

BİR ANTROPOLOJİK ÖZSELLEŞTİRME ÖRNEĞİ OLARAK VAHİT LÜTFİ SALCI'NIN ALEVİ MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI*

Vahit Lütfi Salcı's Studies on Alawi Music as an Example of Anthropological Orthogenesis

Onur Güneş Ayas**

Öz

Vahit Lütfi Salcı'nın çok sesli unsurlar içeren Alevi müzikleri hakkındaki çalışmaları, Erken Cumhuriyet dönemi elitlerinin Batı müziğiyle uyumlu saf bir milli öz arayışının en ilginç örneklerinden biridir. Salcı'ya göre Türk halk müziği aşıkâr ve gizli olmak üzere iki ana kola ayrılmaktadır. Kapalı topluluklar olarak örgütlenmiş Alevi kabilelerin temsil ettiği gizli halk musikisi, kozmopolit Osmanlı kültüründen ve Şark musikisi olarak damgalanmış şehir müziğinden yalıtılmış olduğu için saf Türk kültürünün otantik ifadesidir. Aynı zamanda, içinde armoni ve kontrpuana dalalet eden çok sesli unsurlar barındırdığı için de medeni Batı dünyası karşısında Türk milletinin yüzünü ağartmaktadır. Bu çalışmanın amacı Salcı'nın gizli Alevi müziği hakkında geliştirdiği bu formülü, bir antropolojik özselleştirme örneği olarak incelemek ve dönemin resmi müzik politikasıyla ilişkisini tartışmaktır. Antropolojik özselleştirme, bu makalenin yazarı tarafından, Grunebaum'un ortogenetik ve heterogenetik kültürel değişim ayrımından ve Neuman'ın bu kavramı Cevdet Paşa'nın fikirlerine uygulamasından ilhamla geliştirilmiş bir kavramdır. Makalede özselleştirme söylemi, yabancı bir modele dayanarak gerçekleşen heterogenetik kültürel değişimlerin, yerli bir kaynaktan türemiş ortogenetik değişimler gibi yorumlanması olarak tanımlanmakta ve arkeolojik özselleştirme ve antropolojik özselleştirme olarak ikiye ayrılmaktadır. Arkeolojik özselleştirme, Türk Tarih Tezi'nde olduğu gibi, kültürel değişimin kaynağını ulusun uzak geçmişinde arayan söylemlere işaret eder. Antropolojik özselleştirme ise Salcı'nın yaptığı gibi Batı kültürüyle uyumlu milli özü köylerdeki kapalı toplumlarda arar ve bir tarihsel süreklilik anlatısı inşa etmeye çalışır. Salcı'nın formülü, Alevileri modern Türk ulusunun inşasına entegre etmek ve şehrin melez kültürüne şüpheyle bakan köy temelli bir kültürel modernleşme projesini desteklemek için geliştirilmiş söylemlerle ortak bir zemini paylaşmaktadır. Katı ikili karşıtıklara dayanan bu özcü söylemler kültürel alandaki karmaşık etkileşimleri göz ardı etme eğilimindedir. Bu söylemleri en uç mantıki sonuçlarına vardırın Salcı, böylelikle sağladıkları yeni imkânları ve içerdikleri sınırlılık ve paradoksları daha iyi görmemizi sağlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Alevi Müziği, Müzik Sosyolojisi, Kültürel Etki, Vahit Lütfi Salcı, Türk Müziği, Özselleştirme

Abstract

Vahit Lütfi Salcı's studies on polyphonic Alawi music are among the most interesting examples of the Early Republican Turkish elite's seeking a pure national essence harmonious with Western music. According to Salcı, Turkish folk music is divided into two main branches: Manifest and secret. Secret folk music represented by Alawi tribes organized as closed circles is the authentic expression of pure Turkish culture, since it has been isolated from the cosmopolite Ottoman culture and the urban music which was stigmatized as Oriental music. At the same time, this secret folk music is the pride of the Turkish nation against the civilized Western world since it involves polyphonic elements denoting harmony and counterpoint. The aim of this study is to scrutinize this formulation developed by Salcı

* Geliş Tarihi: 11.07.2020, Kabul Tarihi: 17.10.2020. DOI: 10.34189/hbv.96.017

** Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul/Türkiye, oayas@yildiz.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5317-271X>

about secret Alawi music as an example of anthropological orthogenesis and discuss its relation with the official music policy. Anthropological orthogenesis is a concept developed by the author of this article, inspired by both Grunebaum's distinction between orthogenetic and heterogenetic cultural change and Neuman's adaptation of this concept to Cevdet Pasha's ideas. In this article, orthogenesis is defined as the interpretation of heterogenetic cultural changes, which are based on foreign models, as orthogenetic changes, descending from native sources and is divided as archaeological and anthropological orthogenesis. Archaeological orthogenesis refers to the discourse that seeks the source of cultural change in the remote past of the nation as in the Turkish History Thesis. On the other hand, anthropological orthogenesis refers to the discourse that seeks a national essence harmonious with Western culture in closed communities of the villages and attempts to build a narrative of historical continuity as Salcı did. Salcı's formulation also shares a common ground with the discourses developed to integrate Alawis to the modern Turkish nation-building process and support village-based cultural modernization project which approaches the hybrid urban culture with suspicion. These essentialist discourses based on strict dichotomies tend to ignore the complex interactions in cultural field. Salcı who carried these ideas to their most extreme logical conclusions, thus enables us to see better the new potentials they provide and the limitations and paradoxes they generate.

Keywords: Alawi Music, Sociology of Music, Cultural Influence, Turkish Music, Vahit Lütfi Salcı, Orthogenesis

1. Giriş

Vahit Lütfi Salcı (1883-1950), resmi müzik politikasını oluşturan ve hayata geçiren kurumların dışında kalmış olmasına karşın, Erken Cumhuriyet döneminin en renkli, üretken ve özgün müzik araştırmacılarından biridir. Her ne kadar kurumsal ve akademik bir destek ve altyapıdan yoksun olsa da, Salcı'nın Trakya bölgesindeki Alevi müzik ve oyunları hakkındaki araştırmaları, bu alandaki ilk kayda değer müzik etnografisi çalışmalarından birini teşkil eder ve daha sonraki etnomüzikolojik çalışmaların habercisidir. Salcı'nın bugün bile eksiksiz bir envanteri çıkarılmamış olan bu araştırmaları, zahmetli bir saha çalışmasına dayanmaları açısından da dönemin ideolojik yönü ağır basan, spekülatif müzik metinleri arasından sıyrılmaktadır. Ancak bu araştırmaların ardında çok güçlü bir ideolojik motivasyon olduğunu da söylemek gerekir. Bunun en belirgin örnekleri, Salcı'nın "gizli halk musikisi" hakkındaki çalışmalarında görülür. Türk halk müziği içinde hiçbir yabancı kaynaktan etkilenmeyerek saflığını korumuş, ama aynı zamanda Batı müziğiyle de uyumlu bir öz arayan Salcı, aradığını "gizli halk musikisi"nde bulmuştur. Salcı'ya göre bu "gizli kol", Türk müziğinin hakiki özünü teşkil etmekle kalmayıp, aynı zamanda "Türk musikisinde armoninin asırlardan beri mevcut olduğu"nu göstermekte ve böylelikle "medeniyet dünyasına karşı [...] yüzümüzü ak" kılmaktadır (1940a: 18).

Bilindiği gibi, erken Cumhuriyet dönemi resmi müzik politikası, Türk müziğinin "milli özünü" koruyarak çok sesliliğe geçişini sağlamayı amaçlar. Bu uğurda makama dayalı Osmanlı müzik geleneği dışlanarak Batı müziğine yer açılmış, resmi kurumlar Batı müziğini esas alarak yeniden örgütlenmiştir. Batılı devletlere karşı mücadeleyle kurulmuş bir devletin milliyetçi idarecileri için ideolojik problemler ortaya çıkaran bu durum, Batılılaşmayla milliyetçilik arasındaki gerilimi yumuşatacak meşrulaştırma

söylemleri geliştirilmesini gerektirmiştir. Bu bağlamda çok sesliliğe geçişi, yabancı bir kültürden ödünç alma olarak değil de, yerli bir kaynaktan gelişme şeklinde yorumlayan yeni söylemlerin ortaya çıktığı görülür. Örneğin, Türk Tarih Tezi'nden ilhamla, çok sesli Batı müziğinin kaynağı, eski Türk kavimlerinin ve Türk oldukları varsayılan Sümer, Hitit vb. çok eski medeniyetlerin müziğinde aranmış, Pentatonizm teziyle de Orta Asya kökenli pentatonik Türk müziğinin göçler yoluyla çok sesli Batı müziğine kaynaklık ettiği ima edilmiştir (Ayas, 2018: 222-239). Ne var ki bu iddialı söylemleri destekleyen ciddi tarihsel, arkeolojik kanıtlar gösterilebildiğini söylemek zordur. Daha da önemlisi, çok eski Türk kavimlerine ait olduğu iddia edilen bu polifonik veya proto-polifonik müziklerle, yaşayan Türk müziği arasındaki sürekliliği kanıtlayacak etnolojik bulgular da eksiktir. İşte Salcı, “gizli halk musikisi” teziyle, bir taşla iki kuş vurmaya amaçlar. Bir yandan Türk müziğindeki polifonik unsurların, mezhep taassubu nedeniyle gizlenmek zorunda kalan topluluklar içinde yaşadıkları ileri sürerek, Türk Tarih Tezi'nin temel mantığını destekleyecek somut kanıtlara şimdiye kadar derlenen türkülerde neden rastlanmadığı sorusuna bir açıklama getirir, diğer yandan da, resmi kurumlara bu malzemenin toplanabileceği bakir bir çalışma alanı gösterir. Salcı'nın tezi, bu yönüyle Batı müziğiyle uyumlu bir milli özün tarihteki sürekliliğinin gösterilmesi açısından, en cüretkâr girişimlerden biridir.

Salcı'nın çalışmaları; Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Sadi Yaver Ataman, Ahmet Adnan Saygun gibi isimlerin dikkatini çekmiş olsa da, dönemin önde gelen dergilerinde bu cüretkâr teze şaşırtıcı derecede az yer ayrıldığı, derleme çalışmalarında bu bakir sahanın büyük ölçüde göz ardı edildiği görülür. Örneğin Halkevleri'nin yayın organı olan *Ülke* dergisinde Salcı'nın kendi makalesi (1938a) dışında “gizli halk musikisi” tezi hakkında hiçbir inceleme yayımlanmamıştır. Salcı'nın Bela Bartok'un konferansları vesilesiyle gizli halk musikisi tezini anlattığı bu makalesi, radyonun Türk müziği yayınlarının başında bulunan Mesud Cemil'in dikkatini çekmişse de, oldukça olumsuz bir tepkiye maruz kalmıştır. Mesud Cemil, Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan yazısında (1938) Salcı'yı adeta yerden yere vurarak “yüzlerce sene muazzam bir milletin terennüm ettiği ve tekâmül ettirdiği musikiyi, nihayet o milletin içindeki bir tarikatın hep gizli kalmış ve millet tarafından hiçbir zaman bilinmemiş meçhul ve mevhum musikisine feda etmek” ile suçlar. Salcı, çalışmalarını hiçbir resmi kurumun desteği olmaksızın, kendi başına yürütmüştür. Nitekim 1940 yılında Anadolu'yu baştanbaşa, köy köy dolaşarak “gizli halk musikisi” örneklerini derleme teklifi de, Maarif Bakanlığı tarafından, “bütçe darlığı” gerekçesiyle reddedilir. Teklifinin kabul edileceğini düşünerek memuriyetten istifa etmiş olan Salcı, ciddi ekonomik sıkıntılar yaşar (Arslan, 2015: 217).

Musiki İnkılabı'nın en hararetle savunucularından biri olmasına karşın, inkılaba yön veren resmi kurumlarda kendine yer bulamamasında, Salcı'nın sözünü sakınmaz tutumunun da etkisi vardır. Pek çok yazısında resmî kurumları, Musiki İnkılabı'nın ilkelerine göre hareket etmemekle, “Şark musikisi”ne taviz vermekle veya saha çalışmalarını ciddiyetsiz bir şekilde yürütmekle suçlar. Yine de kurum

dışı kalmasını veya resmi söylemde merkezi bir konum elde edememesini, sadece Salcı'nın geçimsizliğine ve inatçı kişiliğine bağlayamayız. Salcı'nın fikirlerinin özünde, resmi tezlerde örtük bir şekilde ifade edilmiş veya üzeri örtülmüş bazı gerilim ve tutarsızlıkları daha görünür kılan unsurlar vardır. Bu çalışma, işte bu unsurlara odaklanmaktadır. Salcı hakkındaki kaynaklarda, bu tip bir sosyolojik söylem analizine dayanan, müstakil bir çalışmaya rastlanmaz. Mevlüt Yaprak'ın (2003) ve bilhassa Fazlı Arslan'ın (2015) kitapları, Salcı'nın hayatı ve eserleri hakkında önemli bilgiler sunmaları ve Salcı'ya ait seçme metinler içermeleri açısından önemli bir boşluğu doldurmuştur. Bununla birlikte, her ikisi de, Salcı'nın metinlerine ilişkin kuramsal bir analiz içermemektedir. Salcı'yla ilgili en kapsamlı inceleme ve bibliyografya çalışması, halen Fazlı Arslan'a (2015) aittir. Yine de, Salcı'nın çalışmalarının eksiksiz bir listesine hâlâ sahip değiliz. Konuyla ilgili yapılan görüşmeden edinilen bilgilere göre, Urum Ulaş Özdemir, Salcı'nın eksiksiz bir külliyatını bir araya getirmek üzere çalışmalarını sürdürmektedir. Doğrudan Salcı'yla ilgili olmamakla birlikte, farklı bağlamlarda onun metinlerine atıf yapan çalışmalar da bu konudaki kaynak metinlerin önemli bir parçasıdır. Örneğin Trakya bölgesinin tasavvufi halk müziği örneklerini bir araya getirip analiz eden Hüseyin Yaltrık (2002), kitabında Salcı'nın bu alandaki öncülüğünden bahsetmiş ve ilgili bölümlerde onun katkılarından örnekler sunmuştur. Ancak, muhtemelen sahada hiçbir örneğine rastlamadığı için, çalışmasının hiçbir yerinde Salcı'nın bahsettiği “polifonik” eserlere yer vermez. Daha da önemlisi, kitapta derlediği nefes ve semahların hepsini, Salcı'nın Türklere ait olmayan bir müzik olarak gördüğü makam müziği terminolojisiyle analiz eder ve bu konuda herhangi bir tartışmaya girmez. Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarını politik ve sosyolojik bir perspektifle analiz eden Balkılıç (2009) ve Ayas'ın çalışmalarındaysa (2015: 161-3, 2018: 242-7), Salcı'nın görüşlerine, Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojik söylemlerinin bir parçası olarak yer verilmiştir. Alevi kimliğinin inşasıyla ilgili çalışmalarda da Salcı'nın eserlerine yer yer referans verildiği görülmektedir. Özellikle Fahriye Dinçer (2004), semahlar hakkında üretilen söylemlerle Alevi kimliğinin inşası arasındaki ilişkiye odaklanan doktora tezinde, Salcı'nın *Gizli Türk Dini Oyunları* (1941) başlıklı kitabını, semahları bir halk dansı olarak yeniden formüle eden belli başlı söylem örneklerinden birisi olarak derinlemesine tartışır. Elise Massicard (2007), Aleviliği sadece Türklere ait olmakla kalmayıp aynı zamanda modern ve laik bir dini pratik olarak tanımlayan yaklaşımlardan bahsederken Salcı'ya referans verir. Metin And (2012: 176) ise; “İslam öncesi halkın özbeöz kendi dansları olan” ve “kadınlı erkekli oynama gereksinmesinden” doğan “sözde-dinsel danslar” olarak gördüğü semahlar hakkındaki ilk ciddi çalışmaların, Salcı tarafından yapıldığını belirtir. Son olarak Urum Ulaş Özdemir (2016), İstanbul cemevlerindeki zakirlik hizmetlerini; ritüel, müzik icrası ve Alevi kimliği bağlamında incelediği doktora tezinde, Salcı'dan Erken Cumhuriyet Döneminde “Alevi, Bektaşî, Kızılbaş müzikleri üzerine en ayrıntılı incelemeleri yapan” kişi olarak bahseder.

Bu çalışma ise, Salcı'nın “gizli halk musikisi” tezinin söylemsel arka planını tahlil etmeye odaklanan sosyolojik bir inceleme mahiyetindedir. Dolayısıyla Salcı'nın müzikolojik iddiaları tartışma dışı bırakılmıştır. İlerleyen bölümlerde, Salcı'nın “gizli halk musikisi” tezi Grunebaum'un ortogenetik ve heterogenetik kültürel değişim ayrımından hareketle geliştirdiğimiz bir kavram olan antropolojik özelleştirme söyleminin bir örneği olarak incelenecek ve bunun Erken Cumhuriyet Dönemindeki diğer özelleştirme söylemleri içindeki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın diğer bir amacıysa, müzik alanındaki bu antropolojik özelleştirme söylemleriyle, Aleviliği Türk ulus inşası sürecine entegre etmeyi amaçlayan girişimler ve melez şehir kültürüne şüpheyle yaklaşan köycü söylemler arasındaki ortak zemini ortaya koymaktır. Salcı'nın, bu ortak zeminde üretilen farklı söylemleri en uç mantıki sonuçlarına vardırması, hem bu söylemlerin sağladığı yeni imkânları, hem de içerdiği sınırlılık ve paradoksları daha iyi görmemizi sağlamaktadır.

2. Arkeolojik ve Antropolojik Özelleştirme ve Türk Müziği

Erken Cumhuriyet döneminde geliştirilen özcu müzik söylemlerinin neredeyse hepsi, esasen kültürel etki problemiyle ilişkilidir. Nitekim Salcı da, bir yandan istenmeyen bir yabancı etkiden (Şark musikisi) arınmış saf bir Türk müziği arar, bir yandan da bu “saf” müziğin model olarak kabul edilen yabancı bir kültürle (Batı müziği) uyumlu, hatta onun etkisinden bağımsız olarak gelişmiş olmasını arzu eder. Bu kültürel etki problemine, köklü bir kültürel değişim yaşayan bütün milletlerde rastlanır. Bu problemi daha geniş bir kuramsal çerçeveye oturtmak için Grunebaum'un heterogenetik ve ortogenetik kültürel değişim arasındaki ayrımından faydalanabiliriz.

Grunebaum, bu ayrımı *Modern İslam: Bir Kültürel Kimlik Arayışı* adlı kitabının *Kültürel Etki Problemi* (1964: 19-39) başlıklı bölümünde formüle eder. Grunebaum'a göre bir topluluğun “iç veya dış deneyimi belli bir kapalı sistem içinde ortaya çıkmış anlayış veya varsayımlarla karşılanamayacak entelektüel, duygusal veya örgütsel ihtiyaçlar yarattığında [...] bu sistemin değerleri ve öğretisel, etik, sanatsal, entelektüel çözümleri gitgide daha çok sorgulanmaya başlar.” Bu sorgulama kültürel değişim talebini tetikler. Bu talep, “topluluğun kendi içinden gelişmiş yeni bir arzu”dan doğmuş olabilir. Ama daha tipik olanı “topluluk içinde daha önce bir ölçüde marjinal olan, ama hiçbir şekilde topluma yabancı olmayan ve tam da müsebbibi olduğu bu dönüşüm sayesinde topluluk içinde merkezi bir konum üstlenen bir grup içinde” başlamasıdır. Her iki durumda da değişim, “yerli ön şartların meşru bir şekilde büyüyüp olgunlaşması”nın bir sonucu olarak gerçekleştiği için, ortogenetik bir değişim olarak hissedilecektir. Buna karşılık, kültürel dönüşüm dışarının tesiri veya dayatmasıyla gerçekleşmişse, “o zaman değişim, yabancı etkiye atfedilir.” Grunebaum bu tip değişimleri ise heterogenetik değişim olarak adlandırır. Heterogenetik değişim arzu edilen bir şeyse ve topluluk tarafından bir başarı veya ilerleme olarak görülüyorsa, genellikle ortogenetik bir değişim olarak yeniden yorumlanır (1964: 21).

Yalnız bu noktada iki hususu vurgulamak gerekir. Birincisi Grunebaum'un da ifade ettiği gibi, kültürel değişim son derece karmaşık bir süreçtir, dolayısıyla saf anlamda heterogenetik veya ortogenetik değişimlerden söz edilemez. Bu yüzden, Grunebaum'un ayrımını somut tarihsel gerçekliğe tekabül eden bir olgusal resim olarak değil, Weber'in kullandığı anlamda bir ideal tip olarak görmek gerekir. İkincisi, bir değişimin nasıl gerçekleştiği ve tecrübe edildiğiyle, nasıl meşrulaştırıldığı arasında da bir ayrım yapmak gerekebilir. Nitekim bu yazıda tartışılan şey, Türk müziğindeki değişimin gerçekten heterogenetik veya ortogenetik nitelikte olup olmadığı değil, söylemsel olarak nasıl temsil edildiği veya meşrulaştırıldığıdır. Christoph K. Neuman, Cevdet Paşa ile ilgili monografisinde (2000: 148-150), Grunebaum'un ortogenetik değişim kavramından hareketle bir meşrulaştırma söylemi olarak *orthogenesis* (ortogenez) kavramına başvurur. Kendi onayladığı Türkçe tercümesinde bu kavram için tercih edilen karşılık "özselleştirme"dir. Kültürel değişimin niteliğinden çok, bu değişimi meşrulaştırmak için geliştirilen söylemlere odaklanan bu makalede, kelimenin yapısı bir söylem üretimini ifade etmeye daha uygun olduğu için, "özselleştirme" karşılığı tercih edilmiştir.¹ Neuman'a göre özselleştirici bir söylem üretenler, "bir yeniliğin imgelem ufkuna dâhil edilebilmesi için o yenilikle kişinin kendi geleneğinden gelen tanıdık bir unsur arasında bağlantı" kurarlar. Böylece yabancı bir kültürden alınan bir kültürel unsurun "yabancılığı perdelenmiş" olur. Bu yönüyle özselleştirme ideolojik bir meşrulaştırma söylemidir. Bir değişimin heterogenetik olarak algılanmasının yol açtığı psikolojik sorunları aşmayı amaçlar. Gerçi Grunebaum (1964: 122, 293), heterogenetik değişimde yabancı bir modelin dini veya siyasi itibarının veya aşağılık kompleksinin yabancı kültürü güvenilir bir model haline getirebileceğini de söyler. Yine de, bizzat modernleşmeciler arasında bile, yabancı etkiye karşı bir direnç kendini gösterebilir. Kültürel ve siyasal ilerlemelerin yabancı etkiye atfedilmesinden dolayı hissedilen yoğun rahatsızlık, yabancı bir kültürden ödünç almayı, yerli bir kaynaktan gelişme şeklinde yorumlama eğilimiyle telafi edilir, başka bir deyişle heterogenetik değişim ortogenetikmiş gibi yorumlanır.

Özselleştirme kavramını, Grunebaum ve Neuman'dan ilhamla Türk müziği tartışmalarına adapte etmeye çalışırken, yeni bir kavram çifti geliştirmeyi uygun bulduk: Arkeolojik ve Antropolojik özselleştirme. Arkeolojik özselleştirme model olarak alınan yabancı kültürle uyumlu yerli özü tarihte arar, bunun en aşırı versiyonu bu yerli özü yabancı modelin kaynağı haline getiren özselleştirme söylemleridir. Antropolojik özselleştirme ise yabancı modelle uyumlu veya ortak kaynaktan çıkan bu yerli özün sürekliliğini göstermeyi hedefler, bu yüzden de bu özün yaşayan izlerini, nispeten yabancı etkiye kapalı topluluklar içinde arar.

Türk müziğinde arkeolojik özselleştirme söylemlerine esas malzemeyi sağlayan kaynak, bu milli özü çok uzak geçmişte arayan Türk Tarih Tezi çalışmalarıdır.² Bu tezin özet manifestosu niteliğindeki *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nın müzikle ilgili kısımlarında Osmanlı dönemi atlanmıştır, bunun yerine Sümer, Hitit vb. eski medeniyetlerin müzikleri Türk müziği tarihinin bir parçası ve Batı müziğinin kaynağı

olarak anlatılmıştır. Kitabın müzikle ilgili kısımlarına katkı sunan Mahmut Ragıp Gazimihal, Ali Rifat Çağatay ve Mesud Cemil'in ana metne dâhil edilmemiş olan çalışmaları ayrı fasiküller halinde *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri* başlığı altında yayımlanmıştır. Bu metinlerden birkaç örnek vermek gerekirse (akt. Ayas, 2018: 228-32); Ali Rifat Çağatay (1934b: 6), “Avrupa musikisindeki *Système Tonale* esasının yüzlerce asır evvel Orta Asya’da ve Garbi Anadolu’da kurulduğu”nu ve “kadim Yunan medeniyetinin Latin kiliselerine devrettiği *Tetracorde* teşkilatının da Asya’nın ilk medeniyetini kuran en eski kavimler musikisinde mevcut olduğu”nu iddia eder. Çağatay’a göre (1934b), “Avrupa musikisinin ilk temel taşını koyanlar Lidya ve Frigya’da yaşamış olan Türk neslidir.” Çağatay (1934b: 6), görüşlerini arkeolojik bulgularla da desteklemeye çalışır. “Louvre müzesinin Asurlara ait olan salonunda mahfuz olan Hitit abidelerinde görülen çifte flüt”ün Avrupa musikisinin esası olan diyatonic dizinin kaynağına işaret ettiğini ileri sürer. Bu arkeolojik bulgu, Çağatay’a göre (1934a: 22-3), diyatonic gamın “Orta Asya yaylılarından garba vuku bulan muhaceretlerde Küçük Asya’da yerleşmiş ve Hitit ismini almış olan Hata Türklerince” bilindiğini kanıtlamaktadır. Mesud Cemil (1936: 6) ise, musiki aletlerinin Orta Asyalı kökenleri üzerine çalışır ve Batı müziğine ait olduğunu sandığımız birçok sazın Orta Asya kaynaklı olduğunu ileri sürer.

Ne var ki bütün bu çalışmalar ciddi bir bilimsel yöntemden yoksun olduğu gibi, çok uzak geçmişe odaklanmaktadır. Mesafe açıldıkça fantezi alanı genişler, fantezi alanı genişledikçe bugünle ve gerçeklikle ilişki gitgide zayıflar ve özelleştirme ikna ediciliğini kaybeder. Bütün bu arkeolojik özelleştirme çabalarının ikna edici olabilmesi için, Batı müziğiyle uyumlu olduğu, onunla ortak bir kökenden doğduğu, hatta kimi örneklerde bizzat ona kaynaklık ettiği iddia edilen bu “yerli öz”ün yaşayan kültür içindeki sürekliliğinin de gösterilmesi gerekir. İşte antropolojik özelleştirme çabaları buna odaklanır. Arkeolojik ve antropolojik özelleştirme arasındaki köprülerden en önemlisi, Pentatonizm teziyle kurulmuştur. Ahmet Adnan Saygun (1936), Pentatonizm tezini Türk Tarih Tezi’nin bir uzantısı olarak formüle eden kişidir. Saygun hatıralarında (1982: 46-9) Pentatonizm tezinin Türk Tarih Tezi’nden etkilendiğini açıkça belirtir ve Anadolu türkülerinde pentatonik ezgiler aramak suretiyle, arkeolojik özelleştirme söylemlerine bir süreklilik boyutu eklemeye çalışır. “Bugünkü Anadolu insanı” eski büyük uygarlıkları meydana getirenlerin sadece varisi değil gerçek devamı”dır ve “Asya’nın değişik yerlerinden kopup gelen Türk kollarıyla [...] bir bütün meydana” getirmektedir. “Anadolu halk musikisinde, Ural dağlarının berisinde yaşayan Türklerde, Macar ve Fin halk müziklerinde ortak bir pentatonik yapı” vardır. Saygun’a göre (1936: 6) Pentatonizm “Türk’ün musikideki damgasıdır” ve daha da önemlisi Pentatonizmin “dünyadaki yayılış istikametiyle Türklerin yayılış istikametlerinin” aynı olduğu görülür. Pentatonik diziler, dünyada, Batı müziği dahil olmak üzere, farklı müzik gelenekleri tarafından en yaygın şekilde kullanılan müzik kalıplarından biridir. Dolayısıyla pentatonik dizilerin Türk kökenli olduğu iddiası, Türk müziğinin evrensel müziğe kaynaklık ettiğini de ima eder. Ayrıca pentatonik

diziler, makama dayalı müziklerin ayırt edici unsurlarından biri olan ve Batı müziğiyle uyumsuzluk yaratan yarım tondan küçük aralıkları da içermemektedir. Dolayısıyla, Türk müziğinin pentatonik olduğu kabul edildiğinde, onu Şark musikisindeki makam esasına göre değil de, Batı müziğindeki tonal esaslara göre ele almak mümkün hale gelecektir. Karşılaştırmalı müzikologların pentatonik dizileri, Batı müziğinin de temeli olan yedi sesli gama henüz evrilmemiş eksik diziler (Stone, 2008: 25) olarak gördüklerini de hatırlarsak, Pentatonizmi “Türk’ün musikideki damgası” olarak gören bir yaklaşımın, Batı müziğiyle Türk müziği arasında ortak bir kökene işaret ettiği sonucuna varabiliriz.

Türk Tarih Tezi kaynaklı Türk müziği görüşleri ve Pentatonizm tezi, çok kısa bir dönem etkili olsa da, Cumhuriyet’in ilk yıllarında sadece Saygun’un değil Mahmut Ragıp Gazimihal, Reşit Tanrıkut, İzzettin Tuğrul Nişbay, Ferruh Arsunar, Sadi Yaver Ataman gibi müzik adamlarının da gündemine güçlü bir şekilde girmiştir (Balkılıç, 2009: 135; Şenel, 2010: 54-55). Bunların çoğunda arkeolojik ve antropolojik özelleştirmenin iç içe geçtiği görülür. Antropolojik özelleştirmenin daha ağır bastığı çalışmalar için Muzaffer Sarısözen’in Tunceli-Pertek bölgesinden derlediği ve içinde “paralel beşli ve dörtlüler” barındıran halk ezgilerine ait kaleme aldığı metinleri ve Halil Bedii Yönetken’in Burdur bölgesindeki köylülerin “polifonik müzik kültürü” hakkındaki gözlemlerini örnek gösterebiliriz (akt. Ayas, 2018: 236-237). Sarısözen (1944: 6), Tunceli-Pertek’teki bazı halk ezgilerinde “sanat tarihinin kaydedebildiği en eski çok seslilik şekli” olan paralel beşli ve dörtlülerin bulunduğu gözleminden hareketle “bugün hayran olduğumuz çok sesli Avrupa müziğinin başlangıcında büyük hissemiz” olduğunu ileri sürer. Yine ilginç bir şekilde Tunceli-Pertek’in “yüzlerce yıl çevresinden ilgisi kesilmiş” bir yer olduğunu özellikle vurgular. Yönetken ise (1966: 1922) “çok sesli polifonik bir müzik zevki” içinde olan Burdurlu köylülerin “şehirlimizden daha ileri bir polifonik müzik kültürüne sahip” olduğunu iddia eder. Bütün bu çalışmalardaki bulgu ve iddiaların tarihsel ve etnomüzikolojik açıdan ne derece doğru ne derece yanlış olduğu hakkında hükme varmak bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Bu metinlerde bizi ilgilendiren, daha ziyade, Salcı’nın çalışmalarıyla paylaştıkları ortak söylemsel zemini göstermektir.

3. Salcı’nın Polifonik Gizli Halk Musikisi Tezi

Salcı’nın Alevi kültürü hakkında benzersiz bilgiler sağlayan saha çalışmalarını, resmî tarih tezleriyle ilişkisine indirgemek ve salt ideolojik içeriğinden ibaret saymak, elbette ki doğru olmaz. Salcı’nın geniş külliyatı hâlâ araştırmacılar tarafından keşfedilmeyi ve farklı perspektiflerle değerlendirilmeyi beklemektedir. Bununla birlikte bizzat Salcı’nın kendisi, çalışmalarındaki ideolojik motivasyonu açıkça belirtir ve “Türkün cihanşümül ve medeniyetler doğurucu tarihini [...] reddedilemez delillere dayanarak medeniyet âlemi huzurunda” ispat eden “tarih ve dil cemiyetlerinden ve onların tezlerinden dersler ve ibretler alarak” çalıştığını söyler (1933a). 1940’ta Maarif Bakanlığı’na yaptığı müracaatta da (Arslan, 2015: 217-23), Alevi müziğiyle

ilgili çalışmalarında “pentatonizm nazariyesinin” delillerinin bulunduğunu özellikle belirtir. Salcı'ya göre, “iptidai uluslara mahsus tek sesli Şark musikisi”, yani “yabancı ve melez musikide” kaldığımız müddetçe “acun musikisi yanında yüzümüzün kızarması” kaçınılmazdır (1935a). “Türk inkılabı [...] yabancı ağızların barbar diye andığı Türk'ün bütün medeniyet sahasında nasıl varlıklar göstermiş olduğunu kuvvetli delillerle [...] göstermeye azmetmiştir.” (1933d: 24). “Musiki inkılabı [...] Türk halkının musikisini Garp tekniğiyle sanatlaştırarak [...] medeniyet âlemine bizim de hakiki bir musikimiz olduğunu göstermemizi” emretmektedir (1934: 7). Ancak “Bizans piç ve kırpıntılarında yürüyüp gelmiş ve İstanbul denilen o zamanın belalı şehrinde oturak tutmuş [...] olan Şark musikisi”, sırf yabancılar öyle diyor diye, hâlâ Türk musikisi olarak adlandırılmaya devam etmektedir. Gerçekteyse “Türk ruhunun böyle bir nev ile alakası” yoktur (1935b: 15). Türklerin, “kendi temiz ruhundan doğmuş bir musikisi vardır. Bu musiki asırlardan beri bizi dümteklerle dizlerimizi çürütürcesine döğdüren ve gırtlığımızı kopartırcasına haykırtan o, uyuşuk ve bunaltıcı Şark musikisi değil, canlı ve gürbüz halk musikisidir.” (1935a). İşte bu halk musikisinin de en mühim tarafı gizli halk musikisidir. Çünkü, “Şark musikisinden müteessir” olmadan, Alevi kabilelerin “kendi hususiyet âlemleri içinde” yetişmiş olan bu musiki Şark musikisinin “karıştırıcı ve bulandırıcı tesirleri altında kalmamış” olduğu için “polifoni sanatının” unsurlarını da içermektedir (1940a: 13-4).

Salcı, içinde polifonik unsurlar barındıran gizli halk musikisi örneklerine, ilk kez Ahmet Muhtar Ataman'ın çıkardığı *Musiki* dergisinde yayımlanan “Halk Musikisi” (1931) başlıklı yazısında yer verir. İki yıl kadar sonra *Milli Mecmua*'da (1933a; 1933b; 1933c) konuyu daha kapsamlı ele alan makaleler yayımlar. *Battıyolu*, *Bartın*, *Milli Gazete*, *Ülkü ve Trakya'da Yeşilyurt* gibi yayınlarda konuyu çeşitli vesilelerle gündeme getirip tartışmaya devam ettikten sonra 1940'ta nihayet *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri* başlıklı kitabını yayımlamayı başarır. Bir yıl sonra, *Gizli Türk Dini Oyunları* başlıklı kitabıyla bu kez tartışmayı Alevi semahlarını da içine alacak şekilde genişletir.

Salcı 1931'de halk musikisi hakkındaki bir makalesinde ilk kez “armoni ve kontrpuana dalalet eden halk musikisi nağmeleri”nden bahsetmiş, bu konu hakkında daha etraflı bilgi talep edilmesi üzerine de *Milli Mecmua*'da, doğrudan bu “polifonik musikiler”e odaklanan ilk iki makalesini (1933a; 1933b) kaleme almıştır. Salcı'nın bu iki makalesi, Gazimihal'in değerlendirme yazısı ve Salcı'nın cevabı, Mehmed Hadi Duran tarafından (2001: 234-44), *Milli Mecmua* ve *Tiyatro ve Musiki* dergisi hakkındaki yüksek lisans tezinde yayımlanmıştır. Salcı'ya göre (1933a: 298), yaptığı tetkikler “başlangıç tarihi meçhul kalan armoni ilmi”nin, tarihi belli olmayan zamanlardan beri Türk halk şarkılarında cari olageldiğini göstermektedir. Bunun şimdiye kadar bilinmemesinin sebebiyse “bazı bilim inhisarcılarının [...] başkalarının söylediklerine omuz silkmeleri”dir. Halk musikisinin iki kolu vardır: Gizli ve aşıkâr. Salcı bu gizli musikiye “Anadolu, Trakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'da bulunup aralarına Rum, Ermeni ve Yahudi gibi ayrı dinlerden unsurlar almadıkları

kadar Arnavut, Arap, Çerkez, Gürcü gibi unsurlarla da karışmamış bulunan ve Amica, Ali-koç, Yenişarlı, Ortaköy, Seydali, Bedreddini, Babai, Otmanlı, Sofiyan, Sürek, Çelebili ve Tahtacı gibi namdar alan Türk Alevi kabileleri” arasında da rastlandığını söyler. Bu kabileler “temiz gönül coşkunluklarından kopup gelen [...] ilhamları ile -bilerek veya bilmeyerek- bedî sanatın en inceliklerine kadar sokulmuşlardır; mûsikîlerinde, tabiatlarının sevki ile armoni ve kontrapuan ilimlerinden de işaretler vermişlerdir (Duran, 2001: 235).” Salcı (1933b: 311-3), devamında Trakya’nın Amica ve Yenişarlı kabilelerine ait “iki sesli ve kontrpuanlı” bir nefes örneği verir. Aynı nefesin İstanbul Bektaşileri arasında tek sesli okunduğu özellikle vurgular. Daha sonra bu nefesin okunuş tarzı ve okunduğu ortam ile ilgili etnografik bilgiler verir. Amica ve Yenişarlı kabilelerinin, “Büyük adak muhabbeti” sırasında okunan bu nefeslere “deste nefes” adı verilmektedir. Nefesin icrası sırasında, her bir partiyi icra edenlere “deste” adı verilir. “Birinci destedekiler, melodiyi okurlar. İkinci deste, melodiyi üçlü aşağıdan ve yarım üçlü sonradan başlamak suretiyle -kanon şeklinde-takiren takip eder: Kadansları havi ölçülerin ikinci hafif darplarında iki deste birleşir. Her tekrar başlayışlarda da ikinci deste birinci destenin başlamasını bekleyerek gene yarım ölçü geri kaldıktan sonra okumaya koyulur.” Bu iki desteye dayalı icra devam ederken, “Ya şah-ı vilayet veya Bedreddini kabilelerde Ya Şah-ı Bedreddin sözleriyle armoni hareketine benzeyen figürler yaparlar.” Sağda ve solda yer alan bu figüran destelere “yamak deste”, hepsine birden “deste nefes” denir. Salcı’ya göre bütün bu haller “kontrpuana delalet edici hususlar”dır (Duran, 2001: 237-8). Salcı’nın ilginç bir gözlemi de, Balkan muharebesi esnasında Trakya’dan hicret eden Alevi kabilelerin İstanbul’daki bir Bektaşî tekkesinde bu tip bir icra yaptıklarında tekkenin şeyhinin bunu tenkit etmesi, hatta “gürültüye boğmak” (238) olarak tavsif ederek memnuniyetsizliğini ifade etmesidir. Salcı daha sonraki yazılarında da İstanbul Bektaşîlerinin müzik ve kültürüyle gizli halk musikisi arasındaki bu tip gerilim ve uyumsuzlukları sık sık vurgular.

Yazı yayımların yayımlanmaz Gazimihal’in (1933: 315-6) dikkatini çeker. Şark polifonisi namına şimdiye dek sadece Bizans’ın *ison* (dem tutma) denilen icra şekillerinin bilindiğini, yine son dönemde Bulgar ve Gürcü halk müziğinden polifonik örnekler derlendiğini, ama yirmi beş senelik meslek hayatında, Türk musikisi içinde insan sesiyle söylenmeye mahsus polifonik türküler bulunduğunu hiç işitmediğini belirtir, dolayısıyla bu keşfi “hayret ve hayranlık hisleriyle” karşıladığını söyler. Alevi kabilelerinin icra ettikleri bu sanatın tarihteki kıymetinin farkına varamayıp mezhep taassubuyla bu “nurlu sanat”ı şimdiye kadar saklamış olmalarına hayıflanır. Ayrıca bu polifonik Türk halk müziğinin saflığı konusunda şüphelerini de üstü örtülü bir şekilde ifade etmekten geri durmaz. Bu tür müziklerin ne kadar eski olduğunu, bestecilerinin bilinip bilinmediğini, repertuarının geniş olup olmadığını, başka yerlerde icra edilip edilmediğini sorar. Dahası bir hipotez de geliştirir. Bir kilise sazı olan organon (org) çok eski zamanlardan beri Anadolu’da bilinmektedir, hatta vaktiyle Anadolu’da moda halini almış ikisesli bir organum sanatını doğurmuştur. Acaba Salcı’nın verdiği müzikler de bu organum sanatının bir bakıyesi olabilir mi?

Salcı Gazimihal'in sorularına cevaben yazdığı makalede (1933c: 324-6), organum sanatının tesiriyle ilgili sorulara hiçbir cevap vermez. Ama, böyle ince bir sanatın, halkın kendi öz dehasından doğabileceğini göstermek için, edebiyata başvurur. Cahil denilen halk şairlerinin yarattığı çok ince hisler taşıyan sanat eserleri de yakın zamana kadar gizli kalmıştır. “Edebiyatta böyle muvaffakiyetler gösteren bir kitlenin elbette ki mûsikisinde de bu örnek muvaffakiyetler” olmalıdır (Duran, 2001: 244). Bahsi geçen polifonik müzikler de bunlardan biridir. Şimdiye dek gizli kalmalarının esas sorumlusu ise, bu “gizli mezheplere mensup” kabilelerin taassubundan çok, haklarında yüz kızartıcı iftiralarda bulunarak onları saklanmaya zorlayanlar ve “kendi Türk halkını fena görüp her şeyini ibtidai ve zevkten uzak sayan Osmanlı denen camia”dır (244). Salcı bu makalede yeni bir bilgi daha verir (243-4). Âşık Emrah'ın *Beytü'l Harâb* adlı bir eserini kaynak göstererek³, Anadolu Türk kabilelerinde de iki sesli okuyuş olduğunu belirtir ve böylece henüz keşfedilmemiş olan daha geniş bir repertuara işaret eder. Ayrıca yazıda örnek verdiği deste nefesin Şeyh Bedreddin zamanına kadar geri gittiğini ileri sürer. Salcı'nın elindeki *Beytü'l Harâb* nüshasından naklettiğine göre, Erzurumlu Emrah'ın şahit olduğu bir cem bezminde “güyendeler iki takım” olup her biri “başka sedalarla” okuyup çalınca, Çelebi hazretleri ve bilâd-ı Rum'dan gelen diğer müşidler hayretlere” düşmüş, sorular üzerine Aşık Yetiymiy “ululardan ve üstatlardan mesmû olduğuna göre bu şekil okunuşun Sarı Saltık Sultan efendimizden kaldığını” (244) söylemiştir. Salcı'nın yine Emrah'tan naklettiğine göre Hoysar isimindeki Türk kabilesi üyeleri de bu tarz nefesler okumaktadırlar. Emrah “bu nevi kıraat frenk icadıdır. Bize de fütuhattan kalmıştır. Amma makbuldür” der (244). Salcı'ya göre bu, Emrah'ın bu tip okuyuşun bir sanat eseri olduğunun bilincinde olduğuna işaret etmektedir. Yani Gazimihal'in de tahmin ettiği gibi köylüler genellikle okudukları bu polifonik nefeslerin tarihsel ve sanatsal değerinin farkında değildir, ama Emrah gibi bunun farkında olanlar da vardır. Salcı burada “Frenk icadı” ifadesini bir yabancı etki olarak yorumlamaz, aksine bu okuyuşun köklerini Sarı Saltuk'a götüren sözleri tamamlamak istermiş gibi hemen kendi örnek verdiği nefeslerin de Şeyh Bedreddin zamanından beri okunduğunu söyler (244), böylece bu çok sesli nefeslerin kıdemini ve otantikliğini vurgular.

Salcı birkaç yıl sonra *Ülkü* mecmuasında yayımlanan, Bela Bartok'un konferanslarıyla ilgili makalesinde (1938a: 113-23), “gizli halk musiki” hakkındaki tartışmayı derinleştirir. Hüseyin Kıyak, Mesud Cemil'le Vahit Lütfi Salcı arasında sert bir polemige yol açan bu makalenin tam metnine, Mesud Cemil'in metinlerinden derlediği kitabında (2018: 705-18) yer vermiştir. Gizli halk musikisinin “henüz denizden bir damla nispetinde bile” toplanmadığını iddia eden Salcı (2018: 705), şimdiye kadar toplanan Bektaşî nefeslerinin İstanbul'daki sınırlı bir zümreye ait olduğunu ileri sürer. İlk gizli musiki notası meşrutiyetin ilanından sonra yayımlanan *Muhibban* gazetesindeki Samih Rıfat'ın bir nefesidir. Ne var ki Salcı'ya göre bu nefes, gizli halk musikisine ait olmayıp Şark musikisi tesirindedir. Sadettin Nüzhet'in derlediği nefesler arasında “birkaç tane gizli halk musikisine benzeyen notalar”

varsa da çoğu yanlıştır. Bunlara “aslında olmayan yarım ton sesler” eklenmiş, “gizli halk musiki çeşidinden çıkarılmış, gizli şehir tekke musikisi şekline tebdil edilmiştir (2018: 706).” Tespit ve Tasnif Heyeti’ndeki “eski Osmanlı ve Şark musikisine koyu bir taassupla bağlı olan taraflı kimseler” ise halk musikisini “zengin motiflerden mahrum” gördükleri için bu kişilerin derlediği eserlerde “Türk musikisi ve halk musikisi namına bir şeyler yoktur.” Bu heyet Türk musikisi deyince Şark musikisi etkisindeki İstanbul’un “zümre musikisi”ni anlamaktadır ve topladıkları eserler “şarkan Alemdağı, garben Edirnekapı, şimalen Karadeniz kavakları ve cenûben Yedikule ve Maltepe” kıyılarıyla sınırlıdır (2018: 716).⁴ Bu kişiler Şark musikisine tapsalar da Salcı’ya göre (2018: 717), “bugünkü ilim dünyası armonisi olmayan bir milletin musikisini [...] iptidai” bulmaktadır. “Bizi bu suçtan kurtaracak musiki parçaları”, yazısında örneklerini verdiği polifonik gizli halk musikisi içinde aranmalıdır.

Mesud Cemil (1938), Salcı’nın yazısına çok sert bir şekilde cevap verir. Her şeyden önce “yarım ton ses” tabiriyle ne kastedildiğinin anlaşılmadığını söyler. Zira yarım ton, herkesin bildiği gibi, Batı müziğinde de vardır. Sırf bu örneğin bile Salcı’nın müzikoloji bilgisinin yetersizliğini açıkça ortaya koyduğunu belirtir. Daha sonra Salcı’nın örnek gösterdiği eserin, “polifonik değil politonal bir manzara”ya sahip olduğunu, armoni hataları içerdiğini, “refakat eden üçüncü sesin Mendelssohn’un veya başka birinin barkarollarından birisine” benzediğini söyler ve “herhangi bir tarikat mensubu tarafından uydurulmuş bir parça” olduğu hükmüne varır.⁵

Salcı nihayet 1940’da, “eski mefkûre arkadaşlarından İğne Adalı Bay Haydar”ın maddi destekleri sayesinde *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri* adlı temel eserini (1940a) bastırmayı başarır. Salcı’ya göre (1940a: 5-6) yirminci yüzyılın başına kadar şehir gizli tekke musikisi gizli halk musikisine tabi olmasına karşın, daha sonra İstanbul Bektaşileri “eski vakur ifadeleri bırakarak Şark musikisinin uyşuk ve yayık motif ve prelotlarına iltifat” etmeye başlamış, şehir tekkelerine ud, keman, kanun girmiş, Bektaşî müziği “melez şehir zümre musikisi” haline gelmiştir. Şark musikisinin “karıştırıcı ve bulandırıcı tesirleri altında kalmamış” (1940a: 13-14) gizli halk musikisi bambaşka bir üsluba sahiptir. Musiki tahsilinden yoksun olan Alevi köylülerinin “herhangi bir ilim ve sanat eseri olduğunu” (15) bilmeksizin icra ettikleri bazı eserlerde, “armoni alamet ve işaretleri” vardır. “Bu tarz okuyuşu” bilmeyen Alevi kabileler, bilenlere “nefeslerini bile gavurlar gibi okuyorlar” (16) demektedir. Şehirdeki Bektaşiler ise “en münevver kitle oldukları halde” (16) çok sesli okumayı bilmemekte, bu kabil halk musikisini kabalıkla itham etmekte, tek sesli Şark ve fasıl musikiciliğine koyu bir taassupla bağlı kalmaktadır. Salcı (1940a: 16-17) çok sesli müziğin, Alevilerin edebiyatına da yansıdığını söyler. Buna örnek olarak da Trakya’da, Süleyman Gülşeni adında bir şair arkadaşının gönderdiği manzumede ki şu ifadeler yer verir: “Sapın gayet üçlüdür/Sesin iki üçlüdür.” Salcı’ya göre çok sesli musiki örneklerinin kaybolma riski vardır, bu yüzden devlet kurumlarının bunları derlemeye öncelik vermesi gerekir.

Bir yıl sonra yayımlanan *Gizli Türk Dini Oyunları* (1941) ise, esasen Alevi semahlarına ilişkindir. Ama Salcı, zengin etnografik gözlemlerini iletirken yeniden polifonik gizli halk musikisi konusuna eğilir. Bu arada önceki yayınlarında bahsetmediği yeni bilgiler de verir. Kitapta örneklerini sunduğu “deste nefesi” olarak adlandırılan çok sesli Rumeli nefeslerinden başka, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde de çok sesli nefesler olup, Eskişehir ve Kütahya bölgelerindekilere “Takım nefesi”; Kırşehir, Çorum ve Yozgat’takilere “arka nefesi” dendiğini belirtir (1941: 42). Bu çok sesli okuyuşları bir yabancı kökene veya Batı müziği armonisinden haberdar bazı şehirli Bektaşilerin etkisine bağlayabilecek her tür açıklamadan özenle kaçınan, bu tip bir ihtimalin sözünü bile etmeyen Salcı, deste nefeslerin dem tutmakla başlayıp bu hale geldiğini iddia eder. Bazı Kadiri ve Rıfai zikirlerinde de fa majörden ilahi okunurken “Allah, Allah, hu!” zikrine devam eden dervişlerin, akor dâhilinde dem tuttuklarına (1941: 44) ve bu tip okuyuşların öteden beri bilindiğine işaret eder. Gizli halk musikisinde armoni ve kontrpuana işaret eden alametlerin, bu tip okuyuşlardan doğup geliştiğine hükmeder. Görüldüğü gibi, bütün bu çalışmalarda Salcı, “gizli halk musikisi” söz konusu olduğunda, şehir müzikleri için eleştiri konusu yaptığı yabancı etki ihtimalinden hiç bahsetmez ve halkın, bu musikideki polifonik unsurları kendi “tabiatlarının sevkiyle” ve “temiz gönül coşkunluklarından kopup gelen ilhamlarla” (1933a: 299) yarattıklarına işaret eder.

4. Kültürel Etki Problemi, Leke ve Şehir Fobisi

Kültürel etki problemini ifade eden metinlerde genellikle belli kültürel özler arasında hiyerarşik bir ilişki olduğu varsayılır. Buna göre bir tarafta tarih boyunca değişmeyen, birincil öneme sahip, büyük ölçüde saf, sabit kültürel özler vardır; diğer tarafta da bunların etkisi altında kalan ve birinci gruptakilere bağımlı olarak tanımlanmış ikincil öneme sahip kültürler. Cemal Kafadar (2019: 60) bunu eşitsiz bir cinsel münasebete benzetir: “Etkide bulunan, cinsi münasebette duhul eden ve bundan da gurur duyan tarafken, etkilenen, duhul edilen ve bu nedenle utanca kapılan gibidir.” Etki eden kültürel öz, kimseden etkilenmediği için saftır, etkilenen ise melez. Böylece ilk hiyerarşi saf ile melez olan arasında kurulur. Batılılaşmacı özelleştirme söylemleri, etkide bulunma gücüne sahip bu yaratıcı kültürler arasında da bir hiyerarşi öngörür. Bu söylemlerde Batı etkisi Doğu etkisine kıyasla daha kabul edilebilir görülür. Buna karşılık saf/melez hiyerarşisine de halel getirilmez ve Doğunun kendisi de (tıpkı Şark musikisinin melezliğinin sürekli vurgulanmasında olduğu gibi) melez bir kültür olarak resmedilir. Batı etkisine kapı bu şekilde aralanınca kültürel saflık, Doğu etkisinden arınmış bir “milli öz”de aranır. Gökalp’in “hars” kavramıyla ifade ettiği bu saf “milli öz”ün bulunacağı yer köylerdir. Çünkü kozmopolit nitelikteki “medeniyet”in alanı olan şehirlerle az temas etmiş olan köy kültürü, adeta topraktan biter gibi halkın bağrından kendiliğinden doğmuş “doğal” bir ürün olarak resmedilir. “Medeniyet” ise Gökalpçi paradigmada “hars”ın aksine toplumların eğitimli üst sınıfları tarafından “usul vasıtasıyla” ve “ferdi iradelerle” yaratılan “yapay” bir bilgi ve teknikler yığındır. Buna göre makam sistemi veya armoni ve kontrpuan gibi çok

seslilik teknikleri medeniyet alanına, halkın bağrından doğmuş basit ezgiler ve halk türküleri hars alanına aittir. Bu, insanın aklına Rousseau'nun (1998: 321-3) melodiyi doğallıkla, armoniyi yapaylıkla özdeşleştiren “soylu vahşi” romantizmini getirir. Ancak bu soylu vahşi romantizmine dayanan köycü söylem, köyü ilkelik ve cehaletle damgalayan bir elitizmden de vazgeçmez.

Türk köylüsünü, harsın kaynağı olarak yücelten bu milliyetçi görüşün milliyetçiler açısından en sorunlu tarafı, tarihte medeniyet yaratma gücünden yoksun bir Türklük resmi çizmesidir. Gökalp'in modeli sayesinde tarih boyunca değişmeyen bir öz olarak Türklüğün sürekliliği açıklanabilmektedir. Ancak yine aynı modele göre Türkler bu özü (*hars*) korudukları her tarihsel kavşakta, ister istemez yabancı bir medeniyeti benimsemek zorunda kalmaktadırlar. İşte Türk Tarih Tezi Türklüğü medeniyetin kaynağına yerleştirerek bu söylemsel açmaza bir çözüm bulmaya çalışmış, ancak Türklüğün medeniyet yaratıcı gücünü tarihin derinliklerine gömmüştü. Salcı ise “gizli halk musikisi” tezıyla, medeniyet (çok seslilik) yaratan bu gücün köylerdeki gizli topluluklar içinde yaşadığını iddia ederek, medeniyeti zaten doğal olarak kendi özünde taşıyan bir saf Türk harsı tarif etmiş olur.

Salcı'nın, saf/melez kültür karşıtlığını bu kadar saldırganca gündeme getirmesinin ve sürekli olarak gizli halk musikisindeki polifonik unsurların kendiliğinden doğmuş olduğunu ima eden örnekler vermesinin ardında, kültürel etki problemine getirmeye çalıştığı bu çözüm yatar. Salcı, Şark musikisinden bahsettiği her yerde, onun yabancı ve melez oluşunu özellikle vurgular. “İçinde Türk ruhuna yabancı birçok unsur” olan Şark musikisi, “halitalı bir zümreye hitap” etmekte, yabancı melodiler ortaya koymaktadır. Şark musikisi besteleyen Türk bestekârlarının yaptığı şey, bir Türk'ün Fransızca eser bestelemesine benzer (1943: 114-5). Salcı “Şark musikisi”ni, medeniyet âlemi karşısında “yüzümüzü kızartan” (1933d: 2) bir müzik olarak görür. Oryantalist klişelere ve cinsiyetçi söylemlere başvurarak Şark musikisinden “temiz” ve “canlı” Türk kültürünü kirleten ve uyuşturan “kadinlaştırmacı”, “uyuşuk” nağmeler (1940: 10-1) olarak bahseder, tek sesli bir müziğe sahip olmanın bir “suç” ve “utanç” (1935f: 2) olduğunu söyler. Bu; Ayşe Zarakol'un, Goffman'dan ilhamla yaptığı leke analizini (2019: 76-118) akla getirmektedir. Goffmann'a göre leke, sanal ve gerçek toplumsal kimlikler arasındaki özel bir uyumsuzluktan doğar. Kendini lekeli görerek utanmak toplumsal olarak belirlenen davranışlardan sapmanın değil, dâhil olunan topluluğun kurallarına uymamanın bir göstergesidir. Ancak, lekelenmişliği aşma stratejileri çoğu zaman lekeyi pekiştirir. Zarakol (2019: 125-59) bu yaklaşımı, Türkiye'nin Batılı normlara dayanan bir devletler sisteminin eşit bir mensubu olma çabalarını analiz etmek için kullanır. Yeni devletler sisteminde eşit muamele ve saygı görmenin şartı Batılı normlara uyum sağlamaksa, milli kimliğin içindeki Doğulu unsurlar bir leke olarak algılanacaktır. Ancak paradoksal bir şekilde bu lekelenmişliği aşma stratejileri, genellikle o istenmeyen “Doğulu” unsurları daha görünür kılar.

“İptidai uluslara mahsus tek sesli Şark musikisi”nin, “acun musikisi karşısında yüzümüzü kızarık” bırakmasından yakınan Salcı'nın (1935a) her tür Şark musikisi etkisini Türk müziği için bir “leke” olarak algıladığı açıktır. Bu yüzden “hakiki” Türk müziğini bu lekeyle neredeyse hiç temas etmemiş bir kültürel muhitten doğmuş olarak tanımlamaya özel bir önem verir. Yazılarında sayısız kez, “hakiki” Türk müziğinin Türk halkının “temiz ve saf ruhundan doğmuş” olduğunu vurgular, lekeli müziklerin karşısına “saf ve temiz” Türk müziğini koyar. Salcı Batı müziğinden bu “saffığı” bozacak bir unsur olarak bahsetmez, çünkü zaten “leke”nin ne olduğunu tanımlayan Batılı normlardır. Örneğin “musikimize Garp musikisinin teknikleri dairesinde istikamet vermek” için “Garp musikisini pek çok dinleme ve [...] inceliklerine hulul edebilme” gereğinden bahsederken (1934: 7-8) bir yabancı etki problemini söz konusu etmez. Yine de gizli halk musikisi içindeki polifonik unsurların bir yabancı tesirle açıklanmasına da gönlü razı olmaz. Konuyla ilgili bütün yazılarında bu meselenin ya üzerini örter ya da aksini ima eden deliller getirmeye çalışır.

Salcı'nın bulgularını yorumlayan üç önemli müzik adamının üçü de, söz konusu polifonik unsurların Alevi köylüler arasında kendiliğinden doğmuş olacağına ihtimal vermemiş, başka ihtimaller üzerinde durmuşlardır. Örneğin; Gazimihal (1933), bu polifonik unsurların kilise musikisinden doğmuş olan eski organum sanatının kalıntıları olabileceğini ileri sürer. Mesud Cemil (1938) bu eserlerin ilkel düzeyde armoni bilen bir şehir Bektaşisi tarafından uydurulmuş olduğunu düşünür. Sadı Yaver Ataman (1950: 166) “iki ve üç sesli müziklerin ve muntazam armoni ve kontrpuan hareketlerinin, bu gizli ayinlere, münevver musikiciler tarafından sokulması ihtimalinin çok güçlü” olduğundan bahseder (akt. Arslan, 2015: 92). Aslında bizzat Salcı'nın Anadolu Alevileri arasındaki polifonik ayinlere tarihsel bir delil olarak gösterdiği Emrah'ın *Beytü'l Harâb*'ında bile bu tip bir okuyuşun bir “Frenk icadı” olduğu söylenir. Buna karşılık Salcı, köylülerin bu müzikleri “temiz gönül coşkunluklarından kopup gelen ilhamlar” ve “tabiatlarının sevki ile” (1933a) yarattıklarını, şehir Bektaşilerinin ise bunları etkilemek şöyle dursun görmezden geldiklerini, yadırgadıklarını, hatta hor gördüklerini özellikle vurgular. Şehir Bektaşilerini, yirminci yüzyıl başlarından sonra gizli halk musikisinin “temiz ve vakur” karakterini terk edip, “klasik Şark musikisine uygun [...] uyuşturucu açık tekke musikisini” benimseyen “bozguncular” olarak resmeder (1942a; 1942b).⁶

Bektaşî nefeslerinin hem Osmanlı şehir müziğinin hem de halk müziğinin pek çok ortak özelliğini içinde barındırdığı, halk ezgilerine benzemekle birlikte klasik musikinin makam ve usul esaslarına dayandığı (Yahya Kaçar, 2010: 222; Şen, 2018: 216) ve Gökalp'in kutuplaştırıcı hars-medeniyet ayrımına meydan okuyan özellikler taşıdığı (Ayas, 2015: 163-9) çeşitli araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur. Ne var ki Salcı (1937: 3), bu araştırmalara da temel oluşturan Bektaşî nefesi derlemelerinin hepsinin, Şark musikisi tesirindeki İstanbul nefeslerinden ibaret olduklarını veya Şark musikisi mantığı içinde notaya alındıklarını iddia eder. Genellikle şehir Bektaşî kültürüyle, kırsal Alevî kültürü arasında keskin bir karşıtlık kurmaya meyillidir.

Aslında Salcı şehir kültürüyle ilişkili bütün melez müziklerden şüphe ve endişe duyar. Örneğin Batı müziği kökenli olmakla birlikte Caz'a da en az "Şark musikisi" kadar düşmanca yaklaşır. Hatta "Cazcılarla" kavga ettiği için işinden bile olur.

Salcı'nın yaklaşımlarında, Türk modernleşmesine damgasını vuran iki önemli eğilim, en uç şekliyle karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, gerçek bir ortogenetik değişim ister istemez meleziğe meyletse de, modernleşmeci kültürel elitin sürekli olarak saflık arayışında olmasıdır. Ortogenetik değişimi mümkün kılan şey, "bir kültürel düzenin içinde bir arada yaşayan ama genetik olarak çağdaş olmayan pek çok katmanın nispi konumundaki bir değişim"dir. Bu değişim, ancak karmaşık bir karşılaşmalar ağı içinde gerçekleşebilir (Grunebaum, 1964: 21). Dolayısıyla bir ortogenetik kültürel değişim arayışı içinde olanlar, bunun melezişmeden mümkün olmayacağını bilmelidir. Hâlbuki resmi müzik görüşü, aslında kendisi de nihayetinde bir sentezi (Batı tekniği + halk ezgileri) hedeflese de, en azından söylem düzeyinde bu sentezin bileşenlerinin "saf" olmasını tercih etmiştir. Örneğin İstanbul'da, on dokuzuncu yüzyılın başından beri Batı müziğiyle yakından ilişkili bir müzik kültürü vardır, ama modernleşmeci elit, milli özellikler taşıyan bir çok sesli müzik için gözünü bu birikime çevirmez. Çünkü buradaki "millilik" de "çok seslilik" de saflığını yitirmiş, "Şark musikisi" ile lekelenmiştir. Hâlbuki ortogenetik değişimi mümkün kılan; farklı unsurların bir arada yaşaması, birbiriyle karşılaşması ve iç içe geçmesi için en uygun mekân büyük şehirlerdir. Tam da bu noktada, Türk modernleşmesine damgasını vuran diğer bir eğilim karşımıza çıkar: Teoride radikal bir modernizmi savunmasına karşın, pratikte kozmopolit şehir kültüründen korku duyan, hızlı şehirleşmeden çekinen ve köyü yücelten bir romantik halkçılık söylemi.

Yönetici elitin köye dayanan bir modernleşmeyi tercih etmesinin iki temel politik sebebi vardır. İlk olarak kapitalizmin hızlı gelişmesinin yol açacağı toplumsal altüst oluştan ve sınıf çatışmalarından çekinilmekte ve köycülük bu hızlı değişimi frenlemenin bir yolu olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim Isaiah Berlin (2008: 270); Rus popülizmi hakkındaki meşhur makalesinde, Türkiye'yi kapitalizmin gelişmesini yavaşlatabilmesi açısından, popülist fikirlerin başarılı örneklerinden biri arasında sayar. Şehre yönelik şüphe ve endişenin bir diğer kaynağı da özellikle İstanbul'un, hem kozmopolit Osmanlı kültürünün hem de istenmeyen Şarklı kalıntıların kalesi olarak görülmesidir. Etnik, dilsel ve dinsel olarak karışmış olan ve içinde Şarklı unsurların canlılığını sürdürdüğü İstanbul şehir kültürü, kültürel homojenleştirme ve Batılılaşma adımlarına karşı bir tehdit olarak algılanmıştır. Robins'in deyişiyle (2014: 513); "bunun sonucu sadece tarihi hafızanın reddi ve bastırılması değil [...] aynı zamanda Türk toplumunun ve kültürünün güncelliğinin reddi ve bastırılmasıdır." Benzer şekilde Orhan Tekelioğlu da (2005: 64), köyden beslenen bir yüksek kültür yaratmayı hedefleyen Cumhuriyet elitinin karışmış, melez olan şehir kültürüne soğuk baktığını, bu yüzden şehirdeki canlı kültürel değişimin ürünü olan popüler kültürü kavramakta zorlandığını belirtir. Salcı'nın da bir makalesinin yayımlandığı *Ülke* mecmuasına damgasını vuran köycü söylem, Türklüğü ve köylüleri baskı altında

tutan Osmanlılıkla özdeşleştirdiği şehre ve şehirleşmeye husumet besler, gerçek Türk kültürü ve ırkını köylerde arar (Karaömerlioğlu, 2006: 64-71).

Yine de Türkiye'nin yönetici eliti pratik insanlardan oluşur ve ideolojik söylemleriyle hayatın gerçekleri çeliştiğinde esnek tutumlar almayı başarır. Örneğin resmi söylemde Bizans musikisi olarak damgalansa da, “alaturka musiki” iki yıla yakın bir radyo yasağını saymazsak, radyoda hep en popüler programları işgal eder. Devletin resmî kurumları, “klasik Türk musikisi” olarak bu “Şark musikisi” eserlerini neşreder. Teoride sanat müziğinden kesin olarak ayrılmış olmasına karşın, pratikte türküler genellikle adı konmaksızın makam mantığına göre derlenir ve icra edilir. Çünkü masa başında öngördüğü türden saf kültürel özler bulmak imkânsızdır. “Gizli halk musiki” tezi bir bakıma bu tutarsızlıkları aşmaya ve resmi ideolojiyi mantıki sonuçlarına vardırmaya yönelik bir girişimdir. Şehir kültürüyle asgari düzeyde temas etmiş ve Türk kültürünün hakiki özünü korumuş bir müzik kültürü, varsayımsal olarak ancak köylerdeki kapalı topluluklar içinde bulunabilir. Salcı'nın etnomüzikolojik çalışmalarını, Alevilikle ilgili diğer milliyetçi söylemlere entegre eden şey de bu fikirdir.

5. Yeniden Tanımlanan Alevilik, Gizli Toplular ve Heterodoksi Paradoksu

Alevilerle ilgili köken tartışmasını ilk başlatanlar aslında Türkler değil Hıristiyan misyonerler ve Şarkiyatçılardır. Aleviliğin, Sünni Müslümanlıktan farklılığının altını çizen, Alevileri “Hıristiyan ırkı”nın bir parçası veya kalıntısı gibi gösteren ve Batının himayesine girmeleri halinde Sünni baskısından kurtulacaklarını vadeden emperyalist politikaların ortaya çıkması üzerine, Osmanlı-Türk idarecileri Alevi-Kızılbaş toplulukları hakkında yeni bir söylem ve politika geliştirme gereğini hissetmiştir (Dressler, 2016: 39-43). Böylelikle, o zamana kadar Osmanlı-Sünni muhayyilesinde Safevilerle işbirliği yapan yıkıcı bir güç ve dini açıdan hiçbir sınıflandırmaya uydurulamayan sapkın bir topluluk olarak görülen ve olumsuz çağrışımlara sahip olan Kızılbaş topluluklar daha olumlu bir “Alevi” etiketi altında yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Abdülhamid'in Sünni propaganda ve İslami entegrasyon politikalarının ardından, İttihat ve Terakki'yle birlikte, etnik entegrasyon söylemleri ön plana çıkar. İttihat ve Terakki'nin görevlendirmesiyle 1914-1915 yıllarında Aleviler hakkında ilk saha çalışmasını yürüten Baha Said, Bektaşilik ve Aleviliği eski Türk dinini devam ettiren iki akım; Baba İlyas'ı, Anadolu'daki ilk Türkçü; Bektaşiliği, Anadolu'nun milli mezhebi olarak yeniden formüle eder; Alevilerin dini farklılıklarını, Türk Şamanist geleneklerini sürdürüyor olmalarıyla açıklar (Dressler, 2016: 131). Bunu takiben, Aleviler çeşitli yazarlar tarafından, heterodoks ama Müslüman olan, eski Türk kültür ve inançlarının taşıyıcılığını üstlenen ve modernlikle uyumlu bir hayat tarzına sahip bir grup olarak yeniden tanımlanır.

Alevi edebiyat ve müziğinin Şaman köklerine ilk kez dikkat çekmiş olan Köprülü'de, en gelişmiş ve entelektüel açıdan en zengin ifadesini bulan bu yeni

Alevilik formülü, farklı nüanslarla geniş bir aydın kesim tarafından da benimsenmiştir. Konuyla ilgili yayımlarda eski Türk kültürünün ve Şamanizmin, Alevi adetlerine olan etkisine ilişkin en sık verilen örnekler arasında semah denilen müzikli ayin ve danslar vardır. Fahriye Dinçer (2004: 130-131), Alevi semahlarıyla ilgili 1920-1950 arasında kaleme alınan metinlerin genellikle Sünni yazarlara ait olduğunu, Alevilerin Türklüğünü vurgulayarak Aleviler hakkındaki önyargıları yıkmaya çalıştığını, ama başka açılardan da Alevi kimliği konusunda belirsizlik ve şüphe içerdiğini söyler. Kendisi de Bektaşî olan Salcı, Alevi kimliğine içeriden bakmasıyla ve Aleviliği Müslüman Türk kimliği içinde sapkın ve marjinal bir konumda tanımlamayı kabul etmemesiyle, hatta Alevilere Türk milli kimliği içinde daha ayrıcalıklı ve merkezi bir yer verilmesini talep etmesiyle diğer pek çok yazardan ayrılır. Yine Salcı, şehir Bektaşîliği ve Mevlevilikle Alevi kültürü arasındaki farklılıkları diğerlerine kıyasla çok daha keskin bir şekilde vurgular. Örneğin *Gizli Türk Dini Oyunları* (1941: 3-19) adlı kitabında Sakıp Dede'nin bir metnine dayanarak Rauf Yekta'nın ve onun yazısını tasdik ederek köşesine alan Yunus Nadi'nin, Mevlevî sema ayinleriyle Türk şaman oyunlarını ilişkilendirmesine şiddetle karşı çıkar. Eski Türklerden kalan ve Şamanlıktan gelen dansların "aristokrat bir zümre olan" ve "ayinleri Farisî metinlerle dolu olan" Mevlevî ayinlerinde değil, dualarını ve nefeslerini Türkçe okuyan, "bütün âdet ve ananelerini eski Türk kabilelerinden getirip [...] köylerde yerleşmiş ve Mevlevî adetlerine milyonlarca defa kahir bir ekseriyetle üstün bulunan Türk Alevi kabilelerinin rakslarında" yaşadığını iddia eder.⁷

Salcı, Türk modernliğinin ve laikliğin tarihsel köklerini de Alevi kültüründe arar. Alevi edebiyatı ve kültürünün her ne kadar dini bir örtü altında ifade edilse de, "ladini bir karakter"de olduğunun altını çizer. "İçtimai güzel bir muâşeret adabını câmi parlak bir sosyete hayatı" olarak tarif ettiği "cem bezmi"nin; "Türk kabilelerinin asırlardan beri alıştıkları ve gördükleri bir nevi balo" olduğunu ileri sürer. Semahlar sırasında, "bir erkek bir kadını oynamaya davet ederken onun dizine kapanır ve öper. Bu hareket, kadının iznini istemektir. Kadın da sırası gelince erkeğe böyle yapar." Salcı'ya göre bu, bazı baloların sonunda oynanan Kadriye oyununa benzer (1941: 30; 1935e). Salcı'ya göre (1940b: 150) "kadının da meclislerde yer alması [...] hem saz çalınmasının hem de içki içilmesinin serbest olması [...] dinin sadeleştirilmesi", Kızılbâş Alevileri "aydın bir insan topluluğu konumuna getirmiştir." Dinçer (2004: 150-7, 177); Salcı ve Yönetken'i, Alevi semahını, bir dini ayinden çok bir Türk halk dansı olarak resmeden yazarlar arasında sınıflandırır. Bununla birlikte Salcı, tutarsızlığa düşmek pahasına Alevi semahlarının "dini oyun" olarak sınıflandırılmasında ısrar eder. Halil Bedii Yönetken'in buna itiraz etme şekli ilginçtir. Yönetken (1944); "esas Sünnî İslam Türkünün dinî raks bulunmadığı" ve Alevi oyunları camilerde oynanmadığı için, bunların dini oyun olarak sınıflandırılmasına karşı çıkar. Salcı'nın tabirini ödünç alarak, Alevi kültüründeki "Arapsız, dinsiz ve ladini" unsurlara işaret ederek, Alevi oyunlarının bir halk dansı olarak incelenmesini, dini tarafının ise farklı bir mezhebe ait "mezhebi oyunlar" olarak sınıflandırılmasını önerir.

Dinçer'in de tespit ettiği gibi (2004: 177), buradaki tartışmanın arka planında, aslında Aleviliğin Türk toplumu içindeki yerine ilişkin bir fikir uyuşmazlığı vardır. Salcı'nın aksine pek çok yazar, her ne kadar Aleviliği Türk milli kimliğine entegre edici söylemlere destek verseler de, merkeze Sünniliği alan ve Alevileri marjinal bir konuma oturtan bir yaklaşım benimser. Mesela “Şark musikisi”ni bir zümre musikisi olmakla suçlayan ve hakiki Türk musikisinin Kızılbaş musikisi olduğunu iddia eden Salcı'ya, Mesud Cemil (1938), esas zümre musikisinin, “cem ayinlerinde gizlice söylenen [...] ve millet tarafından hiçbir zaman bilinmemiş”, bu “meçhul ve mevhum musiki” olduğunu hatırlatır. Sadeddin Nüzhet Ergun (1942: 9); Bektaşiliğin, “müteşerri tarikatlar arasına sokulamadığını [...] gizli bir teşkilat ve mahdud bir zümre olarak” kaldığını, Anadolu ve Rumeli köylerindeki Kızılbaş ve Alevi musikilerinin ise “dini olmak şöyle dursun [...] dine karşı istihza eden bir eda” taşıdıklarını vurgular. Aleviliğe eski Türk kültürünün taşıyıcılığı misyonunu yükleyen bütün söylemlerin merkezinde yer alan Köprülü bile, Bektaşî akidesinden, “ifratçı Şii Batını akideler” anlamında, “gulat” olarak bahseder, İslam'ın bu sapkın yorumunun Bektaşiliği “Müslüman ve Hristiyan cahil halk kütleleri” arasında çekici kıldığını söyler, “rafz ve itizal”, “bozuk akıyde” gibi Sünni bakış açısını yansıtan ifadeler kullanır. Köprülü'nün terminolojisinde doğru İslam, Sünnilik olduğu için, Alevilik kaçınılmaz olarak İslam içindeki bir sapkınlık olarak tanımlanmaktadır (akt. Dressler, 2016: 197). Rıza Yıldırım'ın tespit ettiği gibi (2018: 47), “Osmanlı zihniyet kodlarını örtülü de olsa devam” ettiren Köprülü, Türklük vurgusuna çok daha uygun örnekler sağlamalarına karşın, Kızılbaşlığa pek nadir atıfta bulunur. *İlk Mutasavvıflar*'da da (1976: 350) Bektaşî babalarının edebiyatta Türk zevkini korumalarını “medrese tahsili görmemiş” ve “her basit şeye kolayca kanabilecek derecede iptidai ve âdeta hurafelere tapan bir zihniyete mâlik” olmalarına, “Acem yüksek edebiyatına duyduğumuz hayret ve heyecanla bozulmamaları”na ve aruzu “çok fena ve kusurlu” kullanmalarına bağlar. Bu tablo, adeta Bektaşî babalarını Türklük açısından değerli kılanın cehalet ve ilkelikleri olduğunu ima eder.⁸

Sayırsız örneğini verebileceğimiz bu tutum, içinde büyük bir paradoks barındırır. Buna heterodoksi paradoksu diyebiliriz. Dressler'in de tespit ettiği gibi (2016: 280) Alevilerin Türk ruhunun ve eski Türk kültürünün taşıyıcısı olduklarını göstermek için verilen örnekler, Aleviliğin Sünniliğe kıyasla “heterodoks” olarak tanımlanan özellikleridir. Alevilerin şehirde yaratılan kültürel birikimden ne kadar yalıtılmışlarsa ve ana akım İslami anlayıştan ne kadar uzaklaşmışlarsa, otantik Türk kültürünü o kadar saf bir şekilde temsil ettikleri varsayılmaktadır. Ne var ki Türkiye'de milli kimlik inşa süreci Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren büyük şehirlerdeki eğitimli aydın ve devlet adamlarının öncülük ettiği ve zaman zaman dünyaya aksi yönde bir izlenim verilmeye çalışılsa da, İslam'a merkezi bir konum atfeden bir süreçtir. En pozitivist ve modernleşmeci fikirleriyle tanınan milliyetçi aydınlar bile, Sünni İslam'ı Türk kimliğinin merkezi bileşeni olarak görmüştür. Alevileri eski Şaman kültürünün taşıyıcısı ve heterodoks bir İslam'ın temsilcisi olarak milli kimliğe

entegre eden söylemler, bu açıdan da onları toplumun geri kalanı gözünde belirsiz ve şüpheli bir konuma yerleştirmektedir. Dinçer'in (2004: 160-75) perde metaforu olarak adlandırdığı Alevilik söylemleri, Alevileri İslami bir perde arkasında eski Türk ve Şaman adetlerini sürdüren bir grup olarak resmeder. Bu söylemlerin içindeki en büyük paradoks şudur: Alevilerin "otantik" Türk kültürünü koruyabilmeleri için, bu kültürü bir "perde"yle Türk toplumunun geri kalanından gizlemeleri gerekmektedir. Yönetken'in, Salcı'yla polemikliği sırasında, belki de farkında bile olmadan ifade ettiği gibi, "esas Türk", zımnen Sünni Türk olarak düşünüldüğünde, böyle bir sonuç kaçınılmaz hale gelmektedir. Perde metaforunu sürdüren bu söylemlerle Salcı'nın gizlilik vurgusunu birleştiren ortak nokta, Aleviler için bu kapalı toplum imgesini yeniden üretmeleridir.⁹

Gizliliğin sosyolojisi üzerine ilk çalışmayı kaleme alan Simmel'e (2016: 27) göre, kapalı toplumlardaki giz ve sır öğesi, "bir sır olan her şeyin temel öneme sahip olduğu" yanılmasına yol açar. "İnsanların doğal idealleştirme dürtüsü", gizli olanla ilgili fantezileri besler, bu da gizliliği artırma ve ayırıştırma hizmet eder. Despotluğun sonucu olarak ortaya çıkan gizlilik bir yandan da insanlar arasına bariyerler yerleştirir. Sırrın açığa vurulması ise, "ihanet kadar kötü bir şey" olarak algılanır (41). Nitekim kitabında yer verdiği Alevi musiki ve oyunlarını neden filme alıp paylaşmadığı sorulduğunda, Salcı, bunlar gizli toplantılar olduğu için böyle bir şeyin mümkün olmadığını, kitapta ayinlerin nasıl gerçekleştiğini göstermek amacıyla çizdiği krokiler için bile Alevi kabilelerin kendisini hıyanetle suçlayıp aforoz ettiğini söyler (1942c'den akt. Arslan, 2015: 74-5). Simmel'e göre (2016: 42), gizli topluluklar, "içinde yer aldıkları büyük yapılara zıtlık" oluşturacak şekilde örgütlendikleri için, sakladıkları sır "kendilerini bir esaret gibi çevreler (44)." Güçlü bir merkezileşmenin gerçekleştirilmeye çalışıldığı yerlerdeyse, kendilerini çevreleyen büyük çember onları bir "tehlike" olarak görebilir. Çünkü merkezi güç, "üyeleri ortak bir bütün olarak bir araya getirme yetkisini kendinde saklamak ister. Bu durum "tanınmayan kişiye var olmayan muamelesi yapan" bir "budalalığa" ve "bilinmeyi devasa tehlike ve dehşete dönüştüren endişeli bir hayal gücü"nü gelişmesine sebep olur (Simmel, 2016: 56). Salcı'nın açmazı tam da buradadır. Merkezi gücün uluslaşma çabasına harç olacağını umduğu "hakiki" milli özü, yine bu merkezi güçte şüphe ve belirsizlik hissine yol açacak bir gizlilik perdesinin arkasında arar.

6. Sonuç ve Değerlendirme

Belli bir söylemin bütün imkân ve sınırlılıklarını en iyi şekilde görmek için bazen onu en uç mantiki sonuçlarına vardırarak gerekir. Resmi müzik söyleminin üretilmesine öncülük edenler, müzikte Batılılaşmayı yabancı bir kültürü model almaktan ziyade yerli bir kaynaktan gelişme şeklinde yorumlamak istedikleri için, Batı müziğiyle uyumlu ve/veya onunla ortak kaynaktan gelen bir "öz musiki"nin peşine düştüler. Salcı bu arayış için en uygun kaynağın kapalı Alevi toplulukları olacağını düşündü. Çünkü "Şark musikisiyle lekelenmemiş" bir milli öz, ancak kozmopolit

Osmanlı şehriden ve ana akım İslami kültürden yalıtılmış bu gizli toplulukların kabuğu altında saf bir şekilde korunmuş olabilirdi. Resmi ideolojiyi bu yolla mantıklı sonuçlarına vordırmaya çalışan Salcı, bunu yaparken, hem yeni müzik politikalarının getirdiği yeni ufuk ve imkânları, hem de içerdikleri tutarsızlık ve sınırlılıkları daha açık bir şekilde görmemizi sağladı.

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminin popülist-köycü eliti, daha önce klasik musikinin ilkel bir versiyonu olarak görülen ve açık veya örtük bir şekilde küçümsenen halk müziğini, kendi başına önem taşıyan ve bağımsız olarak incelenmeye layık bir müzik olarak ön plana taşıdı. Benzer bir iyileşme, Osmanlı'nın klasik döneminde, en hafif tabirle, yok sayılan Aleviler için de geçerliydi. Bu yeni ufuk, Türkiye'nin müzik kültüründeki çeşitliliği tespit etmemizi mümkün kılacak etnomüzikolojik çalışmaların da önünü açtı. Salcı'nın çalışmaları, tam da bu yeni ufkun bir ifadesiydi. Ama aynı görüş diğer yandan da, ideolojik amaçlarla, köy ve şehir müzikleri arasındaki farklılıkların abartılmasına, şehrin melez kültüründen şüphe duyulmasına, şehrin devingen kültüründen yalıtılmış homojen bir halk müziği tahayyül edilmesine ve taşrada icra edilen zengin ve çeşitli müzik geleneklerinin masa başında üretilmiş bu hayali imgenin homojenleştirici sınırlarına hapsedilmesine yol açtı. Salcı'nın ana akım müzik kültüründen farklı özellikler taşıyan müziklere odaklanması, ilk bakışta bu homojen halk kültürü tahayyülünün dışına çıkabileceğini düşündürür. Nitekim Salcı'ya göre (1940: 25), resmî kurumlar, "otomobil tenezzühleriyle şehirden şehre gezerek, üç beş oğlan yaylı kız yaylı türküsüyle beş on Köroğlu havası" ve "hapishaneden getirilen" birkaç türkü toplayıp dönmekte, Anadolu'nun ve Trakya'nın derinliklerine gizlenmiş müzikleri göz ardı etmekteydi.

Salcı'nın buradan yola çıkarak kültürel çoğulculuğa hizmet edecek ve Türkiye'nin müzik kültüründeki çeşitliliği açığa çıkartacak bir ufka yönelmesi beklenirken, tam tersi oldu. Çünkü Şark musikisiyle "lekelenmiş" herhangi bir müzik kültürüyle muhtemel bir etkileşimden ödü kopan Salcı şehre karşı beslediği şüphede ve saflık arayışında çok daha aşırı bir yol tuttu. Salcı, keşfettiği Alevi müziği örneklerini, kültürel çeşitliliğe değil, içinde "hiçbir yabancı unsur kalmamış" saf bir müziğe işaret etmek için kullandı ve bu müziği bizi "asırlardan beri" içimize "işlemiş o müzmin ve yabancı Şark musikisi"den kurtaracak bir güç olarak gördü (1940a: 25). Lekelenmemiş, saf bir Türklük arayışı hareket alanını o kadar daralttı ki Türklüğün özünü, toplumun ana gövdesinden yalıtılmış gizli köy topluluklarının içine hapsedmek zorunda kaldı. Heterodoksi paradoksunun yol açtığı sorunları en uç noktasına vordıran bir söylem benimsemesi, resmî kurumlarda kabul görmesini daha da zorlaştırdı.

Son olarak, Salcı'nın çok sesliliği kapalı köy toplumlarında araması, daha da önemlisi türküler gibi kendiliğinden halkın bağrından doğmuş bir şey olarak görmesi, medeniyet-hars ayırımına dayanan resmi paradigmayı anlamsızlaştırıyordu. Bu paradigmaya göre "Şark medeniyeti"nin ürünü olan "makam ilmi" gibi, "Garp medeniyeti"nin ürünü olan "armoni ilmi"nin de dayandığı muhit, köyün kapalı

toplulukları değil, şehrin kozmopolit muhiti olabilirdi. Tam da bu yüzden köylerden derlenen türkülerdeki makamsal unsurlar, Türk halk müziğinin öz vasıfları olarak değil, şehir kökenli Şark musikisinin köylere yayılan “bozucu” etkisinin bir sonucu olarak görüldü. Şayet Sılcı’nın ilkel bir çok sesliliğe işaret eden birkaç örneği Türk halk müziğinin tabiatı gereği Batı müziğiyle uyumlu olduğunu kanıtlamaya yetseydi, aksini iddia edenler makamsal özellikler taşıyan binlerce türkü örneği verebilirlerdi.¹⁰ Aslında Sılcı’nın bu konudaki yanılışı bile, medeniyet-hars ikiliğine dayalı açıklamalarla arkeolojik ve antropolojik özleştirme söylemleri arasındaki gerilimleri apaçık bir şekilde gözler önüne sermeye hizmet etti. Sılcı’yı bu tip tuzaklara düşüren şey, kültürel etki probleminin dönemin aydınlarının zihninde kazandığı ideolojik katılıktı. Bunun panzehiri ise kültürel karşılaşma ve etkileşimleri tek yönlü bir tarihsel yörüngeden ve sabit özlere dayalı kutuplaştırıcı kategorilerden kurtaran bir bakış açısıyla, Sılcı’nın hayranlık verici merakının ve gizli köşeleri keşfetme arzusunun yeniden peşine düşmek olabilir.

Sonnotlar

¹ Daha önce aynı kavram farklı bağlamlarda Gencer (2017: 352-3) ve Ayas (2018: 272-3) tarafından *ortogenez* şeklinde kullanılmıştır.

² Türk Tarih Tezi’nin müzik tartışmalarına ve dönemin müzik hayatına yansımaları hakkında bkz. Ayas, 2016 ve Ayas, 2018: 222-42.

³ Sılcı Âşık Emrah ve sanatı hakkında yazdığı bir makalede (1936) bu yazmayı nasıl elde etmiş olduğunu da anlatır. Henüz on sekiz yaşındayken Dersim’e sürgüne giderken Sivas-Erzincan arasında Pağaztaş isimli bir köyde konaklar. Misafir olduğu bir ihtiyarın evinde Âşık Emrah’a ait olduğunu öğrendiği bir meydan sazı görür. Sohbet ilerledikçe, ev sahibi bizzat Âşık Emrah’ın kendi eliyle yazdığı bir kitabı ona emanet ettiğini söyler ve yadellere geçmesini diye Sılcı’ya verir. Erzurumlu Emrah uzmanı Abdülkadir Erkal (2015: 29-31), bütün araştırmalarına karşın bu eserin hiçbir nüshasını bulamadığını ve Sılcı’nın naklettiği bilgiler dışında bu konuda henüz hiçbir bilgiye ulaşamadığını belirtmektedir.

⁴ Rauf Yekta’nın sözcülüğünü üstlendiği muhafazakâr elitist çevrenin halk müziğine karşı küçümseyici bakışı ve Türkiye’deki “sanat müziği” çevrelerinin sanat müziği/halk müziği arasındaki yapıp duvarları tahkim etmeye hizmet eden tutumları, Erken Cumhuriyet Dönemi resmi müzik politikalarına köklü eleştiriler getiren yazarlar tarafından da eleştirilmiştir. Bkz. Öztürk (2017, 2018) ve Tokel (2019: 169-174).

⁵ Sılcı Bartın gazetesinde (1938b) “uslu Cemil’in oğlu haşarı Cemil’e” daha da sert bir üslupla cevap verir ve yazdıklarını “öd ağacı ve şarap kokusu ile bulanmış mutaassıb bir Aynaros papazının savurduğu saçma sözler” olarak niteler. Yazıyı da tehditkâr bir ifadeyle bitirir: “Türkiye’de şark musikisi bitmiş olacaktır... bu ciheti hükümet maddeten eline almış olacak ve o zaman muharrir gibi biraz pençe ve tırnak gösterenlerin de tırnakları kesilecek ve pençeleri koparılacaktır (akt. Arslan, 2015: 123).”

⁶ Bu dönemde gerçekten de Sılcı’nın iddia ettiği gibi şehir Bektaşileri arasında Kızılbaş etkisindeki halk kültüründen bir kopuş söz konusuysa, bunun açıklaması Rıza Yıldırım’ın (2010: 318-320) dikkat çektiği bir olguda aranabilir. Yirminci yüzyılın başlarında Bektaşiler üzerindeki baskının kalkmasıyla birlikte Babagan koluna mensup şehirli Bektaşiler, yüksek kültür çevrelerinde daha etkili bir konuma ulaşmış, Kızılbaşlar ise toplumsal piramidin en altında kapalı bir toplum olarak kalmaya devam etmiştir. Siyasal ve kültürel olarak etkili ama sayıca az olan Babagan koluna karşı Çelebi ailesinin Anadolu’daki geniş Kızılbaş tabana yönelmesi, Sılcı’nın biraz abartarak altını çizdiği bu kültürel kopuşun siyasal arka planını teşkil ediyordur.

⁷ Alevi semahı veya Mevlevi semanın tek bir kültürel etkiye dayalı olarak açıklanmasının ne kadar yanlış olduğunu ve her ikisinin de aslında Anadolu'da buluşan çok farklı kültürel etkileşimlerin bir sonucu olarak şekillendiğini gösteren ve Salcı'dan farklı olarak bunların zıtlıkları değil benzerlikleri üzerinde daha çok duran kapsamlı bir doktora tezi için bkz. Güray 2012.

⁸ Benzer şekilde Gölparlı da Mevlevi ve Alevi semahını kıyaslarken "Alevilik gibi iptidai dinlerdeki semanın coşkun ve gürültülü" karakteriyle, "Mevlevi tarikatlarındaki daha incelikli" ayinler arasında bir ayırım yapar ve yine coşku gibi olumlu bir nitelemenin hemen yanına ilkelik ve incelikten yoksun oluş gibi küçümseyici ifadeler eklemekten edemez (akt. Dressler, 2016: 252). Alevi-Kızılbaş kültürünün sadece etnik saflığı açısından değil incelik ve zenginliği açısından da "melez" şehir kültüründen üstün olduğuna inanan Salcı'yı (1941, 11; 1933a) bu yaygın tutumun ne kadar rahatsız etmiş olduğunu tahmin etmek zor değildir.

⁹ Kızılbaş-Alevileri bir kapalı toplum haline getiren şey, Yıldırım'a göre (2017: 349) hem Sünni şeriatına dayanan Osmanlı nizamının, hem de Şii şeriatına dayanan Safevi nizamının dışında kalmaları, Mehdiçi-devrimci bir ruhla dünyayı dönüştürme misyonlarını geniş kitlelere yönlendirecek ideolojik ve kurumsal aygıtlardan yoksun kalınca da, evrensel iddialarını terk edip içe kapanmalarındır.

¹⁰ Şüphesiz ki halk şarkılarının içinde makama veya armoniye dayalı müzik sistemlerini doğuracak potansiyel unsurlar olabilir. Ancak bu sistemleri yaratan, bu unsurların bilinçli bir şekilde, rasyonel kurallara göre düzenlenmesidir. Her müzik sistemi, sesleri rasyonel bir şekilde düzenlemenin alternatif bir yoludur ve bu sistemlerin hiçbiri doğada veya halk kültüründe kendiliğinden bulunmaz. Eldeki malzemenin farklı bileşimler içinde düzenlenmesinin ve farklı gelişme çizgileri içinde kemale ermesinin bir sonucudur. Arayan, eski Avrupa halk müziklerinde makamlara ilham verecek unsurlar bulabileceği gibi, Türk halk müziklerinde de armoniye ilham verecek unsurlar bulabilir. Bunların hiçbiri Salcı'nın resmettiği türden bir utanç veya gurur kaynağı olamaz. Salcı'nın örnek verdiği müzikler sırf "armoni ilmine işaret" ediyor diye "medeniyet âleminde yüzümüzü ak" kılacaksa, aynı mantıkla başka biri de bu armoni örneklerinin Avrupa'nın yüzlerce yıl önce aştığı ilkel bir aşamaya tekabül ettiğini ileri sürerek Türk müziğinin geri kalmışlığına hükmedebilir. Halbuki bunun, makamsal yapıları gelişmemiş olduğu için Batı müziğinin geri kalmış olduğuna hükmetmek gibi hatalı bir mantıktan pek bir farkı yoktur.

Kaynakça

- And, Metin. (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, Fazlı. (2015). *Vahitname Musikişinas-Halkbilimci Vahit Lütfi Salcı*. İstanbul: Mavi Yayıncılık.
- Ataman, Sadi Yaver. (1950). "Folklorcu Vahit Lütfi Salcı". *Türk Folklor Araştırmaları* 11, 166.
- Ayas, Onur Güneş. (2015). "Bektaşî Nefesleri Özelinde Gökalpçi Hars-Medeniyet İkilğine Eleştirel Bir Bakış". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 73, 153-171.
- . (2016). "Turkish History Thesis as a Legitimizing Instrument in Music Debates of Early Republican Turkey". *Rast Musicology Journal* 4(1), 1057-1075.
- . (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki Müzik*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balkılıç, Özgür. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Berlin, Isaiah. (2008). *Russian Thinkers*. London: Penguin Books.

- Cemil, Mesud. (1936). “Keman Saksafon Türk Çalgılarıdır”. *Akşam*, 26 Mart.
- (1938). “Türkiye’de Gizli Bir Musiki Var mıdır?”. *Cumhuriyet*, 12 Nisan.
- Çağatay, Ali Rifat (1934a). *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri Seri II No 6*. Ankara: Türk Tarih Kurumu. [Tekrar baskı, *Musiki Mecmuası* 375, 1981: 22-23.]
- (1934b). “Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir.” *Akşam*, 8 Teşrinisani.
- Diñçer, Fahriye. (2004). “Formulations of Semahs in Relation to the Question of Alevi Identity in Turkey”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dressler, Markus. (2016). *Türk Aleviliğinin İnşası: Oryantalizm, Tarihçilik, Milliyetçilik ve Din Yazımı*. Çev. Defne Orhun. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duran, Mehmed Hadi. (2001). “Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi ile İlgili Makaleler”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi*. İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası.
- Erkal, Abdülkadir. (2015). *Erzurumlu Emrah Divanı İnceleme-Karşılaştırmalı Metin*. Erzurum: Erzurum Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1933). “Polifonik Türkülerimiz Meselesi”. *Milli Mecmua* 142-3, 315-6.
- Gencer, Bedri (2017). *İslam’da Modernleşme (1839-1939)*. İstanbul: DoğuBatı Yayınları.
- Grunebaum, Gustave Edmund von. (1964). *Modern Islam: The Search for Cultural Identity*. New York: Random House.
- Güray, Cenk. (2012). “Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkinin Sema ve Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kafadar, Cemal. (2019). *İki Cihan Âresinde Osmanlı Devleti’nin Kuruluşu*. Çev. A. Tunç Şen. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karaömerlioğlu, Asım. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıyak, Hüseyin. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Köprülü, Fuat. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 3. Baskı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Massicard, Elise. (2007). *Türkiye’den Avrupa’ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması*. çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Neuman, Christoph K. (2000). *Araç Tarih Amaç Tanzimat: Tarih-i Cevdet’in Siyasi Anlamı*. Çev. Meltem Arun. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özdemir, Urum Ulaş. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası: İstanbul Cemevlerinde*

- Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Öztürk, Okan Murat. (2017). “Tanburi Cemil Bey’in Medeniyet Ufkunu Halk Musikisiyle Bağlı Üzerinden Anlamaya Çalışmak”. *Tanburi Cemil Bey Sempozyum Bildirileri*. Haz. H. B. Fırat ve Z. Y. Abbasoğlu. İstanbul: Küre Yayınları.
- (2018). “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. İstanbul: H2O Kitap.
- Robins, Kevin. (2014). “Kimlikleri Kesintiye Uğratmak Türkiye/Avrupa”. *Kimlik Politikaları Tanınma, Özdeşlik, Farklılık*. Ankara: DoğuBatı Yayınları, 502-35.
- Rousseau, Jean Jacques (1998). *Essay on the Origin of Language and Writings Related to Music*. Trans. and Ed. John T. Scott. New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Sarısözen, Muzaffer. (1944). “Halk Musikisi: İki Sesli Halk Türküsü”. *Ülkü* 77, 6.
- Salcı, Vahit Lütfi. (1931). “Halk Musikisi”. *Musiki* 6, 8.
- (1933a). “Polifonik Mûsikilerimiz Halk Armoni ve Kontrapuanları I”. *Milli Mecmua* 140-1, 298-9.
- (1933b). “Polifonik Mûsikilerimiz Halk Armoni ve Kontrapuanları II”. *Milli Mecmua* 142-3, 311-3.
- (1933c). “Polifonik Mûsikilerimiz”. *Milli Mecmua* 144-5, 324-6.
- (1933d). “Halk Türküleri Musikisi”. *Batıyolu* 2, 8-9.
- (1933d). “On Yıl Musikiyi”. *Altok* 2, 24.
- (1934). “Musiki İnkılabımızın Manası”, *Altok* 21, 7-8.
- (1935a). “Halk Musikisi ve Türküleri 3”. *Batıyolu* 4, 15.
- (1935b). “Böyle Olamaz”. *Milli Gazete* 638, 2.
- (1935c). “Halk Musikisi ve Edebiyatını Nasıl Kurtarmalıyız?”. *Müzik ve Sanat Hareketleri* 6-7, 9-10.
- (1935d). “Halk Musikisi ve Edebiyatını Nasıl Kurtarmalıyız? 2”. *Müzik ve Sanat Hareketleri* 10, 19-20.
- (1935e). “Çoksesli Türkülerimiz”. *Milli Gazete* 603, 2.
- (1935f). “Gizli Kalmış Bir Hakikat”. *Milli Gazete* 595, 2.
- (1935g). “Rauf Yekta Öldü”. *Milli Gazete* 576, 2.
- (1936). “Aşık Emrah ve Sanatı”. *Yeni Türk*, 266-272.
- (1937). “Kızılbaş Şairleri, Musikileri”. *Bartın* 623, 3.
- (1938a). “Bela Bartok’un Konferansları: Gizli Halk Musikisi”. *Ülkü* 62, 113-23.
- (1938b). “Gizli Musikisi Meselesi-Zaruri Bir Cevap”. *Bartın* 643, 2.
- (1938c). “Cumhuriyet Gazetesi Vasıtasile Mesut Cemil’e”. *Trakya’da Yeşilyurt* 735, 2.
- (1938d). “Aşık Emrah Hakkında Notlar”. *Yeni Türk* 67, 263-266.
- (1938d). “Onbeş Yıllık Musikisi Hareketleri”. *Trakya’da Yeşilyurt* 782, 7.
- (1939) “Ankara Bölgesinde Musikisi Folkloru”. *Yeni Türk* 82, 449-51.
- (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*.

- İstanbul: Numune Matbaası.
- . (1940b). “Kızılbaş Şairleri I”. *Halk Bilgisi Haberleri* 102, 142.
- . (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- . (1942a). “Kızılbaş Musikisi”. *Tanrıdağ* 17. [(1963). *Musiki Mecmuası* 185]
- . (1942b). “Kızılbaş Musikisi”. *Tanrıdağ* 18. [(1963). *Musiki Mecmuası* 186]
- . (1942c). “Kültürel Mahrumiyetlerimiz”. *Varlık* 218, 34.
- . (1943). “Musiki ve Radyo Hareketlerimiz”. *Varlık* 229, 269-70.
- . (2018). “Bela Bartok’un Konferansları: Gizli Halk Musikisi”. *Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı, 705-18.
- Saygun, A. Adnan. (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*. İstanbul: Numune Matbaası.
- . (1982). *Atatürk ve Musiki, O’nunla Birlikte O’ndan Sonra*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Simmel, George. (2016). *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi*. Çev. İdil Dündar. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Stone, Ruth M. (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Şen, Yavuz. (2018). “Bektaşî Nefesleri Üzerine Makamsal Bir İnceleme”. *Bilig* 85, 209-231.
- Şenel, Süleyman. (2011). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*. İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.
- Tekelioğlu, Orhan. (2006). *Pop Yazılar: Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Tokel, Bayram Bilge. (2019). *Sarayın Sesi Halkın Nefesi Osmanlı’da Musiki Hayatı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yahya Kaçar, Gülçin. (2010). “Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 55, 219-237.
- Yaprak, Mevlüt. (2003). *Vahit Lütfi Salcı’nın İzinde*. Edirne: Ulusal Bellek Yayınları.
- Yıldırım, Rıza. (2017). *Aleviliğin Doğuşu: Kızılbaş Sufiliğinin Toplumsal ve Siyasal Temelleri 1300-1501*. Çev. Barış Yıldırım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2018). *Geleneksel Alevilik: İnanç, İbadet, Kurumlar, Toplumsal Yapı, Kolektif Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2019). *Hacı Bektaş Veli’den Balım Sultan’a Bektaşiliğin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yönetken, Halil Bedii. (1944). “Anadolu Türk Halk Oyunlarından Köy Alevi Semaları”. *Varlık* 268-9, 444.
- . (1966). *Derleme Notları I*. İstanbul: Orkestra Yayınları.
- Zarakol, Ayşe (2019). *Yenilgiden Sonra: Doğu Batı ile Yaşamayı Nasıl Öğrendi*. Çev. Barış Cezar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.