



# GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



## Araştırma Makalesi • Research Article

# Bir Dikotomi Sarmalında Geleneksel Müziğin Yüz Yıllık Temsilcisi: Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarında Âşık Veysel

*A Century Old Representative of Traditional Music in a Spiral of Dichotomy: Âşık Veysel in the Musical Politics of the Republican Era*

Süleyman FİDAN<sup>a\*</sup>

<sup>a</sup> Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Gaziantep / TÜRKİYE  
ORCID: 0000 0001 6033 4983

### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 19 Ocak 2024

Kabul tarihi: 30 Mart 2024

*Anahtar Kelimeler:*

Musikî devrimi,  
Kültür politikaları,  
Âşık müziği,  
Folklor,  
Derleme.

### ÖZ

19. yüzyılda müzik ve kurumlardaki yenileşme hareketleriyle Türk müziğinde Alaturka-Alafranga ayrımları belirginleşmiştir. Bu, müzik alanında ikilemlere, tartışmalara ve çekişmelere sebebiyet vermiştir. Klasik müzik, Türk musikisi, Enderun musikisi, sanat müziği gibi adlandırılan, şehir merkezli oluşan ve meşk usulüyle kuşaklararası aktarılan müzik tarzının müzelik ve arkeolojik bir malzeme olarak görülmesine neden olmuştur. Cumhuriyetin kurulmasıyla modernleşme hareketi müzik politikalarında da kendini hissettirmiş ve Batı müziği temelli yeni-çağdaş Türk müziği oluşturma çabaları başlamış, yerel müzik unsurların Batı müziği usullerine göre armonize edilmesi anlayışı doğmuştur. Halk müziği hedeflenmese de bu yaklaşım ve politikalar, kentli müzik aydınlarının halka yönelmelerini sağlamış; halk müziği kentli aydınlar tarafından "keşfedilmeye" başlanmıştır. Âşık Veysel, bu dönemin ilklerindedir. Âşık Veysel; yaşamı, hassas bir işleyiş tarzı, cumhuriyeti ve devrimleri idrak edici, Türkçeyi kullanma tarzıyla öne çıkmış, döneminde ve sonrasında bir ikon olmuştur. Devletin devrimlerini anlatma görevi halkevleri, dernekler, konserler, turneler ve köy enstitüleri vasıtasıyla ozana verilmiştir. Çok partili dönemde devletin müziğe yaklaşımı politikasızlık olsa da bu dönemde kültür endüstrilerinin yaygınlaşması, âşığın müzikteki rolünü dönemin araçlarıyla devam ettirdiği görülür. Bu çalışma Âşık Veysel'in kültür politikalarıyla örtüşen ve örtüşmeyen yanlarını, geleneksel Türk müziğinin yirmi birinci yüzyıla aktarılmasındaki görevini, günümüz müzik anlayışında ve resmi yaklaşımlardaki konumunu tespit etmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda müzikte modernleşme yaklaşımlarının âşıklık geleneğine ve halk müziğine etkileri, politikaların sonuçları, günümüz müziğine yansımalarının tartışılması ve değerlendirilmesi çalışmanın temel noktası olacaktır. Çalışmada öncelikle müzik politikalarıyla ilgili literatür taranmış ve okunmuştur. Ardından içerik çözümleme tekniğiyle geleneksel müziğin evrilmeye süreci tespit edilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak dönemin politikalarının planlanan hedefleri ve yöntemleriyle olmasa da geleneksel müzik-çağdaş müzik dikotomisinin Âşık Veysel özelinde sağlandığı görülmektedir.

### ARTICLE INFO

*Article History:*

Received: January 19, 2024

Accepted: March 30, 2024

*Keywords:*

Music revolution,  
Cultural policies,  
Music of âşık,  
Folklore,  
Compilation.

### ABSTRACT

With the innovation movements on music and institutions in the 19th century, the Alaturka-Alafranga distinctions have become evident in Turkish music. This has caused dilemmas, debates and disputes in the field of music. Classical music, Turkish music, Enderun music, so-called art music, the city-centered style of music, which is transmitted between generations through the meshk method, has caused it to be considered as a museum and archaeological material. With the establishment of the Republic, the modernization movement also made itself felt in music policies, and efforts to create new-contemporary Turkish music based on Western music began, and the understanding of harmonizing local musical elements according to Western music procedures was born. Although folk music is not targeted, this approach and policies have enabled urban music intellectuals to turn to the public; folk music has started to be "discovered" by urban intellectuals. Âşık Veysel is one of the first of this period. Âşık Veysel; he came to the fore with his life, sensitive functioning style, understanding of the republic and revolutions, style of using Turkish, and became an icon during and after his period. The task of narrating the revolutions of the state was given to the poet through public houses, associations, concerts, tours and village institutes. Although the state's approach to music in the multiparty period was non-political, it is seen that the expansion of cultural industries in this period continued the role of the lover in music with the tools of the period. This study aims to identify the aspects of Âşık Veysel that overlap and do not overlap with cultural policies, his task in transferring traditional Turkish music to the twenty-first century, his position in today's understanding of music and official approaches. In this direction, the effects of modernization approaches in music on the tradition of minstrelsy and folk music, the consequences of policies, the discussion and evaluation of their reflections on today's music will be the main point of the study. In the study, first of all, the literature on music policies was scanned and read. Then, the evolution process of traditional music was tried to be determined using the content analysis technique. As a result, it can be seen that the traditional music-contemporary music dichotomy was achieved in the case of Âşık Veysel, although not with the planned goals and methods of the policies of the period.

\* Sorumlu yazar/Corresponding author.  
e-posta: [suleymanfidan@gmail.com](mailto:suleymanfidan@gmail.com)

**EXTENDED ABSTRACT**

Dichotomy, which brings together different concepts and completes them harmoniously, has become the political goal of the field of music. Today's music contains differences and contradictions together. With the beginning of modernization in the 20th century, âşiks, who are representatives of folk music, succeeded in using the concepts of tradition and modernity in harmony, instead of being a tool of conflict. Âşık Veysel, with his imaginative personality and poems, became a prominent âşık in the process of using different concepts in harmony and transforming them into dichotomy.

Music, which has been used as a political device throughout history, became associated with politics as ideological movements came to the fore in the 20th century. In many cultures, musicians were supported by politicians. So their duties were no longer just to entertain, and they also undertook various roles such as reaching the masses through the patronage system, disseminating adopting ideas. Areas of patronage have expanded in time, from social aid events to scientific meetings, and to social media environments. The patronage system also enabled âşiks to gain popularity in the 20th century, which we can consider it as the most productive century of âşık literature.

During the Ottoman modernization period, instruments such as piano and violin were trained, operas were performed, and studies based on Western music continued. Romantic-nationalist views on Turkish music, which started with these activities, formed the basis of the music policies of the Republican Era. With the activities of various institutions in the Early Republican Period, such as sending of Turkish musicians abroad for education, and training of our first musicologists, the Republic of Turkey has developed policies towards a certain musical goal. In addition to all these activities carried out in the name of new and contemporary music, it was desired to make the public adopt the understanding of music through formal and non-formal education. The steps were accelerated with "the music revolution" in the 1930s. The main purpose of all studies on music between 1922 and 1952 was to reveal a new national music that would be the common voice of the nation, rooted in the people and processed with contemporary forms of Western music, just like the Russians and Hungarians did. Even though the desired success and results were not achieved, the studies carried out led to important gains for folk songs.

With the music policies of the early Republican Era, which were aimed at creating new and contemporary music, instilling this music in the public and making them reach a certain taste in art and music, it was aimed to process folk music in a new style with new artistic tastes. Âşiks have also been seen as resource persons to realize this aim. One of the names seen as the ideal subjects of this purpose is Âşık Veysel. Known for his devotion to the Republic, Turkishness, admiration for the Turkish language, Turkey and Atatürk, Veysel has become an ideal subject for this purpose, with his skill in both representing the local values with a universal way, who was met by Ahmet Kutsi Tecer and Mustafa Sarısözen in 1931, became a well-known name throughout the country in a short time.

Another important development for music is compilation studies. Many compilation studies have been carried out in order to bring locally collected melodies together with the public by blending them in the axis of Western music. With the inclusion of Âşık Veysel's poems in these compilations and being sung Âşık Veysel's folk songs by different artists in the following period, he became a symbol of the musical policies of the age. As a narrator who expresses the revolutions of the Republic, a minstrel, who can keep up with the times he lives in, and who is loved by the public Veysel has been an important ecole that has managed to maintain its existence from past to present. Policies implemented with the aim of providing the public with a certain taste in music and presenting the traditional by blending with the modern have changed, developed, transformed and taken different forms in the process.

As a result, the goal of creating a new and contemporary music and making it accepted by the public, set in the early Republican Period, was not successful. However, especially the popular music movements of the 1960s, developments in cultural industries and music technologies brought folk music into a different channel. A dichotomy has occurred with popular music instead of classical Western music. Âşık Veysel has undertaken the role of being the main source in these new musical styles and traditional music. His works have been performed in every period and transferred to the future.

## Giriş

*“Meşakkatin adın murat koymuşlar...”*

Dikotomi birbirini tamamlayan iki farklı yapıyı ifade eder. Düalizmde birbirine tamamen zıt iki kavram varken dikotomide zıt görülen kavramlar bütünü uyumlu bir şekilde tamamlar. Türk kültürünün temellerinde siyasî ve askerî yapıdan inanca, sosyal yaşamdan tarım faaliyetlerine ikili yapı yüzyıllar boyu sürmüştür. “Türk düşüncesinde, tabiat güçleriyle uyumlu yaşamak ve bu güçlerin ‘kut’unu kazanarak iyilik hâline ulaşılacağı” (Türkmen, 2011, s. 12) düşüncesi temel hayat görüşlerindedir. Sosyologların çerçevesini çizmeye çalıştıkları dikotomi “yapı-fail, süreklilik-değişme, kamusal-özel, lokal-küresel, ırk-etnisite, aktif-pasif” (Jenks, 1998; Türkmen, 2011, s. 12) gibi ikili yapıları temsil eder. Türk kültüründeki gök-yer, ak-kara, sol-sağ, iç-dış gibi kavramlar bütünü tamamlayan unsurlardır. Bu çalışmada ele alındığı üzere müzik alanındaki politik hedef de bu uyumdur. Her ne kadar modernleşme sürecinde Doğu ve Batı kavramları geleneksel Türk düşünce sisteminin tersine anlamları çağrışırsa da nihâi hedef dikotomi olmuştur. Bu uyumlu yapıyı oluşturmak için temel malzemenin halkta var olduğunun anlaşılması “halk müziğinin keşfi”ni gerçekleştirmiştir. Halk müziğinin temsilcilerinden olan âşıklar da 20. yüzyılda gelenek-modernite kavramlarını çatışma unsuru olmaktan çıkarıp dikotomiye dönüştürmeyi başarmışlardır (Açar, 2022). Âşık Veysel de halk müziğinin keşif evresinden romantik-milliyetçi evreye, egzotik evreden popüler evreye<sup>1</sup> müzikteki uyum sürecinde kendisi ve eserleriyle aktif rol alan âşıkların başında gelmiştir. O, politikalarda belirtilmese de geleneksel müzik-çağdaş müzik uyumunu farklı bir boyutta ve doğal sürecinde sağlayan aktörlerden biridir. Geleneksel müzik onun popülerliğiyle geniş kitlelere ulaşmış ve yeni, güncel müzikal yorumlarla kayıt altına alınmıştır. Dolayısıyla hedeflenen dikotomiden farklı bir boyutta, Âşık Veysel üzerinden yeni bir dikotomi hayata geçmiştir.

### Türk Modernleşme Sürecinde Müzik Politikaları

Türkiye’de erken dönem müzik politikalarını savunanlar ve saldıranlar şeklinde iki ana taraf/taftar kitle ortaya çıkmıştır. Saldıranlar veya daha yumuşak bir tabirle olumsuzlayanlar, kayıtlı olmayan ve meşk usulüyle aktarılan makam müziğinin çeşitli kısıtlama ve yasaklarla aldığı yaranın iyileşmesinin imkânsızlığına vurgu yaparlar. Savunanlar tarafı ise birkaç alt kitle şeklinde kendini gösterir. İlk grup devlet politikasının eleştirilemez olduğu bakış açısıyla yaklaşanlar ve sorgulamadan destek olanlardır. Diğer grup ise erken dönem müzik politikası doğrultusunda Batı müziği temelli yetişmiş ve Batı müziğine hayranlıklarını sürekli ifade eden, bir nevi etnosantrik-Avrupamerkezli bakış açısının yerel temsilcisi şeklinde öz-oryantalist<sup>2</sup> bir

<sup>1</sup> Türkü kültüründeki değişim sürecini ele aldığı çalışmasında M. Çevik (2013), Tanzimat sonrası fikir tartışmalarıyla politikaların eyleme geçmeye başladığı dönemi keşif evresi, erken cumhuriyet döneminin romantik-politik evre, Ankara Devlet Konservatuarı’nın son resmî derleme gezisi ile neoliberal politikaların benimsendiği 1990’lara kadar geçen süreci egzotik evre ve 1990 sonrası popüler evre olarak değerlendirmiştir.

<sup>2</sup>Kavramsal çerçevesini, A. Gramsci (1967)’nin Hegemonya eleştirisinden hareketle E. Said (1978; 2016)’in çizdiği Oryantalizm, kısaca Batı’nın Doğu’yu görme şeklini ve ona tahakküm etme anlayışını ifade eder. Müzik alanında da fazlasıyla yer edinen Oryantalizm ile ilgili kapsamlı çalışmasında Onur Güneş Ayas, öz-oryantalizmi şu şekilde açıklamaktadır:

“Dünyanın pek çok yerinde toplumların modern müzik kimliklerini inşa ederken Edward Said’in açık, gizli ve içselleştirilmiş Oryantalizm olarak tanımladığı tutumlara sıklıkla başvurdukları görülür. Ancak bu toplumlar, Batılı Oryantalistlerin basit taklitçilerinden ziyade kendi Oryantalist söylemlerinin yaratıcılarıdır. Oryantalist temsilleri bizzat yeniden üretmekle kalmazlar; onları kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde yeniden formüle ederler, çarpıtırılar, yeni nüanslar yaratırlar ve içselleştirdikleri bu söyleme orijinal haliyle pek ilgisi kalmayan, hatta kimi zaman onunla çatışmaya giren yeni unsurlar eklerler. Kısacası oryantalist söylemin yarattığı Doğu-Batı

tavır takınanlardan oluşur. Savunanlar tarafının üçüncü grubu ise politik argümanlara sessiz kalarak halk müziğinin temel malzeme olarak görülmesi doğrultusunda ürünlerin derlenmesi, kaydedilmesi, yeniden icra edilmesiyle bugüne gelebilmesini olumlayanlardır. Bu son grupta müzik politikalarındaki aksaklıkları veya ulaşılmak istenen nihai hedefi bir kenara bırakarak politikaların halk müziğini/folkloru yücelten söyleminin gurur okşamasıyla ve sürecin sonuçlarından ziyade, süreç esnasındaki az da olsa olumlu adımlarla yetinenler ağırlıktadır. Bu hususta her tarihî olgunun veya olayın kendi zemininde ve zamanında değerlendirilmesi ilkesini de göz önünde bulundurarak meseleye bütün olarak ve tarafsız bir çerçeveden bakmanın bilimsel bir duruş olacağını vurgulamak gerekir.

Müzik ve politika kavramları arasındaki ilişki her ne kadar 20. yüzyılda ideolojik akımlarla ön plana çıkmış olsa da tarihî süreç içerisinde müzik politik bir aygıt olarak kullanılmıştır. Farklı kültür ve devlet sistemlerinde müzisyenlerin devlet yöneticileri veya aristokratlar, burjuva sınıfı, beyler, ağalar tarafından desteklenmeleri bunu göstermektedir. Hamilik/patronajlık sistemiyle sanatçılardan sadece eğlendirme, hoşça vakit geçirme işini yapmaları değil, aynı zamanda iktidarın söylemini kitlelere duyurma, yayma, özümsetme işlevini de yerine getirmeleri beklenmiştir. Türk kültüründe de eski dönemlerden beri yönetici ve yaratıcı aktör arasında patronajlık ilişkisi varlığını sürdürmüştür. Patrimonyal devlet düzeninde her türlü beğenilme, kabul, mertebe ve ödüllendirme yönetici katında mümkün olmuştur (İnalçık, 2003). Osmanlı sarayında da divan şairleri ve musikişinasların yanında ozan, âşık, meddah, kıssahan gibi geleneksel kültürün yaratıcı aktörlerinin -kısıtlı derecede de olsa- kabul edilmeleri ve ödüllendirilmeleri, onların mensubu oldukları geleneklerini 20. yüzyıla taşımalarını sağlamıştır (Durmuş, 2021, s. 99). Cumhuriyet yönetim sistemi içinde de patronajlık farklı modellerle devam etmiştir. En başta devlet sanatçılığı, devlet koroları, şeref madalyaları, cumhurbaşkanlığı yılın sanatçısı ödülleri gibi doğrudan desteğin yanında siyasal, toplumsal, kamusal, geleneksel, bireysel, kültürel patronajlık gibi alanlarda sanatçı-patronaj ilişkisi sürmüştür.

Halkın beğenisi, desteği, bayram, şenlik, buluşma, gece, yarışma, atışma toplumsal patronajlık; her türlü sosyal yardımlar, kitap basımı, CD çıkarılması, kültür evlerinin açılışı, şiir ve hikâyelerin yayımlanması, Yaşayan İnsan Hazine programı, etkinlikler, bilimsel toplantılar gibi bunların her birisi kamusal alandaki kültürel patronajlık örnekleridir (Özdemir, 2021, s. 1035-1039). Bunun yanında değişen sosyokültürel ve teknolojik şartlara kültürel-yaratıcı endüstriler ve dijital kültür ortamında şekillenen sosyal medya başta olmak üzere geleneksel belleğin yer aldığı etkileşim ortamlarını yeni patronaj alanları olarak da değerlendirmek mümkündür (Yıldız Altın, 2023, s. 212). Tüm bu patronajlık alanları bazı yaratıcı aktörlerin yaşadıkları çağda ve sonrasında ön plana çıkmalarında önemli bir etkiye sahiptir. Nicelik açısından âşıklık geleneğinin en verimli yüzyılı olarak görebileceğimiz 20. yüzyılda popülerliğe kavuşan âşıkların, ters orantılı bir şekilde sayıca az olmalarının nedenlerinin başında bu patronajlık sistemini görebiliriz. Âşık Veysel bu az sayıdaki âşıkların başında gelir. Gerek dönemin münevver tipini temsil eden Ahmet Kutsi Tecer ile ilişkisi, onun

---

ayrımının aynasında kendi kimliklerini inşa etmeye girişirler. Oryantalizm araştırmalarındaki bu odak değişimi, aynı zamanda Said'in kuramsal çerçevesindeki en temel problemlerden birine de çözüm sunmaktadır. Zira Doğu'yu sadece Batılı özne tarafından temsil edilen bir şey olarak kavramak, hem Oryantalizmin nasıl hegemonik hale geldiğini açıklayamaz hem de Doğu toplumlarını ikinci kez susturmak anlamına gelir. Hâlbuki 'Doğulu' öznelerin öteki konumunu doldurarak konuşmaları, her ne şekilde olursa olsun, onlara bir öznellik alanı açar. Birbirinden çok farklı yaklaşımları içinde barındırabilen bu öznellik alanı, literatürde 'kendini Şarklılaştırma', 'Garbiyatçı fantezi', 'oto-oryantalizm', 'self-oryantalizm' veya burada tercih edilen 'öz-oryantalizm' gibi kavramlarla açıklanmaktadır" (Ayas, 2023, s. 117).

---

vesilesiyle medyada yer alabilmesi; bayram, festival, konser programlarına katılması; şiirlerinin yayınlanması; plaklarının basılması; kurumlarda bağlama öğretmeni olarak görev verilmesi; TBMM tarafından maaş bağlanması hem müzik politikaları hem de sanatçı-patronajlık ilişkisini açıklamak için veri olarak değerlendirilmelidir.

Yakın tarihe baktığımızda Osmanlı yenileşme hareketinden bugüne müzik adına atılan her adımın arka planında bir politik hedef olduğu görülür. Osmanlı Devleti'nde III. Selim'le başlayan ve 19. yüzyılın başlarında II. Mahmud'la somutlaşan yenileşme/modernleşme hamleleri müzik alanında da görülmeye başlamıştır. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması aynı zamanda Mehterân bölüğünün de lağvedilmesi sonucunu doğurmuştur. Askerî müziğin kadim kurumunun yerine 1827'de *Muzikâ-yı Hümayun* kurulmuş, başına Manguel getirilmiş (Temiz, 2010, s. 329) ve bir yıl sonra da kurum İtalyan operacı Guiseppa Donizetti idaresine bırakılmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması dolaylı olarak Yeniçerilerin müdavimi oldukları âşık kahvehanelerinin ve mensubu bulunmaları hasebiyle Bektaşî tekkelerinin de yara almasına sebep olmuştur. Geleneksel müzikler açısından görülmeyen bir "sessiz darbe" gerçekleşmiştir. Tarihî süreçte hep var olan müzik-politika ilişkisi Osmanlı'daki bu ilk adımlarla görünür hâle gelmiştir. Resmî tarihin kaydettiği bu hamleden sonra Batı müziği tarzları makam müziğinin yerine idame ettirmeye çalışılmıştır. Devamında kurumların açılması, kapanması, müzik insanların davet edilmesi, Avrupa'ya eğitime müzik insanların gönderilmesi, müzik topluluklarının kurulması vs. şeklinde kendini gösteren bu ilişkinin temelinde F. Kutluk'a göre hedef belirleme, strateji ortaya koyma, devletin ideolojik aygıtları ve bu doğrultudaki uygulamalarla ideolojik bir şekilde müzik politikalarının bileşenleri ortaya çıkmıştır (2018, s. xiii). Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet ideolojisinin yeni ve çağdaş bir Türk müziği yaratma konusunda attığı tüm adımlar politiktir.

Cumhuriyet'in Osmanlı'dan miras aldığı ve çağın olağan politikası olarak görülebilecek modernist ve romantik-milliyetçi yaklaşım, geleneksel müziklerde yaşanan dikotominin bir asırlık serüvenini başlatmıştır. Dikotomi, bir bütünün iki ayrı yüzüdür. Çelişkiler yumağı olarak görülen zıt kavram, söylem veya eylemler aslında bütünün iki yüzüdür. Özellikle erken Cumhuriyet evresinde, 1926-1936 arasında müzik politikaların belirginleştiği on yıllık süreç bu dikotomiyi bugüne taşımıştır.

### **Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Politikaları Doğrultusunda Eylemler**

Osmanlı Devleti'nde III. Selim döneminde Fasl-ı Atîk topluluğunun yanına Fasl-ı Cedîd topluluğun kurulmasıyla başlayan ve 19. yüzyılın başlarında II. Mahmud'la somutlaşan yenileşme/modernleşme hamleleri, sonraki müzik politikalarını şekillendiren adımlar olarak görüldüğü üst başlıkta dile getirilmişti. Saraya Batı müziğinin girmesi, Batılı müzik adamlarının sarayda piyano, keman gibi enstrümanların eğitimini vermeleri, opera temsillerinin yapılması, bandonun kurulması, Sultan Abdülaziz, V. Murad gibi padişahların Batı müziği formlarında besteler yapmaları ve bunların nota kitabı olarak basılması, Alaturka-Alafranga tartışmalarının başlaması bu dönemdeki politikaların bazı yansımalarıdır. Bir yandan da 1890'larda Necip Asım'la başlayan ve Cumhuriyet'in kuruluş evresinde Ziya Gökalp'le şekillenen Türk müziği üzerine romantik-milliyetçi görüşler, Cumhuriyet'in müzik politikalarında etkili olmuştur. Z. Gökalp (1923a), *Yeni Mecmua*'da "Bedii Türkçülük" başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Kısa bir süre sonra piyasaya çıkan *Türkçülüğün Esasları* (1923b) başlıklı öncü kitabında da bu konuya bir kez daha değinmişti. Onun temel mottosu O. M. Öztürk'ün vurgusuyla "halk ruhunu garp fenniyle terkip etmek" (2016, s. 18) şeklindedir. Ziya Gökalp'ın millî öz arayışında çizdiği rota el değmemiş, dokunulmamış türkülere, deyişlere, koşmalara doğrudur. Z. Gökalp, Herderci yaklaşımla bu metinlerin derlenmesini ve çağdaş müziğin kurallarına göre yeniden ele alınmasını önerir. Diğer taraftan Şark musikisi olarak ifade ettiği, Farabi'den beri şekillenen makam müziği geleneğini yabancı ve arızalı görerek reddeder. Osmanlı'nın son dönemini

yaşayan ve Cumhuriyet döneminin de ilk Türk müzikologları arasında yer alan Rauf Yekta Bey de Avrupa müzikolojisindeki pozitivist akımın ektisi altındaki evrimci, ilerlemeci, etnosantrik (Öztürk, 2021) söylemi ve çalışmalarıyla Türkiye'deki müzik cereyanında önemli rol oynayan isimlerdendir. Bir yandan Alaturkacı görüşünü, bilimsel ilkelerle sürekli dile getirmiş, diğer yandan modernleşme sürecine müzikolojik açıdan katkı sağlamıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki Rauf Yekta Bey, "Lawignac Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuvar Sözlüğü" için Fransızca kaleme aldığı Türk müziği maddesinde halk müziğine değinmeyi ihmal etmiştir. Yine Cumhuriyet Döneminin ilk müzikologlarından M. Ragıp Gazimihal, Z. Gökalp'ın müziğe dışarıdan bakan biri olarak Osmanlı dönemi makam müziğini (Şark Musikisi) reddiyesini eleştirir. Genç bir müzikolog olarak kaleme aldığı "İlimde Sathiliğin Mahzurları" yazısıyla Z. Gökalp'ın görüşlerine, öne sürdüğü delillerle ayrıntılı bir şekilde karşı çıkar. Gazimihal, diğer yandan öz müzik ve pentatonizm arayışı noktalarında ana akım politikanın eylem adamlarından biri olmuştur. Z. Gökalp'ın müzik üzerine görüşlerinin, bazı farklarla (Klasik Türk müziğini reddetme ve temele halk müziğini alma) Osmanlı Devleti'nin müzik alanındaki politik adımların bir nevi Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına da tesir etmesi, daha somut ve keskin hamlelerin gerçekleştirilmesine kapı aralaması olarak da yorumlanabilir. Müzik üzerinde oluşan bu söylem, özellikle 1926'da Darülelhan'da Türk müziği eğitimine son verilmesiyle eylem aşamasına geçer<sup>3</sup>.

1831'de Batılı anlamda ilk müzik okulu olarak Muzikâ-yı Hümâyûn Mektebi Maçka'da faaliyete geçmiştir. Osmanlı'da resmî olarak gerçekleştirilen bu ilk hamleden sonra Batı müziği tarzları makam müziğinin yerine idame ettirilmeye çalışılmıştır. Muzikâ-yı Hümâyûn, aynı zamanda Cumhuriyet Dönemi politikaların aktörleri olacak olan müzik insanlarını yetiştiren kurum olma hüviyetindedir. Kurumsallaşma açısından bakıldığında ilk müzik eğitiminin Edirne Sarayı'nda başladığı daha sonra Enderun, tekkeler, mehterhâne müzik eğitiminin başat mekânları olduğu görülür. Modernleşme sürecinin başlamasıyla müzik eğitimi veren birimler, 1845'te Maarif Meclisine bağlı olarak tek bir çatı altında toplanmıştır (Özden, 2015, s. 81). Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik üzerine gerçekleşen politik eylemlerden bir diğeri de yaklaşık yüz yıl önce Mehter yerine kurulan Muzikâ-yı Hümâyûn'un orkestraya dönüştürülmesidir. Kurum, 1922'de Makâm-ı Hilâfet Muzikası, 1924'te Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti, 1957'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (URL-1) olarak varlığını sürdürmüştür. Başta askerî müzik ve marşlarla şekillenen, sonrasında eğitim kurumu rolü üstlenen kurum, dönüşüm sürecinde Batılı anlamda bir senfoni orkestrası hâlini almıştır.

Osmanlı son döneminde asıl öne çıkan kurum ise Darülelhan'dır. Darülbedayi çatısı altında başlayan faaliyetlerden sonra 1917'de Türk müziği ve Batı müziği eğitimlerini vermek üzere ayrılan Darülelhan, Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte 1925'te İstanbul Konservatuvarı adını almış, 1926'da Türk müziği eğitimine son verilmiş; daha sonra 1944'te İstanbul Belediye Konservatuvarına<sup>4</sup>, 1986'da ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Darülelhan'da müzik eğitiminin yanında, kurumda rol alan hocaların gayretiyle derleme faaliyetleri, Darülelhan Mecmuası'nın çıkarılması ve buradaki yazılarla

<sup>3</sup> Özlem Doğuş Varlı müzikteki bu modernleşme hamlelerini, kavramsal çerçevesini Jean Baudrillard (2003)'ın çizdiği "simülasyon" kavramı ekseninde tartışır. "Cumhuriyet sonrası Türk müziği politikaları içinde, müzik vasıtasıyla oluşturulmaya çalışılan kültürel milliyetçilik, ulus devletin ulusal müziğini inşa etme çabaları hem uygulama anında hem de sonrasında yaşanan psikoloji tam bir simülasyon örneğidir" (2016, s. 224).

<sup>4</sup> Süleyman Şenel (1999), Daülelhan'ın İstanbul Konservatuvarı'na dönüştürülmesini 1928, İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almasını ise 1932 olarak belirtmektedir. Kubilay Kolukırık ise kurumun İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmesini 20 Ocak 1927 olarak not düşmüştür (2014, s. 487).

müziğin bilimsel olarak ele alınmasına dönük gayret de göze çarpar (Özdemir, 2022, s. 378-379). Ayrıca Darülelhan'da 1926'da Türk müziği eğitime son verilmesine rağmen, kurulan Türk Musikisi Tasnif Heyeti aracılığıyla 1926-1929 yıllarında fonograf eşliğinde dört derleme gezisi yapılması ve eserlerin kayıt altına alınıp yayımlanmasıyla derleme faaliyetlerinin öncüsü olmuş; sonraki süreçte Ankara Devlet Konservatuarı, TRT, HAGEM gibi kurumlarca yapılacak derlemelere rehberlik etmiştir.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının özünde ulusallık, yönteminde çağdaşlık, niteliğinde evrensellik vardır (Güdek, 2014, s. 633) Bu ilkelere göre gerçekleştirilmeye çalışılan inkılapta eğitime başlıca rol verilmiştir. Öncelikle ulus devlet inşasında halkın belirli bir duyuş, düşünüş, yaratım kapasitesine gelebilmesi için tüm aygıtlarla eğitim seferberliğine gidilmiştir. Bu stratejiyle gerçekleştirilen bir diğer politik atılım da Batılı anlamda bir müzik eğitim kurumu olarak Zeki Üngör öncülüğünde 1924'te Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıdır. Genç Türkiye'nin başkentinde müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan bu okul, 1938-39'da Gazi Orta Öğretim Terbiye Enstitüsü'nün Müzik Şubesine dönüştürülmüş ve idare Alman müzisyen Eduard Zuckmayer'e bırakılmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eğitim adına atılan önemli bir adım da Türk müzik insanlarının yurt dışına gönderilmesidir. 1900'lü yılların başında doğan ve temel müzik eğitimlerini Osmanlı'nın ilk Batılı müzik eğitim kurumlarında alan isimler özellikle Paris, Viyana, Prag ve Leipzig gibi Avrupa kentlerine yüksek müzik tahsili için gitmişlerdir. Cumhuriyet Dönemindeki ilk müzikologlarımız Rauf Yekta, M. Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç (Paçacı, 1999) gibi isimlerin yanında "Türk Beşleri" olarak adlandırılacak olan Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses (Küçükkaplan, 2022) gibi isimlere, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin belirli bir müzik kültürü seviyesine erişmesine öncülük etmeleri için Avrupa'da yöntem öğrenmeleri ve döndüklerinde bunu tatbik etmeleri misyonu yüklenmiştir. Bu isimlerin çalışmaları, özellikle Ahmet Adnan Saygun'un ana müzik politikası doğrultusunda ortaya koyduğu eserleri ve çabası öne çıkmaktadır. Derleme çalışmalarına yön vermesi, geleneksel temaları operalarına konu olarak seçmesi, halkevlerinin müzik çalışmaları için görüş üretmesi, bu çalışmanın konusu olan Âşık Veysel ile iletişimi ve ona verdiği önem dikkat çekmektedir.

Müzik eğitimi ve halkı çağdaş, yeni müziğe alıştırmaya adına atılan iki önemli adım da halkevleri ve köy enstitülerindeki müzik faaliyetleridir. 1932'de Türk Ocakları kapatılarak halkevlerine dönüştürülmüştür. Anadolu'nun en ücra yerleşim birimlerine kadar şubeler/odalar açılmıştır. Gerek merkez halkevi konumundaki Eminönü Halkevi gerekse şubelerin yayın faaliyetleriyle dönemin medya imkânları aktif bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca derleme faaliyetleri ile dönemin müzik politikalarının temelindeki hammadde olarak görülen türküler yazılı da olsa kayıt altına alınmıştır. Halkevlerinin müziğe yaklaşımında halkın kendinden olan müzikle ve bunun çağdaş tarzdaki icralarıyla buluşturmak. Kuruluş amacı kitlelerin ideolojik-kültürel inşasını tesis etmek (Zıraman ve Kutluk, 2016, s. 117) olan halkevlerinin temel müzik politikası müzik faaliyetleriyle halkı çoksesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak olarak belirlenmişti (Tunalı, 2014; Güray, 2018, s. 30). A. A. Saygun, bunun için koroların rolüne dikkat çekmiştir (1940, s. 17). Armonize edilmiş türkülerden, vatanî ve millî şarkılardan vs. eserlerle oluşturulacak özel bir repertuvarın oluşmasını temsilleyen ve toplu yerlerde gramofon aracılığıyla dinletilecek eserlerle ve propagandayla (Tunalı, 2013, s. 71) halkın kulağının yeni müziğe alışacağını ifade etmiştir. Saygun, geleneğin devamı için âşıkların konumunun da bilincindedir. Âşıklar sadece derleme için kaynak kişi olarak görülmez, geçiş sürecinde birer kültürel aktör olarak da onlara halkevlerinin müzik faaliyetlerinde görev verilir. Halkevleri noktasında dikkat çeken bir diğer husus ise dönemin önemli müzik insanı Béla Bartók'un

Türkiye'ye davet edilmesidir. Macar millî müziğinin mimarı sayılan Bartók, Ankara Halkevi'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelir ve üç konferans verir. Bartók'un konferanslarında en dikkat çekici nokta pentatonizm olmuştur (Çevik, 2013, s. 141). Millî musikide kök arayışlarında bir temel olarak düşünülen pentatonizm arayışları Orta Asya müziğiyle türküler arasında ilişki kurulmasında bir göstere olarak görülmüştür. Bartók aynı süreçte Saygun, Erkin ve Akses ile birlikte önce Ankara'da, daha sonra Çukurova'da derleme faaliyeti yürütmüştür. Bu derlemeler ancak 1976'da Amerika'da ve Macaristan'da yayımlanabilmiştir. Türkçeye kazandırılması ise Bülent Aksoy'un gayretiyle 1991'i bulmuştur (Aksoy, 1991).

1937'de Çifteler ve Kızılçullu'da faaliyete geçen köy enstitülerinin, 19 Haziran 1942'de çıkarılan teşkilat kanunuyla faaliyetlerinin daha sistemli ve kontrollü yürütülmesi sağlanmıştır (Türkmen, 2022, s. 64). 1954'te kapatılıncaya dek toplam 21 merkezde (Gazalcı, 2018, s. 26) varlığını sürdüren enstitülerin temel amacı, nüfusun büyük bir çoğunluğunun yaşadığı köylerde kalkınmanın ve köylünün yurttaş temelli modern ilkelerle yetişmesinin sağlanmasıydı. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'la ismi müsemma olan enstitüler, köylüyü eğitmek için öncelikle köy öğretmenlerinin çok yönlü ve donanımlı bir şekilde yetiştirilmesi için hareket etmiştir. Köy enstitülerinde uygulanan müzik politikası halkevlerininin devamı niteliğindedir. Özellikle türküler, halk oyunları ve "nadiren" de bağlama malzeme olarak görülmüştür. Türkülerden hareketle çağdaş ve evrensel müziğe adım atmanın yolları aranmıştır. Bu doğrultuda keman, mandolin, ağız armonikası, akordeon, piyano gibi enstrümanların eğitimine ve koroların, orkestraların kurulmasına çaba harcanmıştır. C. Güray'a göre bu faaliyetler halkevlerindeki gibi sistemin bütünleştirici ve tekâmül ettirici özelliğini gösterir (2018, s. 33). Bu amaçla Â. Veysel, Dursun Cevlanî, Ali İzzet Özkan gibi âşıklara da köy öğretmenlerinin belirli bir kültür ve estetik anlayış seviyesine erişmelerine katkı sağlamaları için rol verilmiştir. Ancak köy enstitüleri noktasında dikkatimizi çeken önemli husus "mandolin"nin neredeyse millî enstrüman kimliğine büründürülmesidir. Köy enstitülerinin eğitim planlaması incelendiği halka çok sesli müzik zevkinin aşılmasının temel hedef olarak belirlendiği görülür. Bedri Akalın'ın oluşturduğu "Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu"nu teferruatlı bir şekilde değerlendiren O. M. Öztürk'ün de vurguladığı üzere, Batı müziği kaidelerinin detaylı bir şekilde yerleştirilen programda armonize edilen türkülerden, koro ve orkestralarla operet temsillerine kadar her sınıf için planlamanın yapıldığı görülmektedir. Bu programda özellikle türkü ve halk oyunlarından faydalanılmasına vurgu yapılırken hiçbir halk müziği enstrümanının eğitimine değinilmemiştir. Çalgı eğitiminde birinci sınıftan itibaren ağız armonikası, mandolin, keman ve akordeon gibi eşit-aralıklı ses sistemine uygun Batı çalgılarının öğretimi esas alınmıştır. Köy enstitülerinde yürütülen müzik eğitimi, halkevlerindeki gibi Batı temelli bir program şeklinde ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2020a, s. 24-26). Bu dönemde etkili şekilde kullanılan tüm köycü, halkçı ve Türkçü söylemlere rağmen, Batı merkezci müzik anlayışı, hegemonik şekilde belirleyici durumdadır (Özmenteş ve Şenel, 2019). Bu hegemonya çalgı eğitimine de açık bir şekilde yansımıştır. Bağlama ile ilgili hiçbir planlamaya yer verilmemiş; bağlama, öğrencilerin boş zaman etkinliklerinde kullanabilecekleri bir enstrüman olarak görülmüştür. Köy enstitüleriyle özdeşleşen mandolin ise, hemen hemen genel müzik eğitiminde olduğu gibi çalgı eğitiminde de birçok yönden son derece elverişli, kolaylaştırışlı ve kullanışlı bir başlangıç, geçiş ve sıçrayış çalgısı olarak görülmüş ve nitelendirilmiştir (Uçan, 2016, s. 147). Bu başat rol, mandolinin, köy enstitülerinin modernlik kavrayışları içinde özel ve simgesel bir yer sahibi olmasına yol açmıştır (Öztürk, 2020a, s. 34).

1930'lı yıllarda musiki inkılabı adına atılan adımlara hız verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'teki Meclis açılış konuşmasında güzel sanatlara ve müziğe özel olarak değinmesi sonrasında müzik alanında izlenecek politikaların daha planlı yapılabilmesi



doğrultusunda 26 Kasım 1934'te bir komisyon oluşturulmuş ve yasal düzenlemeler daha hızlı gerçekleştirilmiştir (Balkılıç, 2009, s. 87). Bunun yanında 1930'lu yıllarda atılan önemli adımlardan biri de alanında uzman yabancı bilim insanlarının ülkeye davet edilmesi ve onların katkılarıyla atılımların hızlı bir şekilde gerçekleşmesinin arzu edilmesidir. Bu süreçte öncelikle Almanya olmak üzere Avrupa'dan gelen müzik insanlarının görüşleri ve raporları, başta eğitim alanı olmak üzere müzik politikalarında etkili olmuştur. 1932'de Prof. Joseph Marx, 1934'de Lico Amar, 1935'te Paul Hindemith, 1935'te Hermann von Schmeidel, 1936'da Béla Bartók, Eduard Zuckmayer, 1939'da Carl Ebert gibi isimler, bu süreçteki müzik insanlarındandır (Güdek, 2014, s. 636). Bu isimlerden Paul Hindemith, müzik eğitimi kurumlarının yapılandırılması üzerine davet edilmiş ve hazırladığı raporlarla Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılmasında öncü olmuştur. Bu süreçte Musiki Muallim Mektebi'nin altyapısı ve yetiştirdiği sanatçılar konservatuvarın kuruluş sürecini hızlandırmıştır<sup>5</sup>. Hindemith raporlarının ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın halk müziği açısından önemi ise tıpkı genel müzik politikasında olduğu gibi Hindemith'in de çağdaş, özgün besteler yaratmak için halk müziğini kaynak göstermesidir. Bu doğrultuda Konservatuvar bünyesinde kurulan "Folklor Arşiv Şefliği"nde görev yapan Muzaffer Sarısözen'in, türkü repertuarı oluşturması bir kazanım olarak görülür.

### **Türkiye'de "Halk Müziği"nin Keşfi: Çokseslilik Arayışlarında Ulusu Tek Seste Birleştirmek**

"Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının geleneksel müziğe yaklaşımı 'halk müziği' denilen kültürel üretime 'dönüştürücü' ve 'bütünleştirici' iki ayrı işlev atfederek toplumsal dönüşümü desteklemesi hedeflenmiştir. Halk müziğine bu 'kritik' iki işlev aracılığıyla yüklenen özel konum, bu müziği kültür alanındaki tartışmaların odak noktaların birine yerleştirmiştir" (Güray, 2018, s. 15). Tartışmaların temel noktası klasik müzik diye de tabir edilen makam müziğinin dışarıda tutularak halk müziği yaratımlarının Batı müziği formatında yeniden ele alınarak ülkenin ve ulusun yeni müziğinin inşa edilebilmesi süreçlerinde görülmektedir. Aslında bu politikayı besleyen, yani türkülerin ve folklorun keşfi, İttihat Terakki dönemindeki çeşitli görüşlerin ortaya çıkmasıyla birlikte. Öncelikle 1913-1914 yıllarında yayımlanan üç makale Türkiye'de folklor çalışmalarının bilimsel bir zeminde başlamasını sağlamıştır<sup>6</sup>. Bunun yanında Musa Süreyyâ'nın 1915'te kaleme aldığı "Asker Türküsü" yazısıyla türkü derlemelerinin önemine dikkat çekilmiştir (M. Süreyyâ, 2006). Bu işaret fişekleri Türkiye'de türkü derlemelerinin yeni bir ulus inşasındaki gerekliliği fikrini oluşturmuş ve resmî hamleler başlamıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki daha öncesinde belirli bir resmî politika güdülmeden, farklı amaçlarla da Osmanlı coğrafyasında derleme faaliyetlerinde bulunulmuştur. Önceki yüzyıllardaki çeşitli mecmua ve cönk gibi yazma eserlerin yanı sıra Ignác Kúnos, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında halk edebiyatının farklı türleri yanında türkü derlemeleri de yapmış ve yayımlamıştır (1906). Ayrıca Anadolu sahasında ses kaydı alınan ilk derleme arkeolog Felix von Luschan'ın 1902'de İslahiye-Zincirli derlemeleri<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ankara Devlet Konservatuvarı ile ilgili detaylı bir kurum monografisi için bkz. (Okyay, 2013).

<sup>6</sup> Türkiye'de halkbiliminin bir disiplin olarak ortaya çıkmasının miladı olarak Ziya Gökalp (1913), Rıza Tevfik (1914) ve Fuat Köprülü (1914)'nün kaleme aldıkları üç yazı kabul edilmektedir. Bu makaleler, Türkiye'de halkbilimi alanının bilimsel bir disiplin olarak oluşmasında ve cumhuriyet döneminin kültür politikalarına yön verme noktasında etkin olmuşlardır.

<sup>7</sup> Zincirli höyüğü kazılarında görevli arkeolog Felix von Luschan, 1889 ve 1890'da aynı zamanda antropolojiyle ilgili çalışmalar yapmış; Tahtacılar ve Yörüklerle ilgili yayınları kaleme almıştır. Beşinci ve son kazı (1902) esnasında yöreden fonografla kayıtlar alır. Luschan, 31'i günümüze ulaşan toplam 33 fonograf kaydı yapmıştır. Bunlardan 20 Türkçe kaydı 12 yaşlarındaki bir Ermeni olan Avedis'ten almıştır. Ayrıca Maraşlı Ali, Abdal Ali,

olarak görülmektedir (Duygulu, 1995; Akat, 2016, s. 609; Yavuz, 2020). Bunun yanında Stavros Stavridis'in Osmanlı coğrafyasında yayımlanan ilk derleme mecmuası "Anatol Türküleri" (1896; 2017), Hubert Pernot'un Sakız Adası derlemeleri<sup>8</sup> (Tahtaişleyen ve Alpman, 2020), Gomidas Vartabed derlemeleri<sup>9</sup> Türk müzik politikası dışında Osmanlı topraklarında gerçekleştirilmiş ilk çalışmalar olarak dikkat çekmektedir. Ancak resmî politikanın ürünü ilk çalışmalar 1922'de Darülelhan'ın anket yoluyla gerçekleştirdiği türkü derlemeleridir.

1922'de Darülelhan müdürü olan Musa Süreyyâ ve yardımcısı Yusuf Ziya Demirci, detaylı bir şekilde hazırladıkları anket formunu 2000 civarında çoğalttırıp Maarif Vekâleti aracılığıyla yörelere göndererek ilk resmî derleme çalışmasını başlatmışlardır. Bu formlardan üç yılda ancak 100 kadarı geri döner. Darülelhan heyeti bunlar içerisinde 85 tanesini seçip 1926'da iki defter hâlinde yayımlamıştır. İkinci önemli derleme faaliyeti ise müzik insanlarının bizzat alana çıkarak Ege Bölgesi'nde gerçekleştirdikleri çalışmadır. Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler Maarif Vekâleti'ne bağlı Hars Dairesi bünyesinde 1925'te yaptıkları derleme sonucunda dikte yoluyla kaydettikleri türkülerden seçilen 76 nota "Yurdumuzun Nağmeleri" (1926) adıyla basılmıştır (Altınay, 2008). 1926'da çıkan bu iki yayın aynı zamanda resmî derlemelerin ilk çıktıkları olma hüviyetindedir. Ancak bu çalışmalardaki aksaklıklar türkü derlemelerinde ses kayıt cihazı kullanmanın gerekliliğini de ortaya çıkarmıştır. Darülelhan'ın yeni müdürü Yusuf Ziya Bey'in girişimleriyle o sıralarda Paris'te bulunan Cemal Reşit aracılığıyla bir fonograf elde edilir. Cihaz gelir gelmez başlatılan derleme gezileri dört yıl sürmüştür. Sonucunda kamera da kullanılmış ve Karadeniz Bölgesi'nden halk oyunu kayıtları da alınmıştır. Bu dört derleme gezisi sonucunda önce on iki defter hâlinde, daha sonra ilk ikisi "Anadolu Halk Şarkıları" ve son ikisi "Halk Türküleri" olmak üzere dört cilt hâlinde yayımlanır (Şenel, 1999). Devamında 1932'de bir derleme çalışması daha yapılmıştır. Yeni adıyla İstanbul Konservatuarı ile Halk Bilgisi Derneği ortaklığında yapılan bu derlemeyle resmî anlamda türkü derlemelerinin ilk evresi tamamlanmıştır (Çevik, 2013, s. 135). Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1936'da kurulması ve 1927'de kurulan ve birçok binada yayın yapmaya çalışan Ankara Radyosu'nun 1938'de Sıhhiye'deki yeni binasına taşınmasıyla resmî türkü derleme çalışmalarının ikinci safhası başlar. Bu ikinci aşamada özellikle Muzaffer Sarısözen ismi ön plana çıkmıştır.

Ahmet Kutsi Tecer, 1938'de Milli Eğitim Bakanlığı'nda Yüksek Öğretim Genel Müdürlüğü görevine getirilmesinin ardından, Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde kurulan Folklor Arşivi biriminin şefliğine Sivas'tan tanıdığı Muzaffer Sarısözen'in getirilmesini sağlamıştır. Sarısözen'in Ankara'ya gelişi Türk halk müziği için bir dönüm noktası olarak görülür. Sarısözen, bir yandan çağdaş Türk müziğinin temel çekirdeği olan

---

Zincirli Yusuf, Diyarbakırlı Ali, Hamlı bir Kürt kayıtlarda geçen diğer kaynak kişilerdir. Luschan bu kayıtları Otto Abrahams ve Eric von Hornbostel ile paylaşmıştır. 2. Dünya Savaşı'nda Petersburg'a, daha sonra da Doğu Berlin'e götürülen kayıtlar ancak 1990'larda dinlenilecek imkâna kavuşmuştur. Bu geziye gönüllü olarak katılan Le Coq da Türkçe ve Kürtçe kayıtların yanında kendilerini Teber olarak nitelendiren yöredeki Abdallardan derlemeler yapmıştır (Yavuz, 2020, s. 81-97).

<sup>8</sup> Hubert Pernot dilbilim çalışmaları yapmak üzere 1888-1889'da iki kez Sakız Adası'nda derleme yapmıştır. Bu süreçte fonografla 114 ezgi kaydetmiş, bunlardan 17'sinin Paul Le Flem tarafından yazılmış notasını *Türkü Diyarında: Sakız Adası* adlı rapor niteliğindeki çalışmasına eklemiştir (Tahtaişleyen ve Alpman, 2020, s. 19-79).

<sup>9</sup> Kütahya doğumlu Gomidas Vartabal (1869-1935) Kütahya'da akrabalarının söylediği 66 Türkçe eserin yanında özellikle Ermenice ve Kürtçe birçok ezgiyi Hampartzum notası kullanarak kayda geçirmiştir. Gomidas'ın 19. yüzyılın sonlarında yaptığı derlemeler Anadolu'da ilk etnomüzikolojik çalışmalardan sayılmaktadır. Ayrıca Gomidas, dönemin romantik-milliyetçi akımının etkisiyle ortaya koyduğu eserlerle de Ermeni millî müziğinin öncüsü kabul edilmektedir (Güvener ve Güray, 2020).

---

türkülerin derlenmesini Konservatuvar bünyesinde devam ettirirken arşiv oluşturmuş; diğer yandan Ankara Radyosu'nun yeni ve donanımlı binasında program yapma fırsatı yakalamıştır. Başlangıçta çok kısıtlı süreyle de olsa başlayan türkü yayınları zamanla adı Muzaffer Sarısözen'le anılacak "Yurttan Sesler" korosunun kurulmasına vesile olmuştur. Sarısözen aynı zamanda Ankara'ya gelip giden âşıklardan konservatuvarda kayıtlar alırken onların radyoda seslerini duyurmalarını da sağlamıştır.

Ulusu kültürel olarak birleştirme misyonuyla hareket eden radyonun Türkiye'de asıl gelişimi 2. Dünya Savaşı yıllarındadır. "1937'de TTTAŞ ile olan anlaşmanın süresi dolmuş ve radyo işletmeciliği devlete geçmiştir" (Eryılmaz, 2005, s. 88). Ankara Radyosu'nun da yeni binasında düzenli yayınlar yapmaya başlamasıyla içerikler istendik düzeyde oluşturulmaya başlanmıştır. Radyo, modernleşmenin ve yeniliğin aracı olarak görülmüş, toplumsal dönüşümü sağlamada etkin bir şekilde kullanılmıştır. Sözlü kültür dinleyicisine uygun içerikli programlarla, halk ikincil kültür ortamına hazırlanmış, alıştırılmıştır (Özdemir, 2008, s. 133). Çok kısıtlı da olsa bu süreçte geleneksel müzik de radyoda yer bulabilmiştir. İlk Sadi Yaver Ataman 1938-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda "İzahlı Halk Müziği" programlarıyla geleneksel müzik belleğinin düzenli olarak radyoda yer bulmasını sağlamıştır. Sadi Yaver Ataman'ın farklı görevler nedeniyle Ankara'dan ayrılmasından sonra konservatuvarda görevli Muzaffer Sarısözen radyoya davet edilmiştir (Fidan, 2017, s. 65). M. Sarısözen, 1941'de dönemin müzik yayıncıları şefi Mesud Cemil'in gözetiminde, çarşamba akşamları on beş günde bir 20.45'te yayınlanan "Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz" programlarını hazırlamış ve yönetmiş, halk müziğine yatkın olan sanatçıları belirlemiştir (Yazgan, 2006, s. 115-116). Sarısözen'in çabaları sonlarında halk müziği korusu için sanatçılar belirlenmiş ve daha sonra adına "Yurttan Sesler"<sup>10</sup> denilecek olan koro oluşturulmuştur. Bu yıllara kadar İstanbul Radyosu'nda sadece Tamburacı Osman Pehlivan ve Âşık Veysel'e açılan radyonun kapıları, bütün eksikliklerine ve aldığı eleştirilere rağmen, Ankara Radyosu'nda geleneksel müzik adına adeta halka açılmıştır.

1922-1952 yılları arasındaki müzik ile ilgili yapılan tüm bu çalışmaların temel amacı tıpkı Rusların, Macarların yaptığı gibi kökünü halktan alan ve Batı müziğinin çağdaş formlarıyla işlenmiş, ulusun ortak sesi olacak yeni bir millî musiki ortaya çıkarmaktı. Sürecin çıktıklarına baktığımızda bu amacın gerçekleştirilemediğini görürüz. Çoksesli müzik arayışlarının, koroların kurulmasının, türkülerinin armonize edilmesinin, opera vb. yaratımlar içine geleneksel müzik motiflerinin monte edilmesinin ulusta, yani halkta istenilen karşılığı bulamadığı ortadadır. Ancak süreç odaklı baktığımızda özellikle türküler için kayda değer kazanımların gerçekleştiği görülmektedir. Türk milleti henüz sözlü kültür çağındayken derlemeler yoluyla müzikal materyalin yazılı ve elektronik kültür ortamlarında kaydedilmesi, radyonun kapılarının gerek programlar yoluyla türküler açılması, gerekse yerelin kültürel aktörleri âşıkların ve mahallî sanatçıların kısıtlı sürelerde de olsa seslerini ulusal ölçekte duyurabilmeleri ve burada sesi duyulan âşıklarla ilgili biyografik yayınların yapılması; sonraki süreçteki kültür endüstrisi araçlarına yön vermiş, müzik politikalarında da geleneksel müziğinin eğitim kurumlarına girebilmesine zemin hazırlamıştır. Geleneksel müziklerin yaygınlık, eğitim, icra, çalgı vb. açılardan bugünkü konumuna baktığımızda, bunun erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının amacının değil, yaşanan sürecin bir sonucu olduğu gayet açıktır. Yaşadığımız çağın müziğindeki "özgünlükler ve farklılıklar" arayışının kaynağı da yine geleneksel müziktir. Türkülerin "ulusun ortak sesi" olmanın ötesinde ulus ötesi bir konuma (Dünya

<sup>10</sup> Yurttan Sesler ile ilgili kapsamlı bir monografi çalışması için bkz. (Alpyıldız, 2018).

müziği) doğru gittiğini ve türkülerin Türk millî müziğinin temel yapıtaşı olma özelliği, söylem ve politikadan ziyade kültür endüstrileri ile somut bir şekilde tescillendiği gerçeği de ortadadır.

### **Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarında Âşık Veysel: Politikasızlık Söyleminde Âşık Veysel ve Politika İlişkisi**

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının ana hedefi yeni ve çağdaş bir müzik yaratmak ve ulusu belirli bir sanat seviyesinde ortak seste birleştirmektir. Bu amaca dönük geliştirilen stratejilerin başında da halkın kolektif yaratmalarını yüksek sanat zevki barındıran yeni üsluplarla işleyerek halka “sanatsal” anlamda tekrar sunmaktır. “Ulus devletlerin ortak gelecek tasavvurları, ‘eski düzenin yerine ortak yeni bir alternatif’ öneren ortak toplumsal ‘ütopyalar’ yaratılarak ortaya konmaktadır” (Güray, 2018, s. 19). Bu ortak ütopya hayata geçirecek olan da modern öznedir. Modern özneyle uyumlu bir ortak müzikle de kutlu bir geleceğe ulaşılabilecektir. Bunun için de aranan Anadolu’nun köylerindeki el değmemiş halk müziği örnekleri ve bunları icra eden âşıklardır. Bu süreçte Âşık Veysel, ideal olarak benimsenmiş köy müziğini Cumhuriyet sahnesinde temsil etmeye olağanüstü uygun bir âşık tipini simgelemiştir (Güray, 2018, s. 25). Burada Âşık Veysel’in ideal özne olarak belirlenmesi ve yerelin bir simgesi olarak gösterilmesi dönemin müzik politikalarının uzantısıdır. Başka bir âşık değil de neden Veysel’in ideal özne olarak belirlendiği sorgulandığında onun, dönemin kültür politikalarının eylem adamları olan Tecer, Saygun ve Sarısözen ile erken dönemde tanışması, onların teşviği; Veysel’in yöreyi temsil ederken ulusal ve evrensel bir duyuş ve söyleyiş tarzına, başta doğa olmak üzere insanlığın ortak temalarını işleyiş maharetine meyilli olması; Cumhuriyet, Türklük, Türkçe, vatan ve Atatürk’e olan hayranlığı ve bağlılığı, bağlamayı çalışındaki özgünlük cevaplarını buluruz.

Âşık Veysel’in kültürel politik aktörler tarafından “keşfi” onun için hiç de erken bir yaş olmayan 37 yaşında (1931) I. Sivas Halk Şairleri Bayramı ile gerçekleşmiştir. Sivas’ta Maarif Müdürü olan A. K. Tecer ve Sivas Lisesi öğretmenlerinden M. Sarısözen’in yukarıda bahsedilen idealleri gerçekleştirme doğrultusunda kurdukları Halk Şairleri Koruma Derneği<sup>11</sup> kapsamında yörenin geleneksel müzik aktörlerini buluşturmak ve yerelin temsilcilerini kentli halkla kaynaştırmak adına 5-7 Kasım 1931’de bir bayram tertip etmişlerdir (Tecer, 1932, s. 2-4). Bu bayram daha sonraki yıllarda Feyzi Halıcı ile Konya Kültür ve Turizm Derneği’yle özdeşleşecek, âşıklar için yeni bir icra mekânı olacaktır. Bir ilk olma özelliği gösteren Sivas Halk Şairleri Bayramı’na Â. Veysel dâhil on iki sanatçı (Revanî, Sûzanî, Âşık Süleyman, Karşlı Mehmet, Hikâyeci Ağa Dayı, Âşık Müştak, Yarım Ali, Talibî, Yusuf, Sanatî, Âşık Ali) katılmıştır. Bu vesileyle Âşık Veysel sesini Emlek yöresi dışında duyurma fırsatı yakalamıştır. Ayrıca Tecer’in verdiği belgeyle, yani devletin icazeti ve patronajlığıyla Â. Veysel artık sazıyla rahatça dolaşma, sanatını icra etme imkânına kavuşmuştur (Öz, 2013, s. 60). Aynı zamanda yeni ve çağdaş şiir ile müzik için ihtiyaç duyulan ortak özne/kaynak tespit edilmiştir. Bu etkinliğe Veysel ismini kimin önerdiği veya Veysel’e nasıl haber ulaştığı yönünde ise bir bilgiye rastlanamamıştır. Ancak Veysel’in içinde doğduğu Alevi-Bektaşî inancı dolayısıyla kendi köyünde ve civar yerleşim birimlerinde Cem ayinlerine katıldığını ve yörede tanındığını söylenebilir. Özellikle Salman Baba’nın dergâhında cemlere katılması, bazı günler orada kalması Veysel’i besleyen önemli noktalardan biridir. Başta babası Karaca Ahmet olmak üzere, ilk bağlamasını veren Ortaköy Mustafa Abdal Tekkesi mürşidi Hasan Baba, Zaralı Kürt Kasım,

<sup>11</sup> Derneğin resmî bir şekilde kuruluşuyla ilgili herhangi bir emareye rastlanılamamıştır. Ancak kişisel anlatılardan bu derneğin varlığından veya tahayyül edilmesinden haberdar olabilmekteyiz. Âşıklık geleneğinde kurumsallaşma ve âşık dernekleri konusunda bkz. (Özdal, 2024).

Salman Baba, Musa Aslan, Ali Özsoy Dede, Hıdır Dede, Kul Fakir gibi isimler Âşık Veysel'in Cem erkânını öğrenmesinde, bir zakir olarak yetişmesinde, sazında ustalaşmasında, maneviyatının ve anlam dünyasının gelişmesinde etkili olmuşlardır (Kurt, 2022, s. 33-52). Özellikle belirtmek gerekir ki 1925'teki Tekke ve Zaviyeler Kanunu sonrasında Hacıbektaş'tan Sivrialan'a yakın bir köy olan Mescit köyüne gelen Salman Baba, burada bir dergâh kurmuştur. Veysel'in de bu dergâha sık sık gittiği kayıtlıdır. Dolayısıyla çevrede tanınmış olan Veysel'e muhtarlar veya Veysel'i çevreden tanımış olan Ağcakışla nahiye müdürü Ali Rıza Bey tarafından bir davet ulaşılmış olma ihtimali yüksektir. Aynı isim Sivas'taki bayramdan iki yıl sonra Cumhuriyet'in 10. Yıl kutlamaları için bir şiir yazıp nahiyede okumasını istemiştir. Â. Veysel de *Cumhuriyet Destanı-Türklerin İhyası Hazreti Gazi* ile kuruluşuna tanıklık ettiği Cumhuriyet'in hangi şartlarda, ne bedeller ödenerek kurulduğu, Cumhuriyet'in faziletleri ve getirdikleri yenilikler başta olmak üzere, Menemen ve Şeyh Sait olayları gibi Cumhuriyet karşıtı girişimleri de dile getirerek yeni Türk devleti ve rejimin ozan gözüyle aktarımını gerçekleştirir (Alibekiroğlu, 2023, s. 133). Böylelikle o güne kadar usta malı deyişler okuyan Veysel yazdığı destan ile artık kendi şiirlerini dile getirmeye başlamıştır.

Üst başlıklarda değinildiği üzere Cumhuriyet'in yeni yurttaş kimliğini oluşturmada halkevleri ve köy enstitüleri eylem aşamasında işe koşulmuştur. Halkevlerinin temel müzik anlayışı yurttaşlı belirli bir müzik terbiyesine ulaştırmaktı. Bu kurumlarda halkın hem geleneğin kendisi hem de sanatın gelişmiş hâliyle temas etmesi amaçlanmıştı (Güray, 2018, s. 32). Burada hassas nokta Türklük hususiyetlerinin, yani "öz"ün kaybolmadan çağdaş bir müzik anlayışının bu uygulama alanlarında yerleştirilmesine önem verilmişti. "Öz"ü bünyesinde barındıran âşıklardan ve halk oyunlarından faydalanılması ve orkestra, korolar vs. aracılığıyla birikimin ortak coşkuyu aktaracak şekilde çağdaş bir tarzda halkla buluşturulmasına dikkat çekilmekteydi (Tunalı, 2014, s. 320-323). Âşık Veysel de kentli aydınlarca keşfinden sonra, politik aktörlerin desteğiyle, halkevlerinde konserler vesilesiyle rol almıştır. Gerek Saygun'un gerekse Tecer'in çabalarıyla ve halkevleri aracılığıyla Âşık'ın halkla teması sağlanmıştır. Ayrıca ilk şiir kitabı halkevleri yayın organları tarafından basılmıştır. Kendisi de *Halkevi I* (Kaya, 2011, s. 161) *Halkevi II* (Kaya, 2011, s. 205-206) gibi şiirleriyle kurumun önemine dikkat çekmiştir.

Dönemin eğitim politikasının bir aygıtı ve kurumu olan köy enstitüleri de Âşık Veysel'in sanat yaşamında önemli bir yer edinmiştir. Her ne kadar bu kurumun müzik politikasında halk müziğine, bağlamaya ve halk sanatçılara açıkça yer verilmemiş olsa da dönemin politik aktörleri Ahmet Kutsi Tecer ile İsmail Hakkı Tonguç'un girişimleriyle Âşık Veysel usta öğretici/saz öğretmenini sıfatıyla köy enstitülerinde görev almıştır. Veysel, her yıl bir enstitüde olmak üzere sırayla: Adapazarı-Arifiye (1941), Ankara-Hasanoğlan (1942), Eskişehir-Çifteler (1943), Kastamonu-Gölköy (1944), Yıldızeli-Pamukpınar (1945) ve Samsun-Ladik Akpınar (1946) Köy Enstitüleri'nde bir halk sanatçısı olarak 6 yıl süren halkla birlikteliğini gerçekleştirmiştir (Öz, 1994, s. 22; Özen, 1998, s. 56; Alptekin, 2004, s. 30; Kaya, 2011, s. 30; Işık, 2019, s. 39; Bekki, 2021, s. 46). Enstitünün eğitimdeki önemini anlatan şiirler de söyleyen (Kaya, 2011, s. 282-283) Âşık, köylerde görev yapacak öğretmenlerin halk şiirinin ve âşık müziğinin derinliklerini tanımlarını sağlamıştır. Aynı zamanda Âşık'ın vatanın farklı coğrafyalarını bizzat tanınmasıyla ufkunun ve şiir dünyasının genişlemesinde köy enstitülerinin rolü büyüktür.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik politikaları doğrultusunda bir diğer somut adım da derlemelerdir. Yusuf Ziya Demirci'nin müdürlüğü döneminde İstanbul'a gelen halk sanatçılarının kayıtları alınmak suretiyle Columbia firmasıyla anlaşma yapılmıştır. Darülelhan arşivi için kaydedilen, türkülerden ve usta malı deyişlerden oluşan bu ses kayıtlarının büyük bir çoğunluğu aynı zamanda şirket tarafından 78'lik taş plak olarak piyasaya sürülmüştür. Yusuf Ziya Demirci 1938'de kaleme aldığı *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* adlı

eserinde Âşık Veysel'in sesinden sekiz eserin kaydedildiğini belirtmektedir. Bu kayıtların yayın yılı 1936 olarak belirtilmektedir (Dökmetaş ve Şenel, 2022, s. 294). Yusuf Ziya Demirci'nin kitabının yayın tarihinden sonra da kayıtlar devam etmiş ve toplamda on dört eser Columbia tarafından kaydedilmiştir (Cömert, 2022, s. 359). Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde başlatılan derleme gezilerinin Sivas ayağında (1937) ise Âşık Veysel'den dokuz eser plağa kaydedilmiştir. Sekizi usta malı deyiş ve anonim olan kayıtlardan dokuzuncusu "Türk Milleti Türk Milleti/Cumhuriyet Türküsü" olarak not edilmiştir ki büyük ihtimalle âşığın kendi eseridir (Cömert, 2022, s. 360; Dökmetaş ve Şenel, 2022, s. 318-319).

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra başlatılan sahada derleme gezilerinin temel amacı yeni tarzlarda işlenecek türküler Folklor Arşivi'ne aktarmaktı. Her iki konservatuvarın Âşık Veysel kayıtlarına bakıldığında anonimliğe dikkat edildiği görülmektedir. Bu süreçte Veysel'den alınan ses kayıtlarındaki toplamda 23 eserin 22'si usta malı deyişler ve anonim türkülerden oluşmuştur. Âşık Veysel'in artık kendi deyişlerini de icra ettiği bu dönemde derlemecilerin âşığa ve âşıklık geleneği mahsulleri yerine temel müzik politikası doğrultusunda âşığın gelenek taşıyıcılığı rolüne odaklandıkları görülür. Derlemelerde kaynak kişi ve âşığın yerine derlemecinin ön plana çıkarılması âdetinin de dönemin derleme kayıtlarından ve fişlerinden günümüze miras kaldığını görmek mümkündür. Benzer durum radyoda da devam etmiştir. S. Şenel ve C. V. Kaya'nın tespitlerine göre 1939-40 yıllarında Âşık Veysel'in Ankara Radyosu'nun halk müziği neşriyatı için Sadi Yaver Ataman bir defter oluşturmuştur. Ataman, bu defterde Âşık Veysel ve o dönemki yol arkadaşı Cört İbrahim'in (Tutuş) çalıp söyledikleri dördü mükerrer otuz dokuz eseri yazmıştır (Şenel ve Kaya, 2022, s. 178-227). Defter incelendiğinde yine Veysel'in gelenek aktarıcı rolünün ön plana çıkarıldığı, Sivas türkülerine ve usta malı âşık deyişlerine kaynaklık ettiği görülür. Ancak bu durum 1960'lı yıllarda değişmeye başlamıştır. Milli Kütüphane müzik arşivine eklenmek üzere Âşık Veysel'den ve o dönemki yol arkadaşı Küçük Veysel'den kaydedilen beş makara bantta artık Âşık'ın kendi deyişlerine de yer verilmiştir (Cömert, 2022). Bu durum değişen siyasal ve toplumsal atmosferin müzik politikalarına yansımaları olarak da yorumlanabilir. Herderci yaklaşımla anonimliği ön plana çıkaran tutumdan, bir anda olmasa bile uzun yıllar içinde ancak uzaklaşabilmiştir/uzaklaşılmaya çalışılmaktadır.

Burada müzik politikalarının yürütülmesi konusunda medya endüstrisine özellikle değinmek gerekmektedir. Kamusal yayıncılığın ilk ortaya çıkışından günümüze medya, hükümet politikalarının halka aktarıcısı olarak görülmüştür. "Kamu hizmetleri yayıncılığı anlayışı, iletişim araçlarının topluma karşı sorumlu olduğu inancına dayanır. İletişim araçlarının bu sorumluluğunu, ulus devlet sınırları içinde yaşayan tüm kesimleri bir yurttaş olarak kabul edip onların toplumla bütünleşmelerini sağlayacak bir yayıncılıkla yerine getirecektir" (Timisi-Nalçaoğlu, 2005, s. 68). Özellikle Ankara Radyosu'nun 1938'de yeni binasına taşınmasından sonra düzenli yayınlara geçmiş ve "bir halk üniversitesi" (Yazgan, 2006, s. 65) olma anlayışını benimsemiştir. Radyo, modernleşmenin ve yeniliğin aracı olarak görülmüş, toplumsal dönüşümü sağlamada etkin bir şekilde kullanılmıştır. Sözlü kültür dinleyicisine uygun içerikli programlarla halk, elektronik kültür ortamına hazırlanmış, alıştırmıştır (Özdemir, 2008, s. 133). Geleneksel müzik açısından bakıldığında radyoda sesini ilk duyuran ismin Darülelhan'da da görev yaptığı yıllarda Tamburacı Osman Pehlivan olduğu görülür. Radyoda Türk müziği yayınlarına ara verilen 1934-36 yılları arasındaki yirmi iki aylık dönemden sonra Âşık Veysel geleneksel müziğin ulusal ölçekteki temsilcisi olmuştur. Â. Veysel, Mesut Cemil Tel yönetimindeki İstanbul Radyosu'nda bir programa katılmış ve Atatürk'ün de dinlediği bu programda türkülerini icra etme fırsatı bulmuştur. Ankara Radyosu'nda ise halk müziği yayın sorumlusu Sadi Yaver Ataman'ın hazırladığı programlarda 1939-40 yıllarında otuz beş farklı eseri halkla buluşturmuştur (Şenel ve Kaya, 2022). Ataman sonrasında halk müziği

programlarını planlama işi Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi Şefi Muzaffer Sarısözen'e verilmiştir. Sarısözen, derlemeler yoluyla iletişim kurduğu âşık, mahallî sanatçı gibi geleneksel müzik temsilcilerini "misafir sanatçı" statüsünde radyoya davet etmiş ve programlarda yer almalarını sağlamıştır. Radyodaki bu "misafir sanatçı" ve "mahallî sanatçı" uygulamaları hem Yurttan Sesler kadrosunun, seslendirdikleri/seslendirecekleri eserin ilk ağızdan, ne şekilde okunduğunu duymalarını hem de geleneksel müzik temsilcisinin ve geleneksel ezgilerin, eserlerin dar bölgeden çıkıp ulusal ve uluslararası ölçekte tanınmasını sağlamıştır (Fidan, 2017, s. 70). Gelenek temsilcilerinin radyoyla kurdukları ilişki onların kayıtlı müzik endüstrilerine girmelerine de kapı aralamıştır. Medya endüstrisinden daha özerk ve içeriklerin dolayımlanması daha kolay olduğu kayıtlı müzik endüstrisi bir nevi müzik politikalarının aksi yönünde gelişmiş, geleneksel müziklerin yaygınlaşmasını/popülerleşmesini sağlamıştır. Kayıtlı müzik sektörü, özellikle 1960'lı yıllardan sonraki müzik endüstrisi teknolojileriyle gelenek-modernite dikotomisinin sağlanmasında asıl araç rolünü üstlenmiştir.

Yukarıda sıralanan derleme çalışmalarının asıl amacı yerelden alınan ezgileri Klasik Batı müziği ekseninde armonize etmek ve halkla buluşturaktır. Ancak bu amaç gerçekleştirilememiş, bu doğrultuda yazılmış eserlere pek rastlanılamamıştır. İstisnai bir örnek olarak 2006'da Veysel'in kendi türkülerinden oluşan ve renk katması açısından halk müziği enstrümanlarının da kullanıldığı bir oratoryo ortaya konabilmiştir. Bu eser de Murat Kodallı'nın, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın kendisine ısmarlamış olduğu "Âşık Veysel Oratoryosu" (Kara Toprak) adlı eseridir (Güleç, 2023, 136). Ayrıca yakın dönemde piyano sanatçısı Fazıl Say da Âşık Veysel'e ithafen "Kara Toprak" adıyla bir eser bestelemiştir. Bu politikanın bir sonucu olmasa da türkülerin armonize edilmesi ve Batı müziği formatında sunulmasında asıl başarıyı, yani dikotomiye ise popüler müzik tarzlarının temsilcileri sağlamışlardır. II. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyayı etkisi altına alan Amerikan pop kültürü, Türkiye'yi de kısa sürede etkilemiştir. Özellikle "folk müzik" akımında dönemin popüler müzik temsilcileri Anadolu'ya ve türkülerle yönelmişlerdir. Türkiye'de, Anadolu-pop adı verilen bir akımın da başladığı bu yıllarda ve sonrasında Âşık Veysel yine ana kaynak olarak görülmüştür. Barış Manço, Esin Afşar, Fikret Kızılok, daha sonra Selda Bağcan, Edip Akbayram türkeleri ve âşık deyişlerini kendi tarzlarında ve Batı müziği enstrümanlarıyla müzik piyasasına aktarmışlardır. Özellikle Barış Manço, farklı tarzı ve "7'den 70'e" kendini sevdiren kişiliğiyle, sözlü kültüre hâkim olmasıyla öne çıkmıştır. "Bu bağlamda erken cumhuriyetin elitist ve kompozitör-merkezli Batılılaşma beklentisinin, B. Manço'da, tam anlamıyla 'bizden', 'modern' ve dolayısıyla benimsenmesinde herhangi bir 'güçlük' veya 'sakınca' bulunmayan popüler bir müzik tarzı üzerinden gerçekleştirmiş olduğuna tanık olunmaktadır" (Öztürk, 2020b, s. 285). Halkın artık kendinden saydığı popüler müzik akımlarının aktörleri, günümüze değin türkeleri, bağlamayı ve âşıkları istedikleri oranda ve tarzda halka sunmaya devam etmektedirler. Günümüz pop müziği temsilcisi Tarkan'ın arabesk müziği temsilcisi Orhan Gencebay'la birlikte seslendirdikleri "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsü dijital platformlarda milyonlarca kez dinlenmiştir. Aynı platformlarda Âşık Veysel'in sesinden aktarılan bu türkü yine yüksek oranda dinlenme kapasitesi göstermektedir. Bu durumda diyebiliriz ki 21. yüzyıl müzik dinleyicisi/tüketicisi üzerinde türkülerin etkisi artarak devam etmektedir.

Âşık Veysel ve erken Cumhuriyet dönemi politikaları hususunda bir noktaya daha değinmek gerekmektedir. Müzik politikaları doğrultusunda, erken dönemde türkülerin saf hâliyle değil de arındırılmış, ezgi açısından "radyo tavrı"yla elden geçirilmiş, sözel metinleri yeniden inşa edilmiş hâllerinin halkla buluşturulması gerçekleştirilmiştir. Bu yönüyle etnisite, mezhep, siyasal söylem, erotik ifadeler, argo vs. noktasında son derece hassas davranılmıştır. Bu durumda Âşık Veysel'in ünlene deyişleri genellikle birlik beraberlik, doğa, aşk, yurt sevgisi, kurumların önemi, Cumhuriyet'in faziletleri, insan ömrünün gelip geçiciliği gibi

temalar içerir. Bir Alevi olmasına, sanatında ustalaşmasında Cem ayinlerinin ve dedelerin rolüne rağmen, Alevi müziği açısından öne çıkmamıştır/çıkarılmamıştır. Bu durum laik devlet anlayışının bir yansıması olarak düşünülebilir. Değişleri incelendiğinde tasavvufi söylemi dizelere yerleştiren Cumhuriyet aydını Âşık Veysel, kendisiyle de çelişmemek için Aleviliği bir propaganda aracı olarak kullanmamıştır<sup>12</sup>. Bu konu özellikle 1960'lı yılların siyasal atmosferinde özellikle TİP (Türkiye İşçi Partisi) etrafında toplanan solcu sanatçılar-ozanlar tarafından Âşık Veysel'e eleştiri olarak yöneltilmiştir<sup>13</sup>. Aslında Alevi müziğinin 1990'lardaki kaset furyasından çok önce (1930'lardan itibaren), medya ve müzik endüstrisi aracılığıyla Âşık Veysel ile kamusal alana girdiğini söyleyebiliriz. 1990'larda ise Alevi müziği, bir "uyanış" yerine popülerleşmiştir diyebiliriz. Âşık Veysel değişlerindeki tasavvufi iklim ve vahdet-i vücud anlayışına vurguları; değişleri, devriyeleri, şathiyeleri ve özellikle sazıyla<sup>14</sup> Alevi müziğini tüm yurttan dinletmiştir.

Ozanlar/âşıklar yaşadıkları dönemin kültürel politik aktörleridir. Bu yönleriyle diğer geleneksel müzik temsilcilerinden ayrılırlar. Devlet sistemi içerisinde politikaların hayata geçmesinde politik aktörlerin kararları kadar âşıkların yaratıcılıkları, eleştirel yaklaşımları ve çözümleyici öneriler sunmaları da önemlidir. Bu açıdan Âşık Veysel cumhuriyet devrimlerinin bir anlatıcısı ve aktarıcısı olmanın ötesinde yaratıcılığı ve çözümleyiciliğiyle öne çıkmış, halk nezdinde kabul görmüş; temsilcisi olduğu geleneğin 21. yüzyıla taşınmasında bir kültürel aktör olarak rol almıştır. "Bir geleneğin yaşayabilmesi ancak dönemsel değişikliklere adapte olabilme esnekliğine sahip olabilmesi ile mümkündür (Bohlman, 1998, s. 26). Gelenekler, "yapı bakımından, donuk, statik, ortaya çıktıkları andan itibaren kendini tekrarlayan kalıplar değildir. Aksine, onlar, ait oldukları milletin ihtiyaçlarına uygun biçimde değişen, gelişen, ortadan kalkan veya parçalanarak yeni geleneklerin doğmasını sağlayan dinamik bir yapıya sahiptirler" (Yıldırım, 1998, s. 82). Daha genel bir ifadeyle gelenek "geçmişten gelenle bugünün çözümlenmesi ve yönetilmesi; geleceğin kurgulanması ve planlanmasıdır" (Özdemir, 2008). Bu açıdan bakıldığında Â. Veysel, donuk gelenek savunucuların aksine ve daha yaşadığı dönemde aldığı bütün eleştirilere rağmen, kendisine sunulan çağın imkânlarını kullanarak adeta kendi "habitus"unu<sup>15</sup> ve dolayısıyla âşıklık geleneğinin habitusunu genişletmiştir<sup>16</sup>. Yeni

<sup>12</sup> Süleyman Şenel, Âşık Veysel'in farklı bağlamlardaki ses kayıtlarını bir araya getirerek "Akıl Defteri" (2023) ve "Bize de Banaz'da Pir Sultan Derler" (2019) adlarıyla iki albüm hazırlamıştır. Bu albümlerde geçmiş dönem Alevi ozanların değişleri de Veysel tarafından havalandırılmaktadır. Veysel'den doğrudan miraciye, mersiye, duvaz-ı imam, nevrüziye gibi cemde icra edilen ana türler kaydedilmemiş olsa da bu albümlerdeki değişlerin bir kısmı muhabbet cemlerinde yaygın olarak söylenen değişlerdir.

<sup>13</sup> Âşık Veysel'e özellikle "Alevicilik" yapmaması ve gündelik siyasal söylemlerden uzak durması noktasındaki eleştiriler için bkz. (Bekki, 2021).

<sup>14</sup> Alevi müziği özdeşleşen enstrüman, Âşık Veysel'in de çaldığı kısa sap, çöğür, bağlama olarak anılan, bağlama düzeninde akortlanan, çalım tekniği açısından icracıya kolaylık sağlayan ve yaygınlığıyla ulusallaşmış bir enstrümandır (Özdemir, 2023). Bağlama düzeni, Âşık Veysel'in müziği ve Alevi müziği-âşıklık geleneği ilişkisi ile ilgili Erdem Özdemir'in teferruatlı çalışmalarına bkz. (Özdemir, 2020; 2023).

<sup>15</sup> Bourdieu'nun *habitus* ve Lefebvre'nin *mekân* yaklaşımlarıyla âşıklık geleneğini çözümleyen Sevilay Çınar'ın şu görüşleri, âşıklık geleneğinin esnek yapısının önemini açıklar niteliktedir: "Âşık müziğinin temsil edildiği, tarihsel, toplumsal değerleriyle birlikte özgün niteliksel veriler barındıran söz konusu icra ortamları (mekân) içinde bulunduğu sosyo-kültürel koşullarla (*habitus*) biçimlenirken; sanatın âdeta zeminini oluşturan mekân, âşıkların değerler bütünü içerisinde mekâna özgünlüğün yansımalarıyla âşıkların yaratıcı-üretici faaliyetine kaynaklık eder" (2021, s. 171).

<sup>16</sup> Âşık'ın daha yaşadığı dönemde Fransızlar tarafından ses kayıtları alınarak albümünün yapılması (Cömert, 2022), Amerikalı rock müzikçi Joe Satriani'nin Kara Toprak'ı kendi üslubuyla icra ederek albümüne koyması, Yunanistan'da Veysel'in şiirlerinin yeniden bestelenmeleri (Kurt, 2023), bağlama sanatçısı Petra Nachtmanova'nın Viyana başta olmak üzere birçok Avrupa kentinde verdiği konserlerde Veysel türküleri söylemesi, ayrıca



sosyokültürel mekânlar ve kültür endüstrileri sayesinde sesinin ve aynı suretle müzik geleneğinin Şarkışla'dan evrensel ölçüğe ulaşmasını sağlamıştır. Bugün onun bir “halk edebiyatı kanonu”<sup>17</sup> veya “müzik ikonu”<sup>18</sup> görülmesinin altında yatan da geleneğin esnekliğini iyi kullanması ve âşık müziğinin yeni habitusunu oluşturmasıdır. Dolayısıyla baştan beri çözümlenmeye tabi tuttuğumuz yeni-çağdaş müzik yaratma projesi farklı bir boyuta evrilmiş ve gelenek-çağdaş dikotomisini Â. Veysel; eserleri, imgeleşen kimliği ve sonraki kültür aktörleri için açtığı yolla gerçekleştirmiştir.

### Sonuç

Yeni bir devletin kuruluş sürecinde tüm alanların yeniden yapılandırılması hedeflenmiştir. Bu alanlardan biri olan müzik üzerine de politikalar geliştirilerek yeni ve çağdaş bir Türk müziği oluşturma sürecine girilmiştir. Bu süreçte dönemin politik anlayışının etkisiyle malzemesini, dokusunu, imgelerini halktan ve Türklükten alan ve Batı müziği temelinde yeniden işlenen müzik tarzı tahayyül edilmiştir. Bu amaç doğrultusunda özellikle 1922-1952 arasında müzik alanında yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir. Bu çalışmaların etkileri bugünün müzik yaşamında farklı şekillerde de etkisini sürdürmektedir.

Cumhuriyetin kuruluş evresindeki hızlı/aceleci bir şekilde yürütülen ve müzik politikalarının merkezine konan yeni-çağdaş müzik hedefinin gerçekleştirilemediğini görmekteyiz. Bunda bir müddet sonra yürütücü organların politikasızlık tavrı sergilemelerinin de etkisi olabilir. Sonuçta arzulanan dikotomi <klasik Batı müziği ile halk müziği uyumu> gerçekleştirilememiştir. Ancak farklı açılardan baktığımızda süreç boyunca Türk müziği üzerine kazanımların gerçekleştiği ve başka dikotomilerin politikalar dâhilinde olmasa da hayat bulduğu ortadadır. Özellikle halk müziği geleneklerinin 21. yüzyıl müziğinde yer edinmelerinde o dönemin politik eylemlerinin etkisi görülmektedir. Keşif evresinde yürütülen derleme faaliyetleri, icracılara sesini duyurma imkânı verilmesi, yayınların yapılması geleneksel müziğin ulusallaşmasında etkin olmuştur. Ancak dikotomide politikalarından ziyade asıl rol kültürel yaratıcı endüstrilerininidir. Gerek medya gerekse kayıtlı müzik sektörü geleneksel müziğin yaygınlaşmasında, farklı müzik tarzlarına kaynaklık etmesinde, âşıkların ulus ötesi şöhretlere ulaşmalarında politikaların önüne geçmiştir. Bugün genç müzisyenlerin gelenek taşıyıcılığı rolü üstlenmelerinde, müziğe yeni yorumlar getirmelerinde, estetik arayışlarında Veysel'in ve nice âşıkların etkisi göz ardı edilemez.

Diğer taraftan baktığımızda hâlâ Batı müziği hegemonyasının özellikle eğitim kurumlarında devam ettiğini görmekteyiz. Türk müziği konservatuarları dâhil olmak üzere piyanonun, Batı müziği yaylı sazlarının etkisini, müfredatlardaki ders isimlerinde ve ders saatlerinde bu olguyu görebiliriz. İlköğretimde mandolin olmasa da önce flütün sonra melodikanın tercih edilmesi erken dönem müzik politikalarından mirastır. Her ne kadar “yerli ve millî” politika anlayışıyla ilköğretim ve ortaöğretim ders müfredatları elden geçirilmiş olsa da bu anlayışın sadece konservatuarlara ve ilahiyat fakültelerine dinî musiki programları eklemenin dışına çıkıp uygulamalarda somut sonuçlar doğurması bugün için erken görülmektedir. Hakeza söylemin eylem aşamaları, kültür politikalarında ve siyasî parti programlarında net bir şekilde açıklanmamaktadır. Akademik açıdan konuyu ele aldığımızda,

---

hazırladıkları “Saz” belgeseliyle Batı Avrupa'dan Orta Asya'ya bağlamanın izini sürmesi (URL-2), bunlar dışında yurtiçinde ve yurtdışında onlarca farklı icracının Veysel türkülerini kendi tarzlarınca icra etmeleri (Bekki, 2021) Âşık Veysel'in yarattığı habitusu örneklemiştir.

<sup>17</sup> Bkz. (Çalışkan, 2023).

<sup>18</sup> Bkz. (Yıldırım, 2023).

müzik ile ilgili farklı alanlarda yapılan lisansüstü tezlerde de hegemonyanın ve yeni-eski ötekileştirmelerin farklı yansımalarını görürüz. Öte yandan gerek özel kurslarda gerekse halk eğitim merkezlerinde başta bağlama olmak üzere geleneksel müzik enstrümanlarına dönük kursların her geçen gün artması, bağlama imalatı oranları, benzer bir şekilde müzik dinleme platformlarındaki halk müziği dinleme oranları geleneksel müziklere rağbetin gözle görülür bir şekilde artmakta olduğunu göstermektedir.

Yaşanan bu süreçte Âşık Veysel ismi ve eserleri hem müzik hem de edebiyat açısından hegemonik yaklaşımlardan, geçmişteki ve günümüzdeki “öteki” algılarından uzak bir şekilde imgeleşmiştir. 2023 anma yılı ile UNESCO ve Cumhurbaşkanlığına Veysel isminin tarihe kaydı tescillenmiştir. 2023 ve 2024 yıllarında “Âşık Veysel” başlığıyla yapılan birçok toplantı, yayın, konser; onun adının bir kültür aktörü ve gelenek temsilcisi olarak 21. yüzyılda da epeyce zikredileceğine işaretir.

### Kaynakça

- Açar, Y. (2022). Gelenek ve modernite dikotomisinde âşıkların icra-mekân serüveni. *Turkish Studies*, 17(3), 397-411.
- Akat, A. ve Kızmaz, İ. (2016). *Halk bilgisinin müziğe ve dansa dönük temsilleri*. Aça, M. (Ed.). *Halk bilimi el kitabı* (595-654). Konya: Kömen Yayınları.
- Aksoy, B. (1991). *Küçük Asya’da Türk halk musıkisi-Bela Bartok*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alibekiroğlu, S. (2023). 100 yıllık Cumhuriyet’te Âşık Veysel’in tarihe düştüğü notlar. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(Cumhuriyet’in 100. Yılı Özel Sayısı), 127-145.
- Alptekin, A. B. (2004). *Âşık Veysel*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alpyıldız, E. (2018). *Yurttan Sesler-Ankara Radyosu’ndan Türkiye’ye açılan pencere*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Altınay, R. (2008). *Yurdumuzun nağmeleri/Seyfettin Asaf-Sezai Asaf*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Âşık Veysel (2019). *Bize de Banaz’da Pir Sultan derler*. Şenel, S. (Hzl.). İstanbul: Kalan Müzik.
- Âşık Veysel (2023). *Akl defteri*. Şenel, S. (Hzl.). İstanbul: Kalan Müzik.
- Ayas, O. G. (2023). *Müzikolojide ötekinin temsili ve Oryantalizm*. Öztürk, O. M. (Ed.). *Eleştirel boyutlarıyla müzikoloji* (93-126). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik-Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bekki, S. (2021). *Halk müziğinin seyyar radyosu Âşık Veysel*. İstanbul: Mühit Kitap.
- Bohlman, P. V. (1998). *The study of folk music in modern world*. US. : Indiana University Press.
- Bölükbaşı, R. T. (1914). “Folk lore”, *Peyam Gazetesi*, (5 Mart 1914).
- Cömert, E. (2022). *Âşık Veysel’in Milli Kütüphane’deki ses kayıtları*. Şenel, S. (Hz.). *Âşık Veysel* (358-385). İstanbul: İBB Yayınları.
- Çalışkan, D. Ş. (2023). *Halk edebiyatında kanonlaşma örneği olarak Âşık Veysel Şatiroğlu*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel* (122-131). İstanbul: İhlamur Kitap.
- Çevik, M. (2013). *Türkü ve algı-türkü kültüründe değişim süreci*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Çınar, S. (2021). *Mekân ve habitus ekseninde âşık müziği*. Şayhan, F. (Ed.). *Âşık sanatı sempozyumu-2021 Hacı Bektâş-ı Velî yılı (171-188)*, Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- Demirci, Y. Z. (1938). *Anadolu köylerinin türkülleri/köy halk türkülleri*. İstanbul: Burhanettin Matbaası.

- Doğuş Varlı, Ö. (2016). *Bir politik simülasyon örneği olarak cumhuriyet dönemi Türk müziği politikaları*. Kutluk, F. (Ed.). *İllüzyon-Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (213-230). İstanbul: H2OKitap.
- Dökmetaş, K. ve Şenel, S. (2022). *Âşık Veysel diskografisine hazırlık*. Şenel, S. (Hz.). *Âşık Veysel* (292-329). İstanbul: İBB Yayınları.
- Duygulu, M. (1995). *Gaziantep türküleri*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Eryılmaz, T. (2005). *Radyo ve radyoculuk*. Alankuş, S. (Ed.). *Radyo ve radyoculuk*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi-geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gazalcı, M. (2018). *Köy enstitüleri sistemi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve toplum*. İstanbul: Çan Yayıncılık.
- Güdek, B. (2014). Cumhuriyet dönemi müzik alanında yabancı uzman raporları. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 17, 629-659.
- Güleç, E. S. (2023). *Halk şiirinin ve ezgilerinin çağdaş ozanı Âşık Veysel*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel* (132-140). İstanbul: Ihlamur Kitap.
- Güray, C. (2018). *Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının halk müziğine yaklaşımı: bir toplumsal dönüşüm modeli*. Kutluk, F. (Ed.) *Cumhuriyetin müzik politikaları* (15-45). İstanbul: H2O Kitap.
- Güvener, D. ve Güray, C. (2020). Gomidas: hayatına, derlemelerine ve derlemelerindeki halk ezgilerine bir bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 231-252.
- Işık, C. (2019). *Gerçek Âşık Veysel*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Işinsu Durmuş, T. (2021). Himaye ilişkileri bağlamında Osmanlının ozanları, âşıkları, saz şairleri, meddah ve kıssahanları. *Millî Folklor*, 132, 89-101.
- İnalçık, H. (2003). *Şair ve patron: patrimonial devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jenks, C. (1998). *Temel sosyolojik dikotomiler*. Londra: Sage.
- Kaya, D. (2011). *Âşık Veysel*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde ilk resmî konservatuvar olan Dârülhanda derleme ve yayım faaliyetleri. *S. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 35, 479-498.
- Köprülü, M. F. (1914). Yeni bir ilim: halkiyat: folk-lore. *İkdam Gazetesi*, (6 Şubat 1914).
- Kúnos, I. (1906). *Ada-kálei Török népdalok (Adakale türküleri)*. Budapest.
- Kurt, N. (2022). *Âşık Veysel'in yaşamını etkileyen olaylar ve halk sanatkarları*. Şenel, S. (Hz.). *Âşık Veysel* (33-52). İstanbul: İBB Yayınları.
- Kurt, N. (2023). *Öte yakadaki Veysel*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel* (277-283). İstanbul: Ihlamur Kitap.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve politika*. İstanbul: H2O Kitap.
- Küçük Kaplan, U. (2022). *Türk beşleri-ideolojiden tahayyüle bir cumhuriyet ütopyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- M. R. Gazimihalzade (1924). İlimde sathiliğin mahzurları. *Millî Mecmua*, 15, 230-235.
- M. Süreyyâ (2006). Asker türküsü. *Çanakkale 18 Mart 1915 'Yeni Mecmua'nın nüsha-i fevkaladesi*, (Çulcu, M. Hz.), İstanbul.
- Okyay, E. (2013). *"Atatürk müzik devrimi"nin simge kurumu-Ankara Devlet Konservatuvarı 1936*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Öz, G. (1994). *Bütün yönleriyle Âşık Veysel-yaşamı sanatı şiirleri*. Ankara: Ayyıldız.
- Öz, G. (2013). *Alevilik Bektaşilik bağlamında Âşık Veysel*. Ankara: Barış Kitabevi.
- Özdal, A. (2024). *Âşıklık geleneğinde kurumsallaşma-halk şairi Giryani*. İstanbul: Ihlamur Akademi.

- Özdemir, E. (2020). Âşıklık geleneği, âşık müziği ve Alevilik. *UHAD-Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4, 194-215.
- Özdemir, E. (2023). *Veysel'i âşık eden sazıdır*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel* (141-156). İstanbul: İhlamur Kitap.
- Özdemir, N. (2008). *Medya, kültür ve edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Özdemir, N. (2021). *Âşıklık geleneği ve kültürel patronajlık*. Çelikten, H. vd. (Ed.). *Doğan Kaya armağanı 70. yaş hatırası 2*. Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Özdemir, U. (2022). *Türkiye'de etnomüzikoloji: musiki folkloruyla müzikoloji arasında bir varoluş mücadelesi*. Özdemir, U. vd. (Ed.). *Etnomüzikoloji-kültürler ve müzikler* (376-416). İstanbul: İthaki.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı maârifinde mûsikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özen, K. (1998). *Âşık Veysel-selâm olsun kucak kucak*. Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Özmenteş, G. ve Şenel, O. (2019). Türkiye'de hegemonik bir araç olarak müzik eğitimi ve kanonik söylemleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-85.
- Öztürk, O. M. (2016). *Milli musiki ütopyası: 'halk ruhunu garp fenniyle terkip etmek*. Kutluk, F. (Ed.). *İllüzyon-Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (3-73). İstanbul: H2O Kitap.
- Öztürk, O. M. (2020a). Mandolinle muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı ışığında köy enstitülerinde müzik eğitimi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 18-55.
- Öztürk, O. M. (2020b). 'Musikide inkılabı popüler müzikle yapmak': Barış Manço ve armonize edilmiş türküler. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(2), 275-294.
- Öztürk, O. M. (2021). *Türk müzikolojisinin Pozitivist ve Evrimci temelleri: Rauf Yekta'dan günümüze eleştirel bir bakış*. Doğu Varlı, Ö. (Ed.). *Müziğin kimlikli halleri-ideoloji, etnografi, popüler kültür* (53-103). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyetin sesli serüveni. Cumhuriyet'in Sesleri* (10-29). İstanbul: Tarih Vakfı.
- S. Asaf ve S. Asaf (1926). *Yurdumuzun nağmeleri*. İstanbul: Memleket Matbaası.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde musiki*. Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- Stavridis, S. (1896). *Anatol türküleri*. İstanbul (Der-i Saadet): Anatoli Gazetesi Matbaası.
- Stavridis, S. (2017). *Anatol türküleri-Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk türkü mecmuası*. Balta, E. ve Çokona, A. (Hz.), İstanbul: Literatür.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Şenel, S. ve Kaya, C. V. (2022). *Sadi Yaver Ataman'ın Ankara Radyosu program defterinde kayıtlı (1939-1940); Âşık Veysel kaynaklı türküler ve deyişler*. Şenel, S. (Hz.). *Âşık Veysel* (178-227). İstanbul: İBB Yayınları.
- Tahtaişleyen, N. ve Alpman, E. (2020). *Hubert Pernot'un Türkü Diyârı: Sakız Adası fonograf kayıtları*. Yavuz, E. D. vd (Hz.). *Fonograf alanda-erken dönem karşılaştırmalı müzikoloji çalışmaları ve Türkiye* (19-79). İstanbul: Berceste Yayınevi.
- Tecer, A. K. (1932). *Sivas halk şairleri bayramı*. Sivas: Kamil Matbaası.
- Temiz, E. (2010). Türkiye'de cumhuriyet döneminden önce kurulan resmî ve gönüllü müzik kuruluşları. *NWSA-New World Sciences Academy*, 5(4), 324-332.
- Timisi-Nalçaoğlu, N. (2005). *Küresel iletişim ortamı ve yerel radyolar*. S. Alankuş (Dr.). *Radyo ve radyoculuk*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Tunalı, S. (2014). Halkevlerinde yürütülen sanat çalışmaları 1932-1950. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 59-76.
- Türkmen, F. (2011). Oğuzların idarî yapı ve boy teşkilatlarında dikotomik özellik. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 11(1), 11-14.

- Türkmen, İ. (2022). *Köy enstitüleri 1940-1954*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Uçan, A. (2016). *Atatürk ve köy enstitülerinde müzik eğitimi*. Ankara: Arkadaş.
- Yavuz, E. D. (2020). *Felix von Luschan ve 1902 Zincirli kayıtları*. Yavuz, E. D. vd (Hz.). *Fonograf alanda-erken dönem karşılaştırmalı müzikoloji çalışmaları ve Türkiye (81-97)*, İstanbul: Berceste Yayınevi.
- Yazgan, T. (2006). *Önce radyo vardı- bir halk üniversitesi Ankara Radyosu ve diğerleri 1928-2005*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, V. (2023). *Anadolu'da bir müzik ikonu: Âşık Veysel*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel (334-343)*. İstanbul: Ihlamur Kitap.
- Yıldız Altın, K. (2023). *Kültürel patronajlık ve bağlamlar-arasılık kavşağında Âşık Veysel*. Fidan, S. (Ed.). *Âşık Veysel (211-226)*. İstanbul: Ihlamur Kitap.
- Z. Gökalp (1913). Halk medeniyeti-I, başlangıç. *Halka Doğru*, (23 Temmuz 1913).
- Z. Gökalp (1923). Bedii Türkçülük. *Yeni Mecmua*, 83, (Ağustos 1923).
- Z. Gökalp (1923). *Türkçülüğün esasları*. Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Zıraman, E. D. ve Kutluk, F. (2016). *Hars ve medeniyet ekseninde cumhuriyet dönemi müzik politikalarının kitlesele uygulama alanı halkevleri*. Kutluk, F. (Ed.). *İllüzyon-Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni (111-138)*. İstanbul: H2O Kitap.

#### **e-kaynaklar**

URL-1: [cso.ktb.gov.tr](http://cso.ktb.gov.tr) (ET: 25.12.2023)

URL-2: [https://www.youtube.com/watch?v=Q5Kb1xaQ\\_vI&t=4216s](https://www.youtube.com/watch?v=Q5Kb1xaQ_vI&t=4216s) (30.12.2023)