İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MİLLÎ KÜLTÜR TAŞIYICILIĞINDA USTA MALI ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİ TEMSİLCİSİ OLARAK ÂŞIK VEYSEL

DOKTORA TEZİ

Eray CÖMERT

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

TEMMUZ 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MİLLÎ KÜLTÜR TAŞIYICILIĞINDA USTA MALI ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİ TEMSİLCİSİ OLARAK ÂŞIK VEYSEL

DOKTORA TEZİ

Eray CÖMERT
(414112001)

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı : Prof. Songül KARAHASANOĞLU

Eş Danışman : San. Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL

TEMMUZ 2017

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414112001 numaralı Doktora Öğrencisi Eray CÖMERT, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "MİLLÎ KÜLTÜR TAŞIYICILIĞINDA USTA MALI ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİ TEMSİLCİSİ OLARAK ÂŞIK VEYSEL" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı	**: Prof. Songül KARAHASANOĞLU** İstanbul Teknik Üniversitesi	**.....**
Eş Danışman	**: San. Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL** İstanbul Teknik Üniversitesi	**.....**
Üye	**: Prof. Cihangir TERZİ** İstanbul Teknik Üniversitesi	**.....**
Üye	**: Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI** İstanbul Teknik Üniversitesi	**.....**
Üye	**: Prof. Dr. Ali ERGUR** Galatasaray Üniversitesi	**.....**
Üye	**: Prof. Dr. Namık Sinan TURAN** İstanbul Üniversitesi	**.....**
Üye	**: Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ** İstanbul Üniversitesi	**.....**

Teslim Tarihi : 22 Haziran 2017

Savunma Tarihi : 31 Temmuz 2017

Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu'nun hatırasına…

ÖNSÖZ

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ulus devleti yapılandırma çabası içerisine giren kadrolar, siyasî ve ekonomik reformların yanı sıra kültür ve sanat alanında da birtakım faaliyetlerde bulundular. Özellikle millî kültür ve millî musikinin tesis edilmesi düşüncesi etrafında, halk kültürü önemli ölçüde rağbet gördü. Devletin resmî kurumları eliyle gerçekleştirilen saha çalışmalarında, halk kültürüne dair verilerin toplanması, yeni ve çağdaş kültür ürünlerinin meydana getirilmesi sırasında millî birer kaynak olarak onlardan faydalanılması düşüncesi gelişti.

Âşık musikisi ile ilgili çalışmalar da ilk olarak bu döneme rastladı. Halk yaratısı ürünlerin arşivlenmesi için düzenlenen saha çalışmalarında, çok sayıda âşık tarzı musiki eseri kayıt altına aldı. Ayrıca, halk sanatkârlarının tanınması, teşvik edilmesi ve desteklenmesi için çeşitli faaliyetler yapıldı. 20. yüzyıl âşık musikisinin popüler figürlerinden biri olan Âşık Veysel de, bu faaliyetler neticesinde tanındı ve uzun yıllar ülke kültür sanat yaşantısının gündeminde kalmayı başardı.

Bu çalışma, Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının millî musikiyi inşâ etmek üzere gerçekleştirdiği çalışmalardan yola çıkarak, Âşık Veysel'i yerelden evrensele taşıyan etkinliklere ve onun gelenek içerisindeki pozisyonuna müzikal veriler üzerinden odaklanacak; milliyetçi-halkçı kadroların otantik kültür ürünleri arayışı sırasında tanıdıkları ve büyük destek verdikleri âşığın gelenek ürünlerini taşıma-aktarma yöntemlerini betimlemeye çalışacaktır.

Bu vesileyle, tez danışmanlığımı yürütmekte iken ebediyete intikal eden Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU'nun hatırası önünde saygıyla eğiliyorum. Sonraki süreçte danışmanlığımı üstlenerek, ilgi ve desteklerini esirgemeyen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Başkanı Prof. Songül KARAHASANOĞLU'na ve bütün çalışma süresince, tecrübesinden ve kişisel arşivinden istifade etmemi sağlayan, farklı kaynaklardaki görsel ve işitsel malzemeleri temin etmem konusunda yolumu açan, eş danışmanım San. Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez izleme jürisinde yer alarak, çalışma süresince bilgi ve tecrübelerinden istifade etme imkânı sağlayan Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ali ERGUR'a ve Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Arzu ÖZTÜRKMEN'e şükranlarımı sunuyorum.

Bununla birlikte, kıymetli zamanlarını bana ayırarak, görüş ve önerilerini paylaşma cömertliğinde bulunan İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Namık Sinan TURAN'a ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ'e teşekkür ediyorum.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müdürü Prof. Adnan KOÇ'a, Müdür Yardımcısı Prof. Cihangir TERZİ'ye, Müzikoloji Bölümü Başkan Yardımcıları Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya ve Öğr. Gör. Serkan ŞENER'e de ilgi ve destekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca, Sivas ve Ankara seyahatlerimde desteklerini esirgemeyerek eşsiz bilgi ve donanımlarıyla beni aydınlatan Ali DİNÇAL'a, Ali GÜÇ'e, Bahri ŞATIROĞLU'na, Gülağ ÖZ'e, Nail TAN'a, İhsan ÖZTÜRK'e, Kadir PÜRLÜ'ye, Sirer DOĞAN'a,

Hayrettin İVGİN'e, Şentürk EYİDOĞAN'a ve Yücel YÖNAL'a sonsuz teşekkür ve minnet duygularımı iletiyorum.

Çalışmada yer alan görsel ve işitsel arşiv belgelerini benimle paylaşma cömertliğini gösteren Sayın Kubilay DÖKMETAŞ'a ve Sayın Hasan SALTIK'a şükranlarımı iletiyorum. Görüş ve önerilerinden istifade etmeme olanak sağlayan değerli büyüğüm M. Sabri KOZ'a teşekkür ediyorum. Tez çalışması süresince bana yol arkadaşlığı yapan, kaynaklarını esirgemeyen kıymetli arkadaşım Celal Volkan KAYA'nın ismini burada zikretmeyi bir görev sayıyor; teşekkürlerimi bildiriyorum.

Çalıma süresince gösterdikleri hoşgörü ve desteklerinden ötürü İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Araştırma Görevlileri Eylül DOĞAN, Günay KOÇHAN ve Güncel Gürsel ARTIKTAY'a da teşekkür ediyorum.

Doktora eğitimim süresince maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, isimlerini şükranla anmayı bir vazife olarak gördüğüm annem Nilgün CÖMERT ve babam Salih CÖMERT'in şahsında, emeği geçen tüm yakınlarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Haziran, 2017 Eray Cömert

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
KISALTMALAR ..... **xi**
ÇİZELGE LİSTESİ ..... **xiii**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xv**
ÖZET ..... **xix**
SUMMARY ..... **xxiii**
1. GİRİŞ **1**
2. ÂMÂ VEYSEL'DEN ÂŞIK VEYSEL'E GİDEN UZUN İNCE BİR YOL **11**
2.1. Emlek Yöresinde Kültürel Doku ve Âşık Veysel'in Yetiştiği Çevre 13
2.1.1. Osmanlı'nın Sivas eyâletinde bir kültür havzası: Emlek 13
2.1.2. Emlek yöresinde inanç merkezli sözlü kültür oluşumu 17
2.1.3. Âşık Veysel'i yetiştiren çevre şairleri 17
2.2. Yerelden Evrensele Giden Yolda Âşık Veysel'in Yükselişi 20
2.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının ideal toplum tasarımı ve Âşık Veysel 21
2.2.2. Halkçı ideolojinin Sivas pratiği: Halk Şairleri Bayramı ve Âşık Veysel 27
2.2.3. Hakimiyeti Milliye sütunlarında yanık yüzlü bir saz şairi 34
2.2.4. İnkılâbın şarkıları: Âşık Veysel'in ilk halkevi dinletisi 37
2.2.5. Darülelhan'ın Sivas derlemeleri ve Âşık Veysel'in Columbia plakları 38
2.2.6. Şarkışlalı Âşık Veysel radyo mikrofonlarında 39
2.2.7. Ankara Devlet Konservatuvarı Derlemeleri'nde Sivaslı halk sanatkârları 40
2.2.8. Sadi Yaver Ataman'ın Şarkışlalı konukları: Veysel ve İbrahim 42
2.2.9. Halkevleri ve Ülkü Halkevleri Mecmuası 46
2.2.10. Köy Enstitüleri'nde öğretmen bir saz şairi: Âşık Veysel 49
2.2.11. Gerçekçi köy filminde sansürün sahte mekânları 53
2.2.12. Vatanî hizmet tertibinden aylık 500 lira 55
3. ÂŞIK MUSİKİSİNDE GELENEK TEMSİLCİLİĞİ VE ESER ÜRETİM YOLLARI: ÂŞIK VEYSEL ÖRNEĞİ **57**
3.1. Âşık Veysel Diskografisi 64
3.2. Anonim Eserler 73
3.3. Âşık Veysel'in Usta Malı Repertuvarı ve Kalıp Ezgilere Bağlı Eser Üretimi 82
3.3.1. Köroğlu 103
3.3.2. Pir Sultan Abdal 105
3.3.3. Karacaoğlan 114
3.3.4. Bülbül Çeşitlemeleri 123
3.3.5. Sümmâni Ağzı 133
3.4. Kalıp Ezgilere Bağlı Diğer Usta Malı Eserler 137
3.5. Kalıp Ezgi Bağlantısı Tespit Edilemeyen Bireysel Eserlere Dair Notlar 191

4. SONUÇ **195**
KAYNAKLAR **203**
EKLER **213**
ÖZGEÇMİŞ **251**

KISALTMALAR

(?)	**:** Bilinmiyor/Şüpheli/Anlaşılamadı
(...)	**:** Yazılmayan paragraf, cümle, satır, kıta, beyit ve benzeri
ADK	**:** Ankara Devlet Konservatuvarı
AŞ.	**:** Anonim Şirketi
Bkz.	**:** Bakınız
C.	**:** Cilt
CD	**:** Compact Disc
Dr.	**:** Doktor
HAGEM	**:** Kültür ve Turizm Bakanlığı Eğitim ve Araştırma Genel Müdürlüğü Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Daire Başkanlığı
Hz.	**:** Hazreti
İTÜ	**:** İstanbul Teknik Üniversitesi
Krş.	**:** Karşılaştırınız
No.	**:** Numara/Numarası
Prof.	**:** Profesör
Rep.	**:** Repertuvar
s.	**:** Sayfa numarası
S.	**:** Sayı
San. Öğr. Gör.	**:** Sanatçı Öğretim Görevlisi
T. C.	**:** Türkiye Cumhuriyeti
TBMM	**:** Türkiye Büyük Millet Meclisi
THM	**:** Türk Halk Müziği
TMDK	**:** Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
TRT	**:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
ty	**:** Tarih yok
vb.	**:** ve benzeri
vd.	**:** ve diğerleri
vs.	**:** ve sâir
Yay. Haz.	**:** Yayına hazırlayan

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Yusuf Ziya Demirci'nin *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* isimli eserindeki listeye göre Âşık Veysel'in seslendirdiği plaklar **39**
Çizelge 2.2 : Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas derlemelerinde Âşık Veysel'den tespit edilen eserler **42**
Çizelge 2.3 : 1939-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Türk Halk Musikisi neşriyatı ve buna ait türkülerin sözleri.....**44**
Çizelge 3.1 : Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin listesi **69**
Çizelge 3.2 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-1.....**78**
Çizelge 3.3 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-2.....**109**
Çizelge 3.4 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-3.....**114**
Çizelge 3.5 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-4.....**119**
Çizelge 3.6 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-5.....**137**
Çizelge 3.7 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-6.....**143**
Çizelge 3.8 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-7.....**146**
Çizelge 3.9 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-8.....**150**
Çizelge 3.10 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-9.....**153**
Çizelge 3.11 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-10.....**157**
Çizelge 3.12 : Eserlerin iç yapı karışlaştırması-11.....**163**
Çizelge 3.13 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-12.....**169**
Çizelge 3.14 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-13.....**171**
Çizelge 3.15 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-14.....**172**
Çizelge 3.16 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-15.....**178**
Çizelge 3.17 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-16.....**183**
Çizelge 3.18 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-17.....**186**
Çizelge 3.19 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-18.....**189**
Çizelge 3.20 : Kalıp ezgi bağlantısı kurulamayan eserlerin listesi **191**
Çizelge 4.1 : Kalıp ezgi özelliği gösteren eserlerin listesi **202**
Çizelge C.1 : *Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni*'ne göre Âşık Veysel'in 1958 yılında doldurduğu eserlerin listesi.....**236**
Çizelge D.1 : Ses kaydı elde edilemeyen eserlerin listesi **238**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Bazı Emlek köylerinin coğrafî konumu **16**
Şekil 2.2 : Sivas Halk Şairlerini Tanıtma Komitesi **28**
Şekil 2.3 : 1931 yılında ilk defa düzenlenen Sivas Halk Şairleri Bayramı'na katılan halk sanatkârları **30**
Şekil 2.4 : Âşık Veysel'in 3 Nisan 1934 günü Hakimiyeti Milliye gazetesinde yayımlanan fotoğrafı **36**
Şekil 2.5 : Cumhuriyet Gazetesi'nin 15 Nisan 1936 tarihinde yayımlanan sayısındaki İstanbul Radyosu'nun günlük yayın programı **40**
Şekil 2.6 : *Karanlık Dünya* isimli filmin afişi **54**
Şekil 3.1 : *Çiğdem der ki ben âlâyım* mısraıyla başlayan eserin notası **74**
Şekil 3.2 : *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan eserin notası **74**
Şekil 3.3 : *Irmağın geçeleri* mısraıyla başlayan eserin notası **75**
Şekil 3.4 : *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan eserin notası **76**
Şekil 3.5 : *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin notası **77**
Şekil 3.6 : *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eserin notası **79**
Şekil 3.7 : *Kapıya oturmuş kurar araba* mısraıyla başlayan eserin notası **80**
Şekil 3.8 : *Şu dağlar güzel olur* mısraıyla başlayan eserin notası **81**
Şekil 3.9 : *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eserin notası **87**
Şekil 3.10 : *Dedim dilber didelerin ıslanmış* mısraıyla başlayan eserin notası **89**
Şekil 3.11 : *Havalanma telli turnam* mısraıyla başlayan eserin notası **91**
Şekil 3.12 : *Dost dost diye hayalına yeldiğim* mısraıyla başlayan eserin notası .. **92**
Şekil 3.13 : *İhtiyat m'ettin de geri bakmaya* mısraıyla başlayan eserin notası **94**
Şekil 3.14 : *Değmen bana yarelerim sızılar* mısraıyla başlayan eserin notası **95**
Şekil 3.15 : *Ne haldeyim ale gözün süzenler* mısraıyla başlayan eserin notası .. **97**
Şekil 3.16 : *Terk edip cehanın küllü varını* mısraıyla başlayan eserin notası **98**
Şekil 3.17 : *Eyisini sen bilirsin ilâhi* mısraıyla başlan eserin notası **99**
Şekil 3.18 : *Salma dil keşnesin engine âşık* mısraıyla başlayan eserin notası .. **100**
Şekil 3.19 : *Etmeyip Hakk'tan hayâ şah-i peygamberden serm-ser* mısraıyla başlayan eserin notası **102**
Şekil 3.20 : *Yiğitler silkinip ata binince* mısraıyla başlayan eserin notası **103**
Şekil 3.21 : *Kırat Semahı*'nın notası **104**
Şekil 3.22 : *Kurban olam kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan eserin notası .. **106**
Şekil 3.23 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin notası . **108**
Şekil 3.24 : *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* mısraıyla başlayan eserin notası **110**
Şekil 3.25 : *Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam* mısraıyla başlayan eserin notası . 112
Şekil 3.26 : *Güzel benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin kalıp ezgisi **115**
Şekil 3.27 : *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin notası ... **116**
Şekil 3.28 : *Dostum beni niçin zar incidirsin* mısraıyla başlayan eserin notası .. **117**
Şekil 3.29 : *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan eserin notası **118**
Şekil 3.30 : *Gene bahar yaz ayları gelince* mısraıyla başlayan eserin notası **120**
Şekil 3.31 : *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* mısraıyla başlayan eserin notası .. **122**
Şekil 3.32 : *Seherde ağlayan bülbül* mısraıyla başlayan eserin notası **124**

Şekil 3.33 : *Ne ötersin dertli dertli* mısraıyla başlayan eserin notası **126**
Şekil 3.34 : *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan eserin notası.....**128**
Şekil 3.35 : *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan eserin notası.**131**
Şekil 3.36 : *Ben razı değilim hicrana gama* mısraıyla başlayan eserin notası...**134**
Şekil 3.37 : *Bir küçük dünyam var içimde benim* mısraıyla başlayan eserin notası **135**
Şekil 3.38 : *Salını salını gelen efendim* mısraıyla başlayan eserin notası.....**139**
Şekil 3.39 : *Ervâh-ı ezelde evvelki safta* mısraıyla başlayan eserin notası **140**
Şekil 3.40 : *Kulak ver sözüme dinle vatandaş* mısraıyla başlayan eserin notası...**142**
Şekil 3.41 : *Kaygusuzla bir şey yeme* mısraıyla başlayan eserin notası **144**
Şekil 3.42 : *Güzelliğin on par'etmez* mısraıyla başlayan eserin notası.....**145**
Şekil 3.43 : *Göremiyom gündüzlerim gec'oldu* mısraıyla başlayan eserin notası..**147**
Şekil 3.44 : *Gine mi ağladın kiprikler nemli (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası **149**
Şekil 3.45 : *Gine mi ağladın kiprikler nemli (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası **151**
Şekil 3.46 : *Bir kökte uzamış sarmaşık gibi* mısraıyla başlayan eserin notası...**152**
Şekil 3.47 : *Takdirden gelene tedbir kılınmaz* mısraıyla başlayan eserin notası**154**
Şekil 3.48 : *Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim* mısraıyla başlayan eserin notası...155
Şekil 3.49 : *Kaldırsam perdeyi döksem suçunu* mısraıyla başlayan eserin notası ..**156**
Şekil 3.50 : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası ...158
Şekil 3.51 : *Okudum mektepte vardım bir ere* mısraıyla başlayan eserin notası...**160**
Şekil 3.52 : *Sen seni yitirip gezme ırağı* mısraıyla başlayan eserin notası.....**161**
Şekil 3.53 : *Zemanede bir hal gelmesin başa* mısraıyla başlayan eserin notası**162**
Şekil 3.54 : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası ...**164**
Şekil 3.55 : *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....165
Şekil 3.56 : *Gel ey âşık bu bir esrar-ı Hakk'tır (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**166**
Şekil 3.57 : *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (3. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**167**
Şekil 3.58 : *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**170**
Şekil 3.59 : *Çoktan beri hasiretin çekerim* mısraıyla başlayan eserin notası.....**170**
Şekil 3.60 : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**173**
Şekil 3.61 : *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**174**
Şekil 3.62 : *Çırpınıp içinde döndüğüm deniz* mısraıyla başlayan eserin notası...**175**
Şekil 3.63 : *Köşe-yi vahdete çekilsem dursam* mısraıyla başlayan eserin notası..**176**
Şekil 3.64 : *Emir Hak bizleri dil dolandırır* mısraıyla başlayan eserin notası **178**
Şekil 3.65 : *İdris terziliği icat etmeden* mısraıyla başlayan eserin notası.....**180**
Şekil 3.66 : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.....**183**
Şekil 3.67 : *Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası **184**
Şekil 3.68 : *Sürüp bir katire meniden gelen* mısraıyla başlayan eserin notası ..**187**
Şekil 3.69 : *Dünyada tükenmez murat varımış* mısraıyla başlayan eserin notası....**188**
Şekil 3.70 : *Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile* mısraıyla başlayan eserin notası **190**
Şekil 3.71 : *Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir* mısraıyla başlayan eserin notası **190**
Şekil A.1 : Afyon Halkevi Reisi A. Mahir Erkmen'in Ahmet Kutsi Tecer ve Bedrettin Tuncel'in Afyon Halkevi'ndeki konferansları hakkında CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği rapor **215**

Şekil A.2 : CHP Afyon Vilâyet İdare Heyeti Reisi Ali Taşkapulu'nun Ahmet Kutsi Tecer ve Bedrettin Tuncel'in Afyon Halkevi'ndeki konferansları hakkında CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği rapor **216**
Şekil A.3 : 800 adet "Âşık Veysel" kitabının bedeli olarak Ülkü Mecmuası'na sekiz yüz lira ödenmesi hakkında müsaade yazısı **217**
Şekil A.4 : 800 adet "Âşık Veysel" kitabı bedelinin Ülkü Mecmuası'na gönderilmesiyle ilgili irsaliye makbuzu **218**
Şekil A.5 : Kütüphanelere alınacak kitaplar için Ülkü Mecmuası'na yapılması gereken ödeme hakkında müsaade yazısı **219**
Şekil A.6 : Âşık Veysel'in CHP Genel Sekreterliği'ne yazdığı dilekçe **220**
Şekil A.7 : 500 adet "Sazımdan Sesler" kitabının bedeli olarak Âşık Veysel'e 150 lira ödenmesiyle ilgili müsaade yazısı **221**
Şekil A.8 : Folklor Derleme Memuru Ferruh Arsunar'ın CHP Genel Sekreterliği Büro V. Şefliği'ne yazdığı dilekçe **222**
Şekil A.9 : Âşık Ali İzzet Özkan'a ödeme yapılmasıyla ilgili müsaade yazısı ... **223**
Şekil A.10 : Ülkü Mecmuası'na bastırılan broşürlerin baskı bedeli olarak üç bin liranın ödenmesiyle ilgili müsaade yazısı **224**
Şekil A.11 : Tahsin Banguoğlu'nun CHP Genel Sekreterliği Büro V Şefliği'ne yazdığı dilekçe **225**
Şekil B.1 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi ve gerekçesi-1 ..... **226**
Şekil B.2 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi ve gerekçesi-2 ..... **227**
Şekil B.3 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili Maliye ve Bütçe ve Plan komisyonu raporları-1 **228**
Şekil B.4 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili Maliye ve Bütçe ve Plan komisyonu raporları-2 **229**
Şekil B.5 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili maddeler **230**
Şekil B.6 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu-1 ..... **231**
Şekil B.7 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu-2 ..... **232**
Şekil B.8 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili TBMM tutanakları-1 ..... **233**
Şekil B.9 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili TBMM tutanakları-2 ..... **234**
Şekil B.10 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun **235**
Şekil E.1 : *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi **239**
Şekil E.2 : *Kekliğidim vurdular* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1 ..... **240**
Şekil E.3 : *Kekliğidim vurdular* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2 ..... **241**
Şekil E.4 : *Bahçalarda hıyar* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi **242**
Şekil E.5 : *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi **243**
Şekil E.6 : *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi **244**
Şekil E.7 : *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi **245**
Şekil E.8 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1 ..... **246**
Şekil E.9 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2 ..... **247**
Şekil E.10 : *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1 ..... **248**

Şekil E.11 **:** *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2 .....**249**

MİLLÎ KÜLTÜR TAŞIYICILIĞINDA USTA MALI ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİ TEMSİLCİSİ OLARAK ÂŞIK VEYSEL

ÖZET

Türkiye'de ulus devletin kuruluşu yalnızca siyasi ve ekonomik reformları beraberinde getirmedi. Henüz emekleme aşamasındaki Cumhuriyet'i şekillendiren kadrolar, kültürden sanata kadar pek çok alanda bir reform hareketi başlatarak, ülkenin batıya dönük yüzünü temsil edebilen ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşmış bir toplum ideali içerisinde birtakım çalışmalara imza attılar.

Özellikle tek partili dönemde ülkenin kültür-sanat yaşantısına yön verme ve ona katkıda bulunma arayışı içerisinde olan kadrolar maarif ve folklor alanlarında yaptıkları çalışmalarla ön plana çıktılar. Ortak dil, tarih ve köken anlatısı yaratılırken, bu anlatının otantik dayanakları olarak görülen folklor malzemelerinin tespiti büyük önem kazandı. Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojisinin sembolik isimlerinden biri olan Âşık Veysel'in tanınması ve 20. yüzyıl Anadolu âşık musikisi içerisindeki popüler bir figür haline gelmesi de bu dönemde yapılan çalışmalar vesilesiyle oldu.

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasını zorunlu kılan kanunla kültürel kimliği dönemin ideolojisi tarafından reddedilen Veysel'in, hayatı boyunca milliyetçi-halkçı çevrelerin yakınında bulunması ve onların desteğini görmesi, görünüşte ideolojik nedenleri bulunan, pratikte ise ekonomik ve sanatsal nedenleri daha ağır basan bir diyalektiğin sonucuydu.

Bu çalışma, Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının yeni kurulan devletin ulusal kimliğini inşa etmek ve toplum tabakaları arasındaki kaynaşmayı sağlamak üzere gerçekleştirdiği çalışmalardan yola çıkarak, Âşık Veysel'in popüler kültüre adaptasyon sürecinde milliyetçi-halkçı ideolojinin kadrolarıyla ilişki içerisinde olduğu döneme yönelik bir kronoloji ortaya koyuyor ve bu ilişkiyi doğuran etkenleri vakıalar üzerinden tespit etmeye odaklanıyor.

1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in teşebbüsleriyle Sivas'ta kurulan Halk Şairleri Koruma Derneği, yeni kurulan ulus devletin reform hareketleriyle paralel amaçlar taşıyordu. Tek parti döneminin milliyetçi-halkçı ideolojisi uyarınca, millî kültürün inşâ edilmesi sürecinde folklor ürünlerinden faydalanmak ve bunları sahada derlemek üzere birtakım çalışmalar başlamıştı ve Halk Şairleri Koruma Derneği de bu amaçlara doğrudan hizmet eden bir çerçevede kurulmuştu.

Dernek öncelikli olarak halk sanatkârlarına karşı ilgi ve sempati uyandırmak, onları tanımak ve tanıtmak, onların eserlerini tespit etmek ve yayımlamak gibi amaçlar taşıyordu. Ayrıca, toplum katmanları arasındaki sınıf farkını ortadan kaldırmak, münevver zümre ile halk arasında eğitim birliği sağlayacak bir köprü inşâ etmek üzere halk eğitimi alanında faaliyet göstermeyi hedefliyordu. Bunu yaparken de, halkın dili, ezgileri, ananeleri ile münevver kesimin medenî bilgilerini birbirine kaynaştırmak gibi bir ideal ortaya koyuyordu.

Bu amaçlarla 1931 yılında "Halk Şairleri Bayramı" adı altında bir etkinlik düzenlendi. Sivas çevresinden ve diğer bölgelerden çok sayıda âşık davet edildi. Bayrama katılan halk sanatkârları arasında Âşık Veysel de yer alıyordu. Usta malı eserlerden meydana gelen bir repertuvarla bayrama katılan Veysel, burada dikkatleri üzerine çekmiş ve

derneğin kurucusu ve genel başkanı olan Ahmet Kutsi Tecer'in övgüsüne mazhar olmuştu.

Âşık Veysel, Halk Şairleri Bayramı'yla elde ettiği özgüven neticesinde kendi şiirlerini söylemeye başladı. Artık repertuvarında usta malı eserlerin yanı sıra kendi eserleri de yer alıyordu. Daha önce Şarkışla çevresindeki köylerde düzenlenen düğün ve eğlencelere götürülen, sazı ve sesiyle beğeni kazanan Veysel, aynı yıl kendi muhitinin dışına çıktı ve Adana'nın köylerini dolaşarak sanatını icra etti.

Cumhuriyet'in 10. Kuruluş yıldönümüne denk gelen 1933 senesi, Âşık Veysel'in hayatındaki kırılma noktalarından biri oldu. Kuruluş yıldönümü anısına yazdığı destân çok beğenildi. Destânı Atatürk'ün huzurunda okumak üzere Ankara yollarına düşen Veysel amacına ulaşamadıysa da, dönemin iktidarına yakınlığıyla bilinen Hakimiyeti Milliye gazetesinde destânı yayımlatmayı başardı.

Ankara seyahati Veysel'in tanınması açısından büyük önem taşıyordu. Burada Halkevi kadrolarıyla da irtibat kurmuş, Ankara Halkevi'nde usta malı eserlerden oluşan bir repertuvarla sanatını sergilemişti. Ertesi yıl İstanbul, İzmir, Denizli, Bursa ve Konya'daki halkevlerinde, 1936 yılının Ocak ayında da Mersin Halkevi'nde sanatını sergileme imkânı buldu.

İzmir seyahatinde tanıştığı bir muhabirin yazdığı mektupla dönemin İstanbul Radyosu müdürü Mesut Cemil Bey'le tanışma imkânı elde etti. 1936 yılında gerçekleşen bu olay neticesinde Veysel radyo mikrofonlarından sesini geniş kitlelere duyurma olanağı yakaladı.

Aynı yıl, Yusuf Ziya Demirci'nin idaresindeki İstanbul Konservatuvarı, İstanbul'a davet ettiği halk sanatkârlarından derlemeler yapmaya başlamış, aynı zamanda da Columbia firması ile anlaşarak, bazı sanatkârlarının sesini plağa kaydetme işine girişmişti. Bu çalışmalarda da yer alan Âşık Veysel, İstanbul Konservatuarı arşivi için ilk olarak anonim ve usta malı eserlerden oluşan altı ezgi seslendirdi. Aynı firma tarafından piyasaya da sunulan plakları ertesi yıl yenileri izledi ve Veysel'in sesini geniş kitlelere duyurmasına imkân sağladı.

İlerleyen yıllarda Âşık Veysel'in Ankara ve İstanbul'daki radyolarda konuk olduğu, plak sayısını artırdığı görülüyor. Ayrıca, ülkenin birçok şehir ve kasabasındaki Halkevlerinde konserler verdiği, Köy Enstitüleri'nde usta öğretici olarak görev aldığı görülüyor. Gerek anonim ve usta malı eserleri ve gerekse kendi şiirlerini inşâd ettiği ezgileriyle Anadolu'nun pek çok vilâyetini dolaşmış, bir halk sanatkârı olarak 20. yüzyıldaki âşık musikisinin zirve isimlerinden bili olduğu görülüyor.

Bütün bu süreçte Âşık Veysel'in yanı başında duran, onu teşvik eden, destekleyen ve halk kitleleriyle buluşmasına aracılık eden, aynı zamanda da kurumsal ya da bireysel imkânlarla ekonomik olarak Veysel'in ayakta durmasına aracılık eden bir takım isimlerin varlığı dikkat çekiyor. Bu isimlerin başında da, Veysel'in 1931'de Halk Şairleri Bayramı münasebetiyle irtibat kurduğu Ahmet Kutsi Tecer geliyor.

Tecer'in Veysel'e sağladığı olanaklar yalnızca sanatsal ve ekonomik teşvikten ibaret değil. Tecer'in milletvekilliği ve Halkevleri içerisinde aktif olduğu dönem, Âşık Veysel'in tek parti döneminin kültür ve sanat alanındaki faaliyetlerini belirleyen, düzenleyen, yön veren kimselerle tanıştığı, irtibata geçtiği yıllara denk geliyor. Kısacası, milliyetçi-halkçı ideologlarla irtibatta olduğu yıllar Âşık Veysel'in şöhretli bir âşık olarak ülke genelinde boy gösterdiği dönemi kapsıyor.

Âşık Veysel'in şöhrete kavuştuğu yıllar, halk kültürü ürünlerinin sahada tespit edilmek üzere kapsamlı ve resmî çalışmaların yapıldığı dönemde oldu. Daha önce de değinildiği gibi, İstanbul Konservatuarı halk sanatkârlarının eserlerini tespit etmek için çalışma yapıyor; Columbia firması aracılığıyla doldurduğu plaklarla Türkiye'de ilk defa profesyonel ortamda kaydedilmiş, sesli bir arşiv meydana getirilmesinin kapılarını aralıyordu. Aynı yıllarda, Ankara Devlet Konservatuarı da halk ezgilerini sahada tespit

etmek üzere çalışmalara başlamıştı. İlk olarak 1937 yılında Sivas'tan başlayarak Anadolu'nun muhtelif vilâyetlerine ekipler gönderildi ve bu çalışmalar yaklaşık 16 yıl boyunca devam etti.

Bütün bu çalışmalarda, Âşık Veysel'in yanı sıra Sivas çevresinden farklı âşıklar da yer aldı. Ayrıca Anadolu'nun farklı vilâyetlerindeki onlarca âşıktan, yüzlerce âşık tarzı eser kayıtlara geçirildi. Uzun süreli resmî derleme çalışmalarının üzerinden 60 yılı aşkın bir zaman geçmesine rağmen, Anadolu âşık sanatı içerisinde Âşık Veysel'in ulaştığı şöhrete ulaşan halk sanatkârının nâdir görüldü. Üstelik, gelenek içerisinde edebî yaratım ve icra kapasitesi bakımından Veysel'e emsal gösterilebilecek başka halk sanatkârları da vardı ve çoğu kendi muhitlerinin dışında faaliyet gösteremedi. Veysel'in şöhreti ise, büyük ölçüde tek partili dönemin iktidar çevrelerine yakın kadrolarla ilişkilerine bağlandı.

Özellikle vurgulamak gerekiyor ki, tek partili dönemdeki reform hareketlerinin bir sonucu olarak, halk kültürü ürünlerinin tespit edilmesi düşüncesi, halk sanatkârlarına verilen önemin artmasına neden oldu. Özellikle, âşık sanatının temsilcileri büyük ilgi gördü. Âşık Veysel'e gösterilen ilgi ve desteğin emsallerine yazılı ve işitsel arşiv kayıtlarında rastlanıyor ki, bu da halk sanatkârlarına verilen desteğin Âşık Veysel'le sınırlı olmadığını kanıtlıyor. Bununla birlikte, Âşık Veysel'in ülke kültür sanat çevrelerinde bıraktığı izlenim de, büyük ölçüde onun gelenek temsilciliği ve edebî kabiliyetinden ileri geliyordu.

Ahmet Kutsi Tecer başta olmak üzere, halk şairleri hakkındaki çalışmalarda görev alan bazı isimler ve dönemin edebiyat çevreleri, 20. yüzyıl âşık musikisinin önemli figürlerinden biri olan Âşık Veysel'i Karacaoğlan'ın, Dadaloğlu'nun, Köroğlu'nun, Yunus Emre'nin takipçisi olarak görüyorlardı. Özellikle üslubu, yalın dili, şiirlerindeki duygu yoğunluğu ile işlediği konular dönemin pek çok ismi tarafından övgüye layık bulunuyordu. Kısacası, Veysel geleneksel âşık şiiri içerisinde geçmişteki usta isimlerin üslubunu 20. yüzyıla taşıyan bir köprü olarak görülüyordu. Bektaşî itikadına sahip olmasına karşın sanatındaki seküler söylemle de Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının arkasında durabildikleri ve hatta halk sanatını tanıtmak üzere sık sık istifade ettikleri bir figür haline geldi.

Âşık Veysel'in gelenek içerisindeki pozisyonu yalnızca dil ve üslup açısından değil, âşık musikisi içerisindeki gelenek temsilciliği bakımından da değerlendirilmek durumunda… Zira geleneğin köklü temsilcilerinin takipçisi olarak gösterilen âşığın, yalnızca edebî açıdan değil, müzikal açıdan da belirli kıstasları takip etmesi gerekiyor ki, bu da aslında âşık sanatının dinleyiciye aktarılan kısmında bireysel yetkinliğin beğeniyle sonuçlanmasını gerekli kılıyor.

Âşık sanatı, büyük ölçüde söz ve müzik ilişkisinin belirli kurallar dahilinde ortaya çıkışıyla gerçekleşiyor ve gelenek, temsiliyet açısından kendi içerisinde yapılanmış bazı kıstasları âşıklara zorunlu hale getiriyor. Ancak, bu kuralların belirli coğrafî alanlarda ve o alanların sosyolojik yapılarına ilişkin istisnaları da var. Sözgelimi, Kuzeydoğu Anadolu âşıklarının eğitim-aktarım sistemleri içerisinde irticalen söz söylemek, muamma asmak gibi unsurlar varken, Alevî-Bektaşî itikadına sahip âşıklar arasında bunlar görülmüyor. Ayrıca, Alevî-Bektaşî âşıklarının inanç ritüelleri içerisindeki birtakım repertuvar elemanlarına vâkıf oldukları görülürken, diğerlerinde böyle bir repertuvarın varlığı bilinen gerçekler arasında değildir.

Âşık Veysel'in gelenek temsilciliği, günümüze intikal eden ses kayıtları üzerinden değerlendirildiğinde üç farklı kimlikte eser tipine tesadüf ediliyor. Bunlardan ilki, Emlek çevresi ile kimi zaman Kayseri, Niğde, Nevşehir, Kırşehir gibi yakın alanlarda da örnekleri görülen anonim halk edebiyatına dayalı anonim halk musikisi ürünlerinden oluşuyor. İkinci eser tipi ise, âşık edebiyatı temellerine dayalı usta malı güftelerin anonim ya da usta malı ezgilere inşâd edilmesiyle meydana gelen ve gelenek içerisinde usta malı adıyla anılan eserlerden meydana geliyor.

Son olarak, âşığın usta malı ya da kendi üretimi ezgilere kendi şiirlerini inşâd ettiği eser tiplerine tesadüf ediliyor ki, bunlar büyük ölçüde geleneğin eğitim-aktarım yöntemiyle Âşık Veysel'in yaratıcılığının bileşkesinden meydana geliyor. Kısacası, Veysel'in, yetiştiği yöredeki kültürel bellek aracılığıyla yeni eser üretim yollarının tanımlanabildiği repertuvar elemanları bu ezgilerden oluşuyor.

Bütün bu ezgi tipleri, Âşık Veysel'in ses kayıtlarından takip edilmekle birlikte, bunlar Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının ona yakıştırdığı geleneksel âşık tipi kimliğine dair verileri de büyük ölçüde gözler önüne seriyor. Âşık sanatının kültürel kodlarını ihtiva eden üretim mekanizması, Âşık Veysel'in seslendirdiği eserler üzerinden bu çalışmada tanımlanmaya çalışılıyor.

ÂŞIK VEYSEL AS AN AGENT OF THE MASTERS' REPERTORY PERFORMER IN THE TRANSMISSION OF NATIONAL CULTURE

SUMMARY

Establishment of nation state in Turkey did not only bring about political and economical reforms. The staff, which was shaping the republic during its early steps, made decisions and started reforms in several areas, which were motivated by representation of western face of the country and the ideals of reaching standards of modern civilizations.

They, who were in search of directing and contributing to artistic and cultural life of Turkey, came forward by their practices on education and folklore, especially during one-party period. During creation of the narratives of common tongue, history and origin, compilation of folkloric products, which were considered as authentic basis for those narratives, gained significant importance. As a symbol name of the early republic period ideology, Âşık Veysel's recognition and popularity in 20th century Anatolian âşık tradition owes to studies of this period.

The disband of dervish lodges in 1925 also rejected Veysel's cultural identity; in turn his presence around nationalist-democrat circles and their support on him might be associated with ideological preferences in the surface, but in practice, it was a consequence of a dialect, in which economical and artistic reasons possessed more weight.

In the light of the studies that were performed for construction of national identity of the new state and unification of social layers by the officers of early republic period, this study will focus on to chronicle the period, when the process of Âşık Veysel's adaptation of popular culture in relation with bureaucrats of nationalist-democrat ideology and understand reasons that created this relationship, focusing on several cases.

Founded in 1931 with the initiatives of Ahmet Kutsi Tecer in Sivas, Halk Şairleri Koruma Derneği (Association for the Conservation of Folk Poets) aimed in parallel with the reform movements of the newly established nation-state. In accordance with the nationalist-populist ideology of the one-party period, several studies were started to make use of the folklore products in the process of building the national culture and to compile them, and Halk Şairleri Koruma Derneği was established on a frame directly serving these purposes.

The association was primarily aimed at raising interest and sympathy for folk artists, recognizing and introducing them, identifying and publishing their works. It was also aimed at eliminating the class distinction between the levels of society and operating in the field of public education to build a bridge that would provide educational unity between the generals and the people. In doing so, he showed an ideal of integrating people's language, music, tradition with the civilized knowledge of the mysterious side.

For this purpose, an event was organized in 1931 on behalf of Halk Şairleri Bayramı (Folk Poets Festival). He was invited to love more of Sivas' other mastery. Among the folk artists participating in festival, Âşık Veysel was also present. Veysel participated

in a repertoire of masterpieces with a repertoire, and his attention was drawn here, and Ahmet Kutsi Tecer, the founder and founder of the association, was praised.

Âşık Veysel started to say his own poems in the sense of the confidence he had obtained with Halk Şairleri Bayramı. His repertory now includes his masterpieces as well as his own works. Veysel, who had been attracted to the weddings and entertainments previously held in the villages around Şarkışla, was acclaimed with his reeds and voice. In the same year, Veysel went out of his own neighborhood and performed the art by walking around the villages of Adana.

In year 1933, which corresponds to the 10th anniversary of the foundation of the Republic, was one of the breaking points in the life of Âşık Veysel. The destân he wrote in commemoration of the foundation anniversary was very popular. Although he could not reach the goal of Veysel who fall on the roads of Ankara to read in the presence of Ataturk, he succeeded in publishing the epic of Hakimiyeti Milliye newspaper known to be close to the power of the period.

Ankara travel was very important for the recognition of Veysel. He also contacted the people of Halkevi, and exhibited his art with a repertoire of masterpieces from Ankara Halkevi. The following year, in the villages of İstanbul, İzmir, Denizli, Bursa and Konya, in January 1936, he was able to exhibit his art in Mersin Halkevi.

In a letter written by a reporter he met during his travels to Izmir, Veysel had the opportunity to meet with Mesut Cemil Bey, the director of Istanbul Radio. This event which took place in 1936 that made it possible to broadcast his voice from radio microphones.

In the same year, under the leadership of Yusuf Ziya Demirci, Istanbul Conservatory started to make compilations from folk artists, invited to Istanbul and concluded an agreement with the Columbia company to engage in the recording of the voice of some âşıks. Âşık Veysel, who is also involved in these works, first uttered six melodies composed of anonymous and masterful works for the Istanbul Conservatory archives. The following year, the recordings were also presented to the market by the same company, followed by new ones and made it possible for Veysel to announce his voice to a wide audience.

In the following years it is seen that Âşık Veysel is a guest in the radios of Ankara and Istanbul, with increasing number of plaques. In addition, it is seen that he gave concerts in Halkevi's in many towns and served as a master instructor in the Köy Enstitüleri. It is seen that he is one of the top names of the 20th century âşık music as a folk artist who traveled through many provinces of Anatolia with their anonymous and masterful works and their own poems.

In this process, besides Âşık Veysel, the presence of a number of names standing at the beginning, promoting him, supporting him and helping to meet with the masses of people, and at the same time acting as an institutional or individual means to economically keep Veysel standing. The first of these names is Ahmet Kutsi Tecer, whom Veysel contacted in 1931 for Halk Şairleri Bayramı.

The opportunities that Tecer provides to Veysel are not just artistic and economic stimuli. The period when Tecer was active in the parliament and Halkevleri coincided with the years that Veysel met, organized and directed the activities of the one-party period in the field of culture and art. In short, the years in which he was in contact with nationalist-populist ideologues include the period in which Âşık Veysel appeared throughout the country as a celebrated âşık.

The years of Âşık Veysel's fame were at the time when comprehensive and formal studies were carried out to determine the folk culture products. As mentioned before, the Istanbul Conservatory is working to identify the works of folk artists; it was the first time in Turkey that the records were filled in with the help of the Columbia company

and the doors of the archives were opened to be recorded in a professional environment. In the same year, the Ankara State Conservatory started to work to determine the folk songs. These works, first starting in Sivas in 1937 and sending teams to various provinces of Anatolia, continued for about 16 years.

In all these studies took place different âşıks from around Sivas besides Âşık Veysel. In addition, hundreds of âşıks in different provinces of Anatolia were sent to get recordings. Despite the fact that over 60 years have elapsed over a long period of official compilation work, the public artist, who reached the reputation by Âşık Veysel in the art of âşık in Anatolia, was seen as a virtue. Moreover, in the tradition there were also other folk artists who could be given precedent to Veysel in terms of literary creation and executive capacity, and most of them could not operate outside their own neighborhoods. Veysel's reputation was largely attributed to his close relationship with the ruling circles in a one-party period.

In particular, it should be emphasized that, as a consequence of the reform movements in the one-party period, the determination of folk culture products led to an increase in the importance given to folk artists. In particular, the representatives of the art of love have received great interest. The precedents of interest and support shown to Âşık Veysel are found in written and auditory archive records, which proves that the support given to the folk artists is not limited to Âşık Veysel. However, the impression that Âşık Veysel left in the cultural and artistic circles of the country was largely due to its tradition representation and literary ability.

Ahmet Kutsi Tecer and some of the names working in folk poets and the literary circles of the period, one of the important figures of the 20th century âşık music, Âşık Veysel is the follower of Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Yunus Emre. Especially the style, the lean language, the intense feeling in his poems and the subjects he was working with were worthy of praise by many names of the period. In short, Veysel was seen as a bridge bearing the style of the masters of the past in the poetry of the traditional âşıks of the 20th century. Despite having a Bektashi belief, he became a figure that he could often stand with the secular discourse of his art behind the Early Republican staffs and even frequently to promote folk art.

The position of Âşık Veysel in tradition should be evaluated not only in terms of language and style, but also in terms of the representation of tradition in the music of âşıks. Because Veysel shown as the follower of the radical representatives of the tradition must follow certain criteria not only from the literary point of view but also from the musical point of view. In fact, it requires that your individual competence be appreciated at the point where the art of love is transmitted to the audience.

The aspect of the art of inhabitation, in other words the dimension of the work, takes place with the emergence of the relation of the word and music to a certain extent within certain rules, and tradition makes certain criteria that are built in itself in terms of representation. However, there are exceptions to these rules in certain geographical areas and the sociological structures of those areas. There is an element in the education-transmission systems of the North Eastern Anatolian âşıks, such as saying an extemporisation or muamma (musical type of enigma in âşık tradition); but these are not seen among the âşıks with the Alevi-Bektashi belief. In addition, while the Alevi-Bektashi âşıks seem to belong to some repertoire elements within the ritual of belief, the existence of such a repertoire in others is not a known fact.

When the tradition representation of Âşık Veysel is judged from his voice recordings coming from the day-to-day, three types of works with different identities are found. These include Emlek's surroundings and anonymous folk music products based on anonymous folk literature, which are sometimes seen in nearby areas such as Kayseri, Niğde, Nevşehir and Kırşehir. The second type of work comes from the

artifacts which are named “usta malı” (masters’ repertory) in the tradition by being built by the anonymous or masters’ repertory who are based on the bases of the folk literature.

Finally, the master âşıks of the loft or the works of his production poetry are found in the works of his own poetry, which are largely due to the integration of the creativity of Âşık Veysel by means of education-transmission. In short, the repertoire elements of Veysel, through which the way of production of new works can be defined through the cultural memory in the region, are composed of these melodies.

All these types of melodies, while being followed in the voice recordings of Âşık Veysel, reveal to a great extent the data about the traditional âşık type identity that the early republic preiod members admit to it. The production mechanism that contains the cultural codes of the Âşık art is tried to be defined in this work through the artifacts of Âşık Veysel.

1. GİRİŞ

Ahmet Kutsi Tecer, Âşık Veysel'in şiirlerinin toplandığı *Deyişler* (1944) adlı kitabın önsözünde, onu hem sazı ve hem de sözü ile Karacaoğlan'ın, Dadaloğlu'nun, Köroğlu'nun, Yunus Emre'nin torunu olarak tarif ediyor. Geçmişle gelecek arasında bir köprü ve sanatını çağının gereklerine uydurmuş bir âşık olarak nitelendiriyor. Gelenekten kopmamış ama bir o kadar da kendisini inşâ süreci devam etmekte olan Cumhuriyet'in yenilikçi ve çağdaş atmosferine adapte etmiş bir şair ve sanat insanı olarak tanımlıyor.

Veysel'in şiir kudreti hakkındaki bu açıklama, onu Türk kültür yaşantısına kazandıran bir edebiyat ve siyaset insanının kaleminden yoğun biçimde beğeni içerse de, Veysel'in gelenek temsilciliği vasfının âşık sanatının bir diğer unsuru olan müzik açısından sorgulanması da büyük önem taşıyor. Çünkü bugünün penceresinden bakıldığında Âşık Veysel, âşıklık geleneği açısından son derece zengin bir coğrafyada hayat bulan ve vefatına kadar o yörenin kültürü ile etkileşim içerisinde olan bir halk sanatkârı olarak karşımıza çıkıyor. Yörede yetişen halk sanatkârlarına ait güfte ve şiirler, yazılı ve şifahî birtakım kaynaklar yoluyla geçmişe yönelik olarak tespit edilebilse de, özellikle ezgi, icra üslubu, çalgılama gibi konuları ancak 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren elde edilen kaynaklar üzerinden takip edebiliyoruz. Bu kaynakların günümüze aktarılmasında ise, Âşık Veysel son derece kritik bir rol oynuyor.

Bununla birlikte, sanatını bir adım daha ileri taşıyarak geniş kitlelerle buluşmasına vesile olan Ahmet Kutsi Tecer tarafından âşık sanatı içerisindeki kıymeti tarif edilen Veysel'i, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren Türkiye müzik tarihinin yönünü bulmaya başlayacağı kritik dönemeçlerin büyük bir kısmında görebiliyoruz. Çoğunlukla devlet eliyle ya da desteğiyle gerçekleştirilen çalışmalarla Âşık Veysel'in yolu bir şekilde kesişiyor ve dönemin kültür-sanat ideolojisinin yapılanma evresinde, Anadolu yollarını sırtında bağlamasıyla arşınladığına şahit oluyoruz. Alevî kimliğini; Atatürk'e, ülkenin kuruluş değerlerine ve inkılaplara bağlı bir birey olarak, vefatına kadar yaşattığı Cumhuriyetçi kimliğinin önüne geçirmemiş bir halk şairi olarak, gelenekten aldığını ulusala ve hatta evrensele taşırken dönemin aydın zümresinin maddî ve manevî desteklerinden yoksun bırakılmadığına tanıklık ediyoruz.

Bütün bunlar, yalnızca Türkiye âşık sanatı bakımından değil, müzik ve kültür tarihi açısından da Veysel'i kıymetli hale getiriyor. Kimi ideolojik saplantılarla Veysel'i "devletin adamı" olarak gören anlayışın ötesinde, onu âşıklık geleneği ve âşık sanatının iç prensipleri ve geçmişteki gezgin âşık tipinin yaşayış tarzı açısından da değerlendirme mecburiyeti ortaya çıkıyor. Bu anlamda, doğası gereği âşık sanatının ekonomik bir yönü olduğunu unutmadan, saraylara, imparatorluk merkezlerine, yönetim erkine yakınlığıyla bu ekonomik yönü açığa çıkaran gezgin âşık tipinin, Veysel üzerinden bir kez daha tanımlanması büyük önem taşıyor. Zira Veysel, sanatı bakımından bu âşık tipinin 20. yüzyıldaki en önemli ve kayıtlara geçmiş ilk temsilcisi olma özelliğini taşıyor.

Benim bu çalışmada tartışmaya çalıştığım konu, Âşık Veysel'in ve müziğinin Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının halkçılık, milliyetçilik, inkılapçılık ve Türkçülük prensiplerinin bir tezahürü olarak yeni bir vatandaş profili yaratma ve toplumu yeniden yapılandırma pratikleri arasındaki konumu olacaktır. Âşık Veysel'i bu pencereden okumak, Türkiye'deki halk kültürü çalışmalarının düşünsel temellerini de ortaya koyan kültür reformu ve halk terbiyesi faaliyetlerinin bir kronolojisi ile bu faaliyetleri yapanlar arasındaki organik bağı ve ulus-devletin inşâ sürecinde, âşıklık geleneğini meydana getiren paradigmaların ve sanat pratiklerinin onun üzerinden topluma aktarımını sunmaktadır.

Bu bağlamda çalışma şu soruların cevaplarına odaklanacaktır: Âşık Veysel'in sanatı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür reformu yapmaya çalışan kadrolar için ne ifade eder? Âşık Veysel'in popüler bir halk sanatkârı olmasında bu kadroların rolü nedir? Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki halk kültürü çalışmalarına kaynak kişi olarak katılan Âşık Veysel'in müziği âşıklık geleneğindeki müzik üretim ve aktarım yöntemleri üzerinden nasıl tanımlanabilir?

Çalışma sırasında bu soruların cevaplarını aramak üzere, Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının millî musikiyi inşâ etmek üzere gerçekleştirdiği çalışmalardan yola çıkarak, Âşık Veysel'i yerelden evrensele taşıyan etkinliklere ve onun gelenek içerisindeki pozisyonuna yazılı kaynaklar, arşiv belgeleri ve müzikal veriler üzerinden odaklanılacak; milliyetçi-halkçı kadroların otantik kültür ürünleri arayışı sırasında tanıdıkları âşığın, gelenek ürünlerini taşıma-aktarma yöntemleri repertuvar elemanları üzerinden betimlenmeye çalışılacaktır.

Veysel'in kültür-sanat çevrelerince fark edilmesi ve sanatını geniş kitlelere tanıtma şansı elde etmesi, devlet kadroları tarafından yapılan bir dizi faaliyetle gerçekleşti. 1931 yılında Halk Şairleri Bayramı'na katılması ve orada Ahmet Kutsi Tecer'in

teşvikleriyle karşılaşması onun için bir dönüm noktası oldu. Gözlerinin görmemesi, duygu yüklü şiirleri, kendine özgü tınısı, sanatındaki yetkinliği ve ülkenin kuruluş değerlerine bağlılığı ile öncelikle hâkim ideolojinin kültür-sanat politikalarını sahaya yansıtan çevrelerin, kısa süre sonra da halkın beğenisini ve takdirini kazandı. Millî musikinin tespiti için yapılan çalışmalarda kendisinden faydalanıldı. Bütün bunlar, sanatını yetiştiği mahallin dışına taşımasına vesile oldu.

Veysel'in icracı ya da kaynak kişi olarak katıldığı çalışmalar, aynı zamanda Anadolu sahası âşık musikisinin kapsamlı ve sistematik bir şekilde kayıtlara geçirilmeye başlandığı bir döneme rastlar. 1926 yılından itibaren Darülelhan tarafından musiki ürünlerini sahada tespit etmek üzere gerçekleştirilen çalışmaları, aynı kurumun -çoğunlukla derlemeler sırasında- belirlediği halk sanatkârlarını İstanbul'a davet ederek, Columbia firmasına yaptırdığı plaklar izledi. Bu plaklar arasında âşık tarzı musiki örnekleri sistemli olarak ilk defa kayıtlara geçirilmeye başlandı. Daha sonraki dönemde, başta Ankara Devlet Konservatuarı tarafından 1937-1953 yılları arasında gerçekleştirilen saha çalışmaları ile TRT, MİFAD gibi kuruluşlar ve araştırmacıların yaptığı şahsî derlemeler neticesinde çok sayıda âşık musikisi ürünü kayıtlara geçirilebildi.

20. yüzyıl boyunca ülkenin çeşitli yörelerinden Ankara, İstanbul gibi yayıncıların ve yayın kuruluşlarının olduğu şehirlere gelerek sesini geniş kitlelere duyurmak için teknolojinin imkânlarından faydalanan ve bunu büyük ölçüde gelir kaynağı haline getiren pek çok âşık boy gösterdi. Sayıları yüzlere varan plak, longplay ve albüm piyasaya sunuldu. Çoğu köy, kasaba gibi kırsal muhitlerde kısıtlı imkânlarla sanatlarını icra eden ve aynı ölçüde gelir elde eden halk sanatkârları, geniş kitlelere seslerini duyurma ve öncekine oranla gelirini artırma olanağı yakaladı. Bu, aynı zamanda, kökleri yüzyıllar öncesine dayanan âşıklık geleneğinin üslup ve repertuvar bakımından geniş halk kitleleri tarafından tanınmasına ve sevilmesine vesile oldu.

Geleneğin önemli bir merkezi durumunda bulunan Sivas'taki âşıklar da seslerini geniş kitlelere duyurma olanağını aynı dönemde yakaladılar. Sivaslı halk sanatkârları arasında, Âşık Veysel'in de büyük şehirlere giderek sesini duyurmaya çalışan ve plak çıkararak eserlerini Sivas dışına taşımayı başaran öncü isimlerden biri olduğunu biliyoruz. O dönemde İstanbul Konservatuarı'nın müdürlüğü görevini yürüten Yusuf Ziya Demirci'nin *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* adlı kitabında verdiği bilgilere göre, Âşık Veysel'in, arkadaşı İbrahim'le doldurduğu ilk plak 1936 yılı içerisinde dinleyicisiyle buluştu. Veysel'in müzik sektöründe bu plakla başlayan serüveni ölümüne kadar devam etti. Geçen süre zarfında Veysel'in icra ettiği ve kimi usta malı, kimi de kendisine ait 100'ü aşkın sayıda eser çeşitli medya ortamlarında

dinleyicisiyle buluştu. 1930'lu yıllarda başlayan şöhreti, ölümünden sonra da artarak devam etti ve 21. yüzyıla kadar uzanarak kimi eserleri, popüler kültürün bir parçası olan sanatçılar tarafından seslendirildi; şiirleri bestelendi.

1936'dan itibaren gerek plaklar ve gerekse katıldığı radyo emisyonları vesilesiyle tanınan ve kısa zamanda popüler bir figür haline gelen Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek yayımlanmış ya da şahsi çalışmalarda kaydedilerek henüz dinleyicisiyle buluşmamış eserler, yalnızca bir Âşık Veysel repertuvarını ortaya koymakla kalmıyor; aynı zamanda, âşık tarzı ve anonim halk musikisi tarzında oldukça geniş bir repertuvar hakkında kapsamlı bilgi veriyor. Ayrıca, bütün bu külliyat, hacim ve içerik bakımından kendi yöresinin halk şairleri arasında hatırı sayılır bir konuma oturuyor. Bu da, Âşık Veysel'i hem Sivas âşık sanatının geneli ve hem de Şarkışla-Emlek müzik kültürü açısından son derece kıymetli hale getiriyor.

Âşık Veysel'in sesinden yayımlanan ilk eserlerin, aynı zamanda Emlek âşık sanatına ait musiki ürünlerinin ilk kez kaydedilmeye başlandığı döneme tekabül etmesi bizleri, ülkenin kaydedilebilmiş ses dağarcığı içerisinde Emlek yöresi âşık sanatının bugün dinlenebilir durumdaki ilk örneklerinin onun tarafından icra edildiği gerçeğiyle karşı karşıya bırakıyor. Bu da, Emlek yöresi âşık musikisi ve anonim halk musikisi tarzındaki eserlerden oluşan bir repertuvarın, kısacası 19. yüzyıl bilgisinin günümüze ulaşmasında Âşık Veysel'in kilit rol oynadığını gösteriyor. Âşık Veysel'in hayatı boyunca çeşitli ortamlarda yayımlanmış ya da kaydedilmiş eserlerden oluşan repertuvarı, yetiştiği coğrafî alandaki kültürel ağların izini sürmek ve müzikal kimliğinin dayandığı tarihî arka planı, yöresel ve bireysel üretim/icra biçimlerini, âşık musikisindeki üretim mantığını somut veriler üzerinden tespit etmek için örneğine az rastlanır bir kaynak olarak karşımızda duruyor.

Bugün gelinen noktada, Ahmet Kutsi Tecer'in Âşık Veysel'i eski halk şairlerinin mirasçısı olarak görmesi, devrinin diğer âşıkları içerisinde farklı bir yere konumlandırması, geleneğin onun üzerinden aktarıldığının ya da bu aktarımı temsil eden figürlerin başında geldiğinin bir işareti olarak kabul edilebilir. Nitekim Veysel'in repertuvarı; çeşitliliği, kapsamı ve niteliği bakımından bunu destekler vasıftadır. Ancak, toplumun hiçbir zaman statik olmadığının; toplumsal, siyasal ve kültürel değişikliklerin aralıksız devam ettiğinin farkındalığı içerisinde, sanatın da bireyler ve toplumlar eliyle süreklilik gösterdiği ve pek çok parametreye bağlı olarak kendini yenilediğini belirtmek ve Âşık Veysel'i bu bakış açısıyla değerlendirmek zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Bugün Âşık Veysel'in müziği üzerinden geçmişe yönelik bir takım sorgulamalar yapmak mümkün olsa da, onun yetişme çağlarında hayatta olan usta âşıkların müziği hakkında bilgi edinmek, kuşaklararası bağlantıları icra karşılaştırması yaparak kurmak olanaksızdır. Zira, geleneğin Veysel'den önceki dönemde yaşayan temsilcilerine ait sesli kayıt yoktur ve bunlar, Veysel'in müziği üzerinden ayrıt edilebilir durumda değildir. Dolayısıyla, gerek repertuvarın, gerekse âşıklık geleneğine bağlı tür, üslup, çalgılama gibi konuların yüzyıllar, hatta on yıllar içerisinde geçirdiği değişiklikleri müzik üzerinden tespit etmek mümkün değildir. Bu bağlamda, Âşık Veysel'in müziğini; gelenekten beslenen, onu temsil etme özelliği olan, ancak Veysel'in kendi müzikal yetisi, icra ve üretim kapasitesi, sosyo-kültürel çevreyle ilişkileri ve geleneğin ona sunduklarıyla şekillenen bir sanat faaliyeti olarak görmek gerekir.

Bu durum, aslında âşık sanatı içerisindeki üretim-tüketim faaliyetinin koşullarının belirlendiği "gelenek" kavramı ile alakalıdır. "Gelenek" tanımlamasıyla sınırları belirlenen ve aslında verili koşulların sunduğu çerçevede ve onun olanakları dâhilindeki bireysel üretimlerle şekillenen, kimi unsurları zaman içerisinde aktarılan ya da unutulan, bir ya da birkaç önceki kuşakla yapısal ilişki içerisinde olduğu kaynaklardan belirlenebilen, fakat ondan önceki birkaç kuşakla bağlantısının sınırları çoğunlukla muğlak olan, kapalı bir coğrafî alanda belirli ölçüde ortaklaşmış üretim-tüketim ve davranış ilişkileri/şekilleri, âşık musikisini belirli kalıplar içerisinde görmemize ve zamanda derinlik/mekânda yaygınlık algısı etrafında yinelenen bir olgu olarak değerlendirmemize neden olmaktadır. Bu noktada, âşık sanatında gelenek kavramının içinin somut verilerle doldurulması önem taşımaktadır.

Âşık sanatında söz ve müzik ikilisi belirli sunumlar halinde dinleyiciye ulaştırılır ve âşıklar, çeşitli edebî ve müzikal türler ile bu türlere ait belirli ölçüde ortaklaşmış bir repertuvarı icra edebilen bir kültürel ağın parçası haline gelir. Bunun oluşumunu sağlayan etkenlerin başında usta çırak ilişkisi yatar. Sanatın bir önceki kuşaktan devralınan repertuvarı ve üretim yöntemleri ustadan çırağa aktarılarak süreklilik sağlanır. Gezgin olan âşıklar, hem repertuvarın, hem de üretim yöntemlerinin taşınmasında pay sahibi olurlar ve âşık sanatının farklı coğrafî alanlarda benzerlik göstermesine neden olan kültürel ağın bir parçası haline gelirler. Bugün gelinen noktada, bu ağın Anadolu âşıklık geleneği içerisinde büyükçe bir coğrafyayı kapsadığı, fakat daha küçük coğrafî alanlarda repertuvar, üslup, lehçe, çalgılama gibi icra ve esere özgü birtakım nüanslar ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Usta çırak ilişkisinin, gezgin âşıkların ve kısmen daha kapalı alanlardaki âşık muhabbetlerinin repertuvar, üslup, şiir ve ezgi aktarımı sağlaması, mevcut kültür

havzası içerisinde bireysel eser üretiminin sınırlarını belirler. Âşıklar şiirlerini usta malı kalıp ezgilere döşeyerek ya da geleneksel ezgi stillerini kendilerince kompoze ederek seslendirirler. Âşık musikisinde aynı vezin veya hece ölçüsündeki şiirlerin benzer ya da kısmen benzer melodiler üzerine giydirilmesi sık karşılaşılan bir durumdur ve bu, âşık sanatındaki eser üretim yöntemlerinden biridir. Yeni melodilere usta malı şiirlerin giydirildiği de görülür. Aynı ezginin farklı şiirlerle seslendirildiği ya da aynı şiirin farklı ezgilerle icra edildiği örneklere sıkça rastlanır. Eski âşıkları yâd etmek, isimlerine ve sanatlarına hürmette bulunmak ve yeni âşıklara geleneğin eser üretme prensiplerini aşılamak gibi faydaları bulunan bu üretim tekniği, aynı zamanda âşıklara geleneği unutmamanın ya da hatırlamanın yollarını sunar.

Bu açıdan bakıldığında, âşık musikisiyle ilgili olarak gelenek kavramının büyük ölçüde bellek aktarımını ifade ettiği görülür. Belleğin içeriği müziğin üretimini, aktarımını, üslubunu, icra şekillerini ve yaygınlık alanlarını ihtiva eder. Âşık sanatının geleneksel hale gelmesi, farklı coğrafî alanlarda benzer ya da kısmen benzer özellik göstermesi, belleğin yaygınlık gösterdiği kültürel ağın tarihî ve toplumsal ilişkilerine bağlıdır. Âşık sanatını meydana getiren ve geleneksel hale gelen her türlü olgu, kültürel ağ içerisinde yaygın belleğin bir parçası olur. Geçmişle bugün arasındaki ilişki de belleğin aktarımı sırasında geçirdiği değişiklerin derecesine göre kurulabilir.

Ahmet Kutsi Tecer'in Veysel'in eski âşıkların torunu olarak görmesinin ve onun daha sonraki süreçte özellikle milliyetçi-halkçı çevrelerce desteklenmesinin nedeni gelenek taşıyıcılığı ve bellek aktarımı konusunda oldukça donanımlı olmasıdır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya çıkan millî, fakat evrensel bir musiki meydana getirme arayışlarına bağlı olarak halkın dilinden ve ezgilerinden yararlanılması düşüncesi etrafında, gerçek Türk dilinin ve musikisinin halk arasında yaşadığı varsayımına kaynak oluşturabilecek bir yetiye sahip olması, Veysel'in önünün açılmasına vesile olmuştur.

Geleneğin repertuvarına hâkim bir halk sanatkârı olarak Veysel, Halk Şairleri Bayramı'ndaki ilk karşılaşmalarında Tecer'in dikkatini çekmiştir. Geçmişle gelecek arasında köprü kurabilen, şiir söylemeye yatkın ve yöresinin halk sanatını temsil kabiliyeti yüksek bir sanatkâr olacağı Tecer tarafından anlaşılmış ve şiir yazma konusunda teşvik edilmiştir. Ülkenin kuruluş değerlerine, Atatürk'e ve inkılaplara bağlılığını her fırsatta dile getiren Veysel, hayatının sonraki kısmında Urfa milletvekilliğine seçilen ve aynı zamanda halkevlerinin yayın organı olan Ülkü dergisinde yöneticilik yapan Tecer'in ve diğer halkçı kadroların desteğini görmeye devam etmiştir.

Bütün bunlar bir araya getirildiğinde, Âşık Veysel'i yalnızca sosyolojik birtakım çıkarımlar yaparak ya da sadece felsefî ve edebî değerlendirmelerle incelemenin onu anlama konusunda birtakım muğlak alanlar yarattığı görülüyor. Zira, Veysel'le aynı dönemde ve aynı coğrafyada yaşamış, aynı gelenekten beslenen ve sanatlarında olgunluğa erişmiş kimi âşıklar bugün yörede bile pek fazla bilinmezken, Veysel'in ülke sınırlarını aşan popülerliği birden fazla parametrenin bir arada incelenmesi gerektiğini ortaya koyuyor.

Cumhuriyete ve Atatürk'e düzdüğü methiyelerin onu diğerlerinden bir adım öne taşıdığını söylemek de mümkün değil. Çünkü Sivas ve çevresinde Veysel'den önce de, sonra da bu konularda şiirleri olan usta âşıkların varlığı biliniyor. Bunun yanı sıra sanatındaki yetkinliği, şiirlerinde seçtiği konular ve âmâlığı gibi olguların hiçbiri tek başına Veysel'in popülerliğini tarif etmeye yetmiyor.

"Âmâ Veysel"in "Âşık Veysel"e evrilme süreci, tüm bu parametreleri de içine alacak şekilde ve bilhassa gelenek temsilciliği açısından değerlendirildiğinde bir anlam taşıyor. Yukarıda da değinildiği üzere, Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının millî kültürü yaratmak üzere folklora yönelme nedenleri içerisinde, gerçek Türk kültürünün halk arasında bozulmadan yaşadığı inancı yer alıyordu. Gelenek temsilcileri de, bu anlamda, Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki millî kültür arayışı içerisinde kültürün devamlılığı esasına dayalı olarak büyük ilgi görüyordu.

Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojisi için Âşık Veysel'i değerli kılan gelenek temsilciliği ve bellek taşıyıcılığı vasıflarının irdelenmesi müzikolojik açıdan da büyük önem taşıyor. Zira, Cumhuriyet tarihinde, âşık musikisi çalışmalarına kaynak teşkil eden sesli verilerin kaydedildiği halk sanatkârları arasında Âşık Veysel ilk sıralarda yer alıyor. Ayrıca, âşık musikisi verilerinin çağlar arasındaki aktarımı açısından kendisinden kaydedilen musiki eserlerinin nitelikleri ve hacmi, Veysel'i hatırı sayılır bir konuma taşıyor.

Bu çalışma, iki bölümden meydana geliyor. Birinci bölümde, Emlek yöresinin kültürel atmosferi ve Veysel'in yetiştiği çevredeki âşık sanatının özellikleri tanımlanıyor. Ayrıca, Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının yeni kurulan devletin ulusal kimliğini inşa etmek ve toplum tabakaları arasındaki kaynaşmayı sağlamak üzere gerçekleştirdiği çalışmalardan yola çıkarak, Âşık Veysel'in popüler kültüre adaptasyon sürecinde milliyetçi-halkçı ideolojinin kadrolarıyla ilişki içerisinde olduğu döneme yönelik bir kronoloji oluşturuluyor. İçinde bulunduğu ilişkiler ağı; Halk Şairleri Bayramı, Hakimiyeti Milliye gazetesinde şiirinin yayımlanması, Ankara'daki ilk Halkevi dinletisi, İstanbul Konservatuvarı'nın çalışmaları sonucunda ilk plağının

yayımlanması, Mesud Cemil Bey'in himayelerinde ilk radyo dinletisi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın derleme çalışmalarına kaynak kişi olarak katılması, Halkevleri ve Ülkü Mecmuası'yla ilişkileri, Köy Enstitülerinde usta öğreticilik yaptığı yıllar, hayat hikâyesini konu alan sinema filmi ve TBMM tarafından maaş bağlanması gibi, Âşık Veysel'in hayatına yön veren belli başlı kırılma noktaları üzerinden bu bölümde tartışılıyor.

İkinci bölümde ise, Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojisinin folklor çalışmaları içerisinde Âşık Veysel'i değerli kılan gelenek temsilciliği ve bellek taşıyıcılığı vasıfları, müzikal veriler üzerinden inceleniyor. Âşık Veysel üzerinden geniş kitlelere ulaşan anonim ve usta malı eserler ile geleneğin üretim ve aktarım mekanizmalarından biri olan kalıp ezgi kullanımlarıyla ilgili tespitler yer alıyor.

Çalışma vücuda getirilirken oldukça uzun süren bir masa başı çalışması gerçekleştirildi. Zira, literatürde Âşık Veysel'le ilgili olarak 1930'lu yıllardan günümüze kadar çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış ve sayısı yüzlerle ifade edilebilen haber, köşe yazısı, makale ile çeşitli zaman aralıklarında literatüre girmiş onlarca kitap yer alıyor. Ayrıca, Âşık Veysel'i konu edinen yüksek lisans ve doktora tezlerinin yanı sıra akademisyenler ve halk kültürü uzmanları tarafından kaleme alınan inceleme yazılarından oluşan yüklü bir külliyat gözden geçirilerek, çalışmada yeri geldikçe istifade edildi.

Burada bir parantez açarak, bir kısım kitap ve makalenin yalnızca Âşık Veysel'in hayat hikâyesine ve şiirlerine odaklandığını; yeni bilgi vermekten, akademik bakıştan ve nesnellikten uzak, bilim metodolojisinin sınırlarına dahil edilemeyen ve belirli bir araştırmaya ya da yeni bir fikre dayanmayan yazıların oldukça fazla olduğunu belirtelim. Bununla birlikte, Âşık Veysel'le ilgili literatürde, teyit edilemez durumdaki şifahi kaynaklara dayalı, yanlış ya da çelişkili bilgilerde dahi birbirini tekrar etmekten geri kalmayan, kaynaklar arasında çapraz sorgulama yapmayan, yaklaşık seksen yıllık bir zaman dilimi içerisinde herhangi yeni bir belge ilave edilmeksizin birbiri ardına yayımlanan yazıların varlığı görülüyor. Bu açıdan, farklı kaynaklarda birbirini tekrar eden bilgiler için, kronolojik olarak ilk ya da en eski kaynağa gidildi ve çalışmada kaynak olarak kullanılması tercih edildi; bunun dışındakiler de çoğunlukla devre dışı bırakıldı.

Öte yandan, 2015 yılının Ağustos ayında Ankara'da Kubilay Dökmetaş, İhsan Öztürk, Nail Tan, Hayrettin İvgin gibi sanatçıların/araştırmacıların yanı sıra Sivrialanlı araştırmacı Gülağ Öz, Ortaköylü Âşık Aziz Üstün'ün torunu Ali Dinçal ve Sivrialanlı Hıdır (Güç) Dede'nin oğlu Ali Güç ile Âşık Veysel ve Emlek âşık sanatı hakkında

görüşmeler yapıldı. Ayrıca, gazeteci Yücel Yönal ile Sivas'ta, gazeteci Sirer Doğan'la da Şarkışla'da, Âşık Veysel'in kendi muhitindeki yaşamını ve ilişkilerini konu alan röportajlar yapıldı. Bununla birlikte, Sivrialan köyünde, Âşık Veysel'in müzeye dönüştürülen evinde, büyük oğlu Bahri Şatıroğlu ile yazılı kaynaklarda bulunmayan bilgilerin temini için görüşme yapıldı.

Çalışma kapsamında çeşitli resmî ve kişisel arşivlerden de yararlanıldı. Ülkü Halkevleri Mecmuası ve Cumhuriyet Halk Partisi arasındaki bazı yazışmalar Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nden temin edilirken; Âşık Veysel'e maaş bağlanmasıyla ilgili belgeler için TBMM'nin web sitesindeki tutanak arşivinden istifade edildi ve belge niteliği bulunan görsellere, ilgili metin içerisinde yönlendirme yapılarak "Ekler" bölümünde yer verildi.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek, 1930'lu yıllardan itibaren piyasaya sunulan taş plak, 45'lik ve longplaylerin yanı sıra daha sonraki dönemde yayımlanan kaset ve CD'lerde yer alan eserler bir araya getirilerek havuz oluşturuldu. Bu havuzda yer almayan kimi eserler için Kubilay Dökmetaş, Süleyman Şenel ve İhsan Öztürk'ün kişisel arşivlerinde bulunan materyallerden istifade edildi.

Âşık Veysel'in 1961 yılında Sivrialan'da gerçekleştirilen bir saha çalışmasında elde edilen ses kayıtlarından da yararlanıldı. Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan bir albüm projesi sayesinde haberdar olduğumuz bu ses kayıtları, firmanın sahibi Hasan Saltık'ın himmetleriyle, albüm yayın aşamasındayken çalışmaya dahil edildi. Edisyon karşılaştırması neticesinde mükerrer eserlerin yer aldığı ses kayıtları ayıklandı ve çalışmada, müstakil eser kimliği bulunan toplam 119 parça ses kaydı üzerinden inceleme gerçekleşti.

Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu'nun yanı sıra Âşık Veysel'in 1958 yılında Milli Kütüphane'de doldurduğu bantların dijital ortama aktarılan kopyaları, Ankara'da kütüphanenin dinleme sistemi aracılığıyla dinlenilerek mevcut ses kayıtları ile edisyon karşılaştırmaları yapıldı. Ayrıca, Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nin gazete koleksiyonundan da yararlanılarak, Halk Şairleri Bayramı ve Âşık Veysel'in ilk defa katıldığı radyo programları hakkında bilgi elde edilmeye çalışıldı.

Temin edilen 119 adet ses kaydının giriş ezgisi ve birinci kuplelerinin notası yazılarak, çalışmada ihtiyacı karşılayacak şekilde parçalar halinde kullanıldı. Eserlerin nota yazımı aşamasında, icranın ses kaydından duyulduğu gibi yazıya aktarılmasına özen gösterildi ve icranın özel durumu göz önüne alınarak usulden ziyade, melodik gruplanmalara göre ölçülendirme yapıldı ve ezgi tamiri yoluna gidilmedi.

Güftesinde mahlas bulunan eserlerde, notanın sağ üst köşesinde *Karacaoğlan*, *Dertli*, *Veysel* gibi mahlaslar belirtilirken, mahlas kıtası seslendirilmeyen eserlerde *Karacaoğlan'dan*, *Dertli'den*, *Veysel'den* gibi ifadelerle şiirin kime ait olduğu vurgulandı. Ayrıca, aynı şiir birden fazla ezgi üzerine inşâd edilerek farklı eser hüviyetinde icra edilmiş ise, nota başlıklarında parantez içerisinde *1. Varyant*, *2. Varyant* gibi tanımlamalarla şiirin kaç farklı ezgi ile seslendirildiği belirtildi.

Farklı şiirlerle seslendirilen kalıp ezgilerin melodik iç yapı kuruluşlarının betimlenmesi için, melodik satır anlayışına dayalı bir tür kodlama sisteminden yararlanıldı ve bunlar, ilgili eserin altında yerleştirilen analiz tablolarında gösterildi. Bu tablolarda, güfte mısralarının inşâd edildiği melodik satırlar ya da melodik kuruluş içerisinde işlevsel durumdaki daha kısa süreli melodik gruplanmalar küçük harflerle betimlendi. Birbirinin aynısı olan melodik parçalar aynı harfle gösterilirken, bu melodik parçalar arasında kısmi farklar meydana gelmişse, ilgili harfin üzerine rakamlar yerleştirilerek, aynı kuruluştaki melodik parçacıkların eser içerisinde kaç farklı şekilde yer aldığı vurgulandı. Bununla birlikte, eser içerisindeki parça-bütün ilişkisine bağlı olarak, benzer işlevde olanlar parçacıklar melodik benzerlik gözetilmeksizin aynı harflerle gösterildi.

2. ÂMÂ VEYSEL'DEN ÂŞIK VEYSEL'E GİDEN UZUN İNCE BİR YOL

Âşık Veysel, Türkiye sahası âşık musikisinin 20. yüzyıldaki en popüler isimlerinden biri idi. Şarkışla'nın Sivrialan köyünde 1894 yılında başlayan hayatı, 1973 yılında, 79 yaşındayken sona erdiğinde şöhreti Türkiye sınırlarını aşmış, eserleri müzikseverlerin belleklerindeki yerini çoktan almıştı. Çocukluğunda yaşadığı bir dizi talihsiz olay sonucunda gözlerini kaybetmesi hayatının önemli kırılma noktalarından biri olmuştu. Gözlerinden yoksun olarak yaşamını devam ettirirken hayatın bütün zorluklarını göğüsleyecek ve muhitinde kimi zaman Kör Veysel olarak anılacaktı.

Doğup büyüdüğü topraklar halk şiiri ve âşık sanatı bakımından oldukça verimli idi. Şöhretli çok sayıda âşığın yetiştiği bu coğrafya, aynı zamanda Alevî-Bektaşî inancı nedeniyle de zengin bir kültürel faaliyet içerisindeydi. Yörenin âşıkları ve inanç önderlerinin katılımıyla gerçekleşen muhabbet meclisleri, Veysel'in yöredeki repertuvarı öğrenmesi için elverişli bir ortam hazırladı. Şiire yatkın bir çevrenin de etkisiyle, Âgâhî, Kemterî, İğdecikli Âşık Veli gibi yöresinin kendinden önce yaşamış halk şairlerinin şiirlerini daha o yıllarda öğrendi. Pir Sultan'dan Kul Abdal'a, Yunus Emre'den Emrah'a, Karacaoğlan'dan Köroğlu'na, Dertli'ye kadar uzanan geniş bir âşık musikisi repertuvarı, çocukluk yıllarından itibaren Veysel'in hafızasına yerleşti ve sanat hayatı boyunca ona mihmandarlık etti.

Veysel'in sanatını yöresinin dışına taşımaya başladığı dönem, Türkiye'de yeni ve millî bir musikinin inşâ edilmesi düşüncesiyle halk ezgilerinin sahada derlenmesi için çalışmaların yapıldığı, halk sanatkârlarının devlet kadroları tarafından desteklendiği yıllara rastladı. 1931 yılında gerçekleştirilen Sivas Halk Şairleri Bayramı ile hayatındaki kırılma noktalarından birini daha yaşadı. Burada, Ahmet Kutsi Tecer'in iltifatlarına ve desteklerine mazhar olan Veysel, daha sonraki yıllarda Ankara ve İstanbul'a giderek, plak doldurma ve Şarkışlalı halk sanatkârı sıfatıyla radyo emisyonlarında tüm yurda sesini duyurma imkânı elde etti. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas'ta yaptığı derlemelere kaynak kişi olarak katıldı. Ahmet Kutsi Tecer'in başında bulunduğu sırada, Halkevlerinin yayın organı olan Ülkü Halkevleri Mecmuası'nda şiirleri yayımlandı. Köy Enstitüleri'nin kurulmasının ardından, farklı illerdeki enstitülerde faaliyette bulundu, konserler verdi.

1965 yılında kendisine Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından “vatanî hizmet tertibinden” maaş bağlandı.

Babasının ona küçük yaşta aldığı bir sazla, Anadolu’nun dağ köylerinin birinde başlayan sanat yaşantısı, popüler bir halk sanatkârı olarak vefatına kadar devam etti. Eserleri vefatından sonra da sık sık seslendirildi; şiirleri Türkiye’de ve Türkiye dışında halk müziği geleneğinin dışındaki türlerde de bestelendi. Sağlığında ve daha sonraki dönem içerisinde hakkında onlarca gazete ve dergi haberi yapıldı; makale, kitap, yüksek lisans ve doktora tezleri yazıldı; belgesellere ve sinema filmlerine konu oldu.

Âşıklık geleneğinin 20. yüzyılda popüler kültür alanlarına nüfuz etmesine, kırsal yaşamın kendine özgü tınısının, kentin ve Cumhuriyet’le yurda getirilmeye çalışılan modern yaşantının içerisine girmesine kendi penceresinden katkı sağlayarak, geçmişle gelecek arasında bağlantı kurmayı başardı. Dönemin kültür-sanat ideolojisinin gereği, şehirli ile köylü, münevver ile halk arasındaki kaynaşmayı sağlamada sanatı ve duruşuyla pay sahibi oldu. Müzikolojik açıdan en önemlisi de, icra ettiği usta malı eserlerle 19. yüzyıl âşıklık geleneği ürünlerinin günümüze aktarılmasına katkı sağladı.

Bu bağlamda, Türkiye’de hakkında belki de en fazla akademik çalışma yapılan bir halk sanatkârı olan Âşık Veysel’i yalnızca bir âşıklık özellikleriyle tanımak, müzik endüstrisi içerisinde yer almaya başladığı dönemden itibaren hayatının ve sanatının belli başlı kırılma noktaları üzerinden tarif etmek ve özellikle de sanatını ideolojik saplantıların odağı haline getirerek değerlendirmek tek yönlü, büyük ölçüde taraflı ve kısır sonuçlar doğuran bir meşgale olur.

Bununla birlikte, çağdaşları ve sonraki dönemdeki âşıklarla karşılaştırıldığında sıra dışı bir hayatı olduğu görülen Âşık Veysel’i sanatı ve idealleri açısından değerli kılan özelliklerin belirlenmesi için yaşadığı kültürel, ekonomik, etnik, politik ve ideolojik şartların bir arada değerlendirilmesi ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu arada, Türkiye’deki ve yetiştiği coğrafyadaki musiki geleneği içerisinde Âşık Veysel’i konumlandırmak için konuya âşık musikisi penceresinden bakmak, repertuvarını âşıklık geleneğinde yaygın tür, çeşit, çeşitleme ve varyant ilişkileri bakımından ele almak ve sanatını temellendiren çevrede olup bitenlere kulak kesilerek Emlek yöresinin 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında yaşamış halk sanatkârlarıyla onun bağlantısını kurmak da, Veysel’i ve sanatını anlamak için son derece gereklidir.

Bu amaçla, öncelikle Emlek yöresindeki kültürel doku, etnik yapı, inanç sitemleri ve âşıklık geleneği tanımlanarak Âşık Veysel’in yetiştiği kültür atmosferi betimlenecek; daha sonra da, Veysel’in yaşamında meydana gelen kırılma noktaları erken

Cumhuriyet dönemindeki toplumu yeniden yapılandırma düşüncesi bağlamında kronolojik olarak ele alınacaktır.

2.1. Emlek Yöresinde Kültürel Doku ve Âşık Veysel'in Yetiştiği Çevre

Âşık Veysel'in doğup büyüdüğü, sanatının şekillendiği Sivrialan köyü, halk arasında "Emlek" ya da "Emlek çukuru" olarak adlandırılan bir coğrafî alanda yer almaktadır. Bugünkü idari adlandırmalar arasında bulunmamakla birlikte, Kızılırmak'ın kuzeyindeki yerleşim alanlarını ifade etmek üzere halk arasında ve kimi zaman da kültür-sanat çevrelerince veya yazılı kaynaklarda kullanıldığı görülmektedir. Emlek coğrafyası köklü bir şiir söyleme geleneğine sahip olduğu kadar, âşıklık sistemi bakımından da verimli bir sahadır.

2.1.1. Osmanlı'nın Sivas eyâletinde bir kültür havzası: Emlek

Emlek adı bugün idari adlandırma olarak kullanılmasa da, ismin *Emlâk* şekliyle 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da eyalet adı olarak kullanıldığına dair kayıtlara rastlanmaktadır. Osmanlı arşiv kayıtlarında *Emlâk*, 16. yüzyılda Zülkadriye eyâletinin (1831'den sonra Maraş eyaleti) Bozok sancağına bağlı bir nahiye ismi olarak, 1530'larda Rum eyâletinin Canik sancağının Bafra kazasına bağlı bir nahiye ismi olarak ve 17. yüzyılda Sivas eyâletinin Sivas sancağına bağlı bir kaza ismi olarak yer almaktadır (Sezen, 2006:169). Farklı eyalet isimlerine tabi bu kayıtların ortak noktası bugün Sivas ilinin bulunduğu coğrafî alana işaret etmesidir.

Literatürde Emlek adlandırmasıyla ilgili farklı bir bilgiye daha ulaşmak mümkündür. Ali Yıldırım, Emlek adının yörede yaklaşık 500 yıldır kullanıldığını, em- ve –lek bileşenlerinden oluştuğunu, emlemek, iyileştirmek, sağaltmak fiilinden –lek ekini alarak iyileştirici, sağaltıcı, tedavi edici yer, yurt, toprak biçimine dönüştüğünü aktarmaktadır (Yıldırım, ty:15).

İhsan Öztürk de Emlek isminin anlamıyla ilgili olarak benzer bir açıklama yapmaktadır. Geçmişte Emlek isminin anlamını yörenin yaşlılarına sorduğunu belirten Öztürk, em-kökünün ilaç anlamına geldiğini, Emlek'in de ilaç olarak bitkilerden yararlanılan bir bölge olarak algılandığını aktarmıştır (Kişisel Görüşme, 19 Ağustos 2015).

Ortaköylü Âşık Aziz Üstün'ün torunu Ali Dinçal, em- kökünün çare bulmak, iyilikle karşılaşmak gibi anlamlara geldiğini belirterek konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Kızılırmak'ın kuzey tarafındaki Kızılbaş köylerinin, devlet baskısından kaçanlara kucak açtığı ve Kızılırmak geçildikten sonra sıkıntıların giderildiği bir yere ulaşıldığı vurgusuyla Emlek'in "dertlere çare bulunan yer" anlamına

geldiğini aktarmaktadır (Kişisel Görüşme, 19 Ağustos 2015). Bu bilgi yöredeki inanç kültürünün etkisini yansıtması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Nitekim, Erdoğan Alkan da Âşık Veysel'in hayatını konu aldığı romanına "Kuyucu Murat kıyımından canlarını kurtaran Kızılbaş Türkmenlerin" yerleştiği yerlerden biri olarak Sivrialan çevresini işaret ediyor (Alkan, 1991:7).

20. yüzyılda çoğu zaman şifahi kaynaklar tarafından aktarılan, özellikle Alevî-Bektaşî kültürü ile ilgilenenler ve halk müziği çevrelerince bilinen ve ayrıca az sayıda yazılı kaynakta tesadüf edilebilen *Emlek* adlandırmasının, 16. yüzyıldan kalma idari yer isminin bozulmuş şekli olarak halk hafızasında günümüze kadar geldiği ve kültürel açıdan isme farklı anlamlar yüklendiği söylenebilir.

Doğan Kaya, Emlek yöresinin, Şarkışla'nın Batı ve Kuzeybatısında Kızılırmak vadisinde yer alan; Turna, Şeme, Kılıç, Karababa, Nalbant, Akdağ ve Sırıklıdağlar'la çevrilmiş olan bölge olduğunu aktarmaktadır (Bkz. Şekil 2.1).

Kaya'ya göre bugün, Emlek yöresinde büyük çoğunluğu Şarkışla'da olmak üzere Yıldızeli, Gemerek, Pınarbaşı, Sarıoğlan ve Akdağmadeni'nde 80 civarında köy vardır. Bunların içinde Kaldurak, Verdikışlası gibi pek çok yerleşim merkezi bugün mevcut değildir (Kaya, 1999:142).[1]

Rıza Aydın (ty:163) da, Emlek'in coğrafî konumuyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

> Cumhuriyet sonrası coğrafî adlandırmada başka adlar verilen, Şarkışla'nın Kuzeydoğusundan Kuzeybatısına kadar geniş bir alanda yer alan, dağların arasındaki Kızılırmak vadisini kapsayan dağlık bölgeye eskiden Emlek Bölgesi denirmiş. Emlek Bölgesinin Kuzeydoğusunu kapsayan Yıldızeli'nden Yozgat'ın Akdağmadeni'ne kadar uzanan bölgeye Gelmuhat, bugün Şarkışla ovasının bulunduğu bölgeye de Gedik bölgesi denirmiş.

Bu bilgilere göre, Şarkışla ilçesinin tamamı Emlek içerisinde yer almamaktadır. Yöredeki kültürel adlandırmalar halk hafızasında belirgin sınırlara tabidir. Sözgelimi,

---

[1] Literatürde kültürel alan tespiti açısından Emlek yöresinde bulunan köylerin listesini veren ilk isim Doğan Kaya'dır. Kaya (1999:142), Emlek yöresine dâhil edilen başlıca köyleri şöyle sıralamaktadır:

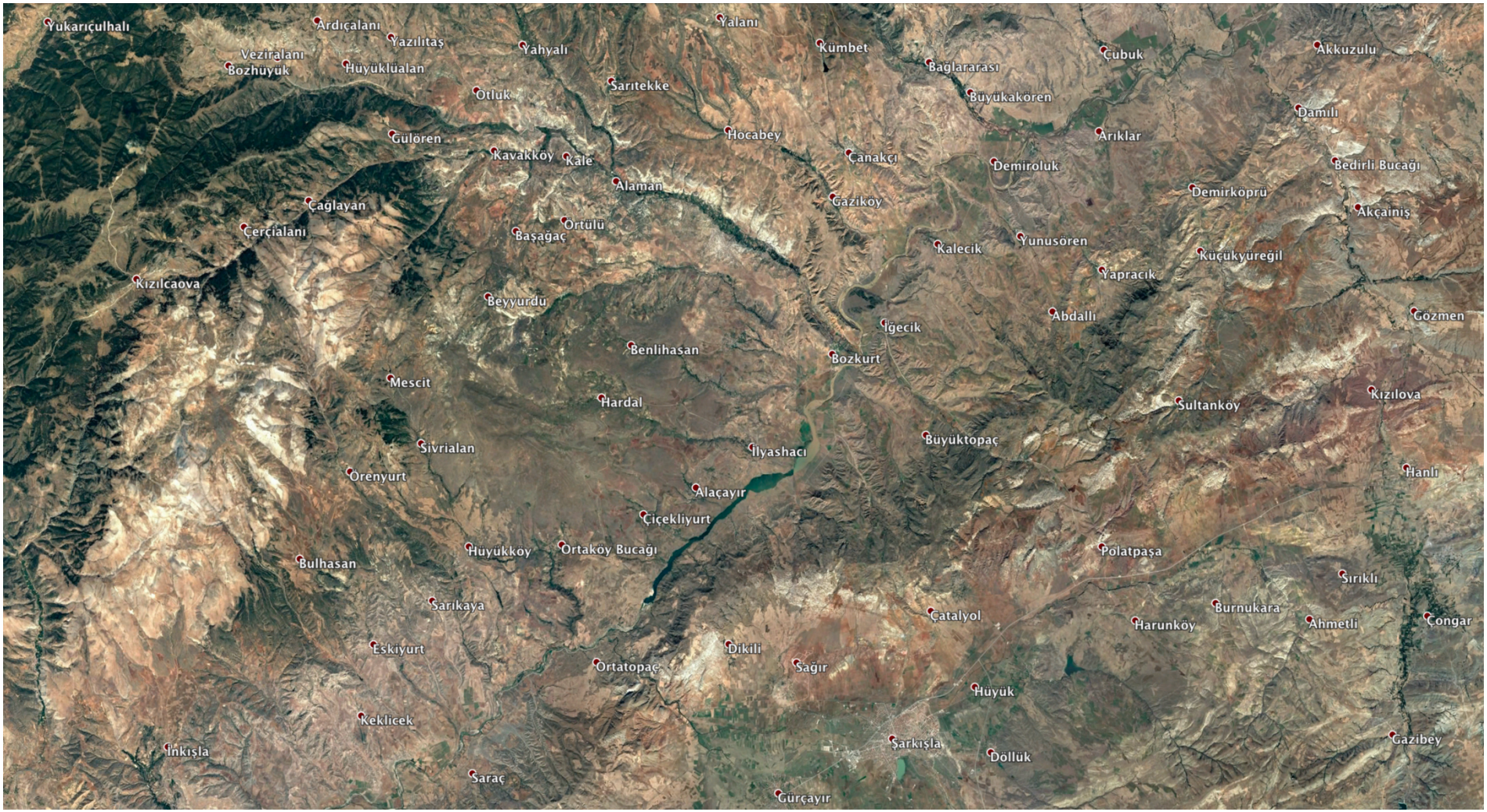
> Ağçakışla, Ağcaşehir, Akçasu, Alaçayır, Alaman (Veziralan/Başkışla), Baclu, Bağçacık, Bağlararası (Adıyaman), Başağaç, Benlihasan (Hekimkışlası), Belviran, Beyyurdu (Köylez), Bozhüyük, Bozkurt, Bulhasan, Burhan, Canabdal (Alınpınarı), Güdül, Çakal, Çamlıca (Kürtköyü), Çanakçı (Osmanlı), Çepni-Çunkar, Çınarcık, Dendil, Davulalan, Emlekhüyük (Karaüyük), Kaleköy, Karacaören, Karaözü, Kavak, Mezra, Eskiyurt (Alakilise), Faraşderesi, Gaziköyü, Göynüklü, Güdül, Gülören, Hardal (Hatir), Hocabey (Hızırbey), İğdecik (İğdelüce), İlyashacı, İnciğin, Kapaklıpınar, Kaplan, Karacaören (Karacaviran), Karadere, Kavak, Keklicek, Kümbet, Mescit, Nallı, Ortaköy (Ortakışla), Ortatepe, Ortatopaç, Otluk, Örtülü, Pınarcık, Saraç, Sarıkaya (Kürtaraposman), Sarıtekke (Sarıabdal), Sivralan, Temecik, Tekmen, Tezekçikavağı (Temecik), Viranşehir, Yahyalı, Yalanı, Yassıkışla, Tavşancudı, Yenice, Yuvalıçayır, Yükselen (İğdiş).
>
> Söz konusu köy ve beldelerden Bozhüyük Yozgat Akdağmadeni'ne, Alakilise, Burhan, Dendil, Keklicek, Tekmen Gemerek'e, Davulalan, Nallı ve Yuvalıçayır Yıldızeli'ne Karaözü köyü Kayseri'ye diğerleri de Şarkışla'ya bağlıdır.

İhsan Öztürk kendisinin Emlekli olmadığını, Şarkışlalı olduğunu aktarmıştır (Kişisel Görüşme, 19 Ağustos 2015). Şarkışla ile Doğan Kaya'nın Emlek köyleri arasında saydığı Ortaköy bucağı arasında yaklaşık 20 km mesafe olduğuna göre, Şarkışla merkezinin kuzeyindeki Kızılırmak nehrinin Emlek-Şarkışla arasında doğal bir sınır olduğuna yönelik bir algıdan söz etmek mümkündür. Bununla birlikte, Şarkışla merkezinden Kızılırmak'ın geçtiği alana kadar engebeli olmayan yeryüzü şekilleri ve Kızılırmak geçildikten biraz sonra arazinin dağlık ve engebeli bir yapıya bürünmesi, Rıza Aydın'ın verdiği bilgilerle de örtüşmektedir.

Öte yandan, gazeteci Şemsi Belli'nin 1957 yılında Âşık Veysel'le gerçekleştirdiği bir röportaj, Emlek adlandırmasının halk yaşantısı içerisindeki kullanımı bakımından bizzat Veysel'in ağzından kayda değer bir bilgi vermektedir. Röportajda Veysel, arkadaşı Kürt Kasım'la birlikte Sivas'tan dönerken yaşadıkları bir olayı anlatırken, yolda rastladıkları tren yolu çalışanlarının kendilerine nereli olduklarını sorduklarını aktarıyor. "Şarkışlalıyız" cevabı üzerine gelen "Neresindensiniz?" sorusunu Veysel, "Emlek'ten" şeklinde, "Emlek'in hangi köyünden?" sorusunu da "Sivrialan" olarak cevaplandırdığını anlatıyor (Şatıroğlu, 1957). Bu durum, yörede idari adlandırma ile kültürel adlandırmaların birlikte kullanıldığını ya da eski idari adlandırmalara dair alışkanlıkların devam ettiğini göstermektedir.

Sivas âşıklık geleneğiyle ilgili çalışan akademisyenlerden biri olan Doğan Kaya, saha çalışmaları ve yazılı kaynaklardan edindiği bilgilerle hazırladığı *Sivas Halk Şairleri* isimli 5 ciltlik kitabında, 19. yüzyıl ortalarından günümüze kadar yaklaşık sekiz yüz adet halk şairinin biyografisine ve şiir örneklerine yer vermiştir. Eserde, Şarkışla köylerinde yetişen halk şairi sayısının 160 civarında olduğu görülmektedir (Bkz. Kaya, 2009).

Doğum ya da ikâmet yerleri göz önüne alındığında, bu halk şairlerinin çoğunluğunun Şarkışla'nın Sivrialan, Hüyük, Ortaköy, Mescit, Hardal, Beyyurdu, Saraç, Sarıkaya, İğdecik, Kümbet gibi kuzey köylerinden oldukları ve Emlek yöre kültürünün de özellikle bu alanlarda yoğun olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 2.1 : Bazı Emlek köylerinin coğrafî konumu. (Kaynak: Google Earth)

2.1.2. Emlek yöresinde inanç merkezli sözlü kültür oluşumu

Alevî-Bektaşî topluluklarının yaşadığı yörelerde sözlü kültürün büyük ölçüde inanç merkezli yapılandığı görülüyor. Kültürü besleyen ortamların başında da ayin-i cemler ile belirli bir kutsiyet atfedilerek bağlılık duyulan tekkeler/ocaklar geliyor. Emlek yöresi de 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasını zorunlu kılan kanunun yürürlüğe sokulana kadar tekke/ocak yaşantısını hayatın içerisinde barındıran yörelerden biriydi. Kanunun uygulamaya sokuluşunun, aleniyeti ortadan kaldırmaktan öte gitmediğini belirtmek gerekir. Günümüzde yörede ibadetlerin yapılmadığı ve ayin-i cemlerin ortadan kalktığı görülmektedir.

Nevzat Miser, Emlek yöresindeki etkin olan üç önemli ocağın varlığından söz eder. Bunların ilki Erdebil Ocağı'dır. Miser'e göre, Emlek yöresinde Erdebil Ocağı'ndan dedelerin işlevleri azalmakla birlikte hala yol sürdüren dedeler vardır. Bunlar Saraç köyünden olup talipleri daha çok Ortaköy'de yaşarlar. Aile lakapları Edeoğulları olarak bilinen bu aileden en son cem ve görgü yürüten Hasan Çakmak Dede'dir. Hasan Dede'nin vefatından sonra Erdebil ocağından kimse cem yürütmemiş ve dedeler, âşıklık ve zakirlik geleneğini devam ettirmemişlerdir (Miser, ty:113, 115).

Miser'in söz ettiği ikinci ocak Garip Musa Ocağı'dır. Ortaköy'de bulunan ocak Seyit Garip Musa Sultan'ın adıyla anılır ve Emlek yöresindeki kültürel iklimin değişim ve gelişiminde bu ocağın büyük etkisi vardır.

2.1.3. Âşık Veysel'i yetiştiren çevre şairleri

İbrahim Aslanoğlu, Sivas Folkloru dergisinin Haziran 1973'te çıkan 5. sayısındaki yazısının başlığını, "Veysel'i Yetiştiren Çevre Şairleri" olarak atmıştı. Veysel'le yaptığı bir röportajdan aktararak hazırladığı yazısında, hayatlarının bir dönemi 20. yüzyıla uzanan Sıtkı ve Kul Sabri'nin yanı sıra Pir Sultan Abdal, Hüseyin (Akkaşların), Kemter, Veyselî, Veli (İğdecikli) gibi Veysel'in çağdaşı olmayan halk şairlerini de onun sanat birikimine katkısı olanlar arasında zikrediyordu.

Çoğu 19. yüzyılda yaşamış bu halk şairlerinin Veysel'i yetiştirmesi şöyle dursun, onu görmeye ömürleri bile yetmedi. Ancak, âşıklık geleneği büyük ölçüde "etkileme" ve "etkilenme" üzerinden işleyen ve sanatın kuşaklar arası aktarımında usta malı eserlerin yoğun olarak görüldüğü bir eğitim sistemiyle varlık gösteriyor. Bilhassa, Alevî âşıklarında ezgiden ziyade sözün kuvveti ön plana çıkıyor. Sivas gibi, şiir söyleme geleneğinin sağlam temeller üzerine oturduğu bir coğrafyada, usta çırak ilişkisi büyük oranda mevcut şiirler üzerinden yürüyor. Yani gelenek içerisinde bir âşığın diğerinin çırağı olması için, yan yana gelmeleri gerekmiyor. Dolayısıyla, çağdaşı bile olmayan

şairlerin Veysel'i yetiştirdiği vakıası aslında büyük ölçüde geleneğin aktarım sistemini gözler önüne seriyor. Veysel'i yetiştiren çevre şairlerini belirlemek aynı zamanda yetiştiği kültürel ağın bir haritasını çıkarmak anlamına geleceği için Alevîlikteki dede-talip ilişkilerinin kapsadığı coğrafî alan hakkında bilgi sahibi olmak da gerekiyor.

Veysel'in doğup büyüdüğü Sivrialan köyü ve civarı âşıkların yoğun olarak görüldüğü bir yer olmasına karşın, sanatının oluşumunda payı olanlar, yani ona ustalık eden isimler hakkında pek bilgi bulunamıyor. Literatürde ismi geçenler ise, İbrahim Arslanoğlu'nun satırlarında görüldüğü gibi, Veysel'in sağlığında verdiği röportajlardan alınma bilgilerden elde edilebiliyor. Bu anlamda, Veysel'i etkileyen halk şairlerinin kimler olduğunu öğrenmek ve yetiştiği geleneğin sınırlarını görmek için röportajlarında verdiği bilgileri iyi okumak ve hatta seslendirdiği eserlerin güftelerine son derece dikkat etmek gerekiyor.

Sivas'ın genelinde olduğu gibi, burada da şiire karşı büyük bir ilgi vardır. Nitekim, Doğan Kaya'nın tasnifinde "âşık" tabiri yerine "halk şairi" tabiri tercihen kullanıldığı anlaşılmaktadır. Zira, Kaya'nın biyografilerine yer verdiği isimler arasında yalnızca şiir yazan, herhangi bir âşıklık vasfı olmayan ve böyle bir iddia taşımayan ya da hakkında âşıklık özelliklerini tespit edebilecek kadar veri elde edilememiş isimlerin çoğunlukta olduğunu ve bu nedenle "âşık" tabiri yerine, halk şiiri tarzında şiir örnekleri ile kayıtlara girmiş şairleri ifade etmek üzere "halk şairi" tabirinin kullanılmasının yerinde olacağını belirtelim. Bununla birlikte, Doğan Kaya'nın tespitlerine göre, Emlekli âşıkların köylere göre dağılımı göz önüne alındığında en fazla âşığın Saraç (27 âşık), Beyyurdu (22 âşık), Ortaköy (15 âşık), Sivralan (13 âşık), Hüyük (10 âşık) ve Kümbet (9 âşık) köylerinde kümelendiği görülmektedir (Kaya, !?:68).

19. yüzyıl ortalarından itibaren yörede yetişen ve edebî yönden kudretli âşıkların şiirleri, gelenek içerisinde büyük bir rol oynar. Âgâhi, Kemter Baba, Âşık Kamber, İğdecikli Âşık Veli, Sarıkayalı Âşık Hüseyin, Kul Sabri gibi 19. yüzyıl âşıklarının şiirlerine daha sonraki dönemde yaşamış âşıkların repertuvarlarında rastlanmaktadır. Özellikle 20. yüzyılda yaşamış Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Hıdır Dede, Aziz Üstün, Âşık Devrânî gibi âşıkların repertuvarlarında, onların şiirlerine sıkça rastlanır. Ayrıca, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Kul Mustafa, Köroğlu, Sümmanî, Teslim Abdal, Erzurumlu Emrah, Gevherî, Seyranî, Kâtibî, Şem'î, Nesimi, Edib Harabi, Kul Abdal gibi eski âşıkların şiirlerinin seslendirildiği eserler de gelenek içerisinde yaşatılmaktadır.

Yörenin âşık musikisi repertuvarı içerisinde doğa, aşk, gurbet, sıla özlemi gibi konuların yanı sıra Alevî-Bektaşî inancının etkisi yoğun olarak görülmektedir. Deyiş,

semah, duvaz-ı imam, mersiye, şathiye gibi türler yöredeki Alevî-Bektaşî âşıklarının repertuvarlarında bulmak mümkündür. Ayrıca, Türkiye'deki âşık musikisi repertuvarında farklı yörelerde de görülen Köroğlu havaları, Yıldız havaları, Bülbül çeşitlemeleri gibi musiki örnekleri Emlek yöresi âşıklarından da tespit edilmiştir.

Emlek kültürü içerisinde "Emlek ağzı" olarak adlandırılan bir uzun hava çeşidi vardır. 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazılmış koşma tarzındaki *abab cccb …* kafiyeli şiirlerle seslendirilen bu ezgilerin en belirgin özelliği resitatif okuyuşlardan ve karakteristik bazı motiflerin sık tekrarlanmasından ileri gelmektedir. Hıdır Dede'nin oğlu Ali Güç; Mahzunî Şerif'ten ve Mehmet Erdoğmuş'tan ayrı zamanlarda edindiği bilgilere göre, Emlek ağzı olarak tabir edilen ezgilerin geçmişte "kılçık makamı", daha sonraları da "kılçık ağzı" olarak adlandırıldığını aktarmıştır (Kişisel Görüşme, 19 Ağustos 2015).

Bununla birlikte, yöredeki Alevî-Bektaşî ileri gelenlerinin ve babaların zaman zaman bir mekânda toplanarak seslendirdikleri eserlere genel olarak "içeri havaları" adı verilmektedir. Bunların en önemli özelliği Alevî-Bektaşî felsefesini, yol ve öğretisini anlatan eserlerin, onu anlayanların ortamında dile getirildiği özel toplantılar olmasıdır. İçeri havalarının seslendirildiği mekâna yalnızca belirli kişiler bulunmakta ve eğer mekân dergâh, tekke vb. bir yer değil de bir ev ise, mekân sahibinin aile fertleri dâhil dışarıdan kimse bu toplantılara iştirak edememektedir. Toplantıya katılan âşıklar kendi eserlerinin yanı sıra bilhassa eski âşıklara ve inanç ulularına ait deyiş, duvaz-ı imam, mersiye, şathiye gibi Alevî inancına dair türlerden özel bir repertuvarı birkaç gün boyunca çalıp söylemektedir. Literatürde bu toplantılara dair bazı anılar vardır. Sözgelimi, Âşık Veysel'in oğlu Bahri Şatıroğlu Veysel'in köyde bulunduğu zamanlarda, her Perşembe günü babasını Mescit köyünde bulunan Salman Baba dergâhına bıraktığını aktarmaktadır. Ayrıca Aziz Üstün'ün torunu Ali Dinçal, "muhabbet sofraları" olarak adlandırmaktadır ve çocukluğunda içeride neler çalınıp söyleneceğini merak ederek, dedesinin yanı sıra Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Derviş Dede ve Mehmet Eti'nin bulunduğu bir toplantı mekânına önceden saklandığını, ancak dedesine yakalandığını ve odadan çıkarıldığını anlatmaktadır (ty.:108; Kişisel Görüşme, 19 Ağustos 2015).

Yörede âşıkların dinleyicilere açık ortamlarda birlikte çalıp söylediği muhabbet meclisleri de kurulmaktadır. Özellikle yakın köylerden bir âşık geldiğinde onu ağırlamak üzere kurulan muhabbet ortamlarında Âgâhi, Kemter, Âşık Veli gibi eski âşıkların eserleri seslendirildikten sonra yeni eserler de icra edilmekte, böylece âşıkların birbirlerinin eserlerini tanıması da sağlanmaktadır. Bununla birlikte, yakın çevredeki âşıkların herhangi bir zaman içerisinde bir araya gelerek deyişler söyledikleri de görülmektedir. Gülağ Öz, aynı köyde yaşayan ve yakın arkadaş olan

Âşık Veysel, Hıdır Dede ve Ali Özsoy Dede'nin hemen her gün bir evde toplanarak deyişler, semahlar çalıp söylediklerini aktarmaktadır. Cemler ve bu tarz muhabbet ortamları aynı zamanda yeni âşıkların geleneği, şiir söyleyip saz çalmayı ve mevcut repertuvarı öğrenmeleri bakımından oldukça önemlidir.

2.2. Yerelden Evrensele Giden Yolda Âşık Veysel'in Yükselişi

Emlek'in Kızılbaş köylerinden birinde saz çalıp türkü söyleyen "Kör" Veysel'in, eserleri bugün bile icra edilen, şiirleri farklı müzikal türlerde bestelenen "Âşık" Veysel'e evrilmesi bir tesadüf değildi. Kendi isteğiyle katıldığı Halk Şairleri Bayramı, hayatı boyunca yaşayacağı en büyük kırılma noktası oldu. Burada, Ahmet Kutsi Tecer'le tanışması yalnızca sanatını etkilemedi; yaşam çizgisi de, muhitinde bulunan âşıklara göre büyük bir değişim içine girdi.

Halk Şairleri Bayramı'na kadar eski âşıkların şiirlerini söyleyen, usta malı ezgiler çalan Veysel, geleneğin üretim yöntemlerini kendi şiirlerini meydana getirmek üzere kullanmaya başladı. Köyünün dışına çıkarak, sanatını Atatürk'e ve daha sonraları kent insanına sunma gayreti içine girdi. Kimi zaman şansı yaver gitti; kimi zaman da sanatının gücü sayesinde açılmaz kapılar ardına kadar açıldı. Gazete ve dergilerde şiirleri yayımlanan, plaklar dolduran, radyo ve televizyon programlarında konuk edilen, halkevlerinde ağırlanan, köy enstitülerinde bağlama ve halk türküleri öğreten, şiirleri beğenilen, ülkenin büyük kısmını gezerek konserler veren bir halk sanatkârı oldu. Sivrialan'da başlayan hayatı doğduğu topraklarda sonlandığında, âşık sanatının Cumhuriyet Türkiye'sine kazandırdığı popüler bir figür olarak akıllarda kaldı.

Âşık Veysel'in hayat hikâyesi, Şarkışla'nın Sivrialan köyünde doğup büyümüş, dünyayı göz kapakçılarının ardından hissederek yaşamaya mahkum, yaşam mücadelesini kendi karanlık dünyası içerisindeki aydınlık duruşuyla veren bir halk sanatkârının, geleneğin eline tutuşturduğu sazı ve sözü aracı kılarak, dünyayı, insanlık değerlerini ve Cumhuriyeti anlama, yaşama, yaşatma ve yayma gayretlerinin vücuda gelmiş haliydi. Bu, aynı zamanda, Osmanlı'nın son 29 yılına şahitlik etmiş, çaresizliklerle ve yoksullukla geçen yoğun savaş döneminden sonra kurulan seküler devletin bağımsız, halkçı, eşitlikçi ve âdil olma iddiasını benliğinde taşımayı başarmış, bu nedenle de Atatürk'e ve kurucu ideolojiye derinden bağlı bir Alevî yurttaşın, onların ulus devleti sağlam temellere oturtmak adına, millî fakat çağdaş bir vatandaş kimliğini inşâ etmek için toplumsal katmanları ortadan kaldırma gayretleri arasında verdiği geçim mücadelesinin de adıydı.

Âşıklık geleneğiyle olan güçlü bağları nedeniyle, Anadolu'da hala yaşadığı varsayılan gerçek, bozulmamış Türk dilini ve müziğini temsil edebilecek bir halk sanatkârı olması; yalnızca Atatürk sevgisine, millî değerlere ve inkılâplara odaklanarak, devletin seküler yapısı içerisinde mahsurlu görülebilecek Alevî kimliğini ön plana çıkarmadan ve eleştirel bir duruş sergilemeden sanatını icra etmesi, erken Cumhuriyet dönemi kadrolarıyla iyi ilişkiler kurmasında büyük rol oynadı.

2.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının ideal toplum tasarımı ve Âşık Veysel

Âşık Veysel'in, sanatını kendi muhitinin dışına taşıması ve Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarıyla buluşması, 1931 senesinde Sivas'ta düzenlenen Halk Şairleri Bayramı sayesinde oldu. Bu etkinliği hazırlayan düşünsel çerçeve ise, Osmanlı'nın son dönemlerinde belirginlik gösteren ve Cumhuriyet'in ilanından sonra hızla yaygınlaşan Türkçülük, milliyetçilik ve halkçılık ideolojileri temelinde yükseldi. Kısacası, Halk Şairleri Bayramı'nı düzenleyen ve Âşık Veysel'i gün yüzüne çıkarıp sonraki süreçte destekleyen kadroların halk kültürüne ve halk müziğine yönelme nedenleri dönemin ideolojik atmosferinden tümüyle bağımsız değildi ve Batıda 19. yüzyılda baş gösteren, Osmanlı ülkesinde ise 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde fark edilebilen folklor hareketlerinin bir ürünü idi.

Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde kültür-sanat hareketlerine yön veren fikirler, Osmanlı'nın siyasi ve iktisadi yönden büyük buhranlar içerisinde bulunduğu dönemde ulus bilincinin yeniden yapılandırılması düşüncesi ışığında belirginleşmeye başladı. Rıza Tevfik, Ziya Gökalp, Mehmet Fuat Köprülü, Necip Asım, Ahmet Cevdet gibi fikir insanlarının folklor, kültür ve medeniyet konularında 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde kaleme aldıkları bir dizi çalışma bu düşünce temelleri üzerine yapılandı. Özellikle, edebiyat ve musiki alanlarında millileşme fikirleri bu dönemden itibaren yoğunluk kazandı ve milli kimliğin oluşturulmasında elde edilecek verilerin folklor yoluyla temin edilmesi düşüncesi başlıca argüman olarak kullanıldı.[2]

Cumhuriyetin ilanından sonra, milliyetçi ideolojinin benimsediği ortak dil, tarih ve köken arayışı, milli kimliğin inşa edilmesi için en önemli gereksinimlerden biri olarak görüldü. Zira ortak bir dil, tarih ve köken anlatısı, sınırları kesin olarak çizilmiş bir coğrafya üzerinde yaşayan toplumu bir arada tutmanın anahtarı olarak görülüyordu. Erken Cumhuriyet Dönemi kadroları için topluma "biz" duygusu verecek, ezeli ve ebedi kökenlerin varlığını ispat edecek resmi bir tarih anlatısı, "Türk Tarih Tezi" ile

[2] Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türkiye'de folklor tartışmalarının tarihçesi için bkz. Öztürkmen, 1998:19-67; Şenel, 1999:104-108; 2011:43-49; Balkılıç, 2015:130-139.

vücuda getirildi. Türk Tarih Tezi'nin oluşumu, Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki modernleşme, uluslaşma ve sekülerleşme paradigmalarının ihtiyaçları doğrultusunda dönemin iktidar bloğunun himayesinde ve teşvikleriyle yeni bir tarih yazım projesinin sonucunda gerçekleşti (Akman, 2011:82).

Kemalist kadrolar köylülerin "gerçek Türk dilini" konuştuğunu, Osmanlı aydınlarının ise "temiz Türkçe"yi reddettiğini iddia ediyorlardı (Balkılıç, 2015:27). Ortak bir dil yaratmak için münevver kesimle köylü arasındaki dil farklılıklarının ortadan kaldırılması ve dilin yabancı kelimelerden arındırılarak Osmanlı etkisinin azaltılması gerekiyordu. Milli kimliğin yaratılması için ortak tarih anlatısının yanı sıra tek tip ve homojen bir dil yaratma çabası ortaya çıkmıştı ve bunun için de dil reformu gerekliydi. Bu konudaki çalışmalar, Türk dilinin yüceltilmesine dayanan ve özellikle Arapça ile Farsçanın etkisinin giderilmesine dönük milliyetçi bir istikamette şekillendi. Bu uğraşının somut sonucu ise, "Güneş Dil Teorisi" adıyla anılan, Türk dilinin kökenine ve gelişimine ilişkin bir dizi görüşün ortaya çıkmasını sağlamak olmuştu (Akman, 2011:90).

Dönemin kadroları çok kültürlü devletin yıkılıp yerine ulus devletin kurulması sürecinde milli kimlik inşasının uzantısı olarak milli kültür arayışına girdi. Milli kültürün otantik kaynağı olarak görülen halk kültürü önem kazandı. Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçiliğinde, ulusal kimliğin gerçek köklerinin Türk halkında, özellikle de köylülerde ve onların folklorunda olduğu iddia ediliyordu (Balkılıç, 2015:30). Ancak bu düşüncenin pratikte tutarsız yönleri vardı ve bunlar kısa süre sonra halk kültürünün *Türklüğün yüksek karakterine uymayacağı* düşünülen yanlarının ayıklanması ya da yok sayılması şeklinde kendini gösterecekti.

Yeni ulus-devletin kurucu kadroları siyasî rejimi inşa etmenin yanı sıra çağdaş bir toplum yaratma çabası içine girdiler. Milliyetçi-halkçı ideoloji üzerine inşa edilen bu toplum tasarımı, çağın şartlarına uymadığı düşünülen ve ulus-devletin *Batıya dönük yüzünü* temsil etmekten uzak olan halk üzerinde uygulanacak bir eğitim ve kültür reformunun habercisiydi. Bu elbette kültürel açıdan milli, medeniyet açısından ise Batılı bir toplum yaratma idealinin, yani sentez fikrinin bir uzantısıydı. Kurucu kadroların benimsediği ideolojik yaklaşım, -uygulamada bazı çelişkileri beraberinde getirse de- devletin halkla bütünleşmesi düşüncesinin pratiğe dökülmesi üzerine şekillendi. Temelleri aslında II. Meşrutiyet'le atılan halkçı düşünce, milletin kültür seviyesini yükseltmek için halka doğru gitmenin zorunluluğunu ortaya koymuş ve halk eğitiminin önemini vurgulamıştı (Uluskan, 2006:189).

Cumhuriyeti kuran ve yöneten kadrolar her anlamda bütünleşmiş, homojen bir ulus meydana getirmeyi amaçlıyordu. Bu yolla toplumsal kaynaşma sağlanarak tek bir varlık haline gelinecek ve çağdaş ulus-devlet sağlam temellere oturacaktı. Ancak, nüfusunun yaklaşık yüzde sekseninin köylerde yaşadığı ülkede, okuma yazma oranının çok düşük olduğu görülüyordu. Köy ile şehir ve köylü ile münevver halk arasında büyük bir uçurum vardı. Kanun karşısında halkın tamamı eşit olduğu için, köylü ile şehirli arasında herhangi bir fark bulunamayacağı gibi, bireyler arasında ayrıcalık yaratacak herhangi bir sınıfsal katman da kabul edilemezdi. Toplumsal kaynaşmanın gerçekleşmesi için, aydın kesimle köylü arasındaki sınıf farkının ortadan kaldırılması gerekliydi. Bunun için de, o dönemde *halk terbiyesi* adıyla anılan bir eğitim seferberliği yapılması kaçınılmaz oldu.

Uygulamadaki tutarsızlıkları bir yana, bu düşünceler tek partili dönemin halkçılık, milliyetçilik ve laiklik prensipleri ile yakından ilgilidir. Funda Gençoğlu Onbaşı'ya göre (2011:72):

> … bu ilkelerden halkçılık; Cumhuriyetin halk egemenliği temelinde yükseldiğini ifade ederken halkı da *sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kütle* olarak tanımlar. (…). Halkın bu şekilde tanımlanması, sınıf kavgasının ve farklı çıkarların aşılarak onun yerine millî birlik ve beraberliğe, millî kimliğe vurgu yapılması anlamına gelir ki, bu da halkçılık ilkesi ile milliyetçilik ilkesi arasındaki yakın bağıntıyı işaret eder. Milliyetçilik ilkesi ise, yine bir başka ilke, laiklik olmadan düşünülemez. Bunun en önemli nedeni, Kemalist modernleşme projesinin merkezinde dinin kamusal alandaki düzenleyici rolünün ortadan kaldırılması fikrinin yatıyor olmasıdır. Buna göre, insanların birbiriyle kaynaşmasını sağlayan şey din değil, millî duygular olmalıdır.

Bu prensipler neticesinde, milli kültürün ön plana çıkarılması adına Osmanlı'dan devralınan kültür büyük ölçüde yok sayılarak, aydın zümre ile geniş halk kitlelerinin kaynaşması sırasında *Türkün gerçek kültürü* olan milli kültürden, yani Anadolu'da bozulmadan yaşamakta olan halk kültüründen faydalanmanın yolları aranmaya başlandı. Ulus devletin çağdaş ve Batılı duruşunu zedelememek kaydıyla halkın öz dili, edebiyatı, ananeleri, müziği gibi milli kültürün *bozulmamış* bütün unsurları, münevver kesimle köylü arasındaki bağları kuvvetlendirecek, halkın kaynaşmasını sağlayacak ve sınıf farkını ortadan kaldırmak için kullanılacaktı. Gerek dil ve tarih reformları, gerek milli kültür arayışı ve gerekse ideal birey ve toplum tasavvuru sonucunda meydana gelen maarifte topyekûn ilerleme hamleleri, ya doğrudan devletin teşebbüsüyle oluşturulan birtakım örgütlenmeler yoluyla ya da devlet kademesinde bulunan, inkılâpları benimsemiş bazı gönüllülerin girişimleri sonucunda hayat bulmaya başladı.

Osmanlı'dan devralınan bir yapılanma içerisindeki Türk Ocakları, Türkçülük fikrinin yaşatıldığı ve yaygınlaştırılmak üzere birtakım çalışmaların yapıldığı bir merkez

halindeydi. Ancak Atatürk'ün teşebbüsüyle kapatılan[3] Türk Ocakları'nın yerine, Cumhuriyet ideolojisinin temel direklerinden biri olan halka, yeni kurulan devletin inkılâplarını aşılamak ve maarif alanında bir atılım gerçekleştirmek üzere Halkevleri kuruldu. Halkevleri, yeni rejimin beraberinde getirdiği sosyal, siyasal, kültürel değişiklikleri sıradan insanlara anlatmanın, yani yeni hayatın gereklerini onlara öğretmenin ve böylece arzulanan *yeni insanı* yaratmanın aracı olarak tasarlanmıştı (Gençoğlu Onbaşı, 2011:74). Dönemin tek partisi olan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın kültür kolu olarak faaliyet gösterecek olan Halkevleri, 1932 yılında merkezi Ankara'da olmak üzere, 14 ilde kuruldu ve kısa sürede tüm yurtta yaygınlaştırıldı. Kasaba ve şehirlerdeki halkevlerinde açılan kurslarda okuma yazma bilmeyen halka bir yandan okuma yazma öğretilecek, bir yandan inkılâplar anlatılacak, diğer yandan da tasarlanan 9 şube sayesinde halkın kaynaşmasını sağlamak üzere etkinlikler yapılacaktı.

Halkevlerinin çalışmaları kültürel ve sanatsal faaliyetleri de kapsıyordu. Edebiyat ve güzel sanatlar alanlarındaki etkinlikler, çoğunlukla milli kültür ekseninde ilerliyor; bu kapsamda özellikle taşradaki halkevlerinin folklorun her alanında mahallî çalışmalar yapması teşvik ediliyordu. Yerel sanatçılar konser vermeleri için halkevlerine davet ediliyor; kendilerinden dil ve musiki alanında derlemeler yapılıyordu. Ankara Halkevi tarafından yayın hayatına sokulan Ülkü dergisini, diğer halkevlerinin çıkardığı dergiler izledi. Bu dergilerde halkevi şubelerinin faaliyetleriyle ilgili haberler ve bulundukları çevre üzerine kaleme aldıkları araştırma yazıları yayımlanmaya başlandı (Şakiroğlu, 1996:131).

Ülkede, maarif alanında bir türlü sıçrama yaşanamıyordu ve okul sayısı son derece azdı. Okuma yazma oranı henüz o kadar düşüktü ki, yeni açılacak okullarda ders verecek öğretmen bulmak bile neredeyse imkânsızdı. Öğretmen ihtiyacını karşılamak üzere tasarlanan Köy Enstitüleri, 1937'de başlayan *eğitmen kursları* denemesinin ardından, 1940 yılında uygulamaya sokuldu. Ülke, maarif alanında hizmet götürülmesi düşünülen 21 bölgeye ayrıldı. Tarım ve hayvancılığa elverişli, şehirden uzak ama tren yollarına yakın alanlarda köy çocuklarına eğitim verilerek köy okullarında görev alacak çağdaş öğretmen adayları yetiştirilmeye başlandı. Bununla bir anlamda köylünün kendi kendisini eğitmesi sağlanacaktı. Ziraattan hayvancılığa, atölye işlerinden kültür-sanata kadar, köy öğretmeninin ihtiyacını karşılayacak pek çok alanda uygulamalı dersler verildi. Öğrencilerin kültür ve sanata yatkın birer birey olmaları için gayret sarf edilerek uygulamalı müzik derslerine de ağırlık verildi. Her öğrencinin temel çalgı olarak seçilen mandolini öğrenmesi zorunlu tutuldu. Kimi

[3] Türk Ocakları'nın kapatılma nedenleri için şuraya bakılabilir: Arıkan, 1999:264-266.

enstitülerde öğretmen ve/veya öğrenciler bulundukları yerin tarihi ve folklor malzemeleri üzerine derleme çalışmaları yaparak milli kültürün açığa çıkarılmasına katkı sağlamayı amaçladılar.[4]

Milli kültürün açığa çıkarılması düşüncesiyle saha araştırmalarının yapılması fikri daha önce devlet kurumlarından bağımsız bir statüdeki birtakım teşebbüslerle uygulamaya sokulmuştu. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve Mehmed Halit Bayrı'nın düşünceleri etrafında şekillenen ve 1927 yılında, Ziyaeddin Fahri, dönemin Diyarbakır milletvekili İshak Refet [Işıtman] ve İhsan Hamdi'nin teşebbüsleriyle Ankara'da kurulan Halkbilgisi Derneği, Anadolu folklorunun tespiti için çalışmalara başladı. Çok geçmeden derneğin İstanbul şubesi de açıldı ve o dönem İstanbul Konservatuvarı'nın müdürü olan Yusuf Ziya Demirci derneğin İstanbul temsilciliğine; Ahmet Kutsi Tecer, İzzet Adil, Raife Hakkı ve Mehmed Halit Bayrı da idare heyetine seçildi (Bayrı, 1951b:436). Bayrı, daha sonra İstanbul şubesinin umumî katibi ve 1930'lu yılların sonunda Eminönü Halkevi'nin Dil ve Edebiyat Şubesi başkanı olacaktı. Halkbilgisi Derneği'nin Ankara ve İstanbul'daki çatısı altında toplananlar, iki farklı dergiyi yayın hayatına soktular. Ankara'da 1928'den itibaren "Halk Bilgisi Mecmuası", İstanbul'da ise 1929 yılından itibaren "Halk Bilgisi Haberleri" adıyla çıkarılan dergilerde, edebiyat, dil, gelenek-görenek, saz şairleri ve muhtelif folklor hareketlerine dair yazılar yayımlandı (Bayrı, 1952h:551).

1930'lu yıllarda ülke çapında fazla ses getiren çalışmalardan biri Sivas'ta yapıldı. Sivas Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak atanan Ahmet Kutsi Tecer, Halk Şairleri Koruma Derneği'nin kurulmasına öncülük etti. Faaliyet hayatı uzun sürmeyecek olan derneğin ilk çalışması ise Türkiye'de ilk defa Halk Şairleri Bayramı'nı düzenlemek oldu. Bayram, dönemin maarif müdürü, belediye başkanı ve Cumhuriyet Halk Fırkası başkanının yanı sıra Sivas Lisesi müzik öğretmeni Muzaffer Sarısözen'in de aralarında bulunduğu bir komitenin destekleri ile düzenlendi. Tecer, Ankara ve İstanbul'dan ilgi duyacak zevatı Sivas'a davet etti. Ankara'dan Hamit Zübeyir Koşay ve İstanbul'dan Yusuf Ziya Demirci gibi isimler davetliler arasında yer aldı. Sivas'ın farklı yerlerinden gelen âşıkların katılımıyla gerçekleşen bayram üç gün sürdü. Dönemin iktidar çevrelerine yakınlığıyla bilinen ve Falih Rıfkı Atay'ın başında bulunduğu "Hakimiyeti Milliye" başta olmak üzere, "Cumhuriyet", "Akşam", "Vakit" gibi gazetelerde Halk Şairleri Bayramı ve katılan âşıklarla ilgili haberler yayımlandı. Âşık Veysel ilk olarak bu bayramda kendisini gösterdi ve Tecer'le ilişkisi buradaki

[4] Daha fazla bilgi için bkz. Ön, 1945; Kara, 1946; Aysal, 2005; Dündar, 2011. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki halkçılık ve köycülük düşüncelerinin uygulama alanları olarak görülen Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile ilgili kapsamlı bir tartışma için bkz. Karaömerlioğlu, 2006.

tanışıklığından sonra başladı. Âşıklar bayramı fikri sonraki yıllarda aynı dernek ve kadro tarafından devam ettirilemedi. 1960'ların sonundan itibaren ülkenin farklı köşelerinde, farklı tarihlerde gerçekleştirilen bayram ya da şölen adı altındaki organizasyonların fikirleri burada doğmuş oldu.

Yusuf Ziya Demirci'nin müdürü olduğu konservatuvar "Darülelhan" adıyla, halk ezgilerini derlemek üzere 1926 yılından itibaren saha çalışmaları başlatmış, 1926-1929 yılları arasında Anadolu'nun farklı vilayetlerine dört defa derleme gezisi düzenlemişti ve elde edilen eserlerin bir kısmının notasını defterler halinde yayımlamıştı (Bkz. Şenel, 2011:50-51). Bununla birlikte, 1930'lu yılların başından itibaren Columbia plak firmasıyla anlaşarak, İstanbul'a gelen halk sanatkârlarının eserleri kaydedilmeye başlandı. Demirci'nin verdiği bilgilerden bu faaliyetin 1940'lı yılların başına kadar devam ettiği anlaşılıyor (Bkz. Demirci, 1938).

Milli kültürün sahada tespit edilmesine yönelik çalışmalar içerisinde, halk ezgilerinin derlenmesi konusu da ayrı bir yer tutar. 1926 yılından itibaren Darülelhan tarafından Anadolu'nun muhtelif yörelerinde gerçekleştirilen çalışmalar ve plak yayınlarının yanı sıra devlet eliyle gerçekleştirilen bir dizi çalışmaya daha şahit oluyoruz. 1937'den sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nın çatısı altında, çoğunlukla Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen gibi müzik folkloru uzmanlarının katılımıyla yurdun muhtelif yörelerine 16 ayrı derleme gezisi düzenlendi ve binlerce eser balmumu plaklara kaydedildi. Ne var ki, resmî olarak 1952 senesine kadar devam eden derlemelerin, tek parti döneminin sonlandığı, çok partili dönemin başladığı Demokrat Parti iktidarında yeteri kadar ilgi görmediği anlaşılıyor. Devlet kadroları ve imkânlarıyla gerçekleştirilen bu çalışmalar her ne kadar derinlikli bir müzikoloji çalışmasından çok Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki milliyetçi ve halkçı söylemin halk müziği üzerindeki tezahürü olsa da, Anadolu müzik kültürünün kayıtlara geçirilmesi bakımından da son derece kıymetlidir. Daha sonraki süreçte, halk ezgilerini tespit etmek üzere TRT Müzik Dairesi, MİFAD gibi kuruluşlar tarafından yapılan çalışmalar varsa da, hiçbiri Ankara Devlet Konservatuvarı'nın saha çalışmaları kadar sistematik ve uzun soluklu olmamıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra yeni bir toplum tasavvuruyla gerçekleştirilmeye çalışılan eğitim ve kültür reformu ile milli kültürün toplumsal kaynaşma ve bütünleşme aracı olarak kullanılmasının altındaki ideolojik nedenler ve bunların olumlu/olumsuz sonuçları bir yana, Anadolu âşık sanatına dair ilk sesli verilerin de çoğunlukla bu dönem içerisinde tespit edilerek kayıtlara geçirildiğini belirtelim. Bununla birlikte, Âşık Veysel'in bu dönemde keşfedilerek devletin kültür-sanat faaliyetleri içerisinde yer

bulmaya, belirli kadrolar tarafından desteklenmeye başladığı dönem de tam olarak bu zamana denk geliyor.

Âşık Veysel'in fark edilmesi, ilk şiirinin Hakimiyeti Milliye'de yayımlanması, İstanbul Konservatuvarı'nın[5] çalışmaları arasında plak çıkarması, Ankara Devlet Konservatuarı'nın Sivas derlemelerine katılması, halkevleri yayınlarında eserlerinin basılması ve yurdun muhtelif halkevi ve halkodalarında konserlere çağırılması, Köy Enstitüleri'nde usta öğretici (= saz belletici) olarak ders vermesi, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından aylık bağlanması gibi konular büyük ölçüde birbirleriyle düşünsel ve kurumsal anlamda bağı bulunan kadroların ürünü olarak görülüyor.

2.2.2. Halkçı ideolojinin Sivas pratiği: Halk Şairleri Bayramı ve Âşık Veysel

Âşık Veysel'in Halk Şairleri Koruma Derneği'nin Sivas'ta düzenlediği Halk Şairleri Bayramı'na katılması ve burada Ahmet Kutsi Tecer'i tanıması, sanat yaşantısı açısından önemli bir kırılma noktası olmuştur. İlk defa burada kendisini gösterme fırsatı bulan Veysel, Tecer'in destekleri sonucunda kabuğundan sıyrılmaya başlamış; bu dönemden sonra kendi şiirlerini yazma ve seslendirme cesareti bulduğunu hayatının sonraki dönemlerinde birçok kez dile getirmiştir.

Halk Şairleri Bayramı'nın düzenlenmesi büyük ölçüde Ahmet Kutsi Tecer'in gayretleri sonucunda oldu. 1931 yılında Sivas Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olarak görev yapan Ahmet Kutsi Tecer, halk şairlerini desteklemek ve eserlerini bir araya getirmek maksadıyla Halk Şairleri Koruma Derneği'nin kurulmasına önderlik etmiş; dönemin Sivas Belediye Başkanı Hikmet Işık da derneğin başkanlığına getirilmişti.

Halk kültürü adına dönemi içerisinde büyük bir girişim olan ve ülkenin kültür-sanat yaşantısı içerisinde âşık sanatının tanınması ve tanıtılması adına büyük faydaları olan dernek, Sivas'taki Cumhuriyet Halk Fırkası binasında, Türkiye'de ilk defa gerçekleştirilecek olan Halk Şairleri Bayramı'nı düzenlemek üzere çalışmalara başladı. Bu kapsamda, aynı zamanda derneğin başkanlığını da yürüten Sivas Belediye Başkanı Hikmet Işık, Milli Eğitim Müdürü Necati Bey[6], Sivas Lisesi Edebiyat Öğretmeni Ahmet Kutsi Tecer, Sivas Lisesi Müzik Öğretmeni ve derneğin umumî kâtibi Muzaffer Sarısözen ve Sivas Ticaret Odası Başkatibi İhsan Pulak'tan oluşan Halk Şairlerini Tanıtma Komitesi meydana getirildi.

---

[5] Darülelhan, 1927 yılından itibaren *İstanbul Konservatuvarı* ismiyle faaliyetlerine devam etti [Detaylı bilgi için bkz. Tongur, ty:12)

[6] 12 Teşrinisani 1931'de çıkan Hakimiyeti Milliye gazetesinde Milli Eğitim Müdürü olarak Hüsnü Uluğ'un ismi geçiyor.

Şekil 2.2 : Sivas Halk Şairlerini Tanıtma Komitesi. (Özen, 1974:10)

Halk Şairleri Bayramı'nın yapılacağı haberi kısa zamanda ulusal basına yansıdı. Ahmet Muhtar'ın sahibi olduğu "Musiki" isimli dergide, Muzaffer Sarısözen tarafından kaleme alınan bir mektupta derneğin kuruluş amacı ve faaliyetleri hakkında bilgi veriliyordu:

> Derneğin teşekkülünden esas maksat, halk şairlerimizin eserlerini toplamaktır. Toplayacağımız bu eserler, hem musiki hem edebiyat itibarile tetkike şayandırlar. Bilhassa, milli zevkin ve milli ruhun ma'kesi [yansıması] olan nağmeleri bütün safiyetile dinleyebilmek için, halk şairlerimizin eserlerini büyük bir dikkatle toplamıya ihtiyaç vardır. Dernek bu gayeye vasıl olmak için muhtelif vasıtlara müracaat edecektir. Milli musikiyi tesbit için Sıvasta bir merkez tesisine çalışılıyor. Diğer taraftan, musiki ve folklorun diğer şubelerile alâkadar olan arkadaşların bu mesaiye yardım edecekleri ümidindeyiz. (…). Derneğimizin programı meyanında Sıvasta bir 'Halk şairleri kütüphanesi' yapmak; halk şairlerine mümkün olduğu kadar maddî yardımlarda bulunmak; halk şairleri hakkındaki tetkikleri mükâfatlandırmak gibi şeyler de vardır. (…). (Sarısözen, 1931:25)

Derginin bir sonraki sayısında, amaç ve hedeflerini tanıtmak üzere derneğin yönetmeliği yayımlandı:

1. Merkezi Sivas'ta olmak ve hiçbir tarafta şube açmamak şartile 'Halk Şairleri Koruma Derneği' namile bir cemiyet tesis edilmiştir.
2. Cemiyetin maksadı, münhasıran halk şairleri veya aşık namile yadettiğimiz halk sanatkârlarının eserlerini toplamak, onları korumak, halk ruhunun ilham ettiği bu eserleri neşretmektir.
3. Bu gayenin husulü için cemeyit aşağıki yolda çalışacaktır:
    a. Halk sanatkârlarına karşı alâka, sempati uyandırmak
    b. Bu gibi san'at istidatlarını tanımak ve tanıtmak
    c. Eserlerini toplamak ve neşretmek
    d. Halk şairleri hakkında yapılan tetkikleri tetkik ve mükâfatlandırmak

4. Üçüncü maddenin A ve B fıkrasında zikredilen vazifenin ifasına teşvikkâr bir tezahür olmak üzere cemiyetin her sene birinci teşrin zarfında vilâyetin alelumum havalisindeki âşıkların iştirakile bir olimpiyat tertip etmek esası kabul edilmiştir.
5. Teşkilat: İlk defa müessis azadan ibaret olmak ve bilahere azadan seçilmek üzere beş kişiden mürekkep bir idare heyeti vardır. Bunlar aralarında bir reis ve bir umumî kâtip seçerler. Cemiyetin muhasebesi umumî kâtibin vezaifindendir.
6. Azalık, dühul: medeni hukukunu kaybetmemiş her memleket adamı derneğe aza olarak yazılabilir. Aza aidatı bir defa olmak üzere senede bir liradır.
7. Varidat:
    a. Azanın aidatları
    b. Azanın ve bütün halk şairleri muhiplerinin [ilgililerinin] teberruları [bağışları]
    c. Bu teşekkül [oluşum] ile alâkadar müesseselerin yardımları
    d. Neşriyat hasılatı
8. Sarfiyat: Para idare heyetinin kararile lüzumu olan mahallere sarfedilir. (Halk Şairleri Koruma Derneği, 1931:25)

Ahmet Kutsi Tecer, Halk Şairleri Bayramı münasebetiyle 1932 yılında yayımladığı broşürün "Halk Şairleri Koruma Derneği" başlığında, sözlü kültür ürünlerinin milli birer değer olduğuna vurgu yaparak, insan yaşayışı ve doğası gereği bunların unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını ve bir an önce toplanması gerektiğini aktarıyordu. Ayrıca Cumhuriyet prensipleri ve onun hukuki dayanakları uyarınca köylü-şehirli, münevver-cahil gibi toplumsal katmanların kabul edilemeyeceğini belirterek, halkın kaynaşmasının eğitim yoluyla sağlanabileceğini belirtiyordu. Tecer'in derneğin kuruluş amacını izah ettiği yazısının satır aralarında milliyetçi-halkçı ideolojinin tesiri ve ideal toplum tahayyülünün yansımaları açıkça kendini gösteriyor:

> (…). Halk hayatı durmaz, akar. Son seneler içinde milletimizin görüp geçirdiği büyük heyecanlar, inkılâp sarsıntıları ve hamleler, halk kütleleri arasında kendi dili ve kendi zevk şekilleri içinde çeşit çeşit güzel eserler meydana koymuştur. Halk duyuşları ve halk ruhunun ifadesi olan şiirler ve her nevi dil mahsulleri halk ruhunu öyle derin bir ayna gibi aksettirebiiyor ki insan adeta onu derinden, çok derinden vuran bir ışıkla aydınlanmış gibi görür. Bu çok derinden vuran ışık, millet ruhumuz değil de nedir?
>
> O halde bilhasse yaşadığımız zaman zarfındaki halk hayatı intibalarını toplamak lâzımdır. Halk şairleri koruma derneğinin kuruluşunu hazırlayan fikirlerden biri budur. (…).
>
> (…). Cumhuriyet Türkiyesi maarifi okuma yazma, yurt ve medeniyet bilgisi yayma hususunda durmadan çalışmaktadır. Umumi maarife, halk terbiyesine verilen bu büyük ehemmiyeti bilhassa zikrederiz. Bununla beraber uyanık gençlik bu büyük, milli hamleyi bütün ehemmiyetile karşılamalı ve bu idealin tahakkuku için uğraşmalıdır. İşte halk şairleri koruma derneğinin kurulmasının mühim amillerinden biri de budur.
>
> O halde halk şairleri koruma derneği bir halk terbiyesi müessesesidir. Burada takip edilen gaye bilhasse geniş halk kütlesi ile fikir hayatımızın umumi bağlarını birleştirmek, münever kütle ile geniş kütle arasını doldurmak; bunu tahakkuk ettirmek için de, halk dili, halk nağmeleri, halk

> edebiyatı, halk ananeleri ile münevver adamın medenî bilgilerini birbirine kaynaştırmak, mezcetmektir [karıştırmaktır]. (…).
>
> (…). İşte bu maksatladırki halk şairleri koruma derneği bir yandan köy ve halk içinden süzülüp gelen eserleri umuma teşhir ederken bugünün güzel türkçesile yazan muharrirlerin eserlerini de köye ve köylüye tanıttıracak, Türk gençliğinin medenî idealini halk ve köylüye aşılayacaktır. (Tecer, 1932:2-3)

Bu gayelerle Sivas'ta düzenlenen bayram, 5 Kasım 1931 [5 İkinci teşrin 1931] tarihinde başladı. Halk Şairleri Koruma Derneği şehir dışından demiryolu ile bayramı izlemeye gelenlere yüzde elli indirimli bilet temin etmesine rağmen (*Hakimiyeti Milliye*, 1931a:4; Tecer, 1932:4), kısa bir sürede hazırlanan bayrama ülkenin her köşesinden katılım sağlanamadı. Bayramdan iki gün önce farklı muhitlerden Sivas merkezine gelen âşıklar, 7 Kasım 1931'e kadar Halk Şairleri Koruma Derneği'nin misafiri oldular. Tecer'in verdiği bilgilere göre bayrama, Âşık Veysel'in yanı sıra Âşık Revanî, Âşık Süzani, Âşık Süleyman, Karslı Âşık Mehmet, Hikâyeci Ağa Dayı, Âşık Müştak, Âşık Yarım Ali, Âşık Talibi, Âşık Yusuf, Âşık San'ati ve Âşık Ali'nin de aralarında bulunduğu 15 âşık katıldı (Tecer, 1932:3-4) (Bayrama katılan bazı âşıklar için bkz. Şekil 2.3).

Şekil 2.3 : 1931 yılında ilk defa düzenlenen Sivas Halk Şairleri Bayramı'na katılan halk sanatkârları.[7]

[7] Halk Şairleri Bayramı'nın ardından Hakimiyeti Milliye (1931b) başta olmak üzere, dönemin yerel ve ulusal gazetelerinde ve ayrıca Ahmet Kutsi Tecer'in yayımladığı *Halk Şairleri Bayramı* (1932:3) isimli broşürde yer bulan bu fotoğraf, günümüze kadar farklı yazılı kaynaklarda onlarca defa yayımlandı. Çoğu yayında baskı kalitesi bozuk olan fotoğrafın yüksek çözünürlüklü versiyonu Kubilay Dökmetaş'tan temin edilmiştir.

Bayramın amacına ulaşması ve büyük bir coşku içerisinde kutlanmasında devlet kadrolarının yardım ve teşvikleri göze çarpıyor. Üç gün süren etkinliğin programı Tecer'in anlatısına göre şu şekilde gelişti: 5 Kasım Perşembe günü sabahı Cumhuriyet Halk Fırkası'nın aynı zamanda dernek merkezi olarak da kullanılan binasında toplanılarak bahçede halkın katılımıyla davul zurna eşliğinde halaylar çekildi. Aynı günün akşamı askerî mahfilde (bugünkü orduevi) büyük bir müsamerenin ardından yine halaylar çekilerek bayramın birinci günü tamamlandı. Bayramın ikinci günü olan 6 Kasım Cuma sabahı yine fırka binasında halaylar çekildi ve öğleden sonra orduevine geçilerek burada bir müsamere daha düzenlendi. 7 Kasım Cumartesi günü gündüz saatlerinde fırka bahçesinde toplanan halkın katılımıyla yine halaylar çekildi ve bu esnada muhtelif halayların fotoğrafları alındı. Aynı gün öğleden sonra dernek merkezinde küçük bir müsamere yapıldı ve akşam saatlerinde Cezmi [Rıfkı Erinç] ve Ulvi [Cemal Erkin] Bey'ler tarafından orduevinde verilen bir konserle bayram sona erdi (Tecer, 1932:4).

Ankara ve İstanbul'dan ilgililerinin de katıldığı bayram, kısa sürede yerel ve ulusal basının gündemine taşındı. Tecer'in verdiği bilgilere göre, Sivas'ta bayram hatırasını taşıyan kartpostallar satılmış; "Halk İçin" mecmuası bayram vesilesi ile bir sayısını, Meslekî mahlasıyla bilinen Kertmeli Âşık Bekir'e ayırmıştı. Ayrıca, yerel basından "Kızılırmak" ve "Sivas" gazetelerinde bayram hakkında yazılar yayımlanmıştı (Tecer, 1932:4).

Bayram ulusal basında da geniş yankı uyandırmış; Akşam, Cumhuriyet, Hakimiyeti Milliye, Son Posta, Vakit gibi Ankara ve İstanbul'da yayımlanan gazetelerde bayramdan söz eden, halaylardan kesitlerin ve âşık fotoğraflarının yanı sıra âşık atışmalarının da yer aldığı haberler yayımlanmıştı (Koz, 2015:91).

Halk Şairleri Bayramı'na en fazla ilgi gösteren gazete Hakimiyeti Milliye olmuştur. Bayramın ikinci gününe rastlayan 6 Teşrinisani 1931'de Hakimiyeti Milliye gazetesinin 4. sayfasında "Halkçılık gösterimleri. Sivas'ta Köy Şairleri Bayramı Münasebetiyle" başlığıyla yayımlanan imzasız yazı, hem etkinliğin içeriğiyle ilgili bilgi vermesi, hem de halk şairlerini bir araya toplayan bir etkinlik yapılması fikrinin temelleriyle ilgili ipucu mahiyetinde satırlar barındırması bakımından son derece kayda değerdir:

> Sıvas'ta bir takım gençler 'Halk Şairleri Koruma Derneği' adında bir dernek yaptılar. Ömrü henüz bir kaç aydan ibaret olan dernek, ikinci teşrinin beşinden sekizine kadar sürmek üzere yıllık bir bayram yapıyor. Bu bayram Halk Şairlerinin gösterecekleri maharetlerle yükselecektir. Bütün Sıvas ellerinde yaşıyan Halk Şairleri bu üç gün için sazlariyle Sivas'a çağırılmıştır. Bir kaç yıl önce Azerbaycan'da böyle bir şen toplantı yapıldı. Bütün Azerbaycan'ın Halk Şairleri Bakü'de biriktiler. O zaman gazetelerde bu haberi gören halkçılar, milliyetçiler gönülden imrenmişlerdi.

> Dernek Ankara'ya, İstanbul'a bütün Anadolu ellerine mektuplar göndererek birçok zevatı Sıvasa okudu [davet etti]. (*Hakimiyeti Milliye*, 1931a:4)[8]

Aynı haberde yer alan bilgiye göre, İstanbul Konservatuvarı da bayrama davet edilenler arasında yer almıştır. Bununla birlikte, Ankara'dan Hamit [Zübeyir Koşay] Bey ve ilgili duyan bazı kişilerin de Sivas'a giderek bayrama katıldıklarına haberin satır aralarında rastlanıyor.[9] Bu haberden beş gün sonra, Hakimiyeti Milliye'nin 12 Teşrinisani 1931'de çıkan sayısında, Halk Şairleri Bayramı'na tam sayfa yer verilmiş; yazarının bir önceki yazıda Sivas'a gittiği bildirilen Hamit Zübeyir Koşay olduğunu düşündüğümüz H. Z. imzalı ve oldukça hacimli bir yazı eşliğinde Âşık Süleyman, Âşık Ali ve Âşık Talibî'nin yanı sıra "Âşık a'ma Veysel" adıyla Âşık Veysel'in de bilinen en eski fotoğrafı ilk kez yayımlanmıştır.

Ahmet Kutsi Tecer'in, Lise Musiki Muallimi Muzaffer Bey, Belediye Başkanı Hikmet Bey, Maarif Müdürü Hüsnü Uluğ ve Halk Fırkası Reisi Veli Bey'den büyük destek gördüğünü aktaran yazar, daha sonra bayramdaki izlenimlerini paylaşmaya başlamıştır. Bayramda davul zurna eşliğinde çekilen halaylar ve gördüğü diğer oyunlar hakkında bilgi verdikten sonra âşıkların müsameresine geçildiğini, Fahrî mahlaslı Âşık Süleyman'ın iki arkadaşıyla birlikte meclisi selamladığını ve daha sonra da Cumhuriyet, inkılâp ve devlet erkânı hakkında methiyelerin sıralandığını örnekleriyle birlikte aktarmaktadır. Hayli uzun süren methiyelerden sonra Âşık Abdurrahman'ın sözleriyle taşlamalara geçildiğini; Âşık Talibî, Âşık Ahmet Refiki, Âşık Ali ve Âşık Süleyman'ın karşılıklı sözlerinin ardından, Âşık Veysel'in Turâbi'nin

---

[8] 26 Şubat 1926'da Azerbaycan'ın Bakü kentinde toplanan I. Türkoloji Kurultayı'nda ağırlıklı olarak dil, edebiyat, alfabe gibi konular ele alınmış ve toplantıya Türkiye'den M. Fuat Köprülü ve İstanbul Darülfununu'nun Azeri asıllı profesörlerinden Hüseyinzade Ali Bey katılmıştır (Qayıbov, 2013:209, 211). Hakimiyeti Milliye gazetesinin satır aralarında zikredilen toplantı, I. Türkoloji Kurultayı'nın tesiri ile 15 Mayıs 1928'de Bakü'de düzenlenen I. Âşıklar Kurultayı olmalıdır (Qayıbov, 2013:218). 1928-1984 yılları arasında Azerbaycan'da düzenlenen âşık kurultayları hakkında bilgi için bkz. Akman, 2008:13-23.

[9] Burada, İstanbul Konservatuvarı ve merkezi Ankara'da bulunan ve o dönemde İstanbul'da bir de şubesi olan Halk Bilgisi Derneği ile Ahmet Kutsi Tecer'in girişimleri sonucunda kurulan Halk Şairleri Koruma Derneği arasında bir bağ olduğu görülmektedir. Bu bağ, Mehmed Halit Bayrı'nın 1928 senesinde, Ankara'daki merkezin idare komitesi başkanlığını yürüten İshak Refet [Işıtman]'ten aldığı vazife sonucunda derneğin İstanbul şubesini açtığı; İstanbul Konservatuvarı Müdürü Yusuf Ziya Demirci'nin şubenin başkanlığına ve Ahmet Kutsi Tecer'in de idare komitesi üyeliğine seçildiği dönemden kalmadır (Bkz. Bayrı, 1951a vd.). Sonraki yıllarda Halit Bayrı, Halk Bilgisi Derneği İstanbul Şubesi'nin umumî kâtibi olacak; Ahmet Kutsi Tecer ise, edebiyat öğretmeni olarak Sivas'a gelecek ve folklor çalışmalarını burada sürdürmeye devam ederek, Halk Şairleri Koruma Derneği'nin kurulmasına ve Halk Şairleri Bayramı'nın düzenlenmesine öncülük edecektir. Nitekim, 1931 senesinde Tecer, gerek mektup yazarak ve gerek basında çıkan haberler yoluyla ilgililerini Sivas'a davet etmiş idi. Muzaffer Sarısözen'in "Musiki" dergisine gönderdiği mektubun satırları arasında da, Halk Bilgisi Derneği'nin İstanbul merkezinin Sivas'ta düzenlenecek bayrama büyük ilgi gösterdiği, derneğin reisi ve İstanbul Konservatuvarı Müdürü Yusuf Ziya [Demirci] ve Umumî Kâtip [Mehmed] Halit [Bayrı] beylerin de bu bayrama iştirak edecekleri yazılıdır (Sarısözen, 1931:25). Ancak, bayram sırasında ve sonrasında yayımlanan gazetelerde, gerek Yusuf Ziya Bey ve gerekse Halit Bey'in bayrama katıldıklarıyla ilgili bilgi elde edilememektedir. Bununla birlikte, Yusuf Ziya Bey'in İstanbul Konservatuvarı müdürlüğü zamanında Columbia firmasına yaptırılan plaklar arasında Âşık Veysel'in seslendirdiği eserler de yer almaktadır. Plaklar vesilesiyle İstanbul'da bir araya geldiklerini düşündüğümüz Yusuf Ziya Bey ve Âşık Veysel'in, daha önce Halk Şairleri Bayramı'nda karşılaşıp karşılaşmadıkları bilinmemektedir.

şiirinden iki kıta okuyarak verdiği şu cevapla taşlamaların tatlıya bağlandığını zikretmektedir (*Hakimiyeti Milliye*, 1931c:5):[10]

Sanma dilkeştesin engine aşık
Aşık denizdir payan bulunmaz
Her yerde faş etme sirri hekayık
Anı fehmedici bir can bulunmaz

Türabı alemde olduk serseri
Fehmeder kalmadı dürri gevheri
Kimsenin kimseden yoktur haberi
Böyle acayip bir seyran bulunmaz

Yazar haberi nihayete erdirirken, Ahmet Kutsi Tecer ile Âşık Veysel arasında geçen bir anıyı tarihe kaydetmeyi ihmal etmemiştir. Âşıklara "ayak teri ve yol harçlığı" olarak onar lira dağıtan Tecer'in, Veysel'i liraları elinde durmadan çevirirken gördüğünü belirten yazar, aralarındaki konuşmayı şu şekilde aktarmaktadır (*Hakimiyeti Milliye*, 1931c:6):[11]

— Ne o âşık Veysel liraları cebine koymadın?
— Baş efendi ben bu liraların bir danesini burada bırakacağım, derneğimize menfaat olur.
— Hayır kalsın senin yerine ben veririm!

Bayramın Hakimiyeti Milliye'de yayımlanan içeriğine benzer bir sunum 1932 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in Muzaffer Sarısözen'in de destekleriyle hazırladığı *Sivas Halk Şairleri Bayramı* adlı, 16 sayfadan meydana gelen broşürde de yayımlanmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, bu broşürün ilk kısımlarında Halk Şairleri Koruma Derneği'nin kuruluş amacı ile 5-7 Kasım 1931'de yapılan Halk Şairleri Bayramı hakkında bilgi verilmiş; ayrıca, âşıkların ve halay figürlerini gösteren fotoğrafları yayımlanmıştır.

Bununla birlikte, Âşık Suzanî, Âşık Ali, Âşık Talibî, Âşık Ruhsatî, Âşık Meslekî'nin koşmaları ile inkılâplar ve devlet erkânıyla ilgili methiyeleri, Fahrî mahlaslı Âşık Süleyman'ın "Yemek Koşması" ve yine Talibî'nin "Boz Öküz Destanı" yayımlanmış; Âşık Veysel'in herhangi bir şiirine yer verilmemiştir. Ancak, *Seherde ağlayan bülbül* mısraıyla başlayan *Emrah* mahlaslı ezgi, Muzaffer Sarısözen tarafından Âşık Veysel'den derlenerek notaya alınmış ve bu nota, şiirlerin sonunda yayımlanmıştır.

[10] Gazete haberlerinde Âşık Veysel'in seslendirdiği başka bir eserin bilgisi verilmemektedir. Bununla birlikte, Doğan Kaya (2004:17), Veysel'in Halk Şairleri Bayramı'nda *Seherde ağlayan bülbül*, *Takdirden gelene tedbir kılınmaz*, *Ne ötersin dertli dertli*, *Mecnun'um Leylâ'mı gördüm* ve *Ben gönlümü üç güzele düşürdüm* mısralarıyla başlayan beş adet eser seslendirdiğini kaynak belirtmeden aktarmaktadır.
[11] Hakimiyeti Milliye gazetesinin 13 Teşrinisani 1931, 18 Teşrinisani 1931 ve 20 Teşrinisani 1931 günlerinde çıkan sayılarında da Halk Şairleri Bayramı ile ilgili haberler ve fotoğraflar yayımlanmaya devam etmiştir. Bayramın ulusal basındaki yansımaları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Koz, 2015:89-123.

Bu nota, Âşık Veysel'den derlenerek literatüre giren ilk eserin müzikal metini olma özelliği taşımaktadır.

Gerek gazete haberlerinde ve gerekse sözü edilen broşürde Âşık Veysel'in eski âşıkların şiirlerinden örnekler vermesi, kendi herhangi bir şiirine tesadüf edilememesi, henüz şiir yazmaya başlamadığının ya da kendi şiirleriyle ön plana çıkmak istemediğinin göstergesi olabilir. Nitekim 1952 yılında yayımlanan bir röportajda, gelecekteki yaşantısını büyük ölçüde değiştirecek olan Halk Şairleri Bayramı'na katılmasıyla ilgili bilgi verirken bu konuya açıklık getiriyor:

> (…). … yirmi yaşımı aştığım zaman sazım gönlüme göre konuşur olmuştu. Karanlık dünyamın tek nuru onun tatlı nağmeleriydi. (…). Gayrı namımız her yerde duyulmuştu. Ben de otuzbeşime gelmiş idim. Bir gün 'Nahiye müdürü köye haber salmış: Âşık Veysel, sazını alsın, onu Sivas'a götüreceğiz. Şairler bayramı yapılacak, o da saz çalıp, türkü söyliyecek' dediler. Ağabeyim, beni alıp istenen günde Sivas'a götürdü. (…). Bu Sivas seyahatine kadar, içimden, hoşuma giden âşıklar gibi şiir söylemek geliyor, fakat, köyde: 'Veysel birine abayı yakmış ta onun için şiir yakıyor.' diyecekler diye utanıyor ve söyleyemiyordum. Fakat bu Sivas seyahatinden sonra dilimdeki bağı çözüp attım. (Hınçer, 1952a:217)

Devlet erkânı ve usta âşıklar karşısında ilk defa burada kendisini gösterme fırsatı bulan Âşık Veysel, bilhassa Ahmet Kutsi Tecer'in destekleri sonucunda kabuğundan sıyrılmaya başladı; bu dönemden sonra kendi şiirlerini yazma ve seslendirme cesareti bulduğunu hayatının sonraki dönemlerinde birçok kez dile getirdi. Tecer'le burada başlayan birliktelikleri, daha sonraki yıllarda Veysel'in popüler bir halk âşığı olarak ülkenin kültür-sanat yaşantısı içerisinde yer almasıyla devam etti. Tecer'in 1967 yılındaki vefatına kadar çoğunlukla onun himayesi altında kaldı ve hâkim ideolojinin kültür-sanat politikalarını benimseyen ya da onlara yöne veren kadrolarla tanışma ve desteklerini elde şansı yakaladı.

2.2.3. Hakimiyeti Milliye sütunlarında yanık yüzlü bir saz şairi

1931 yılında düzenlenen Halk Şairleri Bayramı'nda kendini ve sanatını Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen gibi dönemin önemli kültür-sanat insanlarına tanıtma fırsatı bulan Âşık Veysel, çevresinde daha da tanınır hale geldi. 1933 yılına gelindiğinde, Şarkışla'ya bağlı Ağcakışla (bugün Akçakışla) nahiyesinin müdürü olan Ali Rıza Bey, Veysel'den Cumhuriyet'in 10. Kuruluş Yıldönümü nedeniyle bir destân hazırlamasını istedi. Âşık Veysel *Türkiye'nin ihyası hazreti gâzi* mısraıyla başlayan ve 17 kıtadan meydana gelen destânı hazırlayarak, ilk defa nahiyedeki 10. Yıldönümü töreninde seslendirdi.

Destân çok beğenildi ve nahiye müdürü Ali Rıza Bey, destânı Atatürk'e göndermeyi teklif etti. Veysel, destânı Ankara'ya kendi götürmek istedi ve arkadaşı İbrahim [Tutiş]'i

de yanına alarak yollara düştü.[12] Sivas'ın ardından Yozgat, Çorum, Çubuk güzergahından geçerek (Hınçer, 1952b:237) ve kaldığı yerlerde de çalıp söyleyerek, 3 aylık bir yolculuğun ardından vardıkları Ankara'da, Atatürk'ün huzuruna çıkmayı bir türlü başaramadı.

Destânı, Atatürk'ün dikkatini çeker düşüncesiyle, Falih Rıfkı [Atay]'ın imtiyaz sahibi ve başyazarı olduğu, Cumhuriyet Halk Fırkası ile organik bağları bulunan ve halkçı tutumuyla ülkedeki kültür faaliyetlerini hareketlerini destekleyen Hâkimiyeti Milliye gazetesine götürdü. Daha önce, Halk Şairleri Bayramı sonrasında Veysel'in fotoğraflarını basan Hakimiyeti Milliye gazetesi, bu sefer Veysel'in kendi şiirini yayımlama kararı aldı ve neşretmek üzere bir de fotoğrafını çekti. Destân, 2 Nisan 1934'te "Bir Saz Şairi: Âşık Veysel" başlıklı bir yazıyla yayımlandı:

> Dün gazetemize ülkenin her köşe, bucağında kendi kendine yetişen özlü ve içli saz şairlerinden biri geldi. Sıvas'ın Şarkışla kazasının Sivrialan köyünden olan ve Ahmet oğlu Aşık Veysel adını taşıyan bu yanık yüzlü adamın iki gözü de görmüyordu. Elinde taşıdığı sazının yanık memleket havaları üzerinde o şimdi inkılâbın şarkılarını söyliyor. Bu saz şairinin yeni yazdığı şarkılar ve koşmalar, inkılâbın halkın en görgüsüz tabakalarına kadar nasıl işlemiş, anlaşılmış ve sevilmiş olduğuna en büyük delildir. Onun sazındaki falsolu nağmeler, onun nazmındaki nazım ve kafiye aksakları yapmacık ve taklitçi şiir ve musiki heveskârlarının soğuk çırpıştırmalarında olduğu gibi canımızı sıkmayor. Bilâkis bütün bu noksanlarıyla beraber biz bu şiirlerde bütün bir samimiyetin, yapmacık ve gösterişten âzade bütün bir ülkünün ifadesini buluyoruz. Şimdi tarihe maledilmiş olan bozuk bir idarenin ihmalciliği yüzünden tahsilsiz ve cahil kalmış olan bu özlü ruhların çocukları hiç şüphesiz ki yarın memleketin her köşesinde büyük türk sanatının beklediğimiz eserlerini verecekler, istidada kültürü ilâve etmek imkânını bulacaklardır.
>
> Âşık Veysel'in bize okuduğu kendi şiirlerinden birini aşağıya alıyoruz. Samimiyet ve kuvvetine bakınız. (…). (*Hakimiyeti Milliye*, 1934a:5)

Bu sözlerin ardından 17 kıtadan meydana gelen destânın tamamı okuyucuya sunuldu. Atatürk'ü ve kurtuluş mücadelesini öven, ulusal egemenliği, halkçılığı ve sekülerleşen devlet yapısını merkeze alan destân, Hakimiyeti Milliye gazetesini yönetenlerin fikirleriyle birebir örtüşüyor; gazete neşriyatı sırasında halka aşılamak ve yaygınlaştırmak istedikleri inkılâp hareketlerinin önemini, halkın içerisinden bir saz şairinin yine halkın diliyle anlatması büyük yankı uyandırıyordu.

Nitekim, destân o kadar beğenilmişti ki, herkesin merak ettiği şairin fotoğrafı Hakimiyeti Milliye'nin ertesi günkü sayısında birinci sayfada yer buldu (Şekil 2.4). Fotoğrafın yanına iliştirilen not, bir taraftan gazete okurlarını destânı tekrar okumaya

[12] Bu seyahat Âşık Veysel'in Sivas dışına ilk çıkışı değildi. Halk Şairleri Bayramı'ndan sonra şiir söyleme konusunda güveni yerine gelen Veysel, aynı senenin (1931) kış aylarında mihmandarı İbrahim'le birlikte Adana yollarına düştü. Köy köy, kahve kahve gezip sanatını icra etti ve ilk defa o senenin kış aylarını gurbette geçirdi (Detaylı anlatım için bkz. Hınçer, 1952a:217).

davet ediyor, diğer taraftan da destân şairinin içinde bulunduğu durumu tarihe not ediyordu:

> Dün Hakimiyeti Milliye'de bir saz şairinin destanını neşrettik. Bu destana şiir'den fazla şuur ismini vermek istiyoruz.
>
> Herhangi bir hareket üç telli saz üstünde ses verdiği, yani halkın iç katlarında yankılandığı zaman, o hareket köklenmiş demektir. Siz istediğiniz kadar yazınız, söyleyiniz, kanun ve marşla resmî'leştiriniz. Bir madde kadar hakikat olduğunu zannettiğiniz hareketi, gidip, köyde ve dağda aradığınızda kendinizden ve eserinizden şüphe edersiniz. Bora ve sağanak suları, en yumuşak toprağın üzerinden bile kayıp gider. Ağır, sürekli yağmur, sıza sıza, en sert kayalıkların altındaki toprağa kadar işler. Halk rahmet adını işte bu yağmura vermiştir. Dünkü destanı okuyunuz: İhtilâlin hemen bütün davalarını, orada, birkaç satıra sığdırılmış olarak bulacaksınız. Bir hareket halk şairi ağzında destan olabilmek için, köy köy, senelerce söylenmek, anlatılmak, anlaşılmak gerektir. Üç telli sazdan çıkan sesin değeri bundadır.
>
> Dün yan odada kendi destanını okuyan bu saz şairinin iki gözü kördü ve şimendiferle bir gün uzaktaki memleketine dönebilmek için bütün şehirde yol parasını bulamadığından içli idi. Ankara'nın böyle asil bir ruha, gurbet olmasındaki acıyı hissetmez misiniz?
>
> Bu şairi bulup sazı ve sözü ile, Anadolu'nun köylerinde, kasabalarında dolaştırınız. (*Hakimiyeti Milliye*, 1934b:1)

Şekil 2.4 : Âşık Veysel'in 3 Nisan 1934 günü Hakimiyeti Milliye gazetesinde yayımlanan fotoğrafı.

Veysel artık yalnızca eski âşıkların şiirlerini seslendiren, usta malı ezgiler çalan bir halk sanatkârı değildi. Kendi yazdığı şiiri, dönemin hükûmetine yakın bir yayın organında yayımlanmış ve üstelik beğeni toplamış bir halk şairiydi. Şiirini Atatürk'e sunmak gayesiyle, yürüyerek üç ayda gittiği Ankara'da; adından söz edilen, "ihtilali" ve "inkılâpları" benimsemiş, halkın dilini halkın kültürüyle harmanlayıp yine halkın hizmetine sunan örnek bir nefer edasıyla köylerde ve kasabalarda dolaştırılması salık verilen bir halk şairi olmuştu.

2.2.4. İnkılâbın şarkıları: Âşık Veysel'in ilk halkevi dinletisi

Âşık Veysel'in Ankara'ya ziyareti, destânının ve fotoğrafının birer gün arayla Hakimiyeti Milliye gazetesinde yayımlanmasıyla sona ermedi. İki ay süren Ankara seyahatinin ilerleyen günlerinde (Hınçer, 1952b:237), Veysel'in hayatı boyunca çok sık tekrarlayacağı bir olay ilk defa meydana geliyordu: Halkevi dinletisi…[13]

Âşık Veysel, 1952 yılında İhsan Hınçer'le yaptığı bir röportajda (Hınçer, 1952b:238), Ankara Halkevi'nde kendileri için düzenlenecek bir toplantıya davet edildiklerini, mihmandarı İbrahim'le birlikte halkevine gittiklerinde kendilerini İshak Refet Işıtman ve Necip Ali Küçüka'nın karşıladığını aktaracaktı. Konunun ayrıntıları ise, o dönem Hakimiyeti Milliye gazetesinde yayımlanan bir haberle açığa çıkıyordu. Öyle ki, Ankara Halkevi Dil, Edebiyat, Tarih Komitesi, Veysel'den Ankara Halkevi'nde halka açık bir dinleti yapmasını istemiş ve bunu 3 Mayıs 1934 tarihli Hakimiyeti Milliye gazetesinde, "Halkevinde halk akşamı" başlığıyla yayımladığı bir haberle üyelerine duyurmuştu:

> 3 Mayıs 1934 Perşembe günü saat 18,5ta Ankaramıza gelen sıvaslı halk şairlerinden âşık Veysel ve İbrahim tarafından bazı millî deyişler ve koşmalar söylenerek bir halk akşamı yapılacaktır. Bütün halkevi azalarının teşrifleri rica olunur. (*Hakimiyeti Milliye*, 1934c:2)

Duyurunun hemen altında yayımlanan program, Türkiye âşık musikisi açısından son derece kayda değer bilgiler vermekteydi. Programa göre, etkinlik İshak Refet Işıtman'ın açılış konuşmasıyla başlamış ve 15 dakikalık bir istirahat arası bulunan iki bölümden meydana gelmişti:

- Âşık Veysel dinletinin ilk bölümünde, Emrah'tan Bülbül Koşması, Karacaoğlan'dan bir deyiş, Âşık Veli'den bir deyiş, Gelin türküsü, Âgâhî'den bir deyiş, Emrah'tan bir deyiş ve Kemterî'den bir deyiş seslendirmişti.
- Programın ikinci bölümünde ise, Yıldız koşması, Âşık Sıtkı'dan bir deyiş, Âşık İbrahim'den bir deyiş, Gevherî'den bir deyiş ve Bozlak'la konserin müzikli bölümünü noktalamıştı.

Ve son olarak, Ankara'ya geliş sebebi olan destânını da, dönemin milli şuuru yüksek, Atatürk'e ve ilk on yılını tamamlamış olan Cumhuriyet'in ve halkın değerlerine son derece bağlı bir topluluğun karşısında seslendirdi.[14]

---

[13] Ertesi yıl İstanbul, İzmir, Denizli, Bursa ve Konya'daki halkevlerinde, 1936 yılının Ocak ayında da Mersin Halkevi'nde sanatını sergileme imkânı buldu (*Akşam*, 1936:5)

[14] Konserde icra ettiği eserlerin tamamının âşık tarzı ya da anonim halk musikisi tarzı ezgiler olması, Veysel'in ilk dönemlerde usta malı ezgilerle ön plana çıktığı, kendi eserlerini daha sonraki dönemlerde icra etmeye başladığı yönündeki düşünceyi destekler nitelikte görünüyor. Bu arada, Âşık Veysel'in ilk dönem ses kayıtlarında -1940 yılına kadar ona yol arkadaşlığı yapan, halasının oğlu olduğunu 1936 yılında "Yedigün" dergisinde çıkan bir röportajında bildirdiği- İbrahim Tutuş'un icraya sesiyle katkıda

2.2.5. Darülelhan'ın Sivas derlemeleri ve Âşık Veysel'in Columbia plakları

Sivas çevresinde müzik malzemesini tespit etmeye yönelik çalışmalar, 1926 yılında Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşan Darülelhan derleme heyeti tarafından gerçekleştirilen saha araştırması ile başladı.[15] Bu derleme Sivas il merkezinde yapılmış ve burada tespit edilen eserlerden 15 adedi yayımlanmıştı.[16] Millî musikiden istifade edilmesi düşüncesi neticesinde Darülelhan'ın 1926 yılında saha çalışmalarına başlaması ve '30'lu yıllarla birlikte Columbia firması ile anlaşarak halk sanatkârlarının icra ettiği eserlerin piyasaya sunulmasına katkı sağlaması aynı zamanda bizzat halk âşıklarının sesinden âşık musikisi ürünlerinin tespit edilmesine ve halk sanatkarlarının sanatlarını sergileyebilecekleri bir ortamın oluşmasına olanak sağladı. Âşık musikisi repertuvarının kayıt altına alınmaya başladığı ilk dönemden itibaren Sivaslı âşıkların ve özellikle de gelecekte ülke çapında büyük bir şöhrete kavuşacak olan Âşık Veysel'in varlığı dikkat çekicidir. Yusuf Ziya Demirci'nin *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* isimli eserinde verdiği bilgilere göre, İstanbul Konservatuvarı tarafından Columbia firmasına yaptırılan plaklar arasında Âşık Veysel'in seslendirdiği 8 eser vardır ve bunlar 1936-1937 yılları arasında piyasaya sunulmuştur.[17] Sonraki süreçte Veysel'in İstanbul Konservatuvarı plakları arasında çıkan eserlerinin sayısı 14'e yükselmiştir (Bkz. Çizelge 2.1).[18]

---

bulunduğu göz önüne alınırsa, Ankara Halkevi dinletisinde de eserleri birlikte seslendirdikleri düşünülebilir.

[15] Daha fazla bilgi için bkz. Şenel, 2011:50-51.

[16] Bu eserlerin için bkz. Darülelhan Külliyatı, 1928a:26, 31; 1928b:7; İstanbul Konservatuvarı, 1929a:14, 15, 18, 19, 20, 21; 1929b:2, 20, 21, 22; 1931:22.

[17] Demirci'nin icracısının ismini verdiği plaklar arasında "Niğdeli Ahmet Hulusi", "Osman Pehlivan", "Picoğlu Osman", "Rizeli Sadık", "Tılı Murat", "Zorluoğlu Ali Rıza", "Yüzbaşızade Ali Bey", "Nevşehirli Cafer", "Arapgirli Süleyman", "Kara Ali", "Nizipli Mehmet", "Balcıoğlu Mehmet" gibi yurdun farklı yörelerinden halk sanatkârlarının yanı sıra *âşık* sıfatıyla Veysel'den başka bir de Âşık Seyfi'nin ismi yer almaktadır.

[18] Columbia firmasının 1941 yılında yayımladığı katalogda, yayın tarihleri verilmemekle birlikte, "Veysel ve İbrahim" adına kayıtlı 11 plakta toplam 21 eserin ismine yer verilmiştir (*Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu*, 1941:74-75). 1950 yılında yayımlanan katalogda ise 14 plakta toplam 26 eserin ismi yer almaktadır (*Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu*, 1950:50-51). Katalog bilgilerine göre, her plağın bir yüzüne bir eser kaydedilmiştir. Yalnızca iki plakta, eserlerin uzunluğu nedeniyle plağın iki yüzüne tek eser seslendirildiği görülmektedir.

Çizelge 2.1 : Yusuf Ziya Demirci'nin *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* isimli eserindeki listeye göre Âşık Veysel'in seslendirdiği plaklar**.**

No.	Plak Kalıp No.	İcracı	Eser	Tarih
1	5270	Âşık Veysel - İbrahim	Seherde ağlayan bülbül	1936
2	5271	Âşık Veysel - İbrahim	Mecnun'um Leyla'mı gördüm	1936
3	5272	Âşık Veysel - İbrahim	Emrah: Dedim dilber dudakların ıslanmış	1936
4	5273	Âşık Veysel	Yüce dağ başında kar var buz ile	1936
5	5274	Âşık Veysel - İbrahim	Havalanma telli turnam	1936
6	5275	Âşık Veysel - İbrahim	Köroğlu: Yiğitler silkinip ata binince	1936[19]
7	5628	Âşık Veysel - İbrahim	Keklik idim vurdular	1926[20]
8	5629	Âşık Veysel - İbrahim	Karacaoğlan :Eğer benimle gitmek dilersen	1937
9	5630	Âşık Veysel - İbrahim	Karacaoğlan: Dostum niçin beni zâr incitirsin	(!?)
10	5631	Âşık Veysel - İbrahim	Hacı Bey: Az giderim uz giderim	(!?)
11	5632	Âşık Veysel - İbrahim	Name gelin: Bahçelerde hıyar	(!?)
12	5633	Âşık Veysel - İbrahim	Şu dağlar güzel olur	(!?)
13	5634	Âşık Veysel - İbrahim	Akgül: Kapıya oturmuş kurar araba	(!?)
14	5635	Âşık Veysel - İbrahim	Değmen bana yaralarım sızılar	(!?)

2.2.6. Şarkışlalı Âşık Veysel radyo mikrofonlarında

Âşık Veysel yol arkadaşı İbrahim'le birlikte İzmir'de bulunduğu sırada, Mimar Necmettin Bey isimli bir zatın şark odasında, "Yedigün" dergisinin muhabiri N. Eröz ile bir röportaj yapmış ve röportaj, derginin 8 Nisan 1936 tarihinde piyasaya sunulan 161. sayısında yayımlanmıştır (Eröz, 1936:11-12, 33). Âşık Veysel'in radyo mikrofonlarından sesini duyurma imkânı elde etmesi, bu röportajın gerçekleştiği İzmir seyahatinden sonra olmuştur.

Veysel 1964 yılındaki bir radyo programında, "Yedigün" dergisinin İstanbul'daki muharririne İzmir'den mektup yazıldığını, onun da bir başka mektupla Veysel'i dönemin radyo müdürü Mesud Cemil Bey'e gönderdiğini, Beyoğlu'ndaki Tokatlıyan Han'da faaliyet gösteren İstanbul Radyosu'na bu vesileyle gittiğini aktarmaktadır. Mesut Cemil Bey, Âşık Veysel'i dinledikten sonra radyoda çalıp söylemesi için programa davet etmiş ve Veysel ilk defa radyodan sesini duyurma olanağı yakalamıştır (Şatıroğlu, 1964).

Cumhuriyet gazetesinin günlük ya da haftalık radyo programlarını yayımladığı köşesindeki bilgilere göre Âşık Veysel, İbrahim'le birlikte ilk defa 15 Nisan 1936'da radyo dinleyicisiyle buluşmuştur (*Cumhuriyet*, 1936:4). Ayrıca, gazetenin 4, 7, 11, 18, 25 ve 28 Mayıs 1936 tarihlerinde çıkan sayılarındaki günlük radyo programında,

[19] Yusuf Ziya Demirci, *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* isimli eserinde iki farklı tarih vermiştir. Diğer tarih 30.06.1939'dur.
[20] Tarih sehven 1926 yazılmıştır. O tarihte İstanbul Konservatuvarı tarafından plak yayınına başlanmamıştı. Plağın çıkış tarihi 1936 olmalıdır.

Veysel ve İbrahim'in İstanbul Radyosu'nda saat 20.00'den 20.30'a kadar, her biri yarım saat süren programlar yaptığına dair bilgi bulunmaktadır.

15 Nisan 1936

RADYO

Bu akşamki program

ISTANBUL:
18 oda musikisi (plâk) - 19 haberler - 19,15 muhtelif plâklar - 20 halk musikisi. Sıvaslı İbrahim ve Veysel tarafından - 20,30 stüdyo orkestraları - 21,30 son haberler.
Saat 22 den sonra Anadolu ajansının gazetelere mahsus havadis servisi verilecektir.

Şekil 2.5 : Cumhuriyet Gazetesi'nin 15 Nisan 1936 tarihinde yayımlanan sayısındaki İstanbul Radyosu'nun günlük yayın programı.

Âşık Veysel radyo mikrofonlarından sesini duyurmaya başladığı dönem, Türkiye radyolarında alaturka müziğin yasaklandığı (2 Kasım 1934'te başlayan ve 6 Eylül 1936'da sona eren) tarihler arasındadır. Bu dönemin radyo programlarında; çeşitli konferanslar ve Anadolu Ajansı'nın gazetelere mahsus haberlerinin yanı sıra dans musikisi, opera musikisi, stüdyo orkestraları/sanatçıları, oda musikisi, senfonik musiki, muhtelif plaklar/sololar, operet ve film parçaları gibi çoğunlukla Avrupa musikisi tarzında eserleri içeren yayınlar yapıldığı görülmektedir. Ayrıca, 7 Şubat 1936 tarihinde başlayan halk müziği yayın serbestisi çerçevesinde (Yarman, 2010:18), zaman zaman Tanburacı Osman Pehlivan tarafından icra edilen ya da plaklar yoluyla dinletilen halk musikisi programlarına verilmiştir. 15 Nisan-28 Mayıs 1936 tarihleri arasında Âşık Veysel'e sıklıkla program yaptırılması da halk müziği yayınlarını çoğaltarak, bu dönemde makam musikisi aşinalığı nedeniyle Arap radyolarına yönelen halkın beklentisini karşılamak üzere radyo yönetiminin aldığı bir önlem olarak görülebilir.[21]

2.2.7. Ankara Devlet Konservatuvarı Derlemeleri'nde Sivaslı halk sanatkârları

Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkenin kültür-sanat politikalarına yön veren kadroların milli kültürü tesis etme gayesiyle giriştikleri halka yöneliş hareketi içerisinde, halk ezgilerinin sahada tespit edilmesi düşüncesi de vardı. Folklorun diğer alanlarında olduğu gibi, halk ezgileri de kaynağında tespit edilecek ve çağın gereklerine uygun

[21] Bu dönemdeki yayınların mahiyeti hakkında Cumhuriyet gazetesinin Radyo programlarına bakılabilir.

olan çağdaş bir ulusal müziğin meydana getirilmesinde, bizzat köylü halk arasında "bozulmadan" yaşadığı düşünülen ezgilerden istifade edilecekti. Bu düşüncenin hayata geçirilmesinde Béla Bartók ve Paul Hindemith gibi müzik adamlarının konferans ve raporlarında sundukları görüşler etkili oldu. Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde saha çalışmalarını gerçekleştirmek, folklorik/etnografik materyalleri derlemek ve bunlarla ilgili çalışmalar yapmak üzere Folklor Arşiv Şefliği oluşturuldu. İlk derleme seyahati Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerini kapsadı (Yönetken, 1991:74; Şenel, 2011:59). Bu seyahat için Hasan Ferit Alnar başkanlığında, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen[22] ve Arif Etikan'ın iştirakleriyle meydana gelen ve 17 Ağustos 1937'de Ankara'dan hareket eden derleme ekibi (Yönetken, 1963:2979; 1966:52; 1991:74), 18 Ağustos 1937 tarihinde Sivas'a ulaştı (Yönetken, 1966:54; 2006:54). 1937-1952 yılları arasında her sene Anadolu'nun muhtelif vilayetlerine toplam 16 derleme gezisi düzenlendi (Bkz. Şenel, 2011:56-57, 58-61).

Derleme çalışmaları, heyetin ilk durağı olan Sivas şehir merkezinde 20 Ağustos 1937 tarihinde başladı (Kaya, 2014:11). Kayıtlara geçirilen 60'a yakın eser, Sivas merkezindeki ve Hasköy, Karaşar, Karlı, Sivrialan ve Yalıncak köylerinden gelen halk sanatkârlarının sesinden tespit edildi. Bu halk sanatkârları arasında Âşık Veysel de yer aldı ve 9 adet eser seslendirerek derlemeye kaynak kişi sıfatıyla katkıda bulundu (Bkz. Çizelge 2.2) (Coşkun Elçi, 1997:128-133; Kaya, 2014:84-86):

[22] O dönemde Kültür Bakanlığı [Milli Eğitim Bakanlığı] Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı Yüksek Öğretim Genel Müdürlüğü Şube Müdürü olan Ahmet Kutsi Tecer, vefatı dolayısıyla yazdığı bir yazıda Sarısözen'i derleme heyete kendisinin önerdiğini, daha sonra onun Ankara'ya çağırıldığını ve Sivas'a gönderilen ilk derleme ekibiyle birlikte kendi bölgesinde çalışmalara başladığını aktarmaktadır (Tecer, 1963:3035-3036). Ancak, bazı kaynaklarda Muzaffer Sarısözen'in derleme heyetine Sivas'ta katıldığı bilgisi yazılıdır (Bkz. Tan, 1968:4; Coşkun Elçi, 1997:27; Şenel, 2011:58). Halil Bedi Yönetken (1963:2979) de, derleme ekibine "Sivas'tan … Muzaffer Sarısözen"in katıldığı bilgisini verir. Diğer taraftan, derleme gezilerinde ses kaydetmek için kullanılacak cihazların Ankara'ya ulaşması münasebetiyle çekilen bir hatıra fotoğrafında Cevat Memduh Altar, Hasan Ferit Alnar ve Halil Bedi Yönetken'in yanı sıra Muzaffer Sarısözen de yer almaktadır. Cihaz ilk derleme seyahatine çıkmadan kısa bir süre önce, 11 Ağustos 1937'de teslim alınmıştır (Gökyay, 1941:37). Bu durumda Sarısözen'in derleme ekiyle birlikte Ankara'dan Sivas'a hareket ettiği düşünülebilir. Nitekim Yönetken bir başka yazısında bunu doğrulamakta ve Sarısözen'i Ankara'dan hareket eden ekibin içerisinde göstermektedir (Yönetken, 1991:74).

Çizelge 2.2 : Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas derlemelerinde Âşık Veysel'den tespit edilen eserler.

	Plak No.	Kayıt Yeri	Kayıt Tarihi	Eserin ilk mısrası	Kaynak Kişi
1	15/A	Sivas	25.08.1937	Dilber yol üstünü gış eylemişsin	Veysel
2	15/B	Sivas	25.08.1937	Eger benim ile getmek dilersen	Veysel
3	16/A-1	Sivas	25.08.1937	Çubuk uzun tütün az	Veysel
4	16/A-2	Sivas	25.08.1937	Bahçalarda hıyar	Veysel
5	16/B	Sivas	25.08.1937	Kekliğidim vurdular	Veysel
6	(!?)	Sivas	25.08.1937	Dost dost diye hayalına yeldiğim	Veysel
7	22/A-1	Sivas	26.08.1937	Gaşların ince mince	Veysel
8	22/A-2	Sivas	26.08.1937	Türk milleti Türk milleti	Veysel
9	26/A	Sivas	31.08.1937	Çaya indim susuzum	Veysel

Veysel'in seslendirdiği eserlerin bir tanesi uzun hava tarzında, diğerleri kırık hava tarzındadır. Âşık musikisi tarzında usta malı ya da anonim karakterli halk ezgisi tarzındaki eserlerin dışında Âşık Veysel'in, derleme fişine *Cumhuriyet Türküsü* adıyla kaydedilen ve *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan bir eseri de yer almıştır.

Derleme ekibinde yer alan Muzaffer Sarısözen 1931 yılında gerçekleştirilen Sivas Halk Şairleri Bayramı'nın düzenlenmesi sırasında Halk Şairlerini Tanıtma Komitesi'nde yer almaktaydı ve daha önce Âşık Veysel'le aynı ortamda bulunmuşlardı. Bu açıdan, Sivas derlemelerinde Âşık Veysel'in de yer alması, Sarısözen tarafından derlemelere katılmak üzere davet edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim, Sivrialan köyünden Âşık Veysel'den başka Mehmet, Hasan ve İbrahim isimlerinde üç farklı halk sanatkârının daha derlemelere katıldığını ve eser icra ettiğini derleme fişlerindeki bilgilerden öğreniyoruz.

Bununla birlikte, *Pervane* mahlasıyla bilinen halk şairi Sıtkı Baba'nın *Düşmüşüm derdinden aşk ateşine* mısraıyla başlayan deyişini seslendirerek derlemelere kaynak kişi olarak katılan Şarkışlalı Mehmet isimli halk sanatkârı, eseri Veysel'den dinlediğini belirtmiş ve bu bilgi derleme fişine kaydedilmiştir. Derlemede *Goyun gelir yata yata* mısraıyla başlayan eseri seslendiren Âşık İbrahim de, eseri Veysel'den öğrendiğini aktarmıştır.

2.2.8. Sadi Yaver Ataman'ın Şarkışlalı konukları: Veysel ve İbrahim

Âşık Veysel'in Türkiye Radyoları/Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ile münasebeti hayatının son zamanlarına kadar devam etse de, şöhretinin ilk on yılı içerisinde katıldığı programlara ve radyoda icra ettiği eserlere dair bilgi elde etmek pek mümkün olmuyor. Kısıtlı kaynaklar içerisinde zaman zaman tesadüf edilebilen bu tarz bilgilerin bir örneği Sadi Yaver Ataman'ın kişisel notları arasında karşımıza çıkıyor. Henüz tamamı yayımlanmamış olan bu kaynak hakkında şu bilgileri vermekle yetinelim:

Ataman, 1938-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda hazırlayıp sunduğu radyo programlarında Anadolu'nun muhtelif yörelerinden gelen halk sanatkârlarına da yer vermiş ve seslendirdikleri eserlerle ilgili bilgileri kendi el yazısıyla kaleme aldığı defterlerde bir araya getirmiştir. Rika hat ile yazılmış küçük boy çizgili defterde, bu programlara 1940 yılına kadar beraber gezdiği arkadaşı İbrahim'le katılan Âşık Veysel'in birlikte seslendirdiği eserlerin bilgileri de yer almaktadır.[23]

Süleyman Şenel'in kişisel arşivinde bulunan defterdeki eser bilgileri, Âşık Veysel'in o dönemdeki müzikal kimliğini ve repertuvar genişliğini tespit etme konusunda büyük katkı sağlamaktadır. Nitekim, Ataman'ın el yazısıyla kaleme aldığı "1939-1940 yılları Ankara Radyosu'nda Türk halk musikisi neşriyatı ve buna ait türkülerin sözleridir" başlıklı defterde "Âşık Veysel ve İbrahim"in icra ettiği yazılı 39 adet eserin güftesi yer almaktadır. Bu güftelerin 4'ü mükerrerdir ve deftere farklı sıra numaralarıyla kaydedilmişlerdir. Defterde güftesi bulunan eserlerden bazıları Âşık Veysel tarafından farklı ortamlarda seslendirilmekle birlikte, büyük bir kısmına dair ses kaydının varlığı tespit edilememiştir. Öte yandan, güftelerinden bir çıkarım yapmak mümkün olsa da, defterde bu eserlerin kırık hava veya uzun hava tarzında olup olmadıklarına dair bir ibareye rastlanmamaktadır (Bkz. Çizelge 2.3).

[23] Âşık Veysel'in ilk kez İstanbul'da, Mesut Cemil Bey'in himayelerinde radyo programına katıldığını biliyoruz. Öte yandan, Sadi Yaver Ataman bir yazısında, "İlk kez Ankara Radyosu'nda O'nu memlekete duyurmak bana nasip olmuştur." diyor (Ataman, 1975:6). Bir başka yazısında da, "… ilk kez Radyo mikrofonundan memlekete sesini duyurmak ve tanıtmak bana müyesser olmuştur." diyor ve Ankara Radyosu'nda hazırladığı programa Veysel'in katılımıyla ilgili bilgi veriyor (1976:3):

> (…). Memleketimizde Radyonun kurulmasiyle başlayan çalışmalarda, halk musikimizi folklorik değerleriyle yayınlamakta emeği geçmiş biri olarak, 1938-1939 yılı Ankara Radyosu yeni haliyle yayına açıldığı sırada, Halk musikimizi izahlı olarak mikrofona getirmek bana düşmüş, sazımla sözümle olduğu kadar, o zamana kadar mahalli kalan halk sanatçılarının seslerini memlekete duyurmak ve tanıtmakda, girişimlerde bulunmuştum. Bu arada plaklarından tanıdığım Âşık Veysel'in Ankaraya gelmiş olmasından faydalanarak, radyoda çalıp çağırmak üzere, yanında İbrahim adında birisiyle bana gönderilmişti. Hiç unutmam, dört türküden ibaret bir program hazırlayarak, o zaman canlı olarak yapılan yayına girdik. Omuzuna dokununca başlayacak, yine omuzuna dokununca toparlayıp bitirecekti. Onu dinleyicilere: -Dünyası içine dönük bir halk ozanımız.- diye takdim etmiştim. (…).

Çizelge 2.3 : 1939-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Türk Halk Musikisi neşriyatı ve buna ait türkülerin sözleri.

No.	Defter Sıra No.	**Eser Adı** (Güftenin İlk Mısraına Göre)	Seslendiren	Çeşitleme/Hikâye/Yaygın Ad	Şair	Mahlas
1	90	Ala gözlerini sevdiğim dilber	Veysel ve İbrahim'den	–	Âşık İsmail	İsmail
2	93	Aşağıdan gelir gül yârin göçü	Veysel ve İbrahim'den	Şarkışla varyantı	–	–
3	124	Bir taş attım karlı dağın ardına	Veysel ve İbrahim'den	Ağ gelin türküsü	–	–
4	96	Çiğdem der ki ben âlâyım	Veysel ve İbrahim'den	Çiçeklerin türküsü	–	–
5	59	Dedim dilber didelerin ıslanmış	Veysel ve İbrahim'den	–	Emrah'tan	Emrah
6	77	Değmen bana yaralarım sızılar	Veysel ve İbrahim	–	Gevherî'den	Gevherî
7	92	Dost beni düşürdü halden hallere	Veysel ve İbrahim'den	Koşma	Sefil Ali[24]	Sefil Ali
8	89	Dostum beni niçin zar incitirsin	Veysel ve İbrahim'den	–	–	Karacaoğlan
9	70	Durmaz gönlüm feryat eyler zar eyler	Veysel ve İbrahim'den	Şarkışla varyantı	–	–
10	76	Eğer benim ile gitmek dilersen	Veysel ve İbrahim'den	–	–	Karacaoğlan
11	99	Ela gözlerine kurban olduğum	Veysel ve İbrahim'den	–	Emrah'tan	Emrahî
12	80	Gidersen bize uğra	Veysel ve İbrahim'den	Halay çekme havası	–	–
13	88	Gözlerin sevdiğim ağlatma beni	Veysel ve İbrahim'den	–	Kemterî'den	Dertli Kemter
14	73	Havalanma telli durnam	Veysel ve İbrahim'den	–	–	Dertli
15	122	Havalanma telli durnam	Veysel ve İbrahim'den	Yıldız türküsü	–	Dertli
16	57	Irmak kenarında bir çit gazım var	Sivaslı Aşık Veysel ve İbrahim'den	Irgat Türküsü	–	–
17	87	İhtiyat mı ettin geri bakmaya	Veysel ve İbrahim'den	Necip türküsü	–	–
18	60	Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim	Aşık Veysel [ve] İbrahim'den	–	Âşık Budala'dan	–
19	79	Leyla kalk gidelim yolumuz ırak	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
20	97	Mecnun'um Leyla'mı gördüm	Veysel ve İbrahim'den	–	Âşık İzzetî'den	İzzetî
21	81	Ne gaçarsın benden ey yüzü mahım	Veysel ve İbrahim'den	–	İrfânî'den	İrfânî
22	84	Ne ötersin dertli dertli	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–

[24] Sadi Yaver Ataman'ın notu: "Sefil Ali'nin bir koşması. Veysel'e göre Sefil Ali Çorum'un Alaca kazasının Yazır köyündendir."

Çizelge 2.3 (devam) : 1939-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Türk Halk Musikisi neşriyatı ve buna ait türkülerin sözleri.

No.	Defter Sıra No.	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	Seslendiren	Çeşitleme/Hikâye/Yaygın Ad	Şair	Mahlas
23	98	Ne ötersin dertli dertli	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
24	82	Pınarın başında söylenen sözler	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
25	72	Salına salına gelip geçersin	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
26	78	Salını salını gelen efendim	Aşık Veysel ve İbrahim'den	–	–	İrfânî[25]
27	61	Seher vakti çaldım yârin kapısın	Veysel ve İbrahim'den	–	Âşık Âgâhî'den	–
28	94	Seherde ağlayan bülbül	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
29	123	Seherde ağlayan bülbül	Veysel ve İbrahim'den	Emrah'tan semai	Emrah	–
30	91	Sevgilim sükkâra benzer zülfünün daneleri	Veysel ve İbrahim'den	Koşma	–	–
31	71	Sür harmanın yüz olsun	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
32	125	Taze selam geldi dostun elinden	Veysel ve İbrahim'den	–	Karacaoğlan	Karacaoğlan
33	58	Yağmur yağdı süzüldü	Veysel ve İbrahim'den	Zara türküsü	–	–
34	83	Yağmur yağdı süzüldü	Veysel ve İbrahim'den	Zara türküsü	–	–
35	75	Yâre bir bildiren olsa halimi	Veysel ve İbrahim'den	Bozlak	–	–
36	74	Yârimin gözleri kum gibi kaynar	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
37	86	Yastadır deli gönül yastadır	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–
38	85	Yiğitler silkinip ata binince	Veysel ve İbrahim'den	Köroğlu'nun Sivas varyantı	–	Köroğlu
39	95	Yüce dağ başında kar var buzunan	Veysel ve İbrahim'den	–	–	–

[25] Sadi Yaver Ataman'ın notu: "Veysel'e göre İrfânî'den, Âşık İzzet'e göre Kurbânî'den"

2.2.9. Halkevleri ve Ülkü Halkevleri Mecmuası

Cumhuriyetin ilanıyla yaşanan siyasî değişiklik, modernleşme ile birlikte toplumu her düzeyde yeniden yapılandırma düşüncesini beraberinde getirdi. Kurucu ideolojinin reformist yaklaşımları, kurumları olduğu kadar toplum tabakalarını da yeni bir inşâ sürecinin içine soktu. Halk egemenliği merkezinde sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir toplum yapısı kurmayı hedefleyen; sınıf kavgasının yerine millî kimliği ön plana çıkararak birlik ve beraberliği temin etmeyi amaçlayan; insanları birbirlerine bağlamak ve kaynaştırmak için dînî duygular yerine millî duyguları ön plana çıkaran; bilime, pozitivizme ve rasyonel düşünceye önem veren kurucu ideolojinin üzerinde en çok durduğu konulardan biri *halk terbiyesi* adı altında bir eğitim seferberliği idi. Bu kapsamda, modern yaşamın sosyal ve kültürel gereklerini anlatarak ve inkılâpların tam olarak benimsenmesini sağlayarak halkı eğitmek, millî şuuru temin ederek sınıf düzenini ortadan kaldırmak ve halkın kaynaşmasını sağlamak üzere 1932 yılında, Ankara başta olmak üzere 14 vilâyette Halkevleri kuruldu.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda olduğu tek partili dönemde, onunla organik bir bağ içerisinde kurulan -ve bir anlamda partinin kültür şubesi gibi çalışan- halkevleri, kısa sürede neredeyse yurdun tüm vilâyetlerinde teşkilatlandı (Arıkan, 1999:270). Halkevlerindeki etkinliklere katılacak halkın bireysel yatkınlıklarına göre seçim yapabilmesi için *Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi*, *Güzel Sanatlar Şubesi*, *Temsil Şubesi*, *Spor Şubesi*, *İçtimaî Yardım Şubesi*, *Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi*, *Kütüphane ve Neşriyat Şubesi*, *Köycülük Şubesi* ve *Müze ve Sergi Şubesi* adlarıyla anılan toplam 9 şubede faaliyet göstermeye başladı (Özdemir, 2013:33). Bu şubelerde konferanslar, konserler, temsiller, okuma-yazma kursları gibi faaliyetler yapılmaya, köy gezileri düzenlenmeye, dergiler çıkarılmaya başlandı. Faaliyetlerin bir kısmının maliyeti devlet tarafından, bir kısmı da mahalli idareler tarafından karşılanıyordu. Halkevleri kısa sürede bir kültür yuvası haline geldi.

Halkevleri, faaliyet yürüttüğü 1932-1951 yılları arasında dergi, kitap ve broşür olarak birçok yayın yapmıştı. Neredeyse her vilâyetteki halkevinin bir dergisi vardı. Halkevi dergilerinin yayın politikası belli bir merkezden, özellikle de M. Fuad Köprülü, Ahmet Kutsi Tecer ve Bedrettin Tuncel gibi bilim ve sanat dünyasının önemli isimleri tarafından yönetilen, yayın hayatını 17 yıl boyunca aralıksız olarak sürdüren Ülkü dergisi tarafından belirleniyordu.

Halkevleri, şubeleri aracılığıyla Anadolu'da Türk Halk Edebiyatı ve Türk folkloruna ilişkin geniş bir tarama ve derleme çalışmaları yapmaktaydı. Bu bağlamda destân, masal, hikâye, türkü, halk inançları, gelenek-görenek gibi folklorun birçok dalında

materyaller derlendi. Eski halk şairlerinin hayat ve eserlerine dair kitap ve makaleler yayımlandı. Yaşayan halk şairleri desteklendi; eserlerinin tanıtılması ve yayımlanmasına katkıda bulunuldu (Özdemir, 2013:33).

Halkevleri yoluyla Türkiye'nin tamamına yayılmış bulunan bu *halk terbiyesi* ve sosyal-kültürel kaynaşma, bütünleşme atmosferi Âşık Veysel için de büyük bir kapı araladı. Cumhuriyetin 10. Kuruluş Yıldönümü için yazdığı Gazi Destânı'nı Atatürk'e sunmak üzere 1934 yılında Ankara'ya gelen Veysel'in Ankara Halkevi'nde konserle başlayan halkevleri birlikteliği, 1950 yılında seçimleri kazanarak iş başına gelen Demokrat Parti hükûmetinin 1951 yılında halkevlerini kapatmasına kadar devam etti.

Halkevleri, Âşık Veysel'in sanatını geniş kitlelere yaymasına büyük bir fırsat tanıdı. Özellikle, Sivas Halk Şairleri Bayramı'nda tanıştığı Ahmet Kutsi Tecer'in, Ülkü Halkevleri Mecmuası'nın başında bulunduğu 1941-1945 yılları arasında büyük destek gördü. 1940'lı yıllar boyunca Ülkü'de *Toprak*, *Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı*, *Derdimi dökersem derin dereye*, *Tanrı'ya Hitap*, *Arzusun çektiğim Beserek dağı*, *Bizim eller yaylasına yürümüş* ve *Mektup*'un da yer aldığı yirmi üç adet şiiri yayımlandı (Özdemir, 2013:33).

1943 yılında Ankara Halkevi'nde orkestra eşliğinde sahneye çıktı (Özdemir, 2013:32). Şiirlerini içeren *Deyişler* adlı kitabı 1944 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in gayretleriyle ve yazdığı önsözle Ülkü yayınları arasında neşredildi. 1949 yılında Tecer'in organize ettiği bir konser için, Âşık Veysel'in şiirlerinden oluşan *Sazımdan Sesler* isimli 39 sayfalık bir kitap hazırlandı ve bilet yerine dinleyicilere satıldı (Şatıroğlu, 1964).[26]

Halkevi çevrelerinde tanınan ve talep gören Âşık Veysel, uzun müddet ülkenin çeşitli yerlerindeki şubeleri gezerek konserler verdi; halkla buluştu. 1940'lı yılların başında verdiği bir konserin bilgisine, Afyon Halkevi Reisi A. Mahir Erkmen ve CHP Afyon Vilâyet İdare Heyeti Reisi Ali Taşkapulu'nun CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdikleri, 17 Şubat 1941 tarihli iki ayrı raporda rastlıyoruz. Raporlardan, Ahmet Kutsi Tecer'in Bedrettin Tuncel'le birlikte bir konferans için gittikleri Afyon'da, Âşık Veysel'in de yanlarında bulunduğu ve konferans sonrasında verdiği konserde halkın takdir ve alkışlarına mazhar olduğunu öğreniyoruz (Bkz. EK A/Şekil A.1, EK A/Şekil A.2).[27]

Halkevleri, kuruluşunda ortaya koyulan ilke ve idealleri çerçevesinde, hayattaki halk sanatkârlarını her yönden desteklemeye çalıştı. Âşık Veysel bunun tipik ve en bilinen

[26] Âşık Veysel hayattayken, şiirlerinin bilgisi dahilinde ve kendi ismiyle yayımlandığı üç eseri vardır. Bunlardan, *Deyişler* ve *Sazımdan Sesler*, Halkevleri döneminde Ahmet Kutsi Tecer'in teşvik ve gayretleriyle; *Dostlar Beni Hatırlasın* adlı eser de 1970 yılında yayımlanmıştır (Bkz. Şatıroğlu, 1944; 1949, 1970).

[27] Taşkapulu'nun kaleme aldığı raporda Tecer "Gazi Orta Öğ. Okulu Edebiyat Öğretmeni", Tuncel ise "Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Doçenti" olarak anılmıştır (Bkz. EK A/Şekil A.2).

örneklerindendi. Veysel'in Halkevleri kadroları tarafından desteklenmesinde, yine Ahmet Kutsi Tecer'in de büyük katkısı vardı. Tecer, Urfa milletvekili olarak Ankara'da bulunduğu sıralarda, Ülkü Halkevleri Mecmuası'nı da idare ediyordu. Yukarıda da sözü edildiği gibi, 1944 yılında Veysel'in şiirlerinden meydana getirdiği *Deyişler* adlı kitabını yayımlamıştı. Arşiv kayıtlarından, halkevleri ve halkodaları kütüphanelerine dağıtılmak bu kitaptan 1944 yılının Ağustos ayında 800 ve 1945 yılının Ocak ayında 2000 adet satın alındığını ve Tecer'in bu kitapların ücretini, Ülkü dergisine ödenmek üzere CHP Genel Sekreterliği'nden talep ettiğini öğreniyoruz (Bkz. EK A/Şekil A.3, Şekil A.4, Şekil A.5).

Bu dönemde, halkevleri ve halkodalarındaki kütüphaneleri geliştirmek, üyelerin özellikle halkevi yayınlarından çıkan yeni kitapları okumalarını temin etmek ve yazarlara belirli miktarlarda maddi kaynak sağlamak için toplu şekilde kitap alındığına dair başka örnekler de var. Mesela, Âşık Veysel'in "Ülkü Dergisi vasıtasıyla" notu ile CHP Genel Sekreterliği'ne yazdığı dilekçesi, eser sahiplerinin toplu alımlarla desteklendiğini bir kez daha ortaya koyuyor. 1949 tarihli dilekçede Veysel, *Sazımdan Sesler* isimli kitabının alınması için talepte bulunuyor (Bkz. EK A/Şekil A.6):

> Sazımdan Sesler adlı bir kitap bastırdım. Bilhassa Halkodalarına toplanan halkımızın okuyacaklarını sanıyorum. Ötedenberi çok yardımınızı gördüm. Bu sefer de yardımınızı geri bırakmayacağınızı ümitle münasip bir mi[k]tarın satın alınmasına emirlerinizi diler, saygılarımı sunarım.

Onaylanan dilekçenin altında, 30 kuruştan 500 adet alınacağına dair el yazıyla yazılmış bir not da var. "Büro VII Şefi Konya Milletvekili" imzalı bir başka belgede ise, kitap bedeli olan 150 liranın ödenmesi için "I. Büroya" havalesi hususunda CHP Genel Sekreterliği'nden müsaade isteniyor (Bkz. EK A/Şekil A.7).

Aynı dönemde folklor çalışmalarının CHP Genel Sekreterliği eliyle maddi anlamda desteklendiğini ortaya koyan başka örneklerin olduğunu belirtmek gerekiyor. Sözgelimi, "Büro V. den Folklor Derleme Memuru Ferruh Arsunar" imzasıyla CHP Genel Sekreterliği'ne yazılmış 11 Nisan 1945 tarihli bir yazıda "üç seneden beri folklor derleme işlerimize faydalı olan Aşık Ali İzzet Özkandan" yine bazı önemli derlemeler yapıldığını ve yardımlarına karşılık kendisine "150 lira" verilmesinin talep edildiği kayıtlara rastlanıyor (Bkz. EK A/Şekil A.8). Ayrıca bu yazıya istinaden Kars Milletvekili C[evat] Dursunoğlu tarafından "CHP Genel Sekreterliği Yüksek Katına", paranın "Folklor masrafları" tertibinden ödenebilmesi için "XII. Büroya" havale edilmesi hususunda gönderilmiş bir olur yazısına da tesadüf edilebiliyor (Bkz. EK A/Şekil A.9).

2.2.10. Köy Enstitüleri'nde öğretmen bir saz şairi: Âşık Veysel

Cumhuriyeti kuran kadroların muasır medeniyet seviyesine ulaşmış *ideal birey ve toplum* tahayyülü kent merkezlerinde halkevlerinin çalışmaları ile olgunlaşırken, ülke nüfusunun büyük çoğunluğunun köylerde yaşıyor olması yeni arayışları beraberinde getirdi. Toplum katmanları arasındaki farkı ortadan kaldırmak ve kurucu ideolojinin inkılâplarına bağlı bireyler yetiştirmek için köylerdeki nüfusun da eğitilmesi büyük önem taşıyordu. Zira ülkede okuma-yazma oranı henüz istenilen düzeyde değildi ve maarif alanında da bir sıçrama gerçekleştirmek ve halihazırdaki köy öğretmeni açığını kapatmak da son derece gerekli idi.

Köylünün eğitim gereksinimi sadece okuryazarlıkla sınırlı değildi. Eğitim alanında bulaşıcı hastalıklarla ilmî yollarla mücadeleden, çağdaş tarım ve hayvancılık yöntemlerini hayata geçirmeye varana kadar sosyal, ekonomik ve kültürel yönleri bulunan bir kalkınma hareketi gerçekleşmesi gerekiyordu. Dönemin koşulları içerisinde köylere hizmet götürmek, köyde yaşamaya ikna edilebilecek bir eğitim kadrosu oluşturmak da büyük zorluk taşıyordu. Başarı için köylünün dilinden anlayan, yeni bir aydın tipine gereksinim vardı. Bu da köylünün kendi içinden çıkabilecekti. Bunun farkına varan İsmail Hakkı Tonguç, dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in önderliğinde Köy Enstitüsü fikrinin en önemli isimlerinden biri oldu. [28]

1937'de ilkokul düzeyinde eğitim veren ve *köy eğitmeni* yetiştirmek üzere açılan kursları, daha sonra Köy Öğretmen Okulları'nın açılması süreci izledi. 1939'daki Birinci Maarif Şûrası'nda, köylünün eğitiminde yalnızca köylüye okuma-yazma öğreten bir öğretmenin yeterli olmayacağı, köy öğretmeni yetiştirecek kurumların çok yönlü eleman yetiştirmesi gerektiğine karar verilerek, yeni açılacak kurumlara "Köy Enstitüsü" adının verilmesi kararlaştırıldı (Aysal, 2005:272-273). Hasan Âli Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç'un girişimleriyle şekillenen tasarı, TBMM'de görüşüldükten sonra 17 Nisan 1940 tarihli "Köy Enstitüleri Kanunu" ile yürürlüğe girdi (Aysal, 2005:274).

1940 yılından başlayarak, ülkenin tarıma elverişli ve geniş arazisi bulunan, tren yollarına yakın köylerinde 21 adet Köy Enstitüsü açıldı.[29] Buralarda verilen eğitim ziraat işleri, atölye işleri ve kültür dersleri olmak üzere üç ana grupta toplandı. Uygulamalı olarak verilen ziraat işlerinde öğrencinin çağdaş tarım ve hayvancılık metotlarını öğrenmesi, atölye işlerinde de köylerde hayatı kolaylaştıracak ikinci bir

[28] Köy Enstitüleri'nin kuruluşu ve amaçları için bkz. Aysal, 2005: 267-282.
[29] Bu enstitülerinin isimleri ve bulunduğu yerler: Akçadağ (Malatya), Akpınar (Samsun), Aksu (Antalya), Arifiye (Kocaeli), Beşikdüzü (Trabzon), Cılavuz (Kars), Çifteler (Eskişehir), Dicle (Diyarbakır), Düziçi (Adana), Erciş (Van), Gölköy (Kastamonu), Gönen (Isparta), Hasanoğlan (Ankara), İvriz (Konya), Kepirtepe (Kırklareli), Kızılçullu (İzmir), Ortaklar (Aydın), Pamukpınar (Sivas), Pazarören (Kayseri), Pulur (Erzurum) ve Savaştepe (Balıkesir).

mesleği edinmesi amaçlanıyordu. Kültür dersleri ise klasik eğitim sisteminde yer bulan matematik, geometri, tarih, coğrafya, müzik gibi öğretmenlikle ilgili derslerden oluşuyordu. Bu okullardan mezun olanlar, gelecekte ülkenin *aydınlık* yüzü olacak ve demokrasiyi henüz idrak edememiş toplumun köylü kesimini çağdaş Cumhuriyet yurttaşı niteliğine kavuşturacaktı.

Köy Enstitülerinde temel derslerin yanı sıra ziraat ve atölye dersleriyle köy yaşamının bütün ihtiyaçlarını karşılayabilen ve deneyimlerini öğrencilerine aktarabilen bir öğretmen nesil yetiştiriliyordu. Bütün enstitülerde öğrencilerin kültür ve sanata yatkın birer birey olmaları için gayret sarf ediliyor; öğrenciler şiirler ve çeşitli yazılar kaleme alıyordu. Ankara'ya yakınlığı nedeniyle merkezi bir vasfı bulunan Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Köy Enstitüleri Dergisi adıyla bir dergi çıkarılıyor; öğrencilerin kaleme aldığı yazılar bu dergide yayımlanıyordu.[30] Öğrenci ve öğretmenlerden folklora meraklı olanlar çevre köylerde halk ezgileri, masallar, hikâyeler, inançlar, gelenek ve görenek gibi konularda çalışmalar yapıyor; eğitim düzeyi, nüfus, göç, yerel mimarî, tarihi doku gibi konularda istatistikî bilgiler topluyor ve bütün bunların sonuçlarını dergi ve kitaplarda yayımlıyordu.

Bununla birlikte; köy enstitülerinde müzik dersleri de oldukça önemseniyor ve bu konuda yoğun bir çaba gösteriliyordu. Mandolin, taşıması kolay ve sabit perdeli bir çalgı olması nedeniyle ana çalgı olarak kabul ediliyor; her öğrencinin, öğretmen olduğunda çocuk şarkılarını, marşları ve halk ezgilerini çalabilecek kadar mandolin ve nota öğrenmesi zorunlu tutuluyordu. Klasik batı müziği parçalarının yanı sıra armonize edilmiş çok sesli parçalar, marşlar ve halk türküleri de eğitim müfredatında yer alıyordu.[31] Mandolinin dışında keman, piyano, akordeon, bağlama gibi çalgılar da yan çalgı olarak öğrenciler arasında oldukça yaygındı. Ayrıca, öğrencilerin müzik kültürünü geliştirmek amacıyla radyo ve gramofondan faydalanılıyor; yeni çıkan plaklar temin edilmeye çalışılıyordu.

Köy çocuklarını yetiştirmek üzere başlatılan bu eğitim seferberliği içerisinde usta öğreticiler ve tanınmış bazı isimler de yer aldı. Sözgelimi, Hasan Çakır Efe bildiği 28 adet millî oyunu iki yıl boyunca dolaştığı köy enstitülerinde öğretti (Ön, 1945:84; Özen, 2009:64). Akpınar Köy Enstitüsü'nde Konyalı halk sanatkârı Mazhar Sakman bando dersleri verdi (Hınçer, 1952b:238). Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Sabahattin Eyüboğlu kültür tarihi, Ruhi Su ise müzik öğretmeni olarak yer aldı.

---

[30] Yılda dört defa çıkarılacağı vaat edilen dergi ilk defa 1945 yılında yayın hayatına atılmış ve ancak sekiz sayı çıkabilmiştir.
[31] Köy Enstitüleri'nde öğretilen bazı eserlerin listesi için bkz. Ön, 1945:84-86; Kara, 1946:402-403.

Halkevlerinde ve radyolarda sazına ve sözüne sık sık yer verilen Âşık Veysel de, usta öğretici olarak Köy Enstitüleri'nin müzik derslerine katıldı.

Halkevlerinde ve radyolarda sazına ve sözüne sık sık yer verilen Âşık Veysel de, Köy Enstitüleri'nin müzik derslerine sazıyla katılarak milli maarife katkı sağladı. Köy Enstitüleri ile tanışmasında yine Ahmet Kutsi Tecer'in rolü olacaktı:

> (...). 1940 ta İbrahimden ayrılıp, Küçük Veyselle birleşmiştik. Ankaraya gelişlerimizden birisinde bizi ilk defa Sivasta Şairler Bayramına çağıran Kutsi Tecerle görüştük. O zaman, Ülkü dergisinin müdürlüğünü yapıyordu. Yanında maarifçi İsmail Hakkı Tonguçla Ferit Oğuz Bayır da vardı. Hoş beş sırasında bize köy enstitülerinde musiki öğretmenliğini kabul edip etmeyeceğimizi sordular. Derhâl kabul ettik. Bunun üzerine iyi bir aylıkla bizi musiki öğretmenliğine tâyin ettiler. Her sene bir enstitüde hocalık yaptık. (...). (Hınçer, 1952b:238)

O dönemde Urfa milletvekilliğinin yanı sıra Ülkü Halkevleri Mecmuası'nın da müdürlüğünü yürüten Ahmet Kutsi Tecer'in girişimiyle, 1941 yılında Kocaeli'ndeki Arifiye Köy Enstitüsü'nde başlayan usta öğreticilik hayatı[32] (Özen, 2009:65), 1942-1943 yıllarında Ankara'daki Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde, 1943-1944 yıllarında Eskişehir'deki Çifteler Köy Enstitüsü'nde, 1944 yılında Kastamonu'daki Gölköy Köy Enstitüsü'nde, 1945 yılında Sivas Yıldızeli'ndeki Pamukpınar Köy Enstitüsü'nde, 1946 yılında Samsun Ladik'teki Akpınar Köy Enstitüsü'nde devam etti (Özen, 2009:65).[33] Küçük Veysel olarak da bilinen yol arkadaşı Veysel Erkılıç'la birlikte gittiği enstitülerde, öğrencilere bağlama çalmayı ve halk türkülerini öğretti; enstitülerde düzenlenen etkinliklerde öğrencilere konserler verdi.[34]

Hasanoğlan Köy Enstitüsü'ndeki müzik çalışmalarıyla ilgili izlenimlerini 1945 yılında kaleme alan ve o dönemde Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü öğrencisi olan Abdullah Ön, repertuvarlarındaki halk türkülerinin bir kısmını 1943 senesinde enstitüde "halk türkülerinin hocalığını yapan" Âşık Veysel'in öğrettiğini aktarıyor. Verdiği türkü listesinde, Âşık Veysel'in plağa okuduğu eserler *Bülbül*, *Köroğlu*, *Keklik*, *Mecnun'um Leyla'mı gördüm* gibi halk ezgisi tarzında anonim ya da âşık tarzı eserler yer alıyor (Ön, 1945:86).[35]

---

[32] İhsan Hınçer'le 1952 yılında yaptığı röportajda enstitülerde 1942 yılında çalışmaya başladığını aktarıyor. Bu durumda Veysel'in köy enstitüleri ile tanışmasının 1941-42 eğitim-öğretim dönemi içerisinde olduğunu akla getiriyor.

[33] Âşık Veysel'in Akçadağ, Düziçi, Pulur, Kepirtepe, Savaştepe gibi bazı enstitülere usta öğretici olarak değil, konser vermek için kısa süreli olarak gittiğini biliyoruz (Bkz. Aslanoğlu, 1967:30; Turan, 1994; Alptekin, 2007). Kutlu Özen, Veysel'in toplam 18 köy enstitüsünde görev yaptığını Sebahat ve Enver Karatekin'den naklediyor (Özen, 2009:65). Bunların bir kısmı görevinden ayrıldığı 1946 yılından sonra, konser vb. etkinlikler için kısa süreli ziyaretler şeklinde olmalıdır.

[34] 1945 tarihli Radyo dergisinde, köy enstitülerinin birinde saz öğreticisi olarak tayin edilen Âşık Veysel'in Ankara'ya geldiğinden ve radyoda iki konser verdiğinden söz ediliyor (*Radyo*, 1945:18). Dönemin popüler bir halk âşığı olan Veysel'in Köy Enstitüleri döneminde de radyodan sesini duyurduğu ve dinleyici kitlesinden kopmadığı anlaşılıyor.

[35] *Köroğlu* ve *Mecnun'um Leyla'mı gördüm* adlı eserleri, Arifiye Köy Enstitüsü öğrencisi Mustafa Kara'nın verdiği listede de görüyoruz; fakat burada Âşık Veysel'den söz edilmiyor (Kara, 1946:403).

Köy Enstitüleri yılları Âşık Veysel'in en sevilen şiirlerini yazdığı dönem oldu. 1941 yılında bulunduğu Arifiye Köy Enstitüsü'nde *Esti bahar yeli karlar eridi* ve *Açtı bahar çiçekleri Ada'nın* mısraıyla başlayan şiirlerini, 1944 yılında bulunduğu Çifteler Köy Enstitüsü'nde ise *Dost dost diye nicesine sarıldım* mısraıyla başlayan *Kara Toprak* adlı şiirini yazdı (Şatıroğlu, 1964).

Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde bulunduğu dönem de Âşık Veysel için oldukça verimli geçti. *Uzun ince bir yoldayım* ve *Girdim dostun bahçasına* mısraıyla başlayan şiirlerini, *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan *Mektup* adlı şiirini[36] ve *Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse* mısraıyla başlayan *Gerçek Âşık* adlı şiirini[37] burada yazdı. Hasanoğlan'dayken tanıştığı Yaşar Kemal yıllar sonra, Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde bulunduğu dönemin Veysel'in kendi şiir üslubu için bir dönüm noktası olduğunu aktardı:

> Veysel en yeni şiirlerini Hasanoğlan'da yazdı, hem de en güzel şiirlerini; Veysel, yeni bir Veysel olduysa Hasanoğlan Köy Enstitüsünde oldu. Orada saz öğretmeni olarak yeni oluşan aşklı şevkli bir köylü dünyasına katıldı. İlk yıllarda Hasanoğlan, yapmanın yaratmanın bir sevinç şakımasındaydı. Veysel de bu şakımayı iliklerine kadar yaşadı. (Yaşar Kemal, 1973:5)

Cumhuriyet kadrolarının 1940'lı yıllarda hayata geçirdiği en önemli projelerden biri olan Köy Enstitüleri; Atatürk'e, Cumhuriyete, inkılâplara ve içinden çıktığı memleket köylüsüne yürekten bağlı olan Veysel'i de kucaklamıştı. Yaşar Kemal'in sözünü ettiği şakıma, belki de bunun eseri idi. 1946 yılında gelindiğinde Âşık Veysel'in içindeki

---

[36] Âşık Veysel'in *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan şiirini yazdığı yerle ilgili farklı bilgiler var. Şiirin yazılış hikâyesini anlattığı bir ses kaydında, son olarak Ladik'teki Akpınar Köy Enstitüsü'nde görev aldığını ve izinli olarak köyüne gittikten sonra bir daha dönmediğini zikrediyor. Anlatının devamında, Hasanoğlan'da sekiz ay kaldıktan sonra Sivrialan'a gitmeyi arzu ettiğini, fakat doğrudan doğruya izin isteyemediğini aktarıyor. Bir şiir yazıp toplantıda okuyama karar verdiğini, bunu dinleyince memleket hasretine düştüğünü fark edip izin vereceklerini düşündüğünü, gerçekten de bu yolla izin alabildiğini belirtiyor. Bu durumda şiiri Hasanoğlan Köy Enstitüsü'ndeyken yazılmış olduğu ortaya çıkıyor. Bununla birlikte, Erdoğan Alkan'a, şiirin yazıldığı yerle ilgili farklı bir bilgi daha veriyor. Günde bir iki saat derse girdikten sonra odasında yapayalnız kaldığını ve enstitülerdeki hayattan sıkıldığını, Akpınar (Ladik) Köy Enstitüsü'ndeyken eşinden mektup almış gibi bu şiiri yazdığını, 15 gün izinli olarak köyüne geldiğini ve bir daha dönmediğini aktarıyor (Alkan, 1991:91). Ses kaydındaki anlatı sırasında Hasanoğlan Köy Ensitüsü'nün ismini zikretmesi bir dil sürçmesi midir bilinmez ama Akpınar Köy Enstitüsü'nün görev yaptığı son enstitü olduğunu düşünülürse, şiirin ortaya çıkış hikâyesiyle ilgili ikinci anlatı akla daha yatkın geliyor. Bu çelişkili ifadelerden olsa gerek, Ahmet Özdemir de şiirin yazıldığı yerle ilgili olarak her iki enstitünün ismini birden zikrediyor (Bkz. Özdemir, 2013:31-32). Bu arada, Veysel İbrahim Aslanoğlu'na, Akpınar Köy Enstitüsü'nden ayrılma anısını daha farklı anlatmış… Aslanoğlu'nun (1967:17) aktardığına göre Veysel, Akpınar'da çalışmaya başladıktan on beş gün sonra seçimler nedeniyle köyüne dönmüş. Bir süre sonra, vazifeye tekrar gelmediği için müstâfî [kendi isteğiyle ayrılan, istifa eden] sayıldığını ve on beş günlük ücretin gönderileceğini belirten bir mektup almış. Bu mektup üzerine kızıp bir daha enstitüye gitmemiş.

[37] Âşık Veysel, bir radyo programında eseri seslendirmeden önce şiirin hikâyesini anlatıyor (Anlatının bir başka versiyonu için bkz. Özen, 2009:67-68):

> (…). … öğretmen odasının önünde ufak bir kiraz fidanı dikmişler. Ben de ağacı çok severim. Öğretmen odasının önünde sandalyeyi koydururum, o ağacın dibine… Ağacı böylesine okşuyorum, seviyorum. Her gün ve her gün orada otururum; ağacı severim. Günün birinde hava karıştı, gürledi. Biz içeri gittik. Bir dolu; geldi, vurgu kırdı, geçti. Tabi, güneş açıldı. Yine sandalyemi ağacın dibine koydurdum. Baktım ki o yapraklar yırtılmış; dallar kırılmış, perişan bir halde… O zamanlar şu şiiri yazdım: Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse (…).

sevinç, sıla hasretine dönüştü. Samsun Ladik'teki Akpınar Köy Enstitüsü'ndeyken 15 günlük bir izinle köyüne geldi. Bir daha geri dönmedi ve Veysel'in Köy Enstitüleri'nde usta öğreticilik serüveni sona erdi (Şatıroğlu, 1964).

2.2.11. Gerçekçi köy filminde sansürün sahte mekânları

Âşık Veysel trajik hayatıyla her dönem ilgi odağı oldu. Gözlerinin görmemesi, ilk evliliğinin yarattığı bunalım dönemi, Atatürk ve Cumhuriyet tutkusu, eserleri, insana ve topluma bakışı, yaşam tarzı ve daha pek çok konu Veysel'i gündemde tutmaya yetti. Halkın içinden çıkarak şöhreti yakalamış, fakat köklerini kaybetmemeyi kendine ilke edinmiş bir Anadolu şairi olarak, hakkında yapılan her faaliyet halkın ilgisini çekti.

Türkiye'de film endüstrisinin hızla gelişmekte olduğu 1950'ler, Veysel'in ülkenin bir çok yerini gezdiği, turneler düzenlediği, halkla haşır neşir olduğu yıllardı. Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin ona sağladığı imkânlarla, kültür ve sanatın pek çok dalında duayen olmuş isimlerle tanışmış, dostluk kurmuştu. Bunlardan biri de ressam, yazar ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'ydu. Âşık Veysel'in yaşam öyküsünden esinlenen Eyüboğlu, 1952 yılında bir senaryo kaleme alarak, onu ilk defa beyaz perdeye taşımak istedi. Senaryo büyük ölçüde Veysel'in hayatı üzerine kurgulanmıştı; fakat, gerçek yaşam öyküsüyle örtüşmeyen noktalar da yok değildi. Senaryo Âşık Veysel'e okundu. Veysel filmin çekilmesini kabul etti ve çekimlere başlandı.

Yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği film *Karanlık Dünya: Aşık Veysel ve Hayatı* adını taşıyordu. Biyografi tarzında, "gerçekçi bir köy filmi denemesi" olarak 1952 yılında Âşık Veysel'in köyü Sivrialan'da ve bazı sahneleri de Kapadokya'da çekildi. Filmde Ayfer Feray, Ahmet Sayıl, Kemal Öz, Hakkı Ruşen gibi isimlerin yanı sıra Âşık Veysel de yer aldı (Bkz. Şekil 2.6).

Film tamamlandığında Sansür Kurulu'nun denetiminden geçemedi. Kurul öncelikle, "dünya karanlık olamaz" gerekçesiyle yapımcıdan filmin isminin "Âşık Veysel'in Hayatı" olarak değiştirilmesini istedi. Ardından da, köydeki çekimlerde görülen buğday başaklarının boylarının kısa olması nedeniyle, bu bölümlerin filmden çıkarılması istendi. Başakların kısa olması, toprakların verimsiz, Türk köylüsünün fakir olduğu izlenimi yaratıyordu. Oysa 1923'ten beri, Cumhuriyet'i kuran ve yöneten kadrolar yüzü Batıya dönük, çağdaş ve her anlamda gelişmiş bir ülke ideali içindelerdi. Türkiye'nin imajını sarstığı düşünülen sahneler filmden çıkarıldı.

Filmin yapımcısı Nazif Duru, yönetmenden bağımsız olarak sansürün müdahale etmeyeceği bazı görüntülerini filme ekledi. Âdeta köylünün zengin ve refah içerisinde olduğu izlenimi yaratılmaya çalışılıyordu. Filme sonradan eklenen sahnelerde, Âşık Veysel yıllar sonra köye dönüyor ve ayrıldığı zamana göre köyü "modern" bir halde

buluyordu. Bereketli topraklar üzerindeki gür buğday tarlasında ve karasabandan terfi eden zengin köylünün traktörle sürdüğü tarlada “modern” tarım makinalarının sesini dinliyor; tebessüm ediyordu. Görüntülerde “modern” bir köy okulu ile çağın gereklerine uygun, köydeki bütün salgın hastalıklara karşı zafer kazanmış bir dispanser de yer alıyordu. Bir grup köylü onu köyün girişinde karşılıyor; doktor önlüklü birisi yıllar önce hastalık nedeniyle gözünü kaybeden Veysel’le “Köy Sağlık Memuru” yazılı bir tabelanın önünde sohbet ediyordu. Bu görüntüler üzerine seslendirme yoluyla giydirilen metin ise, âdeta kurucu ideolojinin Türkiye’yi getirmek istediği çağdaş ve gelişmiş ülke düşüncesinin bütünüyle gerçekleştiği, inkılâpların ülkeye büyük yol kat ettirdiği izlenimi veriyordu (Duru, 1952).

Bu eklemelerle film 1953 yılında kurulun onayından geçerek yayın izni aldı. Bu haliyle filmdeki konu bağlantıları yok olmuş, senaryo anlaşılmaz hale gelmişti. Sansüre takılan ve üzerinde birtakım değişiklikler yapılan filmin senaryo yazarı Bedri Rahmi Eyüboğlu, Veysel’in vefatı nedeniyle yazdığı bir yazıda şunları söyledi:

> Âşık Veysel için bir senaryo hazırlamıştım. İlginç bir film ortaya çıkmıştı. Yazık ki sansür yüzünden bu filmin onda sekizi gitti. Onda ikisi kaldı. Yani film kuşa döndü. (Eyuboğlu, 1973:7)

Karanlık Dünya: Aşık Veysel ve Hayatı adlı film, Veysel’in yaşadığı dönemdeki ilk ve son beyaz perde deneyimi oldu.

Şekil 2.6 : *Karanlık Dünya* isimli filmin afişi (Url-1).

2.2.12. Vatanî hizmet tertibinden aylık 500 lira

Halk Şairleri Bayramı'ndan sonra gazete ve dergi röportajları, derlemeler, plak ve longplay yayınları, radyo ve televizyon programları, konser ve turnelerle geçen 34 yılın ardından Âşık Veysel 71 yaşına gelmiş; yurdun pek çok vilayetini dolaşmış, ismi yediden yetmişe tanınır olmuştu. Kış aylarında oğlu Ahmet'le birlikte Sivrialan'dan ayrılıp, konserlere ve planlanan çeşitli etkinliklere katılmak üzere turnelere çıkıyordu. Yaz aylarında köyüne geri dönüyor; kendisi mütevazi bahçesinde elma yetiştirmekle uğraşırken, oğlu da köy işleriyle ilgileniyor, çiftçilikle geçimini sağlamaya çalışıyordu.

Bu sıralarda, daha önce halkevleri başkanlığı, milli eğitim bakanlığı, Türk Dil Kurumu başkanlığı gibi görevlerde bulunan, dil ve edebiyat konularında akademik düzeyde faaliyetleri olan Tahsin Banguoğlu, Âşık Veysel'in son dönemlerini nispeten refah içerisinde geçirmesi için bir adım attı. Cumhuriyet Senatosu'nun Edirne Milletvekili olarak mecliste bulunan Banguoğlu, diğer 64 milletvekili ile birlikte Âşık Veysel'e "vatanî hizmet tertibinden" aylık bağlanması hakkında, 17 Temmuz 1963 tarihinde bir kanun teklifi verdiler (Bkz. EK B/Şekil B.1-2).[38]

Teklifin gerekçesinde, uzun yıllar arı ve duru bir halk diliyle yazdığı şiirlerinde halk, millet, memleket, vatan gibi konuları işleyen, Atatürk devrimlerini savunan ve millî birliği sağlamak için telkinlerde bulunan Âşık Veysel'in yaşlandığı, vatan hizmeti nedeniyle küçük de olsa bir aylık bağlanmasının, Meclis'in kadirbilirliği ve "Türk milletinin bir şükran nişanesi" olacağı vurgulandı (Bkz. EK B/Şekil B.2).

Teklif önce Maliye Komisyonu'nda, ardından da Bütçe ve Plan Komisyonu'nda görüşüldü (Bkz. EK B/Şekil B.3). Maliye Komisyonu'nun 27 Şubat 1964 tarihinde, Bütçe ve Plan Komisyonu'nun ise 9 Haziran 1965 tarihinde Cumhuriyet Senatosu Başkanlığı'na gönderdiği olumlu raporlar neticesinde teklif,[39] Türkiye Büyük Millet

---

[38] Gerek halkevi başkanlığı ve gerekse milletvekilliği dönemlerinde Ahmet Kutsi Tecer'le de yakınlığı bulunan Tahsin Banguoğlu, halk kültürü ve musiki konularındaki çalışmalara destek verdi. Arşiv kayıtlarında yer alan bilgiler bunu doğrular niteliktedir. Sözgelimi, 1946 yılında Bingöl Milletvekili iken "Halkevleri ve odalarındaki musiki çalışmaları ve musiki aletlerinin bakımı adlı iki broşürün 3000'er adedinin baskı bedeli olarak" CHP Genel Sekreterliği'nden Ülkü Dergisi hesabına bir miktar kaynak ayrılmasını sağlaması bunun örneklerinden biridir (Bkz. EK A/Şekil A.10). Ayrıca, yine Bingöl milletvekilliği döneminde, "Büro X Şefi Bingöl Milletvekili Tahsin Banguoğlu" imzasıyla, halkevleri ve halkodalarındaki kitaplıkları geliştirmek ve bu arada "Ülkü dergisi ile işbirliği halinde", "Halk Edebiyatımız ile değerli edebî şahsiyetleri ve millî duygu taşıyan genç istidatları tanıtmak maksadı ile" yayımlanması düşünülen bir kitabın "V. Büro" tarafından satın alınmasına ve diğer konulara ilişkin yazdığı 6 Temmuz 1945 tarihli bir yazı da, Halkevlerinin CHP Genel Sekreterliği'nin kültür kolu olarak faaliyet gösterdiğinin ve Banguoğlu'nun halk kültürü ile ilgili çalışmalara verdiği desteğin kanıtıdır (Bkz. EK A/Şekil A.11). Öteden beri milli kültürü ve onun değerlerini ön plana alan halkçı kadroların 1965'te Âşık Veysel'e TBMM tarafından maaş bağlanmasını sağlamaları da tek parti dönemindeki uygulamaların devamı niteliğindedir.

[39] Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisi'nce kabul edilen metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon Raporu için bkz. EK B/Şekil B.6-7.

Meclisinin 16 Temmuz 1965 tarihli oturumunda görüşüldü. Burada söz alan Tahsin Banguoğlu, meclisin huzurunda şu sözleri söyleyecekti:

> (…). Vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması, bizdeki teamüle göre, umumiyetle cephelerde kahramanlık göstermiş, canı ile, kanı ile vatana hizmet etmiş olan vatan evlâtlarına ait gibidir. Türkiye Büyük Millet Meclisi ancak istisnai hallerde büyük sanat adamlarına ve ilim adamlarına da vatani hizmet tertibinden aylık bağlamıştır.
>
> Huzurunuzdaki teklif bu istisnai tekliflerden biridir. Âşık Veysel bizim halk edebiyatımızın en büyük temsilcilerinden biridir. Gerekçede açıkladığım gibi, Âşık Veysel 20'nci yüz yılın en büyük halk şairidir. 8 yaşında gözlerini kaybetmiş, bütün ömrü kapalı gözle geçmiştir. Fakat o küçük yaşta yurdundan aldığı güzel intibaları ömrü boyunca taşımış ve gözü açık olan pek çok şairden daha güzel ve daha renkli bir şekilde yurdun köşesini, bucağını ifade etmiş duyurmuştur. Halen 71 yaşındadır. Âşık Veysel'e Yüksek Senatonun ve Büyük Meclisin göstereceği bu âtıfet Türk irfan hayatına, Türk sanat hayatına karşı bir âtıfet olacaktır. Bir eski maarifçi arkadaşınız sifatiyle bu âtıfete Türk irfanı adına şimdiden teşekkür ederim. (Banguoğlu, 1965:587-588. Bkz. EK B/Şekil B.9)

Banguoğlu'nun konuşmasının ardından oylamaya geçildi. Maddelerin tümü üzerine ittifak sağlandı ve kanun teklifi kabul edildi. Kanun, "ivedilik teklifi" ile meclise sunulmuştu; oylama neticesinde o da kabul edilerek yürürlüğe girmesi öne çekildi. Kanun, 26 Temmuz 1965 tarihinde, "yayımını takip eden ay başında" yürürlüğe girmek üzere Resmî Gazete'de yayımlandı (Bkz. EK B/Şekil B.10). Bu vesileyle, Âşık Veysel'e "anadilimiz ve millî birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı", yaşadığı sürece "vatani hizmet tertibinden" 500 lira aylık bağlanmış oldu.

3. ÂŞIK MUSİKİSİNDE GELENEK TEMSİLCİLİĞİ VE ESER ÜRETİM YOLLARI: ÂŞIK VEYSEL ÖRNEĞİ

Kendine özgü sözlü ve yazılı kaynakları, türleri, biçimleri, repertuvar elemanları, icra üslupları ve eğitim-aktarım yöntemleriyle Anadolu kültürünü besleyen unsurların başında gelen âşık sanatı, zamanın sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi koşullarıyla ilişkili olarak her geçen gün güç kaybediyor. Bugün itibariyle âşık musikisine ait gelenek mirasının hacmi hakkında bildiklerimiz geçtiğimiz asrın verileriyle sınırlı olsa da, âşıklık geleneğinin iç prensipleri, üretim-tüketim mekanizmaları, bu geleneğin yaşadığı çeşitli dönemlerin kendine özgü ekonomik koşulları, bu koşulların toplumun çeşitli katmanlarında oluşturduğu hiyerarşik yapılar ve bu yapıların meydana getirdiği kültürel veriler, geçmişi itibariyle örgütlü bir meslek kolu olduğu bilinen âşıklığın sosyal ve kültürel kodlarını açığa çıkarması bakımından son derece kıymetli bir hale geliyor.

Âşık sanatının temsilcileri geçmişte toplumun çeşitli katmanlarıyla iç içe bir yaşantı sürüyor; şiir ve musiki aracılığıyla oluşturdukları sözlü kültür yoluyla toplumsal hafızanın canlı kalmasını ve kuşaklar arası aktarılmasını sağlıyorlardı. Toplum yaşantısına sirayet eden her türlü konu âşıkların repertuvarlarında yer buluyor; gezgin âşıklar yoluyla uzun mesafeleri aşan bir konu başka bir coğrafyanın bilgi dağarcığına eklemlenerek, geniş kitlelerin müşterek hafızasını meydana getiriyordu. Yüzyılları kapsayan bu süreç, edebi ve müzikal unsurların belirli prensipler dâhilinde muhatabına aktarıldığı sanatsal bir yapı halinde Anadolu kültürünü besleyen ögelerin başında geldi ve son dönemin kudretli temsilcilerini büyük ölçüde geçtiğimiz yüzyılda toprağa vererek yerini geleneğin hatırasını yaşatmaya çalışan meraklılarına ve 21. yüzyılın yeni sanat anlayışlarına bıraktı.

Âşık sanatı ve özellikle de âşık musikisi hakkında derli toplu bilgilere ilk olarak M. Fuad Köprülü, Ahmet Talât Onay, Osman Cemal Kaygılı, Ahmet Cevat Yazgan gibi müelliflerin 20. yüzyılın ilk yarısında kaleme aldıkları yazılarda tesadüf ediyoruz. Geleneğin işleyişini günümüz bilgi dağarcığına aktaran müelliflerin başında da M. Fuad Köprülü geliyor. Köprülü, geleneğin geçmişteki temsilcilerini şehir muhiti âşıkları ile köy ve aşiret çevresi âşıkları olarak tasnif ediyor. Şehir ve kasabalardaki bazı kahvehanelerin âşıkların toplantı yeri olduğunu ve âşıkların belirli mevsimlerde

buralarda toplanarak saz eşliğinde şiir terennüm ettiklerini aktarıyor.[40] Örgütlü bir esnaf kolunun varlığına işaret eden şu sözleri, âşıklık geleneğinin eğitim ve aktarım yöntemleri ile âşık sanatının icra edildiği mekânlar hakkında da son derece kıymetli bilgiler içeriyor ve âdeta gelenek temsilcilerinde bulunması gereken vasıfları tanımlıyor:

> Hükümetin kontrolü altında muntazam bir teşkilâta malik olan bu **âşıklar**, panayırlar gibi geçici toplantı yerlerinde kurulan kahvehanelerde bulunurlar memleketi dolaşırlar, tekkelerde ve bilhassa her köşeye dağılmış olan **Bektaşi tekkeleri**nde- büyüklerin ve zenginlerin konaklarına misafir olurlardı. Başka esnaf teşekküllerinde olduğu gibi, âşıklar teşkilatında da **çıraklık**tan başlayarak âşık oluncaya kadar geçirilmesi icap eden birçok devreler vardı. Bilhassa, büyük, şöhretli âşıkların etrafında, saz şairliğine meraklı, istidatlı birçok genç **çırak** olarak toplanırlar, üstattan bir çok **mahlâs** –yani şiirlerinde kullanacakları bir ad– alırlar, âşık olmak için zaruri olan edebi ve mesleki terbiyeyi gördükten sonra **fasıl**lara girmeye başlarlar, memleket içinde uzun seyahatlere çıkarlar, nihayet âşık olurlardı. Ekseriyetle küçük esnaf tabakasından, şehir ve kasabada günlük çalışması ile yaşayan fakir halk arasından, yahut muhtelif askerî sınıflardan yetişen bu **âşıklar**, bir tahsil görmemekle beraber, şehir hayatının kültür havası içinde, istidatlarına göre, klâsik şiire ve musikîye, tasavvuf felsefesine, İslâm dinîne ve tarihine, evliya menkıbelerine, İran ve Türk edebiyatlarında çok kullanılan **mitolojik** ve **lejander** motiflere ait birçok bilgiler edinirler, İran edebiyatının Hafız, Sa'di gibi büyük şahsiyetlerinin eserlerine bile yabancı kalmazlardı. (Köprülü, 2004:34-35)

Köprülü, büyük kültür merkezlerinden uzak köylerde ve göçebe ya da yarı göçebe aşiretlerde yetişen âşıkları, şehirli âşık tipinden büyük ölçüde klasik şiir tesirinden ve aruz vezninden büyük ölçüde uzak kalmaları noktasında ayırıyor. Köylü sınıfının duygularına tercüman olmaları dolayısıyla köy ve aşiret çevresi âşıklarını halk edebiyatı zevkine daha yakın buluyor. Yine de, şehir muhiti âşıkları ile köy ve aşiret çevresi âşıklarını birbirlerine yaklaştıran etkenlerin varlığını tespit etmekten geri durmuyor.

Köprülü'ye göre (2004:36), ekonomik nedenler köy ve şehir yerleşimleri arasında tam anlamıyla ayrı bir hayatın meydana gelmesine mani olacağı için uzun süreler zarfında köy ve şehir hayatı arasında maddi ve manevi kültür tesirleri meydana geliyor. Ayrıca, tıpkı şehir muhiti âşıklarında olduğu gibi, köy ve aşiret âşıkları üzerinde sanat mertebesi bakımından klasik şiir etkisi de örnek teşkil ediyor. Gezgin âşıklar da seyahatler yoluyla her muhitten âşıkla bir araya geliyor ve bu da etkileşimin kapılarını aralıyor.

Şehir muhiti âşıkları ile köy ve aşiret âşıklarını yaklaştıran en önemli merkezler olarak tekkeleri ve özellikle de Bektaşilik gibi "heterodoks" tarikatlara mensup tekkeleri işaret

[40] Âşık kahvehaneleri hakkında tafsilatlı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Köprülüzâde, 1330 (M. 1914); Yazgan, 1933; Kaygılı, 1937; Şenel, 2007.

eden Köprülü, çeşitli sosyal çevrelerde bu tekkelerin verdiği edebi ve tasavvufi kültürün aynı olduğuna vurgu yapıyor ve "Kızılbaşlar" arasındaki kültürün de bundan farklı olmadığını zikrediyor (Köprülü, 2004:36).

Köprülü'nün geçtiğimiz yüzyılın başlarında kaleme alınan düşünceleri büyük ölçüde 19. yüzyıl bilgisini günümüze taşıyor gibi görünse de, bugünün repertuvar ve şiir bilgisi de Alevi-Bektaşi toplulukları arasında muhite göre birbirinden çok büyük farklar içeren bir kültür yapılanmasının meydana geldiğini desteklemiyor. Tam aksine, Köprülü'nün sözleri, "Kızılbaş" toplulukları arasındaki dede-talip ilişkileri ve musahiplik kurumunun işleyişinden kaynaklanan ziyaretleri ve bu ziyaretler sırasında düzenlenen ayin-i cemlerde ve diğer ritüellerde yaşanan şiir ve repertuvar etkileşimini ve gizli ya da topluluğa açık musikili toplantılarda ortaklaşan repertuvarı akla getiriyor.

Köprülü, köy ve şehir saz şairleri arasında yakınlaşmayı sağlayan bu etkileşimin her iki muhitin âşık sanatı içerisindeki farkların derinleşmesine mani olduğunu ve 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra "kendi nevi içerisinde adeta klasikleşmiş" bir edebiyatın vücuda gelmesine katkıda bulunduğunu aktarıyor. "Âşık tarzı" adıyla andığı bu edebiyatı da, "belli kaidelere, kalıplara, belli ideolojiye bağlı, hususî – oldukça zengin– şiir tarzı" olarak tarif ediyor ve musikiyi de içine alan muhtelif sanat uygulamalarının birleşip kaynaşmasından meydana gelmiş bir terkip olarak görüyor. Musiki ile şiirin birbirini tamamlayıcı mahiyette devam etmesini ise, halk edebiyatının daha eski dönemlerden beri değişmez karakterinin devamı olarak nitelendiriyor (Köprülü, 2004:37-39).[41]

Köprülü'nün uzayıp giden satırları, âşık sanatındaki eğitim ve aktarım yöntemleri ile âşık repertuvarının yaygınlaşmasını sağlayan âmiller üzerine bir genelleme niteliği taşıyor. Âşık tarzını, şiir ve musikinin bir bileşeni olarak nitelendirmesi de âşık sanatında şiir-musiki birlikteliğinin önemine dikkat çekiyor ki, gerçekten de âşık musikisi ürünlerinin meydana gelmesinde, yalnızca şiir ya da musikinin kuruluşları değil, şiir-musiki birlikteliği de belirli kurallar dahilinde oluyor ve bunlar büyük ölçüde eser üretim yollarını tarif ediyor. Ve aslında Köprülü'nün tarif ettiği özelliklerin tamamı, asırlardır devam eden birtakım icra ve üretim alışkanlıkların sonucu olarak âşık sanatının geleneksel yönünü tanımlıyor. Geleneğin işleyişi kuşkusuz Köprülü'nün yukarıda ana hatlarıyla verdiği bilgilerden daha girift ve bir o kadar da tanımlanmaya muhtaç durumda…

[41] Süleyman Şenel (2007:65) de âşık tarzını "belli kurallara, kalıplara, biçimlere ve fikirlere bağlı şiir tarzıyla, musiki tarzını bünyesinde taşıyan birleşik bir deyim" olarak tanımlıyor ve 'aşık tarzının "tek başına ağız kullanımı ve okuyuşa (tegannî) bağlı bir anlam içermediğini" aktarıyor.

Geçtiğimiz yüzyılın âşık musikisi dağarcığı Köprülü'nün henüz yüzyılın ilk çeyreği içerisinde tarihe not düştüğü satırları büyük ölçüde destekler nitelikte olsa da, şehir ve kasaba muhiti âşık sanatının örgütlü bir meslek kolu olarak işleyişiyle ilgili kıyıda köşede kalmış bilgilerden fazlasına sahip değiliz. Eğitim, aktarım ve üretim yöntemleri, fasıl repertuvarları, tür, biçim, çeşit ve çeşitlemeleri, belirli bir muhitteki âşıkların uyması gereken edep, erkân gibi kurallar ve hiyerarşilere yönelik bilgiler çoğunlukla geçmişin soluk izlerini yaşatan hatıralardan derlenerek günümüze intikal eden verileri kapsıyor. Âşık musikisi konusunda 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren kaydedilebilen/tespit edilebilen veriler ise geçmişin sönük bir yansıması halinde, âşık sanatının büyük ölçüde şahsî uygulamalar yoluyla, repertuvar icrası ve aktarımı üzerinden devam ettiğini ve âşık sanatında merkeziyetçi-hiyerarşik izlerin kaybolmaya yüz tuttuğunu gösteriyor. Üstelik, –Köprülü'nün ifadesiyle– "heteredoks" tarikatların büyük oranda ortaklaşmış işleyiş ve repertuvarları göz önüne alındığında, şehir ve kasaba âşıkları ile köy ve aşiret çevresi âşıklarının eğitim-aktarım yöntemleri ile repertuvarları, bulundukları icra muhitleri ve şiirlerindeki klasik şiir tesiri nispetinde ayırt edilebiliyor. Ve aslında böyle bir ayrım da, coğrafî ve kültürel açıdan kent yaşamı ile kırsal yaşamın birbirine yaklaştığı alanlarda ve Alevî-Bektaşî ritüelleri içerisindeki zakirlik repertuvarına bağlı eserler göz önüne alındığında, büyük ölçüde yapılamıyor.

Âşık sanatının geçmişte örgütlü bir meslek kolu olarak işleyişine yönelik bilgilere Süleyman Şenel'in satırları arasında da tesadüf ediyoruz. Bu satırlarda, özellikle şehir muhiti âşıkları arasında geleneğin belirli bir hiyerarşik düzen içerisinde gerçekleştiğini ve icranın bu düzene bağlı olarak belirli bir sıralama ve kurallar dairesinde yapıldığını ve bunun da âşıklar arasında yaygın bir fasıl anlayışını ortaya çıkardığını görüyoruz. Şenel (2007:13), "âşık fasıllarında seslendirilen repertuarların ve/veya repertuar elemanlarının İstanbul, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Konya, Balıkesir, Edirne, Erzurum, Amasya, Sivas, Malatya, Trabzon gibi birbirine yakın veya kısmen yakın bir çevrede bazı yönlerden büyük benzerlik gösterdiğini" ve bu yönüyle "merkeziyetçi âşık sanatının varlığını akla getiren" delillerin olduğunu belirtiyor. Nitekim, Şenel'in, M. Fuad Köprülü ve Osman Cemal Kaygılı'nın tanıklığında İstanbul Tavukpazarı'ndaki âşık kahvelerinin işleyiş ve erkânına yönelik verdiği bilgiler de bu merkeziyetçi-hiyerarşik yapının varlığını büyük ölçüde destekliyor (Bkz. Şenel, 2007:12-13). Bu da geleneğin üslup, repertuvar, üretim ve aktarım yöntemleri ile edep ve erkânına yönelik kurallarını işlerlik açısından sınayan bir tür kontrol mekanizmasını haiz olduğunu açığa çıkarıyor.

Bu yönüyle, geleneğin üretim ve aktarım yöntemleri ile bunların uygulanış şekilleri gerek edebî ve gerekse müzikal benzerliklerin meydana gelişiyle doğrudan alakalı

gibi görünüyor. Nitekim, geleneğin önemli bir eğitim-aktarım yöntemi olan usta-çırak ilişkisi ve usta malı güfte ve ezgi kullanma alışkanlıkları, repertuvar benzerliklerinin meydana gelmesindeki en büyük etkenler olarak karşımıza çıkıyor. Bu tarz benzerliklerin Anadolu âşık musikisi içerisinde ve özellikle de Alevî-Bektaşî toplulukları arasında yaygın olduğunu belirtmek gerekiyor.

Gelenek içerisinde yaygın olarak kullanılan güfte ve ezgilere "usta malı" adı veriliyor. Süleyman Şenel, âşık sanatında usta malı deyiminin anlamlarını edebî olarak ve musiki açısından ele alıyor. Şenel'e (2007:65) göre usta malı deyimi, edebî açıdan "çoğunlukla hayatta olmayan, nadiren de hayatta olduğu halde ustalığına ve sanatına hürmet edilen âşıkların beğenilen şiirlerini" anlatmak üzere kullanılıyor. Musiki açısından ise, "geçmiş ustalar tarafından kullanılan, sazda ve sözde ezgi kalıplarını, özel okuyuş tarzlarını, ağız kullanımlarını ve yöresel ezgi stillerini" ifade ediyor. Şenel, âşık musikisinde usta malı ezgi kullanımının önemine değinirken, usta malı ezgilerin âdeta âşık sanatındaki bir besteleme/eser üretme yöntemi olduğuna işaret ediyor:

> Âşıklık geleneğinde, şiir söylemede olduğu gibi musikide de usta malı kullanılır. Âşıklar gerek kendi şiirlerini gerekse eski usta âşıkların şiirlerini hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Bir ustaya bağlanan çırak, ustasından sadece söz söylemeyi değil, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir. Edebî şekillerin kolay öğrenilmesi ve dinleyici üzerinde etkili olabilmesi, melodi kalıplarının iyi bilinmesine ve mûsikinin sözle birlikte başarılı bir şekilde kullanılmasına bağlıdır. Bilhassa aruz veznine dayalı türlerde vezin kalıplarının doğru kullanılabilmesi, sözle birlikte sunulan bu melodi kalıplarının sağladığı kolaylıklarla mümkün olabilmektedir. Usta malı melodi kalıpları çeşitli dizi, seyir ve melodileri içine alır. (Şenel, 1991:553)

Bu sözler, Köprülü'nün âşık tarzını betimlediği satırları akla getiriyor ve âşık tarzında güfte ve ezginin belirli kurallar dahilinde meydana geldiğini, yine güfte ve ezginin bir arada kullanımının da gelenek içerisinde belirli ölçüde tanımlanmış kurallara göre gerçekleştiğini ortaya koyuyor. Ve dahası, âşık sanatı içerisinde kalıplaşmış ve farklı eser hüviyeti taşıyan repertuvar elemanları üzerinde yaygın olarak görülebilen ve bu yönüyle de güftesi aracılığıyla ayırt edilebilen melodilerin, âşık tarzı içerisinde sık sık görüldüğünü akla getiriyor. Nitekim, usta malı şiirlerin benzer ezgilere döşenerek seslendirildiği eserlere Anadolu âşık sanatı içerisinde ve Alevî-Bektaşî ritüellerinde çok sık tesadüf edilmesi bu tespiti büyük ölçüde destekliyor. Bununla birlikte Şenel, kalıp ezgilere güfte döşenmesinin, vezin ve nazım şekilleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu belirtiyor:

> Âşıklık geleneğinde yer alan belli başlı kalıp ezgiler muayyen şekillerde icrâ edilir. Bu kalıp ezgileri seslendirmeye *tegannî* denir ki tegannî şekilleri de birer kalıptır. Bu kalıp ezgilere ve okuyuş şekillerine, vezin ve nazım şekilleri değişmemek şartıyla, herhangi bir tarzda ve konuda ve her hangi bir âşığa ait olan şiirler döşenebilir. Âşıklar arasında, hazır kalıp ezgilere söz

döşeyerek, "usta malı" telâkki edilen tegannî şekilleriyle (okuyuşlarla) icrâ etmeye de *tegannîde inşâd* denir. (Şenel, 2007:65)

Herhangi bir âşığa ait herhangi bir tarzdaki şiirin, vezin ve nazım şekilleri değişmemek şartıyla kalıp ezgilere döşenebilmesi konusu, büyük ölçüde kalıp ezgilere inşâd edilen şiirlerin metrik bakımdan benzerlik taşıması gerektiğine işaret ediyor. Bu da güftenin ezgiye inşâd edilebilmesi için, vezin ve ezgi arasındaki metrik münasebetin önemini ortaya koyuyor. Bununla birlikte, Süleyman Şenel'in, nazım şekillerinin güftenin inşâdı sırasında önem taşıdığını aktaran sözleri, kimi edebiyat araştırmacılarının halk şiirinde türler konusunu açıklarken sarf ettikleri sözleri akla getiriyor. M. Fuad Köprülü, Ahmet Talat Onay, İhsan Ozanoğlu, Hikmet Dizdaroğlu gibi müelliflerin yazılarında, halk şiiri türlerinin belirlenmesinde nazım şekillerinden ziyade ezginin belirleyici olduğuna yönelik bir görüş var.[42] Bununla ilişkili olarak da kimi türlerin belirlenmesinde eserlerin "hususî bir ezgiyle", "hususî bir besteyle" ya da "hususî bir ahenkle" seslendiriliyor olmaları şartı aranıyor ve bu da tür ayrımının ezgiden ve/veya üsluptan kaynaklandığına işaret ediyor.

Sözgelimi, Ahmet Talat Onay, halk şiirinde koşma'yı tarif ederken: "Koşma kelimesinin mânâsı güfteye beste zam ve terdif etmek olduğundadır ki, saz şairleri koşmaları hususi âhenklerle okurlar ve âhenklere ad verirler." diyerek, büyük ölçüde ezgi ve üslubun belirleyici olduğunu tarif ediyor (1996:92). Benzer ifadelere, türlerin belirlenmesinde nazım şekillerinden ziyade ezginin belirleyici olduğu görüşüne kısmen karşı çıktığı bilinen Pertev Naili Boratav'ın satırları arasında da rastlanıyor ve Boratav, Kars âşıklarının hikâye anlatma geleneğinde koşmanın "hususî bir beste" ile okunduğunu aktararak (Boratav, 1977:877), farklı coğrafî alanlarda dahi koşmanın özel bir ezgi ile seslendirildiğine yönelik bir saptama yapmış oluyor.

Bu örnekler çoğaltılabilirse de, konunun özünde âşık sanatında kalıplaşmış ve farklı coğrafi alanlarda benzer ya da kısmen benzer melodilerin, belirli edebî yapıların türel kimliklerini belirlemede öncelik sahibi oldukları gerçeği yatıyor. Ancak, bu ezgilerin sayıları, vasıfları, hangi koşullarda hangi tarz edebî yapılara giydirildikleri, yöresel/bölgesel bazda hangi karakterlere büründükleri ve daha açık belirtmek gerekirse, edebiyat araştırmacılarının sözünü ettiği ezgi ve ahenklerin neler olduğu büyük ölçüde tanımlanabilmiş ve müzikal açıdan geniş çapta örnekleri verilebilir durumda değildir.

Âşık sanatında usta malı söyleyişler ve kalıp ezgi kullanımlarını örneklerle açıklayan müelliflerin başında Ahmed Adnan Saygun gelir. Âşık Ali İzzet Özkan'dan derlediği

[42] Bkz. Köprülü, 2004; Onay, 1996; Ozanoğlu, 1940; Dizdaroğlu, 1969.

bir Karacaoğlan rivayetini ve anlatı içerisinde seslendirilen musiki örneklerini inceleyen Saygun, toplam 45 adet şiirin 11 ayrı melodi ile teganni edildiğinden söz ediyor (1952:XXXII). Melodilerin notaları ile birlikte bunlara inşâd edilen şiirleri sınıflayan Saygun, âşık sanatındaki kalıp ezgi kullanımıyla ilgili şu tespiti yapıyor:

> Esasen bir halk melodisinin yalnız bir şiire âid olduğunu kabûl etmeğe imkân yoktur. Halk şairlerinin, meydana getirdikleri şiirleri, evvelden bildikleri bir melodiye tatbik ederek söylemeleri ve başka şairlerin şiirleri ile de aynı yolda hareket etmeleri âdettir. (1952:XXXII)

Nida Tüfekçi de usta malı eserler ve kalıp ezgiler hakkında bilgi veren yazarlar arasındadır. Tüfekçi, "Âşıklarda Müzik" başlıklı yazısında aynı maninin farklı ezgilerle seslendirildiği örnekler sunar. Daha sonra, mani atışmaları sırasında farklı manilerin aynı ezgi ile seslendirildiği örnekleri sıralar (1983:325-329). Burada vezin açısından değişiklik göstermeyen, aynı türdeki güftelerin belirli bir ezgiye giydirilmesi sırasında metrik bakımdan problem oluşmadığını ve bu tarz kuruluşlarının halk musikisi tarzında anonim karakterli eserlerde yaygın olarak görüldüğünü ifade eden örneklere yer verir. Ezgiyle seslendirilen manilerin "daima bilinen bir ezgi" ile icra edildiği ve bu ezgilerin de "yöresel üslûp ve ritmik yapıyı" bünyesinde taşıdığı sonucuna varır.

Tüfekçi makalesinde benzer kuruluşların âşık tarzı eserlerde de görüldüğünü ve benzer ezgiler üzerine inşâd edilmiş farklı güftelerle ilgili tespitlerini de aktarıyor. Sözgelimi, Muhlis Akarsu'nun seslendirdiği *Bunca çektiklerim senin yüzünden* mısraı ile başlayan eserin ezgisi ile, Âşık Veysel'in *Dost dost diye nicesine sarıldım* mısraıyla başlayan *Kara Toprak* adlı eserinin ezgisi arasında melodik benzerlik olduğunu belirtiyor. İlginç bir örnek olması bakımından, bu ezginin farklı şiirlerle seslendirilmesi hususunda Nida Tüfekçi ile Muhlis Akarsu arasında geçen bir konuşmaya tanıklık edelim:

> — Âşık Akarsu; şimdi bu çaldığın parça, bana bir başkasının çalıp söylediği bir türküyü hatırlattı. E… yani sen bunu yapmakla bir hata mı ediyorsun diye düşündüm kendi kendime.
>
> — Hocam, değil. Bizde buna ayak derler ve biz bu ayağa çeşitli konulardaki sözleri işleriz. Aynı havayla sözler söyleriz, eskiden beri de bu böyledir.
>
> — Yani bu ayakla herhangi bir deyiş söyleyebilir misiniz?
>
> — Tabii daha başka şey de söyleriz.
>
> — Diyelim ki bu deyiş senindi. Eski yaşamış bir âşığın deyişini de söyleyebilir misiniz?
>
> — Tabii onu da söyleriz aynı ayakla. (Tüfekçi, 1983:332)

Farklı güftelerle seslendirilen ezgilere "ayak" adı verildiğini ve âşıkların geçmişten beri aynı havayla farklı güfteler seslendirdiklerini Akarsu'dan naklediyor (Tüfekçi, 1983:322). Ayak kullanımları ile ilgili farklı eser örnekleri veren Tüfekçi'ye göre, "âşıklar deyişlerini söylerken, yeni besteler yapmıyorlar. Yetiştikleri yörelerin müzik tarz ve tavırları içinde kalarak sözlerini eski ezgiler üzerine döşüyorlar. Bu ezgisel

yapıya bazı yörelerde makam, bazılarında ayak, bazılarında hava vb. adlar" veriliyor (1983:340).

Âşık atışmalarında güfte inşâdının daha belirgin bir şekilde fark edilebildiğini belirten Tüfekçi, atışmaya katılan bütün âşıkların aynı melodi üzerine kendi sözlerini döşeyip, sıralarını savdıklarından söz ediyor. Tüfekçi'nin işaret ettiği bu durum, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler üzerinden oldukça kapsamlı bir şekilde örneklenebilir durumdadır. Nitekim, Sadi Yaver Ataman da, '30'lu yılların sonunda tanıdığı Âşık Veysel'in usta malı eserlere yatkınlığına aşağıdaki sözlerle dikkat çekiyor:

> (…). Nitekim kendi deyişlerini üslûplaştırdığı bu icra düzeni içinde, Karacaoğlan, Emrah, Sümmâni, Pir Sultan Abtâl, Kamteri, Aşık Budala, Aşık Agâhî, Gevherî, Ceyhûnî, İrfânî, Köroğlu, Sefil Ali vesaire gibi ünlü âşıkların değişlerini ve musikilerini çalıp okuyarak ömrü boyunca gerçek âşıklığın şânı olan ustaya saygı geleneğini de yaşatmakta devam etmiştir. Hemen hatırlatalım ki, gerçek âşıklıkta bu geleneğin önemli yeri vardır. Aşıklar kendinden önce gelip geçmiş ünlü ustaların deyişlerini çalıp okumayı ayrı bir vecibe saymışlardır. Bilindiği gibi ünlü âşıkların öz sanat duygularını ve kişiliklerini belirten belli bir üslûpları, belli bir ağız (janr) ları vardı. Bir Karacaoğlan ağzı, bir Dadaloğlu Bozlak tarzı, Emrah âşıklaması, Sümmâni ağzı, Köroğlu Koçaklaması ve Güzellemesi gibi yaygın ağız janrlarında olduğu gibi, Aşık Veyselin de, öz sanat kişiliğini ortaya koyan bir Aşık Veysel tarzı meydana getirmiş olduğunu kabûl etmek gerektir. (…). (Ataman, 1973:6)

Ataman'ın usta malı eserlerle ilgili sözleri bir yana, Âşık Veysel'e özgü bir tarzdan söz etmenin mümkün olup olmadığı konusu tartışmalıdır ve Veysel'i emsal gösterdiği tarzlar büyük ölçüde edebiyat sahasını ilgilendirmektedir. Bununla birlikte, Âşık Veysel'in müzikal açıdan kendine özgü bir tarz oluşturup oluşturmadığı konusu da, onun sesinden kaydedilen eserler üzerinden tartışılabilir. Veysel'in müziğinin büyük ölçüde geleneksel ezgilerden oluştuğunu, bilinen ya da yeni şiirleri usta malı ezgilere inşâd etmek suretiyle yeni eserler meydana getirdiğini belirtelim ve bunu örneklemek üzere, Âşık Veysel'den günümüze kalan ses kayıtlarına ve bu kayıtlardaki eserlerin genel özelliklerine göz atalım.

3.1. Âşık Veysel Diskografisi

Âşık musikisine dair sistematik çalışmaların yapılmaya başlandığı yıllar aynı zamanda Âşık Veysel'in sanatını kendi muhitinin dışına taşımaya başladığı döneme rastlar. Daha önce de değinildiği üzere, İstanbul Konservatuvarı'nın Columbia firmasına yaptırdığı plaklar arasında Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler de yer almıştı. Bunların tamamı anonim halk musikisi ya da âşık musikisi tarzında eserlerden oluşuyordu. Daha sonraki yıllarda Columbia, Odeon, Diskoton Plâk, Türkofon, Star Plâkları, Diskotür, Melodi, Şenay, Balet gibi firmalar tarafından Âşık Veysel'in

sesinden kaydedilerek piyasaya sunulan çok sayıda taş plak, 45'lik ve longplay de mevcuttur. Ayrıca kimi şahsî ve resmî derlemelerde kaydedilerek arşivlerde muhafaza edilen veya çeşitli vesilelerle yayımlanan ses kayıtları da Âşık Veysel'in eser külliyatına katkıda bulunuyor.

1936'dan itibaren çıkarılmaya başlanan İstanbul Konservatuvarı plaklarının ardından, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemelerde de Âşık Veysel'in kaynak kişi olarak yer aldığını görüyoruz. Bu derlemede, Veysel'in sesinden kaydedilen 9 adet eser içerisinde halk musikisi tarzında anonim ve âşık tarzı eserlerin yanı sıra Veysel'in *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan şiirinin inşâd edildiği bir eser de yer aldı. Bu eser özellikle âşığın kendi şiirlerini söylemeye ve bunları müstakil eser kimliği içerisinde halkla buluşturmaya başladığı dönemde, güftesi kendisine ait olan ilk eser olması bakımından önemlidir. Bununla birlikte, derleme fişine (Bkz. EK E/Şekil E.1) "Cumhuriyet Türküsü" adıyla kaydedilen eserin âşık tarzı değil, anonim türkü karakterinde olduğunu da belirtelim.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlere Milli Kütüphane'de de tesadüf edilebiliyor. Milli Kütüphane Müzik Bölümü'nün 1958 yılı Temmuz ayında çıkan bülteninde, âşığın kütüphaneyi ziyareti sırasında seslendirdiği eserlerin kaydedilerek satın alındığı aktarılıyor:

> 11 Haziran 1958 çarşamba günü Millî Kütüphaneyi ziyaret eden halk şairi Âşık Veysel Şatıroğlu ve arkadaşı Küçük Veysel Erkılıç saat 15 de okuma salonunda Millî Kütüphane Mensuplarına bir konser vermiş ve şiirlerini okumuştur.
>
> Bu vesile ile Müzik Bölümü kendisiyle anlaşarak, beş band dolusu tutan ve adları bültende Müzik bölümüne giren eserler listesinde bulunan şiir ve şarkıları Millî Kütüphaneye satın aldırtılmıştır. Folklor arşivinde yer alacak olan bu eserlerin Müzik Bölümünde banda alınması üç gün sürmüştür. (*Milli Kütüphane Başkanlığı*, 1958:1)

Bu sözlerin ardından, Âşık Veysel ve o dönemdeki yol arkadaşı Veysel Erkılıç'ın birlikte seslendirdikleri eserlerin listesi veriliyor (Bkz. EK C/Çizelge C.1). Bununla birlikte, "beş band dolusu" olduğu zikredilen ve bültende listesine yer verilen eserlerin bir kısmı, Milli Kütüphane tarafından dijital ortama aktarılarak araştırmacıların faydalanmaları için günümüzde de muhafaza ediliyor.[43] Listede yer verilen eserler

[43] Milli Kütüphane kayıtlarında, bantlardan aktarılan ses kayıtlarının söz konusu liste ile tam olarak örtüşmediği görülüyor. Ayrıca, ses kayıtlarının bir kısmında devirden kaynaklanan birtakım bozukluklar ve üst üste binen sesler görülüyor ki, bu da şiir, eser ya da konuşmanın büyük ölçüde anlaşılamamasına neden oluyor. Banttan aktarılarak "Şiir ve Türküler" (Yer No.: MUS 2011 DK 4036) başlığıyla Milli Kütüphane Kataloğu'na kaydedilen CD'nin içinden "Şiir ve Türküler-IV-Âşık Veysel" ve "Şiir ve Türküler-V-Âşık Veysel" şeklinde adlandırılmış iki ses kaydı (track) çıkıyor. "Şiir ve Türküler-IV-Âşık Veysel" olarak adlandırılan ses kaydında, "Konuşma" (hayat hikâyesine dair), "Atatürk'ün ağıtı", "Toprak" ve "Ak gül (Halk türküsü)" yer alıyor. Oysa Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni'nde yayımlanan listede dördüncü banta on farklı eserin kaydedildiği görülüyor. "Şiir ve Türküler-V-Âşık Veysel" şeklinde adlandırılan bantta yer alan sekiz eser, sözü edilen listedekiyle sayı ve sıralama ile örtüşmekle birlikte,

arasında, Âşık Veysel'in taş plak ve longplayleri ile derlemelerde elde edilen ses kayıtları içerinde bulunmayan bazı eserlere tesadüf ediliyor. Bunların bazıları da, Âşık Veysel'in şiirleri arasında varlığı bilinen ancak herhangi bir ezgiyle seslendirildiği ilk defa tespit edilen eserlerden oluşuyor.[44]

Âşık Veysel yalnızca resmî ya da şahsî mahiyetteki yerli araştırmacıların derlemelerine değil, yabancı araştırmacıların derlemelerine de kaynak kişi olarak katıldı ki, Veysel'in icra ettiği kimi eserler hakkında bu derlemeler vesilesiyle bilgi sahibi olabiliyoruz. Sözgelimi, Fransız etnik müzik araştırmacısı Alain Gheerbrant'ın 1956-57 kışında Sivrialan'da, Yaşar Kemal, Sabahattin Eyüboğlu ve Ara Güler'in refakatiyle gerçekleştirdiği derlemede kaydettiği ezgiler, '60'lı yıllarda Ocora isimli firma tarafından yayımlanan *Turquie Voyages s'Alain Gheerbrant en Anatolie (1956-1957)* isimli iki plaktan oluşan albümün ilk plağında yer aldı. Aynı albüm '80'li yıllarda kaset formatında yeniden piyasaya sunuldu. Albümde anonim halk musikisi ve âşık musikisi tarzındaki eserler ile Âşık Veysel'in sesinden dinlemeye alışık olduğumuz kimi eserlerin birbiri ardına enstrümantal olarak icra edildiği bir kayıt da yer alıyor ve bu kayıtla birlikte albümde 12 eserin yer aldığı görülüyor.

Âşık Veysel, yaşadığı dönem içerisinde müzik çevrelerinin yoğun ilgisiyle karşılaştı. Özellikle müzik folkloru araştırmacıları onu büyük bir kaynak olarak gördü ve hayatının büyük kısmında Anadolu âşık musikisine dair verilerin tespiti için Veysel'in sazından ve sesinden yararlanma olanağı elde etti. Bunların bir kısmından, daha sonraki süreçte yayımlanan yazılar ve ses kayıtları vesilesiyle haberdar olsak da, Âşık Veysel'in henüz bilinmeyen, herhangi bir yayında yer verilmemiş, arşivlerin tozlu raflarında zaman yıpratıcı koşullarına karşı mücadele eden başka ses kayıtlarının olduğunu tahmin etmek de güç görünmüyor. Zira gün geçmiyor ki, Âşık Veysel'le yapılmış bir röportaj ya da henüz yayımlanmamış ses kayıtları ortaya çıkmasın…

---

listede bu içerik üçüncü banda ait görünüyor. Yani ses kayıtlarının aktarımı ya da bültenin hazırlanması sırasında bir hata yapıldığı fark ediliyor. Kütüphane kataloğuna "Aşkı Veysel'in kendi ağzından hayat hikayesi ve türküleri" (Yer No.: MUS 2011 DK 3839) başlığıyla giren CD'nin içeriği ise, bültende verilen listeye göre birinci bantta yer alıyor ve eser sayısı ve sıralaması bakımından doğru görünüyor. Bu arada, Kültür Bakanlığı tarafından 2000 yılında *Dostlar Seni Unutmadı* adıyla yayımlanan bir albümde "Eserler, Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün 1967 yılında Sivrialan Köyü'nde Aşık Veysel ile gerçekleştirdiği sohbet ve derleme kayıtlarından alınmıştır." notuyla bu banttaki ses kayıtlarının yayımlandığını belirtelim.

[44] Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni'ndeki listede Âşık Veysel'in kendi şiirlerinden *Irıza mı senin adın* mısraıyla başlayan "Balta Destanı" (Bkz. Şatıroğlu, 1973:232-233) ve *Parça parça olsun paramı çalan* mısraıyla başlayan "Para Destanı"nın (Bkz. Şatıroğlu, 1973:241-242) ezgiyle seslendirildiği görülüyor. Ancak, 1958 yılında kaydedilen bantlardan aktarılan ses kayıtları arasında "Para Destanı" bulunmakla birlikte, "Balta Destanı" yer almıyor. Bununla birlikte, listede Âşık Hüseyin'in *Türkmen Kızı* adlı eserini okuduğu yazılmış olmasına rağmen ses kayıtlarında tesadüf edilemiyor. Sözü edilen eserlerin hiçbiri piyasaya sunulan Âşık Veysel albümlerinde yer almıyor.

Nitekim, Âşık Veysel'le yapılan derleme çalışmalarından biri, Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan bir albüm projesinde ortaya çıktı.[45] Geçmişi hakkında fazla bilgi sahibi olunamayan arşiv, mükerrerleriyle birlikte seksen dolayında eserden meydana geliyor. Ses kayıtlarından birinde derlemenin "beş gün" sürdüğünü aktaran bir sohbet gerçekleşiyor. Başka bir kayıtta ise "26 Mart 1961" tarihi anons ediliyor. Ses kayıtlarındaki konuşmalardan, Sivrialan köyünde gerçekleştiği anlaşılan derlemenin kimler tarafından yapıldığına yönelik bilgi elde edilemiyor. Bilinmeyen ellerde bir süre konakladıktan sonra, bir depoda uzunca bir süre muhafaza edildiği anlaşılan ses kayıtları, son olarak Kalan Müzik'in sahibi Hasan Saltık tarafından temin edilerek yayına hazırlandı. Arşivde, daha önce de yayımlanan, halk musikisi tarzında anonim ve âşık musikisi tarzında usta malı eserlerin yanı sıra, Veysel'in kendi güftelerini inşâd ettiği âşık tarzı ezgiler de yer alıyor. Ve belki de en önemlisi, Veysel'in şiirlerinden bazılarının ilk kez ezgiyle seslendirilmiş örneklerine, başka herhangi bir yayında yer almayan usta malı eserlerine ve bilinen bazı eserlerinin ezgi ve güfte varyantlarına tesadüf edilebiliyor.

Âşık Veysel'in katıldığı radyo ve televizyon programlarında seslendirdiği eserleri de, onun geride bıraktığı musiki dağarcığının tespiti açısından önem taşıyor. Bu programlarda seslendirdiği repertuvarı ya büyük ölçüde tanınmış, Veysel'le özdeşleşmiş eserlerden oluşuyor ya da yeni şiirlerinin ezgiyle söylenmiş halleri olarak karşımıza çıkıyor ve bir nevi tanıtım maksadı taşıyor. Program sunucularının ve/veya yapımcılarının isteği üzerine icra ettiği eserlere de rastlanıyor. Âşık Veysel'in radyo ve televizyondaki icralarında genellikle güftenin tamamını seslendirmediği görülüyor ki, program sürelerinin bunda etkili olduğunu tahmin etmek zor değil elbette… Kısıtlı miktardaki program kaydında yer alan eserler, Âşık Veysel'in piyasada bulunan eserleri ile edisyon kritik yapılmasına ve süreç içerisindeki icra değişikliklerinin takibi açısından büyük fayda sağlıyor.

Gerek resmî ya da şahsî derleme çalışmalarında, gerekse ticari gayelerle Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek taş plak, longplay, makara bant gibi ortamlarda yayımlanan/muhafaza edilen eserlerin, '80'li yıllarla birlikte *Türküola*, *Uzelli*, *Şenay*, *Akbaş*, *Harika*, *Diskotür* gibi firmaların çıkardığı ses kasetlerinde bir araya getirilerek, bir albüm mantığı içerisinde yeniden piyasaya sunulduğuna tanık oluyoruz. CD teknolojisinin müzik endüstrisine girmesiyle birlikte de, benzer albümlerin takriben '90'lı yılların sonlarına doğru bu defa CD ortamında dinleyicisiyle buluştuğundan söz etmek mümkün.

[45] Söz konusu albüm, *Âşık Veysel: Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* ismiyle piyasaya sunulmak üzere 2017 yılı içerisinde yayına hazırlandı (Bkz. Âşık Veysel, 2017).

Çoğu, Âşık Veysel'in şiirlerinden alınma söz öbekleriyle adlandırılan kaset ve CD'lerdeki eserlerin içerik bakımından, Veysel'in taş plak ve longplaylerinde yer verdiği eserlerinden meydana geldiğini, yani çoğunlukla mükerrer eserlerin tekrar tekrar piyasaya sunulduğu, ticari amaçlarla hazırlanmış albümlerden ibaret olduklarını söylemek yanlış olmaz. Bu albümlerdeki eserin bir kısmında taş plaktan kaynaklanan cızırtı ve gürültüler varken, başka bir albümde kaydın stüdyo ortamında temizlenerek yayımlandığı görülüyor. Kimi zaman eserlerin devirlerinden kaynaklan tempo farklılıkları görülürken, dikkatli dinlenildiği taktirde bunların aynı ses kaydının tekrarı olduğu ortaya çıkıyor. Hatta nadiren de olsa, ilk birkaç kuplesi kesilen eserin yeni bir eser kimliğiyle piyasaya sunulduğu ses kayıtlarını görmek de mümkün. Sözgelimi, "Sivas Ellerinden" adıyla piyasaya sunulmuş bir albümde, Âşık Veysel'in plağa okuduğu *Kurban olam kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan *Pir Sultan* mahlaslı deyişinin ilk iki kuplesinin kesilerek, güftenin üçüncü kıtasının, yani *Sivas ellerinde sazım çalınır* mısraıyla başlayan kuple ve sonrasının yeni bir eser hüviyetinde yeniden piyasaya sunulduğuna tanık oluyoruz. Bununla birlikte, kimi albümlerde özellikle aynı eserin farklı tarihlerde seslendirilmiş örneklerine tesadüf edilebiliyor ki, icra üslubu ve kapasitesi ile eser üzerindeki değişikliklerin takibi açısından bunlar büyük fayda sağlıyor.

Özetlemek gerekirse, takriben 1936 yılından günümüze kadar taş plak, longplay, makara bant, kaset ve CD gibi medya ortamlarında piyasaya sunulan, radyo ve televizyon programları yoluyla dinleyicisine ulaştırılan, yahut halk müziği derlemeleri sırasında kaydedilerek arşivlerde muhafaza edilen eserler, büyük bir Âşık Veysel külliyatının varlığına işaret ediyor. Nitekim, bu çalışma özelinde temin edilebilen veya içeriği bilindiği halde temin edilemeyen albümlerdeki ses kayıtlarının 300 dolayında olduğunu görülüyor. Elbette bu sayı, aynı eserin farklı tarihlerde seslendirilmiş örnekleri ile farklı zamanlarda, farklı medya ortamlarında yer verilmiş mükerrer ses kayıtlarını da ihtiva ediyor. Bununla birlikte, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen halk müziği tarzında anonim ve âşık müziği tarzında usta malı eserler ile âşığın kendi güfteleriyle seslendirdiği eserlerinden oluşan, kimi zaman aynı güftenin farklı kalıp ezgiler üzerine giydirildiği veya aynı kalıp ezginin usta malı güftelere ya da kendi güftelerine inşâd edildiği ve her biri münferit eser kimliği taşıyan ses kayıtlarının 119 adet olduğu görülüyor.[46]

[46] Yazılı kaynaklarda, Âşık Veysel'den derlendiği veya onun seslendirdiği belirtilen, ancak ses kaydına ulaşılamayan ve ses kaydının varlığı konusunda hiçbir iz bulunmayan eserler bu sayıya dahil değildir. Bu listenin dışında kalan eserler için bkz. EK D/Çizelge D.1.

119 adet ses kaydındaki eserlerin 17'si anonim, 48'i usta malı ve 54'ü de Âşık Veysel'in kendi şiirlerinin inşâd edildiği ezgilerden oluşuyor (Bkz. Çizelge 3.1). Anonim eserlerin 12 adedi kırık hava tarzında usullü ve 5 adedi de uzun hava tarzında serbest ritimli ezgilerden meydana geliyor. Usta malı güftelerle icra edilen eserlerin 28 adedi kırık hava tarzında, 11 adedi de serbest ritimli ezgilerden oluşuyor. Ayrıca 4 adet eser, usullü ve serbest ritimli pasajların bulunduğu bir karma ritmik görüntü sergiliyor. Usta malı eserler arasında 4'ü aynı ezgi üzerine inşâd edilmiş, 1'i de farklı bir melodi ile icra edilen toplam 5 eser daha var ki, bunlar usullü bir aranağmeyle başladıktan sonra, güftenin ritmik yapıya uymadan, serbeste yakın bir okuyuşla döşendiği ostinato tarzında serbest ve/veya esnek ritimli ezgi tiplerini meydana getiriyor. Âşık Veysel'in kendi şiirlerini inşâd ettiği ezgilerin 37 adedi kırık hava, 16 adedi de uzun hava tarzında eserleri meydana getiriyor. 1 eser de usullü ve serbest pasajların bir arada bulunduğu karma ritmik yapı özelliği gösteriyor.

Çizelge 3.1: Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin listesi.

KIRIK HAVA TARZINDA USULLÜ EZGİLER (ANONİM)		
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Çeşitleme/Hikâye/Yaygın Ad**
1	Aras kenarının ince dumanı	
2	Az giderim uz giderim	Hacı Bey çeşitlemesi [Hacı Bey ağıtı]
3	Bahçalarda hıyar	Namelim/Name Gelin
4	Çaya indim susuzum	
5	Çiğdem der ki ben âlâyım	Çiçekler / Çiçeklerin Dili
6	Çubuk uzun tütün az	Yarelim (Oyun Havası)
7	Gaşların ince mince[47]	
8	Irmağın geçeleri	
9	Keklik idim vurdular	Keklik
10	Pınara varmadın mı	
11	Pınarın başında söylenen sözler	
12	Yüce dağ başında kar var buzunan	

KIRIK HAVA TARZINDA USULLÜ EZGİLER (USTA MALI)				
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Çeşitleme/ Hikâye/Yaygın Ad**	**Şair[48]**
1	Bana da Banaz'da Pir Sultan derler	Pir Sultan Abdal		
2	Ben meylimi üç güzele düşürdüm	–	Şemsi ile Kamer	Karacaoğlan
3	Ben razı değilim hicrana gama	Sümmâni		
4	Beş günlük dünyada ey âdemoğlu	Teslim Abdal		

[47] *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin müstakil bir ses kaydına ve bu eser için doldurulmuş ayrı bir derleme fişine rastlansa da, *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan türkünün üçüncü kıtasından ibaret olduğu anlaşılıyor. Melodik benzerliğe rağmen, türkünün müstakil bir eser olarak tanımlanmasının nedeni, bu eser için düzenlenmiş ve farklı bir eser kimliği ile kaydedilmiş bir derleme fişinin olmasıdır.
[48] Bu sütun, ses kaydında mahlas bulunmayan eserlerin kime ait olduğunu göstermektedir. Boş bırakılan yerler, şairin tespit edilemediği anlamına gelir.

Çizelge 3.1 (devam) : Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin listesi.

5	Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah	Kâmil		Erzurumlu Kâmî
6	Çoktan beri hasiretin çekerim	−		
7	Değmen bana yarelerim sızılar	−		Gevherî[49]
8	Dilber yol üstünü gış eylemişsin	−	Gözelim Ey	Âşık Nazlı
9	Dost dost diye hayalına yeldiğim	−	Yahyalı Kerem	Dadaloğlu (Veli)
10	Emir Hak bizleri dil dolandırır[50]	Seyrânî		
11	Ervâh-ı ezelde evvelki safta	Dertli		
12	Eyisini sen bilirsin ilâhi	İbrahim		Kul İbrahim
13	Gel ey âşık bu bir esrar-ı Hakk'tır	−		Kâtibî
14	Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır	Kâtibî		
15	Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır	Kâtibî		
16	İdris terziliği icat etmeden	Mir'atî		
17	Kaygusuzla bir şey yeme	Kaygusuz		
18	Kurban olam kalem tutan ellere	−		Pir Sultan Abdal
19	Mecnunum Leylâmı gördüm	İzzetî		
20	Ne ötersin dertli dertli	−	Bülbül çeşitlemesi	Âşık Mehmet[51]
21	Salını salını gelen efendim	İrfânî[52]		
22	Salma dil keşnesin engine âşık	Turâbî		
23	Seherde ağlayan bülbül	−	Bülbül çeşitlemesi	Emrah
24	Sen seni yitirip gezme ırağı	Kâtibî		
25	Sürüp bir katire meniden gelen	Sâdık		
26	Şu karşıki karlı dağlar	Kul Mustafa	Bülbül çeşitlemesi	
27	Terk edip cehanın küllü varını	Misâlî		
28	Yiğitler silkinip ata binince	Köroğlu	Köroğlu çeşitlemesi	

KIRIK HAVA TARZINDA USULLÜ EZGİLER (KENDİ ŞİİRİ)				
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Çeşitleme /Hikâye/Yaygın Ad**	**Şair**
1	Ağlayalım Atatürk'e	Veysel	Atatürk'ün Ağıdı	
2	Allah birdir Peygamber hak	Veysel		
3	Anlatmam derdimi dertsiz insana	Veysel		
4	Arzusun çektiğim Beserek Dağı	−		Âşık Veysel
5	Asırlar elinde bir tesbih gibi	Veysel		
6	Bahar gelir kudurursun	Veysel		
7	Ben gidersem sazım sen kal dünyada	Veysel		
8	Beni hor görme gardaşım	Veysel		
9	Bir küçük dünyam var içimde benim	Veysel		
10	Bir seher vaktinde gençlik çağında	Veysel		
11	Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse	Veysel		

[49] Sadi Yaver Ataman'ın not defterinde ve Ahmet Kutsi Tecer'in (1941:40) yayımladığı şiirde *Gevherî* mahlası var.
[50] M. Fuad Köprülü'nün yayımladığı şiirde (2004:493): *Emr-i Hak bizleri del(i) dolandırır*
[51] Ahmet Kutsi Tecer, şiiri "Âşık Mehmet'in bir türküsü" sözleriyle tanıtıyor. Yayımladığı şiirde Âşık Veysel'in ses kayıtlarında olmayan, farklı bir kıta var ve burada *Mehemmed* mahlası yer alıyor (1941:24-25).
[52] Sadi Yaver Ataman'ın defterinde "Veysel'e göre İrfânî'den, Âşık İzzet'e göre Kurbânî'den" şeklinde bir not var. Nitekim, Ahmet Kutsi Tecer (1941:41) de şiiri *Kurbânî* mahlasıyla yayımlamış.

Çizelge 3.1 (devam) : Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin listesi.

12	Bu âlemi gören sensin[53]	Veysel		
13	Çırpınıp içinde döndüğüm deniz	Veysel		
14	Derdimi dökersem derin dereye	Veysel		
15	Dost dost diye nicesine sarıldım	Veysel	Toprak / Kara Toprak	
16	Dünya dolsa şarkı ile	Veysel	Türk'üz türkü çağırırız	
17	Dünyada tükenmez murat varımış	Veysel		
18	Esti bahar yeli karlar eridi	Veysel		
19	Geçti bahar geldi yazın	Veysel		
20	Geldi geçti gençlik çağım	Veysel		
21	Girdim dostun bahçasına	Veysel		
22	Gonca gülün kokusuna meftunum	Veysel Şatır		
23	Gönül sana nasihatim	Veysel		
24	Göz gezdirdim dört köşeyi aradım	Veysel		
25	Göz gezdirdim dört köşeyi aradım	Veysel		
26	Güzelliğin on par'etmez	Veysel		
27	Hayal bana yakın yâr bana uzak	Veysel		
28	İzi kayıp kendi gizli bir yâre	Veysel		
29	Köşe-yi vahdete çekilsem dursam	–		Âşık Veysel
30	Kulak ver sözüme dinle vatandaş	Veysel		
31	Parça parça olsun paramı çalan	Veysel	Para Destânı	
32	Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı	Veysel		
33	Talih çile kader sözü bir etmiş	Veysel		
34	Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam	Veysel		
35	Türk milleti Türk milleti	–	Cumhuriyet Türküsü	Âşık Veysel
36	Uzun ince bir yoldayım	Veysel		
37	Yıllarca aradım kendi kendimi	Veysel		

UZUN HAVA TARZINDA SERBEST RİTİMLİ EZGİLER (ANONİM)		
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Çeşitleme/Hikâye/Yaygın Ad**
1	Ağgül seni camekânda görmüşler	Ağgül
2	Kapıya oturmuş kurar araba	Ak gül (Ağgül) çeşitlemesi
3	Penceresi mavi boya	
4	Sabahınan sabahınan	
5	Şu dağlar güzel olur	

UZUN HAVA TARZINDA SERBEST RİTİMLİ EZGİLER (USTA MALI)				
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Hikâye/Yaygın Ad**	**Şair**
1	Dostum beni niçin zar incidirsin	–		Karacaoğlan
2	Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir	Nesîmî		
3	Eğer benim ile gitmek dilersen	Karac'oğlan		
4	Etmeyip Hakk'tan hayâ şah-i Peygamberden serm-ser	–	Kerbela Mersiyesi	Edîb Harâbî
5	Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile	Nesîmî		

[53] Eserin ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Çizelge 3.1 (devam) : Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin listesi.

6	Gene bahar yaz ayları gelince	−	Bozlak	Karacaoğlan
7	Göremiyom gündüzlerim gec'oldu	İzzetî		
8	İhtiyat m'ettin de geri bakmaya	−	Necip	
9	Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim	−		Kul Himmet
10	Ne haldeyim ale gözün süzenler	−		Hüseyin Gürsoy
11	Takdirden gelene tedbir kılınmaz	Kul Abdal		

UZUN HAVA TARZINDA SERBEST RİTİMLİ EZGİLER (KENDİ ŞİİRİ)			
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Şair**
1	Ben giderim adım kalır	Veysel	
2	Bir kökte uzamış sarmaşık gibi	Veysel	
3	Bir seher vaktinde gençlik çağında	Veysel	
4	Bizim eller yaylasına yürümüş	Veysel	
5	Denizaltı Dumlupınar kazası	Veysel	
6	Dokuz ay koynunda gezdirdi beni	Veysel	
7	Genç yaşımda felek vurdu başıma+Bir vefasız zalim yara bağlandım	Veysel	
8	Gine mi ağladın kiprikler nemli	Veysel	
9	Gine mi ağladın kirpikler nemli	Veysel	
10	Kaldırsam perdeyi döksem suçunu	−	Veysel
11	Saklarım gözümde güzelliğini	Veysel	
12	Salınıp giderken boyunu gördüm	Veysel Şatır	
13	Sekizinci ayın yirmi ikisi	Veysel	
14	Seksen yıllık yolu biraz düşünek	Veysel	
15	Şu geniş dünyaya sığmayan gönül	Veysel	
16	Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden	Veysel	

KARMA RİTİMLİ EZGİLER				
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Çeşitleme/Hikâye/Yaygın Ad**	**Şair**
1	Dedim dilber didelerin ıslanmış	Emrah		
2	Derdim türlü türlü yoktur ilacım	Veysel		
3	Havalanma telli turnam	−	Yıldız çeşitlemesi	Dertli
4	Kırat kırat kırat kırat	−	Kırat semahı/Köroğlu çeşitlemesi	Köroğlu (!?)
5	Seher vakti senin ah u zarından	Sıtkı	Bülbül çeşitlemesi	

ESNEK RİTİMLİ EZGİLER			
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)	**Mahlas**	**Şair**
1	Beş günlük dünyada ey âdemoğlu	−	Teslim Abdal
2	Okudum mektepte vardım bir ere	Şem'î	
3	Sen seni yitirip gezme ırağı	Kâtibî	
4	Zemanede bir hal gelmesin başa	Hüseyin	Akkaşların Hüseyin/Şahan Ağa
5	Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah	Kâmil	Erzurumlu Kâmî

3.2. Anonim Eserler

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler arasında anonim halk edebiyatı temellerine dayalı anonim halk müziği tarzındaki ezgiler toplam repertuvarın yaklaşık % 14'ünü meydana getiriyor. Bu eserlerin büyük bir kısmı İstanbul Konservatuvarı'nın çalışmaları neticesinde Columbia firmasına yaptırılan plaklar ve Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1937 yılında Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemede elde edilen ses kayıtları içerisinde yer alıyor. Bir kısmı da daha sonraki yıllarda ticari amaçlarla piyasaya sunulan medya ortamlarında ve Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan arşiv kayıtları içerisinde günümüze ulaşıyor.

Emlek çevresi anonim halk musikisi repertuvarı içerisinde yer alan bu eserlerin çoğunlukla ilk defa Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ya da başka bir kaynaktan derlenmemiş musiki örneklerini meydana getiriyor. Ancak saha çalışmalarında bu eserlerin bir kısmının ezgi ve güfte varyantlarının tespit edildiği görülüyor. Sözgelimi, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Aras kenarının ince dumanı" adıyla giren eserin, Erzurum'da Faruk Kaleli'den derlenerek notaya alınan ve "Mızıka çalındı düğün mü sandın" adıyla yayımlanan bir ezgi varyantı ile Şanlıurfa'da Mahmut Güzelgöz'den derlenerek "Fırat kenarının ince dumanı" adıyla notaya alınan bir güfte varyantı bulunuyor.

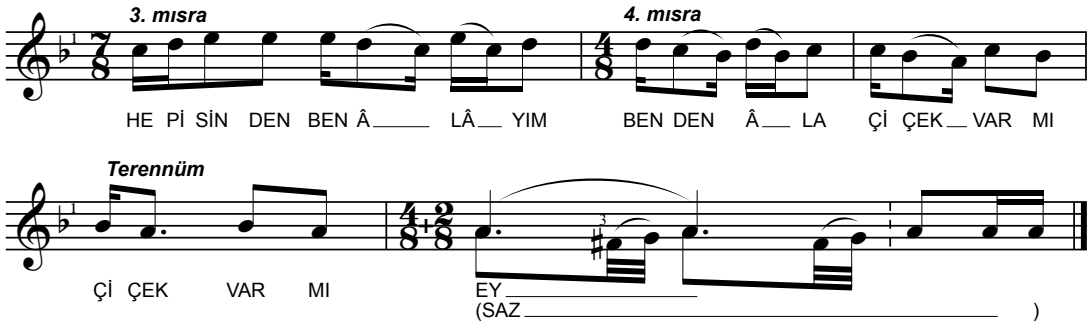
Az giderim uz giderim mısraıyla başlayan eser de Ürgüp, Erzincan, Andırın (Kahramanmaraş), Boğazlıyan (Yozgat), Alaca (Çorum), Adana, Kızılcahamam, Kırklareli, Edirne gibi yurdun farklı yörelerinde "Hacı Bey" ya da "Hacı Bey Ağıtı" gibi adlarla anılan ve farklı güfte varyantları bilinen anlatıya dayalı halk musikisi örneklerinden birini teşkil ediyor. Öte yandan, *Pınara varmadın mı* mısraıyla başlayan eserin Şanlıurfa'da Cemil Cankat'tan derlenen bir varyantı ve yine aynı yörede Selahaddin Atabay ve Mukim Tahir'den derlenen bir güfte varyantı TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda yer alıyor.

Keklik idim vurdular mısraıyla başlayan eser Âşık Veysel'in ilk plakları arasında yer alıyor ve aynı eserin Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemelerde de Âşık Veysel'in sesinden kaydedildiği görülüyor (Bkz. EK E/Şekil E.2-3). Ayrıca, eserin Muzaffer Sarısözen'den alınan bir varyantı, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda "Eğmeler" adıyla yer alıyor. Her iki eser arasında, mısra sonlarına eklenen terennüm ve dizi farklılıkları bulunuyor.

Columbia firması tarafından yayımlanan ve *Yüce dağ başında kar var buzunan* mısraıyla başlayan eser, plak kataloglarında "Kayseri kırık havası" adıyla yer alıyor (Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu, 1941:74; 1950:50). Orta Anadolu'da

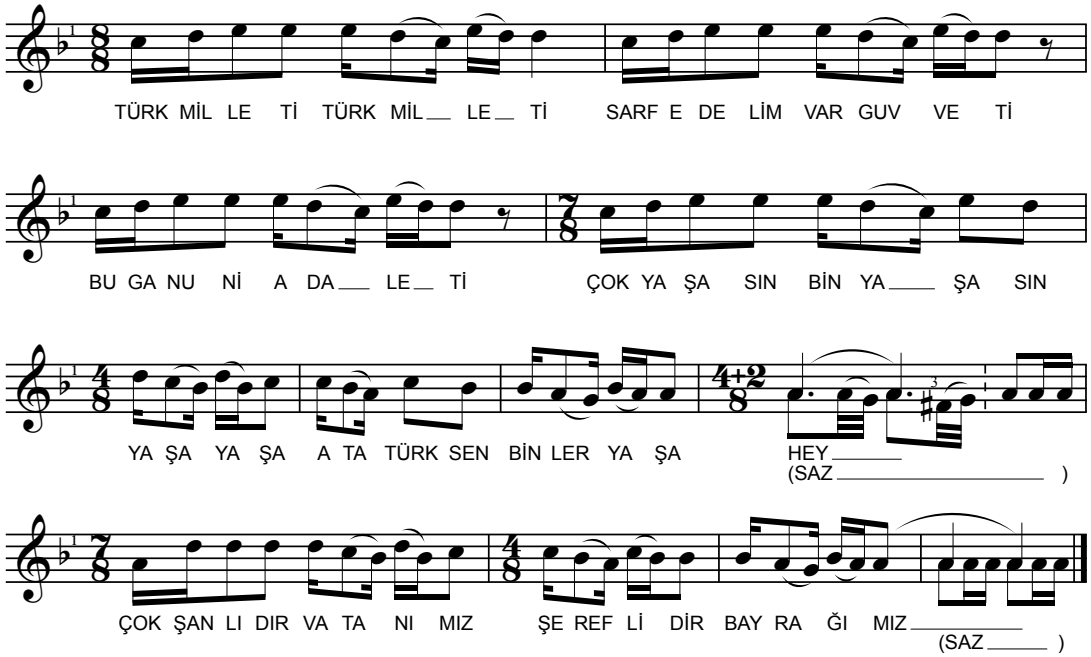
yaygın olarak bilinen eserin, Âşık Veysel'in icrasından notaya alınarak TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kaydedildiği görülüyor. Öte yandan, *Çiğdem der ki ben âlâyım* mısraıyla başlayan türkünün[54] Diyarbakır ve Bitlis'te, *Pınarın başında söylenen sözler* mısralarıyla başlayan türkünün Gaziantep'te ve *Bahçalarda hıyar* sözleriyle başlayan eserin de (Bkz. EK E/Şekil E.4) Ankara çevresinde derlenen güfte varyantlarının olduğu biliniyor. Bununla birlikte, Veysel'in *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Sivas derlemelerinde kendi sesinden kaydedilen ezginin, yine Veysel'in sesinden kaydedilen *Çiğdem der ki ben âlâyım* mısraıyla başlayan halk türküsü ile benzerlik taşıdığı görülüyor (Krş. Şekil 3.1, Şekil 3.2):

Çiğdem der ki ben âlâyım ***Anonim***



Şekil 3.1 : *Çiğdem der ki ben âlâyım* mısraıyla başlayan eserin notası.

Türk milleti Türk Milleti ***Âşık Veysel***



Şekil 3.2 : *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan eserin notası.

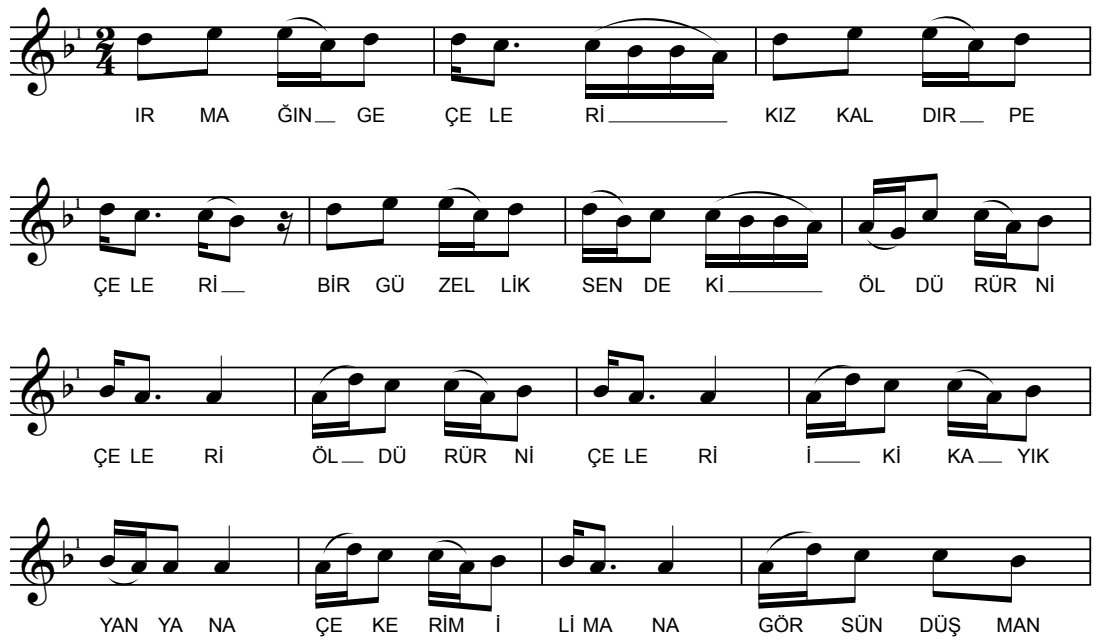
[54] Ahmet Kutsi Tecer, güftenin Âşık Ömer'e ait olabileceğini belirtiyor (Tecer, 1941:32).

İki ezgi incelendiğinde, *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan eserin, *Çiğdem der ki ben âlâyım* mısraıyla başlayan eserin üçüncü ve dördüncü mısraındaki motiflerin tekrarlanması yoluyla meydana getirildiği anlaşılıyor. Kuplenin son dizeleri ise, aynı motiflerin pest bölgeye doğru bir tam ses göçürülmesiyle elde edilen pasaj üzerine inşâd ediliyor. Bu haliyle, kalıp ezginin belirli motiflerinin tekrar edilmesi ve göçürülmesiyle elde edilen bir ezginin, farklı eser kimliği altında icra edildiğine tanık oluyoruz. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen diğer anonim eserlerle devam edelim…

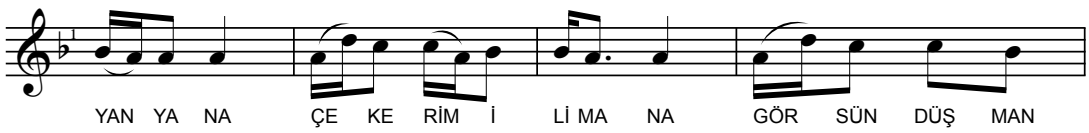
Irmağın geçeleri mısraıyla başlayan kırık hava tarzındaki eser, Âşık Veysel'in Columbia firması tarafından yayımlanan plakları arasında "Halay havası" adıyla yer alıyor. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda, mâni biçimindeki güftenin Sivas'ta Kemal Sarısözen'den derlenen bir varyantı olduğu ve repertuvara "Irmağın geçeleri" adıyla kaydedildiği görülüyor. Ayrıca, aynı repertuvara "Gitti gelirim deyi" adıyla kaydedilen bir başka eserin güftesi içerisinde, *Irmağın geçeleri* mısraıyla başlayan maniye tesadüf edilebiliyor. Bütün bu eserler arasında icra üslubu ve ezgi yönünden bir benzerlik bulunmuyor.

Âşık Veysel'in icra ettiği halay havasında, kıta sonlarına eklenen mani biçiminde bir bağlantı kıtasının varlığı dikkat çekiyor. Bağlantı kıtasının, eserin kuple görünümüne bağlı melodik dış yapı kuruluşu üzerinde etkili olduğu görülüyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.3):

Irmağın geçeleri ***Anonim***



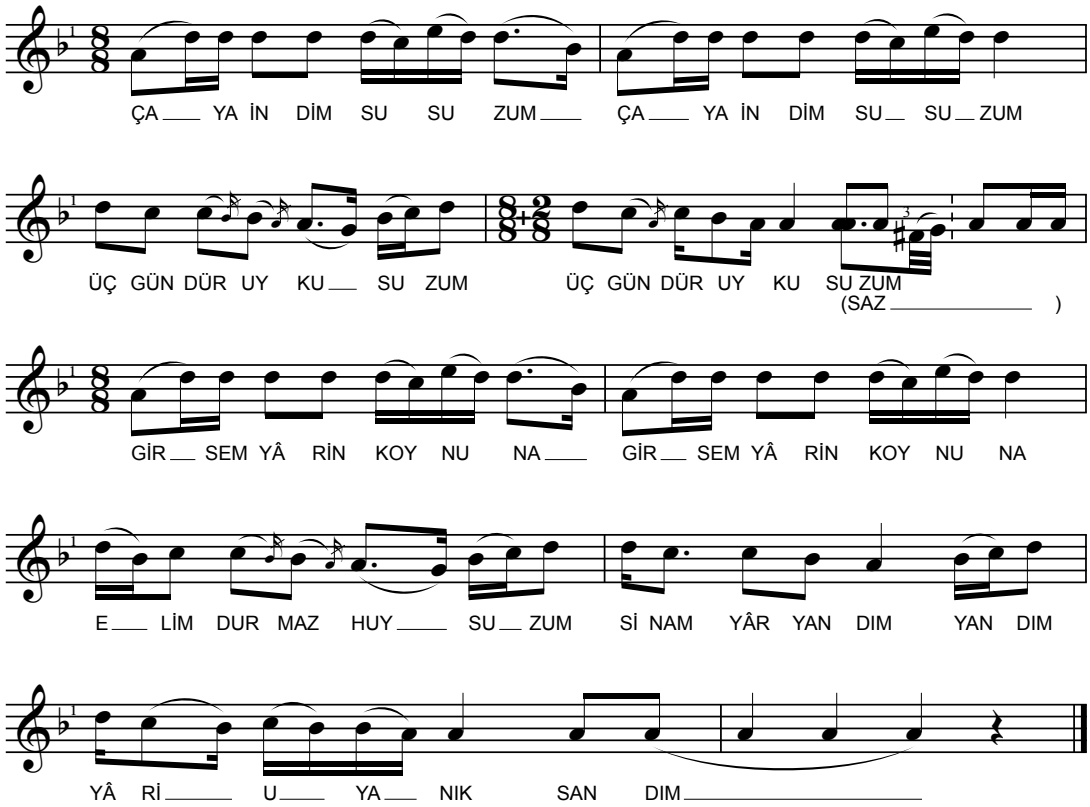
Şekil 3.3 : *Irmağın geçeleri* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.3 (devam) : *Irmağın geçeleri* mısraıyla başlayan eserin notası.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemelerde Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ezgilerden biri *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan mani ile seslendiriliyor. Eser ses kaydında "Bir Şarkışla türküsü" olarak anons ediliyor. Derleme fişinde kaynak kişinin eseri "kendi çalışa çalışa ve sağdan soldan dinleye dinleye" öğrendiğini belirten bir not var. Derleme fişinin türküyü nasıl öğrendiğini belirten kısmında ise "eskiden eşitmiş" ifadesi yer alıyor (Bkz. EK E/Şekil E.5). Bu da, ezgi ve/veya güfte itibariyle Emlek yöresinde yaygın bir eser olduğunu ortaya koyuyor. Nitekim, aynı derlemede, yine Âşık Veysel'den derlenen *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan türkü de nakarat haricinde aynı ezgi üzerine inşâd ediliyor. Ses kaydında bir kıta güfte ile seslendirildiği görülen eserin derleme fişinde farklı bir güftesi yer almıyor. *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan eserin ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.4):

Çaya indim susuzum ***Anonim***



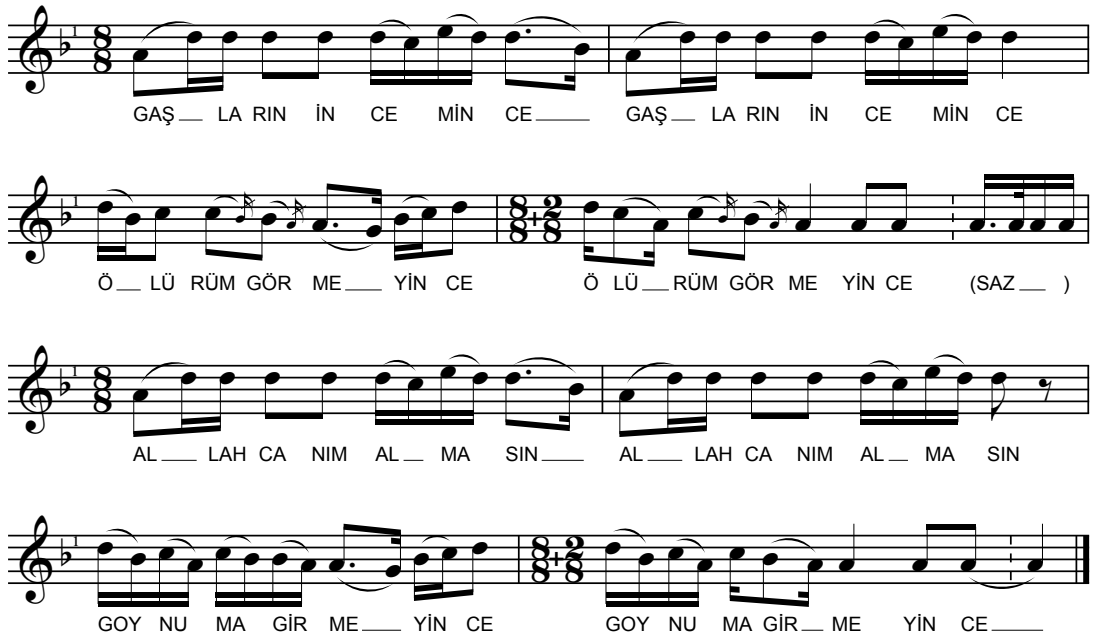
Şekil 3.4 : *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan eserin notası.

Daha önce de değinildiği üzere, Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerden biri *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan güfte ile seslendiriliyor. Müstakil bir eser kimliği ile kayıtlara geçen ve ayrı bir derleme fişi düzenlenen türkünün (Bkz. EK E/Şekil E.6), *Çaya indim susuzum* mısraıyla icra edilen eserin ses kaydındaki üçüncü kıta olduğu ve bu kısım kopyalanmak suretiyle farklı bir ses kaydı oluşturulduğu anlaşılıyor.[55]

Eserin güftesi, Anadolu'nun farklı yörelerinde örnekleri bulunan, vezin ve konu itibariyle farklı ezgilere giydirilebilen bir kalıp güfte özelliği gösteriyor. Nitekim, Erzincanlı Hafız Şerif'in sesinden kaydedilerek "Kaşların ince mince" adıyla yayımlanmış bir plakta eserin güfte varyantı yer alıyor.[56] TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Kar yağıyor ince ince" adıyla kaydedilen bir Samsun türküsünün sözleri de aynı mani kalıbının izlerini taşıyor. Ancak, bu eserler arasında ezgi yönünden bir benzerlik görülmüyor.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin ezgisi şöyle gösterilebilir (Şekil 3.5):

Gaşların ince mince ***Anonim***



Şekil 3.5 : *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin notası.

Ezgi ve kurgu benzerliğine rağmen, önceki eserde kıta sonuna eklenen nakaratın bu eserde görülmemesi, her birinin müstakil eser kimliği içerisinde düşünülmesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Zira, önceki eserin ses kaydında, aynı nakaratın kıta sonlarında muntazam olarak ve aynı motiflerle tekrar edildiği görülmektedir. Bununla

[55] Farklı bir ses kaydı oluşturulması ve ayrı bir derleme fişi düzenlenmesi nedeniyle, bu türküyü de müstakil bir eser olarak değerlendiriyoruz.
[56] Bkz. Sahibinin Sesi, Katalog No: AX 2300 (Ünlü, 2004:CD)

birlikte, *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin kıta sonlarında, nakarat ya da terennüm benzeri, güftenin ana yapısı içerisindeki sözel unsurlara tesadüf edilemiyor. Bu da, aynı kalıp ezgiyle icra edilen eserlerde bile, repertuvar hafızasının eser kimliğinin muhafaza edilmesi noktasında belirli refleksleri açığa çıkardığını gösteriyor. Eserlerin kuple görünümlerini şematize ettiğimizde, iki eser arasındaki melodik ve yapısal farklılıklar belirgin bir şekilde görülebiliyor (Çizelge 3.2):

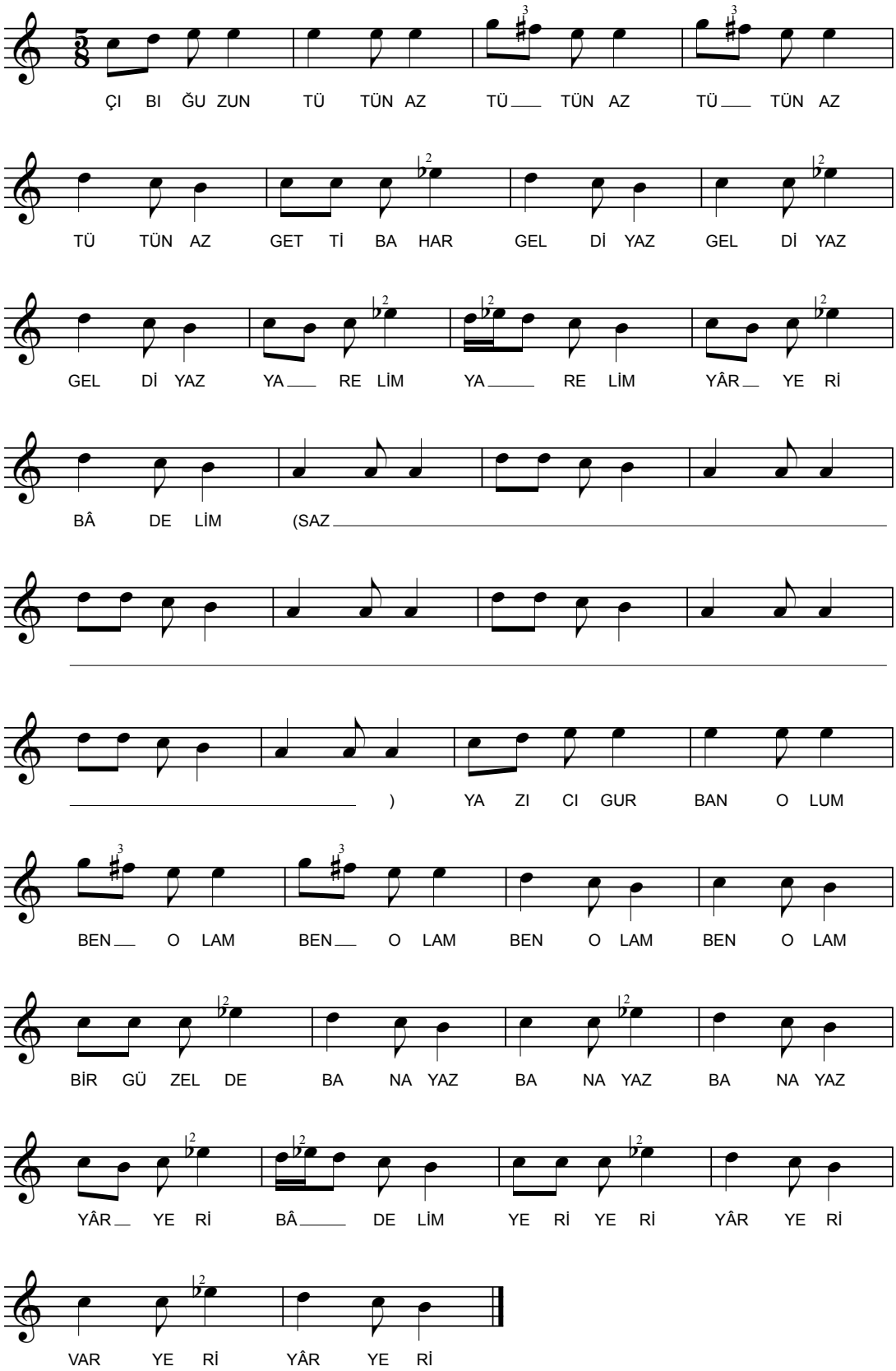
Çizelge 3.2 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-1.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Çaya indim susuzum	a	1. mısra
	a^1	1. mısra (Tekrar)
	b	2. mısra
	b^1	2. mısra (Tekrar)
	a	3. mısra
	a^2	3. mısra (Tekrar)
	$b^2 + (b^3 + b^4)$	4. mısra + Nakarat (sinam…)
Gaşların ince mince	a	1. mısra
	a	1. mısra (Tekrar)
	b^5	2. mısra
	b^6	2. mısra (Tekrar)
	a	3. mısra
	a^3	3. mısra (Tekrar)
	b^7	4. mısra
	b^8	4. mısra (Tekrar)

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen anonim eserlerle devam edelim… *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eser de, Ankara Devlet Konservatuarı Derleme Heyeti tarafından Âşık Veysel'in sesinden "Yârelim Oyun Havası" adıyla tespit edilmiş. Ses kaydında eserin yalnızca bir kıta güftesi yer alıyor ve derleme fişine de aynı güftenin yazıldığı görülüyor (Bkz. EK E/Şekil E.7). Eser, ezgi kuruluşu bakımından Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen örnekler arasında özel bir yere sahip… Güftenin ilk iki mısraı ile son iki mısraının aynı ezgi üzerine inşâd edilmesi ve arada icra edilen enstrümantal köprü ile eserin birinci kuplesi tamamlanıyor ve bu yapı, güfte ezgisinin birbirine benzer iki parçadan meydana gelmesine neden oluyor. Özellikle, mısra sonlarında görülen ve güfte parçalarından ya da ilave sözcüklerden oluşan terennümler, bu iki parçalı yapının farklı kıtalar/kupleler olarak algılanmasına neden oluyor.

Eserin mâni biçiminde tek kıtadan meydana gelen güftesi Aksaray, Nevşehir, Kırşehir dolaylarında farklı ezgi ve üslupta seslendirilen bir kısım eserlerde kısmen ya da bütünüyle yer alıyor. Ancak, Âşık Veysel'de derlenen ezgi, gerek eserin Orta Anadolu'daki diğer örneklerinden, gerekse âşığın seslendirdiği diğer ezgilerden oldukça farklı karakter gösteriyor. *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eserin Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ezgisi şöyle gösterilebilir (Şekil 3.6):

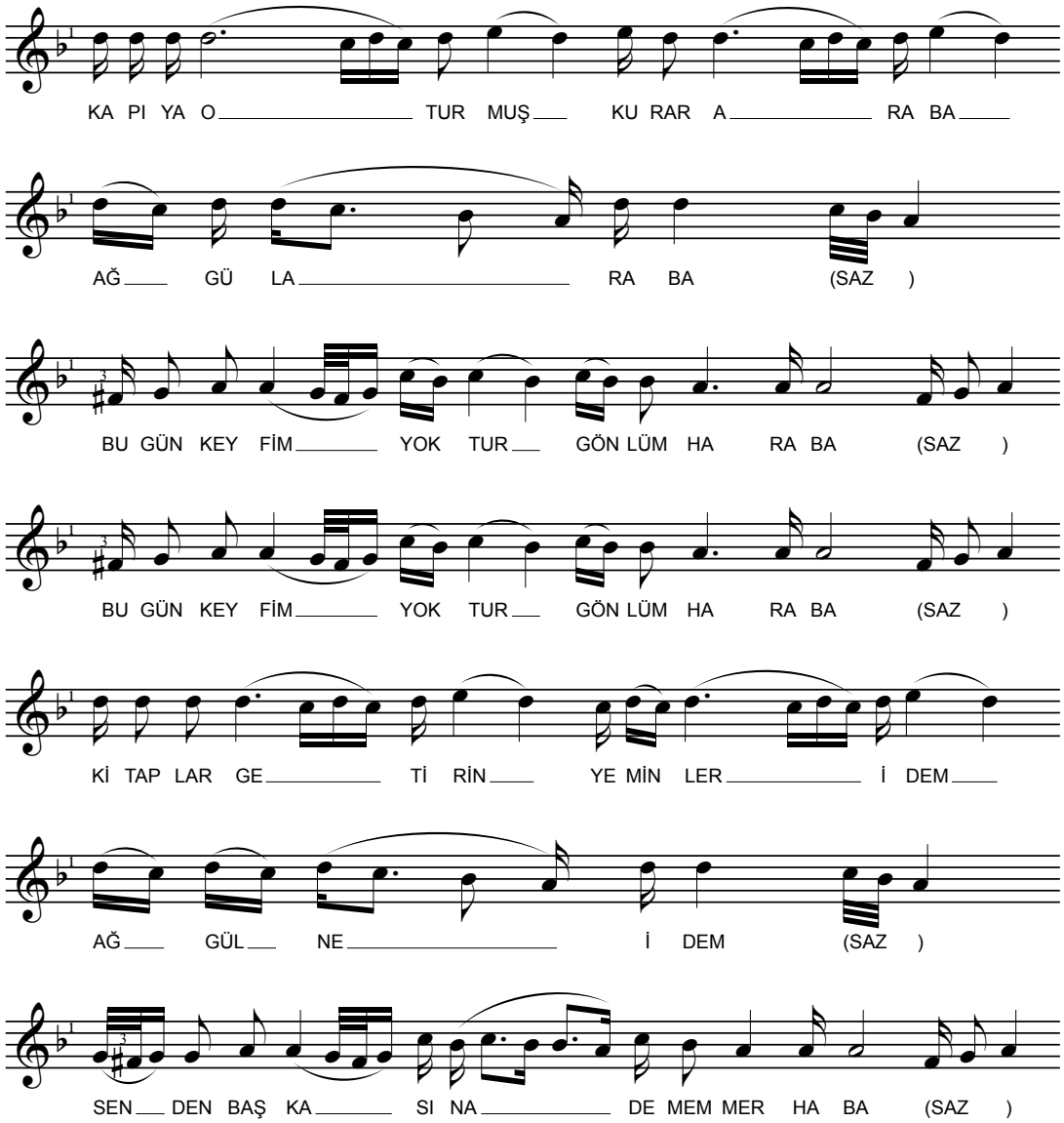
Çubuk uzun tütün az ***Anonim***



Şekil 3.6 : *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eserin notası.

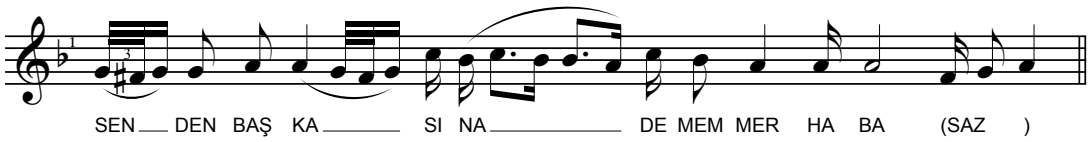
Âşık Veysel'in repertuvarında, Sivas çevresinde "Ağgül", "Ak gül" gibi adlarla bilinen ve farklı varyantları tespit edilen uzun hava tarzındaki anlatıya dayalı anonim güfteli eserlerin iki örneğine rastlanıyor. Veysel'in sesinden derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Ağgül seni camekânda görmüşler" adıyla kaydedilen[57] eserin bir başka varyantı, âşığın ilk plakları arasında yer alıyor ve *Kapıya oturmuş kurar araba* mısraıyla başlıyor. Sivas çevresinde yaygın bir üslupla icra edilen eserin ezgisi Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen diğer anonim ya da âşık tarzı eserlerde görülmüyor (Şekil 3.7):

Kapıya oturmuş kurar araba ***Anonim***



Şekil 3.7 : *Kapıya oturmuş kurar araba* mısraıyla başlayan eserin notası.

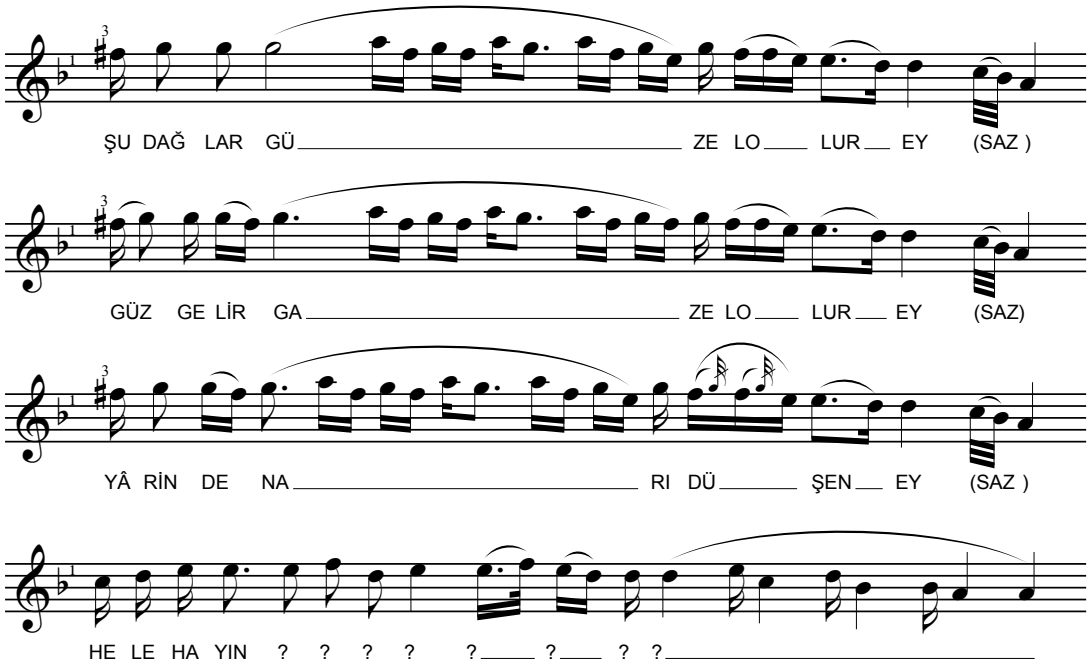
[57] TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 9.



Şekil 3.7 (devam) : *Kapıya oturmuş kurar araba* mısraıyla başlayan eserin notası.

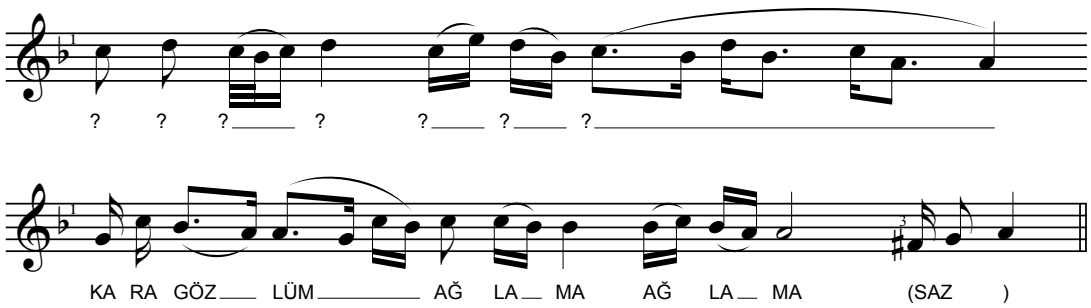
Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen anonim karakterli uzun havalar içerisinde *Sabahınan sabahınan* mısraıyla başlayan ve Emlek yöresinde "Halil'in Ağıtı"[58] olarak bilinen bir eser de var. Ayrıca, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Penceresi mavi boya" adıyla kaydedilen bir başka eser de "Emlek ağzı uzun hava" olarak nitelendiriliyor ve bu eserin üslup ve ezgi yönünden Emlek yöresinde yaygın bir okuyuş biçime sahip olduğunu ve bu yönüyle de Âşık Veysel'in seslendirdiği anonim karakterli diğer uzun havalardan ayrıldığını belirtmek gerekiyor. Eserin Sivas'ın Divriği ilçesinde Fevziye Dökmetaş'tan derlenen bir güfte varyantına da yazılı kaynaklarda tesadüf edilebiliyor (Bkz. Özgül vd. 1996:425). Bununla birlikte, *Şu dağlar güzel olur* mısraıyla başlayan uzun hava tarzındaki eser Âşık Veysel'in İstanbul Konservatuvarı'nın Columbia firmasına yaptırdığı plaklar arasında yer alıyor. Emlek ağzı uzun havalara yakın bir üslupta icra edilen eserin, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen diğer serbest ritimli ezgilerden bağımsız olduğu görülüyor (Şekil 3.8):

Şu dağlar güzel olur ***Anonim***



Şekil 3.8 : *Şu dağlar güzel olur* mısraıyla başlayan eserin notası.

[58] Eserin "Halil'in Ağıtı" olarak adlandırıldığını Şarkışlalı İhsan Öztürk'ün *Türkülerle Âşık Veysel* adlı kitabındaki notadan öğreniyoruz (2001:269-271). Ayrıca, eserin 1954 yılında Malatya'nın Darende ilçesinde kırık hava tarzında bir ezgiyle derlenmiş güfte varyantı TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda yer alıyor (Bkz. TRT THM Rep. No.: 1237).



Şekil 3.8 (devam) : *Şu dağlar güzel olur* mısraıyla başlayan eserin notası.

3.3. Âşık Veysel'in Usta Malı Repertuvarı ve Kalıp Ezgilere Bağlı Eser Üretimi

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek piyasaya sunulan ya da çeşitli arşivlerde muhafaza edilerek günümüze ulaşan eserler, âşık sanatında usta malı ezgi ve güfte kullanımlarının yaygınlığını göstermesi bakımından son derece önemli bir örnek teşkil ediyor. Ses kayıtlarının dışında, sözgelimi Âşık Veysel'in konuk olduğu radyo programları hakkında Sadi Yaver Ataman'ın aldığı notlar ve farklı müelliflerce farklı zamanlarda yayımlanmış kimi yazılı kaynaklar da Veysel'in usta malı eser repertuvarı hakkındaki bilgi dağarcığına katkı sağlıyor.

Veysel'in ses kayıtları arasında usta malı güfteyle icra edilenler eserler, tespit edilebilen repertuvarın yaklaşık % 40'ını oluşturuyor. Yazılı kaynaklar da dâhil edildiğinde, eserlerin sözlerindeki "Âgâhî", "Budala", "Dertli", "Dertli Kemter" (Kemterî), "Emrah", "Emrahî", "Gevherî", "Hüseyin" (Akkaşların), "İbrahim", "İrfânî", "İsmail", "İzzetî", "Kâmil", "Karac'oğlan", "Kâtibî", "Kaygusuz", "Köroğlu", "Kul Abdal", "Kul Mustafa", "Mir'atî", "Misâlî", "Nesîmî", "Sadık", "Sefil Ali", "Seyrânî", "Sıtkı", "Sümmânî", "Şem'î", "Teslim Abdal", "Turâbî" gibi mahlaslar, Âşık Veysel'in usta malı repertuvarının 15. ve 20. yüzyıllar arasında yaşamış halk sanatkârlarının şiirlerinden oluştuğunu gösteriyor. Veysel'in sesinden kaydedilen bazı eserlerde mahlas bulunmadığı görülüyor ki, güfte antolojisi, derleme fişi gibi çeşitli yazılı kaynaklar, bu eserlerin büyük kısmının yine aynı yüzyıllar arasında yaşamış "Âşık Nazlı", "Dadaloğlu" (Veli), "Edîb Harâbî", "Emrah", "Gevherî", "Hüseyin" (Âşık Hüseyin Gürsoy), "Karacaoğlan", "Kâtibî", "Kul Himmet", "Kul İbrahim", "Pir Sultan Abdal", "Teslim Abdal" gibi halk şairlerinin şiirleriyle seslendirildiğini doğruluyor.

Şüphesiz, bütün bu eserler Âşık Veysel'in usta malı repertuvarının tamamı hakkında bilgi vermiyor ve bu eserleri yalnızca, ses kayıtları yoluyla ya da birtakım yazılı kaynaklar üzerinden günümüze aktarılabilen bilgi dağarcığının parçaları olarak

algılamak gerekiyor.[59] Eldeki verilerle, Veysel'in repertuvarında yer alan, ancak herhangi bir vesileyle ses kayıt ortamına girmemiş usta malı eserlerin hacmi, niteliği ve hatta varlığı hakkında söz söylemek de mümkün görünmüyor. Ayrıca, yazılı kaynaklarla doğrulanan ancak herhangi bir müzikal veri ihtiva etmeyen bilgiler de, Âşık Veysel'den günümüze intikal eden ezgi dağarcığına doğrudan bir katkı sağlamıyor.

Bununla birlikte, usta malı eserler Âşık Veysel'in yetiştiği çevre ve âşık sanatı ile ilgili çok önemli ipuçları barındırıyor. İcra sırasında mahlas kullanılsın ya da kullanılmasın, usta malı güfteyle seslendirdiği eserler güfte şairlerinin muhitleri açısından ele alındığında, Veysel'in hem kendi muhitindeki eski âşıkların, hem de Anadolu âşık sanatı içerisinde ve bazıları özellikle Alevî-Bektaşî çevrelerinde yaygın olarak bilinen âşıkların şiirlerini repertuvarında barındırdığını ortaya koyuyor. Veysel'in repertuvarına giren bu eserleri, geleneğin aktarım yöntemleri ve yörenin kültürel belleği de hesaba katıldığında, Emlek ve hatta Sivas genelindeki âşık musikisi repertuvarından bağımsız düşünmek de pek mümkün görünmüyor ki, burada usta malı repertuvarının büyük ölçüde 1931'deki Halk Şairleri Bayramı'na katılıp dışarıya açılmasının öncesinde ve Sivas havalisi âşık sistemi içerisindeki taşınma, aktarım ve icra özeliklerine göre şekillendiğini de hatırlamak gerekiyor.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde Âgâhî, Akkaşların Hüseyin, Âşık Budala, Âşık Hüseyin Gürsoy, Âşık İsmail, Kemterî, Kul Abdal, Kul Mustafa gibi çoğu 20. yüzyıl öncesinde Emlek çevresindeki ocak/tekke kültürüne bağlı, tanınmış halk sanatkârlarının şiirlerinin bulunması, âşığın kendi yöresinin müzikal hafızası içerisindeki taşıyıcı-aktarıcı rolünü ortaya koyuyor. Yukarıda da belirtildiği üzere, Dadaloğlu, Dertli, Edîb Harâbî, Emrah, Gevherî, Karacaoğlan, Kaygusuz Abdal, Kâtibî, Köroğlu, Kul Himmet, Mir'atî, Nesîmî, Seyrânî, Sıtkı Pervâne, Sümmânî, Şem'î, Teslim Abdal, Turâbî gibi, şiirleri kendi muhitleri dışında, Anadolu'nun pek çok yöresinde görülebilen saz şairlerinin eserleri, Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında da karşımıza çıkıyor ki, bu belki de âşığın gelenek içerisinde üstlendiği misyonun en önemli noktalarından birini açığa çıkarıyor.[60] Zira, Anadolu sahası âşıklık geleneği içerisinde, âşıkların yalnızca kendi muhitlerindeki ustaların şiirlerini değil, farklı zamanlarda ve uzak ya da nispeten daha yakın coğrafî alanlarda yaşamış usta

[59] Âşık Veysel, İbrahim Aslanoğlu'yla gerçekleştirdiği bir röportajında, kendi şiirlerini okumaya başladıktan sonra her gittiği yerde kendi şiirlerini okumasını istediklerini ve birçok usta malı şiiri unuttuğunu söylüyor (1967:18).

[60] Bu şiirlerin ya da müzik eserlerinin büyük bölümünü sohbet ortamlarında ve tekkelerde öğrendiği düşünülebilir. Zira Âşık Veysel, Alevî-Bektaşî itikadının görüldüğü bir coğrafyada doğmuş, Mustafa Abdal ve Yalıncak Baba tekkelerinde bulunmuş, Salman Baba'nın sohbetlerine katılmış, komşusu Hıdır Dede ile uzun müddet yol arkadaşlığı etmiştir. Bütün bunlar, repertuvar aktarımı için son derece uygun ortamlardır.

âşıkların şiirlerini de repertuvarları arasında seslendirdikleri sayısız örnek görülüyor. Kısacası, tarihî süreçte farklı yörelere gezgin âşıklar ve ocak/tekke çevreleri yoluyla ulaşmış ve büyük ölçüde birbiri içine geçmiş bir gelenek repertuvarı, daha kapalı alanlarda yöresel/bölgesel dil ve icra üslupları ve ezgi karakterleri ile karşımıza çıkıyor ve bu alanlara mahsus bir repertuvarı meydana getiriyor.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında da görülen durum, Cahit Öztelli'nin bir 19. yüzyıl cönküne dair sözlerini akla getiriyor. Sivaslı halk sanatkârları tarafından yazılan bir cönk'ü inceleyen Öztelli, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Sivaslı ozanların bir araya gelerek, kendi şiirleri ile birlikte ezberlerindeki ya da ellerindeki cönklerden beğendikleri Alevî-Bektaşî ozanların nefeslerini bu cönk'e geçirdiklerini söylüyor. Cönkte Hatayî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Nesîmî Sultan (Kul Nesîmî), Teslim Abdal, Dedemoğlu, Seyyâhî, Kaygusuz, Yemînî, Zayıf Yusuf, Gevherî, Hasretî, Genç Abdal, Öksüz Hızır, İsmail, Emir, Abdal, İrfânî, Derviş Yunus, Kul Âdil, Arifoğlu, Kul Hüseyin, Kul İbrahim, Derviş Ali, Karacaoğlan, Dîvânî, Kul Yusuf, Kıbrıslı, Âşıkî gibi eski aşıkların yanı sıra, cönkün yazıldığı sıralarda ya da yakın zamanlarda hayatta olan Er Mustafa, Mansur Abdal, Kul Himmet Üstadım, Gündeşlioğlu, Kul Mahmut, Kul Hasan, Âşık İsmail, Gedâyî, Kemterî, Sefil Öksüz, Türâbî, Pir Yakup, Sefil Edna, Kurbânî, Sıtkı, Derviş Süleyman, Âşık Kamber, Kul Mehmet, Veli, Âşık Keşşaf gibi halk sanatkârlarına ait üç yüzden fazla şiir kayıtlı olduğunu belirtiyor (Öztelli, 1975:3-4).

Benzer bir örneğe Kutlu Özen'in satırları arasında da tesadüf ediliyor. Özen (1999:207), 1983'te Sivrialan'da elde ettiği bir cönkte Ahi Ali, Ali Dede, Baba İbrahim, Balım Sultan, Budala/Kul Budala, Cafer Abdal, Deli Şükrü, Derviş Ali, Derviş Hüseyin, Geda Muslu, Muslu Dede, Hacı Recep Dede, Hatayi, Herdemi, Hüseyin, Kaygusuz Abdal, Kemter/Dertli Kemter, Kul Himmet, Meczup Abdal, Pir Sultan Abdal, Rahmi, Seyyid, Seyyid Dede, Sefil/Sefil Kamber, Sefil Sersem, Teslim Abdal, Kul Veli/Veli Dede gibi halk sanatkârlarının şiirlerine rastladığını aktarıyor. 19. yüzyılda Sivrialan/Emlek'te yazıldığını düşündüğü cönkte şiirleri bulunan bazı âşıkların Emlek yöresinden olduğunu, bazılarının da isimlerine ilk defa bu cönkte tesadüf edildiğini belirtiyor.

Öztelli'nin ve Özen'in isimlerini verdiği âşıkların bir kısmı Sivas'ın muhtelif ilçe ve köylerinden olmasına karşın, diğer kısmı da geriye dönük olarak yaklaşık 15. yüzyıla kadar uzanan bir tarih aralığında Anadolu'nun muhtelif yörelerinde faaliyet göstermiş halk sanatkârlarından oluşuyor. Ve bu isimlerin çok büyük bir kısmı da Alevî-Bektaşî itikadına mensup, tekke/ocak sistemine bağlı âşıklardan meydana geliyor. Bununla birlikte, her iki cönkte şiirleri bulunan âşıklarla, Veysel'in usta malı repertuvarına şiirleri

girmiş halk sanatkârları arasında benzerlik olduğu görülüyor ki, bu da âşık sanatında iç içe geçmiş bir repertuvarın ya da ismi, üslubu, hatırası sonraki nesiller tarafından yaşatılan halk sanatkârlarının varlığını akla getiriyor.

Gerek Öztelli ve Özen'in isimlerini sıraladığı âşıklar arasında ve gerekse Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde, büyük ölçüde usta-çırak ilişkisine bağlı silsileleri tanımlayan ve âşık edebiyatı literatüründe Emrah, Dertli, Sümmânî, Kemterî ve Pir Sultan Abdal'ın isimleriyle anılan âşık kollarına mensup halk sanatkârlarına tesadüf edilebiliyor. Bu da repertuvar, üslup ve icra tarzlarının âşık sanatı içerisindeki aktarımını ve coğrafî alanlarını tanımlamada büyük fayda sağlıyor. Âşık Veysel'in repertuvarında bulunan Emrah, Dertli, Mir'atî, Sümmânî gibi mahlaslar da büyük ölçüde bu tarz bir yayılmanın izlerini taşıyor. Nitekim, İstanbul, Kastamonu, Çankırı, Amasya, Tokat, Sivas, Erzurum, Kars, Iğdır hattında sözü edilen âşıkların şiirlerinin yaygın olarak görülmesi, büyük ölçüde kalıplaşmış bir repertuvarın varlığına işaret ediyor. Ve Veysel'in repertuvarı da, gerek gezgin âşıklar, gerekse ocak/tekke etkileşimleri yoluyla bu aktarımdan nasibini almış gibi görünüyor.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler arasında, farklı güftelerin aynı kalıp ezgiye inşâd edildiği örneklere sıkça tesadüf edilebiliyor. Bütün bu repertuvar içerisinde, birbirinden farklı usta malı güftelerin aynı kalıp ezgiyle seslendirildiği örnekler olduğu gibi, aynı kalıp ezgi üzerine hem usta malı güftelerin ve hem de Veysel'in kendi şiirlerinin giydirildiği örneklere de rastlanıyor. Ayrıca, Âşık Veysel'in, farklı halk sanatkârlarının kendi şiirleriyle ya da usta malı güftelerle seslendirdiği ezgilere kendi şiirlerini inşâd ettiği de görülüyor. Âşıklık geleneği içerisinde sayısız örneği olan bu durum, aynı zamanda gelenek içerisindeki müzikal belleğin kültürel ve coğrafî sınırlarını ortaya koyuyor ve Âşık Veysel'den geriye kalan ses dağarcığı, geleneğin aktarım yöntemlerini örneklemek üzere oldukça kapsamlı bir veri sağlıyor.

Sözü uzatmadan, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen usta malı eserlere ve kalıp ezgi özelliklerine göz atalım.

Âşık Veysel, 1936 yılında Columbia firması tarafından yayımlanan ilk plağında *Mecnunum Leylâmı gördüm* ve *Dedim dilber didelerin ıslanmış* mısralarıyla başlayan eserlerle sesini halka duyurma olanağı elde etmişti. Özellikle, *Mecnunum Leylâmı gördüm* , Âşık Veysel'in tanınmasında büyük rol oynadı. Eser, daha sonraki süreçte Zehra Bilir, Malatyalı Fahri Kayahan, Ali İzzet Özkan gibi sanatkârların doldurdukları plak ve longplaylerde de yer buldu.

Taş plakta piyasaya sunulan eserin güftesinde mahlas bulunmuyordu. Ancak, Yusuf Ziya Demirci, İstanbul Konservatuvarı'nın arşiv çalışmaları ve Columbia firmasına

yaptırılan plaklarla ilgili bilgi verirken, eserin beş kıtadan meydana gelen güftesini *İzetli* mahlasıyla yayımlıyordu (Demirci, 1938:91-92). Sonraki süreçte, değişen teknolojik imkânlardan istifade eden Columbia firması, Âşık Veysel'in sesinden yeniden kaydettiği eseri bu sefer longplay formatında piyasa sundu. Buradaki icrada, Âşık Veysel'in eseri *İzzetî* mahlasıyla seslendirdiği görülüyor.

Mecnunum Leylâmı gördüm mısraıyla başlayan eserin, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Erzurum ve Malatya derlemelerinde farklı âşıklardan da tespit edildiği görülüyor. 6 Eylül 1937'de Erzurum'da gerçekleşen derlemede "Mahmut oğlu Esad"dan alınan eser, derleme fişine "Yeni Yıldız" adıyla kaydedilmiş. Kaynak kişinin *Mecnunam Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eseri "Eskilerden Erzurum'da" öğrendiği bilgisi de derleme fişinde yer alıyor. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 3 Temmuz 1938 günü Malatya'da gerçekleştirdiği çalışmalarda da eserin bir varyantı kaydedilmiş. Hasan Hüseyin Orhan'dan alınan eser *Mecnunam Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan *Âşık Veli* mahlaslı güfte ile seslendiriliyor. Derleme fişinde, kaynak kişinin eseri "Ağviran köyünde Çırak oğlu Mustafa adında bir ihtiyardan" öğrendiği bilgisi yer alıyor.

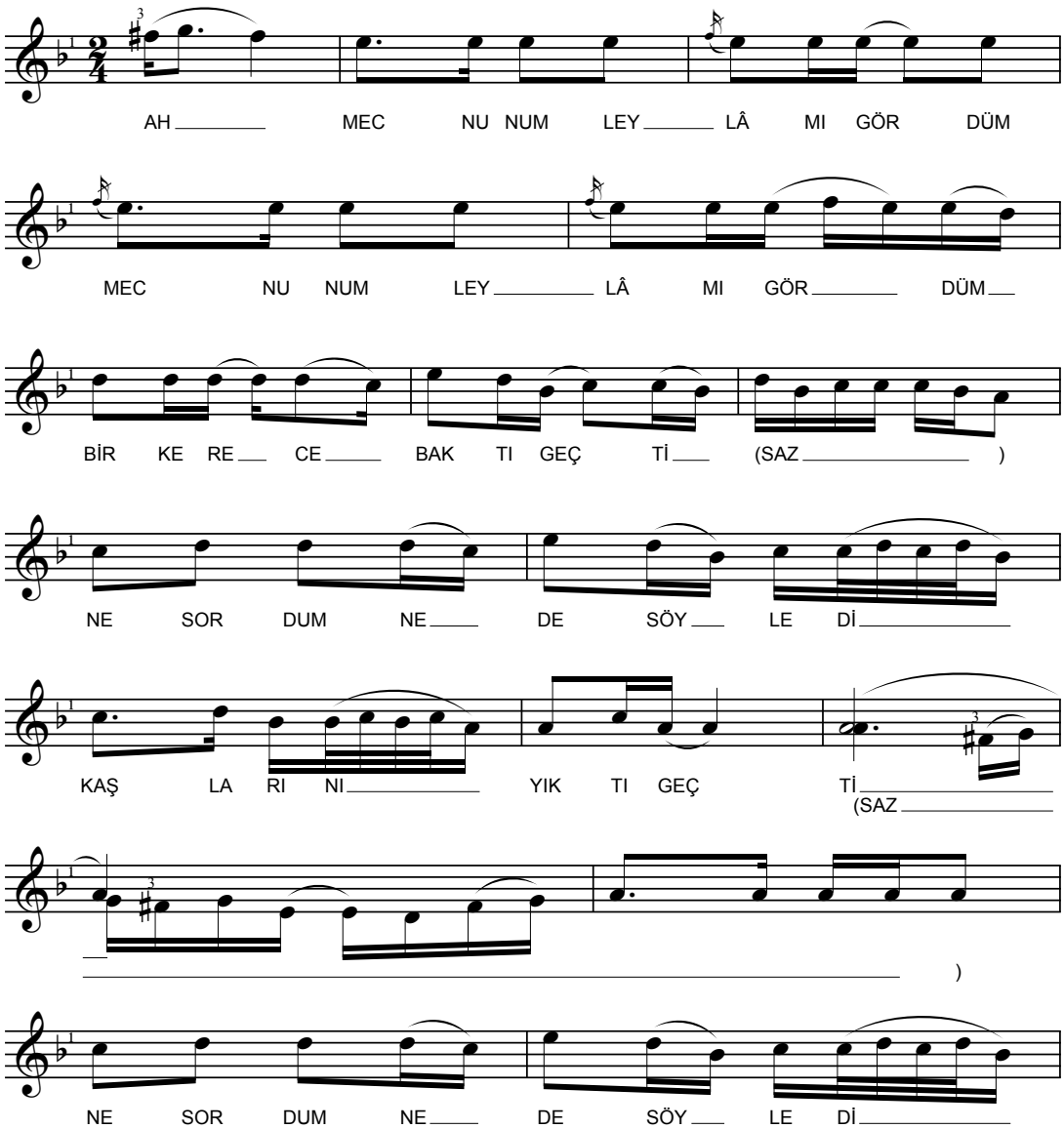
Âşık Veysel, *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan şiirin "yüz yıllar önce yaşamış 'İzzetî' adlı bir şaire" ait olduğunu söylüyor (Aslanoğlu, 1967:25). Ancak, *İzzet*, *Ali İzzet*, *Ali İzzet Özkan*, *Al'İzzet*, *Al'İzzet Özkan*, *Al'İzzetî* gibi mahlasların yanı sıra *İzzetî* mahlasıyla yazdığı şiirleri de bulunan Ali İzzet Özkan'ın eseri sahiplenerek uzun yıllar kendi şiirleri arasında gösterdiği biliniyor (*İzzetî* mahlaslı şiir için bkz. Özkan, 1951:26; Başgöz, 1994:106. Ayrıca şairin *İzzetî* mahlaslı diğer şiirleri için bkz. Başgöz, 1994:105, 117, 124, 172). Hatta, dört kıta olarak yazdığı şiiri, ustası Âşık Ali'nin beşe tamamladığını ve *Bilmem hangi burç yıldızı* mısraıyla başlayan kıtayı da ustasının yazdığını belirtiyor (Özkan'dan aktaran Başgöz, 1994:106).

Öte yandan, Sivrialanlı araştırmacı Gülağ Öz, Hasan Dede tekkesinin 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren doldurulmaya başlanan ziyaretçi defterine dayanarak, son kıtasında geçen *Veli* mahlası nedeniyle şiirin İğdecikli Âşık Veli'ye ait olduğunu savunuyor (Öz, 2001:196). Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde Hasan Hüseyin Orhan'dan *Âşık Veli* mahlasıyla kaydedilen eser de bunu destekliyor ve *Veli* mahlasının bulunduğu tek örnek olma özelliği taşıyor.[61]

[61] İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı San. Öğr. Gör. Süleyman Şenel, 23 Kasım 2016 tarihinde İTÜ TMDK BİSED Salonu'nda "Bu deyiş kimindir? Bir deyişin varoluş hikâyesi…" başlıklı bir konferans verdi. *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eserin Ali İzzet Özkan adına kayıtlı olması nedeniyle ortaya çıkan telif sorunları ve geçmişte yaşanan hukuki girişimler hakkında bilgi veren Şenel'in ağırlıklı gündemi, yazılı ve işitsel kaynaklar üzerinden eserin kime ait olduğunu tespit etmek ve müzikolojik bir yaklaşımla telif hakkı konusuna açıklık getirebilecek bir sonuca varmak idi. Şenel konferansta şiirin *Âşık Veli* mahlasıyla kaydedildiği farklı yazma eserlerden örnekler de sundu.

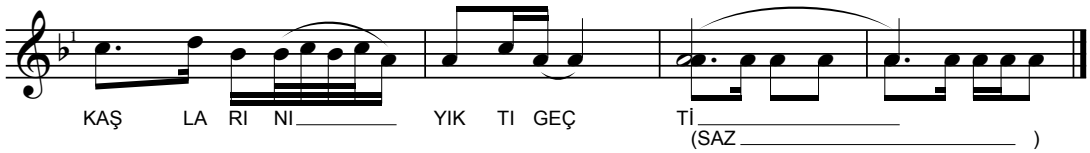
Gerek plaklarda ve gerekse derlemeler yoluyla elde edilen ses kayıtlarında, eserin Âşık Veysel'in icrasındaki güftesine nazaran kısmi farklılıklar bulunuyor. Ancak, ezgi yönünden büyük bir benzerlik olduğunu da belirtmek gerekiyor. Ses kaydında Âşık Veysel'in eseri, güfte ezgisinin melodik varyantı olan bir giriş sazı ile icra ettiği görülüyor. Güftenin inşâd edildiği ezgi ise şöyle gösterilebilir (Şekil 3.9):

Mecnunum Leylâmı gördüm ***İzzetî***



Şekil 3.9 : *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eserin notası.

Mecnunum Leylâmı gördüm mısraıyla başlayan eserin tarz ve üslup açısından âşıklık geleneğinin bir ürünü olduğunu; ancak, telif hakkı konusunda, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 27. maddesindeki "Koruma süresi eser sahibinin yaşadığı müddetçe ve ölümünden itibaren 70 yıl devam eder." hükmü uyarınca, günümüzdeki bilgi ve belgeler göz önüne alınarak anonim eser sınıfında değerlendirilmesinin önünde hukuki bir engel olmadığını aktardı. Konferansta sunduğu bilgi ve belgelere yenilerini ekleyen Süleyman Şenel bunları 2017 yılı içerisinde hazırladığı *Bu Deyiş Kimindir?: Mecnunum Leylâmı gördüm…* isimli bir kitapta topladı ve kitap, bu tez çalışmasının sonuçlandığı tarihlerde Kalan Müzik etiketiyle yayımlanmak üzere matbaa aşamasında bulunuyordu.



Şekil 3.9 (devam) : *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eserin notası.

İşitsel kaynaklarda eserin ezgi ve güfte varyantlarına da tesadüf edilebiliyor. Sözgelimi, Âşık Ali İzzet Özkan'ın İğdecikli Âşık Veli'nin yaşamı ve şiirleri hakkında doldurduğu bir makara bantta, Veli'nin o sırada Amasya'da bulunan Hamdullah Çelebi için söylediği *Nereden gelişin böyle* mısraıyla başlayan şiirini aynı ezgi üzerine inşâd ettiği görülüyor.[62] Bununla birlikte, '30'lu yılların ikinci yarısı içerisinde yayımlanan plaklarda bu ezginin başka bir eserde daha kullanıldığı görülüyor. Sivaslı Âşık Osman'ın *Sahibinin Sesi* firmasından çıkan "Kandilli Emrah" başlıklı plağındaki eser *Eğildim bir dolu içtim* mısraıyla başlıyor ve Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen *Mecnunum Leylâmı gördüm* mısraıyla başlayan eserin ezgisi ile büyük benzerlik gösteriyor. Aynı eserin sonraki yıllarda Âşık Dâimî tarafından *Kul Hüseyin* mahlasıyla ve kısmi ezgi ve güfte farklılıklarıyla seslendirilen bir örneği daha biliniyor (Url-2). Bununla birlikte, Sivaslı Âşık Osman'ın plağındaki eserin güfte varyantlarına da tesadüf ediliyor. Sözgelimi, 1987 yılında Kısaslı Âşık Halit Kaçan'dan derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Eğildim bir dolu içtim" ismiyle kaydedilen[63] ve Kırklareli'nde Hasan Hüseyin Aslan'dan benzer güfteyle derlenen eserler var (Yaltırık, 2002:201-202). Bu örnekler, âşık sanatında ve özellikle de tekke/ocak sistemi içerisindeki repertuvar elemanlarının geniş coğrafî alanlarda yaygın gösterebildiğini büyük ölçüde ortaya koyuyor.

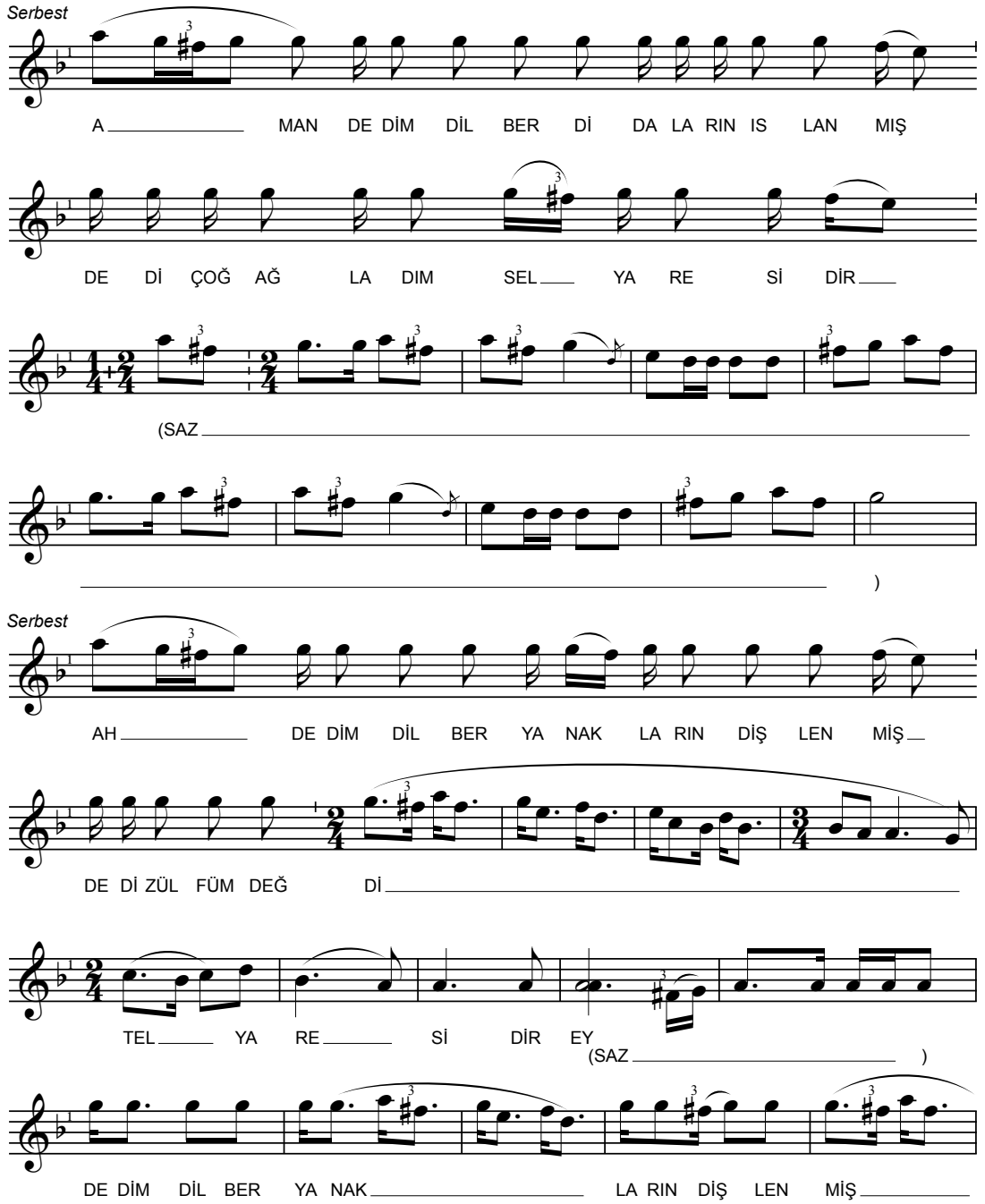
Âşık Veysel'in ilk plağında yer alan *Dedim dilber didelerin ıslanmış* mısraıyla başlayan eserin güftesi Anadolu âşık sanatında Dedim-Dedi tarzındaki şiirlerin bir örneğini teşkil ediyor. Karşılıklı konuşma üslubuna dayalı bu tarz söyleyişlere Erzurumlu Emrah, Ercişli Emrah, Kul Nesimi, Âşık Ömer, Âşık Hasan, Tokatlı Nuri gibi âşıkların şiirleri arasında rastlanıyor.

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na Âşık Veysel'in icrası neticesinde giren eserin, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 3 Temmuz 1938'de gerçekleştirdiği Malatya derlemeleri sırasında Hasan Hüseyin Orhan'dan kaydedilmiş bir örneği daha var. Derleme fişinde kaynak kişinin *Emrah* mahlaslı eseri "Ağviran köyünde Çırak oğlu Mustafa adında bir ihtiyardan 20 yıl evvel" öğrendiği belirtiliyor.

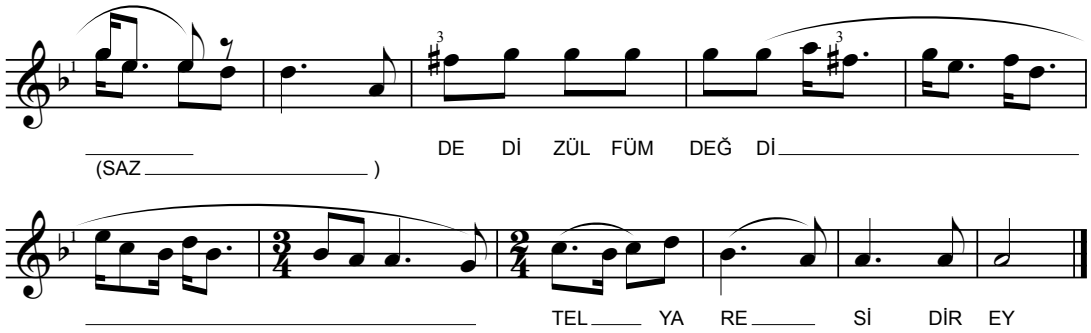
[62] Bkz. Milli Kütüphane Yer No.: MUS 2011 DK 3835.
[63] Bkz. TRT THM Rep. No.: 3073.

Âşık Veysel'in icra ettiği eser usullü bir giriş ezgisi ile başlıyor. Güfte mısralarının giydirildiği kısımlar ise serbest ritimli ve konuşma üslubuna yakın bir söyleyiş özelliği gösteriyor. Güftenin son mısrası içerisinde serbest okuyuş ortadan kalkıyor ve ezgi usullü bir yapıya bürünüyor. Son iki mısraın usullü bir yapıda tekrarı ile eserin kuple görünümüne bağlı melodik dış yapı kuruluşu tamamlanmış oluyor. Âşık sanatı içerisinde örneklerine sık rastlanan bu yapı Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen başka eserlerde de görülüyor. Veysel'in icra ettiği eserin güfte ezgisi şöyle gösterilebilir (Şekil 3.10):

Dedim dilber didelerin ıslanmış ***Emrah***



Şekil 3.10 : *Dedim dilber didelerin ıslanmış* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.10 (devam) : *Dedim dilber didelerin ıslanmış* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in ilk plakları arasında, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde rastlanan Yıldız havalarının bir örneği vardır. Çoğunlukla güftelerindeki *sarı yıldız*, *mavi yıldız*, *evler yıkan*, *kervan kıran*, *beller büken* gibi tipik terennümler yoluyla ayırt edilebilen Yıldız havaları, halk arasında "parlak yıldızın kaybolması sonucu yolunu şaşırarak helak olan bir kervan" anlatısına dayalı eserlerden meydana gelir.

Bir yıldız doğdu nur ile, *Gine bugün yaralandım*, *Yıldız akşamdan doğarsın* gibi örnekleri bulunan Yıldız havalarının Âşık Veysel'in repertuvarında yer alan örneği *Havalanma telli turnam* mısraıyla başlıyor. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na da Âşık Veysel'in icrası ile giren eserin taş plak kaydından farklı ses kayıtları da bulunuyor ve bu kayıtlarda kimi zaman güftenin farklı kıtalarının seslendirdiği de görülüyor. Aynı eserin Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Malatya derlemeleri sırasında Hasan Hüseyin Orhan'ın sesinden kaydedilen bir örneği daha biliniyor.

Eser, ayak ezgisi ve güftenin inşâd edildiği melodik parçayla birlikte iki kısımdan meydana geliyor. Usullü bir ayağın ardından, güftenin birinci ve üçüncü mısraı konuşma üslubuna yakın bir şekilde serbest ritimli; ikinci ve dördüncü mısraı ile terennümler de usullü olarak seslendiriliyor. Eserin iç ve dış yapı kuruluşunda, güfteyi oluşturan şiir gövdesi ve terennümlerin bir arada kullanılmasından doğan melodik genişlemeler etkili oluyor. Serbest ritimli ve usullü yapıların bir arada kullanılmasından meydana gelen bu karma ritmik görüntü âşık sanatı içerisinde ve özellikle Kuzey Anadolu âşık sanatında çok sayıda eserde görülüyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güftesinin inşâd edildiği ezgi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.11):

Havalanma telli durnam ***Dertli'den***

Serbest

AH HA VA LAN MA TEL Lİ DUR NAM

HA VA LAN MA TEL Lİ DUR NAM

A MAN A MAN A MAN EY (SAZ)

U ÇUP GET ME YE LE KAR ŞI AH Nİ YE DOĞ DUN SA RI YIL DIZ

MA Vİ YIL DIZ YIL DIZ YIL DIZ YIL DIZ YIL DIZ YIL
(SAZ

DIZ)

Serbest

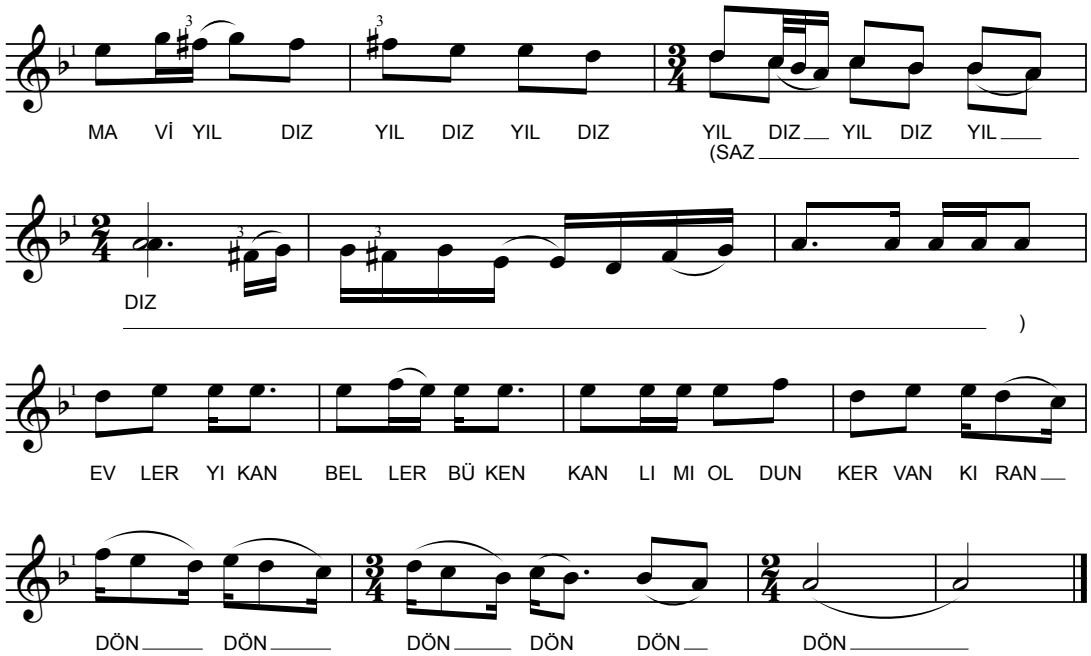
ZÜ LÜF LE RİN TEL TEL OL MUŞ

ZÜ LÜF LE RİN TEL TEL OL MUŞ

A MAN A MAN A MAN EY (SAZ)

KO PUP GET ME E LE KAR ŞI AH Nİ YE DOĞ DUN SA RI YIL DIZ

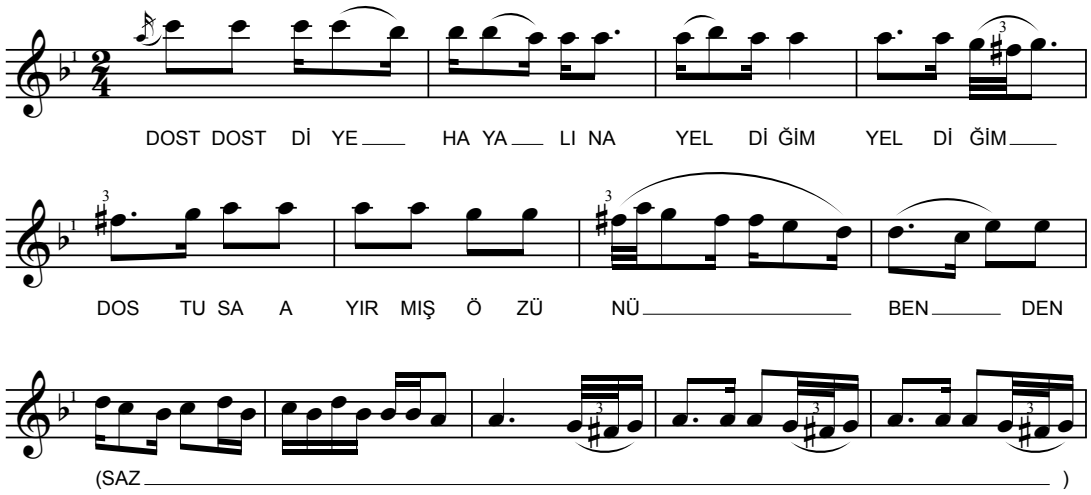
Şekil 3.11 : *Havalanma telli turnam* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.11 (devam) : *Havalanma telli turnam* mısraıyla başlayan eserin notası.

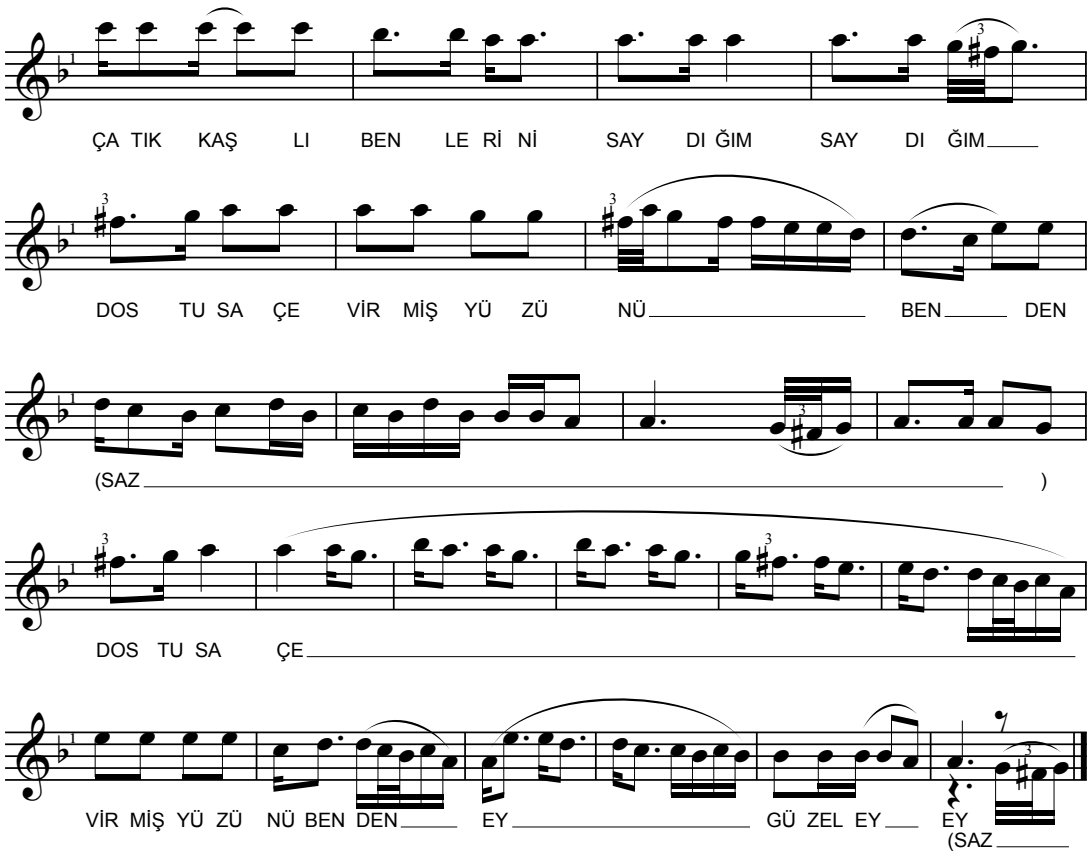
Ankara Devlet Konservatuarı'nın Sivas derlemelerinde Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerden biri de Dadaloğlu'nun[64] *Dost dost diye hayalına yeldiğim* mısraıyla başlayan deyişi ile seslendiriliyor (Şekil 3.12). 1937 yılında gerçekleştirilen ses kaydında Veysel, güfte aralarında icra ettiği ezgiyi andıran bir giriş sazının ardından güftenin üç kıtasını seslendiriyor ve güftede mahlas bulunmuyor.[65]

Dost dost diye hayalına yeldiğim ***Dadaloğlu'ndan***



Şekil 3.12 : *Dost dost diye hayalına yeldiğim* mısraıyla başlayan eserin notası.

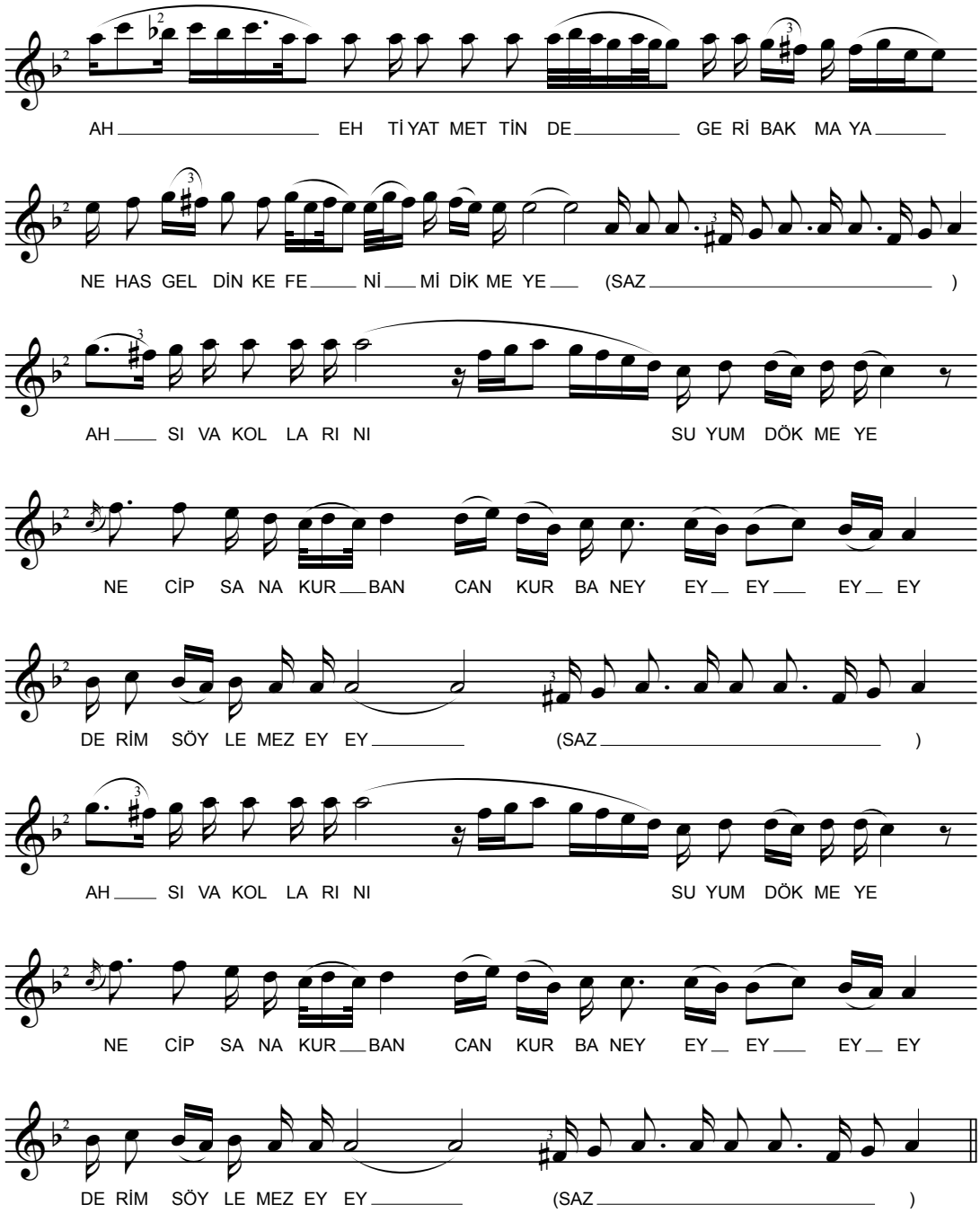
[64] Yusuf Ziya Demirci, *Veli* mahlasıyla verdiği beş kıta güfteyi "Dadal oğlu Veli'den" başlığıyla yayımlamış (Demirci, 1938:97-98). Ancak şiir kimi kaynaklarda Sivaslı (İğdecikli) Âşık Veli'ye ait olarak gösteriliyor.
[65] Milli Kütüphane'de bulunan ses kayıtlarında Âşık Ali İzzet Özkan'ın aynı şiiri, Âşık Veysel'in *Dost dost diye nicesine sarıldım* mısraıyla başlayan "Kara Toprak" adlı eserini inşâd ettiği ezgi ile seslendirdiği görülüyor (Bkz. Milli Kütüphane Yer No.: MUS 2011 DK 3835). Eserin, İğdecikli Âşık Veli hakkındaki makara bantta yer alması, Ali İzzet'in şiiri Veli'ye mâl ettiğini gösteriyor.



Şekil 3.12 (devam) : *Dost dost diye hayalına yeldiğim* mısraıyla başlayan eserin notası.

Anadolu sözlü geleneği içerisinde, yaşanmış olayları anlatan ve olay kahramanlarının ya da üçüncü kişilerin dilinden söylenen, kimi zaman da olay kahramanlarının karşılıklı söyleşmelerini ihtiva eden eserler yer alıyor. Olayın niteliği ve toplumda yarattığı etkiyle orantılı olarak eserlerin güftesinde birtakım genişleme ve daralmalar görülmekle birlikte, kimi zaman da olay kahramanları, mekân ve zaman gibi esere özgü özelliklerin değiştiği ve yakın veya nispeten uzak coğrafî alanlarda varyantlarının ortaya çıktığı görülüyor. Âşık Veysel'in ilk plakları arasında yer alan Necip türküsü de, Necip ile Elif hikâyesinden kesitler sunan, karşılıklı söyleşme üslubuna dayalı âşık tarzı bir musiki örneği… *İhtiyat m'ettin de geri bakmaya* mısraıyla başlayan eser, uzun hava tarzında serbest ritimli bir ezgi ile seslendiriliyor. Tiz bölgeden başlayan ve kademeli olarak karara giden ezgi, melodik üslup ve söyleyiş tarzı açısından Emlek'ten ziyade, Kayseri, Nevşehir civarında Bozlak adıyla anılan uzun havaları andırıyor. Orta Anadolu'da özellikle Kırşehir dolaylarında güfte varyantları bulunan eserin, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.13):

İhtiyat m'ettin de geri bakmaya



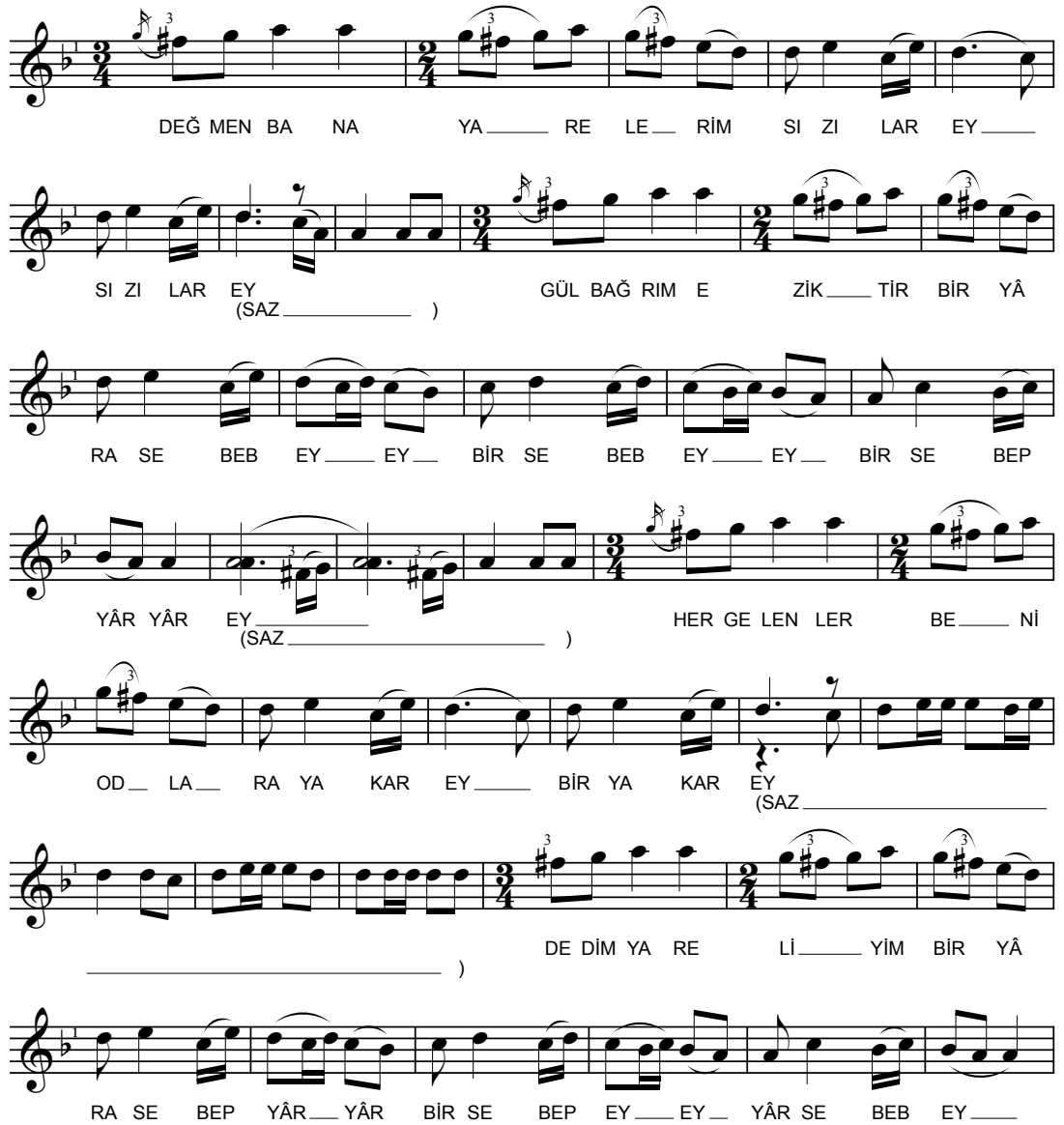
Şekil 3.13 : *İhtiyat m'ettin de geri bakmaya* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık sanatında geçmişin şöhretli isimlerinin bıraktığı etki, geleneğin görüldüğü alanlarda elde edilen eser örnekleri üzerinden takip edilebiliyor. 17. yüzyıl sonlarında yaşayan ve Anadolu sahası âşıklık geleneğinin şöhretli isimlerinden biri olan Gevherî'nin Sivas çevresinde tespit edilen eserleri de böyle bir etkinin varlığını ortaya koyuyor. Gevherî'nin deyişlerinden birine Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde de rastlanıyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek Columbia firması tarafından piyasaya sunulan kırık hava tarzındaki eser, *Değmen bana yarelerim sızılar* mısraıyla başlıyor ve iki kıtadan meydana gelen güftede mahlas bulunmuyor.

Ancak, Sadi Yaver Ataman'ın hususî defterindeki Âşık Veysel'le ilgili notlarda "Gevherî" kaydına tesadüf edilebiliyor. Kırık hava tarzında seslendirilen eserin TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda "Değmen bana yaralarım sızılar" adıyla kaydedilen bir güfte varyantı var ve buradaki güftede de *Gevherî* mahlası bulunuyor.[66] Sivas'ın Yıldızeli ilçesine bağlı Nallı köyünde Ali Aksoy'dan derlenerek repertuvara kaydedilen eser, uzun hava tarzındaki serbest ritimli bir ezgiye inşâd edilerek seslendiriliyor. Eserin derlendiği Nallı köyü ise, Doğan Kaya'nın Emlek köylerine dair listesinde yer alıyor (Kaya, 1999:142).

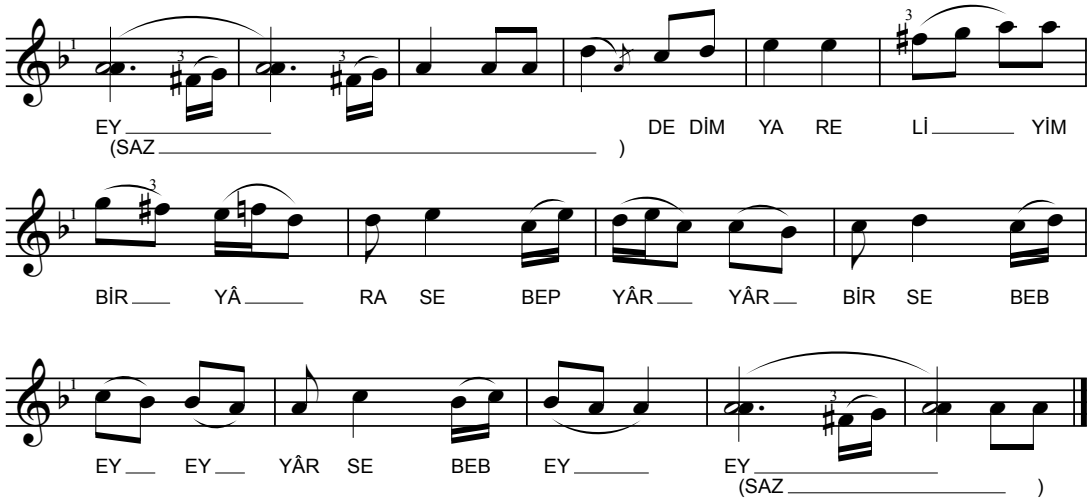
Âşık Veysel'in seslendirdiği eserin ezgisi şöyle gösterilebilir (Şekil 3.14):

Değmen bana yarelerim sızılar ***Gevherî'den***



Şekil 3.14 : *Değmen bana yarelerim sızılar* mısraıyla başlayan eserin notası.

[66] Bkz. TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 144.



Şekil 3.14 (devam) : *Değmen bana yarelerim sızılar* mısraıyla başlayan eserin notası.

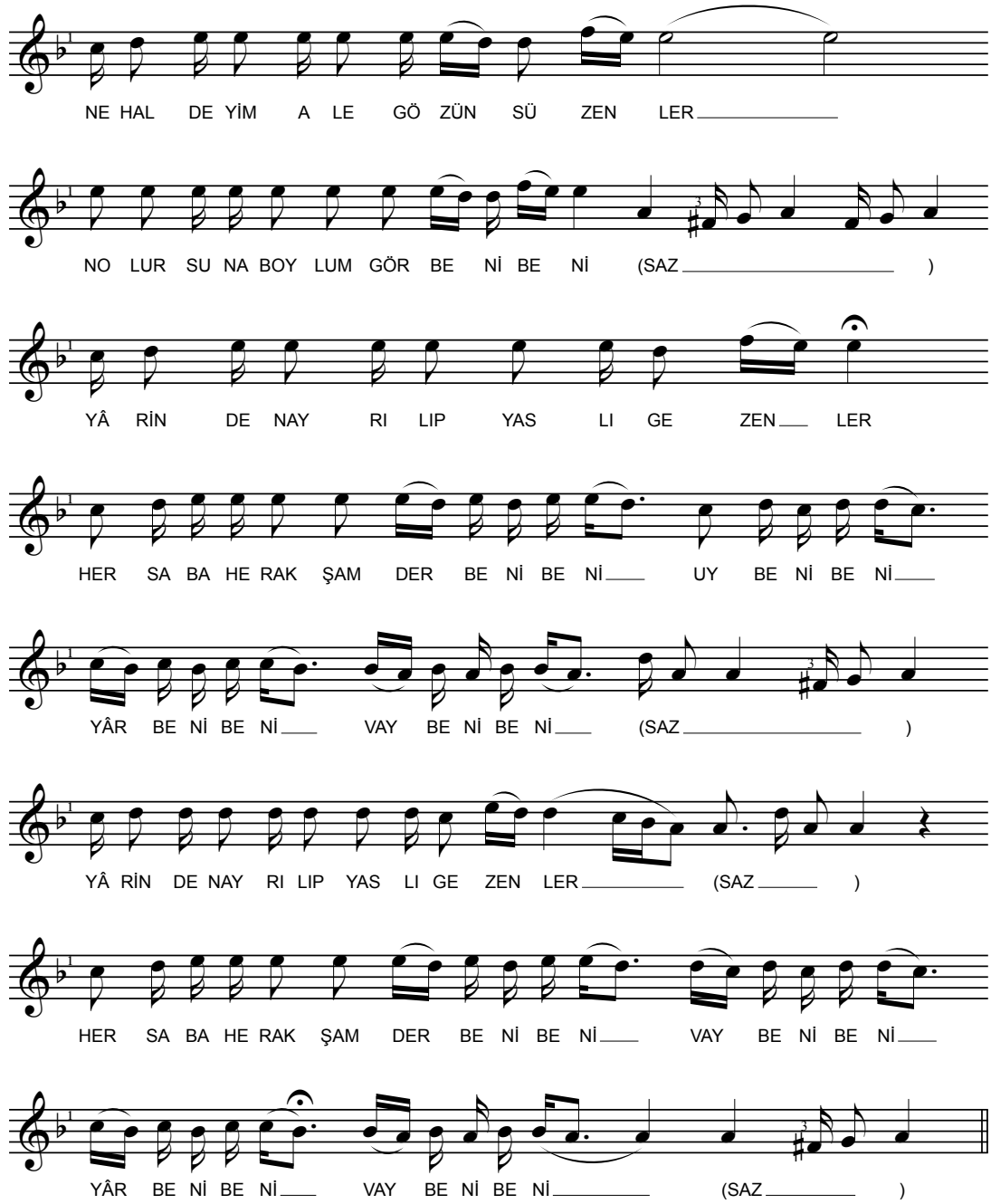
Âşık Veysel'in repertuvarında, onun icra ettiği diğer eserlerle melodik veya sözel benzerlik kurulamayan, ancak usta malı şiirlerle söylenen deyiş ve uzun havalara tesadüf ediliyor. Çoğunluğu tekke/ocak sistemine bağlı âşıkların şiirleriyle icra edilen bu eserler, müzikal açıdan da tekke geleneğinin veya âşık sanatında yaygın ezgi stillerinin ve söyleyiş özelliklerinin izlerini taşıyor. Anadolu sahası âşık musikisinin temsilcileri arasında, melodik kuruluş, üslup ve ezgi inşâdı açısından âşık tarzını yansıtan bu eserlere veya varyantlarına rastlanması ihtimali oldukça kuvvetli görünüyor. Zira, eserlerin müzikal özellikleri, onların bireysel yapıtlardan ziyade, belirli çevrelerde yaygın olarak icra edilen, geleneksel ezgiler oldukları yönünde ip uçları barındırıyor. Şimdi, bu eserler hakkındaki kısa notlarımıza ve güfte ezgilerine göz atalım…

Daha önce de değinildiği gibi, Âşık Veysel'in repertuvarı 15. yüzyıla uzanan bir tarih aralığında yaşamış, çoğunlukla onun döneminde hayatta olmayan âşıklara ait şiirlerle söylenen eserlerden oluşuyor. Ancak, Veysel'in ses kayıtları içerisinde, çağdaşlarının şiirleriyle seslendirilen eserlere pek tesadüf edilemiyor. Bu çalışma kapsamında tespit edilebilen iki örnekten biri, Sarıkayalı Âşık Hüseyin Gürsoy'un *Ne haldeyim ale gözün süzenler* mısraıyla başlayan şiiriyle, uzun hava tarzındaki serbest ritimli bir ezgiye inşâd edilerek seslendiriliyor.

Eser; ezgi kuruluşu, melodik seyir, üslup ve icra özellikleri bakımından Sivas ve çevresinde örnekleri görülen kimi uzun havaları andırıyor. Âşık Veysel'in repertuvarındaki eserlerle biçim ve seyir açısından benzerlik taşısa da, aynı ezgiyle seslendirilen başka bir esere daha rastlanmıyor. TRT Türk Halk Müziği

Repertuvarı'na[67] Âşık Veysel'in icrasından notaya alınarak kaydedilen eserin ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.15):

Ne haldeyim ale gözün süzenler ***Âşık Hüseyin Gürsoy'dan***



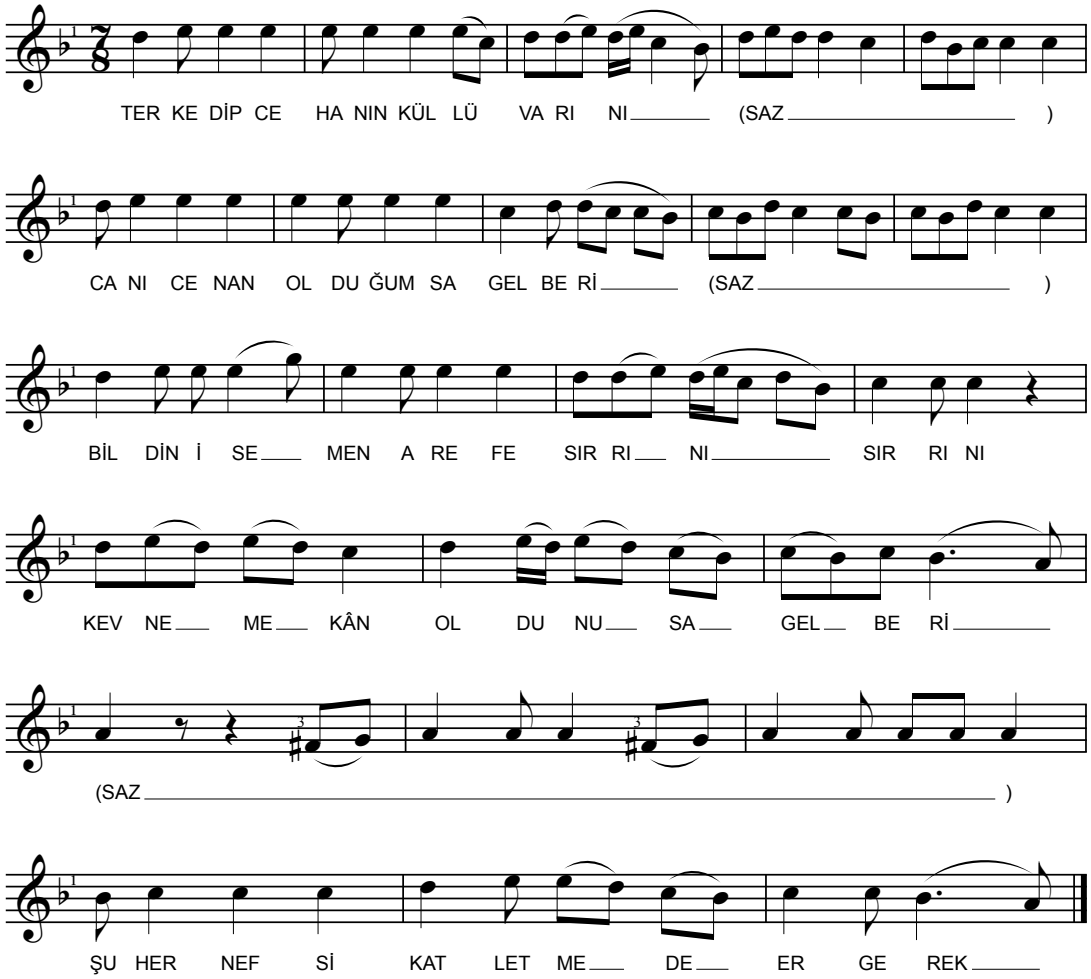
Şekil 3.15 : *Ne haldeyim ale gözün süzenler* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in repertuvarında bulunan bir deyişten Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan bir albüm projesi sayesinde haberdar oluyoruz. Derleme kayıtlarından 1961 yılında icra edildiği anlaşılan eser, *Terk edip cehanın küllü varını* mısraıyla başlıyor ve güftesinde *Misâlî* mahlası yer alıyor. İcra başlangıcında esere özgü bir

[67] Bkz. TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 653.

giriş ezgisi çalınmıyor. Bunun yerine, eserin ritmik yapısına uygun olarak icra edilen hayallemelerin giriş ezgisi hüviyetinde esere dahil edildiği görülüyor. Ayrıca, kıta aralarında özgün bir aranağmenin bulunmadığı, kuplelerin giriştekine benzer hayallemelerle birbirilerine bağlandığı görülüyor. Öte yandan, 11 heceli zincirleme koşma biçimindeki eserin, Emlek çevresinde tespit edilmiş bir örneği bilinmiyor. Âşık Veysel'in icra ettiği eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.16):

Terk edip cehanın küllü varını ***Misâlî***

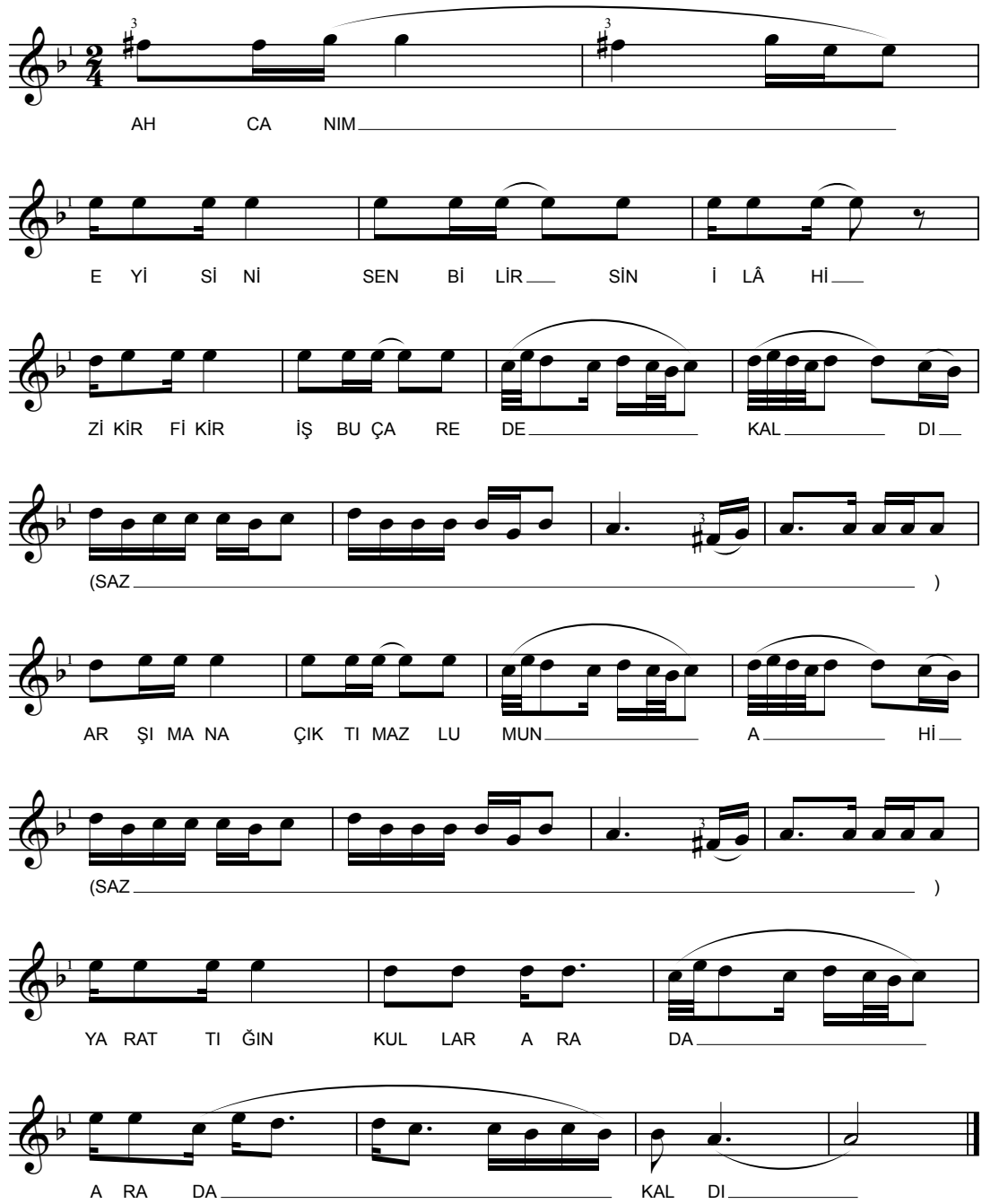


Şekil 3.16 : *Terk edip cehanın küllü varını* mısraıyla başlayan eserin notası.

1961 tarihli derlemede Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen iki eser daha var. Eserlerden ilki 16. Yüzyıl Bektaşî şairlerinden Kul İbrahim'in *Eyisini sen bilirsin ilâhi* mısraıyla başlan şiiri ile seslendiriliyor. 11 heceli koşma biçimindeki eserin güftesinde *İbrahim* mahlası yer alıyor. Eserin girişinde, güfte ezgisini andıran bir giriş sazı icra ediliyor. Ayrıca, kıta sonlarında özgün bir aranağme yerine, hayallemelerle kuple bağlantılarının sağlandığı görülüyor.

Diğer eser ise, *Salma dil keşnesin engine âşık*[68] mısraıyla başlıyor ve güftesinde *Turâbî* mahlası yer alıyor. Bu eserin girişinde de, güfte ezgisinin benzeri bir giriş sazı çalınıyor. Ayrıca, kuple bağlantıları, önceki eserde olduğu gibi, hayallemeler yoluyor gerçekleştiriliyor. Gerek ezgi ve gerekse güfte yönünden her iki eserin de tekke üslubuna yakın olduğu görülüyor. Veysel'in icra ettiği eserlerin güfte ezgilerini art arda gösterelim (Şekil 3.17, Şekil 3.18):

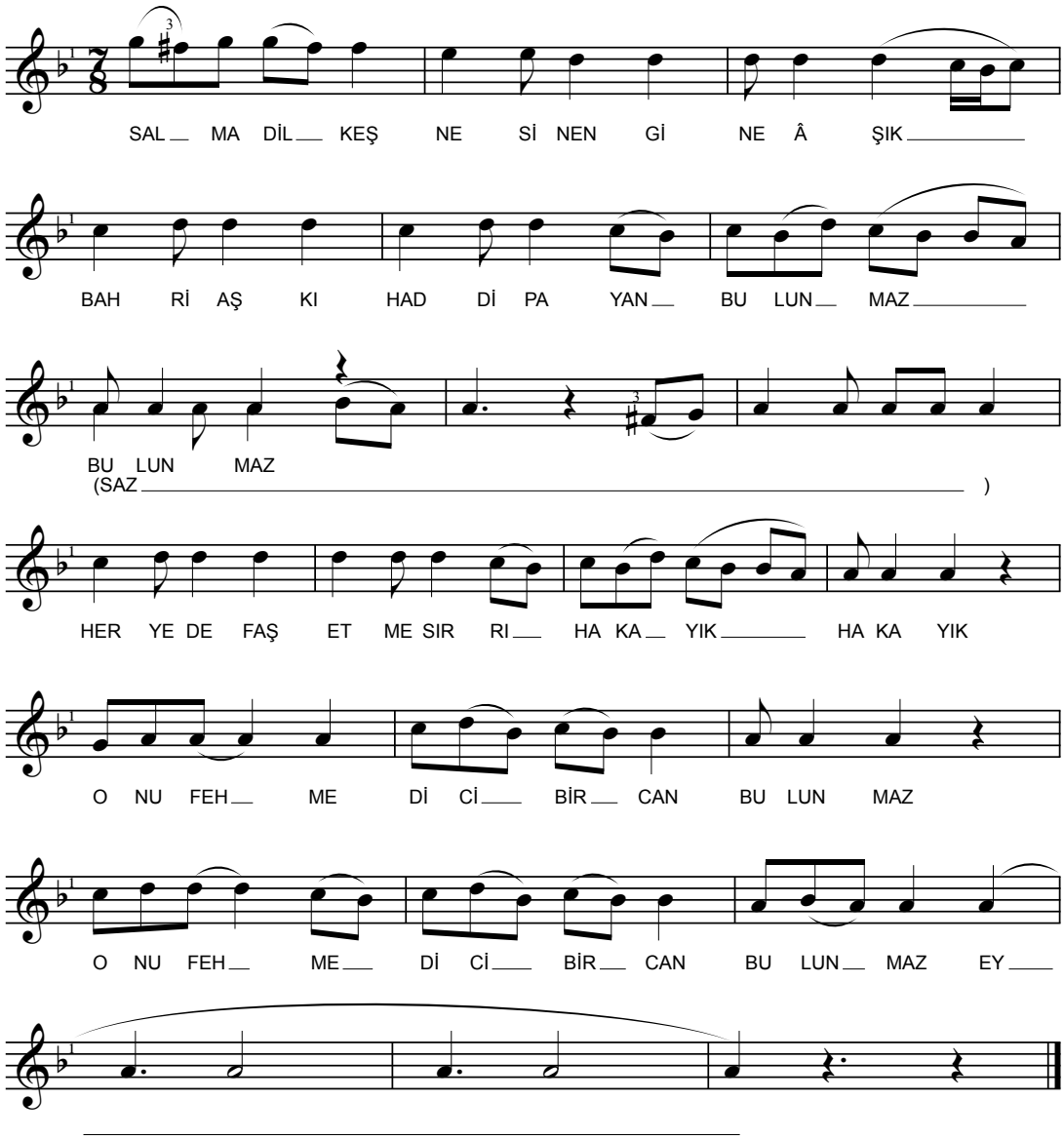
Eyisini sen bilirsin ilâhi ***İbrahim***



Şekil 3.17 : *Eyisini sen bilirsin ilâhi* mısraıyla başlan eserin notası.

[68] Ses kayıtları, Kalan Müzik arşivindeki 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Salma dil keşnesin engine âşık ***Turâbî***



Şekil 3.18 : *Salma dil keşnesin engine âşık* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında, günlük konulardan ziyade Alevî-Bektaşî itikadından izler taşıyan ve büyük kısmı tekke/ocak sistemine bağlı âşıklar tarafından söylenen nefes ve deyişler de yer alıyor. Fakat bunlar Hz. Ali, Ehlibeyt ve On İki İmam sevgisi gibi Alevî-Bektaşî âşıkları tarafından yaygın olarak işlenen konulara değinmeyen, felsefî-tasavvufî ağırlıklı eserlerden meydana geliyor. Yalnız, bunun bir istisnası da var. Fransız araştırmacı Alain Gheerbrant'ın 1956-57 kışında Sivrialan'da gerçekleştirdiği derlemede Âşık Veysel'in bir mersiye seslendirdiği görülüyor. *Etmeyip Hakk'tan hayâ şah-i peygamberden serm-ser* mısraıyla başlayan eser, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen tek mersiye örneği…

"Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında özellikle ölenin veya kaybedilen değerlerin ardından onu öven ve kaybının üzüntüsünü terennüm eden şiirlere" genel olarak

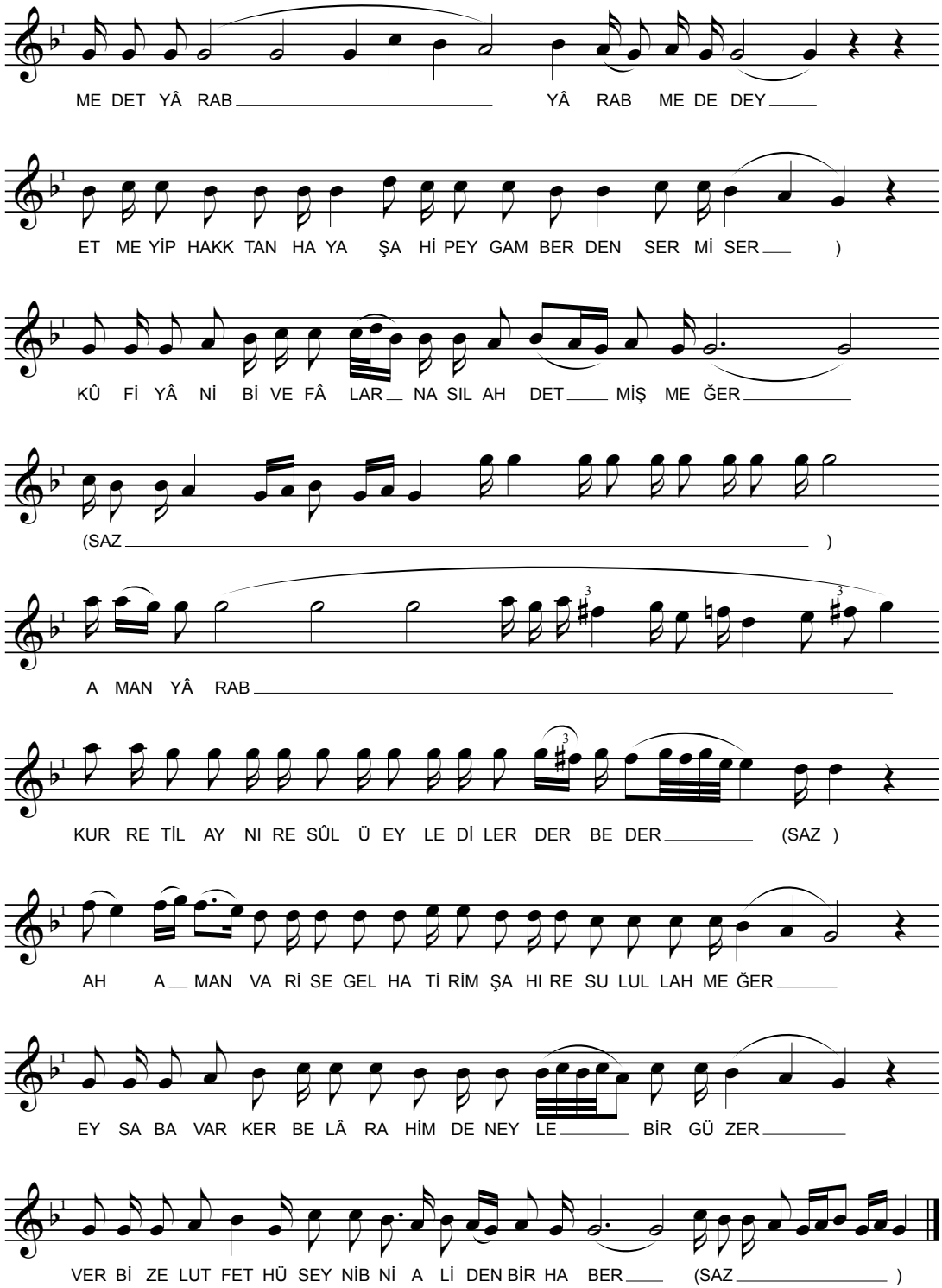
“mersiye” adı veriliyor (Toprak, 2004:215). Ancak, “mersiye denilince çoğu zaman akla ilk gelen veya kastedilen, Kerbelâ olayları sonucunda şehit olan Hz. Hüseyin için yazılan mersiyeler” oluyor (Çağlayan, 1997:34). Âşık Veysel’in seslendirdiği mersiye de Kerbelâ olaylarını konu alıyor ve Edîb Harâbî’nin *Etmeyip şâh-ı Peygamberden hayâ Hak’tan hazer*[69] mısraıyla başlayan ve aruzun *fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün* cüzündeki mersiyesinden değişmiş kıtalar içeriyor. Mersiye orijinal haliyle tasavvuf musikisi içerisinde kaside tarzı bir okuyuşla ve farklı ezgi kuruluşlarıyla günümüzde de seslendiriliyor.

Âşık Veysel’in seslendirdiği eserin Emlek yöresindeki Alevî-Bektaşî topluluklarında icra edilen bir varyantı bilinmiyor. Bu haliyle, gerek güfte ve gerekse icra açısından, yöresel bir okuyuştan ziyade, eserin şehir muhiti tekke üslubuna yakın olduğu fikri ağır basıyor. Ayrıca, Âşık Veysel’in bilinen repertuvarı içerisinde rast makamı dizisi üzerinde seyir gerçekleştiren tek örnek olma özelliği taşıyor. Serbest ritimli olduğu halde gerek vezin ve gerekse söz yapısından dolayı ezginin bir iç ritme sahip olduğu görülüyor ki, bütün bunlar büyük ölçüde eserin Emlek dışından taşınma-aktarılma yoluyla Âşık Veysel’in repertuvarına girdiğini ortaya koyuyor. Ancak burada unutulmaması gereken bir nokta var. Âşık Veysel, Alevî-Bektaşî itikadının görüldüğü bir coğrafyada doğmuş ve Mustafa Abdal, Yalıkcak Baba tekkelerinde bulunmuş, Salman Baba’nın sohbetlerine katılmış, Hıdır Dede ile arkadaşlık etmiştir. Yani böylesi repertuvar elemanlarını hafızasına alacağı ortam, öncelikle tekkeler veya Alevî-Bektaşî âşıklarının bulunduğu sohbet mekanları olmalıdır.

Eser güfte ezgisine benzer bir giriş taksimle başlıyor ve aynı taksimden motifler içeren bir aranağmenin güfte aralarında da seslendirildiği görülüyor. Birinci ve üçüncü mısra başlarındaki *medet yâ Rab*, *medet ey*, *aman yâ Rab* gibi nidalar ve dördüncü mısralardan sonra tekrarlanan bağlantı beyitleri eserin kuple görünümüne bağlı melodik dış yapı kuruluşunu belirleyen genişleme alanları olarak göze çarpıyor. Âşık Veysel’in icra ettiği eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.19):

[69] Mersiyenin tamamı için şu kaynaklara bakılabilir: Çağlayan, 1997:366-368; Koca vd., 2003:171-173.

Etmeyip Hakk´tan haya şah-i Peygamberden serm-ser ***Edîb Harâbî'den***



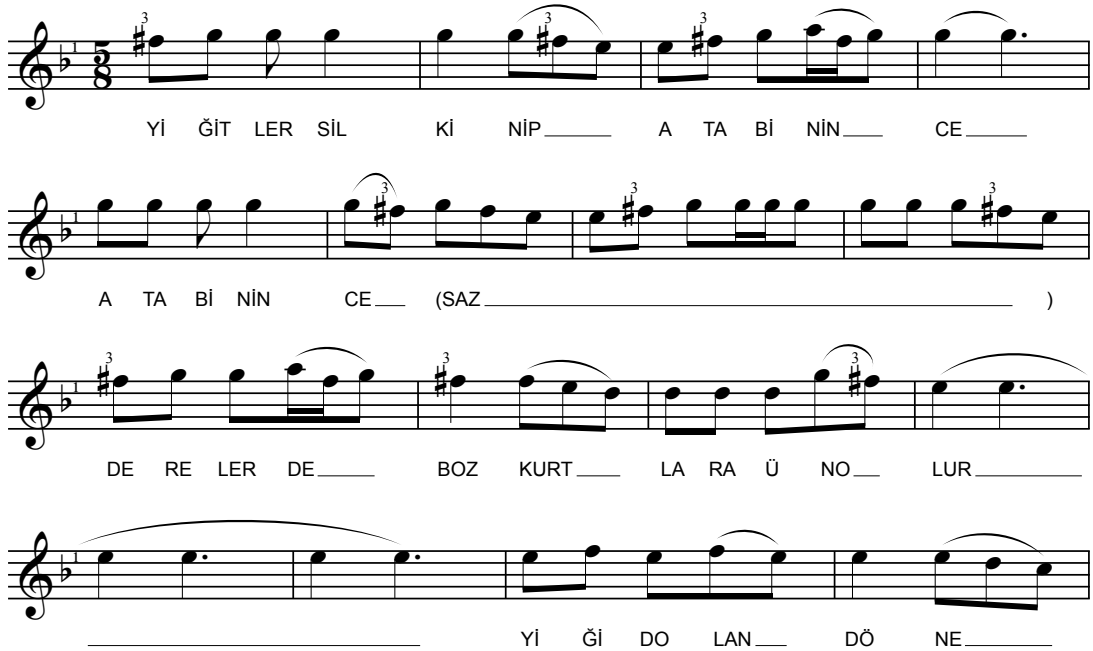
Şekil 3.19 : *Etmeyip Hakk'tan hayâ şah-i peygamberden serm-ser* mısraıyla başlayan eserin notası.

3.3.1. Köroğlu

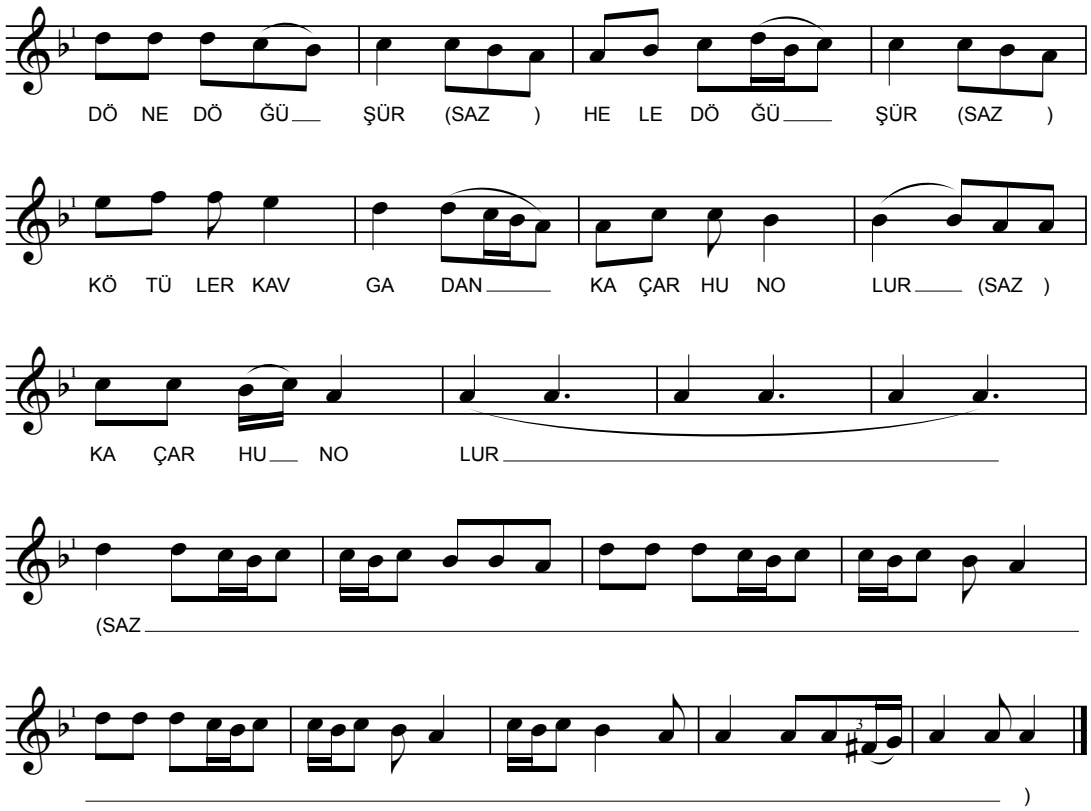
Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde, Anadolu'nun pek çok yöresinde varyantları görülen Köroğlu havalarının iki örneği yer alıyor. Bunlardan ilki Kuzey Anadolu âşıkları arasında yaygın yiğitleme havalarının bir örneği olan *Yiğitler silkinip ata binince*, diğeri de *Kırat Semahı* olarak adlandırılan ve güftesi Köroğlu anlatısından izler taşıyan bir epizodik musiki örneği…

Yiğitler silkinip ata binince mısraıyla başlayan *Köroğlu* mahlaslı eserin ezgisi, Anadolu'nun pek çok yöresinde Köroğlu hikâyesine dayalı epizotların anlatıldığı şiirlerle icra edilen eserlerde karşımıza çıkıyor. Kastamonu'da Âşık İhsan Ozanoğlu ve Âşık Yorgansız Hakkı Çavuş'tan ayrı ayrı derlenen *Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim* ve yine Âşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden kaydedilen *Yetiş Eyvaz yetiş getti nâmımız*, *Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne*, *Siyah kâhküllerin dökmüş*; Davut Sulârî'den kaydedilen *Eğlen sana vardır benim sualim*, Feyzullah Çınar'ın seslendirdiği *Ne güzel yaratmış Hakk sübhanallah* ve Burdur Yeşilova'da derlenen *Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim* mısralarıyla başlayan eserler de aynı kalıp ezginin varyantları olarak icra ediliyor. Bu anlamda, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen şu ezginin, gerek Sivas çevresinde ve gerekse Kuzey Anadolu âşıklık gelenekleri içerisinde farklı güfte giydirilişleri itibariyle müstakil birer eser kimliği kazanmış repertuvar elemanlarının ortaya çıkışına zemin hazırlayan yaygın bir kalıp ezgi olduğunu söylemek mümkün görünüyor (Şekil 3.20):

Yiğitler silkinip ata binince ***Köroğlu***



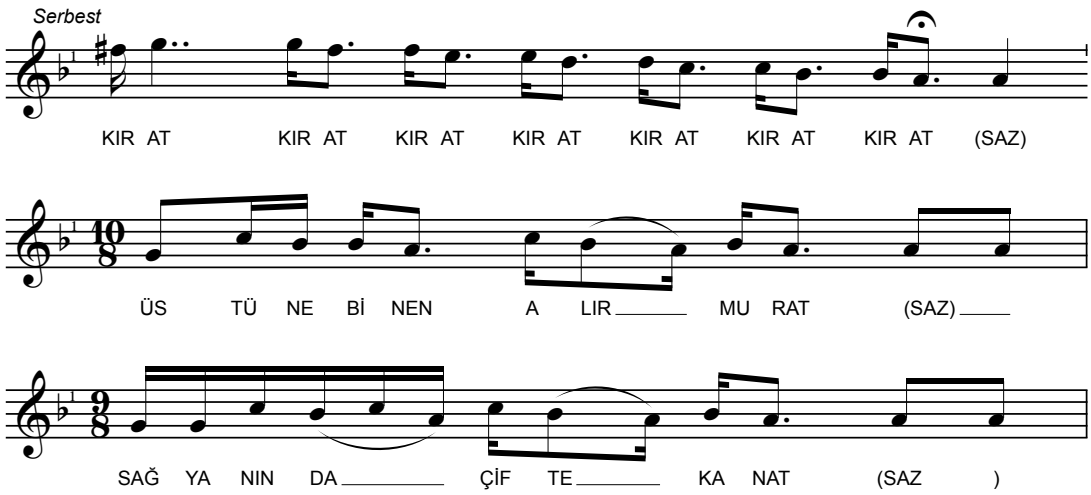
Şekil 3.20 : *Yiğitler silkinip ata binince* mısraıyla başlayan eserin notası.



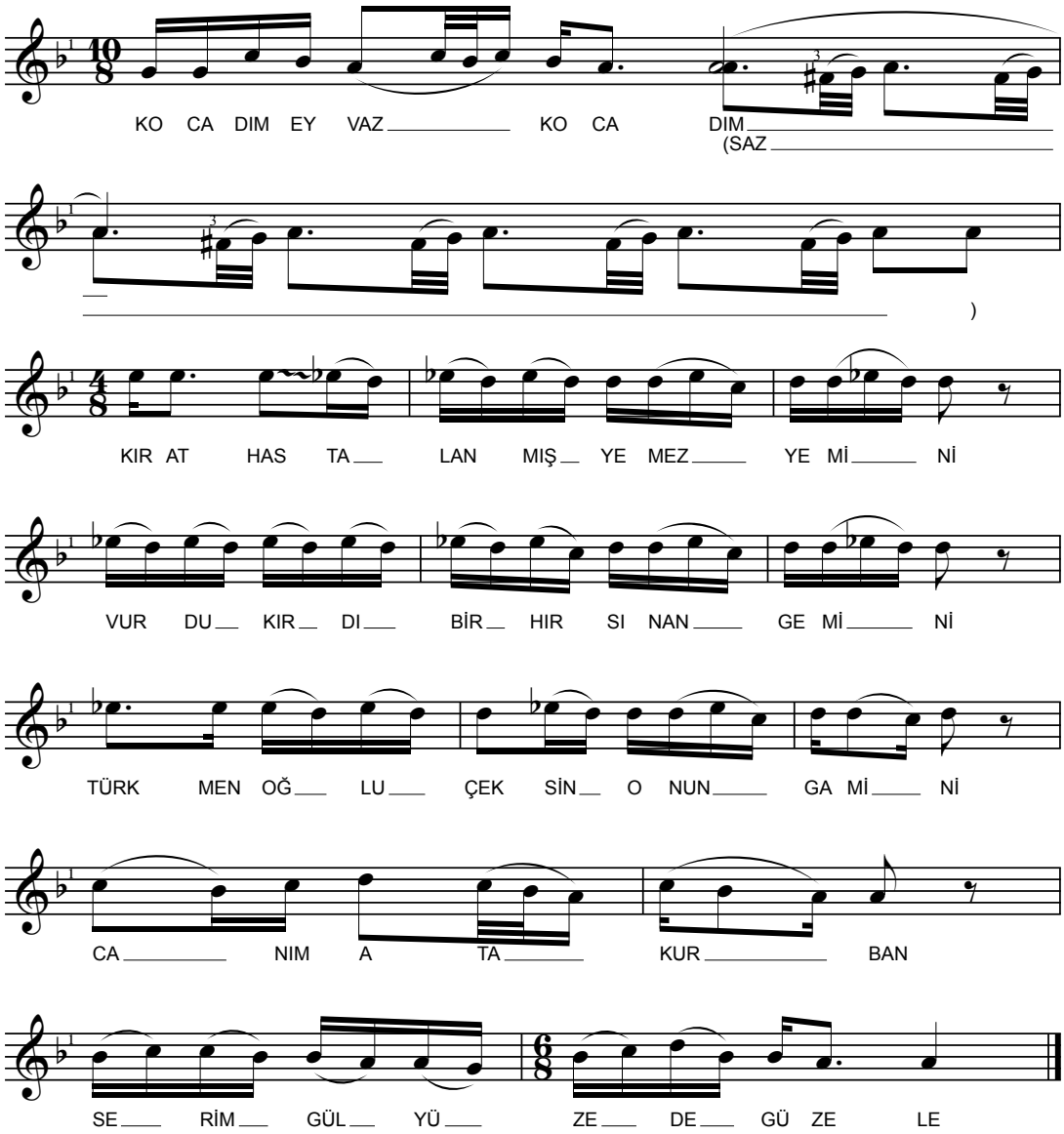
Şekil 3.20 (devam) : *Yiğitler silkinip ata binince* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Dâimî'nin seslendirdiği *Gine kırcılandı dağların başı* ve Divriğili Âşık Ali Kızıltuğ'dan derlenen *Kırat bu dağları aşmalı bugün* mısralarıyla başlayan eserler de aynı kalıp ezgiden izler barındırıyor ve *Kırat Semahı* adıyla biliniyorlar. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen *Kırat Semahı* ise, yine Köroğlu anlatısına dayalı epizodik musiki örneklerinden birini meydana getiriyor ve bu eserlerden farklı bir ezgiyle seslendiriliyor (Şekil 3.21).

Kırat Semahı ***Köroğlu Çeşitlemesi***



Şekil 3.21 : *Kırat Semahı*'nın notası.



Şekil 3.21 (devam) : *Kırat Semahı*'nın notası.

3.3.2. Pir Sultan Abdal

Âşık sanatında usta malı güftelerin yaygın olarak kullanıldığını ve bunun gelenek içerisindeki bir eğitim ve aktarım yöntemi olduğunu daha önce belirtmiştik. Özellikle, Alevî-Bektaşî itikadına mensup âşıkların repertuvarlarında, kimlikleri ve inanca dair hizmetleri nedeniyle sevilen ve hatıraları asırlar boyu yaşatılan bazı eski âşıkların şiirleri oldukça sık görülüyor. Hatta, Seyyid Nesîmî, Şah Hatâyî, Fuzulî, Yemînî, Virânî, Kul Himmet gibi, Alevî-Bektaşî çevrelerce kutsiyet atfedilen bir zümreye ait ya da onlara mal edilen deyiş, nefes, devriye, mersiye, duvâz-ı imam gibi, inanç ritüelleri içerisinde görülen repertuvar elemanları da karşımıza çıkıyor. Yörelere özgü dil, icra üslubu ve ezgi karakterlerine göre farklılık gösteren eserlerin, Anadolu coğrafyası içerisinde oldukça geniş bir külliyatın varlığına işaret ettiğini, ancak yine de bunların

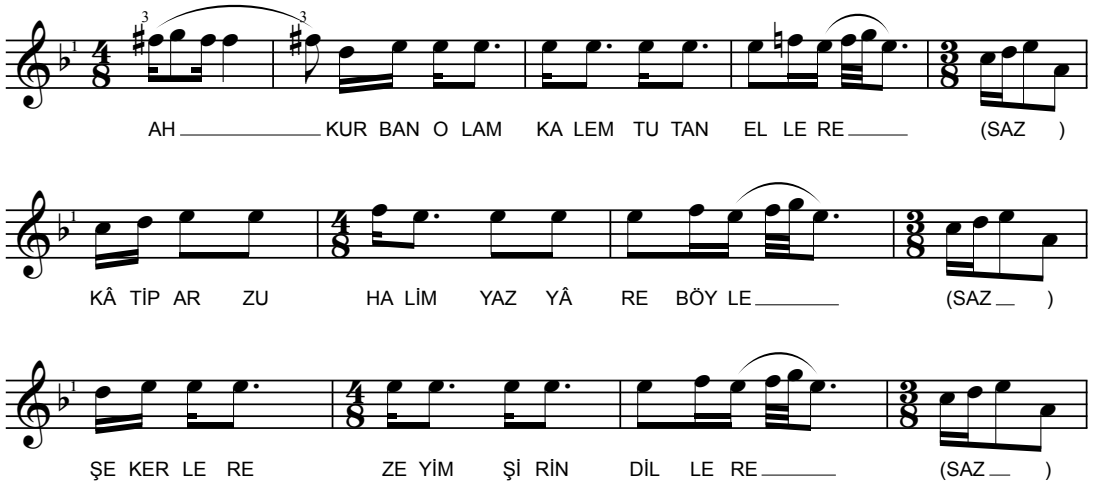
büyük ölçüde 20. yüzyıl içerisinde kaydedilebilen sesli örneklerle sınırlı olduğunu belirtelim.

16. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Pir Sultan Abdal'a ait ya da ona atfedilerek söylenmiş *Pir Sultan* ya da *Pir Sultan Abdal* mahlaslı şiirler de Anadolu sahası âşık musikisi içerisinde yaygın olarak görülüyor. Özellikle, Alevî-Bektaşî toplulukları arasında Pir Sultan Abdal'a ait ya da ona mâl edilen deyiş, nefes ve duvaz-ı imamların muhtelif yörelerde yürütülen ayin-i cemlerde seslendirildiği de biliniyor.

Pir Sultan Abdal'a ait bazı deyişlerin Âşık Veysel'in repertuvarında da yer aldığını ses kayıtları yoluyla öğreniyoruz. Sözgelimi, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ve takriben '30'lu yıllarda, Columbia firması tarafından *Kâtip* adıyla yayımlanan eserin güftesinde şah beyit bulunmuyor. Ancak, Pir Sultan Abdal'ın *Kul olayım kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan şiirinden değişmiş olarak *Kurban olam kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan güfte ile seslendirildiği görülüyor.[70] Güftesinde geçen "Kâtip" ismiyle ya da *Sivas ellerinde sazım çalınır* mısraıyla da bilinen eser, ezgi yönünden Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde yer alan kalıp ezgilerden birini meydana getiriyor.

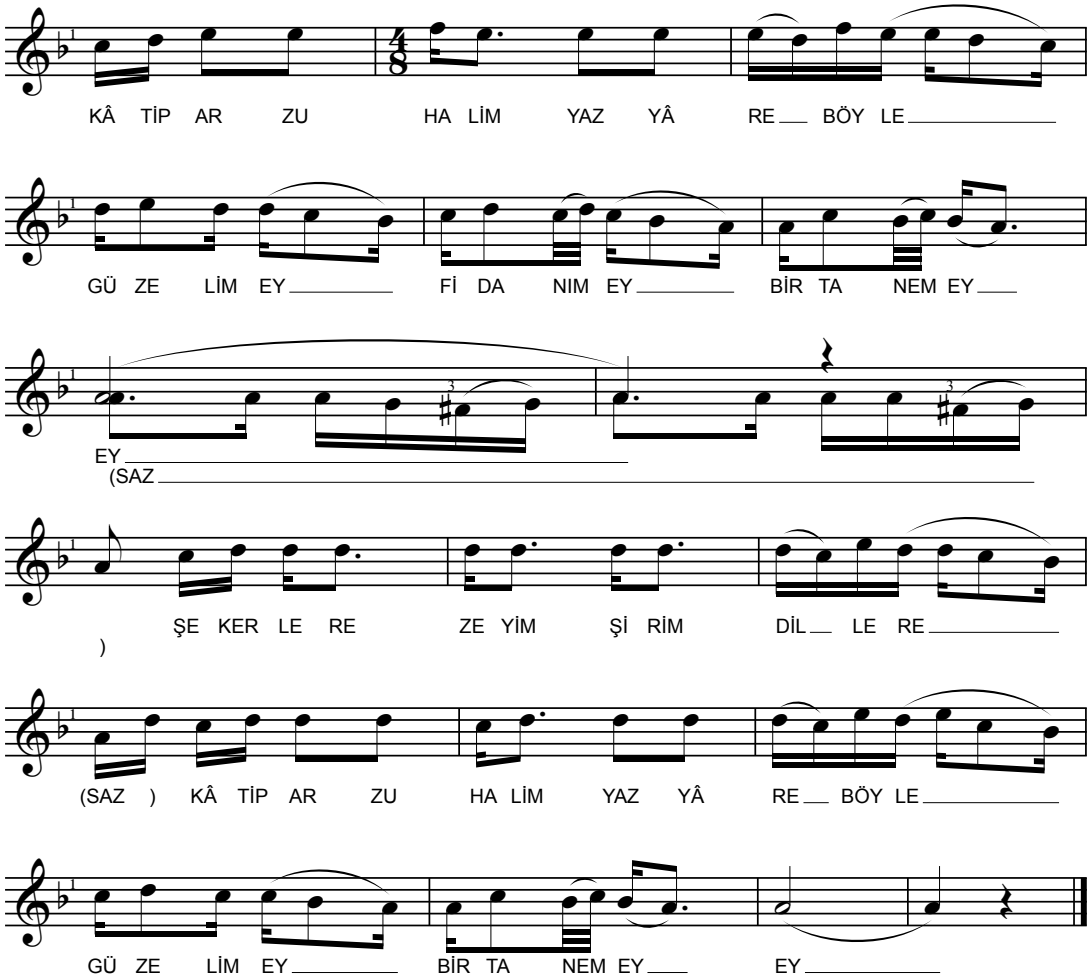
Eserin, aynı adla Balıkesir'de derlenmiş bir güfte varyantı TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda yer alıyor ve Balıkesir'de "Şaplak Havası" adıyla bilinen bir ezgi eşliğinde seslendiriliyor.[71] Pir Sultan Abdal'ın şiiriyle seslendirilen ezgi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.22):

Kurban olam kalem tutan ellere ***Pir Sultan Abdal'dan***



Şekil 3.22 : *Kurban olam kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan eserin notası.

[70] Âşık Veysel'den derlenen eser TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Kul olayım kalem tutan ellere" adıyla kaydedilmiş (Bkz. TRT THM Rep. No.: 1735).
[71] "Şaplak Havası" adıyla da bilinen eser için bkz. "Kurban olam kalem tutan ellere", TRT THM Rep. No.: 907.



Şekil 3.22 (devam) : *Kurban olam kalem tutan ellere* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında bu ezginin bir varyantına tesadüf ediliyor. Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen bu eser, Âşık Nazlı'nın *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan deyişi ile seslendiriliyor (Bkz. EK E/Şekil E.8-9).[72] Ses kaydında eserin üç kıta güfte ile icra edildiği görülüyor.[73] Derleme heyetinde teknisyen olarak görev yapan Rıza Yetişen (1946:11), Âşık Veysel'den alınan türkünün "ekin biçerken ve deste kaldırırken"

[72] Âşık Nazlı, Ahmed Adnan Saygun'un yayımladığı Karacaoğlan rivayetinde, "Karacaoğlan'ın bacısı" olarak geçiyor (1952:12). Ayrıca, rivayet anlatısı sırasında seslendirilen eserler içinde Âşık Veysel'in icra ettiği deyişin bir varyantı da var. Saygun, *Dilber yol üstünü kış eylemişsin* mısraıyla başlayan *Âşık Nazlı* mahlaslı şiirin üç kıtasını (1952:12) ve notasını da yayımlamış (1952:XLII). "Telli Turna" ismiyle verdiği notada, eserin uzun tarzında serbest ritimli bir ezgi ile seslendirildiği görülüyor. Ayrıca, *Çırpını çırpını kalktı yürüdü* (s. 14) (Turnalar ile konuşma) [Karacaoğlan-Turna söyleşmesi], *Turnam yolun dost köyüne uğrarsa* (s. 16) ve *Gönül samur giyip ihvan gezmeden* (s. 24) mısraıyla başlayan şiirlerin de anlatı içerisinde aynı kalıp ezgi ile seslendirildiğini belirtiyor.

[73] "Gözelim ey" başlığıyla doldurulan derleme fişinde, ses kaydındaki ilk iki kıta ile, *Âşık Nazlı* mahlasının bulunduğu farklı bir kıtanın yazıldığı görülüyor. Bu dört kıtanın tamamı Yusuf Ziya Demirci'nin *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri* adlı kitabında, İstanbul Konservatuvarı adına gerçekleştirilen çalışmalarda Âşık Veysel'den tespit edildiği haliyle yer alıyor (1938:96).

söylendiğini aktarıyor ve kız ve erkeklerin grup halinde karşılık olarak söylediklerini belirtiyor. Eserin Veysel'in sesinden kaydedilen ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.23):

Dilber yol üstünü gış eylemişsin ***Âşık Nazlı'nın***

AH DİL BER YOL ÜS TÜ NÜ GIŞ EY LE MİŞ SİN (SAZ)

AÇ BE YAZ GER DA NI YAZ EY LE BA Rİ (SAZ)

YE TER ZAR İN CİT TİN BEN Dİ VA NE Yİ (SAZ)

E Lİ LE AŞ NA LIK AZ EY LE BA Rİ GÜ ZE LİM EY

BİR TA NEM EY GÜL TA NEM EY EY (SAZ)

YE TER ZAR İN CİT TİN BEN Dİ

VA NE Yİ EL İ LE AŞ NA LIK AZ EY LE BA Rİ (SAZ)

GÜ ZE LİM EY BİR TA NEM EY EY

Şekil 3.23 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Nazlı'nın ve Pir Sultan Abdal'ın şiirleriyle seslendirilen eserler melodik kuruluş bakımından büyük benzerlik gösteriyor. Her iki eserin girişinde, güfte ezgisinin nakaratının inşâd edildiği ezginin melodik varyantı olan birer giriş ezgisi icra ediliyor. İki eserde de *Ah* nidasıyla güfte ezgisine giriş yapılıyor ve güfte mısraları, hece uzunluklarına ya da icra keyfiyetine dayalı nüanslar dışında büyük benzerlik

gösteriyor. Her mısraın sonuna ilave edilen kısa süreli geçiş köprüleri iki eserde de görülüyor. Ayrıca, dördüncü mısraın sonunda icra edilmek suretiyle iki eserde de benzerlik gösteren terennümler, nakarat öncesinde kadans hissini kuvvetlendiriyor. Terennümlerin ardından icra edilen kısa süreli hayalleme, güftenin ana bloğunu oluşturan kısım ile nakarat arasında bir çeşit geçiş köprüsü görevi görüyor. Yukarıdaki notalardan da takip edilebileceği gibi, eserlerin nakaratı, güftenin üçüncü ve dördüncü mısraının inşâd edildiği ezginin bir tam ses peste göçürülmesiyle elde ediliyor. Bu tarz genişleme bölgeleri, anonim halk musikisi karakterindeki ezgilerde de, âşık musikisi mahsullerinde de oldukça sık görülüyor. Âşık Nazlı'nın ve Pir Sultan Abdal'ın şiirleriyle seslendirilen eserler arasındaki melodi kurgusunu karşılaştırmak üzere, aşağıdaki çizelgeye göz atalım (Çizelge 3.3):

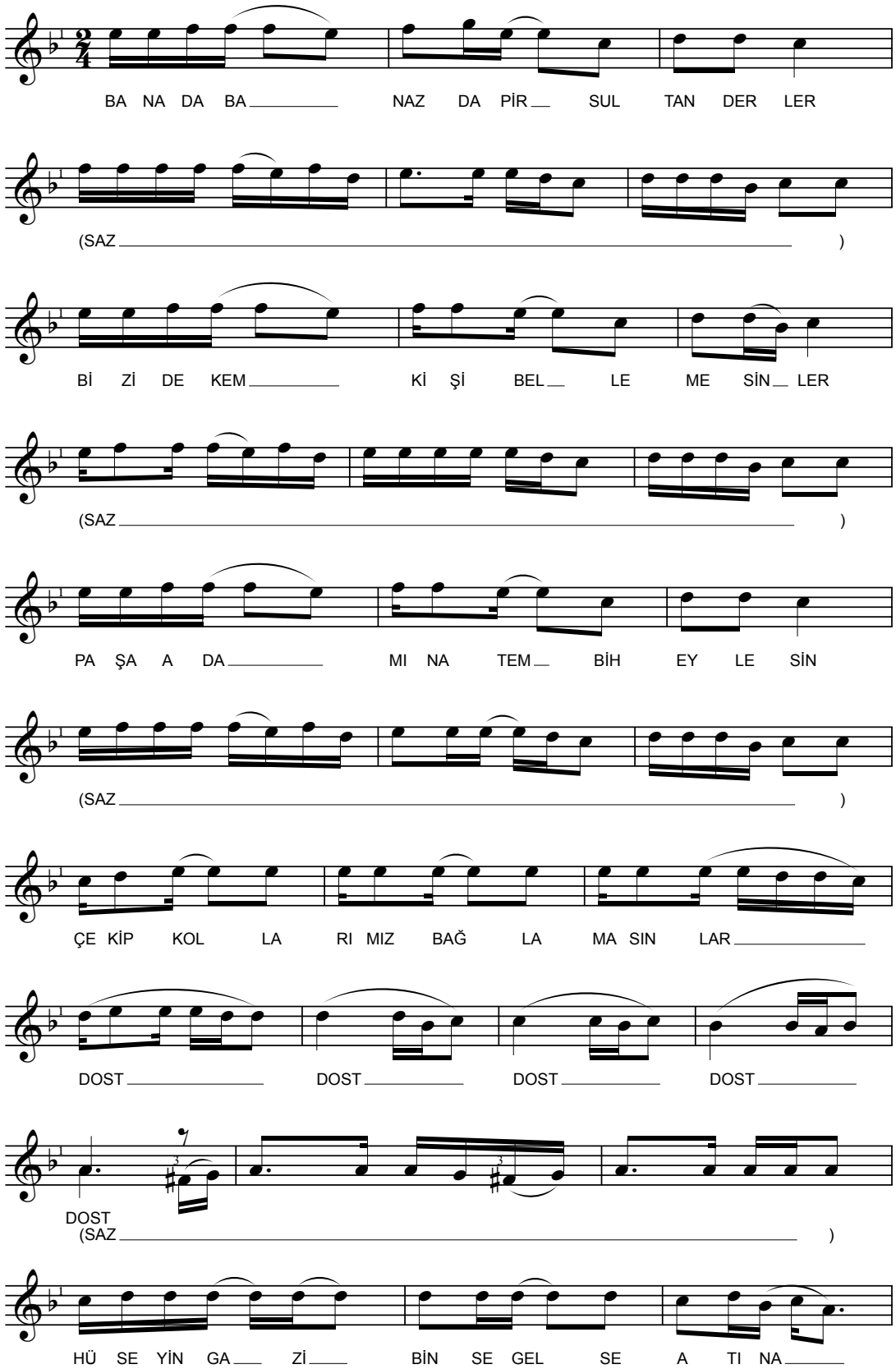
Çizelge 3.3 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-2.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Dilber yol üstünü gış eylemişsin	a + b + c b^1 + c b^2 + c b^3 + d + e f + g h + i	Terennüm (ah) + 1. mısra + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (güzelim ey…) + Hayalleme 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (güzelim ey…)
Kurban olam kalem tutan ellere	a^1 + b^4 + c^1 b^5 + c^1 b^4 + c^1 b^6 + d^1 + e^1 f^1 + g^1 h^1 + i	Terennüm (ah) + 1. mısra + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (güzelim ey…) + Hayalleme 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (güzelim ey…)

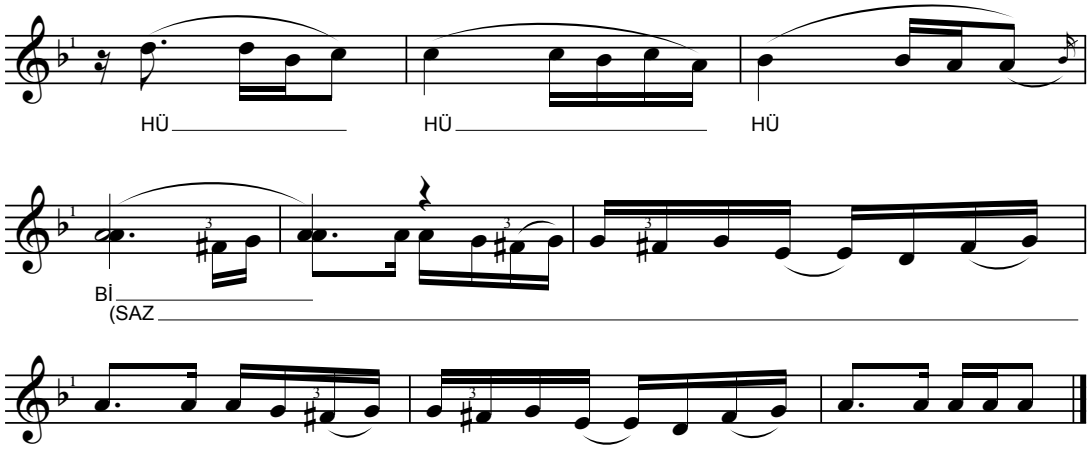
Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler arasında Pir Sultan Abdal'ın bir deyişi daha bulunuyor. *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* mısraıyla başlayan eser,[74] *Pir Sultan Abdal* mahlasıyla söyleniyor ve Sivas çevresinde yaygın, kırık hava tarzında usullü bir kalıp ezgiyle seslendiriliyor. Zincirleme koşma biçimindeki eserin Arguvanlı Âşık Hüseyin Orhan'ın sesinden *Yâr yolum uğradı kışa bora*na mısraıyla kaydedilen bir varyantı daha var. Şimdi, Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen ezgiyi görelim (Şekil 3.24):

[74] Ses kaydı, Kalan Müzik arşivindeki 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Bana da Banaz'da Pir Sultan derler ***Pir Sultan Abdal***



Şekil 3.24 : *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* mısraıyla başlayan eserin notası.



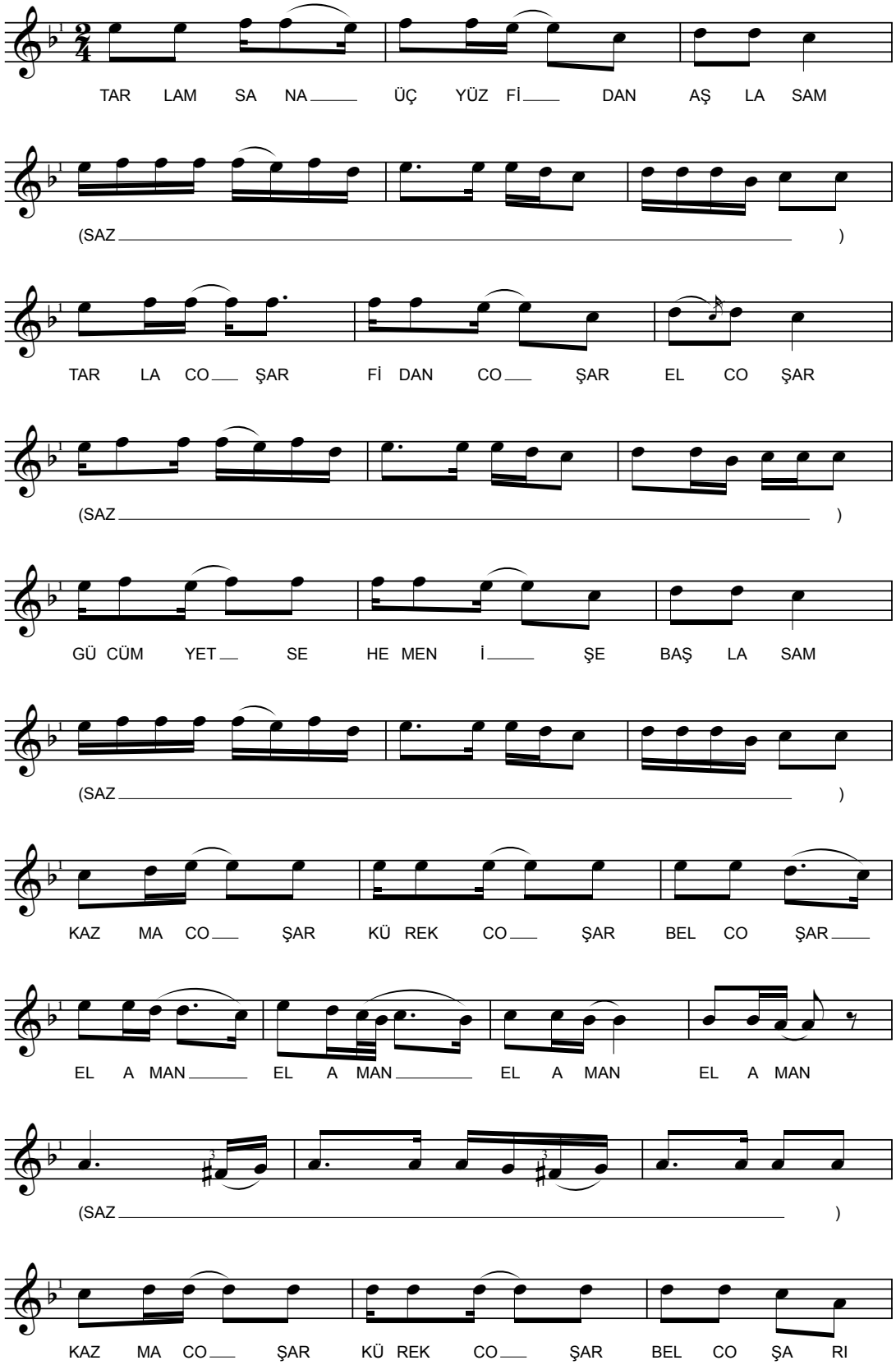
Şekil 3.24 (devam) : *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık sanatında usta malı şiir söylemek kadar, usta malı ezgilere yeni şiirler inşâd etmek de çok yaygın… İster usta malı olsun, isterse âşığın kendi şiiri olsun, vezin ve biçim itibariyle benzer özellikte olan şiirlerin aynı ezgi üzerine inşâdı âşıklara hem yeni melodi üretiminden daha pratik bir yol sunuyor; hem de çalıp söylemede aşina olunan, hatırlaması ve icrası nispeten kolay ezgiler aracılığıyla gelenek içerisindeki süreklilik sağlanmış oluyor.

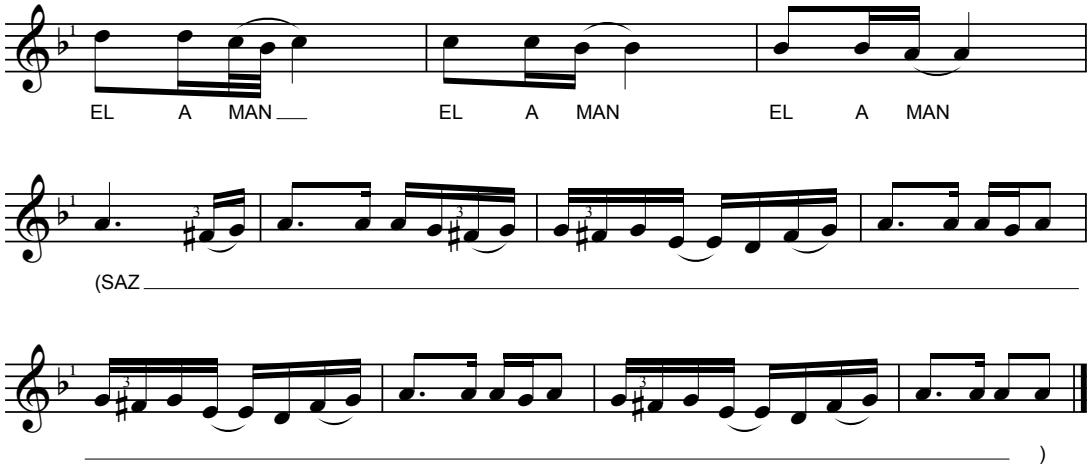
Çoğu zaman yeni güfte inşâdı, tempo, üslup ve nüanslar yoluyla müstakil eser kimliğine bürünen ezgilerde güftenin iç ritminden ya da hece uzunluklarından kaynaklanan farklılıklar olabildiği gibi, icra keyfiyetine dayalı olarak birtakım melodik değişiklikler de gerçekleşebiliyor. Kimi zaman da her iki ezgi arasında yalnızca hece uzunluklarının neden olduğu ritmik bölünmelere dayalı farklar görülebiliyor. Bununla birlikte, farklı yörelerde farklı şiirlerle söylenen yaygın usta malı ezgiler dışında, bu ezgilerin hangilerinin usta malı hangilerinin de bireysel üretimlerden meydana geldiğini ayırt etmenin neredeyse mümkün olmadığını da belirtmek gerekiyor.

Daha önceki örneklerden farklı olarak, Âşık Veysel'in ses kayıtları içerisinde, aynı kalıp ezginin hem usta malı güftelerle, hem de kendi şiirleriyle seslendirildiği eserler görülüyor. Âşık Veysel'in *Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezgiyle (Şekil 3.25), *Pir Sultan Abdal* mahlaslı *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* mısraıyla başlayan eserin melodisi bunun örneklerinden biri meydana getiriyor.

Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam ***Âşık Veysel***



Şekil 3.25 : *Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.25 (devam) : *Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam* mısraıyla başlayan eserin notası.

Her ikisi de 11 heceli koşma tarz ve biçiminde olan şiirlerin ezgiye inşâdı sırasında, hece uzunluklarına ya da icra keyfiyetine bağlı ritmik farklılıkların veya motif değişikliklerinin ortaya çıktığı görülüyor. Benzer farklılıkların Âşık Hüseyin Orhan'ın sesinden *Yâr yolum uğradı kışa bora*na mısraıyla kaydedilen eserde de görüldüğünü, ancak üç eserin de ezgi kuruluşu, melodik seyir ve üslup yönünden birbirleriyle büyük benzerlik içinde olduklarını da belirtelim.

Her ikisi eserin girişinde de, güfte ezgisinin benzeri bir giriş ezgisi icra ediliyor. Ayrıca, özgün bir aranağme yerine, geniş hayallemelerle kıta bağlantılarının sağlandığı görülüyor. Her iki eserin ilk üç mısraının sonunda, mısraların inşâd edildiği ezgilerin benzerleri bağlamayla icra edilerek bir çeşit köprü meydana getiriliyor. Bununla birlikte, bu eserde Veysel'in zincirleme biçimden ziyade, ilk kıtanın son mısraını ve *el aman* terennümünü tekrar ederek kupleyi tamamladığı görülüyor. Aynı kalıp ezgi üzerine inşâd edilen eserlerin güfte+melodi ilişkilerini kuple bazında şematize ederek göstermeye çalışalım (Çizelge 3.4):

Çizelge 3.4 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-3.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Bana da Banaz'da Pir Sultan derler	a + b $a^1 + b^1$ $a^2 + b^2$ c + d + e f + g	1. mısra + Köprü[75] 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (dost…) + Hayalleme 1. mısra + Terennüm (hü) + Hayalleme
Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam	$a^3 + b$ $a^4 + b^3$ $a^5 + b$ $c + d^1 + e^1$ $f^1 + g^1$	1. mısra + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (el aman…) 4. mısra + Terennüm (el aman) + Hayalleme

3.3.3. Karacaoğlan

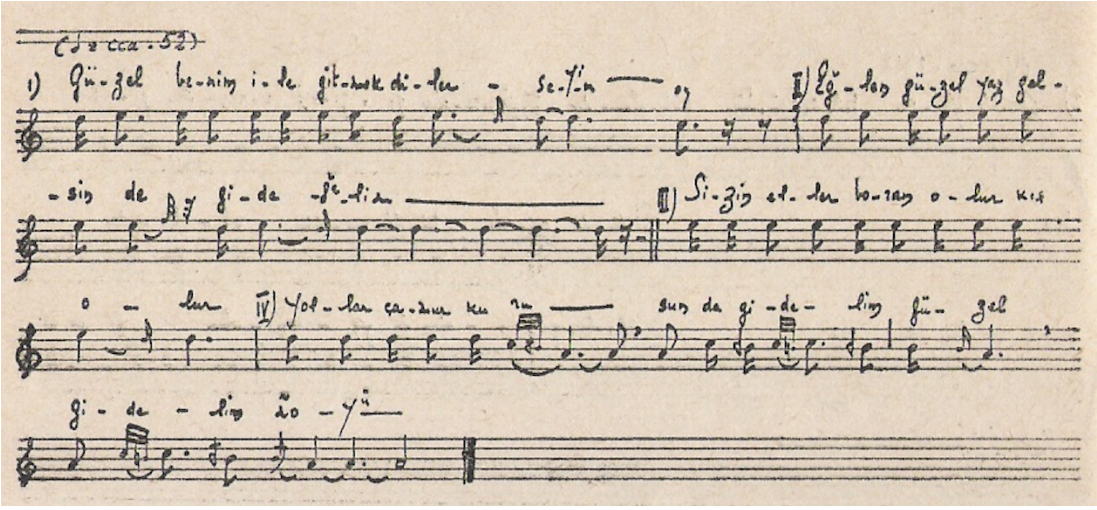
Anadolu sahası âşık musikisi içerisinde Karacaoğlan'ın şiirleriyle seslendirilen eserler ayrı bir yer tutar. Başta Çukurova olmak üzere, Anadolu'nun pek çok yerinde *Karacaoğlan* mahlaslı eser tespit edilmiştir. Bunların bir kısmı, Karacaoğlan hikâyesinde yer alan, anlatıya dayalı musiki örneklerindendir.

Karacaoğlan'ın şiirleriyle icra edilen eserlere Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde de rastlanıyor. Bunlar Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek Columbia firması tarafından piyasaya sunulan iki ayrı taş plaktaki toplam dört farklı eserden meydana geliyor. *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan *Karac'oğlan* mahlaslı ve *Dostum beni niçin zar incidirsin* mısraıyla başlayan uzun hava tarzındaki serbest ritimli eserlerin aynı plak içerisinde dinleyicilerinin beğenisine sunulduğu görülüyor. Ayrıca, *Gene bahar yaz ayları gelince* mısraıyla başlayan ve "Bozlak" adıyla yayımlanan eser ile *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* mısraıyla başlayan ve "Şemsi ile Kamer" ismiyle aynı plak içerisinde piyasaya sunulan eserlerin güfteleri de Karacaoğlan'la ilişkilendirilebiliyor.

Eğer benim ile gitmek dilersen mısraıyla başlayan eser, Yusuf Ziya Demirci'nin verdiği bilgiye göre 1936 yılında "Veysel ve İbrahim"den alınarak İstanbul Konservatuarı arşivine kaydedilmiş (Demirci, 1938:87). Bununla birlikte, aynı eserin Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1937 senesinde Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemelerde de Âşık Veysel'in sesinden kaydedildiği görülüyor (Bkz. EK E/Şekil E.10-11). *Karac'oğlan* mahlasıyla seslendirilen eser, çoğunlukla Sivas ve Malatya dolaylarında görülen, konuşma üslubuna yakın bir söyleyişle ve yine aynı yörelerde yaygın bir melodik kuruluşla icra ediliyor.

[75] İlk üç mısraın sonunda görülen köprü ezgileri bu mısraların giydirildiği melodilerin benzerleri olsa da, birbirleri arasında daha tutarlı olmaları ve eser içerisindeki işlevleri nedeniyle mısraların inşâd edildiği ezgilerden farklı simgelerle gösterildi. Elbette, seyir ya da ezgi çatısı bakımından bunları güfte ezgisinden bağımsız düşünmek mümkün değildir.

Diğer taraftan, kalıp ezginin yaygınlık sahası hakkında kapsamlı birtakım bilgilere Ahmed Adnan Saygun'un eserleri arasında rastlıyoruz. Saygun, *Karacaoğlan: Yeni Bilgiler, Bir Rivayet, Melodiler* adlı kitabında, Âşık Ali İzzet Özkan'dan derlediği bir Karacaoğlan rivayetine (Karacaoğlan'ın İki Bacısıyle Seyahat Etmesi) yer veriyor. Kitapta belirtildiğine göre, Ali İzzet Özkan bu rivayeti Erzurum'un Oltu ilçesinin Zıvart köyünün Tatırköşk adı verilen yaylasında, 90 yaşındaki "Hasan" isimli bir ihtiyardan öğrenmiş (1952:43). Anlatı sırasında seslendirilen eserler içinde bu uzun havanın bir varyantı da var. Saygun, *Güzel benim ile gitmek dilersen* (1952:8-9) mısraıyla başlayan *Karac'oğlan* mahlaslı şiirin beş kıtasını yayımlıyor ve kalıp ezginin Şekil 3.26'da görülen notasını da okuruyla paylaşıyor (1952:XL):



Şekil 3.26 : *Güzel benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin kalıp ezgisi.

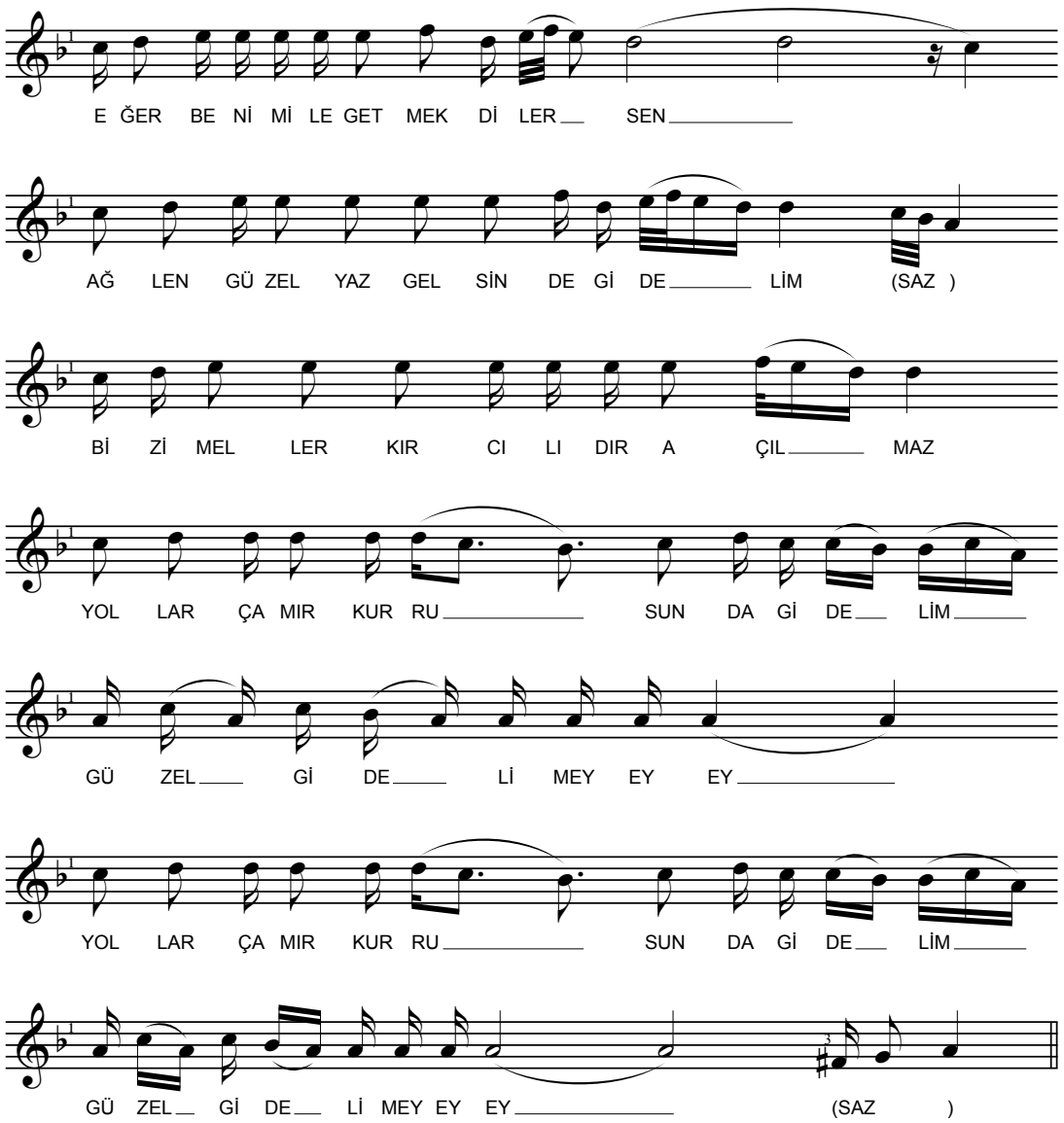
Eserin notasını "Erzurum Mor Koyunu" adıyla yayımlayan Saygun, rivayet içerisinde geçen şu eserlerin de aynı ezgi ile seslendirildiğini belirtiyor:

> Methederim sevdiğimin zülfünü (s. 17), Güzel salınarak nere gidersin (s. 18), Eğlen güzel eğlen bir çift sözüm var (s. 19), İkrarsız imansız yalancı gelin (s. 19), Takdirden gelene tedbir kılınmaz (s. 20), Benden selâm söylen iki dinliye (s. 21), Adana bülbülü Maraş kumrusu (s. 22), Gece gündüz ah-u feryad ederim (s. 25), Karlı karlı dağlar oldu mekânım (s. 26), Evvelâ dört ayâl ver helâlından (s. 29), Ben neyleyim şu dünyanın zıynetin (s. 31), Yetmiş iki dilde bin bir millette (s. 31), Arayıp geze geze benim bulduğum (s. 33), Toprağa beledim dudu dillimi (s. 33), Durmaz gönül feryad eyler zâr eyler (s. 34), Dostun bahçesinde bir gül açılmış (s. 36), Cenab-ı Allah'dan himmet olursa (s. 38), Yetmiş beş yaşına varınca yaşı (s. 40), Hikmetine akıl fikir erilmez (s. 42). (1952:XL)

Saygun (1952:XXXII), anlatı sırasında icra edilen 45 adet şiirin 11 farklı ezgiyle tegannî edildiğini aktardığına göre, toplam 20 farklı şiirle seslendirilen bu kalıp ezgi, rivayet

içerisindeki en yaygın melodi olmalıdır.[76] Kalıp ezginin yaygınlık sahası hakkındaki bu bahsi kapatarak Âşık Veysel'in icra ettiği eserin güfte ezgisini gösterelim (Şekil 3.27):

Eğer benim ile gitmek dilersen ***Karac'oğlan***



Şekil 3.27 : *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in ilk plaklarındaki uzun havalardan biri *Dostum beni niçin zar incidirsin* mısraıyla başlıyor. Güftesi Karacaoğlan'a ait olduğu bilinen eserin icrası sırasında mahlas seslendirilmiyor. Serbest ritimli bir giriş ezgisiyle başlayan eserin melodik kuruluş ve icra üslubu bakımından Orta Anadolu'da ve özellikle Niğde ve Nevşehir dolaylarında görülen serbest ritimli ezgilerle benzer özellikle olduğu fark ediliyor. Karacaoğlan'ın şiiriyle seslendirilen eserdeki Orta Anadolu etkisi, âşık sanatı

[76] Saygun'un kimi çekincelerini belirtmek suretiyle yayımladığı şiirler arasında Karacaoğlan'a mâl edilen, ancak onun olmadığını bildiğimiz şiirler de var ki, yukarıda zikredilen *Takdirden gelene tedbir kılınmaz* mısraıyla başlayan şiir *Kul Abdal*'ın olmalıdır. İlhan Başgöz'ün, Saygun'un kitabıyla ilgili düşüncelerini ve bazı düzeltmeleri kaleme aldığı yazısı için bkz. Başgöz, 1952: 7-8, 9.

içerisinde belirli tarz ve özellikteki şiirlerin ya da bazı âşıklara ait şiirlerin ortak bir kalıp ezgiyle seslendirilmesi alışkanlığını akla getiriyor ve bu etki, Emlek çevresinde tespit edilmiş farklı ezgilerde de hissediliyor. Âşık Veysel'in icra ettiği ezgi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.28):

Dostum beni niçin zar incitirsin ***Karacaoğlan'dan***

DOS TUM BE Nİ Nİ ÇİN ZA RİN Cİ TİR SİN (SAZ)

VER Dİ Ğİ MİK RAR DAN DÖ NEN DE Ğİ Lİ MEY (SAZ)

SEN DEN GAY RI SI NA

ME YİL VER MEM DE VER MEM

U ÇUP DAL DAN DA LA KO NAN DE Ğİ Lİ ME YEY EY

EY EY EY EY EY (SAZ)

O ĞU LU ÇUP DAL DAN DA LA KO NAN DE Ğİ LİM (SAZ)

Şekil 3.28 : *Dostum beni niçin zar incidirsin* mısraıyla başlayan eserin notası.

Ses kayıtları içerisinde, Âşık Veysel'in *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan şiirini de aynı ezgiye inşâd ettiği görülüyor. Aynı giriş sazıyla başlayan eserin ezgisinde yalnızca hece uzunluklarına bağlı ritmik bölünmelere dayanan farklar var ve özellikle ikinci mısraın sonunda, öncekine nazaran da geniş hayallemeler bulunuyor. Ancak her iki ezginin melodik kuruluş ve icra üslubu açısından birbirinden büyük farklar içermediği söylenebilir.

Burada, âşık sanatında kalıp ezgi kullanımlarıyla ilgili önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Kalıp ezgi ile icra edilen ve melodik açıdan birbirleriyle büyük ölçüde benzeşen eserler, âşıklar tarafından çoğunlukla müstakil birer eser olarak kabul ediliyor. Ancak bunun tek başına ezgi ya da güfte açısından değil, bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekiyor. Zira, şiirin melodiye giydirilişi sırasında onun özgün bir eser kimliğiyle dinleyiciye aktarılmasını sağlayan ve ezgiye ismini veren yegâne şey şiirin kendisi… Nitekim, kimi ses kayıtlarında Âşık Veysel'in şiiri okuduktan sonra, "havasıyla çalalım", "ezgisi şudur" gibi tanımlamalarda bulunması, eserin güfteden bağımsız olarak düşünülemeyeceğini, hatta esere kimliğini veren özelliğin büyük ölçüde güfteden kaynaklandığını ortaya koyuyor. Kalıp ezgi inşâdının önemli örneklerinden biri olan şu eser de, Âşık Veysel'in ezgisi hakkında bilgi vermeden, müstakil bir eser kimliğiyle radyo dinleyicisiyle paylaştığı ezgilerden birini meydana getiriyor (Şekil 3.29):

Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden ***Âşık Veysel***

YE Nİ MEK TU BAL DIM GÜL YÜZ LÜ YÂR DEN (SAZ)

GÖZ LET ME YOL LA RI GEL DE Yİ YAZ MI ŞEY (SAZ

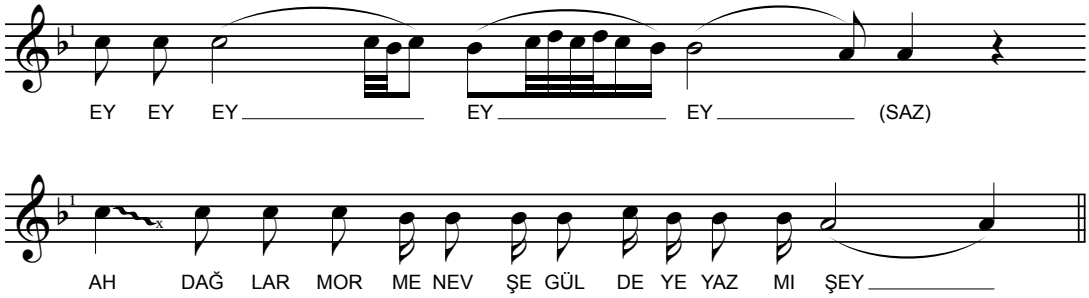
)

SİV RA LAN KÖ YÜN DEN

Bİ ZİM Dİ YAR DAN Dİ YAR DAN

DAĞ LAR MOR ME NEV ŞE GÜL DE YE YAZ MI ŞE YEY

Şekil 3.29 : *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.29 (devam) : *Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden* mısraıyla başlayan eserin notası

Daha önce de değinildiği üzere, iki eser arasında hece uzunluklarına ya da icra keyfiyetine bağlı değişiklikler görülüyor. Özellikle uzun hava icraları sırasında, hece uzunluklarının belirli ölçüde muhafaza edilebildiğini belirtmek gerekiyor. Yukarıda verilen notalarda takip edilebildiği gibi, ilk eserin birinci mısraında geçen *zar incitirsin* ifadesindeki –*rin* hecesi ile diğer eserdeki *gül yüzlü* ifadesinde görülen *yüz*- hecesinin inşâdı sırasında meydana gelen süre değişiklikleri büyük ölçüde icracının inisiyatifinde açığa çıkıyor. Bunun daha belirgin örneği ise, güftelerin üçüncü mısraının ezgiye giydirilişi sırasında görülüyor ki, bu tarz süre farklılıkları ve motif değişiklikleri kalıp ezginin çatısını etkilemekten uzak görünüyor. Zira, bu örneklerde kalıp ezginin karakteri, dizinin beşinci ve üçüncü derecelerinde meydana gelen asma kalışlar ve bu esnada ortaya çıkan bazı motifler üzerinden belirlenebiliyor. Ayrıca, asma kalışlar ve karakteristik motiflerin birbiri ardına sıralanması sırasında ortaya çıkan melodik iç yapı kuruluşu, her iki eser üzerinden de takip edilebiliyor. Bunu aşağıdaki çizelgede de görebiliyoruz (Çizelge 3.5):

Çizelge 3.5 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-4.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Dostum beni niçin zar incidirsin	a	1. mısra
	a^1 + b	2. mısra + Hayalleme
	c + d	3. mısra + Terennüm (de vermem)
	e + f	4. mısra + Terennüm (ey ey ey…)
	g + h	Terennüm (oğul) + 4. mısra
Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden	a^2	1. mısra
	a^3 + b^1	2. mısra + Hayalleme
	c^1 + d^1	3. mısra + Terennüm (diyardan)
	e^1 + f^1	4. mısra + Terennüm (ey ey ey…)
	g^1 + h^1	Terennüm (ah) + 4. mısra

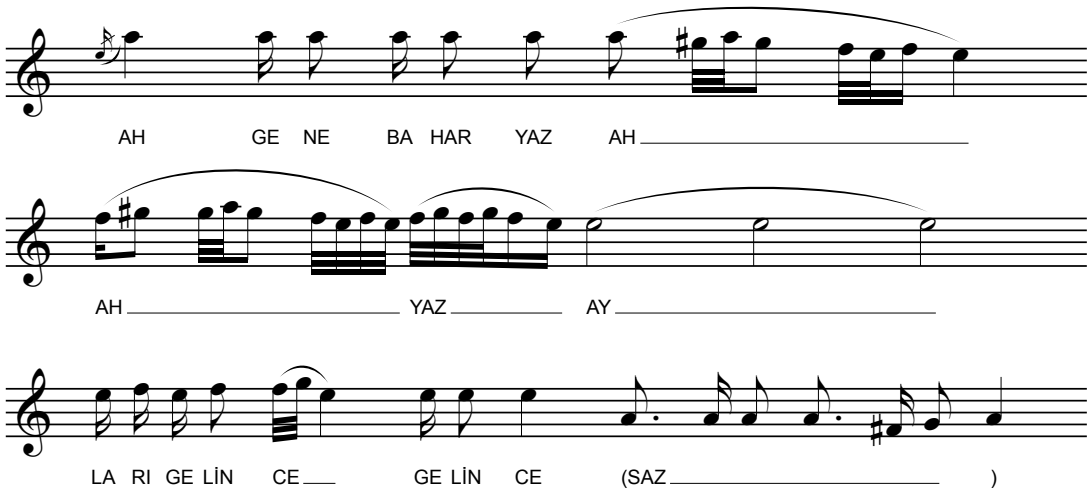
Karacaoğlan'la devam edelim… Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek Columbia firması tarafından piyasaya sunulan plaklar içerisinde, Karacaoğlan'ın şiiriyle seslendirilen uzun hava tarzında serbest ritimli bir eser daha var. *Gene bahar yaz ayları gelince* mısraıyla başlayan ve "Bozlak" adıyla yayımlanan eser, bağlama ile icra edilen bir açışla başlıyor. Gerek açış ve gerekse güftenin inşâd edildiği ezgi, icra üslubu açısından Orta Anadolu'da, özellikle de Niğde ve Nevşehir icra edilen serbest

ritimli ezgilerle büyük benzerlik gösteriyor. Plağın “Bozlak” ismiyle yayımlanması da eserin ezgi karakteri ve/veya üslubu hakkında ipuçları barındırıyor.

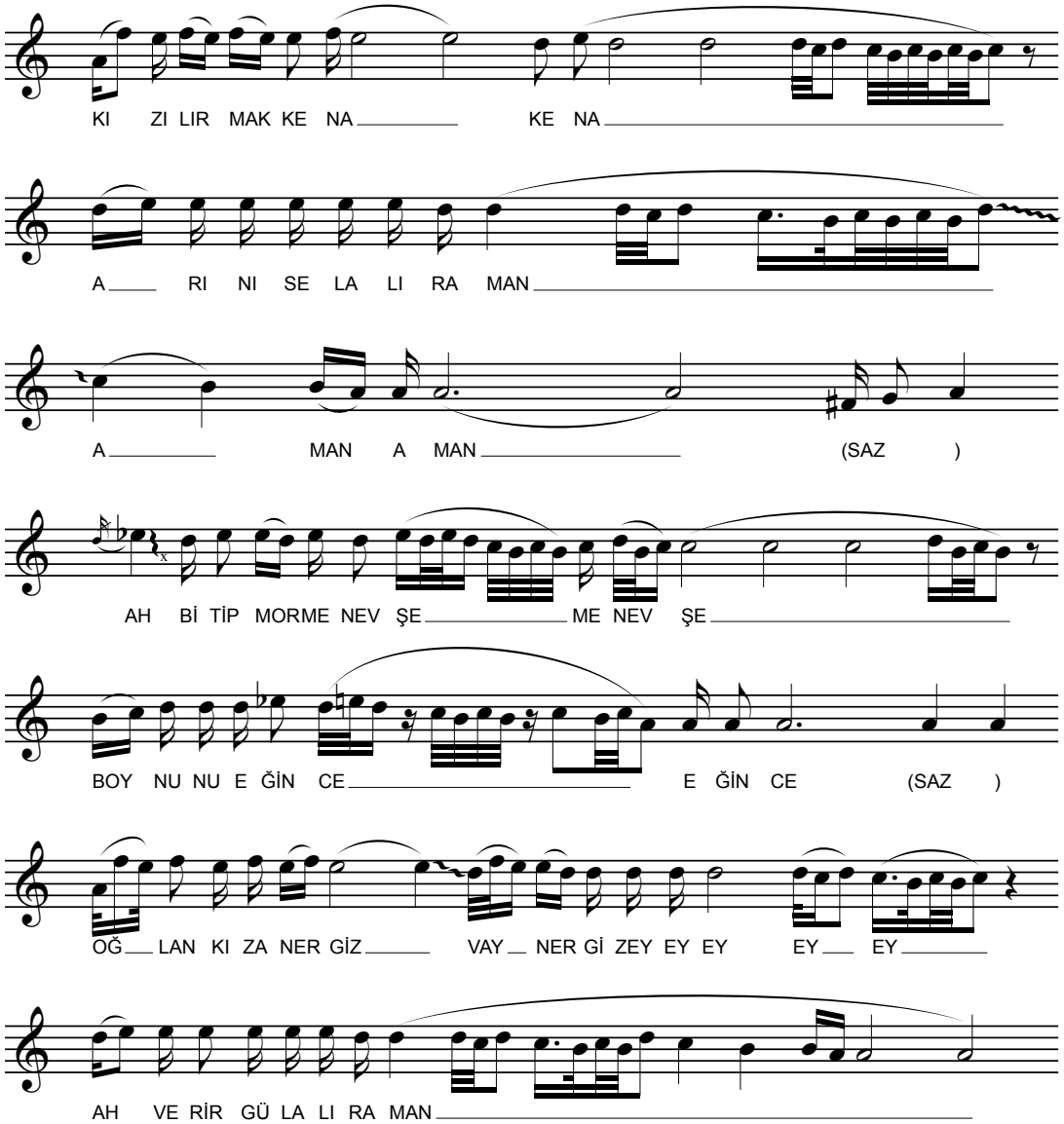
Burada, kalıp ezgi kullanımlarıyla doğrudan ilgisi bulunan bir başka yöne dikkat çekmekte fayda var. Gerek anonim karakterli ezgilerde, gerekse âşık tarzı eserlerde, üslubu ve yöre karakterini birinci elden belirleyen, dinleyiciye diğer eserler içerisinde ayırt edici fırsatlar sunan melodik birtakım unsurlar görülüyor. Çoğu zaman çalgılama, dizi ve seyir özellikleri ile sık kullanılan motifler ve karakteristik sıçrayışlarla kurulan daha kısa melodik yapılar, özellikle uzun hava tarzındaki serbest ritimli ezgilerin üslup ve yöresel karakterlerinin yaratılmasında veya belirlenmesinde doğrudan etkili gibi görünüyor. Sonraki kısımlarda üzerinde sıklıkla durulacağı üzere, bu tarz eserlerde benzer nitelikteki güftelerin doğrudan giydirilebildiği birtakım ezgiler olduğu gibi, belirli iç yapı mekanizmaları sayesinde bütüncül bir ezgiyi meydana getirmek üzere âşığa/besteciye/icracıya olanak sağlayan, âdeta şablon hüviyetindeki bir seyir ve aralık örgüsünden bahsetmek de mümkün ve bu da, farklı şiirlerin inşâdını kolaylaştıran, hatta irticali icralarda bile büyük oranda sonuç veren bir eser üretim kalıbının varlığına işaret ediyor.

Aşağıdaki eser de, Emlek çevresinde ve hatta Orta Anadolu’nun farklı yörelerinde aynı ezgiyle seslendirilmiş örnekleri bulunmasa bile, içerdiği belirli motifler, bu motiflerin yarattığı üslup, seyir karakteri ve icra teknikleri bakımından benzerleri görülebilen ve âdeta yaygın bir icra tarzını meydana getiren yöresel-bölgesel bir üretim kalıbının varlığını ve bunun Emlek çevresinde yarattığı etkiyi açığa çıkarıyor (Şekil 3.30).

Gene bahar yaz ayları gelince ***Karacaoğlan'dan***



Şekil 3.30 : *Gene bahar yaz ayları gelince* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.30 (devam) : *Gene bahar yaz ayları gelince* mısraıyla başlayan eserin notası.

Bu ezginin yer aldığı plağın diğer yüzünde "Şemsi ile Kamer" ismiyle yayımlanan ve *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* mısraıyla başlayan eser Âşık Veysel'in usta malı repertuvarındaki anlatıya dayalı musiki örneklerinden birini teşkil ediyor. Üç kıta güfte ile seslendirilen eserin Karacaoğlan Hikâyesi'nde yer aldığını Pertev Naili Boratav'dan öğreniyoruz.

Boratav (2002:76-78), şiirin üslup olarak Karacaoğlan'a yakıştığını, ancak Karacaoğlan külliyatlarında bu şiire rastlanmadığını aktarıyor. Öte yandan, Kırım'da tespit edilen bir Karacaoğlan Hikâyesi'ndeki birçoğu Karacaoğlan külliyatlarında bulunan şiirler arasında, bu şiirin bir varyantının da yer aldığını belirtiyor ve beş kıtadan meydana gelen şiiri okuruyla paylaşıyor.

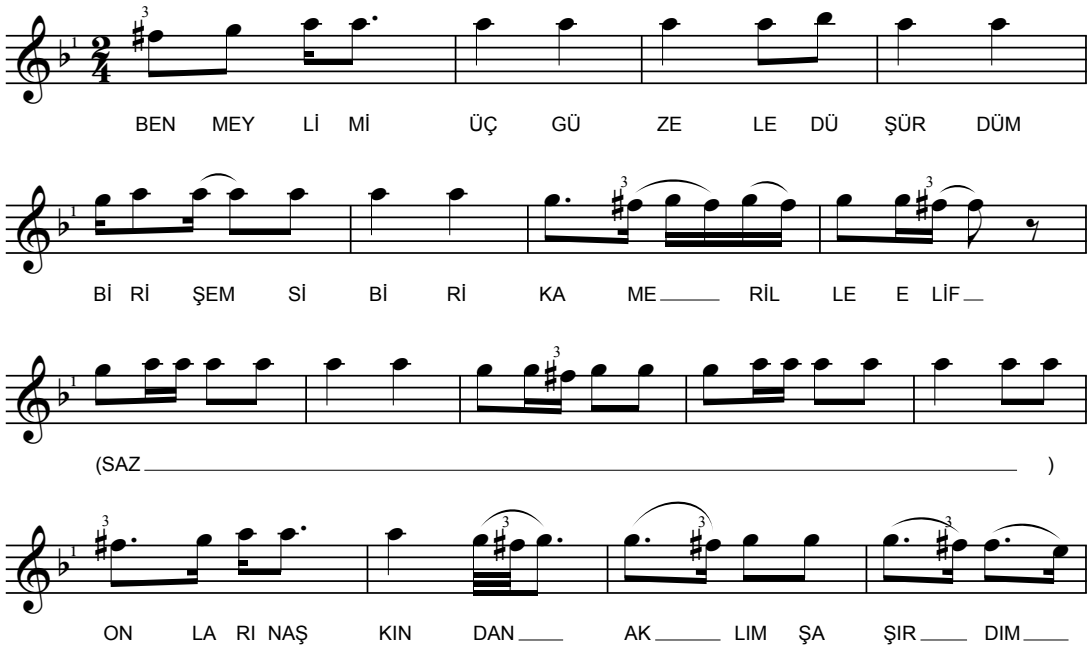
Âşık Veysel'in seslendirdiği varyantta olduğu gibi bu şiirde de mahlas bulunmadığını belirtelim. Ayrıca, eserin Anadolu'daki saha çalışmalarında ya da mecmua, cönk gibi yazılı kaynaklar yoluyla tespit edilerek kayıtlara geçirilmiş bir örneği daha bilinmiyor. Boratav elindeki örneklerden yola çıkarak şu sonuca varıyor (2002:78):

> Bu iki varyantı karşılaştırınca görüyoruz ki, türkü, daha bozulmamış fakat daha uzun şekliyle Kırım rivayeti *Karacaoğlan Hikâyesi*'ne girmiş, daha mükemmel olmakla beraber, şairin adını kaybetmiş haliyle de halk türküsü olarak yayılmıştır. Bu misal halk hikâyeleri tetkikiyle halk türküleri ve halk müziği tetkiklerinin birlikte yürütüldüğü takdirde ne kadar verimli olacağını göstermek bakımından da dikkate değer.

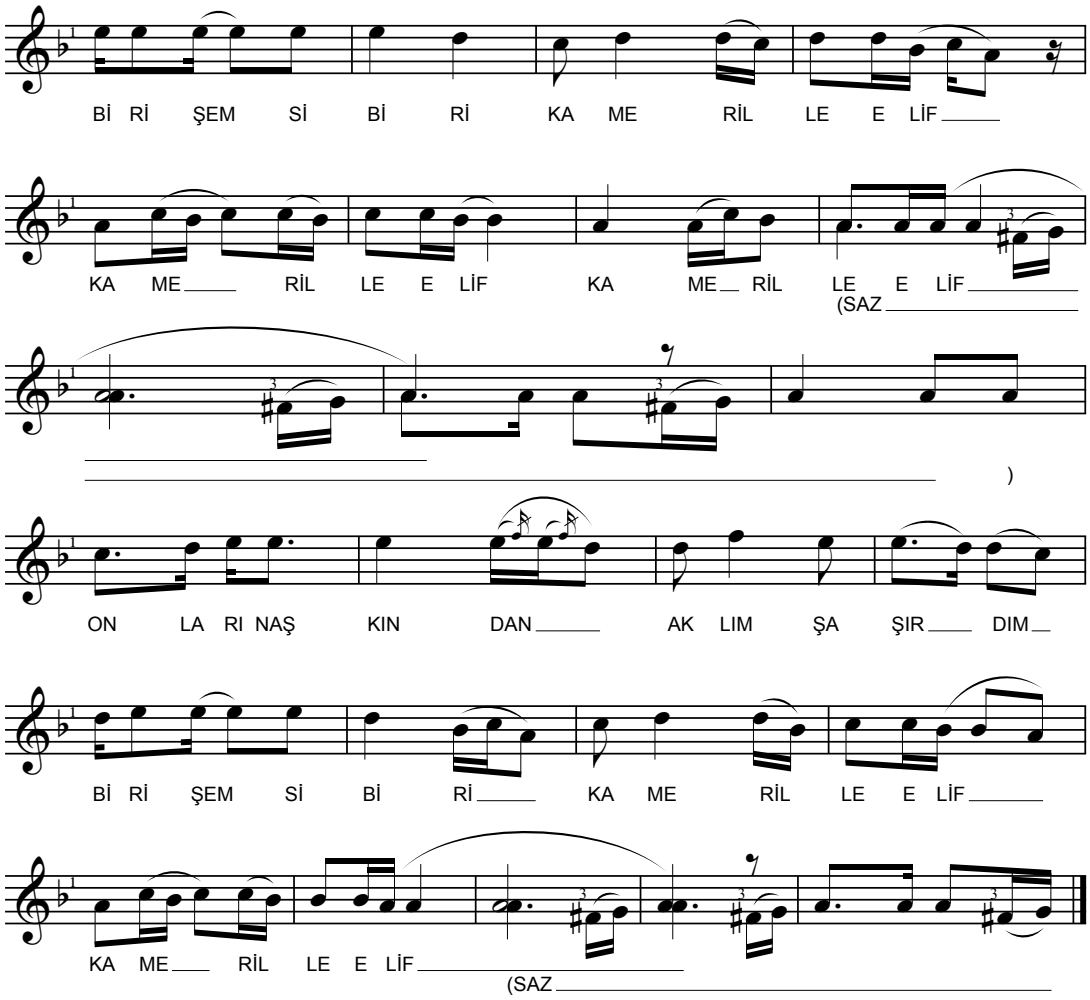
Boratav, Kırım varyantını daha otantik, Âşık Veysel'in seslendirdiği şiiri ise daha mükemmel buluyor. Ancak, şiirlerin otantikliği konusu elbette edebî açından değerlendirmeye muhtaç görünüyor. Zira her iki şiirin biçim ve içerik açısından tutarsız yönleri olduğunu söylemek zor değil… Ancak bu konu, usta malı ezgiler üzerinden sonuca varmayı tasavvur eden bir müzikoloji çalışmasının ilgi alanına girmiyor. Bununla birlikte, anlatıya dayalı edebî metinlerin müziğe inşâdında vezin ve nazım gibi metrik özelliklerin bağlayıcı olduğunu ve şiir ve ezgi birlikteliğinin uzun süreler boyunca birlikte muhafaza edilebildiğini belirtelim.

Âşık Veysel'in giriş ezgisi mahiyetindeki kısa bir hayallemenin ardından seslendirdiği eserin ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.31).

Ben meylimi üç güzele düşürdüm ***Karacaoğlan'dan***



Şekil 3.31 : *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.31 (devam) : *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* mısraıyla başlayan eserin notası.

3.3.4. Bülbül Çeşitlemeleri

Anadolu âşık sanatında yaygın olarak *Bülbül*, *Bülbül havası* gibi adlarla anılan eserlere Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde de rastlanıyor. *Ne ötersin dertli dertli* mısraıyla başlayan âşık tarzı eser ile Emrah'ın *Seherde ağlayan bülbül* deyişi, aynı zamanda *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan *Kul Mustafa* mahlaslı ve *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan *Sıtkı* mahlaslı deyişleri Âşık Veysel'den günümüze aktarılan Bülbül çeşitlemelerini meydana getiriyor.

Emrah'ın[77] *Seherde ağlayan bülbül* deyişi, gerek yazılı ve gerekse işitsel kaynaklar içerisinde Âşık Veysel'den tespit edilerek yayımlanan en eski eser olma özelliği gösteriyor. 1931 yılında Sivas'ta düzenlenen Halk Şairleri Bayramı'nda Muzaffer

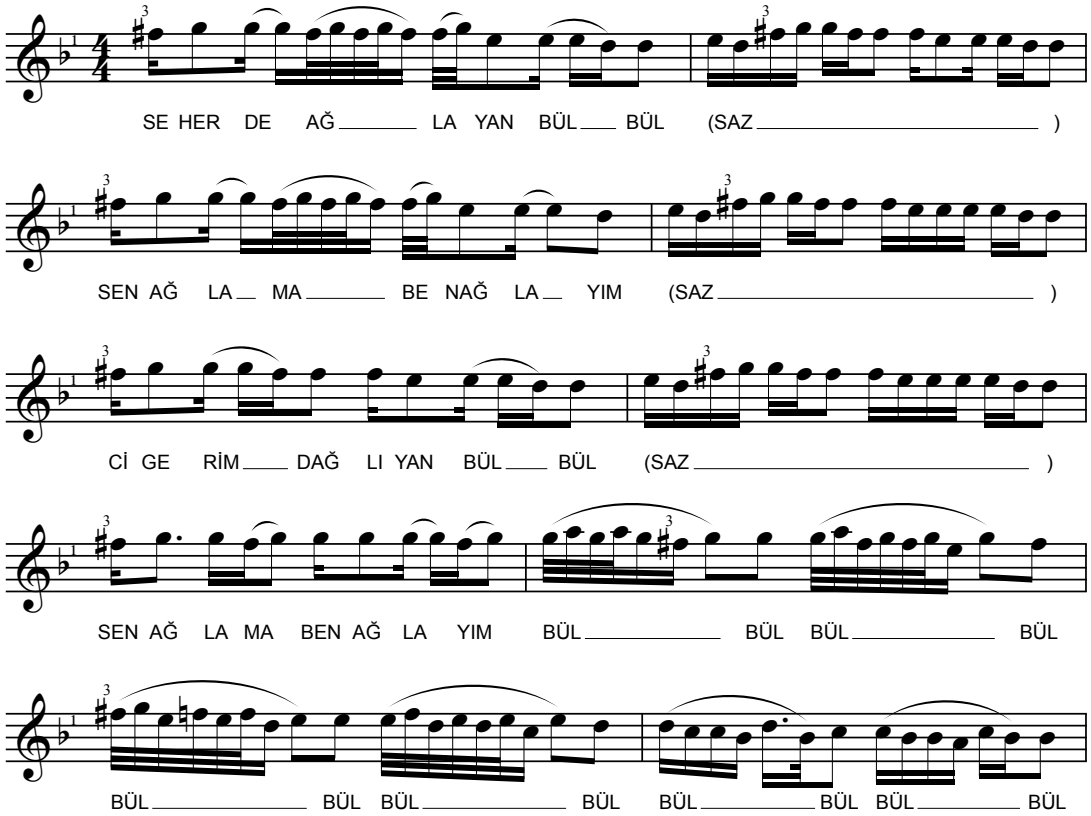
[77] Âşık Veysel'in ses kaydında eserin güftesinde mahlas bulunmuyor. Ancak, Tecer'in broşüründe yayımlanan notada eserin *Emrah* mahlaslı güftesi verilmiş. Ayrıca, İstanbul Konservatuvarı derlemeleri hakkında bilgi veren Yusuf Ziya Demirci de, Âşık Veysel ve İbrahim'den tespit edilen eserin güftesini *Emrah* mahlasıyla yayımlamış (1938:92-93). Bu arada, eserin Kerem ile Aslı hikâyesinin bir Türkmen varyantı içerisinde *Kerem* mahlasıyla söylenen ve *Sabadan aglayan bilbil* mısraıyla başlayan bir varyantı biliniyor (Duymaz, 2001:330-331).

Sarısözen tarafından derlenen eserin notası ilk defa 1932 yılında Ahmet Kutsi Tecer tarafından yayımlanan *Sivas Halk Şairleri Bayramı* adlı broşürde yer almış. Aynı eser, Veysel'in İstanbul Konservatuvarı için doldurduğu plaklar arasında da ilk sıralarda yer alıyor. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na da giren kırık hava tarzındaki eserin 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Malatya derlemeleri sırasında Hasan Hüseyin Orhan'ın sesinden kaydedilmiş bir örneği daha var (Kaya, 2014:137).

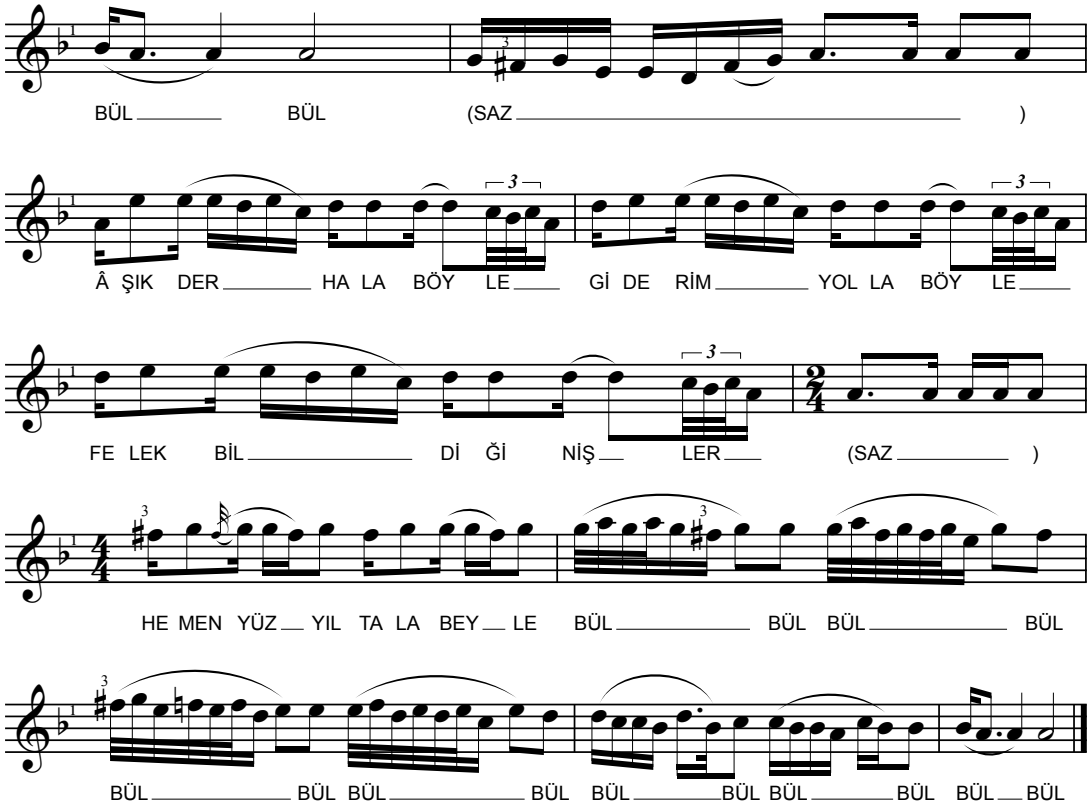
Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eser, güfte ezgisinin melodik varyantı olan bir giriş sazıyla başlıyor. 8 heceli yedekli koşma biçimindeki güfte, melodik satır anlayışına bağlı kuple görünümü açısından ele alındığında, kıta sonuna eklenen dörtlük yapıdaki ziyâdeyle birleşik bir biçim ve kuruluş özelliği gösteriyor ve iki kıtadan meydana gelen ve kısa bir hayalleme ile bölümlenmiş bir kuple görüntüsü ortaya koyuyor. Ayrıca, kıta ve ziyâde sonlarına eklenen *bülbül* terennümlerinin, ezgi üzerinde birtakım genişleme alanları yarattığı ve bunun da eserin kuple görünümü içerisindeki iç ve dış yapı kuruluşu üzerinde etkili olduğu göze çarpıyor.

Âşık Veysel'in seslendirdiği eserin ezgisi şöyle gösterilebilir (Şekil 3.32):

Seherde ağlayan bülbül ***Emrah'tan***



Şekil 3.32 : *Seherde ağlayan bülbül* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.32 (devam) : *Seherde ağlayan bülbül* mısraıyla başlayan eserin notası.

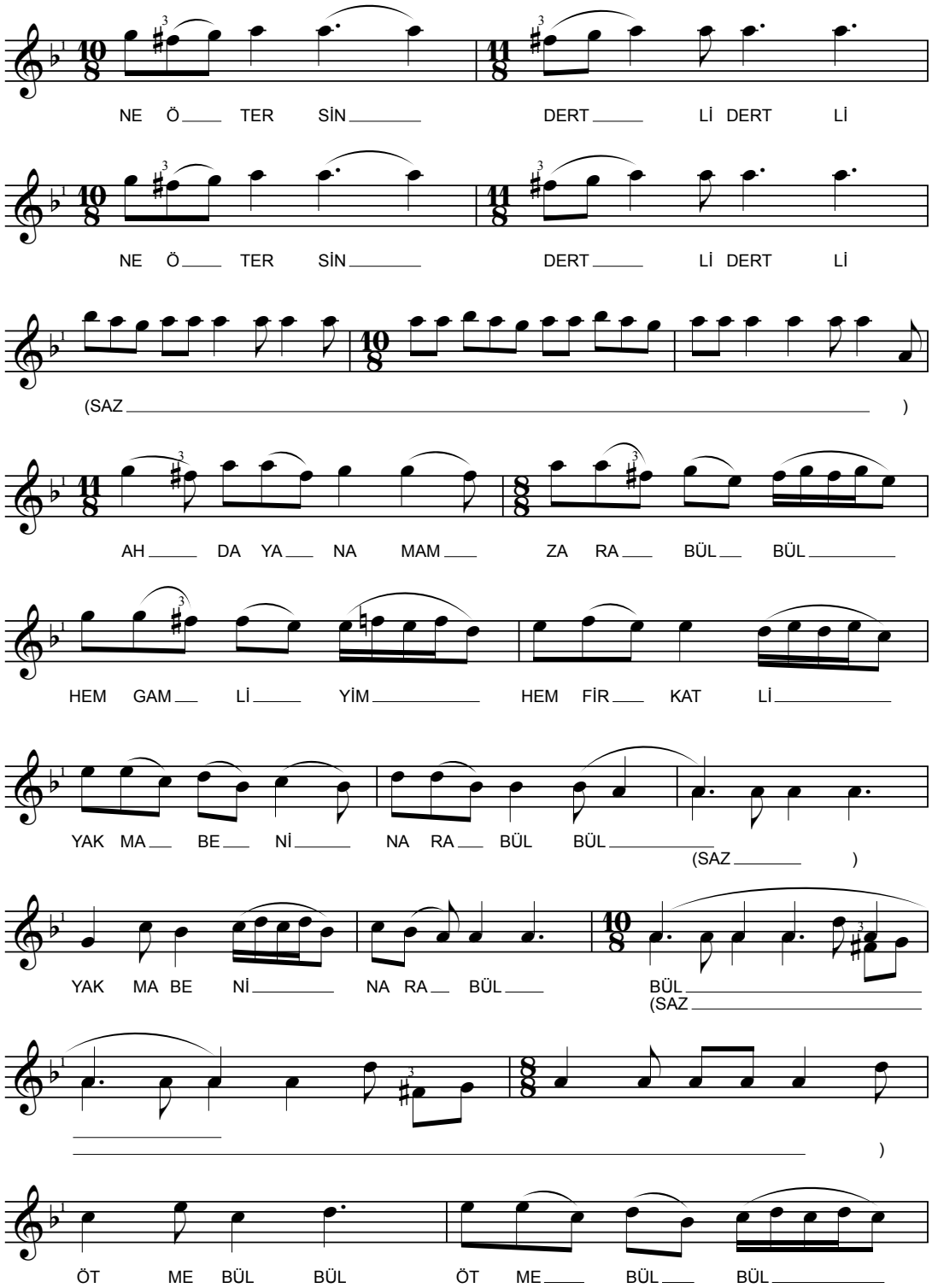
Âşık Veysel'in sesinden kaydedilerek Columbia firması tarafından "Yeni Bülbül" adıyla piyasaya sunulan bir başka Bülbül havası da, *Ne ötersin dertli dertli* mısraıyla başlıyor ve güftesinde mahlas yer almıyor. Ancak, Ahmet Kutsi Tecer'in "Âşık Mehmet'in bir türküsü" olarak tanıttığı şiirde *Mehemmed* mahlası bulunan farklı bir kıtanın varlığı görülüyor (Tecer, 1941:24-25).

Eserin, Muzaffer Sarısözen tarafından Âşık Veysel'den derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Dertli Bülbül" adıyla kaydedildiği görülüyor. Aynı eserin Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1943 yılında Havza'da gerçekleştirilen derlemelerde Ali İpek'in sesinden *Ne ağlarsın dertli dertli* mısraıyla başlayan güfteyle kaydedilen bir örneği daha bulunuyor.

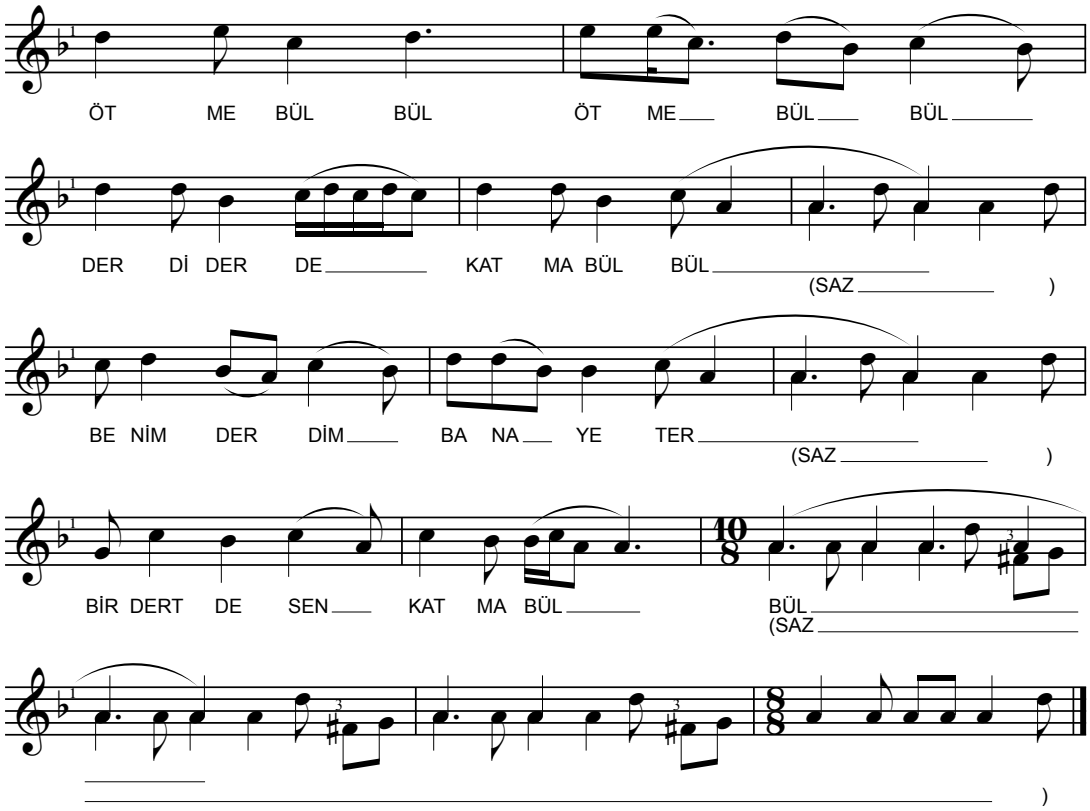
Âşık Veysel'in icrasından farklı tarihlerde kaydedilen örneklerde esere aynı giriş sazıyla başlandığı görülüyor. Eser giriş sazı ve güfte ezgisi olarak iki parçalı bir ezgi görünümü ortaya koyuyor. 8 heceli koşma biçimindeki güftenin inşâd edildiği ezgi, *Ötme bülbül ötme bülbül* mısraıyla başlayan bir bağlantı kıtası ile genişliyor. Bu haliyle, eserin iki kıtadan meydana gelen ve kıtalar arasındaki kısa süreli hayallemelerle birbirinden ayrılan bir kuple görüntüsü ortaya çıkıyor. Ayrıca, icra keyfiyetinden kaynaklanan nidalar, beklemeler ve hece uzatmaları nedeniyle eserin

usulünde belirgin değişiklikler meydana geliyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.33):

Ne ötersin dertli dertli



Şekil 3.33 : *Ne ötersin dertli dertli* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.33 (devam) : *Ne ötersin dertli dertli* mısraıyla başlayan eserin notası.

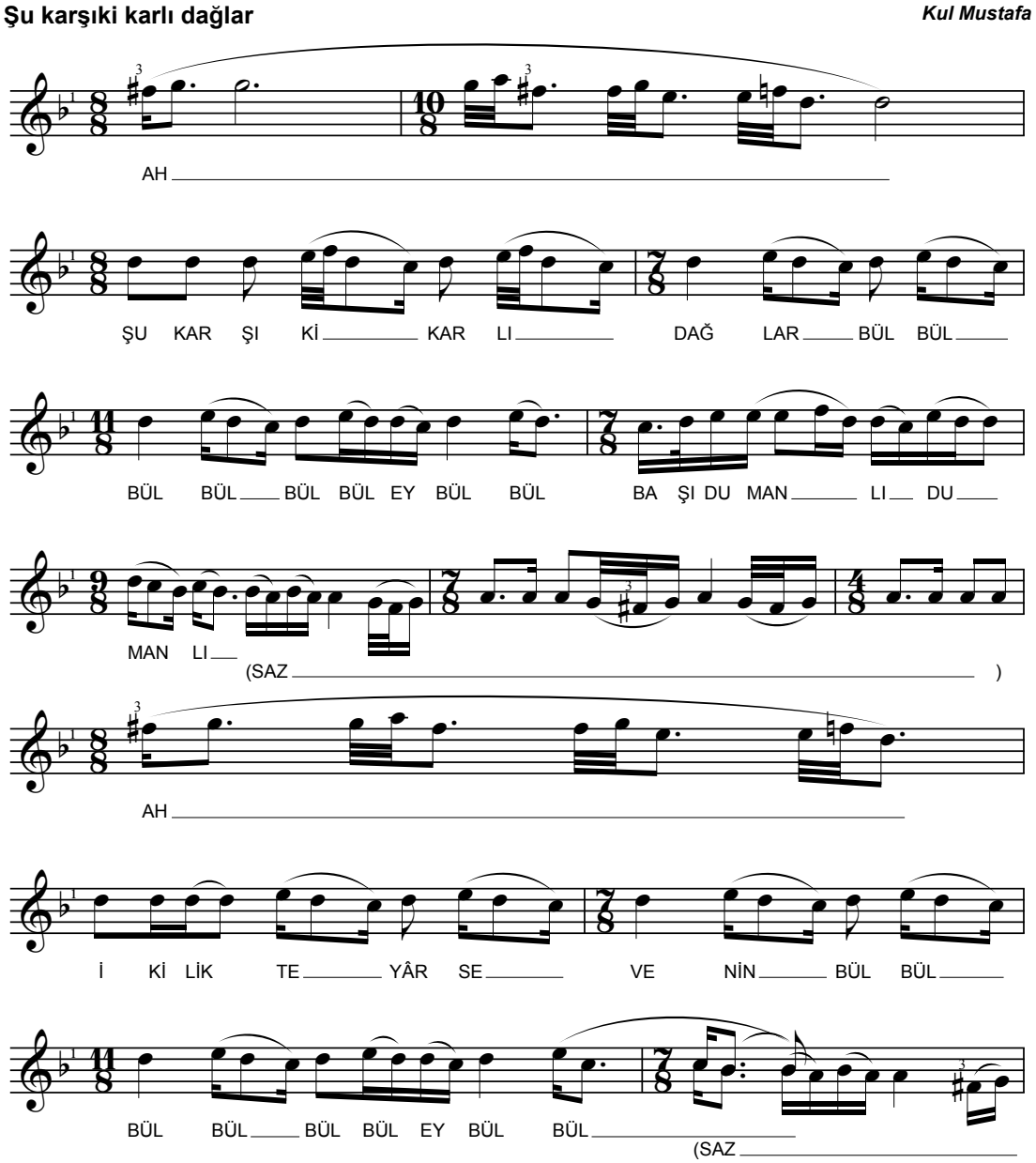
Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında yer alan bir başka Bülbül çeşitlemesi de, *Kul Mustafa*'nın *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan deyişiyle seslendiriliyor. Muzaffer Sarısözen tarafından Âşık Veysel'den derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na "Şu karşıki karlı dağlar-Bilbil" adıyla kaydedilen eserin[78] bir başka örneğinden Vehbi Cem Aşkun sayesinde haberdar oluyoruz.

Aşkun (1983:14), Âşık Ali İzzet Özkan'ın Sivas Halkevi'ndeki bir sohbetinde, *Karşıki yüce dağların* mısraıyla başlayan koşmayı seslendirdiğini aktarıyor ve şiirin dört kıtasını yayımlıyor. Şiirin, ilk mısrası dışında, Âşık Veysel'in seslendirdiği *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan eserin güftesiyle aynı olduğu görülüyor.

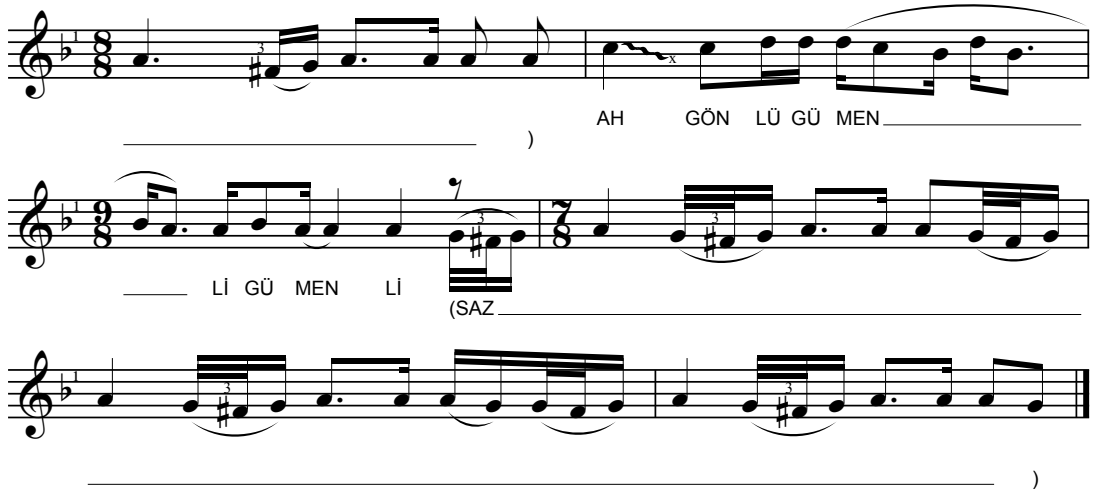
Ayrıca, Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1943 yılında Merzifon derlemeleri sırasında Musa Aslan'ın sesinden kaydettiği *Dem be dem garşıma gelen* mısraıyla başlayan bir Bülbül çeşitlemesi de, Veysel'in seslendirdiği ezgiyle melodik açıdan büyük benzerlik gösteriyor. Derleme fişine "Dembedem" ismiyle kaydedilen eserin güftesinde "Muhemmed" notu bulunuyor (Kaya, 2014:232) ve eserin "Dem be dem" adıyla TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na da girdiği görülüyor.[79]

[78] Bkz. TRT THM Rep. No.: 449.
[79] Bkz. TRT THM Rep. No.: 2710.

Âşık Veysel'in seslendirdiği eser, güfte ezgisinin melodik varyantı olan bir giriş sazıyla başlıyor ve eserde, mısra sonlarına eklenen *Bülbül* terennümüyle kısa süreli melodik genişleme alanları meydana geliyor. Ayrıca, ilk iki mısraın giydirildiği ezginin, kıtanın ikinci ve üçüncü mısralarının giydirildiği ezgiyle aynı olduğu görülüyor. Birinci ve üçüncü mısraın icrasından önce seslendirilen *Ah* terennümü ise, bu iki parçalı yapının belirginleşmesine katkı sağlıyor. Nitekim, eserin giriş ezgisi olarak da icra edilen aranağmesi, bu iki parça halindeki kuplenin sınırını belirliyor. Güftenin bir kıtasının giydirildiği ezgi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.34).



Şekil 3.34 : *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.34 (devam) : *Şu karşıki karlı dağlar* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen usta malı eserler arasında bir *Bülbül* koşması daha yer alıyor. *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan eserin güftesinde *Sıtkı* mahlası var. Ancak eser, âşık sanatı içerisinde yaygın olarak görülüyor ve farklı yörelerde tespit edilen ezgi ve güfte varyantları biliniyor.

Tespit edebildiğimiz örneklerden bazılarına göz atalım:

1. Eserin Âşık Veysel'den derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kaydedilen notasında güftenin *Âşık Sıtkı Baba*'ya ait olduğu belirtiliyor.[80]

2. Aynı arşivde, kırık hava tarzında farklı bir ezgiyle Tokat/Zile'de Hüseyin Koç'tan derlenen ve "Seher vakti senin ah-u zarından" adıyla yine *Sıtkı Baba* adına kaydedilen bir güfte varyantı bulunuyor.[81]

3. Aynı arşivde eserin, Muzaffer Sarısözen tarafından Kastamonu'da Âşık İhsan Ozanoğlu'ndan *Seher vakti bülbül ağlar ekseri* mısraıyla başlayan güfte ile derlenmiş, uzun hava tarzındaki serbest ritimli bir ezgiyle seslendirilen güfte varyantı var.[82] Süleyman Şenel, İhsan Ozanoğlu'nun Nida Tüfekçi'ye verdiği "Âşık Faslı" adlı dosyada eserin üç kıta güftesinin bulunduğunu belirtiyor (Şenel, 2007:322-323/II).[83] Buradaki kıtalardan yalnızca biri tanesi TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'ndaki serbest ritimli örnekte yer almıyor.

4. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937 yılında Sivas'ta gerçekleştirdiği derlemelerde Şarkışlalı Âşık Hasan'ın sesinden *Seher vaḫdı senin ahuzarından* mısraıyla kaydedilen bir güfte varyantı bulunuyor (Bkz. Kaya, 2014:85). Bu eserin ezgisi, Âşık Veysel'in seslendirdiği *Aras kenarının ince*

[80] Bkz. TRT THM Rep. No.: 4269.
[81] Bkz. TRT THM Rep. No.: 4287.
[82] Bkz. TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 534.
[83] Sözü edilen defter Süleyman Şenel'in arşivinde bulunmaktadır.

dumanı mısraıyla başlayan anonim eser[84] ile Erzurum'da Faruk Kaleli'den derlenerek notaya alınan "Mızıka çalındı düğün mü sandın" adlı eserin[85] ezgisi ile büyük benzerlik gösteriyor.

5. Süleyman Şenel'in, Kastamonulu Âşık Yorgansız Hakkı Çavuş'un şiir defterlerinde "Urfa Ağzı Kerem" başlığıyla yer aldığını belirttiği, *Seher vakti senin âh u zârından* mısraıyla başlayan bir örneği biliniyor (Şenel, 2007:321-322/II).[86]
6. Kırşehirli Muharrem Ertaş'ın *Seher vakti bülbül öter ekseri* mısraıyla başlayan güfteyle ve uzun hava tarzındaki serbest ritimli bir ezgiyle seslendirdiği varyantında mahlas bulunmuyor (Url-3).
7. Ürgüplü Ahmet Çavuş'un sesinden kaydedilen ve *Her seher vakti ah u zarından* mısraıyla başlayan bir güfte varyantı var.[87] Ancak, güftenin büyük ölçüde bozuk olduğu anlaşılıyor. Ayaklı serbest ritimli eser, ezgi açısından Orta Anadolu'da yaygın Çiçekdağı çeşitlemelerini andırıyor.
8. Ürgüplü Kâmil'in *Her seher vakti ah u zarından* mısraıyla başlayan bir güfte ile seslendirdiği varyantı bulunuyor.[88] Buradaki ayak Ürgüplü Ahmet Çavuş'un icra ettiğinden farklı olsa da, güfte, üslup ve ezgi açısından büyük benzerlik görülüyor.
9. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Ordu derlemeleri sırasında Gölköy'de Ali Bekdaş'tan derlenen ve *Bülbül seher vakti öter ekseri* mısraıyla başlayan bir güfte varyantı daha biliniyor (Kaya, 2014:240).

Bu örnekler hem güftenin yaygınlık alanı, hem de inşâd edildiği ezgilerin karakteri hakkında bir fikir veriyor. Ancak, Âşık Veysel'in seslendirdiği eser, ezgisi bilinen diğer örnekler içerisinde oldukça özgün ve karmaşık bir kuruluş özelliği gösteriyor. Özellikle, mısraların iç durak noktaları ve sonlarına eklenen *ömrüm*, *neynim*, *hay*, *yâr*, *yâr ey* gibi terennümler ile bazı heceler üzerindeki ısrarlı kalışlar eserin iç genişleme alanlarını meydana getiriyor. Ayrıca serbest ya da serbeste yakın bir okuyuşla icra edilen pasajlar ile çoğunlukla mısra sonlarında görülen saz payları eserin ritmik görünümünün sürekli değişmesine neden oluyor. Bu haliyle, Emlek çevresinde örneği ender görülen bir melodik kurgu ve üslubun varlığı dikkat çekiyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.35).

---

[84] Bkz. TRT THM Rep. No.: 4800.
[85] Bkz. TRT THM Rep. No.: 794.
[86] Şenel şiirin aynı defterde *Rızâ* mahlasıyla geçtiğini belirtiyor ve *Lâleli dağlarda gülün aşkından* mısraıyla başlayan şiiri veriyor. Şiirde Âşık Veysel'in seslendirdiği kıtalar bulunmuyor, fakat aynı şiirin farklı kıtaları olduğu anlaşılıyor (Bkz. Şenel, 2007:322/II).
[87] Bkz. Odeon, Katalog No: 270262.
[88] Bkz. Sahibinin Sesi, Katalog No: AX 2229.

Seher vakti senin ah u zarından *Sıtkı*

AH SE HER VAK Tİ SE NİN

ÖM RÜM ÖM RÜM NEY NİM NEY NİM NEY NİM

NEY NİM NEY NİM NEY NİM NEY NİM

A HU ZA RIN DAN VAH (SAZ)

SE HER VAK Tİ SE NİN ÖM RÜM ÖM RÜM

NEY NİM NEY NİM NEY NİM NEY NİM NEY NİM

NEY NİM NEY NİM A HU ZA RIN DAN VAH

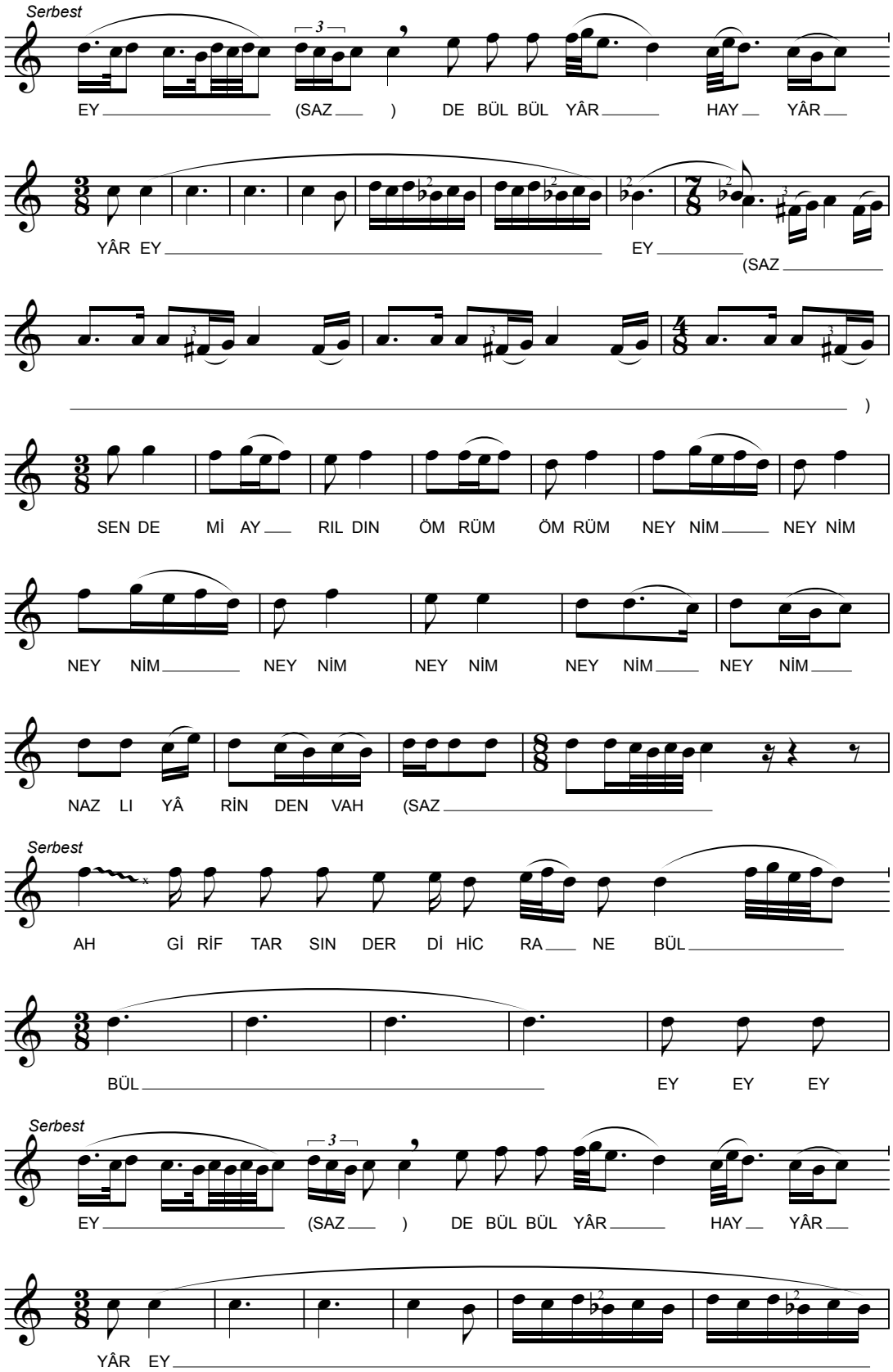
(SAZ)

Serbest

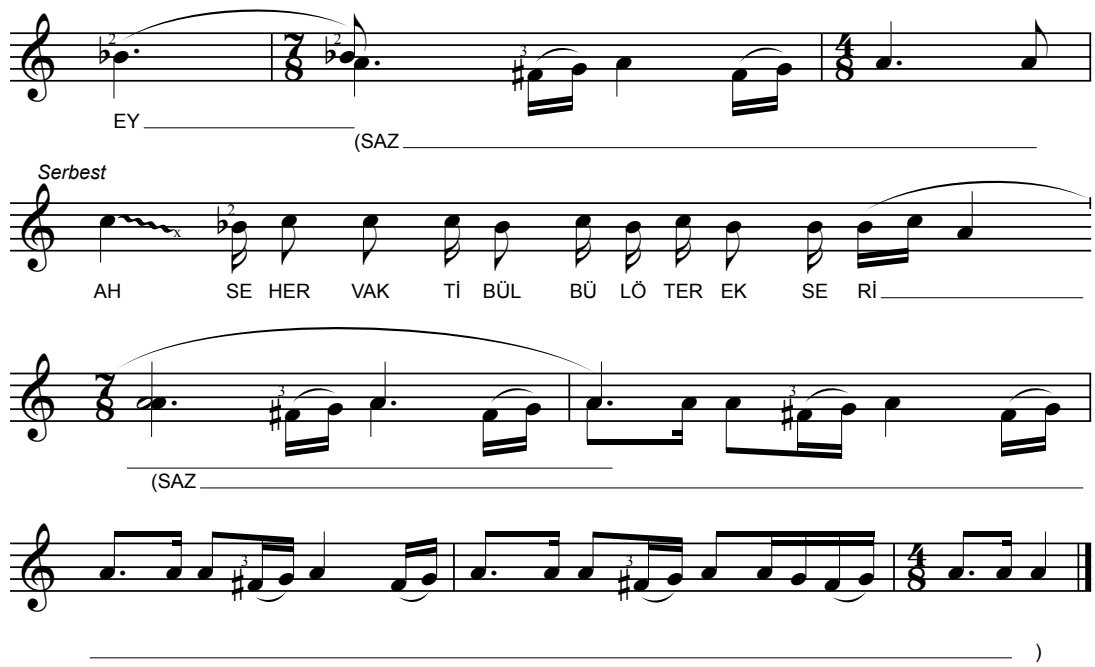
AH DÜŞ TÜ BİR VEL VE LE GÜL ŞA NE BÜL

BÜL EY EY EY

Şekil 3.35 : *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.35 (devam) : *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.35 (devam) : *Seher vakti senin ah u zarından* mısraıyla başlayan eserin notası.

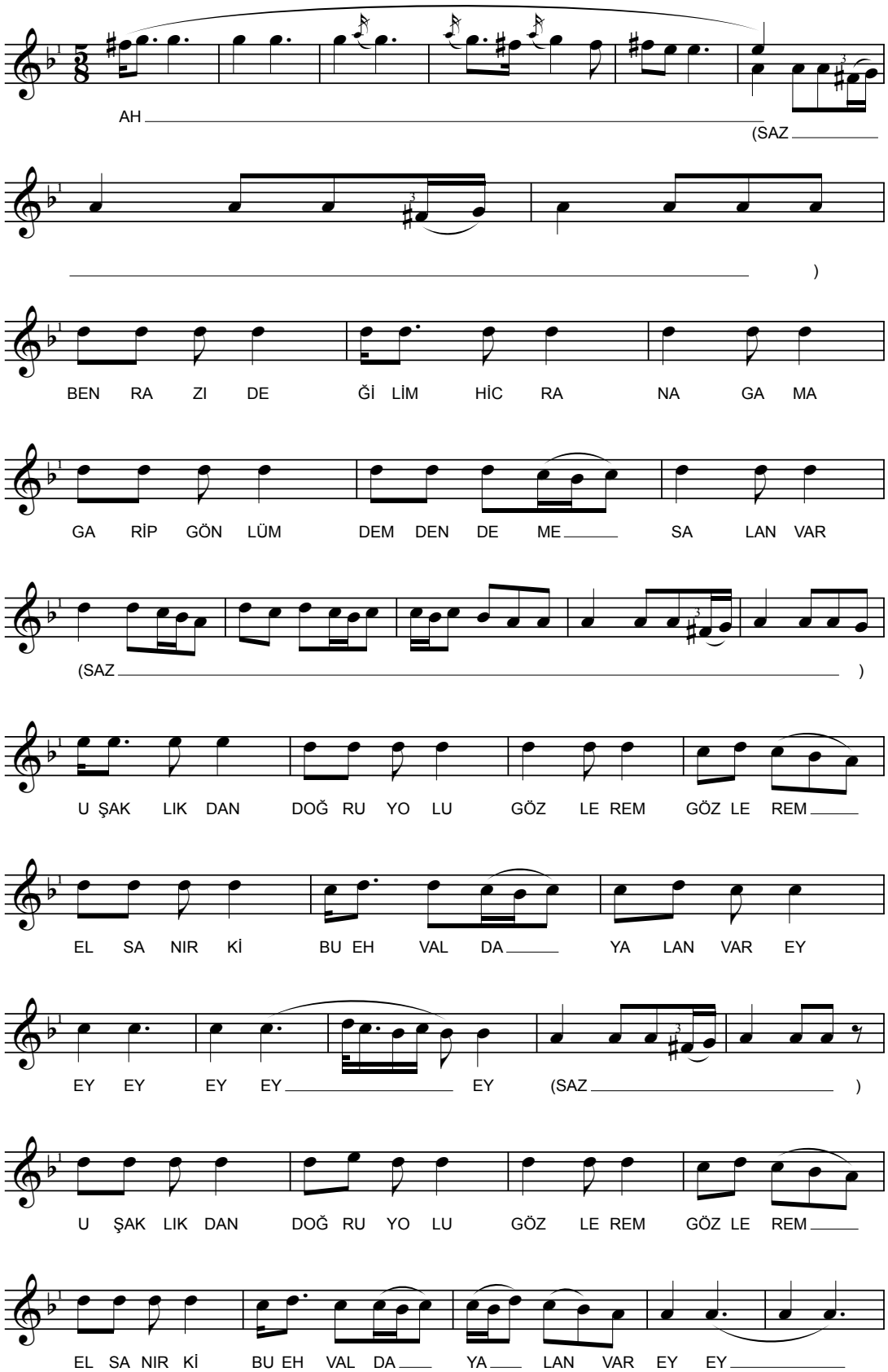
3.3.5. Sümmâni Ağzı

Edebiyat ve musiki literatüründe "Sümmâni ağzı" tabiri Narmanlı Âşık Sümmâni'nin deyişlerinin inşâd edildiği kalıp ezgilerle icra edilen eserleri tanımlamak için kullanılıyor. Bu kalıp ezgilerin en yaygın örneği ise, *Ben razı değilem hicrana gama* mısraıyla başlayan *Sümmâni* mahlaslı bir deyişle seslendiriliyor. Eser, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na Bardızlı Âşık Nihânî'den derlenerek kaydedilmiş.[89] Ayrıca, Nihânî'nin aynı kalıp ezgiyi *Duldalanma yâr mevlâyı seversen* mısraıyla başlayan *Ruhsâtî* mahlaslı deyişle seslendirdiği bir varyantı daha var.[90]

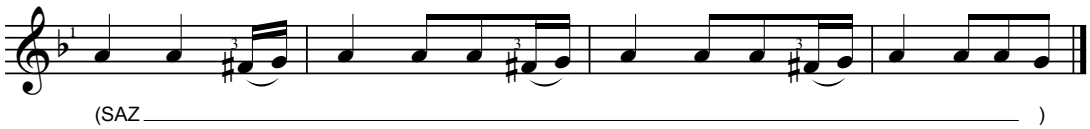
Aynı kalıp ezgiyle ya da varyantlarıyla seslendirilen eserlere farklı âşıkların ses kayıtları içerisinde de rastlanıyor. Nihânî'den derlenen eserin TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na 3981 sıra numarasıyla kaydedilen notasında, Sümmâni ağzının "Sivas dolaylarından başlayarak, dar bir açı ile doğuya doğru giden bir alanda yaygın" olduğu belirtiliyor. Bununla birlikte, Nihânî'den derlenen eserin varyantına Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında da rastlanıyor. Veysel'in sesinden *Ben razı değilim hicrana gama* mısraıyla kaydedilen eserin ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.36):

[89] Bkz. TRT THM Rep. No.: 3981.
[90] Bkz. TRT THM Rep. No.: 350.

Ben razı değilim hicrana gama ***Sümmâni***



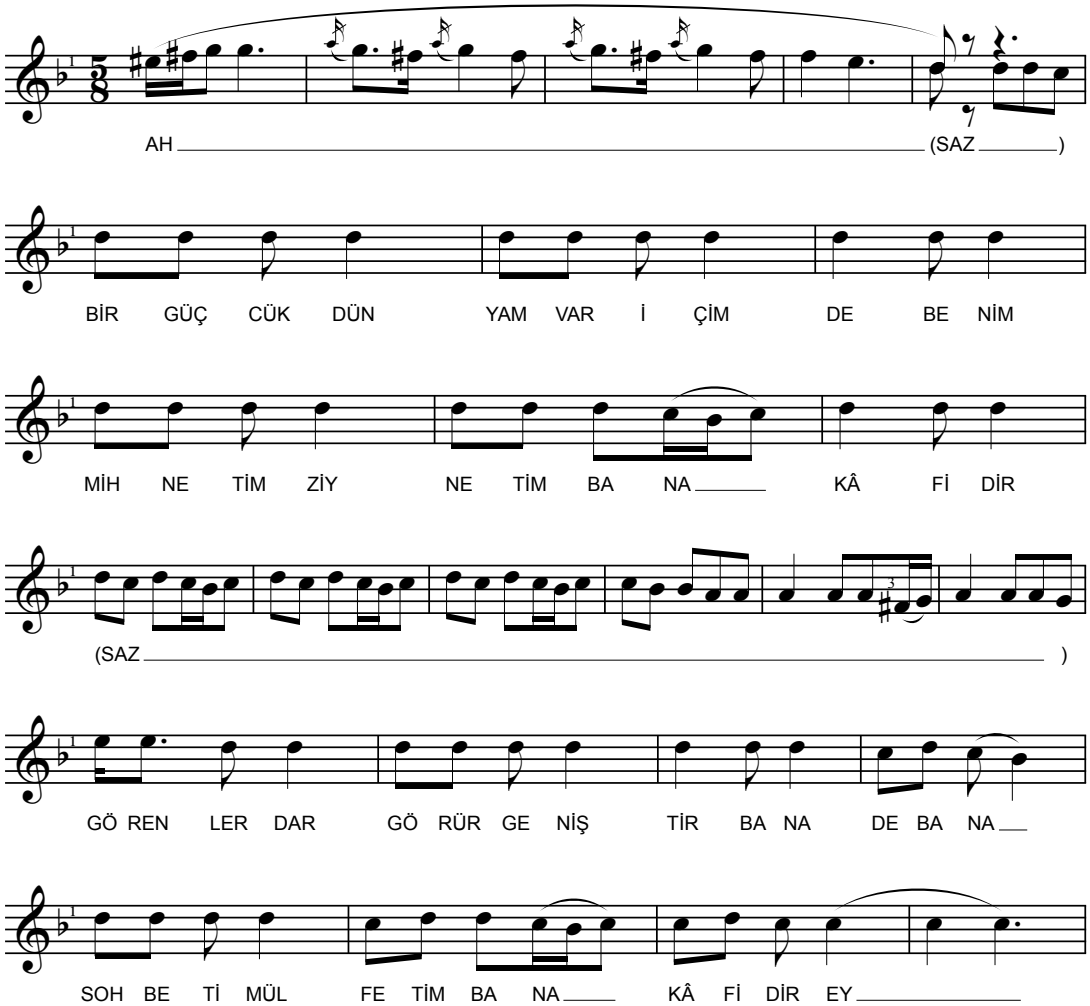
Şekil 3.36 : *Ben razı değilim hicrana gama* mısraıyla başlayan eserin notası.



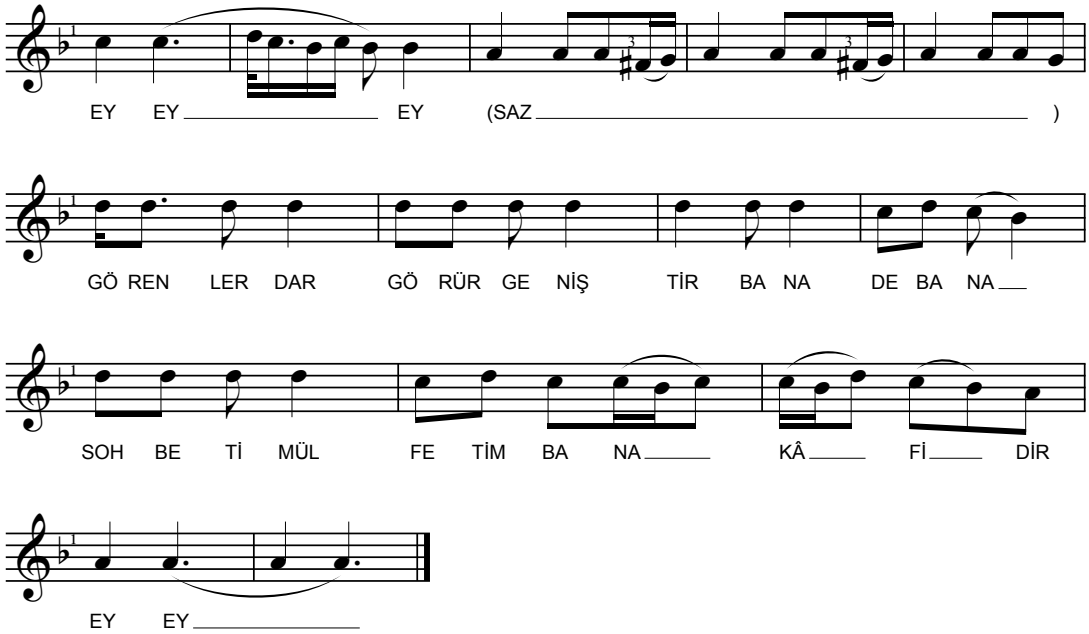
Şekil 3.36 (devam) : *Ben razı değilim hicrana gama* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in seslendirdiği eserler arasında aynı kalıp ezgiyle seslendirilen bir örnek daha var. Veysel'in kendisine ait olan *Bir küçük dünyam var içimde benim* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezgi, Sümmânî ağzı olarak bilinen ve aslında yaygın bir kalıp ezgi özelliği gösteren melodinin aynısı… Âşık musikisi kaynaklarında bu ezgiye kendi şiirini inşâd eden bir başka âşığın varlığına bu çalışma kapsamında tesadüf edemediğimizi belirtelim. Ancak bu eser, usta malı ezgilere âşıkların kendi şiirlerini de inşâd edebildiğini ortaya koyan bir örnek olması bakımından kayda değer. Kalıp ezgi üzerine Veysel'in şiiri inşâd edildiğinde eser aşağıdaki gibi seslendiriliyor (Şekil 3.37).

Bir küçük dünyam var içimde benim ***Âşık Veysel***



Şekil 3.37 : *Bir küçük dünyam var içimde benim* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.37 (devam) : *Bir küçük dünyam var içimde benim* mısraıyla başlayan eserin notası.

Kalıp ezgi inşâdının tipik örneği sayılabilecek bu eserlerde, hece uzunluklarına ve icra keyfiyetine bağlı motif farklılıkları görülüyor. Ayrıca, birinci eserin girişindeki terennümden sonra, icracı inisiyatifine bağlı olarak, diğerine nispeten uzun sayılabilecek bir hayalleme yoluyla istirahat alanı meydana getirildiği görülüyor. Âşık musikisinde hayallemeler yoluyla eserlerin belirli bölgelerinde uzun ya da kısa süreli istirahat alanları yaratılmasına oldukça sık tesadüf ediliyor. Öte yandan, her iki eserin girişinde çeşitli defalar tekrar edilerek bir nevi giriş ezgisi olarak kullanılan pasaj, eserlerin ikinci mısraının sonunda bir çeşit geçiş köprüsü hüviyetinde tekrar ediliyor. Bu pasaj, Bardızlı Âşık Nihânî'den derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kaydedilen eserlerde görülmüyor.

İki eserde de dördüncü mısraın sonunda icra edilen hayalleme, güftenin ana gövdesi ile nakaratı birbirine bağlayan bir köprü görevi görüyor. Güftenin üçüncü mısraının aynı motiflerle tekrar edilmesi ve dördüncü mısraın sonundaki terennümlerin kaldırılarak, kuple sonunda kadans hissini kuvvetlendiren bir motifin eklenmesi suretiyle oluşturulan nakarat ezgisi ile eserin kuple görünümü tamamlanıyor. Ayrıca, her iki eserde de kuple aralarında icra edilen bir aranağmeye rastlanmıyor; bunun yerine, uzun ya da kısa süreli hayallemeler yoluyla kıta bağlantılarının sağlandığı görülüyor.

Bütün bunlar, Âşık Veysel'in kalıp ezgi kullanımı sırasında, usta malı eserin ezgisi ve melodik kuruluşu üzerinde büyük bir değişikliğe gitmediği açıklıyor. Kalıp ezginin iki

farklı eserdeki iç yapı görüntüsü, aşağıdaki çizelge üzerinden incelendiğinde bu benzerlik belirgin olarak görülebiliyor (Çizelge 3.6):

Çizelge 3.6 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-5.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Ben razı değilim hicrana gama	a + b c c^1 + d c^2 + e f + g + h c^3 + e i + j	Terennüm (Ah) + Hayalleme 1. mısra 2. mısra + Köprü 3. mısra + Terennüm (gözlerem) 4. mısra + Terennüm (ey ey ey…) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (gözlerem) 4. mısra + Terennüm (ey ey)
Bir küçük dünyam var içimde benim	a + k c^4 c^1 + d c^5 + e^1 f^1 + g + h^1 c^6 + e^1 i^1 + j	Terennüm (Ah) + Köprü 1. mısra 2. mısra + Köprü 3. mısra + Terennüm (de bana) 4. mısra + Terennüm (ey ey ey) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (de bana) 4. mısra + Terennüm (ey ey)

3.4. Kalıp Ezgilere Bağlı Diğer Usta Malı Eserler

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde birbiriyle melodik benzerlik içerisinde olan eserlerin yoğun olarak görüldüğünü belirterek, özellikle Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal ve Sümmâni gibi âşıkların/hikâye kahramanlarının şiirleriyle seslendirilen ya da Bülbül, Yıldız gibi yaygın çeşitlemeleri bulunan eserlere değinirken, yeri geldikçe kalıp ezgilere dayalı eser üretimlerinden örnekler verdik. Ayrıca, usta malı olup da gerek Sivas veya Emlek çevresinde, gerekse Anadolu'nun farklı yörelerinde örneğini tespit edemediğimiz müstakil eserleri izah etme yoluna gittik.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde bunlara ilave olarak, aynı ezgiye farklı âşıklara ya da kendisine ait şiirlerin inşâd edildiği, veyahut da aynı şiirin farklı farklı ezgilere giydirildiği başka eserler de görülüyor ki, bunların çoğu zaman birbirleriyle bağlantısı bulunan kümelenmeler meydana getirdiği ve özellikle de, Veysel'in kendi şiirinin inşâd edildiği bir örneğinin mutlaka bulunduğu fark ediliyor. Ayrıca, aynı âşığa ait birden fazla eserin giydirildiği usta malı eserlerle; Âşık Veysel'in repertuvarında yalnızca bir tane örneği olan, ancak âşıklık geleneği içerisinde farklı âşıkların farklı farklı şiirlerle seslendirdiği ezgilere de tesadüf edilebiliyor.

Burada, farklı ses kayıtları yoluyla günümüze ulaşan her bir repertuvar elemanının, birbirleriyle herhangi bir açıdan bağlantı kurulabilse dahi, müstakil bir eser kimliği ile icra edildiğini fark etmek gerekiyor. Zira, âşıklar herhangi bir eseri icra ederken onun var ediliş özelliklerini dinleyiciye açıklama yoluna gitmezler. Mevcut bir şiir, yeni ya da

önceden var olan bir ezgiye inşâd edilerek seslendirilir ve bu çoğunlukla, şiirin kendisiyle özdeşleşen bir eser hüviyeti kazanır.

Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserler için de benzer bir durum söz konusu… Ancak onun usta malı repertuvarı için, eserlerin var ediliş biçimine ve/veya kronolojisine yönelik bir saptama yapmanın olanaklarını ya da bunun gerekliliğini de değerlendirmek gerekiyor. Zira, müstakil eser kimliği içerisinde karşımıza çıktığı halde aynı ezgi üzerine inşâd edildiği görülen usta malı ve bireysel şiirlerden hangisinin daha önce seslendirildiğini saptamak neredeyse mümkün olmuyor. Çünkü, piyasaya sunulan plaklar, longplayler, radyo-tv yayınları ya da kimi özel kayıtların kesin olarak tarihlendirilebilmesi birçok nedenden ötürü imkânsız görünüyor. Ayrıca, ses kayıtları kesin olarak tarihlendirilse bile, âşığın hangi eseri kronolojik olarak daha önce ortaya çıkardığı ya da hangi şiiri hangi ezgiye daha önce inşâd ettiği, hangi eserlerin söz+müzik birlikteliğiyle daha önce var olduğu büyük ölçüde belirsiz olduğundan, mevcut tarihlendirmenin sağlıklı sonuçlar ortaya koymayacağı da bir gerçek… Nitekim, âşık musikisi içerisinde melodik varyantları bulunmadığı sürece, bir usta malı güftenin yeni bir ezgiye inşâd edilip edilmediğini tespit etmek de mümkün görünmüyor.

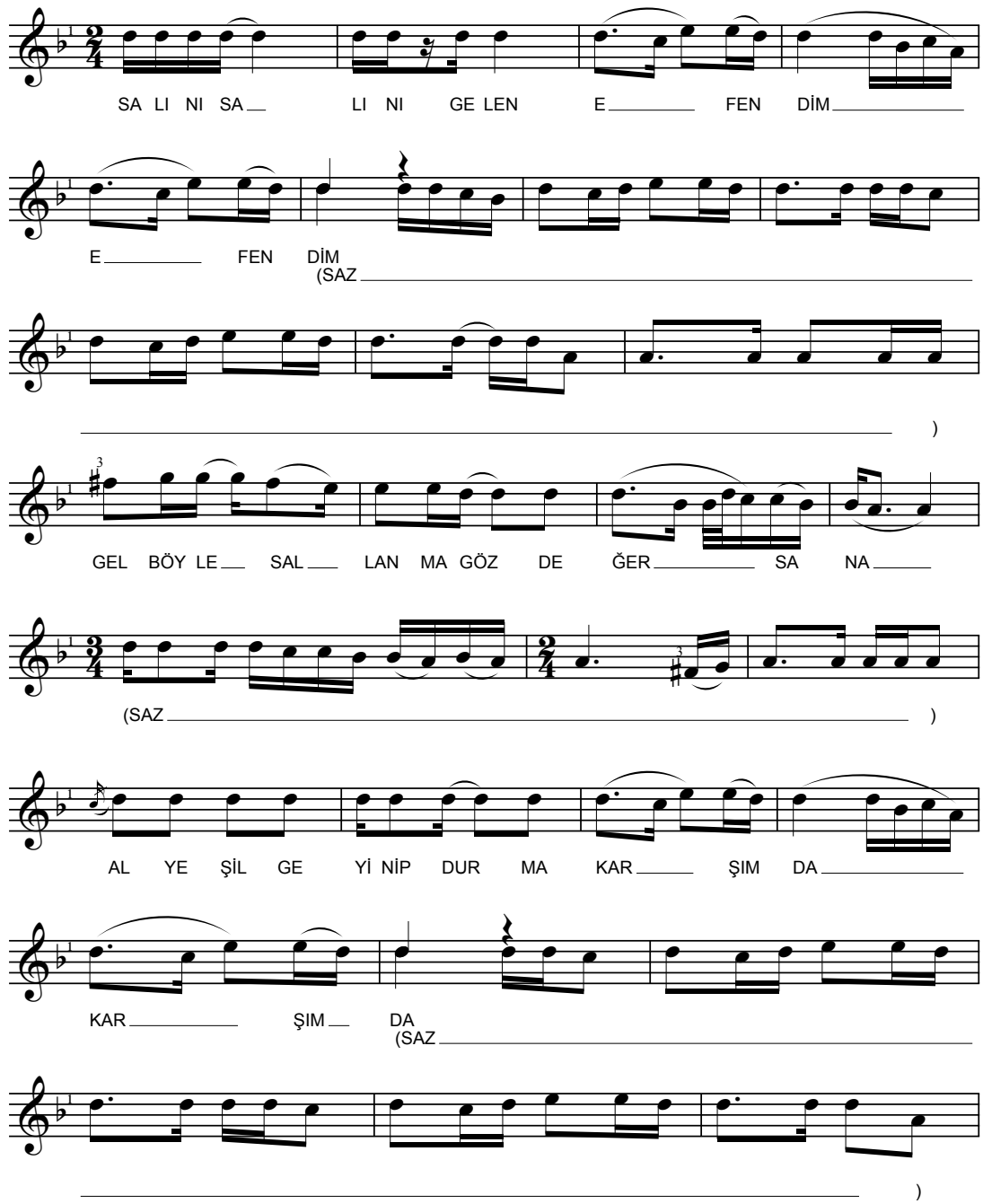
Bütün bunlar âşık edebiyatı/musikisi literatüründeki usta malı kavramının, başka âşıkların şiirlerini ya da bilinen ve/veya farklı eserlerde görülebilen kalıp ezgileri tanımladığını doğruluyor. Ve bu aşamada, Âşık Veysel'in usta malı repertuvarından söz ederken ister istemez, başka âşıkların şiirleriyle seslendirdiği eserlerin kastedildiğini vurgulamak gerekiyor. Burada, bir köken tartışmasından ziyade, aralarında ezgi ya da güfte bakımından ilişki bulunan eser kümelenmelerini göstererek, halihazırdaki ezgi ya da güftelerin müstakil eser kimliği içerisinde dinleyiciye sunulma yollarını Âşık Veysel'in ses kayıtları üzerinden izlemeye devam edelim.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde *Salını salını gelen efendim* mısraıyla başlayan ve güftesinde *İrfânî* mahlasının bulunduğu âşık tarzı bir eser yer alıyor. Veysel'in icrasından notaya alınarak TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na da giren kırık hava tarzındaki eserin güftesinin 1941 yılında Ahmet Kutsi Tecer tarafından kısmi farklılıklarla yayımlandığı görülüyor (Tecer, 1941:41). Buradaki şiir *Sallanıp sallanıp gelen efendim* mısraıyla başlıyor ve şiirde, Âşık Veysel'in ses kaydından farklı olarak *Kurbânî* mahlası bulunuyor.

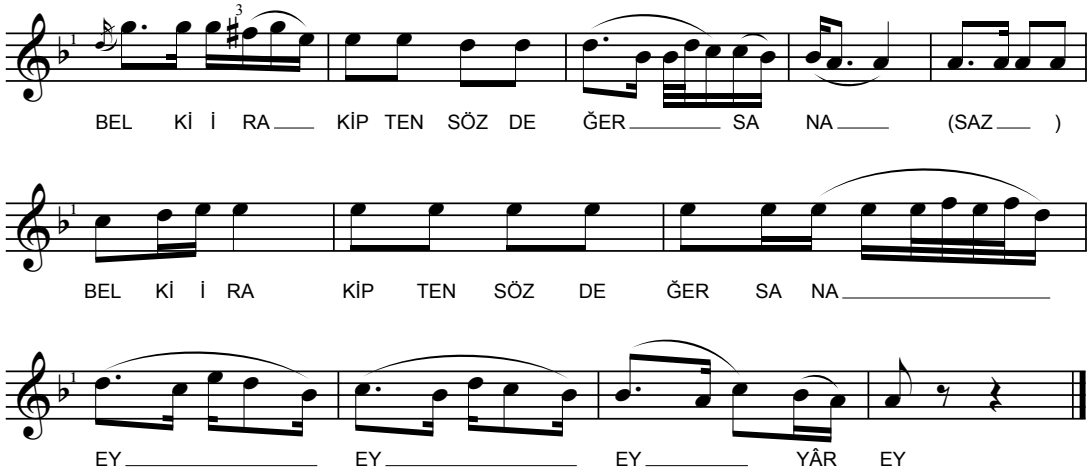
Eser güftenin inşâd edildiği ezginin enstrümantal olarak çalındığı bir giriş sazıyla başlıyor. Güftenin ilk iki mısraı ile son iki mısraının aynı ezgi üzerine giydirildiği, ancak

hece uzunluklarından kaynaklanan doğal farklılıkların olduğu görülüyor. Dördüncü mısraın inşâd edildiği pasaj ise, kadans öncesi bir melodik genişleme alanı olarak kuple sonunda yer buluyor. İcra sırasında aranağme yerine, geniş hayallemeler yoluyla kuple bağlantıları kuruluyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.38):

Salını salını gelen efendim ***İrfânî***



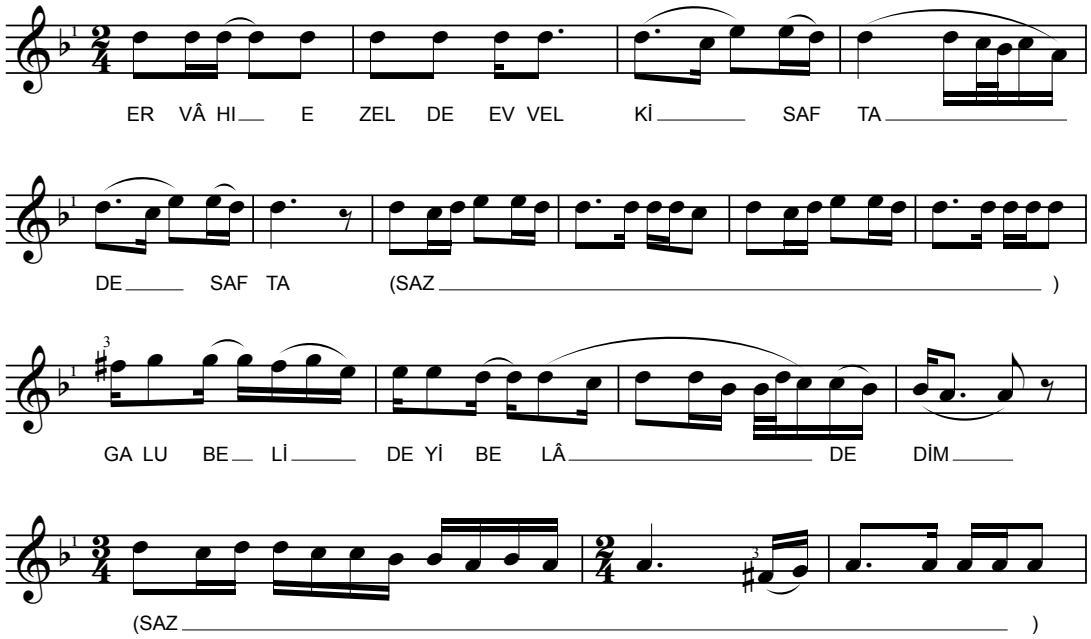
Şekil 3.38 : *Salını salını gelen efendim* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.38 (devam) : *Salını salını gelen efendim* mısraıyla başlayan eserin notası.

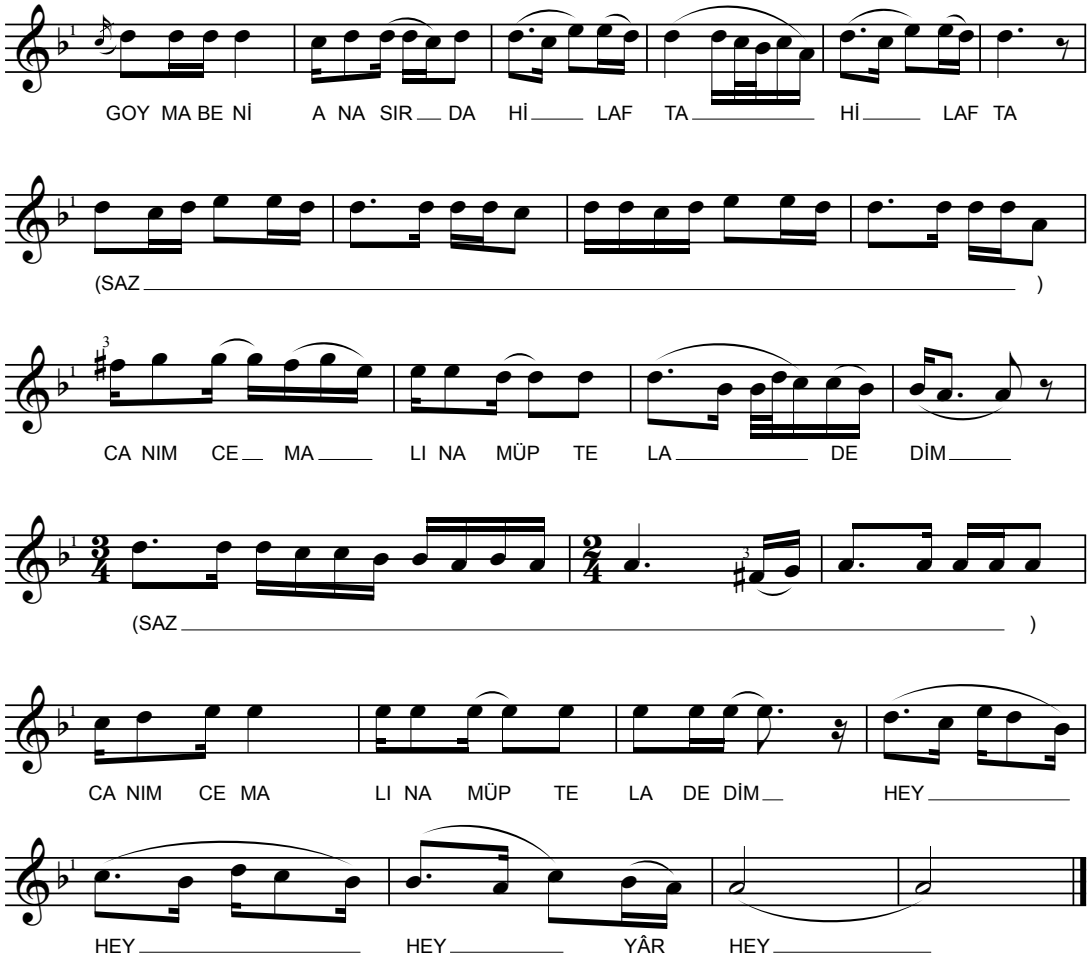
Aynı ezgi Âşık Veysel'in usta malı repertuvarındaki bir başka eserde daha görülüyor. Bolulu Âşık Dertli'nin *Ervâh-ı ezelde evvelki safta*[91] mısraıyla başlayan şiirinin inşâd edildiği eser, hece uzunluklarına bağlı metrik değişimler haricinde, icra tarzı, tempo ve nüanslar bakımından bir öncekiyle büyük benzerlik içinde… Eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.39):

Ervâh-ı ezelde evvelki safta ***Dertli***



Şekil 3.39 : *Ervâh-ı ezelde evvelki safta* mısraıyla başlayan eserin notası.

[91] Ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

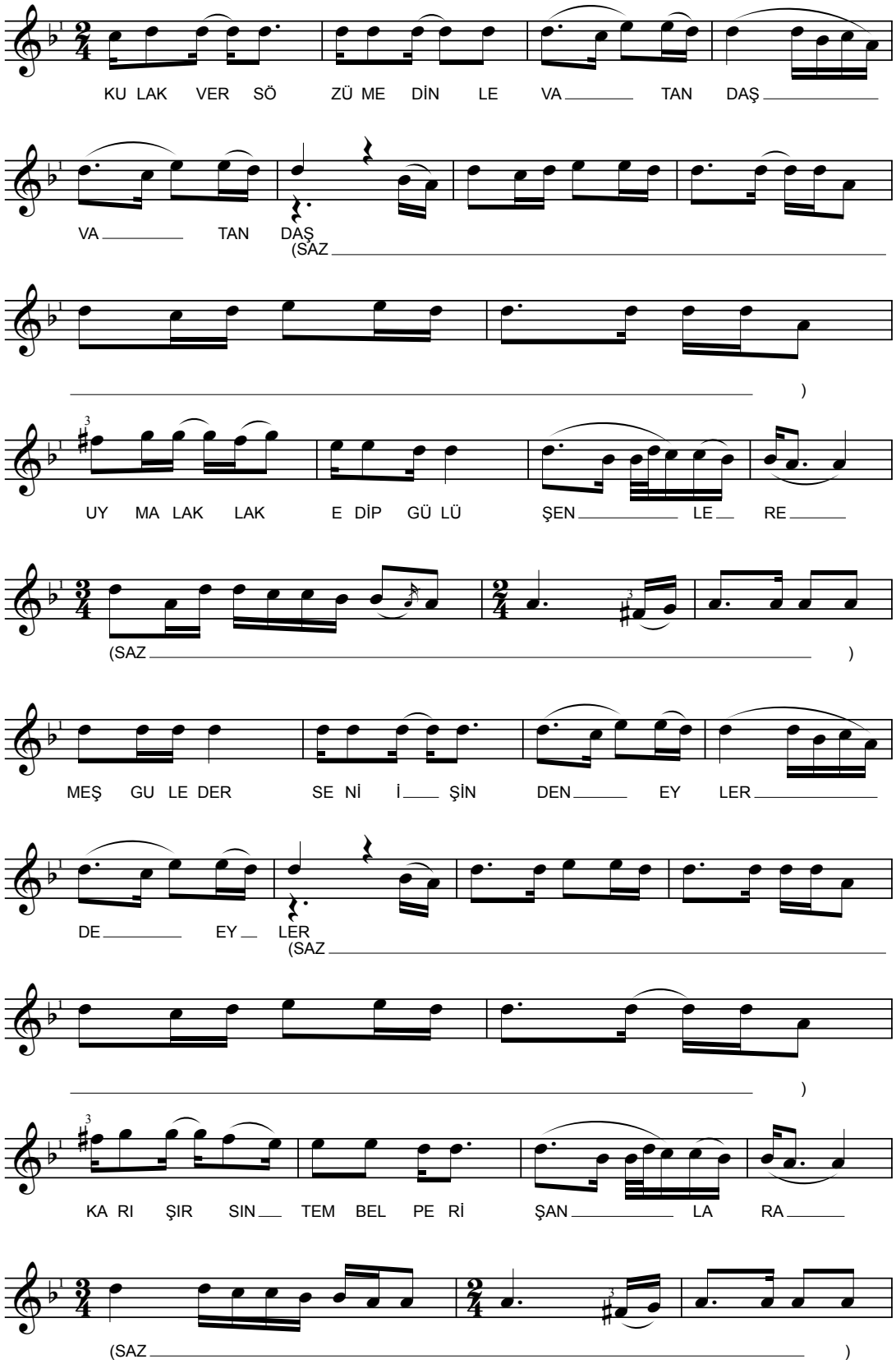


Şekil 3.39 (devam) : *Ervâh-ı ezelde evvelki safta* mısraıyla başlayan eserin notası.

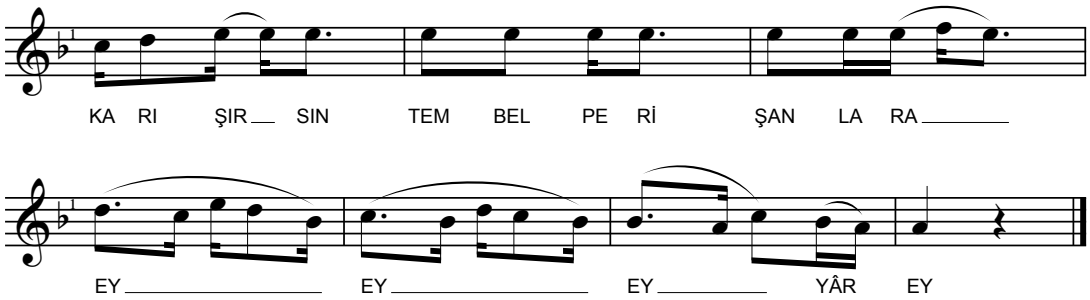
İrfânî ve *Dertli* mahlaslı iki ayrı usta malı şiirin yanı sıra Âşık Veysel'in *Kulak ver sözüme dinle vatandaş* mısraıyla başlayan şiirini de aynı kalıp ezgi ile seslendirdiği görülüyor. Bu eserde de melodik yapı büyük ölçüde muhafaza edilmekle birlikte, yine hece uzunluklarından kaynaklanan metrik yapı değişiklikleri göze çarpıyor. Ayrıca, yalnızca bu eserde, ikinci mısraın sonuna eklenen ve kısa süreli bir bitiş hissi yaratan melodik pasaj, dördüncü mısraın sonunda tekrar icra ediliyor. Âşık Veysel'in icrasından notaya alınarak, aynı isimle TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na giren eserin[92] güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.40):

[92] Bkz. TRT THM Rep. No.: 3710

Kulak ver sözüme dinle vatandaş ***Âşık Veysel***



Şekil 3.40 : *Kulak ver sözüme dinle vatandaş* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.40 (devam) : *Kulak ver sözüme dinle vatandaş* mısraıyla başlayan eserin notası.

Notası verilen eserleri Anadolu âşık musikisi içerisinde yaygın kalıp ezgi kullanımlarının tipik birer örneği olarak görmek mümkün… Zira, eseri meydana getiren iç yapı elemanlarındaki farklılıkların, güfte inşâdı sırasında hece uzunluklarından ya da icra keyfiyetinden kaynaklandığı, örnekler üzerinden takip edilebiliyor. Bununla birlikte, eserlerin tamamında kalıp ezgiyi oluşturan melodik kısmın, güftenin inşâd edildiği ezgiden ibaret olduğu ve icra sırasında bu ezginin biçimsel özelliklerinin sıkı sıkıya muhafaza edildiği görülüyor. Güftelerin benzer mısralarında nüanslarla tekrarlanan pasajlar, terennümler ve iç yapı bağlantısını sağlayan köprülerin ezgi içerikleri ve iç yapı kuruluşu içerisindeki pozisyonları her bir eserde büyük benzerlik gösteriyor. Bu durum, kuple bazında hazırlanan iç yapı çizelgesinde detaylarıyla görülebiliyor (Çizelge 3.7):

Çizelge 3.7 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-6.

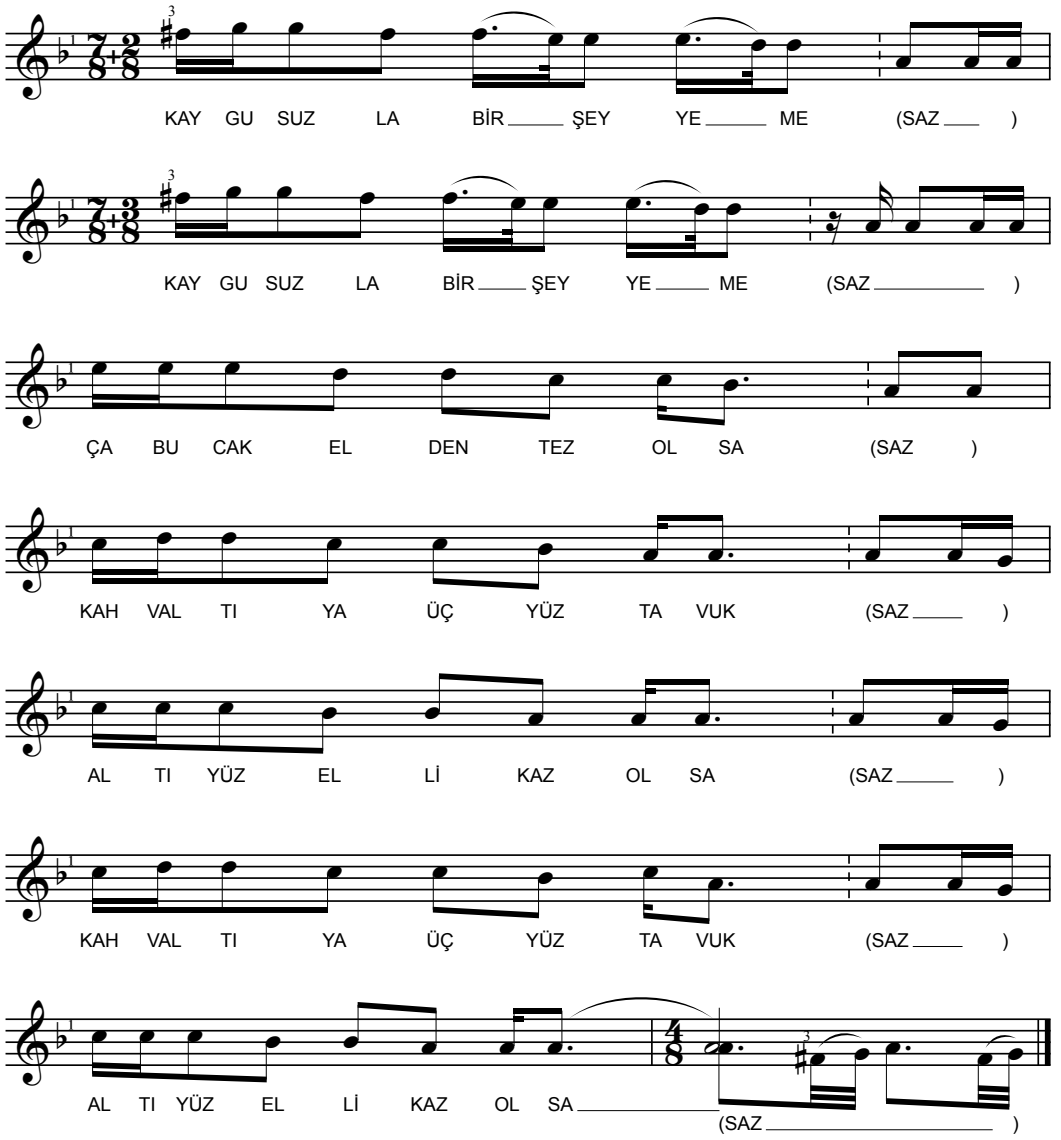
Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Salını salını gelen efendim	a + b + c d + e a^1 + b + c^1 d^1 + f g + h	1. mısra + Terennüm (efendim) + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Terennüm (karşımda) + Köprü 4. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (ey ey ey yâr ey)
Ervâh-ı ezelde evvelki safta	a^2 + b + c^2 d^2 + e^1 a^3 + b + c^3 d^3 + e^2 g^1 + h^1	1. mısra + Terennüm (de safta) + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Terennüm (hilafta) + Köprü 4. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (hey hey hey yâr hey)
Kulak ver sözüme dinle vatandaş	a^4 + b + c^4 d^4 + e^3 a^5 + b + c^5 d^5 + e^4 g^2 + h	1. mısra + Terennüm (vatandaş) + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Terennüm (de eyler) + Köprü 4. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (ey ey ey yâr ey)

Âşık Veysel'in seslendirdiği eserlerdeki kalıp ezgi örnekleriyle devam edelim… Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde 15. yüzyıl tekke şairlerinden Kaygusuz Abdal'ın *Esrara pişen lokma* mısraıyla başlayan bir şathiyesi de kısmi söz

değişiklikleriyle yer alıyor.[93] *Kaygusuzla bir şey yeme* mısraıyla başlayan eserin beş kıtadan meydana gelen güftesinde *Kaygusuz* mahlası bulunuyor.[94]

Kırık hava tarzındaki eser, güfte ezgisinin melodik varyantı olan bir giriş sazı ile başlıyor. İcra sırasında aranağme hüviyetindeki hayallemeler yoluyla kuple bağlantılarının kurulduğu görülüyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.41):

Kaygusuzla bir şey yeme ***Kaygusuz***



Şekil 3.41 : *Kaygusuzla bir şey yeme* mısraıyla başlayan eserin notası.

---

[93] Eserin güfte ezgisini göstermek amacıyla verdiğimiz notadaki sözlerin antolojilerdeki karşılığı aşağıdaki gibidir:

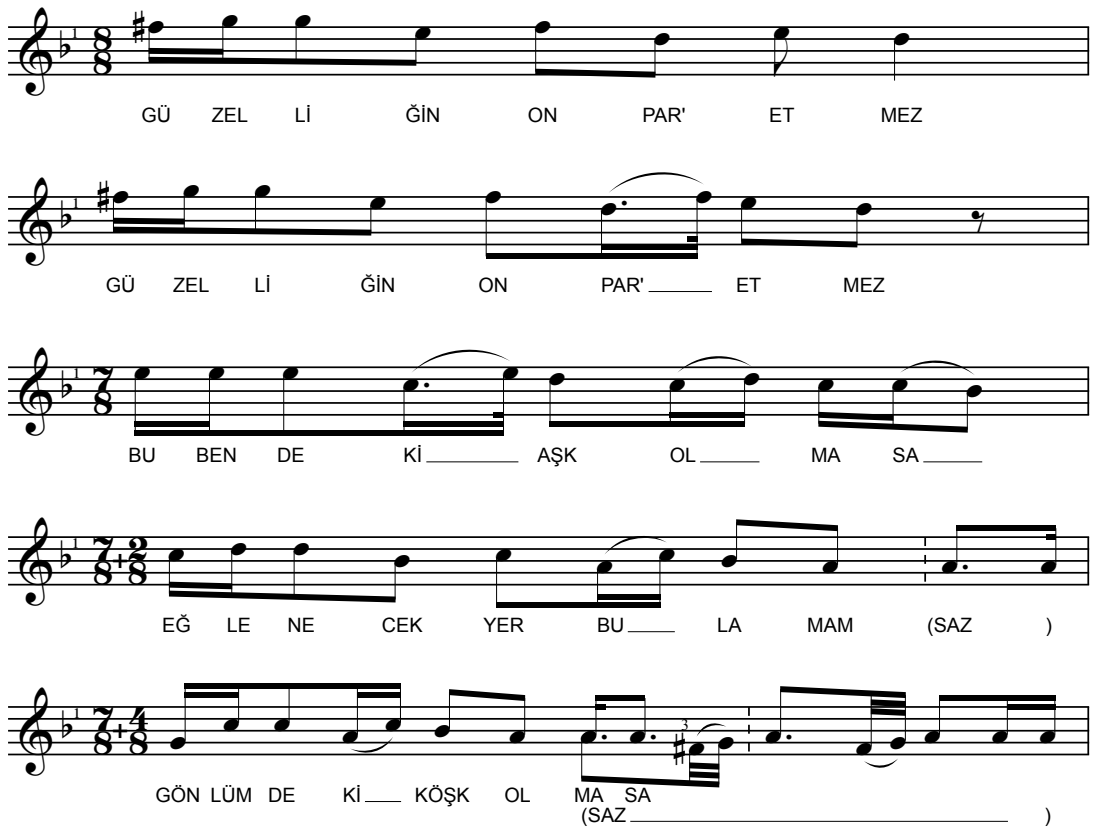
Esrara pişen lokma
Karnımız aç, tez olsa
Kahvaltıya yüz tavuk
Üç yüz elli kaz olsa (Özmen, 1998:232/I)

[94] Ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

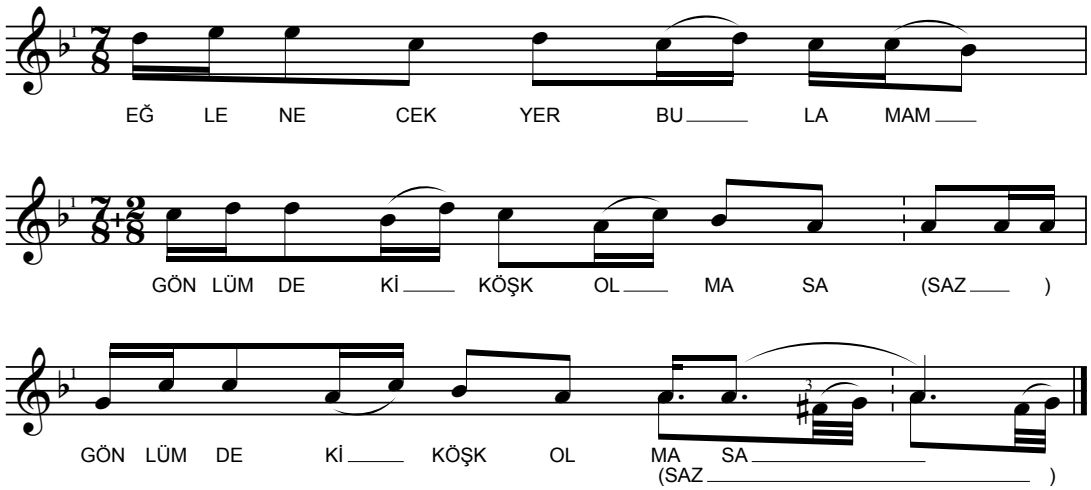
Aynı ezgiyle seslendirilen müstakil eserlere hem âşıklık geleneği içerisinde, hem de Âşık Veysel'in kendi şiirlerini inşâd ettiği eserlerde tesadüf ediliyor. Sözgelimi, Emlek yöresinin bir diğer âşığı olan Âşık Ali İzzet Özkan'ın, kendisine ait olan *Özkanoğlu bundan sonra* mısraıyla başlayan şiirini aynı kalıp ezgi üzerine inşâd ettiği görülüyor. Ayrıca, 15. yüzyılda yaşadığı düşünülen Bektaşî şairi Hasan Dede'nin Eşrefoğlu Rûmî'ye hitaben söylediği *Eşrefoğlu al haberi* mısraıyla başlayan nefesine giydirilmek suretiyle, Kars'ın Sarıkamış ilçesinde Kurbani Kılıç'tan derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kazandırılan bir örneği daha var.

Öte yandan, Âşık Veysel'in *Güzelliğin on par'etmez* mısraıyla başlayan meşhur eserinin de aynı kalıp ezgiye inşâd edildiğini görüyoruz. Farklı zamanlarda kaydedilen örneklerde, güfte ezgisinin tekrarı olan bir giriş sazıyla ya da kısa süreli hayallemelerle esere başlandığı fark ediliyor. Güfte ezgisi ise, Kaygusuz Abdal'ın şathiyesinin inşâd edildiği ezgi ile, icra keyfiyetine dayalı hece uzatmaları ve kıtanın son iki mısraının tekrarı sırasında meydana gelen genişleme alanı dışında büyük benzerlik gösteriyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibidir (Şekil 3.42):

Güzelliğin on par'etmez ***Âşık Veysel***



Şekil 3.42 : *Güzelliğin on par'etmez* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.42 (devam) : *Güzelliğin on par'etmez* mısraıyla başlayan eserin notası.

Notası verilen eserler üslup, seyir ve mısraların inşâd edildiği motifler bakımından benzerlik gösteriyor ve kuruluş bakımından da birbirlerinden büyük farklar içermiyorlar. Bununla birlikte, birinci eserde mısra sonlarına ilave edilen kısa süreli saz kısımlarının, ikinci eserde büyük ölçüde terk edildiği görülüyor. Ayrıca, kuple sonunda icra edilen ve bir tür nakarat hüviyetindeki melodik bölme, ikinci eserde farklı bir görünüm kazanıyor. Ancak, bunun kalıp ezgiden bağımsız olduğu düşünülemez. Zira, farklı ses kayıtları üzerinden de takip edilebilen genişleme bölgesinin, Âşık Veysel'in esere kattığı bir özellik olup olmadığını tespit etmek mümkün görünmüyor. Farklı güftelerle seslendirilen eserlerin iç yapı kuruluşlarındaki değişiklikler aşağıdaki çizelgede birinci kuple üzerinden daha belirgin olarak takip edilebiliyor (Çizelge 3.8):

Çizelge 3.8 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-7.

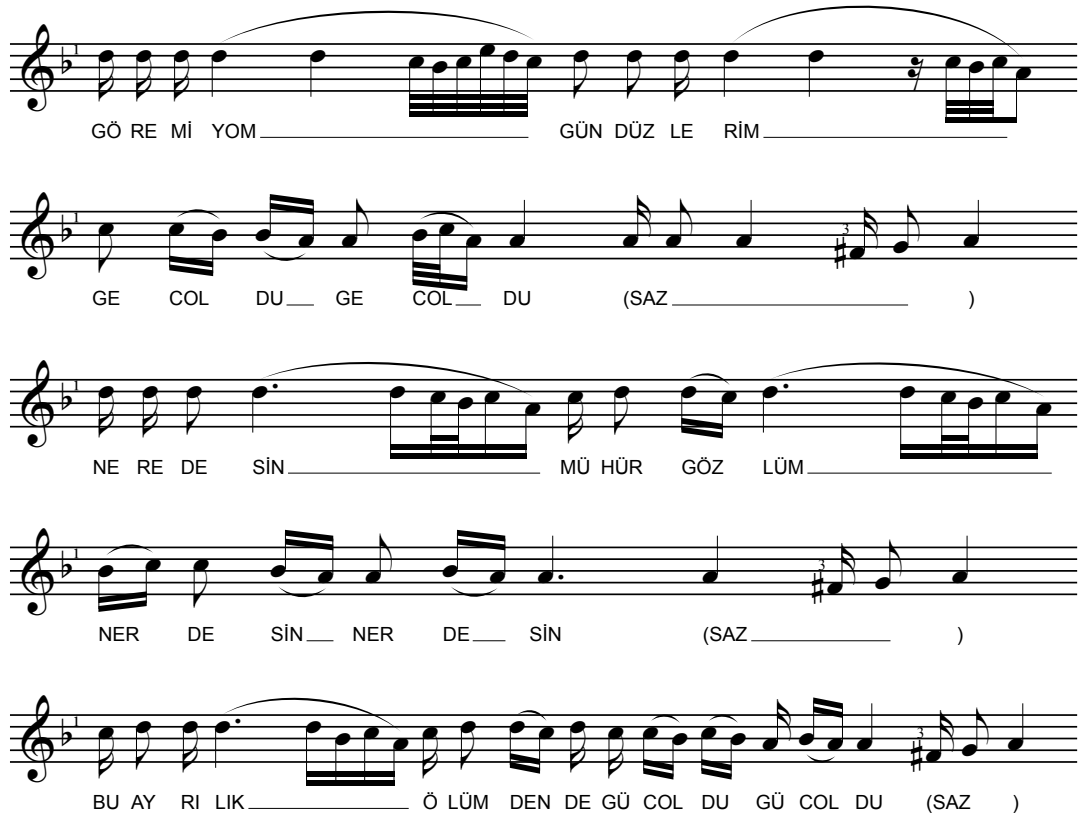
Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Kaygusuzla bir şey yeme	a + b	1. mısra + Köprü
	a + b^1	1. mısra + Köprü
	c + b^2	2. mısra + Köprü
	d + b^3	3. mısra + Köprü
	e + b^3	4. mısra + Köprü
	d^1 + b^3	3. mısra + Köprü
	e + f	4. mısra + Hayalleme
Güzelliğin on par'etmez	a^1	1. mısra
	a^2	1. mısra
	c^1	2. mısra
	d^1 + b^4	3. mısra + Köprü
	e^1 + g	4. mısra + Hayalleme
	c + h	3. mısra + Hayalleme
	d^2 + b	4. mısra + Köprü
	e^1 + f^1	4. mısra + Hayalleme

Kalıp ezgi örneklerine serbest ritimli eserlerle devam edelim… Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında *Mecnunum Leylâmı gördüm*'den başka, *İzzetî* mahlaslı bir eser daha var. Hüyüklü Âşık Ali İzzet Özkan'ın *Göremiyom gündüzlerim gec'oldu* mısraıyla başlayan şiiriyle seslendirilen eser uzun hava tarzında serbest ritimli bir

ezgiye inşâd edilerek seslendiriliyor.[95] Ancak, Ali İzzet Özkan'ın ses kayıtları içerisinde esere rastlanmıyor. Aynı eserin Tokat'ın Turhal ilçesine bağlı Kelkit Köyü'nde Mehmet Aslan Dağdeviren'den derlenerek "Göremedim gündüzlerim gec'oldu" adıyla TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kaydedilen bir varyantı daha var.[96]

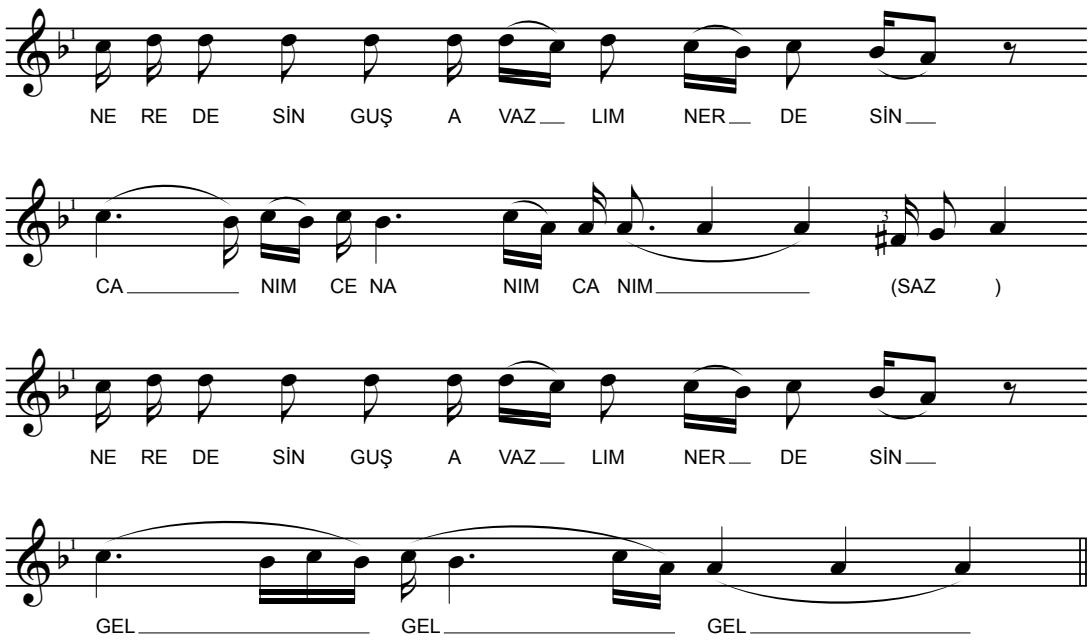
Uzun havanın girişinde bağlamayla, güftenin inşâd edildiği ezginin melodik varyantı olan bir açış icra ediliyor ve bu açış aranağme hüviyetinde kıta aralarında da tekrar ediliyor. Eser, ezgi kuruluşu ve icra üslubu açısından Emlek çevresinde yaygın uzun havaları andırıyor. Nitekim, *gec'oldu*, *nerdesin*, *güc'oldu* gibi mısra sonlarındaki kelimelerin müzikal olarak tekrar edildiği kısımlar ile *canım*, *cenanım*, *gel* gibi terennümlerin inşâd edildiği motifler, Emlek çevresindeki uzun havalarda oldukça sık görülen tekrar yapılarına işaret ediyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen uzun havanın birinci kıtasının inşâd edildiği ezgi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.43):

Göremiyom gündüzlerim gec'oldu ***İzzetî***



Şekil 3.43 : *Göremiyom gündüzlerim gec'oldu* mısraıyla başlayan eserin notası.

[95] Eserin ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir. Şiirin tamamı için bkz. Başgöz, 1994:151.
[96] Bkz. TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 872



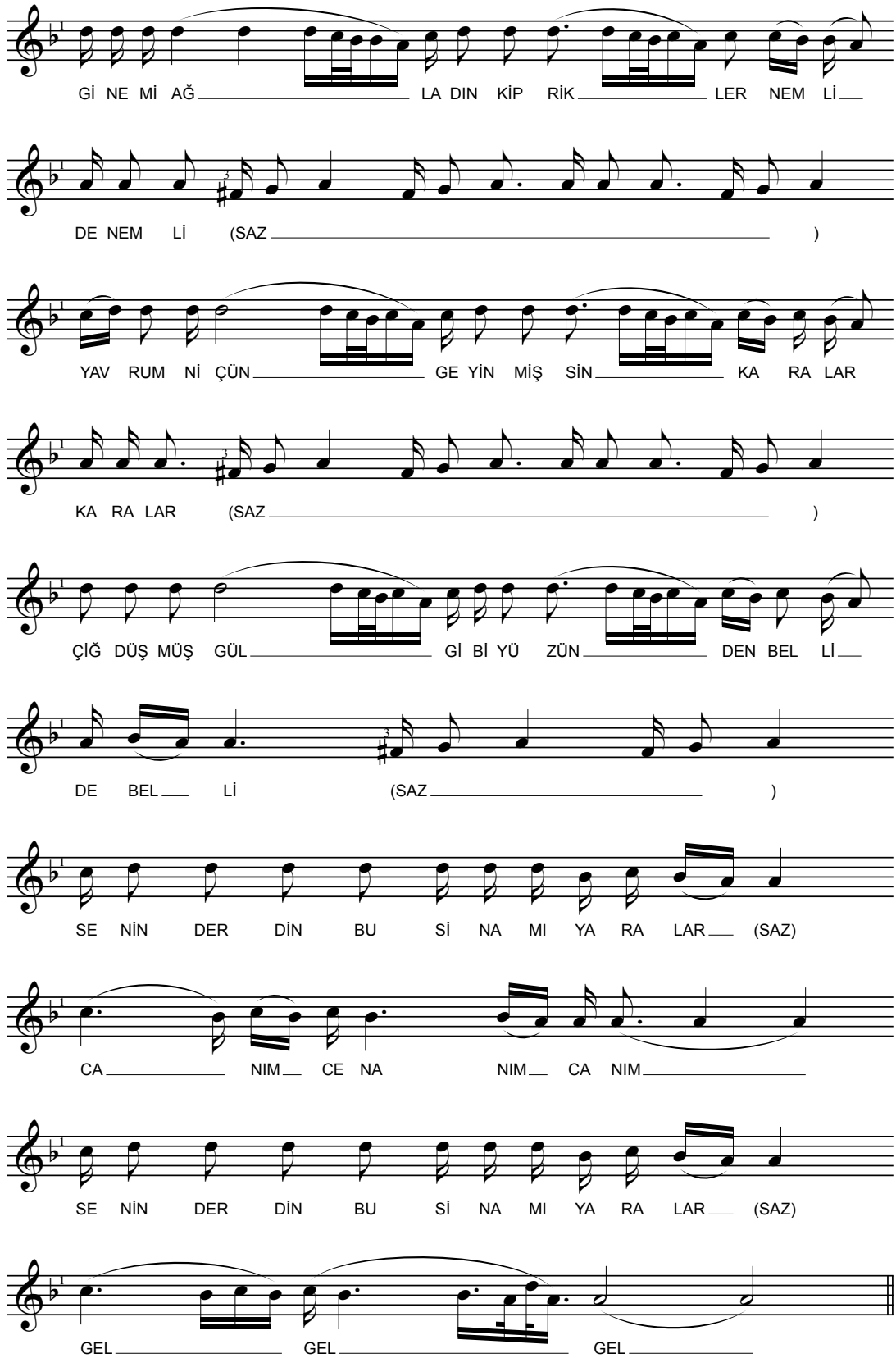
Şekil 3.43 (devam) : *Göremiyom gündüzlerim gec'oldu* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel, tedavi için gittiği Londra'daki hasta yatağından kendisine mektup gönderen Prof. Dr. Kemal Fikret Arık'a cevaben yazdığı (Kalkanoğlu, 1966:4), *Gine mi ağladın kiprikler nemli* mısraıyla başlayan şiirini de aynı kalıp ezgiye inşâd ederek seslendiriyor.

Eserin girişinde ve kıta aralarında icra keyfiyetine dayalı nüanslarla seslendirilen bağlama açışı, önceki eserin açışıyla büyük ölçüde örtüşüyor. Bu da, her iki eser için, giriş sazının doğaçlama olarak icra edilmediğini ve aslında güfte ezgisinden bağımsız düşünülmediğini gösteriyor.

Güftenin inşâd edildiği ezgi ise, hece uzunluklarına dayalı melodik değişiklikler ve yine icra keyfiyetine bağlı farklılıklar dışında büyük benzerlik gösteriyor. Ayrıca, *canım*, *cenanım*, *gel* gibi terennümlerin inşâd edildiği motifler, gerek eser içerisindeki pozisyonları ve işlevleri, gerekse ezgileri bakımından bir önceki eserle aynı… Âşık Veysel'in icrasından kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.44):

Gine mi ağladın kiprikler nemli (1. Varyant) ***Âşık Veysel***



Şekil 3.44 : *Gine mi ağladın kiprikler nemli (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Daha önceki uzun hava örneklerinde de görüldüğü gibi, bir güftenin/şiirin serbest ritimli bir kalıp ezgiye inşâdı sırasında, önceki esere göre hece uzunluklarından veya icra keyfiyetinden kaynaklanan birtakım motif değişiklikleri ve süre değişimleri olabiliyor. Bunlar, kalıp ezginin gövdesi (ısrarlı asma kalışlar ve istirahat bölgeleri ile karakteristik motifler, aralıklar, hayallemeler, köprüler ve kadanslar) sabit kalmak koşuluyla, eserin hüviyeti üzerinde büyük değişiklikler olarak algılanmıyor. Yukarıda notaları verilen eserlerde de, kalıp ezginin büyük oranda muhafaza edildiği ve özellikle, kuple görünümüne bağlı iç yapı elemanları arasında belirgin farklılıkların meydana gelmediği anlaşılıyor. Eserlerin birbirleriyle olan melodik benzerliklerini ve/veya farklılıklarını aşağıdaki gibi şematize ederek, Veysel'in bu eserlerde ortaya koyduğu melodik iç ve dış yapı kurgusunu tanımlama olanağı elde edebiliyoruz (Çizelge 3.9):

Çizelge 3.9 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-8.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Göremiyom gündüzlerim gec'oldu	$a + b + c$ $a^1 + b^1 + c^1$ $a^2 + b^1 + c^2$ $d + e + c^2$ $d + e^1$	1. mısra + Terennüm (gec'oldu) + Hayalleme 2. mısra + Terennüm (nerdesin) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (güc'oldu) + Hayalleme 4. mısra + Terennüm (canım…) + Hayalleme 4. mısra + Terennüm (gel gel gel)
Gine mi ağladın kirpikler nemli (1. Varyant)	$a^3 + b^2 + c^3$ $a^4 + b^3 + c4$ $a^5 + b^4 + c^5$ $d^1 + e^2$ $d^1 + e^3$	1. mısra + Terennüm (de nemli) + Hayalleme 2. mısra + Terennüm (karalar) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (de belli) + Hayalleme 4. mısra + Terennüm (canım…) 4. mısra + Terennüm (gel gel gel)

Âşık sanatında eser üretiminin yalnızca kalıp ezgilere farklı şiirler inşâd ederek değil, aynı zamanda yeni veya muayyen ezgilere bilinen sözleri giydirmek suretiyle yapıldığından söz etmiştik. Ses kayıtları arasında Âşık Veysel'in *Gine mi ağladın kirpikler nemli* mısraıyla başlayan şiirini, *Bir kökte uzamış sarmaşık gibi* mısraıyla başlayan popüler eserinin ezgisine de inşâd ettiği görülüyor.

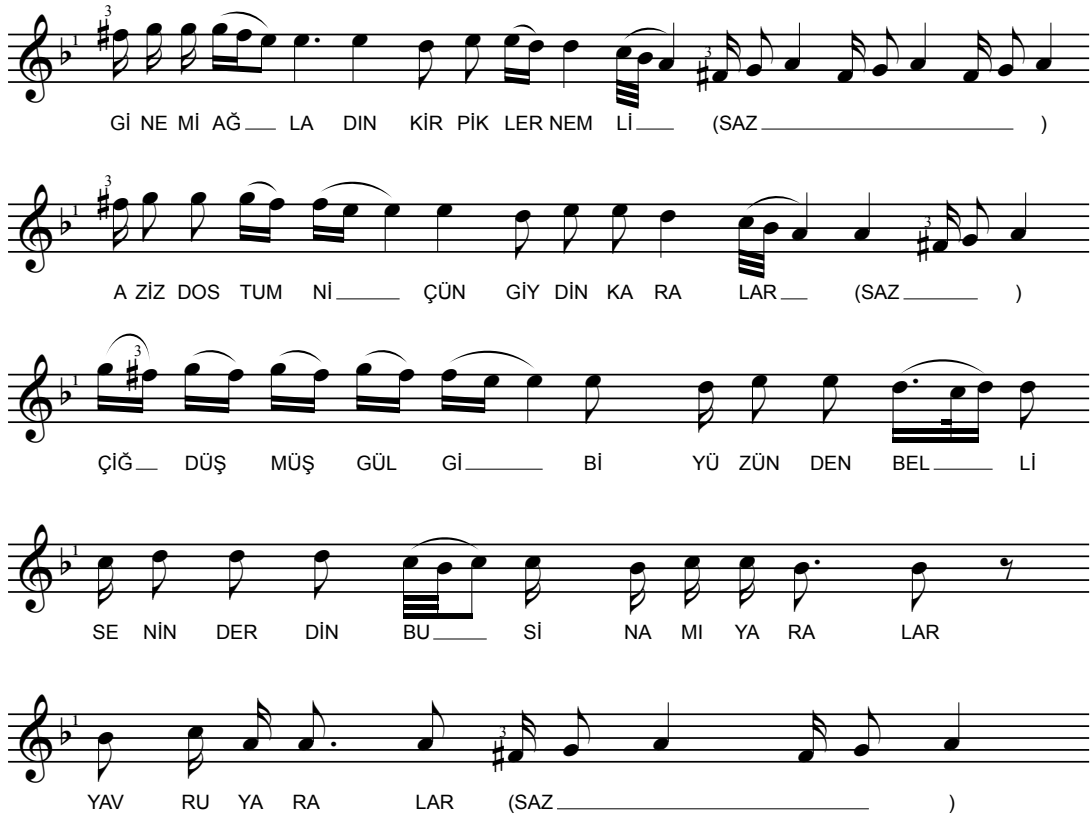
Burada dikkat çeken nokta, *Gine mi ağladın kirpikler nemli* mısraıyla başlayan şiirin her iki durumda da uzun hava tarzında serbest ritimli ezgilerle seslendirilmesi… Bu da, eser tasarımı sürecinde şiir ve melodinin rastgele seçilmediğini, sözün anlamıyla tezat oluşturmayacak melodilerin tercih edildiğini ortaya koyuyor.

Bir diğer husus da, güftenin giydirildiği iki farklı ezginin (1. ve 2. varyantlar) Emlek çevresinde yaygın olan ve kısmen syllabic, kısmen de melismatic motiflerin bulunduğu hibrit tarzdaki uzun hava okuyuşlarının tipik birer örneği olmaları… Ayrıca, mısra sonralarında bağlamayla icra edilen ve icra keyfiyetine göre uzun veya kısa süreli olabilen hayallemeler, Sivas başta olmak üzere Amasya ve Tokat civarındaki âşıkların icralarında da görülüyor.

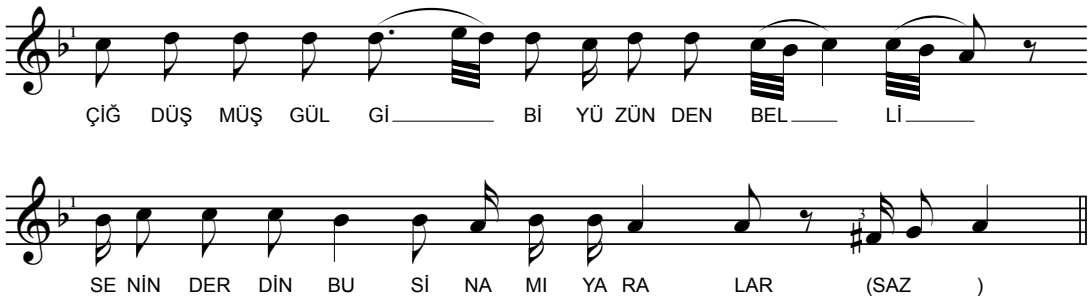
Gine mi ağladın kirpikler nemli ve *Bir kökte uzamış sarmaşık gibi* mısraıyla başlayan eserlerin girişinde, güfte ezgisini andıran bir giriş sazı icra ediliyor. Bu enstrümantal pasaj, güfte ezgisinden esinlenilerek ya da irticalen çalınan bir parçadan ziyade, seyri ve üslubu tasarlanmış ve güfte ezgisinden bağımsız olmayan bir melodik bütünlüğe işaret ediyor. Farklı eserlerde de görülebilen bu özellik, kalıp ezgilerin âşığın zihninde yalnızca güfte ezgisinden ibaret olmadığını, vokal ve entrümantal kısımların bir arada düşünüldüğünü gösteriyor.

Eserlerin seslendirilişi sırasında, mısraın iç durağındaki hecenin dizinin beşinci derecesi üzerindeki vurgusu ve ilk iki mısraın son heceleri üzerinde dizinin üçüncü derecesinden karar sesine inen motif, Emlek çevresindeki uzun havalarda ve bilhassa da örnekleri kadın okuyucular arasında sık görülen bir icra tarzına işaret ediyor. Bu haliyle, eserin bir kalıp ezgi olmasının yanında, kalıplaşmış bir okuyuş stilini ifade ettiği de açıkça görülüyor. Seslendirme sırasında hece uzunluklarına bağlı metrik değişikliklerin yanı sıra icra keyfiyetine dayalı motif farklılıklarının görüldüğünü, ancak ezgi kuruluşunun büyük ölçüde muhafaza edildiğini belirterek, aynı ezgiye inşâd edilen eserleri birlikte gösterelim (Şekil 3.45, Şekil 3.46):

Gine mi ağladın kirpikler nemli (2. Varyant) ***Âşık Veysel***

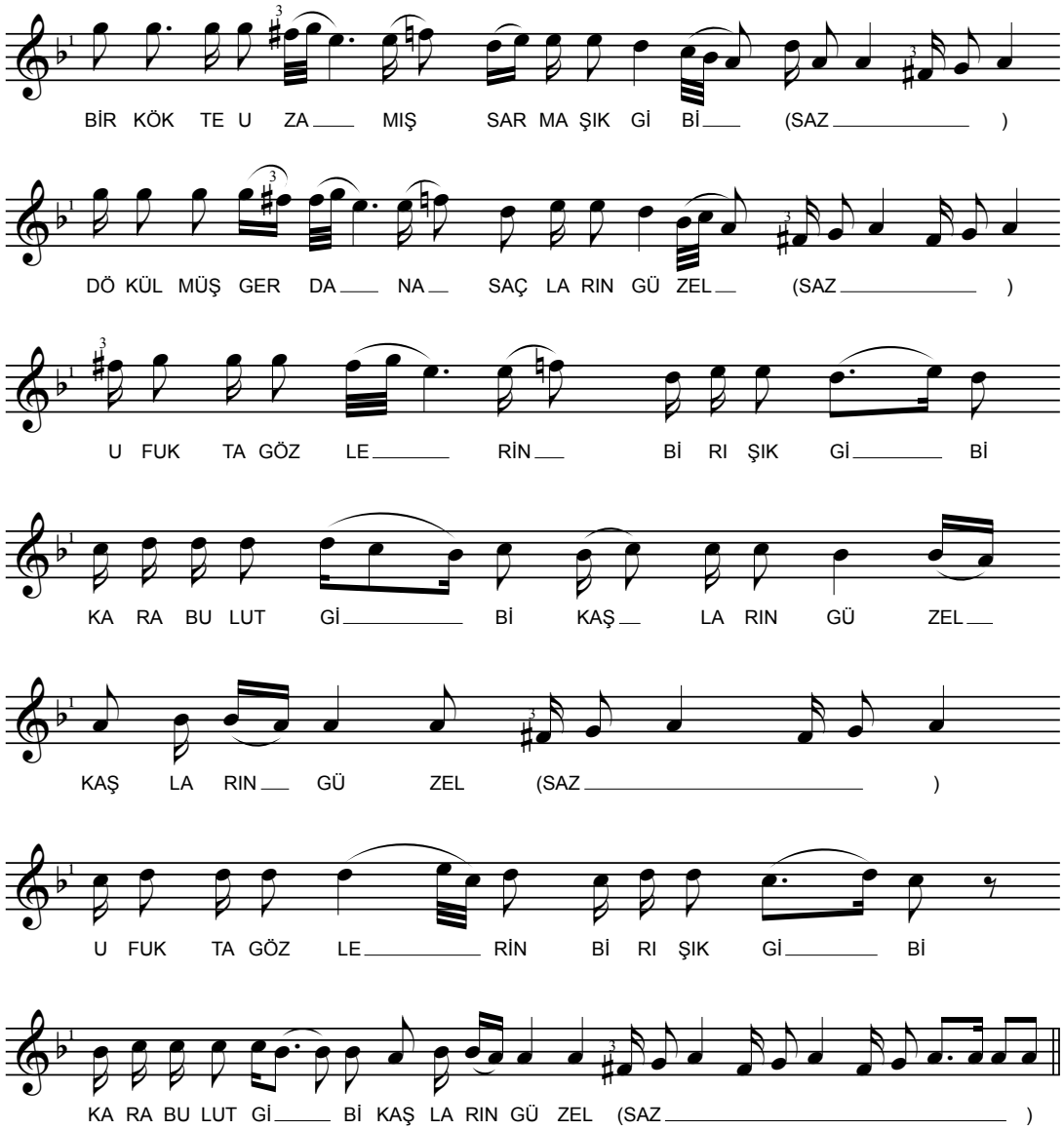


Şekil 3.45 : *Gine mi ağladın kiprikler nemli (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.45 (devam) : *Gine mi ağladın kiprikler nemli (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Bir kökte uzamış sarmaşık gibi ***Âşık Veysel***



Şekil 3.46 : *Bir kökte uzamış sarmaşık gibi* mısraıyla başlayan eserin notası.

Notası verilen eserlerde, iç yapı elemanlarında belirgin bir değişiklik olmadığı göze çarpıyor. Özellikle, mısra sonlarına ilave edilen hayallemelerin ve terennümlerin eser içerisindeki pozisyonları (işlevleri) her iki eserde de muhafaza ediliyor. Ayrıca, kıta

sonunda, üçüncü ve dördüncü mısraın benzer ezgilerle seslendirilmesi suretiyle meydana gelen ve bir nevi nakarat hüviyeti taşıyan bölmenin korunduğu görülüyor. Bu kısım, Emlek ve Çamşıhı çevresindeki serbest ritimli eserlerde çok sık görülüyor ve âdeta bir uzun hava formunun varlığını akla getiriyor. Bununla birlikte, güfte mısralarının inşâd edildiği ezgilerdeki melodik farklılıkların çoğunlukla hece uzunlarından kaynaklanan prozodik birtakım değişimler olduğu fark ediliyor. Her iki uzun hava arasındaki melodik ve yapısal farklılıkları aşağıdaki çizelge üzerinden daha gelirgin olarak takip edebiliyoruz (Çizelge 3.10):

Çizelge 3.10 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-9.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Gine mi ağladın kirpikler nemli (2. Varyant)	a + b $a^1 + b^1$ c $d + e + b^2$ f $g + b^3$	1. mısra + Hayalleme 2. mısra + Hayalleme 3. mısra 4. mısra + Terennüm (yavru yaralar) + Hayalleme 3. mısra 4. mısra + Hayalleme
Bir kökte uzamış sarmaşık gibi	$a^2 + b^4$ $a^3 + b^5$ c^1 $d^1 + e^1 + b^5$ f^1 $g^1 + b^6$	1. mısra + Hayalleme 2. mısra + Hayalleme 3. mısra 4. mısra + Terennüm (kaşların güzel) + Hayalleme 3. mısra 4. mısra + Hayalleme

Benzer seyir özelliği gösteren eserlere Âşık Veysel'in seslendirdiği farklı örneklerde de rastlanıyor. Sözgelimi, aynı kalıp ezgi üzerine inşâd edilen ve ikisi usta malı, bir tanesi de kendi şiiriyle seslendirilen üç farklı eserde, yalnızca aynı melodik kuruluşun değil, Emlek çevresinde yaygın uzun hava üslubunun izleri de görülebiliyor.

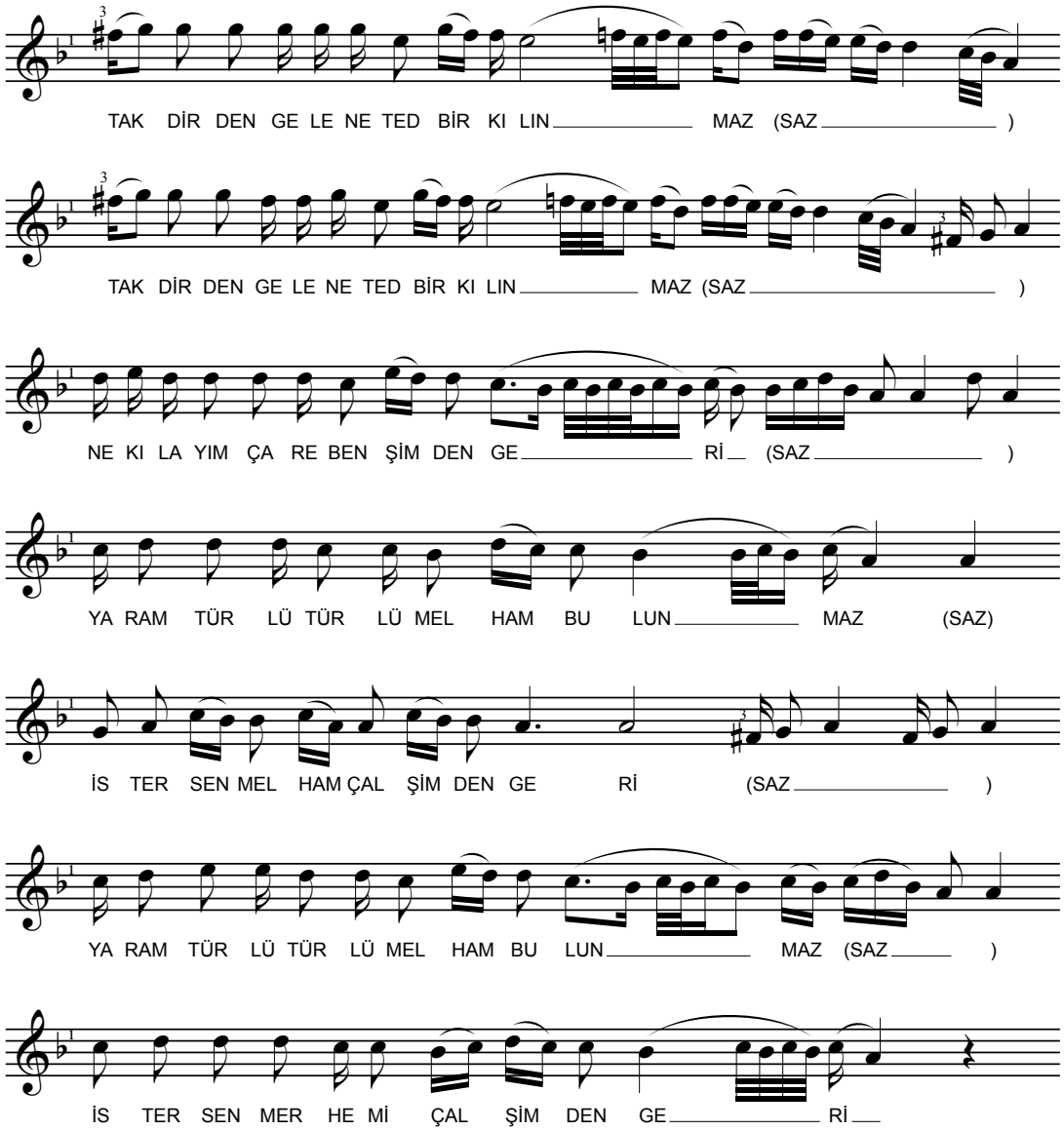
Usta malı örneklerden ilki *Takdirden gelene tedbir kılınmaz* mısraıyla başlıyor ve *Kul Abdal* mahlasıyla söyleniyor. Âşık Veysel'in babasından öğrendiğini belirterek "ilk ezberlediğim ve çaldığım parça" (Aslanoğlu, 1967:12) diye söz ettiği uzun hava tarzındaki eserin ezgisi, Kul Himmet'in *Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezginin aynısı… Ayrıca, *Kaldırsam perdeyi döksem suçunu* mısraıyla başlayan şiirini de aynı ezgi ile seslendirdiği görülüyor.

Takdirden gelene tedbir kılınmaz mısraıyla başlayan eserin başlangıcında kimi zaman usule giydirilebilen, fakat çoğunlukla serbest ritim özelliği gösteren motiflerin görüldüğü bir giriş ezgisi icra ediliyor. Ancak, ezginin, tamamıyla melodik bir bütünlük gösterdiğini ya da bu eserle özdeşleşmiş bir ezgi olduğunu söylemek mümkün görünmüyor. Ezgi, usullü bir ayağı andırsa da, kimi kısımlarının serbest ritme yaklaştırılmaya çalışılması nedeniyle, kararsız bir görüntü ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Diğer eserler ise, giriş ezgisi olmaksızın, doğrudan güfte ile başlıyor ve kıta araları aranağme hüviyetindeki kısa ya da daha uzun hayallemelerle süsleniyor. Bu haliyle, eserleri meydana getiren kalıp ezginin yalnızca, 11 heceli koşma

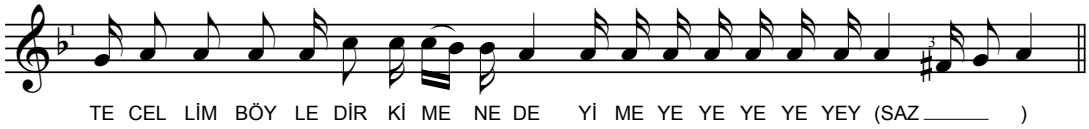
biçimindeki güftelerin inşâd edildiği melodik kısımdan oluştuğunu söylemek mümkün oluyor.

Karar sesinin altıncı derecesi üzerinden başlayan seyrin, mısraın sondan ikinci derecesi üzerinde kısa süreli bir duraklama alanı meydana getirmesi ve mısra sonlarına eklenen enstrümantal motifler kalıp ezginin en belirgin özelliğini oluşturuyor. Ayrıca, Kul Abdal ve Kul Himmet'in şiirleriyle seslendirilen eserlerde güfteden bağımsız olarak, Veysel'in kendi şiiriyle seslendirdiği eserde ise kıtanın son mısraının tekrarı şeklinde kuple sonlarına eklenen mısralar büyük ölçüde, kalıp ezginin tamamlanması için eklenen sözel unsular gibi algılanıyor. Âşık Veysel'in sesinden kaydedilen eserlerin kalıp ezgileri aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.47, Şekil 3.48, Şekil 3.49):

Takdirden gelene tedbir kılınmaz ***Kul Abdal***

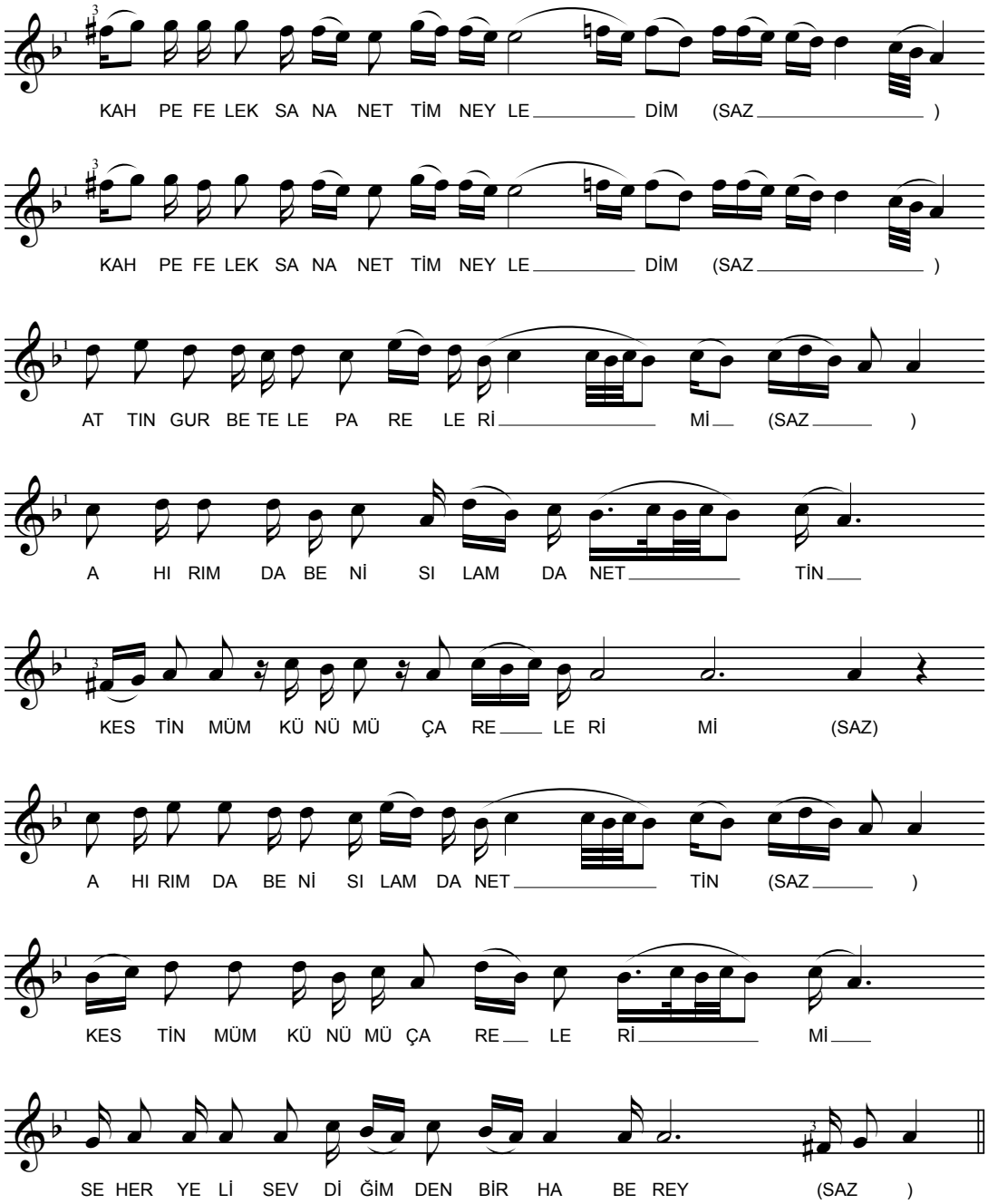


Şekil 3.47 : *Takdirden gelene tedbir kılınmaz* mısraıyla başlayan eserin notası.



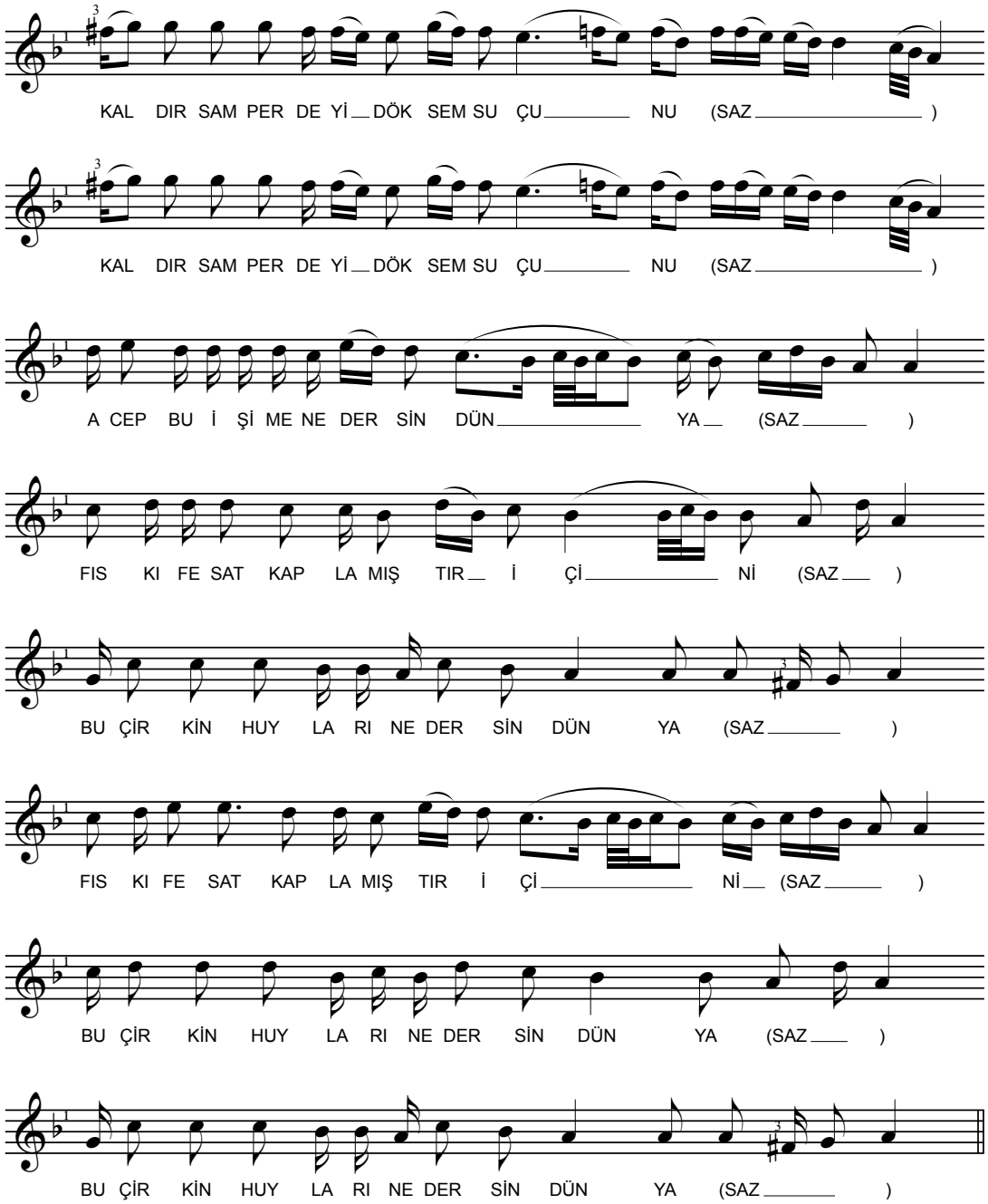
Şekil 3.47 (devam) : *Takdirden gelene tedbir kılınmaz* mısraıyla başlayan eserin notası.

Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim ***Kul Himmet'ten***



Şekil 3.48 : *Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim* mısraıyla başlayan eserin notası.

Kaldırsam perdeyi döksem suçunu ***Âşık Veysel***



Şekil 3.49 : *Kaldırsam perdeyi döksem suçunu* mısraıyla başlayan eserin notası.

Notası verilen eserlerde güfte mısralarının inşâd edildiği pasajlarda, çoğunlukla hece uzunluklarından kaynaklanan ve prozodiyi etkileyen değişiklikler göze çarpıyor. Ancak, ilk iki mısraının sonuna ilave edilen enstrümantal köprülerin, eserlerin tamamında aynı şekilde icra edildiği görülüyor. Bununla birlikte, birinci ve ikinci mısraın dışında, satır sonlarına eklemlenen hayalleme ve kısa süreli köprülerin bütün eserlerde bulunmadığı ve eserlerin iç yapı görünümlerinde küçük çaplı bir değişimlere neden oldukları anlaşılıyor. Fakat bunun kalıp ezginin iç kuruluşu ve eser hüviyeti üzerinde belirgin bir rolü olmadığı fark ediliyor.

Kıta görünümüne ilave olarak, üçüncü ve dördüncü mısraın transpoze pasajlar üzerine inşâd edildiği ve bir çeşit nakarat hüviyetindeki bölmenin sonunda, güftenin ana bloğunda bulunmayan, terennüm mahiyetindeki harici mısraların (tecellim böyledir kime ne deyim, seher yeli sevdiğimden bir haber) inşâd edildiği göze çarpıyor. Ancak, harici mısraların usta malı gütteyle seslendirilen eserlerde görüldüğünü, Veysel'in kendi şiiriyle seslendirilen eserde buradaki pasaja güftenin dördüncü mısraının inşâd edildiğini belirtelim. Sözü uzatmadan, eserlerin kuple görünümüne bağlı melodik iç yapı özelliklerini karşılaştırmak üzere aşağıdaki çizelgeye göz atalım (Çizelge 3.11):

Çizelge 3.11 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-10.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Takdirden gelene tedbir kılınmaz	a + b	1. mısra + Köprü
	$a^1 + b^1$	1. mısra + Köprü
	c + d	2. mısra + Köprü
	e	3. mısra
	f + g	4. mısra + Hayalleme
	$h + d^1$	3. mısra + Köprü
	e^1	4. mısra
	$f^1 + g^1$	Terennüm (tecellim…) + Hayalleme
Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim	$a^2 + b$	1. mısra + Köprü
	$a^3 + b$	1. mısra + Köprü
	$c^1 + d^1$	2. mısra + Köprü
	e^2	3. mısra
	f^2	4. mısra
	$h^1 + d^1$	3. mısra + Köprü
	e^3	4. mısra
	$f^3 + g^1$	Terennüm (seher yeli…) + Hayalleme
Kaldırsam perdeyi döksem suçunu	$a^4 + b$	1. mısra + Köprü
	$a^4 + b$	1. mısra + Köprü
	$c^2 + d^1$	2. mısra + Köprü
	$e^4 + i$	3. mısra + Köprü
	$f^4 + g^2$	4. mısra + Hayalleme
	$h^2 + d^1$	3. mısra + Köprü
	$e^5 + i$	4. mısra + Köprü
	$f^5 + g^2$	4. mısra + Hayalleme

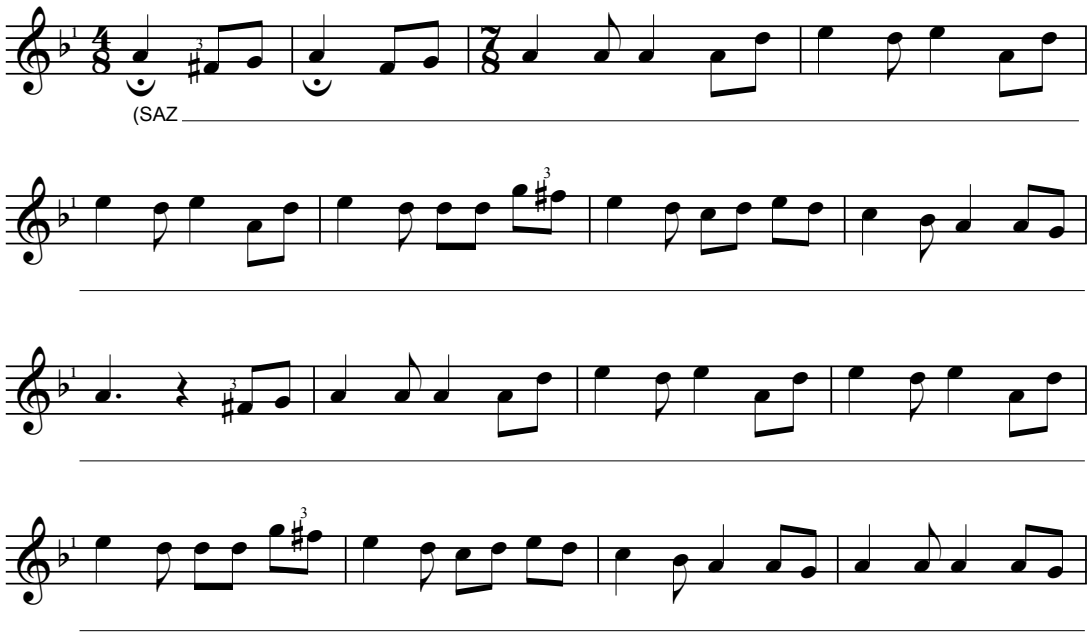
Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında birbirleriyle ezgi ya da güfte yönünden benzerlik bulunan bir dizi eser daha yer alıyor. Veysel'in, Teslim Abdal'ın *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan şiiriyle seslendirdiği ezgi, *Okudum mektepte vardım bir ere* mısraıyla başlayan *Şem'î* mahlaslı, *Sen seni yitirip gezme ırağı* mısraıyla başlayan *Kâtibî* mahlaslı ve *Zemanede bir hal gelmesin başa* mısraıyla başlayan *Hüseyin* mahlaslı (Akkaşların Hüseyin/Şahan Ağa) üç farklı eserde daha karşımıza çıkıyor. Aynı ezgiye, Âşık Veysel'in Sivrialan köyünden arkadaşı olan Hıdır Dede'nin diskografisi içerisinde, Âşık Sadık'ın *Kainatın binasını kurana* mısraıyla başlayan deyişine inşâd edilmiş olarak da tesadüf edilebiliyor.

Bu eserler, Âşık Veysel'in seslendirdiği diğer ezgilerden üslup açısından büyük ölçüde ayrılıyor. Öyle ki, eserin güftesi, giriş ezgisinin tekrarı olan ve usullü olarak devam eden bağlama icrasının üzerine, çoğu zaman ritmik yapıdan bağımsız olarak, kimi zaman da serbest veya esnek gibi hissedilen ve ölçü sayısı bakımından

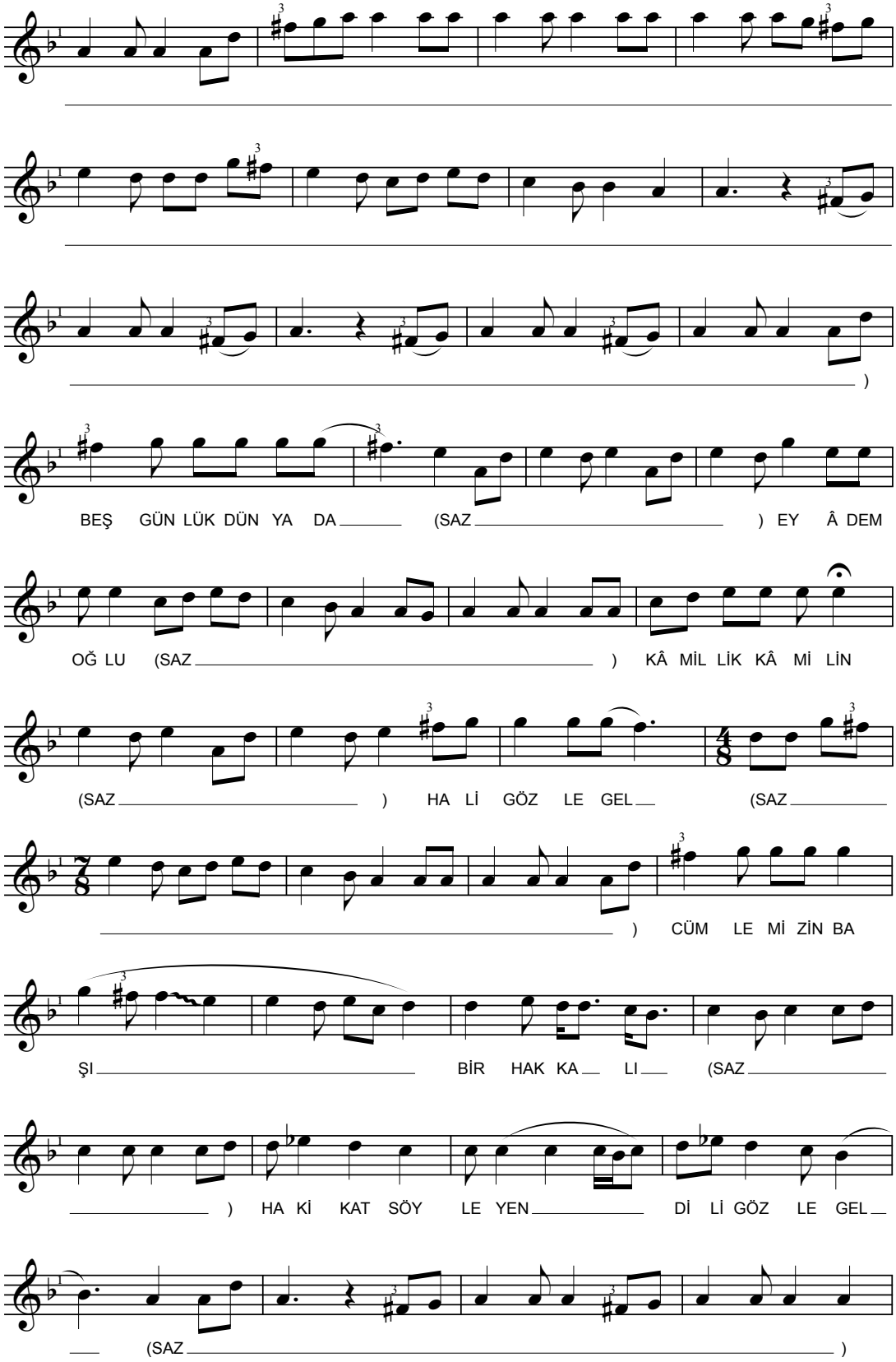
hem aynı eserde, hem de varyantlar arasında tutarlı olmayan, konuşma üslubuna yakın bir okuyuşla icra ediliyor. Güfte aralarında devreye giren ve giriş ezgisinden motifler içeren köprüler, başlangıç ve bitiş noktaları itibariyle ölçülendirme açısından belirli oranda tutarlılık gösterse de, güfte okuyuşu sırasında aynı tutarlılıktan söz etmek mümkün görünmüyor. Özellikle, şiirin ilk iki mısraının inşâd edildiği melodik kısımda görülen esneklik ve enstrümantal köprülerle ayrılmış soru-cevap motifleri, Alevî-Bektaşî itikadına mensup âşıkların kimi deyiş ve duvaz-ı imamlarında karşımıza çıkan bir icra üslubunu akıllara getiriyor. Nitekim, sözü edilen eserleri; güfte konuları, melodileri ve icra üslupları dikkate alındığında tekke/ocak sistemi içerisinde yer bulan kimi ezgilerden ayırmak da mümkün görünmüyor.

Şan altı bölgelerinde bağlamayla icra edilen kısımlar giriş ezgisinden bağımsız olmasa da, güftenin inşâd edildiği motiflerde böyle bir bağlantıdan söz etmek mümkün olmuyor. Ayrıca, sözü edilen eserlerin her birinde, kıta sonlarına bir sonraki kıtanın ilk mısraının inşâd edildiği bir melodik pasajın eklendiği ve bunun da, kıta görünümüne bağlı melodik dış yapı kuruluşunda genişlemeye yol açtığı görülüyor. Bu da, 11 heceli koşma biçimindeki güfteden ziyade, kalıp ezginin kendisinden kaynaklanan ve “zincirleme” olarak adlandırılan bir ezgi kuruluşunun ortaya çıkmasına neden oluyor. Âşık Veysel’in sesinden kaydedilen eserleri aşağıdaki gibi gösterebiliriz (Şekil 3.50, Şekil 3.51, Şekil 3.52, Şekil 3.53):

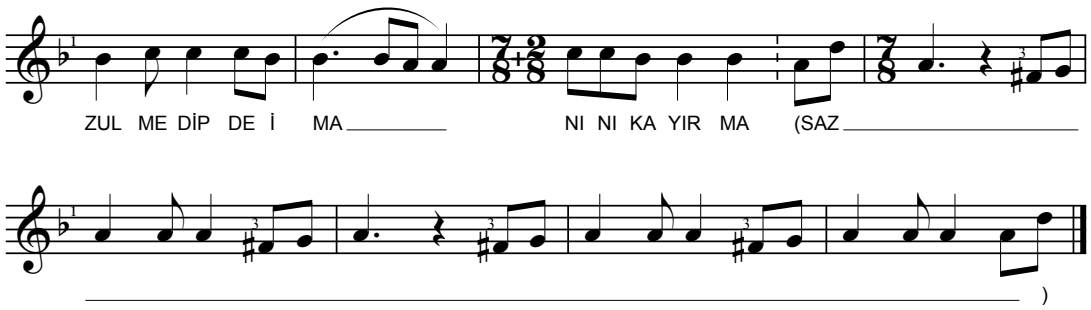
Beş günlük dünyada ey âdemoğlu (1. Varyant) ***Teslim Abdal'dan***



Şekil 3.50 : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası.

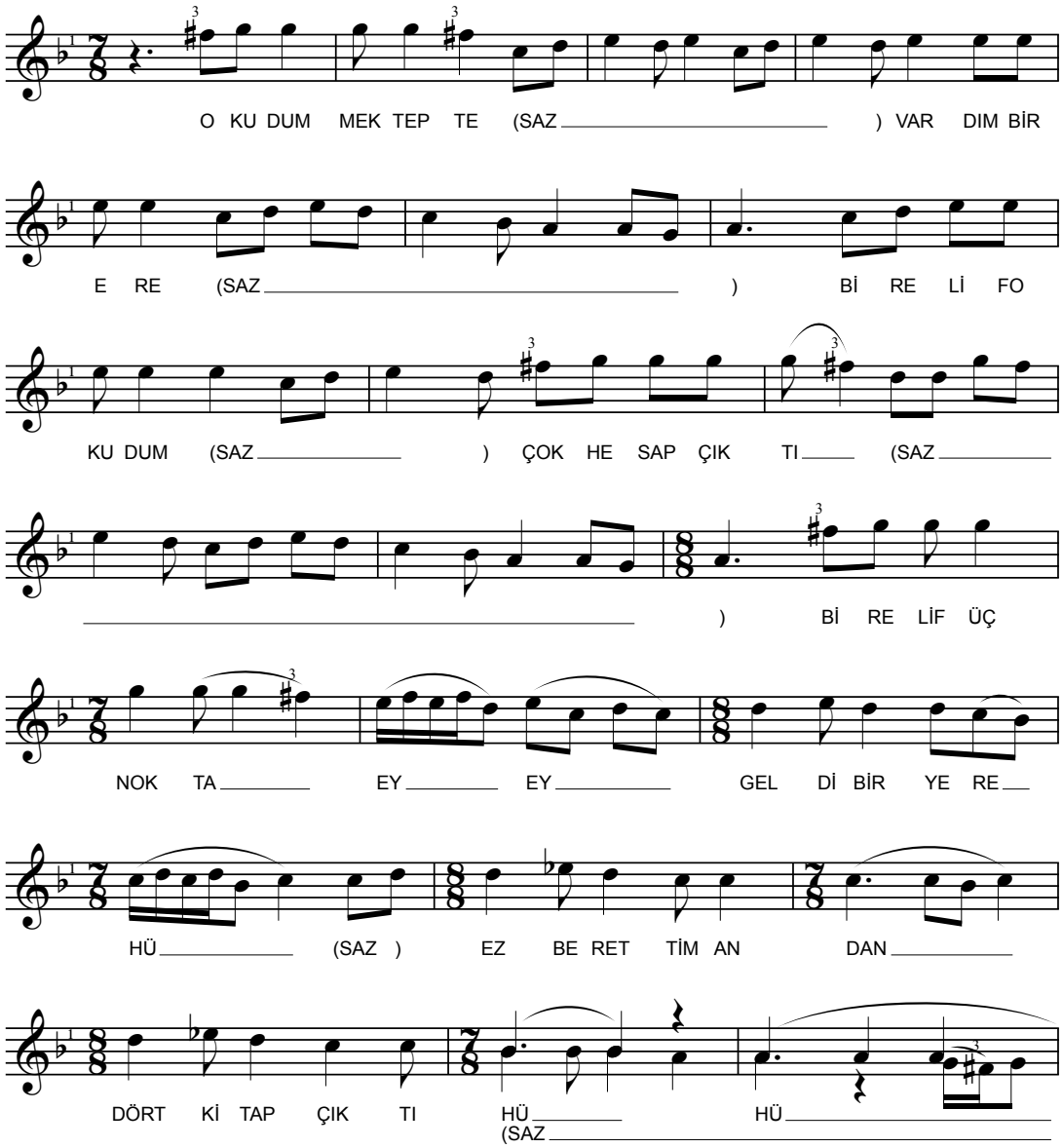


Şekil 3.50 (devam) : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası.

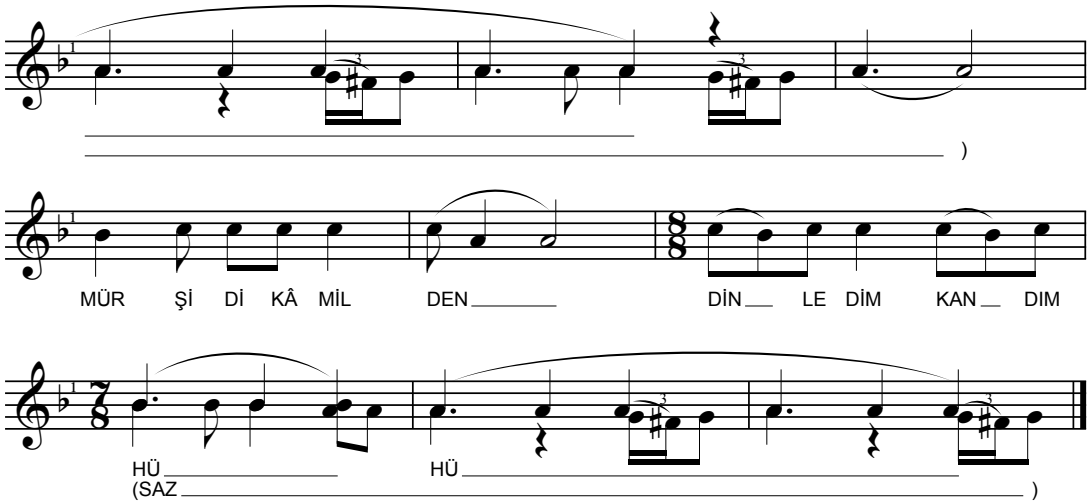


Şekil 3.50 (devam) : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası.

Okudum mektepte vardım bir ere ***Şem'i***

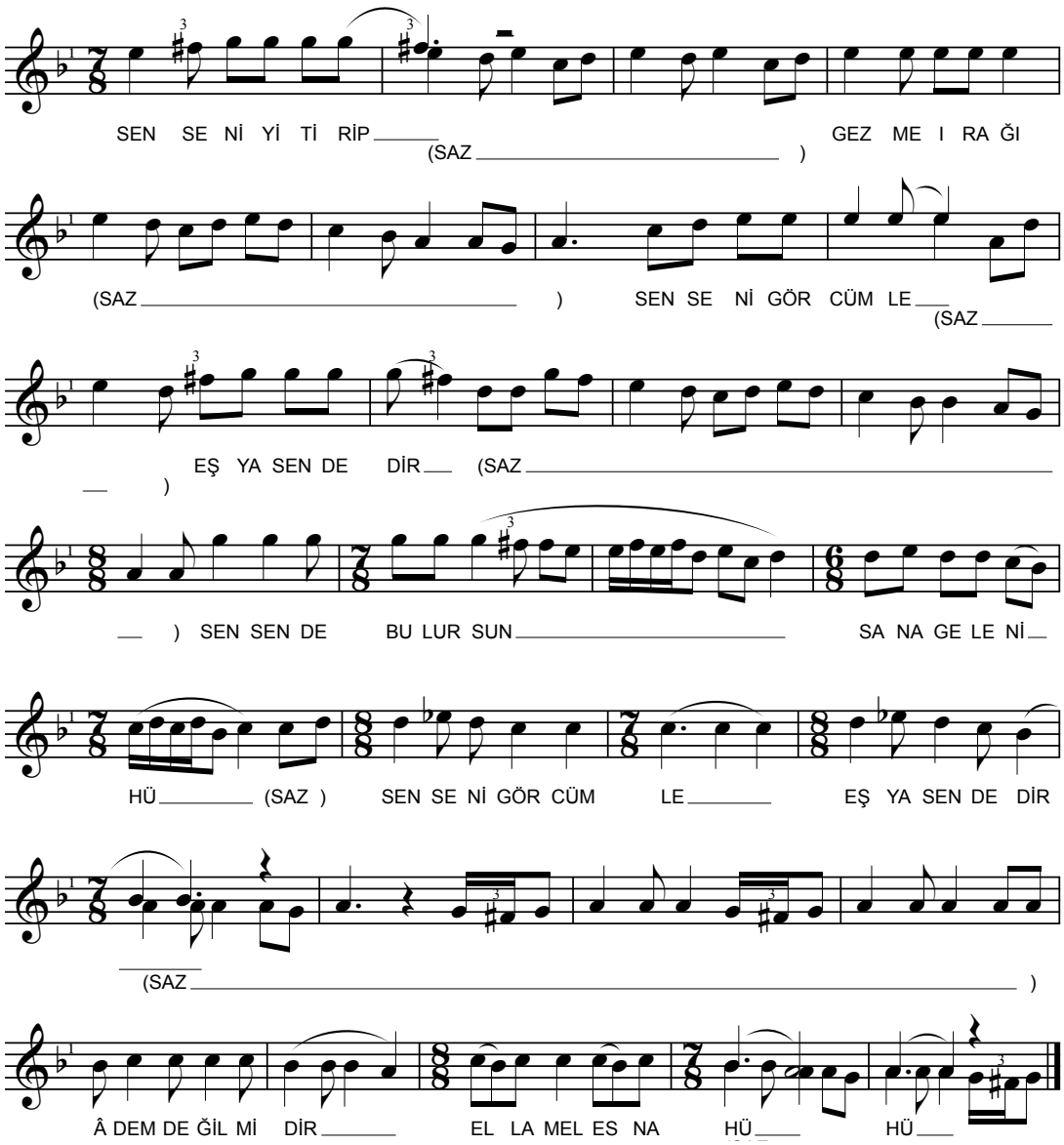


Şekil 3.51 : *Okudum mektepte vardım bir ere* mısraıyla başlayan eserin notası.



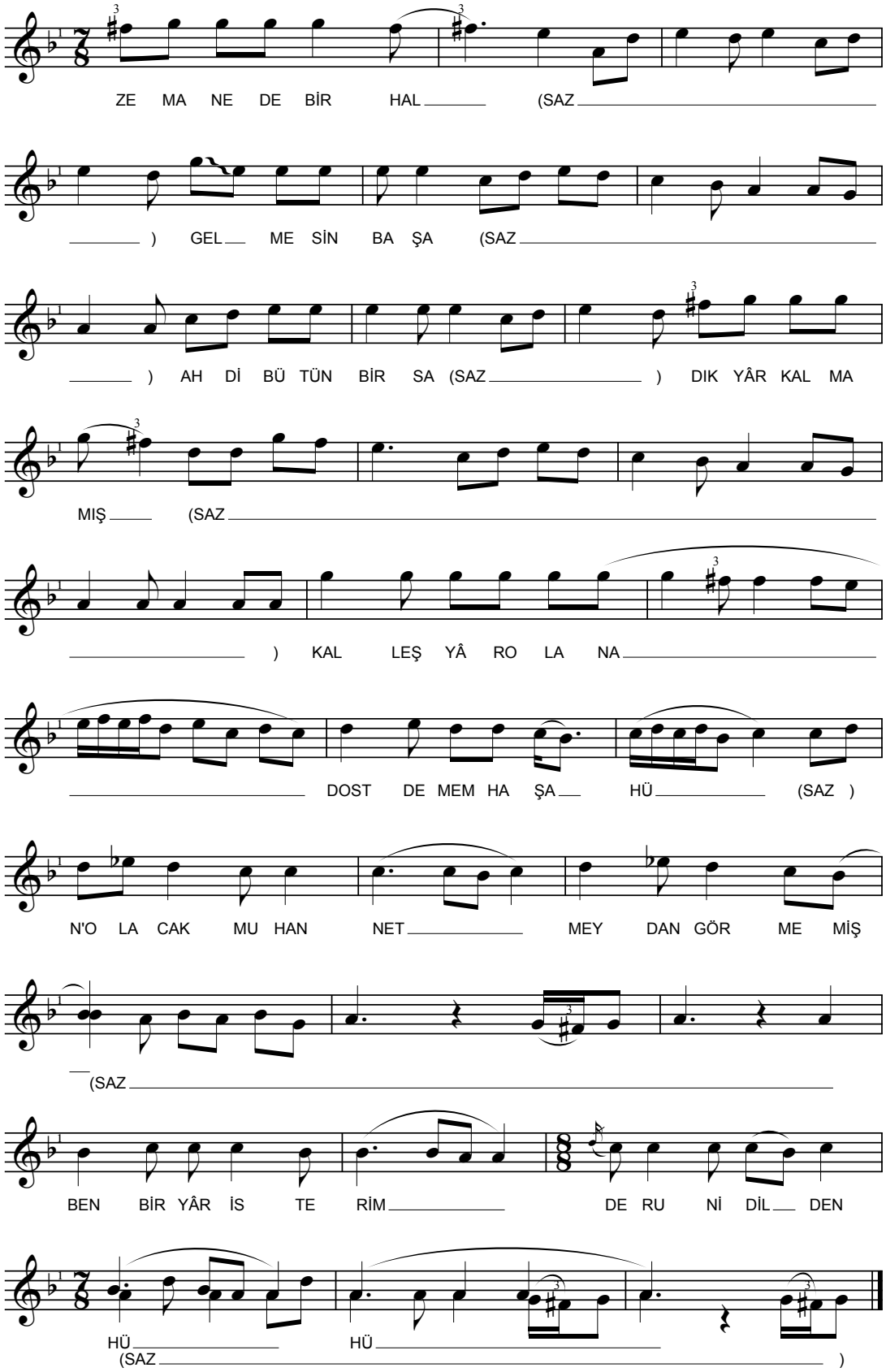
Şekil 3.51 (devam): *Okudum mektepte vardım bir ere* mısraıyla başlayan eserin notası.

Sen seni yitirip gezme ırağı (1. Varyant) ***Kâtibî***



Şekil 3.52 : *Sen seni yitirip gezme ırağı* mısraıyla başlayan eserin notası.

Zemanede bir hal gelmesin başa ***(Akkaşların) Âşık Hüseyin***



Şekil 3.53 : *Zemanede bir hal gelmesin başa* mısraıyla başlayan eserin notası.

Notası verilen eserleri, güfte mısralarının inşâd edildiği motiflere ve enstrümantal kısımlara göre incelediğimizde, güfte ve ezgi ilişkisinin tüm eserlerde muhafaza edildiğini görüyoruz. Özellikle, güftenin iç durak ve durak kısımlarının giydirildiği motiflerin hece uzunluklarından ya da icra keyfiyetinden kaynaklanan farklılıklar içerdiğini; iç duraktan sonra ve mısra sonlarına ilave edilen ve giriş ezgisinden parçalar içeren köprülerin iç yapı kuruluşu uyarınca bulundukları pozisyona göre birbirine benzediğini söylemek mümkün görünüyor. Bütün bunların kalıp ezginin iç yapı kuruluşunu etkilemediği, ancak yukarıda sözü edilen esnek okuyuş nedeniyle mısra-ezgi ilişkisi içerisinde melodik çeşitlenmelerin yoğun olduğu görülüyor. Eserlerin kuple görünümü içerisinde iç yapı kuruluşlarını ve melodik çeşitlenmeleri aşağıdaki çizelgeden daha belirgin olarak takip edebiliyoruz (Çizelge 3.12):

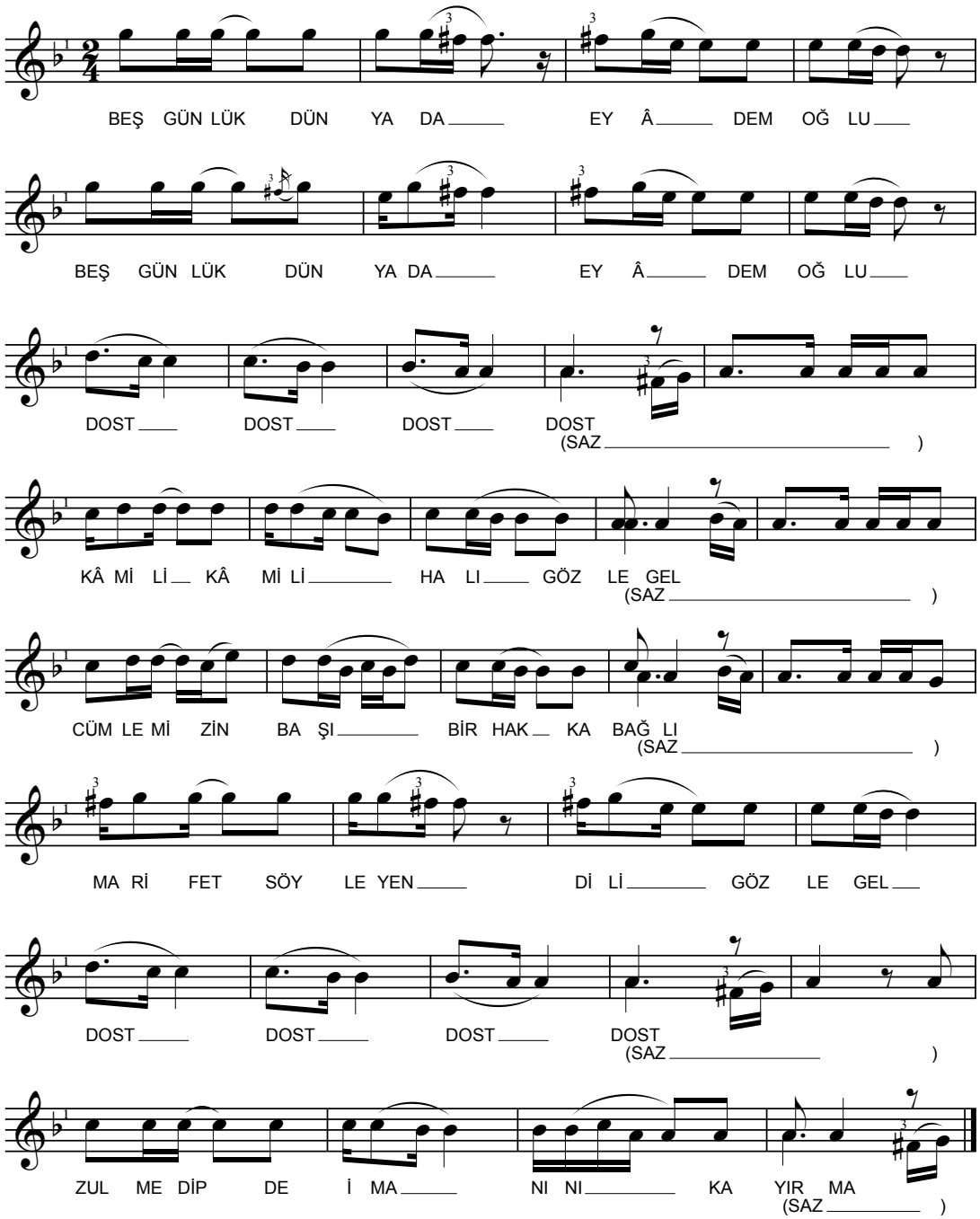
Çizelge 3.12 : Eserlerin iç yapı karışlaştırması-11.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Beş günlük dünyada ey âdemoğlu (1. Varyant)	a + b + c + d	1. mısra (İç durak) + Köprü + 1. mısra (durak) + Köprü
	e + b^1 + f + g	2. mısra (İç durak) + Köprü + 2. mısra (durak) + Köprü
	h + i	3. mısra + Köprü
	j + k	4. mısra + Hayalleme
	l + k^1	1. mısra (Zincirleme/2. Kıtanın 1. mısraı) + Hayalleme
Okudum mektepte vardım bir ere	a^1 + b^2 + c^1 + d^1	1. mısra (İç durak) + Köprü + 1. mısra (durak) + Köprü
	e + b^3 + f^2 + g^1	2. mısra (İç durak) + Köprü + 2. mısra (durak) + Köprü
	h^1	3. mısra
	j^1 + k^2	4. mısra + Hayalleme
	l^1 + k^3	1. mısra (Zincirleme/2. Kıtanın 1. mısraı) + Hayalleme
Sen seni yitirip gezme ırağı	a^2 + b^4 + c^2 + d^2	1. mısra (İç durak) + Köprü + 1. mısra (durak) + Köprü
	e^1 + b^5 + f^3 + g^2	2. mısra (İç durak) + Köprü + 2. mısra (durak) + Köprü
	h^2	3. mısra
	j^2 + k^4	4. mısra + Hayalleme
	l^2 + k^5	1. mısra (Zincirleme/2. Kıtanın 1. mısraı) + Hayalleme
Zemanede bir hal gelmesin başa	a^3 + b^6 + c + d^3	1. mısra (İç durak) + Köprü + 1. mısra (durak) + Köprü
	e^1 + b^7 + f^3 + g^3	2. mısra (İç durak) + Köprü + 2. mısra (durak) + Köprü
	h^3	3. mısra
	j^3 + k^6	4. mısra + Hayalleme
	l^3 + k^7	1. mısra (Zincirleme/2. Kıtanın 1. mısraı) + Hayalleme

Kalıp ezgilerle ilgili farklı örneklerle devam edelim… Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında, Teslim Abdal'ın *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu*[97] mısraıyla başlayan şiirini farklı bir ezgiye inşâd ederek seslendirdiği bir eser daha var. Giriş ezgisi hüviyetinde kısa bir hayalleme ile başlayan eser, kıta sonlarına bir sonraki kıtanın ilk mısraının eklenmesiyle, zincirleme olarak seslendiriliyor. Veysel'in sesinden kaydedilen eserin güfte ezgisi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.54):

[97] Eserin ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Beş günlük dünyada ey âdemoğlu (2. Varyant) ***Teslim Abdal***



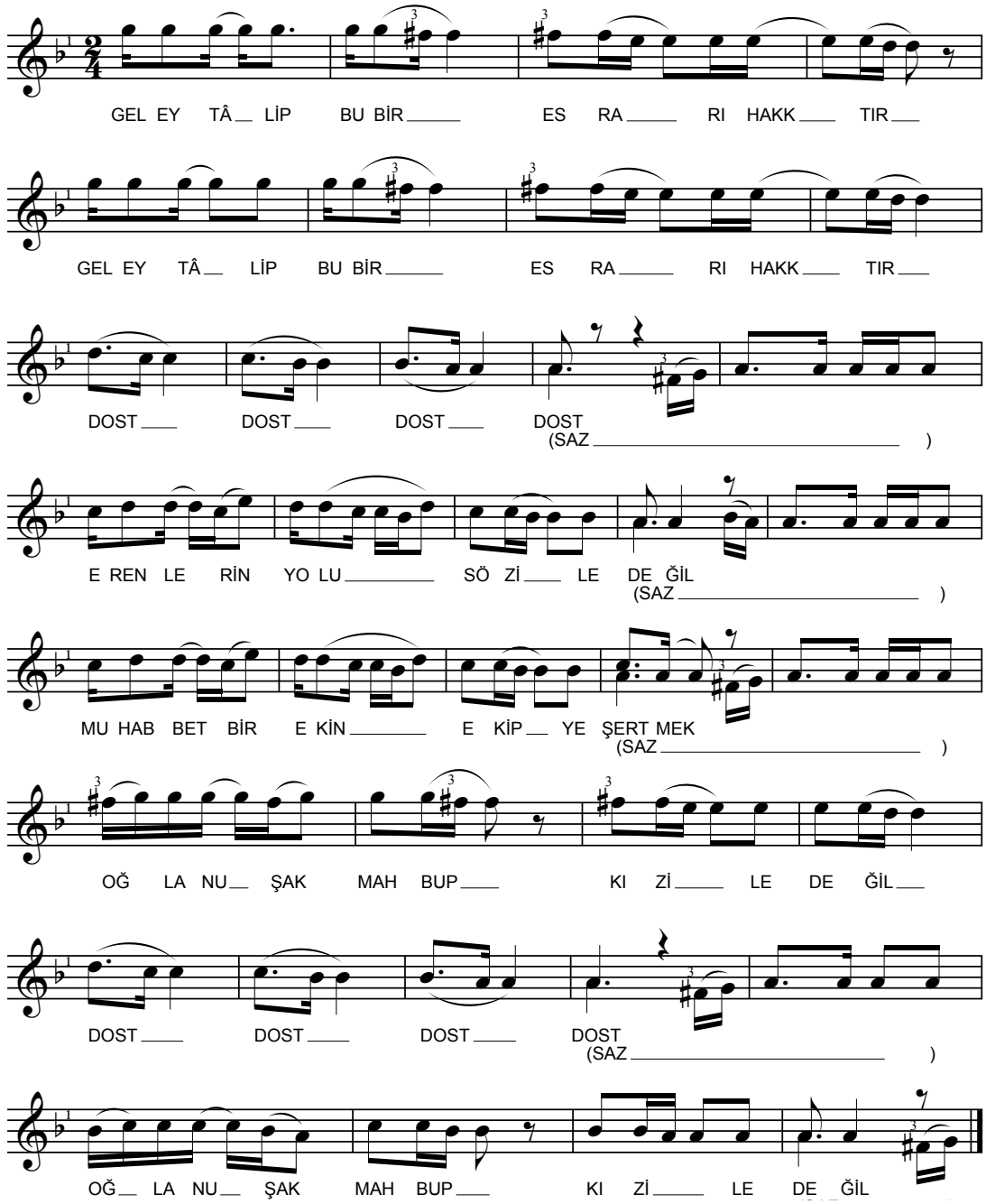
Şekil 3.54 : *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* mısraıyla başlayan eserin notası.

Eserin kuple görünümü içerisinde, birinci ve dördüncü mısraın inşâd edildiği pasajların sonuna *dost* terennümlerinin eklenmesi, kalıp ezgiyle bu esere taşınan bir özellik gibi algılanıyor. Bununla birlikte, Veysel'in repertuvarında aynı ezgiyle seslendirilen ve *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır* mısraıyla başlayan *Kâtibî* mahlaslı bir eser daha var. Güfte ezgisinin melodik varyantı olan bir giriş sazıyla başlayan bu eserde de, *dost* terennümlerinin inşâd edildiği melodik satırların muhafaza edildiği görülüyor. Fakat, iki eser arasında terennümlerin bulundukları konum ve işlevleri açısından belirgin bir

fark görülmüyor. Terennümlerin inşâd edildiği ezginin giriş sazında da icra edildiği göz önüne alınırsa, bu kısımların melodik bütünlük içerisinde âşığın hafızasında bulunan ezgi üzerinden esere girdiğini söylemek yanlış olmaz.

Diğer taraftan, önceki eserde zincirleme olarak icra edilen kısımda bu özellik görülmüyor ve kuplenin son melodik satırına, kıtanın dördüncü mısraı inşâd ediliyor. Hece uzunluklarına ve icra keyfiyetine bağlı nüanslar dışında, kuruluş ve üslup açısından büyük farklar içermeyen ezgi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.55):

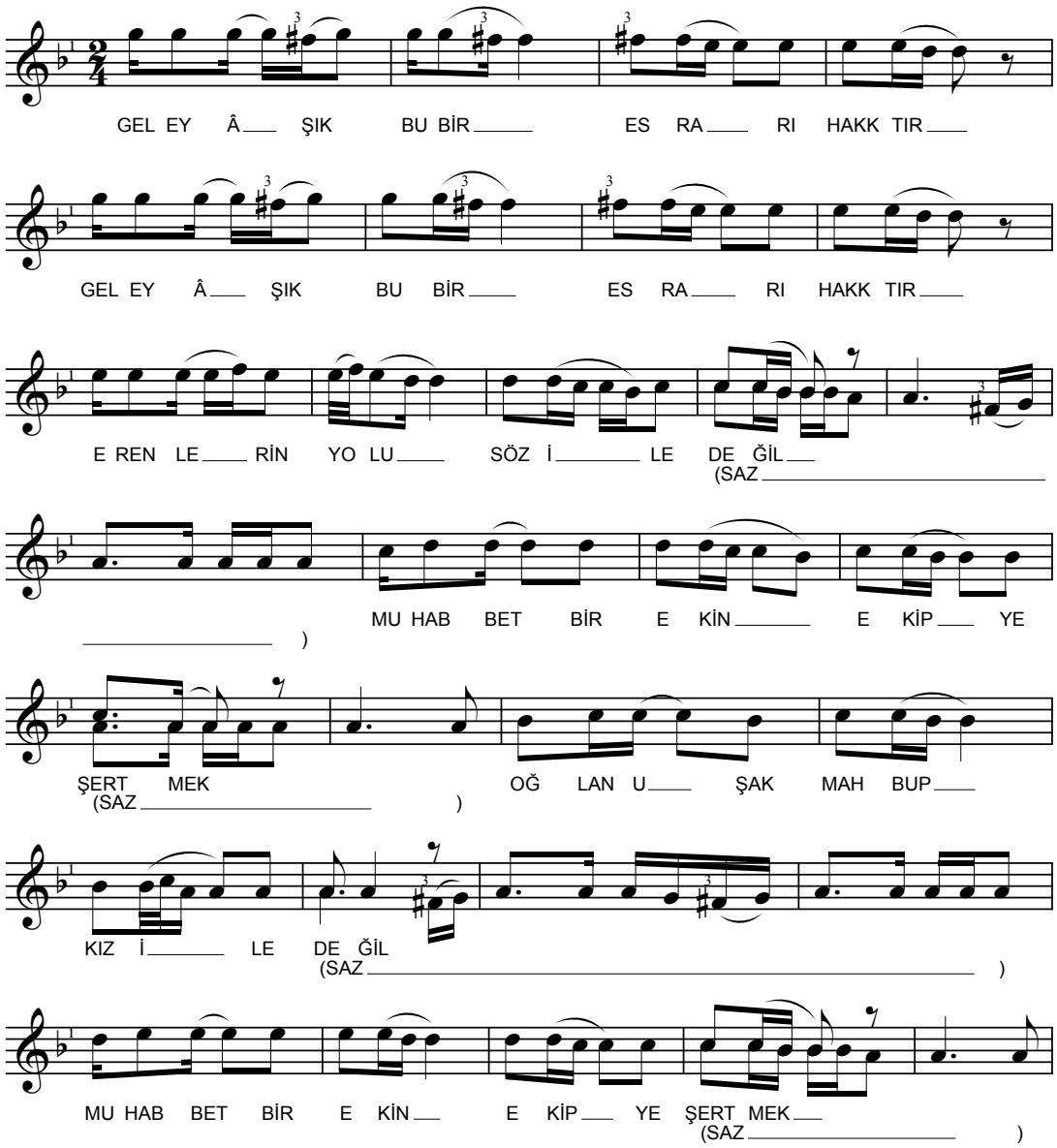
Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (1. Varyant) ***Kâtibî***



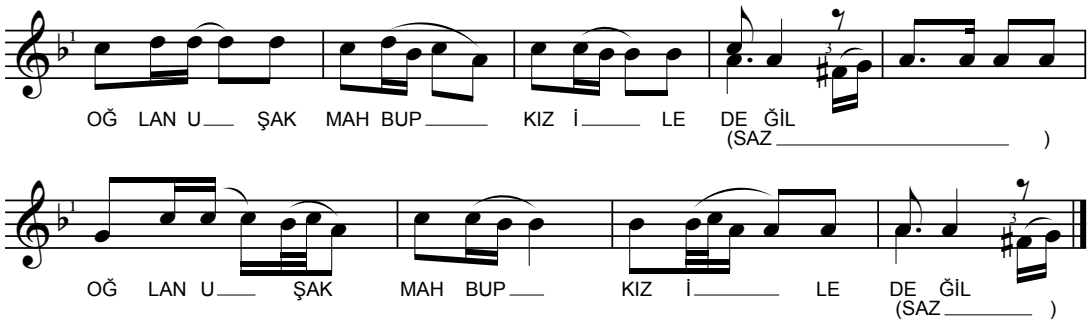
Şekil 3.55 : *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Ses kayıtları içerisinde Âşık Veysel'in bu eseri bir başka şekilde daha seslendirdiğine tanık oluyoruz. Bu ses kaydında *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır* mısraındaki *talip* kelimesi yerine *âşık* sözcüğünün tercih edildiğini görüyoruz. Bununla birlikte, bu kayıtta birinci ve dördüncü mısra sonlarına eklenen terennümler ortadan kalkıyor ve güftenin ikinci mısrası, yukarıda sözü edilen iki eserde görülmeyen, farklı bir pasaj üzerine inşâ ediliyor. Bu haliyle eserin kuruluşunda önemli bir değişiklik meydana gelmiş oluyor. Zira, yeni eklenen pasaj ile önceki eserde görülen pasajların güftenin farklı satırlarına giydirilmesi suretiyle, eser üzerinde bir genişleme alanı oluşuyor ve son iki mısraın tekrar edildiği bölümle birlikte, eserin kuple görünümüne bağlı melodik dış yapı özelliği, farklı bir niteliğe bürünüyor. (Şekil 3.56):

Gel ey âşık bu bir esrar-ı Hakk'tır (2. Varyant) ***Kâtibî'den***



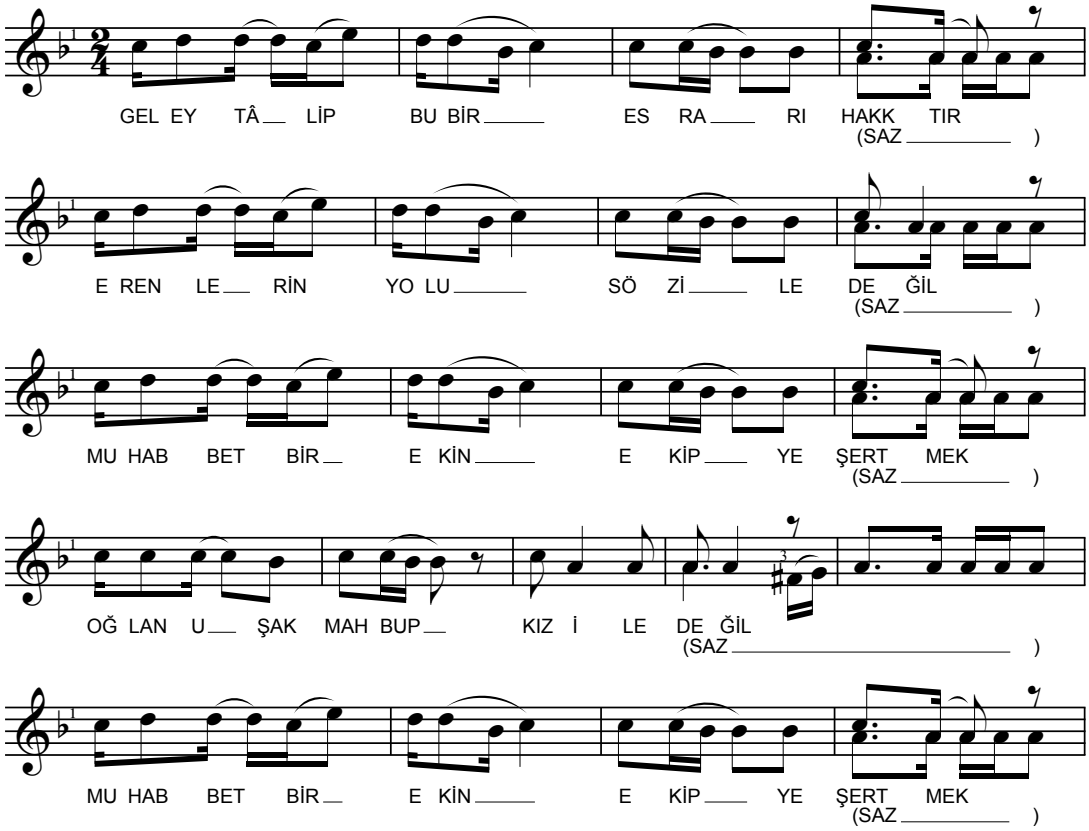
Şekil 3.56 : *Gel ey âşık bu bir esrar-ı Hakk'tır (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.



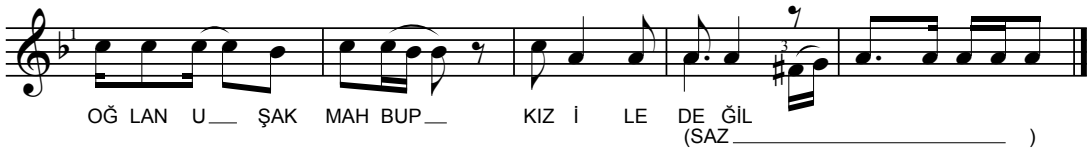
Şekil 3.56 (devam) : *Gel ey âşık bu bir esrar-ı Hakk'tır (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in farklı bir ses kaydında, *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır* mısraıyla başlayan şiiri yine karşımıza çıkıyor. Eserin girişinde güfte ezgisine benzeyen bir giriş sazı icra ediliyor. Bu eserde, kıtanın ilk üç mısraı, 1. Varyant'ın ikinci ve üçüncü mısraını inşâd ettiği pasajla; kıtanın son mısraı ise, yine 1. Varyant'ın dördüncü mısraını döşediği ezgiyle seslendiriliyor ve son iki mısra tekrar edilerek kuple görünümü tamamlanmış oluyor. Güftenin inşâd edildiği ezgi aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 3.57):

Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (3. Varyant) ***Kâtibî***



Şekil 3.57 : *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (3. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.57 (devam) : *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır (3. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Farklı tarihlerde icra edilen bu eserler, âşık sanatındaki eser üretimini örneklemek açısından büyük fayda sağlıyor. Zira, hece uzunluklarına ya da icra keyfiyetine bağlı motif değişimleri göz ardı edilirse, eserlerin iç ve dış yapı kuruluşlarında etkili olan kimi pasajların, ekleme/çıkarma yoluyla yeni eserleri meydana getirmede aktif rol oynadıkları açığa çıkıyor. Aynı güfte ile seslendirilen ve art arda sıralanan eserlerde rahatlıkla fark edilebilen müzikal iç ve dış yapı kuruluşlarını, buradaki gibi benzer motiflerin farklı şekilde sıralanmasıyla meydana getirilen, fakat farklı güftelerle seslendirilen eserlerde tespit etmek neredeyse mümkün olmuyor. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, öncelikle güfte aracılığıyla kurulan bağlantıyı, yalnızca ezgi üzerinden kurarak melodik pasajlar arasındaki ilişkiyi tanımlamak çoğu zaman imkânsız oluyor. Devreye bir de tempo, icra teknikleri, yöresel/bölgesel ağız ve söyleyiş karakterleri ve üsluba dayalı birtakım icra farklılıkları girdiğinde, birbirleriyle alakalı olan ezgileri tanıma ve ilişkilendirme imkânı ortadan kalkıyor. Bütün bunlar, âşık sanatı içerisinde farklı güftelerle seslendirilen kalıp ezgilerin yeni birer eser kimliği içerisinde dinleyiciye sunulmasını mümkün hale getiriyor ve gelenek içerisinde yaygın bir eser üretim yöntemi ifade ediyor.

Bu örnekler şüphesiz, geleneğin önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Veysel'in, ister usta malı, istese kendi üretimi bir melodi olsun, kalıp ezgiler yoluyla farklı kimlikte eser meydana getirme yollarından birini açığa çıkarıyor. Üstelik, sözü edilen bu eserlerin her birinin girişinde o esere özgü olmak üzere, güfte ezgisinin melodik varyantı olan ve kuruluş açısından onunla paralellik gösteren giriş ezgilerinin icra edilmesi de, rastgele bir icranın olmadığını, farklı eser hüviyetinin ortaya çıkarılması düşüncesinin bir bilinç dairesinde gerçekleştiğini gösteriyor.

İcra ve motif değişimlerine rağmen, güftenin her bir mısraının inşâd edildiği melodik pasajı simgelerle tanımladığımızda, yukarıdaki eserlerin birbirleriyle olan melodik benzerliklerini ve/veya farklılıklarını aşağıdaki gibi şematize ederek, Veysel'in bu eserlerde ortaya koyduğu melodik iç ve dış yapı kurgusunu tanımlama olanağı elde edebiliyoruz (Çizelge 3.13):

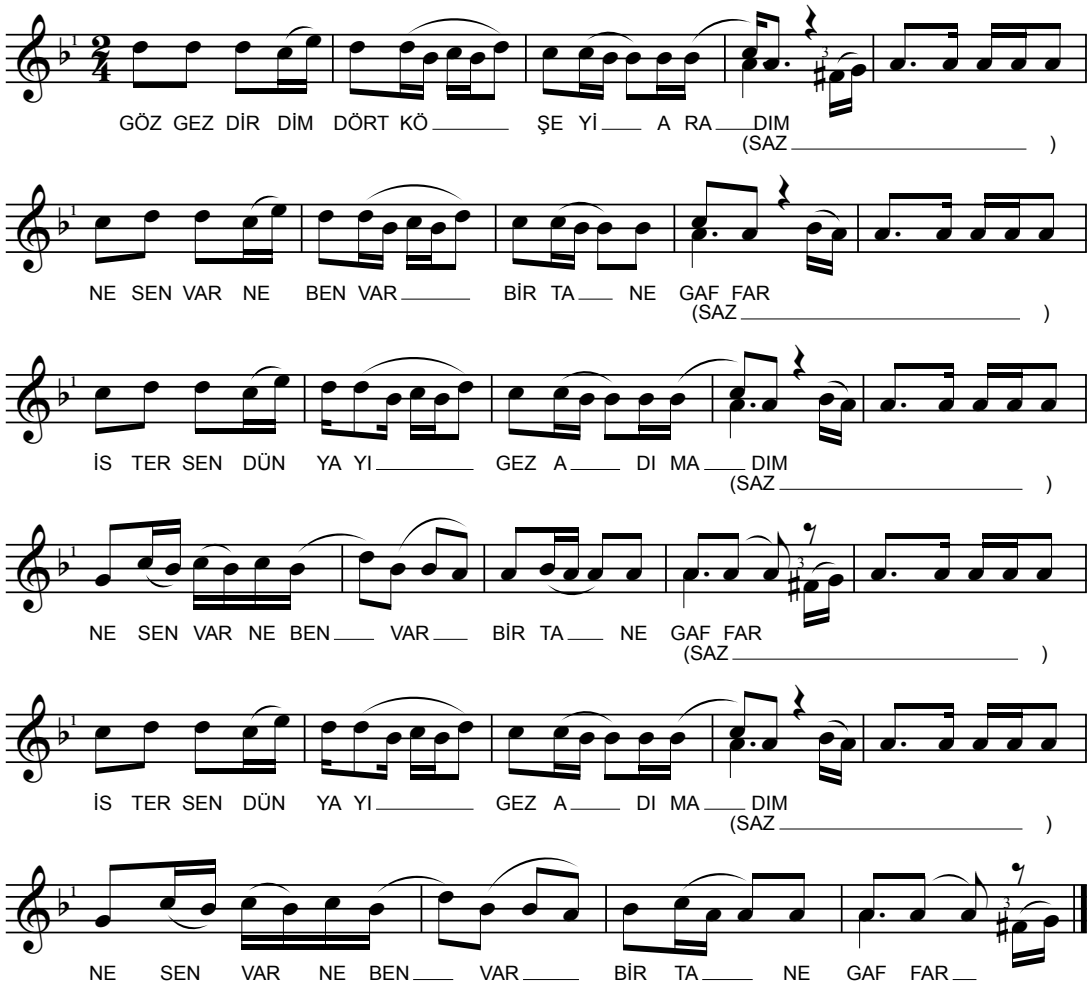
Çizelge 3.13 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-12.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
1. Varyant	a	1. mısra
	a^1 + b	1. mısra + Terennüm (dost dost dost dost)
	c	2. mısra
	c^1	3. mısra
	d + b^1	4. mısra + Terennüm (dost dost dost dost)
	e	1. mısra (Zincirleme/2. Kıtanın 1. mısrası)
2. Varyant	a^3	1. mısra
	a^4	1. mısra
	f	2. mısra
	c^2	3. mısra
	e^1	4. mısra
	f^1	3. mısra
	c^3	4. mısra
	e^1	4. mısra
3. Varyant	c^4	1. mısra
	c^5	2. mısra
	c^4	3. mısra
	e^2	4. mısra
	c^4	3. mısra
	e^2	4. mısra

Bu çizelgede de görüldüğü gibi, eserler içerisinde nüanslar şeklinde tekrarlanan, sonradan dâhil edilen veya çıkarılan melodik pasajlar yoluyla anlamlı bir melodik bütünlük yakalanarak yeni eserler ortaya çıkarılabiliyor. Ayrıca, ortaya çıkarılan bu yeni melodik yapı da farklı şiirlerle seslendirilmek suretiyle, farklı eserler olarak da karşımıza çıkabiliyor. Nitekim, Âşık Veysel'in repertuvarında bunun örnekleri de görülebiliyor. Sözgelimi, Veysel'in *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezgi, 3. Varyant'ın ezgisiyle hece uzunluklarına ve icra keyfiyetine bağlı değişiklikler dışında, büyük benzerlik gösteriyor. Ayrıca, Kangallı Noksânî'nin *Çoktan beri hasiretin çekerim*[98] mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezgide de aynı pasajlara rastlamak mümkün oluyor. Fakat, bu eserde, son iki mısraın bir çeşit nakarat hüviyetinde tekrarlanmasıyla meydana getirilen genişleme alanı bulunmuyor ve bu haliyle kalıp ezgi belki de en yalın şekliyle bu eserde karşımıza çıkmış oluyor. Sözünü ettiğimiz ezgileri art arda gösterelim (Şekil 3.58, Şekil 3.59):

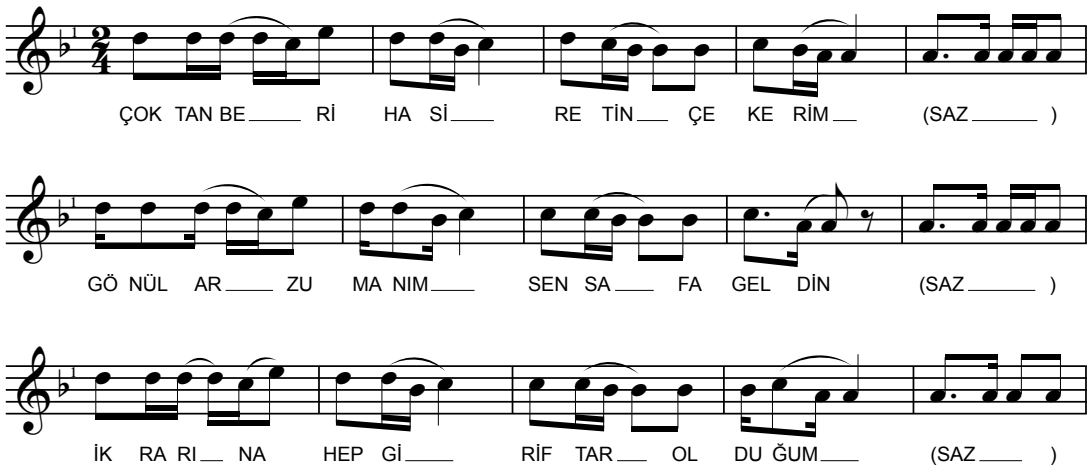
[98] Noksânî'nin şiiri yazılı kaynaklarda *Çoktan beri intizarın çektiğim* mısraıyla başlıyor (Bkz. Özmen, 1998:237/III).

Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (1. Varyant) ***Âşık Veysel***

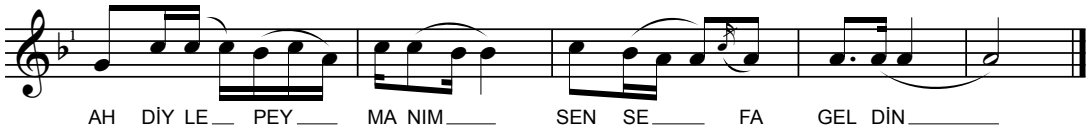


Şekil 3.58 : *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Çoktan beri hasiretin çekerim ***Noksânî'den***



Şekil 3.59 : *Çoktan beri hasiretin çekerim* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.59 (devam) : *Çoktan beri hasiretin çekerim* mısraıyla başlayan eserin notası.

Bu iki eserin birinci kuplelerini, güfte ve melodi ilişkisini karşılaştırmak üzere simgelerle gösterdiğimizde, güfte mısralarının giydirildiği melodik parçacıkların büyük oranda birbirine benzediği ortaya çıkıyor (Çizelge 3.14).

Çizelge 3.14 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-13.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Göz gezdirdim dört köşeyi aradım	a	1. mısra
	a^1	2. mısra
	a^2	3. mısra
	b	4. mısra
	a^2	3. mısra
	b^1	4. mısra
Çoktan beri hasiretin çekerim	a^3	1. mısra
	a^4	2. mısra
	a^5	3. mısra
	b^2	4. mısra

Çizelgeye göre, eserlerin iç yapı kurgusu ve mısraların giydirildiği melodi parçacıkların Çizelge 3.13'te gösterilen eserlerden bağımsız olmadığı anlaşılıyor. Bununla birlikte, önceki grupta ikinci mısraın iç durağından sonraki kısmının inşâd edilerek meydana getirildiği terennümlerin bu iki eserde yer almaması, dış ve iç yapı kuruluşları açısından her iki eser grubunun birbirlerinden farklı görünmesine neden oluyor.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarına bağlı kalıp ezgileri benzer kuruşlar üzerinden tanımlamaya devam edelim. Veysel'in, *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah* mısraıyla başlayan ve *Kâmil* mahlaslı[99] usta malı bir şiir ile *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım* mısraıyla başlayan kendi şiirini aynı kalıp ezgi üzerine inşâd ederek seslendirdiği görülüyor. Ayrıca, yine kendisine ait *olan Çırpınıp içinde döndüğüm deniz* ve *Köşe-yi vahdete çekilsem dursam* mısraıyla başlayan şiirlerini döşediği ezgiler de, hece uzunluklarına ve icra keyfiyetine bağlı ritmik değişiklikler dışında bu iki eserin ezgisiyle büyük benzerlik gösteriyor.

[99] Âşık Veysel, mahlasın bulunduğu mısraı *Kâmil'in sözüne eğler âşikâr* şeklinde seslendiriyor. Ancak, Ahmed Adnan Saygun'un Ali İzzet Özkan'dan derleyerek yayımladığı Karacaoğlan rivayetinde şiirin *Turnam yolun dost köyüne uğrarsa* mısraıyla başlayan, *Karac'oğlan* mahlaslı bir varyantı olduğunu görüyoruz. İlhan Başgöz de, bu kitaptaki kimi hatalardan söz ederken -muhtemelen Âşık Veysel'den intikal eden bilgilerle- şiirin *Kâmil* adlı bir saz şairine ait olduğunu belirtiyor (1952:7). Bununla birlikte, Murat Uraz'ın verdiği bilgilere göre bu şiir 19. yüzyıl âşıklarından Erzurumlu Kâmî'nin şiirleri içerisinde yer alıyor ve mahlas, *Kâmî'nin sırrını etme âşikâr* mısraı içerisinde geçiyor (Bkz. Uraz, 1933:160; ayrıca Özarslan, 2001:364).

Eserlerin tamamı, güfte ezgisini andıran ve büyük ölçüde kalıplaşmış bir giriş sazı ile başlıyor. Aynı ezgi kimi zaman güfte kıtalarını birbirine bağlayan bir aranağme hüviyetinde icra edilirken, kimi zaman da kısa veya uzun süreli hayallemeler aracılığıyla kıtalar arasında bağlantı kurulduğu görülüyor. Sözü edilen bütün eserlerde, benzer giriş sazı ve aranağmelerin kullanılması, gerek güfte ezgisi ve gerekse güfte ezgisine eklenen ve eserin meydana gelmesine katkıda bulunan melodik kısımların bir bütün olarak âşığın hafızasında yer aldığını, aslında bu melodik kısımların da kalıp ezginin kendisinden kaynaklandığını ve eser içerisinde icra edildiği pozisyona göre çeşitlendiğini gösteriyor.

Eserlerin tamamında, güfte mısralarının inşâd edildiği melodi parçacıkları arasında benzerlik olduğu görülüyor. Sözgelimi, yukarıda isimleri zikredilen eserlerden birinin ilk mısraının inşâd edildiği melodik satır ile diğerlerinin giydirildiği ezgiler arasında seyir ve yapı yönünden belirgin farklar hissedilmiyor. Bu da, eserlerin yalnızca dış yapı kuruluşu açısından değil, iç yapı özellikleri bakımından da birbirleriyle büyük benzerlik gösterdiğini ortaya koyuyor. Eser bazında ortaya çıkan ezgi ve güfte ilişkisini, güfte mısralarının inşâd edildiği melodik satırları aşağıdaki çizelge üzerinde ayrıştırarak daha belirgin bir şekilde görebiliyoruz (Çizelge 3.15):

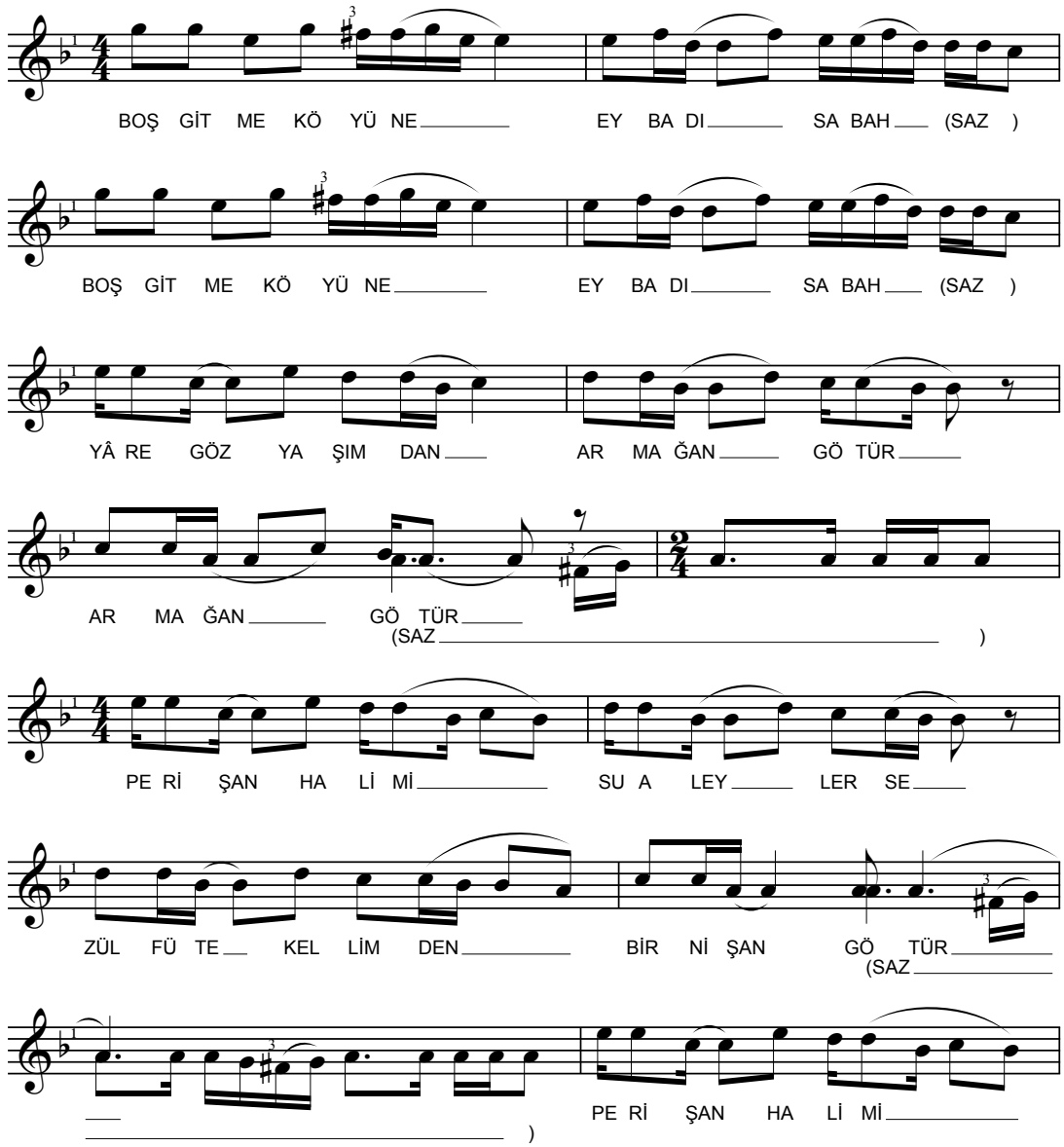
Çizelge 3.15 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-14.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant)	a	1. mısra
	a	1. mısra
	b + c	2. mısra + Terennüm (armağan götür)
	b^1	3. mısra
	d	4. mısra
	b	3. mısra
	d	4. mısra
Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant)	a^1	1. mısra
	a^2	1. mısra
	$b^2 + c^2$	2. mısra + Terennüm (bir tane Gaffar)
	b^3	3. mısra
	d^2	4. mısra
	b^3	3. mısra
	d^2	4. mısra
Çırpınıp içinde döndüğüm deniz	a^3	1. mısra
	a^4	1. mısra
	$b^4 + c^3$	2. mısra + Terennüm (ürüzgârından)
	b^5	3. mısra
	d^3	4. mısra
	b^5	3. mısra
	d^3	4. mısra
Köşe-yi vahdete çekilsem dursam	a^5	1. mısra
	a^5	1. mısra
	$b^6 + c^4$	2. mısra + Terennüm (derdi bırakmaz)
	b^7	3. mısra
	d^4	4. mısra
	b^7	3. mısra
	d^4	4. mısra

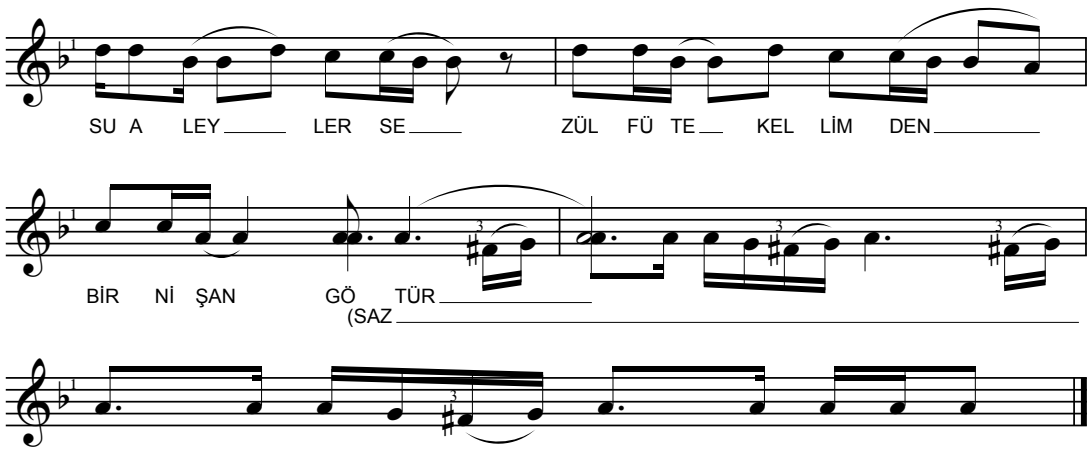
Eserlerin birinci kuplelerinin gösterildiği çizelgede, her bir güfte mısraının aynı ezgi üzerinde belirli melodik farklılıklarla tekrar edildiği görülüyor. Buradaki melodik

farklılıklar ise, kimi zaman hece uzunluklarına bağlı iç ritmik değişiklerden, kimi zaman da icra keyfiyetine bağlı çalış ya da söyleyiş özelliklerinden kaynaklanıyor. Özellikle, birinci mısra ile üç ve dördüncü mısraların bir arada tekrar edildiği kısımların bütün eserlerde aynı olması, kalıp ezginin muntazam bir şekilde farklı eser kimlikleri üzerinde tekrar edildiğini ortaya koyuyor. Zira, buradaki tekrar bölümleri ile ikinci mısraın sonuna eklenen terennümler, yalnızca iç yapı değil, aynı zamanda dış yapı kuruluşlarının da aynı olduğunu ve kalıp ezginin bir bütün olarak farklı eser üretimlerinin temelini oluşturduğunu gösteriyor. Sözü uzatmadan kuruluş şemalarını aktardığımız eserlerin güfte ezgilerini gösterelim (Şekil 3.60, Şekil 3.61, Şekil 3.62, Şekil 3.63):

Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant) ***Kâmil***

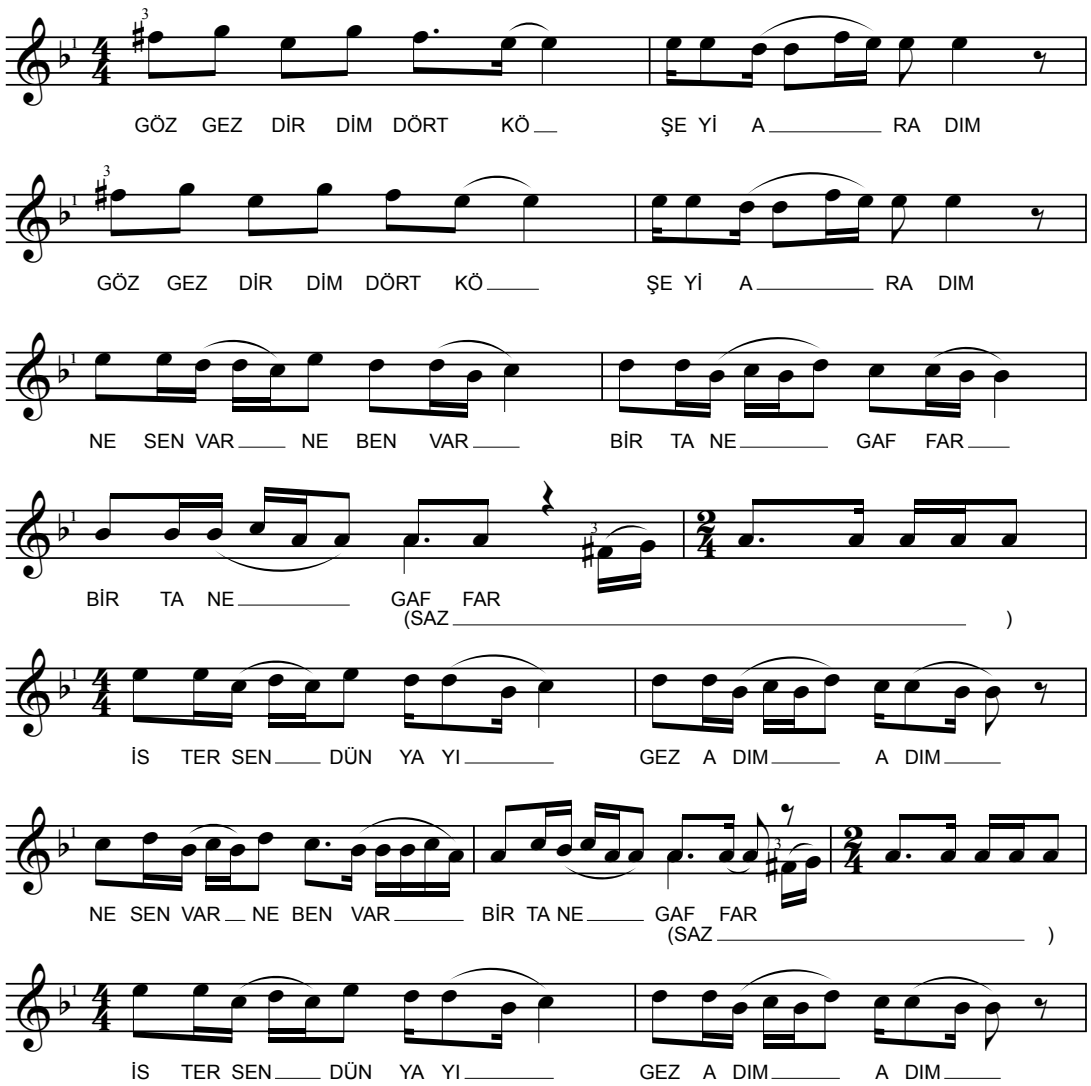


Şekil 3.60 : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

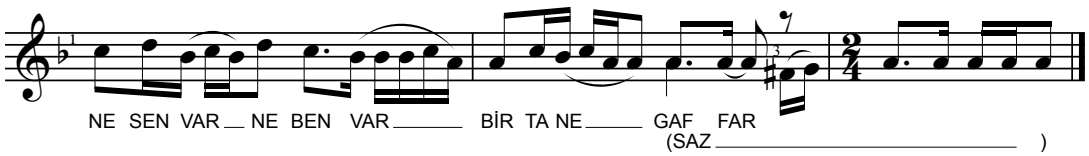


Şekil 3.60 (devam) : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant) ***Âşık Veysel***

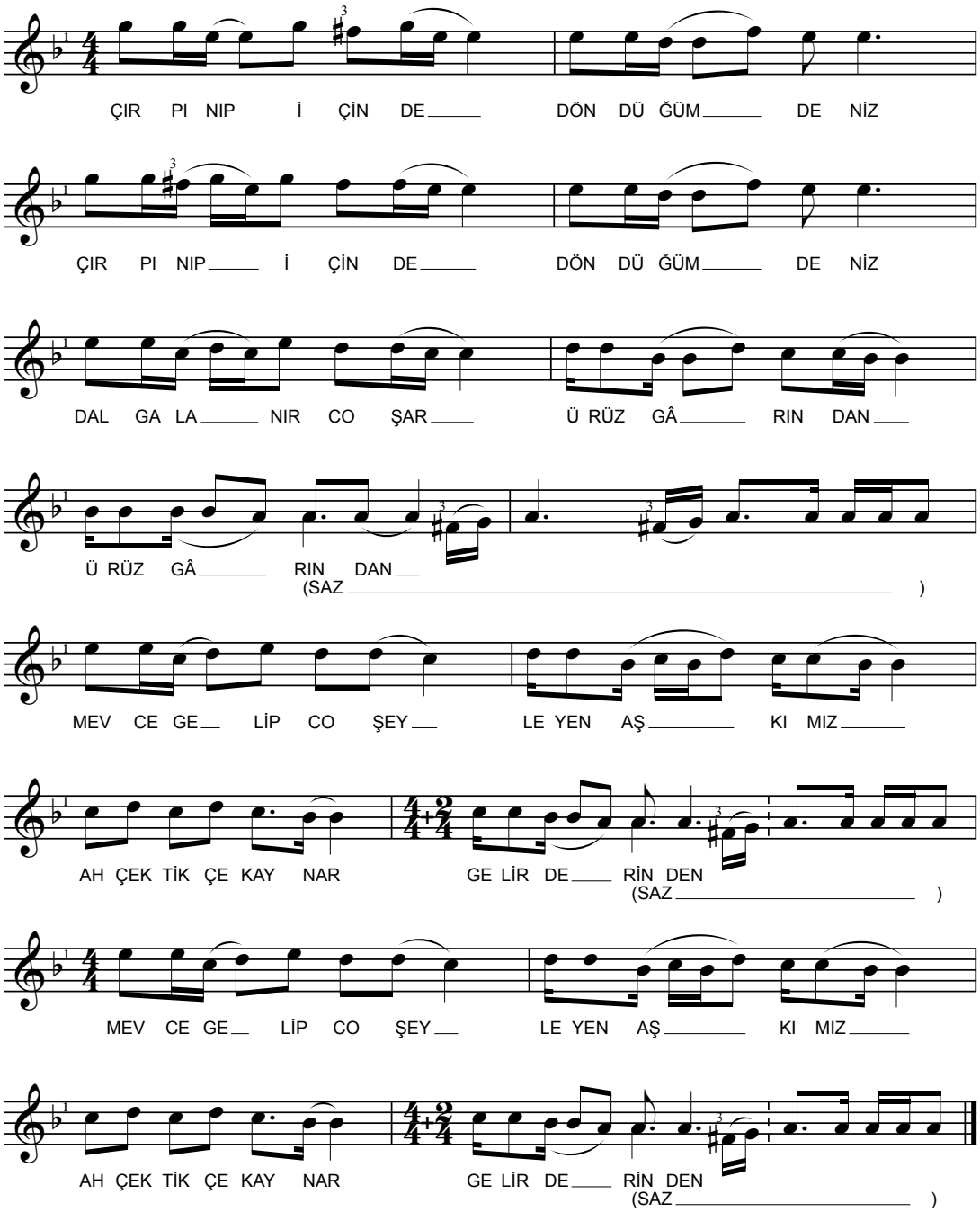


Şekil 3.61: *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.



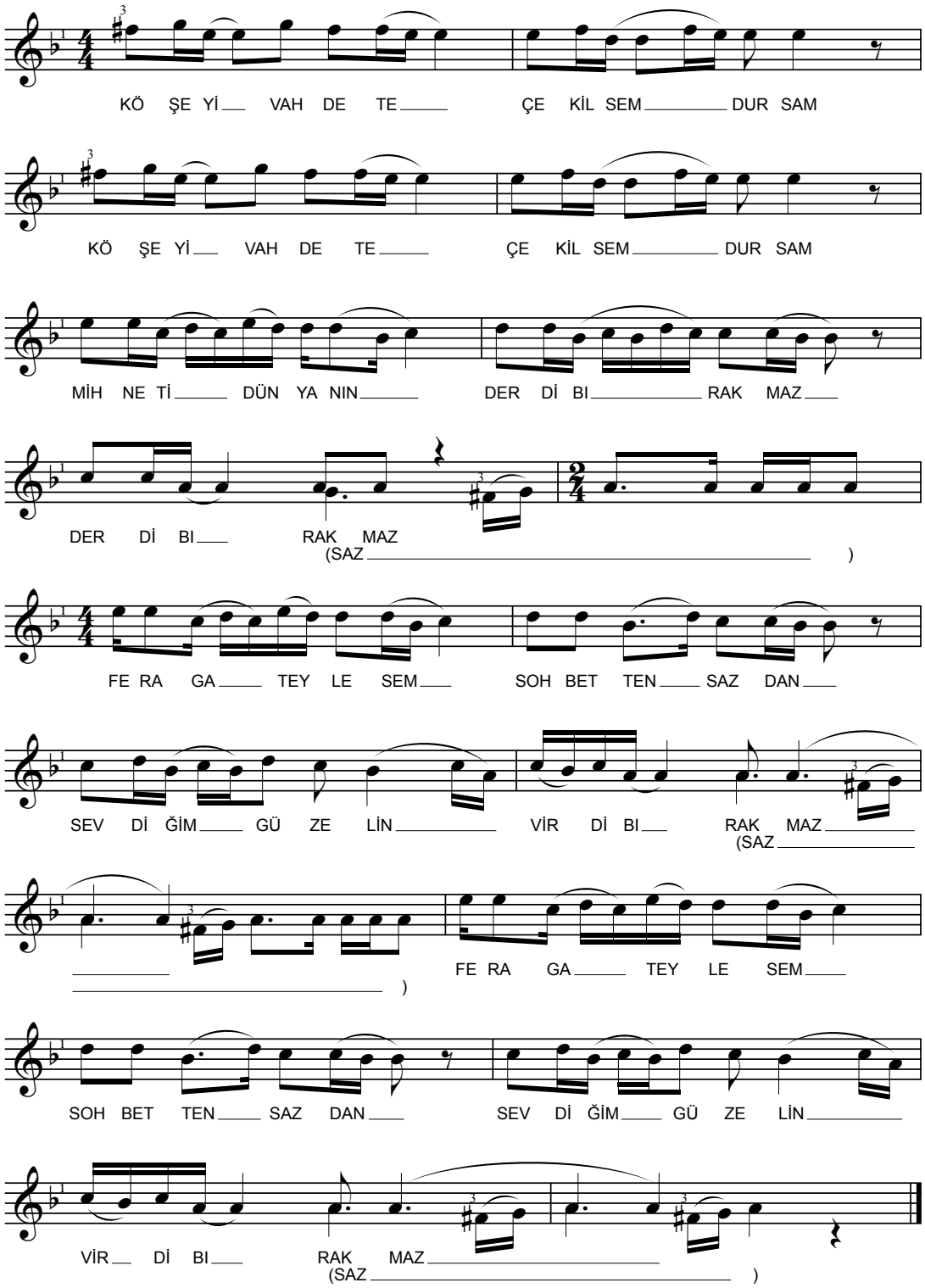
Şekil 3.61 (devam) : *Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Çırpınıp içinde döndüğüm deniz ***Âşık Veysel***



Şekil 3.62 : *Çırpınıp içinde döndüğüm deniz* mısraıyla başlayan eserin notası.

Köşe-yi vahdete çekilsem dursam ***Âşık Veysel'den***



Şekil 3.63 : *Köşe-yi vahdete çekilsem dursam* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in ses kayıtları içerisinde farklı âşıklara ait şiirlerle seslendirilen ve melodik açıdan benzerlik gösteren iki eser daha var. Bunlar, Kayserili *Seyrânî*'nin (Köprülü, 2004:493) *Emir Hak bizleri dil dolandırır* ve *Mir'atî*'nin *İdris terziliği icat*

etmeden[100] mısraıyla başlayan şiirleri ile seslendiriliyor. Eserler yalnızca ezgi yönünden değil, icra üslubu açısından da büyük benzerlik gösteriyor. Özellikle, eserlere giriş ezgisi hüviyetindeki kısa süreli hayallemelerle başlanması, kalıp ezgiyle birlikte icra edilen münhasır bir giriş ezgisinin bulunmadığına ya da mevcut ses kayıtlarında bu ezgilerin seslendirilmediğine işaret ediyor. Kıtaları birbirine bağlayan hayallemeler de, kalıp ezgiye bağlı özgün bir aranağmenin olmadığını ya da ses kayıtlarında icra edilmediğini ortaya koyuyor. Bu da, eserin karakteristik özelliklerinin doğrudan kalıp ezgi üzerinden dinleyiciye aktarıldığını ve esere eklemlenen münhasır parçaların bulunmadığına işaret ediyor. Bununla birlikte, her bir mısraın sonuna eklenen ve bir çeşit köprü niteliğinde olan enstrümantal kısımların, güftenin inşâd edilen ezgilerle melodik soru-cevap ilişkisinin doğmasına neden olduğunu ve iki eserde de bu pasajların büyük ölçüde benzer şekilde tekrar edildiğini belirtelim.

Her iki eserin icrası sırasında, güftenin birinci mısraının serbest ya da serbest ritme yakın bir okuyuşla seslendirildiği ve diğer mısraların inşâd edildiği ezgilerde de konuşma üslubuna yakın bir icra tekniğinin kullanıldığı görülüyor. İcra sırasında değişmekle birlikte, güfte inşâdı esnasında kimi zaman ritmik, kimi zaman da esnek olarak tanımlanabilecek bir ritmik yapının varlığı göze çarpıyor. Daha önce de ele alındığı üzere, *Beş günlük dünyada ey âdemoğlu* (1. Varyant), *Okudum mektepte vardım bir ere*, *Sen seni yitirip gezme ırağı*, *Zemanede bir hal gelmesin başa* gibi eserlerde de görülen bu okuyuş, büyük ölçüde tekke/ocak sistemine bağlı âşıklar arasında yaygın bir icra stilini akla getiriyor. Özellikle, mısraların son hecelerinde, dizinin dördüncü derecesinden beşinci derecesine bağlanarak çıkılması da bu serbest veya esnek okuyuşu belirginleştiriyor.

Diğer yandan, eserlerin en belirgin farkı, güfte kıtalarının ezgiye inşâdı sırasında ortaya çıkıyor. *Emir Hak bizleri dil dolandırır* mısraıyla başlayan eserin birinci kıtasının inşâd edildiği ezgi ile melodi+güfte ilişkisine bağlı kuple görünümü tamamlanırken, *İdris terziliği icat etmeden* mısraıyla başlayan eserin kuple görünümü iki kıtanın art arda seslendirilmesi ile meydana geliyor. Bu açıdan, ikinci eserin ilk kuplesinin, birinci eserinkinden daha uzun ve melodik olarak iki parçadan meydana gelen bir yapıda olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Bu da, aynı kalıp ezgiyle seslendirilmiş olsalar dahi, eserlerin iç ve dış yapı kuruluşlarının birbirine göre farklı görünmesine neden oluyor. Eserlerin kuple görünümlerini şematize ettiğimizde, iki eser arasındaki melodik ve yapısal farklılıklar belirgin bir şekilde görülebiliyor (Çizelge 3.16):

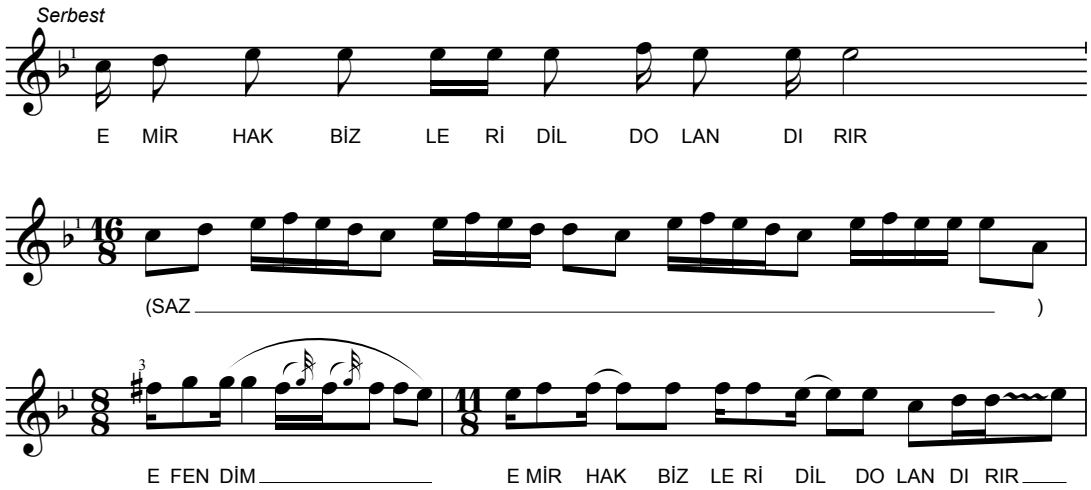
[100] Eserin ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Çizelge 3.16 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-15.

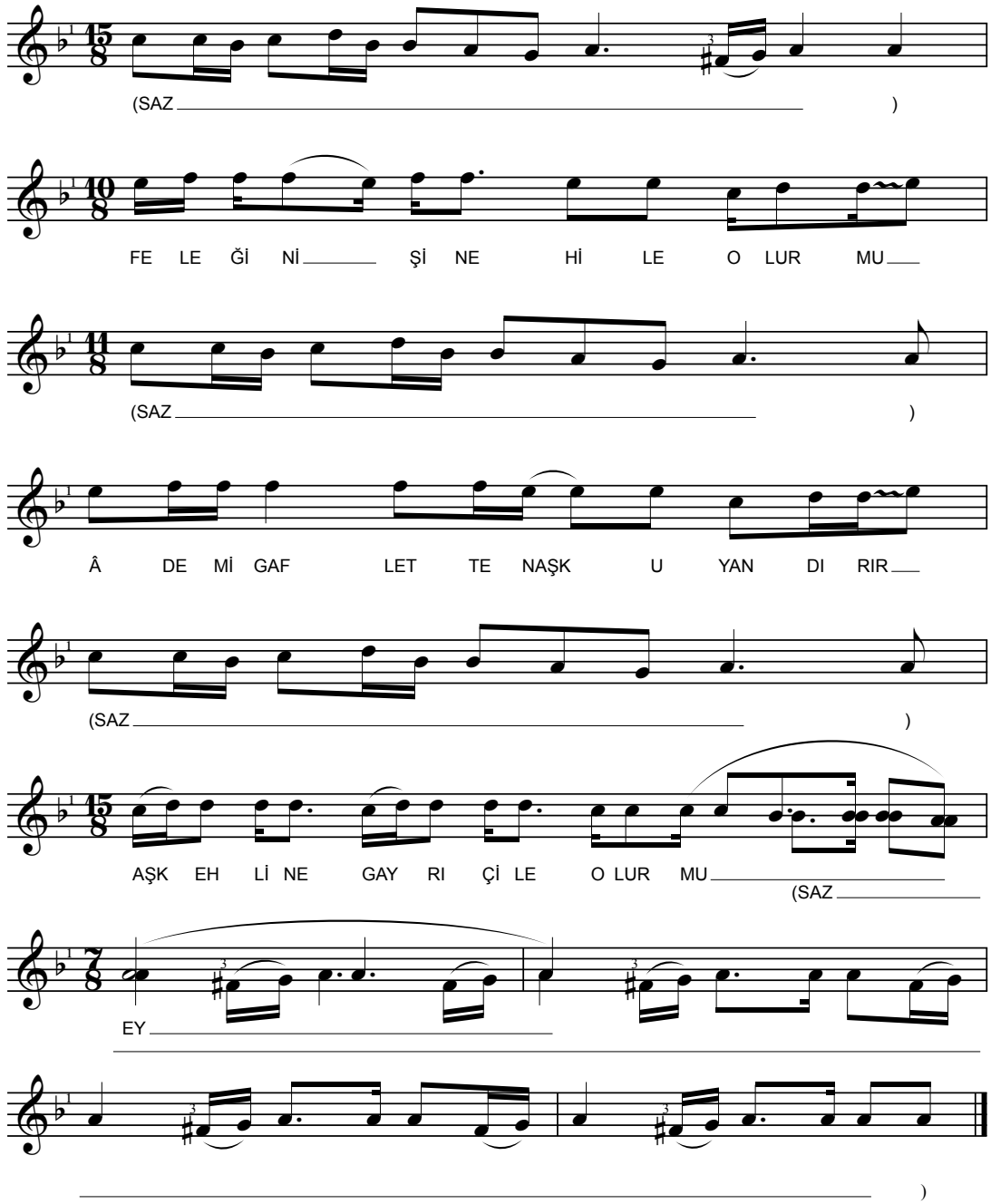
Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Emir Hak bizleri dil dolandırır	a + b	1. mısra + Köprü
	c + d + e	Terennüm (efendim) + 1. Mısra + Köprü
	$d^1 + e^1$	2. mısra + Köprü
	$d^2 + e^1$	3. mısra + Köprü
	f + g + h	4. mısra + Terennüm (ey) + Hayalleme
İdris terziliği icat etmeden	$a^1 + b^1$	1. mısra + Köprü
	$c^1 + d^3 + e^1$	Terennüm (etmeden) + 1. Mısra + Köprü
	$d^4 + e^2$	2. mısra + Köprü
	$d^5 + e^1$	3. mısra + Köprü
	$f^1 + g^1 + h^1$	4. mısra + Terennüm (dost) + Hayalleme
	$i^1 + e^1$	1. mısra + Köprü
	$i^2 + e^1$	2. mısra + Köprü
	$i^3 + e^1$	3. mısra + Köprü
	$j + k + h^2$	4. mısra + Terennüm (ey tabib ey) + Hayalleme

Bu çizelgede, eserlerin birinci kıtalarının inşâd edildiği pasajların büyük ölçüde aynı ezgilerden oluştuğu anlaşılıyor. Özellikle, terennümler, köprüler ve tekrar eden mısraların inşâd edildiği pasajlar her iki eser için de aynı yapısal özellikte iken, ikinci eserin birinci kıtasının sonuna eklenen hayallemeden sonra güftenin ikinci kıtasının farklı melodik pasajlarla icra edilmeye başlandığı görülüyor. Bu da ikinci eserin kuple görünümünün, yani dış yapı kuruluşunu belirleyen unsurların esasında ilk eserden farklı olduğunu ortaya koyuyor. İkinci eserdeki ikinci kıtanın inşâd edildiği kısmı bir tür melodik genişleme alanı olarak kabul edersek, buranın kalıp ezginin devamı ya da âşığın kendi tasarrufuyla esere eklediği sonucuna varılabilir. Öte yandan, bu eserdeki gibi, iki kıtadan meydana gelen kuple görünümüne sahip örneklere Âşık Veysel'in seslendirdiği eserler içinde de, farklı yörelerdeki âşıkların eserlerinde de tesadüf edilebildiğini ve bunun âşıkların eser meydana getirirken kimi zaman başvurdukları bir üretim yöntemi olduğunu belirtelim ve sözü uzatmadan, yukarıda zikredilen eserlerin güfte ezgilerini gösterelim (Şekil 3.64, Şekil 3.65):

Emir Hak bizleri dil dolandırır ***Seyrânî***

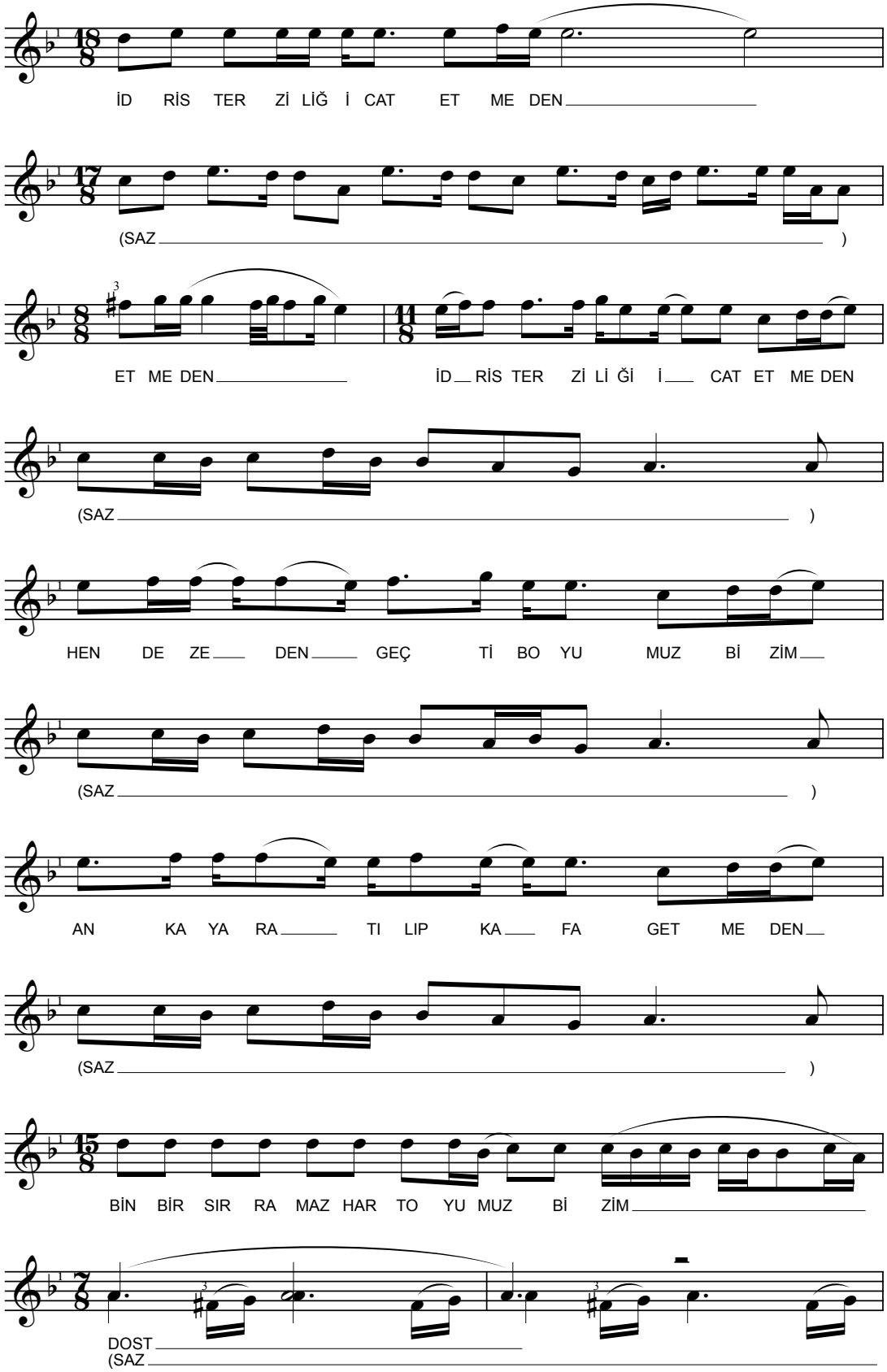


Şekil 3.64: *Emir Hak bizleri dil dolandırır* mısraıyla başlayan eserin notası.

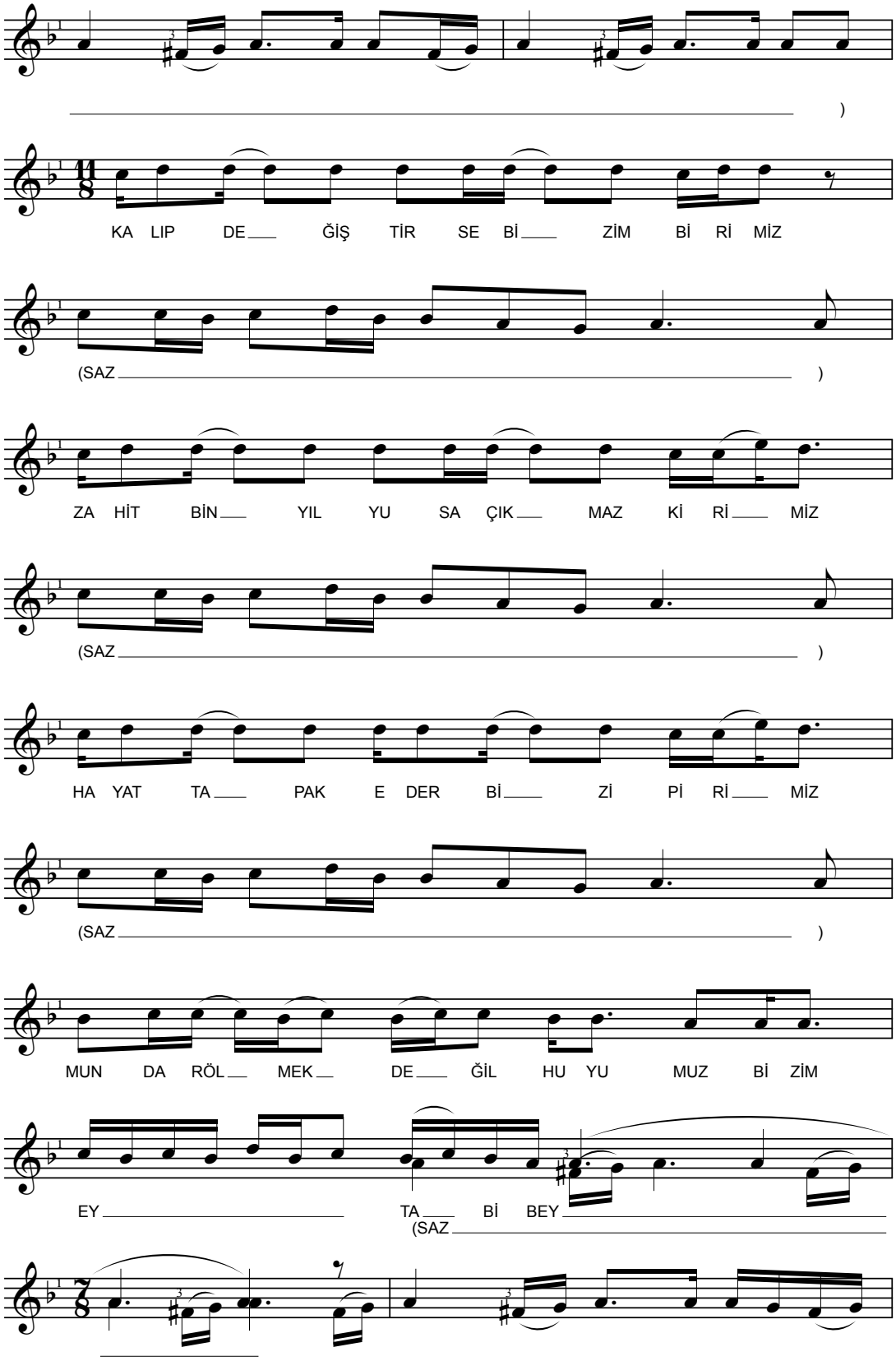


Şekil 3.64 (devam) : *Emir Hak bizleri dil dolandırır* mısraıyla başlayan eserin notası.

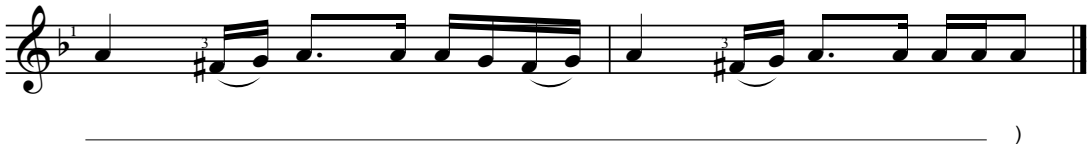
İdris terziliği icat etmeden ***Mir'ati***



Şekil 3.65 : *İdris terziliği icat etmeden* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.65 (devam) : *İdris terziliği icat etmeden* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.65 (devam) : *İdris terziliği icat etmeden* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında, buradaki ezgi kuruluşu ve icra üslubunu andıran, ancak farklı bir kalıp ezgiye inşâd edilen iki eser daha yer alıyor. Bunlardan ilki Erzurumlu Kâmî'nin[101] *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah* mısraıyla başlayan şiiri ile, diğeri de Kâtibî'nin *Sen seni yitirip gezme ırağı*[102] mısraıyla başlayan şiiri inşâd edilerek seslendiriliyor. Hatırlanacağı üzere, Âşık Veysel'in repertuvarında her iki şiirin de farklı kalıp ezgilere inşâd edilen varyantlarından söz edilmişti. Bu eserlerin ezgileri melodik açıdan birebir örtüşmese de; aralarında giriş melodisi, ezgi kuruluşu, seyir, üslup ve icra özellikleri bakımından bir ilişki kurulabiliyor.

Kâmil mahlaslı eserin ilk iki mısraı konuşma üslubuna yakın bir ritmik yapıda seslendiriliyor. *Kâtibî* mahlaslı eserin ilk üç mısraının giydirildiği ezgide de buna yakın bir okuyuş görülse de, mısraın son kelimesinin giydirildiği motifteki çıkıcı seyirle gerçekleşen melismatic hareket, icradaki serbest ritmik yapı hissini ortadan kaldırıyor. Öte yandan, ikinci eserin üçüncü mısraı, ilk iki mısraın ezgisiyle nispeten bir paralellik gösterse de; birinci eserin üçüncü mısraı, dizinin altıncı derecesi üzerinden başlayarak dördüncü derece üzerinde bir durak noktası oluşturan ve diğer pasajlardan tamamen farklı bir ezgi üzerine giydiriliyor.

Bununla birlikte, mısra sonlarında icra edilen köprü ezgileri, eserlerin başlangıcında seslendirilen giriş ezgileriyle büyük paralellik gösteriyor. Her iki eserdeki köprülerde görülen motif farklılıkları, aynı zamanda giriş ezgilerinde de simetrik olarak görülebiliyor ve bu motifler, kalıp ezginin eser kimliği içerisindeki karakterini yansıtıyor. Ezgi ve güfte ilişkisini şematik olarak gösterdiğimizde, gerek güfte mısralarının giydirildiği pasajlar arasındaki münasebet ve gerekse mısraları birbirlerine enstrümantal olarak bağlayan pasajların fonksiyonu açıkça görülebiliyor (Çizelge 3.17):

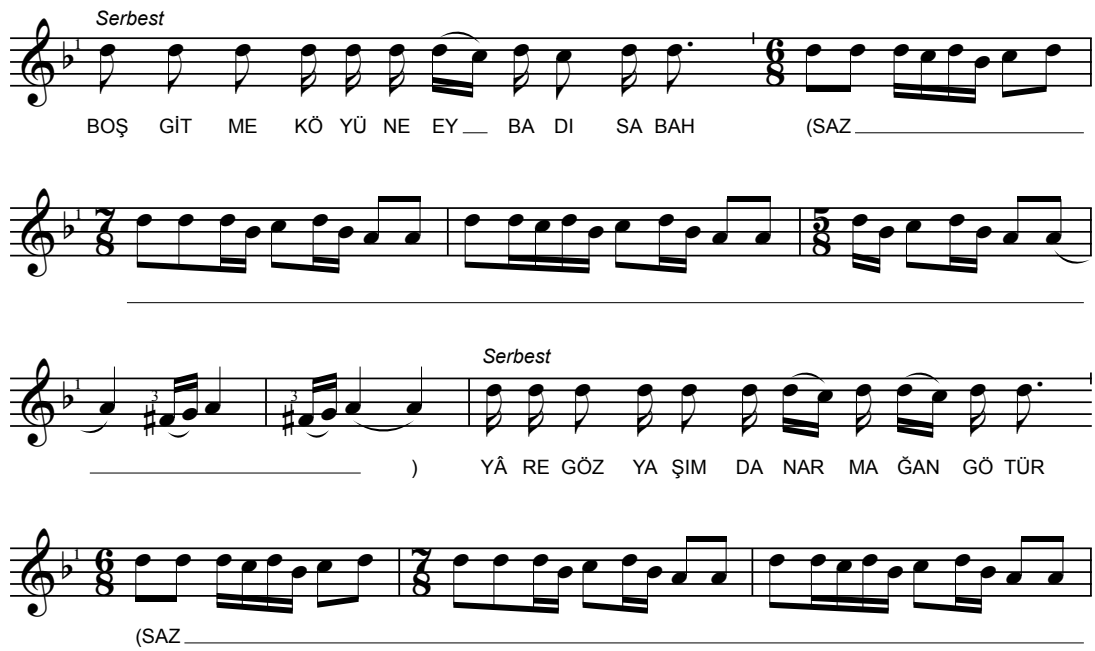
[101] Âşık Veysel icra sırasında mahlası *Kâmî* değil, *Kâmil* olarak seslendiriyor.
[102] Eserin ses kaydı, Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir.

Çizelge 3.17 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-16.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant)	a + b a^1 + b c + b^1 d + e	1. mısra + Köprü 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü[103] 4. mısra + Terennüm (eyvah ey dost ey)
Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant)	a^2 + b^2 a^3 + b^2 a^4 + b^2 d^2 + e^2	1. mısra + Köprü[104] 2. mısra + Köprü 3. mısra + Köprü 4. mısra + Terennüm (eyvah ey dost ey)

Çizelgede görüldüğü gibi, eserlerin iç yapı benzerliğinin yanı sıra kıta sonlarına ilave edilen terennümlerin de aynı olması, şiirin bir tür ezgi şablonu üzerine giydirildiğini ve o şablona özgü nüansların eserden esere refleks halinde aktarıldığını ortaya koyuyor. Mısra düzeyindeki melodik farklılıklara göz atmak üzere, yukarıda isimleri zikredilen eserlerin güfte ezgilerini sırasıyla aktaralım (Şekil 3.66, Şekil 3.67):

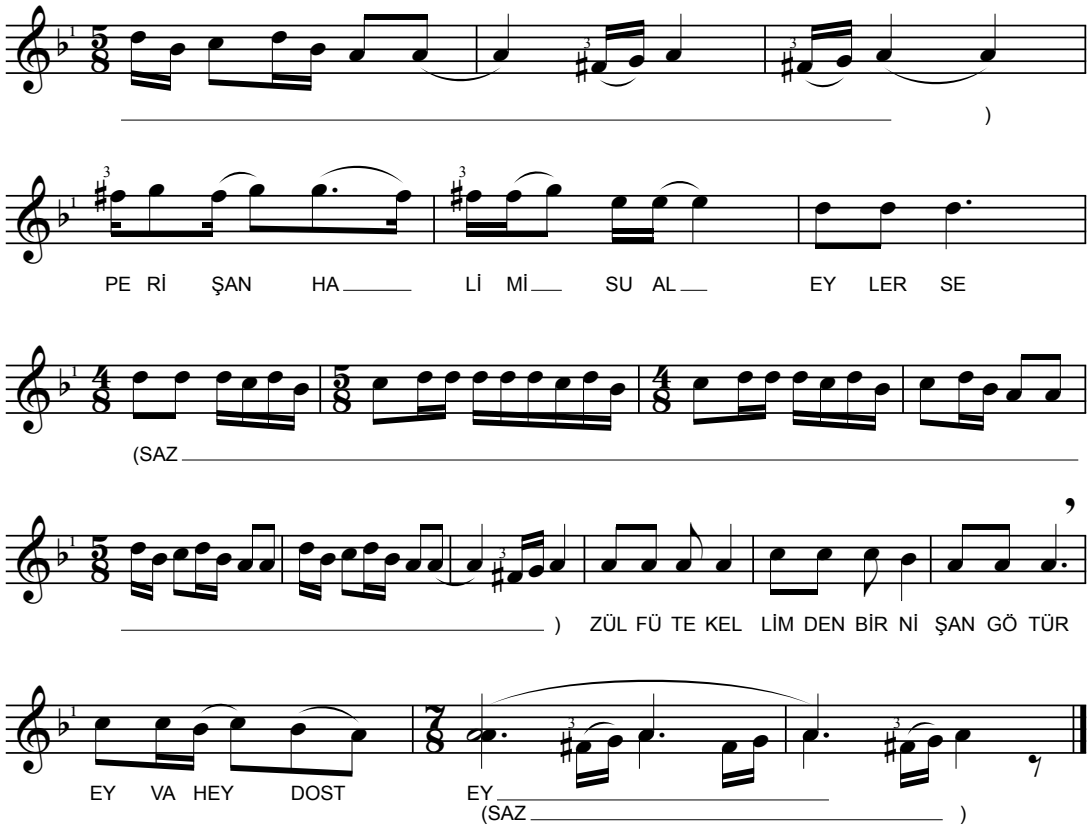
Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant) ***Kâmil***



Şekil 3.66 : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

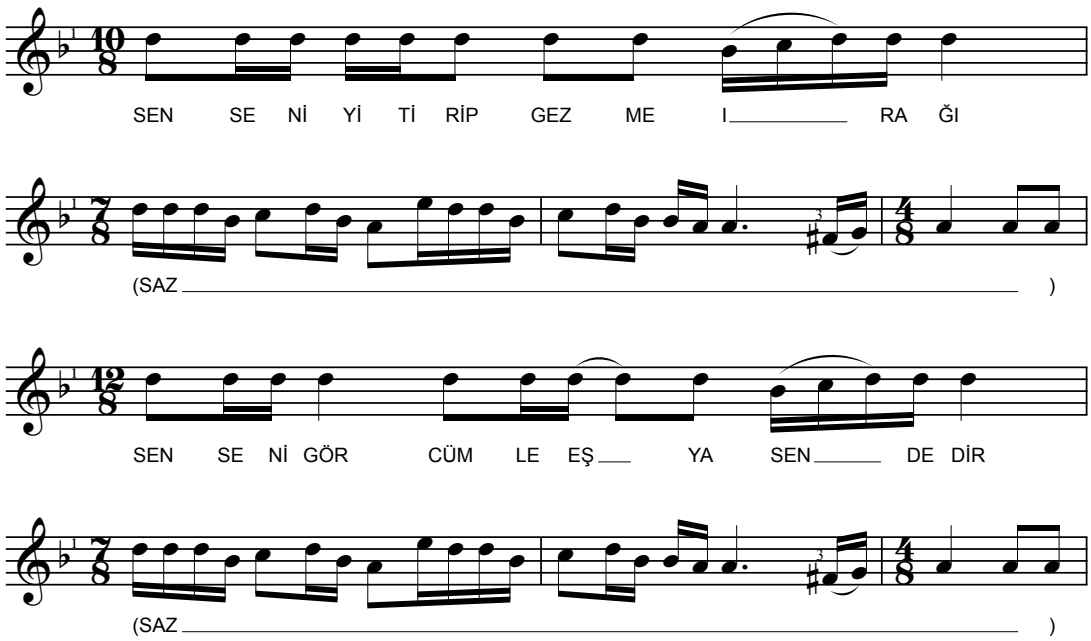
[103] Üçüncü mısraın sonunda icra edilen köprü, birinci ve ikinci mısraın sonundaki köprüden melodik olarak farklılık gösterse de, bunların icradaki tekrar sırasında çeşitlenerek genişlediği ve işlev açısından birbirinden büyük farklılıklar taşımadığı anlaşılıyor. Bu noktada, üçüncü mısraın sonunda çalınan ezgi için, ilk iki mısraın sonunda icra edilen köprülerden tamamen farklı bir simge kullanmamayı tercih ediyoruz.

[104] Güftenin ilk üç mısraının inşâd edildiği ezgi, önceki eserin birinci ve ikinci mısraının seslendirildiği ezgiden farklı görünse de, bunların hece uzunluklarına bağlı bölünmelerden ve esnek okuyuş tarzından kaynaklandığı ve parça-bütün ilişkisine bağlı olarak eser içerisindeki işlevlerinin birbirlerinden büyük farklar içermediği anlaşılıyor. Benzer bir durum mısra sonlarında icra edilen enstrümantal köprülerde de görülebiliyor. Bu nedenle, ikinci eserde ilk üç mısraın inşâd edildiği pasajlar ile köprü ezgilerinin gösterimi sırasında tamamıyla farklı simgeler kullanmamayı tercih ediyoruz.

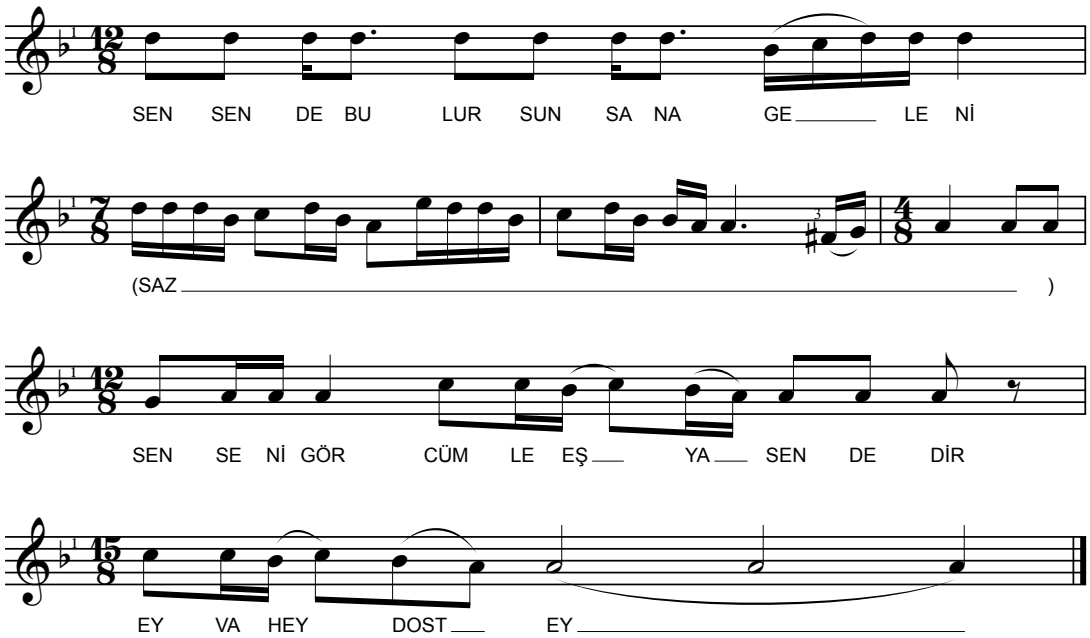


Şekil 3.66 (devam) : *Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant) ***Kâtibî***



Şekil 3.67 : *Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.



Şekil 3.67 (devam) : *Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant)* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in *Dünyada tükenmez murat varımış* mısraıyla başlayan eserinin hem yaşadığı dönemde, hem de sonraki süreç içerisinde oldukça popüler hale geldiği görülüyor. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na kaydedilen eserin, radyo ve televizyon yayınları aracılığıyla geniş kitlelerin beğenisini kazandığını ve çeşitli ortamlarda icra edildiğini söylemek mümkün… Bununla birlikte, Âşık Veysel'in, şiiri 1958 yılında henüz bir ezgiyle seslendirmediğini kendi sesinden öğreniyoruz. Veysel, 11 Temmuz 1958 günü Milli Kütüphane'de doldurduğu makara bantta "Şimdi, son yazdığım şiirlerden birisini, bestelenmiş değil de, şiir olarak okuyacağım." diyor ve şiiri seslendirmeye başlıyor.[105] Bu da, şiirin bilinen ezgiye inşâd edilmesinin daha sonraki bir tarihte olduğunu ortaya koyuyor.

Öte yandan, Âşık Veysel'in usta malı repertuvarı içerisinde bu eserle aynı kalıp ezgiye inşâd edilerek seslendirilen bir başka esere daha tesadüf ediyoruz. *Sürüp bir katire meniden gelen* mısraıyla başlayan *Sâdık* mahlaslı bu eserden, Kalan Müzik tarafından yayına hazırlanan albüm projesi sayesinde haberdar oluyoruz. Daha önce de belirtildiği üzere, bu proje ile yayına hazırlanan ses kayıtlarının Sivrialan köyündeki bir derleme çalışması sırasında elde edildiğini ve ses kayıtlarında derleme tarihinin 1961 olarak anons edildiğini biliyoruz. Bu ses kayıtlarında Veysel'in *Dünyada tükenmez murat varımış* mısraıyla başlayan şiirini ezgi eşliği olmaksızın okuduğu görülüyor. Bu da Veysel'in, şiirini o tarihte dahi bir ezgiye inşâd etmediğini ortaya koyuyor. Bu durumda, *Sürüp bir katire meniden gelen* mısraıyla

[105] Ses kaydının dijital ortamdaki erişimi için bkz. Milli Kütüphane Yer No.: MUS 2011 DK 4036 (Şiir ve Türküler-V-Âşık Veysel)

başlayan usta malı eserin diğerinden daha önce var olduğu ve Veysel'in, *Dünyada tükenmez murat varımış* mısraıyla başlayan şiirini onun kalıp ezgisi üzerine inşâd ettiği açığa çıkıyor.

Ses kayıtlarında, güfte ezgisindeki kimi motiflerin tekrar edilmesiyle meydana getirilen bir giriş sazının kısmi değişiklerle her iki eserin başlangıcında da icra edildiği görülüyor. Ayrıca, özgün bir aranağme yerine, muhtelif sayılarda tekrarlanan hayallemeler yoluyla kuple bağlantılarının sağlandığı anlaşılıyor. Güfte mısralarının inşâd edildiği melodik satırların her iki eserde de büyük benzerlik taşıdığı, ancak mısra sonlarına eklenen bazı terennümlerin, inşâd edildiği motifler muhafaza edilmek suretiyle değiştirildiği görülüyor.

İki eser arasındaki melodik farklılıkların, iç ve dış yapı kuruluşlarından ziyade, hece uzunluklarına ya da icra keyfiyetine bağlı olarak gerçekleştiği, bu değişikliklerin de esere özgü olmak üzere simetrik olarak muhafaza edildiği anlaşılıyor. Eserlerin kuple görünümüne bağlı ezgi ve güfte ilişkilerini şematize ettiğimizde, her bir mısraın inşâd edildiği ezgi tipleri arasındaki benzerlik ve farklılıkları daha belirgin bir şekilde görebiliyoruz (Çizelge 3.18):

Çizelge 3.18 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-17.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Sürüp bir katire meniden gelen	a b b^1 + c a^1 b^2 b^3 + c^1	1. mısra + Terennüm (sevdüğüm gül yüzlüm) 2. mısra + Terennüm (ey) + Hayalleme 2. mısra + Terennüm (tabibim ey ey ey) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (de bulan) 4. mısra + Terennüm (ey) 4. mısra + Terennüm (tabibim ey ey) + Hayalleme
Dünyada tükenmez murat varımış	a^2 b^4 b^5 + c^2 a^3 b^6 b^7 + c^3	1. mısra + Terennüm (varımış var imiş) + Köprü 2. mısra + Hayalleme 2. mısra + Terennüm (sevdüğüm ey) + Hayalleme 3. mısra + Terennüm (koymuşlar) + Köprü 4. mısra + Terennüm (ey) + Hayalleme 4. mısra + Terennüm (sevdüğüm ey) + Hayalleme

Çizelgede de görüldüğü üzere, mısra sonlarına eklenen terennümler, ikinci eserde mısraın iç durağından sonraki kısmının tekrar edilmesi suretiyle meydana getirilirken, devamında ve birinci eserin tamamında, güftede yer almayan, güfteye sonradan ilave edilen kelime gruplarından oluşuyor. Ayrıca, ikinci eserin ikinci ve dördüncü mısraının sonuna eklenen terennümlerin, güfte inşâdı sırasında birinci eserden taşındığını söylemek mümkün görünüyor. Öte yandan, ikinci eserin birinci ve üçüncü mısralarının sonuna, karar sesi üzerinde kısa süreli birer köprü ilave edildiği; ilk eserin ikinci mısraının sonundaki terennümün de icra edilmediği anlaşılıyor. Bu değişikliklerin kalıp

ezginin seyri ya da iç yapı kuruluşu üzerinde hissedilir bir fark yaratmadığını belirterek, eserlerin güfte ezgilerini gösterelim (Şekil 3.68, Şekil 3.69):

Sürüp bir katire meniden gelen ***Sâdık***

SÜ RÜP BİR KA Tİ RE ME Nİ DEN GE LEN SEV DÜ ĞÜM GÜL YÜZ LÜM

CA NA DÜŞ ME YİN CE ME KÂ NA DÜŞ MEZ EY (SAZ)

CA NA DÜŞ ME YİN CE ME KÂ NA DÜŞ MEZ TA Bİ BİM

EY EY EY (SAZ)

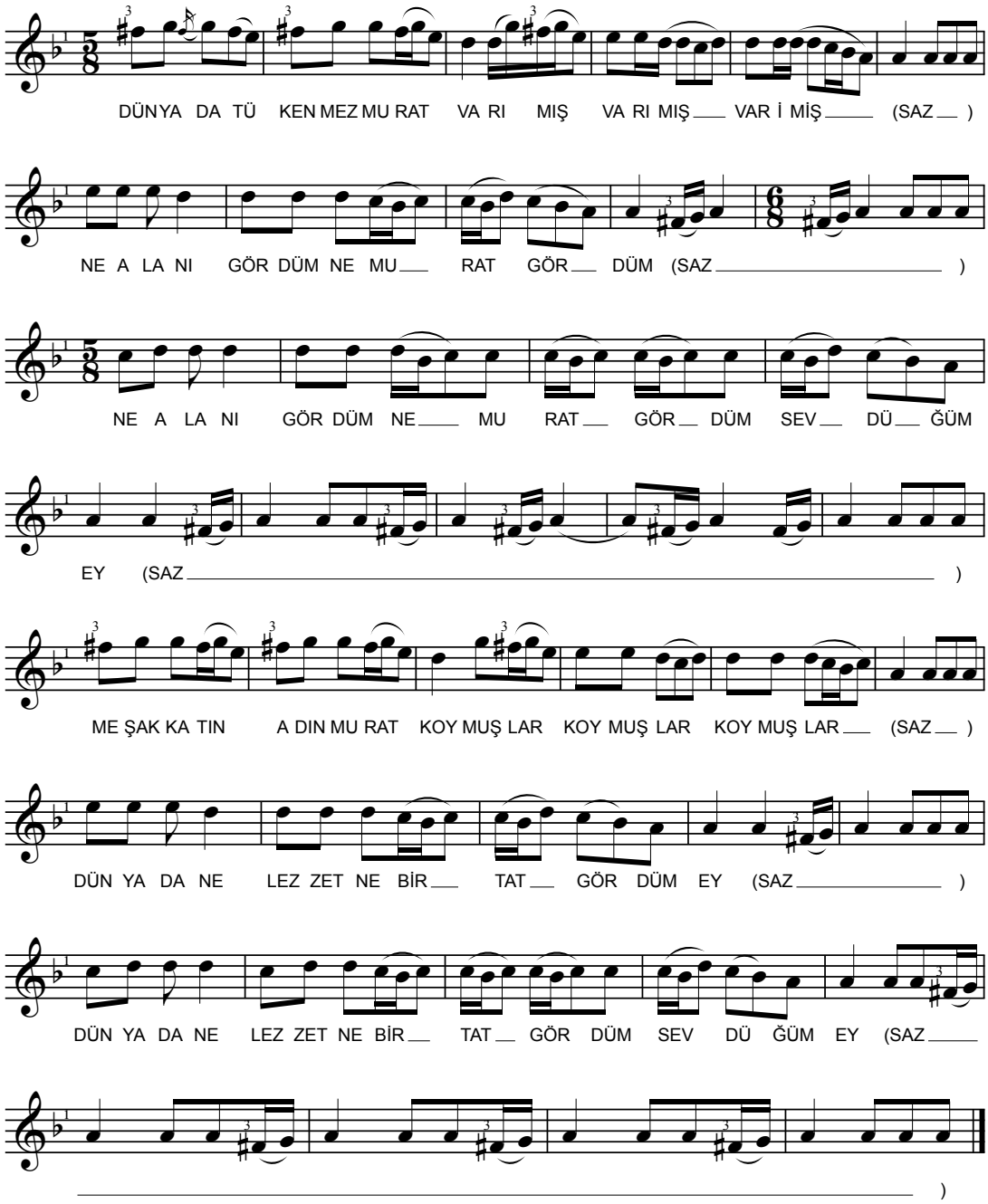
A RA YIP MÜR Şİ Dİ Ö ZÜN DE BU LAN DE BU LAN DE BU LAN

CİS Mİ HAY YAT BU LUR HAY VA NA DÜŞ MEZ EY (SAZ)

CİS Mİ HA YAT BU LUR HAY VA NA DÜŞ MEZ TA Bİ BİM EY EY (SAZ)

Şekil 3.68 : *Sürüp bir katire meniden gelen* mısraıyla başlayan eserin notası.

Dünyada tükenmez murat varımış ***Âşık Veysel***



Şekil 3.69 : *Dünyada tükenmez murat varımış* mısraıyla başlayan eserin notası.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında, Kul Nesîmî'nin *Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile*[106] ve *Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir* mısralarıyla başlayan şiirlerinin inşâd edildiği iki farklı esere rastlanıyor. Ses kayıtlarında eserlerin aynı kalıp ezgi ile seslendirildiği görülüyor.

[106] Bu eserin ses kaydı, Kalan Müzik arşivinde yer alan ve albüm projesi olarak yayına hazırlanan 1961 tarihli derleme kayıtları içerisinden temin edilmiştir. Şiirin tamamı için bkz. Yardımcı, 1993:50.

Her iki eser de birbirinin benzeri olan usullü bir ayak ezgisi ile başlıyor. Güftenin inşâd edildiği bölüm ise, tamamıyla serbest ritimli bir ezgiden meydana geliyor. Ayak ezgisi, güfte aralarında tamamen veya kısmen icra edilerek, bir çeşit aranağme hüviyetinde tekrar ediliyor. Çalgısal ve sözel icra özellikleri ile melodi kurgusunun büyük oranda benzemesi ve kıta sonlarına eklenen terennümlerin aynı olması, kalıp ezgi üzerinden eserlere aktarılan bir özellik gibi görünüyor.

Öte yandan, ayaklı serbest ritimli eserlerin melodi kurgusu, şiir biçimlerinden kaynaklanan birtakım farklılıklar gösteriyor. *Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile* mısrayla başlayan şiir kıta görünümlü iken, *Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir* mısralarıyla başlayan şiirin beyitlerden meydana geldiği anlaşılıyor. Eserlerin güfte+melodi ilişkisine bağlı kuple görüntüleri de, edebî biçim uyarınca, kıta ve beyit düzenine göre şekilleniyor.

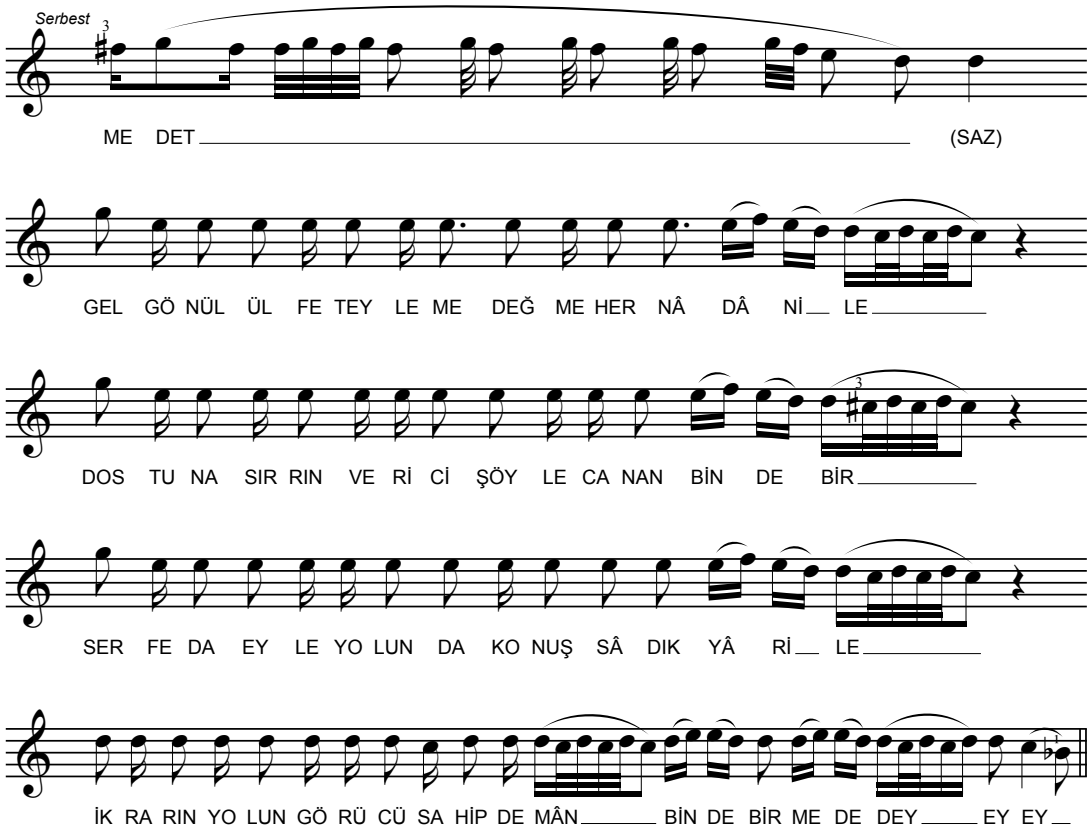
Kuple görünümü, terennüm ve dört mısraın ardından tamamlanan birinci eserde, güftenin birinci mısraının inşâd edildiği ezgi, hece uzunluklarından kaynaklanan farklılıklarla, ikinci ve üçüncü mısralarda da görülüyor. Dördüncü mısra ise, kadans hissini kuvvetlendiren bir ezgi üzerine inşâd ediliyor ve mısra sonuna eklenen terennüm ile kuple tamamlanıyor. İkinci eserin kuple görünümü ise, şiirden kaynaklanan bir yapısal farklılıkla, terennümünden sonra icra edilen iki mısrada tamamlanıyor. Eserlerin kuple görünümlerini şematize ettiğimizde, mısraların inşâd edildiği ezgilerin birbirileriyle olan ilişkileri daha belirgin olarak görülebiliyor (Çizelge 3.19):

Çizelge 3.19 : Eserlerin iç yapı karşılaştırması-18.

Eser	Ezgi Simgesi	Güfte (Kuple/1 Kıta)
Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile	a	Terennüm (Medet)
	b	1. mısra
	b^1	2. mısra
	b^2	3. mısra
	c + d	4. mısra + Terennüm (medet ey ey ey)
Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir	a^1	Terennüm (Aman)
	b	1. mısra
	$c^1 + d^1$	2. mısra + Terennüm (medet ey ey ey)

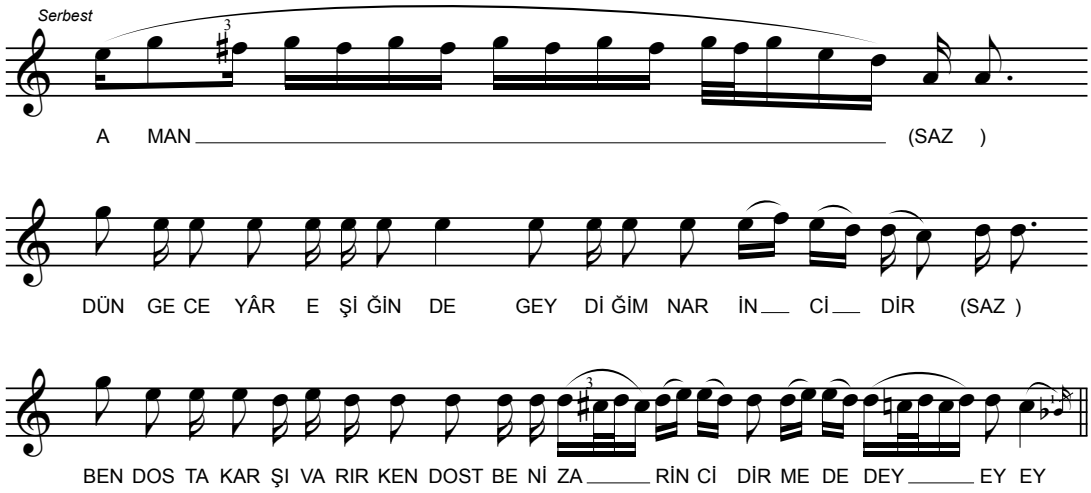
Burada, birinci eserin ilk üç mısraının inşâd edildiği ezgi ile, ikinci eserin ilk mısraının inşâd edildiği ezgi arasında ve ilk eserin son mısraının giydirildiği melodiyle, ikinci eserin son mısraının seslendirildiği ezgi arasında melodik ve işlevsel benzerlikler görüldüğünü söylemek mümkün oluyor. Bu da ilk eserdeki mısra sayısı uyarınca gerçekleşen tekrarlar yoluyla kuple görünümünün genişlediğini gösteriyor. Bunu şimdi de güfte ezgileri üzerine görelim (Şekil 3.70, Şekil 3.71):

Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile ***Nesîmî***



Şekil 3.70 : *Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile* mısraıyla başlayan eserin notası.

Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir ***Nesîmî***



Şekil 3.71 : *Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir* mısraıyla başlayan eserin notası.

3.5. Kalıp Ezgi Bağlantısı Tespit Edilemeyen Bireysel Eserlere Dair Notlar

Âşık Veysel'in anonim ve usta malı repertuvarında yer alan kalıp ezgiler ile kendi şiirleriyle seslendirdiği bazı eserlerin kalıp ezgi bağlantıları üzerinde durup, bunları tanımlamaya çalıştık. Veysel'in kendi şiirleriyle söylediği, fakat repertuvarındaki eserlerle kalıp ezgi bağlantısı kurulamayan veya ezgisi, farklı halk sanatkârlarının repertuvarlarında, farklı şiirlerle yer alan eserlere de tesadüf edilebiliyor.

Güfte açısından anonim veya usta malı repertuvarın dışında kalan bu eserlerin büyük kısmını, ezgi yönünden bireysel yapıtlar olarak değerlendirmek büyük sorunları beraberinde getiriyor. Zira, aşağıda listesi verilen bu eserlerin büyük kısmını, kalıp ezgi örnekleri tespit edilemese bile, melodi kuruluşları, üslupları, içerdiği bazı yöresel/bölgesel karakterli motif veya daha geniş melodik parçaları ve giriş ezgisi, aranağme gibi güfte bloğunun dışında kalan ve farklı farklı eserlerde hazır olarak kullanılan unsurlar nedeniyle anonim halk musikisi veya âşık musikisi tarzında eserler olarak değerlendirmek daha gerçekçi bir yaklaşım sunuyor.

Özellikle, uzun hava tarzındaki eserler, Emlek, Çamşıhı ve Arguvan çevresinde yaygın bir okuyuş stilinin izlerini taşıyor. Bu okuyuş stilini bir tür şablon olarak görmek mümkünse de, ezgi kuruluşu sırasında ortaya çıkan seyir ve motif farklılıklarını göz önünde alarak, kalıp ezgi kategorisinin dışında bıraktığımız ezgilerle, bu şablona uyan eserlerin bağlantılarını kurmaktan imtina ediyoruz.

Âşık Veysel'in kendi şiirleriyle ya da usta malı ezgilerle seslendirdiği eserlerdeki kalıp ezgi bağlantılarının, onların bireysel yapıtlar olmadığını ispatlamaya yetmeyeceğini de belirtelim. Zira Veysel'in, kendi üretimi olan bir ezgiye önce usta malı bir şiiri, daha sonra da kendi şiirlerinden birini inşâd edip etmediğini ispatlamak mümkün değildir. Buradaki ayrımı, ezgi stillerinin geleneksel olup olmadığı üzerinden yapmak daha sağlıklı olacaktır.

Âşık Veysel'in kalıp ezgi bağlantısı kuramadığımız eserleri aşağıdaki gibidir (Bkz. Çizelge 3.20):

Çizelge 3.20 : Kalıp ezgi bağlantısı kurulamayan eserlerin listesi.

KIRIK HAVA TARZINDA USULLÜ EZGİLER (KENDİ ŞİİRİ)	
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)
1	Allah birdir Peygamber hak
2	Arzusun çektiğim Beserek Dağı
3	Asırlar elinde bir tesbih gibi
4	Ben gidersem sazım sen kal dünyada
5	Beni hor görme gardaşım
6	Bir seher vaktinde gençlik çağında

Çizelge 3.20 (devam) : Kalıp ezgi bağlantısı kurulamayan eserlerin listesi.

7	Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse
8	Derdimi dökersem derin dereye
9	Dünya dolsa şarkı ile
10	Esti bahar yeli karlar eridi
11	Geçti bahar geldi yazın
12	Geldi geçti gençlik çağım
13	Girdim dostun bahçasına
14	Gonca gülün kokusuna meftunum
15	Gönül sana nasihatim
16	Hayal bana yakın yâr bana uzak
17	İzi kayıp kendi gizli bir yâre
18	Parça parça olsun paramı çalan
19	Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı
20	Talih çile kader sözü bir etmiş
21	Uzun ince bir yoldayım
22	Yıllarca aradım kendi kendimi
UZUN HAVA TARZINDA SERBEST RİTİMLİ EZGİLER (KENDİ ŞİİRİ)	
	Eser Adı (Güftenin İlk Mısraına Göre)
1	Ben giderim adım kalır
2	Bir seher vaktinde gençlik çağında
3	Denizaltı Dumlupınar kazası
4	Dokuz ay koynunda gezdirdi beni
5	Genç yaşımda felek vurdu başıma+Bir vefasız zalim yara bağlandım
6	Salınıp giderken boyunu gördüm
7	Sekizinci ayın yirmi ikisi
8	Seksen yıllık yolu biraz düşünek

Âşık Veysel'in kendi şiirleriyle seslendirdiği, fakat ses kayıtlarındaki eserler arasında kalıp ezgi bağlantısı kurulamayan örneklerin bireysel yapıtlar olarak tanımlanmasını zorlaştıran hususları aktarırken, bunların geleneksel tarza daha yakın olduklarına işaret etmiştik. Bunu dile getirirken, bu ezgilerin ya da üslup veya melodi kuruluşu açısından gelenek içerisinde benzerlerinin olabileceği ihtimalini düşünmüştük. Burada, aslında yukarıdaki listeye dahil etmemiz gereken, fakat Âşık Veysel'in veya Anadolu sahası âşık sanatı içerisindeki halk sanatkârlarının repertuvarlarında farklı güftelerle icra edildiği görülen eserlerden bu çalışma kapsamında tesadüf edebildiğimiz kadarını aktaralım:

- Âşık Veysel'in *Saklarım gözümde güzelliğini* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği serbest ritimli ezgi ile yakın arkadaşlarından Hıdır (Güç) Dede'nin seslendirdiği *Bu yıl bu dağların karı erimez* mısraıyla başlayan *Pir Sultan* mahlaslı deyişin ve Aziz Üstün'ün *Neden efkarlısın sana ne oldu* mısraıyla başlayan deyişin ezgisinin aynı olduğu görülüyor. Hıdır Dede'nin seslendirdiği

güfte ise, Şarkışlalı Âşık Ali İzzet Özkan'dan ve Divriğili Âşık Feyzullah Çınar'dan farklı melodilerle seslendirilmiş olarak kayıtlara geçiriliyor.

- Âşık Veysel'in *Ağlayalım Atatürk'e* mısraıyla başlayan eseri ile Hıdır (Güç) Dede'nin *Zalimin zulmünden yıkıldı cihan* mısraıyla başlayan *Seyrânî* mahlaslı nefesi icra ettiği ezgi aynı kalıp ezgi ile seslendiriliyor. Emlek çevresinde bu eserin "Fazilet Ağzı" olarak bilindiğini belirtelim.
- Âşık Veysel'in *Şu geniş dünyaya sığmayan gönül* mısraıyla başlayan uzun hava tarzındaki eserin melodisi ile Hıdır (Güç) Dede'nin *Ah bu dert beni sine götürür* (!?) mısraıyla başlayan *Hüseyni* mahlaslı şiiri inşâd ettiği ezgi büyük benzerlik gösteriyor. Gülağ Öz (2000:), Hıdır Dede'nin *Bir yavru yolladım gurbet ellere* mısraıyla başlayan şiiri de aynı ezgi üzerine inşâd ettiğini aktarıyor.
- Âşık Veysel'in *Dost dost diye nicesine sarıldım* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği ezgi ile Nesimi Çimen'in sesinden kaydedilen *Ben de şu dünyaya geldim geleli* mısraıyla başlayan *Pir Sultan Abdal* mahlaslı eser aynı kalıp ezgiyle seslendiriliyor. Nida Tüfekçi'nin bildirdiğine göre (1983:331), Kangallı Muhlis Akarsu, *Bunca çektiklerim senin yüzünden* mısraıyla başlayan bir koşmayı da aynı ezgi üzerine inşâd ederek seslendirmiş. Ayrıca, Hüyüklü Âşık Ali İzzet Özkan, Dadaloğlu'nun *Dost dost diye hayalına yeldiğim* mısraıyla başlayan deyişini aynı ezgi ile seslendiriyor.
- Âşık Veysel'in *Anlatamam derdimi dertsiz insana* mısraıyla başlayan şiiri ile Muhlis Akarsu'nun *Vay gözünü sevdiğimin dünyası* mısraıyla başlayan şiiri aynı kalıp ezgiyle seslendiriliyor.
- Aziz Üstün'ün "Şimdi, başka şiirimi okuyorum" diyerek seslendirmeye başladığı *Yârim geçti azgın gördüm yüzünü* mısraıyla başlayan eser, Veysel'in *Anlatmam derdimi dertsiz insana* mısraıyla başlayan şiirini inşâd ettiği kalıp ezgiden başkası değildir.
- Âşık Veysel'in *Bahar gelir kudurursun* ve *Bu âlemi gören sensin* mısraıyla başlayan şiirleri ile Aziz Üstün'ün *Sevdiğimin yüzlerine* mısraıyla başlayan şiiri de aynı ezgi ile icra ediliyor.
- Âşık Veysel'in sesinden *Bizim eller yaylasına yürümüş* mısraıyla kaydedilen eser, yine onun sesinden derlenerek TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'na

"Yastadır ey deli gönül yastadır" adıyla giren uzun havanın ezgisiyle büyük benzerlik gösteriyor.[107]

Burada isimleri zikredilen halk sanatkârlarının tamamının Âşık Veysel'in çağdaşı olduğunu, hatta Hıdır (Güç) Dede'nin onun komşusu ve yakın arkadaşlarından biri olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu da, farklı şiirlerle seslendirilen ezgilerin Âşık Veysel'in çeşitli medya ortamlarında yayımlanmış ses kayıtlarından ya da bulunduğu ortamlarda kendisinden öğrenilmiş olma ihtimalini ortaya çıkarır. Ancak, geleneğin üretim ve aktarım mekanizması bundan farklı çalışmadığı için, bu eserleri de kalıp ezgi kategorisinde değerlendirmek gerekir. Nitekim, yukarıda Hıdır Dede ile Veysel'in ortak ezgiyle seslendirdiği belirtilen eserleri aynı gelenekten almadıklarının ispatı yoktur.

Melodi kuruluşları ve icra stilleri açısından büyük kısmı âşık tarzını yansıtan ve geleneksel âşık musikisi içerisinde gerek üslup yönünden, gerekse müzikal motif veya daha geniş parçalar düzeyinde çok sayıda benzeri olan bu eserlerin kalıp ezgi olarak kullanıldığı örneklerin sayısı, daha kapsamlı bir repertuvar taraması neticesinde artırılabilir durumdadır. Zira, yukarıdaki listede bahsedilen eser benzerliklerinin, mevcut imkânlarla ve kısıtlı bir süre içerisinde tespit edilebildiğini belirtelim.

[107] Bkz. TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 383.

4. SONUÇ

Âşık Veysel'in sesini kendi muhitinin dışına taşımasını sağlayan koşullar, ulus devlet inşâsı sırasında uygulamaya sokulan bir dizi etkinliğin uzantısı olarak ortaya çıktı. Halk Şairleri Bayramı'ndan, vatani hizmet tertibinden maaş bağlanması varana kadar, Âşık Veysel'in hayatındaki kırılma noktalarını hazırlayan süreç de bu etkinliklerin bir sonucuydu. Âşık Veysel'in popüler bir halk sanatkârı olmasında Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür reformu yapmaya çalışan kadroların nasıl bir rol üstlendiklerini görebilmek için, onları kültür reformu yapmaya iten koşulları hatırlayalım.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki kültürel reform hareketleri, Osmanlı'nın son yıllarından itibaren fikir adamları arasında hızla yayılmakta olan Türkçülük, milliyetçilik ve halkçılık fikirlerinin etkisi altında gerçekleşti. Yeni kurulan ulus devletin kadroları kültürel açıdan milli, medeniyet açısından ise Batılı bir toplum yaratma isteği içerisinde dilden tarihe, kültürden sanata kadar pek çok alanda topyekûn bir "yenileme" hareketine giriştiler. Ortak coğrafya paydasında birleşen halkın milli kimliğini yaratmak üzere, ortak dil, tarih ve köken arayışı açığa çıktı. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi bu düşüncelerin sonucunda meydana getirildi.

"Gericiliği" simgelediği düşünülen Osmanlı'nın kültür mirası büyük ölçüde yok sayılarak, gerçek Türk kültürünün köylü halk arasında canlı olduğu varsayımı ile folklor ürünlerinden faydalanıldı. Reformların halka anlatılabilmesi, toplumsal kaynaşmanın sağlanması ve ülkedeki okuma yazma oranının artırılabilmesi için Halkevleri tasarlandı. Köylerdeki öğretmen ihtiyacının giderilmesi ve köy öğretmeni yetiştirilebilmesi için de Köy Enstitüleri kuruldu. Cumhuriyet'in aydınlık yüzünü simgeleyen akademisyenler, fikir adamları, öğretmenler ve eğitimli halkçı kadrolar Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin çatısı altında toplandılar. Resmi organizasyonlardan daha önce, bağımsız bir statüde hayata geçirilen Halk Bilgisi Derneği'nin kuruluşunda aktif rol alan milletvekilleri, akademisyenler ve öğretmenlerin saha çalışmaları yoluyla Anadolu folkloru üzerine çalışmalar yaptıkları ya da bu çalışmalara destek verdikleri görüldü. Bununla birlikte, bütün bu faaliyetlerin ortak paydasında kurucu ideolojinin kurumsal merkezi olan Cumhuriyet Halk Partisi ya da onunla doğrudan veya dolaylı bağları bulunan kültür-sanat insanları vardı.

Daha önce de sözü edilen bu faaliyetleri ve ilişki ağlarını kısaca hatırlamakta fayda var. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür-sanat politikalarını belirleyen ve yöneten kadrolar aynı ya da birbirini takip eden periyodlar içerisinde birbiriyle organik bağı bulunan organizasyonların içinde yer aldılar. Sözgelimi, Türk dili üzerine akademik düzeyde çalışmaları bulunan ve bir dönem edebiyat öğretmenliği de yapan İshak Refet Işıtman'ı, hem milletvekili, hem Halk Bilgisi Derneği'nin kurucusu ve ilk genel başkanı ve hem de Ankara Halkevi Başkanı olarak görüyoruz.

Ahmet Kutsi Tecer de tarihin yaklaşık 20 yıllık bir zaman dilimi içerisinde karşımıza hem edebiyat öğretmeni, hem Halk Bilgisi Derneği İstanbul Şubesi'nin İdare Komitesi Üyesi, hem Seyhan Milletvekili, hem Yüksek Öğretim Genel Müdürlüğü Şube Müdürü, hem de Ülkü Halkevleri Mecmuası'nın müdürü olarak çıkıyor. Örnekleri çoğaltmak mümkünse de, ülkedeki kültür-sanat reformlarının belirlenmesi ve uygulanmasında rolü olan isimlerin genel olarak Maarif Vekâleti'nden Türk Tarih Kurumu'na, Türk Dil Kurumu'ndan Halk Bilgisi Derneği'ne, Halkevleri ve Köy Enstitüleri organizasyonlarından CHP'nin merkez ve taşra teşkilatlarına varan bir yelpazede kadrolaşma ve buna bağlı ilişkiler ağı içerisinde olduklarını tespit etmek gerekiyor.

'30'lu yıllarla birlikte, yaygınlaşan folklor hareketleri içerisinde âşıklık geleneği ve âşık musikisi de ilgi odağı oldu. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde âşık musikisi ile ilgili ilk veriler Darülelhan (daha sonra İstanbul Konservatuvarı) tarafından düzenlenen derleme gezileriyle elde edilmeye başladı. Anadolu âşıklık geleneğinin 20. yüzyıldaki en önemli figürlerinden biri olan Âşık Veysel'in tanınmasında milliyetçi-halkçı ideolojinin folklor çalışmalarını yürüten kadrolarının büyük rolü oldu. 1931'de Sivas'ta Halk Şairleri Bayramı'nın düzenlenmesi fikrini ortaya atan Ahmet Kutsi Tecer, Sivas Lisesi'nde edebiyat öğretmeniydi ve daha önce Halk Bilgisi Derneği'nin İstanbul Şubesi'nde görev almıştı. Bayram'ın düzenlenmesinde kimi devlet dairelerinden, resmi ya da özel yayın organlarından ve CHP'nin yerel teşkilatından destek görmüştü. Bu tarihten yaklaşık on yıl sonra milletvekili olarak meclise girecek ve halkevleri içerisinde de faaliyet gösterecekti.

Halk Şairleri Bayramı'nda muhitindeki şöhreti artan Âşık Veysel'in Ankara seyahatinde Hakimiyeti Milliye gazetesinde şiirinin yayımlanması da halkçı kadroların tasarrufuydu. Atatürk'ün en yakınındaki isimlerden biri olan Falih Rıfkı Atay'ın imtiyaz sahibi olduğu gazetede, "inkılâbın şarkılarını" söyleyen bir saz şairi olarak tanıtılan Veysel'in bir sonraki durağı Ankara Halkevi olmuş ve burada da İshak Refet Işıtman'la tanışmıştı. Sonraki süreçte İstanbul'da Mesut Cemil'in himayesinde radyodan sesini duyurma imkânı yakalamış; Halk Bilgisi Derneği İstanbul Şubesi'nin başkanlığına seçilen Yusuf Ziya Demirci'nin müdürü olduğu İstanbul Konservatuvarı'nın Columbia

firmasına yaptırdığı plaklar arasında sanatını icra etme olanağı elde etmişti. Maarif Vekâleti tarafından kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın halk ezgilerini sahada tespit etmek üzere 1937 yılında gerçekleştirdiği Sivas derlemelerinde kaynak kişi olarak 9 eser seslendirmişti. Ahmet Kutsi Tecer'in milletvekilliği yaptığı '40'lı yıllarla birlikte ülkenin çeşitli il ve ilçelerindeki Halkevleri'nde konserler vermiş, Ülkü Halkevleri Mecmuası'nda şiirleri yayımlanmış ve yine Tecer'in kendisine sağladığı imkânlar dâhilinde İsmail Hakkı Tonguç'tan Köy Enstitüleri'nde çalışması için davet almıştı.

'50'li yıllara gelindiğinde tek partili dönem sona ermiş, yeni kurulan hükûmetle birlikte CHP iktidarında kurulan Halkevleri ve Köy Enstitüleri kapatılmış ve kültür-sanat politikalarına verilen destek büyük ölçüde azalmıştı. Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1937'den itibaren her yıl gerçekleştirilen derleme çalışmaları da 1952 yılında sonlandırıldı. Bu dönem Âşık Veysel'in halkçı ideoloji tarafından desteklendiği yıllara göre devlet kadrolarıyla ilişkilerinin asgari düzeye indiği yılların başlangıcı oldu.

Tek partili dönem Âşık Veysel'in siyaset ve kültür alanındaki önemli isimlerle tanıştığı yıllar oldu ve daha önce de zikredildiği üzere, bunda Ahmet Kutsi Tecer'in büyük payı vardı. Halk Şairleri Bayramı'nda tanıştığı Muzaffer Sarısözen'le ilişkileri daha sonra da devam etti. Sebahattin Eyüboğlu, Ruhi Su, Mazhar Sakman gibi isimlerle Köy Enstitüleri zamanında tanışmıştı. Kültür Bakanlığı [Milli Eğitim Bakanlığı] Güzel Sanatlar Genel Müdürü olan ve farklı dönemlerde milletvekilliği yapan Cevat Dursunoğlu ile Tahsin Banguoğlu ve Bedrettin Tuncel'le de Cumhuriyet Halk Partisi ve Halkevleri çatısı altında birliktelikleri olmuştu. Bu isimlerden Banguoğlu'nun girişimleriyle '60'lı yıllarda Veysel'e TBMM tarafından aylık bağlanacak ve devlet tarafından desteklenecekti.

Halk kültürüne yöneliş sonucunda folklor çalışmalarına ağırlık verilmesi, yalnızca Âşık Veysel için değil, Anadolu sahası âşık musikisi ürünlerinin tespiti açısından da büyük önem taşıdı. Zira âşık musikisi repertuvarı ilk defa bu dönemden itibaren sistematik olarak ses kayıt cihazları yoluyla kaydedilmeye başlandı ve Âşık Veysel bu konudaki öncü isimlerden biri oldu. Kısa sürede popüler bir isim haline gelen Veysel'in ülke kültür-sanat yaşantısına etkisi, çağdaşları arasında kıyaslanamaz durumdaydı.

Geride bıraktığı repertuvarı, âşık sanatı çalışmalarına çok yönlü ve kapsamlı bir materyal sağladı. Gerek âşık sanatı bakımından ve gerekse profesyonel müzik yaşantısı içerisinde Âşık Veysel'den elde edilen kazanımların günümüzde de geçerliliğini sürdürdüğü bir gerçektir. Bununla birlikte, çalışma boyunca değinildiği üzere, Âşık Veysel'i keşfeden ve daha sonra ona büyük kapılar açan kadroların,

dönemin ideolojisinden ve iktidar çevrelerinden bağımsız olduğunu söylemek de mümkün değildir.

Kimi zaman eleştirilse de, Âşık Veysel'in sanat yaşamının büyük kısmı halkçı çevrelerin yakınında ve onlarla ilişki içerisinde geçti. Bunun belirli ideolojik ve ekonomik sebepleri olduğu görülüyor. İdeolojik nedenler, Atatürk sevgisinden ve Cumhuriyet değerlerine yakınlığından kaynaklanıyordu ve halkçı çevrelerle fikir birlikteliğinin merkezinde de büyük ölçüde bunlar vardı.

Şiirlerinde ve röportajlarında görülen milliyetçi-halkçı tutum, bu açıdan yalnızca devletin ve milletin yüceltilmesine yönelik bir anlayışa karşılık gelmiyor, aynı zamanda siyasi bir kavrayışın izlerini de taşıyordu. Nitekim, Âşık Veysel'in tek partili dönemden sonraki iktidar çevreleriyle aynı derecede yakınlık kurmaması ya da çağdaşı kimi âşıklar gibi özellikle '60'lı yıllarda vuku bulan sosyalist hareketler içerisinde yer almaması veya bunlara açıktan destek vermemesi, yaşadığı dönemde de çeşitli eleştirilere maruz kalmasına neden oldu.

Âşık Veysel'in halkçı çevrelerle ilişkilerinin ekonomik nedenleri ise iktidar sahiplerinin ona sağladığı imkânlardan bağımsız değildi. Konserler, plaklar, radyo programları, kitaplar, usta öğreticilik dönemi gibi birçok konuda doğrudan ya da dolaylı olarak halkçı çevrelerle ilişkilerinin payı oldu.

Bununla birlikte, Veysel'in girişken ruhu onu köyünden çıkmaya itmiş, Halk Şairleri Bayramı'nın ardından Anadolu yollarına düşmüştü. Kısacası Veysel, 1931 sonrasında geleceğini şekillendirecek hamlelerde bulunmaktan geri durmamıştı. Ancak bütün bunların meydana gelmesinde Veysel'in icra ve şiir söyleme kabiliyetinin büyük rolü vardı. Çevresinde beğenilen bir halk sanatkârı olduğunu ve daha 1931'in son aylarında Adana köylerine yaptığı seyahatte adından söz ettirmeye başladığını söylemek yanlış olmaz.

Veysel'in repertuvarı daha ilk dönemlerden itibaren her kitleye hitap edebilen, özellikle de halkı ortak duygular etrafında birleştirici özelliği bulunan eserlerden oluştu. Atatürk'le ilgili şiirlerinin dışında, ideolojik bir yaklaşımdan ziyade tabiat, aşk gibi konuları yoğun olarak işlemişti. Daha önce de değinildiği üzere Âşık Veysel, Halk Şairleri Bayramı'na katıldığı sıralarda kendi şiirlerini söylemiyor, usta malı eserler icra ediyordu. Oysa Sivas âşıkları arasında Atatürk'e hitap eden sözlerin geçtiği şiirleri yazanlar Veysel'den daha önce vardı; Veysel'den daha sonra da oldu. Bu tarz şiir örnekleri Ahmet Kutsi Tecer tarafından Halk Şairleri Bayramı münasebetiyle yazılan broşürde daha o dönemde yer aldı.

Yaşadığı dönemden itibaren kimi eleştirilerin odağı olan Âşık Veysel'i, sanatından bağımsız olarak ele alıp, onun yalnızca halkçı kadrolar tarafından gün yüzüne çıkarıldığını ve belirli ideolojik amaçlarla desteklenerek popülerlik kazandırıldığını söylemek konuya açıklık getirmiyor. Zira aynı dönemde, Ali İzzet Özkan gibi, Veysel'in ayak izlerini takip eden ve halkçı kadrolar tarafından desteklenen halk sanatkârlarının varlığı da biliniyor. Ayrıca, Veysel'in ilk defa fark edildiği ortamda geleneğin usta sanatkârları da yer alıyordu. Ancak bunların çok azı toplumun büyük kısmı tarafından benimsenerek Veysel'in popülerlik derecesine erişti.

Bu noktada, Veysel'in şiir ve icra kabiliyeti ile ilgili bir tespit yapmak gerekiyor. Veysel'in günümüze ulaşan 119 adet ses kaydı incelendiğinde 1930'ların sonundan, takriben 1950'li yıllara kadarki performansının oldukça üst düzeyde olduğu anlaşılıyor. Şiir yönü ise, gerek yaşadığı dönemde ve gerekse günümüzde edebiyatçılar tarafından büyük beğeni topluyor. Öyle ki, geleneksel âşık sanatı içerisinde Karacaoğlan'ın, Dadaloğlu'nun, Köroğlu'nun ve Yunus Emre'nin devamı olarak gösteriliyor.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya çıkan gerçek Türk dilinin, musikisinin ve kültürünün halk arasında "bozulmadan" yaşadığı düşüncesi Âşık Veysel'in sanatında doğrudan izlenebilir durumdaydı. Bu da Veysel'in sanatının, halkçı kadroların ideolojilerine ve kültür-sanat uygulamalarına ters düşmemesini sağlıyordu. Aksine, bu uygulamaların tanıtılması ve sürdürülebilir olması için önemli bir örnek olarak görülüyordu. Şiirlerinde yabancı etkilerden uzak, ari bir dil kullanması; geleneğe bağlı, sade ve güçlü icra kapasitesine sahip olması; geleneksel âşık musikisi repertuvarına hâkim olması; inkılâplara bağlı, dönemin ideolojisine saygılı, seküler bir edebi duruş göstermesi ve dönemin reform hareketleri içerisinde yoğun olarak vurgulanan "köylüyü" ve "halkı" temsil etmesi, halkçı kadrolarla ilişkilerinin devamlılığını sağladı. Bunu bir başka şekilde ifade edersek, Âşık Veysel ve sanatı Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bir kültür reformu yapmaya ve millî kültürü ön plana çalışanın kadrolar tarafından otantikliği temsil eden bir figür olarak görüldü.

13 Mayıs 1952'de Âşık Veysel için kültür-sanat ve siyaset dünyasından geniş katılımın sağlandığı bir jübile tertip edildi. Jübilede Ahmet Kutsi Tecer'in yanı sıra Neyzen Tevfik, Ruhi Su, Azize Tözem, Radife Erten, Mustafa Çağlar, Şemsi Yastıman, Bayram Aracı, Sadi Yaver Ataman, Nedim Otyam, Heyecan Başaran, Nevin Akkaya, Mesut Cemil, Eflâtun Cem Güney, Vedat Nedim Tör, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşar Kemal Göğceli, Behçet Kemal Çağlar, Orhon M. Arıburnu gibi isimler yer aldı (Tecer, 1952:546; *Cumhuriyet*, 1952:?). Ahmet Kutsi Tecer burada yaptığı konuşmada, Türkiye'de halk şiirine ve musikisine olan rağbetin artmasında Veysel'in

rolü olduğunu söylüyordu. Ve konuşmanın şu cümlesi belki de dönemin halkçı kadrolarının zihinlerindeki "Âşık Veysel"i tüm çıplaklığıyla gözler önüne seriyordu (1952:547): "Âşık Veysel sazının sesi gibi şiirinin sesini de çok içten, çok derinden kavradığı bugünün hayat akışına göre düzenlemesini bilmiştir."

Bununla birlikte, gerek sanatının ilk yıllarında ve gerekse yaşlılık dönemi içerisinde Âşık Veysel'in büyük ölçüde anonim ezgilerden ve usta malı repertuvardan faydalandığı görülüyor. Emlek çevresinde yaygın anonim ezgilerde olduğu gibi, özellikle Kuzey Anadolu âşıklık geleneği içerisinde yaygın birtakım ezgi gruplarının Âşık Veysel'in repertuvarında yer aldığı anlaşılıyor. Tespit edilebilen 119 farklı ses kaydı içerisinde 17 adet anonim ve 48 adet usta malı eser yer alıyor. Veysel'in kendi şiirleriyle seslendirdiği eser sayısının da 54 olduğu görülüyor. Bu eserler arasında, anonim halk musikisi tarzında 12 adet kırık hava ile 16 adet serbest ritimli eserin yer aldığı görülüyor.

Usta malı güfteyle seslendirilen kırık hava tarzındaki 28 adet eser içerisinde Dertli'nin 1, İrfânî'nin 1, İzzetî'nin 1, Kâmî'nin 1, Kâtibî'nin 3, Kaygusuz'un 1, Köroğlu'nun 1, İbrahim'in 1, Kul Mustafa'nın 1, Mir'atî'nin 1, Misâlî'nin 1, Pir Sultan Abdal'ın 1, Sâdık'ın 1, Seyrânî'nin 1, Sümmâni'nin 1, Teslim Abdal'ın 1 ve Turâbî'nin 1 adet şiiri bulunuyor. Kırık hava tarzındaki usta malı eserlerin 9 adetinde mahlas bulunmuyor. Ancak bunlar içerisinde Âşık Mehmet'in 1, Âşık Nazlı'nın 1, Dadaloğlu (Veli)'nin 1, Emrah'ın 1, Gevherî'nin 1, Karacaoğlan'ın 1, Kâtibî'nin 1 ve Pir Sultan Abdal'ın 1 adet şiiri olduğu çeşitli kaynaklardan tespit edilebiliyor. Âşık tarzı 1 adet şiirin kime ait olduğunu tespit etmekse mümkün olmuyor.

Uzun hava tarzında serbest ritimli ezgilerle seslendirilen usta malı 11 adet eser içerisinde İzzetî'nin 1, Karac'oğlan'ın 1, Kul Abdal'ın 1 ve Nesîmî'nin 2 adet şiiri bulunuyor. Uzun hava tarzındaki usta malı eserlerin 6 adedinin ses kaydında mahlas bulunmuyor. Fakat bunlar içerisinde Karacaoğlan'ın 2, Edîb Harâbî'nin 1, Kul Himmet'in 1 ve Hüseyin Gürsoy'un 1 adet şiiri olduğu farklı kaynaklardan teyit edilebiliyor.

Karma veya esnek ritimli kategorisindeki 9 adet usta malı eser arasında Akkaşların Hüseyin'in 1, Emrah'ın 1, Kâmî'nin 1, Kâtibî'nin 1, Sıtkı'nın 1 ve Şem'î'nin 1 adet şiiri bulunuyor. Bununla birlikte, Âşık Veysel'in kendi şiirleriyle seslendirdiği 37 adet ezginin kırık hava, 16 adet ezginin de uzun hava tarzında serbest ritimli olduğu görülüyor. Veysel'e ait 1 adet şiirin de karma ritimli ezgiler sınıfındaki bir eseri meydana getirdiği anlaşılıyor.

Âşık Veysel'in usta malı repertuvarında, âşık sanatında farklı yörelerde benzerleri ya da varyantları bulunan eserler var. Söz gelimi, ses kayıtlarında 4 farklı Bülbül havası seslendirdiği görülüyor. Repertuvarında 2 adet "Köroğlu" ezgisi, 1 adet "Yıldız" havası, 1 adet "Hacı Bey" ve 1 adet "Name Gelin" çeşitlemesi yer alıyor. Yine geleneksel ezgi sınıfına giren ve anlatıya dayalı musiki örnekleri olan "Şemsi ile Kamer" ve "Necip" gibi eserlerden Âşık Veysel'in icrası neticesinde haberdar oluyoruz. Ayrıca, tekke tarzı musiki örnekleri içerisinde, melodik seyir ve ezgi kuruluşu bakımından, şehir üslubuna yakın bulduğumuz Kerbela Mersiyesi de, Âşık Veysel'in seslendirdiği usta malı eserler içerisinde yer alıyor.

Ağlayalım Atatürk'e, Anlatamam derdimi dertsiz insana, Saklarım gözümde güzelliğini, Şu geniş dünyaya sığmayan gönül, *Dost dost diye nicesine sarıldım* gibi şiirlerini inşâd ettiği ezgilerin, farklı âşıkların repertuvarlarında görülmesi de gelenek içerisindeki yaygın ezgilerden yararlandığı hususunu yineliyor.

Öte yandan, aynı kalıp ezgiyi farklı eserler üzerine inşâd ederek, onları farklı birer eser kimliğiyle dinleyicisine sunması, Tecer'in bahsettiği gibi, sazının sesini çağın hayat akışına göre düzenlemesiyle değil, aslında geleneğin eğitim ve aktarım yöntemlerini kendi sanat anlayışı çerçevesinde şekillendirmesiyle alakalıdır. Nitekim, âşık sanatında usta malı güfte ve ezgi kullanımlarının son derece yaygın olduğunu ve bunun da gelenek içerisinde belirli kriterlerle tanımlanmış bir eser üretim yöntemi olarak kabul gördüğünü daha önce de belirtmiştik.

Âşık Veysel'in repertuvarını meydana getiren 119 adet ses kaydında, 44 eserin toplam 19 farkı ezgi üzerine inşâd edildiği görülüyor ki, bu da onun hayatı boyunca 94 farklı ezgiyi çalıp söylediğini gösteriyor. Bu ezgilerin, farklı âşıkların repertuvarlarında, farklı şiirlere giydirilerek seslendirilen örnekleri de dikkate alındığında, Veysel'in son derece girift ve geniş hacimli bir kalıp ezgi ağının üyesi olduğu ortaya çıkıyor. Aslında bu ağ, âşıklık geleneğinin müşterek hafızasından başka bir şey de değil. Nitekim, Âşık Veysel'in aşağıdaki Çizelge 4.1'de verilen eserleri benzer ezgilerle seslendirmesi, geleneğin temsilcileri tarafından sıklıkla tekrarlanan bir üretim mekanizmasın tezahürü…

Sözgelimi, Veysel'in *Gel ey tâlip bu bir esrar-ı Hakk'tır* mısraıyla başlayan Kâtibî mahlaslı şiiri, âşık tarzı bir ezgi üzerine üç farklı şekilde giydirmesi, geleneksel ezgiler üzerindeki hakimiyetinin bir göstergesi olabilir. Fakat, Âşık Veysel'in sanat yaşamı boyunca, muhitindeki yaygın ezgilerden sıkça faydalandığı, şiir üretimindeki olağanüstü performansın ise ezgi üretiminde görülmediği düşünülebilir. Bu da,

bilhassa Alevî-Bektaşî âşıklarında sözün ön planda olduğunun, musikinin ise söze iştirak etme amacı taşıyan bir figür olarak kullanıldığı savını destekleyen bir durumdur.

Çizelge 4.1: Kalıp ezgi özelliği gösteren eserlerin listesi.

	1. Eser	**2. Eser**	**3. Eser**	**4. Eser**
1	Çaya indim susuzum	Gaşların ince mince		
2	Çiğdem der ki ben âlâyım	Türk milleti Türk milleti		
3	Dilber yol üstünü gış eylemişsin	Kurban olam kalem tutan ellere		
4	Bana da Banaz'da Pir Sultan derler	Tarlam sana üç yüz fidan aşlasam		
5	Dostum beni niçin zar incidirsin	Yeni mektup aldım gül yüzlü yârden		
6	Ben razı değilim hicrana gama	Bir küçük dünyam var içimde benim		
7	Salını salını gelen efendim	Ervâh-ı ezelde evvelki safta	Kulak ver sözüme dinle vatandaş	
8	Kaygusuzla bir şey yeme	Güzelliğin on par'etmez		
9	Göremiyom gündüzlerim gec'oldu	Gine mi ağladın kirpikler nemli (1. Varyant)		
10	Gine mi ağladın kirpikler nemli (2. Varyant)	Bir kökte uzamış sarmaşık gibi		
11	Takdirden gelene tedbir kılınmaz	Kahpe felek sana n'ettim n'eyledim	Kaldırsam perdeyi döksem suçunu	
12	Beş günlük dünyada ey âdemoğlu (1. Varyant)	Okudum mektepte vardım bir ere	Sen seni yitirip gezme ırağı	Zemanede bir hal gelmesin başa
13	Göz gezdirdim dört köşeyi aradım	Çoktan beri hasiretin çekerim		
14	Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (1. Varyant)	Göz gezdirdim dört köşeyi aradım (2. Varyant)	Çırpınıp içinde döndüğüm deniz	Köşe-yi vahdete çekilsem dursam
15	Emir Hak bizleri dil dolandırır	İdris terziliği icat etmeden		
16	Boş gitme köyüne ey bad-ı sabah (2. Varyant)	Sen seni yitirip gezme ırağı (2. Varyant)		
17	Sürüp bir katire meniden gelen	Dünyada tükenmez murat varımış		
18	Gel gönül ülfet eyleme değme her nâdân ile	Dün gece yar eşiğinde giydiğim narincidir		
19	Bahar gelir kudurursun	Bu âlemi gören sensin		

KAYNAKLAR

[Köprülüzâde], Mehmed Fuad. (12 Nisan 1330) [M. 1914]. Saz Şâirleri-VI: Âşık Teşkilâtı ve Âşık Fasılları. *İkdam Gazetesi*.

[Sarısözen], Muzaffer. (1931) [Arka kapak içi]. Sıvasta Halk Şairleri Toplantısı (içinde…). *Musiki (Aylık Resimli Mecmua)*. (5). Ankara: Köy Hocası Matbaası.

[Şatıroğlu], Âşık Veysel. (1944). *Deyişler*. Ankara: Ülkü Basımevi.

[Tecer], Ahmet Kutsi. (1932). *Sivas Halk Şairleri Bayramı*. Sivas: Kâmil Matbaaası.

[Uraz], Murat. (1933). *Halk Edebiyatı: Şiir ve Dil Örnekleri*. İstanbul: Sühulet Kitaphanesi.

[Yazgan], Ahmet Cevat. (1933). Meydan Şâirleri/1-2. *Halk Bilgisi Haberleri*. (26), (?). (15.07.1933); (27), (?) (15.08.1933).

Akalın, Bedri. (1945). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu*. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul: Köy Enstitüleri Yayımları: No. 1.

Akman, Eyüp. (2008). Stalin Sonrası Azerbaycan'da Âşık Edebiyatı ve Âşık Kurultayları. *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. (15), 13-23. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Akman, Şefik Taylan. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*. *1*(1), 80-109. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

***Akşam*.** (1936). Saz Şairleri. 20 Kânunusani 1936. Ankara.

Alkan, Erdoğan. (1991). *Kör Oldum Veysel Oldum*. İstanbul: E Yayınları.

Alptekin, Ali Berat. (2007). *Âşık Veysel-Türküz Türkü Çağırırız*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Arıkan, Zeki. (1999). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*. *6*(23), 261-281. Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü.

Aslanoğlu, İbrahim. (1967). *Âşık Veysel*. Sivas: Ata Kitabevi.

Aslanoğlu, İbrahim. (1973). Veysel'i Yetiştiren Çevre Şairleri. *Sivas Folkloru*. (5) Haziran 1973, 16-19. Sivas: Emek Matbaası.

Âşık Dâimî (İcracı). *Eğildim bir dolu içtim* (Ses Kaydı). <https://youtu.be/J45x_ARbzwg> (Erişim Tarihi: 21.06.2017).

Âşık Veysel. (2017). *Bana da Banaz'da Pir Sultan derler* [CD+Kitapçık]. Haz. Süleyman Şenel. İstanbul: Kalan Müzik.

Aşkun, Vehbi Cem. (1983). Halkevinde Bir Âşık Sohbeti. *Sivas Folkloru*. Yıl 3, (36), (2. Baskı), 14-15. İstanbul: Osmanlı Matbaası.

Ataman, Sadi Yaver. (1973). Aşık Veysel ve musikisi. *Aşık Veysel* (Özel Sayı: 1), 5-6. Divan Matbaası. İstanbul: SYTT Derneği.

Ataman, Sadi Yaver. (1976). Folklorcu Gözüyle Sıvas-1. *Sivas Folkloru*. Yıl 4, (47), 3-6. Sivas: Emek Matbaa.

Aydın, Rıza. (ty). Araştırmacılarını Bekleyen Bakir Bir Yöre: Emlek. *Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Emlek Alevi Coğrafyası Özel Sayısı*, Yıl 10, (32), 163-168. Ankara.

Aysal, Necdet. (2005). Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri. *Atatürk Yolu Dergisi*. *9*(35), 267-282. Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü.

Balkılıç, Özgür. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Banguoğlu, Tahsin. (1965). [Meclis görüşme metinleri]. *Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi*. 119. Birleşim. Dönem: 1. Cilt: 30. Toplantı: 4. s. 587-588. 16.07.1965. Ankara: T. B. M. M. Basımevi.

Başgöz, İlhan. (1952). "Karacaoğlan". *Pazar Postası*. 11 Mayıs 1952. (66), 7-8, 9. Ankara.

Başgöz, İlhan. (1994). *Âşık Ali İzzet Özkan (Hayatı-Sanatı-Şiirlerinden Bir Güldeste*. 2. Baskı. Indiana Üniversitesi Türkçe Programı Yayınları 4. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başgöz, İlhan. (2001). İlhan Başgöz'ün Konuşması. *Dost Dost*. (17) Mart-Nisan 2001, 14-19. Ankara: Aşık Veysel Kültür Derneği Yayını.

Bayrı, M. Halit. (1951a). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-I: Derneğin Kuruluşu. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(27) Ekim 1951, 421-422. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1951b). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-II: İlk çalışmalar. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(28) Kasım 1951, 435-436. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1951c). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-III: Kongreler. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(29) Aralık 1951, 457-458. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952d). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-IV: Şubeler ve Temsilcilikler. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(30) Ocak 1952, 474-475. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952e). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-V: Konferanslar, Törenler, Anketler, Derleme Seyahatleri. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(31) Şubat 1952, 489-490. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952f). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-VI: Derleme Seyahatlerinin Dikkati Çeken Tarafları, Derneğin Bilinmiyen Dostları. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(32), Mart 1952, 499-500. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952g). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-VII: Derneğin Neşrettiği Kitaplar. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(33) Nisan 1952, 523-524. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952h). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-VIII: Derneğin Neşrettiği Dergiler. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3. *2*(35) Haziran 1952, 551-553. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Bayrı, M. Halit. (1952i). Halkbilgisi Derneğine Aid Hâtıralar-IX: Son Safha. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3, *2*(36) Temmuz 1952, 570-571. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Boratav, Pertev Naili. (1977). Koşma. *İslâm Ansiklopedisi*. *6*, 876-880. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Boratav, Pertev Naili. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Yay. Haz. M. Sabri Koz. Numune Matbaası. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu. (1941). Halk Türküleri: Veysel ve İbrahim. İstanbul: Nünume Matbaası.

Columbia Türkçe Plakları Umumî Kataloğu. (1950). Halk Türküleri: Veysel ve İbrahim. İstanbul: A. Pavlopulos Basımevi.

Coşkun Elçi, Armağan. (1992). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Eğitimi Halk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi, YÖK Tez No.: 19880, Ankara. [Şurada yayımlandı: Coşkun Elçi, 1997]

Coşkun Elçi, Armağan. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 1962 HAGEM Yayınları 255 Halk Müziği ve Oyunları Dizisi: 16. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.

Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi. (1965). Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon Raporu (Millet Meclisi 2/566; Cumhuriyet Senatosu 2/175). 119. Birleşim. Dönem: 1. Cilt: 30. Toplantı: 4. Komisyon Raporu/S. Sayısı: 700 [s.1-2]. 16.07.1965. Ankara: T. B. M. M. Basımevi.

Cumhuriyet. (1936). Radyo [Günlük yayın programı]. 15 Nisan 1936. İstanbul. [Ayrıca bkz. 4 Mayıs 1936, 7 Mayıs 1936, 11 Mayıs 1936, 18 Mayıs 1936, 25 Mayıs 1936, 28 Mayıs 1936]

Cumhuriyet. (1952). Aşık Veysel jübilesi [İlan]. 09 Mayıs 1952. s. ?. İstanbul.

Çağlayan, Bünyamin. (1997). *Kerbelâ Mersiyeleri*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi. YÖK Tez No.: 63028. Ankara.

Darülelhan Külliyatı. (1928a). *Anadolu Halk Şarkıları*. Defter: 6. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Darülelhan Külliyatı. (1928b). *Anadolu Halk Şarkıları*. Defter: 7. Darülelhan Külliyatı. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Demirci, Yusuf Ziya. (1938). *Anadolu Köylerinin Türküleri/Köy Halk Türküleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

Dinçal, Ali. (2015). Kişisel Görüşme. 19 Ağustos, Ankara.

Dinçal, Ali. (ty). Emlek'te Âşıklık Damarı Aziz Üstün ve Muhabbet Sofrası. *Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Emlek Alevi Coğrafyası Özel Sayısı*, Yıl 10, (32), 107-111. Ankara.

Dizdaroğlu, Hikmet. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara Üniversitesi Basımevi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 283.

Duru, Nazif (Yapımcı). **Erksan, Metin** (Yönetmen). 1952. *Karanlık Dünya: Aşık Veysel ve Hayatı* (Film). <https://youtu.be/VtPY1AX7pSQ> (Erişim Tarihi: 16.04.2017).

Duymaz, Ali. (2001). *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2567 HAGEM Yayınları: 312 Halk Edebiyatı Dizisi: 62. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Dündar, Dilek (Yapımcı). **Sevgili, Soner** (Yönetmen). (2011). *Köy Enstitüleri* (Belgesel). <https://youtu.be/zP7X36MscBo> (Erişim Tarihi: 16.04.2017).

Dündar, Dilek; Saltık, Hasan (Yapımcı). **Duranoğlu, Hacı Mehmet** (Yazan-Yöneten) (2009). *Âşık Veysel Belgeseli: Küçük Dünyam* (Belgesel). İstanbul: Komedya Yapımı. <https://youtu.be/A_jdn93zWpA> (Erişim Tarihi: 20.05.2017)

Ediboğlu, Bâki Süha. (1956). Edebiyat Bahisleri: Âşık Veysel ve hazırlanan jübileler. *Cumhuriyet Gazetesi*. 10 Mart 1956. s. ?. İstanbul.

Eröz, N.. (1936). Saz Şairleri. *Yedigün*. (161), 11-12, 13. İstanbul.

Ertaş, Muharrem (İcracı). *Seher vakti bülbül öter ekseri* (Ses Kaydı). <https://youtu.be/mXc8O0Ko0V8> (Erişim Tarihi: 18.05.2017).

Eyuboğlu, B. Rahmi. (1973). Veysel, üç önemli işi en iyi biçimde yapmıştır. *Milliyet Sanat Dergisi*. (26) 30 Mart 1973. İstanbul: Doğan Gazetecilik AŞ.

Gençoğlu Onbaşı, Funda. (2011). Halkevleri ve Ülkü Dergisi: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycülük Tartışmaları. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*. *20*(3), 69-88. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayını.

Gökyay, Orhan Şaik. (1941). *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. Ankara: Maarif Matbaası.

Güç, Ali. (2015). Kişisel Görüşme. 19 Ağustos, Ankara.

Güldaş, Tufan. (1993). *Aşık Veysel ve Müziği*. T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. YÖK Tez No.: 26653. İzmir.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1931a). Halkçılık gösterimleri. Sivas'ta Köy Şairleri Bayramı Münasebetiyle. 6 Teşrinisani 1931. Ankara.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1931b). Bayrama iştirak eden âşıklar. 13 Teşrinisani 1931. Ankara.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1931c). Sıvas Halk Şairleri Bayramı. 12 Teşrinisani 1931. Ankara.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1934a). Bir Saz Şairi: Âşık Veysel. 2 Nisan 1934. Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1934b). Halk Şuuru. 3 Nisan 1934. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

***Hakimiyeti Milliye*.** (1934c). Halkevinde halk akşamı. 3 Mayıs 1934. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

***Halk Şairleri Koruma Derneği*.** (1931) [Arka kapak içi]. Sivas Halk Şairleri Koruma Derneği Nizamnamesi. *Musiki (Aylık Resimli Mecmua)*. (6). Ankara: Köy Hocası Matbaası.

Hınçer, İhsan. (1952a). Saz Şairleri: Şarkışlalı Aşık Veysel Şatıroğlu-1. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 2. *1*(14) Eylül 1950, 216-217. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Hınçer, İhsan. (1952b). “Saz Şâirleri: Şarkışlalı Aşık Veysel-2”. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 2. *1*(15). Ekim 1950, 237-239. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

İstanbul Konservatuvarı (1929a). *Halk Türküleri*. Defter: 11. Evkaf Matbaası. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

İstanbul Konservatuvarı (1929b). *Halk Türküleri*. Defter: 12. Evkaf Matbaası. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

İstanbul Konservatuvarı (1931). *Halk Türküleri*. Kitap: 14. Evkaf Matbaası. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

Kalkanoğlu, Mehmet. (1966). Doktor Kemal Fikret Arık’ın ölümün eşiğinden yazdığı hazin ve içli bir mektuba Âşık Veysel’in manzum cevabı. *Milliyet Gazetesi*. 9 Ocak 1966. (4). İstanbul.

Kara, Mustafa. (1946). Arifiye Köy Enstitüsünde Müzik Çalışmaları. *Köy Enstitüleri Dergisi. 3*, 401-403. Ankara:Millî Eğitim Basımevi.

Karaömerlioğlu, Asım. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta/Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaya, Celal Volkan. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı’nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji Programı Yüksek Lisans Tezi, YÖK Tez No.: 359967, İstanbul.

Kaya, Doğan. (1999). Emlek Yöresinde Âşıklık Geleneği. *I. Emlek Yöresi ve Çevresi Halk Ozanları Sempozyumu Bildirileri*, 142-153. Ankara: EMOD Yayınları Bilim ve Kültür Dizisi-2.

Kaya, Doğan. (2009). *Sivas Halk Şairleri*. 5 Cilt. Sivas: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını.

Kaya, Doğan. (ty). Emlek Yöresi Âşıkları. *Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Emlek Alevi Coğrafyası Özel Sayısı*. Yıl 10, (32), 63-68. Ankara.

Kaygılı, Osman Cemal. (1937). *İstanbulda Semaî Kahveleri ve Meydan Şairleri*. İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı II. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.

Koca, Şevki & Dursun Gümüşoğlu. (2003). Ahmed Edib Harabi Divanı (Yaşamı ve Tüm Şiirleri). İstanbul: Can Yayınları.

Koz, M. Sabri. (2015). Sivas Halk Şairleri Bayramı: Ulusal Basında Yansımlar. *Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri*, Sivas 1000 Temel Eser No: 22. *1* (3 cilt), 89-123. Sivas: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Köprülü, M. Fuad. (2004). *Saz Şairleri*. 3. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Makal, Tahir Kutsi. (1973). *Aşık Veysel (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*. İstanbul: Ararat Yayınevi.

Millet Meclisi Tutanak Dergisi. (1965). … Âşık Veysel’e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi ve Maliye ve Plân komisyonları raporları (2/566). 138. Birleşim. Dönem: 1. Cilt: 42. Toplantı: 4. Komisyon Raporu/S. Sayısı: 991 [s. 1-5]. 01.07.1965. Ankara: T. B. M. M. Basımevi.

Milli Kütüphane Başkanlığı. (1958). Âşık Veysel Şatıroğlu Millî Kütüphanede. *Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni*. Yıl 1, *1*(7), 1-4. Ankara: Milli Kütüphane Başkanlığı.

Milliyet Sanat Dergisi. (1973). B[edri] Rahmi Eyüboğlu (röportajı). 30 Mart 1973. (26). İstanbul.

Miser, Nevzat. (ty). Emlek Coğrafyasında Ocak Sistemi ve Emlek Kültürü. *Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Emlek Alevi Coğrafyası Özel Sayısı*, Yıl 10, (32), 113-124. Ankara.

Onay, Ahmet Talât. (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*. Haz. Cemal Kurnaz. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ozanoğlu, İhsan. (1940). *Âşık Edebiyatı*. Şenkıral Matbaası. Kastamonu: Kastamonu Halkevi Yayını: 7.

Ön, Abdullah. (1945). Hasanoğlan Köy Enstitüsünde Müzik Çalışmaları. *Köy Enstitüleri Dergisi. 1*(1), 83-86. Ankara: Maarif Matbaası.

Öz, Gülağ. (2000). Hıdır Dede ve Zakirlik Geleneği. *Dost Dost*. (12) Nisan-Mayıs-Haziran 2000, 39-41. Ankara: Aşık Veysel Kültür Derneği Yayını.

Öz, Gülağ. (2001). Âşık Veli'nin Yeni Bulunan Şiirleri. *I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. 6-7 Ekim 2000. 189-197. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Özarslan, Metin. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdemir, Ahmet. (2013). *İki Kapılı Bir Handa Âşık Veysel*. 2. Baskı. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Yayını.

Özen, Halil Sami. (1974). Ölümünün Yedinci Yıldönümünde Ahmet Kutsi Tecer. *Sivas Folkloru*. (18), 10. Sivas: Emek Matbaası.

Özen, Kutlu. (1999). Emlek Yöresinde Tutulmuş Bir Cönkte Geçen Halk Şairleri. *I. Emlek Yöresi ve Çevresi Halk Ozanları Sempozyumu Bildirileri*. 206-215. Ankara: EMOD Yayınları Bilim ve Kültür Dizisi-2.

Özen, Kutlu. (2009). *Selam Olsun Kucak Kucak-Âşık Veysel-Hayatı ve Şiirleri*. 2. Baskı. İzmir: Duvar Yayınları.

Özgül, Mustafa; Turhan, S. & Dökmetaş, K.. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.

Özkan, Ali İzzet. (1951). *Türk'ün Sazından*. Doğuş Matbaası. Ankara.

Özmen, İsmail. (1998). *Alevi-Bektaşi Şiirleri Antolojisi*. 5. Cilt. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/2062-2066.

Öztelli, Cahit. (1975). Sıvaslı Ozanlar Cöngü. *Sivas Folkloru*. Yıl 3, (32), 3-4. Sivas: Emek Matbaa.

Öztürk, İhsan. (2001). *Türkülerle Âşık Veysel*. Ankara: Âşık Veysel Kültür Derneği Yayınları-2.

Öztürk, İhsan. (2015). Kişisel Görüşme. 19 Ağustos, Ankara.

Öztürkmen, Arzu. (1998). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Qayıbov, Seyran. (2013). I. Bakü Türkoloji Kurultayı Bildirilerinin Satır Aralarında Halk Bilimi Meseleleri. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (19), 207-220. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

***Radyo* dergisi.** (1945). Müzik Hareketleri. II. Kanun 1945. (37).

Saygun, Ahmed Adnan. (1952). *Karacaoğlan: Yeni Bilgiler-Bir Rıvayet-Melodiler*. Ankara: Ses ve Tel Birliği.

Sezen, Tahir. (2006). *Osmanlı Yer Adları*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayın Nu: 21. ISBN: 975-19-3945-3.

Şakiroğlu, Mahmut H.. (1996). Halkevi Dergileri ve Neşriyatı. *Kebikeç*. (3), 131-142. Ankara: Kebikeç Yayınları.

Şatıroğlu, (Âşık) Veysel. (1949). *Sazımdan Sesler*. Ankara: Koşal Basımevi.

Şatıroğlu, Âşık Veysel. (1957). Gazeteci Şemsi Belli ve Âşık Veysel (Röportaj). <https://youtu.be/l8W0wEhYNvQ> (Erişim Tarihi: 20.05.2017).

Şatıroğlu, Âşık Veysel. (1964). "Aşık Veysel İle Söyleşi 1964". *TRT Radyo Programı*. <https://youtu.be/vr0GBYy6bgw> (Erişim Tarihi: 16.04.2017).

Şatıroğlu, Âşık Veysel. (1970). *Dostlar Beni Hatırlasın*. Düzenleyen: Ümit Yaşar Oğuzcan. 1. Baskı. Tisa Matbaacılık Sanayi Limited Şirketi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Edebiyat Dizisi: 21.

Şatıroğlu, Âşık Veysel. (1973). *Dostlar Beni Hatırlasın*. Düzenleyen: Ümit Yaşar Oğuzcan. 3. Baskı. Çeltüt Matbaacılık Koll. Şti. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Edebiyat Dizisi: 21.

Şenel, Süleyman. (1991). Âşık Mûsikisi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. *3*, 553-556. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Şenel, Süleyman. (1992.) Türk Halk Musikisinde 'Uzun Hava' Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence)*. *3*, 287-309. HAGEM Yayınları: 166. Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 36. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şenel, Süleyman. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*. (17), 99-128. Ankara.

Şenel, Süleyman. (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasılları* (2 Cilt). C. I/II. İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını: 12.

Şenel, Süleyman. (2011). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*. C. I/II. İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.

***T. B. M. M. Kanunlar Dergisi*.** (1965). Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında Kanun. *48*, 790. Ankara: T. B. M. M. Basımevi.

Tan, Nail. (1978). Muzaffer Sarısözen ve Türk Folklorundaki Yeri. *Sivas Folkloru*. (61). 3-6. Sivas: Emek Matbaa.

Tecer, A. Kutsi. (1941). Halk Edebiyatı. *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları (1940-1941)*. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı No. 3. (Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yıllık Çalışmaları Dergisinin 1. Sayısından Ayrı Basım). 3-48. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Tecer, Ahmet Kutsi. (1944). Önsöz. *Deyişler* (içinde) [y. Âşık Veysel]. 9-18. Ankara: Ülkü Basımevi.

Tecer, Ahmet Kutsi. (1952). Hâdiseler Karşısında: Jübilesinde Âşık Veysel Şatıroğlu. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 3. *2*(35), 546-548. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Tecer, Ahmet Kutsi. (1963). Yeri Boş Kalan Değer: Sarısözen İçin. *Türk Folklor Araştırmaları*. Yıl 14, (165), 3034-3036. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Tongur, Hikmet. (ty). Belediye Konservatuarı'nın Kuruluşu ve Gelişimi. *Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuarı*. 8-15. İstanbul: Orkestra Dergisi Yayınları.

Toprak, M. Faruk. (2004). Mersiye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. *29*, 215-217. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Turan, Metin. (1994). *Âşık Veysel (Yaşamı, Sanatı, Şiirleri)*. Ankara: Ürün Yayınları.

Tutu, Sıtkı Bahadır. (2008). *Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri Ve Müzik Kimliği)*. T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Anabilim Dalları Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora Tezi. YÖK Tez No.: 231550. İzmir.

Tüfekçi, Nida. (1983). Âşıklarda Müzik. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. *3*, 325-340. Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları: 42 Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 13. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Tüfekçi, Nida. (1983). Türk Halk Müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, *6*, 1482-1488.

Uluskan, Seda Bayındır. (2006). Atatürk Döneminde Halk Terbiyesi ve Buna Dair Bir Yayın Örneği: Halk Dergisi. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*. (9), 189-207. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

Url-1 <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/karanlikdunya_afis.jpg> (Erişim Tarihi: 08.03.2017).

Url-2 <https://youtu.be/J45x_ARbzwg> (Erişim Tarihi: 21.06.2017)

Url-3 <https://youtu.be/mXc8O0Ko0V8> (Erişim Tarihi: 18.05.2017)

Ünlü, Cemal. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak* (Kitap+CD). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yaltırık, Hüseyin. (2002). *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği: (Notalarıyla) Nefesler-Semahlar*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2947.

Yardımcı, Mehmet. (1993). Kul Nesîmî'nin Bilinmeyen Şiirleri. *Millî Folklor*. (19), 49-50. Ankara.

Yarman, Ozan. (2010). Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme. *Saz ve Söz İnternet Dergisi*. (9). <http://www.ozanyarman.com/files/ataturk_ve_musiki.pdf> (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Yaşar Kemal. (1973). Baldaki Tuz. *Milliyet Sanat Dergisi*. (26) 30 Mart 1973. İstanbul: Doğan Gazetecilik AŞ.

Yetişen, Rıza. (1946). Gezilerden Notlar: Anadolu Folklor Gezileri-IV. *Folklor Postası*. *2*(15), 10-12. İstanbul.

Yıldırım, Ali. (ty). Emlek Alevi Coğrafyası. *Yol Bilim Kültür Araştırma Dergisi Emlek Alevi Coğrafyası Özel Sayısı*. Yıl 10, (32), 13-26. Ankara.

Yönetken, Halil Bedi. (1963). Acı Bir Ölüm: Sarısözen'i Kaybettik. *Türk Folklor Araştırmaları*. 8(163), 2979-2981. İstanbul: Halkbilgisi Derneği.

Yönetken, Halil Bedi. (1966). *Derleme Notları I*. İstanbul: Orkestra Yayınları.

Yönetken, Halil Bedi. (1991). *Derleme Notları II*. İstanbul: Orkestra Yayınları.

Yönetken, Halil Bedi. (2006). *Derleme Notları/Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine (1937-1952)*. Ankara: Sun Yayınevi.

EKLER

EK A : Halkevleri ve Ülkü Halkevleri Mecmuası ile ilgili arşiv belgeleri

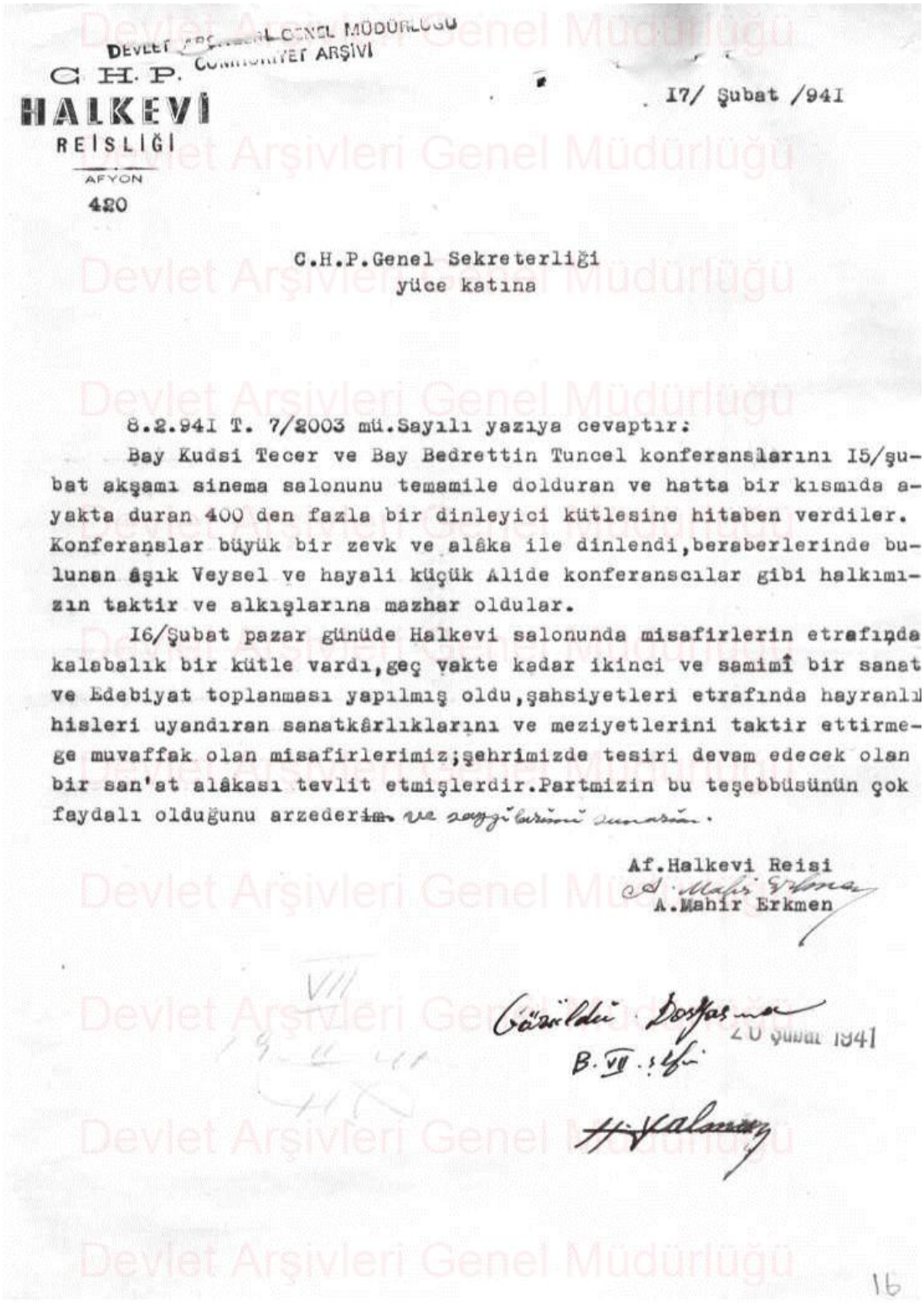
EK B : Âşık Veysel'e maaş bağlanması ile ilgili TBMM tutanakları

EK C : Âşık Veysel'in Milli Kütüphane'de doldurduğu bantlardaki eserlerin listesi

EK D : İsmi yazılı kaynaklarda yer almasına rağmen ses kaydı bulunamayan eserlerin listesi

EK E : Derleme fişleri

EK A: Halkevleri ve Ülkü Halkevleri Mecmuası İle İlgili Arşiv Belgeleri



DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

C. H. P.
HALKEVİ
REİSLİĞİ
AFYON
420

17/ Şubat /941

C.H.P.Genel Sekreterliği
yüce katına

8.2.941 T. 7/2003 mü.Sayılı yazıya cevaptır:

Bay Kudsi Tecer ve Bay Bedrettin Tuncel konferanslarını 15/şubat akşamı sinema salonunu temamile dolduran ve hatta bir kısmıda ayakta duran 400 den fazla bir dinleyici kütlesine hitaben verdiler. Konferanslar büyük bir zevk ve alâka ile dinlendi,beraberlerinde bulunan âşık Veysel ve hayali küçük Alide konferansçılar gibi halkımızın taktir ve alkışlarına mazhar oldular.

16/Şubat pazar günüde Halkevi salonunda misafirlerin etrafında kalabalık bir kütle vardı,geç vakte kadar ikinci ve samimî bir sanat ve Edebiyat toplanması yapılmış oldu,şahsiyetleri etrafında hayranlı hisleri uyandıran sanatkârlıklarını ve meziyetlerini taktir ettirmege muvaffak olan misafirlerimiz;şehrimizde tesiri devam edecek olan bir san'at alâkası tevlit etmişlerdir.Partmizin bu teşebbüsünün çok faydalı olduğunu arzederim. ve saygı bürmü sunarım.

Af.Halkevi Reisi
A.Mahir Erkmen

Görüldü 20 Şubat 1941
B. VII. şefi

16

Şekil A.1 : Afyon Halkevi Reisi A. Mahir Erkmen'in Ahmet Kutsi Tecer ve Bedrettin Tuncel'in Afyon Halkevi'ndeki konferansları hakkında CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği rapor.[108]

[108] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.1007.885.1.16

C. H. P.
AFYON
Vilâyet İdare Heyeti Reisliği

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

SAYI: 26

İlişiği:

Afyon: I7.2.I94I

C.H.P.
Sayın Genel Sekreterliğine
Ankara

8.2.94I Tarih ve 7/2003 sayılı yüksek emirleriniz karşılığıdır .

Gazi Orta Öğ. Okulundan Edebiyat Öğretmeni Ahmet Kutsi Tecer ve - Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Doçenti Bedrettin Tunçel taraflarından I5.2.94I tarihinde Halkevimiz salonunda (Halk Edebiyatı, Halk Temaşası) mevzulu iki konferans verilmiş ve ayrıca Aşık Veysel tarafından Halk Türküleri söylenmiş ve Hayâli küçük Ali tarafından da karagöz oyunları gösterilmiştir .

Salonu dolduran galabalık bir dinleyici kütlesi tarafından konferansların derin bir alaka ile takip edildiğini ve Halk Türkileri ve karagöz oyunlarının daHalkımızın eğlenceli bir gice geçirmelerine ve kendilerine bu imkânı temin eden Partimize minnet ve şükranlarının izharına fırsat vermiş olduğunu arz eder , derin saygılarımın kabulünü rica eylerim .

C.H.P.
Afyon V.İ.H. Reisi
A. Taşkapulu
Ali Taşkapulu

VII
19 4 41

Görüldü Dosyasına
B. VII. şef 20 Şubat 1941

17

Şekil A.2 : CHP Afyon Vilâyet İdare Heyeti Reisi Ali Taşkapulu'nun Ahmet Kutsi Tecer ve Bedrettin Tuncel'in Afyon Halkevi'ndeki konferansları hakkında CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği rapor.[109]

[109] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.1007.885.1.17

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Ankara: 5 / 8 / 194 4

N 20

13176

C. H. P. Genel Sekreterliği Yüksek Katına

Ödenecek veya gönderilecek paranın
Bütçe yılı : 1944
Faslı : 6
Maddesi : I
Tertibi : (B) Alınacak;bastırılacak kitaplar.
Mikdarı : 800 Lira Kuruş

Yalnız Sekizyüz Lira Kuruştur.

Para ödenecek makam veya şahsın öz ve soy adı : Ülkü müessesine

Gideceği yer ve adresi : Ankara

Ne için gönderildiği : Âşık Veysel kitabından sekizyüz tanesinin bedeli olarak ödenecek.

Yukarda yazılı Sekizyüz lira ve ———— kuruşun ödenmesi için Büroya havalesine yüksek tensip ve müsaadelerini saygılarımla dilerim.

XII.

Büro V. Şefi
Urfa Mebusu

Uygun

XII. Büroya
5 / 8 /194 4

C. H. P. GENEL SEKRETERI A.

172

Şekil A.3 : 800 adet "Âşık Veysel" kitabının bedeli olarak Ülkü Mecmuası'na sekiz yüz lira ödenmesi hakkında müsaade yazısı.[110]

[110] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.122

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Büro V. tahsisatından ödenecek paralara mahsus

№ 1020

İRSALÂT FİŞİ

Ödenecek para	800 lü
Ödeneceği yer	ülkü müessesesi
Ne maksat için	800 adet Âşık Veysel kitabı bedeli
Fasıl	6
Madde	1
Tertibi	B
Banka Tarih No.	
Posta Tarih No.	
Dosya No.	Resen

Para ödenir ödenmez bu fişin V. Büroya verilmesi gerektir.

123

Fon No: 490 1 0 0 - Kutu No: 888 - Dosya No: 481 - Sıra No: 1

Şekil A.4 : 800 adet "Âşık Veysel" kitabı bedelinin Ülkü Mecmuası'na gönderilmesiyle ilgili irsaliye makbuzu.[111]

[111] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.123

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara: ...../...../194.....

Kayıt 21238

C. H. P. Genel Sekreterliği Yüksek Katına

Ödenecek veya gönderilecek paranın
Bütçe yılı : 1944
Faslı : 6
Maddesi : I
Tertibi : B : Kütüphaneler için alınacak kitaplar .
Mikdarı : 3000 Lira [redacted] Kuruş

Yalnız Üçbin Lira [redacted] Kuruştur.

Para ödenecek makam veya şahsın öz ve soy adı : Ülkü Dergisi İdaresi .

Gideceği yer ve adresi : Ankara .

Ne için gönderildiği : Halkevi ve Halkodaları kütüphaneleri için alınan 1000 adet "Bağbozumu" kitabı ile 2000 adet Açık Veysel kitabının bedeli olarak .

Yukarda yazılı Üçbin lira ve [redacted] kuruşun ödenmesi için XII Büroya havalesine yüksek tensip ve müsaadelerini saygılarımla dilerim.

Büro V. Şefi
Urfa Milletvekili Mebusu

Uygun
XII Büroya
16/ I /1945 A. Kutsi Tecer

C. H. P. GENEL SEKRETERİ A.

70121

115

Şekil A.5 : Kütüphanelere alınacak kitaplar için Ülkü Mecmuası'na yapılması gereken ödeme hakkında müsaade yazısı.[112]

[112] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.115

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ /1949
CUMHURİYET ARŞİVİ

Cumhuriyet Halk Partisi
Genel Sekreterliği

DOSYASINA
/861

C.H.P. GENEL SEKRETERLİĞİ
10. 2 K 9
S 2947
EKİ

Sazımdan Sesler adlı bir kitap bastırdım. Bilhassa Halkodalarına toplanan halkimizin okuyacaklarını sanıyorum. Ötedenberi çok yardımınızı gördüm. Bu sefer de yardımınızı geri bırakmayacağınızı ümitle münasip bir mitarın satın alınmasına emirlerinizi diler, saygılarımı sunarım.

Aşık Veysel
ŞATIROĞLU

VEYSEL
Şatıroğlu

Adres:
ÜLKÜ Dergisi vasıtasıyla
Aşık Veysel ŞATIROĞLU

VII
26 - II
Kitaplıklar
11. II. 1947
30 kş. tan 500 adet alınacak.
102

Şekil A.6 : Âşık Veysel'in CHP Genel Sekreterliği'ne yazdığı dilekçe.[113]

[113] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.102

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ
№ 92947

Ankara

C. H. P. Genel Sekreterliği Yüksek Katına

Ödenecek ve gönderilecek paranın
Bütçe yılı : 1949
Bölümü : 4
Maddesi : 10
Tertibi :
Tutarı : 150 Lira --- kuruş

Yalnız ------yüz elli---- Lira ----- kuruştur.

Para ödenecek makam veya şahsın öz ve soy adı : Âşık Veysel Şatıroğlu

Gideceği yer ve adresi : Ülkü Dergisi Vasıtasile - Ankara

Ne için gönderildiği : Kitaplıklara dağıtılmak üzere fiyatı 30 kuruştan satın alınan 500 adet "Sazımdan Sesler" adlı kitabın bedeli olarak

Yukarıda yazılı ---150---- lira ve ---- kuruşun ödenmesi için I. Büroya havalesine yüksek tensip ve müsaadelerini saygılarımla dilerim.

16 / 2 / 1949

BÜRO VII ŞEFİ

Konya MİLLETVEKİLİ

Uygun

I. Büroya

16 / 2 / 1949

C. H. P. GENEL SEKRETERİ
Konya Milletvekili

6869

490 01 888 481 1 101

Şekil A.7 : 500 adet "Sazımdan Sesler" kitabının bedeli olarak Âşık Veysel'e 150 lira ödenmesiyle ilgili müsaade yazısı.[114]

[114] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.101

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara : II/IV/1945

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Büro V. Şefliğine

Üç seneden beri Folklor derleme işlerimize faydalı olan Aşık Ali İzzet Özkandan bu seferde Pîr Sultan, Emrah ve Siyahiden bazı önemli derlemeler yapılarak istifade edilmiştir .

Bu yardım karşılığı kendisine 150 liranın verilmesi hususunda emirlerinizi diler, saygılarımı sunarım .

Büro V. den
Folklor Derleme Memuru

Ferruh Arsunar

Hesap İşleme
11-IV-1945

94

Şekil A.8 : Folklor Derleme Memuru Ferruh Arsunar'ın CHP Genel Sekreterliği Büro V. Şefliği'ne yazdığı dilekçe.[115]

[115] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.94

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Ankara: 14 Nisan 1945

N ..... YAZIDAN 25391

C. H. P. Genel Sekreterliği Yüksek Katına

Ödenecek veya gönderilecek paranın
- Bütçe yılı : 1944
- Faslı : 6
- Maddesi : I
- Tertibi : J : Folklor masrafları .
- Mikdarı : [redacted] Lira [redacted] Kuruş

Yalnız [redacted] Lira [redacted] Kuruştur.

Para ödenecek makam veya şahsın öz ve soy adı : Aşık Ali İzzet Özkan .

Gideceği yer ve adresi : Tan otelinde .

Ne için gönderildiği : Folklor derlemeleri üzerinde çalışarak pir Sultan, Emrah ve Siyahiden bazı önemli parçalar derliyerek not halinde Büroya verilmiş ve bundan istifade edilmiştir . Bu emeğine karşılık bir yardım olmak üzere .

Yukarda yazılı 150 lira ve ..... kuruşun ödenmesi için XII Büroya havalesine yükseklik tensip ve müsaadelerini saygılarımla dilerim.

Büro V. Şefi A.

Kars Milletvekili

Uygun

XII Büroya

12/IV/1945

C. Dursunoğlu

C. H. P. GENEL SEKRETERİ A.

11482

95

Şekil A.9 : Âşık Ali İzzet Özkan'a ödeme yapılmasıyla ilgili müsaade yazısı.[116]

[116] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.93

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
Genel Sekreterliği

No

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ Ankara.

59137

C. H. P. Genel Sekreterliği Yüksek Katına

Kaydedildi

Ödenecek veya gönderilecek paranın
Bütçe yılı : 1946
Bölümü : 6
Maddesi : 1
Tertibi : B
Tutarı : 300 Lira kuruş

Yalnız Üçyüz Lira kuruştur.

Para ödenecek makam veya şahsın öz ve soy adı : Ülkü Dergisi hesabına

Gideceği yer ve adresi : Ulus Müessesesine

Ne için gönderidiği : Halkevleri ve Odalarında musiki çalışmaları ve musiki aletleri bakımı adlı iki broşürün 3000 er adedinin baskı bedeli olarak

Yukarıda yazılı Üç bin lira ve kuruşun ödenmesi için I. Büroya havalesine yüksek tensip ve müsaadelerini saygılarımla dilerim / / 194

180 -
120 -
300

Büro VIII Şefi
Bingöl Milletvekili

Uygun
I. Büroya
15 / 12 / 1946

T. B.

Tahsin Banguoğlu

C. H. P. GENEL SEKRETERİ A.
Trabzon Milletvekili

5738

F. A. Barutçu

816

110

Şekil A.10 : Ülkü Mecmuası'na bastırılan broşürlerin baskı bedeli olarak üç bin liranın ödenmesiyle ilgili müsaade yazısı.[117]

[117] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.888.481.1.111

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİGİ
29042 YAZILDI.

Ankara, 6.VII.1945

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

1805

Büro V Şefliğine

2.VII.1945 günlü yazınıza karşılıktır:

V.inci Büro Şefliğince Halkevleri ve Halkodaları kitaplıklarını geliştirmek ve bu arada Halk Edebiyatımız ile değerli edebî şahsiyetleri ve milli duygu taşıyan genç istidatları tanıtmak maksadı ile bir kitap yayımı yapılması lüzumlu görülmüş ve Ülkü dergisi ile iş birliği halinde bu işe girişilmiştir. Bu teşebbüse esâs olan fikre göre V.inci Büroca bastırılması uygun görülen kitaplar Ülkü dergisi tarafından bir "Ülkü kitap yayımları" serisi halinda çıkarılacak, telif hakları ve bütün masrafları dergi tarafından ödenecek, buna karşılık bu kitaplardan masrafı karşılayacak miktarı V.inci Büroca satın alınarak, Halkevlerine ve Halkodalarına dağıtılacaktır.

Bağlı listede gösterilen kitaplar bu maksatla basılmış ve basılmakta bulunmuştur. Bunlardan ilk ikisinin kararlaştırılmış olan miktarları V.inci Büroca satın alınmıştır. Üçüncüsü olan "Yeşil" isimli kitap satın alınmak üzere takdim edilmiştir. 4 numarayle gösterilen "Toprak Adamları" nın da baskısı bitmiştir. Bugünlerde sunulacaktır. 5 numarada gösterilen "Beş Şehir" dizilmektedir.

Yukarıda arzedilen maksat ve plana göre hazırlanmış olan bu kitaplardan geri kalanlarının da satın alınmasına müsaadenizi dilerim. Bundan böyle bu yayımlara devam edilip edilmemesinin büronuzla mutabık kalınmasına bağlı bulunması tabiîdir.

Saygılarımın kabulunu dilerim.

Büro X Şefi
Bingöl Milletvekili
(Tahsin Banguoğlu)

Bağlısı: Bir kitap
Bir liste

Yayın ve Kültür Komeli T. Banguoğlu

Şefliklerine
14.VII.945

63

Şekil A.11 : Tahsin Banguoğlu'nun CHP Genel Sekreterliği Büro V Şefliği'ne yazdığı dilekçe.[118]

[118] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Katalog Numarası: 490.01.866.413.1.63

EK B: Âşık Veysel'e Maaş Bağlanması İle İlgili TBMM Tutanak ve Raporları

Dönem : 1
Toplantı : 4

MİLLET MECLİSİ S. Sayısı : 991

Cumhuriyet Senatosu Edirne Üyesi Tahsin Banguoğlu ve 64 arkadaşının, Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi ve Maliye ve Plân komisyonları raporları (2/566)

Cumhuriyet Senatosu Başkanlığına

Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifimiz ve gerekçesi ilişik olarak sunulmuştur. Gereğinin yapılmasına Yüksek müsaadelerinizi rica ederiz.

17 . 7 . 1963

Edirne Senatörü *T. Banguoğlu*	İstanbul Milletvekili *R. T. Burak*	Erzurum Milletvekili *C. Dursunoğlu*	Sivas Milletvekili *A. Kangal*
Ordu Milletvekili *Y. İ. Ağaoğlu*	Bursa Milletvekili *E. R. Akyürek*	Tunceli Milletvekili *F. Ülkü*	Konya Milletvekili *F. Özfakih*
Bursa Milletvekili *S. Çanga*	Konya Milletvekili *İ. Kabadayı*	Amasya Milletvekili *R. Arpacıoğlu*	Mardin Senatörü *K. Oral*
Afyon K. Milletvekili *H. N. Bâki*	Tabiî Üye *V. Ersü*	Kars Senatörü *T. Göle*	İstanbul Milletvekili *S. Baykam*
Erzincan Milletvekili *Z. Gündoğdu*	Sinop Senatörü *S. Batur*	Manisa Milletvekili *Y. K. Karaosmanoğlu*	İzmir Milletvekili *O. S. Adal*
Uşak *İ. Bulanalp*	Manisa Milletvekili *E. Açar*	Kocaeli Milletvekili *N. Erim*	Edirne Milletvekili *S. Bilgen*
Kırklareli Milletvekili *H. T. Uzun*	Urfa Milletvekili *V. Gerger*	Erzurum Milletvekili *N. Aynuksa*	Çanakkale *H. Sarıkaya*
İmza okunamadı.	Muğla Milletvekili *H. Baydur*	İmza okunamadı.	Kars Senatörü *S. Atalay*
Ordu Senatörü *Z. Kumrulu*	Kocaeli	İmza okunamadı.	Kayseri Milletvekili *M. Göker*
Eskişehir *Ş. Asbuzoğlu*	Kars Milletvekili *H. Erdoğan*	İmza okunamadı.	Sivas Milletvekili *R. Günay*
Sivas Milletvekili *İ. Göker*	Sivas Milletvekili *A. Altay*	Adana Milletvekili *M. Geçioğlu*	Adıyaman Milletvekili *M. Deniz*

Şekil B.1 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi ve gerekçesi-1 (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 1965:991/1-2).

— 2 —

Hakkâri Milletvekili *M. Zeydan*	Burdur Milletvekili *M. Özbey*	Erzincan Milletvekili *N. Yıldırım*	Kars Milletvekili *K. Güven*
Samsun Milletvekili *N. Ceritoğlu*	Konya Milletvekili *V. Tanır*	Sivas Milletvekili *G. Sarısözen*	Artvin Milletvekili *S. Eminağaoğlu*
Sivas *T. Türkay*	İstanbul Milletvekili *C. Baban*	Adana Milletvekili *K. Sarıibrahimoğlu*	Eskişehir Milletvekili *C. Uzer*
İstanbul Milletvekili *H. Oben*	Burdur Milletvekili *H. Otan*	Kırklareli Milletvekili *A. Altuğ*	İzmir Milletvekili O. S. Adal
Ankara Milletvekili *A. Üstün*	Urfa Milletvekili *K. Eroğan*	Kayseri Milletvekili *M. Sağlam*	Kayseri Milletvekili *B. Yazır*

GEREKÇE

Âşık Veysel 1894 yılında Sivas'ın, Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde doğmuştur. Sekiz yaşında çiçek hastalığından iki gözünü birden kaybetmiştir. Küçük yaşta saz çalmaya başlamış, ve halk şairlerinin bu bölgede gelenek halinde yaşıyan şiirlerini öğrenmiştir. Bu ana kaynaktan ilham alarak yine çocuk yaşında şiirler söyliyen Veysel, hemen büyük yaratılışta bir şair olduğunu göstermiştir.

Veysel'in gençlik şiirleri çok içli ve renkli bir lirizm ile doludur. Onun dış dünyaya kapalı kalan gözleri, Türk ulusunun iç âlemine açılmıştır. Diyebiliriz ki, hiçbir açık gözlü şehir şairi Türkiye'yi dağiyle, taşiyle, kurduyla, kuşuyla, insaniyle tabiatiyle onun kadar açık seçik bir güzellikte görmemiştir, göstememiştir.

Şiirleri tanındıkça Veysel'in şöhreti köyünden ve bölgesinden dışarı taşarak bütün Türkiye'ye yayılmıştır. Kendisi de körlüğünden gelen güçlüklere göğüs gererek, çok sevdiği memleketini gezip dolaşmaya başlamıştır. Köy kahvelerinde, panayırlarda, daha sonra halkevlerinde, salonlarda, radyolarda halk şairleri geleneğine uygun olarak saz çalıp şiirlerini söylemiştir.

Şair yaşlandıkça, şiirlerinde halk, millet, memleket konularına yaklaşmıştır. Onda vatan ve insan sevgisinin en güzel ifadelerine rastlarız. Veysel ileriyi, uyanıklığı, Atatürk devirlerini savunmuş ve bâzı şiirleriyle millî birliği sağlamak için en müspet, en tesirli telkinlerde bulunmuştur.

Âşık Veysel'in dili hiçbir zorlamaya başvurmadan konuşulan arı ve duru halk dilidir. Bu sebeple o, geniş halk toplulukları tarafından tanınan ve sevilen ulu bir şair olmuştur. Yunus emre'den, Köroğlu'dan, Karacaoğlan'dan bu yana Halk Edebiyatımızın seçkin bir temsilcisidir. Edebiyat tarihimiz onu 20 nci yüzyılın en büyük halk şairi olarak kaydedecektir.

Âşık Veysel artık yaşlanmış bir adamdır. Ona hayatında vatan hizmetinden, küçük de olsa, bir aylık bağlanması Büyük Meclisin kadirbilirliği eseri ve Türk Milletinin bir şükran nişanesi olacaktır,

M. Meclisi (S. Sayısı : 991)

Şekil B.2 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi ve gerekçesi-2 (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 1965:991/2).

— 3 —

Maliye Komisyonunun raporu

Millet Meclisi
Maliye Komisyonu
Esas No : 2/566
Karar No : 79

27 . 2 . 1964

Yüksek Başkanlığa

Cumhuriyet Senatosu Edirne Üyesi Tahsin Banguoğlu ve 59 arkadaşının, Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi, teklif sahibinin, ilgili bakanlık temsilcilerinin iştirakiyle görüşüldü :

Gerekçesinde ve Millî Eğitim Bakanlığının 24 Ocak 1964 tarih ve 032-11/204 sayılı yazılarında da açıklandığı üzere Âşık Veysel Şatıroğlu günümüzün en tanınmış ve değerli halk ozanlarındandır. Kendisi gerçekten başarılı ve güzel şiirlerinde halk dilini, halk deyimlerini ve bölgesel bâzı sözcükleri çok ustaca kullanarak halk edebiyatımızın gelişmesinde çok yararlı olmuştur. Şiirlerinde daha çok yurt güzelliklerini, Atatürk'ü, Atatürk devrimlerini, okuma yazmanın, okulun, bilimin yararlarını anlatmış, böylece halkımızın kültürünün gelişmesine çok yardım etmiştir. Yetmiş yaşında ve iki gözden mahrum olan Âşık Veysel'in bu hizmetlerinden ötürü vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanmasının uygun olacağını mütalâa eden Komisyonumuz teklifi benimsemiştir.

Kanun teklifinin 2 nci maddesi vatanî hizmet tertibinden yapılan tediyeler esasen vergiden muaf olduğu için çıkarılmıştır.

Yürürlük maddesi; (Bu kanun yayımı tarihini takibeden ay başında yürürlüğe girer.)

3 ncü maddesi (Bu kanun hükümlerini Maliye Bakanı yürütür.)

Şeklinde değiştirilmiştir.

Bu suretle kabul olunan teklifi Plân Komisyonuna tevdi buyurulmak üzere Başkanlık Makamına takdimine karar verildi.

Maliye Komisyonu

Başkanı	Sözcü	Kâtip	
Muş	Erzurum	Ağrı	Adana
S. Mutlu	*G. Karaca*	*N. Güngör*	*A. Topaloğlu*
Adana	Amasya	Aydın	Ordu
Y. Aktimur	*M. K. Karan*	*N. Müren*	*O. N. Hazinedar*

Bütçe ve Plân Komisyonunun raporu

Millet Meclisi
Bütçe ve Plân Komisyonu
Esas No : 2/566
Karar No : 69

9 . 6 . 1965

Millet Meclisi Yüksek Başkanlığına

Komisyonumuza havale edilmiş bulunan, «Cumhuriyet Senatosu Edirne Üyesi Tahsin Banguoğlu ve 59 arkadaşının, Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifi» ilgili Hükümet temsilcilerinin de iştirakiyle incelendi ve görüşüldü :

Kanun teklifinde adı geçen şahıs malûm olduğu gibi günümüzün de tanınmış bir ozanıdır. Halk dilinde, halk edebiyatında öz dille ve ustaca hizmetleri olmuştur. Sözcüklerinde, şiirlerinde millî eğitimin değerini duyurmuş, Atatürk'ten sitayişle bahsetmiş, devrimlerini canı gönülden anlatmıştır. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun halk arasında, halkın en içten duyacağı gibi, millî menkıbeler söyliyen millî şairlerimiz kadar, belki daha tesirli hizmetlerin geçtiği söylenebilir.

M. Meclisi (S. Sayısı : 991)

Şekil B.3 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili Maliye ve Bütçe ve Plan komisyonu raporları-1 (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 1965:991/3).

— 4 —

Fakir, muhtaç ve yaşlı olduğuna dair İçişleri Bakanlığından temin edilen yazı ile sabit bulunan, halkın gönlünde yaşayan bu şahsı, yaşlı haliyle ve görmiyen gözleriyle halkın avcundaki sadakaya terk etmek âmme vicdanının da derinden derine sızlatmaktadır.

Vatani hizmet tertibinden maaş bağlanması yalnız harb zamanında vatani hizmetle mukayyedolmayıp başka yönlerden de emsallerine nisbeten vatana değerli hizmetlerde bulunmak ve çalışma imkânı kalmıyarak hali âcze düşmekle mümkün olmaktadır. Emsalleri mevcuttur.

Bu sebeple teklif yerinde görülmüş, maksada ve kanun tekniğine daha uygun şekle sokulduğundan müzakereye Maliye Komisyonunun kanun metni esas alınmış, 1 nci madde tekliften, 2 nci madde Maliye Komisyonunun değiştirişinden aynen, 3 ncü madde Komisyonumuzun değiştirdiği şekilde kabul edilmiştir.

Öncelik ve ivedilikle görüşülmek ve Genel Kurulun tasvibine arz edilmek üzere Yüksek Başkanlığa sunulur.

Başkan	Sözcü	Kâtip	
Aydın	Sakarya	Nevşehir	Ankara
İ. Sezgin	*N. Bayar*	*A. B. Numanoğlu*	İ. Seçkin
			İmzada bulunamadı
Ankara	Aydın	Balıkesir	Bursa
M. Ete	*O. Apaydın*	*A. A. Bolak*	*A. Türkel*
İmzada bulunamadı			
Çanakkale	Diyarbakır	Erzincan	Erzurum
Ş. İnan	*H. Güldoğan*	*H. Atabeyli*	*A. Şenyurt*
İzmir	Kayseri	Konya	Maraş
N. Kürşad	T. Feyzioğlu	H. C. Yılmaz	E. Kaplan
	İmzada bulunamadı	İmzada bulunamadı	İmzada bulunamadı
Mardin	Rize	Sakarya	Trabzon
E. K. Aybar	*E. Y. Akçal*	M. Gürer	*A. Ş. Ağanoğlu*
		İmzada bulunamadı	
		Trabzon	
		E. Dikmen	

M. Meclisi (S. Sayısı : 991)

Şekil B.4 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili Maliye ve Bütçe ve Plan komisyonu raporları-2 (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 1965:991/4).

Cumhuriyet Senatosu Edirne Üyesi Tahsin Banguoğlu ve 64 arkadaşının teklifi	Maliye Komisyonunun değiştirişi	Bütçe Komisyonunun değiştirişi
Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi	*Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında Kanun*	*Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi*
MADDE 1. — Âşık Veysel adı ile tanınan Halk Şairi Veysel Şatıroğlu'na, anadilimize ve millî birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı, yaşadığı süreee vatani hizmet tertibinden (500) lira aylık bağlanmıştır.	MADDE 1. — Teklifin 1 nci maddesi aynen kabul edilmiştir.	MADDE 1. — Teklifin 1 nci maddesi aynen kabul edilmiştir.
MADDE 2. — Bu aylık her türlü vergi ve resimden muaftır.		
MADDE 3. — Bu kanun yayımı tarihinden yürürlüğe girer.	MADDE 2. — Bu kanun yayımı tarihini takibeden ay başında yürürlüğe girer.	MADDE 2. — Maliye Komisyonunun değiştirişinin 2 nci maddesi aynen kabul edilmiştir.
MADDE 4. — Bu kanunu yürütmeye Maliye Bakanı memurdur.	MADDE 3. — Bu kanun hükümlerini Maliye Bakanı yürütür.	MADDE 3. — Bu kanunu Maliye Bakanı yürütür.

M. Meclisi (S. Sayısı : 991)

Şekil B.5 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili maddeler (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 1965:991/5).

Dönem : 1
Toplantı : 4

CUMHURİYET SENATOSU S. Sayısı: **700**

Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu (Millet Meclisi 2/566; Cumhuriyet Senatosu 2/175)

(Not : Millet Meclisi S. Sayısı : 991)

Millet Meclisi
Genel Sekreterliği
Kanunlar Müdürlüğü
Sayı : 6320 - 37016

3 . 7 . 1965

Cumhuriyet Senatosu Başkanlığına

Millet Meclisinin 1 . 7 . 1965 tarihli 138 nci Birleşiminde öncelik ve ivedilikle görüşülerek işari oy ile kabul edilen, Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi, dosyası ile birlikte sunulmuştur.

Saygılarımla.

Millet Meclisi Başkanı
Fuad Sirmen

Not : Bu teklif 19 . 8 . 1963 tarihinde Başkanlıkça İlk Komisyona havale edilmiş ve Genel Kurulun 24 . 6 ve 1 . 7 . 1965 tarihli 134 ve 138 nci birleşimlerinde öncelik ve ivedilikle görüşülerek kabul edilmiştir. (Millet Meclisi S. Sayısı : 991)

Geçici Komisyon raporu

Cumhuriyet Senatosu
Geçici Komisyonu
Esas No. : 2/175
Karar No. : 16

14 . 7 . 1965

Yüksek Başkanlığa

Millet Meclisinin 1 . 7 . 1965 tarihli 138 nci Birleşiminde öncelik ve ivedilikle görüşülerek işari oy ile kabul edilen, Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanmasına dair kanun teklifi, Komisyonumuzda ilgili Bakanlık temsilcilerinin de iştirakleriyle her yönden tetkik ve müzakere edildi.

Teklifin gerekçesinde tafsilen belirtilen hususlar ve bunlara mütedair temsilcilerin verdikleri tamamlayıcı bilgiler Komisyonumuzca da uygun mütalâa edildiğinden bahis konusu kanun teklifi, Millet Meclisi Genel Kurulunca kabul edilen şekli ile aynen kabul edilmiştir.

Genel Kurulun tasvibine arz edilmek üzere Yüksek Başkanlığa sunulur.

Başkan	Bu Raporda		
Tabiî Üye	Sözcü ve Kâtip		
S. Küçük	Antalya	Tabiî Üye	Hatay
	A. Tekin	*Ş. Özkaya*	*E. Bahadırlı*

Şekil B.6 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu-1 (*Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi*, 1965:1).

— 2 —

Millet Meclisinin kabul ettiği metin	Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyonunun kabul ettiği metin
Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi	*Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun teklifi*
MADDE 1. — Âşık Veysel adı ile tanınan Halk Şairi Veysel Şatıroğlu'na, anadilimize ve millî birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı, yaşadığı süreee vatani hizmet tertibinden (500) lira aylık bağlanmıştır.	MADDE 1. — Millet Meclisince kabul edilen 1 nci madde aynen kabul edilmiştir.
MADDE 2. — Bu kanun yayımı tarihini takibeden aybaşında yürürlüğe girer.	MADDE 2. — Millet Meclisince kabul edilen 2 nci madde aynen kabul edilmiştir.
MADDE 3. — Bu kanunu Maliye Bakanı yürütür.	MADDE 3. — Millet Meclisince kabul edilen 3 neü madde aynen kabul edilmiştir.

C. Senatosu (S. Sayısı : 700)

Şekil B.7 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu-2 (*Cumhuriyet Senatosu Tutanak Dergisi*, 1965:2).

nuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 2. — Bu kanun yayımını takibeden aybaşında yürürlüğe girer.

BAŞKAN — Madde üzerinde görüşmek istiyen sayın üye?.. Yok. Maddeyi oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 3. — Bu kanunu Maliye Bakanı yürütür.

BAŞKAN — Madde üzerinde görüşmek istiyen sayın üye?.. Yok. Maddeyi oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

Kanunun tümü üzerinde görüşmek istiyen sayın üye yok,

Kanunun tümünü oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler kabul edilmiştir.

23. — Mahmutoğlu Veli Bozkaya'ya vatani hizmet tertibinden aylık bağlanmasına dair kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu. (Millet Meclisi 2/362; Cumhuriyet Senatosu 2/174) (S. Sayısı : 699) (1)

BAŞKAN — Komisyon raporunun okunup okunmaması hususunu oylarınıza sunuyorum raporun okunmasını kabul edenler... Etmiyenler... Okunmaması karargir olmuştur. Tümü üzerinde görüşmek istiyen sayın üye. Yok.

Maddelere geçilmesi hususunu oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Maddelere geçilmesi kabul edilmiştir.

İvedilikle görüşülme teklifi vardır. İvedilikle görüşülmesini oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

Mahmutoğlu Veli Bozkaya'ya vatani hizmet tertibinden aylık bağlanmasına dair Kanun

MADDE 1. — Birinci Cihan Harbiyle İstiklâl Harbine iştirak ederek emsallerine nisbeten olağanüstü hizmet ve yararlık gösteren Mahmutoğlu Veli Bozkaya'ya, hayatta bulunduğu müddetçe, vatani hizmet tertibinden (500) lira aylık bağlanmıştır.

BAŞKAN — Madde üzerinde görüşmek istiyen sayın üye?.. Yok. Maddeyi oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 2. — Bu kanun yayımını takibeden aybaşından itibaren yürürlüğe girer.

BAŞKAN — Madde üzerinde söz istiyen sayın üye?.. Yok. Maddeyi oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 3. — Bu kanunun hükümlerini Maliye Bakanı yürütür.

BAŞKAN — Madde üzerinde söz istiyen sayın üye?.. Yok. Maddeyi oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

Kanunun tümünü oylarınıza sunuyorum Kabul edenler... Kabul etmiyenler... Kabul edilmiştir.

24. — Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifinin Millet Meclisince kabul olunan metni ve Cumhuriyet Senatosu Geçici Komisyon raporu. (Millet Meclisi 2/566; Cumhuriyet Senatosu 2/175) (S. Sayısı : 700) (1)

BAŞKAN — Komisyon raporunun okunup okunmaması hususunu oylarınıza sunuyorum. Komisyon raporunun okunması hususunu kabul edenler... Etmiyenler... Komisyon raporunun okunmaması karargir olmuştur.

Tümü üzerinde görüşmek istiyen sayın üye?.. Buyurun Sayın Banguoğlu.

TAHSİN BANGUOĞLU (Edirne) — Değerli arkadaşlar, bir dakika vaktinizi alacağım.

Vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması, bizdeki teamüle göre, umumiyetle cephelerde kahramanlık göstermiş, canı ile, kanı ile vatana hizmet etmiş olan vatan evlâtlarına ait gibidir. Türkiye Büyük Millet Meclisi ancak istisnai hallerde büyük sanat adamlarına ve ilim adamlarına da vatani hizmet tertibinden aylık bağlamıştır.

(1) 699 S. Sayılı basmayazı tutanağın sonundadır.

(1) 700 S. Sayılı basmayazı tutanağın sonundadır.

Şekil B.8 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili TBMM tutanakları-1 (Banguoğlu, 1965:587).

Huzurunuzdaki tetklif bu istisnai tekliflerden biridir. Âşık Veysel bizim halk edebiyatımızın en büyük temsilcilerinden biridir. Gerekçede açıladığım gibi, Âşık Veysel 20 nci yüz yılın en büyük halk şairidir. 8 yaşında gözlerini kaybetmiş, bütün ömrü kapalı gözle geçmiştir. Fakat o küçük yaşta yurdundan aldığı güzel intibaları ömrü boyunca taşımış ve gözü açık olan pek çok şairlerden daha güzel ve daha renkli bir şekilde yurdun köşesini, bucağını ifade etmiş duyurmuştur. Halen 71 yaşındadır. Âşık Veysel'e Yüksek Senatonun ve Büyük Meclisin göstereceği bu âtıfet Türk irfan hayatına, Türk sanat hayatına karşı bir âtıfet olacaktır. Bir eski maarifçi arkadaşımız sıfatiyle bu âtıfete Türk irfanı adına şimdiden teşekkür ederim.

BAŞKAN — Tümü üzerinde başka görüşmek istiyen?.. Yok. Maddelere geçilmesini oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

İvedilik teklifi vardır. Oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında Kanun

MADDE 1. — Âşık Veysel adı ile tanınan Halk Şairi Veysel Şatıroğlu'na, anadilimize ve millî birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı, yaşadığı sürece vatani hizmet tertibinden (500) lira aylık bağlanmıştır.

BAŞKAN — Madde üzerinde söz istiyen yok. Oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 2. — Bu kanun yayımı tarihini takibeden aybaşında yürürlüğe girer.

BAŞKAN — Madde üzerinde söz istiyen yok. Oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

MADDE 3. — Bu kanunu Maliye Bakanı yürütür.

BAŞKAN — Madde üzerinde görüşmek istiyen? Yok. Oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir.

Kanunun tümünü oylarınıza sunuyorum. Kabul edenler... Etmiyenler... Kabul edilmiştir. Vatana hizmet edenlerin tümüne bu son kıdemlerinde alacakları paraların kendileri için hayırlı olmasını diler, tatile gitmeden önce ittihaz ettiğiniz bu kararların çok yerinde olduğunu arz etmek isterim.

KÂMİL COŞKUNOĞLU (Uşak) — Yemek tatili verseniz, lûtfen.

BAŞKAN — Arz edeyim efendim, Yüksek Heyetten karar aldık. Gelen kâğıtlarda mevcut vatani hizmet tertibinden bütün işleri bitirdik.

Şimdi gelen kâğıtlarda Ulaştırma Bakanlığı barışta düzenlenmesine ait bir kanun teklifi vardır.

5400 sayılı T. C. Emekli Sandığı Kanununa geçici bir madde eklenmesi hakkında kanun teklifi;

Halk Bankası ve Halk Sandıkları Kanununun bâzı maddelerinin değiştirilmesi hakkında 2 maddelik kanun teklifi vardır.

T. B. M. M. Doktoruna tazminat verilmesine mütedair kanun teklifi, yine 5434 sayılı Emekli Sandığı Kanununun 42 nci maddesine geçici bir madde eklenmesine ait bir maddelik teklif vardır.

Nöbetçi memurluk kurulmasına mütedair olağanüstü tatbikat dolayısiyle yedi maddelik bir teklif,

Polis vazife ve salâhiyet Kanununun ikinci maddesini değiştiren bir kanun teklifi vardır.

İlköğretim ve Eğitim Kanununun geçici ikinci maddesini değiştiren kısa bir kanun;

Askeri memnu mıntakalar Kanunu vardır...

KÂMİL COŞKUNOĞLU (Uşak) — Yemek tatili yapalım efendim...

BAŞKAN — Müzakerenin devamına karar alınmıştır, aksi bir teklif yoktur. Bir teklifiniz varsa lûtfen bir takrir verin.

Açık oylama neticelerini arz ediyorum :

Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü 1965 yılı Bütçe Kanununa bağlı (A/2) ve (B) işaretli cetvellerinde değişiklik yapılmasına dair kanun tasarısının açık oylamasına sayın (94) üye katılmış, (90) kabul, (1) ret, (3) çekinser, salt çoğunluk sağlanmıştır.

1965 yılı Bütçe Kanununa bağlı cetvellerde değişiklik yapılması hakkındaki kanunun açık oylamasına (100) üye katılmış, (98) kabul, (2) çekinser oy vardır, sat çoğunluk sağlanmıştır.

Belediye ve belediyelere bağlı müessese ve işletmelerin bir kısım borçlarının Hazinece ter-

— 588 —

Şekil B.9 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkındaki kanun teklifiyle ilgili TBMM tutanakları-2 (Banguoğlu, 1965:588).

— 790 —

Âşık Veysel'e vatani hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında Kanun

(Resmî Gazete ile yayımı : 26 . 7 . 1965 - Sayı : 12058)

No.	Kabul tarihi
690	16 . 7 . 1965

MADDE 1. — Âşık Veysel adı ile tanınan Halk Şairi Veysel Şatıroğlu'na, anadilimize ve millî birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı, yaşadığı sürece vatani hizmet tertibinden (500) lira aylık bağlanmıştır.

MADDE 2. — Bu kanun yayımı tarihini takibeden aybaşında yürürlüğe girer.

MADDE 3. — Bu kanunu Maliye Bakanı yürütür.

20 Temmuz 1965

		Millet Meclisi	Cumhuriyet Senatosu
Cumhurbaşkanlığına yazılan tezkerenin tarih ve numarası	: 19.7.1965	2/566	2/175
Bu kanunun yayımının Başbakanlığa bildirildiğine dair Cumhurbaşkanlığından gelen tezkerenin tarih ve numarası	: 20.7.1965	4/278	

Bu kanunun görüşmelerini gösteren tutanakların Cilt, Birleşim ve Sayfa numaraları :

Millet Meclisi Tutanak Dergisi			C. Senatosu Tutanak Dergisi		
Cilt	Birleşim	Sayfa	Cilt	Birleşim	Sayfa
20	120	202	30	112	134
42	134	444:445		119	564,587:589
	138	699:700			

Millet Meclisi 991 S. Sayılı basmayazı Millet Meclisi 138 nci Birleşim Tutanak dergisine, Cumhuriyet Senatosu 700 S. Sayılı basmayazı Cumhuriyet Senatosu 119 ncu Birleşim Tutanak dergisine bağlıdır.

Bu kanunu görüşen komisyonlar : Millet Meclisi Maliye ve Plân komisyonları ile Cumhuriyet Senatosu Malî ve İktisadî İşler ve Bütçe ve Plân komisyonlarından kurulan Geçici Komisyon.

Şekil B.10 : Âşık Veysel'e vatanî hizmet tertibinden aylık bağlanması hakkında kanun *(T. B. M. M. Kanunlar Dergisi*, 1965:790).

EK C: Âşık Veysel'in Milli Kütüphane'de Doldurduğu Bantlardaki Eserlerin Listesi

Çizelge C.1 : *Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni*'ne göre Âşık Veysel'in 1958 yılında doldurduğu eserlerin listesi[119]

I. Band'da		
1. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun hayat hikâyesi (kendi ağzından)		
2. Hayatı şiiri	Şiir olarak okunmuştur.	Sazla çalınıp söylenmiştir.
3. Ömür Yolculuğu	"	"
4. Mecnunum Leylâmı gördüm	-	"
5. Olmasa	"	"
6. Sen Varsın Orda	"	"
7. Küçük Dünyam	"	-
8. Devran	"	"
9. Gerçek Âşık	"	"
10. Bırakmaz	"	"
II. Band'da		
1. Derdimi Dökersem	"	"
2. Anlatamam Derdimi Dertsiz İnsana	"	"
3. Sazıma	"	"
4. Sel Destanı	"	"
5. Sele Karşılık	"	"
6. Mektup	"	"
7. Deniz	"	"
8. Sen Bir Ceylan Olsan	"	"
III. Band'da		
1. Kızılırmak	"	"
2. Bahar Türküsü	"	"
3. Çiçeklerin Dili	-	"
4. Dedim Dilber (Emrah'tan)	-	"
5. Eğer Belimle Gitmek İstersen (Karacaoğlan'dan)	-	"
6. Murat	"	-
7. Para Destanı	"	"
8. Bülbül	"	"
IV. Band'da		
1. Konuşma	"	"
2. Onuncu Yıl Destanı	"	"
3. Aradım	"	-
4. Neyzen Tevfik İçin	"	-
5. Dünyaya Sitem	"	"
6. Ötme Bülbül (Âşık Mehmet)	-	"
7. Kâtip Arzuhalim Yaz Yare Böyle (Pir Sultan)	-	"
8. Atatürk'ün Ağıtı	-	"
9. Toprak	"	"
10. Ak Gül (Halk Türküsü)	-	"

[119] Bkz. *Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni*, 1958:3-4.

Çizelge C.1 (devam) : *Milli Kütüphane Müzik Bölümü Aylık Bülteni*'ne göre Âşık Veysel'in 1958 yılında doldurduğu eserlerin listesi

V. Band'da		
1. Balta Destanı	"	"
2. Ne Haldeyim Elâ Gözün Süzenler (Âşık Hüseyin'den)	"	"
3. Bülbül (Âşık Sultan'dan)	"	"
4. Dallar	"	-
5. Aras Kenarının İnce Dumanı (Halk Türküsü)	-	"
6. Keklik İdim Vurdular	-	"
7. Türkmen Kızı (Âşık Hüseyin'den)	-	"
8. Köroğlu Yiğitleme (Halk Türküsü)	-	"
Şiirleri Okuyan	Âşık Veysel Şatıroğlu	
Sazı Çalan	Âşık Veysel Şatıroğlu	
Türküleri Söyliyenler	Âşık Veysel Şatıroğlu ve Küçük Veysel Erkılıç	

EK D: İsmi yazılı kaynaklarda yer almasına rağmen ses kaydı bulunamayan eserlerin listesi

Çizelge D.1 : Ses kaydı elde edilemeyen eserlerin listesi

	Eser	Kaynak
1	Aşağıdan gelir gül yârin göçü	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 93
2	Aşağıki mahlenin allı gelini	Özgül, 1996:91
3	Âşığa ser vermek dostuna kolay	TRT THM Uzun Havalar Rep. No.: 45
4	Bırak beni yanam yanam kül olam	Özgül, 1996:129
5	Bir taş attım karlı dağın ardına	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 124
6	Dost beni düşürdü halden hallere	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 92
7	Durmaz gönlüm feryat eyler zar eyler	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 70
8	Ekini biçer oldum	TRT THM Rep. No.: 1020
9	Ela gözlerine kurban olduğum	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 99
10	Eşimden ayrıldım yoktur kararım	Akalın, 1945:247
11	Gidersen bize uğra	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 80
12	Gözlerin sevdiğim ağlatma beni	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 88
13	Irmak kenarında bir çit gazım var	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 57
14	Karşıdan karşıya herg iden komşu	TRT THM Rep. No.: 856
15	Leyla kalk gidelim yolumuz ırak	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 79
16	Ne gaçarsın benden ey yüzü mahım	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 81
17	Salına salına gelip geçersin	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 72
18	Seher vakti çaldım yârin kapısın	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 61
19	Sevgilim sükkâra benzer zülfünün daneleri	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 91
20	Sür harmanın yüz olsun	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 71
21	Taze selam geldi dostun elinden	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 125
22	Yağmur yağdı süzüldü	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 58, 83
23	Yâre bir bildiren olsa halimi	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 75
24	Yârimin gözleri kum gibi kaynar	S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 74
25	Yastadır ey deli gönül yastadır	TRT THM Rep. No.: 383; S. Yaver Ataman, Defter Sıra No.: 86

EK E: Derleme Fişleri

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

(21)

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Veysel 45
Mesleği: Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Gürün köyü Gürün
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: Köftü Kendinin.

Çalanın adı ve yaşı: "
Mesleği: "
Memleketi: vilâyati kazası " köyü
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: "

Parçanın adı: Cumhuriyet Türküsü
Alındığı yer ve tarih: 26-8-1937 Sivas
Plâk numarası K/22
Plâkdaki yeri a:2 A/20 a:2

Bin 775

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan Ferid, Halil Bedi, Muzaffer, Asif

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Türk milleti, Türk milleti, Sarf edelim var kuvveti, Bu yanımı adaleti. Çok yaşasın, bin yaşasın Yaşa! yaşa Atatürk sen binler yaşa! Çok şanlıdır vatanımız, şereflidir bayrağımız. Türkiyenin yüksek sanı Zaferlerle bu vatanı Yamutayı, Boz, Bayanı Çok yaşasın, bin yaşasın! Türkiyenin tayyaresi Gök yüzünden gelir sesi Öğretmeni, mekteplisi Çok yaşasın, bin yaşasın	

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

– Geçen, kaf arasında

Şekil E.1 : *Türk milleti Türk milleti* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

(9)a

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği : Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Sivrialan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: ?

Çalanın adı ve yaşı : ,,
Mesleği : ,,
Memleketi: vilâyati ,, kazası ,, köyü
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği:

Parçanın adı : Keklik
Alındığı yer ve tarih : 25 8 1937 Sivas
Plâk numarası 16
Plâkdaki yeri 13 A/14 b

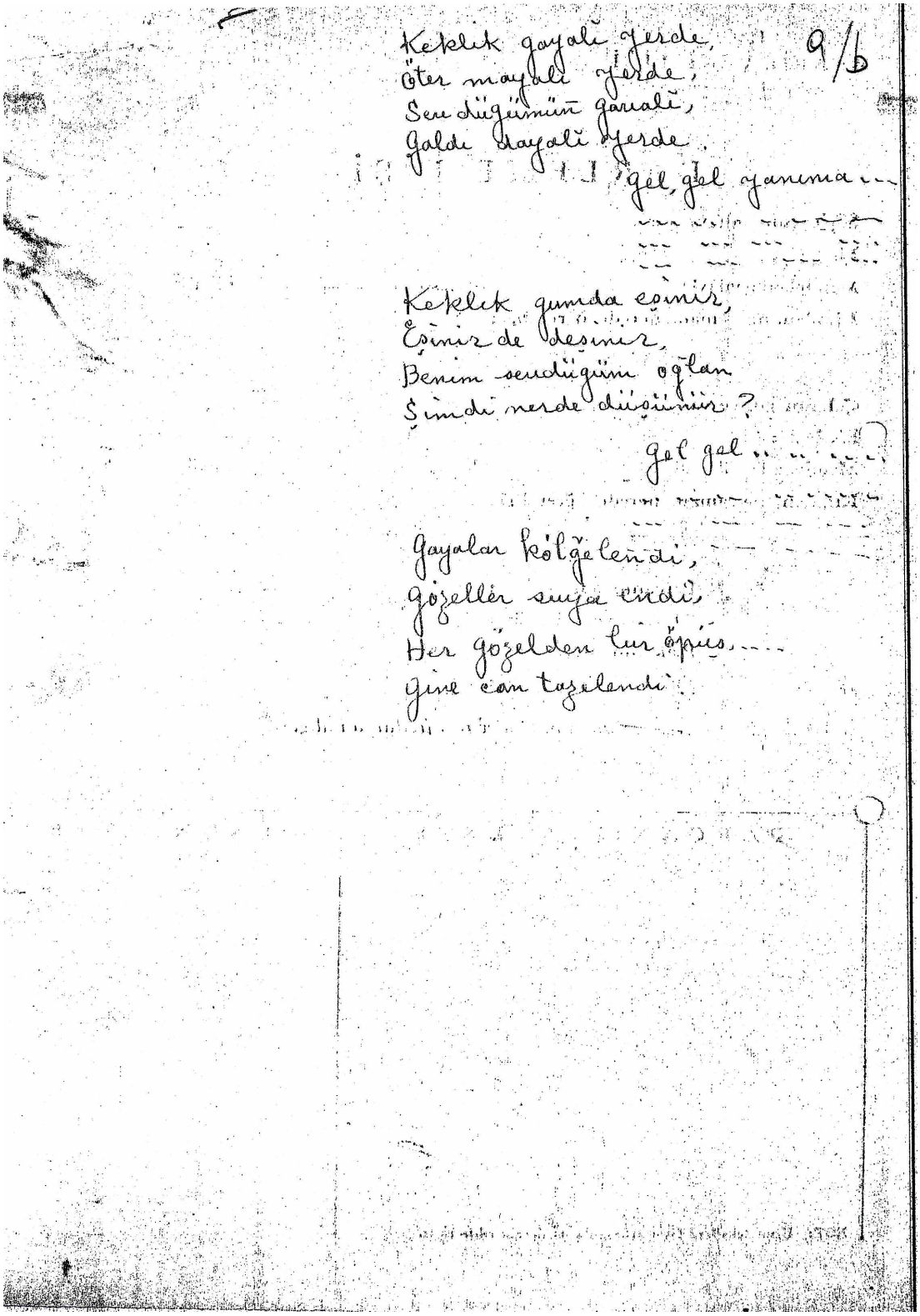
B. No 274

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan Ferit . Halil Bedi . Muzaffer Sözen
Asif Etikan

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Kekliğidim vurdular, Ganadımı gırdılar, Daha ben ne idim ki ? Anamdan ayırdılar. Gel gel yanıma Keklik Gasdın canıma Keklik Al ginalı bıramakların Batır canıma Keklik	

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.2 : *Kekliğidim vurdular* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1.



9/b

Keklik gayalı yerde,
Öter mayalı yerde,
Sen düğümün garalı,
Galdı dayalı yerde.
gel, gel yanıma...

Keklik gumda eşmiz,
Eşmiz de deşmiz,
Benim sendüğüm oğlan
Şimdi nerde düşümüz?
gel gel...

Gayalar kölğelendi,
Gözeller suya endi,
Her gözelden bir öpüs....
Gine can tazelendi.

Şekil E.3 : *Kekliğidim vurdular* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

(8)

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği: Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Çarıcalan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: ?

Çalanın adı ve yaşı: " "
Mesleği: "
Memleketi: vilâyati ..... kazası ..... köyü .....
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: .....

Parçanın adı: Namelim (Neme gelin)
Alındığı yer ve tarih: 25-8-1937 Sivas
Plâk numarası: K/16 A/14
Plâkdaki yeri: K/a.2 A/az

B. No 774

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Halil Bedii, Hasan Ferit, Muzaffer Sözen
Arif Etikan

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Bahçalarda hıyar Nazik nazik soyar Şimdi name diyor (Yandım name gelin) Bir domurcuk solar (Yandım name gelin) Bahçalarda eğrik Dalları eğrik Şimdi name ferik(?) Yandım name gelin.	Domurcuk gül iken Soldun neme gelin

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.4 : *Bahçalarda hıyar* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

36

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği: Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Sivrialan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: Eskiden eşitmiş

Çalanın adı ve yaşı: ,,
Mesleği: ,,
Memleketi: vilâyati ,, kazası ,, köyü
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği:
Kendi çalışa çalışa ve sağdan soldan dinleye dinleye

Parçanın adı: Çaya indim susuzum
Alındığı yer ve tarih: 31-8-1937 Sivas
Plâk numarası: K/26 A/24
Plâkdaki yeri: K/a A/a (Bir ve 2 aşık Mehmet dindir)

26

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan Ferid Halil Bedi Muzaffer Söğen
Arif Etikan

B. No. 775

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Çayan endim susuzum Susuzum uykusuzum Gireem yarin goynuna Elim durmaz kuyusuzum Sinam yar yandum Yar uykusuz sandum uyanık	

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.5 : *Çaya indim susuzum* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

(20)

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği: Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Sivralan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: Eskiden söylenmiş

Çalanın adı ve yaşı: "
Mesleği: "
Memleketi: vilâyati " kazası " köyü "
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: "

Parçanın adı: Bir Şarkışla Türküsü
Alındığı yer ve tarih: Sivas 26-8-1937
Plâk numarası K/22
Plâkdaki yeri K/a:1 A/20 a:1

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan F. Halil B. Muzaffer Arif.

B, No: 22
775

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Gaşların ince ince, Ölürüm görmeyince, Allah canım almasın Goynuna girmeyince.	

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.6 : *Gaşların ince mince* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

(7)

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Meşleği : Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Merkez köyü Sivrialan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: ?

Çalanın adı ve yaşı : ,,
Mesleği : ,,
Memleketi: vilâyati ..... kazası ..... köyü .....
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: .....

Parçanın adı : Yarelim (Oğuz havası)
Alındığı yer ve tarih : 25-8-1937 Sivas
Plâk numarası : 16
Plâkdaki yeri K/a:1 A/14 a,

B. No: 774

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan Ferit, Halil Vedi, Muzaffer Arif

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Çubuk uzun, tütün az, Getde bahar, geldi yaz. Yazıcı gurban olam yarelim yar yari Bir gözel de bana yaz yari yari yar yari yar yari, nar yari	yarelin bade lin

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.7 : *Çubuk uzun tütün az* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

5/a

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği : Aşık (Sazçalan)
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Sivrialan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: ?

Çalanın adı ve yaşı : "
Mesleği : "
Memleketi: vilâyati " kazası " köyü
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği:

Parçanın adı : Güzelim ey (Aşık Nazlının)
Alındığı yer ve tarih : 25-8-1937 Sivas
Plâk numarası : 15
Plâkdaki yeri K/a 11/13 a

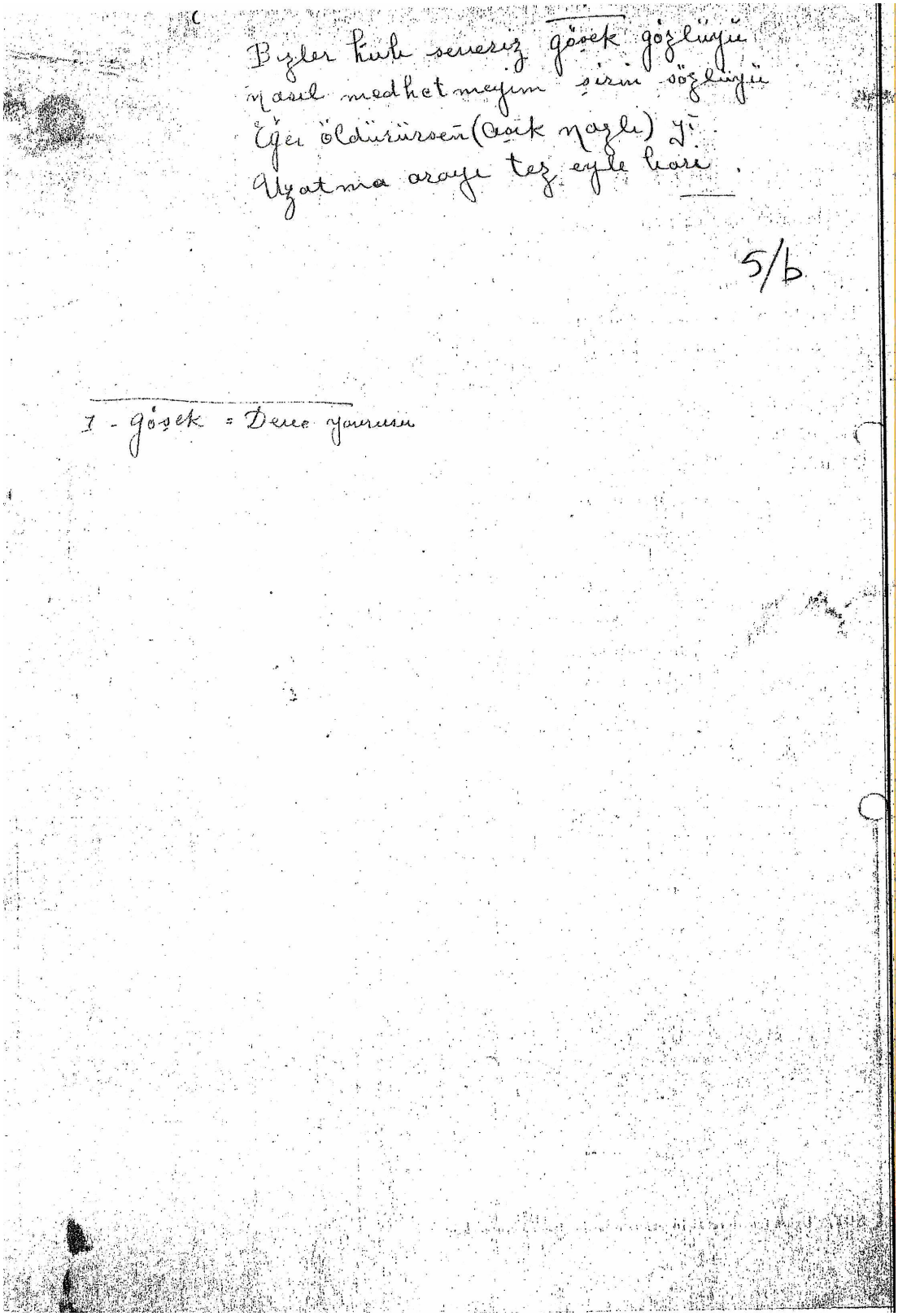
15

Parçanın kimler tarafından alındığı:
Ilh. Ferit, Halil Bedi, M. Sözen, Arif. B.A. 773

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Dilber yol üstünü gış eylemişsin Ak beyaz gerdanı yüz eyle bari Yeter zar inattın ben divaneyi El ile aşnalık eyeyle bari (güzelim ey) Dilber bir bakçanıza vardığım zaman Susamın ünlülüm derdiğim zaman Soyunup goynuğa girdiğim zaman Gahi eğrel gahi naz eyle bari (güzelim ey)	Şeras elinde Sözün uluunun Bağrına benzer

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.8 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1.



Bizler kuru sersiz göçek gözlüğü
nasıl medhet meğim şirin sözlüğü
Eğer öldürürsen (aşık nazlı) yi
Uzatma arayı tez eyle hazı.

5/b

1 - göçek = Dere yatağı

Şekil E.9 : *Dilber yol üstünü gış eylemişsin* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2.

T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Ankara Konservatuvarı
Sayı: .....

6/2

Fotoğraf

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Aşık Veysel 45
Mesleği: Aşık
Memleketi: vilâyeti Sivas kazası Şarkışla köyü Sivralan
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: ?

Çalanın adı ve yaşı: "
Mesleği: "
Memleketi: vilâyati " kazası " köyü "
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: "

Parçanın adı: Karaca oğlundan bir parça (güzelleme)
Alındığı yer ve tarih: Sivas 25-8-1937
Plâk numarası: K/15 B / 11/13
Plâkdaki yeri: B

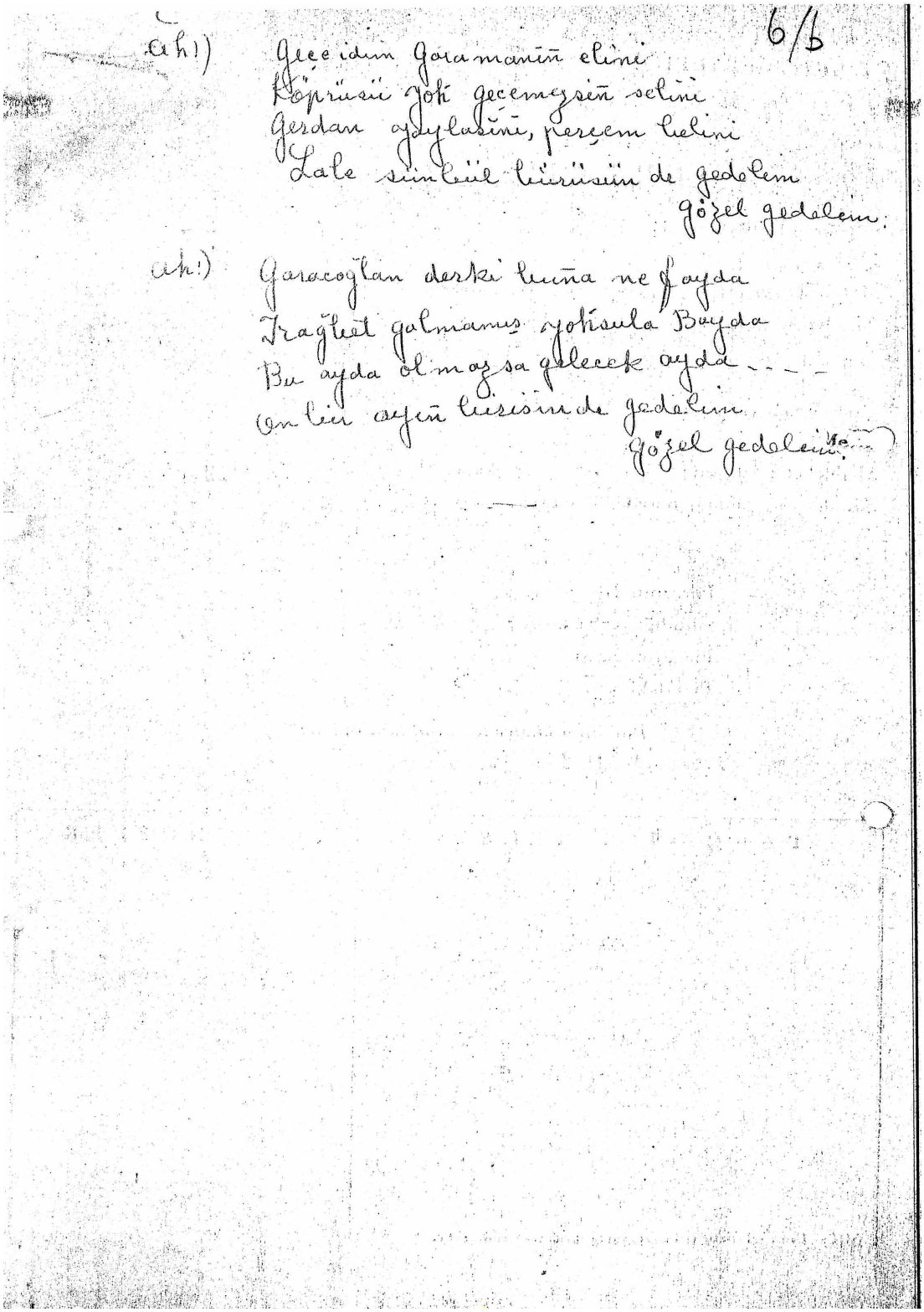
Parçanın kimler tarafından alındığı:
Hasan F. Halil B. Muzaffer Aniş

BK 0.773

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
Ah) Eğer benim ile gitmek dilersen Âlem güzel yaz güzünde gezelim Bizim eller gerçekten açılmaz Yollar çamur gurusun da gezelim (güzel gezelim) Ah!) Sökülsün dağların kuzu sökülsün Ömür ersin çöl oraya dökülsün Erzurum dağının gişi çekilsin Mor gayrılar meleşsin de gezelim güzel gezelim	

NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.

Şekil E.10 : *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-1.



6/b

ah!) Geçe idim Goramanın elini
Köprüsü yok geçemezsin selini
Gerdan aydılasını, perçem helini
Lale sümbül kurusun da gedelim
gözel gedelim.

ah!) Garacoğlan derki kuna ne fayda
Firaget galmamuş yokisula Bayda
Bu ayda olmazsa gelecek ayda ...
On bir ayın kusisinde gedelim
gözel gedelim.

Şekil E.11 : *Eğer benim ile gitmek dilersen* mısraıyla başlayan eserin derleme fişi-2.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı	**:** Eray CÖMERT
Doğum Tarihi ve Yeri	**:** 04.09.1981, Kastamonu
Lisans	**:** 2008, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü
Yüksek Lisans	**:** 2011, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Yüksek Lisans Programı