

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TÜRK HALK MÜZİĞİ

Ulusal Türk Müziği

H. Zeki BÜYÜKYILDIZ



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

TÜRK HALK MÜZİĞİ

- Ulusal Türk Müziği -

Kültür Taşıyıcılığı, Tarihi ve Sınıflandırmaları

H. Zeki BÜYÜKYILDIZ

ARI SANAT YAYINLARI: 229

Araştırma-İnceleme: 49

© 2015 Arı Sanat Yayınevi

Eserin yayın hakları Arı Sanat Yayınevi'ne ve Yazar'a aittir.

İzinsiz hiçbir şekilde yayınlanamaz.

Sertifika No: 17182

ISBN: 978-605-5021-37-5

1. Baskı: Kasım-2015, İstanbul

Yayın Editörü : Aydın Coşkun

Mizanpaj : Arı Sanat

Baskı-Cilt : Lord Matbaacılık

Davutpaşa Emintaş Mat. San. Sit. No: 430 Topkapı-İST.

ARI SANAT YAYINEVİ

Çatalçeşme Sk. No:19/1 D: 3 Cağaloğlu/İST.

Tel: 212 520 41 51 Faks: 514 51 39

e-posta: bilgi@arisanat.com

www.arisanat.com

TÜRK HALK MÜZİĞİ

- Ulusal Türk Müziği -

Kültür Taşıyıcılığı, Tarihi ve Sınıflandırmaları

H. ZEKİ BÜYÜKYILDIZ
PhD



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	9
<i>Kısaltmalar Listesi</i>	10
ÖNSÖZ	11
SUNUŞ.....	13
GİRİŞ.....	17

I. Bölüm KÜLTÜR

A. KÜLTÜR KAVRAMI	23
1. Sözlü Kültür	27
<i>a. Sesli Sözü'n Etkisi</i>	29
<i>b. Sözlü Ezber</i>	30
2. Yazılı Kültür	32
<i>a. Yazının Ulusal Dil Oluşumuna Katkısı</i>	33
B. MÜZİK KÜLTÜRÜ	35
1. Aristo'ya Göre Müzik Eğitimi	35
2. Platon'a Göre Müziğin Önemi	38
3. Huizinga'nın Müzik Hakkındaki Görüşleri	40
4. Adorno'nun Müzik, Müziğini Üretimi, Tüketimi ve Yeniden Üretimi Hakkındaki Düşünceleri	43
<i>a. Müzikte Yabancılaşma ve Hafif Müzik</i>	48
<i>b. Operanın İşlevindeki ve İzleyicisindeki Değişimler</i>	52
<i>c. Klasik Batı Müziği'nde Halk Müziğinin Yeri</i>	53

C. KÜLTÜRÜN ÜRETİM ARAÇLARI	57
1. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi	58
2. Bölge Kültürü (Yerel Kültürler)	63
3. Küreselleşme ve Küreselci Yerelleşme	65
a. Küreselleşmenin Kültürel Etkileri	69
Ç. KÜLTÜRÜN YENİDEN ÜRETİMİ VE YAYMA ARAÇLARI (KÜLTÜR TAŞIYICILARI)	73
1. Türkiye’de Halk Müziğinin Kültürün Yeniden-Üretim Aracı ve Kültür Taşıyıcısı Olarak İşlevi	76
a. Anadolu Efe ve Yâren Dernekleri (Muhabbet Toplantıları)	77
b. Halkevleri	79
c. Dernekler ve Gençlik Örgütleri	79
2. Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri ve Müziğin Toplumla Etkileşimi	83

II. Bölüm

TÜRK HALK MÜZİĞİ **(ULUSAL TÜRK MÜZİĞİ)**

A. HALK MÜZİĞİNİ İÇEREN BİLİM DALI OLARAK HALKBİLİM (FOLKLOR)	91
1. Halkbilimin (Folklorun) Konuları – Kadroları –	93
2. Halkbilimin (Folklorun) Amacı ve Yararları	96
3. Halkbilimin (Folklorun) Ulusal Kültüre Katkıları	97
B. HALK MÜZİĞİ KAVRAMI	101
1. Ses	101
2. Müzik	102
3. Halk Kavramı	105
4. Halk Müziğinin Tanımı ve Halk Müziği Kavramı	108
C. HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI	115
1. Dünyada Halk Müziği Araştırmaları	115
2. Türkiye’de Halk Müziği Araştırmaları	122

a. 1913 Öncesi Dönem.....	123
b. 1913 Sonrası Dönem	124
1. Cumhuriyet Öncesi (1913–1923).....	125
2. Cumhuriyet Dönemi	129
<i>Dârülelhan (İstanbul Konservatuarı)</i>	131
<i>Türk Halk Bilgisi Derneği ve Halkevleri</i>	133
<i>Ankara Halkevi ve Béla Bartók</i>	134
<i>Türk Dil Kurumu</i>	137
<i>Ankara Devlet Konservatuarı (Resmî Derlemeler)</i>	137
<i>Radyolar ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)</i>	139
<i>Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi</i>	150
<i>Milli Kütüphane</i>	151
<i>Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü</i>	151
<i>Diğer Çalışmalar</i>	152
Ç. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÜRÜNLERİNİN GENEL SINIFLANDIRILMASI	157
1. Anonim Halk Müziği.....	157
a. <i>Türkü Kavramı</i>	160
2. Âşık Müziği	164
D. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÜRÜNLERİNİN GENEL SINIFLANDIRILMASINDA “YENİ YAKLAŞIM”	169
1. Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi) Bilinmeyen Halk Müziği.....	169
a. <i>Anonim (Âşık Müziği Dışı) Halk Müziği</i>	170
b. <i>Anonim Âşık Müziği</i>	170
2. Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi) Bilinen Halk Müziği.....	171
a. <i>Geleneksel Halk Sanatçılarının Yarattığı Halk Müziği</i>	171
b. <i>Üreteni Bilinen Âşık Müziği</i>	175
E. TÜRK HALK MÜZİĞİ’NİN ÖLÇÜ (USUL) ve ŞEKİL AÇISINDAN SINIFLANDIRILMASI	177
1. Kırık Havalar	177
2. Uzun Havalar	177

F. TÜRKÜLERİN KONULARINA GÖRE	
SINIFLANDIRILMASI.....	181
1. Aşk Türküleri	184
2. Doğa Türküleri.....	184
3. Tören-Düğün Türküleri.....	185
4. İş ve Esnaf Türküleri.....	185
5. Hapishane Türküleri.....	186
6. Ölüm Türküleri (Ağıtlar)	186
7. Askerlik ve Kahramanlık Türküleri	187
8. Ninniler.....	188
G. TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE ÖLÇÜLER (USULLER).....	191
1. Ana Usuller	192
2. Birleşik Usuller	193
3. Karma Usuller.....	194
KAYNAKÇA.....	198
DİZİN.....	204

TEŞEKKÜR

Sevinciyle, coşkusuyla, hüznüyle, kederiyle ve yaşattığı nice duygusuyla kültürümüzün vazgeçilemez bir ögesi olan Ulusal Müziğimiz Türk Halk Müziği'nin, ozanlar, halk sanatçıları ve yöre sanatçıları gibi yaratıcıları başta olmak üzere, kaynak kişi ve derleyicilerine, özverili çalışmaları ve aslına uygun icralarıyla bu değerli kültür varlığımızı bizlere ulaştıran Türk Halk Müziği'nin bütün emekçilerine ve sanatçılarına şükran duygularımı belirtmek isterim. Bugün hayatta olmayanları da rahmetle ve saygıyla anarım.

Bu eserin ortaya çıkmasına vesile ve destek olmuş olan sayın *Prof. Dr. Durali Yılmaz'a* ve sayın *Prof. Dr. Nurdoğan Rigel'e* teşekkürü borç bilirim.

Türk Halk Müziği'ne adım attığım ilk gençlik yıllarımda temel bağlama derslerini aldığım merhum hocam *Orhan Dağlı* ile Folklor Kurumu'nda uzun süre derslerine katıldığım ilk repertuar hocam, folklor araştırmacısı merhum *Sadi Yaver Ataman'ı*, İstanbul Üniversitesi'nde koro şefliği konusunda beni cesaretlendiren ve engin bilgilerinden yararlandığım merhum *Adnan Ataman'ı* ve Folklor Kurumu'nda repertuar eğitiminden yararlandığım merhum *Ömer Şan'ı*, ayrıca 1983 yılındaki tanışmamızdan itibaren aramızdan ayrılıncaya kadar Türkiye'ye geldiği her yıl aile ve musiki meclislerinde kendisinden feyz aldığım merhum *Talip Özkan'ı* minnet ve şükranla anar, anıları önünde saygıyla eğilirim. Bu alanda yetişmemde katkısı olan sayın *Yücel Paşmakçı'ya* da teşekkür ederim.

Kitabın basımında ve yayımında emeği geçen başta sayın *Aydın Coşkun'a* (Arı Sanat Yayınevi) ve tüm emeği geçenlere teşekkür ederim.

H. Zeki BÜYÜKYILDIZ

Kısaltmalar Listesi

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Ed. by	: Editör/Yayına hazırlayan
Haz.	: Hazırlayan
Rev.	: Revised/Düzeltilmiş, gözden geçirilmiş
s.	: Sayfa
THM	: Türk Halk Müziği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
t.y.	: Tarih yok.

ÖNSÖZ

Günümüzde küreselleşme olgusu, birçok kavramın yeniden tartışılmasına ve anlamlandırılmasına yol açmıştır. Bu kavramlar arasında “kimlik” ve “kültür” kavramları tartışma konusu olarak belki de en çok öne çıkanlardır.

Bir toplumu, ulus yapan özelliklerinden biri olarak kültür kavramı, siyasal, toplumsal ve sanatsal niteliğiyle, güncelliğini hiçbir zaman yitirmeyen, çok boyutlu, yaşamımızın içinde bizi “biz” yapan özelliğini sürdürmektedir. Toplumlar, sahip oldukları kültürel değerlerin özgün yönleriyle birbirlerinden ayrılmakta ve kültürlerin etkileşimiyle evrensel kültürü oluşturmaktadır.

Müzik, kültürel varlıklarımızın ve kimliğimizin içinde önemli bir yer tutmakta, çağlar boyunca insan yaşamındaki yerini korumaktadır. Müziğin olmadığı bir dünyayı düşünmek bile olanaksızdır. Müzik doğanın özünde, insan ruhunda vazgeçilmez bir yere sahiptir. Müzik aynı dili konuşmayan insanlar arasında ortak bir dil, duygusal iletişimi sağlayan bir iletişim ortamıdır.

Halk müziği ise, müziğin içinde ayrı coğrafyaların, ayrı kültürlerin renklerini taşıyan, bir toplumun özelliklerini yansıtan bir türdür. Kültürel mirası, kuşaklardan kuşaklara taşıyan sanatsal bir iletişim kanalıdır.

“Türk Halk Müziği” kitabı halk müziğini tarihsel, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla inceleyen bilimsel bir çalışmadır. Bu kitapta, halk müziğinin kültür içindeki konumu irdelenirken, konuya bir kültür taşıyıcı olarak yaklaşılmaktadır. Toplumumuzun kültürel mirası olarak, halk müziğinin türleri içerik ve biçim açısından araştırılmaktadır.

Dr. Zeki Büyükyıldız, bu değerli çalışmasıyla; evrensel bir değeri bilimsel açıdan incelerken, kültürel kimliğimizi oluşturan önemli unsurlardan biri olan halk müziğini bize tanıtmaktadır. Bilgi, ilginin ve sevginin

de kaynağıdır. Bu çalışma; alanında önemli bir birikimi oluşturması yanında, kendi kültürümüzü tanıma ve sahip çıkma açısından da bir işlev yüklenmiştir. *Büyükyıldız*'ın bu kitabının, halk müziğine, hem iletişim kanalı olması açısından, hem de kültürel miras ve sanat açılarından katkı sağlayan önemli bir kaynak oluşturduğuna inanıyorum.

Yüreğimizin en ince tellerini titreten ezgilere, bilimsel açıdan yaklaşan bu kitabı okurken, kültürel kimliğimizin önemli bir ögesini daha iyi tanıyacağız.

Prof. Dr. Özden CANKAYA

SUNUŞ

1789 Fransız Devrimi'yle açığa çıkan ve Romantizm etkisiyle belirginleşen Avrupa'daki ulusçuluk hareketleri Osmanlı İmparatorluğu'nun çağın gerisinde kalması ve zayıflamasından güç alan İmparatorluk coğrafyasındaki uluslara yansımış, büyük toprak kayıplarına neden olmuştur. 93 Harbi'nin hezimetleri, Balkanlardaki savaşlar, kayıplar, çekilen eziyetler, zulümler, yokluklar, göçler Avrupa'daki gelişmelerden de zaten etkilenmiş olan Osmanlı aydınlarında ulusçuluk ve Türkçülük düşüncelerinin doğmasına yol açmış ve bu etkileşimle 1913 yılında ilk folklor yazıları yayımlanmaya başlanmıştı. Ardından gelen Çanakkale Savaşı ulusçuluğun daha da belirginleşmesine ve böylece aydınların halka ve halk kültürüne eğilmelerine etken olmuştur.

Yok olmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'ndan bir ulus-devlet kurma düşüncesindeki Atatürk, ulus-devletin kendi ulusal kökleri üzerinde büyüyeceğini çok iyi biliyordu. Bu amaçla, bilindiği gibi, Cumhuriyet Türkiye'sinde çok çeşitli atılımlar yapılmış, birçok yeni kurum kurulmuştur. Yeni bir müzik stili yaratmak amacıyla da vaktiyle Batılıların yaptığı gibi, ulusal türkü motiflerinden yararlanılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Bu amaçla ülkenin en ücra köşelerine kadar gidilerek halk yaratmalarının toplanması ve bunların değerlendirilmesi yolunda girişimlerde bulunulmuştur. Derlenen halk türkülerinin motiflerinden yararlanarak Batı tekniğiyle yeni ve güçlü bir müzik stiline yaratılması için okullarda Batı müziği bilgileri verilmesi gerekliliği Batı şartlandırmasıyla yetişmiş bir takım yöneticilerce yanlış yorumlanmış ve okullarımızda çok uzun yıllar yalnızca Batı müziği eğitimi verilmiş, Türk sazları ve Ulusal Türk Müziği yok sayılmıştır. Oysa bu yanlış ve yanlış uygulamalar Atatürk'ün amaçladığından çok daha farklıydı. Atatürk Batıya bağımlı, Batının tercümanlığını yapan, Batının baktığı pencereden terse doğru bakan, emperyalizme hizmet eden Türk aydınları istemiyordu, O Batının

tekniklerini ulusal çabalarına aktararak çağı yakalamış aydınlar istiyordu.

Atatürk döneminde üst düzeye çıkan ulus bilinci ve ulusçuluk düşünceleri, daha sonraki dönemlerde bilinçli ya da bilinçsiz söndürülmeye çalışıldı ve sanırım başarılı da.

Halk müziği dinleyen ve halk müziğiyle ilgilenen bizleri, halk müziğinin tüm ülkeye dağılmış genel dinleyici kitlesini bu ülkede hiçbir zaman “genç” saymadılar. Devletin radyolarından “gençler için müzik” ya da benzeri anonslarla her zaman Batı pop müziği sunuldu ve halk müziği dinleyen bizler gençler arasında sayılmadık, saydırılmadık. Her ne kadar bugün genç olmasak da, doğal gençlik dönemimizde bizi duygusal olarak rahatsız eden bu TRT anonsları hiç kimse tarafından önemsenmedi.

Bu tür bilinçli ya da bilinçsiz anonslar ya da sözlü veya yazılı yayınlar gençlerin yalnızca Batı pop müziği dinleyeceği veya dinlemesi gerektiği varsayımıyla yapılan yanlış uygulamalardı. Bu tür uygulamalar ulusal müzikçi gençlerin kendilerini yalnız hissetmelerine, içlerine kapanmalarına, hatta utanmalarına yol açıyordu. Bunu, en belirgin olarak, bağlama ile yolda giden bir gencin bağlamasını adeta saklayarak yürümesinden, başını gere gere ulusal müzik enstrümanı ile birlik ve birlikte olma gururunu taşıyacağına, başını öne eğerek bir an önce ortamdaki uzaklaşması telaşından anlayabilirdiniz. Oysa Batı sazlarını öğrenmeye çalışanlar, çalanlar ve elinde taşıyanlar kendine güven içinde yürümekte ve enstrümanlarını herkese gururla göstermekteydiler. Çünkü onlar bu toplumun gençleri sayılıyordu, çevre tarafından kabul görüyordu, destekleniyordu. Okullarımızda zaten yalnızca mandolin, flüt, keman gibi Batı sazları ve Türkçeye çevrilmiş Alman, İngiliz, Fransız çocuk şarkıları öğretiliyordu. Türk okullarından içeriye Türk sazları bir türlü girememişti. Bu çarpıklığı yönetenler biliyorlardı, ama görmezden geliyorlardı. Okulların müzik odalarında müzik aletlerinin resimleri yalnızca Batı sazlarını kapsıyordu, -halen de öyle-. Bağlama, kaval, kabak kemane, sipsi, davul, zurna ve daha nice Türk sazı okul kapılarından “resim” olarak bile içeri giremiyordu.

İcracı, eğitici, prodüktör, yönetici, koro şefi gibi sıfatlarla ömrümün önemli bir kısmını hasrettiğim Türk Halk Müziği alanındaki birikimlerimi olabildiğince bir araya getirebilmek ve bu konuda bir çalışma hazırlamak her zaman arzu ettiğim bir amaçtı. Bu kitapla amacımı bir parça olsun gerçekleştirebildiğimi düşünüyorum.

Halk müziği hem kültürün bir ögesi, hem de kültürün taşıyıcısı olduğundan kitabın ilk kısmında “Kültür” konusu işlenmeye çalışılmış, müzik kültürü konularına değinilmiş ve bazı filozofların müzik hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Kültürün üretim araçları konusuyla kitlenin kültürü ve kültür endüstrisi, bölge kültürü, küreselleşme ve küreselci yerelleşme ve ayrıca küreselleşmenin kültürel etkileri irdelenmeye çalışılmıştır. Kültürün yeniden-üretimi ve kültür taşıyıcılarına ek olarak Türkiye’de kültürün yeni-den-üretiminde ve taşınmasında halk müziğinin yeri ve halk müziğinin toplumla etkileşimi konusundaki görüşler ele alınmıştır.

“Kültür” çok boyutlu, geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu alanda çok sayıda araştırma ve yayın bulunmaktadır. Şüphesiz ki, kültür konusu bu çalışmanın boyutları içinde incelenmiştir.

Kitabın ikinci kısmında, halkbilim (folklor) konusu ve halkbilimin ulusal kültüre katkıları üzerinde durulmuş, folklorun önemli dallarından ve ulusal kültürümüzün yapı taşlarından biri olan, halk yaşamıyla ilgili bütün alanlarda müzikal eserler içermesi ve zengin repertuar olanaklarıyla halkın her türlü duygusuna cevap verebilmesi yanında, tarihi, coğrafi, dil bilimsel ve sosyal unsurları bünyesinde bulunduran Türk Halk Müziği (*Ulusal Türk Müziği*) genel bir bütün olarak ele alınmıştır. Halk ve halk müziği kavramları irdelenerek, ana hatlarıyla dünyada ve Türkiye’de halk müziğinin tarihi ortaya konmuştur. Genel sınıflandırmanın yanı sıra, Türk Halk Müziği -farklı bir bakışla- üretimi açısından tekrar sınıflandırılarak yeni bir yaklaşım ortaya konmaya çalışılmıştır. İşlenen konular arasında ayrıca Türk Halk Müziği’nin çeşitli yönlerden sınıflandırmaları ve ölçüleri (usulleri) de yer almaktadır.

Kitapta, kaynaklardan doğrudan yapılan aktarımlar çift tırnak (“....”) içinde daha küçük puntoyla yazılmış ve kaynağın yazarının adı önceki metinde belirtilmemişse, yazarın soyadı ve kaynağın basım yılı alıntının sonunda verilmiştir. Diğer yandan yazılı kaynaklardan yararlanılarak oluşturulmuş metinlerde kaynak adı, okuyucuyu rahatlatmak açısından her paragraf sonunda verilmemiş, yararlanılan kaynağa ilişkin son paragrafın bitimine yazılmıştır. Doğrudan yazılmış paragraflardan sonra gelen bir kaynaktan yararlanarak yazılmış paragraflar yine çift tırnak içine alınmıştır. Ayrıca, yararlanılan bazı kaynaklarda yer almamakla birlikte, konu içinde geçen eski araştırmacıların ve müzik adamlarının doğum ve ölüm tarihleri adlarının yanına parantez içinde tarafımızdan eklenmiştir.

Türk halkının kendi ulusal müziğine bilinçli bir şekilde sahip çıkması ve ulus bilincinin toplumun her kesiminde oluşması dileğiyle, bu eseri okurların ve araştırmacıların hizmetine ve görüşlerine sunuyorum.

H. Zeki BÜYÜKYILDIZ

Ataköy / İstanbul

GİRİŞ

Toplumları bir arada tutan ve yaşatan, o toplumun sahip olduğu kendine ait kültürdür. Toplumlar sahip oldukları kültürü korumak ve gelecek nesillerine aktarmakla yükümlüdürler. Bu, onların ve gelecek nesillerinin ruh birliği içinde sosyal birlikteliğinin devamı için gereklidir. Safranbolu’da bir atasözü vardır: “Ot, kök üstünde biter”. Toplumlar ait oldukları kültürel yapı içinde, kültürel kökleriyle hayata tutunurlar ve bu geçmiş üzerinde gelişirler. Kültürlerine sahip çıkmayan toplumlar kolayca bozulmaya ve dağılmaya uğrarlar, hatta yok olurlar.

Kültürel değerleri tanımaya çalışmak, kaybolmaya yüz tutan değerleri araştırmak, gün yüzüne çıkarmak ve topluma mal etmek o toplumun yetiştirdiği aydınların hem görevi, hem de yaşadığı topluma borcudur. Kişilerin ve özellikle aydınların, hem kendi ülkesi içinde birlikte yaşadığı diğer bireylere, hem ülkesine ve hem de dünyaya karşı görevleri ve sorumlulukları vardır.

Kültürün yeniden-üretiminde aile temel rol oynamaktadır. Aile, kültürü nesilden nesle aktaran en iyi ortamdır. Kültürün aile içinde yeniden-üretimi hukukî, ekonomik ve Türk aileleri göz önüne alındığında da özellikle manevî bağlarla işlerliğini sürdürmektedir.

Bilgiyi, sanatı, ahlâkı, gelenek ve görenekleri, toplumun bir ögesi olarak edinilen alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün olarak ele alabileceğimiz kültürün önemli bir ögesi de müziktir. Bir insanın ya da toplumun eğitiminde müziğin mutlaka yer alması gereklidir. Çünkü müzik, doğru bir eleştirici değerlendirme yapabilme alışkanlığı kazandırır ve insanlar arasında uyumu sağlar.

Türk halkının ulusal müziği olan halk müziğimiz yörelere göre halkın genel yaşam tarzı yanında, tarihî, coğrafî, dil bilimsel ve sosyal unsurları bünyesinde bulundurmasıyla ulusal kültürümüzün yapı taşlarından

birini oluşturmaktadır.

Bu kitapta Türk Halk Müziği'nin, farklı bir bakışla, -üretimi açısından; üreteni (yakıcısı-yaratıcısı-bestecisi) bilinmeyen halk müziği ve üreteni bilinen halk müziği olarak genel sınıflandırılmasına yeni bir yaklaşım getirilmiştir. "Üreteni bilinmeyen halk müziği" ürünleri bütün anonim ezgileri kapsamaktadır. "Üreteni bilinen halk müziği" ise, çağımız veya günümüz bilinen âşıkları tarafından üretilen eserler ile geleneksel halk sanatçılarının, türkü yakıcıların veya yöre sanatçılarının ürettiği, aslında kimin tarafından üretildiği bilinmesine rağmen, kimin tarafından yakıldığı bilinmezden geline ve "anonim" adı altında repertuarlarda yer almış ve ayrıca halk olduğu sürece var olacak olan halk sanatçıları tarafından üretilen halk müziklerini kapsamaktadır. Bunlar, anonimleşme sürecinin başındaki ezgilerdir. Bununla birlikte, aslında anonim motiflerle üretilmişlerdir, ancak çağımızda üretildikleri için ve tekniğin getirdiği kayıt olanaklarıyla tespit edilebildikleri için üreticisi bilinmemektedir.

Halk müziğinin kırsal kesimin veya köylünün müziği olduğu söylenegelmektedir. Kısmen doğruluk payı olduğu ileri sürülebilir. Ancak, sanat üretilmesiyle ve sanatsal ürünlerin kalitesiyle ekonomik, sosyal ve eğitimsel koşulların yakın bağlantısı vardır. Köylerimizin büyük kısmının ekonomik ve sosyal koşulları ve eğitim olanaklarının azlığı dikkate alındığında, sanat üretiminin ve üretilenlerin kalitesinin de az olacağı ileri sürülebilir.

Nitekim 1937-1951 yılları arasında yapılan ve 10.000 parça orijinal halk ezgisinin kaydedildiği derleme çalışmaları bütün il merkezlerini, belli başlı ilçe merkezlerini, kısmen bucakları ve "çok az olarak da köyleri" kapsamaktadır. Bu tespit, türkülerimizin çoğunluğunun şehir merkezlerinden derlendiğini ortaya koymaktadır. Zaten ulaşım olanaklarının yetersiz olduğu o tarihler göz önüne alındığında, köylere ulaşmanın zorluğu da anlaşılabılır.

Türk Halk Müziği'nin **Ulusal Türk Müziği** olduğu bilinmelidir ve hemen her yerde "Ulusal Türk Müziği" olarak tanımlanmalıdır ve Türk Halk Müziği'ne bu bilinçle sahip çıkılmalıdır. Türk Halk Müziği'nin alt tabakaların müziği olarak görülmesi ve gösterilmesi, seçkinler arasında yer alan aydınların ve bu sınıfa eğitim yoluyla katılanların ya da katılmaya çalışanların istemli olarak, bazen da sevmeseler bile sever görüne-

rek opera ve bale gibi Batı sanatıyla ilgilenmelerine rağmen halk kültürü, halk müziği ve *ulusal sazımız* olan *bağlamadan* uzaklaşmalarına yol açmıştır. Böylece kendi kültürünü bilmeyen, bilmek istemeyen ve onu küçümseyen bazı Türk aydınları ve seçkinleri kendi kültürü yerine, kendi ülkesinde yabancı kültürlerin, özellikle de emperyalist kültürlerin hizmetçiliğini üstlenmiş bir durum sergilemektedirler. Burada Batı müzik kültürünün reddedilmesi söz konusu değildir. Elbette eğitimde Batı müziği ve müzik tekniği eğitimi de yer alacaktır. Bizim vurgulamak istediğimiz, tamamen Batı müziği kültürüne bağlanıp kendi ulusal müziğinden uzaklaşan, Türk Halk Müziği ile ilgilenmeyi veya onu dinlemeyi küçültücü sayan genel aydın eğiliminin yanlışlığıdır. Her ülkenin kendi müziğinin eğitimine öncelik vermesi gerektiği gibi, Türkiye’de de öncelikle kendi ulusal müziğimiz öğrenilmeli ve öğretilmelidir. Buna ek olarak, Batı müziği de, dünyadaki diğer müzikler de öğrenilebilir ve öğretilir.

Okul müzik eğitiminde uzun yıllardan bu yana Türkçe sözlerle Alman, İngiliz ve Fransız halk şarkıları öğretilmektedir. Batılılaşma adı altında, Türk halkının kulak alışkanlığı ve zevkleri değiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu sayede Batılı gibi düşüneneğimiz, Batılı gibi davranacağımız varsayılmaktadır. Oysa insanlarımız kendine, kendi kültürüne yabancılaştırılmaktadır. Bunun sonucu olarak, ulus bilinci zayıf bir toplum oluşmaktadır.

Halk müziğimizin önemli şahsiyetlerini; kederiyle, hüznüyle, neşesiyle, sevinciyle bugün zevkle dinlediğimiz türkülerimizin yaratıcılarını ve aktarıcılarını halkımızın çoğunluğu ve özellikle de gençlerimiz tanımamaktadır. Oysa bizlere Klasik Batı Müziği’nin tüm bestekârları öğretilmiş ve hafızalarımıza kazınmıştır. Ankaralı *Bayram Aracı*, Kütahyalı *Hisarlı Ahmet*, Kastamonulu *Yorgansız Hakkı Çavuş*, Safranbolulu *Sadi Yaver Ataman*, Rumelili *Tamburacı Osman Pehlivan*, İnebolulu *Sarı Recep*, Ankaralı *Yağcıoğlu Fehmi Efe*, Ankaralı *Genç Osman*, Söğütlü *Mustafa Şimşek*, Zaralı *Halil*, Urfalı *Mukim Tahir*, Kırşehirli *Muharrem Ertaş*, *Neşet Ertaş*, Keskinli *Hacı Taşan* ve daha nice değerli halk sanatçısının yaşamını, değerini ve bize kazandırdıkları ezgileri gençlerimize öğretmek ulusal kültür aktarımı açısından gereklidir.

Gençlerin bunları okullarda öğrenmesi gerektiği gibi, radyo ve televizyon yayınları aracılığıyla da öğrenmesi mümkündür. İletişim araçları ve özellikle radyoların kültürün taşınmasında ve yayılmasında katkısı büyüktür. Gerek TRT radyo ve televizyonları, gerekse özel radyo ve te-

levizyonlar kültürün taşıyıcısı oldukları ve halkın eğitimi konusunda görevli oldukları bilinciyle hareket etmelidir. Özel radyo ve televizyonlar her ne kadar ticarî amaçlarla kurulmuş olsalar da, toplumun her bireyinin, özellikle yetki, güç ve bilgi sahibi olanların yetiştikleri topluma karşı sorumlulukları vardır ve herkes üzerine düşeni yapmak zorundadır. Ayrıca, insan başkalarına yararlı olduğu oranda mutlu olabilir.

Müzik, ölçülü ve uyumlu seslerle, belli bir sanat ve güzellik anlayışı içinde, çeşitli duygu ve düşünceleri ya da doğal olayları anlatma sanatıdır. Müziğin oluşumundaki güzellik anlayışı kişiden kişiye, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta bir nesilden ötekine değişmektedir. Bir kişiye, bir kavme veya bir topluma güzel gelen ve onları etkileyebilen müzikler başkalarını hiç etkilemediği gibi, çirkin ve kulağı tırmalayıcı bile sayılabilmektedir.

Türk Halk Müziği (Ulusal Türk Müziği) Türk insanının “*gönül telini titreten*”, benliğine ve genlerine işlemiş yaratılar olarak, toplumun tüm kesimlerince dinlenmesi ve her kesime ulaştırılması gereken, ulusal kültürümüzün önemli yapı taşlarından birisi ve ulusal kültürün taşıyıcısıdır.

Uygulanmakta olan mevcut müzik politikalarının halk kültürünü yozlaştırdığı ve ulus bilincini zayıflattığı söylenebilir. Devlet, Türk ulusunun varlığı ve geleceği açısından büyük önem taşıyan Türk Halk Müziği (Ulusal Türk Müziği)’ne gereken özeni göstermeli, buna göre uygulanan müzik politikaları gözden geçirilmelidir.

I. Bölüm

KÜLTÜR

A. KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür, tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddî ve manevî değerler; bu değerlerden yararlanılması ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması olarak tanımlanabilir. Kültür, maddî ve manevî kültür olarak ayrımlanmaktadır. Maddî kültür, makinaları, üretim alanında edinilen tecrübeleri ve diğer maddî zenginlikleri kapsar. Manevî kültür ise bilim, sanat, edebiyat, felsefe, etik, eğitim gibi alanlardaki değerleri belirler. [Rosenthal ve Yudin, 1972]

Diğer bir deyişle, “kültür, bir toplumun paylaştığı ve üyelerine yaydığı, davranışlara yansıyan görüşler, değerler ve algılardır.” [Haviland ve ark, 2008]

Kültürü genel bir tanımla bilgiyi, sanatı, ahlâkı, gelenek ve görenekleri, toplumun bir ögesi olarak edinilen alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün olarak açıklayabileceğimiz gibi; kültürün aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş şekli olduğu da söylenebilir. Başka bir ifadeyle, kültür “yaşamı yaşanmaya değer kılan şey” olarak da tanımlanabilir. [Eliot, 1981]

Bununla birlikte, kültürün çeşitli anlamlarını ayrıntılarıyla incelememiz yerinde olur. “Cultura” eski Latincece agriculture yani tarım anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla kültür kelimesi ziraatçılar açısından çeşitli bitkilerin üretilmesi çalışmalarının adı olmaktadır. Tıpta ise bir enfeksiyon ortamından alınan materyalin belli bir besi yerine ekilerek ne tür mikropların ürettiğinin bakteriyologlarca tespiti işlemine kültür denilmektedir.

“Kültür, bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta ürün yetiştirilmesi (cultivation) ya da çeşitli bitki ve hayvan yetiştirilmesi, geliştirilmesi (çobanlık ve besicilik) anlamları taşımaktadır. Kültür, ürün yetiştirilmesi veya hayvan yetiştirilmesinden zihin yetiştirilmesine doğru anlamını

genişleterek, özellikle Almanca ve İngilizce’de XVII. yüzyılın sonlarında, belirli bir halkın “bütün bir yaşam biçimi” anlamında bir ruh konfigürasyonunun ya da genellenmesinin adı olmuştur.” [Williams, 1993]

Thomas S. Eliot (1888–1965), bir toplumun bütününün veya bir sınıfının ya da tek bir bireyin gelişimi göz önüne alındığında, kültür kelimesinin birbirinden ayrı çağrışımlar uyandırdığını, bireyin kültürünün bir sınıfın kültürüne, bir sınıfın kültürünün ise içinde yetiştiği bütün bir toplumun kültürüne bağlı olarak geliştiğini savunmaktadır. Temel olan toplumun kültürüdür.

Kültür sözcüğü, bakteriyolog ve ziraatçıların alanlarıyla ilgili olarak değerlendirildiğinde anlam açısından herhangi bir zorluk göstermez. Sonuç açısından kolayca aynı fikri paylaşabiliriz. Bununla birlikte, tarım, hayvancılık veya bakteriyolojinin aksine, kültür kelimesini insan dimağının ve ruhunun geliştirilmesi anlamında kullandığımız zaman fikir birliğine varılması her zaman mümkün değildir. Kültür sözcüğü insanla ilgili konularda bilinçli bir şekilde amaç edinilen bir şeyi belirtmek için kullanıldığında sözcüğün bu anlamının pek eski bir tarihinin olmadığı görülür. Özenle ve bir gayret sonucu kazanılacak bir şey olarak kültür, bireyin kendi dimağını işlemesi anlamında düşünülünce, nispeten anlaşılabilir bir kavramdır. Bireyin kültürü doğal olarak içinde yetiştiği ve yaşadığı sınıfın ve toplumun kültüründen soyutlanamaz, içinde yetiştiği ve ait olduğu sınıfın kültürüne göre şekillenir.

Bir sınıfın kültürü ise içinde ürettiği bütün bir toplumun kültürüne bağlı olarak gelişir. Belli bir grubun veya sınıfın kültürü de toplumun daha az gelişmiş olan çoğunluğunun kültürü ile kıyaslandığında daha belirli bir anlam kazanır. “Kültür” olarak, eğer nezaket ve medeniyet diye tanımlayabileceğimiz davranış inceliklerini kastediyorsak, öncelikle bu özellikleri barındıran sınıftan ve bu sınıfın temsilcisi olan üstün bir kişiden bahsediyoruz demektir. Eğer geçmişin bize bıraktığı kültür mirasını tanımayı ve bilmeyi düşünüyorsak, bir bilim adamına kültürlü kişi diyebiliriz. Eğer en geniş anlamıyla kültür soyut kavramları anlayabilme ve kullanabilme olarak tanımlanırsa entelektüel, diğer bir deyişle aydın insana kültürlü kişi demek istiyoruz. Bazen de bir sanatçıyı veya kendi zevki için bir sanatla ilgilenen kişiyi kültürlü insan olarak tanımlayabiliriz. Ancak nadiren kültürlü bir insanın yukarıda saydığımız bütün özelliklere sahip olduğunu düşündüğümüzü belirten *Eliot, Matthew Arnold* (1822–1888)’un “Culture and Anarchy” adlı kitabında kültürlü insanın

aynı zamanda hem müzikten, hem de resimden anladığının pek belirtilmediğini, bununla birlikte kültür dallarında başarılı olmanın kültürlü olmak için gerekli olduğunu kimsenin inkâr edemeyeceğini söylemektedir.

Her hangi bir kültür dalında başarılı olmanın kimseye kültürlü olma hakkını kazandırmayacağı açıktır. *Eliot*'a göre, gerek eğitimden, gerekse sanata karşı anlayış ve duygudan yoksun bir nezaket ruhsuz bir makinalaşmaya; duygudan ve nezaketten mahrum bir öğrenim ise bilgiçliğe yol açar. Diğer yandan, insanî vasıflardan yoksun bir zekâ gücü, bir çocuğun satrançta gösterdiği dehanın parlaklığı kadar takdire değer. Aynı şekilde, zekâ unsurlarından yoksun bir sanatın ise boş gururdan başka anlamı yoktur. Bu kültür faaliyetlerinin hiçbirisi insanı kültürlü yapmayacağı gibi, herhangi bir kişiden bütün kültür dallarında başarılı olmasını bekleyemeyeceğimizi söyleyen *Eliot*, bir kişinin kültürün bütün dallarında kusursuz olmasının bir hayal olduğunu belirtmektedir. O halde kültürü, herhangi bir kişide ya da kişilerin oluşturduğu herhangi bir grupta aramaktan ziyade, o toplumu meydana getiren daha geniş bir tabanda aramak gerekmektedir.

İnsanlar özel meraklarından dolayı bir kültür dalında kendilerini yetiştirebilir ve geliştirebilirler. Hatta bu kültür dalında çok başarılı çalışmalar sergileyebilirler ve bu başarılarına dayanarak kendilerini kültürlü zannederler. Başkaları da bu kişilerin çok kültürlü olduğunu düşünebilir. Ancak bu kişiler kendi kültür alanları dışında yer alan kültür dalları konusundaki bilgisizliklerinin çoğunlukla farkında bile olmayabilirler. Bu yüzden, her hangi bir sanat dalında büyük başarılar elde etmiş bir sanatçı, hatta çok büyük bir sanatçı kültürlü bir insan sayılamaz. Kültürel alanda hizmet etmiş olan bir kişi bu hizmeti çok önemli bile olsa, her zaman kültürlü bir kişi olmayabilir.

Bir toplumda kurumların işlevleri farklılaştıkça ve çoğaldıkça, buna bağlı olarak çeşitli kültür seviyelerinin de ortaya çıkması beklenebilen bir sonuçtur. Böylece o toplumda bir grup ve sınıf kültürü oluşacaktır. Grup kültürü atadan evlâda geçmek suretiyle her kültür düzeyi kendi kendisini üretebileceği gibi, her bireyin doğuştan sahip olduğu yetenekler sayesinde en yüksek kültür düzeyine çıkabilmek için herhangi bir seçme yöntemi geliştirmesi de mümkündür. Daha yüksek kültür düzeylerinin ortaya çıkması toplumun diğer bireylerini de mutlaka etkisi altına alacaktır. Böylece bu değişim süreci bütün bir toplumu etkileyecektir. Bir toplumda özellikle sanatta, yeni değerlerin ortaya çıkması, toplumun duygu, dü-

şünce ve ifade şeklinin gelişmesi ya da değişmesi, daha önceki değerlerin silinmesine yol açar. Bu durum gelişme olarak ele alınabileceği gibi, bazen yozlaşmayı da beraberinde getiren eski kökleşmiş kültür değerlerinin yıpranması ve yok olması sonucunu da doğurabilir. [Eliot, 1981]

Diğer yandan, *Johann G. von Herder* (1744–1803), kültür kavramını önce her çeşit tekil anlamından ya da bugün söylediğimiz şekliyle “uygarlık” anlamında kullanılmaktan kurtararak, bilinçli bir şekilde, “kültürler”i kastetmek üzere çoğul anlamıyla kullanmıştır. Daha sonra, özellikle de XVIII. yüzyılda antropolojinin gelişmesiyle kültür kavramı geniş ve çoğulcu bir kavram olarak bütüncül ve ayrı bir yaşam biçimini ifade etme özelliğini sürdürmüştür. Bununla birlikte, ayrı kültürleri üreten oluşturucu ve belirleyici öğelerin doğası konusu sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorulara verilen alternatif cevaplar hem antropoloji alanında, hem de bu disiplinin genişlediği alanlarda etkili bir anlam skalası üretmiştir. Söz konusu cevaplar kültür kavramını ideal dinsel veya ussal düzeydeki bir “bilgilendiren ruh”a yönelik eski vurgusuna ek olarak, tasarlanmış toplumsal ve diğer süreçlerin öncelikle belirlediği “yaşanmış kültür”e dönük daha çağdaş bir vurgulamaya doğru geliştirmiştir. Bu cevaplama aşamasında genel anlamıyla “kültür” zihnin etkin olarak geliştirilmesi anlamını oldukça güçlü bir biçimde kazanmıştır diyen *Raymond Williams* (1921–1988), kültür kavramının anlam katmanlarını şu şekilde ayırmaktadır:

1. “Zihnin gelişkin bir durumu”ndan–“kültürlü kişi”, “kültür almış kişi” gibi-
2. Bu gelişme süreci’ne –“kültürel ilgiler”, “kültürel etkinlikler” gibi
3. Bu süreçlerin araçları’na –“sanat olarak” ve “beşeri entelektüel çabalar” olarak anlaşılan kültür kavramı gibi-.”

Zamanımızda bu üçüncü anlam katmanı diğerleri arasında en yaygın kabul görenidir. Bununla birlikte, kültür kavramının antropolojik ve geniş sosyolojik kullanımı ayrı bir halkın veya başka bir toplumsal grubun “bütün bir yaşam biçimi”ni ifade etmektedir.

İnsanbilim çevreleri daha çok antropolojinin kurucusu sayılan *Edward B. Tylor* (1832–1917)’ın 1871’de yayınlanan “Primitive Culture” adlı kitabında yaptığı kültür tanımını benimsemiştir:

“Kültür, toplumun üyesi olarak insanın edindiği bilgi, inanç, sanat,

ahlâk, adalet, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür.”

Kültür kavramı insanlık ve canlı üstü varlık alanı ile etkileşimini ve değişim sürecini açıklamaya giriştiği için aynı zamanda bir kuramdır. İnsanbilimci şöyle söyler:

“İnsanlar ve toplumlar benzer, çünkü kültürleri benzer; insanlar ve toplumlar benzemez, çünkü kültürleri farklıdır; insanlar ve toplumlar değişir, çünkü kültürleri değişmektedir.” [Güvenç, 2002]

1. Sözlü Kültür

Sözlü kültürle yazı arasındaki farkların önemi bilim dünyasında son on yıllarda anlaşılmıştır. Antropolog, sosyolog ve psikologlar sözlü kültürle ilgili çeşitli yerel araştırmalar yapmışlardır. Diğer yandan, kültür tarihçileri insan yaşamına ilişkin kelimeye dönüşmüş verilerin bulunmadığı yazıdan önceki tarihöncesi dönemi incelemişlerdir. Modern dilbilimci *Ferdinand de Saussure* (1857–1913), her tür sözel iletişimin öncelikle konuşma temeline dayandığını hatırlatmış, modern araştırmacıların bile ısrarla yazı dilini temel dil sayma eğilimine değinmiştir. *De Saussure*’ün çağdaşı olan *Henry Sweet* (1845–1912), harflerin değil, işlevsel ses birimlerinin, fonemlerin kelimeleri oluşturduğunu öne sürmüştür.

Uygulamalı dilbilim ve toplumbilim alanlarında birincil sözlü anlatım ve yazılı anlatım dinamiğinin karşılaştırılması önem arz etmektedir. Bununla birlikte, düşünce ve düşüncenin ifadesinin sözlü ve yazılı biçimleri arasındaki fark dilbilim çalışmaları aracılığıyla değil, edebiyat araştırmaları sayesinde fark edilmiştir. *Milman Parry* (1902–1935)’nin başlayıp, *Albert B. Lord* (1912–1991)’un sürdürdüğü ve sonra *Eric A. Havelock* (1903–1988) ve diğer araştırmacıların tamamladığı *Odyseia* ve *İlyada* metin incelemeleri bir çıkış noktası olmuştur.

İnsanların yaşadığı ve bulunduğu her yerde dil de vardır. İlk insanlar insan ihtiyaçlarının gerektirdiği iletişim ihtiyacını çeşitli sesler çıkararak sağlamaya çalışmışlar ve bu seslere anlamlar yükleyerek anlaşılmışlardır. Böylece ses dilin temelini oluşturmuştur. El-kol hareketleriyle iletişim kurulmaya çalışılsa bile, bu el-kol işaretleri konuşmanın yerini tutmak amacıyla ortaya konulur. Sağır ve dilsizlerin işaretlerle anlaştığı bilinen bir gerçektir. Aslında bu işaretler de konuşma sistemleriyle bağın-

tılıdır ve konuşmanın, yani sesin yerini tutmak üzere oluşturulmuştur.

Walter J. Ong (1912–2003), Munro S. Edmonson (1924–2002)'un dilin sese tamamen bağımlı olduğunu, tarih boyunca konuşulan binlerce dilden sadece 106 kadarının edebiyat üretebilecek kadar yazıya bağlanabildiğini, büyük bir kısmının ise hiç yazılamadığını ve bugün konuşulan 3000 kadar dilden yalnızca 78'inin edebiyatının olduğunu ileri sürdüğünü belirtir.

Yazı, sözü mekâna bağlayan bir unsurdur ve sözün anlamını düşündüğümüzden ve umduğumuzdan çok daha fazla etkiler ve pekiştirir. Yazı düşüncenin yapısını değiştirir. Bu değişim sürecinde bazı lehçeler grafolektlere dönüşür. *Grafolektler* aynı dilin çeşitli lehçeleri içinde, onlarda da içeren ve onlara egemen olan yazıya kökten bağımlı olan dildir. Yazı grafolektlere yalnızca sözlü lehçelerin içerdiğinden çok daha fazla anlam ve güç kazandırır. Böylece yazı dillerinin kelime dağarcığı anlam zenginlikleri, eski ve yeni kullanımları gibi unsurları da içinde barındıran geniş bir yelpaze içerirler. Oysa grafolekt oluşturmamış, yazıyla bağıntısız, yalnızca sözlü olan lehçelerin kelime dağarcığı birkaç bin kelimeyi aşmaz. Ayrıca bu lehçeleri konuşanların sözcüklerin çok eski anlamlarını bilmeleri de söz konusu değildir.

Sözlü anlatım yazısız da var olabilmektedir. Zaten her sözlü dil, yukarıda da belirtildiği gibi, yazıya geçebilmiş değildir. Söz, yazısız da varlığını sürdürebildiği halde, sözlü anlatım olmaksızın yazı hiçbir zaman var olamaz.

W. J. Ong, yazıdan habersiz olan birincil sözlü kültürde yaşayan insanların pek çok şey öğrenebileceklerini, hatta çoğunun oldukça bilgiç ve bilge kişiler olduğunu, fakat “inceleme” yapamayacaklarını belirtmektedir. Günümüzde de var olan usta-çırak ilişkilerindeki gibi, bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleridir. Ancak bu yöntemlerin gerçek anlamda inceleme sayılamayacağı ortadadır.

Yazı vasıtasıyla incelemelerin yapılmasına ulaşıldığında, okuryazarlar ilk olarak dilin kendisini ve kullanım biçimlerini incelemişlerdir. Yazının icadından çok daha önce var olan, bilincimizin ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirebileceğimiz konuşma yeteneği, bilincin ilk aşamala-

rından itibaren insanları büyüleyici bir şekilde etkilemiş ve konuşma üzerinde düşünmelerine ve fikir yürütmelerine neden olmuştur. Dünyanın dört bir yanından derlenen pek çok atasözü, tamamen insana özgü olan konuşma işlevinin ilk sözlü biçimine, konuşmanın gücüne, tehlikelerine ve etkinliğine ilişkin gözlemleri ortaya koyar. Konuşma yazının icadından yüzyıllar sonra da büyüsunü korumaya devam etmiştir.

Ong, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri “birincil sözlü kültür” olarak nitelendirmektedir. Buna karşılık, günümüz ileri teknolojisiyle yaşamımıza giren telefon, televizyon ve diğer elektronik araçların sözlü nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp, sonra konuşma diline dönüştüğü için “ikincil sözlü kültür”ü oluşturmaktadır. Yazar, bugün hemen her kültürde bir yazı kavramı ve bu kavrama dayanan bir yazı deneyimi bulunduğu için, gerçek anlamda birincil sözlü kültürün pek kalmadığını ifade etmektedir.

Sözlü kültürde belirli bir metin yoktur. Yazılı bir metin de olmadığına göre, sözlü kültürdeki insanlar edindikleri bilgileri nasıl aktaracaklardır? İnsan hatırlayabildiği kadarını bilir. Edinilen bilgilerin hatırlanabilir olması ya da hatırlanabilir kılınması gerekmektedir. Kısa olanların hatırlanması kolay olabilir. Çok uzun ve karmaşık olanların hatırlanabilir olması için akılda tutmayı kolaylaştıracak imgeler seçilecektir. Uzun ve karmaşık sözel verilerin hatırlanması için soru soran, kişiyle karşılıklı konuşan, olaylar silsilesini sürdüren gerçek ya da hayalî kişilerin varlığı, yani iletişim gereklidir. Sözlü kültürde düşünceyi hatırda tutmanın diğer yolları da, kalıplaşmış cümleler kullanmak, kafiye ve ses uyumlarından yararlanmak, herkesin kolayca hatırlayabildiği şeyleri, atasözleri ve veciz sözleri kullanmak, ritmik tekrarlar yapmak gibi yollardır.

Sözlü kültürlerin ürettiği sanat ve insanlık değerleri açısından son derece anlamlı ve üstün sözel yaratılar, insanın yazıyla bütünleşmesi sonucu yitip gider ve bir daha yaratılamaz. Bu olumsuz görünen etkisine karşın, yazı olmadan insan bilinci gizilgücünden istenilen ölçüde yararlanamaz, güzel ve güçlü yapıtlar üretmez. Bu yüzden sözlü kültür yazı üretmek zorundadır. [Ong, 1999]

a. Sesli Sözüün Etkisi

Kelimeler gözle gördüğümüz nesneleri tanımlasalar bile, yazı olma-

dığı sürece kelimelerin görsel bir varlığı yoktur. Kelimeler tamamen ses-ten ibarettir. Sözü'nün ne çıktığı bir odak noktası, ne bir izi, ne de ağızdan çık-masıyla ulaştığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir. Ses varlığını yitirmek üzereyken işiti-lir. Sesi durdurarak sesi yakalamak mümkün değildir. Eğer sesin akışını durdurursak, geriye sessizlikten başka bir şey kalmaz.

Sözlü toplumlarda kelimelerin büyük bir gücü temsil ettiği yönünde ortak ve yaygın bir inanış vardır. Sözlü kültürlerde yaşayan insanlar keli-melerin büyümesine inanmışlardır. Sözlü kültür bireylerinin kelimelerin bü-yümlü bir güç taşıdığına, bilinçli ya da daha çok bilinçaltı inanmaları, keli-melerin ilâhi bir gücün etkisiyle harekete geçirilen, zorunlu olarak söyle-nen ve seslendirilen şeyler olarak algılamalarından dolayıdır. Oysa mat-baa kültürüne bağımlı insanlar kelimelerin aslında sözlü bir olay olduk-larını ve bir güç taşıdıklarını göz ardı ederler. Yazı kültüründeki insanlar için kelimeler nesnesel nitelikte, düz bir yüzeyde ve el altında oldukların-dan ölü bir nesne gibi algılanır ve sözlü kültürlerdeki gibi büyümlü bir an-lam çağrıştırmazlar.

Sözlü kültürlerde bir çeşit kelime olan “isim” de adlandırdığı nesne-ye büyümlü bir güç katar. Buna karşın, yazılı kültürde veya matbaa kültü-ründe yaşayan insanlar için “isim” adlandırdığı nesneye hayalden konul-muş, yapıştırılmış bir yafta gibi, büyüden ve gizilgüçten uzak bir şey ola-rak algılanmaktadır. [Ong, 1999]

b. Sözlü Ezber

Sözlü ezberleme yeteneği sözlü kültür için çok değerlidir. Yazı kül-türünde yapılan ezber yazıda yer alan metnin kelimesi kelimesine ezber-lenmesi şeklindedir ve ezberin doğruluğunun denetlenmesi metnin tek-rar okunmasıyla mümkündür. Oysa sözlü kültürde yapılan ezberin de-netlenmesi, ses kayıt olanağı olmadığı gibi, mevcut bir yazılı kaynak da olmadığına göre, iki veya daha çok kişinin ezberlenen sözcük birimleri-ni birlikte tekrarlanması ile mümkün olabilir. Arkası arkasına tekrarla-nan ezberlerin birbirleriyle karşılaştırılması olanaksızdır. Sözlü kültürde iki kişinin aynı sözcükleri birlikte tekrarlamaları da zaten beklenen bir şey değildir.

Milman Parry ve *Albert Lord*'un araştırmaları birincil sözlü kültür-de ezberin doğasının değerlendirilmesinde yeni bir bakış açısı getirmiş-

tir. *Homeros* şiirlerini araştıran *Parry*, çalışmalarını bu konu üzerine yoğunlaştırmıştır. Aslında sözlü sanat yapıtları arasında olan *İlyada* ve *Odysseia* destanlarının daha önce kelimesi kelimesine ezberlendiği anlaşılmıştır. Bu şiirlerin dize ölçüleri hep aynıdır, bu da ezberlenmesini kolaylaştırmaktadır. *Parry*'nin yaptığı araştırmaları ilerleten *Albert Lord*, Yugoslavya halk ozanlarından çok sayıda sözlü sanat ürünleri saptayarak *Parry* Koleksiyonu'na katmıştır. Yaşayan Güney Slav halk ozanlarının çoğunun, hatta en iyilerinin hiçbirinin okur-yazar olmadığı anlaşılmıştır. Okur-yazar olmak bu ozanlar için ayak bağı, daha doğrusu dil bağı oluşturmaktadır.

Halk ozanının söylenmiş türkülere yönelik hafızası kıvraktır. Ancak ses kayıtları karşılaştırıldığında dize ölçüsü şaşmayan bu ezgilerin ikinci kez aynı sözcüklerle tekrarlanmadığı görülür. XX. yüzyıl halk ozanları üzerine yapılan çalışmalar halk ozanlarının nasıl bir ezber yöntemi uyguladıklarını ortaya koymuştur. Destansı ezgilerini başka ozanların tek bir kez aynen tekrarlamadan, standart kalıplarla söyledikleri türküleri aylarca, yıllarca dinleye dinleye öğrenirler. Türküden türküye kalıplar, konular ve eserin bitirilişi değişebilir, hatta kullanılan belli söz kümeleri aktaran ozanın kimliğini anlamamızı bile sağlayabilir. Ozandan ozana bu kalıp ve söz kümeleri değişse bile, ezginin malzemesi, konuları, kalıpları ve kullanım biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Eserlerin özgünlüğü, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri farklı ortamlara uydurebilmekte ve dinleyici üzerinde derin bir etki yaratabilmektedir.

Lord'a göre, halk ozanlarının ezberi şaşılacak derecede güçlü olabilir, ama bu ezber metin ezberi gibi değildir. Halk ozanları sadece bir kez dinledikleri öyküyü ve ezgiyi başkalarına aktarmadan önce çoğu kez bir-iki gün beklemeyi tercih ederler. Metin ezberinde tekrarlar veya aktarma ertelenirse, çoğu zaman hafızanın gücü azalır. Oysa halk ozanları metin veya metinsel bir çerçeveye ilgilenmezler. Dinlemiş oldukları öyküyü kendi öykü konu ve kalıp dağarcığına sindirmeleri ve öyküyle yakınlık kurmaları için zamana ihtiyaçları vardır. Bir ozan ezgiyi anımsayıp tekrar söylerken ezginin dize ölçüsünü öbür ozanın anılan biçiminden okur-yazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz, çünkü dinlemiş olduğu türkünün ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olmuştur. Ozanın belleğindeki değişmeyen malzeme bütün öykülerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan, yüzer bir konu ve kalıp hazinesidir. Diğer yandan, son yıllarda yapılan araştırmalarda sözlü kültürlerde kelimesi kelimesine ezberin

mümkün olduğunu gösteren çok sayıda örnek saptanmıştır. [Ong, 1999]

2. Yazılı Kültür

Okuryazarların zihni yazı olmaksızın gerek yazarken, gerekse düşüncelerin sözlü anlatımında yazıda olduğu gibi çalışamaz. Yazı insan bilincini en çok değiştiren buluştur. Yazıyla özgün bir dil veya özerk bir söylem kurulmuştur. Yazı, yazarından ayrı tutulduğu için, konuşma sırasındaki gibi soru sorulamayan, sorgulanamayan, olduğu gibi kabul edilen bir söylemdir. Yazıda ortaya dökülenler sonradan silinebilir, değiştirilebilir ve hatta tamamen kaldırılabilir. Sözlü eylemde bunun hiçbir karşılığı yoktur. Sözlü eylemde söylenenler silinemez, değiştirilemez ve inkâr edilemez. Söylenen yanlışlar ancak yamama yöntemiyle düzeltmeye çalışılabilir. Ne kadar çok düzeltmeye çalışılırsa, o kadar çok yamama olur. Konuşanın inandırıcılığını yitirmesine yol açar. Bu yüzden sözlü eylem çok dikkat ister. Söylemin bozulmaması için olduğunca az düzeltme yapılması veya hiç düzeltme yapılmaması gerekir. Oysa yazıda düzeltmeler, sözdekinin tersine olumlu etki yapar: Zaten ortaya dökülen yazıda önceden düzeltme yapıldığını kimse bilemez veya tahmin edemez.

Ong'a göre, sözlü gelenekte değişmez ayin kalıpları vardır. Böylece söyleyenin söylenenin kaynağı olmadığı, yalnızca iletici sayıldığı kehanetler de bir tür özerk söylemdir. Örneğin Yunanistan'daki Delfi tapınağının kadın kâhini tanrının sesi sayıldığından söylediklerinden sorumlu tutulmuyordu. Aynı şekilde yazı, özellikle de matbaa, bir bakıma sözlü eylemdeki gibi bu kehanet özelliğini taşır. Bu bağlamda kitap da, sanki kâhin ya da peygamber gibi bir kaynağın, bir kitabı gerçekten söyleyen veya yazan kişinin deyişlerini aktarır. Eğer erişilebilse kitabın yazarı sorgulanabilir. Bununla birlikte hiçbir kitapta, kitabı aracılığıyla yazarına erişilemez. Kitapta yer alan bir metin doğrudan çürütülemez. Tamamen çürütülse veya varsa yanlışları ortaya konsa bile, bu durum kitabın sözlerinin değişmesini sağlamaz. Bu nedenle, "**kitapta öyle yazılı**" sözü hemen hemen "bu gerçektir" anlamına gelir. Bu nedenle tarih boyunca egemenler kitaplara hem sahip olmak istemişler, hem de kuşkuyla ve ürkekle yaklaşmışlar ve hatta kitapları yakmışlardır.

Platon (*Eflatun*, M.Ö. 428/427–347), yazının insani olmadığını, insan zihninde var olan düşünceyi zihnin dışında ortaya koymaya çalıştığını, yazının bir ürün olduğunu, ayrıca belleği çürüttüğünü belirtmektedir.

Yazıya alışan unutkan olur. Kendi öz kaynakları yerine dış kaynaklara bağımlı olur. Yazı zihni zayıflatır. Günümüzde anne-babalar aynı sözleri çocukları için söylemekte, öz kaynak sayılabilecek olan çarpım cetvellerini ezberleme yerine, hesap makinası kullanılmasından yakınmaktadır. Yazıya yapılan bir başka eleştiri de sözlü kaynağın sorulan soruya yanıt verme olanağının olması, yazılı kaynağın sorulan soruya yanıt verememesidir. *Platon*'un yazıya bir başka eleştirisi de, yazılı kelimenin kendini savunamaması, gerçek insanlar arası düşünce ilişkisine girememesidir. Yazı edilgen ve kendi yapay dünyasına kapalıdır. Günümüzde bilgisayarlar için de benzer eleştiriler getirilmektedir.

Yazı, araç-gereç kullanımını zorunlu kılan bir teknolojidir. Yazıda kullanılan kalem, kâğıt, fırça, boya ve mürekkep gibi araç-gereçlerden sonra matbaa ve bilgisayar yazının ardından gelen teknolojiler olarak yazının açtığı yolda ilerlemişlerdir.

Teknolojik bir gelişme olan yazı bilinci keskinleştirir. Teknoloji yapaydır. Yapaylığın insanın doğasında var olduğunu, tam anlamıyla içselleştirilen teknolojinin yaşamı alçaltmadığını, tersine yaşamı yücelttiğini söyleyen *Ong*, teknolojiden yararlanmanın insan ruhunu zenginleştirdiğini, genişlettiğini ve iç yaşamını yoğunlaştırdığını belirtmektedir.

Yazı, tarihin epey geç buluşlarından biridir. İnsanoğlu binlerce yıldır yeryüzünde yaşadığı halde, yazı çok yakın sayılabilecek zamanda bulunmuştur. M.Ö. 3500 yıllarında Sümerler tarafından ortaya konan çivi yazısı ilkyazı olarak kabul edilmektedir. Yazı bulunmadan önce insanlar binlerce yıldır mağaralara, taşlara resimler çizmekteydiler. Resim bir nesneyi temsil etmekle birlikte, insan, hayvan, barınak veya ağaç resmi tek başına bir şey anlatmaz. El yazısı gerçek anlamda bir yazı olarak, yalnızca resim ya da resimle betimlenmeye çalışılan nesnenin görüntüsünün değıl, birinin söylediğı veya söylediğinin düşünöldüğü sözleri temsil eden unsurdur. [Ong, 1999]

a. Yazının Ulusal Dil Oluşumuna Katkısı

Bazı dillerin hiç yazıya dökölmedikleri ve hatta bu yüzden birçoğunun yitip gittiğı bilinir. Bunun tersine, yazı ve matbaa konuşulan dillerin yazıya dökölmesi ile kendine özgü lehçeler yaratmıştır. *Ong*'a göre, hatta bazı diller, daha doğrusu lehçeler tamamen yazıya yatırım yapmışlardır. Örneğın İngiltere, Almanya ve İtalya gibi lehçelerin coğrafi böl-

gelerde kümeleştiği ülkelerde iktisadî, siyasî, dinî vb. nedenlerden ötürü bir bölgenin lehçesi (veya ağzı) yazı yardımıyla öbür lehçeleri bastırmasıyla ulusal dil niteliğine bürünmüştür. İngiltere’de zenginler sınıfının “Londra lehçesi”, Almanya’da “yüksek Almanca” (güneydeki yüksek dağlık bölgenin Almancası) ve İtalya’da “Toskana lehçesi” ulusal diller haline gelmiştir.

Aynı şekilde, “İstanbul lehçesi” Türkiye’de yazı dilindeki yerinden ötürü ulusal dil halini almıştır. İstanbul lehçesinin yazı dilinde kullanılmasının temelinde, İstanbul’un uzun yıllar başkentlik yapmış olması, ekonomideki gücü ve etkisi rol oynamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra Ankara başkent yapılmış olmasına rağmen, Ankara lehçesi ulusal dil olma özelliği kazanamamıştır.

Bazı bölgelerin veya şehirlerin lehçelerinin ulusal dil konumunu kazanması bu lehçelere diğerlerine göre üstünlük kazandırmış, hatta bu lehçeleri konuşanlar veya bu lehçelerin konuşulduğu yörelerde veya şehirlerde yaşayanlar, diğer lehçeleri konuşanları veya diğer lehçelerin konuşulduğu bölgelerdeki veya yörelerdeki insanları küçük, ya da taşralı görme eğilimi göstermişlerdir. Bunda yöre dilini yazı yardımıyla ulusal dil haline getirebilen ekonomik gücün ve aynı zamanda yazının ulaştırdığı kültürel gelişmenin etkisi de yadsınamaz.

Diğer yandan bu dillerin kökeni her ne kadar yöresel ve/veya sınıfsal lehçeler olsa bile, ulusal dil düzeyine yükselerek yazıyla denetlenmeye başlandıktan sonra yazıyla yaygınlaşma sağlayamayan diğer birçok lehçeden farklı duruma gelmiştir. *M. Guxman*’ın belirttiği gibi, yazılı ulusal dil özünü oluşturan lehçeden kopmak zorunda kalmış, lehçeye özgü deyimlerden arınmış, bambaşka kaynaklardan gelen kelimelerle kat kat zenginleşmiş ve ayrıca özgün bir söz dizimi geliştirmiştir. İşte böyle gelişen yazılı dili *Einar Haugen* (1906–1994), “**grafolekt**” olarak tanımlamaktadır. Grafolektlerin zengin kelime dağarcığı yazıyla başlamış olmakla birlikte, matbaa ile asıl boyutuna erişmiştir ve modern grafolektlerin en verimli kaynakları olarak sözlükler kelime zenginliğinin göstergesidir. [Ong, 1999]

B. MÜZİK KÜLTÜRÜ

XX. yüzyılda müzik kültürü üzerine fikir yürüten az sayıdaki filozoftan en önemlisi, “Frankfurt Okulu” olarak bilinen fikir adamları grubunun önde gelen isimlerinden *Theodor Adorno*’dur.

XIX. yüzyılı göz önüne aldığımızda *Johan Huizinga* dikkati çeken bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, önce Yunan medeniyeti çağındaki düşünürlerden *Aristo* ve hocası *Platon*’un müzik hakkındaki düşüncelerini incelemek yerinde olur.

1. Aristo’ya Göre Müzik Eğitimi

Aristo^[1] (MÖ 384–322) “*Politika*” adlı yapıtında, özgür insanların eğitiminde “faydalı ya da zorunlu olduğu için değil, yüksek ve özgür insanlara yaraştığı için” müzik eğitime yer verilmesinin gerektiğini söylemiştir. *Aristo*’ya göre, müzik eğitimi bu eğitimin doğrudan yararı olmasından çok, “*daha ileri konuları öğrenmenin aracı*” olacağı için gereklidir. [Aristoteles, 2002]

Burada “özgür insan” kavramına değinmekte yarar vardır. *Aristo*’nun yaşadığı çağda insanlar yüksek ve özgür insanlar (soylular), emeğiyle çalışan aşağı sınıftan insanlar, askerler ve köleler olarak ayrı konumlara sahipti ve bu durum o çağlarda olağan görünmekteydi.

“Müzik eğitiminin özgür insanların zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gereken tüm eğitimin bir bölümü olduğunu düşünen *Aristo*’ya göre, gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayan mü-

[1] *Aristoteles*: Yunan filozofu. Milattan önce 384–322 yılları arasında yaşayan Aristoteles Trakya’da doğmuştur. Platon’un okulunda öğrenim görmüş, mantık biliminin ve daha birçok özel bilgi dalının kurucusu olan Aristoteles için Marx “antik çağın en büyük filozofu” ifadesini kullanmıştır. [Rosenthal ve Yudin, 1972]

zik, bu özelliği sayesinde özgür insanların ekonomik etkinliklerde hiç yer almadan özgürce yaşamaları açısından seçkin bir serbest zaman etkinliği biçimi olma özelliği taşımaktadır.” [Oskay, 1982]

Aristo, çoğu kimselerin müzikle haz verdiği için ilgilendiğini, bazılarının da iyi çalışma yanında aynı zamanda incelikli bir boş yaşam sürmeye elverişli olmak için müziğin eğitimde temel nitelik taşıdığını söylediklerini ve ikincisinin bütün sorunun özü olduğunu belirtiyor. Hem iyi çalışmanın, hem de boş zamanı iyi geçirmenin önemli olduğunu, en uygun boş zaman etkinliklerinin neler olduğunun sorgulanması gerektiğini söyleyen *Aristo*, hiç kuşkusuz bunun oyun olmadığını belirtir. *Aristo*, oyunun da yararlarının olduğunu, çünkü çalışan kişilerin dinlenmelerinin de gerektiğini ve oyunun sağaltıcı yönlerinin olduğunu kabul eder. Oyun yoluyla vücudu çalıştırmak hem zihni dinlendirir, hem de hoşumuza gittiği için canlandırıcı olur. Ancak O’na göre, oyun yaşamın ereği olamaz ve uygun zamanla ve uygun kullanımıyla sınırlandırılmalıdır.

Müzik, *Aristo*’ya göre, pratik yararı olmayışının yanında, oyun olmayışı ile de özgür insanların toplumsal konumlarına yaraşan bir özgür zaman yaşamı ögesidir. Verdiği haz bile yemek yemenin verdiği haz gibi insanın doğal yanı ile tadına varabileceği bir haz değildir, bu hazzın iyi alınabilmesi için “önceden eğitim görmüş olunması” gerekmektedir.

Müziği, “daha çok karakter üstünde etki yapabilen ve böylelikle *doğru bir eleştirici değerlendirme alışkanlığına sahip insanlar meydana getirmeye yetenekli bir iyilik uyarıcısı*” saymamız gerektiğini belirten *Aristo*, aynı zamanda hiç kuşkusuz müziğin akılcı ve zevkçe gelişkin bir biçimde vakit geçirmeye katkısının olduğunu da söyler.

Müziğin eğitime katılıp katılmamasını sorgularken *Aristo*, müziğin hem bir eğitim, hem eğlence, hem de vakit geçirilecek bir şey olarak her üçünden de pay aldığını söylemenin doğru olduğunu belirtir. Eğlence dinlenmek içindir, dinlenmek ise mutlaka zevkli olmalıdır ki, sıkı çalışmakla uğradığımız yorgunluklardan bir çeşit sağaltım sağlansın. İster yalnızca enstrümantal olsun, isterse birlikte şarkı da söylensin, müziğin en hoş ve zevkli şeylerden biri olduğunu hepimizin kabul edeceğini söyleyen *Aristo*, bu nedenle çocuklara öğretilmesinin gerektiğini belirtir. İnsanların amaçlarına ulaşmalarının ve onu ellerinde tutmalarının ender olduğu, oysa sık sık dinlendikleri ve o anki aldıkları hazdan başka bir şey düşünmeden kendilerini eğlendirdikleri için, O’na göre, müzikten alınan

zevkin hiç şüphesiz çok yararı vardır.

Seyirlik icraları dinlerken bütün insanların kullanılan melodi ve ritimlerin ötesinde, icraya uygun bir biçimde etkilendiklerini de belirten *Aristo*, müziğin haz verici şeyler sınıfına girdiğini ve müzikteki erdemin doğru zevk almak ve doğru şeyleri beğenip beğenmemek olması nedeniyle müzik vasıtasıyla doğru yargı, iyi ahlâk ve soylu eylemler karşısında zevk almaktan başka öğrenilecek daha önemli bir ders veya edinilecek bir alışkanlık olmadığını söyler.

Aristo'ya göre, ritim ve melodilerde -öfke ve yumuşaklık, cesaret ve ılımlılık ile bunların karşıtları ve hatta bütün ahlâk nitelikleri gibi- gerçeğe yakın bir benzerlik bulunmaktadır. Makamlar ve akordlar arasında doğal ayrılıklar bulunduğunu söyleyen *Aristo*, bunların dinleyenlerde farklı tepkilere yol açtığını, herkesin aynı şekilde etkilenmediğini belirterek örnekler verir: *Myksolydia* makamını dinleyenler kederlenirler veya dokunaklı olma eğilimine girerler, daha yumuşak akordlar ise insanları gevşetir. Bu ikisi arasında dengeli bir uyumu ise *Dor* makamı yaratır, oysa *Frig* makamı insanları çok heyecanlandırır. Aynı şeyler çeşitli ritim türleri için de geçerlidir; bazılarının dinginleştirici, bazılarının da denge bozucu etkileri vardır. O'na göre, müziğin gerçekten belli zihinsel durumlar yaratma gücü vardır ve eğer bu doğruysa, eğitime uygulanmalıdır. Gençler müzik eğitimi görmeli ve müzikle eğitilmelidir. Gençlere müzik öğretmek çok uygundur, çünkü gençliklerinden ötürü kendilerine zevkli gelmeyen herhangi bir şeye isteyerek katılmazlar, oysa müzik, doğası gereği zevk verici şeylerden biridir. Ayrıca, müziğin akord ve ritimleri ile insan arasında belli bir yakınlık vardır. Bu yüzden birçok uzman ruhun bir uyum (akord) olduğunu, bazıları ise ruhta uyum olduğunu söyler.

Kendileri hiçbir zaman şarkı söylememiş ya da çalgı çalmamış kimselerin icra edilen müzik hakkında iyi yargılama yapmalarının olanaksız veya en azından zor olduğunu söyleyen *Aristo*, müzik eğitiminin icrayı da kapsaması gerektiğini iddia eder.

Aristo ayrıca, eğitimde üflemeli çalgılara ya da kithara ve benzerleri gibi profesyonel ustalık gerektirecek aletlere izin verilmemesi gerektiğini, öğrencilere yalnızca onları iyi müzik dinleyicisi yapacak ve genel olarak eğitimlerine yararlı olacak çalgıların kullanılması gerektiğini söyler. O'na göre üflemeli çalgılar ahlâka uygun değildir, zira bunlar kışkır-

tıcı bir etki yaratırlar. Ayrıca kişinin konuşma yetisini de bozarlar. Bunlar heyecan duygularını doyuracak kadarıyla sınırlandırılmalıdır.

Diğer yandan, müziğin tek bir yarar değil, birçok yararlar yaşlayacak şekilde -eğitim ve arındırma (katharsis) amacıyla, zihinsel bir vakit geçirme yolu olarak dinlenmek ve gerildikten sonra gevşemek için- kullanılması gerektiğini söyleyen *Aristo*, bu amaçla bütün akordlardan yararlanılması gerektiğini, ancak eğitimde karakteri geliştirenlerin alınmasının gerektiğini, başkalarının çalışını veya söyleyişini dinlerken ise hem etkinleştirici olanlardan, hem de duygu-karıştırıcı ve coşturucu olanlardan yararlanılması gerektiği ifade eder. Coşkunun bazı kimseleri kuvvetle etkileyen bir heyecan olduğunu ve bunun dinsel müzikten kaynaklanabileceğini düşünür. Acıma, korku ya da öteki duyguları hissedenler de bu duygulardan kendilerine işlediği ölçüde etkilenirler. Hepsine hoş bir arınma (katharsis) ve rahatlama duygusu gelir. Arındıran müzik insanlara zararı olmayan bir yücelme duygusu verir. Bu nedenle seyirlik müzik yarışmalarıyla ilgilenenlerin özellikle dikkat etmeleri gereken akord ve melodiler bunlar olmalıdır.

Eğitimde aranacak üç özelliğin *mutlu orta, olanaklılık ve uygunluk* olduğunu belirten *Aristo*, bütün insan topluluklarının hem olabilecek şeyleri, hem de uygun şeyleri elde etmeye çalışmaları gerektiği ve bunların farklı yaşlar için başka başka şeyler olduğunu söyler. O'na göre, yaşlılık yüzünden yıpranmış kimselere yüksek tonlu şarkıları söylemek zor gelir, oysa doğa onlar için alçak tonda bir sürü olanak sunmaktadır. Bu yüzden bazı müzik uzmanları bütün yumuşak akordlara eğitimde yararsız diye karşı çıktığı için *Sokrates*'i eleştirirler. *Sokrates* o müziğin içkiyle aynı etkiyi yaptığını düşünmüştür. [Aristoteles, 2002]

2. Platon'a Göre Müziğin Önemi

Platon^[2] (Eflatun, M.Ö. 428/427–347), hocası *Sokrates* (M.Ö. 469–399)'in konuşmalarını aktardığı **Devlet** adlı yapıtında, eğitimin müziğe dayanması gerektiğini, müzikle eğitimin en üstün eğitim olduğunu, çünkü rit-

[2] *Platon (Eflatun)*: Yunanlı filozof, Sokrates'in öğrencisi, objektif idealizmin kurucusu. Platon Milattan önce 428/427–347 yılları arasında yaşamıştır. Platon'un sosyal öğretisi, ideal bir aristokratik devlet tasviridir. Bu devlet kölelerin emeği temeline dayanır; yine bu devleti "filozof yöneticiler" yönetir; askerler ya da "muhafızlar" devletin gözcüleridirler. Bu tabakanın altında ise özgür "zenaatkar" vatandaşlar yer alır. [Rosenthal ve Yudin, 1972]

min ve uyumun ruhun ta içine girdiğini ve ona uyum kazandırarak onu her şeyden daha çok kavradığını ve böylece ruhu uyumlu kıldığını belirtir. Ancak bunun için insanın doğru dürüst bir eğitim almış olmasının gerektiğini; yoksa bunun tam tersinin olacağını ekler.^[3] [Platon, 1998]

*Platon'*a göre, iyi yurttaş ve iyi yönetici yetiştirmek için beden eğitimi kadar, ruhun eğitimi de gereklidir. Bunlardan birinin eksikliği topallıktır. Hastalıklara karşı beden güçlülüğü, eğitilmişliği ne kadar gerekliyse; kötülöklere, mutsuzluklara karşı da ruh güçlülüğü, eğitilmişliği, güzele yönelirliği de o denli gereklidir. Bunları müzik eğitiminin sağlayabileceğini söyleyen *Eflatun*, iyi müziğin **ritim** ögesinin insana düzen ve ölçölülük; **ezgi** ögesinin ise yiğitlik, sevgi ve dostluk duyguları verdiğini belirtmektedir. Bu yüzden yönetenlerin ve yönetilenlerin eğitimine müzikle başlanmalıdır. [Sun, 1969]

Platon, şarkının söz, makam ve ritim olarak üç şeyden oluştuğunu, makam ve ritmin sözlere uyması gerektiğini söyler. Karışık *Lydia*, tiz perdeden *Lydia* makamları ve bunlar gibi daha birkaç makamın hüznölü makamlar olduğunu; makamlar arasında gevşek olanların, içki sofrasına yakışanların, çözükl denilen *Ionian* ve *Lydia* makamları olduğunu ve bunların savaşçı adamların ağzına uygun olmadığını ifade eder. *Platon*, hayal ettiğı ideal aristokratik devlet için, felâketle karşılaşanların, mutluluğa erenlerin, akıllı ve gözöl pek adamların sesine en iyi öykünecek *Dor* ve *Frig* makamlarının bırakılarak, diğlerlerinin kaldırılmasını önerir.

“Çeşitlilik ruhta aşırılık, bedende ise hastalık doğurur” diyen *Platon*, müzikte sadeliğın ruhlara ağırbaşlılık, beden eğitiminde ise vücutlara sağlık verdiğini söyler.

Güzel söz söyleme, uyumluluk, uygunluk ve ritimlilik, *Platon'*a göre, iyi huyluluğa bağlıdır. Öyleyse, *O'*na göre, kendine düşen görevi yapmak isteyen bir gençlik her zaman bu ölkölere ulaşmaya çaba göstermelidir.

İki karşıt eğilim olan haşinlikle yumuşak başlılığın arasında denge kurmak ya da uyum sağlamak eğitimin temel görevidir; fazlasıyla sporla uğraşanlar fazlasıyla haşin, yalnızca müzikle uğraşanlar ise kendilerine yakışmayacak derecede gevşek olurlar. Uyumlu olanın ruhu uslu ve yiğit

[3] *Platon'*un, müziğın önemi konusunda Konfüçyüs'ün düşüncelerinden etkilendiğı sanılmaktadır. Konfüçyüs (M.Ö. 551–478)'e göre de; insanın kişiliğı eğitim ve toplum kurallarıyla oluşur. Müzik ise bu kişiliğı mükemmel hale getirir. [Konfüçyüs, 2004]

olur, uyumsuz olanınsa ruhu korkak ve kabadır.

Birisi müziğin onu flüt sesleriyle mest etmesine, tatlı, yumuşak ve hüznü ezgilerin kulaklarından bir huni gibi ruhuna akmasına izin verir de, bütün yaşamını türkü mırıldanmakla, türkülerin tadını almakla geçirirse, öncelikle içindeki ruh gücü yumuşar, işe yaramaz kaba bir şeyken, kullanılabilir hale gelir. Ama bunu fazlasıyla sürdürürse, ruhunun gücü büsbütün yumuşar, erir, sonunda da cesareti yitip gider ve artık yumuşak başlı bir kişi olur.

Tersine, insan bütün çabasını spora ve iyi yemeye, içmeye verir de, müzik ve felsefeyle hiç ilgilenmezse, önce bedeni güçlü olacağından, kendine güven duyup cesareti artar. Ancak *Platon*'a göre, böyle birisi öğrenmenin tadını almadığından, hiç bir araştırmaya girmediğinden, düşünceden de, müzikten de pay almadığından, öğrenme isteği gittikçe zayıflar, körleşir ve susar. Böyle bir kişi söze düşman, müziğe yabancı biri olur. Sözle inandırma yolunu hiç kullanmaz olur, bir hayvan gibi her şeyi zorla, kaba güçle elde etmeye yeltenir ve yaşamını bilgisizlik ve sapkınlık içinde, uyum ve incelikten yoksun olarak geçirir. O'na göre, tanrı insanlara müzik ve beden eğitimi ruh gücüyle bilim sevgisi için verdi ki; iki saz teli gibi gerilip gevşetilerek, bir uyum oluşturacak şekilde denkleşsinler. [Platon, 1998]

3. Huizinga'nın "Oyun" Olgusu ve Müzik Hakkındaki Görüşleri

Tanrı'nın insana verdiği en önemli özellik olan "oyun oynayarak yaşamak" özelliği, Hollandalı kültür tarihçisi ve filozof *Johan Huizinga* (1872–1945)'ya göre, oyun için gerekli toplumsal koşulların ortadan kalkması yüzünden eski önemini yitirmiştir. Serbest zamanın insanı yüceltici kullanımı, bir diğer deyişle, yaşamın özgür, bilinç sahibi ve eşit insanlar arasında oynanan bir "**oyun**" olarak sürdürülebilmesi için kültürün manevî yanları ile toplumun maddî güçleri arasında uyumlu bir denge'nin bulunması gerektiğini belirten *Huizinga*, kültürün bu işlevini yerine getiremediğini söylemektedir. Bu yüzden *Huizinga*, günümüzün uygarlığının toplumsal reformlar aracılığıyla daha iyi bir yaşam sağlayamadığını ve "*düzeltilmesi güç, ölmenin zor olduğu dünyamızda*" varolandan daha iyisini istemekten hiçbir zaman vazgeçmeyen insana tek bir yol bıraktığını, onun da "*rüyaya ve fantazyaya kaçış*" olduğunu ileri sürmektedir.

XVIII. yüzyıldan bu yana gönüllü olarak katılmakla oynanan ve katılanları kendiliğindenlikli bir yaşam ortamına kavuşturan oyunun yerine, önceden oluşturulmuş düzenlilik kalıpları içinde kurulan ilişkilerle sürdürülen bir toplumsal yaşama geçilmiştir.

Huizinga'ya göre, bu yeni yaşam içinde çağdaş insanın "oyun"u, gerçek bir oyun olma özelliğini yitirmiştir. Oyun eğlence endüstrisinde, spor-da, müzik yayınlarında, ya da tatil endüstrisine bağlı tatillerle veya bayramlarda görüldüğü gibi "çocuklaştırmalara" dönüşmüştür. Bu nedenle, çağımızın uygarlığı oyunu kandırmacaya, aldatmaya, paraya ve çıkara bağımlı hale getirmiş, güçlü bir "kültür yaratma ve uygarlaştırma ögesi olan oyunu" saf ve kendinden başka bir şeye indirgenemez olma özelliğinden yoksun bırakmıştır. Oyunsuzlaşmış olan günümüzün uygarlığında insan ilişkileri, bir tarafın bu ilişkilerin kurallarını koyduğu, diğer tarafın ise sadece bunlara uymak zorunda bulunduğu eşitsizlikçi ilişkilere dönüşmüştür. Bu durum insanın hem bilim alanındaki faaliyetlerini, hem de sanat alanındaki etkinliklerini değiştirmiştir Böylece "müzik ile yaşam" arasındaki ilişkilerin de temelinden değiştiğini ileri süren *Huizinga*, insanın oyundan yoksun kalmadığı eski dönemlerde şiir, müzik ve ritler arasında tam bir birlik bulunduğunu belirtmektedir.

Huizinga, sanatlardan en çok şiiri yüce saymaktadır. Şiirle konuşma, eski insanlık çağı için yazılı kültür öncesinin yaşamında kutsallık içeren işler açısından da, dünya işleri açısından da bilgi ve görgülerin biriktirilmesinin, saklanması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasının yegâne aracı olmuştur.

Şiirin hemen ardından ritüel ve kutsal nitelikli olan ve birbirlerinden ayrılmaz sayılan müzikle dansın geldiğini belirten *Huizinga*, müziğin *Platon*'a göre, "acılar içinde yaşayan insana tanrıların bir armağanı" oluşunu da vurgulamaktadır. Apollon'un ve diğer bütün "Musa"ların bin bir türlü marifetlerini dile getiren mousike kelimesinin müziği ifade etmek için kullanılmasının nedeni de budur. *Ünsal Oskay* (1939–2009), *Huizinga*'nın bu konudaki görüşlerini aktarmayı şöyle sürdürmektedir:

"Müzik, o çağlarda şöenlerde dinlenirdi. Şöenlere katılanlar dinledikleri müzikle de ortak bir yaşam içinde bulunmuş olurlardı. Ama yaşamlarının diğer varoluşsal alanlarında da ortak yanları olan insanlardı. Aynı yaşamı paylaşan insanlar birlikte dinledikleri müzikle, yaşamlarının reel-olan yanlarını; bu yanlarındaki mantığı; bu mantıkta-

ki idea'ların koyduğu sınırlamaları aşarlar; yaşamın reel-olanının üstüne erişirlerdi. Ayrıca, *Huizinga*'ya göre, müziğe bu yetkiyi kazandıran bir nokta daha vardır: müziğin yalnız olmayışı; müziğin dans ve şiir ile birlikte yaşanması. Bu ise aynı müziği dinleyerek reel-yaşamlarını aşabilen insanların dünyayı ve insanın bu dünya içindeki yerini «açıklayan» şiiri de paylaşmakta oluşları anlamına gelmekte idi. Dans ise müziği dinlerken bir araya gelen ve aynı ortak mekânı paylaşan insanların, *Aristo*'nun da kabul ettiği üzere, «ruhun akıldan ve coşkudan oluşan tümlüğünü» davranışsal olarak birlikte ve ahenk içinde dışa vurmalarını sağlamaktaydı. Topluluğun yaşamı, böylece, coşkusal, bilişimsel ve davranışsal düzeylerde bir bütünlük kazanabilmekteydi. Öte yandan, böylece toplumun yaşatmakta olduğu gelenek ... gündelik hayatın içinde kolektif olarak sınanmakta, pekiştirilmekte ve geliştirilmekteydi.”

Antik çağdan sonra, toplumsal değişimler arttıkça, müzik ve toplum ilişkileri de değişimlere uğramıştır. Geçimini sağlamak için bir çeşit zanaatkâr haline gelen müzisyen müziği üretmekte, müziğe yalnızca eğlence gözüyle bakan egemen sınıf ise müzisyenin sunduğu müziği dinlemektedir.

XVIII. yüzyıldan itibaren ise ressamaların kapıldıkları saray ve malikâ-nelerdeki soyluların himayesinden kurtulup, yaptıkları resimleri satarak yaşayan sanatçılara dönüşmeye başlaması gibi ya da mimarların saray ve kilise binaları yerine, parası olanlara konut yaparak toplumun içinde yaşayan meslek sahibi bir zümre haline gelmeye başlaması gibi, müzisyenler de “oda müziği”nin yeni bir tür olarak ortaya çıkmasıyla, kamusal müzik formlarına göre daha özgür ve daha geniş olanaklar sağlayan, bireyselleşebilen yeni müzik formları sayesinde geçimlerini toplum içinde sağlayan meslek sahibi yeni bir zümreye dönüşmüşlerdir.

XIX. yüzyılda sanatçılar belirli bir “efendinin” sarayında ya da konağında karın doyuran zanaat erbabı olmaktan çıkarak, dinin yanında ikincil önemde sayılan bir işin erbabına dönüşmüş ve böylece “ekonomi-dışı” zümrelerden biri haline gelmiştir. *Huizinga*, en önemli değişikliğin XIX. yüzyıldan itibaren yeni tekniklerin sanat etkinliklerine uygulanmaya başlamasıyla, sanat ürünlerinin gelir ve eğitim düzeyleri düşük olan kitlelere yönelmeye başlaması olduğunu belirtmektedir. Yeniden-üretim olanakları, sanat ürünlerinin az öğrenimli ve düşük gelirli toplum kesimleri tarafından da tüketilebildiği kültürel ürünlere dönüşmesine yol açmış-

tır. Ürünündeki ve onun üretim sürecindeki değişimler nedeniyle sanatçı bir yandan topluma daha da bağlanmış, diğer yandan ise “olağanüstü bir insan” statüsü kazanmış ve bu yüzden sanatta snobluk yaygınlaşmıştır. Bilime göre, yeni tekniklerin kullanılmasında çok daha rahat hareket eden sanat gittikçe mekanikleşmiş, kitlesel üretime yönelmiş, böylece reklâmcılığın etkisine girmeye başlamıştır. Bunun nedeni genel olarak sanatın bilime göre, çok daha doğrudan doğruya pazara yönelik oluşu ve bu niteliğini günümüze değin bilimden çok daha önce kazanmış olmasıdır. Sanat, bu şekilde, çağdaş döneme yaklaşıldıkça, gittikçe coşkusallığını ve “oyun” niteliğini yitirmiştir.

Sanatçının sıradan insanlardan daha üstün görülmesi, sanat ve sanatçı açısından ikilem yaratmıştır. Gerek “üstün insan” sayılabilmek, gerekse çevresinde saygı görebilmek isteyen sanatçı, kendisi için bir “cemaat” oluşturmayı sağlayacak kadar da sıradan insana seslenebilen ürünler verme zorunluluğu duymuştur.

Huizinga, çağdaşlaşmayla birlikte maddî çıkarların, sinisizmin, pragmatizmin, rasyonalizmin ve ütilitarizmin başat duruma geçtiğini; ticarileşmenin, profesyonelleşmenin, örgütlenmenin ve araçsallaşmanın ise “oyun”u ortadan kaldırdığını; böylece çağdaş insanın yalnızca “kaba bir sansasyonizm ile baş başa kaldığını” ileri sürer. [Oskay, 1982 ve 2000]

4. Adorno’nun Müzik, Müziğin Üretimi, Tüketimi ve Yeniden-Üretimi Hakkındaki Düşünceleri

Theodor W. Adorno^[4] (1903–1969)’nun müzik ile ilgili görüşleri 1932 yılında yayınlanan “Müziğin Toplumsal Konumu” makalesi ile bu yazısından yirmi sekiz yıl sonra yaptığı bir konuşmanın metni olan “Müzik Sosyolojisine Giriş”te özgün bir gelişme süreci göstermiştir. *Adorno*’nun 1932’deki yazısını *Ünsal Oskay* şöyle aktarıyor:

“... müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısının içinde, kendi... tecritlenmişliğinin suçluluğunu da beraberinde taşıyan toplumsal anti-

[4] *Theodor Wiessengrund Adorno* (1903–1969): Filozof, toplumbilimci ve müzik eleştirmeni. 1933 yılında, doçentlik yaptığı Frankfurt’tan Amerika’ya gitti. Buradaki sürgün yaşamından sonra Frankfurt’a dönerek çalışmalarını sürdürdü. 1958’de Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü’nün yönetimini devraldı. Frankfurt Okulu’nun en önemli filozoflarından biridir. Max Horkheimer (1895–1973) ile birlikte çok sayıda çalışmaları bulunmaktadır. [Horkheimer ve Adorno, 1996]

nomy'leri temsil etmekte olmasıdır. Müzik, kendi form'larında toplumdaki bu antinomy'lerin gücüne ve bunların toplumsal olarak giderilmesi gereksinimine biçim verme işini ne denli derinlemesine yerine getirirse, kendi biçimsel dilindeki antinomy'ler de toplumsal durumun sorunlarını o denli dile getirir ve... acının şifreli metninde o denli toplumsal değişim çağrısında bulunur..."

Oskay'ın belirttiğine göre, *Adorno* 1960 yılındaki konuşmasında ise müziğin toplumsal değişim konusunda yapabileceklerinin müzik için önemli bir sorun olmaya devam ettiğini, müziğin bir ideoloji olarak sona ermesinin antagonistik toplumun sona ermesini beklemek zorunda olmadığını söyler:

"...Müzik çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça bir ilgisizlik içinde olmamalıdır; toplumsal sorunlar müziğin içinde, tekniğin en içsel hücrelerinde yer alır ve müziğin kendi materyaline ve kendi biçimsel yasalarına göre temsil edilirse müziğin toplumsal işlemi de çok daha tam olarak yerine getirilmiş olacaktır. Bir sanat olarak müziğin görevi, bu bakımdan toplumsal kuramınki ile aynı olacaktır."

XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren müziğin doğrudan kullanım olanağını yitirdiğini, doğrudan uygulanışının da sona erdiğini belirten *Adorno*, müziğin bu dönüşümünden bu yana sağladığı tek yararın "soyut birimlerin alışverişinin yarattığı baskıları" hafifletmek olduğunu iddia etmiştir. Alış-veriş sürecine bağımlı kılınmış bulunan müziğin günümüzde "değer" olarak yüklendiği ise bu süreç içindeki yeri ve bütünüyle meta rolüdür. Bu rolün değerini belirleyen de "pazar"dır.

"19. yüzyılın hâlâ hoş görebildiği türden 'pre-kapitalist' nitelikteki 'müzik yapma adacıkları' yüzyılımızın kültür yaşamında silinip gitmiştir. Radyo ve sesli film teknikleri ve total kapitalist propaganda mekanizmasının sınırsız kontrolü müziksel pratiğin en içsel birimciği olan aile-içi müzik yapımı'nı bile kendi hükmü altına almış, kendi eline geçirmiştir. Aslında, daha 19. yüzyılda bile, ev içi müzik yapımı, özel sermaye eliyle gerçekleştirilen toplumsal üretimin total olarak belirdiği bir yaşam bütünlüğünün sadece bir bölümü durumuna gelmiş bulunuyordu. Bu tür müzik, 19. yüzyılda da toplumca yaygın pratik olmaktan çıktığı için, bireysel müzik üretiminin varlık sürdürme biçimi artık bir aldanım olmuş bulunuyordu. *Wagner*'in *Tristan*'ından itibaren müziksel üretim ve müziksel tüketim kapitalist süreç tarafından

özümsemiş bulunuyordu. *Adorno*'ya göre, müziği onun dolaysız kullanımının içinde gerçekleştirilmekte olduğu kültürel yaşam ortamından ayıran ve onu gelip-geçici sesler topluluğu biçiminde bir meta durumuna getiren bu süreç boyunca müzik basit dolaysız kullanım biçiminden ayrıldıkça kendi yabancılaşmasını ve insandan soyutlanmasını da tamamlamış oluyordu." [Oskay, 1982]

Müziğin hem üretiminin, hem de tüketiminin kapitalist süreç tarafından özümsemiş sonucu müzik şeyleşmiş ve rasyonelleşmiştir. Müzik günümüzde, yaşadığımız toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır. Bu çelişkiler yüzünden toplumdan tecrit olmuş durumdadır.

Adorno'ya göre, insanın daha ileri diyalektik gelişmesini önlediği sürece, müzik günümüz toplumlarındaki insanı çözümlenmesi olanaksız çelişkilere itmektedir. Müziği bir sanat yapan aynı şeyseleştirici güçler günümüzde müziği insandan çekip almış; onu, çoğu türlerinde bir aldınışa indirgemişlerdir. Kendisinin şeyseleştirilmesine yol açan toplumsal güçlerin ne olduğunu anlamayan ve toplumsal süreçleri sorgulamayan günümüzün müziğinin önemli bir kısmı müziğin yabancılaşmasının toplumsal olarak gerçekleştirilmekte oluşunun farkına varamamaktadır. Bu yüzden müzik, toplumu ya da toplumsal sistemi eleştireceğine, toplumsal tecrit edilmişliğin karşısında kendi kendini karalamakta ve suçlamaktadır.

Müziğin en büyük sorunu, amprisizmin egemen olduğu bugünkü toplumsal yaşamdan elde edilen ve kazanılan bilinç düzeyinin, "reel-bilinç" düzeyini aşmamış bir toplum yaşamında üretilmekte ve tüketilmekte oluşudur. Günümüz toplumlarının çoğunda, "sınıf hegemonyasının" varlığını sürdürebilmesi için, bu ampirik bilincin "nörotik bir eblehleştirme" düzeyine vardırıldığını belirten *Adorno*, *Oskay*'a göre, görüşlerini şöyle sürdürmektedir:

"«Toplumsal Kuram» gibi, müziğin de toplumda bugün varolan bilinç düzeyini aşması; kendini bir meta olarak kullanıma sunmak yerine, praxis ile diyalektik bir ilişki içine girmesi» bu nedenle gerekmektedir. Bunun için de, müziğin kendi toplumsal işlevinin bilincini kazanması; bugünkü sınıf hegemonyasının oluşturduğu bilinç ile sınırlı kalarak «yaratıcı kişiliği», «yaratıcı kişiliğin ruhunu», «kişisel duyguların dünyasını» ya da «transfigüre edilmiş bir içe kapanışı» dile getirmekle yetinmek yerine, diyalektik bir bilişsel işlev yüklenmesi gerekmektedir."

XVIII. yüzyılın sonlarına kadar müzik eserlerinin yeniden-üretiminde, bir bestenin besteci ya da başkası tarafından bestelenme anından sonra, yani farklı bir zaman diliminde icra edilmesi, plağının çalınması veya radyodan yayınlaması gibi durumlarda değişik bir toplumsal durum yaşanmakta olduğunu belirten *Adorno*'ya göre, pre-kapitalist nitelik taşıyan o dönemde, müziğin yeniden-üretimini gerçekleştirenler, hâlâ bir tür lonca topluluğu oluşturabil-mektedir. Besteleri yeniden-üretenlerle, yani icra edenlerle müzik dinlemek amacıyla bir araya gelinen yerlerdeki dinleyiciler, bir başka deyişle, müzik tüketicileri kendi aralarında, birbirine benzer bir toplumsal yaşam şekli oluşturuyorlardı.

Yeniden-üreticilerle tüketiciler (icracılarla dinleyiciler) arasındaki etkileşim yüksek kültürün değerlerine göre değil, özgün yaşam kesimlerindeki yakın ilişkiler içinde bulunan insanların değerlerine göre belirlenmektedir. Hatta müziğin yeniden-üretiminde bölgelerin kendine özgü gelenekleri olduğu gibi, yüzyıllarca müzisyen kuşaklar yetiştiren sülâlelerin bile kendine özgü gelenekleri ortaya çıkabilmektedir.

Bu gelenek, yakın insan ilişkileri içinde süre giden bir toplumsal yaşam sayesinde sürdürülmektedir. Böylece hem müziğin üreticisi, hem yeniden-üreticisi ve hem de tüketicisi yakın insan ilişkilerinin yer aldığı bu toplumsal yaşamda karşılıklı etkileşerek, gelenek vasıtasıyla bir araya gelmektedir. Toplum ise müziğin yeniden-üretimini etkilemektedir. Bu şekilde toplumun müzik üretimi üzerindeki etkisi müzik yapımı ile uğraşanlara kadar iletilmiş oluyordu. Sonucunda müzik, kendi toplumsal yaşamının her alanında çeşitli etkilerden kaynaklanan bir somutluk kazanırdı ve toplumdan tecrit edilmiş olmazdı. *Adorno*, burjuvazinin gerçekleştirdiği sanayi kapitalizmine geçildikten sonra bütün bunların değiştiğini belirtmektedir.

Sanayi kapitalizmi döneminde icracıların gelenekleri ve müzisyen loncalarının sürmesini sağlayan koşullar serbest rekabete dayanamamıştır. Bunların yerine, konservatuarlar açılmaya ve müzik öğretimi buralarda yapılmaya başlanmıştır. Müziğin bestesi “şey”leşince, bu yeni dönemden itibaren müziğin icra edilirken yorumlanması, rasyonel olarak kurgulanmış müzik eserleri için artık istenmeyen bir şey durumuna gelmiştir. Böylece yeniden-üretimdeki özgürlük alanı daralmış; icracının, önünde kodlanmış olanı açıklaması ya da bir “pazar” konumundaki toplumun, yeniden-üretimci durumundaki icracıdan isteklerine ve beklentilerine uymaya çalışması seçenekleri kalmıştır. Bu iki uç arasında

gidip-gelmeyi sağlayan da, icracının yorumcu kişiliği olmaya başlamıştır. XIX. yüzyıldan bu yana yorumcu kişilik bile kendi içeriğini bestenin içeriğinden alır olmuştur. Günümüzün müziğinde kurumsallaşmış ve ussallaştırılmış üretim, tüketim ve yeniden-üretim ortamında yorumcu kişi olan besteci de, dinleyici de, icracı da aynı kültürün içinde yer almaktadırlar. Bu duruma diğer üretim alanlarında olduğu gibi, müzik üretiminin devamlılığının müziğin yeniden-üretimi yoluyla olabilmesi ve müziğin yeniden-üretiminin de tüketicinin müziği çok zorlanmadan, kendi anlayabilme yeteneği düzeyinde ortaya konması zorunluluğu neden olmaktadır.

Günümüzde besteci kendi eseri icra edilirken ona ebedî bir ürün davranışı gösterilmemesine ve dinleyicisinin doğal koşullarda yaşayan değişmez bir kitle olmamasına katlanmak zorundadır. Besteci müziğin yeniden-üretiminin tarihsel koşullara göre gerçekleştirilmesine katlanamazsa, eserinin topluma ulaşma ana amacını yerine getirememektedir. Bu yüzden XIX. yüzyıldan beri toplumsal yaşamdaki değişimlerle, bu değişimleri belirleyen toplumsal güçler ve çeşitli yenilikler müziğin hem kendi diyalektiğini, hem de “tema”sını değiştirmişlerdir. Müzik meta olarak üretildiğinden ve yeniden-üretildiğinden bu yana müziğin üretimi müziğin yeniden-üretimine bağlıdır. Yeniden-üretimi de dinleyicinin toplumdaki genel müziksel yapıya göre belirlenen bilincine bağlı olduğundan, yapının icrası sabit ve değişmez anlamıyla yorumlanır olmaktadır. Yani müzik, yaşanan zamana göre tarihselleşmektedir.

“Yeni dönemin koşullarında tüketicinin müzik beğenisini ve bu konudaki bilinçlilik durumunu anlamak; burjuva toplumundaki müzik tüketiminin ideolojik işleyişini ve özelliklerini açıklamak da zorlaşmıştır... Toplumdaki müzik tüketiminin yaygınlaşan tarzlarının ... temelinde hiçbir fiili gereksinim bulunmadığını söylemek de zordur. Çeşitli dinleyici kesimlerinin çeşitli türden müzikleri sevmekte ve dinlemekte olmalarını, bu beğeni kazanan müzik tarzlarını kendi toplumsal egemenliğini gözlerden saklamak isteyen burjuvazinin kurduğu kültürel bir ortamın düz bir yansıması saymakla açıklamak da tutarlı görünmemektedir. Burjuvazi, toplumsal yaşamın arkasında yer almış bulunan kendi ekonomik ve siyasal yaşamını gözlerden saklamak için bundan yararlanmakta ise de .. bunları söylemekle de sorun tam olarak açıklanmış olmamaktadır. Çünkü varolan toplumun içindeki müzik tüketiminin ideolojik etkinliği her şeyden çok, bu tüketimin salt bir alda-

nım olarak görünmemesi; dinleyici kitlelerinin reel-yaşamları açısından onlar için önem taşıyan gereksinimlere de cevap verebilmesi sayesinde sağlanabilmektedir. Ancak öte yandan, müziğin bunları yerine getirirken ya da yaparken gerçekten bir yanlış bilinç ürettiğini de unutmamak gerekmektedir. İçinde yaşanan fiili toplumsal durumu ve toplumsal koşulları müzik, bu yolla, müziğin tüketicisinden saklamaktadır. Böyle olduğu halde, bu aynı müziğe kitlelerce gereksinim duyulması modern toplumdaki toplumsal koşulların insanları dolaysız toplumsal gerçekliğin ardında doyumlar aramaya mecbur ve muhtaç kılan nitelikte toplumsal koşullar olması yüzündendir. Yani insanların yaşamları için gereksindikleri temel nitelikteki doyumların bu koşullarla onlardan esirgenmekte oluşu yüzündendir. Nitekim gerçek yaşam koşulları gitgide problematik bir niteliğe bürünen sınıf ve kesimlere doğru gelindikçe, bu tür müziğe olan gereksinimin de artmakta olduğu görülmektedir. Fantazyalaşmaya yönelmiş bir müzikte bulunan bu doyumlar yüzünden, belirli müzik türlerinin tüketiminin toplumsal yaşamda ideolojik bir işlev yüklenebilmesi ise bu müziklerin üretilmesinde, yeniden-üretilmesinde ve tüketilmesinde burjuva eğiliminin diğer sınıf ve katmanlarca benimsenmesi ya da benimsetilmesi ...ile olmaktadır. Kitlelere benimsetilen, bu nedenle, yaşanan toplumsal realiteden kaçış olmaktadır.” [Oskay, 1982]

a. Müzikte Yabancılaşma ve Hafif Müzik

İdeolojik açıdan bakıldığında, müzik yaşamı toplumdaki mevcut egemenlik yapısının gereksinimlerini karşılamaktadır. Bu yüzden yönelinen müzik, “aslını” sakladığı sosyal yaşamın sürmesini sağlama özelliği taşımaktadır. *Adorno*’ya göre, müziğin bunu sağlama yolu gerek toplumsal çelişkileri ortaya çıkarmaktan ya da görünmesini sağlamaktan, gerekse bunların bilincine varılmasını kolaylaştırmaktan özenle kaçınıp, yabancılaşmanın algılanır olmasını güçleştirmektedir.

Günümüzde müzik kendi içinde çağdaş toplumun çelişkilerini de bünyesinde barındırmaktadır. *Adorno*’ya göre, toplumsal çelişkiler nedeniyle toplumdan yalıtılmış bir şekilde bulunan günümüzün müziği bu yüzden yalnızca bir meta rolü oynamakta ve oynadığı meta rolü de diğer metaların rollerinin belirlenmesinde olduğu şekilde, “pazar” tarafından belirlenmektedir. Böylece müziğin dolaysız kullanımıyla sağlayacağı dolaysız yarar engellenmiş olmaktadır. Günümüzün müziği soyut birim-

lerin değiş-tokuş edilmesinin yol açtığı baskıları hafifletme görevi görmektedir. Diğer bir deyişle, insanın soyut bir birim olarak diğer metallerle mübadele edildiği modern yaşamdaki acıları ortadan kaldırmamakta, bu acıların algılanmasını azaltma görevi gören bir aldanım aracı özelliği taşımaktadır.

Oysa müziğin günümüzdeki yabancılaşma sorununun çözülmesi ile ilgilenmesi gerekir. Müziğin yabancılaşma sorununun nasıl çözümleneceğini konu alması ya da almaması temel bir dünya görüşü farklılığıdır. Yabancılaşma toplumsal olarak ortaya çıkmış bir sorun olduğundan, sorunu müziğin içinde değil, toplumun bütünü içinde ele almak gerekir. Yabancılaşma bu bütünlüğün değiştirilmesi ile çözümlenebilecek bir sorun olduğundan aslında müziği aşan bir işlevdir. Bununla birlikte, müziği temelden ilgilendiren yabancılaşma sorununun çözülmesinde müziğin de görevi vardır. Müzik, kendi yabancılaşmasını durdurabilmek ve aşabilmek için toplumsal sürecin değiştirilmesine müzik olarak etkide bulunmak zorundadır.

“Tıpkı Toplumsal Kuram gibi, müzik de bu konuda şu işlevleri yüklenbilir ve yüklenmelidir:

1- Kendi malzemesinde ve kendi formel kurallarında ... yaşanan toplumdaki çelişkileri göstermeli, bu çelişkileri temsil etmelidir.

2- Müzik olarak, kendi içrek ... gelişmesini bir mutlaklık biçiminde görmemelidir. Bu, müziği toplumsal sürecin sadece bir yansımasına dönüştürür ve müziğe bir fetiş karakterine bürünme zorunluluğu yükler.

3- Öte yandan, gelişmesini kendi içrekliğinde yapmakla yetinebileceğini de sanmamalıdır. Çünkü bu durum yukarıdaki yanlışlığın bir başka türüsüdür... Kendisinden bir şeyler beklenebilmesi için, tıpkı Toplumsal Kuram gibi, müzik yaşanan toplumdaki varolan bilinç düzeyini aşmaya mecbur olduğunu görmezlikten gelmemelidir. Bunun için de kendini “çok satan bir meta” olarak topluma sunmak yerine, bu toplumsal işlevinin bilincinde olmalı, bu bilinci kazanmalıdır. Bugünkü sınıf hegemonyasının oluşturduğu bilinçle sınırlanarak «yaratıcı kişilik», «yaratıcı kişinin ruhunu dile getirmek», «kişisel duyguların dünyasını dile getirmek» gibi, varolan toplum içinde yapılamayacak şeyleri yaptığını iddia etmemelidir...

... müzik, reel-olanın yüzeysel algılanma biçimlerini aşabilen diyalektik-bilişsel bir işlev yüklenmeli; ... amaçları sınıf hegemonyasına son vermek olan öğelere... kendi yapısında yer vermelidir... fragmanlaştırıl-

muş, atomize edilmiş bir yaşam ve kompartımanlara ayrılmış bir kişilik içinde yaşadığı için kendinden başka herkesi kendisi için bir düşman olarak gören; çarpık bireyciliği içinde kendini gerçekten bir birey olarak insanlaştıramamaktan yoksun kılan verili sistemin istediği kalıplara giren; dirençliliği örselenmekte olan; bu nedenle de gitgide hırçınlaşan, huzursuzlaşan; toplumsal yaşamdaki edilginliğinin yoğunlaşması oranında fantazyalarında saldırganlaşan; bu saldırganlaşmasında bireysel davranışlarda kalan ve «husumetini» toplumdaki egemenlik yaşamına değil, kendi yalnızlığı içinde güç yetirebilecek olduğu onun kiyle aynı toplumsal konum içindeki insanlara yöneltebilen kitle toplumlarının insanlarına bu yanlış yanlarını fark ettirecek ve bu toplumsal konumun yol açtığı acısını duymalarını sağlayabilecek bir müzik olmalıdır.” [Oskay, 1982]

Diğer yandan, *Adorno*’ya göre, burjuvazinin müzik ile ilişkisi ise toplum yaşamındaki yaygın bilinçsizliğin gündelik hayatta himaye altına alınması şeklindeki bir ilişkidir. O’na göre, bu durum burjuvazinin hem yasal ilişkileri şeklindeki “müzik yaşamı” denen ciddi müzik ile ilişkilere, hem de burjuvazi için yasal olmayan “hafif müzik” türündeki müzikle kurduğu ilişkileri için geçerlidir.

Bununla birlikte, burjuvazi müzikle ilişkilerinin bilincinde olmadığı gibi, müzik objelerini de bir fetiş gibi görmektedir. Böylece burjuva yaşamında yanlış bir aşırı saygınlaştırma sonucu müzik eserlerinin eleştirilmesinden kaçınılmakta, duygusal kaynaklı bir “müzikal duyum”la yetinilmesi gerektiğine inanılmaktadır. Böyle bir saygınlaştırma ve müzikal duyumsama müzik eleştiriciliğinin etkisizleştirilmesine yol açmaktadır. Bu şekilde burjuvazi müziğin toplumsal işlevlerini anlamaya çalışmaktan uzaklaşmaktadır. Müzik dinlemek, burjuvazi için kendi toplumsal kökenlerini olumlamak ve burjuva sınıfının yüceliğini ve kalıcılığını yeniden yaşamakla sınırlı kalmaktadır. İçinde bulundukları konumları gereği burjuvazi çoğunlukla ancak bu tür müzikten zevk alabilmektedir. Günümüzün ussallaştırılmış toplumlarında hem burjuvazinin kendi ölçülerine göre şekillendirilmiş bir toplumsal yaşam biçimi sürdürülmekte ve hem de toplum tarafından bu yaşam biçiminin getirdiği acılar yaşanmaktadır.

Hafif müziğe gelince, *Adorno*’ya göre, ciddi müziğin tüketildiği “müzik yaşamı”nın düzeyce çok altlarında yer almakla birlikte, çağdaş toplumlarda ticarileştirilmiş şarkılarıyla hem en üst düzey müzik öğelerini

kullanmakta, hem de en alt düzeydeki basit öğeleri benimseyebilen bir yapı göstermektedir. Gerek ticarileştirilmiş şarkılar, gerekse sofistike bir müzikal yapıya sahip olan Caz da dahil, bütün hafif müzikler yalnızca burjuvaziye hitap etmemekte, bütün bir toplumun gereksinimlerini karşılamaktadır. Bu müzik türü “katıksız bir meta” olduğu için tüm müzik türleri içinde en çok yabancılaşmış bulunan müzik çeşididir. “Hafif müzik, toplumdaki hiçbir çelişkiyi yansıtmayan bir müzik formu olarak hiçbir toplumsal soruna değinmez.” Hafif müzik dinleyicisi müzikte bulduğu doyumlar aracılığıyla kendisinin içinde bulunduğu toplumdan, onun tarihinden, toplumsal konumundan ve gerçeklerden uzaklaşmaya yöneltilmiş olmakta, ayrıca müzikten kopmaya zorlanmaktadır. Günümüzün toplumlarının bu tür müziğe “ucuz müzik” gözüyle baktıklarını; hafif müziğe hiçbir estetik hak tanımadıklarını, yalnızca “dinlenme müziği” saydıklarını söyleyebiliriz.

Hafif müzik, müzik türleri içinde en çok dinlenen müzik formu olmasına karşın, günümüz insanına bütün müzik türlerinden daha yakın görünmekle birlikte, aynı zamanda da en uzak müzik formudur. Bu yüzden, *Adorno*’ya göre, ciddiye alınmaması sonucu eleştiriden de uzak kalmakta, bir yandan mevcut toplumsal düzenin bütün teknik olanaklarından yararlanabilmekte; diğer yandan tüm toplumda her sınıftan insanın reel-bilinçlerinin yansımalarına ve bilinç-dışı tüm arzularına yanıt verebilecek etkin bir “gündüz rüyası” işlevi yüklenebilmektedir. Bunun yanı sıra, hafif müzik, kullandığı geniş teknik olanaklar aracılığı ile dinleyenleri müzik üzerinde hiçbir etkide bulunamayacak kadar edilgin bir konuma sokmaktadır.

Adorno’ya göre, önceki yüzyılların folk müziğinde yer alan formları kullanan hafif müziğin, eski folk müziği gibi basit motifleri işlediği ve bu motifleri olumladığı kabul edilmesine rağmen işin derinine inilmemektedir. Oysa görünüşteki benzerliklerine karşın, geçen yüzyılın (Batı) folk müziği ile bugünkü hafif müzik arasında temel farklılıklar vardır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, feodal hiyerarşinin maskesini yüzünden kaldırma işlevi gören dünyevî müzikte, yükselen sınıf olan genç burjuvazinin yararına bundan bir gülünçleştirme ögesi oluşturulmamaktaydı. Buna karşın, günümüzün hafif müziğinde rasyonelleştirilmiş bir burjuva dünyevî yaşamının kendisi yerine “görünen yüzü” değiştirilmekte; gerçek yüzü ise gizlenmektedir.

Bunun yanı sıra, içinde bulunulan toplumsal düzenle hafif müzik

arasında tam bir karşılıklı yardımlaşmanın ve birbirini kollamanın olduğu göze çarpmaktadır. *Adorno*'ya göre, hafif müzik çeşitli şekillerde varolan düzen tarafından desteklenmektedir. Örneğin topluma, hafif müziğin insanın yoksun bırakılmaması gereken küçük mutluluklar edinmesini sağlayan zararsız bir müzik türü olduğu görüşü aşılانmaktadır. Bu şekilde hafif müziğin toplumsal işlevinin ve konumunun anlaşılması zorlaştırılmaktadır. Diğer yandan, hafif müziğin en etkin savunulma biçimlerinden biri de bu müziğin hiçbir ciddi yanının olmadığına söylenmesi ve böylece toplumsal konuları anlayabilecek düzeyde öğrenim görmüş olanların bu konuları incelemesinin önlenmesidir. Bu tür konuları anlayabilmek ve inceleyebilmek için yalnızca müzikten iyi anlamak veya konservatuarlarda eğitim görmüş olmak yetmemekte, üst-kültürlerin işlevlerini, alt-kültürlerin işleyiş tarzını, bilinç veya yanlış bilinç olgularını, alışları, yanlış bilincin mutlak bir durum olmadığını kavrayabilecek düzeyde gelişmişlik gerekmektedir. Oysa bu düzeyde olanların bile, böyle sorunları küçümsemelerinin yarattığı inceleme ve araştırmalardan alıkonulmayla, hafif müzik varolan düzen içinde üzerine düşen ideolojik görevi kolaylıkla yerine getirebilme ortamı bulabilmektedir.

Kimin bestelediğinin bile önemli olmadığı ve kalıcı bir değerinin bulunmadığı ileri sürülerek toplumsal açıdan incelenmeye değmeyeceği telkin edilmek istenen hafif müzik, aksine, gelişmiş toplumların siyasî kültürünün işlerlik kazanmasındaki sosyal etkileri bakımından önem taşıyan bir müzik türüdür. Hafif müzik, toplumun en çok değer verdiği müzik türü olma özelliğini taşımakla birlikte, bağımsız üretim diyalektiğinden oldukça uzak olması yüzünden toplum karşısında başı en çok eğik duran müzik türüdür. [Oskey, 1982]

b. Operanın İşlevindeki ve İzleyicisindeki Değişimler

Adorno'ya göre, opera gibi bazı eski müzik türlerinin çağımızda popüler hale geldiği gözlenmektedir. Operanın küçük burjuvazi üzerindeki işlevi, eski dönemlerdeki gibi soylularla yukarı orta sınıf üyelerinin kendi dünyalarının olumlanması şeklinde değildir; opera baskıcı öğeleri ile câzip görünen bir müzik türü ve müzik dinleme biçimine dönüşmüştür. Küçük burjuvazinin operaya gitmeyi sevmesinin ardında, ulaşamamış olduğu bir yaşam biçimine erişmek için kendini eğitmek istemesinin ya da daha üst kesimde yer alan burjuvazinin hayatını benimsemeye çalışma-

sının bulunduğu söylenebilir. Oysa küçük burjuvazinin üst burjuvazi yaşamına geçmeye çabalamasına rağmen, üst burjuvazinin yeri küçük burjuvaların hepsine yetecek genişlikte değildir. Operanın baskıcı öğelere sahip olmasının nedeni, küçük burjuvazinin çok az bir kesiminin yukarı düzeye doğru bir hareketlilik sağlamış olmasına karşın, geri kalan çok büyük kesimin varolan sisteme ondan bir yarar elde etmeden uyum sağlamasına ya da uyum sağlayabilmek için, örneğin beğenmese de veya beğeni düzeyini aşsa da “zorla” opera dinlemeye kendisini alıştırmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Diğer yandan, üst-burjuvazi eskiden yıllık abonman alarak veya operalarda loca tutarak müzik izleyiciliği ile toplumsal farklılaşma arzuları arasında bir bağlantı oluşturmuştur. Oysa günümüzde diğer burjuva kesimlerinden kendini farklı tutmak için bunlar yetersiz kalmıştır. Bu yüzden burjuvazinin en üst kesimi operaya veya konserlere gitmek yerine, eskiden kendisi için konserler düzenlemesine benzer şekilde, büyük masraflarla yapılan konserlere ve gösterilere sponsor olmaya başlamıştır. Bu yenilik sayesinde üst-burjuvazi öznel bir içsellik kavuşabileceği umudunu taşımakla birlikte, yalnızca asılsız bir içsellik elde edebilmektedir. [Oskay, 1982]

c. Klasik Batı Müziği'nde Halk Müziğinin Yeri

Adorno'nun müzik üzerine yazdıkları arasında, yabancılaşma sorununu kendi içinde çözümlemek amacıyla halk müziğine yönelenlerle ilgili olanları da vardır: *Adorno*, *Mozart*'ın, daha sonraki dönemde de *Offenbach* ile *Strauss*'un halk müziğinden yola çıkarak operalar ve operetler bestediklerini, oysa günümüzde türkülerini ve danslarını derleyip sanatsal olarak işlenecek bir folk'un ve geleneksel halk yaşamının kalmadığını, bu nedenle bunun artık olanaksızlaştığını ileri sürmektedir.

Adorno'ya göre, pazarın genişlemesi, kırsal kesimin pazara açılması ve burjuva rasyonel toplum bütünüünün tüm sosyal yaşamı kapsaması sonucu, günümüzün halk toplulukları için yapılan bu tür müzik, artık, adı ne olursa olsun, halktan kaynaklanan bir müzik olmamakta; burjuva toplumunun gerek baskı altındaki sınıflar üzerinde, gerekse egemen sınıfın kendi kendisi üzerinde de uyguladığı reel-bilinç düzeyine seslenen bir müzik olabilmektedir.

Hafif müziğin kendi başına banalleşmesinde görüldüğü gibi, günü-

müzün “vülger” müziğinde de bağımsız üretimden olabildiğince uzaklaşmakta, müzik üretimi “mass production” teknolojisine göre uyarlanmaktadır.

Adorno, XIX. yüzyılla birlikte günümüzde diğer sanatsal etkinliklerde görüldüğü gibi, müzikte de “insanlığın potansiyellerine olan ümidin ve yaşanan zamana göre daha özgürleştirici bir gelecek zamana olan inancın ürünü” olması gereken estetikçe zengin eserlerden ve ileri düzey sanat üreticilerinden uzaklaşıldığını belirtmektedir.

Geleneksel halk yaşamı ve bu yaşamdaki kendiliğindenliğin XVIII. yüzyıldan bu yana süren modern kapitalizmin gelişme süreci içinde bütünüyle tüketilmiş olduğunu ileri süren *Adorno*, böylece sonunda varılan bugünkü popüler müziğin modern “Bilinç Endüstrisi”nin etkisi altında XIX. yüzyıl öncesinin popüler kültüründen farklılaşmış bulunan günümüzün popüler kültür alanlarında görüldüğü gibi, empoze edici ve manipülasyona dayanan bir müzik haline geldiğini belirtmektedir. Bu yüzden, “spontane folk”un kalmadığı modern çağda folktan yararlanan müzik de hafif müziğin yalnızca bir alt-türü olabilmektedir. Diğer yandan hafif müzik ise eskiden dönemin egemen sınıfı olan aristokrasiyi ve onun değerlerini yermek, hatta alaya almak için kullanılan bir müzik türü iken, modern çağda tam bir meta haline dönüşmüş, böylece insanı, yaşadığı toplum içindeki yerini ve toplumsal alın yazısını kabullenmeye ikna etmeyi üstlenmiştir.

Geleneksel halk (folk) kültürü kısmen kapalı toplumlardaki maddî ve manevî yaşamın kültürüdür. Geleneksel halk yaşamında insanların servetleri arasında fazla fark olsa da, oldukça yakın toplumsal ilişkiler bulunmaktaydı. Dar çerçeveli bir yaşam ortamında birlikte yaşanan bayramlar, eğlenceler ve ortam, bir bağ oluşumu sağlayan çeşitli ritüeller insanların doğaya bakışını bugünkü popüler kültürdekinden oldukça farklı kılmaktaydı. Kapitalizm öncesi kırsal kesim ilişkileri doğrudan ve karşılıklı iken, kırsal alan dışındaki sosyal yaşamda temel üretim şekli sanayi dönemi kapitalizminden oldukça farklıydı. Kırsal kesim yaşamında doyumların ertelenmesine fazla gerek duyulmuyordu. Bu yaşam biçimi birbirini kuşaktan kuşağa tanıyan, yaşamın çeşitli alanlarını paylaşan, yardımlaşan insanlar arasındaki yakın ilişkiler çerçevesinde geçmekteydi. Bu yaşam ortamı içinde, kültür birikimleri sözel iletişim kalıpları içinde üretilmekte, yeniden-üretilmekte ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktaydı. Folk kültürünü üretenler, yeniden-üretenler ve tüketenler farklı ke-

simlerin insanları olsalar bile, çağdaş yaşamdaki gibi kültürel açıdan birbirinden oldukça uzak ve kopuk insanlar değil, tersine aynı gelenek ve göreneğin içinde doğmuş, büyümüş ve yaşamakta olan kişilerdi.

Oysa günümüzde aynı müziği üretenle, yeniden-üreten (icra eden) kişiler bile aynı kültürden kaynaklanan ortak bir geleneksel yaşam ortamı bulamamaktadır. Müziği tüketen geniş kitleler ise kültürün demokratikleşmesi süresince operadan operete, operetten revülere, revülerden de (ancak eğlence klüpleri üyelikleri yoluyla elde edebildikleri) yapay kimliklerinin sağladığı “sözde-cemaat” oluşturabildikleri) çağdaş popüler müziğe geçildikçe, gerek tükettikleri müziğin üretiminden, gerekse yeniden-üretiminden hemen tamamen soyutlanmışlardır. Yabancılaşmanın müziğin kendi yapısı içinde çözümlenebileceği düşüncesiyle üretilen *Stravinski*’nin müziğinden caza ve hatta Beatles müziğine kadar birçok müzik türünde halk müziğinden yararlanılmış, ancak yakın dönemlerde kapitalist toplum yaşamı çeşitli yollarla kırsal kesimleri etkilemeye başladığı için maddî temelleri kalmamış bir halk müziğinden yararlanma çabaları başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Metalaşma ve sanayileşmiş üretim, bugün müzik üretimi alanında geleneksel halk müziğinin canlandırılmasını olanaksızlaştırmaktadır. *Adorno*, sanayi dönemi kapitalizminin kırsal kesimde de yaşamı benzer şekilde ve birbirine bağımlı ilişkiler çerçevesinde düzenlemeye başlamış olması dolayısıyla bugün eski halk müziğinin geleneksel içeriğiyle ilgisi olmayan sözde bir halk müziğinden ibaret kaldığını söylemektedir.^[5]

[5] Folk yaşamı ya da geleneksel halk yaşamı hakkında *Adorno*’nun söylediklerine Türkiye açısından katılmak mümkün görünmemektedir. Çünkü kapitalist toplum sürecini Batı’ya göre geriden izleyen Osmanlı İmparatorluğu ve sonrasındaki Türkiye Cumhuriyeti’nde birçok yörede hâlâ geleneksel halk yaşam tarzının sürdürüldüğü görülmektedir. Geleneksel yaşam tarzının bırakıldığı büyük şehir yaşamı ortamına sonradan katılmış bulunan kitlelerin bile, yerine göre, geleneksel yaşam biçimi ve öğeleriyle ilişkilerini devam ettirdikleri izlenmektedir. Bu durumun kısmî olumsuz yanları yanında, olumlu yanlarının ve yararlarının bulunduğunu inkâr etmek olanaksız gibidir. Ülkenin yaşadığı ekonomik kriz dönemlerinde toplumsal hareketlerin çok düşük düzeyde kalması, uygulanan yeniden-düzenleyici ekonomi politikalarından çok, geleneksel halk yaşamı içindeki sosyal dayanışma, kapitalist ekonomiye katılanların, köken aldığı kırsal kesimle bağlarının sürdürülmesi ve geniş kesimlerin yaşam felsefesince dinin etkisiyle doğalmış gibi görünen -olumlu ya da olumsuz yanlarıyla- tevekkülün sonucudur. *Adorno*, yalnızca, içinde yaşadığı Batı toplumunun değerlerine göre düşünmekte, Asya toplumlarının varlığını ve farklılığını görmezden gelmektedir. Doğu toplumlarının çoğu için, *Adorno*’nun sözünü ettiği değişimlerin tam olarak geçerli olduğunu iddia etmek doğru değildir. Bu nedenle, her şeye Batı’nın penceresinden ve batılı yazarların tercümeciliğinden bakmak, bizi Türkiye’deki koşulların da benzer olduğunu zannetmek yanlışına götürebilir. Bu yanıltıcı

Adorno'ya göre, kırsal kesimdeki insanların ve kentlerin kenar semtlerindeki yeni kentlileşmiş insanların anlayabildiği ve yaşatabildiği halk müziği yaygın popüler müziğin içinde erimeye başlamıştır. Bu yüzden, meta ekonomisinin belirlediği toplumsal ve kültürel yaşam içinde tüketilmek üzere bu ekonominin teknolojisi tarafından üretilmekte olan günümüzün “folk müziği” içerik bakımından popüler müziğin bir alt türü olmaktan ileri gidememektedir. Çağdaş müzik üretiminde halk müziğinden doğru yararlanabilmek için iki noktaya dikkat etmek gerekiyor: a) *Kodály*'nin düştüğü yanlışla düşmeyen *Bartók*'un yaptığı gibi, kaynak alınacak olan halk müziği öğelerinin yakın geçmişteki “Halk Müziği” ürünlerinden değil, yabancılaşma olgusunun yakın geçmişteki gibi yoğun olmadığı arkaik geçmişteki folk yaşamına ait gerçek halk müziğinin müzikal zenginlikleri arasından arayıp seçmek; b) bu verileri, günümüzün yaşamını yanlış bilinçle algılayan bugünün yaygın müzik beğenisini alt-üst edecek şekilde, “eski ile yeni arasındaki kontrastın algılanmasını sağlayacak bir müzikal montaj yöntemiyle” çağdaş yaşamın müzikal ürünlerine dönüştürmek. [Oskay, 1982 ve 2000]

gıya düşmemeliyiz.

Nitekim *Melih Duygulu* (2005) da bizim düşüncelerimize katılmakta, *Adorno*'nun Marksist ideoloji bağlamından ele aldığı kültür-müzik ilişkisinin kıt'a Avrupa'sının toplumsal koşullarında doğup geliştirildiğini, dolayısıyla diğer toplumlara da uygulanacak toptancı bir model olma olasılığının mümkün olmadığı kanaatinde olduğunu belirtmektedir. Avrupa modernleşmesiyle eş zamanlı yaşam süren diğer toplumların kültürlerindeki üretim ve tüketim ilişkileri *Adorno* ve bağlı bulunduğu Frankfurt okulunda bilhassa, bilerek ele alınmamıştır. Bu nedenle, *Adorno*'nun sözünü ettiği model, Türkiye gibi farklı kültür birikimleri ve koşulları olan ülkelere uygulanacak bir model olarak algılanmamalıdır. Zira feodalite ve Asya tipi üretim gibi sosyo-politik kavramlar bu konseptin içerisinde yer almamıştır.

C. KÜLTÜRÜN ÜRETİM ARAÇLARI

Kültürün üretim araçlarının temelinde maddî unsurlar bulunmaktadır. Bunlar, ağırlıklı olarak kalıtsallığa bağlı olan fiziksel kaynakların üzerine yapılanmış maddî araçlar ve ağırlıklı olarak beşeri olmayan maddî nesnelerin ve güçlerin kullanımına bağlı bulunanlar şeklinde iki bölümde değerlendirilebilir. Sözlü şiir, şarkı ve dans sanatları ilkinin; resim ve heykel ise ikincisinin örnekleridir.

Kalıtsal kaynakların gelişmesinde dildeki başarı, evrimselden toplumsala doğru gelişen karmaşık bir süreç izlemiştir. Duruş, jestler ve mimikler gibi sözel olmayan kalıtsal iletişimden kültürel formlara geçiş ve bunların gelişimi de karmaşık bir süreç içinde olmuştur.

Bütün dans formları değerlendirildiğinde, karmaşık geleneksel formlardan sürekli mesleki eğitime dayalı dans türüne doğru evrimleşme şeklinde bir toplumsal gelişme vardır. İnsan sesinin şarkı söylemek ve belli özel temel konuşma biçimlerinde kullanımında da benzeri gelişmeler gözlemlenir.

Beşerî olmayan maddî nesnelerin ve güçlerin kullanımı ve dönüştürülmesinin toplumsal ilişkileri daha karmaşık ve değişken hale getirdiğini söyleyen *Williams*, bunları aşağıdaki bölümlere ayırmaktadır:

- “1. Dansta boyanın, maskların ve kostümlerin kullanımından tiyatro oyunlarında maskların ve sahne dekorunun kullanımına kadar geçen bütün aşamalarda kalıtsal fiziki kaynakların kullanımıyla birlikte bazı nesnelerin de kullanılmasıyla ortaya çıkan kombinasyon;
2. Özellikle müzik aletlerinde olduğu gibi yeni performanslar doğuracak türden araçların geliştirilmesi;
3. Heykel ve resimde kilin, metalin, taşın ve pigmentin kullanımı gibi kültürel bir anlam taşıyan ayrılabilir nesnelerin seçimi, dönüştürülmesi ve üretimi;

4. En iyi şekilde yazı sanatlarında görülen, kültürel anlamları tasarlamaya yarayan ayrılabilir maddi anlamlandırılma sistemlerinin gelişmesi,
5. Bütün bu söylenen tiplerde ortaya çıkan yeni türleri mümkün kılan, ama hâlâ kalıtsal ve yapılaşmış kaynakların kullanımına bağlı yeni tür pratiklerin de ortaya konulmasını gerektiren karmaşık yükseltici, yaygınlaştırıcı ve üretken teknik sistemlerin gelişmesi.”

Kültürel üretim araçları arasında yazı önemli bir teknik üretim aracıdır. Yazı, onu üretenler için olduğu kadar, alıcıları için de tamamen özelleşmiş eğitim formasyonu gerektirir. En eski yazı formları kısıtlı gruplar tarafından kullanım alanı bulmuştu. Yazı, daha sonraki dönemlerde sözel olarak ifade edilegelen hukuk, tarih, öğretim ve din gibi alanlarda kullanılır hale gelmiştir. Yazı-öncesi toplumların ve yazılı toplumların sözlü edebiyatı da zaman içinde karmaşık aşamalardan geçerek bu maddî üretim tekniğiyle kaynaştı ve gelişti.

Son yüz elli yıldır her kültürde halkın büyük çoğunluğu, iki bin yılı aşkın zamandır devam eden ve insanlık kültürünün büyük bir kısmını bugüne taşımış olan yazı tekniğinin en ince erişim şekillerini kavramıştır. [Williams, 1993]

1. Kitle Kültürü ve Kültür Endüstrisi

Kitle kültürü, kâr etme amacı taşıyan ve toplumun geniş kitlelerine yönelik ticari bir faaliyetler zinciridir. Pop müzik, televizyon, sinema, futbol, dergi, eğlence ve gösteri kitle kültürünün çok çeşitli alanlarından bazılarıdır.

Max Horkheimer (1895–1973) ve Theodor W. Adorno (1903–1969) “kitle kültürü” konusunu müzik, kitap, radyo, televizyon ve film gibi kültürel nesnelerin diğer endüstrilerin ürettiği tüketim mallarına benzerliğini ortaya koymak için “kültür endüstrisi (sanayii)” terimiyle ele almışlardır. **Kitle kültürü** tüketimin standardize edildiği, kitlelerin buna uyum gösterdiği ve edilgen olduğu bir yapı oluşturmaktadır. Bütün ürünler kâr etme amacıyla ve belirli prensiplerle üretilirler.

Horkheimer ve Adorno’ya göre, kültür sanayii günümüzde her şeye aynı damgayı basmaktadır. Filmler, radyolar, televizyonlar, dergiler bir bütün halinde tek bir form olduğu gibi, her biri kendi içinde de ayrı bir

tür olan bir sistem oluşturmaktadır. Siyasal olarak birbirine zıt konumda olanlar bile müzikte aynı ritimlere özenle boyun eğmektedir. Kentler ruhunu yitirmiştir. Bireyler, şehircilik uzmanlarının tasarımsal olarak bağımsız saydıkları yapı birimleri içinde, bireyin karşısında olan kapitalizmin mutlak iktidarının belirgin şekilde işletilebilen etkisi altında yaşamaktadır. Bütün canlı birimler çok iyi organize edilmiş karışımlar biçiminde kristalize olmaktadır. Mikro-evren ile makro-evren arasındaki bu şaşırtıcı birliktelik insanlara yaşadıkları kültüre ait bir model sunmaktadır. Bu nedenle tekel altında bulunan bütün kitle kültürü özdeştir. Ancak, toplumsal bakımdan üst konumdakiler bu tekeli hiç önemsememektedirler.

Teknolojinin toplum üzerindeki etkinliğinin temelinde, toplum üzerinde en büyük ekonomik iktidar sahibi olanların iktidarlarının bulunduğu gerçeği göz ardı edilmektedir. Kültür tekelleri, kitle toplumunda diğer tekeller karşısında güçsüz durumdadırlar. Etkinliklerini sürdürebilmek için gerçek iktidar sahiplerini görmezlikten gelememektedirler.

Kitle kültüründe kitleye, içerik olarak birbirine benzeyen kültürel metalar sunulmakta, bunların bir takım dış unsurları değiştirilerek hemen herkese ve her keseye uygun ürün mevcut tutulmaktadır. Böylece kimsenin kitlenin (sürünün) dışına çıkmaması ve hatta çıkamaması sağlanmaktadır. [Oskay, 2000]

Üslûp eksikliğiyle suçlandığı halde, en inatçı ve dik başlı üslûp olan kültür endüstrisi liberalizmin amacı olarak ortaya çıkmıştır. Kültür sanayii (endüstrisi) sistemi boşuna liberal sanayi ülkelerinden doğmamıştır. Endüstri ülkelerine özgü radyo, televizyon, sinema, caz ve dergiler gibi kitle iletişim araçlarının başarısı burada etken olmaktadır. Sistemin gelişmesi ise sermayenin genel yasalarından dolaydır.

Kültür endüstrisinin zaferi iki yönlüdür. Dışarıda gerçek diye yok ettiğini içeride yalan olarak, istediği gibi yeniden üretebilir. Bu şekliyle yüzeysel sanat denilebilen eğlence bir yozlaşma biçimi sayılmaz.

Horkheimer ve *Adorno*'ya göre, kültür endüstrisi konumunu sağlamlaştırdıkça tüketicilerin ihtiyaçlarını üretmekte, bu ihtiyaçları toptan karşılayabilmekte, bunları yönlendirmekte, disiplin altına almakta, hatta eğlenceye de el koyabilmektedir. Eğlence vasıtasıyla tüketiciler üzerinde tasarrufu olan kültür endüstrisi bir eğlence kurumu olarak kalmaktadır. Eğlence, geç-kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılması ve mekanik hale getirilmiş çalışma süreciyle tekrar başa çıkabilmek için bu süreçten

uzaklaşmak isteyenlerin aradığı şeydir. Bununla birlikte, tatil yapanın ve elde ettiği mutluluğun üzerinde öyle bir baskı kurulmuştur ki, tatil yapan ya da eğlenenin çalışma koşulları dışında farklı bir şeyle ilgilenmesine izin verilmez, tersine, çalışma sürecinin taklitleriyle karşılaşması için, bu mekanizasyon işlemi eğlence metalarının fabrikasyon olarak üretilmesini de ayrıntılarıyla belirlemektedir. Fabrikadaki veya işyerindeki yorucu çalışma sürecinden kaçmak, yalnızca bu sürece yeniden uyum sağlamakla mümkündür. İşyeri dışında, eğlence ortamında çalışma sürecine uyum koşulları yaratılır. Böylece eğlence, eğlence olarak kalmalıdır ve bunun için ayrıca çaba gerekmemelidir. İzleyici kendi düşüncelerine gerek duymamalıdır. Ürün önceden her tepkiyi hesaplar ve zihinsel katkıyı gerektiren her türlü mantıksal bağdan kaçınılır.

Eğlencenin anlamı süregelen acıları düşünmek zorunda kalmamak ve acıları unutmaktır. Bunun temelinde de acizlik yatar. Eğlence bir kaçıştır, ama değersiz gerçekliklerden değil, bu gerçekliğin hâlâ tüketemediği son direniş düşüncesinden kaçıştır. Eğlencenin vaat ettiği kurtuluş düşünmekten kurtuluştur.

Horkheimer ve Adorno, "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı yapıtlarında çizgi filmler ve işlevleri hakkında ise şu yorumu yapmaktadırlar:

"Çizgi filmler bir zamanlar rasyonalizme karşılık fantezinin temsilcisiydiler. Bu filmler, teknik vasıtasıyla canlandırılan hayvanlara ve nesnelere, paramparça olduktan sonra ikinci bir yaşam bahşederek âdil davranmaktaydılar. Oysa bugün sadece teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylıyorlar... Çizgi filmin daha ilk sahnesinde konuyla ilgili motif verilmektedir ki böylelikle filmin devamı sırasında yıkıcılık, tahrip bu motif üzerinde etkili olabilsin: Seyircinin onayı ile birlikte filmin kahramanı bir paçavra gibi oradan oraya savrulur. Böylece örgütlü eğlencenin niceliği örgütlü acımasızlığın niteliğine dönüşür... Duyuları yeni tempoya alıştırmamanın yanısıra çizgi filmler bir şey daha başarmaktadır: Tüm bireysel direnişleri hiç durmadan aşındırmanın, kırmanın bu toplumda yaşama koşulları olduğu bilgeliğini herkesin kafasına zorla sokmaktadır. Tıpkı gerçeklikteki talihsizler gibi Donald Duck da cartoon'da dayak yiyip durmaktadır ki böylelikle seyirciler kendi paylarına düşen dayığa alışsınlar.

Filmin kahramanına uygulanan zorbalıktan alınan zevk seyircilere uygulanan zorbalığa, eğlence de yorgunluğa, zahmete dönüşür."

Kültür endüstrisi söz verdiği konularda tüketicileri sürekli aldatmaktadır. Kültür endüstrisi yüceltmez, tersine, baskı altına alır. Arzu duyulan şeyleri; örneğin giysinin altındaki kadın göğüslerini veya spor kahramanının çıplak bedenini durmaksızın göz önüne sererek, başarısızlığı kanık-samış olmanın etkisiyle mazoşistleşmiş ve bayağılaşmış zevki uyarmaktadır. [Horkheimer ve Adorno, 1996]

Craig Gilborn, popüler kültür nesnelerinin çeşitli sınıf ve tabakalar arasında yaygınlık kazanabilmesi için tadının, lezzetinin veya renginin yanısıra, hatırlanması gereken bir ürün olarak sunum biçiminin bile uzun ve kesintisiz bilimsel araştırmalarla kararlaştırıldığını belirtmektedir. En ilginç örnek olarak da Cola'yı göstermektedir. Sosyalist ülkelerden Afrika'ya kadar her yere giren Kola cinsi meşrubat şişelerinin, çocukluktan erişkinliğe, herkesin aşına olduğu, yakınlık duyduğu, boyundan basene kadar *"kadın bedeni"* biçiminde oluşudur. 1915'ten bu yana kola şişelerinin kadın bedenine benzeyen görünümüleri, yapılan çeşitli araştırmalarla kararlaştırılan bazı küçük değişikliklere karşın, bugüne kadar pek değiştirilmemiştir.

Arthur Berger ise bu tür alkolsüz içeceklerin yaygın şekilde kullanılmalarını ve başarılı bir ikon türü olabilmelerini onların bazı niteliklerine bağlamaktadır. *Ünsal Oskay*, *Berger*'in Kola türü serinleticilerin "ikinci dereceden kokainin kuzeni olan narkotikler kadar serinletici ve canlandırıcı etkileriyle ve reklâmlardaki genç kız imajlarının yarattığı etkiyle ve diğer çeşitli etkilerle" başarılı olabildiğini ileri sürdüğünü belirtmektedir. Canlandırıcı özellikleri, olağan gündelik yaşamda hemen, ayaküstü içilivermeleri, çalışma yerlerinin vermediği serinlik ve dinlenmişlik duygusunu vermeleri Kola türü alkolsüz içecekleri her yerde aranır kılmaktadır. Ayrıca realiteden realitenin içindeyken de kaçılabileceğini telkin etmekte olmaları, bu içeceklerin etki alanını genişletmektedir:

"Reklâmlarındaki genç kız imajı ve genç kızın -monogamiden ve baba, koca, namuslu komşu, ciddi memur rollerini düzenleyen toplumsal normlardan sıkılmış insanın her an özlediği- doğaya yakın mekânlardaki *"yasak aşk"* çağrısı yaptıran canlı ve çekici davranışları ayrı bir coşku ögesi olmaktadır. Böylece reel toplumla ilişkileri tehlikeye düşürmeden ve toplumsal değerlerden bir şey yitirmeden, sadece Koka Kola içmekle de *"yasak zevklerin tadılabileceği kulaklara fısıldanmış"* olmaktadır. Bütün bunlar ise reel yaşamdan toplumsal yönden maliyetsiz *"kaçışlar"* olmaktadır. Kolay erişilir olması, reklâmlar-

daki doğa ve genç kız imajı, şişelerin kadın bedeni formunda yapılmış oluşu arasındaki eşgüdümleşmenin ise reel toplumda bulunamayan basit yaşamı, doğallığı, çocuksu dişiliği, tazeliği, canlılığı; ... toplumsal yaşamın baskı altına aldığı yitirilmiş bir hayat biçimini çağrıştırmakta; içindeki “narkotik” ve verdiği “serinlik”, bu çağrışımların da ardından bütün bu iletilerdeki içeriği kanıtlayarak pekiştirmiş olmaktadır.

Öyle ki, kilo almak istemeyenler için yapılan kalorisiz serinleticiler, yazara göre, protestan *ethic*'inin temel ögesi olan “acı ve elem, hayatın zorunlu parçasıdır” ilkesinin günümüzde bütünüyle terkedilmekte olduğunu göstermektedir. Kullanımı ile hiçbir maliyete yol açmayan; tüketimleri sadece zevk, hem de sınırsız bir zevk veren bu popüler kültür nesneleri, kutsal kitapların en eski insan inançlarından beri yaşattıkları *acı ve zor yanları olmayan bir yaşam* beklentisinden türemiş o çok eski ve bildik “büyük rüyayı” sürdürmektedir. Bir başka kolay rüyaları ise “içenlerde aynı kuşağın üyeleri olma” gibi gene hiçbir maliyet gerektirmeyen bir büyük ve ortak kimlik edinme rüyasıdır. Bu sözde-kimlik, buna gereksinim duyan alt kesimlerdeki insanlar için *Beatles* müziğini sevenlerin oluşturduğu “fun-club” üyeliğiyle elde edilen kimlik gibi, psikolojik bir doyum sağlamakta; bu kimseler, böylece, hem gerçek kimliklerinden ve gerçek dünyalarından uzaklaşabilmiş; hem de yeni kimlikleriyle bu uzaklaşabilmeyi kendileri için kanıtlamış, rüya-olan'ı biran olsun hayatlarına katmış olmaktadırlar.”[Oskay, 2000]

İnsanları art niyetle türsel varlıklar olarak oluşturan kültür endüstrisi için her birey başkasının yerine geçirilebilecek, kullanılabilen bir kişi olarak veya örnek olarak vardır. *Kişinin bir birey olarak yeri her zaman doldurulabilir, kendisi tam bir hiçtir.* Kişi bunu, benzerlik süresini elinden kaçırdığı zaman anlar.

Kültür sanayiinde tek tek her bireyin biçimsel özgürlüğü güven altındadır. Hiç kimse düşündüğü şeyden doğrudan sorumlu değildir. *Horkheimer* ve *Adorno*'ya göre, daha başından itibaren, her birey kendisini toplumsal denetim mekanizmalarının başındaki dinsel kurumlar, klüpler, meslek kuruluşları ve çeşitli ilişkilerden oluşan bir sistemin içinde bulur. Dışlanıp yok olmak istemeyen, sistemin değer yargılarına uymalıdır. Yoksa yaşamda geri kalır ve hatta yok olabilir. Özellikle *serbest mesleklerde, başarıya götüren yolda uzmanlık bilgilerinin genel olarak nizamî zihniyete bağlı olması, uzmanlık bilgilerinin başarıya tek başına ulaştırabileceği yanlışlığına yol açar. Yaşam düzeyinin aşamaları, zümrelerin ve kişilerin sisteme bağlı-*

lığı ve uyumuyla özdeşir.

Kültür sanayinin diğer özellikleri “standardizasyon” ve “yalancı-bireysellik” olarak karşımıza çıkar. Kültür sanayii tarafından üretilen bütün ürünler standardize özellikler gösterir. Birey, üretim şeklinin standard hale gelmesinden dolayı kuruntuya kapılmaz. Bireye yalnızca kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kitleyle özdeş olması ölçüsünde katlanılır. Caz müziğindeki kurallaştırılmış doğaçlamadan, belirli bir simgeyle tanınmak için kâkülünü gözünün üstüne düşürmek zorunluluğu hisseden sinema oyuncusuna kadar her yerde bir yalancı-bireysellik sürüp gitmektedir. Gerçek anlamda bir bireysellik hiçbir zaman söz konusu olmamıştır.

Kültürel üretim yöntemlerinde hiçbir kendiliğindenlik yoktur. Kültür sanayii bir “montaj fabrikası” gibidir. Hit olmuş filmler, pop şarkıları ve çok satan kitaplar ticari başarılarından emin olunarak, gizli formüller kullanılarak üretilirler. Kültür endüstrisinde reklâm öncelikli bir yere sahiptir. Reklâm kültür endüstrisinin yaşam iksiridir, tüketicinin büyük tekel-lerle olan bağıni pekiştirir.

Kültür endüstrisinde ilke, tüketicinin ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından karşılanabileceği düşüncesini hâkim kılmak, ama bir yandan da tüketicinin kendisini kültür endüstrisinin sadece bir nesnesi olarak görmesini sağlamaktır. Kültür endüstrisi ayrıca tüketicii nasıl olursa olsun, kendisine sunulanla yetinmesi gerektiğine de şartlandırır. Kültür endüstrisi cennet olarak insanlara yine aynı günlük yaşamı sunar. Endüstri insanlarla yalnızca kendi müşterisi ve memuru olarak ilgilenir. [Horkheimer ve Adorno, 1996]

2. Bölge Kültürü (Yerel Kültürler)

Bir toplumu oluşturan gruplar arasında kültürde benzerlikler olduğu gibi, farklılıklar da vardır. Zaten toplumun kültürünün gelişiminde bireyler arasındaki kültürel farkların etkisi önem taşımaktadır. Ancak toplumu oluşturan bireyler arasındaki kültürel farklar ne çok fazla olmalı, ne de birbirine çok benzer olmalıdır.

Bir toplumu paylaşan bireylerin aşırı derecede birbirine benzemesi barbarca bir tavrın ürünü olabildiği gibi, mutlakıyetçi bir rejime de yol açabilir. Ortak kültür değerlerinden aşırı derecede sapmalar ise kültürde çürümenin bir sonucu olabilir ve bu da otoriter bir rejime ihtiyaç doğurabilir. *Thomas Stearns Eliot* (1888–1965), her iki sapmanın da kültürde geliş-

meyi engellediğini ifade etmektedir.

Sınıfları arasında büyük uçurumlar olan bir toplum gibi, sınıfsız bir toplum da iyi bir toplum olamaz. Sınıflar arasında etkileşimin sürekli olması, bir sınıftan diğerine her zaman geçebilme olanağının bulunması, hatta o sınıftan kopmaların da olması gerekir. Bunun yanında, birbirinden farklı bu sınıflar gerektiğinde ortak bir ülkü çerçevesinde, kolayca birleşebilir yapıda olmalıdır. Olağan zamanlarda ise kendi sınıf kültürlerinin gerektirdiği gibi yaşamlarını sürdürmelidirler.

Savaş zamanlarında veya bir savaş tehlikesi belirdiğinde kolayca birlik oluşturan kültür katmanları arasında bir duygu beraberliği gelişir ve savaştan sonra bu duygu beraberliği bir süre devam eder. Ancak savaş ve doğal felâketler gibi etkenlerle sınıflar arasında kolayca oluşan fedakârlık, yardımlaşma, kardeşlik, arkadaşlık gibi duygu birliği, bu ortamın etkisinin ve tehlikenin ortadan kalkmasından sonra kısa sürede kaybolabilmektedir. Bu da insanlar arasında kimi zaman düş kırıklığına neden olmaktadır.

Alfred N. Whitehead (1861–1947), insan topluluklarının kültürleri arasındaki farkların, insan ruhunun hiç bitmeyen gerçek arayışında gerekli olan malzeme kaynağını oluşturmalarından dolayı vazgeçilmez unsurlar olduğunu belirtmekte ve “*bizimkinden farklı âdetlere sahip milletler bizim düşmanlarımız değildir, onlar bize Tanrı’nın lûtfudur*” demektedir.

Her bölgenin kendine has, karakteristik bir kültürü olmalıdır ve bu mahallî kültür diğer yerel kültürlerle ahenkli bir bütün oluşturmali ve hem onları, hem de içinde bulunduğu ana kültürü zenginleştirmelidir.

Bir insanın kendisini yalnızca bir ulusun üyesi olarak değil, aynı zamanda aynı kültürleri oluşturan bölge kültürlerinden birinin üyesi olarak da görmesi ve ona duygusal bağlarla bağlı olması gerekir. *Eliot*, sınıf kültürüne olan bağlılık gibi, bölge kültürüne bağlılığın da aileye olan bağlılıktan kaynaklandığını ifade etmektedir. Aile, sınıf ve bölge kültürleri ve bu kültürlerle bağlılık, birbirini daima destekleyen unsurlardır. Bunlardan her hangi birinde çözülme olması ötekilerdeki çözülme de beraberinde getirir.

Eliot, bölgecilikle ilgili olarak da şunları söylemektedir:

“Bölgecilik (regionalism) meselesine nadiren uygun açıdan bakılmıştır... Pek çok kişi için bölgecilik, duygusuz küçük bir grubun siyasî hu-

zuru bozacak bir hava yaratmaları anlamına gelir. Bu kişilerin yaratıkları sosyal huzursuzluk, korkunç olmak şöyle dursun, gülünçtür. Çünkü zaten kaybolmuş bir dava uğruna yaratılan her cereyan gülünç olmaktan öteye gidemez...

Bazen da bu çeşit bölgeler davalarını yanlış anlarlar. Çareyi siyasî formüllerde aramak eğilimi gösterirler. Fakat siyasî tecrübeleri kifayetsiz olduğundan ve tatminsizliklerinin sebebi siyasî motiflerden daha derinlerde olduğundan, programlarının uygulaması daha başlangıçta başarısızlığa mahkûmdur... Tipik bir bölgeci, sadece kendi bölgesinin menfaatleriyle ilgilenir ve komşusuna fayda sağlayacak şeyin kendi zararına olduğunu düşünür..."

Eğer bir ulusal kültürün gelişmesi bekleniyorsa, bu ulusal kültür birbirini besleyerek, kültürün bütünü de besleyen alt kültürlerden oluşmuş bir güneş sistemi gibi olmalıdır. [Eliot, 1981]

3. Küreselleşme ve Küreselci Yerelleşme^[6] (Globalizasyon ve Glokalizasyon)

Küreselleşme ya da *globalizasyon*, gelişen teknoloji, ulaşım, iletişim, bilgi yayılımı gibi etkenlerin de katkısıyla dünya ülkeleri arasında ekonomik, sosyal ve siyasal ilişkilerin, hatta bağımlılıkların ve zorunlulukların artması, sermayenin, işgücünün, kaynakların, malların küresel hareketleri olarak tanımlanabilir.

Küreselleşmenin günümüzde belirgin şekilde etkin olmasının nedenleri arasında teknolojik gelişmeler, ulaşımın kolaylaşması ve iletişim maliyetlerinin düşmesi, internet ve diğer yollarla bilgi akışının hızlanması, ülkelerarası ticarî ve finansal bütünleşmenin artması sayılabilir.

Küreselleşme, dünya çapında yaygın ekonomik ve politik etkiler

[6] "*Glokalizasyon*" teriminin yerine kullanılan "*Küyerelleşme*" terimi yabancı dildeki sözcük türetme kurallarına göre yapılmış, Türkçeye aykırı bir sözcüktür. "*Globalisation*" ve "*Localisation*" sözcüklerinin bileşimi ile oluşturulmuş olan "*Glocalisation*" ya da "*Glocalisation*"un Türkçe karşılığı olarak "*Küreselleşme*" ve "*Yerelleşme*" sözcüklerinin bileşik şekli olan "*Küyerelleşme*" ortaya çıkarılmıştır. Türkçede bileşik sözcük yapımında, sözcüklerin kullanımının kısmi değil, tam olması gerektiği düşüncesindeyim. Örneğin, "*Cerrah*" ile "*Paşa*": "*Cerrahpaşa*"; "*Ana*" ile "*Bilim*": "*Anabilim*"; "*Millet*" ile "*Vekil*": "*Milletvekili*" vb. gibi. Bu yüzden, "*Küyerelleşme*" terimi yerine "*Küreselci Yerelleşme*" teriminin kullanılmasının daha uygun olacağı kanaatindeyim.

yarattığı gibi, doğal çevreyi, insan ilişkilerini ve görüşlerini de etkiler. Dünya üzerinde yaşayan hemen herkesin hayatına iyi ya da kötü şekilde yansır. Küreselleşme, coğrafi açıdan birbirine uzak ülkeler arasında bile karşılıklı bağımlılığı arttırmıştır.

Küreselleşmeyi dünya üzerinde yöneten ve yönlendiren üç büyük kuruluş vardır. Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Ticaret Örgütü. Ayrıca bu kuruluşlarla ilişkide olarak başka bazı kurum ve kuruluşlar da küreselleşme üzerinde rol oynamaktadır.

Diğer yandan, güçlü şekilde silahlanmış devletler, çok uluslu şirketler ve büyük sermaye sahipleri küresel kaynakların ve enerjinin kendi çıkarları doğrultusunda kullanılması, yönlendirilmesi ve dağıtılması için Yeni Dünya Düzeni'ni istedikleri gibi yapılandırmak ve düzenlemek amacıyla sistem üzerinde benimsetici ve zorlayıcı güçlerini kullanmaktadırlar. Böyle bir yapısal gücün uygulandığı insanların ve toplumların refahı olumsuz yönde etkilenmeye başlayınca da ortaya yapısal şiddet çıkmaya başlar:

“Yapısal şiddet, sömürgeci ve adil olmayan toplumsal, politik ve ekonomik sistemlerin neden olduğu, sindirme, çevresel yıkım, yoksulluk, açlık, hastalık ve erken ölüm gibi fiziksel ve psikolojik zararlardır. Açıkça görülüyor ki şimdiki yapılar mutlu azınlığın zenginliği, rahatı ve zaferi için çalışmak üzere konumlandırılmıştır, geriye kalan çoğunluğa ise yoksulluk, hizmetkârlık, acı ve ölüm düşmektedir. Her gün dünya üzerine milyonlarca insan, güçlü devletlerin ya da küresel şirketlerin yönlendirdiği kalkınma programları ve kendi kârlarını arttırma etkinliklerden kaynaklanan kıtlık, ekolojik felâket, sağlık sorunları, siyasî istikrarsızlık ve şiddet gibi sorunlarla yüz yüze gelmektedir.” [Haviland ve ark, 2008]

Friedman, küreselleşmeyi dünyadaki ilişkilerin ve üretimin hızlı devrimi olarak görmekte ve Hızlı Dünya'ya katılacak beceriler kümesine ya da enerjiye sahip olmadıklarından dolayı korkuya kapıldıkları için bugün küreselleşmeyi bir tehdit olarak gören, dünyanın her köşesinde bilgi çağına geçiş kuşaklarının bulunduğunu, bunları “kaplumbağalar” olarak adlandırdığını belirterek şöyle demektedir:

“Çünkü Silikon Vadisi'ndeki ileri teknoloji girişimcileri kendi süper rekabetçi alanlarını ormandaki aslan ile ceylanın hikâyesine benzetmekten hoşlanırlar...”

Ne yazık ki herkes hızlı koşacak donanımına sahip değil. Bu dünyada ezilmemek için çaresizce çırpınan pek çok kaplumbağa var. Kaplumbağalar, duvarlar yıkıldığı zaman Hızlı Dünya'nın içine çekilmiş olan ve bugün şu ya da bu nedenle onun tarafından tehdit edilen ya da reddedilen insanlardır. Bunun nedeni işsiz olmaları değildir; yaptıkları işlerin küreselleşme tarafından hızla dönüştürülmekte, küçültülmekte, akışa uydurulmakta ya da geçersiz kılınmakta oluşudur. Ve aynı küresel rekabet devletlerini de küçültmeye ve verimlileştirmeye zorladığından, bu kaplumbağaların pek çoğu hayatlarını kurtaracak bir güvenlik ağından yoksundur."

Küreselleşmeye taraftar olanlar olduğu gibi, karşı olan yazarlar da vardır. Küreselleşmeyi ve küreselleştirmeyi eleştirenler Batı ülkelerini ikiyüzlülükle suçlamaktadırlar.

Stiglitz'e göre, gelişmiş Batı ülkeleri geri kalmış ya da gelişmekte olan fakir ülkeleri ticaret engellerini kaldırmaya zorladıkları halde, kendileri fakir ülkelere karşı ticaret ve gümrük engellerini kaldırmayarak gelişmekte olan ülkelerin tarım ürünlerini ihraç etmelerini önlemişler ve böylece bu ülkeleri ihracat gelirinden yoksun bırakmışlardır. Küreselleşme dünyadaki fakir insanların ve çevrenin büyük bölümünün yararına çalışmamaktadır. Bu konuda suçlu olan ülkelerin başında ise Amerika Birleşik Devletleri (ABD) gelmektedir. Küreselleşme yoksulluğu azaltmayı beceremediği gibi dünyadaki istikrarı sağlamayı da başaramamıştır. Asya ve Latin Amerika'daki ekonomik krizler gelişmekte olan ülkelerde de ekonomiyi ve istikrarı tehdit etmiştir. Ekonomik krizlerin dünyanın her tarafına yayılmasından, gelişen bir piyasada çöküş yaşandığında diğer piyasaların da çökmesinden korkulmaktadır. Keza, 1997 ve 1998'de ortaya çıkan Asya krizinin bütün dünya ekonomilerini tehdit ettiği görülmüştür.

Asya krizi gibi, "2008 Amerikan Büyük Krizi" "Küresel Mega Kriz"e dönüşerek bütün dünya ekonomilerini tehdit etmiş, hatta çöküntüye götürmüştür. Bu kriz gelişmiş ülkelerin, özellikle ABD'nin şişirilmiş, gerçek değeri olmayan ekonomik enstrümanlarla dünyayı nasıl sömürdüklerinin -bir anlamda da foyalarının- açığa çıkışıdır.

Diğer yandan, küreselleşme denilen "Yeni Dünya Düzeni" için aşağıdaki eleştiriler de yapılmaktadır:

"Küreselleşme olgusu, kâr hadleri sıkışan gelişmiş ülkelerdeki sermayenin kendisine yeni faaliyet ve kâr alanları aramak için giriştiği yer-

yüzünü işgal hareketidir. Bu maceraya atılan sermaye kendi işçisini yoksullaştırmakta, gittiği yerlerde de yeraltı kaynaklarını ve insanı sömürmektedir... Merkez sermaye, ekonomik örgütlerle işgal ettiği alanlarda suhuletle yayılabilmek için ekonomilerin serbestleştirilmesini, bürokrasinin kaldırılmasını, kamu kesiminin küçültülmesini, sosyal politikaların terk edilmesini ve hızla özelleştirme yapılmasını dayatarak, ekonomik anlamda insan haklarını tahrip etmektedir... Nedense, insan hakkı bağlamında, ekonomik haklar geri plana çekilmekte, kültürel haklar öne çıkarılmaktadır." [Önder, 2004]

Son birkaç onyılda dünyadaki önemli değişimlerde küreselleşme ile birlikte en dikkati çeken olgulardan biri de *"küreselci yerelleşme"* yani *glokalleşme*dir. *"Küreselci yerelleşme"* ya da *glokalleşme* (glokalizasyon) *"küresel düşünüp, yerel hareket etmek"* şeklinde açıklanabilir. Küreselci yerelleşme, küresel dünya gerçekleri göz önünde bulundurularak uluslararası ilişkilerde küresel düşünmeyi ve dünya ekonomisine entegre olmayı, ama bir yandan da yerel yönetimlerin gücünün arttırılmasını, buna karşın merkezî yönetimin yerel yönetimler üzerindeki gücünün azaltılmasını temel alan bir yapıdır. Siyasi ve ekonomik gücün merkezî hükümetin elinden yerel yönetimlere geçmesiyle demokrasinin daha güçlü hale geleceği iddia edilmektedir.

Diğer yandan, küreselci yerelleşmede en küçük kültürel kimliğin vurgulanması sonucu etnik toplulukların kendini göstermeye başlamasıyla tehlikeli bir yapılaşmaya gitme eğilimi ve devletin bölünmesi tehlikesi karşımıza çıkmaktadır. Zaten küresel güçler ulusal olanı değersizleştirerek, küçük bölgesel ulusçuluğu körükleyerek ulus-devletlerin küçük devletçiklere bölünmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Çünkü böylece, *"parçala-böl-yönet"* politikasıyla ortaya çıkacak güçsüz küçük devletler istenildiği şekilde yönlendirilebilecek ve sömürü çarkının içinde yerlerini alabileceklerdir.

Küresel büyük sermayenin daha çok kâr elde edebilmek için, girdiği ülkelerin halkının sosyal davranışlarına ve ihtiyaçlarına göre sistemini uyarlaması küreselci yerelleşmenin ana politikalarından biridir. Örneğin küresel bankacılık şirketlerinden HSBC Bankası *"dünyanın yerel bankasıyız"* sloganını kullanmaktadır. Aslında bu slogan küresel bir bankanın *"biz sizden biriyiz"* mesajını vermeye çalışmasıdır. McDonald ve Burger King gibi Amerikan atıştırma (fast food) lokantalarının Türkiye'de *"ayran"*ı da menülerine eklemesi, küresel şirketlerin girdikleri ülkelerin

adını şirket adının başına eklemeleri gibi uygulamalar küreselci yerleşme politikalarının sonucudur.

a. Küreselleşmenin Kültürel Etkileri

Küreselleşmenin en çok tartışılan yanlarından biri de “*kültür emperyalizmine*” yol açtığı ve dünyayı tek kültürlülüğe götürdüğüdür. Bu da en güçlünün, yani günümüzde ABD’nin kültürel egemenliğinin yerleşmesinin sağlanması anlamı taşımaktadır. Ancak küreselleşmenin tek yanı olarak, yalnızca *Güçlü’den Zayıf’a*, ya da *Batı’dan Doğu’ya* bir kültürel etkileşim veya biçimlendirme, hatta tekbiçimlilik oluşturmaları söz konusu değildir. Türkiye’nin kültür ithal ettiği gibi, kültür ihraç da ettiği, örneğin Cola ve Hamburger kültürünün ülkemize ithal edilmesi yanında, bizim de Avrupa’ya Döner kültürünü yaydığımız belirtilmektedir.

Küreselleşme, artık gündelik yaşamımıza girecek kadar gerçeklik kazandığına göre, acaba ulus-devlete gerek kalmamış mıdır? Bunu söyletmek ve herkesin böyle düşünmesini sağlamak için emperyalist güçler yoğun bir psikolojik savaş sürdürmektedirler. Çok-kültürlülük, bölgesel özerklik, mozaik etnikçilik, etnik milliyetçilik, mikro-milliyetçilik ve benzeri akımların ve söylemlerin ardında ulus devletleri zayıf düşürme, bölme ve parçalama amaçları yatmaktadır. Çünkü böylece, küresel güçler bu ülkelere kendi çıkarları doğrultusunda istedikleri gibi rahat işleyecek bir egemenlik ve sömürü düzenini yerleştireceklerdir.

Ulusallıkla evrensellik birbirini yok etmesi gereken çelişki gibi algılamak gerekir. Böyle algılayanlar ulusallığı veya yerelliği aşırı vurguladıkları ve sahiplendikleri oranda kendi içine kapanmaya, şovenizme, mikro-milliyetçiliğe, bölücülüğe, ayrılıkçılığa kadar varabilen sağlıklı tavırlar takınmaktadırlar. Tersine evrensellik aşırı vurguladıkları oranda kozmopolitizm ilkesizliğine, ulusal nihilizme, evrensellik adına başkalarının ulusçuluğuna alet olmaya ve hizmet etmeye, postmodern ırkçılığa (ait olduğu ulusu yabancı ırkçıların sivri üslubuyla aşağılama modasına) varabilen tavırlar takınabilmektedirler. Oysa ulusallık ile evrensellik diyalektik bir şekilde birbirini karşılıklı etkilediğini ve birbirinden güç aldığını, yani çelişkinin iki karşıt kutbundan birinin öbürünü yok etmeyip, yeni ve daha üst bir senteze yol açabileceğini görenler ise yurtseverlik ve enternasyonalizmi birleştirmekte, ulusallık ile evrensellik bir arada yürütmektedirler. [Güvenç, 1998]

Her geçen gün şaşırtıcı gelişmelerle karşımıza çıkan küreselleşme iki ucu keskin bir kılıç gibidir. Ekonomik yönden büyümeye ve zenginliğe olanak sağladığı gibi, sağlam bir zemin üzerine oturmuş eski kurumları yıpratır. Küreselleşme çoğunlukla zengin ülkelerin yüksek eğitilmiş insan gruplarına önemli kazanımlar sağlamakla birlikte, gelişmekte olan ülkelerin gelişimine pek katkısı olmamıştır. Daha da önemlisi bu ülkelerin geleneksel kültürlerinin yıpranmasına ve yozlaşmasına yol açmıştır. Diğer yandan küreselleşmenin getirdiği ciddi değişiklikler hemen her ülkede şiddetin, etnik ve dinsel çatışmaların tırmanmasına yol açmıştır. [Haviland ve ark, 2008]

Benzer şekilde bir başka eleştirel yazıda, emperyalist devletler tarafından dayatılan Yeni Dünya Düzeni'nin aslında, globalleşme adı altında uluslararası sermayenin gümrüksüz ve yasaksız bir pazar yaratma çabası olduğu belirtilmektedir. Uluslararası sermayenin ucuz işgücü ve örgütsüz bir işçi sınıfı ortamı yaratmak amacıyla ulus-devletleri zayıflatmaya veya yıkmaya çalıştığı ve o ülkenin kazanılmış birçok kurumlarının elden çıkarıldığı anlatılmaktadır:

“Öyle ki dünyada artık bağımsızlığın bir değerinin kalmadığı tezini savunarak bağımsızlık ilkesinden vazgeçmeleri propagandasını yapmaya başlamışlardır. Tüm bunları gerçekleştirmek için de etnik farklılıklar, din ve mezhep ayrımları hep öne çıkarılıp “kültür ve kimlik” (etnik ve mezhep) farklılıkları kullanılarak insanlar ve halklar birbirlerine düşman ilan edilerek dünyanın birçok ülkesinde iç savaşlar ve bölgesel savaşlar körüklenmiş ve binlerce insanın öldürülmesine neden olmuşlardır...” [Zaman, 1997]

Küreselleşmenin ve küreselci yerelleşmenin yarattığı ulus-devletlerin zayıflamasının sonucu olarak, yereldeki ulusal kimliğin saldırgan bir ırkçılığa dönüşmesi riskiyle karşı karşıya kalılabilmektedir. Nitekim Yugoslavya'da ortaya çıkan *yerel ya da bölgesel milliyetçilik* ulus-devlet yapısının parçalanmasına ve hatta aynı topraklar içinde daha önce barış içinde yaşayan etnik unsurların zalimce bir düşmanlıkla, çok kanlı savaşlara girişmelerine yol açmış ve sonunda küçük devletçikler ortaya çıkmıştır.

Stiglitz de, küreselleşmenin geleneksel değerleri yok ediyor olmasının eleştirilme nedenlerinden biri olduğunu söylemektedir. Bu çatışmaların gerçek olmasına karşın, bir dereceye kadar da kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır. Küreselleşmenin tetiklediği ekonomik gelişme ve bü-

yüme şehirleşmeyle sonuçlanacak ve geleneksel kırsal toplumları yavaş yavaş yok edecektir.

Küreselleşmenin etkisiyle halk kültürünün halkla bağları zayıflamağa, halk kültürü kendi kaynaklarının yanı sıra yabancı kaynaklarla beslenmeğe başlamıştır:

“... Günümüzde halk kültürü ürünleri kitle iletişim araçlarıyla yayılmağa başlamıştır. Bu bir noktada teknolojinin sözlü geleneğin işlevini üstlenmesidir. Teknoloji, geleneği yayan gezginci kültür taşıyıcılarının yerini alarak, geleneğin dar çevrelerde sıkışıp kalmasını önleyerek yayılmasını sağlamıştır. Günümüzde halk kültürü yeni ortamlara, yeni şartlara uyum göstermeğe, gelenek dışı düşüncelerle beslenmeğe başlamıştır. Bu olgu geleneksel kültürü de etkilemiştir.” [Artun, 2001]

Diğer yandan *Friedman*, küresel markaların bizi her tepenin üstünde, her havaalanında ve her köşe başında selâmlamayı sürdürmesinin kültürel açıdan bir şeylerin kaybolmasına yol açacağını, küresel kapitalizmin itme ve çekme etkisinin yarattığı birörneklilik oluşmasının önüne geçebilmek için ülkelerin kendi kültürlerinin yeryüzünden silinmesini önleyecek çoklu filtreleri geliştirmesinin tek ümit olduğunu belirtmektedir. En önemli filtre ise “*küreselci yerelleşme*” (*glokalizasyon*) yeteneğidir. Başka güçlü kültürlerle karşılaşıldığı zaman, ülkeler kendilerine uygun olanları ve kendilerini zenginleştirecek etkiler taşıyanları özümsemeli, kendilerine tamamen yabancı olanları ise reddetmelidir. Küreselci yerelleşmenin bütün amacı küreselleşmenin çeşitli yönlerini, *ülkeyi ve kültürünü ezip geçmesine izin vermeden*, ülkenin büyümesine ve zenginleşmesine katkıda bulunacak şekilde bünyeye katabilmektir.

Ancak elbette ki bu kültürel koruma filtrelerini yürürlüğe koyabilmek için el ve ülkü birliği yapacak ve satın alınamayan vatansever yöneticilerin iş başında olması gerekir.

Küreselleşmenin propagandası hem küreselleştirenler, hem de küreselleşenler tarafından yapılmaktadır. Ne yazık ki küreselleşmenin önünde durulamayacağı, önlenmeye çalışılırsa çağın gerisinde kalınacağı, küresel kültürün önünde direnmenin de gereksiz olduğu inancı yayılmaya çalışılmaktadır.

Ç. KÜLTÜRÜN YENİDEN-ÜRETİMİ VE YAYMA ARAÇLARI (KÜLTÜR TAŞIYICILARI)

Kültürün devamlılığında ve gelişiminde yeniden-üretim ve yayılım ya da dolaşım büyük önem taşımaktadır.

Yeniden-üretim en eski örnekleri arasında yer alan *mühürler, sik-keler* ve *madalyalar* yaygınlaşan ticaret ve genişleyen yasal imparatorluklarla doğrudan bağlantılı idi. Yeniden-üretilebilen simgesel görsel imge güvenin veya iktidarın toplumsal alanını tanımlama tarzı halini almıştır. İktidar alanının mutlak üretimi ve yeniden-üretimi, yeniden-üretilebilir olan otorite imgesinin yeniden-üretim düzeyindeki kullanımının çok önemli hale gelmesine yol açmış ve bunun devamlılığı askeri ve siyasî araçlar tarafından sağlanmıştır. Büyüyüp genişleyen ticari alan göz önüne alındığında, yeniden-üretilebilir geçerli imge yeni ticaret türlerinin doğmasında önde gelen etkenlerden biri olmuştur.

Özellikle dinsel nesnelerin, dekore edilmiş ve bezemeli maddelerin ve sanatsal kabul edilen çeşitli işlerin yer aldığı kültürel form alanında önde gelen yeniden-üretim teknolojisi *döküm tekniği* idi. İlk zamanlardan bu yana, tanrıları simgeleyen heykelcikler ve çeşitli dinsel nesnelerin üretilmesinde ve dinlerin yayılmasında olduğu kadar, kral ve imparatorların büstlerinin üretilmesinde olduğu gibi politik-kültürel alanlarda döküm tekniğiyle sık karşılaşılmaktadır.

Daha sonraki dönemlerde *grafik* yeniden-üretim biçimini görmekteyiz. *Williams'*a göre, grafik imgelerin yeniden-üretim teknikleri yavaş gelişir. Tahta kalıp baskı levhalarının ilkin Çin'de ortaya çıktığını, bu tekniğin ancak XIV. yüzyılda Avrupa'ya girdiğini görmekteyiz. Seri üretimde tahtakalıp tasarımının yenilenebilirliği, illüstrasyonların yeniden-üretiminde bu tekniğin hızla kullanılmasına yol açmıştır. Metal döküm

teknîği, XV. yüzyılda metinlerin basılmasına olanak veren baskı ve mürekkep türlerinin gelişimiyle bir araya gelince, bütûn safhalarıyla hızlı ve temiz bir grafik yeniden-üretim imkânı doğmuştur.

Bir kültürün gerekliliği, aynı zamanda kültürel sürecin öğelerinin birçoğunun gerçekliğidir ve böylece yeniden-üretilebilirlik kazanır. Kültürün yeniden-üretiminde *aile* anahtar rolü oynamaktadır. *Eliot*, kültürün bir nesilden ötekine iletilmesinde en önemli ortamın aile olduğunu, hiçbir kimsenin ilk çevresinden aldığı kültürün niteliklerinden kaçıp kurtulamayacağını ve onu tamamen aşamayacağını belirtmektedir. Bugüne kadar kültür iletişiminin en önemli aracı aile olmuştur. Eğer aile yaşamı bu kültür iletişimi görevini yerine getirmeyi başaramazsa, kültürde çökme beklemeliyiz. Aile, günümüzde herkesin saygısını kazanmış bir kurumdur. Aileye duyulan saygının temeli, bir aileye duyulan hayranlıktan çok, aile bireyleri arasındaki şefkattir. Aile ne kadar küçükse, aile bireyleri arasındaki şefkat de, o kadar kolayca duygusal bir bağa dönüşür.

Aile içinde kültürün yeniden-üretimi gerek hukuki, gerek ekonomik bağlar ve gerekse manevî bağlarla işlerliğini sürdürmektedir. Buna ek olarak, çeşitli yönleriyle “*gelenek*” de, bir toplumda kültür iletişiminde destekleyici ve sürekli bir etkidir.

Bilindiği gibi, her türlü dil ya da sözlü olmayan bir etkileşim sistemi yeniden-üretim olanağını buldukça yaşar. *Gelenek* «*kültür mirası*» tasarlanmış bir sürekliliğin kendisini açıkça gösterdiği bir süreçtir. Gelenek bir zorunluluk olarak değil, arzu edilen bir süreklilik olarak görülen, geçmişin anlamlı bulunmuş ve yeniden yaşanması istenen öğelerinin tekrar tekrar seçilmesi olarak değerlendirilebilir. *Williams’a* göre, farklılıklar göstermesine rağmen, *eğitim* de oldukça etkili bir gelenek taşıyıcısı ve örgütleyicisidir.

Ülkelere ve coğrafik bölgelere göre çok büyük değişkenlik gösteren *dinsel kurumlar ve ibâdethaneler* de kültürün taşınmasında etkin rol üstlenmişlerdir.

“Hristiyan toplumlarında *kilise* üst düzeyde etkin bir toplumsal ve kültürel yeniden-üretim kurumudur. Hatta kimi dönemlerde zor kullanılarak veya devlet gücü ile desteklenmiş bir kilise tekeli bulunmaktaydı. Hristiyan toplumlar böylesine katı dönemlerden tanrı gücü olmaksızın da planlı üretim ve diğer ilişkilerin sürdürülebileceği düşünülen dönemlere gelmişlerdir.” [Williams, 1993]

Hıristiyan toplumlarında kilisenin kültürel yeniden-üretim üzerine etkin gücünün olması gibi, İslâm dünyasında da *camilerin* ve Alevî toplumlarda *cem evlerinin* önemi yadsınamaz. Dinsel mekânlar ve ibadethaneler toplumsal ve kültürel birçok etkileşim yanında, halk kültürü açısından önemli bir yer tutan dinî müzik kültürünün yeniden-üretimini ortaya konmasına olanak sağlayan ortamlardır. Özellikle Türk halk kültürü açısından Cem evlerindeki ibadetlerde deyiş, semah gibi halk müziğinin çeşitli formlarına yer verilmesi, gerek halk müziğinin bu formlarının yeniden-üretimi, gerekse halk müziği yoluyla kültürün yeniden-üretimi ve aktarımında yüzyıllardır katkısını sürdürmektedir.

Eskiden kültürün kaynağını *seçkinler* oluşturmuşlardır. Seçkinler çoğunlukla seçkinlerin ürettiği kültürün tüketicisi olan hâkim sınıftan gelmektedirler. Bununla birlikte, hâkim sınıftan olmadığı halde, sırf kendi zekâsı, çabası ve eğitimi sayesinde seçkinler sınıfına katılanlar vardır. Sınıf değiştiren seçkinlerin, geldikleri sınıflar ile ilişkilerini kesmemeleri gerekir. Çünkü onlar seçkinler arasına katılmakla edindikleri kültürü geldikleri sınıflara taşıyacak ve aktaracak bir köprü görevi göreceklerdir. *Eliot*'a göre, hâkim sınıftan olmadıkları halde, seçkinler arasında yer edinen seçkinler geldikleri sınıflarla bağlarını koparırlarsa, onlara karşı olan görevlerini yerine getiremezler. Ayrıca sınıflarının tüketici üyeleriyle ilişkileri açısından kültürün kemikleşmesini önlemek de onlara düşen bir görevdir.

Seçkinlerin diğer seçkinlerden öğrendiklerini geldikleri sınıflara aktarma görevi olduğu gibi, davranışları şekil ve değer yönünden korumak ve aktarmak bir bütün olarak *sınıfın* görevidir. Grup kültürünü korumak, bozulmasını önlemek, toplumun bazı aile ve bireylerinin görevi iken, onu değiştirmek de onu üreten seçkinlerin görevidir.

Toplumda sınıflar var olduğu sürece bir seçkini cezbeden çoğunlukla hâkim sınıf olacaktır. *Mannheim*, seçkinlerin kan bağı, maddî refah ve başarı olmak üzere, üç esasa göre seçildiğini belirtmektedir:

“Aristokrat bir toplumda, bilhassa aristokrat sınıf kendisini öteki sosyal sınıflardan tecrit ettikten sonra, seçkinler her şeyden önce akrabalık esasına göre seçilmişlerdir. Burjuva toplumu ise buna ilâve olarak tedricen, eğitimin hali vakti yerinde olan kişilerin çocukları için temin edilebilirliği söz konusu olduğu ölçüde, seçkinlerin yetiştirilmesinde servet prensibini ortaya atmıştır. Şüphesiz ki önceleri bir şeyin başarı-

sı da ilk iki esasla birlikte ele alınmıştır. Fakat bireyin başarısının, sosyal başarı için gittikçe değer kazanıp tek ölçü olması, çağdaş demokrasinin bu konuda tavizsiz olduğu ölçüde önem kazanan bir katkısıdır.” [Eliot, 1981]

Yeniden-üretim XIX. yüzyıldan bu yana yaygın bir *kopyalama* olanağı bulmuş ve bu anlamı taşır olmuştur. Örneğin orijinal resimlerin yeniden-üretilmesi mekanik veya elektronik kopyalama süreçlerinin betimlenmesidir. Kopyalama çağdaş pazar koşullarının yaygın olduğu ortamlarda geniş kitlelere yayılabilmesi nedeniyle büyük önem taşır. Çok sayıda kopyanın çağdaş koşullarda milyonlarca insana mekanik ya da elektronik kopyalama sistemleriyle ulaştırılabilmesi kopyalamanın öneminin ne kadar büyük olduğunu gösterir. [Williams, 1993]

Günümüzde, gelişen teknolojik ve ileri *teknolojik araçlar* kültürün yeniden-üretimi ve taşınmasında (kültürün yayılmasında) etkin rol oynamaktadırlar. Kapitalist toplumlarda -daha geniş kapsamlı değerlendiresek- egemen güçlerin her istediklerini empoze ve dikte ettirmeye çalıştığı dünyamızda, kitle kültürüne (egemenlerin amacına) hizmet eden, ama aynı zamanda insanların bu tek yönlü üretim ilişkilerinin olduğu, sosyo-kültürel ve politik yönlerden çözümsüz görünen günümüzün dünyasında kendilerini mutlu hissetmelerine de olanak veren bu araçlar arasında radyo, televizyon, kitap, dergi, gazete, sinema, tiyatro, mekanik (kimyasal) ve dijital fotoğraf, plak, kaset, video, CD, VCD, DVD, MP3, MP4 gibi nesneleri sayabiliriz.

1. Türkiye’de Halk Müziğinin Kültürün Yeniden-Üretim Aracı ve Kültür Taşıyıcısı Olarak İşlevi

Halk müziği yalnızca müzik alanında değil, özellikle Asya toplumları göz önüne alındığında, çok çeşitli yönleriyle kültürün önemli bir yeniden-üretim aracıdır. Türkiye açısından bakıldığında, Türk Halk Müziği dünya halk müzikleri arasında müstesna bir yere ve zenginliğe sahiptir. Çağlar boyu birçok kültüre ev sahipliği ve tanıklık etmiş olan Anadolu ve ülkemiz coğrafyasında, Orta Asya’dan taşıdığımız diğer kültür unsurları gibi müziğimiz de geldiği ortamın kültürüyle, müziğiyle doğal etkileşime girmiş, daha da zenginleşmiş ve günümüze kadar bu zenginliğini taşımış bir kültür unsuru olarak Türk toplumunun kültürünün yeniden-üretim ve taşıyıcılığında büyük etkenlerden biri olmuştur. Müzik formları yanında,

şiiir, edebiyat, tarih, coğrafya, gelenek-görenek unsurlarını ve ayrıca göçler, doğal felâketler, savaşlar, kahramanlık olayları gibi, toplumsal hafızadan zor silinen olayları bünyesinde taşıması, halk müziğinin halka verdiği coşku, zevk, duygu zenginliği ve eğlendiricilik yanında, Türk kültürünün geçmişten geleceğe taşınmasındaki rolünü arttırmaktadır.

Ülkemizde kültürün yeniden-üretim ve yayma araçları arasında halk müziğinin amaç ya da araç olduğu cem evleri gibi ibadethaneleri, eski efe ve yâren derneklerini (muhabbet, gezek, erfana, sıra gecesi gibi toplantıları), kahvehaneleri, Cumhuriyet dönemi göz önüne alındığında ayrıca halkevlerini, halkodalarını, köy odalarını, dernekleri, müzik ve diğer sanat topluluklarını, gösteri ve sanat evlerini ve halk eğitim merkezlerini, vb. de belirtmek gerekir.

a. Anadolu Efe ve Yâren Dernekleri (Muhabbet Toplantıları)

Anadolu halk müziği ve oyunlarının kaynak merkezini oluşturan, halk müziğinin ve oyunlarının yayılmasında ve kültürün halk müziği yoluyla taşınmasında çok önemli katkılarda bulunmuş olan eski efe ve yâren toplantıları ve düğünler, her yerde farklı adlar ve âdetlerle geleneksel bir kaynaşma durumu gösteren birer sanat ve eğitim ocaklarıydı. *Sadi Yaver Ataman* (1906–1994), bu ocakların halk müziği zevkinin yayılmasında ve yaşamasında büyük yardımı olduğunu, buraların bir gözenek, bir kaynak olduklarını söylemektedir. *Ataman*, buraların didaktik bir öğretim sistemi yerine, daha çok dinleyerek, hareketleri izleyerek, gözleyerek, şifahî bir eğitim ve öğretim düzenine bağlı yetişme yerleri olduğunu; en usta bağlamacıların, türkücülerin, oyuncuların, hatta âşıkların bu geleneksel kuruluşun içinden yetiştiklerini belirterek sözlerini şöyle sürdürmektedir:

“Bu kuruluş ve hareketlerin aslında aynı kaynaktan geldikleri bir gerçektir. Bunda Asyaî gelişim, oradan kopan kültür dalgalarının Anadolu’ya ve oradan da Rumeli’ye yayılması ve her bölgenin kendi karakterine, iklimine, havasına göre değişen hareketler halinde yerleşmiş olduğunu özellikle kaydetmek yerinde olur.

Toplum hayatının çeşitli yönleriyle, dolayısıyla millî kültürle ve sanatla sıkı bağlantısı olan halk müziği ve oyunlarının çeşitli bölgeler içinde bir coğrafya ve tarih gerçeği olarak köklü geleneklere bağlı bir anlam taşıdığına da işaret ederek bu hareketlerin her bölgede bazı deği-

şikliklerle de olsa, temel unsurları, yapıları ve millî değerleri aynı köke bağlıdır.

Safranbolu'da bu toplantılara "Muhabbet" denirdi. "Muhabbet" demek, birbirini seven, sayan ve yardımına koşan yâren ve ihvanların toplantısı demektir. Kolayca anlaşılabilceği gibi, sevgiye dayanan bir yürek bütünlüğü ile birbirine bağlı, ata yâdigârı gelenek ve görenekleri büyük bir duygu zenginliğiyle yaşatan arkadaş topluluğu demektir."

Bu toplantıların, farklı bölgelerde, "Sohbet", "Muhabbet", "Gezek", "Erfana", "Sıra", "Keyif", "Cümbüş" veya "Oturak" gibi çeşitli adları vardır.

"En parlak çağları, 50-60 yıl öncesine kadar çalgı çalıp türkü çağırmanın günâh ve ayıp sayıldığı bir taassup devri içinde gelişmiştir. Din taassubunun Sema'a bile cevaz vermediği bir toplumda, halkın bu etkidenden uzak kalabildiğini göstermesi bakımından bu, dikkate değer bir husustur. Her çeşit taassup baskısına rağmen bu yerli sanat dernekleri faaliyetlerini devam ettirmiş, bir yönü ile de eğitici ve yetiştirici vasıflarını korumuştur.

Efe ve yâren dernekleri, geleneksel düzene bağlı şifahî anlaşmalara, başka bir deyimle, söz ağızdan çıkar bir töreye bağlı idiler. Belli kural-ları olan toplantı yerleri ihvan ve yâren evleri, mesirelikler ve kahvehanelerdi. Buralarda belli zamanlarda toplanılır, özellikle musikî fasılları, sohbetleri yapılır, oyunlar oynanırdı." [Ataman, 2004]

Bunlardan başka, çeşitli vesilelerle yapılan toplantılar da vardı. Ataman, bu toplantıların, "Tahıl arıtma", "Dibek döğme", "Koyun yatırma", "Yayla göçü", "Gemi indirme", "İrgat çekme", "İmece", "Saya" şenlikleri gibi, toplumsal ve sosyal yardımlaşma öngören ve yardımlaşmanın gönül rızası ve hoşluğu ile yapıldığı şenliklerle, oyun ve türkülerle süslenen toplantılar olduğunu, bunlarda yardımlaşma, bağlılık ve sevgi kaynaşması bulunduğunu belirtmektedir.

Eski dönemlerden günümüze geldiğimizde, "Muhabbet Toplantıları"nın hem azaldığı, hem de eski toplumsal değerini yitirmekte olduğu, hatta bu toplantıların kimi yerlerde turistik gösteri amacı taşıdığı gözlemlenmektedir.

b. Halkevleri

Halkevleri, Türk kültür ve sanat yaşamına katkılarda bulunmak, araştırmalar yapmak, gençleri tek bir çatı altında toplamak amacıyla, merkezi Ankara’da olmak ve ülkenin tüm il ve ilçelerini, gerektiğinde köylere kadar uzanarak kapsamak üzere, 1931 yılında kapatılan Türkocakları, Türk Halk Bilgisi Derneği, Muallim Birlikleri’nin yerini almak ve bunların ek-sik bıraktıkları etkinlikleri tamamlamak amacıyla, 1932 yılında kurulmuştur. [Büyük Larousse, C. 10]

Atatürk’ün emriyle kurulmuş olan Halkevleri’nde, Halk Müziği, Halk Oyunları çalışmalarına önem verilmişti. Böylece birçok genç bağlama çalmayı öğrenmiş, konserler vermiş ve halk şairleri bu çalışmalara katılmıştı. [Tan, 2003]

Kemalist Devrim’in en önemli kurumlarından olan Halkevleri, faaliyetlerini 9 farklı dalda sürdürmüştür. Halkevlerinde yoğun kültürel araştırma ve derleme çalışmaları yapılmıştır. Halkevleri bünyesindeki dil, tarih, edebiyat, folklor şubeleri bir yandan folklor ürünlerini derlemiş, yayımlamış; diğer yandan da, oyun ve müzik toplulukları kurarak, halk şairlerini halka dinleterek, gölge-orta oyunu temsilleri yaparak, el sanatları kursları ve sergiler açarak folklor değerlerimizin yaşamasını sağlamıştır. Halkevlerinin kapandığı 1951 yılına kadar 600’e yakın kitap ve broşür yayımlanmıştır. *Çağlar*’a göre, Halkevleri’nin kapatılmasıyla Kemalist Devrim’in önemli bir dayanak noktası daha ortadan kaldırılmış, ulusal ve toplumsal uyanışın önüne, emperyalizmin isteğiyle set çekilmiştir.

1950 yılına gelindiğinde, Türkiye çapında 63 ilde ve bazı ilçelerde 478 halkevi ve 4332 halkodası bulunmaktayken, bir kültür kurumu olan Halkevleri’nin ve Halkodaları’nın, CHP’nin yan örgütü olması gibi bahnelerle 1951 yılında yeni siyasî iktidar tarafından ortadan kaldırılması ülke çapında büyük bir boşluğun doğmasına neden olmuştur. Halkevleri’nin çeşitli illerde yayımladıkları dergiler, yaptıkları kitap yayınları sona ermiş, kitaplar Mal Müdürlüklerinin bodrumlarında çürümeye terk edilmiştir. [Büyük Larousse, C. 10]

c. Dernekler ve Gençlik Örgütleri

Türkiye’de ilk folklor derneği, 1 Kasım 1927 yılında Ankara’da kurulmuş olan “*Anadolu Halk Bilgisi Derneği*”dir. Bu derneğin adı daha son-

ra “*Türk Halk Bilgisi Derneği*” olarak değiştirilmiştir. Bu ilk folklor derneği halkbilimin konularını, yöntemlerini ve ulusal kültürdeki yerini belirleyerek Türk aydınlarına ilk ışığı tutan önemli bir kuruluş olmuştur. Hatta Türk halkbiliminin (folklorunun) temelini bu dernek tarafından atıldığı söylenebilir.

Bu alanda Türk aydınlarının derli toplu çalışmalarını sağlamış ve birbirlerini tanımalarına yardımcı olmuştur. Bu derneğin çalışmaları birçok gazete ve dergide yazılar yazılmasına etken olmuş ve böylece halkbilimin konu ve yöntemleriyle ilgili çalışmaların yayımlanmasına olanak sağlamıştır.

Türk Halk Bilgisi Derneği yaptığı çeşitli yayınlarla halkbilimin diğer ülkelerdeki durumunu, yarattığı etkileri, siyasî yararları ve folklorun amacını Türk aydınına tanıtmıştır. Bu dernek 1932 yılında kurulan Halkevleri’ne katılarak çalışmalarını durdurmuştur. [Evliyaoğlu ve Baykurt, 1987]

1960’lardan sonra ülkede çeşitli dernek ve gençlik örgütleri kurulmuştur. Halkevleri’nin kapatılmasının toplumsal yaşamda yarattığı boşluğu kapatmak amacıyla, UNESCO’nun önerisiyle 1961 yılında, Milli Kültür Dernekleri adıyla yeni bir örgüt kurulmuştur. Bu örgüt 1963 yılında adını Halkevleri Derneği olarak değiştirmiştir. Halkevleri Derneği Londra ve Frankfurt şubeleriyle birlikte, 154 halkevi ve 100 halkodası açmış, 1976’da halkevlerinin sayısı 208’e ulaşmıştır. Köycülük, halk eğitimi, yayın kolu, dil-tarih-edebiyat, plastik sanatlar, müzik, gösteri, folklor, spor; turizm gibi konularda etkinlik gösteren yeni Halkevleri Derneği’nin çalışmaları 1980’deki 12 Eylül Harekâtı’ndan sonra durdurulmuş ve yöneticileri tutuklanmıştır. 1987 yılında ise Halkevleri Derneği’nin elkonulan malları geri verilerek, çalışmalarının yeniden başlaması sağlanmıştır. [Büyük Larousse, C. 10]

1964 yılında, İstanbul’da *Yüksek Tahsil Gençliği Folklor Enstitüsü Kurma Derneği* kurulmuş, 1966 yılında Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak Millî Folklor Enstitüsü’nün kurulmasıyla, bu dernek *Türk Folklor Kurumu* adını almıştır.



Folklor Kurumu eski Genel Başkanı *Sadi Yaver Ataman* (1906–1994) ve *Dr. Zeki Büyükyıldız* (Folklor Kurumu, İstanbul, 20.01.1985)

“Türk” adının kullanılmasının özel yasaya bağlı olması nedeniyle, 1973 yılında, bu derneğin adı “*Folklor Kurumu*” olarak değişmiştir. “Folklor” adında bir dergi de çıkaran Folklor Kurumu bir folklor arşivi kurmuş, derleme çalışmalarıyla gençleri halk kültürü araştırmacılığına yönlendirmiş, Halk Oyunları ve Halk Müziği okulları ve gruplarıyla çok sayıda gence kültür iletmış, halk kültürünün yeniden-üretimine katkılarda bulunmuştur.

Kültür Bakanlığı’nca 1993’de yayımlanan “Kültür Amaçlı Yasal Dernekler” adlı yayında, Türkiye’de folklor alanında faaliyet gösteren

220'nin üzerinde dernek olduğu ortaya konmuştur.

Dernekler yanında, çeşitli üniversitelerde oluşturulan Halk Müziği ve Halk Oyunları kulüplerinin ve topluluklarının da kültürün yeniden-üretilmesinde ve yayılmasında etkisi olmuştur.

Üniversite öğrenci dernekleri arasında Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, Ortadoğu Üniversitesi Türk Halkbilim Topluluğu, Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Topluluğu dergi ve kitap yayınlarıyla, sergileriyle, derledikleri halk kültürü ürünleriyle, Türk Folkloru ile ilgili toplantı düzenlemeleriyle; Mimar Sinan Üniversitesi Türk Halk Sanatları Araştırma Derneği araştırma gezileri ve sergileriyle; Anadolu Üniversitesi Halkbilim Araştırmaları Merkezi araştırmalarıyla, oyun ve müzik toplulukları çalışmalarıyla halk kültürünün yeniden-üretimi ve yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. [Tan, 2003]

1975 yılında kurulan *"İstanbul Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu"*^[7] binlerce öğrencisine 20 yıl boyunca halk müziği dersleri vermiş, çok sayıda gence bağlama çalmayı öğretmiş, düzenlediği konserlerle, panellerle, araştırmalarla ve şenliklerle gençliğe halk kültürünü iletmeye çalışmıştır.

[7] *"İstanbul Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu"* Zeki Büyükyıldız tarafından, 1975 yılında kurulmuştur. Topluluk, 1981 yılında, çok sayıda öğrenci gencin dinleyici olarak katıldığı, *"Halk Müziğinin Bugünkü Durumu, Sorunları, Çözüm Yolları"* adlı bir panel düzenleyerek gençlerin dikkatini Halk Müziği kültürüne çekmeye çalışmıştır. Daha sonra, 1983 yılında, *"Türkiye'de Devletin Müzik Politikası"* adıyla Zeki Büyükyıldız'ın hazırlayıp yönettiği, Millî Eğitim Bakanlığı adına *Leyla Deliorman*, Kültür Bakanlığı adına *Sabri Uysal*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adına *Nida Tüfekçi* ile Folklor araştırmacısı *Sadi Yaver Ataman*'ın konuşmacı oldukları bir panel daha düzenlemiştir. Panel metni, Folklor Kurumu tarafından çıkarılan *"Folklor"* dergisinde yayınlanmıştır. (Bkz. *"Türkiye'de Devletin Müzik Politikası"*, Panel, *Leyla, Deliorman, Sabri Uysal, Nida Tüfekçi, Sadi Yaver Ataman*. Hazırlayan ve Yöneten: *H. Zeki Büyükyıldız. Folklor. Halkbilim Dergisi*. I. Bölüm: Cilt 4, Sayı 2-3(32-33), Haziran-Eylül 1984, s.21-26, II. Bölüm: Cilt 4, Sayı 4(34), Ekim-Aralık 1984, s.21-25, III. Bölüm: Cilt 4, Sayı 35, Ekim 1986, s. 42-47.

1983 yılında ayrıca Zeki Büyükyıldız başkanlığında bir grup öğrenci Kütahya'ya giderek Kütahya türkülerinin önemli kaynak kişisi *Hisarlı Ahmet* hakkında araştırma yaparak Folklor dergisinde yayınlamıştır. (Bkz. *Büyükyıldız, H. Zeki, Veyssel Telli, Hayrettin Aydın, Selim Özkılıpçı, Aydan Demiröz, Salih Küçükoglu: "Hisarlı Ahmet (1908-1984)"*. *Folklor. Halkbilim Dergisi*. Cilt 4, Sayı 4(34), Ekim-Aralık 1984, s.9-13).



Hisarlı Ahmet (1908–1984) ve Dr. Zeki Büyükyıldız
(İstanbul Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu’nun Hisarlı Ahmet araştırması sırasında Hisarlı Ahmet’in evinde, Kütahya, 17.04.1983)

2. Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri ve Müziğin Toplumla Etkileşimi

Müziğin, gençlerin eğitimindeki önemini vurgulayan *Aristo*, müziği, “daha çok karakter üstünde etki yapabilen ve böylelikle doğru bir eleştirci değerlendirme alışkanlığına sahip insanlar meydana getirmeye yetenekli bir iyilik uyarıcısı” saymamız gerektiğini belirtmektedir.

“*Aristo’ya Göre Müzik Eğitimi*” bölümünde geniş bir şekilde yer alan, *Aristo*’nun müziğin yararları ve etkileri konusundaki görüşlerinin ışığında, müziğin doğru eleştirel değerlendirme yapabilen bireyler yetiştirilmesine katkısı göz önüne alındığında, egemenlerin konumlarını ve kendi çıkarlarını koruyabilmek için, gençlerin eleştirel değerlendirme alışkanlığına erişmiş bireyler olarak yetişmesinin belki de engellenmesi amacıyla -günümüz Türkiye’inde de yaşadığımız gibi- müzikte karmaşa yaratılmasının sağlanmasının ve ulusu aynı duygu ve düşünce ekseninde birleştirme etkisi

yadsınamayan ulusal müziğin karşılaştığı yozlaşmaların âdeta desteklenmesinin, hatta ulusal müziğe okul eğitiminde yer verilmemesinin mantığı anlaşılabilir.

Nitekim İstanbul Üniversitesi'nde düzenlediğimiz bir panelde (23.5. 1983), zamanın Kültür ve Turizm Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Şube Başkanı *Sabri Uysal* şunları söylemiştir:

“Cumhuriyet dönemindeki bu Batılılaşma hareketi içinde Atatürk'ün “Batı uygarlığını alacağız ve ona uygun, ona paralel bir Türk müziği yaratacağız” sözünün yanlış anlaşılmasından dolayı bir “Batı aktarmacılığı” olayı görülmektedir... 1960'lara kadar okul müfredat programlarımızda müzik derslerinin temel kaynakları arasında **Alman, Fransız ve İngiliz melodileri** vardır. Ancak 1960'lardan sonraki müfredat programlarında ... bunun tam ters döndüğünü görüyoruz. Çünkü uzun yıllar ilkokullara kadar, köylere kadar elimizde mandolinlerle gittik okullara. Bir tarafta halk kaval veya saz gibi yerel çalgılar kullanırken, bir taraftan biz yıllarca mandolini empoze ettik. Ama gördük ki, bu tutmadı ve 60'lı yılların sonunda yavaş yavaş geleneksel müzik aletlerimiz, kendi müzik kültürümüze doğru eğilmeye başladık...” [Türkiye’de Devletin Müzik Politikası, Haziran-Eylül 1984]

Aynı konuda, Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Başkanlığı Program şubesinden *Leyla Deliorman* ise okullarımızda ulusal müzik eğitimi verilmediği konusunda *Sabri Uysal*'ı doğrulayarak, şöyle demiştir:

“Okullarda müzik derslerinde **Avrupa halk ezgileri** öğretilirdi ve öğretiliyor^[8]. Bununla birlikte kırpılmış opera aryları, operet parçaları, varyasyon dediğimiz ilk yoldan iki seslendirilişleri de öğretiliyor. Önce yabancı ürünlerin böylesine aktarılmasını ben doğru bulmuyorum. Bu öğretimde öğrenciler ezgilerin ister istemez yalnızca tınılayışsal ve biçimsel akışını tanıyıp öğreniyorlar. Oysa bir halk ezgisinin değeri, bıraktığı musiki izleniminde değil, söyleyende halksal ve bölgesel ilişkilerde zamanla uyanan duygulardır. **Dolayısıyla okul müzik eğitiminde kullanılacak ezgilerin eski ve güçlü Türk halk müziğinin görkemli dağarından alınması gerekmektedir.**” [Türkiye’de Devletin Müzik Politikası, Ekim-Aralık 1984].

[8] *Nida Tüfekçi*, Nokta dergisinin düzenlediği “Türkiye’de Müzik Arayışları” adlı Fo-rum’da “*Bir millet kendi türküsünü söyleyemezse, o millete getirip, başka bir milletin türküsünü söylerler*” demiştir. [Tüfekçi, 1984]



Nida Tüfekçi, Dr. Zeki Büyükyıldız, Sadi Yaver Ataman, Orhan Dağlı, Leyla Deliorman (İstanbul Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu'nun düzenlediği "Türkiye'de Devletin Müzik Politikası" panelinden sonra topluluğun merkezinde, İstanbul, 23.05.1983)

Müziğin topluma etkisi, insanla müzik arasında başlar. İnsanoğlu doğumdan ölüme kadar kesintisiz bir müzik ortamında yaşar.

Gültekin Oransay, özellikle din ya da inanç törenlerinin müziği ve büyük kitlelerin harekete geçirildiği savaş zamanlarındaki savaş müziği gibi müziğin belli türlerinin toplum üzerine büyük etkisi olduğunun eskiden beri bilindiğini belirtmektedir. Bu açıdan incelendiğinde müziğin toplumu birleştirici ve kaynaştırıcı etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Müziğin doğrusu ve iyisi olduğu gibi, yanlış ve kötüsü de vardır. *Emin Akan'a* göre, iyi müzik;

"Zevk, neş'e, umut verir.

Kötülerden, kötülüklerden uzaklaştırır, iyiye, güzele götürür.

Yanlıştan korur, kurtarır, doğru yolu gösterir.

Kıskançlığı, hasedi yok eder.

Yaratılmış her şeyin ilâhi güzelliklerini, yüceliklerini, erişilmezliklerini görmeyi sağlar.

Gözlerdeki perdeyi siler, inanç yolunu işaret eder, inançları güçlendirir, insanı Allah'a yöneltir, O'na ulaştırır.

Ruha sükûn, huzur verir. Maneviyatı, morali, çalışma gücünü yükseltir. Verimi, refahı artırır.

Aile bağlarını güçlendirir, geleceğe dengeli, sağlıklı, bilinçli nesiller yetiştirmesini sağlar.

Ulusal duyguları güçlendirir.

Hastalıklara karşı bağımsızlık, direnç verir. Müzik insanın ilk doktoru ve ilâcı olmuştur. İçinde bulunduğumuz elektronik uzay çağının en etkin tedavi yöntemleri arasında yer almıştır."

Müziğin insana yaptığı bu yaşamsal etkiler gittikçe büyüyerek topluma yansır ve toplumun yaşamını yönlendirir.

Diğer yandan, halk müziği ve oyunlarının gençliğe "millî terbiye" verdiğini söyleyen *Halil Bedi Yönetken* (Ocak 1971), Avrupa'da birçok ülkenin, okul müzik kitaplarını ve müzik öğrenim yöntemlerini halk müziğinden yararlanarak ya da halk müziği üzerine kurduklarını belirtmektedir. 1953 yılında, UNESCO kanalıyla Brüksel'de düzenlenen "Çocukların ve yetişkinlerin eğitiminde müziğin rolü ve yeri" konulu uluslararası konferansta, çok çeşitli konular arasında müzik, eğitim ve folklor konuları da incelenmiş ve bu konuda önemli kararlar alınmıştır. Bu kararlardan biri de şudur; *İlkokullarda gerçek eğitsel değerde otantik müzik folkloruna yer verilmelidir.*

Jeff T. Titon da, her çeşit halk sanatı gibi halk müziğinin de, insanların duygularını etkileme ve onları harekete geçirme gücüne sahip olduğunu söylemektedir. Bu etki müziğin icra^[9] edilmesiyle oluşur. İcralar her kültürde kendine özgü olup, icrayı gerçekleştirenlerle dinleyiciler tarafından bilinen ve anlaşılan kurallara ve ilkelere göre gerçekleştirilmektedir. Halk müziği seslendirmeleri isteyerek yapılır. İcra edenlerle halk grupları bu icralara anlam kazandırır.

Halk müzikçiler icralarını (seslendirmelerini) saf ve düşüncesizce gerçekleştirmezler. Onlar profesyonel müzik eleştirmeni sınıfına ya da yazılı müzik eleştirmenlerinin yapısına pek güvenmediklerinden çoğun-

[9] İcra: Performance karşılığı olarak; müziksel seslendirme.

lukla icrayı ve repertuarı değerlendirerek, kendi aralarında tartışır. Bu açıdan bellek, halk müziğinde önemli bir rol oynar.

“Bellek sadece işitme yoluyla öğrenilmiş şeyleri hatırlatmakla kalmaz aynı zamanda belirli bir müzikle ilgili geçmişteki insanları, olayları, simgeleri ve ayinleri de çağırır.”

Son yüzyıl içerisinde, çeşitli etnik gruplar arasındaki kültürel canlanma ya da kültürel ve etnik olarak kendi bilincini sürdürme hareketleri, söz konusu grupların halk müzikleri ile danslarının korunmasında etkili olmuştur... Özellikle Latin Amerika ve Doğu Avrupa’daki halk canlandırma hareketleri; festivaller, yarışmalar, bölgesel ya da ulusal halk şarkısı ile halk dansı toplulukları ve benzeri etkinlikler halk müziğinin yerel bağlamdan ayrı olarak profesyonelleştirilmesine neden olmuştur...

Yirminci yüzyılda birçok bölgesel ve etnik kökenli halk müziği repertuarı iletişim araçlarıyla -radyo, kaset, televizyon, sinema filmi- iletilmiştir. Söz konusu iletişim araçlarıyla sunulan yapılar bazen sabitlenmiş ezgiler, metinler ve akortlar aracılığıyla, bütün halk müzikçilerine taklit etmede modeller oluşturmuştur. Ayrıca bu yapıtlar, yorumlamalarla çeşitlemelere karşı da bir rol oynamıştır...” [Titon, 1999]

Çağımızda iletişim araçlarının yaygınlaşmasının müziğin topluma ulaşmasında ve müzik-toplum iletişiminde ve etkileşiminde belirgin bir rol üstlendiği fark edilmektedir. *Titon*’a göre, 1960’ların ortasından itibaren taşınabilir kasetçaların ucuzlaması sonucu, iletişim araçları halk arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Böylece, “halk” artık, müziklerini korumak ve sürdürmek yerine, kasetçaların ve iletişim araçlarının kullanımını artırmıştır.

Müziğin topluma ulaşmasında ve toplumla etkileşiminde, “*eser yaratıcısı (bestekâr)*”, “*icracı*”, “*iletişim araçları*” ve “*toplum*” olarak dört unsur bulunduğunu belirtenler [Varol, 1988] olduğu gibi; müzikle toplumun etkileşiminde, “*yaratıcı kesim*”, “*iletişim araçları*” ve “*algılayan kesim*” olmak üzere üç unsur olduğunu, “*yaratıcı kesim*”in sanatçılardan oluştuğunu; “*iletişim araçları*”nın elektronik cihazlar, yayın kuruluşları ve satıcılar olduğunu; “*algılayıcı kesim*”in ise toplumun her bir bireyi olduğunu belirtenler [Önaldı, 1988] de vardır.

Günümüzde kullanılan elektronik cihazların önemini vurgulayan *Şenel Önaldı*, stereo ve ekolayzırlı teypler, renkli televizyonlar ve video

gibi elektronik cihazlarla müzik dinlemenin eski aletlerle müzik dinlemekten çok farklı olduğunu söylemektedir. Eski müzik kasetlerini ya da plâkları mono şekilde dinlemektedirken, yeni elektronik cihazlarda her sazın sesini teker teker duyabilmekteyiz. Gelişmiş elektronik cihazlar yanında, dış kaynaklı müzik kaset ve plâklarının yurda girmesi dinleyici kesimin kulağının değişmesine neden olmaktadır. Diğer yandan *Önaldı*, gerek TRT, gerekse Kültür ve Millî Eğitim bakanlıklarının kaliteli bir müzik toplumu oluşturulmasında büyük rolü olacağını da belirtmektedir.

II. Bölüm

TÜRK HALK MÜZİĞİ
-ULUSAL TÜRK MÜZİĞİ-

A. HALK MÜZİĞİNİ İÇEREN BİLİMDALİ OLARAK HALKBİLİM (FOLKLOR)

Halkbilim anlamına gelen *folklor*, toplumların halk katmanlarının mad-dî ve manevî kültürlerini tarihsel, toplumsal ve coğrafyasal boyutlarıyla, bu boyutların birbirleriyle ilişkilerini saptayarak kaynak, evrim, yayılım, değişim, etkileşim gibi daha birçok sorunlarını kendine özgü yöntemler yardımıyla çözmeye, bu arada, bu oluşumlarla ilgili sonuç, kural, kuram ve yasaları bulmaya çalışan bir bilim dalıdır. [Acıpayamlı, 1978]

Folklor, benzer bir tanımlamayla; bir ülke veya belirli bir bölge halkının maddî ve manevî kültürel ürünlerini konu edinen ve bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen ve yorumlayan ve son aşamada da bir bileşime vardırma amaçlayan bir bilim dalıdır.

Bir başka tanımla, folklor, bir ulusun yaratıcı gücünü ve bu gücün anonim ürünleri olan her türlü inanış, gelenek ve yaratmalarını konu alan toplumsal bir bilimdir. [Arseven, 2004]

“Türkiye’de Folklor” adlı kitabında *Şerif Baykurt*’un çeşitli kaynaklara dayanarak verdiği folklorla ilgili tanımlardan bazıları şunlardır:

- Folklor, en derli toplu anlamıyla, halk şiirlerini, halk gelenek ve görenekleri gibi tamamen fikrî ve manevî ürünlerini, kısaca halkın manevî kültürünü inceleyen bir bilim dalıdır.
- Bir ulusun halk kitlesini oluşturanların kültür, sanat, giyim, geçim, dil, edebiyat ve bunu ilgilendiren diğer konular folkloru ifade eder.
- Folklor halk tabakalarına ait manevî ve maddî olan bütün kültür belgelerinin koleksiyonudur.

Geleneksel halk ürünleri gelişmiş Batı ülkelerinde çeşitli terimlerle inceleme alanına alınmıştır. “Folklor” teriminden önce, ilk kez Almanya’da *Johann Felix Knaffl* (1769–1845) 1813’de “*Volkskunde*” -halk bilgisi veya halk-

bilim- terimini kullanmıştır^[10]. İngiltere’de *William John Thoms* (1803–1885) 22 Ağustos 1846 tarihli “*The Athenaeum*” dergisinde *Ambrose Morton* takma adıyla, bu ürünlerin “*popular antiquities*” - yani “halka ait eski eserler, kalıntılar”- yerine “*folk-lore*” kelimesiyle tanımlanmasını önermiştir. Uzun yıllar kütüphane memurluğu yapan *Thoms*’un Almanca *Volkskunde* terimini İngilizce’ye çevirmiş olması olasılığı kabul gören bir düşüncedir. Çünkü Almanca terimdekine benzer şekilde, İngilizce “*Folklore*” kelimesi de *Halkbilim* anlamına gelmektedir. 1878’de Londra’da “*The Folklore Society*” adıyla bir dernek kurulduktan sonra bu terim bilim adamları arasında, bir bilim dalının adı olarak gittikçe yaygınlaşmıştır. [Tan, 1985; Baykurt, 1976]

Folklor bilincinin uyanıp artmasında ulus duygusu, demokrasi hareketleri, sosyal sınıf farklarının kalkması, halka önem verilmesi, halkçılık, milliyetçilik akımları ve özellikle Fransız Devrimi’nin önemli etkisi olmuştur. Diğer yandan XIX. yüzyılda romantizm hareketleri de folklorla olan ilgiyi artırmış ve geliştirmiştir. Böylece, folklor konuları XIX. yüzyılın ortalarından sonra bilimsel ve metodik bir şekilde incelenmeye ve saptanmaya başlamıştır.

Folklorun ana konusu “*tradisyon*” yani dededen toruna geçen gelenektir. Folklor halka ait gelenek ve göreneklerin hem eski, hem de yaşayan şekillerini inceleyen ve onlardan sonuçlar çıkaran bir bilim dalıdır. *Tradisyon* (*tradition*) sözcüğünün aslı Lâtince “*teslim etmek*” anlamına gelen “*tradere*” sözcüğünden gelir. Yani, halk bir geleneği olduğu gibi mirasçısına, kendisinden sonrakilere devir ve teslim eder. Geçmişten geleni, içinden bir şey çıkarmadan veya ona bir şey eklemeyen, olduğu gibi geleceğe teslim etmek folklorun yani halkbilimin temelini oluşturur.

Genel olarak, folklorun (halkbilimin) konuları içine giren alanlarla ilgili çalışma yapan bilim adamlarına folklorcu (folklorist) ya da halkbilimci denir. Halk müziği folklorun ilgi alanlarından biridir. Halk müziğinin bilimi ile uğraşan kimseye de halkbilimci, folklorcu veya müzikolog denir. Müzikoloji halk müziğini de bilimsel şekilde inceler ve açıklar, Halk sanatı geleneğini yaşatanlar, halk sanatını icra edenler ise (halkbilimci ya da folklorcu değil), halk sanatçılarıdır. Folklorcu denilen bilgin onların gelenek yoluyla yaşattıklarını bilimsel şekilde inceler, derler (saptar), karşılaştırmalı yöntemlerle onların bileşimini yapar, onlardan bilim-

[10] *Nevzat Gözaydın* (2006) “*Volkskunde*” teriminin daha eskilerde, 1782’de bilinçli olarak kullanıldığını saptadığını belirtmektedir.

sel ve hatta uluslararası değer taşıyan sonuçlar çıkarır. [Yönetken, 1970]

1. Halkbilimin (Folklorun) Konuları -Kadroları-

Halkbilimci (folklorist) folkloru ilgilendiren çeşitli konularda yaptığı araştırmaları, derlemeleri, topladığı bilgileri ve belgeleri folklorun kadrolarına, yani konularına göre sınıflandırarak incelemek ve değerlendirmek durumundadır. Halkbilimde verileri yalnızca toplamak sonuç almak için yeterli olmaz, bu verilerden doğru ve sağlıklı bir şekilde yararlanabilmek için, daha önce yapılmış ve sonuç alınmış olan sınıflandırmaları göz önüne alarak araştırmalara başlamak gerekir. Bu alanda Türkiye’de olduğu gibi, Fransa, İngiltere, İsviçre gibi çeşitli ülkelerde farklı araştırmacılar farklı kadrolar yapmışlardır. Her ülkenin kendine özgü koşulları olduğunu da göz önünde bulundurmak gereklidir.

Folkloru, temel olarak maddî ve manevî folklor olarak ikiye ayırmak mümkündür. Geleneksel olarak ortaya çıkarılmış maddeler, el sanatları, müzik aletleri, konutlar, oyuncaklar vb. “*maddî folklor*”; halk edebiyatı, halk müziği, halk oyunları ve inançlar vb. “*manevî folklor*” ürünleri olarak ele alınırlar. Ancak, halkbilim verilerini daha sağlıklı değerlendirebilmek için daha geniş sınıflandırmalara ihtiyaç vardır.

Fransız etnograf ve folklorist *Arnold van Gennep* (1873–1957) “*Le Folklore*” adlı eserinde folklorun kadrolarını 6 ana başlık altında toplayarak incelemiştir:

1. Masallar ve Efsaneler
2. Şarkılar ve Danslar
3. Oyunlar ve Oyuncaklar
4. Törenler ve İnançlar
5. Evler, Kap-kacak ve Kıyafetler
6. Halk zanaatları [Yönetken, 1970]

İsviçre Halk Gelenekleri Derneği’nin yayımladığı “*Volkskundliche Bibliographie*”de yer alan *Eduard Hoffmann-Krayer* (1864–1936)’in Kadrosu (1917–1919) ise şöyledir:

1. Genel (Bibliyografya, Metot)
2. Köy
3. Binalar (evler, ambarlar, ibadethaneler)

4. Eşya (cansız şeyler)
5. İşaretler (mülkiyet damgaları, markalar)
6. Halk sanatları ve teknikleri (dokumacılık, oymacılık, çömlekçilik vs.)
7. Halk psikolojisi
8. Kıyafet, elbise ve unsurları (mücevherler ve takılar dahil)
9. Besin maddeleri ve içkiler
10. Âdetler (gelenekler, törenler, oyunlar, takvim bayramları)
11. Halk hukuku
12. İnançlar (dinler ve mitler, evliya ve azize kültleri, sihirbazlara, hortlaklara ve hayaletlere ait inançlar, fallar)
13. Halk hekimliği
14. Halk edebiyatına ait genel konular (nazariyeler)
15. Halk şiiri (şarkılar, atasözleri, manzum kitabeler, müzikler, danslar)
16. Masallar (peri masalları, fıkralar, müzikal efsane ve menkıbeler)
17. Halk tiyatrosu (dinî temsiller, yaşama ait mysterler, kır temsilleri vb.)
18. Takvimler, almanaklar vb.
19. Halk dili (diyalекtler bilimi, bilmeceler, atasözleri, özel diller, argolar vb.)
20. Adlar, (Yer adları, Millet adları, Aile adları, Şahıs adları, Tanrıya ait adlar vb.) [Evliyaoğlu ve Baykurt, 1987]

Pertev Naili Boratav (1907–1998) Türk Halkbilim konularını aşağıdaki şekilde sınıflandırdığını belirtmektedir (1973):

1. Çeşitli konuları içeren dergi ve kitaplar (Bu, ancak eski yazmalar, cönkler ya da sistemsiz derlemeleri bir araya getirmiş defterler için geçerlidir.)
2. Halk şairleri
3. a) Destanlar -"epos" anlamında-, b) Halk hikâyeleri
4. a) Masallar, b) Fıkralar
5. Efsaneler.
6. a) Atasözleri. b) Bilmeceler, c) Alkış, kargış, gülbenk ve benzeri kalıp-sözler.
7. Halk şiiri a) Türküler, b) Mâniler, c) Tekerlemeler, d) İlâhiler ve başkaca dinlik şiirler

8. a) Halk müziği ve müzik âletleri, b) Halk dansları (oyunları)
9. a) Oyunlar ve halk sporları, b) Halk tiyatrosu, c) Başkaca halk eğlen-celeri
10. İnanışlar
11. Töreler ve törenler
12. a) Halk sanatları, b) Zanaatlar, c) Üretim, tüketim, saklama-istifleme (bunlarla ilgili gelenekler, eylemler, işler ve araçları), d) Konut, barınak ve eşyaları, e) Kılık, kıyafet ve süs eşyası
13. Kuruluşlar a) Dinlik kuruluşlar (tarikatlara), b) Esnaf kuruluşları, c) Gençlik örgütleri
14. Tabiat bilgisi ve tabiatı etkileme a) Büyü, tılsım, b) Halk hekimliği, halk baytarlığı, bitkiler bilgisi, c) Gökbilgisi, halk takvimi

1977’de *Sedat Veyis Örnek* (1927–1980) folklorun konularını (kadrolarını) 25 ana başlık altında toplamıştır:

1. Köy, kasaba ve kent yaşamı (monografiler)
2. Yerleşim – yerleşim türleri
3. Barınak – konut (Halk mimarisi)
4. Aydınlanma, ısınma
5. Taşıtlar – taşıma teknikleri
6. Ekonomi türleri
7. Halk ekonomisi
8. Beslenme –mutfak– kiler
9. Ölçme, tartma, hesaplama birimleri; zaman ve mesafe kavramları
10. Halk sanatları ve zanaatları
11. Giyim -kuşam- süs
12. Halk bilgisi
13. Halk inançları; töreler, âdetler, gelenekler, görenekler
14. Geçiş dönemleri
15. Bayramlar–karşılamlar–uğurlamalar
16. Kalıp hareketler (tavırlar, jestler, mimikler)
17. Dernekler, kuruluşlar; dayanışma ve yardımlaşma
18. Dinsel–büyüsel içerikli inançlar, işlemler
19. Halk edebiyatı
20. Halk tiyatrosu (geleneksel tiyatro)

21. Halk oyunları (dansları)
22. Halk müziği ve müzik araçları
23. Çocuk oyunları ve oyuncaklar
24. Halk eğlenceleri; sporlar
25. Adlar [Tan, 1985]

Halkbilimin ilgilendiği konular, bu sınıflandırmalarda da görüldüğü üzere, çok geniş bir yelpazede, halkla ilgili hemen her şeyi kapsamaktadır. Halk oyunları ve halk müziği, oldukça yaygın uygulanma ve etki alanı olması nedeniyle folklorun önemli iki konusudur.

2. Halkbilimin (Folklorun) Amacı ve Yararları

Halkbilim, bir ülkede halkın geçmişten günümüze genel yaşantısını, olaylar karşısında sosyal ve psikolojik davranışlarını yansıtan konuları incelemektedir. Bir bilim dalı olarak folklorun amacı, insanların binlerce yıldan bu yana biriktirip getirdikleri, onların yaşantılarını sürdüren ve bugün de halk tabakaları arasında yaşayan bilgileri araştırmak, inceleyip değerlendirdikten sonra bölgesel kültürlerden ulusal kültüre öğeler aktararak ulusal kültürü pekiştirmek ve böylece insanlığa katkıda bulunmaktır. [Baykurt, 1976]

Halkbilim, amaçları açısından bakıldığında manevî bilim olarak değerlendirilir. Manevî ve ruhî davranış ve bu davranışların sonuçlarını ve kültür unsurlarını inceler, ortaya çıkarır ve değerlendirir. Temel amacı insanı tanımaktır.

Folkloru Almancadaki karşılığı gibi halkbilgisi adı altında ele alan edebiyat tarihçisi *Tahir Alangu* (1916–1973), insanoğlunun kültürle ilişkileri açısından bakıldığında, halkbilgisinin tarihle birleştiğini, tarihin de aynı şekilde, insanları ve kavimleri zamanla bağlantılı ilişkiler değişimi içinde, kültürün devletle sosyal ve ekonomik alanlarıyla olan bağlantıları içinde gördüğünü ve aynı zamanda manevî bilimlerle de bağlantı kurduğunu belirtir. Halkbilgisi (folklor), kültürel değerleri ele alıp işlerken insan ruhunun ve yaşantısının ürünlerini, bu yaratımların geçirdiği evreleri ve varlıkları gözlemleyerek araştırır. Manevî bir bilim olarak halkbilgisi (folklor) kültür birimleri ile iç içe olduğu için, objektif kültür verilerinin temelini insan ruhunda arar.

Gelecek kültür değerleri ve medeniyet geçmişin üzerine kurulur. Geç-

mişini değerlendirmeyen toplumlar, geleceğini belirleyemezler. [Kaynar, 1996].

Folklor çalışmalarının belki en önemli amacı, bir ulusun çağlar boyu kendiliğinden yarattığı maddî ve manevî medeniyetini, kültür değerlerini kaybolmaktan korumaktır. Bu esasen, aynı zamanda ulusal bir görev-dir.

Folklorik ve etnografik araştırmalar ve karşılaştırmalar, bu araştırmaların yapıldığı bölgelerdeki toplumlarla komşu toplumların ilişkilerini, yakınlıklarını veya uzaklıklarını, belirli bir bölgenin hangi ana vatanın parçası olduğunu veya hangi ulusa ait olduğunun saptanmasına yardımcı olur.

Folklordan malzeme ve ilham alarak yaratılan yeni sanat eserlerinin dinleyici kitlesi üzerindeki etkisi de “eğitim” açısından folklorun önemi-ni ortaya koymaktadır.

Folklorun dalları olarak, halk müziği ve oyunları, ulusal dil ve edebiyat gibi, vaktiyle yabancı hâkimiyeti ve istilâsı altında yaşamış ulusla-rın bozulmalarını, kaybolmalarını, yutulmalarını önlemiş ve onları yok olmaktan kurtaran büyük güç kaynağı olmuştur. Böylece, bazı uluslar varlıklarını koruyabilmiş ve tekrar bağımsızlıklarını kazanabilmişlerdir. [Yönetken, Ocak 1971]

3. Halkbilimin (Folklorun) Ulusal Kültüre Katkıları

Folklor ulusları birbirlerine yaklaştırdığı gibi, *“folklorcuların tamamen insani bir bilgiye hizmet eden şövalyeler”* olduğunu belirten *Pierre Saintyves* (1870–1935)’e göre, folklorcular, vatandaşlarına vatan sevgisini öğretirler ve şimdiki zamanın kararsızlığına ve endişelerine rağmen, dünya çapında kardeşlik inancını öğrenirler. Yalnızca folklor metodu bile yurt sevgi-sini öğretmeye yönlendirir.

Folklor ait olduğu toplumun özünü yansıtır, araştırma, inceleme, derleme ve değerlendirme yoluyla ilişkili olduğu toplumun gelişip güç-lenmesine katkıda bulunur ve aynı zamanda o toplumun gelecekte izle-yeceği yolu aydınlatır.

“Geri kalmış toplumlar önce kültürlerini geliştirmek zorunluluğu du-yarlar. Devrimler yapmak suretiyle hızlı ilerlemeler kaydetmek iste-yen uluslar da kültür değişimi yapmak ya da kendilerine özgü yeni

kültür meydana getirmek durumunda kalırlar.

Ancak, gerek reform yapma durumunda olan toplumlar, gerek devrim yapmak isteyenler kültürlerini geliştirir ya da değiştirirken mutlaka ve muhakkak kendi halk kültürlerini ele almak zorunluluğundadırlar. Bunun için de kendi öz kültürlerini çok sağlam ve gerçek bir biçimde inceleyip değerlendirmek sorunuyla karşılaşır. Bu önemli nokta göz önünde bulundurulmazsa ve folklor ürünlerinden gereği biçimde yararlanılmazsa, yaratılmak istenen ulusal kültürün temelleri boşlukta kalır. Kendi halkından ve kendi halkının kültüründen kopmuş bir kültüre de ulusal kültür diyebilme olanağı kalmaz.” [Baykurt, 1976]

Kendi halkının kültüründen ve diğer folklorik değerlerinden kopuk çağdaş sanat eserleri ulusal özellik taşımayacağı için zaten toplum tarafından da benimsenmez, yalnızca azınlık bir grup tarafından izlenir, halka yayılamaz ya da yayılması ve benimsenmesi uzun zaman alır. Böyle bir zorlama da aslında, giderek kültürel yozlaşmayla sonlanır.

“Halkbilim çalışmaları ulusal bilinci geliştirir. Çünkü kendi ulusunun kültürel değerlerini bilmeyenler başka ulusların kültürel değerleri karşısında yalnızlık ve boşluk hissine kapılabilirler ve başka kültürleri bilinçsizce benimseme yolunu seçebilirler.”^[11]

“Folklor çalışmaları ve gösterileri ulusu birbirine sevdirebilir, ulusun birlik altında tutulmasına katkıda bulunur, vatan sevgisini kamçılar. Ulusu aynı vatanın evlatları yapar ve böylece ulusal birliğe hizmet eder.”

“Uluslararası folklorik ilişki ve etkileşimler uluslar arasında kardeşlik duygularının yayılmasında etkili olur. Folklorik yaratımları benzeşen uluslar birbirlerini yakın hissederler.” [Yönetken, Ocak 1971]

Bir ulusun özelliğini yapan unsurlar arasında, müzik ve oyun, en eski ve toplum yaşamının her türlü faaliyetinde yer alan sanat çeşitleri içinde, oluşum ve ifade zenginliği bakımından en hareketli ve renkli kaynaşma aracı olmuştur. Halk müziği ve oyunları, toplumu heyecana getiren, ulusal ahlâk ve din duygularını besleyen bir kaynaktır. Bir ulusun ayakta kalabilmesi, çağdaş üstünlüğe erişebilmesi ve dünya ulusları arasında önemli bir yer edinebilmesi, ancak ulusal kültürüne bağlılığı ölçüsünde

[11] İşyerlerine, alış-veriş merkezlerine ve çocuklara yabancı isimlerin verilmesi, Noel kutlamaları, konuşma ve yazı diline giren yabancı sözcükler, woawe, bye-bye (bay-bay) gibi bebeklikten kulaklara alışkanlık kazandırılan nidalar bu bilinçsizce benimseme ve kültür yozlaşmasının göstergeleri arasında sayılabilir.

mümkün olabilir. [Ataman, 1982 ve 1985]

Halk müziği ulusal dilin yaşatılmasına da katkıda bulunan önemli unsurlardan biridir. Dil, bir ulusun kültürünün bel kemiğidir. Dilini yitiren uluslar, ülkelerini de yitirirler. Dilin yanında müzik (folklor değerleri) ve din de ulusların kültürlerinin temel taşlarıdır. Yüzyıllar öncesinden şiiriyle, ezgisiyle çağımıza kadar ulaşmış *Yunus*, *Karacaoğlan*, *Pir Sultan*, *Hatayî*, *Dadaloğlu* ve daha niceleri gibi, Türkçe yazmış ve söylemiş ecdadımızın şiirlerini bugün bile kolaylıkla, sanki bugünlerde yazılmış gibi anlayabiliyorsak, bunda halkın diline sahip çıkmasının ve Halk Müziği'nin dili tertemiz, duru bir şekilde, bozulmadan, yozlaşmadan nesilden nesle aktarmasının payı büyüktür. Halk müziği yalnızca dili değil, aynı zamanda kültürün diğer birçok ögesini de çağlar boyu taşıyan önemli bir araç olması yanında, aynı zamanda da kültürün bir parçasıdır.

B. HALK MÜZİĞİ KAVRAMI

Halk müziği kavramını açıklamadan önce sesin ve müziğin tanımlanmasının yapılması ve halk kavramının ele alınması yerinde olacaktır.

1. Ses

Müziğin temel ögesi sestir. Fiziksel bir olay olan ses cisimlerin titreşmesiyle oluşur. Esnek olan ya da titreşebilen her cisim bir ses kaynağıdır. Bir ses kaynağının oluşturduğu titreşimler katı, sıvı veya gaz gibi çeşitli ortamlarda yayılarak kulağımıza ulaşır: Kulak tarafından algılanan bu titreşimler kulaktan beyne iletilir ve beynimizde ses olarak yorumlanır. Dalgalar, temel olarak elektromanyetik ve mekanik dalgalar olarak ikiye ayrılır. Elektromanyetik dalgaların yayılması için katı, sıvı veya gaz gibi bir ortama ihtiyaç yoktur, bu nedenle elektromanyetik dalgalar boşlukta yayılabilir. Oysa ses dalgaları ortamların sıkışma ve genleşmesi sonucu oluşan mekanik basınç dalgalarıdır ve yayılmaları için katı, sıvı veya gaz gibi bir ortama ihtiyaç vardır. Titreşen bir cismin sıkışıp genleşmesine yol açabilecek tanecikler ya da moleküller içermediği için ses boşlukta yayılamaz.

Sesler üç özelliğe göre birbirinden ayırt edilir:

1. **Yükseklik.** Kalın ya da pes bir sesin ince veya tiz bir sestten ayırt edilmesine yarayan özelliktir. Sesin yüksekliği, ses kaynağının titreşimlerinin frekansı ile yani saniyedeki titreşim sayısı ile belirlenir. Yüksek frekanslı titreşimlerin oluşturduğu sesler ince yani tiz, alçak frekanslı titreşimlerden kaynaklanan sesler ise kalın yani pes (bas) seslerdir. İnsan kulağı saniyede 20 ile 20.000 frekans arası sesleri işitebilir. Bu frekansların altındaki ve üstündeki titreşimleri insanlar algılayamaz. Bazı hayvanlar 20.000'den fazla frekanslı sesleri algılayabilirler. 20.000 frekansın üzerindeki seslere ultrason adı verilir. Ultrason cihazları tıp, denizcilik gibi bir-

çok alanda kullanılmaktadır.

2. **Şiddet (Genlik)**. Kuvvetli veya gür bir sesin, zayıf veya kısık bir sestten ayırt edilmesini sağlayan özelliğe sesin şiddeti denir. Sesin şiddeti enerjisine yani sesi oluşturan titreşimlerin büyüklüğüne bağlı olduğu gibi, ses kaynağından olan uzaklığa da bağlıdır.

3. **Tını**. Değişik kaynaklardan çıkan sesleri birbirinden ayırt edebilmemizi sağlayan özelliğe tını denir. “Sesin rengi” olarak da tanımlanabilir. Sesin tınısı ya da rengi sayesinde, aynı yükseklikteki ve şiddetteki farklı kaynaklardan çıkan seslerin neye ve kime ait olduğunu anlayabiliriz. Sesin rengi bize bir koro içindeki farklı sanatçıların seslerini algılayabilmemizi, telefonda duyduğumuz sesin kime ait olduğunu kişileri görmediğimiz halde ayırt edebilmemizi sağlar. Diğer yandan, aynı notayı seslendiren müzik âletlerini birbirinden ayırt edebilir, hatta bir orkestra içinde aynı motifleri birlikte çalan farklı sazları tanıyabiliriz.

2. Müzik

İlkçağlardan bu yana insan yaşamında etkin bir yer tutan müzik kelimesi Yunanca “*mousikê*” kelimesinden türemiştir. “*Mousikê*” ya da “müzik” Musaların sanatı veya *Müz*^[12] sanatı anlamı taşımaktadır. Yunan mitolojisinde Musalar (Mousai = Müzler) Zeus ile Mnemosyne’nin kızları olan dokuz güzel sanatlar ve bilim tanrıçasıdır. Müz, bir bakıma da, bestecinin veya şairin ilham perisidir. Müzik ve şiirle önceleri bütün musalar ilgilenirken, Roma döneminde musaların her birinin ayrı görevi vardı. Dokuz musadan Euterpe müzik perisiydi. [Büyük Larousse C. 16; Thorndike, 1974]

İnsanın varoluşundan beri çeşitli şekillerde var olan müzik ya da musiki, insanın sesleri kullanarak kendini ifade edebilmesini sağlayan bir sanattır.

Bir başka tanımla, müzik, belli bir sanat ve güzellik anlayışı içinde, her tür duygu ve düşüncüyü veya doğal olayları uyumlu seslerle, usulü veya usulsüz olarak anlatma sanatıdır. Müziğin oluşumundaki güzellik anlayışı kişiden kişiye, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta bir nesilden ötekine değişmektedir. Bir kişiye, bir kavme veya bir toplu-

[12] **Müze** kelimesi de aynı kökten türemiş olup müzlerin (musaların) tapınağı anlamına gelmektedir.

ma güzel gelen ve onları etkileyebilen müzikler bir başkasını etkilemediği gibi, çirkin ve kulağı tırmalayıcı bile sayılabilmektedir.



Müzik aleti çalan müz (musa) heykelleri

Bir başka tanımla, müzik, belli bir sanat ve güzellik anlayışı içinde, her tür duygu ve düşüncüyü veya doğal olayları uyumlu seslerle, usul-lü veya usulsüz olarak anlatma sanatıdır. Müziğin oluşumundaki güzellik anlayışı kişiden kişiye, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta bir nesilden ötekine değişmektedir. Bir kişiye, bir kavme veya bir topluma güzel gelen ve onları etkileyebilen müzikler bir başkasını etkilemediği gibi, çirkin ve kulağı tırmalayıcı bile sayılabilmektedir.

Bu nedenle, “hiçbir müzik çeşidi evrensel değildir”. Evrensel olan, ilkel kabilelerden en ileri toplumlara kadar, müzik ihtiyacı, müzik üretme olgusu ve müzik tekniği gibi müzikal unsurlardır. Seslerin belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmesi her toplumun ve hatta bazen her bireyin zevkine göre değişkenlik gösterir. Belirli bir yönde yapılacak eğitim elbette ki, bireyin zevk ve algılamasını o yönde değiştirebilir ve geliştirir. Bununla birlikte, en ileri teknikler, üst düzey müzik bilgisi ve becerilerle ortaya konmuş sanat değeri çok yüksek bir müzik, ilgili olduğu toplum ya da grubun birçok bireyine olağanüstü etkileyici gelebilirken, başka bir

kültüre sahip birey tarafından bu sesler gürültü olarak algılanabilir.

Müziğin evrensel olduğu iddiasının altında yatan şey, “Batı Müziği evrenselidir” mesajının verilmeye çalışılmasıdır. Bu ise, emperyalizmin amaçlarına hizmet eden bir dayatmadır. Keza *Feza Tansuğ*, “Batı Müziği’nin üstünlüğü öğretisinin sömürgeciliğin müzikolojik versiyonu olduğunu, bu konunun yalnızca entelektüel bir sorun olmadığını, ayrıca etik bir sorun olduğunu belirtmektedir.” [Yıldırım, 1999]

Klasik Batı Müziği’nin gelişmişliği ve sanat düzeyi elbette takdir edilmelidir. Ancak Batı kültürüyle yetişmemiş dünya coğrafyasındaki ilkel ya da çok köklü başka kültürlerin insanların büyük çoğunluğunun duygu ve zevk dünyasına seslenmeyen bir müziğin evrensellikinden söz etmek Batı kültür emperyalizminin yayılmacılığından kaynaklanan bir düşüncedir. Bu düşünce, çağlar boyu büyük sanat eserleri yaratmış Doğu toplumlarının kültürlerinin görmezden gelinmesi, değersizleştirilmesi, hiçleştirilmesi amacına da yöneliktir.

Müzik, insanla birlikte doğmuş olan bir sanat dalıdır. Gerek etkileme gücü, gerek yayılma alanının enginliği, gerekse toplum ve bireyleri, ruhsal ve duygusal yönden oluşturma bakımından, eğitimde en geçerli araçtır. *Veysel Arseven*’e göre, çok eski çağlardan başlayarak, önceleri giz’sel, daha sonraları dinsel, eski Akdeniz uygarlıklarından bu yana da eğitsel amaçlarla toplumun hizmetinde olan bir sanattır.

Müziğin kökeni üzerine ortaya ilginç bir teori ileri sürmüş olan *Jules Combarieu* (1859-1916), müziğin başlangıçta zevk, eğlence, kültür ve eğitim işi olarak değil de, gizin (sihrin) bir yardımcısı olarak kullanıldığını, müzikten bir büyüleme aracı olarak yararlanıldığını savunur. Nitekim bugün bile müziğin bazı ilkel topluluklarda hâlâ aynı amaçla kullanıldığını görülür. İlk insanlar giz müziğini, korkunç cinler şeklinde hayal ettikleri ve korkup yıldıkları doğa kuvvetlerine karşı başlangıçta hem saldırma, hem de korunma silahı olarak kullandıkları gibi, aynı zamanda hayvanların ve diğer insanların, ayrıca sel, yağmur, şimşek, deprem, ateş gibi anlamını çözemedikleri doğal olayların üzerinde etki yapmak ve kötü ruhları uzaklaştırmak için kullanmışlardır. Eski çok dinli çağlarda da müziğin tanrılar tarafından yaratıldığına inanılırdı. [Arseven, 2004]

Ortaçağ’da müzik, matematik bilimlerden biri sayılıyordu. Bunun da nedeni, kullandığı seslerin hem süre bakımından, hem titreşim ve hem de yükseklik bakımından birtakım oranlardan oluşmasıdır. Nitekim Alman

matematikçisi ve düşünürü *Gottfried Wilhelm von Leibniz* (1646–1716), “müzik bilinç dışı bir aritmetik alıştırmasıdır” demektedir.

Müzik eleştirmeni *Eduard Hanslick* (1825–1904), müziği “tınlayarak devinen, hareket eden biçim” olarak tanımlamaktadır.

Müzik biçiminin temeline önemli katkıları olan Alman müzikolog *Ferdinand Hermann Kretzschmar* (1848–1924), müziği, bizim de geleneğimizde olduğu gibi, “dil” olarak tanımlamaktadır. Anadolu’da, Selçuklu edebiyatından bu yana, ozanlarımız, çalgının konuştuğunu, bize bir şeyler söylediğini dile getirir. *Kretzschmar* da, benzer görüşle, müzik için, “açıklığı, konuşulan dile oranla daha az olmakla birlikte, daha ince kıvrımlı, yani nüanslı, daha derinden etkileyici bir konuşma sanatıdır” demektedir.

Geçen yüzyılın sonlarında, müzik bir “toplumsal kurum” olarak tanımlanmış ve “müzik toplum bilimi” ortaya çıkmıştır. Bu bilim, 1930’lardan sonra artık, konusu ve yöntemleri oldukça belirgin, toplumla insan arasında, toplumla müzik arasında ve insan ile müzik arasında olan etkileşimi, iletişimi bilimsel yöntemlerle inceleyen bilim dalı olmuştur. [Oransay, 1988]

3. Halk Kavramı

Halk, çeşitli görüşlere göre değişik anlamlar taşıyabilen bir kavram olarak karşımıza çıkabilmektedir. Halkı “toplumu oluşturanlar” olarak tanımlamak mümkün olduğu gibi, bazen halkı aydınlardan ayrı, bazen aydınları da halkın bir parçası olarak kabul eden görüşler vardır.

“Bazı inceleyiciler, halk sözcüğünü köylü anlamına kullanmaktadırlar. Bazı yazarlara göre de halk avam sınıfıdır.” [Demirsipahi, 1975]

Bu tanımlamalar, değişik yaşam tarzı ve koşulları içinde, farklı kültür birikimleriyle varlığını sürdüren yüksek tabaka dışındaki insanları “halk” olarak ele almaktadır.

Halk, “bir toplum içinde, ortak gelenek, görenek, davranış ve uygulamalardan oluşan kültürel düzende yaşayan insan topluluğu”dur. [Acıpayamlı, 1978]

Folklorik açıdan bakıldığında halk, ortak sosyal ve kültürel özellikleri bulunan insan toplulukları olarak açıklanabilir. [Tan, 2003]

Göktürklerde toplum, “beyler”, “kara budun (sıradan halk)” ve bu

iki sınıfın altında da “köleler” sınıfından oluşmaktaydı. [Kaynar, 1996]

Halk kelimesi ve terimi, Batı dillerinde eski “populus”, “vulgaris”, “volk” gibi kelimelerle belirtilmektedir. Ulusu kuran, halk kültürünü tarih boyunca kuşaktan kuşağa taşıyan, sınıflaşma oluşumundan önceki geniş bir tabaka bu kelimeyle karşılanmaktadır. Eskiden, hemen hemen her dilde yaygın olarak “âdi halk tabakası” (the common people) anlayışı hâkimdi. “Halk” kelimesi günümüzün Türkçesinde yer almadan önce, aynı anlamı taşıyan “kara budun” kelimesinin Orhun Anıtlarında (M.S. VIII. yüzyıl) bulunduğu görülmektedir.

Türkiye’de ve başka ülkelerde “halk” denilince, sınıflaşmadan önceki çağlarda var olan, feodal-soylu zümrelerin altında, sosyo-ekonomik düzeni yürüten geniş bir alt tabaka kastedilir. Halkta daha sonraki “millet” aşamasına ulaşılmadan önce, iki önemli nitelik ortaya çıkmıştır. Bunlar; a) örgütlenmeye, “devlet” ya da “millet” olmaya yatkın bir “bilinç”, b) geleneksel törelerle birleşen güçlü bir “halk kültürü”dür.

“Feodal-soylu sınıfların peşinden, çağlar boyunca öteki sınıflar da hep bu temel zümreden türemişler, yeniden biçimlenen toplumların yapısında, temeldeki o geniş «halk» zümresi daima var olmuş, yeni düzenlerin getirip oluşturduğu başka kültür ve törelerin üst üste yığılmasına rağmen, hayatın yürüyüşünde, töresel kalıntılarla birlikte tasfiye edilemeyen bir «halk kültürü» kalıntısı da yürüyüp gitmiştir. Eski çağlarda uzun süre feodal soylular ile temeldeki halk arasında, hayatın gerektirdiği ara ve yan zümreler çıkıp sınıflaşma oluşumu da yürürken, bu «halk tabakası» da, sınıflaşmanın getirdiği yeni bölümlerle birlikte, yeni hayatın getirdiği kültürlere karışmış, öte yandan yeni teşekkül eden sınıflara halk töresi ve kültürünü de geçirmeye devam etmiştir. Yani halk kültürü, kopup ayrılan zümrelerden başka, sınıfları da etkilemiştir. Yeni sınıflar, çağdaşlaşmış, dünya kültürleriyle aşılansmış, yani değişmiş ve yabancılaşmış, halktan uzaklaşmış gibi göründükleri halde, gündelik hayatlarının yürüyüşünde, yine de yer yer o eski halk kültürünün içlerinden sökülüp atılamadığını gösteren belirtiler de göstermişlerdir. Bundan dolayıdır ki, bugün «halk» denilince, tümüyle öteki sınıflar ve zümrelerden kopmuş, «kapalı bir hayat ve kültür adası» değil, «çoğunluğu köylü olan, şehirdeki fakir zümreler ve orta tabakadaki kimselerle de birleşen» topluluklar kastedilmektedir. Meseleyi folklor açısından ele alınca, «halk» denilen varlığın bir toplum çevresi olarak, bir ucundan «kapalı», öteki ucundan «açık»

özellikler gösterdiğini görüyoruz...

Bugün artık «halk» kelimesinin bütün dünyada hep aynı ölçü ve kavramı taşımadığı, her bölgenin evrimi ile bağlantılı bir sürü motifler gösterdiği bilinmektedir. Bir İngiliz için halk nedir? Türkiye Türkü için halkın bugünkü anlamı, kapsamı ve sınırları nedir? Sınıf açısından ele alınınca, «halk», sınırları durmadan değişen, sürekli olarak evrilen, iç ve dış etkilenmeler ortamında, durmadan oluşan karışımdır. Bundan dolayıdır ki, günümüzde artık folklor biliminin arkeolojinin aksine «statik» değil «dinamik» bir nitelik taşıdığı, «halk»la birlikte folklorun da evrilip, yeni unsurlarla beslenip, yeni karışımlara yöneldiği kabul edilmektedir. Halkın oluşumundaki bu sürekli evrim, folklorun da, eski malzemeden yeni unsurlara, yerliden yabancıya, eski şekillerden yenilerine doğru evrildiği bir dinamizm doğurmuştur...

«Aşağı tabaka» dedikleri halkın ruhî ve manevî belirtilerine bakılarak («ilkellik», «gayri şahsîlik», «anonim düşünce», «bireyselliğin yokluğu» gibi) belirlenmesi ve tarifi artık yapılmıyor. Zira bu nitelikler ve özelliklerin, az ya da çok, her insanda bulunabileceği -mevkîi neresi olursa olsun- artık iyice anlaşılmıştır.” [Alangu, 1983]

Halk kavramı, bütün çağlar ve her yer için geçerli sayılabilecek bir tanımlamaya sahip değildir. Tüm toplumu oluşturan insanların “*aşağı tabaka*” ve “*yukarı tabaka*” olarak kesin hatlarla ikiye ayrılması düşüncesi artık değişmektedir. Her bireyde, halktan gelen unsurlarla kişisel kazanımların birlikte bulunabileceği fikri yoğunluk kazanmaktadır. Bugün için “*halk*”, “*herkesin az ya da çok katılımında bulunduğu bir tavır ve davranış birliği*” anlamı taşımaktadır.

Folklor, eski anlayışta olduğu gibi, artık yalnızca çok eski töreleri ve yaşam düzenleri içinde evrime kapalı “*aşağı tabakaları*” değil, bilginleri ve aydınları da câhiller, işçiler ve köylüler kadar araştıracaaktır. Folklor ürünleri, aşağıdan yukarıya, bütün zümreler ve sınıflarda geçerli, karşılıklı geçişli, sürekli ve canlı bir oluşum evrimi içinde sürmekte, çağımızı da kapsayarak, geçmişten geleceğe doğru, kesintisiz bir damar gibi akmaktadır.

Diğer yandan, hem geleneğe bağlı, hem de yeni geleneklere bağlanmaya eğilimli, kolektif unsurlarla ayakta kalan “*halk*” yaşamının karşısında, gelenekten kopmuş ve halk niteliklerini yitirmiş olan “*kitle yaşamı*” vardır. Kitleleşerek ortada kalmış yığınların, töresel değer yargılarından, yani cemaat bağlarından kopuşları, onları halk olmaktan çıkarır. Ancak,

kitleler uzun süre bu durumlarında kalamazlar. Yeni törelere bağlanırlar, gelenekleşme ortaya çıkar ve yeniden cemaat haline gelirler. Halk kavramının en belirleyici niteliği olan cemaat ve gelenek, halkla bağlantılı her şeyin temelinde yer alır. [Alangu, 1983]

Yukarıda söylenenlerden şu sonucu çıkarabiliriz: Halk müziği de dahil, folklor ürünlerini “statik folklor” açısından değerlendirmek gerekli ise de, tam olarak yeterli ve doğru değildir. Çünkü “halk”, modern Batı toplumlarında eski kapalı toplum özelliklerini yitirmiş, kapitalistleşme sürecini gecikerek izleyen nispeten geri kalmış toplumlarda, bu özellikleri gittikçe yitirmekte olsa bile, yeniçağa, uluslararası etkileşimlere de uğrayarak, yeni yaşam biçimlerine ve alışkanlıklarına ayak uydurarak, evrimleşmeyi sürdürerek, eski vasıflarından farklı da olsa, varlığını koruyacak ve buna ilişkin ürünlerini vermeyi de sürdürecektir. “Dinamik folklor” açısından değerlendirildiğinde, bugünün çağdaş yaşam koşullarının etkisindeki insanların, günün koşullarına ve zevk anlayışına uygun olarak verdikleri ve verecekleri ürünlerin, zaman süzgecinden geçerken, belirli özellikler taşıyan, bireyselliklerini yitirmiş ve gelenekselleşmiş yeni kültür değerleri olarak, gelecek nesiller tarafından, folklorik unsurlar kapsamında ele alınacağını varsaymak olasıdır.

4. Halk Müziğinin Tanımı ve Halk Müziği Kavramı

Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış – bestelenmiş-, değişimler ve yoğrulmalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir. Bir ulusun özüne özgü *ulusal müziği* halk müziğidir.

Diğer bir deyişle, “halkın kendi içinden yetişmiş kişilerin ya da adlarının bilinmesine olanak bulunmayan halk sanatçılarının ulusal ölçü ve ritim kuralları ile özel biçimlerde oluşturdukları müzik ürünlerinin tümüne halk müziği denir.” [Demirsipahi, 1975]

Halkbilim Terimleri Sözlüğü’nde halk müziği; “yazılı hiçbir kuram, kural ve öğretiyeye dayanmadan, yalnızca işitme yoluyla öğrenilerek kuşaktan kuşağa aktarılan, coğrafyaya bağlı değişkenler dışında toplum çapında bir bütünlük gösteren, ilkel yapıda çalgı ve araçların kullanıldığı geleneksel müzik türü” olarak tanımlanmıştır. Burada sözü geçen “ilkel yapıda çalgı ve araçların kullanılması” düşüncesine tam olarak katılmak mümkün değildir.

Yaşamın akışı içinde halkı etkileyen olaylar ve duygular, halk içinde her zaman varolan sanatçılar veya sanatçı ruhlu kişilerce geçmişten aktarıla gelen o ulusa özgü, o kavme veya kabileye ya da yöreye özgü müzikal zevk ve motiflerle müzikleştirilir ve seslendirilir. Halkın genel beğenisini kazanan ve içinde halkın yaşamından bir parça taşıyan, halkın o müzikte kendisini bulabildiği müzik yaratmaları ait olduğu halkın, kavmin, kabilenin, yörenin ya da ulusun geleneksel müzik eserleri arasında yerini bulur ve gelecek kuşaklara bilinçli veya bilinçsiz şekilde aktararak yaşatılır.

Halk müziğinin tanımı ve halk müziği kavramı hakkında birçok görüş bildirilmiştir. Bu görüşlerden bazıları da şunlardır:

Amerikalı müzikolog *Jeff T. Tilton*'a göre, halk müziği; gelenekselliği, sözlü aktarımı ve bölgesel-etnik bir temele dayalı, küçük gruplar arasında sıkça çalınan, çoğunlukla gündelik yaşamdaki yüz yüze iletişim aracılığıyla toplumsal etkileşimi vurgulayan müzik türlerini kapsamaktadır.

Alman müzikolog *Karl W. J. Hugo Riemann* (1849–1919)'a göre “Halk şarkıları” üç bölüme ayrılır:

1. “Ezgisi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar
2. Çeşitli nedenlerle halk tarafından benimsenmiş ve “halk ezgisi” ifadesine bürünmüş olanlar
3. Melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popüler bir eda taşıyanlar” [Atılğan, 1992]

Uluslararası Halk Müziği Kurulu'nun tanımı ise şöyledir: “Halk Müziği”, halk kesimlerinde kulaktan kulağa yayılan, notalarda bulunmayan ve notalardan öğrenilmeyen müziktir.

Muzaffer Sarısözen (1899–1963), halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği geleneksel ezgilere “Halk Müziği” dendiğini belirtmektedir.

Mahmut Ragıp Gazimihal (1900–1961)'in ise, halk müziğini şöyle tanımladığı belirtilmektedir:

“Halk şarkısı: Bu tâbiri “Chanson populaire” karşılığı olarak kullandık. Fakat Almanların kendi halk şarkılarına “lied” deyişleri gibi biz de kendi halk ezgilerimize “türkü” dedik (Anadolu’da şarkı adı bilinmez). Genellikle, kulaktan kulağa geçmek suretiyle sevk-i tabîî ve zevk-i tabîî sahibi sanatçılar sayesinde halk arasında yaşayıp, memle-

ketlere göre değişen ezgilerin geniş repertuarını halk müziği adı altında birleştirmek ve incelemek âdettir.” [Başarslan, 1992]

Veysel Arseven (1919–1977)’e göre; “Bir sanat endişesi olmadan, halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha nice güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade, fakat içten ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik, halk müziği kavramını içerir.”

Nida Tüfekçi (1929–1993) ise, halk müziğinde aranan özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

1. “Sahibinin bilinmemesi
2. Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
3. Halkın ortak malı olması
4. Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatîyetini sürdürmesi
5. Gelenek haline gelmesi
6. Zaman içinde derin bir geçmişî olması
7. Mekân içinde yaygın olması
8. Yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması
9. İddiasız olması
10. Kişisel yapılmaması vb.”

Halk müziği bir ulusun özüne has müziktir. *Sözer*’e göre, kayıtsız ve etkisiz bir kişinin ya da toplumun söyleyişiyle ve buluşuyla doğmuş, zamanla halkın malı olmuş yapıtlardır. Kulaktan kulağa yayılarak, kuşaklar boyu yaşamış ve tazeliklerini korumuşlardır. Bir görüşe göre, kent müziğinin etkisi altında kaldığı gibi, kent müziğini etkilediği de olmuştur.

Burada belirtilmesi gerekir ki, halk müziğinin köy müziği veya kırsal kesim müziği olarak ifade edilmesi sık yapılan bir yanıltır. Kimi zaman da, bu bakış açısı aslında halk müziğini ve bu müzikle uğraşanları küçümseme amacı ve hatta ulusal kültürle ilgilenilmesini önlemeye çalışma amacı güden kesimlerin yaydıkları düşüncelerin etkisi altında yerleşmiş bir kabulleniş gibi görünmektedir. Kısmen doğruluk payı olmakla birlikte, halk müziği ürünlerinin tamamının köylü müziği olduğu ileri sürülemez. Müzik de bir sanat dalı olarak, diğer sanat yaratmalarında olduğu gibi, sanatsal üretim ve sanatsal kalite olarak eğitimle, ekonomik ve sosyal imkânlarla etkileşim içindedir Köylerimizin büyük kısmının eko-

nomik ve sosyal koşulları ile eğitim olanaklarının kısıtlılığı dikkate alındığında, sanat üretiminin ve üretilenlerin kalitesinin de az olacağı ileri sürülebilir. Nitekim gerek köy türküleri, gerekse geri kalmış yörelerimizin türküleri şehir türkülerine göre daha basit bir melodi yapısı içerirler.

Türk halk ezgilerinin büyük çoğunluğu köylerden ziyade şehir merkezlerinden derlenmiştir. Bunun da belli başlı nedeni, Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak, 1950'li yıllara kadar yoğun bir şekilde sürdürülen derleme çalışmalarının Türkiye'nin o günkü yol ve ulaşım koşullarında daha çok şehir ve kasaba merkezlerinde yoğunlaşmış olmasıdır. Aslında, elde edilecek verilerin zenginliği ve kalitesi açısından da, kültür ve sanat faaliyetlerinin belirgin olduğu şehir merkezlerine yönelinmesi gerekiyordu. *Halil Bedi Yönetken*, Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinden söz ederken, bu derlemelerin 1937 yılında başladığını ve 1953 yılına kadar sürdüğünü belirtmiş; *"...bilhassa il merkezlerinde, başlıca ilçe merkezlerinde, kısmen de bucak ve çok az olarak da köylerde çalışıldı. 10.000 parça orijinal halk ezgisi plağa, tele ve banda kaydedildi..."* diyerek bu durumun tespitini ortaya koymuştur.

Halkı etkileyen herhangi bir olay üzerine bir ozanın yaktığı sözlü ezgi, o topluma uygun düşen öğeleri içinde barındırdığı oranda halk tarafından benimsenir. *Kaynar*'a göre, müzik konusunun halkı ilgilendirmesi için, somut yaşam ve yaşam içindeki halk gerekir. Kendine yabancı konularda üretilen müziklere halk da yabancı kalır ve kabullenmez. Yani, halkın üretilen ezgiyi benimseyebilmesi için halkın o müziği yaşaması gerekir. Esasen, türküyü yakanların, içinde yaşadıkları toplumla yaşam birliği içinde olması, bu sanatçıların ürettiği ezgilerin halka yabancı olmasını olanaksızlaştırır.

Halk, müzik yaratmalarının anonimleşme sürecinde, ezgilere kendi estetik değerlerini ve sanat anlayışını eklemekte, ayıklama ve eklemelerle yeni bir öze ve biçime sokmaktadır. Belirtmek gerekir ki, anonimleşme durağan değildir. Halk yaratmalarının mutlak son şekli olamaz. [Kaynar, 1996]

Halk müziğinde yöresellik ya da bölgesellik özelliği vardır. Eğitimli veya dikkatli bir kulak tarafından birbirinden ayrılabilen, her ulusun halkının genel zevkine yönelik sanatsal motifler olduğu gibi, bunları bir diğerinden ayıran yöresel veya bölgesel motif, tarz ve tavır farklılıkları halk müziklerinin olağan özelliklerindendir. Bir Fransız halk şarkısı,

bir Rus halk şarkısından veya Bulgar ezgisi, Afrika ezgisinden kolaylıkla ayrılabilirdi gibi, birbirine komşu ulusların halk müziklerinin arasındaki farklılıklar bile rahatça algılanabilir. Hatta aynı ülkenin veya ulusal birliğin yayıldığı çeşitli yörelerin müzikleri arasında bazen çok belirgin farklılıklar göze çarpabilir. Türk Halk Müziği açısından bakıldığında, Karadeniz horonlarının, Konya türkülerinden; Erzurum tatyanlarının, Rumeli veya serhat türkülerinden; Safranbolu seymen havalalarının, Ege zeybeklerinden melodi, ritim ve tavır özellikleri açısından çok farklı oldukları görülmektedir. Bununla birlikte, bütün bu farklılıklar genel ulusal müzik zevki ve anlayışının dışına taşmamaktadır. Bugün Türkiye'nin sınırları dışında kalmış olan Selanik, Üsküp, Kerkük gibi eski Türk şehirlerindeki halk ezgilerinin de Türk ulusal müzik karakterleri taşıdığı görülmektedir. Çok ayrı gibi duran yöresel halk yaratmalarında genel bir birlikteliğin varlığı yadsınamaz.

Halk müziğinin yöresellik özelliği, halk müziğinin zenginliğine ve çok çeşitliliğine de kaynaklık eder:

“Yurdun çeşitli yörelerinde varolan bu çeşitliliğin ve zenginliğin en önemli taşıyıcıları ve kaynağı mahallî sanatçılar ve ozanlarıdır. Mahallî sanatçı yöresinde doğup büyüyen ve yöresindeki müziğin inceliklerini en iyi bilen kimsedir... Bu kişiler genellikle yörelerindeki müziğin rengini, tadını plaklar, kasetler ve radyolar kanalıyla milyonlara sergileyen, dinleten ve büyük halk kitlelerini yönlendiren, halk müziğini kaynağından tıpkı ana dili gibi öğrenmiş kişilerdir. Ustalıkları yörelerindeki müziğin özelliği ile sınırlıdır. O yörenin en iyi temsilcisidirler...” [Etili, 2001]

Türkiye, halk müziği açısından dünyada eşi az bulunur bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri her boy ve aşiretin kendine has zengin müzikal unsurları, uygarlıkların beşiği olmuş Anadolu'daki kültürel birikimlerle etkileşime girerek yeni müzikal sentezlerle daha da zenginleşmiştir. Her coğrafi bölgede farklı özellikte ve güzellikte kültür ürünleri ortaya çıkmış, hemen hemen son yüzyıla kadar kapalı ekonomi toplumu olmasının da etkisiyle bölgesellik özelliği keskin hatlar şeklinde belirgin halk müziği örnekleri doğmuştur.

Türk Halk Müziği geçmiş çağlardan günümüze kadar bu zenginliğini taşımış bir kültür unsuru olarak, Türk toplumunun kültürünün yeniden-üretim ve taşıyıcılığında büyük etkenlerden biri olmuştur. Farklı müzik

formlarıyla halka verdiği coşku, zevk, duygu zenginliği ve eğlendiricilik yanında, şiir, edebiyat, tarih, coğrafya, gelenek-görenek unsurlarını ve göçler, doğal felâketler, savaşlar, kahramanlık olayları gibi toplumsal hafızadan zor silinen olayları bünyesinde taşıması Türk Halk Müziği'nin Türk kültürünün geçmişten geleceğe taşınmasındaki rolünü arttırmaktadır.

C. HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI

Halk müziği ile ilgili çalışmalar, doğal olarak, bir alt dalını oluşturduğu Halkbilimin (Folklorun) çatısı altında yapılan derleme ve araştırmaların bünyesinde yer aldığı gibi, tek başına halk müziği araştırmaları olarak da gerçekleştirilmiştir.

1. Dünyada Halk Müziği Araştırmaları

Halk müziği ve folklor alanında, çeşitli ulusların araştırmacılarının kendi halkları üzerinde ulus bilinciyle yaptıkları çalışmalar ve dünya halkları üzerinde değişik coğrafyalarda yaptıkları araştırmalar oldukça eskiye dayanır. Keza bu alandaki çalışmaları Eski Yunan ve Roma uygarlıkları dönemlerine kadar götürmek olasıdır. Bununla birlikte, eski Yunan tarihçi ve şairlerinin, Ortaçağ Hristiyan ve İslam gezginlerinin ve daha sonra bizde *Evlîya Çelebi* gibi gezgin yazarların gezip gördükleri yerlerin halk yaşamı hakkında yazdıkları bilgiler folklorik araştırmalar amacıyla bilinçli bir şekilde saptanmış bilgiler değildir. Yine de bu bilgiler bize o çağlar hakkında ışıık tutmaktadır.

Eski Yunan'dan 1846 yılına kadar olan çok uzun tarihî dönemlerde, folklorun çeşitli dallarında, *Homer*, *Herodot*, *Pausanias*, *Gaius Plinius*, *Tacitus*, *Sezar*, *Kaşgarlı Mahmut*, *Evlîya Çelebi*, *Rousseau*, *Molière*, *Napolyon*, *Grimm Kardeşler*, *Thomas Browne*, *Jean Baptiste Thiers* gibi isimlerin katkıları değer taşımaktadır.

"*Heredot* ve *Plinius* eserlerinde halk inançlarıyla ilgili bilgilere yer vermişlerdir. *Heredot* ünlü tarih kitabında Yunanistan, İran, Arabistan, Mısır ve Sicilya'da yaşayan halkların kültürleriyle ilgili bilgiler vermiştir. Coğrafyacı *Strabon* da eserlerinde halk kültürlerine değinmiştir. Arap gezgini ve şairi *Ebû Düle'f*'in Türk, Çin ve Hint ülkelerine, bir diğer Arap gezgini *İbn-i Fazlan*'ın X. yüzyılda Türkistan'a yaptıkları gezilerle ilgili

gezi notlarında ve XIV. yüzyılda Arap gezgini *İbn-i Batuta*'nın gezi notlarında da halkın gelenek ve görenekleriyle ilgili bilgiler bulunmaktadır. XIII. yüzyılda Venedikli *Marco Polo*'nun Uzak Doğu gezilerine ilişkin notlarda da gezdiği bölgelerin halkının yaşamına ait bilgiler yer almaktadır. Ayrıca, *Pausanias*'ın "Yunanistan'ın Tasviri" (Perigosis tes Ellades) adlı yapıtı önemli bir halkbilim kaynağı niteliğindedir."

"Bununla birlikte, halkbilimin sistemli bir araştırma dalı olarak kurulmasına İngiliz tıp doktoru *Sir Thomas Browne* (1605–1682)'ın 1646 yılında yazdığı "Halk Arasındaki Boş İnançlar Üzerine Araştırmalar" (*Enquiries into Vulgar and Common Errors*) adlı kitabın ve Fransız yazar *Jean-Baptiste Thiers* (1636–1703)'in 1677 yılında yazdığı "Boş İnançlar Elkitabı" (*Traité des Superstitions*) adlı kitabın katkıları olmuştur." [Evliyaoğlu ve Baykurt, 1987]

Folklorun bir bilim dalı olarak kabul edilmesinden önce, halk kültürü araştırmalarına bilimsel bir anlayışla yaklaşan ve böylece folklorun bilim dalı olarak ortaya çıkışını kolaylaştıran araştırmacılar arasında İtalyan *Giovanni Batista Vico* (1668–1744) ve Alman filozof ve şair *Johann Gottfried von Herder* (1744–1803)'i anmak gerekir. *Herder*, türküler (halk şarkılarını) ve efsaneleri derlemiş, halk şarkıları için *Volklied* terimini kullanmıştır. *Herder*, ayrıca, halk türkülerinin kolektif şiir ve halkın sesi olarak yaratılmış her ürünün tezahürü olduğu düşüncesini ortaya atmıştır. *Herder*'in etkisiyle *Achim von Arnim* (1781–1831) ve *Clemens W. Brentano* (1778–1842) halk türkülerini, *Jacop Grimm* (1785–1863) ve *Wilhelm Grimm* (1786–1859) kardeşler bilimsel bir titizlikle masal ve efsaneleri derleyerek yayınlamışlardır.[Tan, 2003]

1812'de *Grimm* kardeşlerin Alman mitolojisine karşı gösterdikleri yatkın ilgi Almanya'da halkbilim çalışmalarının hareket noktası kabul edilir. Almanya'da ayrıca, 1858'de *Wilhelm Heinrich Riehl* (1823–1897), folkloru bir bilim olarak savunmuş, bu arada birçok masallar derlenmiş, âdetler, gelenekler incelenmiştir. *Dr. Karl G. J. Weinhold* (1823–1901) Berlin'de "Folklorcular Derneği"ni kurmuş ve "Folklor Derneği Dergisi"ni çıkarmıştır. Daha sonra Almanya'da sayısı artan folklor dernekleri Giessen'de bir birlik oluşturmuşlardır. Freiburg'ta halka açık "Halk Türküleri Arşivi" kurulmuştur.

Avusturya'da 1894 yılında *Dr. Michael Haberlandt* (1860–1940)'ın öncülüğünde "Avusturya Folklor Derneği" kurulmuş ve "Avusturya Folklor Dergisi" çıkarılmaya başlanmıştır. Bu dergide Avusturya'da yaşa-

yan ulusların gelenekleri de karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. 1890'da "Folklor Derneği" (*Verein für Volkskunde*) kurulmuş ve "Folklor Derneği Dergisi" çıkarılmaya başlanmıştır.

İngiltere'de 1725 yılında *Henry Bourne* (1696-1733), halkın gelenek, görenek ve hurafelerini konu edinen "Antiquitates Vulgares" adlı yapıtını yayınlamıştır. 1760 yılında halkbilimin öncülerinden *James MacPherson* (1736-1796) ise, İskoçya dağlıklarının halk şiirlerini derlemiş, İngiltere'de 1765 yılında "baladlar" yayımlanmıştır. [Saintyves, 1951]

1846 yılında *William John Thoms* (1805-1885) Ambrose Morton takma adıyla, Londra'da yayınlanan "The Athenaeum" adlı dergide "Folk-lore" başlığıyla bir yazı yazmış ve "popular antiquities"e karşılık olarak "folklor" sözcüğünü önermiştir. Bu tarih, halk müziğini de bünyesinde barındıran "folklor"un bir bilim dalı olarak başlangıç yılı kabul edilmiştir. [Tan, 2003]

İngiltere'de 1878 yılında "Folklore Record" adlı dergi çıkarılmaya başlanmış, aynı tarihte "Folklor Derneği" (*Society of Folklore*) kurulmuştur. Folklor Derneği "The Folk-lore" adlı bir dergi çıkarmıştır. Cambridge'de "Folklor Derneği", Oxford ve İskoçya'da da bu alanda başka dernekler ve enstitüler kurulmuş, İskoçya'da çalışmalar sonunda elde edilen veriler bir arşivde toplanmıştır. İrlandalıların da yurt sevgisi ve ulus bilinciyle yaptığı folklor alanındaki çalışmalar diğer uluslara örnek olmuştur. [Saintyves, 1951]

İngiliz araştırmacılardan *Cecil James Sharp* (1859-1924)'ın halk müziği derleme çalışmalarına değerli katkıları olmuştur. İlk derleme kitabını 1902 yılında yayımlayan *Sharp*, "İngiliz Halk Dansları Derneği" (*English Folk Dance Society*^[13])'nin kurucusudur. İngiltere'nin birçok yöresini bisikletle dolaşarak 3000 halk türküsü (şarkısı) derlemiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya giden *Sharp*, İngiliz kökenli Amerikalılar arasında halk şarkıları araştırmaları yapmıştır. [Say, 2006]

Fransa'da halk arasından yetişen *Molière* halk edebiyatı ürünlerine önem vermiştir. *Napolyon* halk türkülerinin toplanmasını teşvik et-

[13] 1898'de Londra'da halk müziklerini toplamak ve yayınlamak amacıyla "Halk Türküleri Derneği" (Folk-Song Society) kurulmuş, bu dernek daha sonra, Cecil J. Sharp tarafından 1911 yılında kurulan İngiliz Halk Oyunları Derneği (English Folk Dance Society) ile 1932 yılında birleşerek günümüzde de varlığını sürdüren "İngiliz Halk Oyunları ve Türküleri Derneği" (English Folk Dance Song Society) adını almıştır.

miş, ancak bu teşvikler çabuk unutulmuştur. 1850’li yıllarda bazı Eğitim Bakanları da Folklor malzemesi derlenmesinde ön ayak olmuşlar, bu konuda çalışanlara ödüller ve madalyalar vererek büyük aşamalar kaydetmişlerdir. 1877’de *Henri Gaidoz* (1842-1932), “Mélusine” adlı, folklor terimini kullanmaksızın, bir folklor dergisi çıkarmış daha sonra bu dergiyi “La Tradition” ve diğerleri izlemiştir. *Paul Sébillot* (1843–1918)’nun kurduğu “Revue des Traditions Populaires” dergisi 1889–1918 yılları arasında 32 cilt çıkmıştır. *Arnold van Gennep* (1873-1957)’in, 1908’de kurduğu “Revue des Etudes Ethnographique” dergisi, daha sonra “Revue d’Ethnographie et de Sociologie” adını almıştır. 1920–1924 yılları arasında ise “Revue d’Ethnographie et des Traditions Populaires” dergisi 10 cilt halinde yayımlanmıştır. 1930’da “Fransız Folklor Dergisi” çıkmış, bu dergi daha sonra adını değiştirerek “Revue de Folklore Française et de Folklore Colonial” adını almıştır.

İskandinav ülkelerinde de halkbilim ve etnografya çalışmaları önemle ele alınmıştır. İsveç’te 1872’de *Artur Immanuel Hazelius* (1833-1901), topladığı İskandinav etnografya koleksiyonunu içeren bir müze kurmuş ve folklor çalışmalarına katkıda bulunmuştur.

Finlandiya’da, tıp öğrencisi *Elias Lönnrot* (1802–1884), yurdunu tanımak ve halkı hakkında bilgiler toplamak için 1828’de bütün memleketi yaya olarak gezmeye başlamış, halk edebiyatına ait ilk broşürünü kendi parasıyla bastırmıştır. 1835–1849 yılları arasında yaptığı geziler ve çalışmalarda Fin destanı “Kalevala”yı toplamayı başarmıştır. Diğer yandan, Helsinki’de 1883 yılında kurulan “Fin-Ugor Derneği” (*Société Finno-Ougrienne*)’nin yaptığı araştırmalar ve çeşitli yayınlar bütün Ural- Altaylı ulusları yakından ilgilendirdiği gibi biz Türkleri de ilgilendiren bilgiler içermektedir.

Danimarka’da pedagog, papaz *Nikolaj F. Severin Grundtvig* (1783-1872), eğitimci yönüyle folklorik konulara eğilmiştir.

İtalya’da folklor çalışmalarının Palermolu *Giuseppe Pitre* (1841-1916)’nin “*Revista di Letteratura Popolare*” adlı dergisiyle başladığı söylenebilir. Daha sonra bu dergi yayını durdurmuş ve *Pitre*, *Salamone Marino* ile birlikte “*Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*” dergisini çıkarmıştır. 1899’da İtalyan Folklor Edebiyatı özel bir bibliyografya çıkaracak derecede zenginleşmiştir.

İspanya’da *Antonio Machado y Alvarez* (1846-1893)’in girişimleriyle

1882’de “Endülüs Folkloru” (*El Folk-lore Andaluz*) ve ayrıca “Frexnense Folkloru” (*El Folk-lore Frexnense*) dernekleri kurulmuştur. Folklor dergisi de çıkaran bu iki dernek 1883’de birleşmiştir.

Rusya’da Moskova Üniversitesi’nin 1889’da çıkarmaya başladığı Et-nografya dergisinde Asya Türk halklarına ait çalışmalar yayımlanmıştır. [Saintyves, 1951]

Belçika’da 1892’de Gent’de “Valon Memleketleri Folkloru” adıyla bir eser yayımlanmıştır. Hollandalılar da benzeri çalışmalar yapmışlardır. [Yönetken, Aralık 1970]

Polonya’da *Henryk Oskar Kolberg* (1814–1890)’in 1857’den itibaren topladığı 10.000 halk ezgisi 1865 yılında 22 cilt halinde yayımlanmıştır. 1873 yılında Krakov Üniversitesi’nin öncülüğünde ciddî halkbilim araştırmaları yapılmış ve 18 ciltlik Leh folklor malzemesi yayımlanmıştır. Bu çalışmalar ve yayınlar Leh halkının ulus bilincinin daima zinde kalmasını sağlamıştır.

Macaristan’da 1887’de “Macaristan Etnografyası” adlı dergi çıkarılmıştır. *Béla Bartók* (1881–1945) ve arkadaşı *Zoltán Kodály* (1882–1967), 15.000 disk halk ezgisi derlemişlerdir.

Bohemya’da *Ludvig Kuba* (1863–1956), 1884–1925 yılları arasında bütün Slav dünyasını dolaşarak binlerce halk ezgisini notaya almış, onlara piyano eşlikleri yazmış ve yayımlamıştır.

Hırvatistan’da ise, *Franjo Ksaver Kuhač* (1834–1911), 5.000 Sırp, Hırvat, Sloven ve Boşnak ezgisini 1878 yılında 9 cilt halinde yayımlamıştır. *Kuhač*, Batı Türklerinin, yani bizim müzik folklorumuzun hegemonyasının batı sınırının Tuna nehri, doğu sınırının da Kafkasya olduğunu belirtmiştir.

Bulgaristan’da *Staynof* 1887’de, *Vasilef* ise 1891’de Bulgar halk ezgileri bastırmışlardır. Bulgaristan’da 1925 ile 1931 yılları arasında 25.000’den çok halk ezgisi notaya alınmış, bunlardan 10.000 kadarı basılmış, geri kalanları ise, el yazmaları halinde Ulusal Müzede saklanmıştır. [Yönetken, Ocak 1971]

Bulgaristan’da, *Miladinovi* Kardeşler, 1861 yılında “Bulgar Halk Türküleri” adıyla bir halk türküleri koleksiyonu yayımlamışlardır. Bununla birlikte, *Miladinovi* Kardeşlerin koleksiyonunda yer alan toplam 660 halk türküsünün 77’si gerçek Bulgar müziği, diğerleri Makedon müziğidir. Çünkü bu koleksiyonun çıktığı tarihte ne Bulgaristan, ne de Makedonya

vardı. Bu toplumlar Türk İmparatorluğu'na dâhildi ve aynı amaç birliği içinde Türklerin egemenliğinden kurtulmayı düşlüyorlardı. Daha sonra, *Vasil Çolakov* (1828–1885), Bulgar kökenlilerden 77 halk türküsü toplamıştır. [Spasikov, 2006]

Bulgaristan'da ayrıca, *Petko Raçov Slaveykov*^[14] (1827-1895, 1847'ye kadar 2263 halk türküsü, vecize ve atasözü derlemiştir. Daha sonra, 1860 ve 1868 de iki halk türküleri koleksiyonu yayımlamış ve topladığı 17.000 atasözünü düzenlemiştir. [Petko Slaveykov, Wikipedia, 2008]

Romanya'da *Dumitru Kiriak-Georgescu* (1866–1928), derlemelerde ilk defa fonografı kullanmış, *Béla Bartók* ve *Zoltán Kodály*, 1909–1917 yılları arasında yapılan derlemelerde, Romanya'nın asıl yerlilerinden 3500 civarında ezgi toplamışlardır. 1930'lu yıllara gelindiğinde Romen arşivlerinde bulunan ezgi sayısı 7500 civarını bulmuştur.

Yunanistan'da da birçok çalışma yapılmıştır. Yunanistan'da fonografla ilk derlemeyi *Hubert Pernot* (1870–1946) yapmış, 1898 ve 1899 yazlarında, Sakız Adası Rumları'ndan derlediği ezgileri 1903 yılında yayımlamıştır. Geyve'ye bağlı Ortaköy'de doğan *Yorgi Pahtikos* adlı bir Rum da Anadolu, Trakya ve İstanbul'da, Rum ve Ermenilerden 260 kadar ezgi derlemiş ve derlemelerini 1905 yılında Atina'da bastırmıştır.

Amerika'da ise, halk müziği çalışmalarının gelişmesi, özellikle, çoğu müzik dışındaki işlerle uğraşan "*Berlin Okulu*" üyeleri müzik bilimcileri vasıtası ile olmuştur. *Carl Stumpf* (1848–1936), *Erich M. von Hornboste* (1877–1935), *Franz Boas* (1858–1942) ve *J. Walter Fewkes* (1850–1930) bunlardan bazılarıdır. Antropolog *Fewkes*, *Edison*'un ses kaydeden silindirini sahada kullanarak 1889 yılında Kızılderililerin şarkılarını kaydetmiştir. Antropolog *Boas* ise, Kuzey-Batı Amerika'daki Kwakiutl Kızılderililerinin müziklerini kaydederek, bazılarını notaya almıştır.

Kuzey Karadeniz, Kafkas ve Hazarötesi'ndeki Türk Cumhuriyetleri'nde de çok sayıda halk müziği çalışmaları yapılmıştır. Azerbaycan'da *Üzeyir Hacıbeyli*, *Müslim Magomayev*; Özbekistan'da *Fitret*; Kırım'da *Yahya*

[14] *Petko Raçov Slaveykov* Bulgaristan'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılması için yoğun çaba harcamış ve bu yönde etkili olmuştur. İstanbul'da da uzun süre kalmış ve İstanbul'daki en tanınmış Bulgar yazarı olarak adını duyurmuş olan *Slaveykov*, Bulgaristan'ın 1878 yılında Osmanlı İmparatorluğu'ndan özel statü ile ayrılmasından sonra Bulgar Prensliği Büyük Millet Meclisi'nde milletvekili, 1880 yılında da Meclis Başkanı olmuştur. Bulgaristan, Osmanlı İmparatorluğu'ndan 1908 yılında tamamen ayrılmıştır.

Şerafettin, Hasan Rifat; Rusya’da Zataeviç, Uspenski, Mironov ve Belaiev gibi pek çok araştırmacı ve müzisyen, derlemeler yaparak Kırım, Özbek, Kazak, Kırgız, Tatar, Tacik ve Türkmen ezgileri toplamış ve bunların bir kısmını yayımlamışlardır. [Şenel, 1999]

Ülkelerdeki halk müziği çalışmaları ile ilgili örnekler çoğaltılabilir. Görüldüğü gibi, diğer ülkelerdeki halk müziği ve folklorun diğer alanlarındaki çalışmalar, Türkiye’dekinden uzun yıllar önce başlamıştır. Hatta bazı istilâcı devletler de istilâ ettikleri ve egemenlikleri altına aldıkları ülkelerde veya bölgelerde kendi çıkar ve amaçları doğrultusunda yararlanmak için folklor ve etnografya incelemeleri yaptırmışlardır. Rusya’nın kendi sınırları içinde yer alan (bugün “Türkî Cumhuriyetler” olarak anılan) coğrafyalardaki Türk unsurları arasında yaptırdığı incelemeler geniş bir yer kaplar. “Rus İmparatorluk Coğrafya Derneği” bu çalışmaları her zaman desteklemiştir.

Ayrıca, bazı devletler kendi egemenlikleri altında olmayan uzak ülkelerde bile, çeşitli emellerle, folklorik ve etnografik araştırmalar yaptırmışlardır. Örneğin, Fransa 1900 yılında *Don Parizo*’yu derleme yapması için, o tarihte Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bulunan Suriye’ye göndermiştir.

Bugüne kadar, dünyada halk müziği ve folklorun bütün alanlarında oldukça yoğun araştırmaların ve yayınların yapıldığı görülmektedir. Türkiye sınırları dışında olmakla birlikte, o tarihlerde Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde, özellikle Balkanlarda yapılmış pek çok araştırmanın içeriğinde Türk folkloruna ve halk müziğine ilişkin pek çok veri bulunmaktadır.

Nitekim “Avusturya’da yapılan bir derleme çalışmasının ülkemizi de ilgilendirdiğini “İkdam” gazetesi sahibi *Ahmet Cevdet*’in 1918 yılında Viyana’dan gönderdiği “*Doktor Lach*, Türk ve Tatar Musikisi” başlıklı makalesinde açıkça görmekteyiz. *Ahmet Cevdet*, *Doktor Lach*’ın Avusturya’da Egger’de 8–10.000 dolayındaki Müslüman Rus esirin karargâhında çeşitli uluslara mensup kişilere şarkılarını okutturup, dinlediğini ve bunları notaya geçirdiğini, metinlerini de bu kişilerin kendilerine yazdırdığını belirtmektedir. *Doktor Lach*’ın bütün bu türkülerini metinleriyle, notalarıyla ve Almanca çevirileriyle, her şehir veya semte göre Kırım’ın, Nogayların, Volga tarafının, Kırgızların, Sibirya’nın vd. türkülerini ayırarak yayımlayacağını anlatmaktadır. Bunların arasında Türk müziğine ait çok güzel

motiflerin bulunduğunu, bu motiflerin bir operaya temel oluşturabileceğini, böylece yeni bir müzik oluşturulmasına zemin hazırlanacağını belirtmektedir. Bizim de bu şekilde memleketimizdeki Türkler ve Türklere yakın toplumlar üzerinde derleme yapmamızı önermektedir.” [Yönetken, Ocak ve Şubat 1971]

Coğrafik olarak bakıldığında küçük bir ülke olan Bulgaristan’da yapılan halk müziği derlemelerinin 25.000’i geçmesi, eğer yeterli araştırma ve derleme çalışmaları yapılırsa ve bunlar dokümente edilebilseydi, Türkiye gibi büyük ve yüksek nüfuslu bir ülkedeki halk müziği arşivinin bu sayısının çok daha üzerinde olması gerektiğini göstermektedir. Türk Halk Müziği açısından önemli bir kriter sayılan TRT arşivinin henüz 6000’i bulmayan halk müziği notasına sahip olması, Balkan ülkeleri ve diğer ülkeler göz önüne alındığında, hazin bir tablo sergilemekte ve bizim tam bir ulus bilinciyle bu konuya eğilmediğimiz düşüncesini doğurmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan, aşağıda değineceğimiz, çok sayıdaki derlemeler her nedense arşivlerde çürümeye terk edilmiş ve halk kültürümüzün bu önemli belgelerinin birçoğu yok olmuştur. Devletin bu konu üzerine özenle eğilerek, devlet arşivlerinde henüz yok olmamış derlemelerin ve kişisel arşivlerde bulunan sayısı belirsiz halk müziği derlemelerinin bir araya toplanmasının sağlanması ve bunların notalama çalışmalarının yapılması halk kültürümüz açısından büyük önem taşımaktadır. Diğer yandan, Balkan ülkelerinde yapılmış olan halk müziği derlemelerinin arasında bulunan çok sayıdaki Türk Halk Müziği ürünlerinin de, Devlet desteğiyle, araştırılarak ülkemize kazandırılmasının halk müziği dağarımızın inanılmaz boyutlara çıkabileceğini düşündürmektedir.

2. Türkiye’de Halk Müziği Araştırmaları

Folklorun Batı dünyasında bir bilim dalı olarak kabul edildiği 1846 yılının bir başlangıç sayılması gibi, ülkemizde folklorla ilgili ilk yazının yayımlandığı 1913 yılı folklorik araştırmalar için dönüm noktası kabul edilebilir. Bu nedenle ülkemizde yapılan müzik folkloru araştırmalarını “1913 öncesi dönem” ve “1913 sonrası dönem” olarak iki ana bölümde ele almak uygun olacaktır.

Dünya ülkelerinde olduğu gibi, müzik araştırma ve derlemeleri genel folklor araştırmalarının bir parçası olarak yapıldığı gibi, doğrudan halk müziği araştırmaları ve derlemeleri şeklinde de yapılmıştır.

a. 1913 Öncesi Dönem

Türk folkloru ile ilgili ilk bilgilere *Kaşgarlı Mahmut*'un XI. yüzyılda yazdığı “Divan-ı Lûgat-it-Türk” adlı yapıtında rastlanmaktadır. *Kaşgarlı Mahmut* yapıtında, atasözleri, halk şiiri, töreler, inanışlar ve törenler hakkında önemli bilgiler vermiştir. [Baykurt, 1976]

Yazım tarihi kesin bilinmeyen, ancak XIII. yüzyıl ile XV. yüzyıl arası bir döneme tarihlenebilen *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyeler Orta Asya Türk yaşamını yansıtmaktadır. Ünlü gezgin *Evliya Çelebi* (1611–1682?), önemli tarihsel bir belge olan “Seyahatname”sinde gezip gördüğü yerler ve XVII. yüzyıl halk yaşantısına yönelik bilgiler vermektedir.

“Aslen Lehistanlı (bugünkü Polonya) olan, Topkapı Saray'ında müzik öğretmenliği yapan *Ali Ufkî* (1610–1675), XVII. yüzyılın ortalarında Osmanlı Saray müziği ile o çağın halk müziği ve saz şairlerinin eserlerini derleyerek Batı nota sistemiyle notaya almıştır. Bu notalar yurdumuzda Batı nota sistemiyle notalanan ilk müzik ürünleridir. Notaların asılları Londra'da bulunmaktadır.” [Öztelli, 1983]. Santurî *Ali Ufkî* (asıl adı *Wojciech Bobowski* ya da *Albert Bobowski*)'nin Batı notasyonu ile 1650 yılında kaleme aldığı “Mecmua-i Sâz ü Söz” adlı eseri müzik tarihimiz açısından önemli bir belge niteliğindedir.

Çok çeşitli belgeler, kitaplar ve resmi devlet kayıtları Türk folkloruna ilişkin tarihsel bilgiler içerse de, bunların çok azında halk müziği ile ilgili kayıtlar yer alır. Bunlar arasında halk ozanlarının, saz şairlerinin şiirlerini içeren, Âşık Edebiyatının en önemli kaynaklarından olan cönklerin ayrı bir yeri vardır.

“XIX. yüzyıl sonralarında, bizde folklor terimi henüz bilinmeden önce bu alana yönelik çeşitli bireysel çalışmalar yapılmıştır. Bazı Atasözleri derlenmiş, halk gelenek ve göreneklerine, inançlarına, masallara, türkü metinlerine, halk şiirlerine, bazı yerel düğün ve diğer tören âdetlerine yönelik araştırmalar yapılmış ve yayınlanmıştır. 1897'de *Hüseyin Cahid* (Yalçın, 1875–1957) “Servet-i Fünun” dergisinde “*Köy Düşünü*” tefrika-sı yayımlamış, 1900'de *Rıza Tevfik* (Bölükbaşı, 1869–1948) bir sağlık yıllığında “*Raks*” başlıklı bir yazıyla halk oyunlarını anlatmış, 1909'da “Bursa Salnamesi”nde ilin etnografik durumuna değinilmiş, 1911 yılında “Bursa Tarihi Kılavuzu” adlı eserde Bursa türkülerinin metinleri verilmiştir. Fakat bunların çoğu folklor bilinci dışında kişisel merakla yapılmış çalışmalardır. Ciddî ve gerçek anlamda bilinçli çalışmalar daha çok

Cumhuriyet devrinde yapılmıştır.” [Yönetken, Şubat 1971]

Halkbilim konularına ilişkin bilgiler içeren eski belgeler ve kitaplar dışında, bilinçli olarak yapılan Türkiye’deki ilk folklor araştırmaları Türk araştırmacılar tarafından değil, çeşitli yabancı bilim adamları tarafından yapılmıştır. *Felix von Luschan*, *Frederick William Hasluck* ve *Ignác Kúnos* bu araştırmacılar arasında bazılarıdır.

Macar folklorcu *Ignác Kúnos* (1862–1945), 1885 yılında Rumeli ve Anadolu’yu dolaşmaya başlayarak türkü, masal, ninni, karagöz oyunu, meddahlık öyküleri ve ortaoyunu gibi Türk halk edebiyatıyla ilgili çeşitli folklor ürünlerini derleyip yayımlamıştır. *Kúnos*’un “Osmanlı Türk Halk Şiiri” adlı eseri 1889’da basılmıştır. *Kúnos*’un Türk folkloruna ve edebiyatına olan yoğun ilgisi bazı Avrupalı bilim adamlarını da Türk halk edebiyatı üzerinde çalışmalara yöneltmiştir.

Yabancı araştırmacıların yaptığı folklorik çalışmalar, Türkiye’de folklorun başlangıç tarihi olarak kabul edebileceğimiz 1913 yılından sonra da sürdürülmüştür. *Otto Spies*, *Walter Ruben*, *Wolfram Eberhard*, *A. Wamberi* bu çalışmaları sürdürenler arasındadır. *Wilhelm Radloff* (1837-1918) da Orta Asya Türklerinin folkloru üzerinde çok sayıda araştırmalar yapmış ve yayımlamıştır. [Baykurt, 1976]

Diğer yandan, daha önce de belirtildiği gibi, dünyanın çeşitli ülkelerinde, özellikle eskiden Osmanlı İmparatorluğu’na bağlı olan topraklarda ve Asya Türk toplumları üzerinde yapılmış ve yaptırılmış çalışmaların içinde ülkemiz folklorunu ilgilendiren araştırma ve derlemeler de yer almaktadır.

b. 1913 Sonrası Dönem

Yurdumuzda ilk folklor yazılarının yayımlandığı ve halkbilimin başlangıcı olarak kabul edilebilecek olan 1913 yılı ve sonrasında yapılan halk müziği araştırmalarını, 1913 yılından Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş (29 Ekim 1923) yılına kadar olan Cumhuriyet öncesi Türk Halk Müziği çalışmaları ve Cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği çalışmaları olarak iki alt bölümde değerlendirmek uygun olacaktır.

1. Cumhuriyet Öncesi (1913–1923)

Batı'daki folklor çalışmalarının Osmanlı İmparatorluğu'na yansımaları şeklinde değerlendirilebilecek Türkiye'de “*folklor*” konusundaki ilk yazının 10 Temmuz 1329 (23 Temmuz 1913) tarihinde “Halka Doğru” dergisinde “*Halk Medeniyeti I, Başlangıç*” adıyla Ziya Gökalp (1876–1924) tarafından yazıldığı kabul edilmektedir^[15].

Folklorun değerini, önemini ve çağdaş Türk kültürüne kaynak olarak oynayabileceği rolü ilk kavrayan, Türkçülük akımının yayılmasında folklor değerlerinden yararlanan ve görüşleriyle *Atatürk*'ü etkileyen Ziya Gökalp yayımladığı bu yazısında folkloru ele alarak, araştırma yollarını göstermiş ve folklor terimini “halkiyât” olarak adlandırmıştır. [Tan, 2003]

Mehmet Fuat (Köprülü, 1890–1966) ise, 24 Kânûn-u Sâni (Kânunusani, Ocak) 1329 (6 Şubat 1914) tarihli “İkdam” gazetesinde “*Yeni Bir İlim: Halkiyât-(Folk-lore)*” başlığı altında kaleme aldığı yazısında folklorun ne olduğunu anlatmış, onun önem ve değerine değinmiştir. Mehmet Fuat, folklor hakkında Avrupa'da yıllardan beri kitaplar, makaleler, dergiler yayımlandığı, her yerde çeşitli dernekler kurulduğu halde, bizim ne yazık ki hâlâ böyle bir şeyin varlığından bile habersiz olduğumuzu belirtmiştir. İnsanın ulussever olabilmesi için kendi ulusunun tarihini, coğrafyasını, sosyolojisini, dilini ve edebiyatını bilmesi gerektiğini ve tarihi olmadan, dili ve edebiyatı bilinmeden nasıl bir ulus oluşturulacağının ciddî bir sorun olduğunu vurgulamıştır. Bir ulusun güç merkezinin, kişiliğinin ve dehasının hep halkta toplandığını, bu nedenle *halk kitlelerini ihmâl etmenin ulusseverlikle bağdaşmayacağını* açıklayan Köprülü, halkın düşüncelerini, ruhunu, endişelerini, özetle bütün maneviyatını gösteren en önemli şeyin halkın türküleri, deyimleri, hikâyeleri, destanları olduğunu belirtmiştir. [Yönetken, Ocak 1971]

Türkiye'de Folklor'un bir bilim dalı olarak tanınmasında öncülük yapanlarda biri olan Rıza Tevfik (Bölükbaşı, 1868–1949), “*Raks*” adıyla 1900 yılında ilk halk oyunları yazısını yayımlamıştır. Genel anlamıyla folklo-

[15] Bu konuda adı geçen Ziya Gökalp, Köprülüzade Mehmet Fuat ve Rıza Tevfik'in yazılarının yayın yılı Rumî 1329 yılıdır. Ziya Gökalp'in yazısı 10 Temmuz 1329 (23 Temmuz 1913), Köprülüzade Mehmet Fuat'ın yazısı 24 Kânunusani (Ocak) 1329 (6 Şubat 1914), Rıza Tevfik'in yazısı ise, 20 Şubat 1329 (5 Mart 1914) tarihlerinde yayımlanmıştır. Rumî takvimde Kânunusani (Ocak) ayı yılın 11. ayı, Şubat ayı da yılın 12. ayıdır. Bu nedenle bu aylara rastlayan Rumî tarihler Miladi takvime çevrilirken diğer aylara göre bir yıl ileri tarih olarak hesaplanmaktadır

ru içermeyen bu yazısından uzun süre sonra *Rıza Tevfik*, 20 Şubat 1329 (5 Mart 1914) tarihli “Peyam” gazetesinin edebî (*Peyâm-ı Edebî*) ekinde “Folklor/Folk-lore” başlıklı yazısıyla folklorun tanımını yapmış, folklor karşılığında “hikmet-i avam” terimini önermiştir. Yazar, bu yazısında yaratıcısı belli olmayan anonim bütün edebî halk yaratmalarının ve halk türkülerinin folklorun konusu olduğunu belirtmiş ve Eğin türkülerinden örnekler vermiştir. [Tan, 2003]

Yurdumuzda folklor alanındaki çalışmalar Batının gerisinden gelmiştir. Saray yönetiminin ve İstanbul aydınlarının halka önem vermemesi, halkı ve halk kültürünü tanımaması, tanımak gereği de duymaması Türk halkından ve onun kültüründen uzak olmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, XIX. Yüzyılın sonlarına doğru aydınlar arasında gelişen ulusçuluk ve halkçılık akımları folklor bilincinin uyanmasında etken olmuştur.

“Şu veya bu sebeple folklor şuurunun bizde daha erken uyanmamış olması halk sanatının münevverler tarafından istisnasız olarak hiç sevilmemiş, takdir edilmemiş olduğunu ifade etmez. Kültür hayatımızda zaman olmuştur ki, halk sanatına umûmî olarak kıymet verilmesine karşı münferid olaylar halinde de olsa, halk müziğinin sanat müziğine yaklaşma istidadı gösteren bölümüne, âşık fasıllarına karşı saraylarda ve konaklarda bir sempati duyulmuş, âşıklar bu çevrelerde itibar görmüşler ve korunmuşlardır. *İkinci Mahmud* zamanında, *Sultan Aziz*’in saltanatının sonlarına kadar âşıkların İstanbul’da muntazam teşkilâtı ve loncaları vardı. Başları hep hükümetçe tanınmış “Âşıklar Kethüdası” adını taşırdı... Bilhassa 19. yüzyıl Padişah saraylarında, bazı zengin konaklarında Âşık müziği yer almış, âşıklar İstanbul “Semai Kahveleri”nin baş taşları olmuşlardır. Bunlar dışında bazı münevver kimseler umûmî olarak halk müziğine karşı içten bir alâka ve sevgi duymuşlardır, rahmetli *Tanburî Cemil* bunların başında gelir...” [Yönetken, Şubat 1971]

Ülkemizde halkbilim (folklor) konusunda ortaya konan düşüncelerin temelinde halk müziğinden yararlanarak yeni, gelişmiş bir ulusal müzik ortaya koyma amacı yatmaktaydı. Batıda bir süredir romantik dönem bestecileri halk müziği araştırmalarıyla ortaya konan ürünlerden de yararlanarak çok sayıda ulusçu açılımlı besteler ortaya koymuşlardı.

“Romantizm ulusalcılıktı... Zaten ulusal akımlar romantik hareketin içinden filizlendi. Geçmişe yönelme, sanatın bütün dallarında ulusal

ekollerin ortaya çıkmasına yol açtı. *Chopin* “Polonya müziğinin”; *Liszt* “Macar müziğinin”; Rus Beşleri^[16] “Rus müziğinin”; *Sibelius* “Fin müziğinin”; *Weber* “Alman operasının”; *Schubert* “Alman şarkıcılığının” temelini attı. *Lessing*, müzikte Alman halk şarkılarının esas alınmasını öneriyordu.” [Kaygısız, 2004]

Diğer yandan, Balkanlardaki zulümlerin, 93 Harbi’nin (1877–1878 Türk-Rus savaşı, Rumî 1293) ve ardından Balkan Savaşının yenilgileri ve ülke topraklarının ardı ardına elden çıkması, Balkanlardan inanılmaz boyutlardaki göçler, çekilen acılar, verilen kayıplar Türk aydınlarını derinden etkilemişti. Bu dönemde ulusçuluk düşüncesi ve manevî birlik ihtiyacı çok artmıştı.

“Balkan Savaşı’nın yenilgisi acı bir şekilde yurdu sarmış, gerek halkı, gerek aydınları derin üzüntüye boğmuştu. Savaştan yenilmiş çıkan diğer devletlerde olduğu gibi, ulusları ayakta tutup, canlı kalacak sihirli bir güce gerek duyulmuştur. Dönemin yazarları, fikir adamları ve müzisyenleri belli bir fikir etrafında birleşerek çeşitli dergi ve gazetelerde bu konuyu sürekli olarak işlemişlerdir. Bu güç, “Millî Şuur” ve “Millî Dayanışma”nın doruk noktasına ulaştığı “Türkçülük ve Milliyetçilik” akımlarının sağladığı ruhta yatmaktadır. Millî kültüre dayalı bir müziğin varlığı, Türk Toplumu’nda millî birliği sağlamak için büyük bir etken olarak gösterilmiştir. THM^[17]’nin derlenmesi ile ilgili fikirler, bu akımların desteği ile ortaya atılmıştır. Fikir adamları Cumhuriyet döneminde ülkenin içinde bulunduğu şartları da göz önüne alarak, toplumu heyecanlandıran, coşturan ve savaş yenilgisine rağmen Türk Ulusu’nun yok olmadığını gösteren bu yolu tercih etmişlerdir. *Ziya Gökalp* özellikle “Millî Kültür” ve “Millî Müzik” kavramlarını hep iç içe kullanmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında toplumda gittikçe kuvvetlenen milliyetçilik ve Türkçülük fikirleri, millî benliğe dönüş ve kültüre bağlılık çağrılarının yapılmasına neden olmuştur. Ülkede millî bir Türk Müziği yaratmak ve bu suretle THM’den faydalanmak suretiyle, çağdaş müzik yapmak konusunda basın yolu ile toplumun dikkati çekilmek istenmiştir.” [Etili, 1999]

Bu düşüncelerin önde gelen savunucularından *Ziya Gökalp*, 5 Eylül

[16] Rus Beşleri: Mili Alekseyeviç Balakirev (1837-1910), Alexandr Porfiryeviç Borodin (1833-1887), Sezar Antonoviç Kui (César Cui, 1835-1918), Modest Petroviç Musorgski (1839-1881), Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908).

[17] THM: Türk Halk Müziği.

1918’de, Yeni Mecmûa’da, “İçtimaiyat; Hars ve Medeniyet” başlıklı yazısında şunları yazmaktadır:

“Milli mûsikiyi ibda’ için de, bir taraftan Avrupa’nın fenniyâtını öğrenmek, diğer cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen **halk Türkülerinin seslerini toplamak lâzımdır**. Ancak bu suretle, Avrupa medeniyeti içinde Türk Şiiri, Türk Romanı ve Türk Mûsikisi yayabiliriz...” [Yönetken, Şubat 1971]

Ziya Gökalp, ayrıca, “*Türkçülüğün Esasları*^[18]” adlı kitabında da, yurdumuzda yan yana yaşayan iki müzik olduğunu, bunlardan birisinin halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk müziği, diğerinin ise, *Fârâbî* tarafından Bizans’tan çevirme ve aktarma yoluyla alınan Osmanlı müziği olduğunu, Osmanlı müziğinin kurallardan oluşmuş fennî bir biçim taşıdığını, oysa Türk müziğinin kuralsız, yöntemsiz, fensiz melodilerden^[19], Türkün bağrından kopan samimî nağmelerden ibaret olduğunu, ayrıca Bizans müziğinin kaynağının eski Yunan kültürü içinde olduğunu belirtmiştir. *Gökalp*, ayrıca, Batı medeniyetine girmeden önce, ulusal kültürümüzü arayıp bularak, ortaya çıkarmamız gerektiği fikrini ortaya koymuştur.

Yurdumuzda halk müziğinin derlenerek motiflerinden yararlanılması suretiyle Batı kural ve tekniğiyle yeni eserler ortaya konması konusunda, 1918 yılında *Musa Süreyya* (1884–1932) tarafından bir yazı kaleme alınmıştır. *Musa Süreyya* Berlin’de Batı müziği eğitimi görmüş, İstanbul Konservatuari’nin müdürlüğünü yapmıştır. 1917 yılında *Ziya Gökalp*’in yönetiminde yayınlanmaya başlanan “Yeni Mecmûa” dergisinin 1918 (1334) yılındaki “Çanakkale 5–18 Mart 1331-1915/Yeni Mecmûa’nın Nüsha-i Fevkalâdesi’nde “*Asker Türküsü*” başlığıyla yazdığı makalesinde, günümüz Türkçesiyle^[20], şöyle demektedir:

“Bir müzik eseri o müziğin düşüncesini ortaya koyan bir takım motiflerden oluşur. Eğer elimizde bu motifler bulunursa onlardan yararlan-

[18] Türkçülüğün Esasları kitabının orijinalinin yayın yılı 1923’dür.

[19] Ziya Gökalp’in fikirlerine saygı göstermekle birlikte, Türk (Halk) Müziği hakkındaki “kuralsız, yöntemsiz, fensiz” tanımlamalarına tam olarak katılmak mümkün değildir. O dönemde aydınların, ne kadar iyi niyetli olurlarsa olsunlar, olasılıkla, henüz yeterli derleme ve araştırma çalışmaları yapılmamış olduğundan ve ortaya konmuş verilerin azlığından, Halk Müziği hakkında ön yargılı oldukları düşünülebilir.

[20] Sadeleştiren: H. Zeki Büyükyıldız.

narak bir müzik şekli yaratabiliriz. Anadolu ve köylü müziğinde sayısız motifler bulunmaktadır. Bizde de Anadolu türkülerinden biri alınarak bunun içindeki motiflerden çok sayıda eser ortaya konabilir. Bunun için izlenecek iki yol vardır; ya Anadolu türkeleriyle motiflerini şekle sokarak düzenlemek, ya da bu ruhtan ilham alan yeni eserler meydana getirmektir. Bununla birlikte, o ruhu içeren eserleri bestelemektense, doğrudan doğruya motifler üzerinde çalışılması yeğlenmelidir. Öncelikle ulusal ruhu gerçekten içeren o türküler derlenmelidir ki, sonra onlardan ve onların ruhundan yeni eserler icat edilebilsin. Bu konudaki başarı bestecinin bilimsel gücüne ve yetenek derecesine bağlıdır. Ancak bu şekilde ulusal ruh yaşar ve Batı kural ve tekniğini uygulama olanağı bulunur. Bu şeklideki çalışmalar Avrupalılarca da yapılmıştır.” [Yönetken, Şubat 1971]

Bu yazılardan önce, 1916 yılında halk türkülerimizin derlenmesi gereğinden söz eden iki yazı yayınlanmıştır. Bunlardan biri “İkdam” gazetesinde *Ahmet Cevdet* (Oran, 1862–1935), diğeri “Türk Yurdu” dergisinde *Necip Asım* (Yazıksız, 1861–1935) tarafından yazılmıştır. [Evliyaoğlu ve Baykurt, 1987]

Yine 1916 yılında ilk folklor derleme kitaplarından olan “Anadolu Köy Düşünleri” *Muallim Hasan Bahri* tarafından yayımlanmıştır. [Tan, 1985]

1920 yılında, daha Cumhuriyet kurulmadan, I. TBMM Hükümeti döneminde, halk müziği çalışmaları alanında önemli bir gelişme olmuş, *Dr. Rıza Nur*’un Maarif Vekilliği zamanında, Maarif Vekâleti (Millî Eğitim Bakanlığı) bir Hars (Kültür) Müdürlüğü kurmuştur. Kültür Müdürlüğü 1922 yılında öğretmen okulları ve liselerde folklor ve kültür ürünlerinin derlenmesi ile ilgili illere bir genelge göndermiş, devlet eliyle halk müziği derlemelerine başlanmıştır. (Kültür Müdürlüğü daha sonra, 1925 yılında müzisyen *Mehmet Sezâi* ve *Seyfettin Âsaf* (Asal) kardeşleri, türkeleri notaya alarak derlemek üzere Batı Anadolu’ya göndererek ilk resmi derlemeleri yaptırmıştır).

2. Cumhuriyet Dönemi

Osmanlı aydınları arasında Balkan mezaliminin ve yenilgisinin sonrasında yeşeren, Çanakkale Savaşı’nın ardından ulus bilinciyle daha da belirginleşen “Ulusçuluk (Milliyetçilik)” ve “Türkçülük” akımları Cum-

huriyet'in kurulmasından sonra daha geniş uygulama alanı bulmuştur.

Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda yurdumuzda tek müzik okulu olarak, Dârülelhan^[21] (*Konservatuar*) bulunmaktaydı. Halk ezgilerinin derlenmesi ve onlardan yararlanılması konusundaki ulusalcı yazı ve akımların etkisiyle ortaya çıkan ilk hareket, 1924 yılında, Dârülelhan'dan gelmiştir. O sıralarda, bu kurumun müdürü olan *Musa Süreyya*, yardımcısı *Yusuf Ziya* (Demircioğlu, 1887–1976)'nin katkılarıyla, bir *Anket* yapmayı kararlaştırmış ve 14 sorunun yer aldığı 2000 adet fiş basılarak, Millî Eğitim Müdürlükleri aracılığıyla müzik öğretmenlerine ve ilgili kişilere gönderilmiştir. “Tetkik ve tahlil” gibi bir amacı olan bu anketin eleştirilebilecek yönleri olmakla birlikte, Cumhuriyet Türkiye'sindeki ilk Halk müziği araştırması olması dolayısıyla değeri vardır.

Dârülelhan'ın başlattığı bu ankete verilen cevaplarla birlikte 100 kadar türkü notası gönderilmiş ve bu notalardan 47'si 1926 yılında, “*Dar'ül-Elhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları*” adıyla 1. Defter, 38'i de 2. Defter olarak yayımlanmıştır. Bununla birlikte, *Rauf Yekta*'nın yazdığı önsözden de anlaşılacağı üzere, ankete gönderilecek notalarla Anadolu halk müziğinin derleme sorunlarının çözüleceği sanılmış, ama bu yöntemin yetersiz olduğu, ekip halinde derleme gezilerine çıkılarak yerinde derleme ve kayıt yapılmasının gereği anlaşılmıştır.

1924 yılında ayrıca, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak “Türkiyat Enstitüsü” kurulmuş, bu kurum 1925 yılından itibaren “*Türkiyat Mecmuası*” adlı bir dergi çıkarmaya başlamıştır.

Diğer yandan, 1925 yılında ise, ilk resmî derleme gezisi düzenlenmiştir. O sıralarda Viyana'dan, öğrenimden yeni dönmüş iki müzisyen kardeş, *Mehmet Sezâi* (Asal, 1898–1968) ve *Seyfettin Âsaf* (Asal, 1901–1955), halk ezgilerini notaya alarak derlemek üzere, Maarif Vekâleti (Eğitim Bakanlığı) Hars (Kültür) Müdürü *Hâmit Zübeyr Koşay* (1897–1984)'ın girişimleriyle, Batı Anadolu'ya gönderilmişlerdir. Bu müzisyenlerin notaya aldıkları ezgilerden 76 tanesi, aynı yıl “*Yurdumuzun Nağmeleri*” adıyla yayınlanmıştır. Kitaptaki yer alan “*Başlangıç*” yazısında zamanın Kültür müdürünün Macar besteci ve folklorcu *Béla Bartók* (1881–1945)'la yaptığı söyleşinin özetinde *Bartók*, günümüz Türkçesiyle, şöyle demektedir:

[21] Dârülelhan (Dâr-ül-elhan) 1916 yılında kurulmuş, 1927 yılında İstanbul Konservatuarı, 1932 yılında da İstanbul Belediye Konservatuarı adını almıştır. Bu kurumun şimdiki adı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'dır.

“Batı müziği tekniğini ve Türk müziği tarihini bilen birkaç sanatçının halk müziğine dayanarak yeni bir müzik stili yaratmaları mümkündür. Her ne olursa olsun Türk müziği gelenek ve göreneklerinin ve özellikle halk havalarının araştırılması ve derlenmesi ihmal edilemez bir görevdir. Bunun ulusal olması yanında uluslararası bir önemi de vardır. Köylü havalarının, daha doğrusu ilkel müziğin araştırılması müziğin gelişiminin birçok karanlık sorunlarını aydınlatacaktır. Toplayıcıların notaları alabilmek için bilimsel müziği iyice bilmeleri ve beraberlerinde **fonograf** bulundurmaları şarttır. Yılmadan ve yorulmadan mümkün olduğu kadar medeniyetten uzak kalmış köşeleri aramak gerekir. Özetle, her zaman ve her yerde imkân derecesinde çok halk havalarını toplama kuralını izlemek zorundayız...” [Yönetken, Şubat 1971]

Dârülelhan’ın yaptığı “Anket” çalışmasında elde edilen veriler istenilen amaca ulaşmadığı gibi, Maarif Vekâleti (Eğitim Bakanlığı) Hars (Kültür) Müdürlüğü’nün iki müzisyen kardeşe yaptırdıkları ilk resmî derleme gezileri de istenilen sonucu vermemiştir. Derlemelerde ses kayıt cihazı kullanılmadan, doğrudan notalama ve yazma işlemi yapıldığı, hatta bazı ezgilerin belirgin şekilde yanlış notalandığı ve Türk müziğinin ton sistemi yerine, yalnızca Batı diyez ve bemolleri kullanıldığı gibi nedenlerle bu çalışmalar eleştirilmiştir.

Dârülelhan (İstanbul Konservatuarı)

Dârülelhan’ın halk müziği alanında yaptığı ilk derlemeleri içeren 1924 yılındaki Anket çalışmasının yöntemi ve yetersizliği derlemelerin daha bilimsel yapılması gereğini ortaya koymuştur.

Daha sonra Dârülelhan müdürlüğü görevine gelen *Yusuf Ziya* (Demircioğlu), önce başka ülkelerde halk müziğinin derlenmesi konusunda neler yapıldığını araştırmış, en doğru yolun fonografla çalışmak olduğunu öğrenince, o yıllarda Paris’te bulunan *Cemal Reşit* (Rey)’den bir fonograf göndermesini istemiştir. Söz konusu fonografin gelmesiyle, *Yusuf Ziya*, *Rauf Yektâ*, *Dürrü* ve *Ekrem Besim*’den oluşan Dârülelhan heyeti, 31 Temmuz 1926 tarihinde *Birinci Derleme Gezisine* çıkmıştır. Bu gezide Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas’tan 250 kadar türkû ve ezgi doğrudan notaya alınarak ve fonografla disklere kaydedilerek derlenmiştir. İlk gidilen yer Adana, ilk saptanan türkû ise, **Kozanoğlu** olmuştur.

Dârülelhan heyetinin *İkinci Derleme Gezisi*, 1927 yılında, *Yusuf Ziya*, *Ekrem Besim*, *Muhiddin Sadak* ve *Ferruh* (Arsunar)'ın katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Bu gezide Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın civarından 250 kadar türkü derlenmiştir.

Üçüncü Derleme Gezisi, 1928 yılında, yine aynı ekip tarafından İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa illerine yapılmış, 200 kadar türkü derlenmiştir.

Dördüncü Derleme Gezisi ise, 1929 yılında, *Yusuf Ziya* (Demircioğlu), *Mahmut Ragıp* (Gazimihal), *Ferruh* (Arsunar) ve film operatörü *Remzi'*nin katılımıyla gerçekleştirilmiş ve Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop dolaylarından 300 kadar türkü derlenmiştir. Bu gezide ilk kez sinema kamerası kullanılmış ve bazı Halk Oyunları da filme alınmıştır. [Şenel, 1999]

Bu yıllarda *Mahmut Ragıp Gazimihal* (1900–1961) tarafından iki önemli eser yayımlanmıştır. İlki, 1928 yılında basılan “*Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz*” adlı eserdir. Konservatuarın dördüncü derleme gezisinin ürünü olan ikinci eser ise, 1929 yılında basılmış olan “*Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*” adını taşımaktadır.

1926, 1927, 1928 ve 1929 yıllarında yapılan dört derleme gezisinde toplam 1000 kadar halk ezgisi makineyle derlenmiş veya doğrudan notaya alınmıştır. Bunların, gönderilen notalarla birlikte 670 kadarı 14 defter halinde yayımlanmıştır. İstanbul Konservatuarı daha sonra 15. defteri besteci ve folklorcu *Ahmet Adnan Saygun* (1907–1991)'a hazırlatmıştır. İstanbul Konservatuarı arşivindeki “Sahibinin Sesi” firması tarafından plâkları yapılmış olan, “*Kemençeci Rizeli Sadık*”ın çalıp söylediği Karadeniz havalarından Saygun'un seçerek notaya aldığı ezgiler “7 Karadeniz türküsü ve 1 Horon” adıyla 15. defter olarak bastırılmıştır. Bu defterdeki ezgilerin notalanmasında Batı müziği arıza işaretleri dışında, *Saygun*'un *Dr. Suphi Ezgi*'nin “*Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*” adlı eserinde kullandığı işaretlerden alıp, bazılarında değişiklik yaptığı farklı bemol ve diyezler de kullanılmıştır. Bunlar polifonik yapılarıyla bizde ilk kez kullanılmıştır.

1932 yılında, *Beşinci Derleme Gezisi*, müdür *Yusuf Ziya* (Demircioğlu) ile Halk Bilgisi Derneği adına *Mehmet Halit Bayrı* ve *Hikmet Dağlıoğlu*'nun katılımıyla, Balıkesir yöresine yapılmış, ancak, bu gezi hakkında bir rapor yayımlanmamıştır. [Yönetken, Şubat 1971]

Bu gezilerin yanında, *Yusuf Ziya*'nın müdürlüğü zamanında, İstan-

bul'a gelen birçok mahalli sanatçının sesinden plaklara kaydedilen türküler de arşive alınmıştır.

Daha sonra, 1955 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde, *Sadi Yaver Ataman* (1906–1994) tarafından, “*Halk Müziği İnceleme ve Tasnif Heyeti*” oluşturulmuş ve “*Halk Türküleri Tatbikat Topluluğu*” kurulmuştur. Okulun eğitim programına *Folklor ve Halk Müziği* dersleri konarak, yıllarca bu konuda eğitim verilmiştir. [Şenel, 1999]



Sadi Yaver Ataman (1906–1994) sanatçılar ve gençlerle
(1. Sadi Y. Ataman, 2. Âşık Veysel, 3. Ali Ekber Çiçek, 4. Adnan Türköz,
5. Cemil Cankat)

Türk Halk Bilgisi Derneği ve Halkevleri

Önemli girişimlerden biri de 1 Kasım 1927 tarihinde Ankara’da “Anadolu Halk Bilgisi Derneği”nin kurulmasıdır. Yurdumuzdaki ilk folklor derneği olan bu derneğin kurucuları *İshak Refet* (Isıtman), *Ziyaettin Fahri* (Fındıkoğlu) ve *İhsan Mahvî*’dir. Bu derneğin adı daha sonra, “Türk Halk Bilgisi Derneği” olarak değiştirilmiştir. Türkiye’de kurulmuş olan bu ilk folklor derneği, folklorun konularını, yöntemlerini ve ulusal kültürdeki yerini belirleyerek Türk aydınlarına ışık tutmuştur. Hatta Türk halkbiliminin (folklorunun) temelini bu dernek tarafından atıldığı da söylenebilir.

1929 yılından sonra bütün çalışmalarını İstanbul temsilciliğine bırakan derneğin sonraları, Sivas, Erzurum, Konya, Kayseri, Samsun ve İzmir’de şubeleri oluşturulmuş ve çalışma alanı bütün Anadolu’ya yayılmıştır. Bu alanda Türk aydınlarının derli toplu çalışmalarını sağlamış ve birbirlerini tanımalarına yardımcı olmuştur. Türk Halk Bilgisi Derneği’nin çalışmaları birçok gazete ve dergide folklorla yönelik yazılar yazılmasına etken olmuştur. Bu şekilde folklorun konu ve yöntemleriyle ilgili çalışmaların yayınlanması sağlanmıştır.

Türk Halk Bilgisi Derneği, yapacakları derlemelerde Türk folklorcularına yol göstermek amacıyla “Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber” adıyla bir kılavuz kitap yayımlamıştır. Bu kitabın hazırlanmasında Fransız folklorcu *Arnold van Gennep* (1873–1957) ile *Achille Millien* (1838–1927)’in ve İsviçreli halkbilimci *Eduard Hoffmann-Krayer* (1864–1936)’in eserlerindeki görüşlerden yararlanılmıştır.

Türk Halk Bilgisi Derneği yaptığı çeşitli yayınlarla halkbilimin diğer ülkelerdeki durumunu, yarattığı etkileri, siyasi yararları ve folklorun amacını Türk aydınına tanıtmıştır. Bu dernek 1932 yılında kurulan Halkevleri’ne katılarak çalışmalarını durdurmuştur. [Baykurt, 1976]

Halkevleri, Türk kültür ve sanat yaşamına katkılarda bulunmak, araştırmalar yapmak, gençleri tek bir çatı altında toplamak amacıyla, merkezi Ankara’da olmak ve ülkenin tüm il ve ilçelerini, gerektiğinde köylere kadar uzanarak kapsamak üzere, 1931 yılında kapatılan Türkocakları, Türk Halk Bilgisi Derneği, Muallim Birlikleri’nin yerini almak ve bunların ek-sik bıraktıkları etkinlikleri tamamlamak amacıyla, 1932 yılında kurulmuştur. [Büyük Larousse, C. 10]

Atatürk’ün emriyle kurulmuş olan Halkevleri’nde çeşitli alanlar yanında, halk müziği ve halk oyunları ile ilgili çalışmalara önem verilmiştir. Buralarda birçok genç bağlama çalmayı öğrenmiş, konserler vermiş ve halk şairleri de bu çalışmalara katılmıştır. [Tan, 2003]

Ankara Halkevi ve Béla Bartók

Macar besteci ve etnomüzikolog *Béla Bartók* (1881–1945) Macaristan ve Balkan ülkelerinde halk müzikleri üzerine uzun yıllar çalışmış, araştırmalarıyla halkbilim alanına önemli bilimsel katkılarda bulunmuştur. 1936’da benzeri çalışmalar yapmak üzere Türkiye’ye davet edilen

Bartók'un Osmaniye yöresinde kısa süreli derleme gezisi, ülkemizdeki yeni derleme çalışmalarına ışık tutmuştur. [Say, 2006]

Béla Bartók'un Ankara Halkevi tarafından Türkiye'ye davet edilmesindeki amaç, deneyimli bir halk müziği derleyicisinden, uzman-danışman olarak yararlanmaktı. *Béla Bartók*'un Türkiye'ye geldiği 1936 yılına kadar, ülkemizde halk müziği konusunda büyük adımlar atılamamıştı. O zamana kadar elde edilen materyal Türk kültür hayatının zenginliğini ortaya koyacak boyutta değildi. Diğer yandan, içinde bulunulan dönemin müzik politikalarının da *Bartók*'un çağrılmasında etkisi vardı. Türk müzik adamlarının bu yöndeki çalışma konularının başında da "Pentatonizm" gelmekteydi. Pentatonizme yönelmenin temelinde, Türkçülük fikirlerinin etkisiyle, Cumhuriyet'in ilanından sonra ortaya çıkan gelişmeler ve bu gelişmeler içinde hedeflenen politikalar yatmaktaydı.

Béla Bartók'un yurdumuza davet edilmesinin bir başka amacı, genç Türk müzik adamlarına, model bir saha çalışması yapması ve böylece bir saha araştırmasının nasıl yapılacağını öğretmesi idi.

Pentatonik müzik konusundaki çalışmalar, ülkemizde *Béla Bartók*'un gelişi ile başlamamakla birlikte, O'nun gelişi ile birden alevlenmiştir. Âdetâ, ülkemizde yapılmak istenen şey, *Bartók*'un kendi ülkesinde yapmak istedikleri ile paralellik göstermektedir:

"*Bartók*, bilhassa müzik araştırmaları yoluyla, Macar tarihinin kökeni üzerindeki araştırmalara katkıda bulunmak istiyordu. Zira Macaristan'da yaptığı araştırmalarda Çeremis (Mari) ve Kazan (Türk-Tatar) halklarının müzikleri ile Macarların halk müziği arasında bir yakınlık tespit etmiş olduğunu söylüyor ve aynı sonuca, Türkiye'de yapmayı arzu ettiği saha araştırması ile bir kez daha ulaşabileceğini düşünüyordu. Macar ve Çeremis halklarında rastlanan pentatonik sistemin izlerini bulabilmeyi de ümid ediyordu...

...Bu dönemde, Türk müzik adamlarımız, Pentatonizm ile ilgili olarak ardarda kitaplar, risâleler ve makaleler yayımlıyorlar. Bu eserler arasında, *Adnan Saygun*'un; "Pentatonizm: Türk'ün musikideki damgasıdır" ve "Pentatonizm nerede varsa, orada oturanlar Türk'tür" tezini savunduğu "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm" adlı eseri (1936); *Mahmut Ragıp Gazimihal*'in "Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi" (1936) ve "Türk Halk Musikilerinin Kökeni Meselesi" (1936) adlı eserleri ilk anda akla gelenler..." [Şenel, 1999]

Mustafa Erol, Bartók'a iki mektup yazıldığını, ilk mektupta, Bartók'dan Ankara Halkevi'nde üç konuda konferans vermesinin istendiğini belirtmektedir; 1) Türk-Macar pentatonik müziklerinin birbiriyle ilişkisi nedir?, 2) Şu andaki Macar müziğinin gelişmesi nasıl oldu?, 3) Türk Ulusal Müziği nasıl geliştirilebilir?

Bartók'un davet edilmesinin bir amacı da, O'nun, Türkiye'de bilim ve sanat alanında etkin olan Alman etkisini azaltacak faktör olarak görülmesidir. Bartók'un, 1925 yılında ülkemiz müziği için söylediklerinin de, çağrılmasında etken olduğu belirtilmektedir. Bartók, şöyle demektedir:

"Türkiye Batıya pek yakın olduğu için, Batı müziğine ilgisiz kalamaz. Bununla birlikte, çağdaştır diye Batı müziğini, izlenmesi gereken tek yol olarak bellemek de çıkar yol değildir. Batı müziğini ve Türk müziğini, tarihleriyle birlikte iyi bilen birkaç sanatçının, halk müziğine dayanarak, yeni bir müzik biçimi yaratmaları yoluna gidilmelidir. Kesinlikle Türk müziği geleneklerinin ve hele halk havalarının araştırılması ve kayıt edilmesi savsaklanamaz bir görevdir. Bıkıp usanmadan, olabildiğince uzak köşeler aranmalı, olabildiğince çok halk ezgisi toplanmalıdır." [Erol, 1988]

Béla Bartók, Türkiye'de kaldığı 26 gün içinde, 3 konuda konferans vermiş ve Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses ve Adnan Saygun'un da katılımıyla, Adana ve yöresi Türkmenleri üzerinde bir derleme gezisi yaparak, 93 halk türküsü derlemiştir. [Yönetken, Şubat 1971]

Bartók'un derlediği ezgiler Macaristan ve Amerika'da yayınlanmıştır:

"Béla Bartók, ... derlediği ezgilerin notaları ile birlikte ezgilere ilişkin notları, önce Budapeşte'de Laszlo Vikar tarafından, 1976 yılında "Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey" adıyla; ardından Dr. Benjamin Suchoff tarafından, yine 1976 yılında Amerika'da, "Turkish Folk Music from Asia Minor" adıyla yayımlanmıştır..." [Şenel, 1999]

Çalışmalarının sonunda düzenlediği "Halk Müziği Belgeliği kurulması hakkında öneriler" başlıklı raporunda Bartók, böyle bir belgeliğin kurulmasının hem ulusal, hem de evrensel değer taşıdığını belirterek, halk müziğinin nasıl kaydedileceği konusundaki esasları ortaya koymuştur. [Erol, 1988]

Türk Dil Kurumu

Türk Dil Kurumu “*Türk Dili Tetkik Cemiyeti*” adıyla 12 Temmuz 1932’de *Atatürk*’ün emriyle Ankara’da kurulmuştur. Çeşitli yayınları arasında yer alan “Söz Derleme Dergisi”, “Halk Ağzından Toplamalar”, “Halkbilim Terimleri Sözlüğü” gibi birçok yayının müzik folklorunu da ilgilendirmektedir.

Ankara Devlet Konservatuarı

Ankara Devlet Konservatuarı, *Atatürk*’ün emriyle 1924 yılında kurulmuş olan Mûsikî Muallim Mektebi’nin 1936 yılında Konservatuar’a dönüştürülmesi ile kurulmuştur. *Paul Hindemith* (1895–1963)’in Bakanlığa verdiği raporlarındaki “*Millî Mûsikîye önem verilmesi*” ilkesi ışığında, Dârüelhan tarafından yapılana benzer şekilde, önce yurt çapında bir “Anket” gerçekleştirilmiştir. Kurum bünyesinde, ayrıca bir “Müzik Arşivi” kurulmuş, şefliğine de *Muzaffer Sarısözen* getirilmiştir. [Şenel, 1999]

Ankara Devlet Konservatuarı’nın derleme ekipleri Maarif Vekâleti (Eğitim Bakanlığı) Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün desteğiyle 1937–1953 yılları arasında 16 derleme gezisi yapmış, bütün yurdu dolaşarak 6565^[22] halk türküsü ve oyun havası derlemiştir. Bu derlemelerden 1000 kadarı *Muzaffer Sarısözen* tarafından notaya alınmış ve Yurttan Sesler topluluğuna öğretilerek yurda yayılmıştır. [Tan, 1985]

Eğitim Bakanlığı, 1937 yılında, Almanya’dan hem elektrik, hem de akümülatörle çalışan ses kayıt makineleri getirtmiş ve ilk derleme gezisi, aynı yılın yaz aylarında yapılmıştır. İlk derleme kurulu *Necil Kâzım Akses*, *Hasan Ferid Alnar*, *Ulvi Cemal Erkin* gibi üç besteciden ve *Muzaffer Sarısözen*, *Halil Bedî Yönetken* ve teknisyen *Arif*’den oluşmuştu. 1939 yılı derleme çalışmasına konservatuar derleme kurulu üyeleri dışında, özel olarak *Ahmet Adnan Saygun* da katılmış ve Çorum Alacahöyük dolaylarından ezgiler derlenmiştir.

Ankara Devlet Konservatuarı’nın 1941–1953 yıllarında yaptığı 12 derleme çalışmasını ise, yalnızca *Muzaffer Sarısözen*, *Halil Bedî Yönetken* ve teknisyen *Rıza Yetişen* gerçekleştirmiştir. Özellikle bütün il merkezlerinde, belli başlı ilçe merkezlerinde, kısmen de bucak ve “çok az olarak köylerde” çalışılmıştır. 10.000 parça orijinal halk ezgisi plağa, tele ve banda kay-

[22] Yönetken’e göre, derlenen ezgi sayısı 10.000’dir.

dedilmiştir. Toplanan bu ezgiler Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor arşivinde saklanmaktadır. Bu malzemelerin büyük çoğunluğu ne yazık ki notaya alınmamıştır. [Yönetken, Şubat 1971^[23]]

Ancak, daha sonraki yıllarda bu büyük arşivdeki halk müziği kayıtlarını kurtarma ve notalama konusunda bazı çalışmalar yapılmıştır.



Yücel Paşmakçı ve Mehmet Özbek

(Dr. Zeki Büyükyıldız'ın Başkanlığında düzenlenen "Sadı Yaver Ataman 100 Yaşında, 5. Kültür Şenliği" sırasında kuliste, AKM, İstanbul, 25.12.2006)

"Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'ndeki plakların bir kısmı, 1970'li yıllarda *Nida Tüfekçi* ve *Yücel Paşmakçı*'nın TRT Müzik Dairesi THM ve Oyunları Şube Müdürlükleri zamanında TRT Müzik Dairesi THM Arşivi'ne kopyası alınmak suretiyle aktarılmıştır...

...*Mehmet Özbek*'in TRT Müzik Dairesi THM ve Oyunları Şube Müdürlüğü zamanında ise, bu koleksiyonun tamamının notaya alınması düşünüldükçe, çeşitli müzisyenlere bu türkülerin ses kayıtları dağıtıl-

[23] Orkestra Dergisi'nde 1971 yılında yayınlanan bu bilgiler, *Halil Bedi Yönetken*'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda verdiği 1959-1960 yıllarına ait folklor ders notlarıdır.

di ve halen, bu koleksiyonun nota yazım çalışmaları sürdürülmektedir.” [Şenel, 1999]

Radyolar ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)

İstanbul’da 1927 yılında yayına başlayan Radyo, 1964 yılındaki yeni yapılanmasıyla, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk Halk Müziği’ne önemli hizmetlerde bulunmuştur. Halk müziğinin tüm ülkede her kesime ulaşabilmesinde öncelikle radyonun ve ardından televizyon yayınlarının çok büyük etkisi vardır.

“Türkiye’de ilk radyo yayınlarının İstanbul’da 6 Mayıs 1927’de, Ankara’da ise, kesin olmamakla birlikte, Kasım 1927’de başladığı kabul edilir.” [Cankaya, 2003]

İlk yıllarda radyo yayınlarında Türk Halk Müziği çok az yer almaktaydı. Radyo yayınlarının oldukça renklenmesini sağlayan halk müziği, radyoya *Sadi Yaver* (Ataman) ile girmiştir. Bu dönemde (İstanbul’da Büyük Postane’nin üst katında) *Sadi Yaver* “Mehmet Sadi” adıyla saz çalar, *Tamburacı Osman Pehlivan* Rumeli türkülerini çalıp söylerdi. [Dinç, 2000]

Ankara Radyosu 1938 yılında yeni binasına taşınınca, Ankara’daki eski radyo istasyonu ve İstanbul Radyosu kapanmıştır. İstanbul Radyosu’nun kapanmasından sonra *Sadi Yaver Ataman* ve *Osman Pehlivan* Ankara Radyosu’nda halk müziği yayınlarına başlamışlardır. Halk türkülerini otantik çalgıların eşliğinde ve asıllarına uygun havası içinde icra eden bu sanatçılar, yurttaki halk müziğine karşı büyük bir ilgi uyandırmışlardır. [Göy, 1980]

Ankara Radyosu’nda canlı olarak, ilk kez açıklamalı Türk Halk Müziği yayınlarını *Sadi Yaver Ataman* başlatmıştır. *Ataman*, hem kendi çalıp söyler, hem de *Bayram Aracı*, *İnebolulu Sarı Recep* gibi birçok halk sanatçısını da programlara davet ederdi.

Sadi Yaver Ataman’ın Ankara Radyosu’ndan ayrılmasının ardından, Radyo Müdürü *Vedat Nedim Tör* ve Müzik Yayınları Müdürü *Mesut Cemil*’in önerisi ile o sırada Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi olan *Muzaffer Sarısözen* (1911–1964), bu görevinin yanı sıra 1940 yılında Ankara Radyosu’nda halk müziği yayınlarında da görevlendirilmiştir.



Tamburacı Osman Pehlivan (1847–1942)

“Ankara Radyosu’nda ilk çalışmalar, karma bir topluluk olan ve çok amaçlı kullanılan sanatçılarla gerçekleştirildi. Önceleri, *Muzaffer Sarısözen*, bu topluluğa türküler öğretiyor, bazen de bağlama ile yayınlara eşlik ediyordu. *Mesut Cemil Bey* ise, bu topluluğu yönetiyor, zaman zaman da bağlama ile topluluğun icrasına katılıyordu. Topluluğa eşlik eden bir başka enstrüman sanatçısı da ... *Sarı Recep* (Güray) idi.

Adını daha o yıllarda “Yurttan Sesler” olarak duyuran bu topluluk halk müziği örneklerini toplu halde ve kimi zaman bir koro anlayışı içinde ilk defa icra etmeye başlamıştı. Önceleri, 15 günde bir “Yurttan Sesler” adıyla ve ayrıca; “Bir Türkü Öğreniyoruz” programıyla yayınlar yapıyordu. Böylece, halkı eğlendirmek kadar, eğitme ve halk müziğini sevdirmeye amaçları da yerine getirilmeye çalışılıyordu.” [Şenel, 1999]

Yurttan Sesler’i oluşturan sanatçılar Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği yayınlarını ortak sürdürmekteydiler. O yıllarda canlı ola-

rak yapılan yayınlarda *Muzaffer Sarısözen*, türküleri daha çok kendi sesiyle takdim ederdi. *Sarısözen* 1942 yılında Radyo dergisine verdiği bir demeçte, “Yurttan Sesler” yayınları ve “Yurttan Sesler Felsefesi” hakkında şunları söylüyordu:



Muzaffer Sarısözen (1911–1964)

“Radyonun sınıksız tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek, ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek, Yurttan Sesler’in başlıca hedefidir...” [Şenel, 1999]

1938 yılından beri susmakta olan İstanbul Radyosu, Harbiye’deki bugünkü binasının yapımı bitince, 19 Kasım 1949’da yayınlarına tekrar başlamıştır. [Akıllıoğlu ve ark, 1990].

İlk kurulduğu yıllarda İstanbul Radyosu’nda görev yapmış olan *Sadi*

Yaver Ataman, yeni radyoda da görev almıştır. Ataman, kurduğu “*Memleket Havaları Ses ve Tel Birliği*”, Necati Başara, “*Şen Türküler Kümesi*”, Nedim Otyam “*Yurdun Her Köşesinden Değişler, Söyleyişler*” adlı programlarıyla halk müziği sevenlere seslenmişlerdir. Bu yıllarda Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği’nin yönetimi birlikte olduğundan, Türk Halk Müziği sanatçıları Klasik Türk Müziği heyetiyle birlikte Türk Müziği de söylerlerdi. Bu karma topluluk halk müziği icralarını 1946 yılına kadar sürdürmüştür. Daha verimli icralar yapabilmek amacıyla Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği için, daha sonra iki ayrı topluluk oluşturulmuştur.



Bayram Aracı (1921–1969) sazıyla, (İstanbul, 1953)

İstanbul Radyosu’nda Bayram Aracı, Mucip Arcıman, Adnan Türközü ve Selahattin Tükenmez sesleri ve sazlarıyla programlara katılırlar, Âşık Veysel, Şemsi Yastıman, Davut Sulari gibi sanatçılar ise özel programlar su-

narlardı. Bu durum 1954’de *Muzaffer Sarısözen*’in İstanbul Radyosu’na gelişine kadar sürmüştür.

Sarısözen’in gelişiyile İstanbul Radyosu’nda sanatçıların işine son verilmiş, sınav açılarak yeni sanatçılar alınmıştır. O dönemi, haftalık Radyo Âlemi dergisinin 5 Ağustos 1954 tarihli sayısında *Zeki Tükel* şöyle anlatmaktadır:

“İstanbul Radyosu bugünlerde bir bocalama devresine girdi. *Sadi Yaver Ataman Birliği, Necati Başara Korosu, Hasan Mutlucan, Şen Kardeşler, Mâsume Ufuk ve Süheyla Panseler* tasfiye edildiler... Bu arada İstanbul Radyosu’na 225 kişi müracaat ederek imtihana girme hakkı aldılar... Alınacak on ses ve dört saz, radyoda yetiştirilecektir...” [Dinç, 2000]



Ahmet Yamacı (1926–1987) yönetiminde “Yurttan Sesler”

Aynı derginin bir başka sayfasında, bu olay “*Muzaffer Sarısözen Operasyonu*” olarak nitelendirilmiştir. Köklü değişikliklerin yapıldığı kurumlarda bu tür eleştirilerin olması doğaldır. O zamana kadar önemli hizmetlerde bulunmuş sanatçılar görevlerinden ayrılmak durumunda kalmış ol-

salar da, *Sarisözen*, çok sayıdaki derleme ve notalama çalışmaları ve diğer hizmetleri yanında, kurduğu “Yurttan Sesler” topluluğuyla halk müziğine ve ülke kültürüne değerli ve unutulmaz katkılarda bulunmuştur.

Sarisözen, Ankara’da kurduğu topluluğun büyük ilgi görmesi üzerine, 1953 yılında İzmir Radyosu’nda da “Yurttan Sesler” topluluğu kurmuş, ardından benzer bir “Yurttan Sesler” topluluğu kurmak üzere İstanbul’a gelmiştir. *Sarisözen*, İstanbul Radyosu’ndaki bu çalışmalarını altı ayda tamamlayarak, topluluğun yönetimini *Ahmet Yamacı*’ya devretmiş ve Ankara’ya görevinin başına dönmüştür. *Ahmet Yamacı* (1926–1987), 1981 yılında emekli oluncaya kadar bu görevini sürdürmüştür.

Neriman Altındağ (1926–2009) ise, 1959 yılında, Ankara’dan İstanbul Radyosu’na gelmiş, 1960 yılında, İstanbul Radyosu’nda “Kadınlar Topluluğu”nu yönetmeye başlamış ve bu görevini 1972 yılına kadar sürdürmüştür.



Neriman Altındağ Tüfekçi (1926–2009)

1960 yılında Ankara Radyosu'ndan İstanbul Radyosu'na gelen *Nida Tüfekçi* (1929–1993), solistlik ve hocalık yanında, 1962'de şeflik görevine başlamış, “Erkekler Topluluğu”, “Dört Ses-Dört Saz Topluluğu”, “Bağlama Takımından Oyun Havaları” topluluğunu, zaman zaman da “Yurttan Sesler” topluluğunu yönetmiştir.

1973 yılında, Türk Halk Müziği, Türk Müziği bölümünden ayrı bir ünite olarak ayrılmış, ilk kez müdürlük olmuştur. İlk Türk Halk Müziği müdürü olarak da, saz sanatçısı *Yücel Paşmakçı* atanmıştır. *Paşmakçı*, bu görevi 1976 yılına kadar sürdürmüştür. *Paşmakçı* döneminden önce açıklamalı Türk Halk Müziği programları az iken, O'nun döneminde, *Doğan Soylu*, *Altan Varol*, *Nida Tüfekçi*, *Ali Gürlü*, *Şenel Önal*, *Can Etili*, *Yücel Paşmakçı*, *Ömer Akpınar*, *Ali Osman Akça* ve *Sühendan Göy* gibi isimler açıklamalı programlar hazırlamışlardır. *Yücel Paşmakçı*, 1993 yılına kadar “Yurttan Sesler” ve “Kadınlar Topluluğu” ile “Erkekler Topluluğu”nu da yönetmiştir.



Nida Tüfekçi (1929–1993)



Yücel Paşmakçı ve Dr. Zeki Büyükyıldız
(Cemal Reşit Rey Konser salonu, 10.03.2006)

1990'lı yıllarda, Halk Müziğinde açıklamalı program yapımını *Cihat Özbek, Süleyman Şenel, Dr. Zeki Büyükyıldız, Biünyamin Aksungur ve Nilgün Akkuş Parlak* sürdürmüşlerdir.

Yine bu yıllarda, “Yurttan Sesler” *Tuncer İnan*, “Beraber ve Solo Türküler” *Adnan Ataman ve Şahin Gültekin* tarafından yönetilmiştir. “Türküler ve Oyun Havaları” *Soner Özbilen, Ali Gürlü ve Ömer Şan*, “Türk Halk

Çalgılarından Ezgiler” ise Mehmet Erenler tarafından yönetilmişlerdir. [Dinç, 2000]



Soldan: Tuncer İnan, Adnan Ataman (1926–2014),
Hamdi Özbay, Metin Eryürek (1929-2014)
(İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nı ziyaretleri sırasında,
Maçka, 26.12.2006)

TRT Ankara, İstanbul, İzmir ve Erzurum Radyolarında, Yurttan Sesler Topluluğu, Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu, Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu, Bağlama Takımı gibi topluluklar yanında, solo programlarla halk müziği yayınları yapılmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde topluluklar ve solo programlardan başka, yöre sanatçılarına da solo programlar yaptırılmaktadır. Ayrıca kurum dışında icra yapan çeşitli Devlet korolarına, Üniversite ve Konservatuar korolarına, Dernek topluluklarına, Halk Eğitimi Merkezlerine bağlı topluluklara ve amatör sanatçılara da imkânlar tanınmaktadır. Bunlardan başka, kuşak programlarıyla, eğitim amaçlı açıklamalı prodüksiyon programları da yapılmakta, belgeseller hazırlanmakta ve Türk Halk Müziği’ne hizmet yolunda, TRT’nin özveriyle çalışmalarını sürdürdüğü bilinmektedir.



Mehmet Erenler, Şahin Gültekin, Belkıs Akkale
("Sadi Yaver Ataman 100 Yaşında, 5. Sanat Şenliği" sırasında kuliste,
AKM, İstanbul, 25.12.2006)



Ali Gürlü
("Sadi Yaver Ataman 100 Yaşında, 5. Sanat Şenliği"ni sunarken,
AKM, İstanbul, 25.12.2006)

TRT'nin Halk Müziği'ne hizmetleri, yalnızca sanat çalışmaları açısından değildir. TRT, derleme, araştırma, yayım ve arşivleme konularında da sayısız hizmetlerde bulunmuştur:

“Ankara Radyosu adına, 1961 yılında Erzurum, Van, Kars, Hakkâri, Erzincan, Diyarbakir, Elazığ, Urfa, Adana, Bitlis, Muş, Bingöl ve Siirt illerinde birçok derleme gezisi yapıldı ve 800 kadar türkü derlendi. Bu geziye *Fikret Otyam, Mustafa Geceyatmaz* ve teknisyen *Mücahit Küçükbaran* katıldı.

1967 yılında, TRT I. Folklor Derlemesi gerçekleştirildi ve bu gezide Gaziantep, Burdur, Van, Erzincan, İzmir, Trabzon, Rize ve Balıkesir illerinden 1738 ezgi derlendi. Bu geziye *Melahat Oransay, Gültekin Oransay, Ülkü Aydınoglu, Sarper Özsan, Cenan Akın, Muammer Sun, Erdoğan Okyay, Nurhan Gönenç, Veysel Arseven, Işık Gülöksüz, Talip Özkan, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Kemal İlerici* ve *Suzan Koldaş* gibi besteci ve sanatçılar katıldı.

Ayrıca, 1971 yılında, TRT mensuplarından *Nida Tüfekçi, Zihni Derçin* ve Teknisyen *Muzaffer Yönden*'in katıldığı bir derleme gezisi Erzurum-Kars yörelerine yapıldı ve 250 kadar ezgi derlendi.

Bunların yanı sıra, İstanbul, Ankara, İzmir, Erzurum ve diğer Bölge Radyoları, THM ve Oyunları Şube Müdürlükleri ve sanatçıları vasıtasıyla binlerce türkü ve ezgi TRT arşivine kazandırıldı.

TRT, Halk Müziği'ne yönelik ilmî yayınları teşvik etmek amacıyla yarışmalar düzenlemiş; Halk Müziği örneklerinin arşivlenmesi, bu örneklerin notalarının yazdırılması, notaların ve ilmî yayımların bastırılması yönünde de çalışmalar yapmıştır. THM konusunda Türkiye'nin en zengin ses arşivi TRT bünyesinde muhafaza edilmekte ve en istikrarlı nota yayımları da TRT tarafından yapılmaktadır ki, bugün TRT THM Repertuarı Nota Yayınlarının sayısı 5000'i aşmıştır. 1990'lı yılların başında düzenlenen “Türkü Derleme Yarışması” da, derlemeciliği teşvik açısından önemli bir faaliyet sayılabilir.” [Şenel, 1999]

Diğer yandan, Radyo-4, Türk Halk Müziği ve Sanat Müziği'ne emek vermiş bestekâr, ses ve saz sanatçısı, güfte yazarı, kaynak kişi ve derleyici, mahalli sanatçı ve halk ozanlarının eserleri ve yorumları ile birlikte tanıtılmasında önemli görevler yüklenmiştir. [Cankaya, 2003]

Ayrıca, TRT radyolarındaki Türk Halk Müziği yönetici ve sanatçıları tarafından çok sayıda derleme yapılmış ve radyo repertuarına kazan-

dırılmıştır. Radyo sanatçılarının bireysel çabalarıyla derlenmiş ve repertuara kazandırılmış birçok halk ezgisi yanında, yörelerinden türkü söylemek amacıyla bizzat başvuran ya da radyo yöneticilerinin davet ettiği yöre sanatçıları tarafından da TRT radyolarına, çok sayıda halk ezgisi kazandırılmıştır. *Nida Tüfekçi* ve *Yücel Paşmakçı* Türk Halk Müziği Şube müdürü oldukları dönemlerde radyo repertuarına çok sayıda ezgi kazandıran yöneticilerdendir.

“TRT, ayrıca, Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1950’li yıllara kadar yapılan derleme gezilerinde elde edilen, balmumu silindir, taş plak gibi, eski tür kayıt ortamlarında kayıtlı 10.000 kadar halk ezgisini, *Nida Tüfekçi* ve *Yücel Paşmakçı*’nın girişimiyle banda aktarmış, bir kısmı notalanarak radyo repertuarının 5000 dolayına yükselmesini sağlamıştır.” [Yedig, 2004]. Böylece, arşivlerde çürümekte olan, kültürümüzün önemli verilerinden bir bölümü kurtarılmıştır.

Halk ezgilerinin derlenmesinde radyo sanatçılarının çabaları toplumun kültürel zenginliğine katkısı açısından bugün de önemini korumaktadır. [Cankaya, 2000]

Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi

Halk Müziğimizi ilgilendiren önemli faaliyetlerden biri de, İstanbul’da, “Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi” tarafından düzenlenen “Halk Oyunları Bayramı”dır. İlki 1952 yılında gerçekleştirilen bu faaliyet, 10 yıl süresince Yapı Kredi Bankası tarafından finanse edilmiştir.

“Bu faaliyet, sadece Halk Müziğimizin değil, Türk Halk Oyunlarının tespiti, araştırılması ve yaşatılması konularında da önemli hizmetleri yerine getirdi. Yurdun pek çok bölgesinden, İstanbul’a davet edilen topluluklardan önemli sayıda oyun ve türkü derlendi. Bu girişimin bir neticesi olarak, ardı ardına yayımlar yapıldı ki başlıcaları: *Metin And*’ın Türk Köylü Dansları ve Oyun ve *Büğü*; *Şerif Baykurt*’un Türk Halk Oyunları; *Sadi Yaver Ataman*’ın 100 Türk Halk Oyunu ve *Mahmut Ragıp Gazimihal*’in Yurt Oyunları Kataloğu’dur ki bu kitap 1300 civarında oyun hakkında bilgi vermektedir ve Kültür Bakanlığı Halk kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü tarafından *Nail Tan*’a yayıma hazırlatılarak, yayımlanmaya başlanmıştır.” [Şenel, 1999]

Milli Kütüphane

Milli Kütüphane Müzik Bölümü'nün kurulmasıyla, 1957-1968 yılları arasında Milli Kütüphane adına yapılan derlemelerde, 101 adet 1200 feet'lik B bandı ile 8 adet 2400 feet'lik A bandını dolduracak sayıda ezgi saptanarak, bu kurumun arşivine aktarılmıştır. Kurum adına derlemeleri İlhan Başgöz, Ahmet Borçaklı, Muammer Sun ve Cemender Aslanoğlu gerçekleştirmişlerdir.

1969 yılında, Keban Bölgesi Su Birikim Alanı'nda da, Muammer Sun, Cenani Akın, Ahmet Yürür ve Edebiyatçı Tahsin Saraç'ın katıldıkları bir derleme çalışması yapılmış, çok sayıda türkü ve folklorik malzeme derlenmiştir. [Şenel, 1999]

Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü

Türk Halk Müziği çalışmalarını yürüten resmi kurumlardan biri de, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM^[24])'dür. Önce, 16 Mayıs 1966 tarihinde, Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde "Millî Folklor Enstitüsü" adıyla oluşturulmuş olan bu kurum, daha sonra Milli Folklor Araştırmaları Dairesi (MİFAD) adını almış, çeşitli değişimlerden sonra 1991 yılında da, HAGEM adını almıştır. HAGEM'in kuruluş amaçları arasında Halk Müziğimizle ilgili derleme ve araştırmalar yapmak, yayımlamak ve tanıtmak yer almaktadır. [Tan, 2003]

"Bu amaç doğrultusunda, 22 yıl içinde: 1988 yılı yaz ayı itibariyle 57 ilimizde gerçekleştirilen Birinci Tur, "Folklor Saha Araştırmaları" tamamlanmış ve geriye kalan illerdeki derleme ve araştırma çalışmaları, 1990 yılların başında tamamlanarak İkinci Tur araştırmalara geçilmiş ve sadece 57 ilden toplam 4000 kadar türkü ve ezgi arşive kazandırılmıştır. HAGEM, ayrıca; Milli ve Milletlerarası Seminer, Sempozyum ve Kongreler organize etmiş, çeşitli kuruluşlarca düzenlenen bu tür faaliyetlere destek vermiş ve gerçekleştirdiği organizasyonlarda, Halk Müziği ve Oyunları Sempozyonları meydana getirmiş ve Halk Müziği ve

[24] *Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM)*, 29 Nisan 2003'te Kültür Bakanlığı ile Turizm Bakanlığının birleştirilmesi sonucu Eğitim ve Araştırma Genel Müdürlüğü bünyesinde Daire Başkanlığı biçiminde örgütlenmiştir. Burada, eski adının kısaltılmışı olan "HAGEM" adı ile anılacaktır.

Oyunlarını ilgilendiren sorunlar hakkında ilmi oturumlar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, 11 yayın dizisi içinde sunduğu yayımlarından birini Türk Halk Müziği ve Oyunlarına ayırmış ve ayrıca, münferit notalar yayımlamıştır.” [Şenel, 1999]

Diğer Çalışmalar

Cumhuriyet’in ilânından itibaren geçen süreçte, Türk folkloruna ve dolayısıyla Türk Halk Müziği’ne hizmet eden birçok yarı resmî ve özel birimler de bulunmaktadır. Bu birimler halk müziğinin yaşatılması, yaygınlaştırılması, sevdirmesi ve en önemlisi bilimsel yayınların gerçekleştirilmesi aşamasında, önemli hizmetleri yerine getirmektedirler:

“Bu kurumların başında da Türkiyat Enstitüsü, Türk Halk Bilgisi Derneği, Halkevleri, Folklor Araştırmaları Kurumu, Türk Folklor Kurumu v.d. gelmektedir. Bunlardan başka, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu, Halk Eğitim Merkezleri ve diğer daha çok büyük şehirlerde bulunan 100’e yakın Folklor Derneği tek amaçla: “Millî Kültüre ve dolayısıyla Türk Halk Müziği ve Oyunlarına hizmet” amacıyla çalışmalarını bugün de sürdürmektedir.” [Şenel, 1999]

“İstanbul Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu” da, 1975-1995 yılları arasında binlerce üniversite gencine halk müziği eğitimi vermiş, paneller düzenlemiş, bazı araştırmalar yaparak yayınlamış, konserler, radyo ve TV programlarıyla halk müziğine hizmet etmiştir.

Halk Müziği çalışmaları ve hizmetleri açısından, Cumhuriyet’in kuruluşundan çok uzun yıllar sonra hizmete girmiş olan, Türk Musikisi Konservatuarları’ndan da söz edilmesi gerekir. 1975 yılında Millî Eğitim Bakanlığı tarafından kurulan, 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlanan, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı halk müziği ve halk oyunları öğretimi yapmaktadır. 1984 yılında İzmir’de Ege Üniversitesi’ne, 1991 yılında da Gaziantep Üniversitesi’ne bağlı Türk Musikisi Devlet Konservatuarları kurulmuştur. 1998 yılında İstanbul’da Haliç Üniversitesi’ne bağlı Türk Musikisi Konservatuvarı da açılmıştır. Sakarya, Selçuk, Dicle, Kocatepe ve Fırat Üniversiteleri Devlet Konservatuarları da bu alanda katkıda bulunmaktadır. [Tan, 2003]

Türk Halk Müziği eğitimi veren konservatuarlar yeni Türk devleti-

nin kuruluşundan yarım yüzyıl gibi çok uzun bir süreden sonra eğitim ve öğretim yaşamına katılmışlardır. Aradan geçen böylesi uzun bir ulusal müzik eğitiminden yoksun oluş sürecinin ülkeye çok şey kaybettirdiği, hatta bu boşluğun arabesk ve diğer kökensiz beste müziklerin ortaya çıkış nedenlerinden biri olabileceği ileri sürülebilir. Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nın 50 yıl gecikmeli kurulmasının ve ulusal müzik eğitiminin bilerek ya da bilmeyerek ihmal edilmesinin, Türk halkının ulusal bilincinin zayıflamasında ve gittikçe ulus bilincinin yitirilmesinde de etkenlerden biri olduğu düşünülmelidir.

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra ulusal kimliğin, ulusal kültür ile pekişeceği gerçeğiyle, ulusal kültür ürünlerinin araştırılmasına ağırlık verilmişti. Ancak; ülkesine ulusal bir kimlik kazandırmak amacıyla devrimlere giren ve ulusal kültür kaynaklarına yönelen büyük *Atatürk*'ün amacının, kendi kafasıyla düşünmeyi bilen bir ulus yaratmak olduğunu ve bunu da gerçekleştirdiğini söyleyen *Adnan Binyazar*, bu durumun, daha sonra birtakım güçlerin işine gelmediğini belirterek şöyle demektedir:

“... Ulusun kendi kafasıyla düşünmesi onların çıkarlarını engelliyordu. Bu nedenle, tüm güçleriyle kafaları yozlaştırmaya koyuldu. Yozlaşan insan, bir bakıma kendi kafasıyla düşünemeyen insandır. Böylece, kendi kafalarının dışında düşünen insanlar türedi. Bu anlayışta olanlar, herkesin kendileri gibi olmasını istediler. Atatürk'ün gerçekçi Batıcılığının karşısında öykünmeci, emperyalist amaçlara hizmet eden bir Batıcılık çıkardılar. Bu Batıcılık, ulusların kişiliklerine bir şey katmayan, kapitülasyon kökenli sömürgeci Batıcılıktır. Gerçekte, Atatürk'ün karşı çıktığı bir Batıcılığı, çağdaşlık olarak kafalarda kökleştirmeye çalıştılar. Batı'da ne oluyorsa onu yapmaya kalkan, yaptıkça da kendine yabancılaşan insanlar böylece türedi.”

Atatürk'ün, dış etkilerin bir toplumu tüketeceğini ve ulusal kültürün yozlaşmasının da dış kültürlerin baskısının sonucu olduğunu çok iyi bildiğini belirten Binyazar;

“Sanatçılarımız, düşünürlerimiz kendi dilimiz yerine Arapça'yı, Farsça'yı geliştirmişlerdi, bu dillerde ürünler vermişlerdi. Onlar gibi düşünmenin, duymanın, yaratmanın erdemine inandırılmıştık. Türk kültürü de, Türk dili de, Türk sanatı da onların etkisinde kişiliğini yitirmişti. Dilini, düşüncesini yaratan bir ulus, kendi kafasını da yarattı. Ülkenin başka kültürlerin boyunduruğundan kurtarılması da buna

bağlıdır. Kendi kafasıyla düşünme gerçeği bu idi.

Bu yapılmadığı sürece ülkeler, **kültür emperyalizminin etkisi altında** kişilik çürümesine uğrayacaklardır. O ülke kişiliğini bulamayacak, **kendi topraklarında başka kültürlere hizmet edecektir**. Böyle bir durumda da ne ulusal kültür olur, buna bağlı olarak, ne de ulusal kişilik. Çok bilinen bir gerçektir ki, ulusların kişilikleri ile emperyalizm arasında bir çelişki vardır. Emperyalizmin amacı, var olan kültürleri silip süpürmek, yerine kendini koymaktır. Bilinçsiz toplumlar, kendi ülkelerinde başkalarının kafalarıyla düşünerek emperyalizme hizmet ederler. İşbirlikçilik de bir bakıma budur...”

...demektedir. *Binyazar*, emperyalizmin, ülkelerin ulusal birikimlerini ve yaratma güçlerini ezme ve yozlaştırma yolunda büyük etkisi olduğunu ve ulusların öncelikle ulusal kimliklerini kazanmak zorunda olduklarını belirtmektedir.

Yapılan birçok yanlış, ulus bilincinden uzak ve engelleyici uygulamaların ülke kültürüne verdiği zarar yadsınamaz. Bununla birlikte, yurdumuzda ulus bilinciyle hareket eden kurum, kuruluş ve araştırmacıların çalışmalarını inançla ve sevgiyle sürdürmeleriyle, yukarıda sözü geçen çeşitli kurum, kuruluş ve kişilerin araştırmaları ve yayınlarının kültürümüze katkıları dışında, günümüze gelinceye kadar çok sayıda müzik folkloru araştırmalarının ve yayınlarının yapılması ve halen de yapılmakta olması ülke kültürü açısından sevindiricidir.



Çeşitli Halk Sazları (Çalgıları): A) Parmakla ve şelpe ile çalınan saz: 1. Üç telli bağlama (parmak cura). B) Mızraplı (Tezeneli) sazlar: 2. Cura, 3. Divan sazi, 4. Bağlama, 5. Tambura, 6. Tar, C) Üflemeli (Nefesli) sazlar: 7-8 Dilli kaval, 9. Dilsiz kaval, 10. Zurna, 11. Mey.

Ç) Vurmalı sazlar: 12. Darbuka, 13. Zilli def, 14. Davul, 15. Kemence, 16. Kemançe, 17. Kabak kemane, 18. Kabak kemane.



Bağlama ailesi (soldan sağa) : 1. Divan sazi, 2. Bağlama, 3. Tambura, 4. Cura, 5. Üç telli bağlama (parmak cura)

Ç. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÜRÜNLERİNİN GENEL SINIFLANDIRILMASI

Türk Halk Müziği ürünleri, iki ana bölüm altında incelenebilir:

1. Anonim Halk Müziği
2. Âşık Müziği

1. Anonim Halk Müziği

Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk sanatçıları tarafından yaratılmış (yakılmış-bestelenmiş^[25]), değişimler ve yoğrulmalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir.

Başka bir deyişle; “Halk Müziği”, halkın kendi içinden yetişmiş ve adları bilinmeyen veya unutulmuş halk sanatçılarının ulusal ölçü ve ritim kuralları ve ulusal motiflerle özel biçimlerde oluşturdukları müzikal ürünlerdir. Başlangıcında belirli bir kişi ya da halk sanatçısı veya bir ozan tarafından yakılmış olsa bile, zamanın süzgecinden geçen eserler aktarmalar sırasında kişisel beğenilere ve müzik anlayışına göre değişimlere uğrar, ilk üreteni unutulur, yöre halkının çoğunluğunun bildiği ve beğendiği şekle girer. Bu eserlere “*anonim eserler*”, geçirilen bu sürece “*anonimleşme süreci*” denir.

Yaşamın akışı içinde halkı etkileyen olaylar ve duygular, halk içinde her zaman varolan sanatçılar veya sanatçı ruhlu kişilerce, geçmişten aktarılan gelen, o ulusa özgü, o kavme veya kabileye ya da yöreye özgü mü-

[24] Çeşitli etkilerle türkü yaratılması olayına halk arasında “türkü yakmak” denir. Türküler, anonim olmayan diğer müziklerde olduğu gibi, belirli bir çerçeve ve yöntem içerisinde bir eser ortaya koymak amacıyla bestelenmez. Halkın duygu dünyasını etkileyen herhangi bir etken sonucu genellikle doğaçlama olarak, kendiliğinden yaratılır, ya da halk ağzıyla “türkü yakılır”.

zikal zevk ve motiflerle müzikleştirilir ve seslendirilir. Halkın genel beğenisini kazanan ve içinde halkın yaşamından bir parça taşıyan, halkın o müzikte kendisini bulabildiği müzik yaratmaları ait olduğu halkın, kavmin, kabilenin, yörenin ya da ulusun geleneksel ve ulusal müzik eserleri arasında yerini bulur ve gelecek kuşaklara bilinçli veya bilinçsiz aktararak yaşatılır.



**Fethiyeli Ramazan Güngör (1924–2004) üç telli bağlamasıyla
(İstanbul, 29.09.1997)**

Anonimleşme sürecinde halk müziğinde ezgi ya da şiire (güfteye) kişisel beğenilerle yapılan değiştirmeler ve eklemeler o kişinin içinde ye-

tiştiği ve yaşadığı toplumun yöresel, bölgesel veya ulusal müzik formlarının dışına çıkmaz, çıkamaz, çıksa bile çoğunluk tarafından kabul görmez. Yöresel ve ulusal unsurlardan uzak bir tarzda ortaya konmuş müzik ürünlerinin varlığını uzun süre o toplum içinde koruyabilmesi olanaksızdır, yok olması ve unutulması kaçınılmazdır.

Halk müziğinin ana özelliği anonim olmasıdır. Anonimlik, üretilen eserin yaratıcısının ya da bir anlamda bestecisinin bilinmemesi veya unutulmuş olması, kulaktan kulağa aktarılarak uzun bir tarihsel süreçten geçip gelmiş olması, geleneksel toplum yapısının öğelerini içinde barındırması ve bu nedenlerle de eserin tüm toplumun ortak ürünü halini almış olmasıdır.

Her sanatsal yaratmada olduğu gibi, Türk Halk Müziği ürünlerinin de başlangıçta belirli bir üreticisi, yaratıcısı vardır. Halkı etkileyen, halkın yaşamı içindeki her türlü olay, duygu veya düşüncenin ifadesi olarak halk sanatçılarının, ozanların *yaktığı* türküler, ya da *Halil Bedi Yönetken*'in belirttiği gibi, "halkın gelenek yoluyla aldığı kültürün etkisiyle kendiliğinden yarattığı ezgiler", o yöre halkı içinde yayılır. Kulaktan kulağa aktarılırken değişimlere, eklemelere uğrar. Bir taşın yontularak kullanılması gibi, toplumun kullanabileceği şekli alır. Bu anonimleşme sürecinde, ezginin ilk yaratıcısı unutulur ve türkü o yöre halkının tümünün malı olur.

Halk müziğinin önemli bir özelliğinin yöresellik olduğunu *Can Etili* (2001) de belirtmiştir. Bu özellik aynı zamanda, halk müziğinin zenginliğine ve çok çeşitliliğine de kaynaklık eder. Bu çeşitliliğin ve zenginliğin en önemli taşıyıcıları ve kaynağı mahallî sanatçılar ve ozanlardır.

Anonim ezgiler, her bakımdan halk müziğinin en geniş ve önemli dalıdır. Bünyesinde, biraz unutulmuş ve değişikliğe uğramış "âşık müziği", biraz "tekke müziği" yanında, bazı bölgelerde az da olsa "saray müziği"nin esintileri de vardır. [Özbek, 1985]

Halkı etkileyen herhangi bir olay üzerine bir ozanın ya da halk sanatçısının yaktığı sözlü ezgi, o toplumla bağdaştığı ve bütünleştiği oranda halk tarafından benimsenir ve yaşatılır. Halkın, üretilen ezgiyi benimseyebilmesi için o müziği yaşaması gerekir. Kendine yabancı konularda üretilen müziklere halk yabancı kalır ve kabullenmez. Aslında türküyü yakanların, içinde yaşadıkları toplumla yaşam birliği içinde olması, bu sanatçıların ürettiği ezgilerin halka yabancı olmasını olanaksızlaştırır. Ezginin dışında, sözlü edebiyat olarak göz önüne alındığında, olay kişi-

den kişiye aktarılırken anonimleşme sürecine girmiştir. Halk öyküleriyle türkülerin iç içe olmaları bu nedenledir. Öyküyü mutlaka türkü tamamlar, öyküyü her anlatan, türküyü her söyleyen kendinden de bir şeyler ekler ya da çıkarır.

Müzik yaratmalarının anonimleşme sürecinde her halk sanatçısı, türküyü kendi estetik değerlerini ve sanat anlayışını ekleyerek ya da bir şeyler çıkararak aslında kendini anlatır. Bu süreçte zaten az olan topluma yabancı ve kişisel öğeler kolayca silinir. Anonimleşmiş olan türkü hem bütün bir toplumun, hem de tek tek bireylerin tümünün ortak yaratımı haline gelir. Türküye konu olan olay bile olayı asıl yaşayanların değil de, toplumun tamamının başından geçmiş gibi algılanır. Ancak, anonimleşmenin durağan olmadığı ve halk yaratmalarının kesinleşmiş son şeklinin bulunmadığı bilinmelidir. [Kaynar, 1996]

a. Türkü Kavramı

Türkü, müzik sözlüğünde, hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş şiir olarak tanımlanmaktadır.

“Türkünün yapısı iki bölümden oluşur. Asıl sözleri içeren bölümüne “bent”, her kıtanın sonunda yinelenen bölüme ise, “bağlama^[26]”, ya da “kavuştak” (nakarat) denir. Türküler, halk edebiyatının sözlü geleneğinden doğan, ağızdan ağza (kulaktan kulağa) yayılarak yaşatılan ve genellikle yaratıcısı bilinmeyen ezgilerdir. Günlük yaşamın türlü olaylarını konu edinen türküler üç ana grupta toplanır: Aşk, ayrılık, doğa, ölüm gibi konuları içeren lirik türküler; güldürü, yergi, taşlama içerikli türküler; konusunu tarihten, kahramanlık öykülerinden alan anlatı türküler. Ayrıca, işlevsel özelliklerine göre kına gecesi, düğün, bayram, iş, oyun ve dans türküler de vardır.” [Sözer, 1996]

Avusturyalı Türkolog ve tarihçi *Herbert Jansky* (1898–1981) ise, türküyü şöyle tanımlamaktadır:

“Türkü: Büyük tarihî hadiseler karşısında halk kitlesinin sevinçlerini veya ümitsizliklerini; büyük şahsiyetler hakkındaki saygılarını veya nefretlerini; gençler arasında geçen hazin aşk hikâyelerini, millî hece veznini ölçü alan ve kalpleri fetheden mısralarla, derin bir muhteva içinde dile getiren edebî, aynı zamanda mûsiki bakımından ehemmi-

[26] “Nakarat” karşılığı olarak “bağlama”dan çok “bağlantı” sözcüğü kullanılır.

yete hâiz olan bu kendine öz bestelerle söylenen; dar manâsıyla ise tarihî bir vesika mahiyeti gösteren Türk halk şiirinin en eski türlerinden biri.” [Kaya, 2004]

Türkü, başlangıçta halk şiirinin ezgiyle söylenen belli bir türü iken, halk şiirinin müzikle birlikteliği ve ezgisel yapısının kullanışlılığı dolayısıyla yaygınlaşmıştır. Sözlü halk ezgilerinin artık hepsine türkü denmektedir. Türküde hece kalıbı, dize-bent sayısı, hatta ses dizisi kalıbı tek kalıp olma özelliğini yitirerek büyük bir anlatım ve söyleme özgürlüğü doğmuştur. [Kaynar, 1996]

Sözlü müzikal ürünlerin belirtilmesinde, Osmanlı saray müziğinin Şark formları taşıması göz önüne alınarak, bunlara Arapça “î” ilgi ekinin getirilmesiyle Şark tarzı anlamında “şarkî”, Türk halkının kulaktan kulağa yaydığı, saray müziğinden farklı formdaki Türk ulusal müziğine Türklerin tarzı olduğunu belirtmek amacıyla, yine aynı ilgi ekinin getirilmesiyle “Türkî” dendiği, ancak konuşma dilinin akışkanlığı içinde bu ke-limelerin zamanla “şarkı” ve “türkü” şeklinde değişikliğe uğradığı genel kabul gören bir açıklamadır.^[27]

Türkü, -iç ve dış güç odaklarının yozlaştırma ve kültür erozyonu-

[27] Belirtmek gerekir ki; Osmanlılar kendilerini daima Türklerden ayrı görmüşler, Türkleri her zaman küçümsemişler, “bayırın Türk’ü” diye aşağılamışlar veya burun kıvrıp “Türk” diyerek hor görmüşlerdir. Türk kelimesi Osmanlı için cahil, köylü, görgüsüz, bilgisiz ve sıradan bir kişi anlamına gelmekteydi. Öyle ki; bu tutum ve davranış Türklerin kendilerinde bile hemen hemen aynı anlamları taşımaktaydı. Çocukluk yıllarımdan hatırladığım kadarıyla, yaşadığım çevrede insanlar birisinin küçümseyerek bahsederken burun kıvrarak ve omuz sil-kerek “Türk” derlerdi. Çoğumuzun hatırlayacağı gibi; görgülü, saygılı, oturup kalkmasını, konuşmasını bilen ağır başlı bir kişiden söz edilirken “Osmanlı hanı-mefendisi veya Osmanlı beyefendisi” tanımı kullanılırdı ve ne yazık ki, hâlen kullanılmaktadır. Bu düşünce ve davranış şekli türkülere de yansımıştır. Bir Kayseri türküsünün bağlantısı şöyledir: “Yar yörü yörü, kız yörü yörü, sallanarak yörü / kız nişanlın geliyor, Osmanlıca yörü.”

Türklerin bugünkü gururlu ve övünçlü konumu Cumhuriyet’in ve Yüce Atatürk’ün armağanıdır. Fransız Devrimi’nden sonra ulusçuluk fikirlerinin dünyada yaygınlaşmasının etkisiyle ve daha çok da Balkanlardaki hezimetin ardından Osmanlı’da da aydınlar arasında ulus devlet fikirlerinin yeşermesiyle ortaya çıkan, çeşitli yazarların ve özellikle Ziya Gökalp’in “Türkçülük” fikirlerinden etkilenen Atatürk’ün ve Cumhuriyet yönetiminin, yüzyıllarca ihmal edilmiş ve küçümse-nmiş olan Türk ulusunun halk kültürünün ve müziğinin araştırılmasına verdikleri özel önem sayesinde, bugün binlerce türküümüz unutulmaktan kurtulmuş ve bu türküler hem halkın duygularına seslenmeyi sürdürmekte, hem de kültür taşıyıcıları olarak geleceğe ışık tutmaktadırlar.

na uğratma çabalarına karşın-, Türk halkının geçmişten günümüze kadar getirdiği, *“genlerimize kadar işlemiş olan”*, günümüzden de geleceğe -çağın ayak uyduracak değişimleri bünyesine alarak- taşıyacağı kültürel birikiminin, duygu ve düşünce dünyasının dışı vurumu olarak, adı -çoğu kez- bilinmeyen halk sanatçılarının müzikal yaratılarıdır. Türkülerde her insan az ya da çok kendini bulur. Sevinç, üzüntü, keder, elem ve neşe; aşk, vatan ve ulus sevgisi, evlat-ana-baba sevgisi, hayvan sevgisi ve doğa sevgisi; mizah duygusu; kahramanlık-yiğitlik, mertlik vb. gibi her insanı ilgilendiren duygu ve davranış öğelerini türkülerde yaşamak mümkündür. Bu nedenle ulusal müziğimizin bütün özelliklerini türkülerde buluruz.

Cahit Öztelli, türkülerin halkın iç dünyasını yansıtan, beşikten mezar kadar bütün yaşantısını kapsayan, en dikkate değer edebî ürünler olduğunu belirtmektedir. Onda halkın acıları, sevinçleri, aşkları büyük bir sadelik içinde yüzyıllar boyunca bütün canlılığı ile yaşayarak zamanımıza kadar gelmiştir. Sanat yönünden ara sıra zayıf kalsa da *“toplumsal”* ve *“ulusal”* yönleri kuvvetli olan halk türkülerimizin önemi daha çok bestelerindedir.

Türkü, aslında halkın ortak malı olan bir edebiyat türüdür. Kulaktan kulağa dolaşan, kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü edebiyatın en güzel örneğidir. Genel edebiyat türü içinde bir nazım türü olarak türkü, ölçülü (vezinli), uyaklı (kafiyeli) dizelerle yani mısralarla oluşturulur. Önceleri kişi yaratmaları olarak ortaya çıkan türküler duygu ve düşünce yönünden halkı ilgilendiriyorsa kulaktan kulağa yayılmaya başlar ve bir süre sonra ilk yaratıcısı unutulur, halkın ortak malı haline gelir.

Türküler genellikle bir olay ya da bir duygulanma sonrası doğarlar. Bu olay, gerçek bir olay olabileceği gibi, sılaya duyulan bir özlem duygusu da olabilir. Beşikten mezara kadar, her türlü günlük yaşantı olayları türkü yakılmasına yol açabilir.

Türküler canlı varlıklar gibidir. Doğar, az ya da çok yaşar ve unutulup giderler. Türkülerin yaşama gücü, ya toplumu derinden ilgilendiren bir olay sonucu ortaya çıkmalarından ya da ezgisinin dokunaklı oluşundan veya sanat yapısının güçlü oluşundan gelir. Ama hiçbir zaman ilk çıkışlarındaki varlıklarını koruyamazlar. Sürekli olarak az ya da çok değişime uğrarlar. Değişim, yalnızca türkülerin sözlerinde değil, ezgilerinde de görülür. Bunun nedeni, zaman aşımı, kişiden kişiye geçiş sırasında

yeni duygulanma ve düşüncülerin etkisinde kalmasıdır. Çok az değişikliğe uğrayarak uzun yaşayan türküler toplumun ruhunda derin izler bırakan kahramanlık, efsaneleşmiş büyük aşk ve büyük felâket türküleridir. Bunların hem sözleri, hem de ezgileri güçlüdür.

Genel olarak türkü adını taşıyan manzumelerde değişmez bir ölçü ve biçim yoktur. Yalnız, *saz şairleri* tarafından sanat düşüncesiyle oluşturulan türkülerde belli ve değişmez bir biçim vardır. Uzun bir geleneğe bağlı olan bu sanatçıların ortaya koyduğu türkülerde kavuştak (nakarat) bulunması şarttır. Bu türkülerin birinci dörtlüklerin 2. ve 4. mısraları ile sonraki dörtlüklerin 4. mısraları hep aynı dizedir.

Halk arasında türkü yakıcılar için biçimin hiçbir önemi yoktur. Birkaç mâni temeli oluşturabilir. Bu yüzden, bölümler arasında kafiye bağı da bulunmayabilir. Türkü yakıcılar başka türkülerden ya da saz şairlerinin ürünlerinden bölümler alıp türkülerini ortaya koyabilirler. Bunların dışındaki eserler az çok sanatsal kültürü olan kişilerin, ya da saz şairi âşıkların ezgileridir.

Halk, ezgi ile söylediği her türlü nazım esere türkü demektedir. Genellikle türkülerde amaç ezgi ile bir duygu veya düşüncüyü anlatmak olduğundan nazım biçimine özen gösterilmez. [Öztelli, 1969; 1983]

Türkü, ezgi ile söylenen halk şiirine verilen ad olmakla birlikte, âşıklarımızın şiirleri de bir ezgi ile söylendiği için, yaratıcıları anonim olmadığı halde, onlara da türkü denir. Türkü, gerçekte hayali, sağ düşünce ile rüyayı sözün ve ona eşlik eden sazın dili ile birleştiren şiirdir.

Müzik kültürü bilimcisi *Alan Lomax* (1915–2002) türkü biçimini antropologların dili ile şöyle tanımlamaktadır: “Türkü biçimi, öteki insan faaliyetleri gibi, bir kültürün insanlarına özgü öğrenilen bir davranış kalıbıdır. Türkü çağırmak özel bir iletişim faaliyetidir. Konuşmaya yakındır, ama konuşmadan daha biçimsel olarak düzenlenmiştir ve daha çok tekrara dayanır.” [Başgöz, 2008]

Türküler yörelere göre değişik adlarla anılırlar. Batı Anadolu’da “Zeybek”, Teke yöresinde (Antalya, Isparta, Burdur ve çevresi, eski Teke Beyliği coğrafyasında) “Teke zortlatması”, Karadeniz’de “Horon”, “Yalı havası”, “Kol havası”, Erzurum’da “Bar”, “Tatyan”, Orta Anadolu’da “Kaşık havası”, Güney ve Doğu Anadolu’da “Halay”, Trakya’da “Karşılama”, Ankara ve Safranbolu’da “Seymen havası” ve daha birçok ad altında karşımıza çıkarlar. Yörelere göre verilen bu adlar türkülerini belirttiği gibi, oyun

havalarını da kapsamaktadır.

Oyun havaları, belirli kurallarla, belirli zamanlarda geleneksel olarak oynanan yöresel oyunların (dansların) müzikleridir. Oyun havaları veya oyunlu müzikler yalnızca çalgısal (enstrümantal) olabildiği gibi, söz (vokal) de içerebilir. Oyun havalarının bir kısmında zamanla oyun ögesi kalkmış veya unutulmuş olabilir.

“Oyun havaları da bazı yörelerde özel adlarla adlandırılır. Tokat ve civarında “Zahma” veya “Sağma”, Trakya’da “Karşılama”, Sivas’ta “Şıkırdım havası”, Kuzey Anadolu’nun Ordu, Trabzon Giresun ve dolaylarında “Metelik” ve “Kolbastı”, Batı Anadolu’da “Zeybek”, Burdur, Antalya gibi teke yöresinde “Teke zortlatması veya Zotlatma”, Isparta – Eğirdir taraflarında “Datdiri veya Gakgılı” gibi birçok ad oyun havalarının türlerini belirtir.” [Sarısözen, 1962]

Oyunlu müziklerin, Trakya’da “Karşılama”, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da “Halay”, Erzurum dolaylarında “Bar”, Ankara ve Safranbolu dolaylarında “Seymen havası”, Karadeniz yöresinde “Horon”, Balıkesir civarında “Bengi veya Mengi” oyunları gibi daha birçok çeşitli örnekleri de vardır. Yukarıda da görüldüğü üzere, bu adlar çoğu zaman hem türkülerini hem de oyun havalarını belirtmektedir.

2. Âşık Müziği

Doğrudan doğruya, İslâmlıktan önceki kavmî müziğimize dayanmakta olan ve en eski geleneklerimiz üzerine kurulmuş olan Âşık müziğinin temelini, “anonim halk müziği” gelenekleri ile dinî – tasavvufî “tekke müziği” oluşturmaktadır. Yöresinin halk müziği geleneğinde var olan ezgi kalıpları üzerine Âşık yeni deyişlerini (koşuk, koşma, şiir) söyler. Bu ezgi kalıpları, uzun zaman içinde varlığını koruyabilmiş olan halk ezgileridir. Değişimleri uzun zaman gerektirir.

Halk ozanlığının kökenine inildiğinde, İslamiyet’ten önceki Şamanlık geleneğinin etkisi görülür. Mehmet Özbek, Âşık müziğinin yaratıcıları olan Âşıkların hem ozan, hem besteci, hem de icracı olduklarını, çalıp söyleme töresinin, Oğuz’ların “Ozan”, Yakut’ların “Bahsı”, Altay Türklerinin “Kam” dedikleri törelerden gelen, tarihsel bir özellik taşıdığını belirtmektedir.

Âşıklar ellerindeki sazlarıyla hem kendi deyişlerini, hem de “usta

malı” dedikleri başka Âşıkların deyişlerini okuyarak onları halka yayar ve bu ezgileri insanların hafızalarına emanet ederler.

“Âşıklar halk arasında sevilen ve sayılan insanlardır. Yarı ermiş ve Tanrı vergisine nail olmuş sayılırlar. Onları “Hakk’ın söylettiğine inanılır. Âşıklar, soyut ve kitabi konulardan çok, hayatla ilgili konulara dokunurlar. Sırasında her çeşit öğüt verirler, iyilik, mertlik, yiğitlik, telkin ederler. Dinî ve tasavvufî konulardan laf edip ibret verici hikâyeler anlatırlar. Yani bir dereceye kadar eski Şamanların, ozanların rolünü üstlenmişlerdir.” [Özbek, 1985]

XV. yüzyıl ortalarına kadar Türkçe “ozan” adı kullanılırken, daha sonra İslâm tasavvufunun etkisiyle Arapça “âşık” adı yaygınlaşmıştır.

XVI. yüzyıldan zamanımıza kadar gelen geleneksel, zengin halk şiirinin yaratıcıları genellikle hece veznini kullanmışlardır. Eğitim görmüş olanları aruz vezni ile de şiirler yazmışlardır. [Elçin, 1981]

Türkler arasında, halk şiirinin eskiden beri sazla birlikte yaşayagelmış olması, gelen yeni dinin (İslâmiyet) kolayca benimsenmesini sağlamıştır. Hatta halk şiiri ve saz putperestlik devrinden kültür akımları taşıyan araçlar olarak İslâmiyet’in hoşuna gitmemekle birlikte, halk kitleleri üzerindeki büyük kandırıcı etkisi nedeniyle, yeni din bunlara kendi bağrında yer vermek zorunda kalmıştır denilebilir. Alevîlik gibi bazı İslâm tarikatlarında saz ve şiir dinsel törenlerin temeli bile olmuştur. [Başgöz, 1968]

Anadolu’da halk müziğinin yüzyıllarca yaşamasında ve günümüze ulaşmasında saz şairleri geleneğinin büyük katkısı vardır.

“XIII. yüzyılda *Yunus Emre*’nin anıtsal kişiliğinde yükselerek günümüze kadar ulaşan bu gelenek, insanımızın ne kadar duygusal, düşünceli ve sorunlu olduğunu dile getirmiştir. Türkçenin ve ezginin ustası olan ozanlarımız, *Yunus*’tan başlayarak *Âşık Paşa*, *Nesimî*, *Kaygusuz Abdal*, *Öksüz Dede*, *Pir Sultan Abdal*, *Köroğlu*, *Karac’oğlu*, *Dadaloğlu*, *Seyranî*, *Emrah*, *Âşık Veysel*, *Âşık Ali İzzet* ve daha niceleriyle yükselen sıradağlar oluşturmuşlardır. [Say, 2006]

Nida Tüfekçi de, halkın, Âşıkların deyişlerini Hakk’ın kelâmı olarak nitelediğini ve yorumladığını, onlara bunun için, “Hak Âşığı” dendiğini belirtmektedir. Hak bâdesi içmiş Hak Âşığı, Hakk’ın kelâmını, Hakk’ın iletmek istediklerini söyler. Bu insanlar aynı zamanda gezgincidirler, her

yere giderler. Toplumun aksayan yönleri, Âşıkların öğütleriyle düzeltilir. Onların sözü dinlenir. Âşıklar kendilerini toplumun düzenleyicisi ya da bir yetkilisi olarak görür. *Tüfekçi*'ye göre;

“Köy odalarında en itibarlı yere âşık oturur. Pehlivan bile en başköşeye oturamaz. Ya din adamı, ya da âşık oturur. Neden? Hatiptir de ondan... Söyleyecekleri vardır. Karşısında onu hayranlıkla dinleyecek olanlar vardır. Bu adamlara sadece saz çalıp türkü söyleyen adam nazarıyla bakılamaz. Bunlar bir nevî halk edebiyâtını, mûsikîsiyle, hikâyesiyle kafalarında, hâfızalarında gittikleri yerlere götürürler. Biz okumuş insanlar *Kerem*'den kaç şiiri ezbere bilebiliriz? Ama düşünün, âşık, *Kerem*'i bütün şiirleriyle, hikâyeleriyle bilir, hem de mûsikîsiyle... Köroğlu'nu çalar; hikâyesini anlatır, *Karacaoğlan*'ı, Erçişli *Emrah*'ı hep hikâyeleriyle birlikte çalar, söyler.” [Gültaş, 1981]

Biçim ve konu yönünden türkülerin gelişmesinde saz şairlerinin katkısı çoktur. XVI. yüzyıla kadar sekiz heceli semailer biçiminde türküler söylenirken, XVII. yüzyılda *Karacaoğlan*, *Âşık Ömer*, *Gevheri*, *Âşık Kerem* gibi ünlü halk ozanları konuları genişletmişler, düzenli biçimler bulmuşlar ve yaymışlardır. Bu usta halk ozanları kendi adlarını taşıyan özel ezgi türleri de ortaya çıkarmışlardır. *Kerem*, *Kesik Kerem*, *Gevheri*, *Karacaoğlan* ezgileri bunlardandır. Bu ezgiler bugün bile halk arasında bilinmekte ve söylenmektedir. Kendilerine özgü incelikler ve özellikler taşıyan bu ezgiler ayrıca halk müziğinin ayakları (ya da makamları) arasında yer almaktadır. [Öztelli, 1983]

Âşıklar “*pîr elinden dolu (bâde) içmiş*”, bir başka deyişle “*el verilmiş*” bir nevi kutsal kişilerdir. Âşıklar, gece rüyalarında “el verildiğini, pîr elinden dolu içtiklerini” görürler ve ancak ondan sonra kendilerini âşık sayarlar ve âşık olarak tanıtırlar. Bunlara *bâdeli âşık* denmektedir. Bu durumu yaşamamış olan âşıklar da vardır. Diğer yandan, halk şairleri veya saz şairleri kendilerini âşık olarak tanıtmazlar. Örneğin, *Neşet Ertaş* saz şairi olmakla birlikte, âşık kategorisinde değildir ve söylediği ezgilerin büyük çoğunluğunun şiiri (güftesi) ve müziği kendisine ait olmasına karşın, toplum içinde âşık olarak bilinmez ve anılmaz. Seslendirdiği ezgilerin şiirlerinin son kıtasında da âşıklık mahlası bulunmaz. Bununla birlikte, *Neşet Ertaş*, seslendirdiği şiirlerinin birçoğunda “*Garip*” sözcüğünü gizli bir mahlas olarak kullanmıştır.

Âşıkların “*pîr elinden dolu*” içtikten sonra, gerçek adlarından sıyrıla-

rak kendilerine bir âşıklık adı konduğunu Ceyhanlı Âşık Ferrahi deyişlerinden birinde çok güzel ifade etmektedir:

Mehmet Ali esas adım / Ferrahi'yi pîrle kodum

Gurbet elden gelmem dedim / Duram dedim duramadım^[28]

Âşıkların şiirlerinin son kıtasında mahlas yer alır. Mahlas, âşığın toplum içinde bilinen adı (takma adı) ya da sanıdır. Saz çalmayan âşıklar da olmakla birlikte, saz şairi olan âşıklar şiirlerini saz eşliğinde, genellikle doğaçlama olarak ürettikleri müzikle halka aktarırlar. Âşıkların ürettiği mahlas içeren ezgiler, kimin tarafından üretildiği bilinmesine ve anonimleşme süreci geçirmemesine karşın halk müziği sayılırlar. Bu durum ilk bakışta paradoks gibi gözükmektedir. Oysa âşıkların söz ve müziği kendilerine ait olan müzikal yaratmalarında kullandıkları ezgi kalıpları, yörenin geçmişten günümüze taşınmış olan, geleneksel halk müziği motifleridir. Yani kullanılan ezgi kalıpları aslında anonimdir, yöresine özgüdür. Hatta şiirlerindeki sözlerin büyük çoğunluğu da anonimdir. Karşılı bir âşığın müzikal yaratmaları, Sivaslı veya Erzincanlı bir âşığınkine benzemez. Her biri kendi yöresine özgü anonim motifler içerir. İşte bu nedenle, âşıkların kişisel müzikal yaratmaları halk müziğidir. Ayrıca, bu ezgiler dinamik halk müziği pınarının zenginlikleridir.

[28] TRT Türk Halk Müziği Repertuarı No: 1269, Derleyen ve Notalayan: Nida Tüfekçi.

D. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÜRÜNLERİNİN GENEL SINIFLANDIRILMASINDA “YENİ YAKLAŞIM”

Türk Halk Müziği ürünleri, genel olarak “*üretimi ile bağlantısı*” yönünden iki ana bölüm ve bunların alt bölümleri olarak sınıflandırılabilir:

1. “Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi^[29]) Bilinmeyen Halk Müziği” (Anonim Halk Müziği):

- a) Anonim (Âşık Müziği Dışı) Halk Müziği,
- b) Anonim Âşık Müziği

2. “Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi) Bilinen Halk Müziği” (Kişisel Halk Müziği):

- a) Geleneksel Halk Sanatçılarının Ürettiği Halk Müziği,
- b) Üreteni Bilinen Âşık Müziği

1. Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi) Bilinmeyen Halk Müziği

Bu sınıfta yer alan halk müziği ürünleri bir anonimleşme sürecinden

[29] Halk Müziği’nde bilinen anlamıyla beste yapılmaz. Halk Müziği’nde gönlün dile gelmesi söz konusudur. Halk sanatçısı veya âşık; kendisiyle, çevresiyle, toplumla, yöreyle veya ülkeyle ilgili iz bırakan olayların etkisi altında duygu ve ruh dünyasında oluşan etkileşimi, daha çok doğaçlama olarak, dile ve/veya tele döker. Halk sanatçısı; savaş, kahramanlık, askerlik, seferberlik, şehitlik, gazilik, eşkıyalık, vurulma, yaralanma, öldürülme, göç, doğal âfetler, kuraklık, kıtlık, bolluk, yoksulluk gibi olayların yansımalarını ya da aşk, sevgi, üzüntü, neşe, cesaret, yılgınlık, endişe, korku, tasa, beklenti, umut v.b. gibi her tür insanî duygu ve düşüncesini gönül dünyasından ses dünyasına yansıtır. Halk Müziği’nde diğer müziklerdeki gibi, bir eser yaratma amacıyla üzerinde düşünülerek notalandırma yoluyla beste oluşturulmaz. Burada “besteci” sözcüğünün kullanılmasının amacı anlaşılma kolaylığı sağlamaktır.

geçmiş, ilk yaratıcısı, *yakıcısı* ya da üreteni bilinmeyen veya unutulmuş “*anonim*” halk müziği ürünleridir. Bu kümede anonim âşık müziği ile âşık müziği dışında kalan diğer bütün anonim halk müziği ürünleri yer alır.

a. Anonim (Âşık Müziği Dışı) Halk Müziği

Anonim (Âşık Müziği Dışı) Halk Müziği ürünleri “*Anonim Âşık Müziği*”-nin dışında kalan, halkın içinden yetişmiş halk sanatçıları veya türkü yakıcıları tarafından gelenekten gelen ulusal ölçü ve ritim kurallarıyla ve ulusal motiflerle üretilmiş, ancak üreten halk sanatçısı bilinmeyen veya unutulmuş, yani bir anonimleşme sürecinden geçmiş olan halk müziği ürünleridir. Anonim Halk Müziği ile ilgili açıklamalar bir önceki -Türk Halk Müziği Ürünlerinin Genel Sınıflandırılması- konusu altında verilmişti. Ancak orada açıklanan anonim halk müziği ürünleri hem *anonim âşık müziği dışında kalan bütün anonim halk müziği ürünlerini*, hem de *anonim âşık müziği ürünlerini* kapsamaktadır. Buradaki yeni sınıflandırma yaklaşımımızda biz bu iki kaynağı “Üreteni Bilinmeyen Halk Müziği” kapsamında ayrı ayrı değerlendiriyoruz.

b. Anonim Âşık Müziği

Anonim Âşık Müziği, geçmişi Şamanizm’e ve eski Türk geleneklerine kadar dayanan halk ozanlarının veya âşıkların geleneksel olarak ürettikleri, ancak geçen uzun yüzyıllar sürecinde hangi ozan tarafından yaratıldığı unutulmuş veya bilinmeyen, kulaktan kulağa, ustadan çırağa aktarılarak bir anonimleşme sürecinden geçmiş ve halkın ortak malı haline gelmiş ve bu günlere kadar ulaşabilmiş köklü âşık müziklerini içerir. Anonim âşık müziğini de içeren anonim halk müziği hakkındaki açıklamalar daha önce yapıldığı için burada tekrar ayrıntısına değinilmeyecektir.

2. Üreteni (Yakıcısı-Yaratıcısı-Bestecisi) Bilinen Halk Müziği

Bu kümede anonim âşık müziği dışında yer alan, üreticisi, yaratıcısı ya da *yakıcısı* bilinen âşık (ozan) müziği ile diğer geleneksel halk sanatçılarının kişisel müzikal yaratmaları yer almaktadır.

Halk Müziği’nin genel sınıflandırılmasında, “anonim halk müziği” dışında, ikinci halk müziği kaynağı olarak âşığın kimliğini taşıyan kişi-

sel “âşık müziği” zaten her zaman yer almaktaydı. Burada özellikle üzerinde durmak istediğimiz konu aşağıda yer alan “Geleneksel Halk Sanatçılarının Yarattığı Halk Müziği” kavramıdır.

a. Geleneksel Halk Sanatçılarının Yarattığı Halk Müziği

“Geleneksel Halk Sanatçılarının Yarattığı Halk Müziği” ürünleri, anonimleşme sürecinin başında yer alan ezgiler olarak değerlendirilebilir. Birçoğu halk müziği sınıflaması içinde anonim (üreteni, yaratıcısı ya da yakanı bilinmeyen) ezgiler olarak kayıtlara geçmiş olmasına karşın, aslında “*bu ezgilerin üreteni (yaratıcısı) bilinmektedir, ama bilinmezden gelmektedir*”. Çünkü genel halk müziği sınıflandırmasında türküler, ya anonimdir ya da âşık müziğinden, âşıklamalardan, deyişlerden kaynaklanmaktadır. Bu şekildeki bir ayırmada, âşık müziğinden köken almayan, ama yaratıcısı bugün için bilinen, eskiden ziyade, çağımızda yakılmış olan ezgilerin halk müziği sayılabilmesi için, yaratıcısı bilindiği halde, bilinmezden gelmesi halk müziğinin sınıflandırılma ve yorum sorunundan doğmuştur.

Cumhuriyet’in kurulmasından sonra, Türkçülük akımlarının da önemli itici gücüyle, yeni bir ulus devlet oluşturma girişim ve çabaları, devlet eliyle yoğun bir halk kültürü ve özellikle halk müziği derleme ve değerlendirme çalışmaları yapılmasına vesile olmuştur. Bu şekilde çok sayıda halk müziği ezgisi derlenmiş, bir kısmı yayınlanmış ya da notaya alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde görmezden gelinen Türk halkının sanat yaratmaları bu sayede kaybolmaktan kurtulmuş ve zengin bir repertuar elde edilmiştir. O dönemlerin psikolojisi altında korumacı ve tutucu hareketlerin –öyle de olması gerekiyordu- yansıması olarak, halk müziğinde beste olamayacağı, eğer anonim ezgi değilse, o eserin halk müziği sayılmayacağı düşünceleriyle (*aslında gelenekten gelen halk sanatçılarının, türkü yakıcıların ve saz şairlerinin ürettiği ezgiler zaten beste olarak değerlendirilemez, bunlar geleneğin yansıması olarak, yeni üretilmiş olsa bile, özünde anonimdirler*), halkın içinde, halk oldukça var olacak olan halk sanatçılarının, saz ozanlarının veya yöre sanatçılarının ürettiği çağımız ezgileri, yaratıcıları bilindiği halde, farklı şekilde değerlendirilmiştir. Anonim yöresel motiflerden uzak olanlar, önemli kıstaslardan biri olan “TRT^[30] repertuarı”na alınmamış, ancak anonim melodi motifleriyle

[30] TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.

yakılmış ya da üretilmiş olan ezgiler anonim halk müziği olarak TRT repertuarına alınmıştır. Repertuara kaydedilirken de, söz ve müziğini kimin yaptığı bilinmesine karşın, kurallar gereği, “O sanatçıdan alınmış, sanatçının ait olduğu yörenin ezgisi” olarak kayıtlara geçirilmiştir. Yani ezginin üreteni, ezgiyi üreten kişi olarak değil de, aktaran kaynak kişi olarak kabul edilmiştir. Örneğin, Kırşehirli halk sanatçısı, saz şairi *Neşet Ertaş*’ın –Neşet Ertaş’tan alınan bir *Kırşehir Türküsü*– şeklinde radyolardan anons edilen türkülerinin bir kısmında, *Ertaş* kaynak kişi olarak gösterilmesine karşın, aslında bu eserler bizzat *Neşet Ertaş*’ın kendi yaratmalarıdır. Yine aynı şekilde, TRT repertuarında yer alan, yöre sanatçısı *Refik Başaran*’dan derlenmiş anonim *Ürgüp Türküleri* adı altındaki ezgilerin birçoğunda *Ürgüplü Refik Başaran* kaynak kişi, yani aktarıcı değil, gerçekte, türküyü yakan, yani üreten sanatçıdır. *Ahmet Gazi Ayhan*’dan alınan “bazı” *Kayseri Türküleri* için de aynı şey söylenebilir. Bu konuda daha birçok örnek verilebilir. Bu sanatçıların ürettiği türküler değerlendirildiğinde, ezgilerinin bünyesinde, üreten halk sanatçısının yöresinin geleneksel motiflerinin bulunduğu, aslında bu ürünlerin yaşayan geleneğin yansıması olduğu kolaylıkla fark edilir.



Neşet Ertaş (İstanbul, 07.01.1999)

Türkü yakıcıları, -âşıklar dışında kalan- saz şairleri gibi halk sanatçıları ya da yöre sanatçıları da, üreteni bilinen âşık müziğinde olduğu gibi, ürettikleri yeni halk yaratmalarında yüzyıllar ötesinden gelen ve hatta *“genlerine işlemiş”* olan, yöresinin geleneksel ezgi motiflerini ve tarzını kullanmaktadırlar. Halk sanatçılarının geleneksel müzik motifleri ve geleneksel olarak yerleşmiş ve kendiliğinden yürüyen kurallarla, ticarî amaç ve kaygı olmaksızın, sıklıkla doğaçlama olarak ürettiği *“bu ezgiler, üreteni bilinse bile, bu nedenlerle, gerçek halk müziği ürünleridir ve özünde anonimdir”*.

Halk sanatçıları, hemen her yörede geleneksel müzik üretimlerini (türkü yakmay) kesintisiz sürdürmektedirler. Bu sanatçıların bir kısmı ürettikleri ezgileri TRT repertuarına kendi eserleri olarak veremeyecekleri için *“anonim”* adı altında, aktarıcı veya kaynak kişi sıfatıyla kaydettirmişlerdir. Oysa özünde geleneksel motiflerden oluşan bu yeni halk yaratmaları halk müziğimizin başka bir kümesi ve anonimleşme sürecinin başındaki ezgiler olarak *“X yöresinden Y sanatçının türküsü”* şeklinde veya benzeri şekillerde sunulabilir.

Halk müziği otoritelerinin bilimsel değerlendirmeleri ışığında bu ezgilerin anonimleşme sürecinin başındaki yeni halk yaratmaları olarak, halk müziğinin *“üreteni bilinen ezgiler”* sınıfında ele alınmasıyla, halk müziğinin, halk oldukça var olacak olan halk sanatçıları tarafından üretiminin sürdürülmesinin önü kesilmemiş olacaktır. Bu ayrıca, dinamik bir toplum yapısının gereği olduğu gibi, bir yandan da ulusal kültürden kopup, başka kültürleri taklit etme arayışlarını azaltma olasılığı yaratan dinamikleri de bünyesinde taşıyabilecektir.

Yeni yaratmaların, üreteni bilinen halk müziği sınıfında mı, yoksa başka tür beste müziği sınıfında mı sayılacağı konusunda halk müziği otoritelerinin değerlendirmelerini kabul etmek durumundayız. Esasen alışkın bir kulak, hatta dinleyen birçok insan bile, hangi müziklerin halk müziği formu dışında, hangilerinin halk müziği formunda olduğunu ayırt edebilmektedir.

Kapalı toplum ekonomisinin bir sonucu olarak, halk müziğinin yöresellik veya bölgesellik özellikleri yöresel motifleri belirgin kılmaktayken, iletişim ve ulaşım olanaklarının alabildiğine artmakta olduğu günümüzde, bölgesellikten ulusallığa geçiş sürecinde. ezgilerin tavır, üslup ve motiflerinin halk müziği içinde ne şekilde yer alacağı ve değerlendirilmesin-

deki kıstasların ne olacağı henüz bilinmemekle birlikte, modern koşulların ulusallığa ya da evrenselliğe katkılarının değerlendirilmesi ileriki araştırmacıların konusu olmalıdır. Diğer yandan, küreselleşme sürecindeki dünyada, yayılmacı Batı kapitalizminin ekonomik ve kültürel zorlayıcılığının geleneksel halk sanatçıları üzerindeki yansımasının ne şekilde olacağı da hem belirsiz, hem de ürkütücüdür.

Daha önce TRT repertuarında yer alabilmesi için üreteni bilinmezden gelinerek, üreticisinin notalarda "*kaynak kişi*" sıfatıyla yer aldığı ezgileri, üreten kişilerin günümüzde, "telif hakları yasası"nın çıkmasından sonra kendi adlarına kaydettirme çabalarının bulunduğu bilinmektedir.

Diğer yandan, çağımızda üretilen üreteni bilinen ezgilerin, varlıklarını sürdürebilirlerse uzun yıllar sonra anonim halk ezgileri olarak değerlendirilebileceklerini ileri sürmek olasıdır. Bugün geleneksel halk müziği ezgi kalıplarıyla üretilmemiş diğer beste müziklerin de eğer halk tarafından benimsenir ve yaşatılırsa, belki gelecekte folklor ürünleri olarak değerlendirmeye alınabileceklerini söylemek de mümkündür.

Çağımızda insanların gittikçe bilinçlenmeleri ve ürettiklerine sahip çıkmaya başlamaları yanında, modern çağın getirdiği üretilen ezgilerin kolaylıkla kaydedilebilmesi olanakları da artık üretilen eserlerin üreticisinin bilinmesi sonucunu doğurmuştur. Böylesine gelişmiş teknik olanakların ve halkın bilinçlenmesinin ve ürettiklerine sahip çıkma bilincinin çağımıza getireceği sonuç, belki de artık anonim ezgilerin bu çağdan sonra karşılaşılma olasılığıdır. Çünkü artık kayıtlar belki de hiç silinip kaybolmayacak duruma gelmiştir. Doğaldır ki bu, yalnızca bir varsayımdır. Bununla birlikte, belli bir halk sanatçısının ürettiği ezgilerin, kayıtlarda kimin tarafından üretildiği bilinse bile, gelecek yıllarda halk tarafından tutulur ve benimsenirse, yeni icra şekli veya yorumlarıyla bir anonimleşme süreci geçirerek, ilk şeklinden kısmen farklı yapıya bürünmüş bir anonim ezgiye dönüşebilme olasılığını da göz önünde bulundurmak gerekir.

Ses kayıt olanaklarının bulunmadığı dönemlerde üretilmiş ezgilerin de aslında önceleri kimin tarafından üretildiği yöre halkı tarafından bilinmekteydi. Ancak yıllar geçtikçe ve ezgiler kulaktan kulağa aktarıldıkça, hem ezgiyi ilk işleyen unutulmuş, hem de bu anonimleşme sürecinde ezgi kısmen değişikliklere uğramıştır. Esere her yeni söyleyen kendi zevk ve beğeni öğelerini ekleyebilmektedir. Ancak bu değiştirme ve eklentiler hiçbir zaman yörenin geleneksel tavır, üslup ve ezgi motiflerinin dışına

taşmış değildir.

Diğer yandan, geleneksel halk sanatçılarının, daha önce başka sanatçıların yaktığı ya da anonimleşmiş ezgileri icra ederken, kendi sanatçı kişiliklerini ortaya koymak amacıyla, bu ezgileri yeni söz, motif ve yorumlarla söylemeleri ya da varyantlarının ortaya çıkması olağan bir durumdur. Halk sanatçıları kendi yaratmasını tekrar icra ederken bile farklılıklar yapabilmektedir. Bu uygulamalar da geleneğin bir parçasıdır ve günümüzde de sürdürülmektedir. Keza, anonimleşmenin durağan bir olgu olmadığı, sanatsal halk ürünlerinin kesin bir son şeklinin olamayacağı bilinen bir gerçektir. Bununla birlikte, gelenekten gelmeyen ya da o kültürü özümsememiş kişilerin veya günümüz profesyonel sanatçılarının halk müziği ezgilerine eklenti ve değiştirmeler yapmamaları gerekir.

Belirtmek gerekir ki, *profesyonel sanatçıların* “beste halk müziği” adı altında üretmiş oldukları ya da üretecekleri yeni eserlerin, gelenekten gelen gerçek halk sanatçıların, saz şairlerinin, türkü yakıcıların veya yöre sanatçıların ürettikleri ezgilerin yerini tutmaları ve bu bestelerin halk müziği sınıflamasında yer alması söz konusu değildir. Bu besteleri, sıklıkla yapıldığı gibi, beste halk müziği veya beste türkü adı altında sunmak halk kültürü kaynaklarının kirlenmesi anlamını taşıyabilir ve etnomüzikolojik açıdan sakıncalıdır. Çünkü profesyonel sanatçıların müzik açısından eğitilmiş olmaları, birçok yöreyi bilmeleri ve icra etmeleri dolayısıyla, bunların ürettikleri eserler hiç bir zaman geleneksel saf bir müzik özelliği taşıyamayacaktır. Bu tür müzikal ürünler beste halk müziği olarak değil, “üreten kişinin bestesi” olarak sunulmalıdır.

b. Üreteni Bilinen Âşık Müziği

“Üreteni Bilinen Âşık Müziği”, *üreteni bilinmeyen anonimleşmiş âşık müziği* dışında kalan, halk ozanlarının tarihsel geçmişten günümüze dek uzanan gelenek içinde ve âşık edebiyatına dayalı olarak ürettikleri kişisel içerikli ve gerek kayıtlardan, gerekse son kıtasında yer alan mahlas (âşığın gerçek veya takma adı) yoluyla üreteni bilinen âşık müziği ürünleridir. Ayrıca, *halk ozanlarının yarattığı etkili ve düzgün yapıdaki türküler zamanla kişiye özgü izlerin silinmesiyle anonimleşmiş ve halkın ortak malı haline gelmiş olsa bile, eski kaynaklar (cönkler) incelendiğinde bu ezgilerin de bir kısmının gerçek sahipleri saptanabilmektedir.*

Âşık müziğinin şiirleri çoğu zaman toplumu uyarıcı, düzenleyici, doğru yola yönlendirici ve felsefî sözler içerir. Edebî açıdan bakıldığında

da, kişisel şiirlerin özgünlüğü yanında, anonim sayılabilecek şiir kalıplarının da kullanılmış olduğu görülebilir. Âşık, şiirlerini müzikle halka aktarırken tamamen yöresinin müziksel motiflerini kullanmakta, ancak bu müzikli aktarımlarda kişisel tavır ve üslûp farklılıklarını da doğal olarak ürünlerinde hissettirmektedir.

Âşıklık geleneğinden gelen bazı ozanlar “usta malı” türküler dile getirdikleri gibi, aynı zamanda deyişlerini yöresinin melodilerine döşeyerek veya melodi motiflerini geleneksel şekilde kendileri üreterek eser yaratma yeteneğine de sahiptirler.

Her ne kadar kişisellik öğeleri taşısa da, geleneksel ezgi kalıplarının kullanılmış olması, bu müzikleri tamamen geleneksel halk müziği sınıfında değerlendirmemizi gerektirmektedir. Bu durum günümüz âşıkları için de geçerlidir. Âşıklar ezgilerini yörelerinin gelenekten gelen, gerek alışılmış müzik motifleri ve gerekse çalma ve söyleme şekilleriyle ortaya koyarlar.

Âşıkların ürettiği ezgilerde kullanılan motiflerin geleneksel, yöresel ya da bölgesel anonim motifler olması dolayısıyla, üreteni bilinse bile, bu ezgiler, özünde anonimdir ve halk müziğidir.

E. TÜRK HALK MÜZİĞİ'NİN ÖLÇÜ (USUL) VE ŞEKİL (FORM) AÇISINDAN SINIFLANDIRILMASI

Türk Halk Müziği ezgileri, ölçü (usul) ve şekil (form) açısından kırık havalar ve uzun havalar olarak iki büyük bölüme ayrılır.

1. Kırık Havalar

Kırık havalar, belirli bir dizide seyreden, ölçüsü ve ritmi bilinen Türk Halk Müziği ürünleridir. Zeybek, Teke Zortlatması, Bengi, Güvende, Halay, Bar, Horon, Kaşık Havası, Karşılama, Sallama, Kol Havası, Yalı Havası gibi örnekleri vardır. [Tüfekçi, 1981]

Muzaffer Sarısözen (1962), kırık havayı “*Türküler ve oyun havaları gibi, ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara «Kırık hava» denilir*” diye tanımlamaktadır. Yani yöresine göre değişik adlarla anılan, genel anlamıyla “*türküler*” ve sözlü ya da sözsüz (enstrümantal - çalgısal) “*oyun havaları*” kırık hava, düz hava veya kısa hava olarak adlandırılmaktadır.

Aslında halk sanatçıları arasında kırık hava sözcüğü kullanılmamaktadır. Bununla birlikte, bir halk sanatçısına okuyacağı ezginin türü sorulduğunda, “kırık hava” ya da “kırık” olduğunu belirtir.

Kırık havaların ölçüsü belirli olmakla birlikte, ölçü bir ezgide ezgi boyunca aynı ölçü değerleri yerine, yer yer değişiklik gösterebilir. 9/8' lik başlayan bir ezgi, akışkanlığı içinde 8/8, 7/8 v.b. ölçü değişikliklerini ve tekrar aynı ölçüye dönüşü bünyesinde barındırabilir. Bu ritim değişikliklerinin çok çeşitli biçimleriyle karşılaşmak mümkündür.

2. Uzun Havalar

Türk Halk Müziği içinde yer alan ürünlerden bir kısmının ölçüsü yoktur, ancak belirli bir dizisi ve bu dizi içinde belirli kurallara göre akı-

şı vardır.

Muzaffer Sarısözen (1962) ve Nida Tüfekçi (1981), uzun havayı şöyle tanımlamaktadırlar: “Ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere «Uzun hava» denilir.”

Uzun havalar, en eski ezgi ve söyleme türü olarak ilk çağlardan günümüze dek gelmişlerdir. Mahmut Râgıp Gâzimihal'e göre etimolojik olarak uzun hava sözü “Ozannama=Ozanlama”dan gelmektedir. [Kaynar, 1996]

Sadi Yaver Ataman (1953) ise, “Serbest ağızlar umumiyetle iki şekil gösterir. Ya resitatife yakın ağızlardır ki, muayyen kalıp ve ölçüde veya kadans halinde icra edilen ses gösterileri yahut da parlando, rubato^[31] diyebileceğimiz tamamen serbest, yani söyleyenin kendi arzu ve zevkine göre nağmelerin uzatılıp kısaltılması tarzında (bu tabii her okuyanın yeni bir beste meydana getirmesi şeklinde bir başıboşluk olmayıp, yine muayyen bir üslup ve avazı olan bir icra tarzıdır) mûsikî tezahürleridir” demektedir.

Ataman, uzun havaları şu şekilde gruplamaktadır:

“Uzun havaların tonal ve yapı özelliklerini genel olarak aşağıdaki şekilde göstermek mümkündür.

1. Kelime ritmine uymak suretiyle bir çeşit (Recitatif)e yakın, (Parlando Rubato), yahut (Parlando Recitativo) diyebileceğimiz cinsten (okuyanın kendi zevkine bırakılmış, fakat belli tavır ve üslubuna uyarak çağrılan (icra edilen) serbest ölçülü ağızlar.
2. Kuruluş birinci tip gibi, fakat sonundaki müzik cümlesi asılı bırakılarak (Of), (Oy), (Vay), (Vah) gibi uzun veya kısa süren yahut (Oy Oy), (Vah Vah), (Of Of) gibi, fakat sesle veya çalgı ile bağlantılı olanlar.
3. Yine birinci tip gibi, fakat sesle veya çalgı ile bağlantılı olanlar.
4. Yine aynı tipte, başta, ortada ve sonlarda kırık hava ile bağlantılı olanlar.
5. Bu tiplere uymayan, fakat karakteristik serbest ölçülü (okuyanın

[31] İtalyanca olan bu sözcüklerden Parlando, konuşuyormuş gibi veya hitab eder şekilde, imâlî konuşma tarzında şarkı söylenmesi veya çalgı çalınması anlamına gelir. Rubato ise, dokunaklılığı (etkileyciliği) sağlamak amacıyla temponun esnek olmasını belirtmek için kullanılır.

keyfine tabi olmayan ağızlar). Bu tip ezgiler tamamen ritim hissi vermemekle beraber, zaman zaman ritme girerler.” [Şenel, 1992]

Uzun havalar yörelere ve özelliklerine göre çeşitli adlarla anılırlar. “Bozlak”, “Maya”, “Garip”, “Kerem”, “Hoyrat”, “Divan”, “Kesik”, “Yanık”, “Müstezat”, “Aydos”, “Eğin”, “Türkmenî”, “Ağıt”ların bir kısmı halk müziğinde önemli yeri olan *uzun hava* türleridir. Bu uzun havalardan birinin kalıbına uyduğu halde, değişik bölgelerde değişik adlarla anılan bazı uzun havalar – örneğin Orta Anadolu’da “Kayabaşı”, “Yüksekhava”, “Dağbaşı” sözcükleri de uzun hava anlamı taşır. [Sarisözen, 1962]

“Gurbet Havası” da Teke yöresinin karakteristik uzun hava örneklerindendir. “Yol Havası” ise yurdun çeşitli yörelerinde rastlanmakla birlikte, daha sıklıkla Doğu Karadeniz’in Trabzon, Giresun, Rize illeri ve çevrelerinde yaygın olan bir uzun hava çeşididir.

Uzun havalar Türk halkının severek dinlediği, içindeki edilgenliği, birikimi, haykırışı, isyanı, dışa vurumu en güzel ortaya koyan sanat ürünleridir. Hem üreteni, hem yeniden-üreteni (icra edeni) ve hem de tüketeni (dinleyeni), duygululuğu ve içtenliğiyle derinliğine etkileyen, güzel bir söyleyişle “*gönül telini titreten*” müzikal yaratmalardır.

F. TÜRKÜLERİN KONULARINA (İÇERİKLERİNE) GÖRE SINIFLANDIRILMASI

Türküler birçok yönden sınıflandırılmaktadır. Yapılarına göre, konularına göre, kullanım alanlarına göre, ezgilerine göre farklı kümeleme çalışmaları yapılmıştır. Birçok araştırmacı, birbirinden farklı çeşitli sınıflandırmalar ortaya koymuştur.

Türkülerin konularına (içeriklerine) göre sınıflandırılmasında, türkülerin içeriğindeki iç içe geçmişlikten dolayı her zaman tam bir ayırım mümkün değildir. Kimi zaman bir kahramanlık türküsünde aşk veya doğa olaylarını ya da bir başka iç içeliği bir arada bulabiliriz. Bu nedenle bir doğa türküsü aynı zamanda aşk türküsü sınıfında yer alabilir. Bununla birlikte, türkülerini konularına göre sınıflarken, türkülerin yaratılmasına etken olan ana olay ve esas anlatılmak istenen duygu göz önünde bulundurarak sınıflandırmak uygun olmaktadır. Yine de, Türk Halk Müziği ürünlerinin içeriğine göre ayrımlanması kişisel görüşlere ve sübjektiviteye açık bir durumdur. [Kaynar, 1996]

Türkülerin konuları çok çeşitlidir. *Cahit Öztelli*, türkülerini doğuş nedenlerine göre iki büyük bölüme ayırmaktadır:

1. Olaylı türküler: Bunlar kişiyi ya da geniş halk kitlelerini yakından ilgilendiren savaş, ayaklanma, kahramanlık, cinayet, eşkıyalık ve büyük aşk olayları gibi bir olay üzerine yakılmış türkülerdir.

2. Duygusal türküler: Bu tür türkülerde temel öge duygudur. Aşk, özlem, ölüm, acı, sevinç gibi konuları işleyen bu türküler ulusal ve toplumsal değerlere de yer verdiğinden lirik yönleri de güçlüdür. Çok çeşitli konuları kapsadığından türkülerin büyük çoğunluğunu oluştururlar. Olaylı türkülerin çoğu zaman duygusal yönü de vardır. Bunlar özellikle, olaylı aşk türküleridir.

Türkülerini konularına göre olaylı türküler ve duygusal türküler olarak

iki bölümde ele almak mümkünse de, ayrıntılı değerlendirildiğinde aşağıdaki şekilde sınıflandırılabilir:

1. Ninniler ve çocuk türküleri
2. Doğa ve çoban türküleri
3. Aşk türküleri
4. Tören ve mevsim türküleri
5. İş ve esnaf türküleri
6. Derebeyi, eşkıya ve cinayet türküleri
7. Kahramanlık türküleri
8. Ölüm türküleri (ağıtlar)
9. Güldürü (mizah) türküleri
10. Oyunumsu (dramatik) türküler
11. Oyun türküleri [Öztelli, 1983]

Pertev Naili Boratav türkülerin söylendikleri yerleri ve konuları esas alarak şöyle bir kümeleme yapmıştır:

1. Lirik türküler: ninniler, aşk türküleri, gurbet türküleri, askerlik türküleri, hapishane türküleri, ağıtlar, çeşitli başka duyguluk konular üzerine türküler
2. Taşlama, yergi, güldürü türküleri
3. Anlatı türküleri: efsane konulu türküler, bölgelere veya bireylere özgü konuları olan türküler, tarihlik konulan olan türküler
4. İş türküleri
5. Tören türküleri: bayram türküleri, düğün türküleri, dinlik ve mezheplik törenlere değin türküler, ağıt törenlerinde söylenen
6. Oyun ve dans türküleri: çocuk oyunlarında söylenenler, büyüklerin oyunlarında söylenenler [Başgöz, 2008]

Türküler konularına göre aşağıdaki şekilde de sınıflandırılmıştır:

1. Doğa Türküleri
2. Aşk Türküleri
3. Yiğitlik Türküleri ve Tarihi Olayları Konu Edinen Türküler
4. Tören Türküleri
 1. Düğün Türküleri

- a. Kına Türküleri
- b. Baş Öğme / Duvak Türküleri
- c. Gelin Alma Türküleri
- d. Gelin Karşılama Türküleri
- e. Güvey Türküleri
- f. Halk Oyunlarında Türküler (Halay, Bar, Horon, Zeybek, vd.)
2. Ayin-i Cem Türküleri
3. Sayacı Türküleri
4. Oturak Türküleri
5. Askerlik Türküleri
6. Yiyecek Üzerine Söylenmiş Türküler
7. Hayvanlar Üzerine Söylenmiş Türküler
8. Olay Türküleri
9. Bitki ve Çiçeklerle İlgili Türküler
10. Satıcı Türküleri
11. Ekin Türküleri
12. Ramazan Davulcusu Türküleri
13. Kişiler Üzerine Söylenmiş Türküler
14. Keder, Dert ve Hastalık Türküleri
15. Gurbet ve Hasret Türküleri
16. Meslek ve İş Türküleri
17. Eşkıya Türküleri
18. Ölüm Türküleri (Ağıtlar)
19. Ninniler ve Çocuk Türküleri
20. Hapishane Türküleri
21. Mizahi Türküler
22. Yergi Türküleri
23. Öğretici ve Öğüt Verici Türküler [Kaya, 2004]

Bir başka sınıflama da şöyledir:

1. Lirik (Duygu içerikli) Türküler
2. Satirik (Hiciv-Taşlama-Yergi içerikli) Türküler
3. Olay Türküleri
4. Tören ve Mevsim Türküleri

5. İş ve Meslek Türküleri
6. Pastoral (Doğaya yönelik) Türküler
7. Didaktik (Eğitici, Yol gösterici) Türküler
8. Oyun Türküleri [Kaynar, 1996]

Yukarıda görüldüğü üzere, her araştırmacı kendi görüş ve düşüncelerine göre farklı kümeleme yapmaktadır. Türküleri konularına göre sınıflandırmak tam olarak mümkün değildir. Türküler değerlendirildiğinde bu sınıflandırmaların kesin olmadığı görülür. Çünkü birçoğu birbiriy-le karışık konuları içerir. Bir doğa türküsü aynı zamanda aşk türküsü olabilir, bir aşk türküsü kimi zaman ağıttır, bir oyun türküsü tören türküsü özelliği de taşıyabilir.

Bu sınıflandırmalardaki farklılara rağmen, biz burada belli başlı bazı türkü çeşitleri hakkında kısa açıklamalar yapmayı uygun bulduk.

1. Aşk Türküleri

Yurdumuzun her yöresinde çalınıp söylenen aşk (sevi) türkülerinde duygu ön planda yer alan ögedir. Bunlar halkın saf sevgi duygularını yansıtan içli, yani lirik türkülerdir. Bu türküler özlem, acı, gurbet ve sıra hasreti, ayrılık, kavuşma, aşk sevgisi gibi insana özgü duyguları anlatır. Bu türkülerin gelişmesinde *Karacaoğlan*, *Kerem*, *Âşık Garip* gibi güçlü saz şairlerinin önemli etkisi olmuştur. Türk ulusunun duygu inceliğini ve bunu ifade gücünü bütün içtenliği ile aşk türkülerinde algılamak mümkündür.

Örnekler: Elâ gözlüm ben bu elden gidersem (Erzurum), Yeşil ördek gibi daldım göllere (Zara/Sivas), Menteşeli (Konya), Yârim İstanbul'u mesken mi tuttun (Kayseri), Antalya'nın mor üzümü (Antalya), Karpuz kestim yiyen yok (Ankara), Gönül gurbet ele varma (Gaziantep), Şu uzun gecenin gecesi olsam (Çorum).

2. Doğa Türküleri

Doğa türküleri, konularını dağlar, yaylalar, ovalar, dereler, ırmaklar, ağaçlar, çiçekler, kuşlar, hayvanlar gibi doğa motiflerinden alan türkülerdir. Türk halkı geleneksel yaşam şekliyle doğa ile daima kucak kucağa yaşar, kendini doğanın bir parçası olarak görür. Bu yüzden, birçok türkü

doğaya özgü izler taşır. Doğayla iç içe yaşayan Türk halkının özlem, acı, aşk, sevinç gibi duygularının türkülerle anlatılmasına ve aktarmasına doğada yer alan bütün motifler yardımcı öğedir. Türk halkı türküyü doğaya seslenir, doğaya içini döker, seher yeliyle, turnalarla sevdiğine selam gönderir, güle özlem duyan bülbülle birlikte inler, çiçeklerle koklaşır, yeri gelir mor menekşe gibi boynunu eğer, yeri gelir atıyla şahlanır.

Örnekler: Mor koyun meler gelir (Ankara), Karabaş koyunu güde güde getirdim (Denizli), Karanfilin moruna (Çanakkale), Uzun kavak ne gidersin engine (Kırklareli), Şu söğütte bir kuş var (Erzincan), İki keklük bir kayada ötüyor (Balıkesir), Çoban kızı suya gider (Şanlıurfa), İki bülbül derelerde ün eder (Kütahya).

3. Tören-Düğün Türküleri

Halk geleneklerinde nişan, düğün, kına, bayram gibi olaylarla ilgili toplu yapılan eğlence ve törenlerin hepsinde saz (çalgı), türkü ve oyun vardır. Düğünler, insan ve toplum yaşantısının önemli bir dönüm noktası olduğu için bu törenlerin her bir aşamasının kendine özgü türküleri vardır. Bu nedenle düğün türküleri türküler arasında büyük bir yer tutar. Kına yakma, kına gecesi, gelin alma gibi düğün törenlerinde söylenen türkülerde kızın ana-baba ocağından ayrılması, ananın üzüntüsü, kızına öğüdü gibi konular ve duygular işlenir. Düğünün son aşamasındaki eğlence törenlerinde ise neşeli türküler ve oyun havaları gelin-güveyiye önlerindeki güzel bir yaşamı müjdelere gibidir.

Örnekler: Yüksek ayvanlarda bülbüller öter (Malatya), Kınası karılır tasta (Afyon), Dünürçüler geldiler (Bayburt), Gelin oldum gelinliğim bilmedim (Elazığ), Geline bak geline (Sivas), Gelin olan uzun olur (Aksaray), Salına salına girmiş gelinim bahçeye (Denizli), Gelin oldum Karabekir eline (Malatya).

4. İş ve Esnaf Türküleri

Halı ya da kilim dokurken, çift sürerken, ekin ekerken, ekin biçerken, harman sürerken, tarlada, bahçede çalışırken, kürek çekerken ve daha birçok iş sırasında söylenen türkülerdir. Bunların bir bölümünde işin ritmiyle türkünün ritmi eş zamanlıdır. İş ritmine uyarak türküyü söylemek işi kolaylaştırmakta, vaktin hoş geçmesine yardımcı olmaktadır. İşle ilgi-

li olan türküler yanında, doğrudan işle ilgili olmayan, iş yaparken veya imece sırasında işe katılanların rahat çalışmasını sağlamak, işi eğlenceli duruma getirerek, kolaylaştırmak için de çeşitli türküler söylenir.

Diğer yandan çeşitli mesleklere ilişkin esnaf türkülleri vardır. Bunlar, berber, dondurmacı, arabacı, oduncu, nalbant, kahveci gibi çeşitli meslekler üzerine yakılmış türkülerdir.

Örnekler: Harman yeri sürseler (Urfa), Kirtmen kızı -Halı dokuma türküsü- (Kastamonu), Oduncular gelmez oldu odundan (Samsun), Tarlaya ektilim soğan (Trabzon, Giresun), Sabahtan kalktım ki ezen (ezan) sesi var (Tokat-Sivas), Kalenin ardına ekerler darı (Çankırı), Getir berber getir aynayı getir (Orta Anadolu). Arabacı arabacı işte sana ben kiracı (İstanbul).

5. Hapishane Türkülleri

Hapishane türkülleri yasalara karşı suç işleyip, bazen da haksız yere, hapse düşmenin dayanılmaz acısını, hapishanede çekilen çileyi dile getiren türkülerdir. Bu türkülerde eşten-dosttan, anadan, babadan, yardan ayrılmanın üzüntüsünü ve çekilmezliğini, eşin-dostun ilişkisini kesmesini, demir parmaklıklar ardında geçmek bilmeyen günlerin insanı ümitsizliğe ve çöküntüye sürükleyişini buluruz. Hapishanede çile çeken bu talihsiz insanların iç burkan acılı seslenişlerini, bir gün dışarı çıkma hayalini, ümitlerini ve ümitsizliklerini bu türküler bize anlatır. Bu türkülleri dinlerken o insanların hüznünü içimizde duyarız.

Örnekler: Mapushane içinde yanıyor gazlar (Bartın), Mapushanelere güneş doğmuyor (Neşet Ertaş-Kırşehir), Mapushane çeşmesi (Kastamonu), Mapushane içine attım postumu (Orta Anadolu), Mapushane dedikleri (Af-yon), Hapishane içinde ben kurdum postu (Rumeli), Açtım perdeyi de turnamı gördüm (Keskin), Yaylalar içinde Erzurum yayla (Konya).

6. Ölüm Türkülleri (Ağıtlar)

Ölenin ardından yakılan bu türküler doğaçlama olarak söylenir. Ağıtlar herhangi bir ölümün ardından yakılabildiği gibi, daha çok sıra dışı ölümlerin ardından söylenir. Genç birinin ölmesi, gelinin çaydan geçerken boğulması, bir delikanlının vurulması, önemli veya değerli bir kişinin ölümü ya da öldürülmesi gibi hazin ölüm olayları içli ağıtların yakılmasına neden olur. Ağıtı genellikle kadınlar yakar, ağıt yakan erkek-

ler de bulunmakla birlikte, sayısı azdır. Ağıtı ölenin karısı, anası, kız kardeşi, teyzesi, ninesi gibi yakınları yakarsa da, birçok yörede “ağıt yakıcı” kadınlar çağrılarak ağıt yaktırılır. Ağıt yakıcı kadınlar hem geleneksel bir müzisyen gibi, hem de bir tiyatrocu gibidirler. Törene katılan insanları etkilemek, ağlatmak için çeşitli hareketler eşliğinde ağıt yakarlar. Bu ezgiler ölenin ağzından ya da anasının, karısının v.d. söyleyenin ağzından yakılabilir. Ağıtlar ölenin hemen ardından yakılabildiği gibi, daha sonraki günlerde veya aylarda da yakılabilir.

Ağıtlar çoğu zaman gerçek olayların ardından ortaya çıkar. Toplumu etkileyen ölümlerin ardından yakılan ağıtlar sonradan hatırlarda kalarak halk ve halk sanatçıları arasında söylenmeye devam edilir.

Örnekler: Çamlığın başında tüter bir tütün (Yozgat), Ankara’da yedim taze meyveyi (Keskin), Oduncular dağdan odun indirir (Manisa), Çalın davulları çaydan aşağıya (Selanik), Höyüklünün edirafı (etrafı) köşk olsun (Ankara), Koyun gelir yata yata -Gelin Ayşe- (Gaziantep, Adana, Sivas), Ayşe’nin yeşil sandığı (Ürgüp), Kaçındasın gelin Ümmü kaçında (Afyon).

7. Askerlik ve Kahramanlık Türküleri

Türk ulusunun töresinde askerliğin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Cumhuriyet öncesi dönemde Türk İmparatorluğu’nun çok geniş bir coğrafyaya yayılması ve zayıf düştüğünde buraları bir bir yitirmesi süreçlerinde uzun yıllar süren askerlik hizmeti, yaşanan savaşlar, isyanlar ve kaybedilen, kazanılsa bile ölenlerin kaybettiği savaşlar nice askerlik türkülerinin doğmasına yol açmıştır. Büyük toprak ve asker kayıplarımızın en fazla olduğu yakın tarihin akıllarda kalan toplumsal hüznü, evlatlarını kaybeden insanların bağırlarına taş basarak evlat acısına katlanmaları kendiliğinden bu türkülerde yansımaları bulmuştur. Yakın tarihimizdeki “93 Harbi” olarak bilinen 1877-1878 Türk-Rus Savaşında, Balkanlardaki isyanlarda ve Balkan savaşlarında, Yemen’de, Çanakkale’de, Sarıkamış’ta kaybedilen yüz binlerce Anadolu çocuğu isimsiz kahramanlar olarak askerlik türkülerinde yaşamlarını sürdürmektedir. Geride kalan nice ana-baba, dede-nine, yavuklu, eş, kardeş, arkadaş “gidip de gelemeyen” gençlerin ardından türküler, ağıtlar yakmıştır.

Askerlik türkülerinin elbette ki hepsi hüznü, ölümü ifade eden ağıtlar değildir. Askere uğurlama, askerdekinin hasretle yolunu gözleme ya

da savaşlarda gösterilen kahramanlıklar gibi temaların da işlendiği çok sayıda türkü vardır.

Kahramanlık türküleri, Türk ulusunun gururunu okşayan ve ulusa güç, övünç ve güvenç veren türkülerdir. Nice savaşlarda askerin veya kumandanın gösterdiği yiğitçe saldırı ve savunmaları, gösterilen kahramanlıkları anlatan bu türküler dilden dile yayılmış ve savaş kahramanlıklarının hafızalarda canlı kalmasına katkıda bulunmuştur. Tarihi olaylara da ışık tutan bu türküler kazanılan savaşlardaki kahramanlıklar yanında, kaybedilen savaşlarda savaşı kaybetmemek için harcanan olağanüstü çabaları, sıra dışı cesaretlilik, yiğitlik ve kahramanlıkları anlatır. Kahramanlık türküleri yalnızca askerî kahramanlıkları değil, askerlik ve savaş dışında yaşanan önemli bireysel kahramanlıkları ve yiğitlikleri de konu alan türkülerdir.

Örnekler: A İstanbul sen bir han mısın -93 Harbi türküsü- (Kütahya), Havada bulut yok -Yemen türküsü- (Elazığ^[32]), Asker yolu beklerim (Yozgat), Çanakkale içinde aynalı çarşı (Kastamonu), Genç Osman dediğin bir küçük uşak (Aydın), Tuna nehri akmam diyor (Rumeli), Estergon kal'ası subaşı durak (Rumeli), Benden selam olsun Bolu beyine -Koroğlu- (Kastamonu).

8. Ninniler

Ninniler beşik yaşamından 3–5 yaşına kadar bebek ve çocukları uyutmak için annenin, ninenin, ablanın seslendirdiği basit fakat oldukça içli, dokunaklı motifleri olan türkülerdir. Ninniler saz (çalgı) ögesinin bulunmadığı, sadece vokal ezgilerdir. Bir olay içeren türkü şeklinde ninniler olduğu gibi, birçoğu da mâni yapısında dörtlüklerden oluşur.

Çocuğu uyutan kadın bilinen ninnileri seslendirdiği gibi, çoğu kez de doğaçlama olarak, o anda ağızdan dökülüveren duyguların yer aldığı ez-

[32] “Havada bulut yok” adlı Yemen ağıtının yöresi konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Türkünün nakaratında geçen *Muş* veya *Huş* sözcüğü üzerinde değişik fikirler ileri sürülmüştür. Benim tespitlerime göre, bu türkü Vasfi Akyol’dan da derlenmiş bir Elazığ türküsüdür. Redif taburlarının Elazığ’dan Yemen’e hareket ettiğini bildiren yazılar vardır. Bu türkü hakkında *İshak Sunguroğlu* (Harput Yolları, Cilt 3), şöyle demektedir: “Ben bu türkünün mısralarında geçen ve tasvir edilen canlı sahneyi Elazığ’daki kışlanın önünde bizzat görmüş ve yaşamış bir hemşehri sıfatıyla iddia edebilirim ki, bu türkü Harput ağzı ile ve yine Harput’un meçhul şairleri tarafından yaratılmıştır.” Ancak bu konunun daha fazla araştırmaya gereksinimi vardır.

gileri ünler. Bu şekildeki ninniler annenin daha çok hüznünü, iç sıkıntısını, geleceğe yönelik umutlarını, gurbetteki veya askerdeki kocasının özlemini dile getirdiği ezgilerdir. Anne hem çocuğuna gelecekle ilgili beklentilerini aktarmakta, hem de bebeğini uyuturken içini ninnilere dökmektedir. Ninnilerin büyük çoğunluğu hüznün içerir. Bu nedenle, *bizim mayalarımız daha beşikteyken gam ile yoğrulmuştur*. Bunu bir Kayseri türküsü çok güzel anlatır:

Dağdan yuvarlandı kayalarımız

Gam ile yoğruldu bizim mayalarımız

N'ola taş doğuraydı analarımız...

G. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE ÖLÇÜLER (USULLER)

Türk Halk Müziği ürünlerinin ölçüsel bölümlenmesi, Türk Halk Müziği'nin diğer müziklerden farklı olması nedeniyle karmaşıklık ve öznellik gösterir. Karmaşıklığın nedeni, Türk Halk Müziği'nde belirli sanat kurallarına uyularak müzik eseri üretilmesi yerine, duyguların özgürce anlatılması yoluyla ezgilerin yaratılmasından; öznelliğin nedeni ise, ölçüsel duygu ve düşüncelerin her zaman aynı anlayışta birleşmeyebileceğinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan halk müziği ezgileri durmaksızın yenilenme ve değişime uğrama özelliği gösterir. [Kaynar, 1996]

Nitekim *Halil Bedi Yönetken* (1963), halkın gelenek yoluyla aldığı kültürün etkisiyle kendiliğinden yarattığı ezgilerin metrik incelenmesinden çıkarılan ve bazen çok karışık bir bünye gösteren ölçülerin, diğer bir deyişle usullerin, farklı metrik duyuşlarla, müziklere göre değişik şekilde yorumlanmasının mümkün olduğunu söylemektedir. *Yönetken* (Nisan 1971), 5, 7, 8, 9, 10, 11, 15 vuruşlu ölçülerle ifade edilebilecek olan ölçüleri 6 ve 12 vuruşlu usullerle yazanların da bulunduğunu belirtmektedir.

Türk Halk Müziği'nin ölçülendirilmesinde çeşitli yazarlara göre farklı değerlendirmeler bulunmaktaysa da, *Muzaffer Sarısözen*'e göre, Türk Halk Müziği ürünleri 1. "*Ana usuller ve üçerli şekilleri*", 2. "*Birleşik usuller*", 3. "*Karma usuller*" olarak ölçülendirilir.

"*Ana usuller*" 2, 3, 4 vuruşlu usullerle, bunların üçerli şekillerinden, "*Birleşik usuller*" 5, 6, 7, 8 ve 9 vuruşlular ve onların farklı şekillerinden oluşmuştur.

"*Karma usuller*" ise, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20 ve 21 vuruşlular olarak sınıflanmaktadır.

1. Ana Usuller

Ana usuller, 2, 3, 4 vuruşlu usuller ve bunların aşağıda gösterilen üçerli şekillerinden oluşmuştur:

1. İki vuruşlular ($2/2$, $2/4$, $2/8$), üçerli şekli $(2+2+2= 6/8)$
2. Üç vuruşlular ($3/4$, $3/8$), üçerli şekli $(3+3+3=9/8)$
3. Dört vuruşlular ($4/4$), üçerli şekli $4+4+4= 12/8$

İki vuruşlu ana usullere Türkiye'nin her tarafında rastlanmaktadır, ancak çoğunlukla bulunduğu bölge Orta Anadolu'dur. İkili ana usuller sıklıkla "*oyun havası*" olarak karşımıza çıkar. Bunların bölge bölge bazı değişik adlar alması usul yönünden önem taşımaktadır. Sivas'ta "*Şıkırdım Havası*", Tokat dolaylarında enstrümantal "*Zahma*" veya "*Sağma*" adıyla anılan oyun havaları, Trabzon, Giresun ve Ordu dolaylarında "*Metelik*" ve "*Kolbastı*" ikili oyun havalarının adlarıdır. Keza Burdur ve Isparta'da çok az rastlanan ikili oyun havalarına "*İnce Hava*" denmektedir.

İkili ana usullerin üçerli şekilleri, iki vuruşlu ana usullerin her vuruşunun üç zamana bölünmesiyle ortaya çıkan altılı usullerle yakılmış olan türküler, Orta Anadolu'dan başlayıp, Doğu'ya gittikçe artarak karşımıza çıkar. Bu ezgilerin ilgi çekici yanları ilk kısmı iki vuruşlu ana usullerle başladığı halde, hoplatma kısmında altılı'ya geçmesidir. Burada sözü geçen altılı usul ikili usullerin üçerli şeklidir. Bunları birleşik altılılarla karıştırmamak gerekir.

Üç vuruşlu ana usullere çoğunlukla Güney Doğu ve Kuzey Doğu'da rastlanır. Ağır üçlüler Gaziantep, Urfa ve Elazığ'da, hareketli olanlar ise Kuzey Doğu'nun Muş ve Kars dolaylarında bulunmaktadır.

Üçlü ana usullerin üçerli şekli, üç vuruşlu ana usullerin her vuruşunun üç zamana bölünmesiyle elde edilen dokuzlulardır. Çoğunlukla Doğu Anadolu'da rastlanmaktadır. Ancak bunların Zeybek ve Karşılamadaki birleşik dokuzlularla ilgisi yoktur.

Türk Halk Müziğinde geniş bir yer tutan **Dört vuruşlu ana usuller** Türkiye'nin her tarafında görülmektedir. Bunların her vuruşunun üç zamana bölünmesiyle **onikili usuller** ortaya çıkar. Ağırlama bölümü dört vuruşlu ana usullerle giden halayların hoplatma bölümünde onikiliye geçmesi çok ilgi çekici bir olaydır.

2. Birleşik Usuller

Birleşik usuller, 5, 6, 7, 8 ve 9 vuruşlular ve onların farklı şekillerinden oluşmuştur:

1. Beş vuruşlular (5/4, 5/8) şeklinde olup **A** (3+2) ve **B** (2+3) şekilleri
2. Altı vuruşlular (6/4, 6/8) olup (4+2) ve (3+3) şeklinde
3. Yedi vuruşlular (7/4, 7/8); **A** (3+2+2), **B** (2+3+2), **C** (2+2+3) şekilleri
4. Sekiz vuruşlular (8/8); **A** (2+3+3), **B** (3+2+3), **C** (3+3+2) şekilleri
5. Dokuz vuruşlular (9/4, 9/8, 9/16);
A (3+2+2+2), **B** (2+3+2+2), **C** (2+2+3+2) **D** (2+2+2+3) şekilleri

Birleşik usuller, ana usullerin belirli kurallara göre bir araya gelmesiyle oluşur. Birleşik usuller Türk Halk Müziğinin en güzel ve en zengin yönlerindendir. Temelinde ana usullerin birleşmesi söz konusuysa da, ikili ve üçlülerin sıralanışındaki incelik bütün dünya müzik çevrelerini ilgilendirecek kadar renkli ritim özellikleri taşır.

Birleşik beşli usullerin B şekline, yâni (2+3) olanına daha sık rastlanır. Bunlar Sivas ve Gaziantep dolaylarında başlar, Doğu'ya gittikçe çoğalır. Erzurum, Erzincan ve Kars dolaylarında bu usule "Sümmani Ağzı" denilmektedir.

Birleşik altılı usuller, dört ve iki vuruşlu ana usullerin veya üç vuruşlu iki ana usulün birleşmesinden oluşur. Üç vuruşlu iki usulden oluşan altılı usule Güney Doğu dolaylarında rastlanmaktadır.

Halil Bedi Yönetken, Sarısözen'in (4+2) şeklindeki birleşik altılı usul sınıflamasına katılmamaktadır. O'na göre bu usul 2/4'lük usulün 3 kez tekrarıyla oluşmuştur.

Birleşik yedili usuller, bir üçlü ile iki adet ikili ana usulün, üçlünün farklı şekillerde yer değiştirerek birleşmesinden ortaya çıkmıştır. Karadeniz yöresinde çokça karşımıza çıkan yedi vuruşlu birleşik usulle ülkenin birçok yöresinde rastlanır.

Birleşik sekizli usuller, iki üçlü ve bir ikili ana usulün birleşmesinden oluşur. Birleşik sekizli vuruşta ikili yer değiştirerek farklı birleşimler ortaya çıkar.

Birleşik dokuzlu usuller, iki ve üçlü ana usulün çeşitli şekillerde birleşmesinden meydana gelirler. Üçlünün yer değiştirmesiyle dört şekilde karşımıza çıkar. Türkiye'nin her tarafında görülmesine karşın, Trakya yö-

resi, Batı Anadolu ve özellikle Güney Batı Anadolu dokuzlu birleşik usullerin en çok toplandığı bölgelerdir. Batı Anadolu'da ağır tempolu birleşik dokuzluların adı "*Zeybek Havası*"dır. Zeybek havalarının hızlıca olanlarına "*Kıvrak Zeybek*" adı verilir. Antalya ve Burdur dolaylarında (D) tipi birleşik dokuzluların hızlılarına "*Teke Zortlatması*", Isparta'da "*Datdiri*" denir. Burdur taraflarında (B) tipi birleşik hızlı dokuzlular "*Dımdan Havası*", Isparta'da ise "*Gakgili*" olarak adlandırılır. Çok hareketli birleşik dokuzlu ölçüsü olan "*Karşılama*"lar Trakya ve sahil boyunca, İstanbul, Samsun, Ordu ve Giresun'da toplanmıştır. Kütahya dolaylarında da birleşik dokuzluların her çeşidi vardır. Sivas'ta "*Sarı Zeybek*" adında taklitli bir oyun ve Erzurum'da aynı isimdeki diğer bir oyun "*Kıvrak Zeybek*" gibi oynanır. "*Erzurum Başbarı*"nın usulü (D) tipi birleşik dokuzludur. [Sarisözen, 1962]

Yönetken, Anadolu Türk Halk Müziği usullerinden en çok kullanılanının 9 vuruşlu aksak, karma usul olduğunu belirtmektedir^[33]. Bütün Batı Anadolu ağır ve kıvrak zeybek oyunlar, hep 9 vuruşlu olduğu gibi, birçok kadın ve erkek oyunları ve türküleri de 9 vuruşludur. 9 vuruşlu usullere Anadolu'nun her tarafında, hatta Erzurum dolaylarında bile rastlanır.

3. Karma Usuller

Karma usuller, birleşik usullerin veya ana usullerle birleşik usullerin bir araya gelmesiyle oluşur. Ana ve birleşik usullere göre daha az rastlanan karma usuller ritim yönünden ilginç özellikler gösterir. Karma usuller, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20 ve 21 vuruşlular olarak sınıflanmaktadır :

1. On vuruşlular (10/4, 10/8, 10/16); **A** [a (3+2) + b (2+3)], **B** [b (2+3) + a (3+2)]
2. Onbir vuruşlular **A** (7+4), **B** (5+6) şekilleri
3. Oniki vuruşlular **A** (2+3+2+3+2), **B** (3+2+2+2+3) şekilleri
4. Onbeş vuruşlular (15/4, 15/8);
A (7+8) İki birleşik usul
B (7+8) Bir birleşik, iki ana usul
C (8+7) İki birleşik usul

[33] *Yönetken* [Nisan, 1971], 9 vuruşlu usulleri karma usuller içinde değerlendirmektedir.

5. Onaltı vuruşlular (16/8), (9+7)
6. Onsekiz vuruşlular (18/8), (12/8+6/8)
7. Yirmi vuruşlular (20/8); [(3+3) (6/8) + (2+2+3) (7/8) + (3+2+2) (7/8)]
8. Yirmibir vuruşlular (21/8); (12/8 +9/8)

Karma onlu usuller, ritimleri ayrı olan beş vuruşlu iki birleşik usulün bir araya gelmesiyle oluşur. Bu usullere Sivas ve Gaziantep dolaylarında ve daha sıklıkla da doğu yörelerimizde rastlanır.



Talip Özkan

(Dr. Zeki Büyükyıldız'ın öncülüğünde düzenlenen Türkiye'deki ilk konserinde, Cemal Reşit Rey Konser salonu, İstanbul, 28.04.2000)

Talip Özkan, **Karma onlu usullerin**, *Sarısözen*'in belirttiği **A** ve **B** formlarından başka, 4 farklı şeklinin daha olduğunu belirtmiş ve şu örnekleri vermiştir:

1) (2+2+3+3). Örnek; Dağlar dağımdır benim (Elazığ), Kara erük(erik) çağala (çağla) (Elazığ). Bu türkülerin mevcut notalarında ölçü (3+2+2+3) şeklinde yazılmıştır ve söz cümlesinin son hecesi bir sonraki ölçüye sark-

maktadır. Halbuki ölçü (2+2+3+3) yazıldığında söz cümlesi ölçünün içinde kalır.

2) (3+3+2+2) Örnek: Böyle ikrar ilen (ikrar ile) böyle yolunan (yol ile) (Erzincan)

3) (2+3+2+3) Örnek: Kale kaleye karşı (Erzurum)

4) (3+2+3+2) Örnek: Bu dağda ot bitmez mi (Tercan) [Özkan, 2005]



Dr. Zeki Büyükyıldız ve Talip Özkan, (İstanbul, 07.11.2008)

Karma onbirli usuller, yedili birleşiklerle dörtlü ana usullerin veya beş ve altı vuruşlu birleşiklerin bir araya gelmesiyle oluşur. Sarıkamış, Erzincan ve Elbistan dolaylarında örnekleri bulunmaktadır.

Karma onikili usuller, beşli ve yedili birleşiklerin bir araya gelmesiyle oluşur. İki farklı şekilde ortaya çıkan onikililerin yukarıda yer alan iki şekilde ritimler de farklıdır.

Karma onbeşli usuller, yedi ve sekiz vuruşlu iki birleşik usulün veya birleşik yedili ile dört vuruşlu iki ana usulün bir araya gelmesiyle oluşur.

Karma onaltılı usuller, türkülerde bazen dokuz vuruşlu birleşik usulleri düzenli bir şekilde yedili bir birleşik usulün izlemesiyle oluşur.

Karma onsekizli usuller, dört vuruşlu ana usullerin üçerli şekli olan onikililerin “Emmimin kızı”, “Hoppala bala”, “Güzeller” gibi bir veya iki ek kelimeyle veya mısradan bir sözcüğün tekrarlanmasıyla ortaya çıkar. Altılı birleşiklerle onsekizli karmalar birbirlerine çok benzerler.

Yönetken, Sarısözen’in (12+6) şeklindeki ölçülendirmesine katılmakta, bunun (6+6+6) şeklinde olması gerektiğini belirtmektedir.

Örnekleri az olmakla birlikte, Kuzey-Doğu Anadolu’da **karma yirmili** ve **karma yirmibirli usullere** rastlanmaktadır.

Muzaffer Sarısözen’in yaptığı bu sınıflandırmalar ve “Türk Halk Musikisi Usulleri” kitabında yer alan örnekler genel olarak kabul görmekle birlikte, yukarıda da açıklandığı gibi, birçok yönden farklı görüşte olan müzisyenler de vardır. Nitekim *Yönetken*, “Türk Folklor Araştırmaları” dergisinde (Eylül 1963) “Sarısözen’in Son Kitabı Hakkında” başlığıyla bir yazı yayınlamış, katıldığı ve farklı bulduğu yönleri ayrıntılı bir şekilde ele almıştır.

Talip Özkan da, yukarıda yer alan usullere ek olarak, Sarıkamış’tan derlediği “Mor koyun meler gelir” adlı ezginin **Karma Yirmi Sekizli** (28/8) ölçüsünde olduğunu belirtmiştir.

Talip Özkan, diğer yandan, ölçüleri (usulleri) genel olarak iki ana grupta sınıflandırmaktadır:

- 1) Aksak olmayan usuller
- 2) Aksak usuller

2/4, 3/4, 4/4 ve bunların üçerli şekilleri aksak olmayan ritimlerdir. Bunlar, çalınıp söylenirken (icra edilirken) kulağımıza bir aksamanın gelmediği ritimlerdir. Aksak ritimler Türk müziğinin ilginç bir özelliğidir. Aksak, Türkçe bir kelime olup topallamak anlamına gelir. Disiplinli, düz bir şekilde giderken, ölçüye herhangi bir yerinde üç zaman girerse, ritim düz olmaktan çıkmış, aksak olmuştur. Ölçünün herhangi bir yerinde üç zamanın, yani aksamanın yer aldığı bütün ölçüleri aksak usuller sınıfında toplamak gerekir.

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, Prof. Dr. Orhan: Halkbilim Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1978.

Akan, Emin: "Toplumun Müzik Yaşamını Etkilemede Yayın Kurumlarının Rolü", Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi / Bildiriler, Ankara, Evren Ofset, 1988, s.329-332.

Akıllıoğlu, Serpil, Aysel Aziz, Nuri Çolakoğlu, Nevzat Dağlı, Nurten Görün, Hüdaî Bayık, Hilkat Saydamer, Mihriban Tanık (Haz.): Dün'den Bugün'e Radyo-Televizyon, İstanbul, Ajans-Türk Matbaacılık San. A.Ş., 1990.

Alangu; Tahir: Türkiye Folkloru Elkitabı, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1983.

Aristoteles: Politika, Çev. Mete Tunçay, 6. Basım, İst., Remzi Kitabevi, 2002.

Arseven, Veysel: "Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine", I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. III, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977, s.83-99.

Arseven, Veysel: "Dünya ve Bizde Folklor Araştırmaları", Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) 1919-1977, Biyografisi, Makaleleri ve Müzik Eserleri, Yayına Haz. Stepan Bulgar, Ankara, Özkan Matbaacılık Ltd. Şti, 2004, s.143-152.

Arseven, Veysel: "Müziğin Kökeni", Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) 1919-1977, Biyografisi, Makaleleri ve Müzik Eserleri, Yayına Haz. Stepan Bulgar, Ankara, Özkan Matbaacılık Ltd. Şti, 2004, s.221-225.

Artun, Erman: Küreselleşme Olgusu Karşısında Halk Kültürü, VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, 18-22 Haziran 2001, İçel. (Basılmamış Bildiri).

Ataman, Sadi Yaver: "Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi", Türk Folklor Araştırmaları, Sayı 43, Şubat 1953, s.675-678.

Ataman, Sadi Yaver: "Folklor Konusu Olarak Halk Musikisi ve Oyunları", Türk Halk Müziği ve Oyunları, C. 1, Sayı 4, Ekim-Kasım-Aralık 1982, s.147-

149.

Ataman, Sadi Yaver: "Millî Kültür ve Folklor", Türk Folkloru, Sayı 66, Ocak 1985, s.16-17.

Ataman, Sadi Yaver: Eski Safranbolu Hayatı, Yayına Haz. Süleyman Şenel, İstanbul, Canyığıt Grafik, 2004.

Atılğan, Halil: "Halk Müziğimizde Anonimlik Ve Beste Meselesi", IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, C. III, Ankara, Ofset Repromat Matbaası, 1992, s.19-26.

Başarslan, Zekeriya: Türk Halk Müziği ve Oyunlarında Eğitim ve Öğretim Yöntemleri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1992.

Başgöz, İlhan: İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi, İst., Ararat Yayınevi, 1968.

Başgöz, İlhan: Türkü, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.

Baykurt, Şerif: Türkiye’de Folklor, Ankara, Kalite Matbaası, 1976.

Binyazar, Adnan: Kültür ve Eğitim Sorunları, İstanbul, Varlık Yayınları, 1978.

Boratav, Prof. Dr. Pertev Naili: Türk Halkbilimi II, 100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar). İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1973.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 10. Cilt, İst., İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., t.y., s.4978.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 16. Cilt, İstanbul, İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., t.y., s.8391, 8490.

Cankaya, Özden: "Türkiye’de Radyo Yayıncılığının Öyküsü", İstanbul Radyosu-Anılar, Yaşantılar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları -1336, 2000, s.15-42.

Cankaya, Özden: Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları -1939, 2003.

Çağlar, Derya: "Kuruluşunun 72. Yılında Ulusal Seferberlik Ocakları: Halk-evleri", Aydınlik, Sayı 865, 15 Şubat 2004, s.48-49.

Demirsipahi, Cemil: Türk Halk Oyunları, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 148, 1975.

Dinç, Ayhan: "İstanbul Radyosu’nun Öyküsü", İstanbul Radyosu - Anılar, Yaşantılar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları -1336, 2000.

Duygulu, Melih: (Kişisel Görüşme), Ataköy – İstanbul, 15.10.2005.

Elçin, Şükrü: Halk Edebiyatına Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları: 365, Ankara, Emel Matbaacılık Sanayi, 1981.

Eliot, T.S.: Kültür Üzerine Düşünceler, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Evliyaoğlu, Sait, Şerif Baykurt: Türk Halkbilimi, Ankara, Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık, 1987.

Erol, Mustafa: "Türkiye'deki Bartok", Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi / Bildiriler, Ankara, Evren Ofset, 1988, s.572-573.

Etili (Ökten), Can: Cumhuriyet Döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk Halk Müziği İlişkileri, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Müzik Tarihi Programı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1996.

Etili, Can: "Türk Halk Müziği'nin Araştırılmasına Yönelik Fikirlerin Ortaya Atılması", Motif, Yıl 5, Sayı 19, Ekim-Kasım-Aralık 1999, s.13-15.

Etili, Can: "Cumhuriyet'ten Günümüze Türkü Söylemede Kullanılan Yöntemler", Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları/2575, Ankara, Neyir Matbaacılık, 2001, s.53-66.

Friedman, Thomas L.: Lexus ve Zeytin Ağacı Küreselleşmenin Geleceği, Çev. Elif Özsayar, 2. Baskı, İstanbul, Boyner Yayınları, 2002.

Gökalp, Ziya: Türkçülüğün Esasları, Yayına Haz. Cengiz Mete, İstanbul, Kum Saati Yayınları, 2001.

Göy, Sühendan: Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunlarının Televizyonda Tanıtılması, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1980.

Gültaş, Saadet: "Nida Tüfekçi ile Mülâkat -II-", San'at ve Kültürde Kök, C. 1, Sayı 8, Eylül 1981, s.18-20.

Güvenç, Bozkurt: Kültürün ABC'si, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları: 902, 2002.

Güvenç, Nazım: Küreselleşme ve Türkiye, İstanbul, Yön Matbaası, 1998.

Haviland, Williams A., Harald E.L. Prins, Dana Walrath, Bunny McBride: Kültürel Antropoloji, Çev. İ. Deniz Erguvan Sarıoğlu, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2008.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno: Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar II, Çev. Oğuz Özgül, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.

Kaya, Doğan: Anonim Halk Şiiri, Genişletilmiş 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Kaygısız, Mehmet: Müzik Tarihi / Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi, 2. Basım, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2004.

Kaynar, Ümit: Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği, İstanbul, Ege Yayınları, 1996.

Kidd, M.A.: Latin Dictionary, Latin-English, English-Latin, Great Britain, Collins, 1987.

Konfüçyüs: Seçmeler "Lun-Yü, Çev. Mehmet Türdeş, 2. Baskı, İstanbul, Morpa Kültür Yayınları Ltd. Şti., 2004.

Ong, Walter J.: Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü Teknolojileşmesi, 2. Baskı, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.

Oransay, Gültekin: "Musikinin toplumla etkileşimi", Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi/ Bildiriler, Ankara, Evren Ofset, 1988, s.17-22.

Oskay, Ünsal: Müzik ve Yabancılaşma "Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Önçalışma", Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1982.

Oskay, Ünsal: XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlev-leri - Kuramsal Bir Yaklaşım-, İstanbul, Der Yayınları, 2000.

Önaldı, Şenel: "Müzik-Toplum Etkileşimi", Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi/ Bildiriler, Ankara, Evren Ofset, 1988, s.23-24.

Önder, İzzettin: "Emperyalizme Yol Açılıyor", Cumhuriyet, 26.10.2004, s.12.

Özbek, Mehmet Avni: "Türk Halk Müziğinin Esasları", Türk Halk Müziği ve Oyunları, Yıl 3, C. 2, Sayı 14, Nisan-Mayıs-Haziran 1985, s.515-524.

Özkan, Talip: (Kişisel Görüşme), Şişli - İstanbul, 08.09.2005.

Öztelli, Cahit: Halk Türküleri, 5. Baskı, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1969.

Öztelli, Cahit: Halk Türküleri / Evlerinin Önü, İst., Doğu Matbaası, 1983, s.12.

Petko Slaveykov, Answers.com. Wikipedia, 2008, (Çevrimiçi) <http://www.answers.com/topic/petko-slaveykov>, 20.08.2008.

Platon: Devlet III-IV, Çev. Azra Erhat, Türkan Tunga, Yayına Haz. Egemen Berköz, Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi:7. İstanbul, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., 1998.

"Prof. Dr. Nevzat Gözaydın ile Söyleşi". *Milli Folklor*. Yıl 18, Sayı 72, 2006, s.19-22

Rosenthal, M., P. Yudin: Materyalist Felsefe Sözlüğü, Çev. Aziz Çalışlar. İst., Sosyal Yayınlar, 1972.

Saintyves, P.: Folklor Elkitabı, Çev. Bilal Aziz Yanıkoğlu, İstanbul, Haşet Kitabevi, 1951.

Sarisözen, Muzaffer: Türk Halk Musikisi Usulleri, Ankara, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şti., 1962.

Say, Ahmet: Müziğin Kitabı. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yay., 3. Basım, 2006.

Sözer, Vural: Müzik / Ansiklopedik Sözlük, 4. Basım, İst., Remzi Kitabevi, 1996.

Spasikov, Nikola: Mysteries in the Balkans. 2006, (Çevrimiçi) <http://www.maknews.com/html/articles/spasikov/mysteries.htm>, 25.09.2008.

Stiglitz, Joseph E.: Küreselleşme Büyük Hayal Kırıklığı, Çev. Arzu Taşcıoğlu, Deniz Vural, İstanbul, Plan B, 2002.

Sun, Muammer: Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları, Ankara, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi, 1969.

Şenel, Süleyman: "Türk Halk Musikisinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, C. III, Ankara, Ofset Retromat Matbaası, 1992, s.287-309.

Şenel, Süleyman: "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", Folklor/Edebiyat, Sayı 17, 1999/1, s.99-128.

Tan, Nail: Folklor (Halkbilimi): Genel Bilgiler, İstanbul, Halk Kültürü, 1985.

Tan, Nail: Folklor (Halkbilimi): Genel Bilgiler, Genişletilmiş 6. Baskı, İstanbul, Kitap Matbaacılık, 2003.

Thorndike, E.L.: Thorndike Junior Illustrated Dictionary, Rev. and Ed. by P.B. Ballard and H.E. Palmer, 12.th Impression, London, University of London Press Ltd., 1974.

Titon, Jeff Todd: "Müzik, Halk ve Geleneksellik", Çev. Çiğdem Kara, Folklor/Edebiyat, Sayı 17, 1999/1, s.59-62.

Tüfekçi, Nida: "Türk Halk Mûsikîsi", San'at ve Kültürde Kök, Yıl 1, Sayı 1, Şubat 1981, s.14-15.

Tüfekçi, Nida: "Türk Halk Mûsikîmizde Uzun Havalar ve Kırık Havalar", San'at ve Kültürde Kök, Yıl 1, Sayı 2, Mart 1981, s.27.

Tüfekçi, Nida: "Forum/Türkiye'de Müzik Arayışları", Nokta, 19 Kasım 1984, s.53-57.

“Türkiye’de Devletin Müzik Politikası”, Panel, Leyla Deliorman, Nida Tüfekçi, Sabri Uysal, Sadi Yaver Ataman, Hazırlayan ve Yöneten: H. Zeki Büyükyıldız, **Folklor**, C. 4, Sayı 2-3(32-33), Haziran – Eylül 1984, s.21-26.

“Türkiye’de Devletin Müzik Politikası–II: Bölüm”, Panel, Leyla Deliorman, Nida Tüfekçi, Sabri Uysal, Sadi Yaver Ataman, Hazırlayan ve Yöneten: H. Zeki Büyükyıldız, **Folklor**, C. 4, Sayı 4(34), Ekim-Aralık 1984, s.21-25.

Urhan, Salih: Öyküleri ve Notalarıyla Gurbet Havaları, İzmir, Özen Ofset, 2004.

Varol, Necdet: “Müzik-Toplum Etkileşimi”, Kültür ve Turizm Bakanlığı 1. Müzik Kongresi/ Bildiriler, Ankara, Evren Ofset, 1988, s.28-33.

Williams, Raymond: Kültür, Çev. Suavi Aydın, Ankara, İmge Kitabevi, 1993.

Yedig, Serhan: “Halk Müziğinin İstanbul Beyefendisi Yücel Paşmakçı”, Hürriyet Pazar, 14 Mart 2004, s.15.

Yıldırım, Vural: “Feza Tansuğ ile Söyleşi”, Folklor/Edebiyat, Sayı 17, 1999/1, s.129-144.

Yönetken, Halil Bedi: “Folklor Dersleri (I)”, Orkestra, Yıl 9, Sayı 93, Aralık 1970, s.43–54.

Yönetken, Halil Bedi: “Folklor Dersleri (II)”, Orkestra, Yıl 9, Sayı 94, Ocak 1971, s.42-54.

Yönetken, Halil Bedi: “Folklor Dersleri (III)”, Orkestra, Yıl 9, Sayı 95, Şubat 1971, s. 5-46.

Yönetken, Halil Bedi: “Folklor Dersleri (IV)”, Orkestra, Yıl 9, Sayı 97, Nisan 1971, s. 6-55.

Yönetken, Halil Bedi: “Sarisözen’in Son Kitabı Hakkında”, Türk Folklor Araştırmaları, Yıl 15, C. 8, No.: 170, Eylül 1963, s.3169-3172.

Zaman, Süleyman: Mahzuni Şerif, Yaşamı, Dünya Görüşü, Şiirleri, Ankara, Yeni Doğu Matbaası, 1997.

DİZİN

A

Acıpayamlı, Orhan 91, 105
Adorno, Theodor W 5, 35, 43-46, 48, 50-56, 58-63
Ahmet Cevdet 121, 129
aile 9, 17, 44, 74, 75
Akan, Emin 85,
Akıllıoğlu, Serpil 141
Akkale, Belkıs 148
aksak (usuller) 197
Akses, Necip Kâzım 136, 137
Alangu, Tahir 96, 107, 108
Ali Ufkî 123
Alnar, Hasan Ferit 137
Alvarez, Antonio Machado 118
Anadolu Halk Bilgisi Derneği 79
Anadolu Halk Şarkıları 130
Anadolu Köy Düğünleri 129
And, Metin 150
anonim 18, 91, 107, 126, 157, 159, 163, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 176
anonimleşme 18, 111, 157, 159, 160, 167, 169, 170, 171, 173, 174
Aracı, Bayram 6, 19, 76, 139, 142
Arcıman, Mucip 142
Aristo, Aristoteles 5, 35-38, 42, 83
Arnim, (von) Achim 116
Arseven, Veysel 91, 104, 110, 149
Arsunar, Ferruh 132
Artun, Erman 71
Asal Kardeşler 129
Âşık Ferrahi 167
Âşık Veysel 133, 142, 165
âşık 126, 159, 163, 165-166, 169, 170, 171, 173, 175
âşık müziği 170, 171, 175
âşıklama 171
Ataman, Adnan 9, 146, 147
Ataman, Sadi Yaver 9, 19, 77, 78, 81,

82, 85, 99, 133, 138, 139, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 178
Atatürk 13, 14, 79, 84, 125, 134, 137, 153, 161
Atılgan 109
aydos 179
Ayhan, Ahmet Gazi 172

B

bâdeli âşık 166
bağlama ailesi 156
bağlama 9, 14, 79, 82, 134, 140, 155, 156, 160
bahsı 164
bar 163, 164
Bartók, Béla 7, 56, 119, 120, 130, 134, 135, 136
Başara, Necati 142, 143
Başaran, Refik 172
Başarslan, Zeki 110
Başgöz, İlhan 151, 163, 165, 182
Baykurt, Şerif 80, 91, 92, 94, 96, 98, 116, 123, 124, 129, 134, 150
bengi 164, 177
Berger, Arthur A 61
Berlin okulu 120
Binyazar, Adnan 153, 154
Bobowski, Albert 123
Boratav, Pertev Naili 94, 182
Bourne, Henry 117
bölgecilik 64
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 123, 125
Brentano, Clemens W 116
Browne, Thomas 115, 116

C-Ç
cami 75
Cankaya, Özden 139, 149
cem evleri 77

Cemil Cankat 133
Chopin 127
cola 61, 69
Combarieu, Jules 104
cura 155, 156
cümbüş 78
Çağlar, Derya 76, 79
Çiçek, Ali Ekber 133
Çolakov, Vasil 120

D

darbuka 155
Dârülelhan 130, 131, 132, 137
datdiri 164, 194
davul 14
Davut Sulari 142
Dede Korkut 123
def 155
Deliorman, Leyla 82, 84, 85
Demircioğlu, Yusuf Ziya 130, 132
Demirsipahi, Cemil 105, 108
dımıdan havası 194
dibek döğme 78
Dinç, Ayhan 139, 143, 147
divan sazı 155, 156
Don Parizo 121
Doktor Lach 121
Dor makamı 37
döküm tekniği 73
Duygulu, Melih 56

E

Ebû Dülef 115
Edmonson, Munro S 28
Eflatun 32, 38, 39
Elçin, Şükrü 165
Eliot, Thomas Stearns 23, 24, 25, 26, 63, 64, 65, 74, 75, 76
Erenler, Mehmet 147, 148
erfana 77
Erkin, Ulvi Cemal 136, 137
Erol, Mustafa 136
Ertaş, Neşet 19, 166, 172, 186
Eryürek, Metin 147

Etili, Can 112, 127, 145, 159
Euterpe 102
Evliya Çelebi 115, 123
Evliyaoglu, Sait 80, 94, 116, 129
Ezgi, Suphi 132

F

folklorcu 92, 124, 130, 132, 134
folklorist 92, 93
Folklor Kurumu 9, 80, 81, 82, 152
fonograf 131
Friedman, Thomas L 66, 71
Frig makamı 37

G

Gaidoz, Henry 118
gakgili 164, 194
garip, 166, 179
Gazimihal, Mahmut Ragıp 109, 132, 135, 150
gelenek 17, 23, 27, 42, 46, 55, 71, 74, 77, 78, 91, 92, 105, 108, 113, 116, 117, 123, 131, 159, 165, 175, 191
gemi indirme 78
Gennep, (van) Arnold 93, 118, 134
gezek 77
Gilborn, Craig 61
globalizasyon (globalleşme) 65
glokalizasyon (glikalleşme) 68, 71
Gökalp, Ziya 125, 127, 128, 161
Gözaydın, Nevzat 92
grafik 73, 74
grafolekt 28, 34
Grimm, Jacop 116
Grimm Kardeşler 115, 116
Grimm, Wilhelm 116
Grundtvig, Nikolaj F. Severin 118
gurbet havası 179
Gültaş, Saadet 166
Gültekin, Şahin 85, 146, 148, 149
Güngör, Ramazan 158
Gürlü, Ali 145, 146, 148
Güvenç, Bozkurt 27
Güvenç, Nazım 69

güvende 177

H

Haberlandt, Michael 116
 Hacıbeyli, Üzeyir 120
 HAGEM 151
 Hak âşığı 165
 halay 163, 164, 177, 183
 halk çalgıları 146
 halkbilimci 92, 134
 Halkevleri Derneği 80
 Hanslick, Eduard 105
 Hasan Bahri 129
 Haugen, Einar 34
 Havelock, Eric A 27
 Haviland, Williams A 23, 66, 70
 Hazeliuss, Artur Immanuel 118
 Herder (von), Johann Gottfried 26, 116
 Herodot 115
 Hindemith, Paul 137
 Hisarlı Ahmet 19, 82, 83
 Hoffmann-Krayer, Eduard 93, 134
 Homer 115
 Horkheimer, Max 43, 58, 59-63
 horon 163, 164, 177, 183
 hoyrat 179
 Huizinga, Johan 5, 35, 40, 41, 42, 43
 Hüseyin Cahid 123

I-İ-J

ırgat çekme 78
 İbn-i Batuta 116
 İbn-i Fazlan 115
 İlyada 27, 31
 imece 186
 İnan, Türker 146, 147
 İonia makamı 37
 İÜ Türk Halk Müziği Topluluğu 82, 83, 85, 152
 Jansky, Herbert 160

K

kabak kemane 14
 Kalevala 118

kam

kara budun 105, 106
 karşılama 163, 164, 177, 192, 194
 Kaşgarlı Mahmut 115, 123
 kaşık havası 163, 177
 kaval (dilli, dilsiz) 14, 84, 155
 Kaya, Doğan 161, 183
 kayabaşı 179
 Kaygısız, Mehmet 127
 Kaynar, Ümit 97, 106, 111, 160, 161, 178, 181, 184, 191
 kemança 155
 kemeçe 155
 Kerem 166, 179, 184
 kırık hava 177, 178
 kıvrak zeybek 194
 kilise 42, 74
 Kiriac-Georgescu, Dumitri 120
 Knafl, Johann Felix 91
 Kodály, Zoltan 56, 119, 120
 kol havası
 kolbastı
 Kolberg, Henryk Oskar 119
 kopyalama 76
 koyun yatırma
 Köprülü, Mehmet Fuat 125
 Kretzchmar, Ferdinand Hermann 105
 Kuba, Ludwig 119
 Kuhač, Franjo Ksaver 119
 Kúnos, Ignác 124
 küreselci yerelleşme 15, 68, 69, 71
 küreselleşme 11, 15, 66, 67, 68, 70, 174

L

Le folklore 93
 Leibniz (von) Gottfried Wilhelm 105
 Lessing 127
 Liszt, 177
 Lord, Albert B 2, 27, 30, 31
 Lönnrot, Elias 118
 Lydia makamı 37

M-N

MacPherson 117

madalyalar 73, 118
maddî folklor 93
Magomayev, Müslim 120
mahlas 166, 167, 175
manevî folklor 93
Marco Polo 116
Marino, Salamone 118
maya 189
Mecmua-i Saz ü Söz 123
Mehmet Sadi 139
Mehmet Sezâi 129, 130
mengi 164
metelik 164, 192
mey 155
MÎFAD 151
Miladinovi Kardeşler 119
Molière 115, 117
montaj fabrikası 63
Morton, Ambrose 92, 117
mousike 41
muhabbet 77
Musa Süreyya 128, 130
musa 103
Mutlucan, Hasan 143
mühürler 73
müstezat 179
müz 103
Myksolydia makamı 37
Napolyon 115, 117
Necip Asım 129

O-Ö

Odysseia 27, 31
Ong, Walter J 28, 29, 30, 32, 33, 34
Oransay, Gültekin 85, 105, 149
Oskay, Ünsal 36, 41, 43, 44, 45, 48, 50, 52, 53, 56, 59, 61, 62
oturak 78, 183
Otyam, Nedim 142, 149
oyun olgusu 40, 41
ozan 31, 157, 164, 165, 170
Önaldı, Şenel 87, 88, 145
Önder, İzzettin 68
Örnek, Sedat Veyis 95, 195, 196

Özbay, Hamdi 147
Özbek, Mehmet 121, 138, 146, 159, 164, 165
Özkan, Talip 9, 149, 195, 196, 197
Öztelli, Cahit 123, 162-163, 166, 181-182

P-R

Pahtikos, Yorgi 120
parlando 178
Parry, Milman 27, 30, 31
Paşmakçı, Yücel 9, 138, 145, 146, 150
Pausanias 115, 116
pentatonik 135, 136
Pernot, Hubert 120
Pitrè, Guiseppe 118
Platon 5, 32, 33, 35, 38, 39, 40, 41
Plinius, Gaius 115
popular antiquities 92, 117
Radloff, Wilhelm 124
Rauf Yekta 130
recitativo 178
regionalism 64
Rıza Tevfik 123, 125, 126
Riehl, Wilhelm Heinrich 116
Riemann, Kral WJ Hugo 109
Rizeli Sadık 132
romantizm 92
Rousseau 115
rubato 178
Rus Beşleri 127

S-Ş

sağma 164, 192
Saintyves, Pierre 97, 117, 119
Sarı Recep 19, 139, 140
Sarısözen, Muzaffer 109, 137, 139-141, 143-144, 164, 177-179, 191, 193-195, 197
Saussure (de), Ferdinand 27
Say, Ahmet 117, 135, 165
saya şenlikleri 78
Saygun, Ahmet Adnan 132, 137
Schubert 127
Sébillot, Paul 118

Seyfettin Âsaf 129, 130
seymen havası 163, 164
Sezar 115, 127
Sharp, Cecil James 117
sıra 15, 51, 71, 77, 139, 149, 162, 186, 188
Sibelius 127
Slaveykov, Petko Raçov 120
sohbet 78
Sokrates 38
Sözer, Vural 110, 160
Spasikov, Nikola 120
standardizasyon 63
Staynof 119
Stiglitz, Josef E 67, 70
Strabon 115
Sun, Muammer 39, 149, 151
Sümmani ağzı 193
Sweet, Henry 27
Şenel, Süleyman 87, 121, 132, 133, 135-137, 139-141, 145, 146, 149-152, 179
şıkırdım havası 164, 192

T

Tacitus 115
tahıl arıtma 78
tambura 155, 156
Tamburacı Osman Pehlivan 19, 139, 140
Tanburî Cemil 126
Tan, Nail 79, 82, 92, 96, 105, 116, 117, 125, 126, 129, 134, 137, 150, 151, 152
Tansuğ, Feza 104
tar 155
teke zortlatması
The Folklore Society 92
Thiers, Jean Baptist 115, 116
Thoms, William John 92, 117
Titon, Jeff Todd 86, 87, 109
tradisyon 92
Tüfekçi, Neriman Altındağ 144
Tüfekçi, Nida 82, 84, 85, 110, 138, 145, 149, 150, 165, 167, 178
Tükenmez, Selahattin 142
Türk Folklor Kurumu 80, 152

Türk Halk Bilgisi Der. 7, 79-80, 133, 134
Türkçülüğün Esasları 128
Türkmenî 179
Türköz, Adnan 133
Tylor, Edward B 26

U-Ü

usta malı 164, 176
Uysal, Sabri 82, 84
uzun hava 178, 179
üç telli bağlama 158

V-W

Varol, Necdet 87, 145
Vasilef 119
Vico, Giovanni Batista 116
Volkslied 116
Volkskunde 91, 92, 117
Weber 127
Weinhold, Kral GJ 116
Whitehead, Alfred N 64
Williams, Raymond 24, 26, 57, 58, 73, 74, 76

Y

yalancı bireysellik 63
yalı havası 163, 177
Yamacı, Ahmet 143, 144
Yastıman, Şemsi 142
Yıldırım, Vural 104
yol havası 179
Yönetken, Halil Bedi 86, 93, 97-98, 111, 119, 122, 124-126, 128, 129, 131, 132, 136, 137, 138, 159, 191, 193, 194, 197
Yurdumuzun Nağmeleri 130
Yurttan Sesler 137, 140, 141, 143-147
yüksekhava 179

Z

Zahma 164, 192
Zaman, Süleyman 70, 110, 203
zeybek 194
zurna 14