



ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 36, Aralık 2016, s. 345-385

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date
21.11.2016

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
15.12.2016

Yrd. Doç. Dr. Ömer Can SATIR

Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü
omercans@gmail.com

Arş. Gör. Altuğ ORTAKCI

Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
altugortakci@hitit.edu.tr

ÇORUMLU HALKEVİ DERGİSİNDEKİ MÜZİK YAZILARINA DAİR DEĞERLENDİRMELER

“Ulusların bağımsız yaşaması ve gelişmesi, řu ve-ya bu nedenle kesintiye uğrar ya da tehlikeye düşerse ulusu ve ulus kültürünü kurtarmak için tutulacak en doğru yol halk türkülerini toplamak ve onları ulusal ruhu canlandırmak ve korumak için kullanmaktır.”

G. Herder

Öz

Cumhuriyet dönemi kültür kurumlarından biri olan halkevleri, yurdun her köşesinde yeni Cumhuriyetin temellerini sağlamlaştırmak, halkı kaynaştırmak, ortak bir ölkü etrafından birleştirmek gibi önemli bir görevi üstlenmiştir. Diğer taraftan Misak-ı Millî sınırları içerisindeki topluluğu ortak bir ulus bilincinde bir araya getirmek için halkın kültürüne yönelmiştir. Avrupa’da ortaya çıkan, halkın bozulmamış öz kültürü köylerdedir yaklaşımla/fikriyle yani 19. yüzyıl romantik milliyetçi bakış açısıyla halka gidilmiş ve halkın yüzyıllar boyu üretmiş olduğu kültürel ürünleri halkevlerinin dil ve edebiyat şubesinin şehir merkezinde ve özellikle köylerde yaptığı çalışmalarla derlenmiştir. Diğer yandan halkevleri, kuruldukları ilin imkânları dâhilinde çıkarmış oldukları dergilerde de hem halkın eğitimine dair (halk sağlığı, hayvan yetiştiriciliği vb. konularda) makaleler yayımlamış hem de derlediği kültü-

rel malzemelere bu dergilerde yer vermiştir. Bu dergilerden bir tanesi de Çorum Halkevi tarafından 1938-1946 yılları arasında çıkartılan “Çorumlu” dergisidir. Bu çalışmada Çorumlu dergisinde yer alan müzikle ilişkili yazılar konu, bağlam ve içerik yönünden değerlendirmeye alınmış, bilhassa Çorum türküleri başlığıyla derlenen eserlerin yöreye özgülüğü tartışmaya açılmıştır.

Anahtar kelimeler: Çorum, Halkevi, Müzik, Folklor.

EVALUATIONS ON THE ARTICLES ON MUSIC IN THE ÇORUMLU COMMUNITY CENTER JOURNAL

Abstract

Community centres, one of the cultural institutions of the Republican era, undertook an important task of consolidating the foundations of the new Republic at every corner of the country, integrating the people, and unifying them around a common ideology. On the other hand, the community centres turned to the culture of the people in order to bring together the community within the National Pact in a common national consciousness. People were turned to with the approach/idea that the intact essence of culture of the people lies in villages; that is, with the 19th century romantic nationalist point of view that emerged in Europe and cultural products that people had produced for centuries were gathered together with the studies, which the language and literature branch of community centres conducted in the city centres and especially in the villages. On the other hand, community centres both published articles regarding the education of the people (public health, livestock raising etc.) and included the cultural materials they gathered in the journals which they printed with the limited opportunities of the city in which they were founded. One of these journals is the journal named "Çorumlu" published by Çorum Community Centre between 1938 and 1946. In this study, the texts related to the music in the Çorumlu Journal were evaluated in terms of topic, context and content; in particular, the belonging of the works compiled with the title of "Çorum türküleri" ("Çorum folk songs") to the region was opened for discussion.

Keywords: Çorum, Community Center, Music, Folklor.

1. Giriş

Cumhuriyet dönemi kültür kurumlarından biri olan halkevleri, yurdun her köşesinde yeni Cumhuriyetin temellerini sağlamlaştırmak, halkı kaynaştırmak, ortak bir ülkü etrafından birleştirmek gibi önemli bir görevi üstlenmiştir. Diğer taraftan Misak-ı Millî sınırları içerisindeki topluluğu ortak bir ulus bilincinde bir araya getirmek için halkın kültürüne yönelmiştir. Herder’le birlikte Avrupa’da ortaya çıkan¹, halkın bozulmamış öz kültürü köylerdeki yaklaşımıyla/fikriyle yani 19. yüzyıl romantik milliyetçi bakış açısıyla halka gidilmiş ve halkın yüzyıllar boyu üretmiş olduğu kültürel ürünleri, halkevlerinin dil ve edebiyat şubesinin şehir merkezlerinde özellikle köylerde yaptığı çalışmalarla derlenmiştir. Diğer yandan halkevleri, kuruldukları ilin imkânları

¹ Herder’e göre bir ulusun ortak ruhu en iyi, en temiz ve bozulmamış olarak halk edebiyatında bulunur. Bunun için Almanlar’ın türküleri, masal, efsane ve epik şiirleri toplanıp yayınlanmalıdır (Başgöz, 1992: 7). Herder,’in “milliyet”, “milli ruh”, “halk edebiyatı”, “milli edebiyat” ve “milli kimlik” konularında başvuracak yegâne kaynak olarak “halk”ı göstermesi, çağın sosyal ve beşeri ilimlerinde heyecan yaratır (Yıldırım, 1999: 43).

dâhilinde çıkarmış oldukları dergilerde de hem halkın eğitime dair (halk sağlığı, hayvan yetiştiriciliği vb. konularda) makaleler yayımlamış hem de derlediği kültürel malzemelere bu dergilerde yer vermiştir. Bu dergilerden bir tanesi de Çorum Halkevi tarafından 1938-1946 yılları arasında çıkartılan “Çorumlu” dergisidir. Bu çalışmada Çorumlu dergisinde yer alan müzikle ilişkili yazılar konu, bağlam ve içerik yönünden değerlendirmeye alınmış, bilhassa Çorum türküleri başlığıyla derlenen eserlerin yöreye özgülüğü tartışmaya açılmıştır. Konuya geçmeden önce dönemin tarihsel çerçevesine, halkevlerine ve Çorumlu Dergisi’ne değinmek çalışmanın anlaşılır kılınması açısından önemlidir.

2. Tarihsel Çerçeve ve Kültürün Korunması

Her ne kadar Cumhuriyet ideolojisinin siyasi temelleri Tanzimat dönemi ve anayasal sistemin başladığı I. Meşrutiyet’le birlikte gelişme gösterse de Batılılaşma fikrinin ilk kültürel temelleri 18. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Bu anlamda Batı kültürüne hayranlığın ilk defa açık bir dille ifade edildiği Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin Sefâret-nâme’si bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısıyla birlikte Cumhuriyet dönemi kültür hayatının temellerini oluşturan, yeni bir “kültürleşme” süreci başlamıştır (Horata, 2009: 3).

Toplumlar ancak yaşadıkları tarih ve coğrafya ile bağlantılar kurularak anlaşılıp açıklanabilir. Çünkü bu iki unsur toplumların hayatta kalması ve sürekliliği için oldukça önemlidir. Toplumların üzerinde yaşadığı coğrafya, onların bağımsız birer devlet olabilmelerinin gerekçeleri arasındadır. Bir topluma özgü değer, ideal ve özelemler ancak belirli bir toprak parçası üzerinde üretilen ve gelişen ortak yaşamla sağlanabilir. İşte bu boyut, ulus (millet) olmayı açıklayan sosyolojik bir süreçtir. Türkler de, yüzyıllarca boyunca oluşan bir birikimin ve ortak yaşamla yoğrulan bir toplumsal kültürün harmanlandığı Anadolu coğrafyasında, tarihin ve coğrafyanın etkileriyle meydana gelmiş bir millettir (Doğan, 2009: 17).

Toplumların tarihindeki sürelilik geçmişten tam olarak bir kopuşun oluşmasına engeldir. Bu çerçevede ekonomiden sosyal alana ve kültürden yönetime büyük bir mirasın Cumhuriyet’e kaldığı görülmektedir (Doğan, 2009: 41). Anadolu topraklarında Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalan farklı etnik, dil, din ve kültür köklerine sahip bir devlet yapısından Türkiye Cumhuriyeti’ni yaratmak zor bir süreç olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyıldan beri yaşadığı siyasal, sosyal ve ekonomik değişimler, çeşitli olaylar ve ideoloji akımları ulus bilincinin oluşmasını sağlamıştır (Çelik, 2009: 145).

Milliyetçilik akımı da yukarıdaki paragrafta bahsi geçen dönüşüm süreçlerinde önemli bir rol üstlenmiştir. Milliyetçilik akımı (ve bu akımın romantik yüzü) on dokuzuncu yüzyıla damgasını vurmuş ve giderek yayılmıştır. Bu akımın etkisiyle yirminci yüzyıl başlarına gelindiğinde, bazı Avrupa ülkeleri gibi, Türkiye de ulusal kimlik kazanma ve uluslaşma sürecini yaşamaktaydı. Bu dönemde, Türk entelektüelleri için ulusal kimlik yaratmanın en uygun yöntemi yaygın kültürel ürünleri öne çıkararak onlar üzerinde bir ulus kimliği inşa etmektir. Bu amaçla ortaya çıkarılacak kültürel öğeler folklor ürünleriydi ve bunların başında da halk türküleri ve ezgileri gelmekteydi. Söz konusu sosyal ve siyasi şartların etkisiyle Türkiye’de folklor alanındaki çalışmaların ilkinin müzik folkloru olmuştur (Mirzaoğlu, 2009: 1045).

Folklor çalışmalarında müzik olgusunun ön plana çıkması bir ideolojik alan olarak halk müziği kavramını gündeme taşımıştır. Ergur (2016)’un deyişiyle “özünde muğlak bir kavramsallaştırma içeren halk müziğini siyasi göndermelerden sıyrarak değerlendirmek için

toplumbilimsel bir çözümleme gerektirir ki” bu müzik üzerine yapılan çalışmalarda pek de rastlanılan bir durum değildir. Zira bizim için halk müziği olan şey nazari temelde bir Türk halk müziğidir. Örneğin Nida Tüfekçi'nin Türk halk müziğini; “Türk duygu ve düşüncesinin, Türk esprisinin ve sosyal hayatının tarih içindeki olaylar doğrultusunda, coğrafi konum ve göçlerin etkileriyle vücut bulan ve şekillenen ürünleri; Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, büyük kasabaların eski ve yerli halkının, Türk “bard” ve “trubadur”ları olan âşıkların müziği” (Tüfekçi, 1983: 1482) olarak ifade etmesi bu bağlamda tesadüfi bir tanım değildir. Ancak yine de halk kültürünün en özgün ayaklarından biri olan halk müziğinin müzik ve edebiyat yapısının yaşanan toplumsal koşullarla belirlendiğini söylemek gerekir. Bununla birlikte “halk müziğinin diğer müzik türleriyle en önemli ayrımı, halk yaşam ve üretim biçimlerinin doğrudan parçası olmasıdır. Diğer müzik türlerinde salt estetik kaygısı ya da salt eğlendiricilik özelliği zaman zaman ağır basar. Buna rağmen salt eğlenme amacıyla yaratılsa bile, ‘icra edilen’ halk ezgilerinde halkın üretim ve yaşam koşullarının izleri bulmak mümkündür. Dolayısıyla halk müziği kısaca toplumsal hayatın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ancak diğer yandan kimi müzik türleri, kendilerini üreten ve tüketen birey/topluluk/grup veya halkın geçirdiği değişik ve tarihsel yok oluşlara bağlı olarak, kültürel ve sanatsal işlevini yitirirler. Halk müziği ise kendini var eden halkla birlikte yaşamını sürdürür. Bu yaşayış, elbette homojen ve statik olmayan halk katmanlarındaki değişmelere uyumlu biçimde olur. O halde gelişen teknik ve bilimsel gelişmeler karşısında halk ozanlığı ve türkü üretme geleneğinin sona ermesi söz konusu olamaz. Toplumda farklı katmanlar olduğuna göre, bu katmanların farklı ideolojik-kültürel-sanatsal yaratmaları da olacaktır. Yaşam durağan olmadan sürüyorsa, halk yaratmaları da çağa ve somut koşullara uyarak, değişerek sürüp gidecektir. Bu nedenle halk müziğinin incelenmesine, onu bir disiplin içinde inceleyen halkbiliminin (folklor) ‘dinamik anlayışı’ içinde bakmak gerekir” (Utku, 1983: 1489).

Bu çerçeveden halkbilimi kadroları içerisinde çalışmalar yapan halkevlerinin faaliyetlerinde halk müziği araştırmaları önemli bir yer tutmaktadır. Her yörenin kendi türkülerini korolar vasıtasıyla halk çalgıları eşliğinde seslendirmesi, Ünlü Macar müzisyen Bela Bartok'un 1936 yılında Ankara Halkevinde Türk ve Macar halk müzikleri üzerine üç konferans vermesi ve aynı yıl içinde Güney Anadolu'ya bir derleme gezisi düzenlenmesi bu hareket içinde değerlendirilebilir. Ayrıca Ankara Devlet Konservatuarı aracılığı ile düzenlenen derleme çalışmalarında Halkevlerinin katkısı büyüktür (Evliyaoğlu & Baykurt, 1988: 131). Kültürün dinamik yapısına rağmen gelecek kuşaklara bir “miras” niteliğinde aktarılması, geçmişten günümüze halkbiliminin önemli bir çalışma konusudur. Ancak halkbilimi tarihçesine bakıldığında gerek Avrupa'da gerek ülkemizdeki halkbilimi çalışmalarında “ürün” her zaman ön planda görülmektedir. Oğuz (2007)'un ifadeleriyle bu durum şu şekilde açıklanmaktadır:

“Halkbilimi disiplininde içinde bulunduğumuz 21. yüzyıldan geriye doğru baktığımızda üç yüzyıla yayılan macerasında, *ürünün* her zaman *üretim, üreten ve üretim yeri*'nin önünde geldiği görülmüştür. Bu dönem kuramlarının, folkloru akmaya devam eden bir ırmak gibi görerek, incelediği konulara bu ezelden beri akan ırmaktan alınan bir bardak durgun su gibi yaklaştığı görülür. Tıpkı suyun şişeye konulup taşınması, korunması ve tahlil edilmesi gibi, bu dönemde folklor ürünleri kayda geçirildi, kente taşındı ve tahlil edildi. Irmağın eskisi gibi akmaya devam etmediği veya öyle kabul edildiği dönemler boyunca, bu işlem heyecanla tekrarlandı. Irmağın suyu bulanmaya, yatağı değişmeye, kaynağı kurumaya başlayınca, yani eski kuramlara göre eski halk eski şeyleri üretmemeye başlayınca sorunlar oluştu. Herkes

okuryazar oluyordu, her yere teknoloji giriyordu ve köylü nüfus azalıyordu. Folkloru eski köyde eski ürün olarak tanımlayan kuramlara göre çalışanlar için bu folklorun sonu demektir. Çünkü artık saf, temiz ve en önemlisi binlerce yıldan süzülüp gelen *ürün* bulmak zorlaşıyordu” (Oğuz, 2007: 30).

Türk Halkbilimi çalışmalarının da bu istikamette olduğu yine Oğuz’un “Folklor ve Kültürel Mekân” isimli çalışmasında şu şekilde dile getirilmiştir: “Türk halkbilim çalışmaları, Folklorun 19. yüzyıldaki ürün merkezli yaklaşımına bağlı kalmış, bütün derleme ve arşivleme çalışmalarında bu yaklaşım belirleyici olmuştur. Avrupa’daki gibi Türkiye’deki genel kanı da, folklorun kendi yatağında sonsuza kadar akıp gideceği yönündeydi. Ürün her şeyin temeliydi ve adeta ürün ortaya çıkmak için insanları araç olarak kullanıyordu, insanlar bu geçişin sadece basit bir köprüsüydü” (Oğuz, 2007: 31). Türkiye’deki Halkbilimi tarihi açısından ilk dönem oluşumlardan biri olan Halkevlerinin folklor çalışmalarının da “ürün” merkezli olduğu görülmektedir. Makalenin devamında bu konuya ilişkin “Çorumlu” dergisindeki müzik yazılarından örnekler verilmiştir.

Diğer taraftan kültürü koruma ve gelecek kuşaklara aktarma fikrinin geçmişten günümüze temel iki farklı bakış açısının oluşmasını sağladığı söylenebilir: Bunlardan birincisi alandan tespit edilen bilgiyi derlendikten sonra yazıya geçirmek, tasniflemek ve arşivlemek yani “dondurarak korumak”, diğeri ise tespit edilen bilgiyi derledikten sonra aktararak, uygulayarak yani “yaşatarak korumak.” Bu iki bakış açısından ikinci görüş, birinci görüşü kapsamakla birlikte “sürdürülebilirlik” ilkesiyle tamamıyla ilk görüşten ayrılmaktadır (Çakır, 2013: 78). Sürdürülebilirlikten kastedilen “korumanın sürdürülebilir olması”dır ki bu da ancak, tespit edilen kültürel ifadelerin uygulama ve yaşatma süreçlerine dâhil edilen bir kültür koruma yaklaşımıyla mümkün olabilecektir.

Yukarıdaki alıntıda ifade edilen “folklor ürünlerinin, kayda geçirilmesi, kente taşınması ve tahlil edilmesi” süreci ülkemizde özellikle halkbilimi çalışmalarının halkevleri özelinde yürütüldüğü dönemler için doğru bir ifadedir. Halkevlerinde yapılan çalışmalar sonucu, halk kültürüne ait değerlerin “kaybolmaktan” bir an önce “kurtarmak” için “ürün” odaklı derlendiği, kente taşıdığı (kentte derlendiği) ve halkevi dergilerinde yer verildiği bilinmektedir. Ancak bugünden bakarak bu çabayı olumsuzlamak o dönemde yapılan çalışmaları değersiz kılmak, bugünün yöntem ve yaklaşımları ile o günü değerlendirmek anakronik bir bakış açısına neden olacağı için doğru değildir. Halkbiliminde kuram ve yaklaşımların Halkevi faaliyetlerinin devam ettiği süreçte dünyada da benzer istikamette devam ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla bu çalışmalar her ne kadar sadece “ürün” e yönelik olsa da kendi dönemi içinde önemlidir. Diğer taraftan o dönemde yapılan çalışmalar bugün için bu araştırmada olduğu gibi böylelikle birer kaynak haline de gelmiştir.

3. Halkevleri ve Çorum Halkevi Dergisi “Çorumlu”

Türk Ocakları, on dokuz yıl boyunca yaptığı çalışmalarla ülkeye büyük hizmetlerde bulunmuş bir kurum olmakla birlikte, Öztürkmen (2009)’in ifade ettiği şekliyle; “Cumhuriyet reformlarının hayata geçirilmesi ve kültürün millileştirilmesi sürecinde yetersiz kaldığı için onun yerine daha iyi denetlenebilir yeni bir kurumsal yapının bu rolleri üstlenmesi süreçlerini zorunlu kılmıştı. Ayrıca çok partili sisteme geçişin daha ilk denemesindeki başarısızlık da Cumhuriyetin

henüz kendi kurumlarını tam olarak oturtamadığına ve kendi yapısını konsolide edemediğine işaret ediyordu” (Öztürkmen, 2009: 69-71).

Böyle bir dönemde CHP'nin kültür kolu olarak kapatılan Türk Ocaklarının yerine kurulan Halkevleri, çalışmalarına 19 Şubat 1932 tarihinde başlamıştır ve aynı günde Türkiye genelinde 14 farklı şehirdeki halkevinin açılışı yapılmıştır (Özacun, 1996: 87). “Cumhuriyet dönemi kurumları arasında toplumsal hafızamızda özel bir yeri olan Halkevleri, tarihsel bir gelişim ve oluşum süreci sonucu doğmuş olan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin, başka bir deyişle Türk İnkılâbının toplumsal bir değişim ihtiyacı olarak ortaya çıkmıştır. Misak-ı Millî sınırları içinde doğan çağdaş Türk Devleti'nin asıl temelini oluşturan halk unsurunu; kaderde ve kıvançta, tasada bölünmez ortak ülküler etrafından kenetlemek, ulusal bilinç içinde kaynaştırarak bütünleştirmek zorunlu idi” (Kaplan, 1974: 51). Atatürk'ün de ifadesiyle: “Kazanılan bütün başarılar son derece önemli olmakla birlikte ulaşılan sonuç, üzerinde bulunduğumuz yolun henüz başlangıcı demektir. Kazanılan her merhale yeni bir terakki ve tekâmül hedefinin yol başıdır.”

Halkevleri fikri de tam bu noktada yüzyıllar boyunca dikkati çekmeyen ya da ihmal edilen toplumun siyasal, sosyal ve kültürel açıdan bilgi ve deneyime sahip olabilmesi amacıyla ortaya çıkmıştır. Halkevleri bu deneyimlerle, halkın bilgi ve görgüsünü arttırarak, millet bütünlüğünü geliştirmeyi kültür, ülkü, amaç ve düşünce birliği kuracak bir toplum sağlamayı amaçlanmıştır (Durak, 2014: 422). Bu birliği sağlamaya çalışan halkevlerinin temel amaçlarından biri de devletin “Batılılaşma projesini pratiğe geçirecek sanatsal ve kültürel etkinlikleri başlatmak ve yürütmektir. Ancak bu sosyal reform misyonunu gerçekleştirirken Batılı kültür formlarını tanıtmaya ve yaygınlaştırmaya bir millî kültür repertuarı oluşturmak için yerel değerlerle ve derlemelerle uzlaştırması olmazsa olmaz konumdaydı. Bir başka ifadeyle halkbilimi, Halkevleri döneminde daha da baskın bir söylemle ön plana çıkarılmış ve bilimsel yöntemlerle işleyen bir disiplin ve ‘millî devleti’ kurmada meşru bir temel oluşturacak zengin bir kaynak olarak düşünülmüştür” (Çobanoğlu, 2009: 1013).

Açılışından kapanışına kadar geçen on dokuz yıllık süre içinde, Halkevleri sanat ve kültür etkinlikleriyle Türkiye’de toplumsal gelişmenin ve bir bakıma modernleşmenin lokomotifleri olmuştur. Diğer yandan Halkevleri, özellikle bilinçli bir gençliğin yetişmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuş ve toplumu her bakımdan yüksek bir hayat ve kültür seviyesine ulaştırmak için çalışmıştır. Yapılan çalışmaların başarıya ulaşmasında en büyük itici güç muhakkak ki inkılâp ruhu olmuştur ve bu çalışmalar köylü ile kentli arasında, aydınlı halk arasında, çeşitli meslek grupları, yaş grupları, düşünce ayrılıkları arasında bir anlaşma ve yakınlaşma sağlamıştır (Toksoy, 2007: 10-11). Bu çaba ve çalışmaların halk katındaki tek önemli temsilcisi Halkevleri olmuştur. “Gerçekten de halk, bütün unsurlarıyla Halkevleri ve Halkodalarında kaynaşmaya başlamıştı. Yaşlılarla birlikte neredeyse kaybolup gitmekte olan ulusal oyunlarımız, ulusal giysilerimiz, türkülerimiz, halk edebiyatımız, kısaca folklor dediğimiz bütün halk bilgilerimiz, bu yuvalarda yeniden canlanmış ve kaybolmakta olan ulusal değerlerimiz yeniden ve güler bir biçimde gün ışığına çıkmaya başlamıştı. Böylece, bir yönden halkımızın yerel kültür değerleri araştırılıp bulunarak işleniyor, yaygınlaştırılıyor; bir yönden de modern kültür değerleri ve değer yargıları ulusal kalıplar içerisinde halka götürülüp ona sevdireliyor ve benimsetiliyordu” (Kaplan, 1974: 53-54). Kaplan'ın yukarıdaki ifadelerinde italik olarak yazılmış kısım halk kültürünü korunmasıyla ilgilidir. Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere halkevleri bir kültür koruma yaklaşımı olarak, “neredeyse kaybolup gitmekte olan” ürünleri derlemiş ve kaybolmaktan kurtarmıştır. Bu ifadeler

kültürün hangi sebeple kaybolduğunu açıklamamakla birlikte, bir sürecin başladığını ve bunun durdurulması için kullanılacak yöntemi göstermektedir ki bu yöntem de “derleme”dir.

Halkevleri açıldıktan sonra, yurt içinde belli bir seviyeye ulaşmış olan Folklor çalışma ve yayınları, bu evlerin dokuz faaliyet alanından biri olan “Dil, Tarih, Edebiyat ve Folklor” şubelerine intikal edilerek, geniş ölçüde gelişmiş ve yayılmış oldu. Cumhuriyet Halk Partisi, ülkenin her bölgesine yayılan, tamamen millî ve orijinal birer kültür idealine ulaşma hedefindeki bu evlerin tüzüğüne; Türk Folkloru’nun da –genel kadroları içinde- ciddiyetle araştırılması, derlenmesi için önemli maddeler koydu ve böylece ülkenin bilimsel halkçılığı da daha çok planlanmış oldu (Ülkütaşır, 1972: 57). Bu bilimsel halkçılığın metodları Ülkütaşır’ın da ifade ettiği gibi halkevi şubelerine merkezden talimatnamelerle iletilmekteydi. Halkevlerinin müzik folkloru çalışmalarındaki yöntemi ve idealini daha anlaşılır kılmak için, Cumhuriyet Halk Fırkasınca yayımlanan talimatnamelere² bakılabilir. Şubelerin gerçekleştireceği faaliyetlerin amaç ve yöntemleri talimatnamelerde açık bir şekilde görülmektedir. Bu talimatnamelere göre dokuz faaliyet alanından³ biri olan Güzel sanatlar şubesinde müzik çalışmalarına dair şu ifadeler geçmektedir: (2) Şube halkevlerinin umumî müsamere programlarının musiki kısmını izhar ve tatbik eder; halk için umumî musiki akşamları tertip eder, (3) halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo gramofon gibi vasıtalarından da istifade edilmelidir. (5) Bütün halkın millî marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların millî tezahür günleriyle umumî müsamerelerinde milletçe, bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindedir. (6) Şube, halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen millî türkülerin notaları ve sözleriyle millî oyunlar tarz ve ahengini tespit eder.⁴

Bu tür misyonlarla donatılmış ve kapatıldığında 477 şube, 4332 Halkodası’na ulaşmış Halkevlerinin Dil Tarih ve Edebiyat şubeleri tarafından yürütülen folklor çalışmaları ile gerek dergi gerek kitap açısından büyük bir koleksiyonun doğmasını sağlamıştır. Türk folklor çalışmalarının özellikle taşra illerindeki derleme ve araştırmalar yeteri kadar bilimsel ve yöntemli olmasa da halkbiliminin derleme ve yayın açısından “en parlak dönemlerinden biri” olan Halkevleri dönemi ve bu evlerin yayımlandığı dergiler, Türkiye’de önemli bir halkbilimi potansiyeli oluşturmuştur (Oğuz, 2010: 34).

Gerçekten de başta Ankara Halkevi dergisi *Ülkü*, İzmir Halkevi dergisi *Fikirler*, Adana Halkevi dergisi *Görüşler*, Konya Halkevi dergisi *Konya* gibi ya da bu çalışmada ele alınan Çorum Halkevi dergisi *Çorumlu* gibi dergiler Halkevleri dönemi boyunca çalışmalarıyla önemli iz bırakmıştır. Bu dergiler, İkinci Dünya Savaşı’nın imkânsızlıklar içindeki döneminde bile şartları zorlayarak çalışmalarına devam etmiş ve bu nitelikli iş çıkarma potansiyelini ve maddi yokluk içindeki halkın manevi gücünü ve de çalışma azmini çıkardıkları dergilerle göstermişlerdir. Şakiroğlu (1996) da bu durumu aşağıda alıntılanan paragrafta şu şekilde ifade ediyor:

² Talimatname isimlendirmesi daha sonraki yıllarda yayımlanan nüshalarda öz Türkçe yaklaşımlarının bir neticesi olarak “öğrenek” olmuştur.

³ Halkevlerinin faaliyetlerini yürüttüğü şubeler; (1) Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi, (2) Güzel Sanatlar Şubesi, (3) Temsil Şubesi, (4) Spor Şubesi, (5) İctimai Yardım Şubesi, (6) Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, (7) Kütüphane ve neşriyat şubesi, (8) Köycüler Şubesi, (9) Müze ve Sergi Şubesi.

⁴ C.H.F. (1932). Halkevleri Talimatnamesi, III. Bölüm Halkevleri Şubeleri.

“Kurtuluş savaşı sonrası beklentilerin hemen amacına ulaşmaması, iktisadi durumun ağırlığı, yeni arayışlar içinde bulunan yöneticilerde, Halkevi kavramını harekete geçirmek ve kültür inkılabını beraber yaratmak isteğini pekiştirdi. Bu sayede yerlerindeki halkevi yöneticileri, başta öğretmenler olmak üzere aydın zümreyi faaliyete geçirdiler. Bunların, buldukları çevre üzerine kaleme aldıkları muhtelif araştırmaları birbiri ardına yayımlanmaya başladı. Elbette çizilecek yol için bir metod gerekli idi. Çünkü yazılacak eserlerin o günkü ihtiyaca cevap verecek düzeyde olması ya da sonraki nesillere kalacak satırlardan oluşması metod seçimini gerekli kılıyordu. Bu tartışma uzun sürmedi ve muhtelif şehir ve kasaba Halkevi, içinde bulunduğu imkânları zorlayarak yayına geçti. Dönemin içinde bulunduğu ekonomik bunalımın şartları yaygın işlerinde de etkili oldu. Fakat hareket yığın değil, aksine yaratıcı bir tavır sergileyerek dergiler ve kitaplar neşretti. Bunlar arasında daha o zaman bile aydın kesimin beğenisini kazandı. Bu dergiler ülke içindeki okurun merak ve zevkini harekete geçirmesinin yanında, öğretmen ve araştırmacıların da becerilerini yaygınlaştırmasında etken oldular” (Şakiroğlu, 1996: 131).

Halkevleri, Türk halkbilimi tarihi açısından ilk dönem kurumsal oluşumlarından biridir ve Durusun Yıldırım’ın Türk folklor araştırmalarının gelişme devreleri tasnifinin 1920-1938 sentezci devre ve 1939- 1966 dergici devre olarak adlandırdığı iki dönemi içinde de yer alır. Yıldırım’ın sentezci devre adını verdiği dönemde folklor, çağdaş Türk devletinin kültür yapısını oluşturmada yararlanacak bir ham madde ambarı biçimde değerlendirilir. Folklor araştırmaları, devlet tarafından da desteklenir. Bütün amaç, millî kültürü folklor kaynaklarımızdan yararlanarak yeni bir sentez içinde yoğurup şekillendirmektir (Yıldırım, 1999: 66). Halkevlerinde yapılan folklor faaliyetleri de Yıldırım’ın tasnifiyle birebir örtüşmektedir.

Çorum Halkevi de belirlenen ve yukarıda da dile getirilen amaçlar doğrultusunda 24 Şubat 1933 yılında bugünkü Belediye binasında açılmıştır. Çorum Halkevinin ilk açıldığında köycülük, dil tarih-edebiyat, sosyal yardım, spor ve güzel sanatlar olmak üzere beş faal şubesi bulunmaktaydı. Halkevlerinin temel amaçları arasında yöresel bir dergi çıkarmak da vardı. Bu temel ilkeler doğrultusunda Çorum Halkevi de bir aylık yayın organı çıkartmaya başlamıştır. Bu Çorumlu Dergisi’dir. 15 Nisan 1938’de ilk sayısı yayımlanan Çorumlu Dergisi, Ağustos 1946 tarihinde çıkan 61. sayısı ile yayım yaşamına son vermiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın en bunalımlı yıllarında dahi yayımını sürdüren Çorumlu, başta kâğıt sıkıntısı olmak üzere türlü nedenlerle yayımını kesintiye uğramıştır. Ama yine de yayın hayatına devam etmiştir (Gündoğar, 2008: 1309).

Dergi çıkaran birçok şubede olduğu gibi, Çorumlu Dergisinin yazı kadrosu da genellikle şehrin aydınlardan oluşmuştur. Çorum’da o yıllarda derginin çıkmasında önemli katkıları ve yazıları bulunan aydınlar arasında özellikle halkbilimi alanında Hafız-ı Kütüp olarak bilinen Eşref Ertekin önemli bir isimdir. Çorumlu Dergisi’nin geneli incelendiğinde Eşref Ertekin’in önemli bir payı olduğu görülmektedir. Ertekin’in haricinde araştırmalarıyla ve yazılarıyla Çorumlu dergisine katkı sağlayan birkaç isim şöyledir; Çorumla ilgili tarihsel konularda Neşet Köseoğlu ile Nazmi Tomuş, halk müziği alanında Sadi Leblebici, halk sağlığı konusunda Dr. Tevfik Berkol, Sanat Edebiyat dalında Bahri Miyak, Eğitim, halkevi, Çorumlu ünlüleri konusunda İhsan Sabuncuoğlu, başyazı ve makalelerde Ziya Büyükataman ve Macide Büyükataman (Gündoğar, 2008: 1310-1311).

4. Çorumlu Dergisinde Müzik Araştırmaları

Çorumlu Dergisi'nde 56 ayrı başlıkta müziğe ilişkin bilgi ve veriler bulunmaktadır. Bu başlıklar şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Doğrudan notaları verilmek suretiyle Çorum halk müziğini konu edinen makaleler. Bu yayınların toplam sayısı on altıdır.
2. Müziği ve müzik folklorunu konu edinen makaleler. Bu yayınların toplam sayısı ondur.
3. Herhangi bir müzik metni bulunmayan, cönklerden, âşıklardan, halk ağzından derlenen türkü, deyiş, ağıt, ninni gibi folklorik öğeler ile şarkı sözü başlığı altında yayınlanan güfteler. Bu yayınların otuz altısı türkü, onu deyiş, dördü şarkı ve ağıt, biri ise çığşak, atışma ve ninnidir.

Makale sınırlarını aşmamak adına yapılan bu çalışmada dergi içinde notası verilen 18 ezgi ve 5 makale detaylı olarak değerlendirmeye alınmıştır.

5. Müzik Yayınlarına İlişkin Bulgular

5.1. Çorum Halayı

Çorumlu Dergisi'nin ilk sayısındaki müzikle ilgili ilk çalışma Sadi Leblebici tarafından kaleme alınan "Çorum'un Halay Oyunu ve Arzı Türküsü" başlıklı yazıdır. Yazar mecmuanın ilk sayısına kendi ifadesiyle "güzel yurdumuzda yaşamış olan dedelerimizin, ozan ve bestekârlarının ince duygu ve görüşlerini gösteren müzikli ve hareketli iki parçasını notası ile birlikte koymuş bulunmaktadır" (Leblebici, 1938: 22). Bu eserlerden ilki Çorum Halayı diğeri ise Arzı Türküsüdür. Bilindiği gibi Çorum, müzik folkloru açısından halay bölgesi sınırları içindedir ve başta Çorum Halayı olmak üzere Dillala, İğdeli Gelin, Bediriş ve Çekirge gibi muhtelif oyun ve ezgilere sahiptir. Burada Leblebici, Çorum Halayı'nın sözlerinin de bulunduğu bir notayla birlikte oyuna ilişkin ayrıntılı bilgilere yer vermiştir.

Leblebici (1938: 22)'ye göre halay Çorum çevresinde ve merkezinde, bilhassa köylerde gerçekleşen düğün ve eğlencelerde sıklıkla karşılaşılan bir danstır. Dönem itibarıyla Çorumlu gençler tarafından yapılan müsamere ve konserlerde birçok defa oynatılmış ve seyircilerce heyecan içinde takip edilmiş ve alkışlanmıştır. Yazar giyilen kıyafetler üzerinden bir çıkarım yaparak oyunun tarihini "Osmanlı ve Selçuklu Türkleri"ne kadar dayandırmaktadır.⁵ Leblebici halaya ilişkin bilgileri şöyle sürdürür:

"Bu oyun vücudumuzun bütün organlarını sağlamlaştıracak mükemmel bir beden eğitimi aracıdır. Beş ila yirmi kişi tarafından oynanabilir. Oyuncular cepken, salta, zılga (bir nevi dar körüklü şalvar) gibi milli kıyafetler giyerler. Hepsinin ellerinde bir çevre (mendil) bulunur. Oyuncular sağ baştaki şefin hareketine uyarlar. Şefin en ince hareketini gözden kaçırmazlar. Birinci bölüm ağır, ikinci orta, üçüncü bölüm daha çabuk oynanır. Bu oyunu yalnız erkekler değil düğünlerde bayanlar da oynar" (Leblebici, 1938: 22).

⁵ Hâlbuki günümüzdeki halk dansları kıyafetlerinin önemli bir bölümü Cumhuriyet sonrası tasarlanmıştır. Hobsbawm (2006)'ın ileri sürdüğü bir "gelenek icadı"na tekabül eden bu kıyafetler üzerinden tarihsel bir kimliğe gönderme yapmak tartışmalıdır.

Fotoğraf 1: Çorum Halayı



(Çorum Belediyesi arşivi, t.y.)

Yazar edebi bir dille oyun şeklini şöyle tasvir etmektedir:

“Dik başlı duruşlar, keskin ciddi, bakışlar, gergin bacaklarla vakurane başlayan bu oyunda adeta Türkün irası bulunur. Oyunun ilk kısmından itibaren oyuncuların bakışları, hareketleri, sezişleri birdir. Bazen figürleri icabı kollar birbirilerinin omuzlarına atılır. Çelikten bir duvar gibi bazen de eğilerek betondan bir köprü gibi durumlar. Hep bir ağızdan (Hey, Hey) nidalarını savurarak bir kat daha dincelirler. İkinci bölümde figürler başkalaşır, hareketlerde canlılık görülür. Üçüncü bölümde oyun daha çabuk başlar ve gittikçe süratlenir. Çevik ve çalak hareketlerle nihayet bulur. Bu oyun, seyircilerine Türkün eğlencesinde bile vakarını, ciddiyetini, çevikliğini, emre itaatini gösteren canlı bir örnektir” (Lelebici, 1938: 23).

Fotoğraf 2: Çorum Halayı



(Çorum Belediyesi arşivi, t.y.)

Çorum halayına ilişkin bu bilgilerden en dikkat çekici nokta erkek egemen bir oyun olarak bilinen bu halayın belirli günlerde kadınlardan tarafından oynandığının belirtilmesidir. Gazimihal (1991: 128) de Çorum Halayı'nı “umumiyetle 6-20 erkek tarafından davul zurna eşliğinde yürütülen bir meydan oyunu” olarak tanımlamaktadır. Nitekim folklor geleneği içinde bir “başhalay”

olan Çorum Halayı'nın figürlerindeki eril ifade kadın oyunlarına nasıl yansıdığı yahut bu bilginin ne ölçüde doğru olduğu tartışmalıdır. Bir diğer dikkat çeken husus, halay ile Türk kimliği arasında kurulan ilişkidir. Yazıda sıklıkla Çorum Halayı'nın Türklüğü ve Türk olmayı teyit ve temsil eden bir araç olarak vurgulanması dönem itibarıyla folklorun milliyetçi bir ideoloji temelinde tanımlanmasına neden olmaktadır. Her ne kadar resmi söylem (Gazimihal gibi) halay kavramının bir ucunu Hazar'ın ötesindeki Orta Asya Türklüğüne dayandırsa da bugünkü haliyle halayın hatta bar, horon ve zeybek gibi oyunların Anadolu topraklarının kadim bir dans pratiği olduğu konusundaki görüşlerin varlığı yadsınamaz bir gerçektir.

Leblebici'nin Çorum Halayı'nı eski bir tarihe bağlamasına karşın Akkaya (2014: 284) bu halayın aslında Çorum'un birçok bölgesinde tanınmadığını; Dörttepe civarındaki Teslim köyünden Niyazi ve Mehmet Biçerel kardeşler tarafından Çorum merkeze getirildiğini ve burada yapılan kimi çalışma ve düzenlemelerden sonra seyircilerin beğenisine sunulduğunu belirtmektedir.

Önceden de değindiğimiz gibi Leblebici, Çorum halayını güftesiyle birlikte vermiş ve her bir kıtayı nota üzerinde belirtmiştir. Aynı metni Gazimihal (1991: 128)'in Türk Halk Oyunları Kataloğu'nda da görmek mümkündür. Hatta bu kataloğun 43 nolu notasyonunda dergide yayımlanan notaya yer verilmekle birlikte yalnızca üçüncü kıtanın sözlerinin yazıldığı görülmektedir. Bir başka ayrıntıda ise, Leblebici edisyonundaki mi bemol fa diyez donanımının Gazimihal'e yalnızca fa diyez biçiminde aktarıldığı tespit edilmiştir. Tekrar güfte meselesine dönecek olursak, bu sözlerin Çorum Halayı'na ait olduğu konusu bir ölçüde tartışmalıdır. Akkaya (2014: 42)'ya göre, halaylarda genelde başhalayların dışında halay türküsünün söylenmediği bir halay yok gibidir. Buna rağmen Çorum baş halayının sözlere sahip olması Cumhuriyet döneminde halk dansları üzerinde uygulanagelen kıyafet düzenlemesi gibi müzik metnine de müdahale edilerek halayın vokal-enstrümantal hale getirildiğini ortaya koymaktadır. Nitekim bu halayın konu edindiği kaynaklarda bazı dize ve dörtlüklerin uyumlu olmaması hatta bilinçli olarak değiştirilmesi müzik ve söz ilişkisini tartışmaya açmaktadır. Örneğin Leblebici'de geçen "kızlar şarabe düşmüş/ gelinler irakiya" sözleri Gazimihal'de "kızlar şaraba düşmüş/ hak cümleyi koruya" biçimde değiştirilmiştir. Tayyar Anakök'ün "Çorum Tarihi" kitabında "karşıda Kürt evleri" ile başlayan ikinci kıtaya yer verilmemiş; "Çorum İl Yıllığı"nda yayımlanan sözler ise nota 1'deki sözlere yeni dize ve kıta eklenerek yeniden yazılmıştır. Ayrıca bu versiyonda geçen "doğrulun efeler doğrulun aman" dizesiyle Çorum kültüründe bugüne değin hiç konu edinmeyen "efe" sözcüğünün Çorum Halayı'na eklenmesi konuya ilişkin şüpheleri perçinler niteliktedir (Akkaya, 2014: 284-287).

Nota 1. Çorum Halayı ve Güftesi



5.2. Arzi Türküsü

Bu başlık altındaki diğer bir eser, Arzi Türküsü'ne ilişkindir. Leblebici (1938: 24)'ye göre bu türkü Arzi isminde bir kız için söylenmiştir. Yazarın halkevinde verdiği konserde büyük ilgi gören bu eser kendi ifadesiyle “münevver tabakanın bile ruhunu okşamıştır.” Hüseyini-Karcıgar makamı etkisine sahip bu türküyü Leblebici, tampere sistemde birinci çizgi Mi sesi üzerinden notaya almıştır. Türkünün izine 1939 tarihli derleme gezilerinde rastlamak mümkündür. Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen Nurullah Taşkıran'ın başkanlığında Muzaffer Sarısözen, Mahmut Ragıp Gazimihal ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan heyet üçüncü derleme gezisini Çorum'a yapmıştır. 15 gün süren bu gezide deyişten ağıta halaydan güzellemeye kadar 241 halk ezgisi derlenmiştir (Elçi, 1997: 79). Arzi Türküsü de işte bu derleme kayıtlarının içindedir; ancak türkü bugüne değin TRT repertuarına alınmamıştır. Leblebici'nin söyleminden hareketle türkünün merkeze ait olduğu izlenimi oluşsa da Konservatuvar kayıtlarına göre eser İskilip'ten derlenmiştir.

Nota 2. Arzi Türküsü



5.3. Fidayda Türküsü ve Oyunu

Çorumlu Dergisi'nin müzikle ilgili ikinci yayını Ruhi Tanyel tarafından kaleme alınan “Fidayda Türküsü ve Oyunu” başlıklı yazıdır. İlk bakışta oldukça popüler bir türkü olan ve Ankara ile özdeşleşen Fidayda'ya Çorum'da rastlamak biraz şaşırtıcı olsa da notasyona dikkatle bakıldığında aynı ismi taşıyan Ankara versiyonunun kısmen benzer sözlerine farklı bir müzikal yapının eklenmesiyle icra edilen bir oyun havası olduğu görülebilir. Hatta bu yapı bir halk müziği üslubundan öte daha çok Türk müziği temelli alaturka bir üsluba yakındır. Tanyel (1938: 71)'e göre, yalnızca Çorum halkı tarafından söylenen ve oynanan Fidayda türküsü eski bir zamana ait değildir ve vaktiyle Çorum'da bulunan Kemal Bey adından bir kişi tarafından bestelenmiştir. Aynı zamanda Çorumlu Bayan Hadiye tarafından plağa okunan bu türkünün oyununa ilişkin bilgiler ise şöyledir:

“Bu oyun en çok kadınlar arasında bir ve iki kişi tarafından oynanmaktadır. Oyun heyeti umumiyesi itibarıyla köçekçeye çok yakındır. Yalnız nakaratta ayrı bir hususiyet gösterir. Oyuncu bu kısımda oyunu, türkü veya sazın ritmik hareketlerine göre ağır ağır çömelerek, gövdesini ve başını öne doğru eğerek parmaklarının sırtını sıra ile ve tempolu bir şekilde yere vurarak, başını da aynı temponun hareketine göre sağa sola döndürerek oynar ve tekrar aynı ağır hareketlerle ayağa kalkar. Nakarata münhasır bu hareketlerin devam edip etmemesi oynayanın

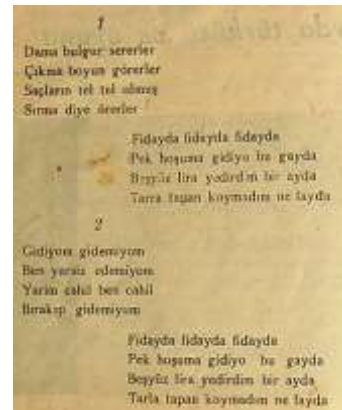
arzusuna bağlıdır. Yere eğilerek oynadığı bu oyunu isterse nakarat bitinceye kadar veya bunun bir iki satır müddetince devam ettirir” (Tanyel, 1938: 71).

Kuşkusuz bu müzik ve devamında gelişen oyun pratiğinin pragmatik anlamda işret meclislerinden çıktığı, kapalı mekanlarda icra edilen geleneksel eğlence ortamları içinde üretildiği açıktır. Keza Gazimihal (1991: 212) de Fidayda’yı “Çorum’da arasıra anılan, tekrarlanıp yine nice zaman hatıra bile getirilmeyen bir çeşit” olarak belirterek kelimenin aslımı “faslı karanlık” olarak tanımlamaktadır. Oyunun hareketlerini ise “irticali oyunlar” kategorisinde değerlendirmektedir. Ayrıca Gazimihal, Çorum Fidayda’sını piyasa işi olarak addederek “samimi halk oyunları göreneği”nden ayrı tutmakta ilin geleneksel diğer dans pratiklerinden ayırmaktadır. Halk oyunları geleneğini üstün bir değer olarak nitelerken, Fidayda’yı “sahipleriyle birlikte yok olan, hava civa bir moda olarak epey bir hüküm sürmüş eski İstanbul’un Şehzadebaşı kantoları” ile özdeşleştirerek sönmüş bir oyun biçimi olarak değerlendirmektedir.

Bu türküyeye ilişkin diğer bir dikkat çekici bulgu Hadiye Hanım’ın taş plak icrasıdır. Burada türküyeye tamamen alaturka bir üslupla, keman ve ud eşliğinde söylenmektedir. Dergide verilen metin, Hadiye Hanım’ın icrasından kısmen farklıdır.

Günümüzde ise Çorum Fidaydası, Çorumlu bir müzikişinas olan Salim Koçak’ın gayretleri ve Çorumlu Dergisi’nden alınan referansla 2012 yılında TRT kurumu tarafından tescillenerek halk müziği repertuarına kazandırılmıştır. Koçak’a göre, 1947’de Çorum’da askerlik görevini yapan Bayram Aracı bu türküden hareketle günümüzde bilinen Fidayda-Hüdayda türküsünü yakmış ve kaynak kişi olarak kayıtlara geçirmiştir. Ancak şu bir gerçektir ki Ankara ile Çorum Fidaydası arasındaki tek ortak nokta sözel yapıdır. Müzikal yapının herhangi bir benzerliği yahut varyant durumu yoktur. Bir türküyü yalnızca edebi yapı üzerinden tescillemek halk müziği literatürü için geçerli bir önerme olmamakla birlikte benzer sözlere sahip türkülere muhtelif yerlerde rastlamak mümkündür. Örneğin hem Rumeli hem de Niğde repertuarında Fidayda’nın sözlerine benzer hatta aynı dizeyle (Dama Bulgur Sererler) başlayan birer türküyeye bulunmaktadır.

Nota 3. Fidayda Türküsü

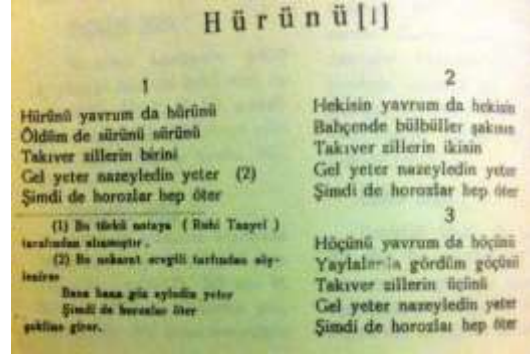
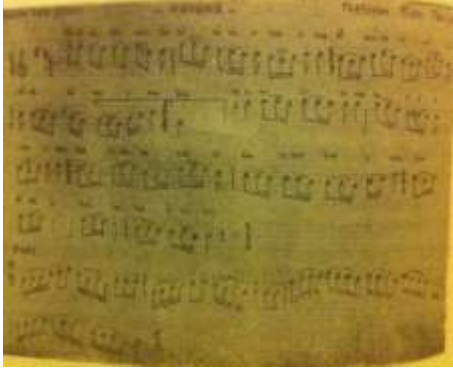


5.4. Hürünü Türküsü

Çorumlu dergisindeki müzik folkloruna yönelik üçüncü yayın “Çorum Halk Şarkılarından Hürünü” başlıklı yazıdır. Burada Hürünü adlı bir türküyeye ve oyunun açıklamasına yer veril-

miştir. Eserin notasını Ruhi Tanyel, oyun şeklinin açıklamasını ise Nazmi Tombuş kaleme almıştır.

Nota 4. Hürünü Türküsü



Dergide yayımlanan bu türkünün izine Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1939 yılında gerçekleştirdiği derleme kayıtlarında rastlıyoruz. Burada "Hürünü" başlığı altında oyun havası olarak kayda geçen ve kaynak kişiliğini Celal Yağcı'nın yaptığı bir İskilip türküsü mevcuttur. Ayrıca Sarısözen tarafından 1944 tarihinde derlenen, Mustafa Çarhacı ve Celal Yağcı'dan alınan bir İskilip oyun havası "Hürünü Yarım Hürünü"nin ezgisel bağlamda dergideki Hürünü ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Her iki türkünün de edebi yapısı büyük ölçüde aynıdır. Tek fark, TRT versiyonu dört kıta bir bağlantı şeklindeyken dergideki edisyon yedi kıta bir bağlantı biçimindedir.

Fotoğraf 3: Hürünü



(Çorum Belediyesi arşivi, t.y.)

Hürünü türküsünün en karakteristik özelliği kendisine özgü bir oyun şeklinin olmasıdır. Tombuş (1938: 163)'a göre, eserin ayak hamle ve tavırları zeybek oyununa yakın, yalnız hareketler daha sakin ve yumuşaktır. Oyunun zeybeği andırması ise türkünün 9 zamanın (4+5) kombinasyonu üzerinden gelişmesine bağlıdır. Tombuş, Gökalkçı⁶ bir bakış açısıyla oyunu "halkın kendi ruh ve mizacından doğan basit operet numunelerinden biri" olarak tanımlamaktadır. Yazar konuya

⁶ Ziya Gökalk'ın "milli musiki" modeline göre halk müziği bir hammaddedir. Bu cevher işlenerek yani çok sesli hale getirilerek yeni bir müzik anlayışının temelleri atılacaktır. Bu "milli musiki formülü" (Ayas, 2014: 96) içinde Osmanlı/Türk müziğine yer yoktur; "Çağdaş Türk Müziği"nin özü Anadolu'nun sesinde aranmalıdır.

ilişkin her ne kadar Batıcı bir tavır takınsa da “eski terbiye ve anane icabı bu oyun umumi cemiyetlerde mevkiye göre ya bayanlar veya baylardan iki artistle oynanılsa da erbabı zevk ve hususi meclislerde oyuncuların birinin bayan diğerinin bay olması tercih edilir” ifadesiyle içinde bulunduğu şartların kaidelerinden uzak kalmaz. Tombuş, türkünün oyun şeklini detaylı bir biçimde tasvir etmektedir:

Buna göre oyun, türkünün ilk sözleriyle birlikte dizlerin üzerinde oturma vaziyeti alınarak başlanır. Zeybek oyunlarında olduğu gibi hareket diz ve ayak uçlarıyla birlikte bazen tabanlara istinat eder. Eller omuz ve baş hizasında konumlandığı gibi bazen daha yukarı kalkabilir. Kollar zeybeğe nazaran daha mülayim ve sakin bir tavırla aşağı-yukarı hareket eder ve açılır kapanır. Vücut oyuncuların maharet derecesine göre sağ ve sola doğru yumuşak hareketlerle hafif ön ve arkaya doğru kıvrımlar yapar. Birinci bentteki “takiver zillerin birini” sözleri söylenirken oyunun devam ve ahengi bozulmaksızın ziller baş ve orta parmak uçlarına bağlanır. Tempoya uygun bir şekilde ziller saz nağmalarına karışarak dövülmeye başlar. Erkek oyuncular zil bağlamaz. Bunun yerine müziğe parmakları veya kaşık sesleriyle eşlik ederler. Türkünün “öldüm sürünü sürünü” gibi yakarış ihtiva eden sözleri söylenirken oyunculardan birisi diz ve ayak uçları üzerinde nazlı bir vaziyet alırken, diğeri dizleri önüne secde edercesine eğilerek ve ellerinin arkalarını yere vurarak sürünme mefhumunu canlandırıcı bir tarzda merhamet ve mürüvvet isteyen bir aşık tavrı sergiler. Nakarat bölümü ihtiva eden sözlerin terennümüyle de başını kaldırır ve geri çekilir. Sevgili rolündeki oyuncu, bu yalvarışlara karşı güler yüz göstererek mülayim bir vaziyet alır ve “yeter naz eyledin yeter” mısrasını “bana göz eyledin yeter” şeklinde tahvil ederek geri çekilmiş olan aşığa yaklaşmak suretiyle aralarında bir anlaşma olduğuna dair bir his yaratır. Bir müddet daha neşeli tavırlarla oyuna hız verilir. Bu esnada sevgili rolündeki oyuncu yavaş yavaş geri çekilir. Aşık rolündeki oyuncu ise, rica ve niyaz vaziyetinde ilerler. Sevgili rolündeki oyuncu, bazı varyete numaralarında ayakta iken belini arkaya bükerek başını yere değdiren artistler gibi dizleri üzerine oturur vaziyette olduğu halde arkasına doğru eğilmeye başlar. Bu sırada aşık yanına yaklaşarak dizleri üstüne dizlerini bastırır. Bu vaziyette diğeri oyuncunun üzerine kah eğilip kah doğrularak oyuna devam eder. Oyuncular bu oyun motifleriyle temsili bir visal sahnesini tasvir eder. Yedinci ve sekizci kıtaların söylenmesiyle oyuncular yavaş yavaş birbirlerinden ayrılırlar ve ayağa kalkarlar. Son nakaratı ayakta icra ederek oyuna son verirler (Tombuş, 1938: 165).

Fotoğraf 4: Hürünü Oyunu



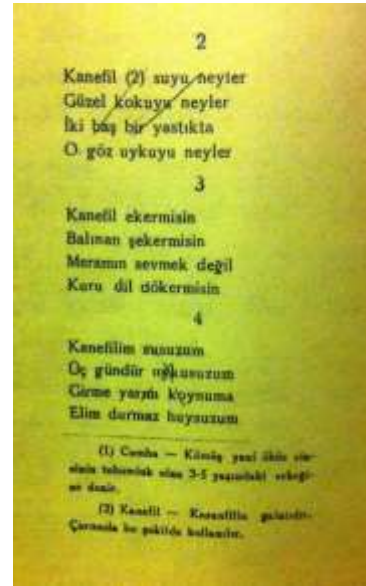
(Çorum Belediyesi arşivi, t.y.)

Hürünü oyununa yalnızca Çorum'da değil Erzincan ve Tokat-Zile'de de rastlamak mümkündür. Gazimihal (1991: 42)'e göre, bu oyun yalnızca kadınlarca herhangi bir yerli çalgıyla düğün ve derneklerde yürütülmektedir. Zile Lisesi başlığını taşıyan bir derleme anketinde ise, Çorum Hürünüsünün sözlerine benzer bir güftenin varlığı dikkat çekicidir. Yine Gazimihal (1991: 41) Tokat'ın Niksar ilçesinde kadın ve erkeklerin kendi aralarında, özel meclislerde ise bir erkek, bir kadın olmak üzere iki kişiyle oynanan "Hürülü" isimli bir oyundan da söz etmektedir.

5.5. Haydi Combam

Derginin beşinci sayısında Hürünü türküsünün ardından "Haydi Combam" isimli bir türkü notasına yer verilmiştir ancak esere ilişkin herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Sadi Leblebici tarafından notalanan bu türkünün kaynak kişisi ve yöresine ait herhangi bir bilgi bulunmazken Ankara Devlet Konservatuvarı'nın derleme kayıtlarında da bu başlıkta bir türkü mevcut değildir. Ancak TRT repertuarında 20 Eylül 1952 tarihinde Sungurlu'dan derlendiği belirtilen Kaşların Karasına adlı türkünün, dergideki eserle müzikal bakımından birebir benzerlik gösterdiği görülmektedir. Her iki versiyonun da güftesi büyük ölçüde farklı olmakla birlikte elimizdeki mevcut metnin ilk kıtası TRT repertuarındaki türkünün bağlantı sözleri olarak kullanılmaktadır. Tek bir fark, "haydi combam haydi" dizesi repertuvara "haydi sevdiğim haydi" olarak geçmiştir.

Nota 5. Haydi Combam



5.6. Güzelleme

Çorumlu Dergisi'in yedinci sayısında Sadi Leblebici tarafından notaya alınan bir Güzelleme türküsüne yer verilmiştir. Burada yine kaynak kişi ve yöre bilgisi es geçilmiştir. Ayrıca türkü, yedinci sayıda yanlışlıkla çizgisiz olarak neşredildiğinden on ikinci sayıda yeniden yayımlanmıştır.

Nota 6. Güzelleme



Yine gamlı gördüm dostun yüzünü
O gözlere kurban verdim gözümü
Efkar almış söylemiyor dilleri
O gözlere kurban verdim gözleri
Dost dost dost verdim gözleri

Adoların işi gücü tuzaktır
Yadelin sohbeti bizden uzaktır
Alemi seyreden ol güzel şahtır
O gözlere kurban verdim gözleri
Dost dost dost verdim gözleri

Yusuf da kuyuda çok çekti çile
Kimisi kör gitti ermedi sırta
Elimde sermeye cesedim ile
O gözlere kurban verdim gözleri
Dost dost dost verdim gözleri

Can olmayınca ışık vermez bu gözler
Gerçek olan gerçeğin izini izler
Dost olan dostunun yolunu gözler
O gözlere kurban verdim gözleri
Dost dost dost verdim gözleri

Nota 6'da görüldüğü üzere eserin anlam evreni klasik bir güzelleme üslubundan kısmen uzaktır. Öncelikle dünyevi bir anlam taşıyan “güzeli veya güzelliği öven, vasıflarını ayrıntılarıyla ortaya koyan bir türkü çeşidi” (Duygulu, 2014: 215) olan güzelleme burada dini tema ve kavramlara vurgu yapmaktadır. Nitekim eserin müziksel yapısı yörenin tavır ve üslubunu yansıtmaktan ziyade beste niteliği taşıyan bir ilahi yahut nefese daha çok benzemektedir. Ne yazık ki derginin güzellemenin bağlamına ilişkin bir bilgi verememesi ayrıntılı bir çözümlemeyi engellemektedir.

5.7. Ördek Türküsü

Aynı sayı içinde Leblebici'nin notaya aldığı bir diğer eser Ördek türküsüdür. Bu eserde de kaynak kişi ve yöre bilgisine yer verilmemiş, notaların çizgisiz basılmasından dolayı on ikinci sayıda yeniden yayımlanmıştır. Türkünün izine ne TRT repertuarında ne Ankara Devlet Konservatuarı'nın derleme kayıtlarında ne de ilin müzik folkloru içinde rastlamak mümkün değildir. Nitekim türkünün müziksel yapısı Çorum halk müziğinin melodik örgü karakterine oldukça uzaktır. Aslında bu türkü günümüzde Bolu yöresiyle özdeşleşmiştir. Zira bu türkü aynı zamanda o yörede oynanan ördek oyununun müziğini teşkil etmektedir. İlginçtir ki Leblebici'nin notasyonu Bolu havasıyla bire bir benzerlik göstermektedir. Aynı ezgi karakterini “Ben Giderim Ereğ Yolu” adlı bir Van türküsü ile Çorum varyantıyla aynı giriş dizelerini barındıran “Ördek Çalkınır Göllerde” adlı bir Sivas-Zara türküsünde görmek mümkündür.

Nota 7. Ördek Türküsü



Ördek çalkanır göllerde
İsmim söylenir dillerde
Kalmışım gurbet ellerde

Atım kaçtı ben vuruldum
Atın boynuna sarıldım
Sende mi yârden ayrıldın

Aman ördek yeşil ördek
Hani senin eşin ördek
Çift gittiğinde tek mi geldin
Hani senin eşin ördek

Ördeği beslerler gölde
Şahini beslerler kolda
Acep yârim hangi yerde

Gideceğim Halep yolu
Lüverim belimde dolu
Beni vuran çete kolu

Bağlantı
Aman şimdi yaman şimdi
Dağlar başı duman şimdi

Nota 7'de görüldüğü gibi Çorumlu dergisinde yayımlanan Ördek türküsünün diğer varyantlarından ayrılan tek özelliği sözleridir. Örneğin Bolu varyantı Çorum'da kayda alınan türküden farklı olarak "Aman ördek yeşil ördek/Hani senin eşin ördek" sözleriyle başlayıp ardından elimizdeki metinle ilgisi olmayan sözlerle devam etmektedir. Buna karşın Van varyantındaki sözler kısmen Çorum versiyonuna yakındır. Sivas-Zara varyantında ise, yalnızca bağlantı bölümünün aynı müziksel yapıya sahip olduğu görülmektedir. Çorum'da tespit edilen türkünün giriş sözleri (ördek çalkanır göllerde) Sivas-Zara türküsünde tamamen farklı bir müzikal yapıyla icra edilmektedir.

5.8. Kul Veli'den Güzelleme

Çorumlu dergisi, dokuzuncu ve onuncu sayılarında Halk Türküsü Derlemeleri başlığı altında yine Sadi Leblebici tarafından notaya alınan üç türküye yer vermiştir. Bu eserler Güzelleme, Coştum ve Anam Anam isimleriyle kayda alınmıştır. Her ne kadar halk müziği literatüründe sözlü eserin adı ilk dize üzerinden belirlense de yazar türkü isimlerini ya bağlantı sözlerinin ilk sözcüğü üzerinden ya da anlam evreni bakımından belirlemeye çalışmıştır. Kuvvetle muhtemel bu türküler kaynak kişi nezdinde yahut icra edildiği çevrede bu isimlerle anılmaktadır.

Nota 8. Kul Veli'den Güzelleme



Nota 8'de Mecitözü'nün Mustafa Çelebi köyünden derlenen bu eser Âşık Kul Veli'den alınmıştır. Yazar türküyü tampere sistemde birinci çizgi Mi sesi üzerinden notaya almıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı derleme çalışmalarında dokuz türkünün kaynak kişiliğini yapan Mustafa Çelebi köyünden Âşık Veli Erdem'in Kul Veli ile aynı kişi olduğu varsayıldığında bu güzellemenin bu kayıtlarda yer almaması dikkat çekicidir. Türkünün tipik bir âşık müziğine karşılık geldiği söylenebilir.

5.9. Coştum Türküsü

Leblebici'nin aynı sayı içinde kaleme aldığı diğer bir eser Coştum türküsüdür. Kaynak kişi ve nereden derlendiği bilgisi verilmeyen bu türkünün ses organizasyonu yörenin karakteristik seyir, üslup ve tavrını tam olarak yansıtmamakla birlikte benzer ezgi yapılarına Anadolu'nun muhtelif coğrafyalarında rastlamak mümkündür.

Nota 9. Coştum Türküsü



5.10. Anam Anam Türküsü

Bu sayıdaki son nota "Anam Anam" adlı türküyeye aittir. Bugüne değin yapılan derleme çalışmalarında ve TRT repertuarında kayda alınmamış olan bu türkünün yörenin müziksel karakterini doğrudan yansıttığı söylenebilir. Bu eser gibi Çorum dağarcığı içinde benzer seyir özelliğine

sahip Hüzam makamı etkili türkülere (Öte Dönder Ben Görmeyim Yüzünü, Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam vb.) rastlamak mümkündür.

Nota 10. Anam Anam Türküsü



5.11. Mendil Türküsü

Derginin onbirinci sayısında Leblebici tarafından notaya alınan üç esere, Mendil, Güzeller ve Oy Oy Oy türkülere yer verilmiştir. Çorum halk türkülerinden başlığı altındaki ilk nota Mendil türküsüdür.

Nota 11. Mendil Türküsü



Nota 11’de verilen bu türkü, Ahmet Yamacı’dan alınan İstanbul türküsünün bir varyantıdır. Tek fark, türkünün ilk kıtasının İstanbul varyantında yer almamasıdır. Yaygın olarak Sabâ makamı içinde icra edilen bu eserin burada makam donanımına yer verilmeden notaya alınması ister istemez eseri Uşşak makamının etki alanına kaydırmıştır. Ancak bu türkünün yörede bu şekilde

icra edildiğini düşünmek yerine yazarın donanımı sehven ihmal ettiğini ileri sürmek daha olasıdır.

5.12. Güzeller Türküsü

Bu sayıdaki diğer bir nota, Alaca'nın Küre köyünde Himmet isimli kaynak kişiden alınan Güzeller türküsüdür. Eser Çorum ve çevresinin müziksel karakterini, seyir, üslup ve tavrını kısmen de olsa yansıtmasına karşın başta Ankara Devlet Konservatuarı derleme kayıtları olmak üzere TRT repertuarında yer almaması dikkat çekicidir.

Nota 12. Güzeller Türküsü



5.13. Oy Oy Oy Türküsü

Bu sayıdaki son nota "Oy Oy Oy" türküsüne aittir. Eser bir önceki türküde olduğu gibi Alaca'nın Küre köyünde Himmet isimli kaynak kişiden alınmıştır. Türkünün ezgisel yapısının yörenin müziksel karakterini kısmen yansıttığı söylenebilir.

Nota 13. Oy Oy Oy Türküsü



5.14. Akkoyun Türküsü

Derginin on ikinci sayısında yine Leblebici tarafından iki türkü kaleme alınmıştır. Her iki eserin de ortak noktası nereden ve kimden alındığı bilgisine yer verilmemesidir. Buna göre Akkoyun isimli ilk türkü, ezgisel yapı bakımından Anadolu'nun farklı kültürlerine ait müzik motiflerinden izler taşıırken, türkünün sözleri bilhassa da giriş sözleri Ankara repertuvarına kayıtlı Mor Koyun türküsünün yakın bir varyantıdır. Tek fark, yaygın versiyonundaki “mor koyun”un Çorum türküsünde “ak koyun”a dönüşmüş olmasıdır. Ayrıca türkünün bağlantı ile saz bölümlerini ihtiva eden form yapısında bir Diyarbakır türküsü olan Makaram Sarı Bağlar ile Trabzon türküsü olan Yaylanın Çimenine türküsünden motifler bulunmaktadır.

Nota 14. Akkoyun Türküsü



5.15. Oydah Türküsü

Diğer bir eser Oydah başlıklı türküye aittir. Kısa bir müzikal anlatıma sahip olan bu eser, Pencereden Bakıver adlı Tokat türküsünün bir varyantı niteliğindedir. Her iki türkünün de aynı konu ekseninde kız, gelin, kına gibi kavramlarla ortak bir anlatıma sahip olduğu görülmektedir. Buna karşın ilk dize haricinde (pencereden bakıver) ortak bir güfte yapısından söz etmek mümkün değildir.

Nota 15. Oydah Türküsü



5.16. Zile ve Gesi Bağları Türküleri

Derginin onördüncü sayısında Lelebici, Zile ve Gesi Bağları başlığı altında iki türkü notaya almıştır. İlk olarak Zile türküsünün Çorum müzik folklorunun karakteristik özelliklerini taşımamakla birlikte ezgisel yapıdaki yoğun sekvens yürüyüş itibarıyla farklı yörelerde eşine sık rastlanır bir müzikal üsluba sahip olduğu söylenebilir. İkinci türkü olan Gesi Bağları'nın ise, bir Çorum türküsünden ziyade popüler kimliğe sahip bir Kayseri türküsü olduğu bilinen bir gerçektir. Lelebici'nin bu türkülere ait yöre ve kaynak kişi bilgilerini eklememesi eserlerin gerçek kimlikleri hakkında yürütülecek olan varsayım ve çıkarımları engellemektedir.

Nota 16. Zile ve Gesi Bağları Türküleri



5.17. Türkmen Kızı Türküsü

Çorumlu dergisinin 22. sayısında Çorum Oyun Havaları başlığı altında Türkmen Kızı adlı bir oyun havasına yer verilmiştir. Türkünün notasını Sadı Lelebici, açıklamasını ise Nazmi Tombuş kaleme almıştır. Buna göre oyun yalnızca kadınlar tarafından bir veya iki kişiyle oynanmaktadır. Türkü, saz veya tanbur⁷ ile icra edilmektedir. Türkünün sözlerine girilmesiyle birlikte oyun başlamaktadır. Oyunun en önemli özelliği sözlerde geçen kirman eğirmek, inek sağmak, hamur yoğurmak gibi kırsal yaşamın gündelik işlerini ifade kavramların canlandırılmasıdır. Son kıtaya gelindiğinde yine sözleri tasvir eden hareketlerle (ayakta inci dizme taklidi yaparak oynama gibi) oyuna son verilmektedir (Tombuş, 1940: 25).

⁷ Burada sözü edilen tanbur çalgısının Çorum halk müziği geleneği içinde yeri olmadığını vurgulamak gerekir. Nitekim Elazığ, Urfa, Konya gibi müzik folklorunun “şehir musikisi”yle iç içe geçtiği yörelerle özdeşleşen keman, kanun, ud gibi klasik sazların türkü icralarında kullanılması gerçeği Çorum ve çevresi için geçerli bir durum değildir.

Nota 17. Türkmen Kızı Türküsü



Dergide bu türkünün nereden ve kimden alındığına dair herhangi bir bilgi yoktur. Ancak bu eserin TRT Çorum repertuarına kayıtlı Türkmen Kızı Yaktı Bizi türküsünün bir varyantı olduğu açıktır. İlginçtir ki kayıtlı bu türkünün kaynak kişileri (İfakat Yaykar ve Saibe Taşkaya) Ankara Devlet Konservatuvarı kayıtlarında da karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu bu kaynak kişiler derleme heyetine Kürdün Kızı başlıklı bir türkü seslendirmişlerdir. Burada Kürdün Kızı söyleminin transkripsiyonda Türkmen kızına dönüştürülmüş olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir. Elbette ki bu sorunun gerçek yanıtına ancak arşivlerdeki sesli kayıtların çözülmesiyle ulaşılabılır. Ayrıca türkünün aynı anlam evrenine sahip farklı ezgisel yapıdaki edebi varyantlarını (Türkmen Kızı Süt Pişirir/Sivas-İmranlı, Türkmen Kızı Un Eliyor/Sivas, Türkmen Kızı/ Eskişehir-Sivrihisar/Sivas/Mersin-Silifke) birçok yörede görmek mümkündür. Bilhassa Silifke yöresine ait Türkmen Kızı'nın müzikal yapısıyla Çorumlu'da yayımlanan notasyon arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Silifke türküsünde öne çıkan mi-mi bemol hareketliliğinin yani saz ve bağlantı cümlesindeki ezgisel seyire yön veren mi bemol perdesinin söz girişlerinde yerini yarım ses tiz perdeye, mi sesine bırakması Çorum varyantının en belirgin özelliğidir.

5.18. Minnik Kuş Türküsü

Çorumlu dergisindeki notasıyla birlikte verilen son eser Çayhatap köyünden derlenen Minnik Kuş türküsüdür. Leblebici, eserin kaynak kişisini Hasan Gözgörmez olarak belirtmiştir.

Nota 18. Minnik Kuş Türküsü



Nota 18’de verilen bu türkü yalnızca Çorum’un değil Anadolu coğrafyasının ortak ses hafızasını yansıtan bir müziksel yapıya sahiptir. Başta TRT repertuarı olmak üzere Ankara Devlet Konservatuvarı derleme kayıtlarında bu başlıkta bir türkü bulunamamıştır. Çorum repertuarıyla karşılaştırıldığında ise bu türküyle benzer bir müzikal yapıya rastlanılamamıştır. Aynı durum sözler için de geçerlidir. Elde edilen bu veriler türkünün özgün yanını ortaya koymaktadır.

6. Çorumlu Dergisindeki Müzik ve Folklor Üzerine Yazılan Makaleler

Müzik ve folklorla ilişkin ilk makale derginin onaltıncı sayısında “Çorum’un Folklorunu Derlemek Meselesi” başlığıyla Mahmud Rağıp Kösemihal tarafından kaleme alınmıştır. Kösemihal (1939: 1) yazıya “Çorum’un folkloru ile temas etmek üzere bu güzel yurt parçasına gelmiş olan Ankara Devlet Konservatuvarı folklor derleme heyetinin bir ferdi olmaktan” şeref duyduğunu, her ne kadar daha önce yerel folklor araştırmacılarının birtakım çalışmaları olsa da Çorum’a gelen ilk resmi heyet olmaları dolayısıyla böyle bir hizmet şerefine nail oldukları için ayrıca gurur duyduklarını belirterek giriş yapmaktadır. Ayrıca yazının yayımlandığı tarihte (15 Temmuz 1939) kendilerinin ayrılmış olacağından söz eder. Nitekim derleme heyeti 2 Temmuz’da başladığı saha çalışmasını 14 Temmuz’da sonlandırmıştır.

Kösemihal, derleme çalışmalarına ilişkin bazı noktaları hatırlatarak konuya giriş yapar. Buna göre, ülkemizdeki folklor anlayışını toplumsal bir mevzu olarak ele alan ilk kişi Ziya Gökalp’tir. Bunun yanında Ahmet Vefik Paşa, Necip Asım ve Fuat Köprülü gibi isimler halk edebiyatına dikkat çekerken, Macar Türkolog Kunoş, İstanbul’da çıkan Türk Halkiyatı kitabında türkü derlemelerine önem verilmesini istemiştir. Tüm bu gelişmelere rağmen “musikiciler musiki folkloruna gereken önemi vermemişlerdir.” Türk müziğinin önemli isimlerinden Rauf Yekta dahi Kösemihal’in deyişiyle bu yolun uzağında kalmıştır. Ancak 1920’lerden itibaren Türk müzikiçiler Anadolu’nun sesine kulak vermeye başlamıştır. Yine de bu tarihten önce birkaç Avrupalı araştırmacı ülkemizde fonograf yardımıyla türkü derlemeleri yapmıştır. Özellikle Alman folklor araştırmacısı Luschan’ın Adana civarında yaptığı kayıtları oldukça kötü notaya alarak Almanya’da yayımlaması Türk araştırmacıları harekete geçiren bir milat olmuştur (Kösemihal, 1939: 2).

Kösemihal makalesinde folklor kavramının dönüşümüne ve müzik folklorunun ne olduğuna dair bilgilere ayrıntılı bir biçimde yer vermektedir. Buna göre, Gökalp’in üzerinde durduğu “halkiyat” tabiri 1927 yılında “halk bilgisi”ne dönüşmüştür. Ancak yazar beynelmil anlam taşıyan

“folklor” kavramını kullanmayı tercih eder. Kösemihal bu başlıkta “müzik folkloru”nun tanımını yapar. Buna göre müzik folkloru türkü, oyun ve çalgılarını derleyip, tetkik ve yayımlamakla uğraşır; türkü arşivi ve çalgı müzeleri kurar. Müzik folklorunun ülkelere göre değişen belirli metot ve yaklaşımları bulunsa da gramofon, oyunları tespit için “alıcı sinema” yani kamera ve fotoğraf makinası gibi araçlardan istifade eder. Türkiye’deki folklor çalışmalarında bilhassa uzan havaların notayla tespitinin zor olması gramofon gibi bir ses kayıt cihazını zorunlu koşturmaktadır (Kösemihal, 1939: 3-4). Burada Kösemihal eklediği bir dipnotta müzik folklorunun aynı zamanda kompozitörlerin de istifade edeceği bir alan olduğunu belirterek ortaya çıkacak olan “sanat”ın folklerden ayrı tutulması gerektiğini vurgulamaktadır. Nitekim Cumhuriyet için müziğe dönük folklor çalışmalarının bir amacı da çoksesli milli bir müzik yaratmak için elde edilecek ham maddenin yani “otantik” bir halk müziğinin keşfine yöneliktir.

Kösemihal ülkemizde gerçekleştirilen folklor çalışmalarını iki devre üzerinden sınıflamaktadır. Acemilik devri olarak da tanımladığı ilk dönem çalışmaları İstanbul Konservatuvarı’na yüklerken, esas hareketin Cumhuriyetle birlikte başladığını vurgular. Darülelhan’ın ilk defterlerine kaynak teşkil eden fonograf disklerinin zamanla bozulmasının ikinci dönem çalışmaları için bir ders olduğunu belirten Kösemihal, 1937 yılında kurulan devlet folklor arşivi ile devletin Ankara Konservatuvarı eliyle durumu müdahale ettiğini belirtmektedir. Yazar yine de ilk dönem derleme çalışmalarında gerçekleştirilen titiz türkü notasyonlarına teşekkür eder. İkinci dönem çalışmalarının ilk saha araştırması 1937 yılında, ikinci seyahat ertesine, üçüncü gezi ise 1939 yazı içinde Çorum ve çevresinde gerçekleşmiştir. Derleme gezileri dönemin en son teknolojik cihazlarıyla yapılmış, teçhizatların akümülatörleri bir merkezden şarj edilmek suretiyle elektrik olmayan köy ve kasabalarda kullanılmıştır. Ayrıca Kösemihal muhtemelen kayıt cihazlarının büyüklüğünden yakınlarda daha küçük ve hafif fonografların icad edilmesini gerektiğini vurgulamaktadır. Hatta yazar, bir tarih bile vermektedir. Buna göre, kullanışlı bir fonografin icadı ancak tüm köylere elektriğin geldiği zaman gerçekleşecektir. Kösemihal, Cumhuriyet dönemi derleme gezilerinin önceki dönem gezilerinden daha esaslı neticeler elde ederek “Devlet Musiki Folklor” arşivini bir “ses müzesi”ne dönüştürdüğünü, asıl amacın plak çoğaltma ve satma olmadığını, elde edilen kayıtların notaya geçirilip diskotekler halinde numaralandırılarak sanatçıların ve genç nesillerin inceleme amacıyla hizmetine sunulacağını belirtmektedir (Kösemihal, 1939: 3).

Kösemihal’e göre ülkedeki folklor hareketi iki temel başlık üzerinde gelişme göstermiştir. Bunlardan ilki teşvikçi, hazırlıkçı ve metodolojiye dayalı didaktik bir yayıncılığın yarattığı bir farkındalık; ikincisi ise gezici heyetlerin oluşturulması suretiyle tek merkezden başlatılan derleme çalışmalarıdır. İlk safha olmadan folklor sevgisinin uyanamayacağını belirten Kösemihal, ikinci safhayı “Türk musiki folkloru hakkında ilk mukayeseli bilgi temin eden, en orijinal ve üzerinde durulması gereken yöreleri bulmaya yarayan bir nevi sondaj hareketi” olarak tanımlamaktadır. Ancak yazara göre folklor çalışmalarının üçüncü ve en önemli safhası her vilayetin kendi folklorunu araştıran gençler yetiştirmesidir. Burada Halkevlerine büyük bir görev düşmektedir. Bu kurumlar böyle bir iş için masraftan kaçmamalı, Ankara’daki arşiv merkeziyle sıkı bir işbirliği yapmalı, yerel düzeyde teşkilatlanarak ait olduğu yörenin türkü ve oyunlarını kayıt altına almalıdır. Kösemihal’in hedeflediği ve beklediği “derleme meselesi” işte bu üçüncü safhadan ibarettir. Nitekim yazar, derleme gezileri esnasında folklorla ilgili öğretmen ve gençlere kayıt cihazları hakkında bilgi verdiklerini, nasıl kullandıklarını anlatmaya çalıştıklarını belirtir. Artık “beklenecek vakit kalmamıştır. “Zira radyo ve gramofonlar aracılığıyla yurt sathına yayılan alaturka

ve alafranga müzikler “Anadolu’daki ozan ve âşık yadigârı olan hem de çobanın kavalına kadar her obadan yükselen öz Türk seslerini önce bozacak sonra öldürecektir. Çünkü maddi antikalar toprak altında bir müddet daha bekleyebilir, hâlbuki seyyal (akışkan-akıcı) bir ömür süren ses hatırları çabuk bozulmaktadır” (Köseihal, 1939: 4). Köseihal bu savını İskilip’te karşılaştığı bir durum üzerinden desteklemektedir:

“İskilip’te bir ihtiyar bize eşsiz bir türkü okuyordu. Sözleri içinde tepesinde gözleri olan acayip bir mahlûktan söz ediyordu. Bunun Dede Korkut efsanesindeki Tepegöze ait olduğunu sevinçle karşıladık. Fakat aynı şeyi o ihtiyardan başka kimsenin bilmediğini, hikâyenin tamamının o havalide unutulmuş bulunduğunu tahkik ile müteessir olduk. Köylü okuyucular bize bu destanlar için artık Sivas tarafına bakın diyorlar” (Köseihal, 1939: 4-5).

Köseihal, folklor hareketlerinin üçüncü safhasında belirttiği kriterleri kısmen Çorum Halkevinde gerçekleştiğini görmekten memnuniyet duyduğunu belirtir. Bilhassa yerel derleme çalışmalarından dolayı Sadi Leblebici’yi musiki halkiyatının” Çorum’daki ilk öncüsü olarak tebrik eder. Söz konusu yerel çalışmaların genişlemesi, belirli bir metodolojiye bağlanması ve kayıt cihazlarının kullanılması gelecekte yapılacak olan saha araştırmalarının işini kolaylaştıracaktır. Ancak Köseihal’e göre “mahalli folklor çalışmalarının başlaması ile merkezden gelecek folklor seyahatlerine lüzum kalmayacak değildir. O çığır yine devam edeceği gibi hatta didaktik mahiyette folkloru teşvik ve propaganda yazıları daima çıkacaktır.” Yazar, Çorum Halkevi kütüphanesinin İstanbul ve Ankara’da yayımlanan müzik folkloruna ait bütün yayınları toplayarak yeni fikirler edinilmesini öğütlemektedir (Köseihal, 1939: 5).

Köseihal yazısına son verirken folklor haricinde Çorum’un yaşayan müzik kültürüne ilişkin birtakım değerlendirmelerden de geri kalmaz. Buna göre kent merkezinde gördüğü caz takımı ve halk bandosu için biraz para harcanıp disiplinli hale getirilmesini temenni eder. Ayrıca Çorum’a yeni atanan Ankara Devlet Konservatuarı mezunu ve Köseihal’in de eski bir öğrencisi olan öğretmen Hayriye Hanım’ın oluşturduğu koro için destek ister. Köseihal’e göre Çorum’da var olan farklı kulak alışkanlıklarına rağmen iyi bir çalışmayla esaslı bir müzik anlayışı yaratılabilir. Burada söz edilen esaslı müzik kuşkusuz Cumhuriyetin amaçladığı Batı müziğidir. Nitekim yazar, kentte gördüğü piyanoların kötü olduğunu ve yenilenmesinin zaruri olduğunu belirtir. Halkevinin görevi itibarıyla bu esaslı müziği yerleştirecek olan konserlere ağırlık vermesi gerektiğini, konserlerin de disiplinli bir çalışmayla gerçekleşebileceğini, halkevinin konser işlerini belirli bir maddiyata bağlamasını, daha çok öğretmen getirtip kurslar açmasını, başıbozuk müzik icraatlarından İstanbul ve İzmir’in çok çektiğini, çok para harcamalarına rağmen bir netice alamadıklarını, Çorum’un da bu yanlışları görerek iyi bir vaziyet almasını temenni eder (Köseihal, 1939: 5-6). Sonuç olarak Köseihal; Nurullah Şevket, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen’den oluşan Ankara Devlet Konservatuarı derleme heyeti ile Çorum’da gördükleri sevgi, konukseverlik ve kolaylıktan dolayı müteşekkir olduğunu belirterek makaleye son verir.

Müzik folkloruna ilişkin bir diğer makale “Çorum Halayı” başlığı altında dönemin Ankara Konservatuarı arşiv şefi Muzaffer Sarısözen tarafından kaleme alınmıştır. Yazarın makaleye dair ilk sorusu “oyuncular halaya nasıl kaldırılır” üzerinedir. Buna göre, halaya hiçbir oyuncu kendi isteğiyle talip olmamakta, eğer düğünse düğün kâhyasının yahut ev sahibinin ve misafirlerin teklifi ile oyuna kaldırılmaktadır. Kimlerin iyi halay oynadığını ortam içindeki kişiler iyi bilir, düğün sahibi veya toplantıyı idare edenlere ilgili isimler söylenmektedir. Bazı durumlarda oyuncu isimleri doğrudan çağrılmaktadır: “Kasım! Sen de kalk. Yiğit! Ne nazlanıyorsun” gibi.

Böyle bir seremoniyle halaya duran oyuncular, en iyi oyuncuya halay başını teklif ederler. İkinci oyuncu ise halayı en iyi bilenlerden biri seçilir. Halayın sonundaki oyuncunun ise görevi oldukça önemlidir. Bu oyuncu her zaman halay başını kollamaktadır. Oyunun fazlaca hızlandığı yerlerde bilhassa ortadaki oyuncuların durumunu bozmamaya çalışır (Sarisözen, 1939: 20).

Sarisözen'in ayrıntılı bir biçimde tasvir ettiği Çorum Halayı dört bölümden oluşmaktadır. İlki ağırlama, ikincisi oynatma, üçüncüsü iğilme ki Gazimihal (1991: 132) bu bölüme ikileme diyor, dördüncü bölümse yellemedir (Sarisözen, 1939: 20-21).

Halayın ilk bölümü olan ağırlama dört figür üzerinden gerçekleşmektedir. Buna göre ilki çömelerek yere diz vuruş, doğruluş figürüdür:

“Oyuncular küçük parmaklarını birbirine kilitlemek suretiyle orta girintili ve yanlar hafif çıkıntılı olarak kavisli bir dizi yapar. Baş ve son oyuncuların ellerinde birer mendil vardır. İkincinin eli de mendillidir. Bu mendili baş ve ikinci oyuncular beraber tutarlar. Başoyuncu sıradan ayrı- ayrı oyuncuların karşısına geçtiği zaman ikinci oyuncu derhal mendili kaldırarak oyunu idareye başlar. Halaycılar oyuna başlamadan önce sağlar sola sollar da sağa dönerek ağız birliği yapacak tarzda eğilerek yüksek sesle “hey” diye bağırılır. Bundan sonra tekrar doğrulmuş olan oyuncuların her tempo başında⁸ nefis bir irginti yaparak yavaş yavaş çökmekte oldukları görülür. Dizlerin sağa sola açılmasıyla yapılan bu çöküşle tam çömelme vaziyetine gelindiği zaman evvelce sağ diz her tempo başında sola aşağı hareket ettirilmek suretiyle üçüncü tempoda hafifçe yere vurulur. Dördüncüde eski vaziyete gelinir. Bunu takip eden üç tempoda sol diz yere vurulur ve eski çömelmiş vaziyete dönülür. Bundan sonra oyuncuların tempo başlarında eğilerek doğruldukları görülür” (Sarisözen, 1939: 21).

Sarisözen'e göre ağırlama bölümünün ilk figürü ilginçtir zira yazar oyunculardan aldığı bilgilerden hareketle asıl halayın ağırlamadan sonra başladığını ve bu figürün yalnızca bir merasimden ibaret olduğunu belirtmektedir.

Ağırlama bölümünün ikinci figürü yürüyüşle karışık ayak hareketleridir. Bu figür her ne kadar oyunculara göre farklı icra edilse de bu farklılık figürün genel yapısını bozacak nitelikte değildir. Burada müzik A bölümü içinde devam ederken (bk. Ek 2) oyuncular doğrulma vaziyetinden sonra gelen ilk tempoda sola doğru hafif bir meyil yaparak vücudu sol ayağa bindirirler. İkinci- de ayak hafif bir diz kırması ile yerden kesilir. Üçüncüde ayak bir adım kadar sağa ileri konulur. Dördüncüde sol ayak diğer ayağın yanına getirilir. Bunu takip eden ilk tempoda oyuncular hafif sağa yönelerek gövdeyi bu sefer sağ ayağa bindirirler. Akabinde sol diz kırılmakta ve sol ayak yerden kesilmektedir. Üçüncü tempoda ayak sola geri konulur ve dördüncü sağ ayakucu sol topuğun yanına getirilir. Bu motif Sarisözen'in deyimiyle oyunda dalgalı ve nefis bir yürüyüş temin etmektedir. Bu figürün devamında bir ara başoyuncu ile ikinci oyuncu karşı karşıya gelecek burada tarif edilen figürü birlikte icra ederler (Sarisözen, 1939: 21-22).

Bu bölümün üçüncü figürü eğiliş ve doğruluş hareketleridir. Müzik B bölümüne (bk. Ek 2) geçtiğinde oyuncular öne doğru eğilir ve hep birlikte “hey” diye bağırırlar. Burada ayak hareketleri önceki figürün bir benzeridir. Doğrulma hareketi ise B² cümlesiyle gerçekleşir. Nitekim Sarisözen'e göre B bölümündeki son sol perdesi bu doğruluşu kumanda eden bir izlenim bırakmaktadır (Sarisözen, 1939: 22).

⁸ Sarisözen (1939: 21), bu temponun belirli bir sabitlikte olmadığını bazen dört bazen de iki tempoda vurulduğunu belirtmektedir.

Ağırlama bölümünün son figürü çapraz karşılama hareketidir. Bir önceki figürdeki doğrulma gerçekleşmesinden sonra başoyuncu oyuncuların karşısına geçerek halaya devam eder. Bu sırada oyuncular ellerini bırakmaz ve ikinci başa tabi olurlar. Başoyuncu tekrar yerine geçtiğinde müziğin B bölümünü yinelemesiyle birlikte yukarıdaki tarife binaen bir eğilme gerçekleşir ancak bir farkla; bu defa doğrulduktan sonra eller bırakılır ve başoyuncu sıradan ayrılarak diğer oyuncularla birlikte birer çapraz karşılama yapar. Burada kollar tamamen birbirinin boynuna sarılmış bir şekilde karşılıklı olarak açılır. Bu figür iki kez yapılmaktadır. İlkinde sağ kol yukarıda sol kol aşağıda, ikincisinde sol kol yukarıda sağ kol aşağıdadır. Her iki oyuncu da bu hareketi birlikte yapar. Müziğin A cümlesinde yapılan bu figürden sonra ezgi B cümlesine geçer. Oyuncular eğildikten sonra doğrulmadan çömelirler ve diz vuruşlarıyla birlikte kolları çapraz açarak sarılma taklidi yaparlar. Tekrar kalkıldığında artık eller tutulmaz seherliğe konulur. Bu halde sağ dirsek ileride olduğu halde sağ elin başparmağı sağ kalça hizasında kuşağa hafifçe iliştilir. Sol dirsek yine öne doğrultulmuş olduğu halde sol elin başparmağı sol kalça hizasında kuşağa hafifçe iliştilir. Oyuncular bu hareketi yaparken halayın genel görünümünde belirgin bir kabarıklık göze çarpar (Sarisözen, 1939: 22-23).

Çorum halayının “ağırlama”dan sonra gelen ikinci bölümü “oyunatma”dır. Bu bölümün müziği oldukça ritmiktir. Ezginin C cümlesine girildiğinde (bk. Ek 2) oyuncular kollar açık vaziyette arka arkaya sıralanır ve parmak şaklatarak kısa ayak atışlarıyla yürümeye başlar. Bu bölüm bazen sol ayak önde ve sağ ayakucu onun tam topuk hizasında olmak üzere her tempoda sol ayağın ileri atılması ve sağ ayağın tekrar geri getirilmesi suretiyle oynanır. İyi oyuncular oyunun tekdüzeliğini kırmak için bazen ileri ve geri gitmek bazen de öndeki ayağı yarım sağa ve sola atmak suretiyle halay düzenine dalgalı bir yürüyüş temin eder. Ancak bu motif oldukça kısa sürer. Sarisözen bu hareketin gözlemlendiği yer dışında örneğin köylerde hiç yapılmadığına bu nedenle halaya sonradan ilave edilmiş olacağı ihtimaline dikkat çeker (Sarisözen, 1939: 23).

Halayın üçüncü bölümü “iğilme” ile devam etmektedir. Halay ezgisi D bölümüne geçtiğinde (bk. Ek 2) oyuncular yine en başta olduğu gibi el ele kavisli bir dizi yapar. İlk tempoda ayak hareketi görülmez. Vücudun sağ ayağa bindirildiği oyuncuların sağa yaptığı hafif meyilden hissedilir. İkinci tempoda sol ayak ileri atılır ve ayakucu yere konulur. Beşinci tempoda sağ ayak yerine getirilirken sol diz hafif bir kırma yapmaktadır. Altıncı tempoda sol ayak yine aynı vaziyette ileri atılır. Bir sonraki ölçünün ilk temposunda sol ayak yerine getirilir. Aynı zamanda hafif bir kırma yaparken sağ ayak biraz kaldırılır. Söz konusu motifin ikinci temposunda sağa ayakucu yine hafifçe yere vurulup kaldırılarak yarım sağa dönülür. Üçüncü tempoda sağ ayak bir adım öne atılırken dördüncüde sol ayak sağ ayağın topuğunun önüne gelecek şekilde bir adım ileri atılmaktadır. Altıncı tempoda sol ayak sağ ayağın yanına getirilir ve bu şekilde iki adım yürüyüş yapılır. İğilme bölümünün ilk figürü yerinde yapılır. Diğer figürlerse yürüyüş halinde devam eder. Yürüyüş figürünün altıncı temposunda sol ayak sağ ayağın yanına getirildikten sonra ilk tempoda sol ayak gayet az miktarda sola geri atılır ve ikinci tempoda sağ ayak sol ayağın yanına getirilerek hafifçe yere vurulur. Üçüncü tempoda sağ yine bir adım ileri atılır. Oyuncular artık yarım bir sağa dönüş yapmıştır. Dördüncü tempoda sol ayak yine bir adım ileri atılır ve sol topuk sağ ayakucuna gelir. Beşinci tempoda sağ ayak yine bir adım ileri atılır. Akabinde sol ayak sağın yanına gelerek hafifçe yere vurur ve yine soldan başlayarak devam eder. İğilme bölümünde bazen diz vuruş figürü de yapılmaktadır. Burada başoyuncu ikinci oyuncunun mendilini silmek ve diğerleri de birbirinin parmaklarını çekmek suretiyle önceden insan yaparlar. Diz vuruşlarda sol ayak sağ ayağın yanına götürüldüğünde sağ diz kırılır ve sol diz

yere vurulur. Sağ ayak sol ayağın yanına geldiği vakitse sol diz kırılır ve sağ diz yere vurulur. Bu figürde de eller bırakılmak suretiyle oyuna devam edilir ve başoyuncu solo olarak halaydan ayrılarak diğer oyuncuların karşında oynar. İğilme bölümünün sonuna doğru tempo yavaştan hızlanmaya başlar. Sarısözen'e göre bu durum yelleme bölümüne hazırlık mahiyetindedir. İğilmenin bir başka yönü de ağırlama bölümünde bütün hareketler sağ ayakta başladığı halde burada daima soldan başlanmasıdır (Sarısözen, 1939: 22-24).

Çorum halayının son bölümü yelleme diğer isimleriyle hotlatma, hoplatma, olatmadır. Form olarak E bölümüne geçildiğinde (bk. Ek 2) oyunda büyük bir canlılık başlamaktadır. İlk tempoda hareket görülmez. İkinci tempoda sol ayakcu yarım adım öne konulur, üçüncü de geri alınır. Dördüncü tempoda sağ ayak aynı şekilde ileri konulur. Beşincide yine geri alınır. Altıncı tempoda sol ayak sağ ayağın yanına getirilir. Yedinci tempoda sağ ayak bir adım yarım sağa atılırken oyuncular yarım sağa döner. Sekizinci tempoda sol ayak sağ ayağın yanına getirilir ve oyuncuların cephesi eski vaziyete gelir. Bunu takip eden ilk tempoda sol ayak biraz geri çekilir. İkincide sağ ayak sol ayağın yanına getirilir. Üçte ise sağ ayak yine bir adım sağ ileri atılırken oyuncuların cephesi yarım sağa dönmüş olur. Dördüncü tempoda sol ayak sağ ayağın yanına getirilir. Akabinde yine sol ayağın biraz sola çekilmesiyle başlayan figür devam eder. Sarısözen'e göre, bu figürde ayakların birbiri yanına getirilince hafifçe yere vurulması ve bir ayak yerden kesilirken diğer bacakta yapılan ritmik diz kırması dikkat çeken güzelliklerdendir. Yelleme bölümünün ritmi gittikçe artar. Müzik hızlandıkça oyunda coşkunluk başlar. Ayaklar hafifçe yere vurulduğu yerlerde bu kez havaya fırlatılmadığı görülür. Bir ara eller bırakılır bazen kollar birbirinin omuzlarına atılmak suretiyle hoplamlar yapılır yahut kol kola girilir. Kol kola girişler ekseriyetle kolların omuzlara koyulmadan önce yapılır. Kollar omuzlara atıldığında oyuncular, ayak atma, her iki ayağı yerden kesen sıçramalar yapar. Ayakların biri fırlatılırken topuk vuruşlarıyla yerler sarsılır. Bu figürde müziğin temposu 130 metronomu geçmektedir. Bu coşkunluk Sarısözen'in deyimıyla Çorum halayının en son demidir (Sarısözen, 1939: 24-25).

Derginin 25. sayısında yayımlanan diğer bir makale "Halkevleri Musiki Çalışmaları" başlığını taşımaktadır. Yazarı belirtilmeyen bu yazı, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nin dergiye göndermiş olduğu bildirim ekli suretidir. Buna göre, Halkevlerinin kurucu unsuru olan Cumhuriyet Halk Partisi, "Halkevlerinin musiki çalışmalarına yeni bir hız vermeye karar vermiştir." Bu kapsamda ilk olarak koro çalışmalarına ağırlık verilmesi planlanmaktadır. Bu bağlamda yeni bir koro repertuarına ihtiyaç vardır. Bunun için CHP dergi aracılığıyla koro ve solo eserler üreten bestecilere çağrı yaparak jüri karşısında başarılı olan eserleri telif ücreti karşılığında alacağını bildirmektedir. "Parti ve Halkevi gayeleri için bastırma, plaklara ve filme alma hakkı Partiye ait olacaktır" (1940: 1).

İlgili yazıda istenilen kıstaslar maddeler halinde sıralanmaktadır. Buna göre ilk olarak halk türkülerinin armonizasyonu ile işe başlanmalıdır. Türküler iki yoldan armonize edilmelidir: a) sade armonizasyon; b) tevsî'li yani genişletilmiş armonizasyon. Verilen açıklamaya göre sade armonizasyonda türkünün tüm form yapısı tek bir armoni anlayışıyla kurgulanırken aynı müzikal yapıya sahip farklı güfteler yine aynı armonizasyon içinde oluşturulmalıdır. Tevsî'li armonizasyonda ise, müziksel yapının her tekrarı yeni bir armoni anlayışıyla kurgulanmalıdır. Ayrıca türküye bir başlangıç, bir interlüd ve final ezgisi ek olarak yazılabilir veya ezgisel yapı bir tema olarak alınarak üzerine varyasyonlar geliştirilebilir. İstenilen armonik yapılar şöyledir:

- İki sesli türküler sade veya tevsî'li.
- Üç sesli türküler sade veya tevsî'li.

- Dört sesli türküler sade veya tevsî'li.
- Solo ses ve piyano için armonizasyonlar, sade veya tevsî'li.
- Koro ve piyano için armonizasyonlar, sade veya tevsî'li.
- Solo ses ve oda müziği için armonizasyonlar, sade veya tevsî'li.
- Solo ses ve orkestra için armonizasyonlar, sade veya tevsî'li.

Parti, bestecilerden halk türkülerinin yanında şarkı ve marş konusunda da destek beklemektedir. İlan edilen kriterlerse türkülerden istenilenden pek farklı değildir. Öncelikle tüm şarkı ve marşlar piyano eşlikli veya sadece koro için yapılabilir. Tüm bunların dışında besteciler, Lied gibi solo ses veya koro için özgün eserler besteleyebilir. Son olarak tüm bu eserler bir mektupla birlikte Ankara'daki Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'ne gönderilmelidir (1940: 1-2).

Bu başlığı takip eden 31. sayıda yine modern bir “milli musiki” yaratma çabasından hareketle “Musikimizde İnkılap Nasıl Olmalı?” konulu bir makalenin Kemal Onsun tarafından kaleme alınması dönemin müzik ve sanat politikalarına eşdeğer bir söylemini beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda yazar, müzikte inkılap yapılmasını isteyenleri iki grupta sınıflamaktadır. Buna göre taraflar, Batı müziğini doğrudan olduğu gibi almak isteyenler ile Türk müziğini ıslah etmek isteyenlerden oluşmaktadır. Onsun (1941: 28)'a göre her iki görüş sahibinin de Türk müziğinden anladığı halk müziğinden ziyade “peşrev musikisi” denilen kısımdır. Yani Osmanlı/Türk musikisidir. Dönem itibarıyla bu müziğe yöneltilen en popüler tenkitlerden biri Arap ve Acem musikisinin tesiri altında olması nedeniyle gerçek Türk ruhunu yansıtmakta yetersiz kalmasıdır. Nitekim “bu musiki oldukça monoton olmakla birlikte hiç de kıvrak değildir.” Yazar kaleme aldığı makalenin girişinde Türk müziğine yapılan her iki itirazı da kanıtlamak için bazı argümanlar geliştirmektedir. Bunlardan biri bu müziğin zaman organizasyonunu oluşturan usul anlayışıdır. Onsun (1941: 28)'na göre, Türk müziğini monoton hale koyan unsurların başında “usulün bozukluğu” gelmektedir:

“Türk musikisinde kullanılan usullere göre her şarkı aruz vezninde yazılmış şiirlerin notaya tatbik edilmesinden meydana gelir. Şarkı güfteleri belirli bir vezinde yazılır ve bu vezinlerde belirli usullere tatbik edilerek heceler o usulün durumuna göre kıymetlendirilir. Herhangi bir usulde yazılan iki şarkı tetkik edildiğinde görülür ki bir mısranın farzı misal üçüncü veya beşinci hecesi ne kadar süre uzatılarak kıymetlendirilmişse diğer mısranın aynı heceleri de aynı değerde kıymetlendirilmek durumundadır. Dolayısıyla bestekâr, birçok kurala tabi olmaktadır. Neticede aynı usulde birkaç şarkı dinlendiği zaman bir usanç durumu ortaya çıkmaktadır” (Onsun, 1941: 28).

Yazara göre vezin ve usul arasındaki bu ilişki yalnızca bestecinin ilham gücünü sınırlamayacak, aynı zamanda müziğin dikey ve yatay hareketliliğini de (ufki ve amudi temadi) kendiliğinden kısıtlayacaktır. Nasıl ki aruzla yazılan şiirlerde bir mısranın kapalı ve açık hece adedi diğer mısranın kapalı ve açık hece adedine denk geliyorsa Türk musikisinde de bir mısranın örüldüğü usul kıymetleri diğer mısraları sarmalayan usul kıymetleriyle eşit olacaktır. Usul ve vezin ilişkisinin bu yapısı serbest vezinde yazılan bir eserin Türk müziğine intikalini imkânsız kılmaktadır (Onsun, 1941: 29).

Yazar, usul gibi makam anlayışını da bu müziği monotonlaştıran unsurlar arasında sayar. Ancak ezgisel yapıda uygulanagelen geçki faktörünün farklı makam etkilerini aynı eserde duyurmasını bakımından kısmen tekdüzeliği giderdiğini vurgular. Buna karşın Türk müziğindeki fasıl mantı-

ğının aynı nağmeleri frekansı aynı olan usul ve yine birbirine benzer repertuvar elemanlarıyla (peşrev, semai, şarkı, beste vb.) birlikte seslendirmesi bu müziğin monotonluğunu kanıtlayan diğer bir göstergedir. Buna bir de armoninin mümkün olmadığı tüm sazların aynı sesi vermek mecburiyetinde olmaları eklendiğinde tekdüze bir müzikal söylemin esası kaçınılmaz olacaktır (Onsun, 1941: 30).

Türk müziğinin kıvraklık meselesine gelindiğinde Onsun (1941: 30), Osmanlı/Türk müziğine tekabül eden şarkı formunun bu açıdan değerlendirilebileceğine buna karşın halk müziğinde “raks musikisine tesadüf edilecek” birçok eserin varlığına işaret etmektedir. Yazar her ne kadar Türk müziğine eleştirel yaklaşırsa da bu müziği adeta yok sayarak doğrudan Batı müziğini almak isteyen düşünceye de karşı çıkmaktadır. Zira müzik de dil, tarih ve edebiyat gibi milli kültürün önemli bir bileşenidir ve “bir millet kendi duygularını ancak kendi musikisi ile aksettirecektir.” Bu nedenle Türk müziğinden vazgeçmenin imkânı yoktur. Hatta halk müziğimiz bile coğrafi farklılıklara göre ayrı bir duyuşa, müzik folkloruna sahiptir. Bu kozmopolit müzik geleneği içinde “Türk milletinin” musikisini atıp yerine Batı müziğini almanın bir anlamı olmayacaktır. Ayrıca buradaki Batı müziği kavramından kastedilen şeyin ne olduğu da tartışmalıdır. Her Batılı ülke ve toplumlarının ayrı bir “milli musikisi” bulunmaktadır. Ancak Avrupa müziği denilince birkaç bestecinin eserlerinden söz ediliyorsa bunlar esasen klasik müziktir. Klasik müzikler ne Almanların ne de Fransızlarındır. Bu müzikler insanlığa mal olmuş eserlerdir. Yazarın deyimiyle bu “beşeriyet malını” kabul etmememiz mümkün değildir (Onsun, 1941: 31).

Onsun (1941: 31)’a göre ulusal temelde bir müzik tercih edilecekse bu kuşkusuz halk müziği olmalıdır. Zira “halk türküleri bizim milli bünyemizin ve karakterimizin bir ifadesidir.” Bu müziğin içinde barındırdığı ve yarattığı milli birlik ve beraberlik coşkusu dışarıdan başka bir müziği ithal etmeye ihtiyaç olmadığını bir kanıtı olmakla birlikte “bağrımıza basacağımız melodilerimizi” acilen ıslahata tabi tutmak ve günün şartlarına göre uyarlamak kaçınılmazdır. Nasıl ki yeni edebiyat bünyesinden aruzu atıp “milli varlığımız olan heceyi” kullanmaya başlamışsa milli müziğimiz de edebiyat alanındaki bu tempoya uymak durumundadır. Eğer bu çalışmalar başarılı olursa Onsun (1941: 32)’un deyimiyle “garp musikisi olduğu için zevkle dinlenen veya önünde toplanılan o bar havaları yerini bizim milli raks havalarımıza ve milli oda müziğimize terk edecektir.” Tüm bu söyleme rağmen Onsun, yazısını Türk müziğinin ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulayarak bitirmektedir. Bu müzik tekrarlanmaktan veya aktarılmaktan ziyade bir “Türk klasiği” olarak kalması yine milli musikinin varlığı için bir zarurettir (Onsun, 1941: 32). Kuşkusuz burada Osmanlı/Türk musikisi, Ayas (2014)’ın kuramsallaştırdığı “müzeye kaldırma stratejisi”nden hareketle “devlet kurumları tarafından müzeye kaldırılacak bir tarihi eser muamelesi görmektedir” (Ayas, 2014: 190).

Çorumlu Dergisi’nin 33. sayısında Cevdet Bezirci “Mahalli Oyunlar” başlığı altında bir yazı kaleme almıştır. Makale, Ankara Radyosu’nda yayınlanan Çorum folklor gecesi ile Halkevleri’nin kuruluşunun 10. yıl dönümü münasebetiyle yapılan törene katılan Çorum Halkevi ekibinin göstermiş olduğu başarılı performansı takdir ederek başlamaktadır. Bu temsillerde halk oyunları ekibi Çorum halayı, Bedirik, Türkmen Kızı ve İğdeli Gelin gibi oyunları sergilemiştir. O güne değin yalnızca Çorum halayının ulusal çapta bilinmesine karşın bu gecelerde icra edilen Çorum’a özgü diğer halaylar olağanüstü bir ilgiyle karşılanmıştır. Yazarın deyimiyle “Osmanlı devrindeki Anadolu halkı gibi bir köşede unutulmuş” bu halayların o güne değin gün yüzüne çıkmaması milli kültürümüzü tanıyamayışımızın somut bir göstergesidir. Bezirci’ye göre, Os-

manlı tarihi aynı zamanda çeşitli inkılapların gerçekleştiği bir süreçtir. Ancak tüm bu gelişmeler kötü bir taklitçilikten öteye gidememiştir. Buna karşın Cumhuriyet inkılabının en önemli işi öze dönüşü sağlamasıdır. Buradaki “öz” kavramı Türkün kendi sanatını, kültürünü ve folklorunu tanımasıdır. Cumhuriyete değin bu değerler kısıtlanmıştır. Bu süreçte Halkevlerinin görevi belirtilen bu nitelikleri keşfetmek ve bütün canlılığıyla meydana çıkartmaktır. Ayrıca Halkevleri Kösemihal’in de üzerinde durduğu gibi kendi bölgesindeki etnografik malzemeyi araştırıp incelemeli ve bu alandaki insanları harekete geçirmelidir. Bu anlamda Halkevleri yarının büyük sanatının ve sanatçılarının doğmasına vesile olacak böylelikle “Türkün Rönesansı”ni başlatacaktır (Bezirci, 1942: 1-3).

Çorumlu dergisinde müzik ve folklorla ilişkin son makale Kemal Terlemezoğlu’nun 34-35. sayı da yayımlanan “Çorum Halayına Dair” başlıklı yazıdır. Terlemezoğlu (1942: 16)’na göre milli oyunlar toplumsal karakterlerin yekvücut olmuş bir tezahürüdür. Bu anlamda Çorum Halayı da milli karakteri yansıtan bir dans pratiğidir. Bu düşünceden hareketle yazar Çorum Halayı’na birtakım anlamlar yüklemektedir:

“Dev cüsseli delikanlılar ele ele vererek dizildiler ama asla korkmayın bu kadar yiğitliklerine rağmen hiç gururları yoktur. Hemen başlarını eğerek ecdatlarının gururla tevazularının mezcedilmiş hürmetlerini gösterecekler. İşte heyecandan tirtir titreyen bir harekete müheyya vücutların hepsi birden eğiliyorlar. Davulun top seslerini andıran erkek sesi ile ağızlarından bu eğilişin pervasızca manası: her kime, herkes sevdiğine hey! Burada herkesin sevdiği önünde eğildikleri büyükleri değil mi? Bu tevazuu haklı olan gururlu bir doğruluş takip eder. Davul uzun vuruşunu tempoya, zurna uzun çekişini halay gaydasına değiştirmesiyle sekmeler başlar. Başı çeken idareci bir ecdadın torunu olduğunu gösterir. Takip edenler de milletin fertlerini temsilen başlarına bağlılıklarını göstererek onun yolunda yürürler. Bütün ayakların muntazam hareketi milli zevkin kaynağı olur. Millet aşkı ile yanan yürekleri gittikçe taşırır coşturur” (Terlemezoğlu, 1942: 16).

Yazarın halaya yüklediği sembolik anlamlar bu söylemlerle sınırlı değildir. Örneğin ezgisel yapının tiz perdelerde gezinmesine müteakip eğilerek yapılan figürleri “bu asil ırkın bin bir türlü meşakkat altında ezilse dahi vazifesini nasıl bir zevkle başarabileceğini” gösteren bir hareket olarak yorumlar. Ritmin biraz daha hızlandığı ikinci bölüm ise, yazarın deyimiyle gençlerin hedefe varmak için süratli olmak gerektiğine işaret etmektedir. Yazar, hızlı ayak hareketlerini Osmanlı’yı temsil eden “erişir menzili maksuduna aheste giden, tizi reftar olanın payına damen dolaşır” sözüne bir yanıt olarak görmektedir. Zira “atalarımızın prensipleri” ağır olmayı değil daima ilerlemeyi ve hızlı olmayı gerektirir. Halayın üçüncü bölümü ise, “azmin tunçtan bir kale duvarı yaptığı safhadır. Bütün hareketler ahenkli zıplamalar, taban vurup ileri fırlamalar, iman dolu göğüsleri kabartmalar hedefe şuurulu koşmanın birer ifadesidir.” Burada yazar, her bir oyuncunun yüzünü “yorgunluk hissedilmeyen bir tunc”a, yere vurulan dizleri ise iki çeliğin çarpışmasına benzetmektedir. Oyuncuların “muazzam bir kale duvarı” gibi sıralanışı yazarın hayalinde “bozkırların şenlik gecelerinde, davul zurna ile davet edilmiş, gecenin munis sessizliğinde halinden memnun geleceğinden emin gölgelerin, yıldızların ürperen gülüşleri, maşalamaların itimatkar donuk ışıkları altında halka olup kucak kucağa halay çeken kımızla sarhoş olan dedelerini” hatırlatmaktadır. Ayrıca oyuncuların davulun sesiyle zıplayıp yere ayak vuruşları “atalılarımızın kahramanlarının bozkıra bir vuruşta su fişkırttığı” efsanesinin gerçekliğini anlatmaktadır. Nitekim “bir davul bir zurna ile ağaçları, kuşları, bulutları, rüzgârı bütün bir kâinatı

eğlencesine davet eden ve bütün seyircileri heyecandan titreten bu geçler” birçok şeye muktedir (Terlemezoğlu, 1942: 16-17).⁹

Sonuç

Cumhuriyet dönemi kültür kurumları olarak yakın tarihimizde önemli çalışmalarıyla iz bırakan halkevlerinin çıkarmış olduğu dergilerden biri olan “Çorumlu” dergisindeki müzik çalışmaları bu araştırmada ele alınmıştır. 1938-1946 yılları arasında yayım faaliyetlerine devam eden dergi içerdiği konular bakımından “tasnif” düzeyinde ele alınmış olsa da müzik folkloru çerçevesinde daha önce değerlendirilmemesi bu çalışmayı sınırlılıkları bakımından diğerlerinden ayıran önemli bir özelliğidir.

Diğer taraftan kültürün korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması fikrinin devlet politikası olarak hükümet programlarında “kimlik inşası” şeklinde yer aldığı halkevlerinin ilk dönemi çalışmalarında, kültürün kaybolmaktan bir an önce kurtarılması ve sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına dergiler vasıtasıyla aktarılması çalışmaları; derleme yapmak, köye/halka inmek ana fikirleriyle görülmektedir. Bu bakış açısı büyük oranda Fransız Devrimi’nin ateşlediği ve sonraki dönemlerde ulus-devlet kimliği kurma çalışmalarında da sıkça görülen “romantik milliyetçi” bakış açısının bir yansımasıdır. Halkın kültürü, geçmişten günümüze birçok farklı amaç için kullanılmıştır. Bunun önemli göstergelerden biri de ulus-devlet kurma sürecinde halk kültürü kaynaklarını kullanmaktır. Geniş bir sahaya yayılan Osmanlı Devleti’nin hâkimiyet alanında yer alan etnik gruplar, milliyetçilik akımı ile kendi “öz kültür”lerine dönerek birer ulus-devlet kurma sürecine gitmiştir. Bu coğrafyanın asli unsuru olan Türkler de gecikmeli de olsa bu aşamadan geçmiştir. Dolayısıyla halkevleri kültürel faaliyetlerinin bir anlamda ortak bir coğrafyayı paylaşan toplulukları “kimliklendirme” çalışmaları olduğu dile getirilebilir. Bu kimliklendirme sürecindeki metinler Herder tarzı bakış açısıyla, “ulusal geçmişin yaşayan unsurları ve kolektif ruhun yansımaları” olarak ele alınmıştır.

Çorumlu Dergisi çerçevesinde yapabilecek değerlendirmeler ise şu şekildedir: Yapılan çalışmalar kültürün korunması için bir an önce sahadan tespit edilmesi, derlenmesi, tasnif edilmesi ve arşive alınması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Yapılan incelemeler sonrasında görülüyor ki, derlemeler esnasında “ürün” ön plana alınmış, “üretici” yani kaynak kişi, “üretim mekânı” yani kültürel mekân/bağlam ve “üretim süreci” yani kültürün aktarım süreci dikkate alınmamıştır. Dergide karşılaşılan tüm müzik folkloru metinleri için bu genelleme yapılabilir. Bu özelliklerin dikkate alınmaması, kaynak kişi refleksinin olmadığını, kültürel mirasın sadece “ürün” olarak değerli görüldüğünü, “ürünün” yaratıldığı bağlamın etkisinin gözden kaçmasına ve üretim sürecinde nelerin gerçekleştiğine dair bilginin aktarılmamasına neden olmuştur. Müzik folkloru bağlamında, bir türkünün icra aşamasında kültürel mekânın (bu mekân, düğün, şenlik, festival, köy kahvesi vb. olabilir) üreticiye yani kaynak kişiye olan etkisi gözden kaçırılırsa, kültürel mekânın üretici üzerindeki etkisi performansın oluşum sürecinin bilinmemesine neden olmakta-

⁹ Bu ifadeler Atatürk’ün Selim Sırrı Tarcan Zeybeği ile ilgili ifadelerini anımsatmaktadır:

“Hanımefendiler, Beyler! Selim Sırrı Bey zeybek raksını ihya ederken ona bir madeni şekil vermiştir. Bu sanatkar üstadın eseri hepimiz tarafından seve seve kabul edilerek millî ve içtimâî hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, bedîî bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara bizim de mükemmel bir raksımız var diyebiliriz. Bu oyunu salonlarımızda, müsamerelerimizde oynayabiliriz. Zeybek dansı her içtimâî salonda kadınla beraber oynayabilir ve oynanmalıdır” (Tan, 1982: 10).

dır. Böylelikle her performansta yeniden üretilen kültürel değer sadece belli bir mekân ve zamandaki bir temsili derlenmiş olur.

Bu çalışmalar, dönemi içerisinde değerli olarak okunsa da bugün için gerçek bir kültür koruma refleksinin, tespit, derleme ve sunum yani uygulamayla ve sürdürülebilir kalkınma süreçlerine eklenen bir koruma faaliyeti ile gerçekleşmesi gerektiği uluslararası sözleşmelerle de (UNESCO, 2003, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve UNESCO, 2005, Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi) dile getirilmektedir.

Metin içerisinde Gazimihal (Köseihal)'in “radyo ve gramofonlar aracılığıyla yurt sathına yayılan alaturka ve alafranga müzikler Anadolu'daki ozan ve âşık yadigarı olan hem de çobanın kavalına kadar her obadan yükselen öz Türk seslerini önce bozacak sonra öldürecektir. Çünkü maddi antikalar toprak altında bir müddet daha bekleyebilir, hâlbuki seyyal (akışkan-akıcı) bir ömür süren ses hatırları çabuk bozulmaktadır” şeklindeki elektronik kültür ortamının gelişmeye başlamasıyla (radyo ve gramofonlar vb.) “Türk'ün öz sesi” kaybolacaktır ifadeleri yalnızca kendisinin değil derginin de dönemi itibarıyla kültürü özcü yaklaşımlarla ele aldığını göstermektedir. Ayrıca somut ve somut olmayan kültürel mirasın hiyerarşik bir sıralamaya sokulması bakımından da “maddi antikite bir müddet daha toprak altında kalabilir” ifadesi dikkat çekicidir. Geçmişten günümüze kültürün korunması bağlamında bu hiyerarşi Gazimihal'in ifadelerinin tam tersi olarak görülmekte somut kültürel miras daha değerli olarak atfedilmektedir. Ancak burada ki ifadeler bu hiyerarşinin aslında tersini ifade etmektedir.

Diğer taraftan dergide “Çorum Yöresi” olarak notalarıyla birlikte yer alan bazı eserlerin başka yörelere ait halk müziği metinleri olduğu bilinen bir gerçektir. “Gesi Bağları (Kayseri)” ve “Ördek Türküsü (Bolu)” buna örnek olarak verilebilir. Bu metinleri bir Çorum türküsünden ziyade dönemi itibarıyla Çorum'da dinlenen ya da bilinen eserler olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Ayrıca dergide yörenin müzik tavrıyla uyuşmayan ezgilere de rastlamak mümkündür. Bu kategorideki eserleri de aynı bağlamda ele almak kaçınılmazdır. Ortaya çıkan bu belirsizliğin önemli bir sebebi derleme esnasında kaynak kişiye ait bilgilere yer verilmemesinden kaynaklandığı dile getirilebilir.

Metinlerin içeriği ile birlikte notasyon biçimlerinde de Batılılaşma etkisini görmek mümkündür. Bilhassa Sadi Leblebici'nin notaya aldığı tüm türküler tampere sistem içinde Batı müziği kavramları (allegro, andante vb.) çerçevesinde yazılmıştır. Eserlerin hiçbirinde mikrotonal seslere yer verilmemiş, Darülelhan derlemelerinden bu yana halk müziği transkripsiyonunda kullanılan Türk müziği nota yazım sistemi dikkate alınmamıştır. Son olarak müzik ve folklor üzerine yazılan makalelerde milliyetçilik ideolojisi ve kendi milletini üstün görme anlayışla olağan metin dışında yeniden dizayn edilen söylemler öne çıkarken, Cumhuriyet ve Osmanlı karşıtlığı temelinde kurulan folklor anlatımının dönemin siyasi ve kültürel bakış açısına koşut bir anlayışla ele almak kaçınılmazdır.

KAYNAKLAR

- Akkaya, A. (2014). *Anadolu Halk Dansları ve Halk Dansları Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Alangu, T. (1983). *Türkiye Folkloru El Kitabı*, İstanbul: Adam Yayıncılık.

- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Azadovski, M. (1992). (Çev. İlhan BAŞGÖZ), *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Başgöz, İ. (1992). *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bezirci, C. (1942). *Mahalli Oyunlar*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 33.
- C.H.F. (1932). *Halkevleri Talimatnamesi*, Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası.
- Çakır, E. (2013). "Türk Folklor Tarihinde Gizli Kalmış Bir Manifestocu: Abdülaziz Bey ve Kültür Koruma Yaklaşımı", *Millî Folklor Dergisi*, Yıl 25, Sayı 99.
- Çelik, B. (2009). "Cumhuriyet ve Devlet: Ulus- Devletin Yaratılması", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi 1920-1938, Cilt: 1*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2009). "Atatürk Dönemi Türk Halkbilimi Çalışmaları Tarihçesi Üzerine Genel Bir Değerlendirme", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi 1920-1938, Cilt: 1*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Doğan, İ. (2009). "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne Toplumsal Miras", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi 1920- 1938, Cilt: 1*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Durak, G. (2014). "Atatürk'ün Halkçılık Anlayışı ve Halkevleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, Sayı 8, Aralık, s. 420- 435.
- Elçi, A. C. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergur, A. (2016). "Türkiye'de Halk Müziğinin Dönüşümü", Alındığı tarih: 17.11.2016, adres: <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/turkiye-de-halk-muziginin-donusumu/859/>
- Evliyaoğlu, S. ve Baykurt Ş. (1988). *Türk Halkbilimi*, Ankara: Ofset Reprodüksüyon Matbaacılık.
- Gazimihal, M. R. (1991). *Türk Halk Oyunları Kataloğu*. (N. Tan, & A. Çakır, Dü) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gündoğar, M. (2008). "Halkevleri ve Çorum Halkevi Dergisi: Çorumlu Atatürk'ün Devrim Kurumları", *Uluslararası Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Çorum Sempozyumu*, Çorum Belediyesi Yayınları.
- Halkevleri Musiki Çalışmaları (1940). *Çorumlu*, Sayı 25.
- Hobsbawm, E. (2006). *Gelenekleri İcat Etmek*. E. Hobsbawm, & T. Ranger (Dü) içinde, *Geleneğin İcadı* (s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Horata, O. (2009). "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne Kültürel Miras", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi 1920-1938*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kaplan, K. (1974). "Halkevleri", *Atatürk ve Halkevleri, Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Kösemihal, M. R. (1939). *Çorum Folklorunu Derlemek Meselesi*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 16.
- Leblebici, S. (1938). Çorum'un Halay Oyunu ve Arzı Türküsü. *Çorumlu*, Sayı 1, s. 21-24.
- Leblebici, S. (1938). Haydi Combam. *Çorumlu*, Sayı 5, s. 22-23.
- Leblebici, S. (1938). Çorum Halk Türkülerinden Bir Güzelleme. *Çorumlu*, Sayı 7, s. 29-30.
- Leblebici, S. (1938). Çorum Halk Türkülerinden Ördek. *Çorumlu*, Sayı 7, s. 31-32.
- Leblebici, S. (1938). Halk Türküsü Derlemeleri Güzelleme. *Çorumlu*, Sayı 9-10, s. 18-19.
- Leblebici, S. (1938). Halk Türküsü Derlemeleri Coştum. *Çorumlu*, Sayı 9-10, s. 20-21.
- Leblebici, S. (1938). Halk Türküsü Derlemeleri Anam Anam. *Çorumlu*, Sayı 9-10, 22-23.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Mendil. *Çorumlu*, Sayı 11, s. 16-17.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Güzeller. *Çorumlu*, Sayı 11, s. 17-18.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Oy Oy Oy. *Çorumlu*, Sayı 11, s. 18-19.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Akkoyun. *Çorumlu*, Sayı 12, s. 23.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Zile. *Çorumlu*, Sayı 14, s. 22.
- Leblebici, S. (1939). Çorum Halk Türkülerinden Gesi Bağları. *Çorumlu*, Sayı 14, s. 23.
- Leblebici, S. (1940). Çorum Oyun Havalarından Türkmen Kızı. *Çorumlu*, Sayı 22, s. 24-26.
- Leblebici, S. (1945). Çorum Çayhatap Türkülerinden Minnik Kuş. *Çorumlu*, Sayı 54, s. 19.
- Mirzaoğlu, F. G. (2009). "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne Toplumsal Miras", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi 1920- 1938*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Oğuz, Ö. (2007). "Folklor ve Kültürel Mekân", *Milli Folklor Dergisi*, Yıl 19, Sayı 76.
- Oğuz, Ö. (Edt.) (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, "Araştırmaların Tarihi", İstanbul: Grafiker Yayınları.
- Onsun, K. (1941). *Musikimizde İnkılâp Nasıl Olmalı*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 31.
- Özacun, (1996). *Halkevlerinin Dramı*, Kebikeç Dergisi Sayı 3. Sy. 87-96.
- Öztürkmen, A. (2009). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarisözen. M. (1939). *Çorum Halayı*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 17.
- Şakiroğlu, M. H. (1996). *Halkevi Dergileri ve Neşriyatı*, Kebikeç Dergisi, Sayı: 3.
- Tan, N. (1982). *Atatürk ve Türk Folkloru*, Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları: 7.
- Tanyel, R. (1938). Çorum'un Halk Şarkılarından Hürünü. *Çorumlu*, 163-168.
- Tanyel, R. (1938). Fidayda Türküsü ve Oyunu. *Çorumlu*, 39-40.
- Terlemezoglu, K. (1942). *Çorum Halayına Dair*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 34-35.
- Toksoy, N. (2007). *Halkevleri, Bir Kültürel Kalkınma Modeli Olarak*, Ankara: Orion Yayınevi.
- Tombuş. N. (1938). *Çorum'un Hürünü Oyunu*, Çorumlu Halkevi Dergisi, Sayı 25.

Tüfekçi, N. (1983). “Türk Halk Müziği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayınları.

Utku, E. (1983). “Halk Müziği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ülkütaşır, Ş. (1972). *Cumhuriyet’le Birlikte Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Yıldırım, D. (1999). *Türk Bitiği*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekler

Ek 1. Sadi Lebleci’nin notaya aldığı Çorum Halayı.

Çorum Halayı

Notaya Alan: Sadi Lebleci

Na me na me yaz dım so ku ya am man am man

hey hey ge len gi den o ku ya a man a man

man a man Kız lar kız lar şa ra ba düş müş a

man a man man a man hey de oğ lan lar ra

kı ya am ma na man hey de oğ lan lar ra

kı ya am man am man Kar şı da kürt
O tur muş i

ev le ri he le yan dım Ya yı hr de
nek sa ğar Ter li yor me

ve le ri el ma sım di ley di ley
me le ri

III
buda mı ya lan Hey na zın dan na zın dan hey na zın dan

na zın dan Sür me si git mez gö zün den Sür me si git mez
Dö nü ver mey dan

gö zün den Yay la da Türk men kı zın dan
se nin dir

Ek 2. Muzaffer Sarısözen'in notaya aldığı Çorum Halayı

Notaya alan
Ankara Konservatuvarı Arşiv Şefi
M. SÖZEN

Çorum Halayı
Bağlama ile [*]

Çorumlu Mehmet Tezcan
315
Arşiv n. 541-250

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several measures of music, divided into sections labeled A, B, C, D, and E. Section A starts with a tempo marking of 69. Section B has a tempo marking of 65. Section C has a tempo marking of 69. Section D has a tempo marking of 65. Section E has a tempo marking of 68. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The tempo markings are in quarter notes.

Bundan sonraki tekrarlarında tempo 126'dır. Oyunda 120 a geçtiği vakidir.

M. SÖZEN

[*] Bağlamada Ud*ınzırınla* kullanılmaktadır.
[**] Oynatma kısmı yazıt diğer kısımlar oyunun icabına göre birkaç defa tekrar edilir.

Ek 3. Çorum Fidaydası.

TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI YAYINLARI
T.H.M. REPERTUVAR NO : 4878
İNCELEME TARİHİ : 22.05.2012
YÖRESİ:
ÇORUM / ÇIKRIK KÖYÜ
KİMDEN ALINDIĞI:
YÖRE EKİBİ

FİDAYDA

DERLEYEN:
BASILYI YAYIN

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALAN:
RUHİ TANVEL

DA MA BUL GUR SE RER LER
HAY Dİ ÇIK MA BO YUN GÖ RER LER (Saz.....) HAY Dİ SAÇ LA RIN TEL
TEL OL MUŞ (Saz.....) HAY Dİ SIR MA Dİ YE
Ö RER LER (Saz.....) Fİ DAY DA DA Fİ DAY DA Fİ DAY DA (Saz.....)
PEK HO ŞU MA Gİ Dİ YOR BU GAY DA (Saz.....) BEŞ YÜZ Lİ RA YE DİR DİM
BİR AY DA (Saz.....) TAR LA TA PAN KOY MA DİM NE FAY DA

1.
DAMA BULGUR SERERLER
ÇIKMA BOYUN GÖRERLER
SAÇLARIN TEL TEL OLMUŞ
SIRMA DİYE ÖRERLER
FİDAYDA DA FİDAYDA FİDAYDA
PEK HOŞUMA GİDİYOR BU GAYDA
BEŞ YÜZ LİRA YEDİRDİM BİR AYDA
TARLA TAPAN KOYMADIM NE FAYDA

2.
GİDİYOM GİDEMİYOM
BEN YÂRSİZ EDEMİYOM
YÂRİM CAHİL BEN CAHİL
BIRAKIP GİDEMİYOM
FİDAYDA DA FİDAYDA FİDAYDA
PEK HOŞUMA GİDİYOR BU GAYDA
BEŞ YÜZ LİRA YEDİRDİM BİR AYDA
TARLA TAPAN KOYMADIM NE FAYDA