



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 2, Sayı: 5, Eylül 2016, s. 109-143

Yrd. Doç. Dr. Ömer Can SATIR

Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü

omercans@gmail.com

Doç. Dr. Hakan REYHAN

Hitit Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü

hakreyhan@gmail.com

ÇOCUKLARA SESLENEN MÜZİK YAPITLARINDA TÜRK ULUSAL KİMLİĞİNİN İNŞASI

Özet

Yapılan bu çalışma, resmi-ideolojik söylem bağlamında Türk kimliğinin toplumun temel yapı taşı olan çocuklara müzik aracılığıyla nasıl aktarıldığını belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda formal müzik eğitimi sürecinde Cumhuriyetten bugüne Türk kimliğini konu edinen müzik yapıtları belirlenerek bu eserlerin sözel ve müziksel yapıları tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın modeli, belgesel tarama (doküman incelemesi) yöntemi ile durum saptamaya yönelik bilgilerin kullanıldığı, betimsel çerçevede genel durum tespitine yönelik nitel bir araştırmaya dayanmaktadır. Burada hedeflenen olgu veya hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri (veri setini) ders kitaplarında basılı müzik yapıtları sağlamaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Cumhuriyetten günümüze Türk siyasal hayatını şekillendiren dönemler içinde ilköğretim müzik ders kitaplarında yer alan 115 eser oluşturmaktadır. Konu itibarıyla Türk kimliğine gönderme yapan müzikler başta tür olmak üzere armonik durum, tonalite-makam, ölçü-usul ve anlam evreni bağlamında analiz edilmiştir. Bu sayede kimlik inşa eden eserlerin belirlenen siyasal dönemler ekseninde anlam bakımından okul çağı çocuklarına nasıl seslendiği ve Türk kimliğinin hangi müziksel parametreler ekseninde vurgulandığı açığa çıkarılmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kimlik, Türk Kimliği, Çocuk Şarkıları.

MUSICAL PIECES APPEALING TO CHILDREN IN BUILDING THE TURKISH IDENTITY

Abstract

The purpose of this study conducted is to determine how and in what way Turkish identity is being given through music to children who are one of the keystones of the society in terms of official-ideological discourse. In accordance with this purpose, musical pieces from the beginning of Republic period to the present, of which subject is Turkish identity in the process of music education, have been determined, and verbal and musical structures of those have been analyzed. The model of the study is based on a qualitative research intended to determine the general situation within a descriptive frame, where document review method and information towards situation determination have been used. In this research, the aimed fact or written materials containing information about it (data set) consist of published children musical pieces in the course books. The sample of the research consists of the 115 musical pieces in the elementary school music course books published in the periods that had shaped Turkish political life. Pieces referring to Turkish identity in terms of their semantic field have been analyzed within the context of genre being in the first place, harmonic state, tonality-mağam (a type of melodic mode system), meter-usul (a type of rhythmic cycle) and semantic field. By this means, how pieces, that are building identity, appealed to school-age children in terms of musical and verbal meanings in the axis of determined political period and in the axis what musical parameters the identity was emphasized will be revealed.

Keywords: Music, Identity, Turkish Identity, Children Songs.

Giriş

Modern eğitimde ilk ders “siz kimsiniz?” sorusuyla başlar. İnsanın benlik kavramına ilişkin bir formasyon olarak ortaya atılan bu soru aynı zamanda önceden belirlenmiş, tasarlanmış bir kimliğe işaret eder. Nitekim tüm bir eğitim sistemi, birey üzerinden ortak bir toplum yaratma tasavvuru üzerine kuruludur. Bu düşüncenin bir uygulama alanı olarak gerçekleştirileceği en uygun dönem ise, kalıcı izli davranışların etkin bir biçimde kazandırıldığı çocukluk çağlarıdır.

Çocukluk çağlarında edinilen kimlik bilgileri ve kimlik aidiyeti Sosyal Psikoloji ve Siyasal Psikoloji çalışmalarında önemli bir araştırma konusu olan “toplumsallaşma” ve “siyasal toplumsallaşma” kavramları ile anlam kazanmaktadır. Toplumsallaşma, toplumdaki değerlerin, inançların, davranışların birey tarafından içselleştirilmesini ifade ederken siyasal toplumsallaşma, bununla birlikte siyasal inanç ve değerlerin birey tarafından benimsenmesi sürecidir (Alkan ve Ergil, 1980: 5). Genel olarak toplumsallaşma, insanın yaşadığı topluma uyum sağlayıcı kişilik özelliklerini edinmesini ve bunu benimsemesini sağlar. Burada en önemli itici güç, ailedir. Daha özel bir kategori olarak “siyasal toplumsallaşma” çalışmalarında ise siyasal düzene, egemen siyasal anlayışa uyum içerisinde olan bireyler yetiştirilir. Ulus inşası, ulusal kimlik oluşumu sürecindeki siyasal toplumsallaşmayla önem kazanır. Buradaki başat unsur ise eğitim süreci ve okullardır. Sanat politikalarını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür (Alkan ve Ergil, 1980: 22) .

Ulus inşası sürecinde yönetici sınıflar tarafından gerçekleştirilen tarihin yeniden yorumlanmasında ve ideolojik çerçeve oluşturmak üzere tarihsel söylem oluşturmada okulların ve ders kitaplarının özel bir işlevi vardır. 1930'lu yıllarda Kemalist tarih yazımının yenilenmesi ve tarihsel bakışın Osmanlı'yı atlayarak Orta Asya'ya ve eski Anadolu'ya uzanması, Türklüğün bu yeni bakış açısıyla tanımlanması, yeni bir kimlik inşasına yol açan yeni bir ideolojik söylemin ders kitapları/okul/eğitim aracılığıyla yansıtılması erken Cumhuriyet döneminde okulun bu özel işlevini göstermektedir (Copeaux, 2013: 187). Tarih eğitimiyle birlikte geçmişle duygusal bir bağ kurulmaktadır. Açık ki, ulus inşası sürecinde okul sistemi bir vatanseverlik okuludur. Türkiye örneğinde bu vatanseverliğin içeriği dönemlere göre değişiklik göstermiştir. Örneğin 1930'lu yıllarda laik bir çerçevede, Osmanlı-İslam geçmişini dışlayan, 1940'lı yıllarda eski Anadolu uygarlıklarıyla Türk etnisitesi arasında "hümanist" bir bağ kuran, 1950'li yıllarda Osmanlı'yı yeniden keşfeden bir vatanseverlik okulu eğitim sisteminin belkemiğini oluşturmuştur. 1980'li yıllarda ise İslamlık olgusunun Türklükle buluştuğu (Türk-İslam sentezi) yeni bir kimlik inşası çabası okul sisteminde ideolojik olarak kendisini göstermiştir (Copeaux, 2013: 23). Okul sistemi özellikle çocukluk yıllarında gerçek bir etkiye sahiptir. Kimlik inşasına yol açan siyasal toplumsallaşma, esas olarak çocuklukta etkili olur. Illich (2015: 54)'in belirttiği gibi; "belirli bir yılda, her ulustaki okullar aşağı yukarı aynı tip öğrenci üretir."

Bilindiği gibi "kimlik oluşumu çocukluk yıllarında başlar ve aşamalı olarak bir ömür boyu devam eder. Ailedeki etkileşimle biçimlenen kimlik, kendine güven, öz saygı, değerlilik duygularıyla olumlu ya da olumsuz bir biçimde gelişmeye başlar. Burada, 'ben kimim?' sorusunun dayanağı olan 'ben'in tanınması ve tanımlanması, kimliğin sosyal psikolojik temellerine işaret etmekle birlikte bu durum aynı zamanda kişinin varlığıyla ilgili tüm anlamları ve değerleri içine alarak öznel bir duygu olan kişisel kimliğin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkar" (Güleç, 1992: 14'ten aktaran Karaduman, 2007: 2886).

İnsandaki kimlik arayışını Lacan ayna aşaması üzerinden tanımlamaktadır. "Ona göre çocuk, aynadaki görüntüsünü, bir tür hayranlıkla ve zevkle izlemektedir; bu görüntü "ben" in diğeriyle özdeşleşmenin diyalektiğinde objeleşmeden önce temel bir biçime girdiği sembolik bir matristir. Çocuk bu biçim vasıtasıyla, bireyselliğini ve bedensel birliğini keşfeder ve yavaş yavaş kendini tanımayı ve dolayısıyla özdeşleşmeyi öğrenir" (Bilgin, 1994: 230). Bu anlamda eğitim sistemi, çocukluk yıllarından itibaren insana bir ayna tutarak ona kim olduğunu söyler.

Bireyin siyasal kavramlarla tanışması, siyasal kavramlar hakkında değerlendirme yapması genellikle ilkökul yıllarında gerçekleşmekte, ilkökulun son yıllarında siyasal toplumsallaşma oldukça ilerlemiş bulunmaktadır. Bireyin siyasal görüşünün ortalama 11-13 yaşlarında gerçekleştiği tespit edilmiştir (Alkan ve Ergil, 1980: 29). Siyasal düzene ve siyasal kültüre duygusal olarak bağlanma bilişsel olarak bağlanmadan daha ağır bastığı için okuldaki duygulara hitap eden toplumsallaşma araçları (müzik ve edebiyat gibi) oldukça etkili olmaktadır. Çocuğun eleştirel bakış açısının ve karşılaştırmacı-objektif analiz yeteneğinin gelişmediği bir dönemde çocukta güçlü bir milliyetçilik anlayışı ve buna bağlı olarak inşa edilen ulusal kimlik bilincinin geliştirilmesi mümkün olabilmektedir (Alkan ve Ergil, 1980: 94).

Bu çerçevede eğitimin, okul sisteminin kimlik inşasını sağlayan bir ideolojik aygıt olduğunu da söylemeliyiz. Louis Althusser'in çözümlerine göre devletin baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları vardır. Devletin "zor kullanma" gücü ile işleyen baskı aygıtları hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler ve hapisanelerdir. Eğitim ise, aile, kültür, sanat, din gibi devletin ideolojik aygıtlarından biridir. Devletin baskı aygıtları zor kullanarak işlerken, ideolojik aygıtlar ideolojiyi kullanarak işlerler (Althusser, 1994: 34). Bu yüzden eğitim aracını kullanan devlet, Türkiye

Cumhuriyeti'nin kurulma aşamasından başlayarak, daha başlangıçta (1924'te) ders programlarını değiştirip Cumhuriyet ideolojisine uygun hale getirerek siyasal toplumsallaşma sürecinde etkin rol üstelenebilmiştir (Alkan ve Ergil, 1980: 168). Nitekim bu çalışmanın inceleme alanı olan "çocuklara seslenen müzik yapıtları" bu doğrultuda güçlü bir siyasal toplumsallaşma işlevi gören pedagojik unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Gerçekte toplumu oluşturan her bir insanın kendine özgü yaşayan bir kişiliği vardır. Her bir insan, diğer insanlardan kişilik farklılıklarıyla ayrılabilir. Ancak toplumun ekseri çoğunluğunun tarihsel kolektif birliktelikten kaynaklanan ortak kişilik özellikleri de bulunmaktadır. İnsanın öz kişiliğini de etkileyen bu ortak özellikleri "ulusal kişilik" olarak adlandırmak gerekir. Burada ulusal kişilik ile ulusal kimlik arasındaki önemli farkı da vurgulamak önemlidir. Şöyle ki; ulusal kişilik vardır, gelişir; ulusal kimlik ise doğallığı ile yoktur, imal edilir, inşa edilir. Ulusal kimlik, nihayetinde siyasal bir bilinçlenmedir. Ulusal kişilik ise kültürel birikimi ifade eder. Ergun (2004: 21)'un isabetle belirttiği gibi; "kültür bir çekirdektir; belirli bir toplumda, bireylerin yaşadıkları toplumsal ilişkilerinin çekirdeğidir. Toplumlar ne kadar değişirse değişsin, bireylerin toplumsal ilişkilerinin çekirdeği olan kültürdür, yabancılaşmaksızın kalan, yabancılaşmaksızın kalması gereken nitelik bireylerin toplumsal karşılığı olacaktır; ulusal kişilik işte budur." Ulusal kişiliğin temelini oluşturan kültür de öğrenilir, öğrenmeyle elde edilir (Ergun, 2000: 100). Ancak bu öğrenme, esas olarak kişinin yaşadığı toplumsal çevre içerisinde kendiliğinden edindiği bir öğrenmedir. Doğal olarak gelişen bu öğrenme sürecine dışarıdan (eğitim yoluyla) bir biçim verilmeye çalışıldığında yeni bir "kültürel form" söz konusu olur. İşte, kimlik böyle dışarıdan enjekte edilen bir formasyon içerisinde inşa edilir.

Peki, inşa edilen kimlik ile var olan kişilik her zaman çelişkili midir? Şöyle söylemek mümkün; özellikle modern uluslaşma süreçlerinde toplumun kişiliği ile imal edilen kişilik arasında bağlantı kopukluğu söz konusu olabilmektedir. Örneğin laik bir yaşam biçimini sembolleştiren ulusal kimlik tasarımı çoğu zaman modernleşme sürecinin başlangıç evresinde olan Batı dışı/Müslüman toplumlarda ulusal kişilik özelliklerinde karşılık bulmayabilir. Bu amaca ulaşmak için genellikle yaşayan kişilikle çelişki içinde olan, hatta zaman zaman gerilim yaratan bir ulus inşa süreci yaşanabilmektedir. Bu durumun tersi de söz konusu olabilmektedir. Yani inşa edilmeye çalışılan ulusal kimlik ile ulusal kişiliğin zaten örtüştüğü durumlar da vardır. Örneğin bir toplumda "kahramanlık", tarihten gelen ulusal kişilik özelliklerinde muteber bir kavram iken inşa edilen ulusal kimlik özelliğinin de vazgeçilmez unsuru olabilmektedir. Burada şöyle bir farklılık durumu olabilir: Kahramanlık bir toplumun insanlarının tamamına sirayet etmiş bir kavram olmakla birlikte, bu kahramanlık mikro (mesela bir aşiretin kahramanlığı) veya makro (mesela dinsel kahramanlık) grup özelliği taşıırken ulus inşa sürecinde bu özellik herkesin dâhil olduğu "ulus" formuna yakıştırılan bir özelliktir. Burada sadece bu "ulus"a kimlerin dâhil olduğu veya olmadığı önem taşır. "Biz" ve "öteki" kategorileştirmesi burada zaman zaman ulusal kimlik inşasının kaçınılmaz sonucu olabilmektedir. Ya da bu özelliği mikro veya makro düzlemde benimseyenlerin "ulusal" düzlemde ulusal aidiyet duygusu içerisinde benimsemesi güçlükler doğurabilmekte ve bu da yukarıda söz edilen gerilimler ortaya çıkarabilmektedir. Ulusal kimlik inşa sürecinde bu ve benzeri gerilimleri azaltmak; yaşayan özel kişilikleri ve ortak kişiliği hedeflenen kişiliğe/kimliğe (mesela; milliyetçi-modern yaşama, modernist hedeflere, medeni ulusa) uygun hale getirmek için eğitim sürecine büyük rol biçilmektedir.

Örneğin Milli Eğitim Temel Kanunu'nun Türk Milli Eğitim Sistemini Belirleyen Genel Esasları'nda belirttiği gibi:

Madde 2 – **Türk** Milli Eğitiminin genel amacı, **Türk** Milletinin bütün fertlerini, Atatürk inkılâp ve ilkelerine ve Anayasada ifadesini bulan Atatürk milliyetçiliğine bağlı; **Türk** Milletinin milli, ahlâkî, insanî, manevî ve kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren; ailesini, vatanını, milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan, insan haklarına ve Anayasanın başlangıcındaki temel ilkelere dayanan demokratik, lâik ve sosyal bir hukuk Devleti olan Türkiye Cumhuriyetine karşı görev ve sorumluluklarını bilen ve bunları davranış haline getirmiş yurttaşlar olarak yetiştirmek; böylece bir yandan **Türk** vatandaşlarının ve **Türk** toplumunun refah ve mutluluğunu artırmak; öte yandan milli birlik ve bütünlük içinde iktisâdî, sosyal ve kültürel kalkınmayı desteklemek ve hızlandırmak ve nihayet **Türk** Milletini çağdaş uygarlığın yapıcı, yaratıcı, seçkin bir ortağı yapmaktır.

Bu maddede görüldüğü gibi, eğitim sürecindeki bireylere tutulan aynadan Türk olma bilinci yansımaktadır. Kimliğin yapılanan, olagelen ve inşa edilen bir olgu olduğu göz önüne alındığında, bu kimliği inşa edecek yegâne kurumun “Millî Eğitim” olması kaçınılmazdır.

Disiplinler arası çalışan eğitim sistemi, kimlik inşası sürecinde birçok dinamikten yararlanır. Bunlardan biri de kuşkusuz hem sanat hem de bir bilim dalı olan müziktir. Nitekim müzik, bir kimliği var eden, onu destekleyip teyit eden önemli bir alandır. Erol (2005: 228)’un deyişiyle bir toplumun kimlik inşasında, onaylanmasında ve pekiştirilmesinde müzik simgesel bir rol oynar. Bu süreçte müzik eğitimi de yalnızca müzik pratiğine dönük teknik bir takım yetileri kazandırmaz. Aynı zamanda kullandığı araçlarla kültür aktarımına dönük işlevlere sahiptir. Böylece müzik eğitimi, kolektif ve kültürel bağlamda bir kimliği tasarlayan, yapılandıran ve onu ayakta tutan bir araç olarak karşımıza çıkar.

Uçan (2005: 14)’a göre müzik eğitimi, davranışsal ve içeriksel olmak üzere iki açıdan yapılır. Bu kapsamda, şarkı söyleme, müzik dinleme, müziksel beğeni, kişilik ve duyarlık geliştirme gibi eğitim süreçleri öne çıkarken, söz konusu bu içerik ve davranışları kazandırmada en kısa yolun çocuklara seslenen müzik dağarcıklarından geçtiği aşikârdır. Çocuklara seslenen müzik yapıtları, erken çocukluk döneminde başlayıp, okul öncesi ve okul dönemini kapsayan bir yaşam evresinde, çocukların başta müziksel gelişimiyle birlikte dilsel, duygusal ve toplumsal gelişim düzeylerine uygun olarak duygu ve düşünce dünyalarını sanatsal niteliği olan müzikal ve dilsel iletilerle zenginleştiren, beğeni düzeylerini yükselten eserlerdir. Bu müzikler sanatsal niteliklerinin yanında içerik olarak belirli bir ileti veya iletiler bileşkesiyle donanmışlardır. Bu iletilerden biri de Millî Eğitim Temel Kanunu’nda belirtildiği gibi Türklüğe ve Türk kimliğine ilişkin vurgulardır. Nitekim müzik müfredatında kimlik inşasına dönük birçok müzik yapıtına (şarkı, marş, türkü vb.) rastlamak mümkündür. Özellikle de Sağer (2002)’in onar yıllık dönemler içinde okul şarkıları üzerine yaptığı bir araştırmada, Türklüğe ilişkin yoğun göndermelerin yer aldığı “Atatürk ve vatan sevgisi” konularının darbe dönemleri haricinde hep birinci sırada olması bu çalışmanın önemini teyid eden belki de en somut göstergedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, “Çocuklara Seslenen Müzik Yapıtlarında Türk Ulusal Kimliğinin İnşası” adlı bu çalışmanın amacı, toplumun temel yapı taşlarından olan çocuklara, müzik aracılığıyla resmi-ideolojik söylem açısından Türk kimliğinin nasıl ve ne şekilde aktarıldığını belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda müzik eğitimi sürecinde Cumhuriyetten günümüze Türk kimliğini konu edinen müzik yapıtları belirlenerek bu yapıtların sözel ve müziksel yapıları incelenmiştir. Çalışmanın modeli, belgesel tarama (doküman incelemesi) yöntemi¹ ile durum saptamaya yönelik bilgilerin kullanıldığı, betimsel çerçevede genel durum tespitine yönelik nitel bir araştırmaya

¹ Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 187).

dayanmaktadır. Bu araştırmada hedeflenen olgu veya hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri (veri setini) ders kitaplarında basılı çocuk müzik yapıtları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Türk siyasal hayatını şekillendiren dönemler içinde ilköğretim müzik ders kitaplarında yer alan 115 eser karşılamaktadır. Buna göre, anlam evreni itibarıyla Türk kimliğine gönderme yapan eserler; Erken Cumhuriyet Dönemi, Milli Şef Dönemi ve Savaş Yılları, Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi, Demokrat Parti Dönemi, 27 Mayıs Darbesi ve 1960'lı Yıllar, 1970'li Yıllar, 12 Eylül Darbesi ve 1980'li Yıllar, 1990'lı Yıllar ve 2000'lerin İlk Çeyreği çerçevesinde kategorize edilmiştir. Örneklem olarak alınan kaynakların sözel yapıtlarında "Türk" ifadesi geçen her eser bir kimlik belirteci olarak değerlendirilmiş ve bu eserler başta tür olmak üzere armonik durum, tonalite-makam, ölçü-usul ve anlam evreni bağlamında analiz edilmiştir. Bu sayede kimlik inşa eden eserlerin belirlenen siyasal dönemler ekseninde söz ve müzik semantiği açısından formal müzik eğitimi alan çocuklara nasıl seslendiği açığa çıkarılmış olacaktır. Ancak konuya ilişkin bulgulara geçmeden önce başta çalışmanın kuramsal çerçevesi olmak üzere kimlik inşa eden eserlerin kavramsal ve müziksel temellerine değinmek yerinde olacaktır.

Kimlik Kavramı Ekseninde Türk Kimliği

Klasik bir girişle kimlik, toplumsal grupların "kimsiniz, kimlersiniz?" sorusuna verdiği yanıtlar bütünüdür (Güvenç, 2008: 3). Bu yönüyle kimlik, tanımlama-tanınma ve aidiyet üzerinden gelişme gösterir. Aydın (2009: 469)'a göre, kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla toplumsal olarak tanınma, hem insana özgüdür hem de insanî bir ihtiyaçtır. Bu yaklaşımın kaynağı ise, hem felsefi temelde, hayatı sorunsallaştırma biçimidir hem de toplumsal bağlamda tanınmayı ve aidiyeti gerektirecek etkilere maruz kalınmasıdır. Bu açıdan kimlik, Erol (2005: 216)'un deyiimiyle "ben ve öteki" "biz ve onlar" arasındaki farklılık ve aynılık sürecinde sürekli yeniden inşa edilen ucu açık bir arayıştır. Bu yönüyle kimlikler, asla tamamlanamayıp bitirilemeyen, öznel halde daima inşa edilen ve en önemlisi bir süreç, bir anlatı ve bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılan bir projedir (Hall, 1998: 70-72'den aktaran Erol, 2005: 216). Burada kimlik'ler' çoğul sözcüğüne özellikle dikkat etmek gerekir. Kimlikler inşa edildiği, üretildiği için, yapıldığı için birçok kimlik vardır, kimlikler vardır. Kimlik, kişinin kendisinden ziyade ona dışarıdan verilmiş "yapısal" özellikleri yansıtır. Oysa kişilik zaten vardır, doğallığında gelişir ve ancak kendi kolektif öznesi tarafından geliştirilir. Literatürde genellikle kimlik konusu yapısal bir çerçevede ele alındığı için kimlik merkezli sosyolojik analizlerin aslında yaşayan gerçeklikle tam olarak örtüşmediğini bu anlamda metodolojik bazı hataların da yapıldığını burada vurgulamak gerekir. Ergun (2000), "Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik" adlı etkili yapıtlarında bu çerçevede üretilen "kimlikçi" çözümlerinin ulusal kişiliğin var olan zenginliğinin üzerini örttüğünü, görülmesini engellediğini vurgulayarak ciddi eleştiriler getirmiştir.

Öte yandan Castells (2008) de kimlik inşasına sıkça vurgu yapar. Bu yönüyle kimlik, tarihten, coğrafyadan, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerinden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden malzemeler kullanır. Ama bireyler, toplumsal gruplar, toplumlar bütün bu malzemeyi, içinde buldukları toplumsal yapıya, uzam/zaman çerçevesinden kaynaklanan toplumsal koşullara ve kültürel projelere göre işler, bütün bu malzemenin anlamını yeniden düzenler. Bu nedenle de kimliğin toplumsal inşası, her zaman iktidar ilişkilerinin damgasını vurduğu bir bağlamda gerçekleşir (Castells, 2008: 14).

Bu öz tanımlamalar ekseninde ele aldığımız Türk kimliği, temelde ulus-devlet düşüncesinin kapı araladığı kolektif kimliğin bir izdüşümü olan ulusal kimlik projesidir. Özet bir ifadeyle ulusal kimlik, sanayileşmeyle eş zamanlı gelişen, ortak bir kültürel ve toplumsal birlikteliğe vurgu yapan, söylemsel olarak tüm etnik, dinsel ve hatta sınıfsal tüm kategorileri aşan bir zihinle eşit yurttaşlık

temelinde millet algısı yaratan bir kimlik özdeşimi ve bilincidir (Aydın, 2009). Ulusal kimlik bir anlamda “geçmişe dönük olarak, birtakım, semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir” (Bilgin, 1994: 53). Ancak ulus kimliğinin en önemli açmazlarından biri Anderson (2009)’ın da vurguladığı gibi “hayali cemaatler” üzerinden kurgulanmasıdır. Aydın (2009: 58)’ın da belirttiği gibi, ulusal kimlik bileşenleri temelde kozmopolit olmayan saf bir halka ki burada işaret edilen halk aslında Herder’in kuramsallaştırdığı halkbiliminden ibarettir,² tarihin derinliklerinden çıkarılacağı varsayılan tarihsel-millî bir forma ve değişmeyeceği düşünülen mutlak bir toplumsal tabana dayanmaktadır. Cumhuriyet devrimi ile birlikte Türkiye’de de tarihin yeniden yorumlanması ve bu çerçevedeki dil ve tarih çalışmalarıyla yeni bir millet yaratma misyonu kendisini göstermiştir (Karpat, 2013: 158).

Tüm bilgilerden hareketle Türk kimliğini bir ulus kimliği üzerinden tartışmaya açmak olasıdır. Ancak tarihsel süreçte Türk olgusunun kimlik bağlamında oldukça farklı anlamlara tekabül ettiği de bilinen bir gerçektir. Bu nedenle bir ulus işaretleyicisi olarak Türk kimliğini etik ve emik açıdan ele almak kaçınılmazdır.

“Milliyetçi-resmî söylem, Türklüğü başta Orhun yazıtları olmak üzere Bizans, Arap ve Farsi kaynaklardan hareketle, Orta Asya’daki bütün Türk asıllıları kapsayan bir içerikle etnik ve siyasi temelde tanımlamaktadır. Böyle bir bakışla, başta Çin, Arap, Bizans ve İran kaynakları Orta Asya’dan yayılan, birbirine yaşam tarzı ve dilce benzeyen halkların tümüne Türk adını vermiştir. Türklerin İslamiyet’e geçişiyle bu dinin siyasi ve askeri anlamda temsilcisi konuma gelmesi kimliğin sınırlarını genişleterek Hıristiyan dünyası ve Avrupa kamuoyunca bütün bir Yakındoğu ve zamanla Müslüman-Doğu coğrafyasının Türk olarak nitelenmesine olanak sağlamıştır. Öyle ki Aydınlanma çağına kadar Avrupa’da tüm bir Müslüman dünya Türk olarak adlandırılmıştır. İlk dönem Osmanlı kroniklerinde ise Türk kavramı bir tür “ötekilik” üzerinden tanımlanmıştır.³ Örneğin Aşıkpaşazade’nin *Tevârih-i âl-i Osman* adlı eserinde Türk kelimesi gayrimüslimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Osmanlı’da Türk’ün ve Türkmen’in tekabül ettiği anlam cahillikle, göçebelikle, başıbozuklukla özdeşdir. Diğer yandan bu kimlik o dönem için ekonomik bir kategoriye işaret etmektedir. Devlet sistemi içinde ekonomik faaliyetleri ve hayat tarzları bakımından (konar-göçerlik gibi) farklı olmaya bağlı bir etnik oluşum olarak görülen Türk toplulukları diğer reayadan ayrı tutulmuşlardır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Türklük bilhassa Osmanlı aydınları tarafından yeniden keşfedilmiştir. Bu dönemin ilk çalışmaları Türk kimliğini Osmanlı sınırları dışına taşmayan Türkçe konuşan Anadolu halkıyla ilişkilendirmektedir. Ancak daha sonra bu fikir Yusuf Akçura’nın öncülüğünde Türk etnisitesine dayanan bir milliyetçiliğe indirgenmiştir” (Aydın, 2009: 100-120). Nitekim Akçura’ya göre Türkler, “Osmanlı ülkelerindeki Türk ve Türkleşmiş Müslüman kitle” ile “dilleri, ırkları, adetleri ve hatta ekseriyetle dinleri bile bir olan ve Asya kıtasının büyük bir kısmıyla Avrupa’nın şarkına yayılmış olan” halkları içine almaktadır (Akçura, 1987’den aktaran Aydın, 2009: 114). Akçura, 20. yüzyılın başlarında Osmanlı’da çokça tartışılan meşhur Üç Tarz-ı Siyaset adlı makalesinde “ırka müstenid bir Türk milliyet-i siyasiyesi husule getirmek” ve “milliyet-i siyasiye icadı” ifadelerini kullanmıştır (Akçura, 2015: 65). Burada “icat” kelimesinin altı çizilmelidir. Bu kelimeyi “inşa” olarak da anlamak ve Akçura’nın ırka dayalı bir ulus inşası fikrinin altını çizdiğini vurgulamak mümkündür. Hemen

² Herder (1744-1803) *volkskunde* olarak adlandırdığı halkbilimsel yaklaşımına göre, bir ülkenin en saf kültürünün doğayla kurdukları yakın ilişki itibarıyla köylü kültürünün içinde var olduğunu savunmaktadır. (Öztürkmen, 2009: 23).

³ İlk Osmanlı kronikleri Osmanlıları’nı Oğuzların en asil boyu sayılan Kayılar yoluyla Oğuzlara bağlamaktadır (Aydın, 2009: 107).

burada belirtmek gerekir ki, Akçura'nın burada ırk olarak vurguladığı olgu, etnik kategori olarak Türklük'tür. Bu yaklaşım çerçevesinde değerlendirilirse Türklük, Orta Asya'dan Balkanlar'a kadar binlerce yıllık tarih içerisinde gelişmiş, olgunlaşmış, kendine has özellikleri (kişiliği) olan bir "etnik kategori"dir. Söz konusu olmayan şey ise, bu etnik kategorinin kendi bilincine sahip olmasıydı ki bu olsaydı, etnik kategoriden "etnik grup" aşamasına geçilmiş olunacaktı.⁴ Akçura'nın vurguladığı "siyasi milliyetin icadı", aslında ulusal bilinci sağlayarak etnik kategoriden etnik gruba dönüşümü sağlayacak "kimlik inşası" kavramını daha cumhuriyet dönemine geçmeden gündeme getiriyordu.

Cumhuriyet dönemi ise, Türk kimliğinin Batı'daki ulus-devlet modellerine örnek olarak yeniden kurgulandığı bir dönemdir. Bu noktada tarihçilere, dilcilere ve antropologlara Türk ulusunun kökenlerini ortaya çıkarma görevi verilmiştir. Artık Türklüğün temelleri İslam öncesine ve Orta Asya'ya dayandırılmaktadır. Ancak yine de Misak-ı Milli sınırları ihmal edilmemiş, Anadolu ve Mezopotamya'nın antik tarihinde Türk izi aranarak bu toprakların kadim uygarlıkları Türk kimliği kapsamında ele alınmıştır. Günümüzde ise Türk kimliği, her ne kadar ağırlıklı olarak Misak-ı Milli sınırları içinde kalan bir Türklük tasavvuruna ve Atatürk'ün yaptığı "Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir" tanıma denk düşse de resmi bir söylem olarak geniş bir perspektifte Adriyatik'ten Çin Seddi'ne kadar uzanan büyük bir coğrafyaya genişleme potansiyeline sahiptir (Aydın, 2009: 120). Ancak şunu da vurgulamak gerekir ki, Cumhuriyet'ten günümüze kadar incelediğimiz çocuk müzik yapıtlarında Türk ulusal kimliği her ne kadar etnik bir vurgu olarak öne çıksa da bu vurgunun ırkçı bir ideolojiyle şekillenmediğini, Anadolu'nun yaşayan tarihsel-ulusal kişilik özellikleri ile önemli ölçüde uyumlu bir kimlik tasavvuru geliştirildiğini söylemek mümkündür. Zaten var olan ulusu inşa eden milliyetçilik, Smith (2014: 220-221)'in kavramsallaştırdığı şekliyle etnik milliyetçilikten ziyade büyük ölçüde toprağa bağlı (teritoryal) bir milliyetçiliktir.⁵ Cumhuriyetin kimlik inşa sürecinde temel resmi referans kaynağı olarak alabileceğimiz 1924 Anayasası'nda da Türk milleti, etnik köken temelli bir tanımla açıklanmayıp soya dayalı değil, hukuki ve edinilebilir bir sıfat olarak tarif edilmiştir (Somer, 2014: 147). Türk vatandaşlığı da bu çerçevede, Türkiye'de doğan veya Türk kültürünü ve vatandaşlığını benimseyen herkesi kapsayacak şekilde geniş bir anlamda tanımlanmış ve her Türk vatandaşı yeni bir kişiliğe kavuşması için gerekli olan idealize edilmiş bir takım sembol, imge ve ritüel ile modern-medeni davranış kalıplarını özümsemek üzere sosyalleştirilmeye çalışılmıştır (Çolak, 2014: 128). Nitekim çocuklara seslenen müzik yapıtlarının bu sosyalleştirme süreci içinde önemli ve etkili bir role sahip olması kaçınılmazdır.

Türk Kimliğini İnşa Eden Eserlerin Müziksel Temelleri

⁴ Gerçekten de "etnik bir kategorinin varlığı o etnik kategorinin atıfta bulunduğu bireylerin etnik grup bilincine sahip olarak yaşadıkları anlamına gelmez" (Aktürk, 2006: 26).

⁵ Türk kimlik inşasında etnisiteye (Türklüğe) vurgu yapılması milliyetçilik anlayışının ırkçı olduğunu göstermez. Zira, cumhuriyetin kurucu kadrolarının (Kemalistlerin) milliyetçilik anlayışı-1930'lu yıllarda bazı münferit sapmalar olsa da- temel olarak dışlayıcı değil, kapsayıcı-edinilebilir bir ulusa tekabül ediyordu. Bu anlamda ırkçılığa değil, ama asimilisyona ve daha çok da entegrasyona uyumlu bir milliyetçilik anlayışı söz konusuydu. Türk kimlik inşacılarının "ırk"tan ziyade daha çok "ulus"a vurgu yapmaları da bu gerçekliği göstermektedir. Zira, Erdost'un da üzerinde durduğu gibi; ulus, soy birliği değil, siyasal ve ekonomik yeni bir birliktir. Türk deneyiminde her ne kadar soy adının ulus adı olarak konulmuş olması bazı karışıklıklar doğursa da, gerçekte Türk adı bir soy adından ziyade ulus adı olarak söylemsel-fiili yerini almıştır (Erdost, 1991: 20). Türkiye'nin yurttaşlık geleneği de bu şekilde gelişmiştir. Zira, "soy doğal bir olgudur, doğa yasalarıyla belirlidir. Yurttaşlık ise siyasal bir olgudur, siyasal yasalarla belirlenir ve siyasal yasalarla bir insanın doğal özellikleri değiştirilemez"(Erdost, 1991: 32). Nitekim Atatürk de ulusun niteliklerini tanımlarken ilk üç sıraya "siyasal birlik", "dil birliği" ve "yurt birliği" kavramlarını yerleştirmiştir (İnan, 1981).

Bu çalışmada kimlik inşa eden eserlerin müziksel yapısı hiç kuşkusuz sözel yapı kadar önemlidir. Her ne kadar müziksel katman sözler kadar somut bir ileti niteliğine sahip olmasa da, dönemi, türü, üslubu, orkestrasyon, enstrümantasyon ve vokalizasyona dayanan icra biçimi, ses ve zaman organizasyonu bütünleyen makamı, tonalitesi, usul ve ölçü yapısıyla “*irreal bir varlık alanına*” (Tunalı, 2002: 140) gönderme yapmaktadır. Bu açıdan Türk kimliğini inşa eden eserlerin hangi türe mensup oldukları, ne tip bir armonik yapıyla düzenlendikleri, ses ve zaman organizasyonları bakımından hangi teorik ve estetik çerçevede varlık gösterdikleri sorunsalı bu çalışmanın belki de en can alıcı noktasıdır. Bu nedenle örneklem olarak alınan eserlerin tümü tür/çeşit, usul-ölçü, makam-dizi/tonalite ve armonik yapı açısından analiz edilmiş, ortaya çıkan verilerin bir kimlik göstergesi olarak hangi referanslara ne boyutta gönderme yaptığı tartışmaya açılmıştır. Bir başka açıdan kimlik inşa eden eserlerin müziksel oluşumu dual bir yapı üzerinden değerlendirmeye alınacaktır. Bunlardan ilki tonalite ve ölçü anlayışına dayanan Batı müziği paradigması diğeri ise, makam ve usul yaklaşımına dayanan ve gerçekte Batı karşısındaki Doğuyu temsil eden Türk müziği paradigmasıdır. Söz konusu bu yapıyı tonalite-makam diyalektiği olarak da kavramsallaştırmak mümkündür. Nitekim hem tonal hem de makamsal anlayışın içinde zamansal algıları da barındıran bir özelliğe sahip olması bu tip bir indirgemeyi kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda yapılan bu çalışmada tonalite ve ölçü kavramları Batı müziğinin bir göstergesi olarak ele alınırken, makam-usul anlayışı Türk müziğinin bir göstergesi olarak kodlanmıştır. Tüm bu eserlerin varlık tabakalarına dokunmadan önce buradaki her bir müziksel dinamik ve parametrenin tanımını yapmak yerinde olacaktır.

Çocuk Şarkısı

Sözleri ve ezgisiyle çocuklar için yaratılmış olan müzik yapıtlarına “çocuk şarkıları” denir. Daha geniş bir belirlemeyle çocuk şarkıları; “erken çocukluk döneminde başlayıp, okulöncesi ve okul dönemini kapsayan bir yaşam evresinde çocukların başta müziksel gelişimiyle birlikte dilsel, duygusal ve toplumsal gelişim düzeylerine uygun olarak duygu ve düşünce dünyalarını sanatsal niteliği olan müzikal ve dilsel iletilerle zenginleştiren, beğeni düzeylerini yükselten yapıtların tümü olarak tanımlanabilir.”⁶

Çocuk şarkıları kendi içinde aktarma, öykünme ve Türk okul şarkıları olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Buna göre aktarma şarkılar ezgisi yabancı olan sözleri ise Türkçe olan yapıtlardır. Ülkemizde kullanılan aktarma şarkılarının büyük bir çoğunluğu Alman, İngiliz, İtalyan ve İsveç halk ve okul müziği ezgileridir. Öykünme şarkılar ise, ulusal bestecilerin yarattığı ancak kaynağını başka toplumların özellikle de Batı müziği estetiğinden alan, tonaliteden hareketle majör-minör dizilere ve ölçü anlayışına dayanan müzik yapıtlarıdır. Tüm bunların dışında özellikle 70’li yıllardan itibaren eğitim dağarcığında karşılık bulan Türk okul şarkıları yer almaktadır. Bu tip şarkılar kaynağını geleneksel Türk müziğinden -ağırlıklı olarak halk müziği- almaktadır. Günümüzde nicel ve nitel olarak belirgin bir “Türk okul şarkısı” dağarcığından söz etmek mümkündür (Sun ve Seyrek, 2002: 26-27).

Sanatsal bir uyarıcı olan çocuk şarkıları, tüm bir formal eğitim sürecinde bireyde istenilen davranışların kazandırılmasında önemli bir rol oynar. Elbette ki bu rolün işlevsel bir boyut kazanması şarkıların bütünsel niteliği ile doğru orantılıdır. Tüm bu çocuk şarkıları dört temel dinamik üzerinde varlık bulur. Birinci yapı, eserlere de ismini veren ve çocuklarda müzikal bir estetik ve sanatsal duyarlılık kazandıran müzikal-ezgisel yapıdır. İkinci yapı yine müzikal-ezgisel yapıya bağlı olan ancak ayrı bir özellik taşıyan ritmik yapıdır. Üçüncüsü ezgilerin çocukların belleklerinde kalmasını sağlayıp yine eğitim öğretim süreci içerisinde kurgulanmış çeşitli iletiler

⁶ Söz konusu bu ifade, Sedat Sever (2003: 9)’in çocuk edebiyatı tanımından hareketle oluşturulmuştur.

taşıyan, bununla birlikte edebi bir estetik ve sanatsal duyarlılık kazandıran sözel-dilsel yapı; dördüncüsü ise, diğer üç yapıyı bütünlleyen ses ve söz uyumunu sağlayan prozodi yapısıdır. Bu yapılar aynı zamanda çocuk şarkılarının niteliğini belirleyen unsurlardır (Satır, 2008: 38).

Marş

Askeri bir temele dayanan ve kelime anlamı olarak düzenli yürüyüş anlamı taşıyan marş (Fransızca: *Marche*; İtalyanca: *Marcia*, Almanca: *Marsch*) yürüyüş için bestelenen eserleri tür olarak karşılayan bir müzik anlayışına tekabül etmektedir (Gazimihal, 1961: 150). İcra eden/edilen kitle veya gruba moral vermek, ulusal duyguları coşturmak ve toplu yürüyüşlerde uygun adımı sağlamak için kullanılmaktadır (Sözer, 1986: 477).⁷ Bir müzik türü olarak marşlar, tıpkı çocuk şarkıları gibi Tanzimat'la eğitim sürecine dâhil olmuştur. Marşların en belirgin müzikal özelliği iki, üç, dört ve altı zamanlı ölçülerde bestelenmesidir. Ayrıca 2/4 ve 4/4'lük ölçülü marşların her adımında ¼'lük, 2/2'lik ölçülülerin her adımında 2/4'lük, 6/8'lik ve 12/8'lik ölçü marşların her adımında 3/8'lik değerlerin öne çıkarılarak söylenmesi esastır (Deliorman, 1999: 23).⁸ Marşlar tonal ağırlıklı olarak majör olup form olarak bir, iki veya üç bölümlü olabilir.⁹ Çocuk şarkılarına nazaran daha yoğun bir müziksel anlatıma sahiptir. Müzik eğitimi dağarcığının vazgeçilmez bir ögesi olan marşlar aynı zamanda yüzü Batıya dönük ulusal müzik eğitimi sisteminin bu süreçteki en güçlü araçlarından biridir.

Türkü

Etimolojik olarak Türk'e ait anlamındaki Türki'den dönüşerek günümüze gelen türkü, "bestecisi bilinen müziklerin dışında kalan, çoğunlukla sahibi unutulmuş ve zaman içinde halkın kolektif katkısı ile şekillenmiş, anonim halk edebiyatı yahut âşık edebiyatı tarz ve üslûbunda, hece vezinli¹⁰ Türkçe sözlü musiki eserleri için kullanılan genel bir tabirdir" (Şenel, 2012: 612). Türkülerin en belirgin özelliği cinsiyet ayrımı gözetilmeksizin gelenek yoluyla öğrenilip aktarılması, zaman içinde derinlik mekân içindeyse yaygınlık göstererek bağlı olduğu toplum veya topluluğun estetik yargılarını ve üretim-tüketim ilişkilerini yansıtmasıdır. Türküler aynı zamanda özgül bir kültür ve geleneğe ilişkin geniş bir kavrayışın müziksel izdüşümüdür. Elbette ki bu kavram müziksel olduğu kadar ideolojik bir anlama da kapı aralamaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Avrupa'da gelişen milliyetçilik akımlarıyla birlikte ulusal kimliğe gönderme yapan "halk şarkıları"nın (Alm. *Volkslied*; İng. *Folk Song*; Fra. *Chant Populaire*) Türkçülük akımının da etkisiyle türkü olarak tanımlanması zamanla bu nosyonu bütün bir halk müziğini açıklayan şemsiye bir kavram yapmıştır (Şenel, 2012). Cumhuriyetle birlikte türkü, Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları'nda öne sürdüğü gibi Türk harsını temsil eden Türk kimliğini belirleyen önemli bir özne haline gelmiştir. Ancak yine de anonim türkülerin müzik eğitimine dâhil olması ancak 1940'tan sonra gerçekleşebilmiştir. Her ne kadar Cumhuriyet öncesinde bilhassa Tanzimat'la birlikte gelişen

⁷ Almanların *Todtenmarsch* veya *Trauermarsch*, İtalyanların *Marciafunebre* dedikleri cenaze ve yas marşları da mevcut olup Gazimihal (1961: 150)'in deyiimiyle "temkinli ve tutumlu bir tartım dairesinde icra edilmeye uyarlı biçimde bestelenir."

⁸ Tanzimat ile Harf Devrimi arasında tespit edilen marşların yarısından fazlasında Düyek usulü kullanılmış olup, diğer yarısında Nim Düyek, Softan, Nim Sofyan, Raks-ı Semai ve Darbeyn usullerinin varlığı dikkat çekicidir (Haciosmanoğlu, 2014: 244).

⁹ Haciosmanoğlu (2014: 244)'a göre, Tanzimat ile Harf Devrimi arasında mevcut olan marşların yarısına yakına Rast makamında olup, geri kalanının Mahur ve Hüseyini ağırlıklı olmak üzere Hicaz, Hicazkâr, Nihavend, Suzinak, Çargâh'ta Rast, Segâh, Neva'da Acem ve Şed Araban gibi makamlarla bestelendiği tespit edilmiştir.

¹⁰ Hece vezinli güftelerin yanında aruz vezniyle ya da hece sayısı bakımından aruz veznine uydurulabilen söz kalıpları ile de seslendirilen türkülere rastlamak mümkündür (Şenel, 2012).

modern müzik eğitimi sürecinde türkü adında birtakım şarkılara yer verilse de bu eserlerin ya türkü üslubunda besteler olduğu ya da ezgisel yapılarının halk türkülerinden alındığı görülmektedir.

Batı Müziğinin Bir Göstergesi Olarak Tonalite, Ölçü ve Çok Seslilik Kavramları

Yunancada gerginlik ve tel gerginliği anlamına gelen *Tonos* yani Ton¹¹ kelimesinden türeyen tonalite kavramı tek bir sesin egemenliğine dayanan ses sisteminin genel bir adıdır. Bu sistemde kuralları önceden belirlenen bir dizinin¹² ilk sesi önem taşır. Nitekim bu referans ses, hem tonalitenin ne olduğuna karar veren yani dizinin ismini belirleyen bir özelliğe sahiptir hem de diziyi oluşturan diğer tüm seslerin çekim merkezidir. Cangal (1999: 22)'a göre tonalite, "diatonik¹³ diziler içinde yükseklik derecelerine göre sıralanmış olan seslerin, o diziler içinde yüklendikleri sistematik ilişki ve işlevlere uygun olarak (fakat yükseklik derecelerine göre sıralanmaksızın serbestçe) kullanılmasıyla oluşan ve ilgili dizilerin verdiği müziksel etkiyle paralellik gösteren ilişkiler bütünüdür." Söz konusu bu yaklaşım günümüzdeki klasik Batı müziğinin temelini oluşturmakla birlikte bu yapının köklerini eski Yunan müziğine uzanan kilise modlarına dayandırmak mümkündür. Ancak kilise hâkimiyetinin görece azaldığı ve burjuva sınıfının toplumsal sistem içinde etkin bir rol üstlendiği 17. yüzyıldan itibaren Eolyen ve İyolyen modlarından türeyen iki yapı Avrupa müziğinde söz sahibi olmuştur. Modern tonaliteler olarak da nitelenen bu yapılardan biri Do dizisi ya da dizinin transpozisyonları üzerine kurulmuş olan majör tonalite, diğeri ise La dizisi ya da aktarımları üzerine kurulmuş olan minör tonalitedir (Cangal, 1999: 22-23).

Tonalitenin diğer bir önemli bileşeni tampere sistemidir. Eşit aralıklı sistem olarak da bilinen bu yapıda bir sekizli dizi yani bir oktav on iki eşit aralığa, bir tam ses iki eşit parçaya ayrılmaktadır. Eşit tamperaman sistemde mikrotonal seslere yer yoktur. Pisagor'un bir tam sesi dokuz eşit parçaya ayıran kuramsal yaklaşımından hareketle kromatik yarım sesin beş, diatonik yarım sesin ise dört koma olduğu göz önüne alındığında tampere sistemde bu bölünme dört buçuk koma olarak varsayılmıştır. Böylelikle tüm bir sekizli on iki eşit parçaya bölünebilmiştir. Sonuç olarak bugün Batı müziği olarak tanımlanan ses sistemi temel olarak on iki notalı bir düzene, her biri farklı görevlere sahip hiyerarşik düzende yedi ana sese¹⁴ ve bu seslerin tizleştirilmiş (diyez) ya da pestleştirilmiş (bemol) arızaları olarak adlandırılan beş ara sese dayanmaktadır.

Batı müziğinin dayandığı bir diğer temel müziğin ritmini inşa eden ölçü anlayışıdır. Öncelikle ritim, bir müzik eserinin hareketini ve karakterini belirleyen en önemli öğedir. Bir ritmik değer oluşması için en az iki sesin art arda gelmesi ve o iki sestten birinin ötekenden daha güçlü olması gerekir. Bu bağlamda ölçü, bir eserin süre olarak birbirine eşit parçacıklara bölünmesidir. Bu parçaların her birine zaman adı verilir. Bu perspektifte ölçüleri müziğin eşit zaman kümeleri olarak tanımlamak mümkündür (Say, 2001: 31-32). Öztürk (2006: 167)'e göre ölçü; "seçilen bir birim notadan kaç adedin bir araya getirileceğini ifade eden bir toplam ve eşit süre kavramıdır. Ölçüde birim nota esaslıdır. Bu nedenle ölçü sayılabilir niteliktedir. Ölçünün notasyonunda birim nota ve adet gösteren rakamsal bir nicelik (ölçü sayısı) kullanılmaktadır. Bu rakamların belirlediği

¹¹Bu kavram Türkçede hem ses, hem aralık, hem ses gürlüğü hem de tonalite anlamında kullanılır (Gazimihal, 1961; Cangal, 1999).

¹² Bir müzik kültüründe kullanılan bütün seslerin yükseklik derecelerine göre sıralanmasından oluşan dolayısıyla o müzik kültüründe kullanılan seslerin tümünü içeren yapıya dizi denir (Cangal, 1999: 18).

¹³ Yedi ana sesin oluşturduğu diziyi diatonik dizi denir.

¹⁴ Tonik, supertonik, mediyant, subdominant, dominant, superdominant, leadingnote gibi isimler verilen bu dizi dereceleri melodi ve armoninin oluşumunda temel durumdadır (Öztürk, 2006: 206).

kurallar dâhilinde, ikişerli veya üçerli grupların bir araya gelmesiyle ölçü sayılabilmekte; toplam değer aşılmamak kaydıyla değişik nota değerlerinin bir araya gelerek ritimler oluşturmasına olanak tanımaktadır.”

Batı müziği temelinde ölçü anlayışını basit, bileşik ve karma olarak üç gruba ayırmak mümkündür. Buna göre bir birim nota ikiye bölünebilen birlik, ikilik, dördlük veya sekizlik gibi ikişerli değere sahip zamansal kurgulardan oluşuyorsa buna basit ölçü denir. Eğer bir birim nota üçe bölünebilen noktalı birlik, noktalı ikilik, noktalı dördlük ya da noktalı sekizlik gibi üçerli değere sahip zamansal kurgulardan oluşuyorsa buna bileşik ölçü denir. Hem ikili hem de üçlü zamanı kapsayan ölçüler ise aksak ölçü olarak adlandırılmaktadır (Say, 2001: 35-37).

Tonalite kavramının ötesinde Batı müziğinin göstergelerinden biri de –belki de en önemlisi– kuramsal olarak armoniye dayanan çok sesli müzik anlayışıdır. Buradaki polifonik anlayış tamamen klasik armoniye tekabül eden bir özellik taşımaktadır. Nitekim Yunancada uyum ve ahenk anlamına gelen armoni yalın bir ifadeyle iki ya da daha fazla sesin kaynaşması olarak tanımlanır (Say, 2001: 96) ve Barok dönem başta olmak üzere Klasik ve Romantik çağlardan geçerek Batı müziği sistemi içinde 300 yıllık bir birikim ve geleneğe sahiptir. “Rönesans ve Barok çağlarının en önemli çokseslendirme yöntemi olan ‘yatay çok seslilik’ (kontrpuan) örgüsüyle birlikte aynı anda tınlayan seslerin dikey birlikteliğine uzanan armonik çokseslendirme” (Cangal, 1999: 13) Batı müzik sanatı estetiğinin önemli bir kodlayıcısıdır. Yaşadığımız toprakların Batı estetiği bağlamında polifonik müzikle tanışması Tanzimat’la başlamıştır. Mehterin lav edilip yerine modern tipte ilk müzik okulu sayılabilecek Muzika-ı Hümayun’un kurulmasıyla çok sesli müziğin kurumsal temelleri atılmış; ancak bu anlayışın toplumun görece geniş kesimlerine ve sistematik bir müfredat dâhilinde eğitim sürecine taşınması Cumhuriyet ile mümkün olabilmıştır. Temeli kültüre dayanan yeni Cumhuriyet için çok sesli müzik, yeni bir toplum yaratmanın ve “muasır medeniyet” seviyesine ulaşmanın hem kaçınılmaz bir yolu hem de önemli bir göstergesi olarak tanımlanmıştır.

Türk Müziğinin Bir Göstergesi Olarak Makam ve Usul Kavramları

Makam ve usul, Anadolu’ya özgü bir müzik kültürünün oluşmasını, icrasını ve aktarılmasını sağlayan iki temel kalıptır (Güray, 2012: 11). Türk müziğinde usul, ritmik tasarımı sağlarken makam, ezgi tasarımına ilişkin fikirler sunan bir işleve sahiptir. Arapça “kâme-yekûmu” (ayakta durmak) fiil kökünden türeyen (Tanrıkorur, 2003: 132) ve ayağın bastığı yer, pozisyon, durum ve rütbe gibi sözlük anlamlarını içeren makam (Can, 1993), Gültekin Oransay (1990’dan aktaran Öztürk, 2006: 210)’ın tespitlerine göre müziksel manada belirli bir dizi, fasıl, kalıp ezgi ve yer gibi tanımları karşılamaktadır. Yalın tanımla makamı “belli giriş, gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri” (Tanrıkorur, 2003: 132) olarak anlamak olasıdır.

Makam, Türk müziğinde ezgisel yapının nasıl formülize edileceğinin anahtarını veren bir yapı olarak karşımıza çıkar. Nitekim makamlar, Anadolu ve çevre coğrafyaların geleneksel müziklerinde ezgi tasarımını sağlayan araçlardır ve bu yapıları oluşturan ses malzemesine ses sistemi, bu sesleri kendi içinde ilişkilendiren kurallar zincirine ise makam kuramı adı verilmiştir (Güray, 2012: 9). Buradaki en mühim nokta, makam kuramlarının Edvar¹⁵ adı verilen el yazması kitaplarla günümüze kadar taşınmasıdır. Bilhassa Ortaçağ İslam ve Osmanlı döneminde sıklıkla

¹⁵ “Nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemi ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır. Edvar kelime anlamı olarak devirler veya daireler demektir. Bu kaynaklar makam kavramını daireler aracılığıyla açıklamaya çalışmalarından dolayı bu ismi almışlardır” (Güray, 2012: 9).

rastlanan bu eserler, günümüze kadar ulaşan geleneksel müzik kuramı anlatılarının neredeyse 5000 yıllık bir mirasa dayandığını kanıtlamaktadır.¹⁶ Edvar geleneğinin tümünde makam anlayışı, perde ve seyir ekseninde tanımlanmış, makamsal yapının başlangıç sesinden başlamak üzere ezgisel seyrin gelişme yönü, karar verışı, ses sahaları ayrı ayrı belirtilmiştir. Söz konusu kaynakların büyük bir bölümünde 17'li perde dizgesi öne çıkarken, makamı oluşturan unsurlar olarak cins, avaze, şube ve terkiib gibi ses organizasyonlarına değinilmiştir. Elbette ki bu edvarlarda makam anlayışının süreç içindeki dönüşümünü izlemek mümkündür. Buna göre makamlar yaklaşık on yüz yıllık zaman içinde terkiibatlar yani çeşitli ezgisel bileşimler aracılığıyla daha çok tabaka ve geçki içerecek şekilde kullanılmaya başlanmış; makam için öngörülen ses sahaları giderek genişlemiş; makam adı ilk dönemlerden farklı olarak¹⁷ zamanla belli sayıdaki kalıplar için değil terkiibatlar ya da başka perdeler üzerindeki aktarımlar için de kullanılmaya başlanmıştır (Öztürk, 2006: 211-213).

Makam kuramının gelenekle bağlantısının kesilmeye başladığı 19. yüzyıldan itibaren Haşim Bey ve bilhassa Rauf Yekta ile gelişen yeni paradigma tonalite merkezli bir makam anlayışına kapı aralamıştır. İlk büyük dönüşüm Rauf Yekta'nın Lavignac Ansiklopesi için kaleme aldığı yazıda Osmanlı musikisinin Türk müziği olarak tanıtılmasıyla başlamaktadır. Sistemci okul geleneğinde 17'li sistemle açıklanan perde dizgesini 24'lü sisteme uyarlayarak müzikte rasyonelleşmenin temellerini atan Yekta, makamı oluşturan dinamikleri tetrakord-pentakord, ses genişliği, başlangıç, güçlü, karar perdesi ve seyir-tam karar ekseninde açıklamıştır. Bu değerlendirmenin akabinde Arel-Ezgi-Uzdilek'le başlayan süreçte geleneksel müzik Batılı bir çerçeveye oturtulmuş, geleneksel perde sistemi 24 sestem oluşan farklı bir tamperamana dönüştürülmüş, Batıda Do majör dizisine karşılık gelen Çargâh makamı ana dizi olarak kuramsallaşmış, makam dizileşmeye, usul ise ölçüleşmeye başlamıştır (Öztürk, 2006b: 151).

Tüm bu gelişmelere rağmen Türk müziği ses sistemi tonaliteden apayrı bir yapıdadır. Tampere sistemin bir tam aralığı ikiye bölüp bemol ve diyezini 4,5 koma üzerinde sabitlerken, Türk müziğinde bu ayırım 9 eşit aralık üzerinden gerçekleşmektedir. Böylelikle bir tam ses, birinci,

¹⁶ Tarentumlu Aristoxenus'un (M.Ö. IV. Yüzyıl) *Elementa Harmonica'sı*, Aristides Quintillianus'un (M.Ö. IV. Yüzyıl) *De Musica'sı*, Euclid'e (M.Ö. III. Yüzyıl) mal edilen *Sectio Canonis*, Geresalı Nicamachus'un (M.Ö. II. yüzyıl) *Enchiridon'u*, Ptolemy'nin (Ptolemeaus-Batlamyus) (M.Ö. II. Yüzyıl) *Harmonica'sı* gibi Antik Yunan kaynakları ve Pythagoras'ın ortaya koyduğu düşünceler bahsi geçen dönemdeki müzik kuramının ana hatlarını oluşturmaktadır. Akabinde makam kuramı Bizans'ın Ortodoks Hristiyan Müzik Geleneği aracılığıyla Ortaçağa aktarılmış, bu dönemde İslam dünyası bu mirası keşfetmiştir. Özellikle 8. Yüzyıldan itibaren Antik Yunan müzik kuramını konu alan kitaplar Ortaçağ İslam müzik kuramının temellerini oluşturmuştur. Söz konusu dönemde İshak el-Mavsili (767-839), Ahmed İbn'el Mekki, Yunus'el Katip, Ali İbn Yahya ve Zalzal (ö.720), El Kindî (ö. 874), Farabi (879-950), El-Masudi (ö.957), Ebul'-Feracel-İsfahani (ö.967), İbn-i Sina (980-1037) ve İbn-i Zaila (ö. 1048) gibi kuram ve icracılar bu birikime dayanarak buldukları çağa özgü bir müzik kuramı geliştirmişlerdir" (Güray, 2012: 9-10). 13. Yüzyıla gelindiğinde bu silsileyi takip eden Safiyüddin Urmevi makam kuramına ilişkin "sistemci okulun" temellerini atarak 20. yüzyıla dek hâkimiyetini sürdüreceği Osmanlı'ya ait müzik kuramının önemli bir belirleyicisi olmuştur. Safiyüddin'i takip eden dönemler içinde Maragalı Abdulkadir (14. yüzyıl), Kutbettin Şirazi (14. yüzyıl), Ladikli Mehmet Çelebi (15. yüzyıl), Kırşehirli Yusuf (15. yüzyıl), Hızır bin Abdullah (15. yüzyıl) Bedr-i Dilşad (15. yüzyıl), Seydi (15. yüzyıl), Ahmetoğlu Şükrullah (15. yüzyıl), Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz (16. yüzyıl), Ali Ufki (16. yüzyıl), Abdülhamit el-Ladiki (17. yüzyıl), Nayi Osman Dede (17. yüzyıl), Kantemiroğlu (17. yüzyıl), Abdülbaki Nasır Dede (18. yüzyıl), Hızır Ağa (18. yüzyıl), Muallim İsmail Hakkı Bey (19. yüzyıl), Haşim Bey (19. yüzyıl), Notacı Emin Ağa (19. yüzyıl) gibi isimlerin edvarları günümüze kadar ulaşmıştır (Öztürk, 2006: 211).

¹⁷ "Önceki sınıflamalarda 12 makam 6 avaze (sonra 7), 4 şube, 24 terkiib (sonra 48, 53 hatta belirsiz sayıda) esas alınmakta ve her birine ayrı bir isim verilmektedir" (Öztürk, 2006: 213).

dördüncü, beşinci, sekizinci ve dokuzuncu komalarda birer diyez ve bemol içinde sembolize edilmektedir. Tampere sistemde bir sekizli on iki eşit aralığa bölünürken, Türk müziğinde bir sekizli eşit olmayan aralıklarla hareket eden bir oluşum sergilemektedir. Müzik kuramına ilişkin genel görüş, Türk müziğinin bir sekizli içinde birbirinden eşit uzaklıkta olmayan 24 aralık bulunduğu yönündedir (Özkan, 1994: 37).¹⁸ Tonal anlayışın tamamen dizi fonksiyonuna odaklanması makam kuramı için geçerli bir önerme değildir. Nitekim Signell (2006: 61)'in deyişiyle "salt bir makam dizisi cansız bir iskeletten ibarettir. Ona can veren güç, ezgiyi ileri iten kuvvet, seyir ile sağlanmaktadır." Makamın meydana gelebilmesi için dizinin seyir ile hareket kazanması gerekir (Yavuzoğlu, 2009: 35). Yine Signell (2009: 61)'e göre, "her makamın başlangıçta, ortada ve sonda olmak üzere kendini ayırt ettirici bir seyiri vardır. Bir ezgide seyir, geçici kalış noktaları olan makam özekleri ile belirlenir. Bu makam özekleri karar, güçlü, giriş ve yarım kalışları kapsar. Ezgi bunların birinde durunca görelî bir kalış duygusu verir." Bu perdelerin tümü durucu niteliktedir. Tüm bunların dışında yürüyücü nitelikteki yeden ve asma karar perdeleri de ezgisel seyri belirlemeye yardım ederler. Bir makamın seyir girişi durak, güçlü veya tiz durak üzerinde olabilir. Bilhassa güçlü perdesi makamın önemli bir merkezidir. Bu perde çoğu kez durağın beşlisi veya dörtlüsü üzerinde yer alırken az da olsa durağın üçlüsü üzerinde de görülebilir (Signell, 2009: 61-62). Dizi, seyir, güçlü merkezleri ve durak birlikteliğinden oluşan müzikal yapı kısaca makam anlayışını oluşturmaktadır.

Ses organizasyonu bağlamında tonalite-makam diyalektiğinin bir benzerini ölçü ve usul ikilemi üzerinden sürdürmek mümkündür. Öztürk (2006: 167)'e göre usul, "ölçü ve ritim kavramlarının her ikisini birden fonksiyon olarak içeren bir süre organizasyonudur ve en geniş anlamıyla kesin olarak belirlenmiş sabit bir ritim kalıbıdır (*rhythmicmode*) ki bu kalıbın her tekrarlanması bilinen anlamda bir ölçü meydana getirir. Usulde kısa ve uzun nota değerlerinin belirli bir kalıp oluşturacak tarzda bir araya gelmesi esastır. Bu yönüyle usul, ölçü kavramından tamamen ayrılmaktadır. Buna karşın usulün bir ölçü sayısı ile ifadesi mümkündür. Ancak tek başına bir ölçü sayısının, bir toplam süre göstergesi olması nedeniyle, usul için tanımlayıcı olamayacağı açıktır. Örneğin 9/8'lik bir ölçü sayısını ele aldığımızda, bir birim nota sekizlik olmak üzere bu birim notadan dokuz adedinin bir ölçü oluşturacağı bilgisini verir. Ancak bu dokuz adet birim nota ritmik organizasyona dair bir veri sunmaz. Bu anlamda aynı toplam değere sahip olan ancak ritmik kompozisyonları birbirinden farklı usul yapılarını ayırt edebilmek için Türk müziği geleneğinde önceden belirlenmiş her bir ritmik kalıba bir isim verilmiş" (Öztürk, 2006: 167-168) ve bu anlayış Türk müziği geleneğinde usul başlığı altında kuramsallaşmıştır.

Türk Kimliğini İnşa Eden Eserlere İlişkin Bulgular

Bu bölümde başta "Erken Cumhuriyet Dönemi" olmak üzere "Millî Şef Dönemi ve Savaş Yılları", "Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi", "Demokrat Parti Dönemi", 27 Mayıs Darbesi ve 1960'lı Yıllar", "1970'li Yıllar", "12 Eylül Darbesi ve 1980'li Yıllar", "1990'lı Yıllar" ve son olarak "2000'lerin İlk Çeyreği" içinde Türk kimliğini inşa eden toplam 115 eserle ilgili bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi (1928-38)

¹⁸ Bunun dışında Niyazi Ayomak'ın 53 aralığa bölünmüş 54 perde; Töre ve Karadeniz'in 41 aralığa bölünmüş 42 perde ve Yalçın Tura'nın edvar geleneğine dayandırdığı 17 aralığa bölünmüş 18 perde esasına dayalı teorik yaklaşımları görmek mümkündür. Günümüzde Türk müziği ses sistemi Rauf Yekta'nın temellerini attığı, Suphi Ezgi, H. Saadettin Arel ve S. Murat Uzdilek tarafından geliştirilen ve kısaca Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak anılan 24 aralık 25 perde sistemi üzerinden temsil edilmektedir.

Erken Cumhuriyet dönemini inşa eden yıllarda müzik eğitimine ilişkin toplam beş kitap bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; Zeki Üngör'ün "Çocuklara ve Gençlere Teganni Dersleri (1925, 1929)", Zati Arca'nın "Talimi Kıraat-ı Musiki (1926, 1929)" Mehmet Ali Feridun'un "İlk Musiki Kitabı (1929)", Ferit Hilmi Atrek'in "İlk Okulda Şarkılarım (1929, 1935)" ve Ahmet Adnan Saygun'un "Gençliğe Şarkılar (1937)" kitaplarıdır. Tüm bu kitaplarda toplam 151 eser bulunmaktadır. Bu eserlerin büyük bir çoğunluğu (%96) majör ve minör tonlardan oluşmaktadır. Makamsal yapıların oranı ise oldukça azdır (%4). Eserlerin zaman organizasyonları da benzer bir mantık çerçevesinde kurgulanmıştır. Usul kavramından hareketle oluşturulan hiçbir ritmik öge mevcut değildir. Basit ölçü ağırlıklı (%48'i 2/4'lük, %30'u 4/4'lük, %10'u 3/4'lük, %3'ü 3/8'lik) bir zaman anlayışı hâkimdir.¹⁹ Bu dönem eserleri anlam evreni bağlamında incelendiğinde Atatürk ve vatan sevgisi konularının (%26) öne çıktığı görülebilir. Bu konuyu hayvan sevgisi (%13), mevsimler (%12), tabiat (%10) ve çocuk (%9) gibi temalar takip etmektedir. Kitaplardaki eserlerin yarısından fazlası çok sesli boyuttadır. Ayrıca piyano eşlikli şarkıların varlığı dikkat çekicidir (Sağır, 2002: 10-14). Erken Cumhuriyet döneminde Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar, Zeki Üngör'ün "Çocuklara ve Gençlere Teganni Dersleri", Mehmet Ali Feridun'un "İlk Musiki Kitabı" ve Ferit Hilmi Atrek'in "İlk Okulda Şarkılarım" kitaplarında toplanmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde Türk kimliğini inşa eden eserler tür bakımından çocuk şarkısı, marş ve aktarma şarkılardan oluşmaktadır. Sekiz eserin dördü (Borazan, Türk Oğlu, Gurur, İdmanlılar Türküsü) çocuk şarkısı, ikisi marş (Türk Marşı ve Anadolu) ve yine ikisi (Münacat ve Türk Vatanı) aktarma şarkıdır. Aktarma eserlerin her ikisi de Alman şarkısıdır. Bilhassa Münacat adlı şarkı, kitabın yazarı Zeki Üngör tarafından Alman besteci Handel'den uyarlanmıştır. Şarkıların büyük bir çoğunluğu polifonik bir anlayışla iki sesli yazılmış, Batı müziğinin temelini teşkil eden tonal bir anlayışla kurgulanmıştır. Bu eserlerden üçü (Borazan, Münacat ve Türk Marşı) Fa majör; ikisi (İdmanlılar Türküsü ve Anadolu) Sol majör; biri (Türk Oğlu) Mi bemol majör; biri (Türk Vatanı) Si bemol majör ve yine biri (Gurur) La majör tonunda bestelenmiştir. Görüldüğü gibi mevcut eserlerin ses organizasyonunda baskın bir müzikal karakter taşıyan majör anlayış hâkimdir. Müzik yapıtlarının zaman organizasyonu ise basit ölçü niteliğindeki 2 ve 4 zamanlı ritim dinamiklerinden oluşmaktadır. Sonuç olarak bu dönemdeki kimlik inşa eden şarkı ve marşların müzikal yapısında, Türk müziğinin işaret eden hiçbir ögenin yer almaması dikkat çekicidir.

Erken Cumhuriyet döneminde çocuklara seslenen şarkı ve marşlarda Türk kimliği; ırki bir nitelik taşıyan kan, vatan-toprak, yaradılış, din, tarih ve savaş-askerlik gibi temalar ekseninde işlenmektedir. Örneğin Borazan ve İdmanlılar şarkılarında kan bağıyla ilişkili bir ırka vurgu yapılarak, savaşı ve askerliği öne çıkaran; kahraman, borazan, şehit, düşman, harp, cenk gibi kavramlardan oluşan militarist bir söylemin varlığı dikkat çekmektedir. Türkoğlu, Türk Vatanı ve Anadolu şarkılarında ise Türklük teması, toprak ve vatan kavramlarıyla özdeşleştirilmiştir. Ancak bu kavramların yine militarist bir söylemle teritoryal bir anlayıştan ziyade ırki temele dayanan bir Türklük tasavvuruyla kurgulandığını söylemek mümkündür. Diğer bir kimlik algısı dinsel kavramlar üzerinden kurgulanmaktadır. Örneğin Münacat adlı eserde, bilhassa İslam'la ilişkili, Allah, niyaz, Rab gibi kavramlar dikkat çekerken, eserin başlığının Tanrıya yakarışı konu edinen bir dini musiki türüyle aynı olması, kimliğin din temelinde vurgulandığını kanıtlamaktadır. Benzer bir dini söylemi, secde, gaza, Hakka tapma, iman gibi kavramlarla örülen Türk Marşı ve İdmanlılar Türküsü'nde görmek mümkündür. Bir başka boyutta Türk kimliği, tarihe yapılan göndermelerle öne çıkmaktadır. Örneğin Türk Oğlu adlı eserde sözü geçen "kılıçları bükülmeyen ceddin" ile Türk Marşı'nda yer alan "bizi sorun tarihlere" ve "Oğuz soyundanız" söylemleri

¹⁹ Bu dönemde %8 oranında 6/8'lik bileşik ölçülü müzik yapıtlarını görmek mümkündür.

kimliğe ilişkin bir tarihsel referans ortaya koymaktadır. Son olarak Gurur şarkısı, doğrudan Türk kimliğine yaptığı vurguyla diğer eserlerden ayrılmaktadır. Nitekim burada ilk kez bir Türk benliğinden söz edilirken, bu benliğin sonradan kazanılan bir kimlik algısından ziyade kişinin yaratılışına ve öz varlığına ilişkin bir durum olarak tanımlanması gerçeği öne çıkmaktadır. Burada Türklük yalnızca doğuştan edinilebilen bir benlik olarak varsayılmaktadır. Diğer eserlerin anlam evrenlerinde de bu anlayışa benzer söylemlere yer verildiğini söylemek mümkündür.

Milli Şef Dönemi - Savaş Yılları (1938-1945)

Bu dönemde müzik eğitimine ilişkin yalnızca iki kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla; Safa Tangör (1940)'ün hazırladığı "Müzik I" ve Mehmet Zati Arca'nın 1940 ve 1943 yıllarında yayımladığı "Musiki Öğreticisi ve Nota Lektürü" kitaplarıdır. Her üç kaynaktaki toplam 68 eser bulunmaktadır. Müzik yapıtlarının büyük bir çoğunluğu (%93) majör ve minör tonlara dayanırken makamsal eserlerin oranı yine tonalitenin gerisine kalmaktadır (%7). Ritmik yapıda ise iki, üç ve dört zamandan oluşan basit ölçü anlayışı hâkimdir (%93). Bunun dışında az da olsa altı zamanlı bileşik (%3) ve usul mantığıyla kurgulanmış dokuz zamanlı (%4) yapılara rastlamak mümkündür. Bu dönemdeki eserler anlam evreni bağlamında incelendiğinde ise, tabiat (%24) ve vatan sevgisi (%16) konularının ağırlık kazandığı görülebilir. Bu konuları oyun (%9), temizlik (%7) ve okul (%7) gibi temalar takip etmektedir. Kitaplardaki eserlerin yarısı polifonik yapıdadır. Milli Şef dönemi de kapsayan savaş yıllarında yayımlanmış her üç kitapta da Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşları görmek olasıdır.

Bu dönemde Türk kimliğini inşa eden eserler tür bakımından çocuk şarkısı, marş ve aktarma şarkılardan oluşmaktadır. On üç eserin altısı (23 Nisan, Atatürk, Sorun Bizi Tarihlere, İktisad Haftası, Zeybek Türküsü ve Kumbara) çocuk şarkısı, altısı marş (Türk Oğlusun, Ant Marşı, İsmet İnönü Himnisi, Sancak Marşı, İsmet İnönü Marşı ve Ankara'dan Doğdu Gün) ve biri Alman aktarma şarkısıdır (Türk Vatanı). Eserlerin çoğu polifonik açıdan iki sesli ve piyano eşlikli yazılmış olup, tümü tonal bir anlayışla kurgulanmıştır. Bir eser (Türk Vatanı) Fa majör, bir eser (Türk Oğlusun) Si bemol Majör, bir eser (Sancak Marşı) Mi bemol, bir eser (Ankara'dan Doğdu Gün) Re minör, beş eser (23 Nisan, Atatürk, Sorun Bizi Tarihlere ve İsmet İnönü Himnisi ve Zeybek Türküsü) Do majör tonundadır. İki eser ise (Ant Marşı ve İktisad Haftası Şarkısı), multi-tonal bir anlayışla La minör-Do majör ve Re majör-Sol majör olarak bestelenmiştir. Yine iki eser (Kumbara ve İsmet İnönü Marşı) Doryen karakterli modal bir etkiye sahiptir. Ses organizasyonu bağlamında majör tonalitenin kimlik inşa eden eserlerdeki hâkimiyeti yadsınamaz bir gerçektir. Bazı eserlerde (Ant Marşı, Zeybek Türküsü ve İsmet İnönü Himnisi) modülasyona dayalı tonalite değişimleri görülebilir. Ayrıca tek bölümden ziyade iki bölümlü ve içinde farklı müzikal cümleleri barındıran form yapıları dikkat çekmektedir. Bu eserlerin zaman organizasyonları ise, çoğunlukla 2, 3 ve 4 zamanlı basit ölçülü ritimlerden oluşmaktadır. Farklı olarak iki eserde (Sorun Bizi Tarihten ve İktisad Haftası) 6 zamanlı bir bileşik yapı kullanılırken bir şarkıda (Zeybek Türküsü) aynı zamanda bir zeybek ritmi olan 9 zamanlı Aksak usulü kullanılmıştır. Sonuç olarak bu dönemde kimlik inşa eden şarkıların önemli bir bölümü tonal bir anlayışla kurgulanmış olup, bir eser haricinde Türk müziğini yansıtan hiçbir ögeye yer verilmediği saptanmıştır.

Milli Şef Dönemi ve Savaş Yıllarında çocuklara seslenen şarkı ve marşlarda Türk kimliği; irki bir nitelik taşıyan soy, vatan, bayrak, savaş-askerlik, çocuk, tarih, Atatürk, ekonomi ve İsmet İnönü gibi temalar üzerinden işlenmektedir. Buna göre, Türk Vatanı adlı eserde kimlik, ülkenin doğa ve coğrafi güzellikleriyle özdeşleşirken, Türk Oğlusun adlı eserde bayrak, savaş, korku, düşman gibi kavramlar militarist bir söylemi öne çıkarmaktadır. 23 Nisan şarkısında ise, Türk kimliği "çocuk" üzerinden yeni bir tarih tasavvuru ve "üstün olma" iletileriyle anlam bulmaktadır. Kimliğe

atfedilen üstünlük vurgusu yalnızca bu şarkıda değil, “soyun ulu”, “bükülür mü Türkün kolu”, “yeryüzünde ne büyük milletiz”, “mağrur başlı krallar önümüze eğildi” gibi söylemleri içeren Türk Oğlusun, Sorun Bizi Tarihten gibi eserlerde de varlık bulmaktadır. Kimlik inşasının bir başka yönü tarih olgusuyla ilişkilidir. Örneğin Sorun Bizi Tarihten adlı şarkı, “demir bilekleri ve tunç yürekli Türkleri” tarihin kadim bir milleti olarak tanımlarken, şoven bir üslupla resmi Türk tarihinin kısa bir özetini geçmektedir. Ancak buradaki tarih, “medeniyet tacını giyen biziz Turfan’da” söylemiyle Osmanlı veya Selçuklu’dan öte Orta Asya’ya gönderme yapan bir anlayışı yansıtmaktadır. Yine bu şarkının iletilerinde kimliğin tanrısal bir kaynağa dayandırıldığı söylenebilir. “Gökten işaret alıp şarktan garbe geçmişiz” ve “Nuh idik yeryüzünde köpüren her tufanda” ifadeleri bu kaynağın en açık ifadeleri olarak yorumlanabilir. Kimlik inşasının bir diğer göstergesi ekonomi üzerinden gerçekleşmektedir. Bu göstergenin anahtar kavramı ise, “yerli malı”dır. Bu dönem repertuarı içinde yer alan Ant Marşı ve İktisat Haftası şarkılarının anlam evrenlerine bakıldığında yerli malı kullanmanın yurt sevgisi ve Türk kimliğiyle özdeş hale getirildiği görülebilir. Ayrıca her iki eserde de “el” ve “yerli” malları üzerinden bir karşıtlık kurularak, “lahur şal” gibi ihraç edilen bir malın düşman olarak addedilmesi dikkat çekicidir. “Biz” ve “öteki” üzerinden kurulan kimlik algısı bu eserlerde; “yâd ellere gitmesin yurt parası”, “arılarınız tutumluyuz yabandan”, bizim ürün atılmasın hiç arda”, “el malını giymem kaldır” ve “çalış genç Türk, senin özün tunç bozkurt” gibi söylemler yardımıyla kurgulanmaktadır. Son olarak bu dönemde Türk kimliği Atatürk ve İnönü üzerinden müzakereye açılmaktadır. Atatürk adlı şarkıda geçen “ulus, ırk, oğuz” gibi kavramlar kimliğe doğrudan işaret eden kavramlar olarak öne çıkarken, bu eserde de tarihsel tasavvur Orta Asya’ya dayanmaktadır. Burada Türklüğü tarih ötesi temelde inşa etme gayreti söz konusudur. Şarkıda geçen “başı tarihten eski, yaşı tarihten uzun” söylemiyse metinde işlenen kadim tarihselciliğin açık bir kanıtı olarak görülebilir. İsmet İnönü Himnisi adlı marşta ise, Türk kimliği İsmet İnönü’nün askeri başarıları üzerinden vurgulanmaktadır.

Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi (1945-1950)

Bu dönemde müzik dersine ilişkin toplam beş kitap bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; Bedri Akalın (1945)’in “Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu”, Ferit Hilmi Atrek (1946)’in “Ortaokul Müzik Kitabı” yine Ferit Hilmi Atrek (1949)’in “İlkokul Müzik Kitabı”, Eduard Zuckmayer (1949)’in “Türk Atasözleri Üzerine Kanon (1949)” ve Fuat Koray’ın “Şiirli Şarkılı Oyunlar (1949)” kitaplarıdır. Zuckmayer ve Koray’ın yayınları müfredat harici basılan yayınlarına tekabül ederken Atrek’in iki kitabı örgün müzik eğitimi için hazırlanmıştır. Bu kitapların tümünde toplam 210 eser bulunmaktadır.²⁰ Müzik yapıtlarının büyük bir çoğunluğu (%84) majör ve minör tonlara dayanırken makamsal eserlerin oranı yine tonalitenin gerisine kalmaktadır (%16). Ritmik yapıda iki, üç ve dört zamandan oluşan basit ölçü ağırlıklı (%86) bir zaman anlayışı öne çıkarken oranları düşük de olsa bileşik ölçülere ve usul mantığıyla kurgulanmış beş ve dokuz zamanlı karma ölçülere rastlamak mümkündür. Bu dönemdeki eserler anlam evreni bağlamında incelendiğinde ise, tabiat (%32) konusunun ağırlık kazandığı görülebilir. Bu temayı Atatürk ve vatan sevgisi (%10) konusu takip etmektedir. Kitaplardaki eserlerin yaklaşık üçte biri polifonik yapıda olup piyano eşlikli şarkı ve marşların varlığı dikkat çekicidir. Bu dönemde Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar, Atrek ve Akalın’ın kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğini inşa eden toplam yirmi iki eser bulunmaktadır. Bu eserlerin on ikisi marş (Boru, İktisat Marşı, Türklük, Çocuk Marşı, Ankara, Ziraat Marşı, Sanat Marşı, Milli Marş,

²⁰ Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu bu değerlendirmenin dışındadır.

Vatan,²¹ Adımız Andımızdır, Gençlik ve Halkevleri Marşı) dokuzu çocuk şarkısı (Türk Yemişi Yiyelim, Anadolu, Atamıza, Geçmiş Senelerde Bahar Olunca, Cumhuriyet, Türk Öğretmeni, Ordunun Duası, Türkün Duası ve Cumhuriyet) biri ise türküdür (Türkmen Şarkısı). Tek sesli ezgiler polifonik yapıya oranla fazla olmakla birlikte üç sesli bir şarkının (Türkün Duası) varlığı dikkat çekicidir. Tonal yapıda yine majör hâkimiyet öne çıkmaktadır. Buna göre, yedi eser (Türk Yemişi Yiyelim, Anadolu, Boru, İktisat Marşı, Türklük, Cumhuriyet ve Vatan) Do majör, üç eser (Çocuk Marşı, Ordunun Duası ve Cumhuriyet) Fa majör, üç eser (Sanat Marşı, Halkevleri Marşı ve Türkün Duası) Mi minör, dört eser (Atamıza, Türk Öğretmeni, Gençlik Marşı ve Adımız Andımızdır) Sol majör, bir eser (Ziraat Marşı) Do minör ve yine bir eser (Ankara) Si bemol majör tonundadır. Tüm bunların dışında bir eser (Milli Marş), Re minör başlayıp Re majör biterek multi tonal bir anlayışla bestelendiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu tonal etkinin yanı sıra iki eser makamsal bir etkiye sahiptir. Bunlardan biri Hicaz (Türkmen Şarkısı), diğeri ise (Geçmiş Senelerde Bahar Olunca) Nikriz makamı etkisindedir. Bu dönemde farklı olarak tonal yapıya sahip bir eserin (Türkün Duası) Allegro bölümünde tonaliteye eklenen Nikriz motifler dikkat çekmektedir. Eserlerin müzikal yapısı ağırlıklı olarak iki bölümlü ve içinde birden çok müzik cümlesi barındıran form anlayışından oluşmaktadır. Ritmik yapının büyük çoğunluğu basit ölçülü (2/4, 3/4 ve 4/4'lük) zaman organizasyonlarına dayanmakla birlikte bileşik ölçüleri (3/8, 6/8) de görmek mümkündür. Yalnızca bir eser (Türkün Duası) multi-ritmik bir yapıyla kurgulanmıştır. Sonuç olarak bu dönemde kimlik inşa eden eserlerin büyük bir çoğunluğu tonal anlayışın ürünü olup üç eser dışında diğer tüm repertuar bileşenlerinin Türk müziğinin işitsel etkisinden uzak bir anlayışla bestelendiğini ortaya koymaktadır.

Çok partili hayata geçişteki türkü, şarkı ve marşlarda Türk kimliği; iktisat-üretim, yerli malı, Anadolu, Cumhuriyet, çocuk ve gençlik, öğretmen, vatan, bayrak, ordu ve dua temaları ile Halkevi gibi Cumhuriyet dönemine ait bir kurumsal yapı üzerinden ele alınmaktadır. Bilhassa Türklüğü öven, kutsayan ve üstün yanlarını gündeme taşıyan eserler nicelik bakımından öne çıkarken, "Biz demir bilekli Türk genciyiz", "Titriyor ufuk bizim çelik sesimizle", "Türk gencinin kesilmez hiç gür sesi", "Dünyada üstün yaşamak için ışıklar saçan yollara daldık", "Türk'üz elbet üstün yaşarız", "Şanlı Türkoğlu yürü ileri", "Türk'e her işte yükselmek gerek", "Türk olmayı en büyük şeref şan sayarız", "Türküz daim ederiz iftihar" gibi söylemler oldukça sık kullanılmaktadır. Tüm bunların dışında kısmen teritoryal bir kimlik anlayışı, bir Alman aktarma marşı olan Vatan adlı eserde, "Ey güzel ovalar şen tarlalar/ Ey yurdun güneşi ey dalgalar/ Ey Türk anası ey şen vatan" söylemleriyle gerçeklik kazanmaktadır. Burada önemli bir nokta Türk kimliğinin dua ve tanrı kavramlarıyla birlikte müzakereye açılmasıdır. Örneğin Ordunun Duası'nda geçen "Ey ulu Tanrı, İşte biz! Öz Türkoğlu erleriz", "İmanımız lekesiz" gibi ifadeler kimliğin dinsel bir temelde vurgulanmasına imkân tanırken, görünüşte seküler bir ileti taşıyan Halkevleri Marşı'ndaki "mabed", "Kâbe" gibi dini kavramlar dolaylı da olsa kimlikle ilişkilendirilebilir. Buradaki en dikkat çekici nokta önceki dönemlerde Türk kimliğiyle birlikte anılan "Allah" kavramının bu dönemde yerini "Tanrı"ya bırakmış olmasıdır. Ünlü tarihçi ve Türkolog Mehmet Fuad Köprülü'nün Balkan Harb'i'ni anlattığı Türkün Duası adlı eserinde başlık haricinde Türklüğe ilişkin bir vurgu yapılmazken dönem eserlerinde öne çıkan kimlik inşasının bir başka yönü tarihle ilişkilidir. Cumhuriyet ve Halkevleri Marşı'nda görülen "Yavru bir tay gibi elime doğan tarihi/ Her zaman önümde yettim" ve "Hilkatle başlar tarihimiz var" söylemleri Türk Tarih Tezi'ne vurgu yapar nitelikte insanlık tarihini Türklükle özdeşleştirmektedir. Son olarak Türk kimliği, demokratik bir seçim süreci üzerinden gündeme taşınmaktadır. Cumhuriyet şarkısından görülen "Türk'e baş kendi seçtiği yurttaş", "Bu seçilen Saylavlar/ Bir yerde toplanırlar/ Ona denir Kamutay/ Türklüğe budur Saray", "Kamutayca

²¹ Bu eser Alman aktarma marşıdır.

seçilen/ Cumhurbaşkanı denen/ En büyük Türk yurttaşı” ifadeleri çok partili hayata geçiş sürecinde dahi kimliğin göz ardı edilmediğinin en önemli kanıtıdır.

Demokrat Parti Dönemi (1950-1960)

Demokrat Partili yıllarda müzik eğitimine ilişkin toplam yedi kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla; Ahmet Muhtar Ataman (1951)’in “Musiki Dersleri”, Halil Bedii Yönetken (1953)’in “25 Çocuk Şarkısı”, Faik Canselen (1952-1953-1954-1957-1958)’in “Ortaokul Müzik I-II-II”, M. Hulusi Öktem (1954)’in “İlkokullarda Müzik”, İsa Coşkuner’in (1954)’in “Müzik Öğretimi” ve Halit Ozan (1955)’in “İlkokullarda Müzik” kitaplarıdır. Yönetken’in dışındaki tüm yayınlar okul müfredatına uygun olarak hazırlanmıştır.²² Tüm bu kitaplarda toplam 257 eser bulunmaktadır. Yapıtların önemli bir kısmı majör ve minör tonlardan oluşmaktadır (%66 Majör; %12 Minör). Yine azınlık olarak makamsal yapı göze çarpmaktadır (%8 Hüseyini; %6 Rast; %1 Hicaz ve Kürdi). İlk kez bu dönemde, köy enstitülerinde okutulan müzik eğitimi kılavuzu haricinde, ilk ve orta dereceli müzik kitaplarında türkülere yer verilmiştir.²³ Eserlerin zaman organizasyonları da tonal yapıyla paralellik göstermektedir. Usul kavramından hareketle oluşturulan ritmik öğelerin oranı %5’i geçmezken (%2’si 5/8 ve 9/8; %1’i 7/8); basit ölçü ağırlıklı (%53’ü 2/4; %23’ü 4/4; %18’i 3/4) bir zaman anlayışı öne çıkmaktadır. Bileşik ölçülü 6/8’lik ritimlerin oranı ise yalnızca %3’tür. Bu dönem eserleri anlam evreni bağlamında incelendiğinde Atatürk ve vatan sevgisi konularının (%14) öne çıktığı görülebilir. Bunu tabiat (%12), hayvanlar (%11), mevsimler (%8), memleket sevgisi (%8), ağaç ve çiçek (%7) gibi temalar takip etmektedir. Önceki dönemlerden farklı olarak çok sesli eserlerin sayısında bu dönemde dramatik bir düşüş söz konusudur. Repertuarın önemli bir bölümü (%79) tek sesli yapıdadır. Piyano eşlikli şarkı ve marşların sayısı ise yine bir önceki döneme göre oldukça azdır (Sağır, 2002: 19-21). Demokrat Parti döneminde Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar, Ahmet Muhtar Ataman ve İsa Coşkuner’in kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam on eser bulunmaktadır. Bu eserlerden dördü (Türk Hiç Yılar mı, Şanlı Türk Bayrağı, Türk Çocuğu ve Yurdum İçin) çocuk şarkısı, beşi marş (Senin İçin Ey Sancağımız, Öğretmen Marşı, Ankara, Cumhuriyet, Dosta Dokuz) biri ise (Demirci) Mendelssohn’dan alınan aktarma şarkıdır. Tek sesli ezgiler polifonik yapıyla kısmen eşit düzeyde olmakla birlikte üç sesli bir şarkının (Demirci) varlığı dikkat çekicidir. Tonal yapıda yine majör hâkimiyet öne çıkmaktadır. Buna göre; dört eser (Türk Hiç Yılar mı, Şanlı Türk Bayrağı, Dosta Dostuz ve Senin İçin Ey Sancağımız) Do majör, üç eser (Öğretmen Marşı, Yurdum İçin ve Türk Çocuğu) Sol majör, bir eser (Ankara) Mi minör, bir eser (Cumhuriyet) La majör ve yine bir eser (Demirci) Sol minör tonundadır. Şarkı ve marşların müzikal yapısı bir veya iki bölümlü olup önceki dönemlerde sık karşılaşılan multi-tonal yapılara burada rastlanmaz. Ritmik yapı ise tamamen basit ölçülere (2/4 ve 4/4’lük) dayanmaktadır. Sonuç olarak bu dönemde kimlik inşa eden şarkı ve marşların Türk müziğinin işitsel etkisinden uzak bir anlayışla bestelendiğini söylemek mümkündür.

Demokrat Parti döneminde çocuklara seslenen müzik yapıtlarında Türk kimliği; vatan, güç-üstünlük, bayrak, öğretmen, çocuk, zanaat ve şehir temaları üzerinden işlenmektedir. Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de Türklüğü öven, kutsayan ve üstün yanlarını öne çıkaran eserlerle karşılaşmak olasıdır. Kazım Karabekir’e ait Türk Hiç Yılar mı adlı eserde geçen “cihan yıkılsa Türk yılmaz”; Öğretmen Marşı’nda vurgulanan “Yeryüzünde yoktur, olmaz Türk’e denk; Korku bilmez soyumuz”, Ankara Marşı’nda yer alan “Türk gücü orada her gücü yensin”,

²² Bu dönemde ayrıca İsa Coşkuner (1956)’in “İlk Öğretmen Okullarında Müzik” başlığı altında birinci ve ikinci devre olmak üzere iki müzik kitabı bulunmaktadır.

²³ 257 eserin 188’i şarkı, 41’i türkü, 28’i ise marştır.

Cumhuriyet marşında vurgulanan “Türk’ten yok ulu bir millet, Türk’e açıktır şan yolu” ve Dosta Dostuz’da vurgulanan “Türk milleti, yüz yılların en ulu bir milleti” söylemleri Türklüğe yüklenen üstünlük anlamlarını kanıtlar niteliktedir. Türk kimliğiyle ilişkili diğer bir konu bütünlüğü, “bayrak” kavramıyla sağlanmıştır. İlgili eserlerde geçen (Senin İçin Ey Sancağımız marşı ile Şanlı Türk Bayrağı şarkısı) “Kim karşı durabilir hey Şanlı Türk bayrağına”, “Millele iman veren, dünyaya karşı duran, Şanlı Türk bayrağıdır” ifadeleri kimliğin bayrak üzerinden tanımlandığını gösterirken, bir diğer kimlik algısı Türk Çocuğu adlı eserde olduğu gibi çocuk ve vatan kavramları üzerinden ele alınmaktadır. Yine Öğretmen Marşı’nda görüldüğü gibi kutsal bir meslek kolu, kimliğe vurgu yapan ifadelerle (“Nura doğru can atan Türk genciyiz” ve “Yeryüzünde yoktur, olmaz Türk’e denk”) gündeme gelmektedir. Benzer bir şekilde Demirci adlı Alman aktarma şarkısında da bir zanaat kolu olan demircilik, güç ve üstünlük iletileri taşıyan kavramlar çevresinde işlenirken burada kimlik, “Döv onu (demiri) ki sanat aşkı, Türk kalbinde ışıldasın” ifadesiyle dolaylı olarak temsil edilmektedir.

27 Mayıs Darbesi ve 1960’lı Yıllar

27 Mayıs’ı izleyen 60’lı yıllarda müzik eğitimine ilişkin toplam beş kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla; Sadi Yaver Ataman (1965)’in “Okullarda Halk Müziği”, İlhan Nejat Leblebicioğlu (1966)’nun “Şarkılı Oyunlar”, Muammer Sun (1969)’un “Şarkı Demeti” ve Erdoğan Okyay (1969)’ın “Okul Müzik Eğitimi” kitaplarıdır. Burada yalnızca Okyay’ın kitabı doğrudan formal müzik eğitimi için hazırlanmış olup, diğer yayınlar genel müzik eğitime yöneliktir. Tüm bu kitaplarda toplam 236 eser bulunmaktadır. Bu dönemde şarkı ve marşlara bir önceki dönemle birlikte türküler de eklenmiş olup, söz konusu bu türün oranında önemli bir artış (%37) olduğunu söylemek mümkündür. Türkülerin çoğalmasına koşut olarak makamsal yapının niceliğinde de önemli değişiklikler olmuştur. Önceki dönemlerde majör ve minörden sonra gelen makam anlayışı bu dönemde ilk defa tonalitenin önüne geçmiştir. Makamsal eserlerin sayısı (%20 Hüseyini, %7 Rast, %6 Uşşak, %6 Buselik, %6 Kürdi, %2 Hicaz, %1 Karcıgar, Nikriz ve Segâh) majör (%34) ve minör (%9) dizilerin toplamından fazladır. Eserlerin zaman organizasyonlarında yine basit ölçü yapıların hâkimiyeti devam etmekle birlikte (%41’i 2/4; %27’si 4/4; %7’si 3/4) usul anlayışından hareketle oluşturulan ritmik öğelerin oranında (%10’u 9/8; %3’ü 5/8, %2’si 7/8) hissedilir bir artış söz konusudur. Bileşik ölçülü 6/8’lik ritimlerin oranı ise yalnızca %5’tir. Yine türkülerin nicel olarak çoğalması dönem eserlerinin konularına etki ederek aşk ve sevgi iletileri taşıyan yapıtları öne çıkarmıştır (%18). Bunu oyun ve tekerlemeler (%16), Atatürk ve vatan sevgisi (%11), hayvanlar (%7), tabiat (%6), mevsimler (%5) gibi konular takip etmektedir. Cumhuriyet tarihinde ilk kez bu dönemde Atatürk ve vatan sevgisi konuları gerilerde kalmıştır.²⁴ Yine bu dönemde de çok sesli eserlerin sayısında hissedilir bir düşüş söz konusudur. Repertuarın önemli bir bölümü (%83) tek sesli yapıdadır. Az da olsa iki, üç, dört sesli ve piyano eşlikli eserleri görmek mümkündür (Sağır, 2002: 22-27). 27 Mayıs’ı izleyen 60’lı yıllarda Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar, Erdoğan Okyay’ın kitabında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam dört eser bulunmaktadır. Bu eserlerden üçü (Çelik Gibi, Atatürk ve Cenk Dönüşü) çocuk şarkısı, biri ise (Ata’ya) Alman aktarma şarkısıdır. Şarkıların tümü tek sesli yazılmıştır ve ses organizasyonunda görece dengeli bir dağılım söz konusudur. Buna göre bir eser (Çelik Gibi) Fa Majör, bir eser (Atatürk) Re Majör, bir eser (Ata’ya) Re Minör ve bir eserse (Cenk Dönüşü) Hüseyini makamındadır. Şarkıların tümünde form olarak yalın bir

²⁴ Sağır (2002: 25)’e göre, 60’lı yıllarda başlayan iç göçlerle birlikte nüfusun artması ve beraberinde getirdiği trafikle ilgili sorunlar bu dönemde çocuklara seslenen müzik yapıtlarına konu olmuştur. Bir başka dikkat çekici durum ise, ilk kez turizm konulu bir bestenin repertuarda yer almasıdır.

anlatım mevcuttur. Şarkı bölümleri ağırlıklı olarak (a) ve (b) cümleleri ve türevlerinden oluşmaktadır. Ritmik yapı ise tamamen basit ölçülere (2/4, 3/4 ve 4/4'lük) dayanmaktadır. Sonuç olarak bu dönemde bir eser hariç diğer tüm şarkıların Türk müziğinin işitsel etkisinden uzak bir anlayışla bestelendiği belirlenmiştir.

Bu dönemi izleyen müzik yapıtlarında Türk kimliği; güç-üstünlük, Atatürk ve kahramanlık temaları üzerinden gerçekleşmektedir. Her dönemde olduğu gibi bu aralıkta da Türklüğü öven, kutsayan ve üstün yanlarını öne çıkaran eserlerle birlikte "Türkün kahramanısın, yoktur sen gibi büyük", "Türk adına şan verdin, ey Atam var ol" gibi ifadelerle Türk kimliğini Atatürk üzerinden inşa eden eserlerin varlığı gündemdedir. Bunun yanında "Var olsunlar kahraman Türk askerleri", "Yiğit Türkler göğüs açmış, kahraman Türk askerleri" gibi söylemler kimliğin militarist bir çizgide ele alındığını göstermektedir.

1970'li Yıllar

Bu dönemde müzik eğitimine ilişkin toplam yedi kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla; Necati Uçar (1970)'in "İlkokul Müzik Bilgisi", İsa Coşkun (1971)'in "İlk Öğretmen Okullarında Müzik", Erdoğan Okyay (1973)'in "Dereden Tepeden", Rahmiye Altınok (1973)'ün "Türk Gençliğine Şarkılarım", Ekrem Zeki Ün ve Tahir Sevenay (1974)'in birlikte hazırladıkları "Orta Okullarda Müzik", Rıdvan Süer (1975)'in "Milli Marşlarımız", Ziya Aydın ve Saip Egüz (1976)'ün birlikte hazırladıkları "Türkü ve Şarkılarla Yeni Müzik Eğitimi" ve Hasan Toraganlı (1976)'nın "Ezgilerde Müzik I-II" kitaplarıdır. Burada yalnızca Uçar, Aydın ve Egüz'ün kitapları formal müzik eğitimi için hazırlanmış olup, diğer yayınlar yaygın müzik eğitime yöneliktir ve yardımcı ders kitabı niteliğindedir. Tüm bu kitaplarda toplam 525 eser bulunmaktadır.²⁵ Yine bu dönemde en çok şarkı türüne yer verilirken bunu türkü ve marşlar takip etmiştir.²⁶ Eserler ses organizasyonu açısından ele alındığında tonal anlayışın (%38 Majör, %13 Minör) makamsal yapıyla (%26 Hüseyini, %6 Buselik, %3 Kürdi, %3 Rast, %2 Hicaz, %1 Karıcığar, Çargâh, Nihavend, Nikriz) neredeyse eşit düzeyde olduğu görülmüştür. İstatistikler ağırlıklı olarak Majör dizi ile Hüseyini makamının kullanıldığını göstermektedir. Eserlerin zaman organizasyonlarında ise, yine basit ölçülü yapıların hâkimiyeti devam etmekle birlikte (%39'u 2/4; %34'ü 4/4; %10'u 3/4) usul kavramından hareketle oluşturulan ritmik öğelerin oranında (%10'u 5/8; %5'i 9/8, %1'i 7/8 ve 10/8) belirgin bir artış söz konusudur. Bileşik ölçülü (6/8 ve 3/8'lik) ritimlerin oranı ise yalnızca %6'dır. Bu dönemdeki eserler konu bakımından incelendiğinde Atatürk ve vatan sevgisi temalarının öne çıktığı görülebilir (%20). Bu konuyu hayvanlar (%13), oyunlar ve tekerlemeler (%12), köy-yöre (%9) ve tabiat (%8) gibi temalar takip etmektedir. Şarkı, marş ve türkülerin büyük bir çoğunluğu tek sesli olup (%80), değişen oranlarda iki, üç, dört sesli ve piyano eşlikli eserleri görmek mümkündür (Sağır, 2002: 27-32). 1970'li yıllarda Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar, Canselen, Ün-Sevenay ve Aydın ve Egüz'ün kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam sekiz eser bulunmaktadır. Bu eserlerden yedisi marş (Türk Eri, Türküm, Çalış Türkoğlu, Türküz, Kafkasya Dağlarında, Türkiye, Adımız Andımızdır) biri ise (Ankara Türküsü) türküdür. Bir kimlik teması ilk kez tür bazında bir türkü eşliğinde işlenmiştir. Nitekim Ankara Türküsü dışında tüm kimlik temaları tonal bir çerçevede kurgulanmıştır. Buna göre iki eser (Türk Eri Marşı ve Türküm) Do majör, üç eser (Çalış Türkoğlu, Kafkasya Dağlarında, Türkiye) Re minör, bir eser (Adımız Andımızdır) Sol majör ve yine bir eser (Türküz) Fa majör tonundadır. Türkü karakteri ise, Gerdaniye makamının etkisi içindedir. Eserlerin müzikal yapısı kısmen yalın bir anlatıma sahiptir ve form olarak en fazla iki bölümlüdür.

²⁵ Buradaki değerlendirmeye "Türkü ve Şarkılarla Yeni Müzik Eğitimi" kitabı dâhil değildir.

²⁶ 525 eserin 393'ü şarkı, 87'si türkü ve 44'ü marştır (Sağır, 2002: 28).

Ritmik yapı ise tamamen basit ölçülerden (2/4, 3/4 ve 4/4'lük) oluşmaktadır. Sonuç olarak bu dönemde bir eser hariç diğer tüm marşların Türk müziğinin işitsel etkisinden uzak bir anlayışla bestelendiği belirlenmiştir.

1970'li yılların müzik ders kitaplarında Türk kimliği savaş-askerlik, üstünlük, yurt ve soy kavramları üzerinden inşa edilmektedir. Örneğin Türk Eri Marşı, Türküz, Ankara Türküsü ve Kafkasya Dağlarında adlı eserlerde yoğun bir militarist söylem ön plana çıkarken, Türküm, Çalış Türkoğlu, Adımız Andımız gibi şarkı ve marşlarda bilhassa "Türkoğlu, soyum ulu, Türk olmak" vb. ifadelerle Türk olmanın yalnızca soya ve kalıtıma bağlı olabileceği gerçeği dikkat çekmektedir. Buna karşın Türk Eri Marşı'nda geçen "renginde erkekçe dökülen millet kanı" ifadesiyle Türk kimliği, millet olma şuuru üzerinden de tasvir edilebilmektedir. Ayrıca her dönem karşılaşılan "Türk olmayı en büyük şeref şan sayarız, tarihim soyum ulu, Türk ulu yaşar" gibi kimliğe üstünlük atfeden ifadeler bu yıllara da damga vurmaktadır. Kuşkusuz bu dönemdeki militarist kimlik söylemini Kıbrıs Barış Harekâtı'nın yarattığı etkiye bağlamak mümkündür. Ayrıca bu dönemde ağırlık kazanan milliyetçi-muhafazakâr siyaset anlayışının somut bir izdüşümü olan "Bozulmuş Moskoflar yel gibi kaçar" ifadesinin kimlikle ilişkili bir eserde (Kafkasya Dağlarında) yer alması dikkat çekicidir.

12 Eylül Darbesi ve 1980'li Yıllar

Bu dönemde müzik eğitimine ilişkin toplam on üç kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla; Kadir Karkın (1981)'in "İlgi", Muammer Sun (1982)'un "Temel Müzik Eğitimi", Salih Aydoğan (1982)'in "Yaşasın Müzik", Mahir Dinçer (1983)'in "Cıvıl Cıvıl Şarkılar", Akbank Yayınları (1983)'nin "İnci'nin Koro Şarkıları", Şinasi Özel (1985)'in "Çocuk Tekerlemeleri", Mustafa Polat (1986)'ın Yeni Müzik Eğitimi", Cenan Akın (1987)'in "Sinan'ın Şarkıları", TBMM (1987)'nin hazırladığı "23 Nisan Şarkıları" Mehmet Özbek (1988)'in "Ortaokul Müzik Eğitimi", Fethi Bolayır (1988)'in "Kredili Sistemde Liseler İçin Müzik", Salih Aydoğan ve Hamdi Tuncer (1988)'in birlikte hazırladıkları "Ezgilerle Üniteler", Selçuk Yıldırım, Besim Akkuş ve Cinuçen Tanrıkorur (1989)'un birlikte hazırladıkları "Ortaokullar İçin Müzik 1-2-3" ve Ruhi Sel (1989)'in "Çocuk Oyun ve Şarkıları" kitaplarıdır. Burada yalnızca Özbek, Bolayır ve Yıldırım-Akkuş-Tanrıkorur'un yayınları ders kitabı niteliğinde olup diğerlerin bir kısmı kurumların yapmış olduğu yarışma sonucu belirli bir başarı elde etmiş bestelerin toplandığı kitapları, bir kısmı bestecilerin çıkarmış olduğu yayınları bir kısmıysa yardımcı ders kitaplarını kapsamaktadır. Tüm bu kitaplarda toplam 479 eser bulunmaktadır.²⁷ Yine bu dönemde en çok şarkı türüne yer verilirken bunu türkü ve marşlar takip etmiştir. Eserlerin ses organizasyonunda makamsal yapının hâkimiyeti dikkat çekicidir. Nitekim 1986 yılında geliştirilen müfredatla ilk kez müzik derslerinde "Geleneksel Türk Sanat Müziği" uygulamaları başlamıştır. Bu dönemde makamsal yapı (%21 Hüseyini, %7 Buselik, %6 Kürdi, %4 Rast, %3 Uşşak, %2 Hicaz ve %1 Karcığar) tonal anlayışın (%25 Majör, %11 Minör) önündedir. Buna karşın zaman organizasyonu basit ölçülere dayanmaktadır (%47'si 2/4, %26'sı 4/4, %7'si 3/4). Usul kavramından hareketle oluşturulan ritmik öğelerin oranında belirgin bir düşüş söz konusudur (%5'i 5/8, %4'ü 9/8, %1'i 7/8). Bileşik ölçülü (6/8 ve 3/8'lik) ritimlerin oranı ise %10'a yakındır. Bu dönemdeki eserler konu bakımından incelendiğinde diğer dönemlerde öne çıkan Atatürk ve vatan sevgisi konularının bu kez gerilerde kaldığı (%10), oyunlar-tekerlemeler (%19), aşk (%13) ve tabiat (%11) temalarının ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. Şarkı, marş ve türkülerin büyük bir çoğunluğu tek sesli olup (%80) değişen oranlarda da olsa iki, üç, dört sesli ve

²⁷ Bu değerlendirmenin içinde Yıldırım, Akkuş ve Tanrıkorur (1989)'un birlikte hazırladıkları müzik ders kitabı yoktur.

piyano eşlikli eserleri görmek mümkündür (Sağır, 2002: 32-37). 1980'li yıllarda Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar Aydoğan, Sun ve Yıldırım-Akkuş-Tanrıkorur'un kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam on üç eser bulunmaktadır. Bu eserlerin sekizi (Onuncu Yıl Marşı, Adımız Andımızdır, Çocuk Marşı, Cumhuriyet, 19 Mayıs, Emanetine Sahibim Atam, Çanakkale ve Kahraman Erler) marş, beşi (Kurtuluş Türküsü, Ataya Özlem, 23 Nisan, Atatürk ve Atam) çocuk şarkısıdır. Eserlerin tamamına yakını, bir marş hariç (Kahraman Erler), tek sesli yazılmıştır. Tonal yapının yanında makamsal etkiye sahip eserlerin nicel varlığı dikkat çekicidir. Buna göre, üç eser (Onuncu Yıl Marşı, Adımız Andımızdır, Çocuk Marşı) Fa majör; yine üç eser (Cumhuriyet, 19 Mayıs, Kahraman Erler Marşı) Re minör; bir eser (Ata'ya Özlem) Do minör ve yine bir eser (Emanetine Sahibim Ata'm) Mi minör tonundadır. Tonal yapıyı takiben iki eser (23 Nisan ve Atatürk) Hüseyini; bir eser (Kurtuluş Türküsü) Karcıgar; bir eser (Çanakkale Marşı) Nihavend ve yine bir eser (Atam) Segâh makamındadır. Şarkı ve marşların form yapıları en çok iki bölümlüdür. Ritmik yapı ağırlıklı olarak basit ölçülerden (2/4 ve 4/4'lük) oluşmakla birlikte bileşik (6/8) ve usul anlayışına dayanan (5 zamanlı Türk Aksağı) ritmik yapıları görmek mümkündür. Sonuç olarak bu dönemin şarkı ve marşlarında tonal ağırlıklı bir Türk kimliği inşası öne çıksa da Karcıgar, Hüseyini, Segâh ve Nihavend makamları ekseninde kurgulanan bir kimlik söyleminin varlığı oldukça önemlidir.

12 Eylül'ü izleyen yıllarda Türk kimliği, başta Atatürk olmak üzere güç-gurur, toprak-vatan, 23 Nisan-çocuk, 19 Mayıs ve Kurtuluş Savaşı, tarih, Cumhuriyet ve Çanakkale Savaşı temaları ekseninde ele alınmaktadır. Bu dönemde kimliğin Atatürk'e vurgu yapan ileti ağları ağırlık kazanmaya başlamaktadır. Örneğin Kurtuluş Türküsü adlı eserde Atatürk, Türklüğü kurtaran ve onun özgürleştiren bir kişiliğe tekabül ederken, 10 Kasım temasını işleyen Ata'ya Özlem şarkısında Türklüğe güç katan, kendi ismini taşıyan bir diğer şarkıda ise Türklüğü yeniden kuran bir aktör olarak öne çıkmaktadır. İki farklı eserdeyse (Emanetine Sahibim Atam ve Atam) doğrudan Atatürk'ü işaret etmeyen ancak ana iletileri tamamlayan örtük kimlik tanımlamalarını görmek mümkündür. Onuncu Yıl Marşı gibi Türk kimliğinin üstün yanlarını öne çıkaran eserler bu dönemde de önemli bir yere sahiptir. 80 sonrası dönemde, Cumhuriyet tarihinin iki önemli savaşı olan Çanakkale ve Kurtuluş savaşları üzerinden bir kimlik algısı oluşturma çabası ise oldukça dikkat çekicidir. Bilhassa Çanakkale üzerinden gerçekleşen "Tarihlere hiç sığmayan Türkün büyük eseri, kahramanlık anıtıdır Çanakkale zaferi" söylemi ilk kez Çanakkale savaşları üzerinden kurulan bir kimlik tasavvurunu ortaya koymaktadır. Bunun yanında Atatürk'ün Samsun'a çıkışını konu edinerek (Kurtuluş Türküsü ve 19 Mayıs) Milli Mücadele üzerinden geliştirilen bir kimlik imajından da söz etmek mümkündür. Bu göstergeye bir de Kahraman Erler adlı marş eklediğimizde militer bir söylemin yansıması kaçınılmazdır. Son olarak kimlik, Çocuk Marşı, 23 Nisan ve Ata'm gibi eserlerde çocuk kavramı üzerinden vurgulanmaktadır. Burada "Türk çocuğu" söylem ve imajı üzerinden gerçekleştirilen bir aidiyet tasavvuruna tanık olmaktadır.

1990'lı Yıllar

90'lı yılların ortalarında Milli Eğitim sisteminin sekiz yıllık zorunlu eğitime gitmesi, müzik ders kitaplarını da etkileyerek önceleri ilk, orta ve lise şeklinde ayrılan yayımların ilköğretim ve lisenin her sınıfı için ayrı bir materyal olarak hazırlanmasını zorunlu kılmıştır. Bu durum aynı zamanda ders kitaplarının sayısını artırmıştır. 90'lı yıllarda müzik eğitimi için yazılmış toplam otuz bir kitap bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; TRT (1990)'nin "Çocuk Şarkıları Repertuarı", Devlet Bakanlığı (1990)'nın "Türk Müziği Çocuk Şarkıları", Aydın İlik (1990)'in "23 Nisan Şarkıları", Sefai Acay (1990)'ın "Ezgi Yumağı", Salih Aydoğan (1992)'in "Hayat Kaynağımız Müzik", B. Kemal Özata (1992)'nin "Liseler için Müzik", Muammer Sun (1992)'un "Kır Çiçekleri", Fatma Ayparlar (1992)'in

“Minik Serçe”, Bülent Birol (1992)’un “İlköğretim Okullarına Ses ve Şarkı Dağarcığı”, Muammer Sun-İlteriş Sun (1994)’un “Elli Yıllın En Güzel Okul Şarkıları”, Salih Akkaş (1995) “İlköğretim Müzik 1-8”, Meltem Çam ve Hüsnü Yıldız (1996)’ın “İlköğretim Müzik 6-8”, Şinasi ve Sevim Aydın (1995)’ın “İlköğretim Müzik 1-8”, Suat Batur ve Yasemin Ul (1999)’un “Sözleri ve Notaları ile Marşlar” ve Ömer Faruk Yurtoğlu (1999)’nun “İlköğretim 1-8” kitaplarıdır. Bu kitapların önemli bir bölümü müfredata yönelik olarak hazırlanmıştır. Bu dönem yazılan kitaplarda toplam 1168 müzik yapıtı bulunmaktadır. Tür olarak şarkı nicel olarak öne çıkarken (%65) bunu türkü (%21) ve marşlar (%14) takip etmektedir. Bu dönem eserlerinde tonal yapı (%37 majör, %13 Minör) ile makamsal yapının (%19 Hüseyini, %6 Kürdi, %5 Buselik, %5 Rast, %2 Hicaz, %2 Nihavend, %1 Nikriz, %1 Uşşak) neredeyse eşit dağılım gösterdiği söylenebilir. Zaman organizasyonu ise yoğun olarak basit ölçülü yapılara dayanmaktadır (%39 4/4'lük, %36 2/4'lük, %8 3/4). Usul anlayışıyla oluşturan ritmik yapılar basit ölçülü yapıların oldukça gerisindedir (%5'i 9/8, %4'ü 5/8, %2'si 7/8). Bileşik ölçülerin oranı da oldukça düşüktür (%4'ü 6/8). Bu dönemdeki eserler konu bakımından incelendiğinde Atatürk ve vatan sevgisi temalarının açık ara farkla önde olduğu görülmektedir (%26). Bu temayı aşk (%16), köy-yöre (%8), hayvanlar (%6) ve tabiat gibi konular takip etmektedir. Şarkı, marş ve türkülerin büyük bir çoğunluğu tek sesli olup (%90), değişen oranlarda da olsa iki, üç, dört sesli ve piyano eşlikli eserleri görmek mümkündür (Sağır, 2002: 37-42). 90'lı yıllarda Türk kimliğini inşa eden şarkı ve marşlar Aydoğan, Aydın ve Çam-Yıldız'ın kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam on sekiz eser bulunmaktadır. Bu eserlerin on ikisi (Ankara Marşı, Atatürk Marşı, Ondokuz Mayıs, 10. Yıl Marşı, Gençlik Marşı, Adımız Andımızdır, Ceddin Deden Neslin Baban, Cumhuriyet, 19 Mayıs, Cumhuriyet Marşı, 100. Yıl Marşı) marş, altısı ise (Atatürk'ten Özdeyişler, Ata'ya Özlem ve Atatürk şarkıları) çocuk şarkısıdır. Eserlerin tümü tek sesli yazılmıştır. Tonal yapının yanında makamsal etkiye sahip eserlerin varlığı dikkat çekicidir. Buna göre, dört eser (Ankara marşı, Atatürk Marşı, Gençlik Marşı, Atatürk) Re minör; beş eser (10. Yıl marşı, Cumhuriyet, 19 Mayıs, Cumhuriyet, 100. Yıl Marşı) Fa majör; bir eser (Ondokuz Mayıs) Re majör; iki eser (Atatürk'ten Özdeyişler, Adımız Andımızdır) Sol majör; bir eser (Atatürk Marşı) Mi minör ve iki eser (Atatürk ve Ata'ya Özlem) Do majör tonundadır. Üç eser ise (Atatürk, Ceddin Deden ve Atatürk) Hüseyini makamı etkisine sahiptir. Şarkı ve marşların form yapıları en çok iki bölümlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ritmik yapının tümü basit ölçülerden (2/4, 3/4 ve 4/4'lük) oluşmakta olup, bileşik ve karma yapıların yer almaması dikkat çekicidir. Sonuç olarak bu dönemdeki şarkı ve marşlarda tonal ağırlıklı bir Türk kimliği inşası öne çıksa da Hüseyini ekseninde kurgulanan bir kimlik söyleminin varlığı önem arz ediyor.

90'lı yıllarda Türk kimliği, ağırlıklı olarak Atatürk üzerinden gerçekleşmektedir. Burada kimlik güç, gençlik, üstünlük, Cumhuriyet ve millet gibi temalarla teyid edilirken Atatürk'le birlikte anılan Türklük olgusunun farklı iletiler ekseninde ele alındığı görülmektedir. Örneğin bazı eserlerde Türklüğün kurulması ve kurtarıcılığı Atatürk'le özdeşleştirilirken, kimliğe atfedilen güç kaynağının temelinde yine Atatürk yer almaktadır. Bu açıdan dönem itibarıyla Türk kimliğinin tamamen Atatürk'e endekslendiği söylenebilir. Nitekim “Türk'ü ölümden odur kurtaran, Odur yeniden Türklüğü kuran; Türklüğe güç katan; Türküz Atatürkçüyüz özgürüz yerden göğe; Türk öğün çalış güven dedin, güçlenir sende bileğimiz; En büyük Türk Atatürk; Türküz öğünürüz, öğünüp çalışın, çalışıp güveniniz; Büyük önder yüce Türk; Uzanıyor çağlara destanlaşan yüce Türk (Atatürk'e atfen); Yaşama sevincimiz büyük önder Atatürk” gibi ifadeler kimlik ve Atatürk ilişkisini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca kimlikle ilişkili referans temelinde “Türk gücü orada her zoru yensin; Türk'üz bütün başlardan üstün olan başlarız; Türk olmayı en büyük şeref şan sayarız” vb. söylemlerinin bu dönemde de gündeme olduğu görülürken bilhassa 19 Mayıs imgesinin kimliğe

endeklenmesi dikkat çekicidir. Bir diğer önemli nokta, Cumhuriyet tarihinde ilk kez doğrudan Osmanlı'dan izler taşıyan bir repertuarın müzik müfredatına girmesidir. Mehter marşı olarak bilinen bu eserin kimliği millet kavramı üzerinden tasvir etmesi (Türk milleti Türk milleti/ Aşk ile sev milliyeti) ve yer yer ırk temelinde işlenen Türklüğün bu marşla birlikte açık bir millet tasavvuruna endekslenmesi önemli bir veri olarak dikkat çekmektedir.

2000'lerin İlk Çeyreği

2000'li yılların ilk çeyreğinde örgün müzik eğitimine yönelik birçok kitap yayımlanmıştır. Bunlar sırasıyla Hüsnü Yıldız ve Meltem Çam (2000), Ö. Faruk Yurtoğlu (2000), Olcayto Ayarman ve Bülent Aksan (2001), Salih Akkaş (2001), Salih Aydoğan (2002), Sevim ve Şinasi Aydın (2002), Zafer Çetinel (2002), Kadir Karkın (2002), Makbule Dönmez (2003), Fevziye Gülenç (2005), Sabri Yener (2005), Refik Saydam (2005), Müslüm Akdemir (2006), Nilgün-Murtaza Çınar (2006) ve MEB (2007/2008-2014)'in hazırladığı tamamına yakını birden sekizinci sınıfa kadar olan ilköğretim müzik ders kitaplarıdır. MEB'in 2003 yılında başlattığı ücretsiz ders kitabı dağıtma projesi müzik alanı için ancak 2007-2008 eğitim-öğretim yılında uygulamaya koyulmuştur. Kalabalık bir yazar grubuyla ilköğretimin her sınıf düzeyi için ayrıca hazırlanan yeni müzik kitaplarının, bakanlığın doğrudan müdahil olduğu tek müzik kitabı olması nedeniyle dönem itibarıyla ayrı bir önem taşıdığını söylemek mümkündür. Zira 2007 öncesindeki diğer tüm müzik kitaplarının önemli bir bölümü 90'lı yılların kitaplarından ve müfredatından izler taşımaktadır. Bu nedenle, daha önceki bölümlerde dönem kitaplarına ilişkin ortaya koyulan müzik analizleri, bu bölümde yalnızca MEB tarafından ücretsiz dağıtılan İlköğretim Müzik 1-5 (2007/2014) ile İlköğretim Müzik 6-8 (2008/2014) öğretmen kılavuz ve öğrenci çalışma kitapları üzerinden yapılacaktır.

Söz konusu bu kitaplarda toplam 358 müzik yapıtı bulunmaktadır. Dönemin söz içeren repertuar bileşenleri şarkı, türkü, marş ve tekerleme-sayışmalardan oluşmaktadır. Burada şarkı önemli bir yer teşkil ederken (%60) ardından türküler (%25) ve marşlar gelmektedir. Dönem eserlerinin ses organizasyonlarında tonal yapı (%51 majör, %13 minör) makamsal yapıya (%34) göre öndedir. Değişen oranlarda 9 farklı makam tipinin kullanıldığı tespit edilmiştir (%12 Hüseyini, %7 Uşşak, %4 Rast, %3 Segâh, %2 Nihavend, Mahur ve Hicaz, %1 Gerdaniye ve Muhayyer Kürdi). Zaman organizasyonlarında basit ölçülü yapılar hâkimdir (%41'i 2/4, %33'ü 4/4, %8'i 3/4). Usul anlayışıyla oluşturulan ritmik yapıların oranı ise oldukça düşüktür (%5 7/8 ve 9/8, %1'i 7/8). Bileşik ölçülü 6/8'lik ritimlerin oranı yalnızca %5'tir. Bu dönemdeki eserlerde Atatürk ve vatan sevgisi konularının önde olduğu söylenebilir (%21). Bunu türkülerde geçen aşk, gurbet, memleket ve tabiat temaları (%20) ile hayvan sevgisi (%13) konuları takip etmektedir. Sözlü eserlerin tamamına yakını tek sesli olup, iki-üç sesli kanon ile iki ve dört sesli şarkılarla karşılaşmak mümkündür. 2000'lerin ilk çeyreğinde kimlik inşa eden şarkı, türkü ve marşlar MEB'in 2007 yılından itibaren ücretsiz dağıttığı öğretmen kılavuz ve öğrenci çalışma kitaplarında toplanmıştır.

Bu dönemde Türk kimliğiyle ilişkili toplam on dokuz eser bulunmaktadır. Bu eserlerin dokuzu (Atatürk, Atatürk Cumhuriyeti, 23 Nisan, Atatürk Ölmedi, Türküm, Atatürk'üm, Ata'ya Özlem, Resimdeki Atatürk, Atatürk Çocukları) çocuk şarkısı, sekizi (Emanetine Sahibim Ata'm, 10. Yıl Marşı, Gençlik Marşı, 75. Yıl Cumhuriyet Marşı, Cumhuriyet Marşı, Atatürk Marşı, Sakarya Marşı ve Gençlik Marşı) marş, iki ise (Hoş Gelişler Ola ve Anayurt Marşı) türküdür.²⁸ Tümü tek sesli yazılmıştır. Ses organizasyonu tonal yapı ağırlıklıdır. Buna göre, beş eser (Atatürk, Atatürk Cumhuriyeti, Türk'üm, Ata'ya Özlem, Atatürk Çocukları) Do Majör, üç eser (75. Yıl Cumhuriyet Marşı, Gençlik Marşı, Atatürk Ölmedi) Re Minör, yine üç eser (Gençlik Marşı, Anayurt Marşı, Atatürk'üm) Sol Majör, iki eser (Atatürk Marşı, Emanetine Sahibim Ata'm) Mi Minör, yine iki eser

²⁸ Hoş Gelişler Ola ve Anayurt Marşı eserleri marş tipi türkülere örnek teşkil etmektedir.

(Cumhuriyet ve 10. Yıl Marşı) Fa Majör tonundadır. Bu yapıyı takiben iki eser (23 Nisan, Resimdeki Atatürk) Hüseyini, bir eser (Hoş Gelişler Ola) Rast ve yine bir eser (Sakarya Marşı) Nihavend makamlarındadır. Burada Türk müziği kodlarıyla örülmüş kimlik belirteci eserlerin nicel artışı dikkat çekicidir. Eserlerin önemli bir kısmında form olarak yalın bir anlatım söz konusudur. Eserler ağırlıklı olarak bir bölümlüdür. Ritmik yapının tamamına yakını basit ölçülere (2/4, 3/4 ve 4/4'lük) dayanmaktadır. Sonuç olarak bu dönemde tonal ağırlıklı bir Türk kimliği inşası öne çıksa da Nihavend, Rast ve Hüseyini makamları ekseninde kurgulanan bir kimlik söyleminin varlığı oldukça önemlidir.

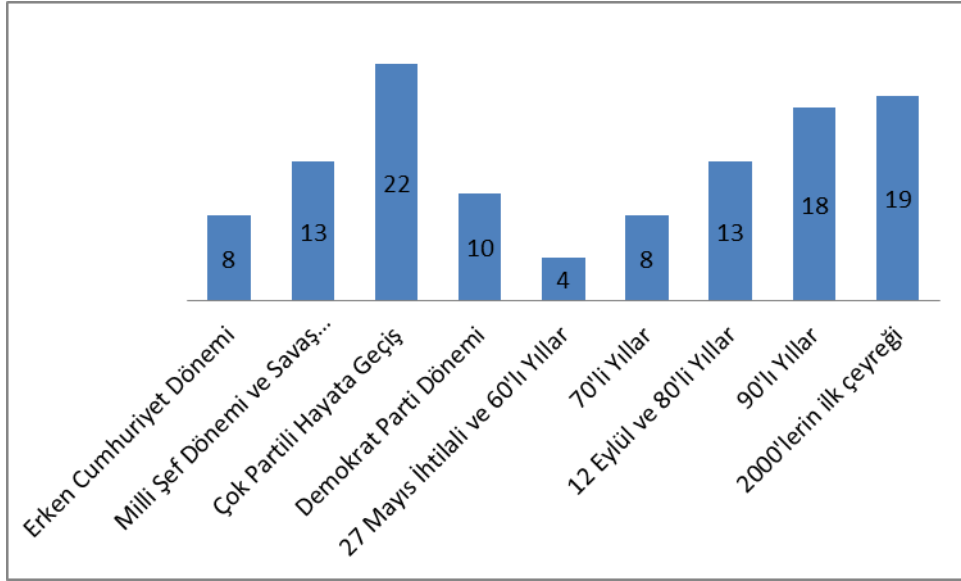
2000'li yılların ilk çeyreğinde Türk kimliği ağırlıklı olarak Atatürk profili üzerinden inşa edilmektedir. Nitekim dönemdeki birçok eserde Atatürk, Türk kimliğinin kaynağını teşkil eden bir şahsiyet olarak tasvir edilmiştir. "Türk'ü ölümden odur kurtaran, Odur yeniden Türklüğü kuran; Türküz Atatürkçüyüz özgürüz yerden göğe; Yurdumuz düşmandan kurtaran en büyük Türk; Türklüğe güç veren devrimler senin; Yurdumu kurtaran, Türklüğe güç katan; Büyük önder yüce Türk" gibi ifadeler kimlik-Atatürk ilişkisini kanıtlar niteliktedir. Yine bu dönemde bayrak, ordu, tarih ve çocuk, temaları üzerinden bir kimlik tasavvurunun devam ettiği görülmektedir. "Türk'e yaraşan gücümle, Türk'üz Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi, Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri; Bizler demir bilekli Türk genciyiz" söylemleriyle kimliği güç ve üstünlük temelinde ele alan bir repertuvar anlayışı bu dönemde de gündemdedir. Diğer bir söylem benlik üzerinden yani bireyin kim olduğuna öz kişiliğine dair geliştirilen kimlik tasavvuru üzerinden gerçekleşmektedir. Burada sıklıkla kullanılan "Ben Türküm" vurgusu bu imajın önemli bir kanıtı olarak öne çıkarken Türk olmanın teyit edildiği bir diğer anlam vurgusu militer ifadelerden oluşmaktadır. Bu anlamda "kahraman Türk eri" ve "Türk ordusu" gibi söylemler önceki dönemlerde olduğu gibi 2000'lerin ilk çeyreğinde de geçerli bir argüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Keza bayrak teması da kimliği teyit eden bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemin belki de en dikkat çekici örneğini Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk birliğini konu edinen bir Özbek türküsü (Anayurt Marşı) teşkil etmektedir. Bu zamana kadar ki ana akım kimlik söyleminin aksine bu türküde vurgulanan "Özbek, Türkmen, Uygur, Tatar bunlar bir boydur, Karakalpak, Kırgız, Kazak bunlar bir soydur, Türkistan, Azerbaycan, Anadolu ey güzel yurdumuz, Kırk asırlık tarihe sahip Türkler" söylemleri Türk kimliğinin sınırlarını Orta Asya, Kafkaslar ve İran platosuna kadar genişletmektedir.

Genel Değerlendirme

Bu çalışmada Cumhuriyetten günümüze Türk kimliğiyle ilişkili toplam 115 esere ulaşılmıştır. Ancak bu 115 eserin 12'si (Türk Vatanı, Çocuk Marşı, Gençlik Marşı (a), Adımız Andımızdır, Türk Hiç Yıllar mı, Ankara, Ankara Türküsü, Türküm, Onuncu Yıl Marşı, Emanetine Sahibim Atam, Gençlik Marşı (b), Ata'ya Özlem) farklı dönemlerde yeniden karşımıza çıkarken 4 yapıtın (Anadolu, Sorun Bizi Tarihten,²⁹ Atatürk, 19 Mayıs) aynı sözel yapıya sahip olmakla birlikte farklı müziklerle bestelendiği saptanmıştır.

²⁹ Bu eser Akalın (1945)'ın kitabında Türklük başlığıyla yer almaktadır.

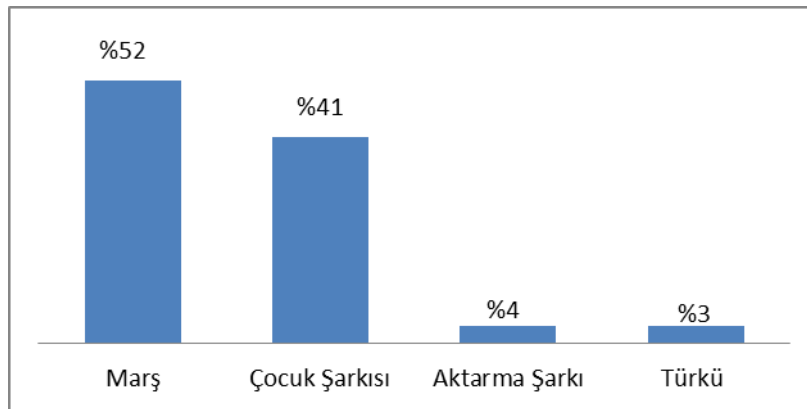
Şekil 1. Dönemlere göre kimlik inşa eden eser sayıları.



Şekil 1'de görüldüğü üzere, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sekiz, Milli Şef Dönemi ve Savaş Yılları'nda on üç, Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi'nde yirmi iki, Demokrat Parti Dönemi'nde on, 27 Mayıs İhtilali ve 60'lı Yıllarda dört, 70'li Yıllar'da sekiz, 12 Eylül Darbesi ve 80'li Yıllar'da on üç, 90'lı Yıllar'da on sekiz ve 2000'lerin İlk Çeyreği'nde on dokuz eserin kimlik referansı taşıdığı tespit edilmiştir. Görüldüğü gibi Cumhuriyetten bugüne Türk kimliğiyle ilişkili en çok eser Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi içinde bulunurken, en az eser 27 Mayıs sonrasında denk gelmektedir. Bu eserlerin müzikal ve sözel yapılarına ilişkin veriler şöyle özetlenebilir:

Türk kimliğini inşa eden eserlerin tümü şarkı, aktarma şarkı, türkü ve marşlardan oluşmaktadır.

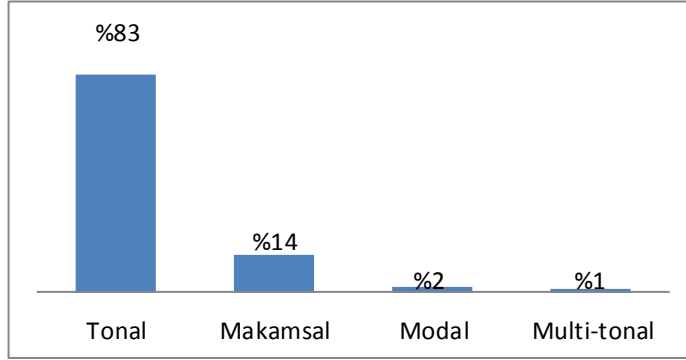
Şekil 2. Türk Kimliğini İnşa Eden Türler



Şekil 2'de görüldüğü gibi Türk kimliğiyle ilişkili eserlerin %52'si marş, %41'i çocuk şarkısı, %4'ü aktarma şarkı ve %3'ü türküdür. Burada marş ve şarkılar kimlik inşasında önemli bir yer tutarken, milli kimliğin önemli göstergelerinden türkünün anlamlı bir düzeyde temsil edilmediği görülmektedir.

Bu eserlerin ezgisel organizasyonu tonal, makamsal ve modal olmak üzere üç temel yapı üzerinde kurgulanmaktadır.

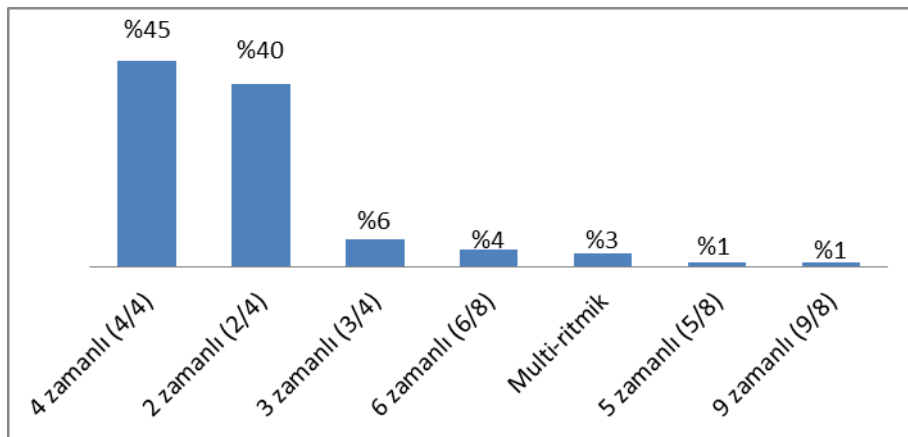
Şekil 3. Kimlik İnşa Eden Eserlerin Ses Organizasyonu



Şekil 3'te görüldüğü üzere Türk kimliğiyle ilişkili müziklerin %83'ü tonal, %14'ü makamsal, %2'si modal ve %1'i multi-tonal yapıdadır. Mevcut oran içinde tonal ezgilerin %60'ı majör, %23'ü ise minör yapıdadır. Makamsal eserler Hüseyini, Nihavend, Hicaz, Nikriz, Karcıgar, Segâh ve Rast makamlarından oluşmakla birlikte mevcut oranın yarısından fazlasının Hüseyini makamı etkisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Kimlikle ilişkili ilk makamsal eserlerin Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi'nde yer aldığı görülürken, başta Erken Cumhuriyet Dönemi olmak üzere Milli Şef Dönemi ve 1970'li yıllarda hiçbir makamsal ezgiye yer verilmediği, en fazla kimliğe vurgu yapan makamsal eserin 12 Eylül sonrasında yer aldığı buna karşın en az makamsal müziğin 27 Mayıs döneminde kullanıldığı belirlenmiştir. Tüm bu bilgiler, Türk kimliğini inşa eden eserlerin ağırlıklı olarak tonal bir estetik yapı içinde oluştuğunu göstermektedir.

Türk kimliği inşa eden eserlerde biri multi-ritmik olmak kaydıyla 7 farklı ritmik yapının kullanıldığı belirlenmiştir.

Şekil 4. Kimlik İnşa Eden Eserlerin Zaman Organizasyonu

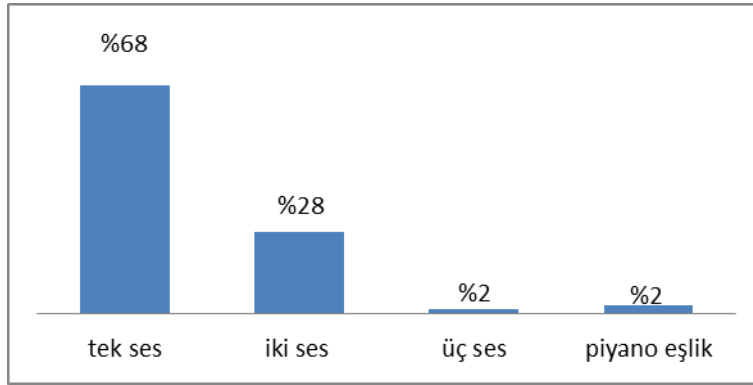


Şekil 4'te görüldüğü üzere, kimlik inşa eden eserlerin %45'i 4/4'lük, %40'ı 2/4'lük, %6'sı 3/4'lük, %4'ü 6/8'lik, %1'i 9/8 ve 5/8'lik, %3'ü ise multi ritmik yapıdadır. Burada basit ölçülü yapılar açık ara farkla (%85) öne çıkarken bileşik ve karma ölçülerin anlamlı düzeyde temsil edilmediği ve usul anlayışının göz ardı edildiği görülmektedir. Bilhassa Türk kimliğiyle özdeşleşebilecek olan 5

zamanlı (5/8) Türk Aksağı ile burada Aksak usulüne tekabül eden 9 zamanlı (9/8'lik) usul yapılarının %1'lerde temsil edilmesi ve Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan diğer usul tiplerine (Düyek, Devri Turan, Devri Hindi, Aksak Semai vb.) hiç yer verilmemesi dikkat çekicidir. Cumhuriyetten bugüne belirgin bir biçimde usul yaklaşımını öne çıkaran yalnızca iki eser tespit edilmiş olup bunları Milli Şef Dönemi ile 12 Eylül sonrasında görmekteyiz.

Kimlik inşa eden eserlerin armonik yapısı da kuşkusuz tonalite-makam, usul-ölçü kadar önem arz etmektedir.

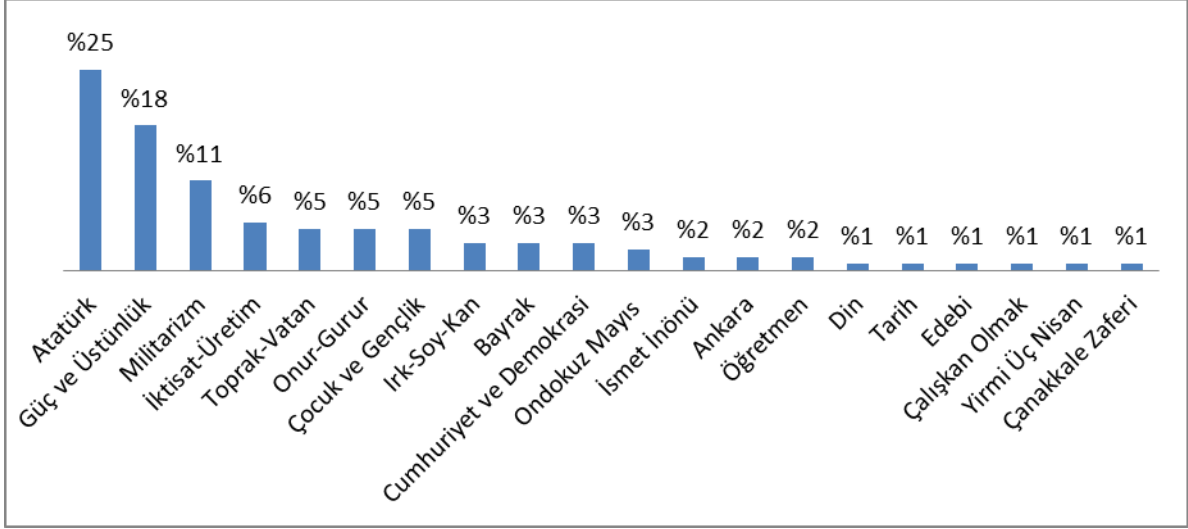
Şekil 5. Kimlik İnşa Eden Eserlerin Armonik Yapısı



Şekil 5'te görüldüğü üzere, kimlik inşa eden eserlerin %68'i tek sesli, %28'i iki sesli ve %2'si ise üç sesli ve piyano eşliklidir. Çok sesli ve piyano eşlikli yapıların Erken Cumhuriyet Dönemi başta olmak üzere 50'li yılların sonuna kadar etkin bir biçimde kullanıldığı görülürken bu tarihten itibaren kademeli olarak tek sesli bir ses evrenine geçildiği tespit edilmiştir. Kimlik inşa eden eserlerde diğer şarkı ve marşlara nazaran kullanılan polifonik yapının nicel olarak öne çıkması kimlik inşasına dönük önemli bir veri olarak okunabilir. Nitekim müzikteki modernleşmenin somut bir göstergesi olan çok sesli anlayış, "muasır medeniyetler seviyesi"ne çıkmaya çalışan Cumhuriyet için olmazsa olmaz bir kültürel kazanımdır. Erken Cumhuriyet Dönemi düşüncesine göre, milletin çağdaşlaşması çok sesli müziği kavrayabilmesiyle doğru orantılıdır. Bu açıdan bakıldığında milli kimliği inşa eden eserlerin çok sesli olarak kurgulanması, Türk kimliğinin Batıcı yönüne işaret eden bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır.

Türk kimliğini inşa eden eserlerin anlam evreni 20 farklı tema üzerinden gerçekleşmektedir.

Şekil 6. Kimlik İnşa Eden Eserlerde Kullanılan Temalar



Şekil 6'da görüldüğü üzere, Türk kimliğiyle ilişkili eserlerin %25'i Atatürk, %18'i güç ve üstünlük, %11'i militarizm, %6'sı iktisat-üretim, %5'i toprak-vatan, onur-gurur, çocuk ve gençlik, %3'ü ırk-soy-kan, bayrak, cumhuriyet ve demokrasi, 19 Mayıs, %2'si İsmet İnönü, Ankara ve öğretmen, %1'i din, tarih, edebi, çalışkan olmak, 23 Nisan ve Çanakkale zaferi temaları ekseninde kurgulanmıştır. Burada kimliğe ilişkin örtük ya da açık olarak oluşturulmak istenen duygu ve düşüncelerin yan iletlerinde dost-düşman, yurt-vatan, bayrak, tarih, ırk-soy-kan, güç ve üstünlük, din, Atatürk, ulus, millet, kişisel değer ve onur gibi kavramlara yer verildiği söylenebilir. Nicel olarak Türk kimliğiyle ilişkili temaların dönemsel ağırlıkları da ayrı bir önem taşımaktadır. Buna göre, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde militarizm temaları öne çıkarken, Mili Şef Dönemi'nde iktisat ve üretim, Çok Partili Hayata Geçiş ve Demokrat Parti dönemlerinde güç ve üstünlük, 27 Mayıs Darbesi ve 60'lı yıllarda Atatürk, 1970'li yıllarda yine militarizm ve 1980, 1990 ve 2000'li yıllarda ağırlıklı olarak Atatürk temalarının kimlik olgusuyla özdeşleştiği görülmektedir.

Sonuç

Cumhuriyet kurulduğunda Türkiye'de yaşayan halkların büyük kısmı kendilerini ağırlıklı olarak dini (Müslüman, Sünni, Alevi, Süryani vs.), etnik (Türkmen, Kürt, Çerkez, Laz vs.), yöresel (İzmirli, Trabzonlu, Adanalı, Haymanalı, Karahisarlı vs.) ve aşiretsel mensubiyet bilinciyle tanımlamaktaydı. Bunların içerisinde en zayıf olan etnik mensubiyet bilinciydi. Sözelimi bir Laz, Laz olduğunu biliyor, ancak Lazlık kimliğini hayatının merkezine oturtmuyordu. Cumhuriyet nüfusunun büyük kısmının güçlü bir bilinçle benimsediği en üst ortak kimlik "Müslümanlık"tı. O da kendi içerisinde alt-kimliklere (Alevi, Sünni, Caferi vs.) ayrılmıştı. Türklük bilinci 19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı münevverleri arasında kendisini hissettirmeye başlamıştı. Özellikle İkinci Meşrutiyet döneminde değişik kurumsal yapılarda ve dergi platformlarında (Türk Ocağı, Türk Yurdu, İttihat ve Terakki Cemiyeti) etkili olan Türkçü münevverler, Türklüğü kapsayıcı bir "üst kültür" kimliği olarak benimsemişler ve Türklük bilincinin yaygınlaşması için uğraşı vermişlerdi. Bu dönemde sembol isimler olan Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura'nın çalışmalarının özellikle altı çizilmelidir ki her iki ideoloğun fikirleri Cumhuriyet döneminde de etkisini göstermiştir.

Osmanlı'nın son dönemlerinde hem hükümet politikaları hem de yayın dünyası çerçevesinde yoğunlaşan bütün bu çabalara rağmen Türklük bilincine sahip olanların sayısı yine de toplam

nüfusun çok az bir kısmını oluşturuyordu. Bu durumun elbette ülkenin imparatorluk geçmişine ve Osmanlı-İslam kültürüne dayanan tarihsel nedenleri vardı. Balkan savaşı hezimetinden sonra (1912 sonrası) yoğunlaşan Türkçü hareketler; İttihat ve Terakki Partisi'nin "tek parti" iktidarından sonra (1914 sonrası) bir hükümet ve devlet politikası haline getirilen Türkleştirme faaliyetleri, eğitim müfredatında Türklük vurgusunun artması, eğitim yoluyla Türklük bilincinin aşılarmaya çalışılması, yine de halkın büyük çoğunluğunda Türklük bilincini geliştirmede. Gündelik yaşamda kuvvetli bir gelenekle içselleştirilen imparatorluk ve ümmet kültürünün halk üzerindeki etkisi devam ettiğinden bu bilinci geliştirmek oldukça güçtü. Ayrıca, bu dönemde münevverlerin benimsemeye çalıştığı Türklük bilinci genellikle "Osmanlı İmparatorluğu formasyonu" üzerinde şekillendiği için modern anlamda bir ulus aidiyetini, ulusal kimlik kavrayışını münevverler arasında da tam anlamıyla bulmak mümkün değildi. Yani Cumhuriyet dönemine geçildiğinde, yeni devletin temel özelliği olarak tanımlanan laik ulusal devlet yapılanmasına uygun olmayan bir toplumsal yapı devletin kurucu önderlerinin öncelikle dönüştürmeleri gereken yapı olarak belirmişti. Bu dönüşüm sürecinin "kimlik inşası" çalışmaları ile gerçekleşmesi düşünölmekteydi.

Gerçekten de cumhuriyetçi kadro, İmparatorluktan kalan ülke-toplum mirası üzerinde bir ulus-devlet formasyonu çerçevesinde devleti inşa etmeyi düşündüğü için Türklük bilincinin yaygınlık kazanmasına ve bu çerçevede gerçekleşecek olan kimlik inşasına hayati derecede önem veriyordu. Cumhuriyetle birlikte çalışmaların başlamasıyla İmparatorluk geleneğinden kaynaklanan iki sıkıntı söz konusu oldu. Birincisi; etnik kategori olarak var olan ve ortak kişilik özellikleri de bulunan Türklerin "etnik grup" olmaları söz konusu değildi. Cumhuriyetin ilk kimlik inşacıları Türkçe konuşan herkesi Türk etnik grubu içerisinde değerlendiriyorlardı. Ancak Türkçe konuşanların ekseriyeti için "Müslüman kimlik" ağır basıyordu. Dolayısıyla Türkçe konuşan ve etnik grup olma potansiyeli taşıyan geniş kesimlerin benimseyebileceği bir Türk kimliği inşa etmek oldukça zordu. İkincisi; ülkenin, ulus-devlet olma ülküsüyle bağdaşmayabilecek heterojen bir etnik yapısı vardı. Yani nüfusun önemli bir kısmı, her ne kadar dışarıdan Türk kategorisi içerisine dâhil edilseler de, potansiyel etnik kategori olarak Türk değillerdi.

Cumhuriyetin yönetici kadrosu bu yapıdan bir Türk kimliği inşa edebilmek için iki yolu denedi:

1. Etnik yapı-kategori bakımından Türk olarak kabul edilenlere (gündelik yaşamlarında Türkçe konuşanlar) etnik grup bilinci-aidiyeti aşılarmak;
2. Etnik yapı-kategori olarak kendilerini Türk milletinin bir parçası gibi hissetmelerini sağlayacak bir yeni kimlik bilinci yaratmak.

Bunun için öncelikle Anayasa ve yasal metinlere bu doğrultuda biçim verilmiştir. 1924 Anayasası'nda belirginlik kazanan "vatandaşlık bağı" ile "Türklük" arasındaki bağlantı bu amaç için gerçekleştirilen yeni düzenlemelerdendir. Ülke toprakları içerisinde yaşayan herkesin "vatandaş" olmasıyla kazanılan Türklük, ırka-etnisiteye değil, toprağa, ülkeye bağlı bir milliyetçilik anlayışını yansıtmaları nedeniyle yeni devletin milliyetçi rotasıyla toplumsal yapı arasında olabilecek çelişkilerin-gerilimlerin "resmi" düzlemde önüne geçilmek istenmiştir. Gerçi 1930'lu yılların ikinci yarısında ırkı temel alan bazı milliyetçi hükümet politikaları bu çelişkiyi zaman zaman resmi düzlemde de ortaya çıkarmıştır. Ancak Anayasadaki amir hüküm ve Mustafa Kemal Atatürk'ün "ne mutlu Türküm diyene" sözünde anlam bulan benimseyici milliyetçilik anlayışı bu sapmaların Cumhuriyetin genel rotası içerisinde resmi bir biçim bulmasını önlemiştir.

Buna rağmen Cumhuriyet'in öncü kadrolarının ülkede yaşayan herkesin kendisini "Türk milletine ait hissetmesi" hedefi, oldukça meşakkatli bir süreçtir. Zira "ait olması" istenen halkın tarihsel-sosyolojik özellikleri resmi düzenlemelerle değişmeyecek kadar kök salmıştır. Ancak, yeni bir kimlik aşısı ve kimlik inşası ile bu hedefe ulaşılabilirliği düşünölmüştür. Cumhuriyetin ilk

yıllarında yoğunlaşan devletin laikleşmesi, monarşik geleneklerden ve kurumlardan arındırılması çalışmaları bunu sağlama hedefi açısından bir temel oluşturmuştur. Esas olarak da eğitim çalışmaları ve çocuklara öğretilen müfredatın içeriği ulus-devletin geleceği açısından, devletin temel dayanağı olarak kabul edilen Türk milletinin bir ferdi olma bilincinin yeni nesiller tarafından benimsenmesi oldukça önemsenmiştir. Özellikle 1930'lu yıllarda devletin ideolojik aygıtları, esas olarak da eğitim kurumları ve diğer siyasal toplumsallaşma araçları bu amaç doğrultusunda seferber edilmiştir. Temel amaç ulus-devletin temel yapı taşı olacak homojen bir millet yaratmaktır. Bu bir kimlik inşası sürecidir. Ancak yinelemek gerekir ki, kimlik inşası özünde bir bilinçlenme/bilinçlendirme faaliyetidir. Ortaya çıkan sonuç yoktan bir kişilik yaratmak değildir. Anadolu insanının binlerce yılda şekillenen ortak "ulusal kişilik" özellikleri zaten vardır ve yaşamaktadır. Kimlik inşası, yeni bir kişilik yaratmak değil, var olan kişilik özelliklerine aidiyet bilinciyle yeni bir biçim vermektir. Elbette bu yeni biçim, yani kimlik inşası, yeni kişilik özellikleri de doğuracaktır. Ama kişiliğin yaşayan, gelişen bir durum; kimliğin ise tanımlanan, inşa edilen bir durum olduğu gerçeği değişmeyecektir. Cumhuriyet dönemindeki kimlik inşası çalışmaları da bu mantıkla gerçekleşmiş, esas hedef ulus-devlete uygun bir ulusal kimlik bilincini ülkenin tamamına yaygınlaştırmak olmuştur. Bu çalışmalarda Türklüğe yapılan vurguların, her ne kadar Türk etnik kategorisini baz alsın da bu etnik kategorinin doğuştan edinilen değil, kazanılan, bilinçle benimsen bir durum olduğu hep ön planda olmuştur.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kimlik inşasına uygun bir siyasal zemin oluşturulmaya başlanmıştır. Öncesinde saltanatın sonrasında da hilafetin kaldırılması Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlı başına bu zeminin başlangıç noktası olmuştur. Anayasal düzenin ve devletin laikleşmesi büyük ölçüde 1930'lu yıllara kadar yoğunlaşmış, yeni devletin (ulus-devletin) yeni insanını yaratacak bilinçlenme ise esas olarak 1930'lu yıllarda gerçekleştirilen ideolojik-kültürel çalışmalarla, eğitim ve sanat çalışmalarıyla kendisini göstermiştir. Bu çalışmanın konusu olan "çocuklara seslenen müzik yapıtları"nda sözel ve müzikal yapılarıyla birlikte bu "yeni insan"ı yansıtan, yansıtması istenen kültürel-ideolojik argümanları görmek mümkündür. Bilhassa kimlik inşa eden eserlerin müziksel yapısı ulus devletin amaçladığı "yeni yurttaş" tahayyülünün önemli bir belirleyici olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim ele alınan müziklerin büyük bir çoğunluğunun tonalite anlayışıyla bestelenmesi, zaman organizasyonuna dair verilerin ağırlıklı olarak basit ölçülerden oluşması, Cumhuriyetin ilk dönemlerinden başlayarak 80'li yıllara kadar iki, üç ve dört sestem oluşan polifonik ve piyano eşlikli eserlere öncelik verilmesi gerçeği her ne kadar ulusal kişilik özelliklerini yansıtmasa da kimlik inşasının "Türk kalarak çağdaşlaşma" tasavvuruna dönük olarak kurgulandığını kanıtlamaktadır. Yine bu eserler Türk siyasal hayatının ideolojik dönemlerine göre farklı nüanslar içerse de bilhassa söz evreni itibarıyla Türklüğe/Türklük bilincine ve bununla bağlantılı milliyetçi figürlere sıklıkla vurgu yapıldığı açıktır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde kullanılan kimlik söylemlerinin günümüzde halen geçerliliğini koruyor olması ise, değişen kimlik paradigmaları ışığında müzik yapıtlarının yeniden ele alınmasını zorunlu kılmaktadır.

Kaynakça

- Akalın, B. (1945). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu*. İstanbul: MEB Basımevi.
- Akçura, Y. (2015). *Üç Tarz-ı Siyaset*. (A. Tekin, Dü.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aktürk, Ş. (2006). Etnik Kategori ve Milliyetçilik: Tek-Etnili, Çok Etnili ve Gayri-Etnik Rejimler. *Doğu Batı*, 23-53.
- Alkan, T., & Ergil, D. (1980). *Siyaset Psikolojisi*. Ankara: Turhan Kitabevi.

- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, B. (2009). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arca, M. Z. (1940). *Musiki Öğretici ve Nota Lektürü*. İstanbul: Börhaneddin Matbaası.
- Ataman, A. M. (1951). *Musiki Dersleri*. Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik.
- Atrek, F. H. (1935). *İlk Okulda Şarkılarım*. İstanbul: Kağıtçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.
- Atrek, F. H. (1946). *Ortaokul Müzik Kitabı*. İzmir: Meşher Basımevi.
- Atrek, F. H. (1949). *İlkokul Müzik Kitabı*. İzmir: Bilgi Matbaası.
- Aydın, S. (2009). *Terzinin Biçtiği Bedene Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*. Ankara: Özgür Üniversite.
- Aydın, Ş. (1997). *İlköğretim Müzik 6. Sınıf*. Ankara: Küre Yayıncılık.
- Aydın, Ş. (1999). *İlköğretim Müzik 7. Sınıf*. Ankara: Küre Yayıncılık.
- Aydıntan, Z., & Egüz, S. (1976). *Türkü ve Şarkılarla Yeni Müzik Eğitimi*. İstanbul: Helvacıoğlu Kitabevi.
- Aydoğan, S. (1982). *Yaşasın Müzik*. Ankara: Önder Matbaası.
- Aydoğan, S. (1992). *Hayat Kaynağımız Müzik*. Ankara: Arkadaş.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Can, M. C. (1993). *Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme*. Kayseri: (Yüksek Lisans Tezi) Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş.
- Canselen, F. (1952). *Müzik I*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.
- Canselen, F. (1958). *Ortaokul Müzik III*. İstanbul : Berksoy Matbaası.
- Canselen, F. (1974). *Ortaokul Müzik I*. Ankara: Öğretmen Matbaası.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür; Kimliğin Gücü (İkinci Cilt)*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Copeaux, E. (2013). *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, İ. (1956). *İlk Öğretmen Okullarında Müzik I. ve II. Devre*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Çam, M., & Yıldız, H. (1996). *Müzik 6: İlköğretim Okulları İçin Ders Kitabı*. Ankara: Pasifik Ders Kitapları.
- Çelik, M., & Şendağ, B. A. (2014). *İlköğretim Müzik 6-7-8*. Ankara: MEB.
- Çolak, Y. (2014). *Devletin Kimlik Krizi ve Çeşitliliği*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Deliorman, L. (1999). *Marşlarımız*. İstanbul: MEB.
- Erdost, M. İ. (1991). *Ulus, Uluslaşma, Demokratikleşme*. Ankara: Onur Yayınları.
- Ergun, D. (2000). *Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge Yayınları.

- Ergun, D. (2004). *Türk Birey Kuramına Gir*. Ankara: İmge Yayınları.
- Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak:Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Feridun, M. A. (1929). *İlk Musiki Kitabı*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güray, C. (2011). *Bin Yıllın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güvenç, B. (2008). *Türk Kimliği:Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Hacıosmanoğlu, S. (2014). *Osmanlı'da Çocuk Musikisi*. İstanbul: Fanus Yayınları.
- Hall, S. (1998). *Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. (A. D. King, Dü., Ü. H. Yolsal, & G. Seçkin, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hilmi, F. (1935). *İlk Okulda Şarkılarım*. İstanbul: Kağıtçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.
- Illich, I. (2015). *Şenlikli Toplum*. (A. Kot, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnan, A. (1981). *Mustafa Kemal Atatürk'ten Yazdıklarım*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaduman, S. (2010). Modernizimden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University*, 17(5), 2886-2899.
- Karpat, K. (2013). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Timaş.
- Okyay, E. (1969). *Okul Müzik Eğitimi*. Ankara: Üç Er Ofset Matbaacılık.
- Öktem, M. H. (1947). *İlk Okullarda Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özdemir, N., & Koç, Y. (2008). *İlköğretim Müzik 6-7-8 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara: MEB Devlet Kitapları.
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken.
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan.
- Öztürk, O. M. (2006b). Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir "Geleneysel Anadolu Müziği" Yaklaşımına Doğru. *Pan'a Armağan* (s. 151-188). içinde İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürkmen, A. (2009). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağır, T. (2002). *Cumhuriyetten Günümüze Okul Şarkıları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Satır, Ö. C. (2008). *İlköğretim Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Çocuk Şarkılarının Öğrencilerin Gelişim Düzeylerine Uygunluğu Açısından İncelenmesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sever, S. (2003). *Çocuk ve Edebiyat*. Ankara: Kök Yayıncılık.
- Signal, K. L. (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. (İ. Gökçen, Çev.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Smith, A. D. (2014). *Milli Kimlik*. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Somer, M. (2014). *Milada Dönüş, Ulus Devletten Devlet Ulusa Türk ve Kürt Meselesinin Üç İkilemi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sun, M., & Seyrek, H. (2002). *Okulöncesi Eğitimde Müzik*. İzmir: Müzik Eserleri Yayınları.
- Sun, M., & Sun, İ. M. (1984). *Elli Yılın En Güzel Okul Şarkıları*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Şenel, S. (2012). Türkü. *İslam Ansiklopedisi* (s. 612-616). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tangör, S. (1940). *Müzik I*. İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Ün, E. Z., & Sevenay, T. (1974). *Ortaokullarda Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaşar, N., Özdemir, A., Eren, E. Ö., & Öztürk, S. (2007). *İlköğretim Müzik 2 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Yaşar, N., Özdemir, A., Eren, E. Ö., & Öztürk, S. (2007). *İlköğretim Müzik 3 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, S., Akkuş, B., & Tanrıkorur, C. (1989). *Ortaokullar İçin Müzik 1-2-3*. Ankara: MEB.
- Yıldız, H., & Çam, M. (1996). *Müzik 6: İlköğretim Okulları İçin Ders Kitabı*. Ankara: Pasifik Yayınları.
- Zeki. (1929). *Çocuklara ve Gençlere Teganni Dersleri*. İstanbul: Devlet Matbaası.