

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**TÜRK SANAT MÜZİĞİ'NİN BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK
NEOKLASİK DÖNEMDE HALKA ULAŞMASI**

DOKTORA TEZİ

Semra BERKTAŞ

KOCAELİ 2022

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**TÜRK SANAT MÜZİĞİ’NİN BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK
NEOKLASİK DÖNEMDE HALKA ULAŞMASI**

DOKTORA TEZİ

Semra BERKTAŞ

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE

KOCAELİ 2022

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**TÜRK SANAT MÜZİĞİ’NİN BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK
NEOKLASİK DÖNEMDE HALKA ULAŞMASI**

DOKTORA TEZİ

Tezi Hazırlayan: Semra BERKTAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 09.02.2022/05

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Gamze YETKİN CILIZOĞLU

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Selma KOÇ AKGÜL

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali SİVAS

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Nursel BOLAT

KOCAELİ, 2022

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
TEŞEKKÜR.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR LİSTESİ	VII
TABLolar LİSTESİ	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İLETİŞİM VE MÜZİK.....	3
1.1. İLETİŞİM	3
1.1.1. İletişim Kavramının Tanımları.....	5
1.1.2. İletişimin Temel Öğeleri.....	6
1.1.3. İletişim Olgusu ve Süreci Tablosu.....	8
1.1.4. İletişimin Özellikleri.....	8
1.1.5. İletişim Türleri.....	10
1.1.6. İletişimin Amacı ve Önemi.....	11
1.2. İLETİŞİM VE KİTLE KÜLTÜRÜ.....	12
1.2.1. Kitle Kavramı ve Olgusu	12
1.2.2. Kültür Kavramı ve Olgusu.....	13
1.2.3. Kitle Kültürü	15
1.2.4. Kitle İletişim Araçları ve Kitle Kültürü.....	18
1.3. MÜZİK.....	20
1.3.1. Müziğin İletişimsel İşlevleri	23
1.3.1.1. Sinema ve Müzik	24
1.3.1.2. Reklam ve Müzik.....	25
1.3.1.3. Propaganda ve Müzik.....	26
1.3.1.4. Dizi Film ve Müzik.....	28
1.3.2. Müzik.....	29

1.3.3. Müziksel İletişim.....	32
1.3.4. Müziksel İletişimin Öğeleri	32
1.3.4.1. Besteci (Yaratıcı/Kaynak)	32
1.3.4.2. Müzik Yapıtı (Müziksel Bildiri/Mesaj/Beste).....	33
1.3.4.3. Seslendirici-Yorumcu (Sonradan Yeniden Yaratıcı Kaynak)	34
1.3.4.4. Müzik Yapıtını Dinleyiciye Sunma Yolu (Kanal).....	34
1.3.4.5. Dinleyici (Alıcı)	34
1.3.4.6. Müzik Eleştirmeni	35
1.3.4.7. Dinleyicinin Kaynağa Tepkisi (Aydınlatıcı Yankı)	35
1.3.4.8. Müziksel İletişim Öğelerinin İçinde Bulunduğu Koşulların Tümü	35

İKİNCİ BÖLÜM

2. NEOKLASİK DÖNEM	37
2.1. TÜRK SANAT MÜZİĞİ TARİHİ VE NEOKLASİK DÖNEM	37
2.1.1. Tanzimat Fermanı ve Osmanlı'da Müzik	38
2.1.2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları	41
2.1.3. 1950'li Yıllarda Türkiye ve Müzik Politikaları	46
2.1.4. 1960-1980 Yıllarında Türkiye ve Müzik Politikaları.....	52
2.1.5. 1980-2000 Yıllarında Türkiye ve Müzik Politikaları.....	58
2.1.6. Türk Sanat Müziği'nde Makam ve Usûller	61
2.1.7. Popüler Kültür ve Müzik	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM VE ÇÖZÜMLEMELER.....	70
3.1. İÇERİK ANALİZİ YAPILAN ESERLERİN LİSTESİ	72
3.1.1. Eserlerin İçerik Analizi Yöntemi İle İncelenmesi.....	83
3.1.2. Eserlerin Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı	196
3.1.3. Eserlerin Makamlarına Göre Dağılımı	198
3.1.4. Eserlerin Usûllerine Göre Dağılımı.....	199
3.1.5. Eserlerde Kullanılan Olumlu ve Olumsuz Kelimeler.....	200

SONUÇ.....	201
KAYNAKÇA.....	206
EKLER.....	215
ÖZGEÇMİŞ	241



TEŞEKKÜR

Öncelikle danışmanlığımı üstlenerek, çalışmamda bana yol gösteren, sabır, destek ve emeklerini esirgemeyen, konu seçiminden araştırmanın yürütülmesine kadar, çalışmanın her aşamasında yanımda olarak, kıymeti ölçülemez katkılar sağlayan, olumlu tavrıyla beni cesaretlendiren, öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyacağım tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE hocama en kalbi saygı ve doktora eğitimim boyunca bana öğrettiği her şey için teşekkürlerimi sunarım.

Tez izleme komitemde yer alarak değerli görüşleri ile araştırmanın şekillenmesini sağlayan Sayın Doç. Dr. Gamze YETKİN CILIZOĞLU ve Sayın Doç. Dr. Selma KOÇ AKGÜL hocalarıma teşekkürü borç bilirim. Ayrıca tez savunmama katılarak, yapıcı eleştiriler getirerek tezin son şeklini almasını sağlayan Sayın Prof. Dr. Ala Sivas ve Sayın Doç. Dr. Nursel Bolat hocalarıma çok teşekkür ederim.

Bu çalışmada bana zaman ayırarak desteğini benden esirgemeyen, tüm sorularımı yanıtlayan, bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan, Türk müziği bestecisi, Türkiye'nin en önemli Türk Sanat Müziği nota arşivinin sahibi, TRT program yapımcısı Sayın Turhan TAŞAN hocama teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak, sadece bu çalışma sürecinde değil, tüm hayatım boyunca maddi, manevi benim yanımda olan, moral vererek beni yüreklendiren, hakkını asla ödeyemeyeceğim annem Latife BERKTAŞ'a sonsuz şükranlarımı sunar, teşekkür ederim.

Semra BERKTAŞ

Kocaeli, 2021

TÜRK SANAT MÜZİĞİNİN BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK NEO KLASİK DÖNEMDE HALKA ULAŞMASI

ÖZET

Birçok duyguya tercüman olan müzik, bilinen en etkili iletişim yoludur. İnsanoğlu yaşamının her döneminde müzik ile etkileşim halindedir. Aynı zamanda toplumu birleştirici bir gücü olan müzik, farklı ekonomik ve kültürel düzeydeki insanları bir araya getirebilme özelliğine sahiptir. Bu çalışmada Türkiye Cumhuriyeti hükümetlerinin uyguladıkları kültürel politikalar sonucunda, Klasik Sanat Müziği'nin önce Türk Sanat Müziği'ne, sonraları ise popüler kültürün etkisiyle yaşadığı değişim ile popüler bir müzik türüne evrilmesi incelenmiştir. Popüler kültürden etkilenen Türk Sanat Müziği, geçirdiği bu değişim ile daha geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılardan elli altı tanesi örnek olarak alınmıştır. Bu konuda bir araştırmanın olmadığı düşüncesiyle yapılan çalışmamızda, araştırma yöntemi olarak içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir. İçerik analizi yöntemi, on iki kategori oluşturularak, sözel yapının sayısallaştırılması için kullanılmıştır. Ayrıca her şarkının usûl ve makam bilgileri, müzikal yapının çözümlenmesi amacıyla sayısallaştırılmıştır. Sözel yapının incelenmesinde, sözcük sıklığı, sözcük sayısı, konu kategorilerine göre ayrımı ve şiirlerin vezni incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Klasik Sanat Müziği, Türk Sanat Müziği, İçerik Analizi, Popüler Müzik.

POPULARIZATION OF TURKISH CLASSICAL MUSIC IN THE NEOCLASSICAL PERIOD AS A COMMUNICATION TOOL

ABSTRACT

Music, the translator of many emotions is the most effective way of communication that is known. Humankind has been interacting with music at every era of its existence. At the same time music which has a connecting power of the society, has the feature to bring together people from different economical and cultural levels. In this study evolution of Classical Music to Turkish Classical Music first and then with the changes caused by the popular culture, its evolution to a popular music genre as results of the cultural policies applied by the governments of Republic of Turkey has been examined. Turkish Classical Music which was influenced by popular culture has reached larger masses of people. Fifty six of the songs that have been listened admiringly until today has been taken as examples. As the methodology of research in our research which were conducted in accordance with the thought of no research was done on this topic content analysis was selected. Content analysis method was used to create 12 categories and digitize the verbal structure. Also, method and theme information of every song has been digitized in order to analyze the musical structure. During the analysis of the verbal structure, number of words, rhythm of the poems, frequency of words, differentiation according to the topic categories have been examined.

Key Words: Music, Classical Music, Turkish Classical Music, Content Analysis, Popular Music.

KISALTMALAR LİSTESİ

AP	: Adalet Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı
MC	: Milliyetçi Cephe
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	: Milli Selamet Partisi
M.Ö.	: Milattan Önce
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
VB.	: Ve Benzeri
VS.	: Ve Saire

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1: İçin için Yanıyor Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	83
Tablo 3.2: Veda Busesi Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	86
Tablo 3.3: Gözleri Aşka Gülen Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.....	88
Tablo 3.4: İnleyen Nağmeler Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.....	90
Tablo 3.5: Agora Meyhanesi Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	92
Tablo 3.6: Boş Çerçeve Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	94
Tablo 3.7: Senede Bir Gün Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	96
Tablo 3.8: Sevemez Kimse Seni Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	98
Tablo 3.9: Gizli Aşk Bu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	100
Tablo 3.10: Elbet Bir Gün Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	102
Tablo 3.11: Nasıl Geçti Habersiz Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.....	104
Tablo 3.12: Akşam Oldu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	106
Tablo 3.13: Ben Gamlı Hazan Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.....	108
Tablo 3.14: Mehtaplı Gecelerde Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	110
Tablo 3.15: Şimdi Uzaklardasın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	112

Tablo 3.16: Gençliğe Veda Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	114
Tablo 3.17: Yıllar Sonra Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	116
Tablo 3.18: Kapın Her Çalındıkça Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	118
Tablo 3.19: Söyle Naz mı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	120
Tablo 3.20: O Ağacın Altı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	122
Tablo 3.21: Üzüldüğün Şeye Bak Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	124
Tablo 3.22: Aynı Çatı Altında Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	126
Tablo 3.23: Mihrabım Diyerek Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	128
Tablo 3.24: Ağla Gitar Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	130
Tablo 3.25: Ah Bu Şarkıların Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	132
Tablo 3.26: Samanyolu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	134
Tablo 3.27: Sarmaşık Gülleri Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine	
Göre Dağılımı	136
Tablo 3.28: Sevmekten Kim Usanır Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine	
Göre Dağılımı	138
Tablo 3.29: Ömrümce Hep Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	140
Tablo 3.30: Gözyaşım Şarap Olsa Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	142
Tablo 3.31: Aşkınla Yana Yana Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre	
Dağılımı	144

Tablo 3.32: Yollar Uzak Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	146
Tablo 3.33: Kız Sen İstanbul'un Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	148
Tablo 3.34: Sevil Neşelen Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	150
Tablo 3.35: Dudaklarında Arzu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	152
Tablo 3.36: Aşkın Kanununu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	154
Tablo 3.37: Yıldızlı Semalar Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	156
Tablo 3.38: Bir Bahar Akşamı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	158
Tablo 3.39: Nereden Sevdim Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	160
Tablo 3.40: Biz Heybeli'de Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	162
Tablo 3.41: Muhabbet Bağı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	164
Tablo 3.42: Çile Bülbülüm Çile Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	166
Tablo 3.43: Endülüs'te Raks Şarkısının Sözcük Sayısı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	168
Tablo 3.44: Kalamış Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı..	170
Tablo 3.45: Dönülmez Akşamın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	172
Tablo 3.46: İmkânsız Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.	174
Tablo 3.47: Dediler Zamanla Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	176
Tablo 3.48: Gel Gönlümü Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	178

Tablo 3.49: Yağdır Mevlâm Su Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	180
Tablo 3.50: Hiçbir Şeyde Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	182
Tablo 3.51: Kulakların Çınlasın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	184
Tablo 3.52: Bak Yeşil Yeşil Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	186
Tablo 3.53: Duydum ki Unutmuşsun Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı.....	188
Tablo 3.54: Bir İlkbahar Sabahı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	190
Tablo 3.55: Bir Sevgi İstiyorum Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	192
Tablo 3.56: Beklenen Şarkı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı	194
Tablo 3.57: Eserlerin Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı.....	196
Tablo 3.58: Eserlerin Makamlarına Göre Dağılımı	198
Tablo 3.59: Eserlerin Usûllerine Göre Dağılımı.....	199
Tablo 3.60: Eserlerde Kullanılan Olumlu ve Olumsuz Kelimeler Tablosu	200

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu Türk Sanat Müziği'nin bir iletişim aracı olarak Neoklasik dönemde halka ulaşması oluşturmaktadır. Üç ana başlık etrafında incelenen konu, "İletişim ve Müzik" başlıklı ilk bölümünde, iletişim, kitle, kitle kültürü, kitle iletişim araçları ve müziğin iletişimsel işlevleri tahlil edilmiştir. "Türk Sanat Müziği ve Neoklasik Dönem" olarak adlandırılan ikinci bölümde Tanzimat Fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modernleşme hareketinin Türk müziğine nasıl yansdığı, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte 2000'li yıllara kadar uygulanan kültür-sanat politikalarının, Türk Sanat Müziği'nin geçirdiği gelişim, değişim ve dönüşümler üzerindeki etkisi incelenmiştir. Tezin araştırma kısmını oluşturan üçüncü bölümde ise, içerik analizi yöntemi ile incelenen elli altı şarkı, belirlenen konu kategorileri, sözcük sıklığı, makam ve usûllere göre dağılımı esas alınarak değerlendirilmiştir.

Türk Sanat Müziği'nin bir iletişim aracı olarak Neoklasik dönemde halka ulaşmasına yönelik bir çalışmanın gerçekleştirildiği tezde, Türk Sanat Müziği'nin halkla iletişimde etkin olan yeni beste formunun ve yalın bir dil kullanılarak yazılan şarkı sözlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. İçerik analizi yöntemi kullanılarak şarkıların sözel yapısının çözümlenmesinde, sözcüklerin konu kategorilerine göre dağılımı, sözcük sıklığı, sözcük sayısı, hangi makam ve usûllerin tercih edildiği tablo ve grafikler halinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın inceleme alanı Neoklasik döneme ait beste ve güftelerdir. Söz konusu döneme ait olup, günümüze kadar beğeni ile dinlenen elli altı örnek eser tahlil edilmiştir.

Konu alınan dönemin, şarkı örnekleri esas alınarak incelendiği tezde, teorik altyapı için geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışma süresince ilgili konular üzerine hazırlanmış kitap, makale, tez ve şarkı notaları titizlikle incelenmiştir. Yazılı kaynaklardan faydalanılarak hazırlanan çalışmada, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Atatürk Kitaplığı, Turhan Taşan Nota Arşivi ve YÖK Dokümantasyon Merkezi kaynaklarından faydalanılmıştır. Şarkıların teker teker ele alındığı tezde, betimsel bir

Çalışma ile birlikte, içerik analizi yöntemi kullanılarak elde edilen sonuçlar, Şekil ve tablolarla somut bir biçimde sunulmaya çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

I. İLETİŞİM VE MÜZİK

1.1. İLETİŞİM

“Communication” Fransızca ve İngilizce bir kelime olup, “haberleşme” anlamında kullanılmıştır. Latince ‘communis’ deyimini, communication kavramının kökeninde olup “ortaklaşa gerçekleştirilen, birçok nesneye ve kişiye ait olan” anlamına gelmektedir (Zıllıoğlu, 2007: 22). Haberleşmedeki gelişme ile zamanla yerini daha kapsamlı olan iletişim sözcüğüne bırakmıştır. İletişim (haberleşme, communication), insanlığın var olmasıyla ortaya çıkan bir gereksinimdir. İnsanlığın var oluşundan bu yana, insanlar bir şekilde birbirleriyle iletişim halinde olmuşlardır. Bilinen ilk iletişim, ilkel insanların bir takım sesler çıkararak ve işaretlerle yaptıkları hareketlerdir. Uzaktan iletişime örnek olarak da kayalara, taşlara ve mağaralara çizilen resimler verilmektedir. Afrika yerlilerinin tam-tam sesleri ile, Kızılderililerin ateş yakarak çıkardıkları dumanlar yine iletişim örneklerindendir. Dilin gelişimi ile birlikte, doğal olarak sözlü iletişim de gelişmiştir. M.Ö. 4000 yıllarında yazının bulunuşuyla, ilk yazılı iletişim başlamıştır (Aziz, 2013: 23). İnsan iletişimi anlatma ve anlaşma birimi olarak tanımlamaktadır. Bir başka deyişle iletişim, toplumsal sistemin sürekliliğine katkıda bulunmak amacıyla norm ve değerleri aktarır, yönlendirerek toplumsal yaşamın kolaylaşmasına hizmet etmektedir (Baran, 1997: 56). Gazete okuyan, televizyon haberlerini dinleyen, trafik işaretlerini, reklam panolarını ve diğer benzeri unsurları iletişimin bir parçası olarak gören insanların, iletişimsiz yaşamaları ya da herhangi bir iletişim faaliyeti olmadan yaşaması zor görünmektedir. İletişim, paylaşmayı ve etkileşim kurmayı içermektedir (Güngör, 2011: 37).

Doğa ile sürekli bir etkileşim hâlinde olan insan, diğer tüm canlılar gibi varlığını sürdürürken, farklı bir şekilde, doğa ile arasına kültürünü koymaktadır. Böylece insanın doğa karşısındaki etkinliği artmaktadır. Günlük hayatımızda insanları ve nesneleri tanımlayan iletişim, toplumdaki rolleri için insanlara hayat tarzını öğretmekte ve toplumsal sistemin sürmesi için kendini yeniden üretmesini sağlamaktadır. İletişimin sadece bir süreç olduğunu söylemek mümkün değildir.

İnsanların karşılaştıkları ilişki kurduğu her mekânda ayrı bir dil biçimi içinde kodlanmış iletişim süreci yaşanmaktadır (Oskay, 1992: 7-9). Yüksel'in de belirttiği gibi, iletişim, insanlar arasındaki bir anlaşma ve anlatma bilimidir ve insan, kültürü olan tek varlıktır. Hayvanlar ise, gruplar halinde yaşamalarına, birbirleriyle ilkel anlamda iletişimde bulunmalarına rağmen, tüm öğrendiklerini gelecek kuşaklara aktarabilecek ve onların davranışlarını etkileyebilecek iletişim yeteneğine sahip değildir (Yüksel, 2006: 3).

“İletişimin, kültürümüzün yaşamının merkezinde yer aldığını düşünüyorum: Onsuz herhangi bir kültür ölmek zorundadır. Dolayısıyla, iletişim araştırmaları, kendisi ile bütünleştiği kültür araştırmalarını da içerir” (Fiske, 2003: 16). İletişim, düşünce, duygu ve bilginin karşılıklı aktarımıdır. Kısaca mesaj aktarım sürecidir. Kişilerin kendilerini ifade edebilme ihtiyaçları sonucunda ortaya çıkar. Örgüt ve toplum, insan ve örgüt, insan ve insan ilişkilerini sağlayan bir araçtır. Kısaca iletişim, duygu, bilgi, tutum ve fikirlerin, bir grup veya kişiden diğerlerine, simgeler kullanılarak aktarımıdır (Yetim ve Cengiz, 2012: 16). Fromm ise iletişimi, “içgüdülerin insanı yönettiği ve öteki insanlarla iletişim kuramazsa var olmaya bir an bile dayanamayacağı, tüm bedensel gereksinimleri doyurulsa bile, insanın bu yalnızlık ve tek başlılık durumunu, bir hapisane gibi algılayıp; aklını kaçırmamak için bu hapishaneden çıkması gerekir” şeklinde tanımlamıştır (Fromm, 1982: 43). Geniş bir çerçeveden bakacak olursak eğer iletişimi, insanlar arasında anlamlı mesajlarla yapılan bir duygu ve düşünce alışverişi olarak tanımlamak mümkündür. Cüceloğlu'na göre ise, “içeriği ne olursa olsun, bir sorunu çözmek için insanların düşünce alışverişinde bulunmaları, bir başka deyişle, iletişim kurmaları gerekir” (Cüceloğlu, 2007: 12).

İnsanlar yaşadıkları toplumsal ilişkilerde ancak kurdukları iletişimle mutlu olurlar.

Mutluluğun; başkalarıyla paylaşılan, başkalarıyla birlikte yaşanan bir duygulanım durumu olduğu ve bugüne dek yapılan araştırmaların, insanların birbirlerini anlayıp sevebilmeleri için sağlıklı iletişimin gerekli olduğunu ortaya koymuştur. Buna karşılık mutsuzluğun ve sevgisizliğin ilk nedeni olarak sağlıklı iletişim ileri sürülmüştür (Köknel, 1986: 8).

Günümüzde işletmelerin varlıklarını sürdürebilmek için çevrelerinden gördükleri ilgi ve desteğin temelinde başarılı iletişimin olduğu söylenebilir. Sosyal

toplumun bir gereği olan iletişim, etkin kullanıldığında başarının temelini oluşturur. İletişim toplumsal yaşantımızın temel öğelerinden biridir (Kalyon, 2012: 61-65). Aktarılan bilgiler ışığında genel bir tanımlama yapmak gerekirse iletişim; duygu, bilgi, düşünce veya bir mesajın semboller, resimler, yazı veya söz gibi araçlar kullanarak paylaşılması ve etkileşimidir.

Bıçakçı iletişimi, ”birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgular ile ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirlerine aktaran, aynı olgular, nesneler, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp bunları birbirlerine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirilişimleridir” şeklinde tanımlamıştır (Bıçakçı, 200: 22).

1.1.1. İletişim Kavramının Tanımları

İletişim, “ duygu, düşünce ya da bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması ”dır. İletişim, “bir bilgiyi kişiler ya da gruplar arasında ortak kılma” diye ifade edilmektedir. İletişim, “ düşünce ve duyguların, bireyler, toplumsal kümeler, toplumlar arasında değiş tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci ”dir (Aktaran Uçan, 1996: 72-73). “Telefon, telgraf, televizyon, radyo vb. araçlardan yararlanarak yürütölen bilgi alışverişi, bildirilişim, haberleşme, muhabere, komünikasyon” (Türkçe Sözlük, 2011: 1173). “İletişim anlam arama çabasıdır; insanın başlattığı kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırt etme ve örgütlemeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir” (Çamdereli, 2008: 14).

“Birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişmeleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirine aktaran, aynı olgular, nesneler ve sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp bunları birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirilişimlerine, iletişim denilmektedir” (Oskay, 1992: 15).

İletişim ile ilgili yapılan yüzlerce tanımların genel çerçevesi şu şekilde çizilmektedir;

İletişim bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin vb.nin simgeler kullanılarak iletilmesidir. Anlam arama çabasıdır; insanın başlattığı, kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırt etme ve örgütlemeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir. Esas olarak simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine (veya diğerlerine) bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimidir. Mesajlar aracılığıyla gerçekleştirilen toplumsal etkileşimdir. Katılanların bilgi yaratıp, karşılıklı bir anlamaya ulaşmak amacıyla bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir süreçtir. Bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin vb.nin simgeler kullanılarak iletilmesidir. Sayesinde dünyayı anlamlı kıldığımız ve bu anlamı başkalarıyla paylaştığımız insani bir süreçtir. İnsanların kollektif olarak toplumsal gerçekliği yaratıp düzenledikleri süreçtir (Mutlu, 1994: 98-99).

1.1.2. İletişimin Temel Öğeleri

İletişim, farklı amaçlarla, farklı ortamlarda meydana gelen bir mesaj iletimidir. Farklı özellikleri olan öğeler bu olguyu yaratmaktadır. İletişimi oluşturan da bu öğelerin bir araya gelmesidir. Diğer bir ifadeyle, iletişim bir anda olup bitmez, bir süreç içerisinde oluşur. Söz konusu süreçte değişik öğeler yer almaktadır. İletişimin türlerini bu öğelerin değişik özellikleri ortaya çıkarır. Günlük yaşantısında her insan hem kaynak hem de alıcı durumundadır. İletişimin kurulmasında bu özellik etkili olmaktadır. Etkili ve kaliteli bir kişilerarası iletişim gerçekleştirmek, alma ve gönderme becerilerindeki eksikliklerin giderilmesi ile ilgili bir durumdur (Aziz, 2013: 29) “Kaynak, iletişim sürecini birincil düzeyde başlatan ve iletişim çevriminde doğrudan gönderici rolü üstlenen öge olarak tanımlanabilir” (Çamdereli, 2008: 27). Mesajları yaratan kaynak, gerek bir konuşan-yazan birey veya grup, gerekse bir sorun çözen bilgisayar olabilir (Mutlu, 1994: 126). “ Verici, başka bir deyişle gönderen, alıcıya doğru bir ileti gönderir. Bu, bir kişi, bir topluluk ya da bir örgüt olabilir” (Güz, 2002: 412).

Kaynak, simge, resim ve sözcükleri biçimlerini koruyacak şekilde, kanallar aracılığıyla seçtiği hedefe göndererek kodlama işlemini gerçekleştirir. Kodlanan iletinin kısa ve akılda kalıcı olması gerekmektedir. Hayatı hızlı bir akış içinde sürdüren insana sayısız ileti akmaktadır. İletilerin gürültü ögesi olarak kalmaması ve doğru olarak algılanması için, dikkat çekici şekilde kodlanması zorunludur. Doğru zamanda doğru kodlanan iletiler ise, algı filtresinden geçerek hedefe ulaşmaktadırlar (Oskay, 1992: 18-19).

Alıcı, iletileri alan, göndericinin karşısında bulunan, alıcı ya da dinleyici durumunda olan, iletilerin ulaşılması istenen ögedir (Güz, 2002: 14). Alıcı, iletişimin yeniden başlamasını, durdurulmasını veya tamamlanmasını sağlayan, kaynağın gönderdiği mesajları alan, algılayan ve yorumlayan kişi, grup ya da kurumlardır (Çamdereli, 2008: 28).

İletişimin gerçekleşebilmesi için, alıcı ve vericinin arasında, yalın veya karmaşık olmak üzere, iletilerin olması gerekmektedir (Aziz, 2013: 29) . İletişim sürecinde iletilen, alıcılar için uyaran olarak işlev gören bir sinyaller bileşimi olarak tanımlanabilir. Bir çizgi romanda yer alan resimler, bir besteye yazılmış olan sözler veya herhangi bir reklamda kullanılan sözcükler tanıma örnek teşkil ederler (Mutlu, 1994: 155). “İleti, söz ve yazıyla gönderilen ve belli bir anlam taşıyan haber”dir (Güz, 2002: 183). Dilsel bir üretim olan ileti, kaynağın belirlediği hedefe kodlanarak, kanal sayesinde, alıcıya bilgi, düşünce ve duygu olarak aktarılır. Kaynak ile hedef arasında yeniden şekillenen, çağrışım gücü yüksek bir bildiri demetidir (Çamdereli, 2008: 27).

Görsel ve ses sinyallerini taşıyan herhangi bir fiziksel araç olarak tanımlayabileceğimiz kanal, iletişim kuramcılarını, anlam açısından direkt olarak ilgilendirmemektedir. Kullanılacak kanallar gerek toplumsal ve teknik, gerekse fiziksel olabilirler (Mutlu, 1994: 120). “İletişim sürecinde yeğlenen kanalın, iletiyi taşıyabilen en iyi araç olduğu, ya da kaynağın iletiyi kodlarken amaçladığı tepkiyi en iyi aktarabilecek araç olma özelliği taşıdığı öngörülebilir” (Çamdereli, 2008: 30).

Geribildirim yoksa iletişim, tek yönlü olarak aktarılmıştır. Geribildirim özellikle kişilerarası iletişimde çok önemlidir (Aziz, 2013: 29-30).

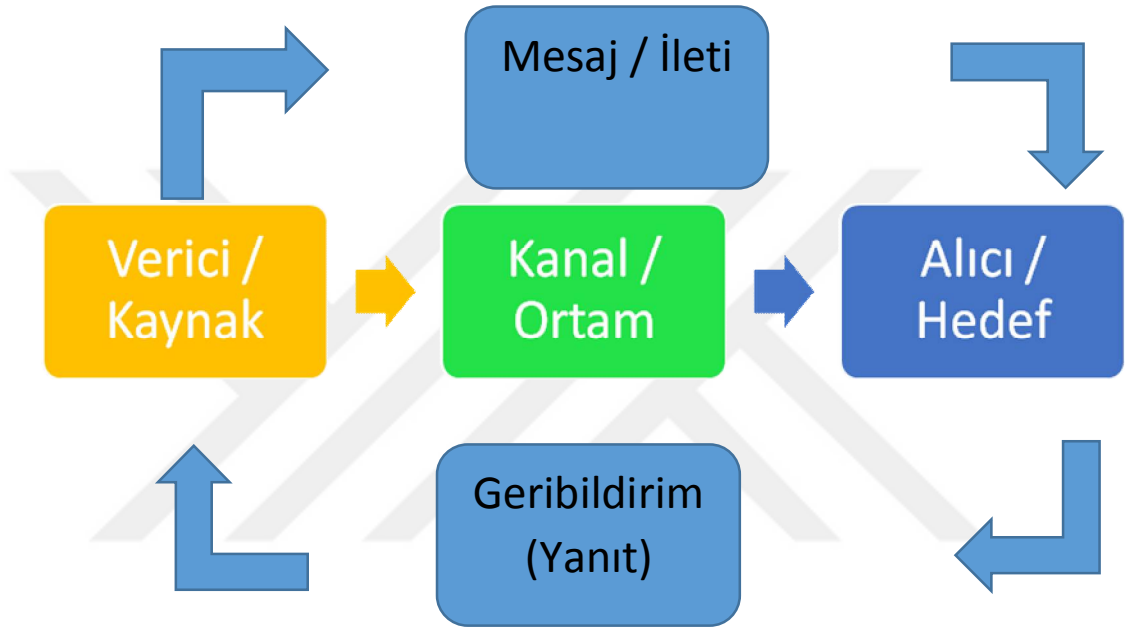
Geribildirim, iletişimcinin iletisini, alıcının gereksinimlerine ve tepkilerine uygun hale getirmesine, alıcının iletişime katıldığı duygusuna kapılmasına yardımcı olur. İletişimcinin tepkilerimizi hesaba kattığının farkına varmamız halinde, onun iletilerini benimsememiz daha olasıdır. Tepkilerimizi gösterememe, çok fazla gürültüye yol açan, sinirli bir hava oluşmasına neden olur ve sonuçta ileti tümüyle kaybolabilir (Fiske, 2003: 40-41).

Alıcı tarafından göndericinin mesajına fiilen gösterilen tepki olarak tanımlanabilir. Kendilerini çevresine uyarlamak isteyen sistemler tarafından kullanılan bir yöntemdir (Mutlu, 1994: 72-73). Kaynak, hedeften alacağı yanıt yani geribildirim ile iletişimini sürdürme veya sonlandırma kararı alır (Çamdereli, 2008:

30).“Geribildirim, göndericiden gelen iletişime alıcının tepkisi, besleyici yankı, bilgiye geri dönme anlamındadır” (Güz, 2002: 144).

1.1.3. İletişim Olgu ve Süreci Tablosu

Osgood ve Shramm’ın iletişim modellerinde yer verildiği üzere aşağıda yer alan şemada iletişim öğeleri görülmektedir (Aziz, 2013: 33).



1.1.4. İletişimin Özellikleri

İletişimi başlatan kaynaktır / vericidir / göndericidir. Alıcı, hedef iletiyi alıp, buna geri bildirimde bulunarak bir anda verici durumuna geçmektedir. Alıcı ve vericinin sürekli yer değiştirdiği bu süreç iletişim boyunca sürmektedir. Verici – Alıcı, Alıcı da- Verici durumuna geçmektedir. Gelen mesajların cevaplanması yani geribildirimde bulunulması halinde iletişim süreci tamamlanmış sayılmaktadır. Aksi halde süreç tamamlanmamış olmaktadır. İletişimin diğer özelliği ise, iletişim sürecinin, iletişimin amacına, konusuna ve iletişimde bulunan kişilerin durumuna bağlı olarak devam etmesidir. İletişim sürecinde, kişilerin, toplumsallaşma süreçlerinde edindikleri deneyimler, rol oynamaktadır. Bu durumda iletişimde var olan bir süreklilikten söz edilebilir (Aziz, 2013: 34).

En kolay şekilde gerçekleştiği için, en fazla kullanılan iletişim şekli sözlü iletişim, aynı zamanda konuşma ve dinleme iletişimi olma özelliği taşımaktadır (Sarpkaya ve şekercioğlu, 1997: 41). Bu semboller sesli olarak ifade edildiğinde sözlü iletişim, beden dili kullanılarak ifade edildiğinde ise sözsüz iletişim gerçekleşmektedir. Verici / gönderici ve alıcı / hedef arasındaki iletişimde kullanılan sembollerin ortak sembol / simge olması gerekmektedir. İletişimin ilk koşulu olan, sembolik ve simgesellik böylece gerçekleşmiş olur. Vericinin mesaj verirken seçtiği semboller, sözcükler veya yazı dili, alıcı tarafından her zaman aynen anlaşılamayabilir. Alıcının bilgi dağarcığı, deneyimleri çerçevesinde farklı bir şekilde algılanabilir. Bu da ancak alıcının geribildirimde bulunması ile anlaşılmaktadır. Özellikle ast – st ilişkisinde ya da farklı eğitim ve kültür düzeyindeki kişiler / gruplar arasındaki iletişimde, bu durum daha belirgindir. Özellikle araçlı (telefon gibi) iletişim türünde, bu duruma daha sık rastlanmaktadır. Bu durum iletilerde geçişkenlik, farklı algılama özelliğinin varlığı ile ilgilidir (Aziz, 2013: 34). Sözcüklerin kullanımı kadar, beden dili ve sesin kullanımı ile de mesajlar gönderilmektedir (Altıntaş ve amur, 2001: 40). İnsanları sylemedikleriyle de anlamayı öğreten sözsüz iletişime hassasiyet göstermek gerekmektedir. Zira sözsüz iletişim ögeleri, sözlü iletişimi pekiştiren göstergelerdir (Gökçe, 2006: 52).

“İletişim sürecini aksatan ve anlaşmazlık ya da tereddüt içeren bir anlamlandırmaya sebep olan gürültü, kaynağın tercihleri dışında gelişen ve iletiye istenmeyen şeylerin eklemlenmesi anlamına gelir” (amdereli, 2008: 30). Fiske, semantik iletişimsizliği Shannon ve Weaver’ın İletişim Modeli ’ne dayanarak söyle yorumlamaktadır; “Anlamsal gürültü; iletişim sürecinde ortaya çıkan ve kaynak tarafından niyet edilmeyen ancak hedefin iletiyi alımlamasını etkileyen anlam bozulmaları biçiminde tanımlanmaktadır” (Fiske, 2003: 24).

1.1.5. İletişim Türleri

“Sözel iletişim için konuşma dilinin, yani ses aygıtı aracılığıyla söz üretiminin gerçekleşmesi, ardından sözcelenen sessel birimin alımlanması, yani işitilmesi zorunludur” (Çamdereli, 2008: 51).

Sözlü iletişim, her türlü düşünce ve duygularımızın sözlerle aktarıldığı, bu özelliği ile de en çok tercih edilen iletişim şeklidir. Alıcı ve verici olarak tanımlanan tarafların ortak bir dil kullanması ile gerçekleşmektedir (Aziz, 2013: 51).

Temel sözvarlığı; bir toplumun yüzyıllar boyu kullandığı, geliştirdiği dilidir. Her toplumun temel dil varlığı, farklı yapıda ve sayıdadır. Toplumların gelişmesine bağlı olarak temel söz varlığı da genişleyebilir. Türk dilinin tarihsel gelişimi, Orta Asya Türklerine kadar uzamaktadır.. Arapça ve Farsçadan da hayli etkilenmiştir. Özellikle teknolojinin yoğun olarak yer aldığı Batılı ülkelerde temel sözvarlığındaki sözcük sayısı, buluşlardan ötürü artmış, yeni sözcükler eklenmiştir. Buna en güzel örnek olarak İngilizce verilebilir. Yabancı sözcük kullanmak zorunlu olursa, sözcüklerin açıklanarak kullanılmasında fayda vardır. Yüz yüze iletişimde anlaşılmayan bir sözcük veya deyim, alıcı tarafından anlaşılmazsa, soru sorarak öğrenilebilir. Ancak ast – üst arasındaki iletişimde, örneğin müdür – memur iletişiminde bu kolay olmamaktadır. Alıcı tarafta bulunan ast, mesajı anlamadığında, cesaret edemediği, çekindiği veya utandığı için soramayabilir (Aziz, 2013: 52).

Dilde kullanılan sözvarlığı, karşı tarafın (alıcının) anlayacağı, sözvarlığından seçilerek oluşturulmalıdır. Bunun en güzel yolu, her türlü iletişimde olduğu gibi, alıcının dil varlığı kapasitesinin öğrenilmesi, bilinmesi ve ona göre sözlerin oluşturulmasıdır (Aziz,2013: 53).

“Yazısal iletişim, çok açıktır ki, sözü zapt eden, sözün yitmesini önleyen yazısal kod ve araçlarla yapılan bir iletişim türüdür ve hiç kuşkusuz, dilden dile, alfabeden alfabeye değişen biçimlerde kendine özgü simgesel ve dizgesel bir yapı arz eder” (Çamdereli, 2008: 68). İletinin (mesajın) yazılı olarak sembollerle aktarılmasıdır. İletişimin oluşabilmesi için de, okuma, yazma ve yazılanı anlayabilme becerilerinin olması gerekmektedir. Bu tür iletişim, mektup, kart, davetiye, telgraf, faks, kısa mesaj (sms) veya e-posta şeklinde kişilerarası olabileceği gibi, iş

yaşamının gerektirdiği kurum içi yazılı iletişim biçimleri de olabilir. Bu tür iletişim üst – ast arasında gider gelir. “Hiyerarşik İletişim” olarak adlandırılan bu iletişimde üstlerin mesajları astlara iletilir. Genelde geribildirim beklenmediği için mesajların eksik veya yanlış anlaşılmasına sebep olur. Bu duruma, kurum içi iletişimin bozulması, kopması da denilebilir (Aziz, 2013: 53).

Sözlü iletişimi desteklemek için kullanılan iletişime, sözlü olmayan veya sözsüz iletişim denir. Vücut iletişimi olarak da bilinen, tüm uzuvların hareketlerini kapsar. İletişim içerisinde etkisi % 60 olarak kabul edilir. Ancak abartılı kullanılarak sözlü iletişimin yerine geçmemelidir. Sözsüz gerçekleşen bu iletişim türü, sözlü yani yüz yüze yapılan iletişimin tamamlayıcısı, destekleyicisidir (Aziz, 2013: 54). Fiske 'ye göre ise, sözlü olmayan iletişim, yüz yüze iletişimle sınırlı olan, konuşmacının sadece o an için geçerli iletiler verdiği, jest, mimik ve sesin kullanım şekli ile gerçekleştirdiği bir iletişim biçimidir (Fiske, 2003: 94).

Sözel olmayan ya da yaygın ifadesiyle sözsüz iletişimden anlaşılması gereken, öncelikle, iletişim sürecindeki başat öğelerin her iletişim edim ve durumundaki gibi işlevlik kazandığı, ileti ya da bilginin bir yol olarak ve/ya da kullanarak ortaya çıktığı, ancak sesin araç olmadığı, bir başka deyişle sesin – insan sesinin - olmadığı, sessel olmayan iletişimdir. (Çamdereli, 2008: 58).

Kişinin beyninden geçen duygu ve düşünceler, insanın vücut hareketleri ile anlaşılabilir. İletişimde bulunan kişinin vücut iletişiminin, sözlü – yüz yüze ya da görsel nitelikli iletişimi etkileyeceği açıktır. Yapılan araştırmalar, vücut iletişiminin tüm iletişim içerisinde etkisinin % 60 gibi oldukça yüksek bir oranda olduğunu ortaya koymaktadır (Aziz, 2013: 53).

1.1.6. İletişimin Amacı ve Önemi

Sosyal bir varlık olan insan için toplumsal hayatın temel ihtiyaçlarından biri de iletişimdir. İnsan, çevresi ile iletişim kurarak yaşar. Her davranışı ile mesaj veren insan, çevresi ile iletişim kurmak zorundadır. Etkili bir iletişimin gerçekleşebilmesi için geri bildirimin önemsenmesi gerekir. İletişim kurarak; ilişkileri başlatmak veya sonlandırmak, kendimizi tanımak, başkalarının bizi nasıl algıladıklarını öğrenmeye çalışmak gibi sonuçlara ulaşmak mümkündür (Yetim ve Cengiz, 2012: 17-18).

1.2. İLETİŞİM VE KİTLE KÜLTÜRÜ

1.2.1. Kitle Kavramı ve Olgusu

Toplum, azınlıklar ve kitleler olarak nitelenen iki ana unsurdan oluşan, dinamik bir birlikteliktir. Nitelikli bireylerin oluşturdukları toplulukları, azınlıklar olarak tanımlamak mümkündür. Buna karşılık, özellikle nitelikli olmayan, sıradan kişilerin oluşturdukları topluluklar ise, kitle olarak tanımlanabilir. Genellikle insanların birbirlerinden farksız olduğu, sürekli kendilerini tekrara düştükleri ve basit bir niteliğe dönüşmesi durumudur. Azınlık gruplarında ise, istekler, fikir ve idealler aynı olsa da, yine de çoğunluktan ayrılırlar. Bireylerin kendilerini insan yığınlarından ayrı tutabilmek için bir araya gelmeleri, azınlığın oluşumu için gereklidir (Gasset, 2003: 10).

Kitle kavramının en önemli özelliğinin birey olmaktan neredeyse vazgeçildiği bir durum olduğunu söylemek mümkündür. Bir kitle insanının birey olarak bir şeylere muhalefet ettiği nadir olarak görülmekte, böylece her şeyi oluruna bırakma ve boşlukta asılı hayali bir yaşamı tercih ettiği bilinmektedir (Gasset, 2003: 98-99).

Dünyaya geldiği an itibarıyla sürekli gelişen ve güçlenen insan, kendi kararlarını verip ona göre davranacak duruma geldiğinde artık bağımsızlığını kazanmış, birey olma yolundaki yolculuğunu tamamlamış sayılır. “İnsan varoluşu ve özgürlüğü, daha baştan birbirinden ayrılmaz iki öğedir” (Fromm, 2008: 41). Birey olmanın sonucu olan yalnızlık, aynı zamanda birey olmanın zorluklarından biri, hatta en önemlisidir. Özgür bir birey olan insan bu süreç boyunca başka her şeyden ayrı olmak zorundadır. Fromm’a göre insan bu yalnızlık korkusu kaynaklı sıkıntılarını, evren ile sevgi ve üretim esaslı bir bağ kurarak aşabilir (Fromm, 2008: 40).

Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan özellikle ekonomik boyutlu değişimler, kitlenin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Kitlenin içinde yer alan insan, başka bir alanda yaşamını sürdürememektedir. Kitleye dahil olmak istemeyen ise yalnızlaşmak zorunda kalacaktır. Bireysel davranış sergilemekte ısrarcı olan insan, toplumun dışında kalmış gibi bir baskı hissedecektir. Zamanla bu baskı bireyi kitleye katılmak zorunda bırakacaktır. Kitlenin bir parçası olmak tercih sebebi olmasa da, bireyin

kaçınılmaz sonu gibidir. Kitle insanı, birbirinden farkı olmayan, kendilerini sürekli tekrar eden, basit bir topluluğun üyesidir (Gasset, 2003: 10).

Egemen kültür, bağımlı konumda bulunan sınıfların ve tabakaların toplumsal ilişkilere zarar vermeyecek biçimde, boş zamanlarında ya da günlük yaşantılarında, çeşitli alt kültürlerde yaşamalarına da izin vermektedir. Alt kesimde yaşayan bir birey özel yaşamında ve çevresinde, kendi kültürünün gerektirdiği biçimde yaşamakta kısmen özgür, ancak bunun dışında kalan toplumsal ilişkilerinde başat (hâkim) kültürü benimsemiş olduğunu ortaya koymak zorundadır (Oskay, 1980: 56).

1.2.2. Kültür Kavramı ve Olgusu

Kültür kelimesinin kökeni, Latince 'deki Cultura, cultus, agrikultura gibi sözcüklerden gelmektedir. Toprağı işleme, insan emeği, insanın etkin ve dönüştürücü faaliyeti ile yakın bir bağlantı içinde bulunmaktadır (Çalışlar, 1983: 10).

Voltaire 'in, zekânın geliştirilmesi şeklinde ele aldığı kültür sözcüğü, on sekizinci yüzyıla kadar “ekilebilir toprakların işlenebilir hâle getirilmesi” anlamında kullanılmıştır (And vd. ; TİBKY: 91). Kültür insanların maddi ve manevi üretiminde gerçekleşen yaratıcı ve etkin faaliyetlere dönüşmektedir (Çalışlar, 1983: 11).

İnsanların sahip oldukları inanç ve değerler, üretim sürecinde kullanılan araç ve gereçlerin tümü kültür olarak tanımlanmaktadır (Kongar, 1981: 398). Aktarma ve biriktirme olanakları sınırlı olduğu için, sözlü kültür dönemi, tam anlamıyla bir kültür olarak kabul edilmemektedir. Ancak yazılı kültür döneminde, gerçek anlamda bir kültürden söz edilebilir. Böylece insan, grup ve devletlerarasında bir iletişim yapısına kavuşmak mümkün olmuştur (Kongar, 1983: 25). Güvenç'e göre ise kültür, geçmişten geleceğe bir süreklilik, yaşayan, hayat veren ve yaşatan bir varlıktır (Güvenç, 1993: 231).

Ortak bir miras olan kültür, insanların toplumsallaşmasını ve geleceğin şekillenmesini sağlamaktadır (Tural, 1994: 14). Antropolog Calvin Wells'e göre ise kültür, genetik koşullara veya içgüdülere bağlı olmayan sosyal mirasın tümüdür (Wells, 1984: 144). Malinowski ise kültürü, “ insanoğlunun yaşamasını, bir emniyet standartı tesis etmesini, konfor ve esenliğe kavuşmasını, yani insanoğlunun hayvan

ve organik varlıkların da ardında şeyler ve değerler yaratmasını sağlayan bir araç” olarak tanımlamıştır (Oskay, 1974: 281). Karl Marx’a göre kültür, “doğanın yarattıklarına karşın, insanoğlunun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 2003: 102). Toplumsal gelişme süreci içinde insanların meydana getirdiği değişimler, kültürü oluşturmaktadır.

Bir belirlemeye göre kültür insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçekliktir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimidir. Teknik, ekonomi, hukuk, estetik, bilim, devlet vd. gibi insanın meydana getirdiği her şey kültüre girer. Örgütler, dernekler, kurumlar, okullar tüm kendilerine ilişkin şeylerle birlikte kültürden sayılırlar (Uygur, 2003: 17).

Kültür, insanların doğayı kullanarak, doğal olmayı ürettikleri, politika, gelenek, ahlâk, hukuk, bilim ve toplumsal düzenlemelere kadar uzanan, bir nesnelleşme sürecidir (Köktürk, 2006: 178). Moles, kültürün özellikle toplumsal alanda etkide bulunan bir güç olarak ortaya çıktığından bahseder (Moles, 1983: 258).

Marx ise kültürü, doğadan farklı oluşan bir birikim ve ekonominin toplum üzerindeki etkisine rağmen, ekonomi dışında kalan bir bilinç olarak tanımlar. Kitle kültürünün herkesi “aynı” olmaya zorlayan itici gücü, yabancılaşmaya neden olmaktadır (Stevenson, 2015: 28).

Doğan Özlem, “İnsan sadece bir doğal varlık değil, dış etkenleri kendisi için şekillendiren bir kültür öznesidir” diyerek, kültürün temeline insanı yerleştirir (Özlem, 1986: 15). Kültür oluşturma sürecinde insan, her zaman doğadan faydalanmıştır. Kültürü oluşturan, yenilikler katarak üretmeyi sürdüren insan, kültürle biçimlenir ve gelişir. İnsanların var olma nedenlerinden biri de, kültürün hem üreticisi hem de taşıyıcısı oldukları gerçeğidir (Uygur, 2003: 18). Farklı kültürlerin iç içe yaşandığı yerlerde insanlar uyum sorunları yaşayabilirler. Bu durumda insan içinde bulunduğu topluma kendisini yabancı hissedebilir. Yine bu durum kültürel yozlaşmaya neden olabilir. Bir kültürün sağlığının bozulması olarak değerlendirilen kültürel yozlaşma aynı zamanda kültürün yok olma sebebidir (Soykan, 2007: 60). Günümüzde kültürün en iyi taşıyıcısı olan dildeki yozlaşmanın bir tehlike oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Egemen sınıfın kültürü ile burjuva kültürü arasındaki ilişkiyi, tarihsel açıdan, Mehmet Fuat şu şekilde açıklamıştır. “ Her egemen sınıf kendi kültürünü ve bunun

sonucunda kendi sanatını yaratır. Tarih, Antik Çağ'ın ve Doğu'nun kölelik üzerine kurulmuş kültürünün, Orta Çağ Avrupası'nın feodal kültürünün ve günümüz dünyasına egemen olan burjuva kültürünün tanığı olmuştur" (Fuat, 1986: 6).

1.2.3. Kitle Kültürü

Aydınlanma çağında özellikle Avrupa'da kültür, seçkinlerin ve az okumuş, çalışan insanların eğlencesi anlamında ikiye ayrılmış, sanatsal ürünler de kitlesel bir yapıya kavuşmuştur. Böylece iki kitle arasındaki fark, gözle görünür bir şekilde ortaya çıkmıştır (Batmaz, 1981: 166). Birçok dönemde folk geleneği içinde kalan kitle sanatı, zamanla popülerleşmeye başlamıştır. Batmaz ayrıca popüler kültürün, seçkin kültür ile folk kültürünün, yapay bir bileşimi olduğunu belirtmektedir (Batmaz, 1981: 175). Tarihsel olarak bakıldığında, kentlerin var olduğu dönemlerde, folk geleneğinin yanısıra popüler kültürün de varlığından söz edilebilir. Kentler döneminde yaşamış olan Aristoteles'in, yurttaşlar ve köleler için yapılan sanatın farklılığı gibi bir görüşe sahip olduğu görülmektedir (Batmaz, 1981: 167).

Kitle toplumuna dönüşürken, teknolojik gelişmelerin yanısıra bireylerin birbirlerinden etkilenmeleri ve benzer davranışlarda bulunmaları da önemli bir etkidir. Flesch'e göre, herkesi ilgilendiren tek şey, insanlardır. Bu mass-media anlamında doğru bir görüş sayılır, çünkü kitle şeylerden daha çok, insanlarla ilgilenmektedir. Ayrıca şeyler, ya da nesneler, yüzyıllar boyu homo-faber tarafından yapay olarak geliştirilen bir kültürün ürünüdür. Oysa insanlar, diğer insanlarla yüzbinlerce yıldır birlikte yaşamaktadırlar (Moles, 1983: 140).

Kitle kültürünün gelişimini sanatsal olduğu kadar ekonomik ve teknolojik koşullar açısından da ele almak mümkündür. Çalışlar'a göre;

"Kitle kültürü, 19. Yüzyılda sanayileşme etkinliklerinin büyük boyutlara ulaşmasına, kentlerde emekçi kesimlerin yığınlar halinde yoğunlaşmasına bağlı olarak ortaya çıkmış; özellikle de kapitalizmin emperyalizm aşamasında, burjuva toplumlardaki karmaşık toplumsal bir olgu biçiminde belirginleşmiştir. Bu olgunun temelindeki gerçek, ileri gelişmiş kapitalist üretim biçimi ile kitlelerin kültürel gereksinimleri arasında yatan çelişkidir" (Çalışlar, 1983: 55).

Kitle kültürü olgusuna, kitle iletişim araçları yönünden bakıldığında ise, Ertuğrul Özkök, söz konusu kitle kültürünün, televizyon kültürü açısından aynı standart yapıya sahip olması konusundaki eleştiriye değinerek, bu kültürün diğer bir

özelliğinin, düzey düşüklüğü olduğunu belirtmektedir. Kitle beğenisine seslenme zorunluluğunun ise buna neden olarak gösterilebileceğinden söz etmektedir. Televizyon kültürünün kitleleri uyutucu özelliğinin olması, önemli bir eleştiri konusudur (Özkök, 1982: 192).

Özkök’e göre, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda endüstriyel tekniklerle üretilen kültür, “kitle kültürü” olarak tanımlanmış ve karşı koyma olanağı bulunmayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü anlatılmak istenmiştir (Özkök, 1985: 107).

Hannah Arendt’in tanımladığı gibi “Kitle kültürü klasik yapıtları anlamaya değil, onlardan bir tüketim malı üretmeye hizmet eder” (Özkök, 1982: 192). Gerçekliğin yansıtılmaması amacına hizmet etmesi nedeniyle, kitle kültürü, “sözde gerçekler”, “yanılsamalar” ve “aldatmacalar” üstüne kurulmuştur (Çalışlar, 1983: 18). Kitle kültürü sayesinde gerçek kültürden uzak kalan insanlar böylece gerçek olan kültürel değerler üretme konusunda da engellenmiş olmaktadır (Çalışlar, 1983: 19).

Marcuse’un belirttiği gibi, kitlesel üretim standartlaşmayı zorunlu kılmaktadır. Kitlesel olarak üretildiğinde kültür de, tek biçimliliğe yol açar. Düşünceyi şekillendiren dildeki tek biçimlilik, insanları kontrol altına alarak bir egemenlik yaratmaktadır. Kitle kültürünün tek boyutlu hâle getirdiği insanların, efendileri özgürce seçmeleri, efendileri ve köleleri ortadan kaldırmamaktır (Marcuse, 1993: 7).

C. Wright Mills, İktidar Seçkinleri kitabında, kitle kültürünün tüm özelliklerini şöyle özetlemiştir;

* Medya, kitle insanına ne olmak istediğini anlatır. Ona hırs, beklenti ve tutkular kazandırır.

* Medya, kitle insanına kim olduğunu anlatır. Ona kimlik kazandırır.

* Medya, kitle insanına öyle olmadığı halde, öyle olduğunu nasıl düşüneceğini anlatır, ona kaçış imkânı verir.

* Medya, kitle insanına buna nasıl ulaşacağını anlatır. Ona tekniği kazandırır (Mutlu, 2005: 309).

Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında Adorno, kitle kültürü yerine “kültür endüstrisi” sözcüğünü kullanmıştır. Burada iki kültürel durumdan söz edilebilir. Birincisi, sahici, otantik, kendiliğinden bir kültür, yani “halk kültürü”. İkincisi, üretilen, yanıltıcı ve suni bir kültür, yani “kitle kültürü”dür (Mutlu, 2005: 307). Halk

kültürü, toplumsal tabakalar arasında önemli farklılıkların olmadığı, dolayısıyla üretici ve tüketici arasındaki yakın ilişkinin olduğu toplumlara aittir. Endüstriyel kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, halk kültürüne dayalı yaşam yapılarının yıkılmasıyla, toplumsal farklılıklar ortaya çıkmıştır. Halk kültürü, kültürel yapıda, günlük yaşamda ve dinsel-büyüsel inançlarda çok etkilidir. Üretim, üreticilerin öz kaynaklarıyla yapılmasıyla birlikte, daha çok anonim üretilere rastlanılmaktadır (Kara, 1997: 87-90). Adorno ve Horkheimer’e göre kültür endüstrisi aracılığıyla sanat, eğlence içeriğine büründürülerek, ürünlerde standartlaşmaya ve düzeysizleşmeye giderek, sanatın özü tehlikeye girerken, kitleler yanlış biçimlendirilmektedir. Böylece kültüre damgasını vuran temel güdünün, en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve çok kâra ulaşmak hâline geldiği görülür. Bu durumda verili değerlerin, genel geçer anlayışın, suyuna gitmenin dışına çıkılmadığı, çıkılamayacağı söylenebilir. Böylece gerçek sanatın “var olandan başkayı görme, gördürebilme” yetisinden oluşan, olmazsa olmaz yönünün, kültür eserinden giderek silindiğini ileri sürmektedirler (Uğur, 1991: 110).

Frankfurt Okulu’na göre, kültür endüstrisi kitleleri ideolojik bakımdan köle gibi yönetmekte ve yönlendirmektedir. Kültürelci ve liberal çoğulcu gelenekte ise, dikkat, kültür endüstrisinden kalkıp, izleyici kültürü ve özgürlüğü üzerine toplanmakta, Lazarsfeld’in 1954’te dediği kural olmaktadır. “Sonuçta kitle medyasının topluma ne yapacağı, bizim yurttaş olarak, kitle medyasıyla ne yaptığımıza bağlıdır” (Erdoğan, 1999: 48).

Frankfurt Okulu, kitle iletişiminin ve kitle kültürünün gelişimiyle, ticari yayıncılığın yükseldiği bir dönemde, tüketim toplumunun ortaya çıktığını savunur. Televizyonda çok kanallı yayın, çeşitli radyo kanalları gibi popüler medya ürünleri yine bu dönemin eserleridir. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrileri olarak, yeni toplumsal denetim biçimleri ve kapitalist topluma rıza üretmenin aracı olduğunu saptamakta, diğer yandan geleneksel kültür ile kitle kültürü farkını da ortaya koymaktadırlar. Geleneksel kültür, toplumculuğu, bireyselleşmeye tercih eden bir kültür olarak tanımlanır. Kitle kültürü, bireye özgürleştiği duygusunu vererek, tüketim odaklı davranış ve tutumları takip etmesini empoze eder.

1.2.4. Kitle İletişim Araçları ve Kitle Kültürü

Toplum, insan davranışlarını hem özgürlüğe kavuşturan hem de sınırlandıran; bir yandan karşılıklı yardımlaşmalara imkân veren, diğer yandan da gruplaşmalara ve bölünmelere yol açan, değişken bir örgütler ve ilişkiler ağıdır (Kurtkan, 1974: 4) . Toplum, kültüre ihtiyaç duyar, ona değer verip toplumsal metalar haline getirir, kendi bencil amaçları için istismar ederek kullanırken, onları tüketir. Oysa bu yıpranmışlıkların içinde bile bu şeyler “şey” olarak kalmış, belli ölçülerde nesnel bir niteliği muhafaza etmişlerdir. Bir moloz yığını haline gelene kadar parçalanmışlar ama buna karşılık silinmemiş, ortadan kalkmamışlardır. Buna karşılık kitle toplumunun ihtiyacı kültür değil, eğlencedir ve eğlence endüstrisinin sunduğu eşyalar, toplum tarafından diğer tüketim metaları gibi tüketilirler. Eğlenmek için ihtiyaç duyulan ürünler, toplumun yaşam sürecine hizmet ederler. Eğlence ile doldurulan boş zaman, biyolojik olarak belirlenmiş çalışma döngüsü içinde, Marx’ın da söylediği gibi “insanın doğal metabolizması içinde, doğal bir boşluktur” (Arendt, 1996: 243). Toplumsal yapı kavramı ise, toplumu oluşturan başlıca öğelerin, toplum bütünü içindeki yerlerini ve aralarındaki ilişkileri anlatır (Doğan, 2004: 322).

Kitle kültürünün en belirgin özelliği, yukarıdan aşağıya doğru dayatılan bir yapıda olup, kitle iletişim araçlarına endeksli olmasıdır. Kitle kültürü, halk kültürünün üstünde, seçkin kültürün altında, yaşam alışkanlıklarının, kitle iletişim araçlarının vasıtasıyla yeniden üretimine dayalı, kültürel bir yapıdır (Swingewood, 1996: 146). Kültür ve bilgiyi dışlayan kitle kültürü, içi boşaltılmış şoklar dünyasında, tüketimin seyrine kapılmamızı sağlar. Kitle kültürünün sunduğu bütün kolaylıklar ve araçlar, bireysellik üzerindeki toplumsal baskıları güçlendirmekte, böylece bireyin direnme imkânını, modern toplumun atomize edici işleyişi içinde, kendini koruma imkânını elinden almaktadır (Horkheimer, 1996: 116). Kitle insanın üretilebilmesi için, insanların kitle oluşturacak biçimde toplanması gerekmektedir. İnsanın kişisizleştirilmesi, akılcılığının düzeysizleştirilmesi kendi evinde gerçekleşmektedir. Eğlence kültürü adı altında oyalanan insan, kişisizleştirilmekte ve insana özgü güçlerinden yoksun bırakılmaktadır. İnsanın istenilen biçimde koşullandırılmasında kendi evi en uygun ortam olarak kullanılmaktadır (Türkoğlu, 2003: 78).

Televizyon, şüphesiz toplumsal hayatı etkileyen en önemli iletişim aracıdır. Televizyonun kitle kültüründeki konumu, gerçekliği temsil etmekten çok onu üretip, inşa etmektir. Televizyon kamerası ve mikrofonu, gerçekliği kaydetmek yerine onu kodlar. Böylece kodlama, ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretir. Yani sunulan gerçeklik değil, ideolojidir ve bu ideolojinin etkinliği, televizyonun görselliğiyle sağlanır (Fiske, 1997: 30). Gücünü görüntü ve halkın kullandığı basit, sıradan dilden alan televizyon, mantık yerine duygulara seslenir. Televizyonda kurgu, gerçek gibi sunulur. Postman'ın belirttiği gibi, televizyon okuma-yazma kültürünü genişletmez ve pekiştirmez. Tersine, okuma-yazma kültürüne saldırır. Televizyon, herhangi bir şeyin devamıysa eğer, on beşinci yüzyıldaki matbaanın değil, Ondokuzuncu yüzyılın ortasında telgraf ile fotoğrafın başlattığı geleneğin devamıdır (Postman, 1994: 96). Adına “televizyon” denmesinin nedeni, insanların onu izlemesidir. İnsanların izlemekten hoşlandıkları şey, hareketli resimlerdir. Gösterinin değerlerini karşılamak amacıyla, fikirlerin içeriğinin geri plana atılması zorunluluğu, bu aracın doğasından gelmektedir (Postman, 1994: 104). Bulaç'ın yorumuyla; tarihte yirminci yüzyıl insanında gözlenen zihni tembellik ve geriliğin bir benzerine daha önce rastlanmamıştır. Dolayısıyla modern iletişimin etki alanı içine giren insanoğlu, hikmetli düşünme ve hakikati arama melekelerini kaybedecektir. Tv, radyo, gazete, dergi, bestseller vb. güçlü araçlarla zihni uyuşturulan insan, kolayca sürü içinde sistemleşmekte, programlanmayı kabul etmekte ve böylece özgürlüğünü ebediyen kaybetmektedir (Bulaç, 1988: 63-64). İzleyiciler televizyondaki bütün programları “eğlence” olarak algılar. Gerçek dünyadaki olaylar hakkındaki malzemeler, kitlelerin ortak gündemlerini üreten ve yayılan kurmaca malzemelerle rekabet etmek zorunda kalmaktadır. Bu malzemelerin sonu gelmez akıntılarına gömülen, televizyonun çerçeveli sahnesinden göze çarpan bu gerçeklik parçaları, televizyonu dolduran fantezi dünyasında erimektedir. Hayal ile gerçek arasındaki çizgiler bir kez daha bulanıklaşmakta ve bozulmaktadır (Esslin, 1991: 59).

Kitle iletişim araçları sayesinde hepimiz farklı hayatlar hakkında bilgi akışına maruz kalmaktayız. Kitlel medya günün modasını ve en son üslupları muazzam bir hızla bize ve dünyanın en ücra köşelerine ulaştırır. Görsel olarak erişilebilir kıldığı kalıplar üzerinde otoritesini de kurar. Gösterilmeye değer bulunan ve dünyanın her tarafında milyonlarca insan tarafından seyredilecek olan hayat tarzları, dikkate

alınmaya ve eğer mümkünse taklit edilmeye değer tarzlardır (Baumann, 2002: 44). Postman, televizyonun gündelik hayatımızdaki yeri ve etki gücüne ilişkin şunları söyler: “elektronik medya sembolik ortamımızın niteliğini kesinkes ve geri dönüşümü olmayan biçimde değiştirdiğine göre, eminim biz de kritik bir büyüklüğe ulaşmış durumdayız. Şu anda enformasyonları, fikirleri ve epistemolojisi basılı sözlerle değil, televizyonla şekillenen bir kültürüz” (Postman, 1994: 38). Televizyonun hakikat, bilgi ve gerçeklik tanımlarını o kadar gözü kapalı kabul etmekteyiz ki, ilgisizlik bize anlamlı görünmekte, tutarsızlık ise özellikle akıllıca davranmak gibi gelmektedir (Postman, 1991: 91).

1.3. MÜZİK

İnsanları bilgilendiren, düşündüren, duygulandıran ve harekete geçiren sanatın büyük sırrı, insanları aynı şekilde hissettiren bir dil olmasıdır (Sena, 1972: 58) . Anne karnında, annenin müzikle olan etkileşiminden, dolaylı olarak etkilenmeye başlayan insan, doğum sonrasında da bireyin yaşam biçimi doğrultusunda ve her büyüme evresinde müzikle olan etkileşimine devam etmektedir. Birey, doğumdan sonraki bebeklik döneminde de, ninni vb. müzikli oyunlar oynamaktadır. Çocukluk ve gençlik yıllarında da, müzik ile daha derin ilişkiler içerisine giren insan, hayatının yetişkinlik ve yaşlılık döneminde de bu anlamlı ilişkisini sürdürmektedir (Aktaran, İmık, 2014: 28).

Müziğin insan hayatındaki yeri ve önemi, onu insanın tüm yaşantısı boyunca insan ile iç içe olma noktasına getirmiştir. Bu durum, müziğin insan hayatındaki işlevsel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. İnsanoğlunun mutluluk, hüzn, aşk, keder ve daha birçok duygusuna tercüman olan müzik, bazı durumlarda, insanı, zaman ve mekân kavramlarından uzaklaştırabilen bir tedavi haline de dönüşebilmektedir.

Toplum ve müzik, bir bütünün ayrılmaz parçaları gibidir. Hayatın her aşamasında insanoğlu ile beraber olan müzik, aynı zamanda onun içerisinde bulunduğu sosyo-kültürel ve ekonomik durumunda bir belirticisi konumunda olabilmektedir.

Müzik, değişiklik gösteren sosyal ve maddi düzeydeki bireyleri birleştiren güçlerin başında gelmektedir. Bireyler toplum içerisindeki sosyal kimliklerini bir kenara bırakarak, müzik yolu ile aynı paydada buluşabilmektedirler. Bu sebeple müziğin toplum içerisinde birleştirici ve barışa teşvik edici bir özelliğinin de olduğunu söylemekte fayda vardır. Bu sebeptendir ki, insanlar birbirlerinden farklıdır, fakat aynı müzikte birleşebilir ve hatta kaynaşabilirler (İmrik, 2014: 29-30).

Kişiler arasındaki ortak duygu oluşumunda oynadığı rol, müziğin aynı zamanda toplumsal bir görevinin de olduğuna işaret etmektedir. Modern çağda teknolojinin hızlı gelişimiyle birlikte bütün dünyayı kapsayan son derece yaygın iletişim olanakları elde edilmiş, ortak müzikal bağların kurulması hızlanarak pekişmiştir. Daha önemlisi, modern iletişim olanaklarının bulunmadığı çağlar boyunca, ilkçağdan başlayarak bireyler ve topluluklar arasında bağlar kurulmasında müziğin oynadığı roldür. Say'ın da belirttiği gibi, uzun zamandır varlığını sürdüren saz şairleri geleneği, ortak duygu ve düşüncelerin dile getirilmesi ve oluşmasında, sözün ve müziğin öncü rolünü temsil etmektedir (Say, 2008: 17).

Kültürel bir olgu olan müzik, kültürün mayalanmasını ve gelişmesini doğrudan etkilemekte ve geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmaktadır. Böylece kültürün hem nedeni hem de sonucu olan insanın ortak değerlerini dile getirmektedir. Tarih içinde çeşitli coğrafyalarda her topluluk ya da halk, kendi müzik kültürünü geliştirmiştir (Say, 2008: 18).

Müzikal iletişim, besteci, eser, seslendirici ve dinleyici gibi temel öğelerden oluşur. Besteci, insanlarla paylaşmak istediği duygu ve düşüncelerini anlatmak amacıyla seçip bir araya getirdiği seslerle bildirisini oluşturan kişidir. Öte yandan bildiri seslendirilmedikçe, dinleyiciye iletilemez ve asıl amacına ulaşamaz. Seslendirici ya da yorumcu, bestecinin bildirisini insanlara (dinleyiciye) ileten sanatçıdır. Dinleyici ise, bestecinin bildirisini (eseri) tanımak isteyen kişi ya da topluluklardır.

Müzikal iletişimde, dinleyicinin çok önemli bir yeri vardır. Dinleyici olmasa, besteci, kimin için besteleyecek, yorumcu kimin için seslendirecektir? İletişim süreci, besteciden esere, yorumcudan dinleyiciye ulaşan ve birbirini tamamlayan

öğelerden oluşan müzikal bir bağlantıdır. Bu öğelerden birinin eksik olması halinde iletişim kesintiye uğrar (Say, 2008: 19).

Say'ı da belirttiği gibi, tarihte müzikal iletişimin, müzik sanatına soluk kazandıran üç aşaması vardır. Birincisi, yalın bir nota yazısı özelliğindeki müzik yazısının kullanılmaya başlamasıdır (Antik Yunan uygarlığında M.Ö. 6.yüzyıl). İkincisi, müzik yazısının çoğaltılmasını ve notaların çok sayıda müzikçiye iletilmesini sağlayan nota basımıdır (15. Yüzyıl). Üçüncüsü ise sesleri kaydederek geniş yığınlara ileten gramofon, radyo gibi teknolojik icatlardır (19. Yüzyıl sonu).

Bu üç aşama, müzik sanatının gelişimi açısından da önem taşımıştır.

Müzik yazısının kullanımı, seslerin işaretlerle saptanarak müzik eserinin kalıcılığını sağlamıştır. Nota basımı, müzik yazısının hem bir standarta kavuşmasına yol açmış, hem de çok sayıda insanın eseri yeniden seslendirmesi olanağını sunmuştur. Ses kaydı ve kaydedilmiş seslerin modern aygıtlarla iletilmesi olanağı ise müzik sanatının kitlesel boyutlarda yaygınlaşmasını getirmiştir (Say, 2008: 19-20).

Theodor W. Adorno'ya göre popüler müzik, kültür endüstrisinin bir parçası olup, tüm şarkılar ve ürünler standartlaştırılmıştır. Adorno, 1930, 1940 ve 1950'li yıllarda değil de, bugün popüler müzik hakkında yazıyor olsaydı, öncelikle popüler müziğin dinleyiciler tarafından anında ayırt edilebilen bazı standart türlere bölünmüş olduğunu iddia ederdi. Adorno açısından, bu tip parçalarda birbirinin yerine geçebilir nitelikte az sayıda bileşen vardır. Kendisinin de söylediği gibi, şarkının koro bölümünün başlangıcı diğer pek çok şarkının koro bölümlerinin başlangıcıyla yer değiştirebilir (Kuyucu, 2016: 191-192).

Theodor W. Adorno'nun popüler müzik analizi “popüler müzik” ve “ciddi müzik” arasındaki karşılaştırmaya dayalıdır. Standartlaştırılmış popüler müziği, müziğin bir bölümündeki detayın yalnızca parçanın bütününe bağlı olarak anlam kazandığı ve popüler müzikte olduğu şekliyle standartlaştırmanın olmadığı “ciddi müzik”ten ayırmanın mümkün olduğunu iddia eder. Theodor W. Adorno'nun “ciddi müzik” hakkındaki iddiaları, parçaya kendine haslığını ve bireyselliğini veren müzik parçasının bir bütün olarak genel doğasıyla belirli parçaları arasında yakın ilişkinin değerlemesine dayanır. Büyük müzik eserleri, mesela Mozart'a ait olanlar, özgün ve orijinaldir. Müziğin parçaları bir araya geldiğinde ortaya çıkan bütün, sadece

parçaların toplamı değildir. Bu, genel anlam yaratmak için parçalar kullanan bir sanatsal yaratımdır. Bir parçanın bir başkasının yerine kullanılması, tüm eserin anlamını ciddi şekilde etkileyecektir (Kuyucu, 2016: 192-193).

Adorno'nun bakış açısına göre, popüler müzikten alınan haz yapay ve sahtedir. Bu yüzden dinleyici için de onun deyimiyle “ritmik olarak itaatkâr” denilebilir. Dinleyici, şarkının standartlaştırılmış ritmini takip ederek ve onun tarafından boyun eğdirilerek veya koşullandırılarak “ritmin kölesi” olmuştur.

Theodor W. Adorno'ya göre bunlardan haz alan kişiler, yozlaşma virüsünü almışlardır ve endüstrileşmiş kapitalist sistemin üzerlerinde egemenlik kurmasına açıktırlar. Adorno'nun görüşüne göre, bir başka tehlikeli haz, onun “duygusal” diye nitelendirdiğidir. Popüler şarkılar tarafından ortaya çıkarılan duygular ve hisler, derin ve içe işler olmak yerine sahte veya olgunlaşmamış niteliktedir. Ciddi müziğin en iyi örnekleri tarafından yaratılan ve ifade edilen hisler ve duygularla mukayese edilemezler (Kuyucu, 2016: 193-194). Evrensel bir dil olan müzik, insanoğlunun çağlar boyunca kullandığı etkili bir iletişim aracı olmuştur.

Zaman içinde müzik, endüstrileşmiş ve iletişim teknolojisinden de faydalanarak ulaşabileceği sınırları genişletmiştir. Medya ve müzik endüstrisinin karar verici konuma gelmesiyle kitlelerin beğenileri etki altına alınmaya başlanmıştır. Teknolojiyi kullanarak değişik müzik tarzları arasında tercih yapma şansına sahip olan dinleyici ise endüstrinin öne çıkardığı müziğin etkisinde kalmıştır.

1.3.1. Müziğin İletişimsel İşlevleri

Helvacı'ya göre müzik, gerek kültürel kimliğin oluşumu ve korunmasında, gerekse sonraki nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Kültürün tüm alanlarıyla kesişen müzik aynı zamanda semboliktir ve toplumun örgütlenmesini yansıtmaktadır (Helvacı, 2006: 200). Müzik, bireyler ve toplumlar arasında işbirliği ve bütünleşme sağlanmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Kültürü artırıcı, kuşaklar arasında aktarıcı ve kültürler arası ilişkileri zenginleştirici gibi özellikler de müziğin işlevleri arasındadır (Uçan, 1994: 13-14). Etkili bir iletişim aracı olan müzik, kişilerin bireysel, toplumsal ve kültürel gelişimine önemli katkılar sunmaktadır.

Müziğin hedef kitleye kolay ulaşılabilir hale gelmiş olması, iletişim alanındaki gelişmelerle doğrudan ilgilidir. Müziğin etkili bir biçimde kullanılması, iletişimi, hedeflerine ulaştırmakta önemli bir rol oynamaktadır. İletişim teknolojisini kullanarak müzik, kendini daha kolay ve daha çabuk kullanılır hale dönüştürmektedir. Başarılı bir müziksel iletişim, müziksel iletişim sürecinde bulunan öğelerin birbirleri ile olan ortak noktalarına ve ortak noktaların ne kadar ve ne derecede iyi yansıtıldığına bağlı olarak değişim sergilemektedir (İmİK, 2014: 57-59).

Müzik ve medya, bir bütünün ayrılmaz parçaları gibi hareket etmekte ve birbirlerinin ilerlemesine katkı sağlamaktadır. Görsel medya araçlarında müziğin artarak kullanılması, bu beraberliği güçlü kılmıştır. Filmde ses kullanımı ve film müziği çalışmalarının ilerlemesiyle görüntü ve ses birlikte kullanılmıştır. Müzik ve film gibi evrensel iki dilin birleşimi, ürünün anlatım özelliğini daha da önemli hale getirmiştir. Müzik ve medyanın sinema ile başlayan birlikteliği zamanla televizyon yayınlarının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Günümüzde özellikle popüler kültürün öğelerinden olan reklam, sinema ve dizilerde müzik kullanılmaktadır.

Müziği topluma ulaştıran görsel ve işitsel medya araçları çok sayıda insana ulaşabilme özelliği sayesinde, önemli iletişim kanallarının başında yer almaktadır (İmİK, 2014: 61-63).

1.3.1.1. Sinema ve Müzik

Sinema sanatının özelliklerine uygun hazırlanan, yer aldığı filmin anlatımına uygun olarak yapılmış müzik türüdür. Görüntüyü destekleyici nitelikte bestelenen müziktir (Dönmez, 2017: 34).

Sinema endüstrisi gelişirken beraberinde yeni yapıların da oluşmasına yol açmıştır. Bu oluşumlardan biri olan film müziğinin ortaya çıkışı, film gösterileriyle eş zamanlı olarak başlamıştır. Paris'te 1895 yılında yapılan bir film gösterimine piyano eşlik etmiştir. Londra'da 1896 yılında Lumiere Kardeşlerin halk gösterilerine orkestra eşlik etmiştir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 75).

Bir sinema filmine müzik yaparken iki yol izlenir. 1- Müzik için film yapmak; film üzerine müzik eserlerinin yerleştirildiği bir araç konumundadır. Türk

sinemasında birçok örneği vardır. Bu yapımlarda asıl olan müziktir. Film ve senaryo sadece müzik eserlerinin seslendirilmesi amacıyla hazırlanmış bir hikâyedir. Özellikle film yapımının gerçekleştirildiği yıllarda toplum tarafından sevilen ve eserleri beğenilen ya da beğenilmesi istenilen ses sanatçıları kullanarak seyircinin ilgisini çekmeyi amaçlayan yapımlar buna güzel birer örnektir. Görsel ve işitsel medya araçlarının yaygın olmadığı yıllarda sinema bir nevi sanatçı ile dinleyici arasında bir köprü gibi düşünülmüştür. 2. Film için müzik yapmak; Bu tür çalışmalarda, amaç filmin izleyiciye aktarmak istediği duygu ya da vermek istediği mesajı en verimli hale dönüştürebilmektir (İmİK, 2014: 71-73).

Filmlerde iyi seçilmiş bir müziğin kullanılmasının, seyirci üzerindeki etkisini fark eden yapımcılar, filmlere özel olarak müzik yapılması gerekliliği üzerinde durmuşlardır. İlk film müziği 1908 yılında, Pathe kardeşlerin talebiyle, “L’Assassination du Duc de Guise” adlı film için, Camille Saint-Saens tarafından yapılmıştır (Konuralp, 2004: 27). Sinema birçok sanatın iç içe girdiği bir sanat türüdür, müzik de o sanat eserinin içindeki anlatım öğelerinden biridir. Türkiye’de filmlere özgün müzikler, sinemanın endüstri olmaya yöneldiği, 1950’li yıllara doğru başlamıştır. Günümüzde yeni teknikler sayesinde sinema endüstrisi farklı boyutlara ulaşmıştır (Tura, 2017: 188-197).

Film müziği, izleyici ile film arasındaki bağlantının kurulmasına yardımcı olmalıdır. Sinemada müzik artık birbirinden ayrılmaz bir bütünün iki parçası gibidir.

Günümüz sinema sanatında film müziği oldukça etkili ve önemli bir işleve sahiptir. Sinema filmi alanında çalışan ve bu konuda uzmanlaşan özel bestecilerin sayısı her geçen gün hızla çoğalmaktadır (İmİK, 2014: 75-80).

1.3.1.2. Reklam ve Müzik

Her kitleye ulaşabilen, birçok farklı alanda kullanılabilen reklam sektörünün, pazarlamadaki önemi sürekli artmaktadır (Tayfur, 2006: 195).

Tüketicilerle iletişim kurmak isteyen markalar, etkili bir araç olarak reklamları kullanırlar. Reklamcılık, her geçen gün önemini daha da arttırarak büyüyen görsel ve işitsel medya sektörlerinden biridir. Yapımcının kullanacağı müzik, kısa sürede

istenilen birçok şeyi ifade etme ve ürünün hitap ettiği yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik tabakanın dikkatini çekecek niteliklere sahip olmalıdır. Tüketicinin dikkatini çekmek ve reklamın algılanmasını sağlamak için, müzik unsuru kullanılmaktadır.

Bir reklam müziğindeki genel hedef, dinleyiciyi ya da izleyiciyi eğlendirmekle sınırlı değildir. Yapılan reklamın her yönü ile özenle hazırlanması, istenilen hedefe ulaşılabilmesi bakımından hayati rol oynamaktadır.

Reklam müzikleri, genel olarak iki ana başlık altında sınıflandırılabilir. 1. Yeni bir reklam müziği fikri. Reklam müziği için yeni bir müzik fikri üretilmekte ve ürünün özelliklerine göre dizayn edilmektedir. Küçük bir müzik fikri ile birkaç saniye ya da dakikada ürünü ifade edebilmek oldukça zor bir durumdur. 2. Bilinen ve hazırda varolan bir eser farklı çalgılama, ritmik düzenleme ya da armonizasyon yöntemleriyle tekrar gündeme getirilerek kullanılmaktadır.

Geçmiş yıllarda ikinci seçenek daha çok tercih edilmekte idi. Ancak son yıllarda yeni bir müzik fikri oluşturma yöntemi kullanılmaktadır. Özellikle markalaşma yolundaki şirketlerin kendilerini simgeleyen ve dinlendiğinde kendilerinin akla geleceği müzik fikirlerinin daha iyi bir kalıcı reklam imajı çizeceği görüşünde oldukları bir gerçektir (İmik, 2014: 65-69).

1.3.1.3. Propaganda ve Müzik

Propaganda tanımı karşımıza, “bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmak, benimsetme ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma” olarak çıkmaktadır (TDK Sözlük, 1998: 549). İletişim biliminde önemli bir etkileşim süreci olarak kabul edilen propaganda, kişilerin bulundukları çevrelerinden aldıkları mesajları ve bu mesajların yönlendirilmesini de ifade etmektedir. Propaganda, siyasal partilerin halkın beğenisini kazanmak ve oy oranını arttırmak veya seçimi kazanmak amacıyla yaptıkları reklam, tanıtım, etkileme ve yönlendirme etkinliğidir (Güz, 2002:286). Çeşitli yollar ve yöntemler kullanılarak propagandanın amacına ulaşması sağlanır. Zengin, fakir, sağcı ve solcu vb. imajlar ve bu imajları kendilerine uygun gören toplumsal kesim kullanılarak, çeşitli siyasi ya da ekonomik amaçlar gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu amaçlara ulaşmak için kullanılan

yöntemlerden biri de, sanattır. Özgür ve hür bir iradeye sahip olması sebebiyle her tür düşünceye uygun ürünler ortaya koyabilen sanat, propaganda yapılmasına uygun bir araç olmasına imkân tanımaktadır. Bireyi çok yönlü olarak etkileyebilme gücüne sahip olması ve kulak yoluyla insanın ruhuna hitap edebilmesi bakımından müzik, etkili bir propaganda aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (İmik, 2014: 82). Etkili bir propaganda yapabilmek için hedef kitlenin ilgisi tespit edilmeli ve buna uygun bir propaganda tarzı belirlenmelidir. Uzun cümleler yerine, sade ve kısa cümleler tercih edilmelidir (Tarhan, 2004: 55).

Son yıllarda ülkemizdeki siyasi partiler, müziği, siyasi propaganda çalışmalarında oldukça etkin biçimde kullanmaya başlamışlardır. Özellikle siyasi partinin genel düşünce yapısına ve topluma iletmek istediği mesajlara vurgu yapılan bestelerin tercih edildiği görülmektedir. Geçmiş yıllarda, toplumun belirli düşünce yapısına hitap eden sanatçıların herhangi bir eseri tercih edilirken; günümüzde, siyasi partinin seçmene aktarmak istediği düşüncelerin yeni besteler şeklinde sunumu yoluna gidilmektedir. Kullanılan diğer bir yöntem ise, o dönem halkın beğenisini kazanmış popüler ezgilerin, yeniden söz yazılarak değerlendirilmesidir (İmik, 2014: 83). Propagandanın önemli bir özelliği de istek uyandırıcı nitelikte olması gerekliliğidir. Bilgiler ve görsel öğeler bir arada kullanılarak kitlenin üzerinde propaganda yapılan konuya yönelik istek uyandırılarak, bu yönde harekete geçmeleri sağlanır (Bektaş, 2002: 119).

Siyasi partiler, seçim dönemlerinde kullandıkları şarkılar, türküler ya da daha farklı müzik eserleri ile miting alanındaki ortamı, kendi istedikleri şekilde düzenleme imkânına sahip olmaktadır. Böylece miting alanında bulunan insanlar arasında birlik ve beraberlik havası yakalayabilmektedirler. Bu şekilde miting alanlarında coşku ve heyecan uyandırmak da daha kolay olmakta, bu sayede mitingin sıkıcı ve durağan havası da değişmekte ve enerjik bir ortam oluşmasına katkı sağlamaktadır. Diğer bir yöntem ise, mitingi düzenleyen siyasi partinin kendi düşünce ve görüşüne uygun bulduğu ses sanatçılarının, miting öncesinde konser vermesidir. Popüler sanatçıların tercih edildiği bu durumda, mitinge katılım sayısında artış sağlanmakta ve beğendikleri sanatçıların o partiye olan yakınlığını düşünen seçmenlerin kararlarında etkili bir değişim olabilmektedir. Bir propaganda aracı olarak müziğin kullanımı, siyasi partiye ait slogan ve söylemlerin daha kolay ezberlenmesinde ve

kalıcı olmasında da büyük rol oynamaktadır. Müzik yolu ile desteklenen siyasi söylem ya da sloganlar, siyasi parti sempatanları tarafından daha kolay ezberlenebilmekte ve daha kalıcı bir hale dönüşmektedir. Bir propaganda aracı olarak müzik siyasi partiler için, özellikle son yıllarda oldukça önemli ve etkin bir rol üstlenmiştir (İmİK, 2014: 85).

1.3.1.4. Dizi Film ve Müzik

Müzik, televizyon dizilerinde oldukça etkin bir rol oynamaktadır. Dizilerde kullanılan müzik, bir taraftan izleyicinin dikkatini çekerken, diğer yandan diziye de çok şey katmaktadır. Sinema filmleri için yapılan müziğe kıyasla, TV dizileri için yapılan müziklerde başlangıç ve bitiş jenerikleri daha önemlidir. Çünkü dizi film içerisinde yaşanan diyaloglar arasında, müziğin kaybolması daha kolay olabilecektir. Bu sebeple dikkat çekebilecek en önemli yer başlangıç ve bitişte kullanılan jenerikler olacaktır.

Günümüzde bu etkilenme, dizi filmler için bestelenen ya da düzenlenen müziklerin ses albümü haline dönüşmesine kadar varmıştır. Elde edilen veriler, film müziği albümlerinin oldukça yüksek satış rakamlarına ulaştığını doğrulamaktadır. Dizi film yapımcıları, izleyen kitlenin daha çok dikkatini çekebilmek ve diziye daha popüler bir hale getirebilmek adına toplum içerisinde belirli bir dinleyici kitlesi bulunan ses sanatçılarından, bu konuda yararlanmak yoluna gitmişlerdir. Özellikle 2000'li yılların başlarında yapımı gerçekleştirilen birçok televizyon dizisinin müzikleri, toplum içerisinde oldukça popüler olmuş ve ses albümleri oldukça rağbet görmüştür. Örneğin; Zerda (Kıraç), Bir İstanbul Masalı (Kıraç), Aliye (Kıraç) ve Kurtlar Vadisi (Gökhan Kırdar).

Türk sinemasında önemli film müziği çalışmaları yapan Nedim Otyam, Cahit Berkay ve Cem İdiz gibi isimlerde, dizi film müzikleri yapmışlardır. Türk dizi filmlerinde kullanılan müzikler oldukça dikkat çekmiş ve yabancı ülkelerde yayınlanmaları sırasında da, bu dizi filmlerde kullanılan müzikler oldukça beğeni toplamış ve rağbet görmüştür.

Günümüzde, ülkemizde ve dünyada yapımı gerçekleştirilen dizi filmlerde de müzik oldukça etkin bir rol üstlenmektedir (İmİK, 2014: 87-90).

1.3.2. Müzik

En yalın tanımıyla müzik, malzemesi “ses” olan bir sanattır. Seslerle gerçekleştirilen bu sanatın ortaya çıkabilmesi için iki ön koşul gerekmiştir. Ses ve insan. Sesleri birleştiren, seslere düzen veren ve sesleri bir anlatım sanatına dönüştüren insandır. “Ses” ile “insan” arasındaki ilişki, “müzik” adlı evrensel bir sentezi, “müzik sanatı” nı yaratmıştır. Müziksiz insan, müziksiz toplum olamaz (Say,2008: 15). Türkçe sözlüğe göre müzik kavramı iki kullanım anlamıyla yer almaktadır; ilki “Duygu, düşünce ve imgeleri tek sesli ya da çok sesli olarak anlatma sanatı.” İkincisi ise “Bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan yapıtların çalınması ya da söylenmesi” anlamındadır (Püsküllüoğlu, 2012: 1411).

İnsan duygu ve düşüncesinin bir ürünü olan müzik sanatı, bir anlamda duygu ve düşüncelerin bir tercümanı değil midir? Mutlulukta onunla coşmaz mıyız, ya da hüznlenince yine onda bulmaz mıyız teselliyi? Öyleyse nedir müziğin sırrı, nedir onu bize yakın kılan ve nedir onu birçoğumuzun hayatının bir parçası yapan? Bu soruya günümüze kadar birçok yanıt verilmiştir ama hangisi tamamıyla müziği ifade edebilmiştir ki? Müzik kimi çağlarda tanrının bir hediyesi olarak görülmüş ve dini olmayan müziğin yasaklanması dahi gündeme gelmiştir. Kimi çağlarda ise müzik, özgürlüğün temsilcisi olmuş ve yeni başlangıçlara müzik sanatı öncülük etmiştir.

İlk insandan günümüze birçok gelişim süreci geçiren müzik sanatı, bir anlamda insanlığın gelişim sürecini de içerisinde barındırmıştır. Tarih sürecine ışık tutabilecek bir belge niteliğinde olan müzik sanatına ait eserler, aynı zamanda coğrafik ve sosyolojik birçok olaya ve duruma da değinmiştir. Temelinde bulunan matematiksel yapı sebebiyle sosyal bilimlerle de yakın ilişki içerisinde olan müzik sanatı, genel itibarı ile aslında hayatın ta kendisidir (İmık, 2014: 11-12).

Ali Uçan “İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi” adlı eserinde, düşünür, bilim insanı ve sanatçıların müzik kavramı hakkındaki görüşlerini aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır. Bu görüşlerden bazıları şunlardır:

Eflatun: Bir dil ögesi olarak; Müzik, tanrının dilidir. (Eflatun)

Weber: Müzik insan ruhunun dilidir.

Beethoven: Dini bir öge olarak; Müzik tanrısal bir sanattır.

Dede Efendi: Müzik insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir bilimdir.

Herder: Metafiziksel boyutu ile; Müzik, görünmezliğin eseridir.

Konfüçyüs: Müzik, gök ve toprak arasında bir uyumdur.

Kant: Mana ve içerik yönü ile yaklaşanlara göre; Müzik, bir sıra hoş duyguları seslerle anlatma sanatıdır.

Tolstoy: Müzik, insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, başkalarının da duyabilmesi için sesler aracılığı ile onlara aktarmasıdır.

Rousseau: Yapı ve biçim yönü bakımından; Müzik, sesleri kulağa hoş gelecek biçimde düzenleme sanatıdır.

Kastner: Müzik, maddi bakımdan sesleri bazı biçim ve koşullar altında birleştirmedir.

Sun: Ögeleri bakımından ele alınanlara göre; Müzik, başlıca iki ögesi; ses ve ritim olan bir bütündür; ses ve ritimle anlatım sanatıdır.

Hüschen: Müzik, ögeleri seslerden oluşan bir sanattır.

Komensky ya da Comenius: Alan ve bilim yönü ile; Müzik, bir sanattır.

Marpurg: Müzik sözcüğü, seslerden oluşan bilim ya da sanatı anlatır, o kurallarının doğruluğu ölçüsünde bilim, bu kuralların gerçekleştiği ölçüde de sanattır.

Grebene: Seslerin sanat çerçevesi içinde düzenlenmesine müzik sanatı ve bu sanatla ilgili bilimlerin tümüne de müzik bilimi denir.

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı gibi, müzik kavramı hakkında çok farklı yaklaşımlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple birçok düşünür, bilim insanı ve sanatçı müzik kavramını kendi bakış açısından anlatmaya çalışmıştır. Bu sebeple müzik kavramını tanımlarken bunların birçoğunu dikkate almak gerekebilir (Uçan, 1996: 12-14).

Ses evreninin içine doğan insan, yüzyıllar boyunca bu sesleri düzenleme konusunda ustalıklı bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Duygu ve düşüncelerin seslerle anlatım dili olan müzik, insanın bir şekilde içini dökme yöntemi sayılmaktadır.

Böylece ortak bir dil sayılan müzik, birbirinden farklı toplumları birleştirme özelliği taşımaktadır (Say, 2008: 15-16).

Sanat dalı olmanın yanı sıra, üzerinde birçok araştırmaların yapıldığı bir bilim dalı da olan müziğin, nasıl ve nerede başladığı tam olarak bilinmemektedir. Basit çalgılar günümüzde de Afrika, Endonezya, Yeni Gine gibi bölgelerin yerli kabileleri tarafından kullanılmaktadır. Bu ilk müzik aletleri ile yapılan ilkel müzikler hakkında da ne yazık ki fazla bir bilgi bulunmamaktadır. İlkel çağlarda müzik, şiir ve dans, doğayı etki altına almanın bir yolu olarak görülmüştür. Bu sebeple müziğin büyü yaparken kullanılması durumunun ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Daha sonra insanın doğa üzerinde maddi egemenliği arttıkça büyü zayıflamış fakat müzik, şiir ve dans gelişimine devam etmiştir. Ateşin bulunması, tekerleğin icadı gibi gelişmeler yaşamın yeniden boyutlanmasına sebep olmuş ve müzik de zaman içerisinde bir zanaata dönüşmeye başlamıştır (Aktaran: İmik, 2014: 15).

Müzik alanındaki çeşitlilik uzmanlaşmaya bağlı olarak orta çağdan itibaren artmaya başlamıştır. Bu süreçte Hristiyan felsefesine uygun olmayan beden hareketleri dışlanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve özellikle ilk etapta dini müzik alanında kendini kiliselerde yetiştiren müzisyenler daha sonra çok sesli müziğin temellerini oluşturmuştur (Aktaran: İmik, 2014: 15-16). Müziğin cennetten geldiğine inanan Şamanist Türkler, cenaze törenlerinde de müziğe yer vermektedirler. Günümüzde hâlâ protokole ait cenaze törenlerinde müzik kullanılmakta olup, tekbirler ve ilahiler icra etme isteklerinin sosyo-psikolojik analizleri de ilkel insanlardaki davranışların isabetliliğini göstermektedir. Şaman inancının din adaları olan Kam'ların dini törenlerde davul kullanarak, ruhlar ve canlılar arsında aracılık ettiklerine inanılmaktadır (Aktaran: Ergen ve Ak, 2006: 32-33).

Toplumsal ilişkilerdeki gelişmeler ve ilerlemeler, müzik alanında da ilerlemeleri beraberinde getirmiştir. İnsanlar bu dönemde hem toplum ile hem de doğa ile yakın ilişki içerisinde oldukları bir sürece girmişlerdir. Zamanla bu durum gelişmiş ve ilerlemiştir. Olaylar ve olgular birçok yönü ve boyutu ile algılanmaya başlanmıştır. Sesin kendine özgü boyutu da bu ortamda keşfedilmiş ve zenginleşmiştir. Sesin kendine özgü boyutu olan renk, tını gibi özellikleri daha çok ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu süreçte sesin fiziksel özelliklerinin de incelenmesine çaba harcanmış ve sesin her bir özelliğine bir anlam yüklenmiştir. Bu anlamlar bir sembollere

dönüştürülmüş ve soyut sembol somutun simgesi olmuştur. Müzik yazıları yani notalar, bu simgelerin adıdır (Aktaran: İmik, 2014: 16).

1.3.3. Müziksel İletişim

Kendine özgü bir estetik iletişim biçimidir. “ Duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları veya bunları içeren davranışları belirli güzellik anlayışlarına göre birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bütünlerle kurulan belli ilişkiler yoluyla ortaklaşma ve paylaşma süreci ”dir (Uçan; 1996: 76). Müziksel iletişim yoluyla alıcı tarafta bir alışkanlığın veya davranış değişikliğinin oluşması beklenir. Müziksel iletişim söz konusu olduğunda karşımıza iki kavram çıkmaktadır.

Müzikle İletişim; Estetik yaşantılar ve etkileşimler genellikle yüzeyseldirler, müziksel iletişim bir “araç” konumundadır. Müzikte İletişim; Daha derin ve yoğun olan estetik yaşantılar ve etkileşimler nedeniyle müziksel iletişim bir “amaç” konumundadır. Buradaki müziksel iletişimde asıl amaç estetik etkileşimler ve yaşantıların birinci planda olmasıdır (Uçan, 1996: 76-77).

1.3.4. Müziksel İletişimin Öğeleri

Müziksel iletişimi anlayabilmek için onu oluşturan temel öğelere de bakmak gerekmektedir.

Müziksel iletişimi oluşturan temel öğeleri şöyle sıralamak mümkündür.

1.3.4.1. Besteci (Yaratıcı / Kaynak)

Sözer besteciyi, “Beste yapan, müzik yapıtı yaratan, kompozitör” olarak tanımlamıştır (Sözer, 2005: 106). Türkçe Sözlük’te besteci, “Beste yapan, bir müzik yapıtı yaratan kimse” olarak tarif edilmiştir (Püsküllüoğlu, 2012: 303). Duygu, düşünce, izlenim ve tasarımlarını başkalarıyla paylaşmak için belirlediği sesleri belli bir yöntem kullanarak, estetik bir bütüne dönüştüren kişidir. Bestecinin iletişim gücünü kendi zihni, hissi ve davranış birikimi belirler. Bu davranışları ya da davranış birikimi ne denli köklü, çok yönlü ve kapsamlı ise, içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevrenin koşullarıyla ne denli tutarlı, genelde müzik ve özelde bestecilik ve iletişim konularının incelik ve derinliklerine ne denli inici ya da onları ne denli yakalayıcı ise müziksel iletişim gücü de o denli güçlü olur. Besteci

paylaşacağı duygu, düşünce, izlenim ve tasarımlarını içeren estetik bütünlerini iki şekilde oluşturur (Uçan, 1996: 77).

Bağdama; Seçilen müziksel öğelerin bir plan çerçevesinde, kurallara göre işlenip yazılı ya da kayıtlı olarak yeni ve özgün bir estetik bütün olarak oluşturulması. Bağdamanın evreleri arasında ise tasarlama, deneme, değerlendirme, düzeltme ve son biçimi verme vardır. Bağdamanın başlıca yolları ise şu şekilde olmaktadır. Bütünüyle yeni / özgün yaratma, çeşitleme, eşikleme, çalgılama, sesleme, orkestralama, uyarlama, düzenleme, indirgeme (Uçan, 1996: 78).

Doğaçlama; Püsküllüoğlu'nun Türkçe sözlüğünde, “Hiç hazırlanmadan, birden bire ve içine doğduğu gibi söyleme biçimi” olarak yer alır (Püsküllüoğlu, 2012: 602).

Seçilen müziksel öğenin o anlık bir plan çerçevesinde, ön hazırlık olmaksızın, işlenip geliştirilerek yeni ve özgün bir estetik bütün oluşturma sürecidir. Yazarak ya da kaydederek değil, o anda içine doğduğu gibi çalarak ya da söyleyerek yapılır. Yeniden ve aynen seslendirilip yorumlanmak üzere kaydedildiklerinde ve tekrar seslendirildiklerinde doğaçlama olmaktan çıkarlar (Uçan, 1996: 78).

1.3.4.2. Müzik Yapıtı (Müziksel Bildiri, Mesaj, Beste)

Sözer besteyi; “Eser, bestecinin meydana getirdiği. Türk müziğinde bir kıtalık (dört mısra) şiirlerden ses ve çalgı için bestelenmiş eserlerdir. Kıtanın sonunda terennümler yer alır. Peşrev ve Kâr'dan sonra Fasıl bünyesinde üçüncü bölümü teşkil eder” şeklinde tanımlar (Sözer, 1964: 49). Türkçe Sözlük'te beste kavramı iki kullanımıyla yer almaktadır; ilki, “Bir müzik yapıtını oluşturan ezgiler bütünü”. İkincisi ise “İçinde söz bulunan bir müzik yapıtının yalnızca ezgisi” anlamındadır (Püsküllüoğlu, 2012: 303). Bestecinin dinleyici ile paylaşmak istediği duygu, düşünce, tasarım ve izlenimlerini anlatmak için oluşturduğu üründür. Belirli sesler ve sembollerle oluşturulur. Bu sesler sistemine “müzik dili” , semboller sistemine ise “müzik yazısı” denir. Bir müzik yapıtında olması gereken özelliklerden bir “özgünlük” tür. Bağdama türündeki müzik yapıtları dinleyiciye yorumcu aracılığıyla iletilir. Doğaçlama türündeki müzik yapıtları ise doğrudan doğaçlayıcı tarafından iletilir (Uçan, 1996: 79). Ersönmez'e göre ise beste; bir müzik yapıtını oluşturan ezgilerin tümüdür (Ersönmez, 2013: 414).

1.3.4.3. Seslendirici – Yorumcu (Sonradan Yeniden Yaratıcı Kaynak)

Türkçe sözlüğe göre yorumcu, “Bir müzik yapıtını özgün bir teknik ve duyarlılıkla çalan, söyleyen kimsedir” (Püsküllüoğlu, 2012: 2074). Bestecinin dinleyici ile paylaşmak istediği müziksel yapıtını yeniden yaratır gibi özümseyerek sunan kişidir. Seslendirici bunu çalarak veya söyleyerek ya da çalıp söyleyerek gerçekleştirir. Seslendirici müzik yapıtını seslendirirken notalara tamamen bağlı kalmaz, kendi duygularını da katmak ihtiyacı hisseder. Bu durumda seslendirici, yorumcu konumuna geçer. Günümüzde seslendirici / yorumcu müziksel iletişimin en önemli öğelerinden biridir. Besteciler müzik yapıtlarının dinleyiciye ulaşması için onlara ihtiyaç duyarlar. Bazı bestecilerin aynı zamanda yorumcu olmaları da bu gerçeği değiştirmemektedir (Uçan, 1996: 80- 82). Sözer ise yorumu, bir müzik yapıtının nitelik, anlam ve üslubunu besteyi yaratan kişinin düşündüğüne tamamen bağlı kalarak veya en yakın şekilde dinleyiciye aktarmak olarak tarif eder ve yorumcudan beklenen şeyin aslında kendinden eklemeler yapması değil, bestecinin hislerini olduğu gibi duyurabilmek olduğunu belirtir (Sözer, 2005: 761).

1.3.4.4. Müzik Yapıtını Dinleyiciye Sunma Yolu (Kanal)

Bestecinin oluşturduğu müzik yapının dinleyiciye iletilmesini sağlayan araç, yöntem ve tekniklerdir. Müziksel iletişim kanalı magnetik şerit ve teyp, CD, plak ve pikap ile radyo cihazı vb. ses ileten araçlardan; yazılı ve basılı araçlardan, yapıtın yorumcu tarafından dinleyiciye sunulduğu “kısmen dolaylı” iletişim tekniklerinden, besteci tarafından dinleyiciye sunulduğu “doğrudan (yüz yüze” iletişim tekniklerinden, bu araç ve tekniklerin ayrı ayrı veya birlikte kullanıldığı çeşitli iletişim yöntemlerinden oluşur. Bir aracın müziksel iletişim kanalı olabilmesi için işitsel duyu organını etkileyebilecek nitelikte olması gerekir. Televizyon ve radyo yayını, herhangi bir salonda sadece orada bulunan dinleyicilere yönelik bir konserden daha verimli olur (Uçan, 1996: 82-83).

1.3.4.5. Dinleyici (Alıcı)

Türkçe Sözlük’te, “Konuşulan, söylenen ya da çalınan bir şeyi dinleyen kimse” olarak tanımlanmıştır (Püsküllüoğlu, 2012: 587). Bestecinin müzik yapıtının sunulacağı kişidir. Dinleyicinin müziksel iletişim gücünün bilinmesi, müziksel iletişimin başarılı olmasına etki eder. Dinleyicinin müziksel iletişim deneyimi de

müziksel iletişim gücünü arttıran önemli bir etkidir. Müziksel iletişim sürecine katılma durumlarına göre dinleyiciler iki gruba ayrılırlar.

Etkin Dinleyici; Aldığı müziksel bildiriye olan tepkisini yorumlayıcıya açık bir şekilde belli eder.

Edilgin Dinleyici; Aldığı müziksel bildiriye tepkisini belli etmeyen, kendi içinde saklayan dinleyicidir.

Müziksel iletişimin tam ve eksiksiz gerçekleşmesi dinleyicinin bu sürece katılımıyla doğrudan ilgilidir (Uçan, 1996: 83).

1.3.4.6. Müzik Eleştirmeni

Türkçe sözlüğe göre eleştirmen, “eleştiri özelliği taşıyan, eleştiren kişidir” (Püsküllüoğlu, 2012: 688). Müzik yapıtları ve icraları ile ilgili olarak özel tepkisini bildiren kişidir. Müzik oluşum ve gelişimlerinden dinleyicileri haberdar eder. Bazı müzik eleştirmenleri bunu meslek edinmişken bazıları sadece sevdikleri için bu işi yaparlar ve hep amatör olarak kalırlar. Müziksel kamuoyunun liderleri olarak da tanımlayabileceğimiz müzik eleştirmenleri, besteci, yorumcu ve dinleyici arasında köprü görevi görürler. Müzik eleştirmeninin olmadığı durumlarda, eğer diğer öge ve koşullar mevcutsa, tam ve eksiksiz bir müziksel iletişim gerçekleşebilir. Yani müziksel iletişimin vazgeçilmez bir ögesi değildirler (Uçan, 1996: 84-85).

1.3.4.7. Dinleyicinin Kaynağa Tepkisi (Aydınlatıcı Yankı)

Dinleyicinin kendisine iletilen müziksel bildiriye anlayıp anlamadığını veya derecesini besteciye ya da yorumcuya gösterme durumudur. Bu durum besteci ya da yorumcu tarafından, bildirinin anlaşılıp anlaşılmadığını gösteren bir belirti olarak kullanılırsa aydınlatıcı yankı etkisinden söz edilir. Müziksel iletişimin tam ve eksiksiz gerçekleşmesi için, dinleyicinin aydınlatıcı yankı niteliğinde bir tepkisinin olması gerekir (Uçan, 1996: 85).

1.3.4.8. Müziksel İletişim Öğelerinin İçinde Bulunduğu Koşullar ve Bu Koşulların Tümü (Ortam / Çevre)

Besteci, müziksel bildiri, yorumcu, müziksel iletişim araç, yöntem ve teknikleri, dinleyici, müzik eleştirmeni ve bunların aydınlatıcı yankı niteliğindeki tepkilerini de kapsayan, doğal, toplumsal ve kültürel koşulların tümü ve bu koşulların

yarattığı sonuçtur. Söz konusu müziksel öğeler birbirlerinden ve içinde bulundukları ortamdan etkilenirler ve birbirlerini ve içinde bulundukları ortamı etkilerler (Uçan, 1996: 85).



İKİNCİ BÖLÜM

2. NEOKLASİK DÖNEM

2.1. TÜRK SANAT MÜZİĞİ TARİHİ VE NEOKLASİK DÖNEM

Ulusların kültürünü oluşturan unsurların en başında hiç şüphesiz “müzik” gelir. Din ve kültür birliği gerektirmeksizin kitlelere ortak duygular hissettiren tek uluslararası dilin müzik olduğunu söyleyebiliriz.

Türkler de kendi kültür değerlerinin yanı sıra, ilişkiye girdiği diğer kültürleri zaman zaman etkileyerek bazen de etkilenerek yeni sentezler meydana getirmiş, böylece bugün sahip olduğumuz zenginliğe ulaşmıştır.

Müzik tarihi kültür tarihinden, kültür tarihi de medeniyet tarihinden ayrı düşünülemez. Türk Müziği Tarihi, Türklerin tarih boyunca müzikle olan ilgilerinin ve etkisinde kaldığı her türlü müziğin incelenmesi anlamına gelmektedir. Ülke, konuşulan dil, din ve kültür bilgisi olmayan bir müzik tarihi incelemesi gerçekçi olmamaktadır. Türk Müziği Sistemi uzun yıllar Türklerin egemen olduğu Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarında da etkili olmuştur.

Uçan’a göre Türk müzik kültürünün evrimini, beş ana dönemde incelemek mümkündür;

1) Hunlar Öncesi Dönem

1- Altaylılar Döneminde Türk Müziği

2) Orta Asya Türk Devletleri Dönemi

1- Hunlar Döneminde Türk Müziği

2- Göktürkler Döneminde Türk Müziği

3. Uygurlar döneminde Türk Müziği

3) Orta- Batı Asya Türk Devletleri Dönemi

1- Karahanlılar Döneminde Türk Müziği

2- Gazneliler Döneminde Türk Müziği

3- Büyük Selçuklular Döneminde Türk Müziği

4) Ön Asya (ve Avrupa) Türk Devletleri Dönemi

- 1- Türkiye Selçukluları Döneminde Türk Müziği
- 2- (Türkiye) Osmanlılar Döneminde Türk Müziği
- 3- Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Türk Müziği

5) Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müziği

Beş ana dönemde adı geçen, kurulan her yeni devlet, yıkılan devletten kültür miraslarından sayılan müziği de devralmış böylece Türk müziği varlığını kesintisiz olarak sürdürmeye devam etmiştir (Uçan, 2000: 14-15).

19. yüzyılda Avrupa'nın etkisinde kalan Osmanlı'nın kültür ve sanat politikaları, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllarda da etkili olmuştur (Akkaş, 2015:1). Böyle bir siyasal, ekonomik ve kültürel şartlar altında Osmanlı Devleti reformların kaynağı olarak Batı'ya yönelmiştir. Batılılaşma hareketi adı altında, batı benzeri kurumlar oluşturarak sorunlarını çözmeye çalışan Osmanlı devletindeki yenilenme çabaları, Batı taklitçiliğine dönüşmüştür. Batılılaşmanın başladığı dönemde Osmanlı Devleti'nin müzik eğitimi sıbyan okulları, medreseler, Enderun okulları (saray okulları) ve tabılhanelerden ibarettir. Şehir müziği olarak da adlandırılan bu geleneksel müzik, saraylarda, evlerde, cami ve Mevlevihanelerde icra edilmektedir (Akkaş, 2015:3).

Eğlenceli ve basit olarak tanımlayabileceğimiz, günümüzde de tercih edilen şarkı formu ve besteciliğinin temelleri Tanzimat döneminde atılmıştır. Dolayısıyla eski formların ciddiyeti yeni eserlerde görülmez.

Cumhuriyet döneminde modernleşme, Batıcı ve modernleşmeci elitlerin birlikte hareket etmesiyle başlamıştır. Ancak 1925 yılından sonra Batılılaşmacı elitlerin etkisiyle devam etmiştir (Akkaş, 2015: 29).

2.1.1. Tanzimat Fermanı ve Osmanlı'da Müzik

Türklerin batı müziği ile tanışması aslında yüzyıllar öncesine dayanır. Yabancı devletlerle kurulan ilişkiler sırasında düzenlenen oyunlar, savaş tutsaklarının ülkelerine özgü oyun ve müzikleri, saray şenliklerinde sunmaları vesilesiyle batı müziğiyle tanışmışlardır. I. François 1543 yılında Kanuni'ye, imzalanan Osmanlı-

Fransız antlaşması sonrasında, teşekkür amaçlı bir orkestra hediye etmiştir. Ancak Sultan Süleyman'ın müzisyenlere hediyeler vererek ülkelerine geri göndermesi bilinen en eski fakat olumsuz sonuçlanan batılılaşma hareketi sayılabilir. 1721'de Sultan III. Ahmet'in, Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'yi Paris sefareti için göndermesi tarafımızca atılan ilk batılılaşma adımıdır. 1797 yılında III. Selim opera izleyen ilk padişah olarak tarihteki yerini almıştır. 1826 tarihinde II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken, Mehterhane'yi de kaldırıp, Muzıka-yı Humayun'u kurmuştur. Böylece batı müziği devlet eliyle desteklenmiştir. Konservatuar ayarında eğitim veren Muzıka-yı Humayun birçok Avrupa ülkesinden önce müzik eğitimi başlatmıştır. Mehterhane dünyanın en eski askeri musiki topluluklarından ve Türk müziğinin en önemli kurumlarından biri iken, yeni askeri eğitim düzeniyle mehter müziğinin ritmi arasında uyumsuzluk olduğu düşünülerek, II. Mahmud tarafından kaldırılmıştır. II. Mahmud ney üfleyen, tambur çalan, klasik formda besteler yapan bir padişah idi. Muzıka-yı Humayun ile batı müziğini tanımaya ve sevmeye çalışmıştır. Ancak Türk müziği fasıllarından da vazgeçmiş değildi. Özellikle Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin eserlerine değer vermekte idi. Enderun'da kurulan bando zamanla orkestra ve koroya evrilmiştir (Aksoy, 2010: 1213).

Diğer yandan Fransa, Avusturya, Almanya ve Rusya gibi ülkelerde görev yapan elçilerimiz, izledikleri operaları sefaretnamelerde anlatmaları da batı müziğinin merak edilmesini sağlamıştır. Aynı zamanda iyi bir müzisyen olan II. Mahmud'un batılılaşma hevesi ile aldığı kararlar Türk müziğine zarar vermiştir (Aksoy, 2010: 1236)

Türk siyasi tarihinde demokratikleşmenin ilk adımı olarak kabul edilen Tanzimat Fermanı, Sultan Abdülmecid zamanında, 3 Kasım 1839 tarihinde Gülhane Parkı'nda okunmuştur. Avrupa ülkelerinin Osmanlı'nın iç işlerine müdahale etmesini önlemek amacıyla mülki, askeri ve hukuki alanda reformlar yapılmıştır. Devlet yönetiminde merkezileşmek asıl amaç olmuştur. İktidarı saraydan alıp, bürokrasiye vermek esasına dayalı olan bu anayasal başlangıç, Cumhuriyet fikrinin temellerini oluşturmuştur.

Tanzimat, her alanda olduğu gibi Türk müziğinin yenileşme, batılılaşma hareketidir. Abdülmecid döneminden itibaren opera ve operetler hem sarayda hem de konser salonlarında icra edilmeye başlanmıştır. Özellikle İtalyan operalarının taklit

edildiği bu dönemde, yeni bestelere ilgi gösterilmemiştir. Abdülmecid'den sonra tahta geçen Abdülaziz derin bir Türk müziği bilgisine sahip olup, besteler dahi yapardı. Bu nedenle batı müziğine fazla önem vermeyip, sarayda geleneksel sanatları canlandırmıştır. Ancak 1867 yılı itibarıyla Fransa, İngiltere ve Avusturya'ya yaptığı seyahatler sırasında izlediği opera ve konserlerden etkilenecek orkestra çalışmalarını tekrar başlatmıştır. Hatta klasik batı müziği besteleyen ilk padişah olmuştur.

II. Abdülhamit İtalyan operalarını çok sevdiği için sarayda daimi bir opera ve operet topluluğu bulunmasını sağlamıştır.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde müzikte batılılaşma hareketleri saray dışında pek ilgi görmemiştir. Zira halk lüks olarak gördüğü alafranga hayat ve alafranga müziği aynı değerlendiriyor ve itibar etmiyordu. Sarayın desteğini kaybeden Türk müziğinin önemli isimleri ise bu dönemde maddi ve manevi destek gördükleri Mısır'a gitmişlerdir. Bir kısım müzisyen ise saray dışındaki çevrelerde, konaklarda, yalılarda, özel meşkhanelerde, yani “şehir” de toplanmaya başlamışlardır. Mevlevihaneler de yeniden faaliyetlerini genişletmiş, sanat merkezi, müzik okulu haline gelerek sarayın bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışmıştır (Aksoy, 2010: 1228).

Hammamizade İsmail Dede Efendi (1777-1846) uzun yıllar saraydan da destek görerek klasik Türk müziğine önemli eserler kazandırmıştır. Her türde ve formda besteler yaparak, müziğiyle Osmanlı'ya adeta son altın çağını yaşatmıştır. Dede Efendi XIX. yüzyılda yetişen Türk bestekârlar içinde, hem klasik üsluba bütünü ile sadık kalmış hem de yeni nağmeler bularak yenilikçi eserler üreten tek müzisyendir. Gerek dini müzikteki başarısı gerekse şarkılardaki ustalığı ile döneminde rakipsizdi. Sultaniyegâh, Neveser, Saba-Buselik, Hicaz-Buselik, Araban-Kürdi makamlarını bularak, bir müzik dehası olarak tarihteki yerini almıştır (Ak, 2014: 159-161). Öğrencisi Dede Zekai Efendi ise klasik Türk müziğinin son temsilcisi olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısında Türk müziğini Cumhuriyet sonrasında da etkileyecek olan yeni bir akım başlar. Bu akım “şarkı ”yı en önemli hatta tek form haline getirmiştir. Klasik dönemde besteciler sanattaki ustalıklarını gösterebilecekleri eserler yapmayı tercih ederlerdi. Şarkı dönemini başlatan Hacı Arif Bey (1831-1885) ise halkın daha kolay seveceği, sade, samimi eserler bestelemiştir. Karamahmutoğlu'na göre, Hacı Arif Bey müziğiyle geçmişten uzaklaşma yolunu açarak, güfteyi işleyişi ve üslûbu ile

yeni bir tarz geliştirmiştir. Bu tarz kendisinden sonraki bestecileri de etkilemiştir (Karamahmutoğlu, 2014: 555-565). Hacı Arif Bey bir müzik aleti şalmasını ve notayı bilmiyordu. Ancak stn müzik yeteneği, sesinin güzelliği, çok özel sanat anlayışıyla birleşince ortaya eşsiz bir icra üslubu şıkmıştı. Kürdilihicazkâr makamı ile Müsemmen ve Türk aksağı usulünü bularak müzik tarihindeki eşsiz yerini almıştır (Ak, 2014: 200- 201).

Bu dönem şehirli halk zevkinin, saray zevkini etkisi altına aldığı ya da onunla iē iē geētiđi bir dönemdir. Bu yüzden bu musikiye “saray musikisi” denmesi de doğru olmaz, “şehir musikisi” olmuştur artık o. şehir insanına aēılmaya, onun zevkini aramaya yöneldiği iēin ona “Tanzimat musikisi” denmesi de yanlış olmaz. Nitekim şarkı bestecilerinden şoğu saray ve tekke şevreleri dışında yetişmiş, geleneksel “saray adamı” kimliğinden uzak musikicidirler” (Aksoy, 2010: 1231).

“Neoklasik” olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde, bestekârların şarkı konuları genellikle kişisel, güfteleri de zamanın şairlerinden seēilmiřtir. Klasik müzikteki mesafeli tavırdan vazgeēilmiř, duygular öncelik kazanmıştır.

Tanzimat edebiyatı birēok bakımdan, klasik nitelikli divan edebiyatına karşı nasıl belli bir tepki göstermişse, şarkı besteciliği de klasik müziğe karşı benzer bir tepkiyi göstermiştir.

Osmanlı’da müzik alanındaki gelişmeler, hem toplumsal hayatta yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmelere hem de padişahların kişisel beğeni ve tercihlerine göre deēiřiklik gösteriyordu.

2.1.2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Rejim deēiřikliklerinde kültür ve sanat politikalarına müdahale edilmesi bilinen bir uygulamadır. Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra cumhuriyet rejimine geēiřin ardından, şağu yakalama süreci iēinde, sanatın toplum üzerindeki gücünü bilen Atatürk, müziğe önem vermiştir (Saygun, 1987: 80).

29 Ekim 1923’te Cumhuriyetin ilan edilmesiyle “Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir” kuralı, devlet yönetiminde, demokrasiye giden yol olarak yerini alıyordu. Türk milletinin siyasi haklarını kullanması, şoğuocu demokrasinin işlerlik kazanması Atatürk’ün asıl amacı idi. Bu nedenle iki kez çok partili döneme geēme denemesi yapılmış ancak gerici şevrelerin ve cumhuriyet rejimini yıkmak isteyen

kişilerin muhalefet partilerine sızmaları yüzünden başarılı olunamamıştır. Tek partili Atatürk dönemini, çoğulcu demokrasiye geçmek için halkın siyasal ve sosyal alanda eğitildiği bir zaman olarak görmek gerekir.

Modern devlet anlayışında sanatı ve sanatçıyı desteklemek, devletin asli görevlerinden biri olarak görülmektedir (Ulusoy, 2005: 19). Cumhuriyet'in ilk yıllarında siyasi ideoloji müzik eserlerine yön vermiş, onları şekillendirmiş, ortaya çıkan eserler sıkı bir denetime tabi tutulmuştur (Kutluk, 1997: 73). Akkaş'a göre; bu dönemde yapılan reformlarda müzik önemli bir yer tutmuştur. Ziya Gökalp, Kemalistleri her konuda olduğu gibi müzik konusunda da çok etkilemiştir. Gökalp Türk müziğinin aslında Bizans kökenli, Arap ve Acem karışımı bir müzik olduğunu düşünüyordu. Halk müziğini ise Türk kökenli bir müzik olarak kabul ediyordu. Ancak her ikisinin de çağdaş Türk toplumuna uygun olduğunu düşünmüyordu. Halk müziği ezgilerinin, batı müziği teknikleriyle çok seslendirilmesine dayanan bir sistem önermekteydi (Akkaş, 2015: 38-39).

Osmanlı döneminin mirası olarak görülen klasik Türk müziği Cumhuriyet döneminde kısıtlamalar ve yasaklarla dikkat çekmektedir. Osmanlı da klasik Türk müziği, halk müziği ve batı müziği gibi çeşitli ve farklı nitelikler taşıyan müzikler bir arada yaşatılırken, cumhuriyet döneminde, müzikte bir "teklik / aynılık" yaratılmaya çalışılmıştır. Yalçın Çetinkaya bu konuda "Cumhuriyet, Osmanlı kadar toleranslı değildir" yorumunu yapmıştır (Çetinkaya, 1999: 91).

Balkılıç 'ın belirttiği gibi; Padişah V. Mehmet döneminde 1913-1914 yılları arasında İstanbul Belediyesi'nin başına getirilen Cemil (Topuzlu) Paşa tarafından kurulan "Darülbedayi", batılı anlamdaki ilk konservatuar projesidir. Ancak I. Dünya Savaşı nedeniyle 1916 yılında kapatılmıştır. Aynı yıl "Musiki Encümeni ve Darülelhan Talimatnamesi" ile bir başka müzik okulu olarak "Darülelhan" kurulmuş ve burada sadece Türk müziği üzerine dersler verilmiştir, nota broşürleri yayımlanmış, halk müziği derlemeleri yapılmış, batı müziği eğitimi ile birlikte bir de orkestra kurulmuştur (Balkılıç, 2009: 77). İstanbul'un işgalinden sonra Darülelhan 'da bir süre eğitime ara verilmiştir. 1923 yılında yeniden açılarak, batı müziği bölümü kurulmuştur. Ulusal müzik konservatuarı niteliğinde ve herkese açık bir devlet okulunda müzik öğretilmesine geçilmiş oldu.

Darülelhan Mecmuası adıyla bir dergi ve bazı plaklar yayımlanmış, klasik eserlerin notaya alınması ve Anadolu’da halk türküleri derleme çalışmalarına ilk kez bu kuruluşta başlanmıştır. Savaş koşullarından etkilenmiş olmasına rağmen Cumhuriyetin üçüncü yılına kadar faaliyetini sürdürmüştür. Türk ve batı müziği burada ikinci kez bir konservatuar çatısı altında bir araya gelmiştir. Ancak 1926’da Türk müziği öğretimi resmi olarak yasaklanarak, Batı Müziği Konservatuvarı haline getirilmiştir (Aksoy, 2010: 1235). 1926’da adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmiştir. Türk müziği eğitime 1970’ lerde tekrar başlanmıştır. 1924 yılında ise batı müziği eğitimi verecek öğretmenler yetiştirmek amacıyla “Musiki Muallim Mektebi” açılmıştır. 1927 yılında tek sesli müzik eğitimi okullarda yasaklanmıştır. 1934 yılında da radyolarda klasik Türk müziğine yayın yasağı getirilmiştir. Aynı yıl Muzika-yı Humayun tasfiye edilmiş ve bugünkü Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası haline getirilmiş, zamanla da batı müziği icra etmesi sağlanmıştır (Balkılıç, 2009: 79).

Atatürk’ün “Hayatta musiki lazım mıdır?” sorusuna 1925 yılında verdiği cevap şöyledir. “Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer bahis konusu olan hayat, insan hayatı ise behemehâl vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir; yalnız musikinin nev’i şayan-ı mütalaadır” (Aktaran: Akkaş, 2015: 47).

Tek parti döneminin müzik anlayışını halkla buluşturmanın en etkili yolu şüphesiz radyo olmuştur. 1927’de İstanbul, 1928’de ise Ankara Radyosu kurulmuştur. Gün içerisinde toplamda üç ile dört buçuk saat yayın yapan radyoda müzik önemli bir yer tutmakta idi. Radyo yönetim ve program kadrolarında batı müziği eğitimi almış Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Mesut Cemil gibi kıymetli isimler vardı. 1928 yılında Harf İnkılabı’nın yapılması Türk müziği üzerinde dolaylı da olsa etki etmiş ve Cumhuriyet’in kültür politikaları açısından bir dönüm noktası olmuştur (Güneş,2014: 119).

1934 yılında geleneksel Türk müziği radyolarda yasaklanmıştır. Mustafa Kemal’in konuyla ilgili olarak TBMM’de yaptığı konuşma şöyledir; “ Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan,

Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletilmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir”.

Anadolu Ajansı ise bu yasağı şu şekilde haberleştirmiştir; “Dâhiliye vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi’nde, Gazi. Hazretlerinin alaturka musikisi hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikisinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garb tekniğiyle bestelenmiş, motifleri milli musiki parçalarımızın, Garb tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir” (Aktaran: Akkaş, 2015: 117-120).

1934 yılının sonlarında başlayan yasak, 6 Eylül 1936 yılına kadar sürmüştür. Bu yasağın uygulamaya konulmasında, Atatürk’ün ne kadar etkisi olduğu çok tartışılmıştır. Kabul gören genel görüş ise, Atatürk’ün çok zaman sonra bilgisi olduğu ve konuyu öğrendiği an, yasağı kaldırdığı yönündedir. Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihli meclis konuşmasını yanlış anlayan, o günün yönetim kadroları tarafından alınan bu karar, Atatürk’ün şu sözlerine dayandırılmıştı.

“Bugün dinletilmeye yeltenilen müzik, bizim değildir, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır.” Atatürk’ün yanında ve çevresindekiler ise “Yüz ağartacak değere kavuşturalım” demek yerine, “Öyleyse dinlemeyelim ve dinletmeyelim, yayınlamayalım ve yayınlamayalım, yasaklayalım ve yasaklatalım” demişlerdir (Aktaran: Akkaş, 2015:121).

Nitekim Atatürk, bu yasakla ilgili şunları söylemiştir. “ Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben dedim ki, bizim seve dinlediğimiz Türk tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim, dedim. Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece Garp milletlerinin haziardan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha laf edemez oldum” (Balkılıç, 2009: 89). Bu yanlış anlamının temel

sorumlusunun, batıcı, siyasi elit bürokrasi ile Vedat Nedim Tör gibi, devletin önemli noktalarında görev alan kişiler olduğu iddia edilmiştir (Oransay, 1985: 49).

Yönetici kadroların, Atatürk'ün onayı olmadan, böyle bir yasak uygulamalarına önemli bir kanıt da, Cemal Reşit Rey'in hatıralarında bulunmaktadır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 meclis konuşmasından sonra toplanan komisyonda bulunan Rey, bir komisyon üyesinin, “memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi” gerektiği yönünde bir teklifte bulunduğunu söylemektedir. Cemal Reşit Rey, olayı şöyle aktarmıştır. “Ne gibi bir karar alınacağını kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine bende kalktım ve dedim ki, bir çoban faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip, bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?” (Balkılıç, 2009: 88).

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketi ile birlikte Mehterhaneler kapatılmıştı. 1925 yılında Tekke, Bektaşî ve Mevlevî müziğinin önü kesildi. 1926 yılında Darülelhan 'da Türk Müziği bölümü kapatıldı. 1927 yılında ise okullarda geleneksel Türk Müziği öğretilmesi uygulamasına son verildi. 1934 yılında ise radyoda Türk Müziği'nin yasaklanması, bu uygulamaların devamı niteliğinde sayılabilir.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde, Halk Müziği derleme çalışmaları başlamış olmasına rağmen, Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, yoğunluk kazanmıştır. Batı müziği öğrenimi görmek üzere Avrupa'ya gönderilen kişilerin yurda dönmesi ile halkevleri kurulmuş ve yabancı uzmanların ülkeye davet edilmesi ile derleme çalışmaları önem kazanmıştır. Batı müziği eğitimi almış uzmanların yaptıkları beste ve güfte aktarımında bir takım eksiklikler belirlenmiş ve bu çalışmalara eleştiriler yöneltilmiştir (Akkaş, 2015: 136).

Sovyetler Birliği, Almanya, Avusturya ve Macaristan gibi ülkelerin müzik ekollerinden faydalanmak amacıyla bu ülkelerin müzisyenleri Türkiye'ye davet edilmiş ve kendilerinden bu konu ile ilgili araştırmalar yapıp, rapor hazırlamaları istenmiştir (Kaygısız, 2000: 306). Radyo ve konservatuarların modern müzik için vazgeçilmez olduğunu belirten yabancı müzisyenler, opera eserlerinin sahnelenmesini de sağlamışlardır (Altar, 1989: 28).

2.1.3. 1950’li Yıllarda Türkiye ve Müzik Politikaları

1950 yılı, yaklaşık on yıl sürecek, dünyayı ve Türkiye’yi her alanda derinden etkileyecek olan, özgürlük, demokrasi ve refah adına, her iki dünya savaşıdan da daha büyük tahribat yapan Soğuk Savaş döneminin başlangıcı olmuştur. Dünya, kapitalizmi simgeleyen ABD ve sosyalizmi simgeleyen SSCB olarak iki kutuplu bir hale gelmiştir. İki ekonomik model ve yaşam tarzı soğuk savaşın bitimine kadar rekabet halinde olmuştur. Türkiye, kapitalizm olarak tarif edilen Hür Dünya’yı seçerek ABD’nin yanında yer almıştır. Demirperde ülkelerine karşı bir kalkan, tampon devlet olarak şekillenen Türkiye, zendirme ve ağır propaganda yoluyla Hür Dünya’ya adapte olacaktır. Milliyetçilik ile komünizm arasında yaratılan çatışma, Soğuk Savaş’ın ana mücadele eksenlerinden biri olmuştur. Amerika, kapitalizmi ve kendi kültürünü inşâ etmek için güçlü bir organizasyon, para ve propaganda ile mücadele etmiştir. 1947 yılında ABD Başkanı Harry Truman kongrede yaptığı konuşmada, komünizm tehlikesine karşı Türkiye ve Yunanistan’a yardım yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Bu konuşma Truman Doktrini ’nin ana hatlarını belirlemiştir. Yapılması planlanan maddi yardımın yanısıra, askeri ve sivil Amerikalı personel Türkiye’ye gönderilecek, Türkiye’den gelen personelde ABD’de eğitilecektir. 1948 yılında imzalanan Marshall Planı, yardım anlaşması olmakla birlikte, Amerikan kültürünün yayılması için meşru ve resmi destek verileceğini de kapsar. Truman Doktrini, Marshall yardımı, Kore Savaşı ve Türkiye’nin 1952’de NATO’ya girmesi, Amerikan imajının yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur (Alkan, 2015: 591-595).

Nüfus artışı ve şehirleşme nedeniyle teknik insan, tarımsal etkinlik ve üretim için zirai uzman ihtiyacı doğmuştur. Bu nedenle 1956 yılında Ankara’da kurulan Ortadoğ İleri teknoloji Enstitüsü (ODTÜ) ve 1957’de kurulan Erzurum Atatürk Üniversitesi, Amerika ile artan ilişkilerin bir sonucudur. Belirli bir dnmn üstünde toprak sahibi olan kişilerden, kamulaştırma yöntemiyle elde edilen arazilerin, toprak sahibi olmayan veya az toprağı olan köylülere dağıtmayı amaçlayan Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu,1945-1950 yılları arasında iktidarın politik sebeplerden dolayı uygulamada çekingen davranması nedeniyle amacına ulaşamamıştır. Ancak başlangıçta kanuna karşı çıkan Demokrat Parti, uyguladığı popülist siyaset gereğı iktidarı süresince, daha çok hazine arazilerini tarımsal üretime aarak, köylülere

toprak dağıtma sürecine hız kazandırmıştır. 1950'lerin başından itibaren Bulgaristan'dan gelen göçmenlere de toprak tahsisi yapılmıştır (Yıldırım, 2015: 541- 543).

Kırdan kente göçü engellemek amacıyla uygulanan Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu sonucunda, pazara yönelik üretimin örgütlenmesi sürecinde, tarım alanında belirli düzeyde bir mülksüzleşmenin gerçekleşeceği ve böylece kentlere yönelmiş yeni sınıfların oluşumunun önüne geçilemeyeceği gerçeği, eski köycülük anlayışını da ortadan kaldırmıştır. Marshall Planı, komünizmin yayılmasını engellemek amacıyla, Türkiye'de tarımsal yapının mekanizasyonu yoluyla üretimin teknik altyapısını geliştirmiştir. Tarımda makineleşme yani traktörleşme, ekilen toprak miktarını ve üretimin artışı sağlarken, diğer taraftan tarım işçisi olarak çalışan kesimin, kırdan kente göçünü hızlandırmıştır. Tarımsal ürünlerin bozulmadan pazara ulaşmasını sağlamak amacıyla karayolu yapımına ağırlık vermek ise kentlere ulaşımı kolaylaştırarak yine göçe sebep olmuştur (Yıldırım, 2015: 544-546).

Türkiye'de çok partili hayat, 1946 yılında yapılan seçimlerde, Demokrat Parti'nin ülke yönetimine, muhalefet partisi olarak katılmasıyla başlamıştır (Timur, 2003: 99). 27 Mayıs 1950 yılında yapılan seçim ile Demokrat Parti'nin tek başına yönetimi devralmasıyla, 1950'li yıllar olarak bilinen dönem başlamıştır. İç politikada birden çok partinin olduğu, ekonomik olarak evrensel kapitalizme dahil olunan, uluslararası açıdan ABD etkisinin hissedildiği, askeri bakımdan NATO'ya bağlı olunan dönemde, modernleşmeciler aktörler de değişmiştir (Kaynar, 2015: 11-14).

Demokrat Parti egemen olan ve yaratılan toplumsal baskılara "karşı modernlik" olarak, gelenek ve tarihsel bağları kucaklaması, köylüye traktör, tarım ilaçları sağlayan projeleri ve millet iradesine söz hakkı tanınması ile reel bir modernlik olgusu yerleştirmeye çalışan bir anlayışla meydan okumuştur (Yıldırım, 2012: 51). Tarımdaki makinalaşma, topraksız veya küçük toprak sahibi yoksul köylülerin, mülksüzleşerek, köyden kente göçmesine neden olacaktır. Kırdan kente göç, sınıfsal anlamda tanımlanması sorunlu olan, yeni bir kentli işçi sınıfının yaratılmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yaşanan gelişmeler, kırdan kente göç ile birlikte kentlerde yeni bir olgunun yani gecekonduların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Büyük kentlerin işçi ve yoksulları, konut sorunları gerek devlet gerekse özel sektör tarafından karşılanmadığı için, imara açılmamış devlet ve özel mülk alanlarına kaçak

yapılar yaparak sorunlarını kendileri çözmüştür. Konut inşa hızı talebi karşılayamazken, yeni konutların pahalı olması ve kiralık konut azlığı gecekonducuların önemini arttırmıştır. Böylece kaçak bir yapılaşma olan gecekondu, kendi varlıklarını meşru kılmışlardır. Kırdan kente göç ve gecekonducuların gelişimi, kültürel ve politik bir dönüşüme sebep olmuştur. Seçim endeksli popülist yaklaşımlar, gecekondu halkı ile devlet ve hükümet arasında pazarlık yapabilme imkânı sağlamıştır (Yıldırım, 2015: 548- 555).

Dönemin yükselen ekonomisi köyden kente göçü başlatmıştır. Kendi gelenek ve görenekleriyle birlikte şehir hayatında yerini alan Anadolu aileleri, bir taraftan da kentli zenginler gibi yaşamak istemişlerdir. Ancak farklı kültürdeki zengin kesimle aynı ortamlarda eğlenmeleri zor olduğu için, onların zevklerine uygun gazinolar açılmaya başlanmıştır (Güngör, 1993: 72-73). Ekonomi, sanatla ilgili ürünlerin yaşatılmasında ve sanatın yaratılışı aşamasında, bazı düşünürlere göre birincil, bazılarına göre ise daha az önemli bir nedendir (Günay, 2006: 66).

Köyden kente göç, gecekonduculuğu ile düzensiz şehirleşme maddi ve manevi değerleri alt üst etmeye başlamıştır. Zenginleşmeye başlayan yeni bir sınıfın ortaya çıkmasıyla, geleneksel değerler aşınmaya başlamış ve cumhuriyet muhafazakârlığı çökmüştür. Böylece gecekondu mahallelerinde “varoş” olarak adlandırılan bir kesim ortaya çıkmıştır. 1950’li yıllarda bir taraftan Amerikan kültürü etkisini gösterirken, diğer yandan Alaturka ile Alafranga yarışmaktadır (Alkan, 2015: 597). Bir taraftan zenginleşen toprak sahibi ve tarım işçisi olan köylü, diğer yandan Amerikanlaşan ancak gelenekseli koruma çabasında olan, yeni kültür arasında gelişen bir alaturka/ alafranga ikililiği. Eğlence hayatının içerisinde birbirinden ayrılmayan ikililik. Gazino ortamı bu ikililiği gösteren bir mekândır. Gazino programında Avrupa’dan gelen sanatçıların yaptığı ateş ve apaş dansları ile oryantal dansöz birlikte bulunmaktadır (Belge, 1983: 863).

1927 yılında Ankara ve İstanbul’da yayına başlayan radyo, 1938’de PTT’ye devredilerek devletleştirilir. İstanbul kesintili yayın yaptığı için, 1939’dan itibaren Ankara Radyosu, tek radyo olarak, yayına devam eder. Okuma yazma oranının düşük olduğu toplumda radyonun önemi geç de olsa fark edilir. Propaganda açısından öneminin anlaşılmasıyla, 1950’li yıllarda radyoya verilen önem artar ve iktidarın hizmetine girdiği için “partizan radyo” şeklinde suçlamalara yol açar. Bu

arada değişen müzik anlayışı Türk Sanat Müziği adıyla radyoya yansır. 1949 yılında İstanbul Radyosu kurulur. Ankara Radyosu'nun yetersizliği nedeniyle, Demokrat Parti'nin 1953'te çıkardığı yasayla, İzmir, Adana, Erzurum gibi yeni istasyonlar kurulur (Alkan, 2015: 609-610). 1946-1960 yılları arasındaki radyo yayınlarının yüzde yetmişini müzik oluşturmaktadır. Ağırlıklı olarak tango, rock'n roll gibi batı eğlence müziklerinin oranı artarken, batı sanat müziğinin oranı azalmıştır (Cankaya, 2003: 47).

İstanbul Radyosu halkın gündelik hayatında ve eğlence alışkanlıklarında ciddi bir değişim yaratmıştır. Müzikte star sisteminin oluşması ile birlikte, alaturka-alafranga çekişmesi yeniden başlamıştır (Bengi, 2016: 140). Toplumun istekleri doğrultusunda 1950 yılından itibaren futbol maçlarının yayını ile birlikte spor yayınlarının arttırılması, İngilizce dil derslerine, dinsel konuşmalara yer verilmiştir. Batı müziği yayınları azalırken, Türk müziği yayınları artmıştır (Ersarı, 2015: 414-415).

Ekonomi, siyaset ve din kurumları üretilecek sanatın pozisyonu ve rolü hakkında karar verici olup, sanatı kendi açılarından eleştirirler (Ulusoy, 2005: 14).

1950 yılından itibaren taleplerin artmasıyla, radyoda fasıl heyetleri ve klasik Türk müziği programları yayınlanmaya başlanmıştır. Yurttan Sesler programında ise Muzaffer Sarısözen'in Anadolu'dan derlediği trklere yer verilmiştir. Konservatuvarlar Türk müziği eğitimi vermediğinden dolayı, radyolar sınav açarak yetiştirmek üzere sanatçı kadroları oluşturmışlardır. Klasik Türk Müziği'nden ayrılan, adına sonraları Türk Sanat Müziği denilen, basit olduğu için, sözleri akılda kalıcı şarkılar bu dönemde tercih edilmiştir. Radyo ve gazinolarda Türk halk ve Türk sanat müziğine ilginin artması ile sektör yeni sanatçılar yaratmıştır. Mualla Mukadder Atakan, Hamiyet Yceses, Perihan Sözeri ve Sabite Tur Gülerman dönemin ünlü isimlerinden bazılarıdır. 1951 yılında ilk canlı radyo konserinde Zeki Müren çok ilgi görür. Yine dönem ünlüleri olarak Zehra Bilir, Nevzat Akay, Ltfi Güneri, Safiye Ayla, Ahmet stn, Suzan Yakar, Rutkay Nevzat Akay, Necla İz ve Coşkun Kardeşler gibi isimler sayılmaktadır (Alkan, 2015: 610- 611).

50'li yıllarda başlayan köyden kente göç, mimaride gecekondulaşma, sosyal ve ekonomik sorunlar gibi Amerikanlaşma hevesi de Klasik Türk Müziği'nin yapısı ile

birlikte adının da değişerek “Türk Sanat Müziği ”ne evrilmesine, böylece kendisini yozlaşmış bir gazino müziği olarak bulmasında etkili olmuştur. Klasik Türk Müziği’nin usul, makam ve ağdalı sözleri dinleyiciler tarafından ilgi görmemeye, buna karşılık daha hafif ve eğlenceli besteler yapılmaya başlanmıştır. Müzikteki bu farklılık, sanatçıların tavır ve tarzlarında da etkili olmuştur. Yalın ve sade üslupla okuyan bestecilere karşılık, Türk müziğine yakışmayan yoz şarkılar icra eden kadın ve erkek sanatçılar, kılıktan kılığa giren kadınsı erkekler ve erkeksi kadınlar ile bunları besleyen yeni gazinolar ortaya çıkmıştır. 1950 yılının müzik kültürünü bu özellikler belirginleştirirken, gerçek Türk müziği bestecileri ikinci planda kalmıştır (Selçuk, 1985: 1476- 1477). Tek Parti Dönemi’nde radyoda geleneksel müziklerine karşı uygulanan yasaklara karşılık Türk halkı Arap, Mısır ve sonrasında Hint filmlerine ilgi göstermeye başlamıştır. Ancak devlet yönetimi, bu filmlerdeki şarkıların halkın müzik zevkini değiştireceği endişesiyle, bu filmlerin Arapça sözlü şarkılarla gösterimini yasaklamıştır. Böylece Arap ezgilerinin üzerine Türkçe sözlerin yazıldığı bir adaptasyon şarkılar dönemi başlamıştır (Durgun, 2005: 90). 1940’lı yılların sonlarına doğru kırsal kesimden kentlere göç eden insanlar, kent kültürünü benimseyemedikleri için kentlileşememiş ve kendi kırsal yaşam değerleri ile yeni çevrelerinin sosyal ve kültürel değerlerin karışımından oluşan, yeni bir kültürün doğmasına yol açmışlardır. Kongar’a göre; bugün gecekondulu veya Arabesk olarak tanımlanan bu kültür, akıl yerine duyguya, kent yerine kasabaya, endüstriyel değerler yerine fırsatçılığa dayalı olan bir görünüm çizmektedir (Kongar, 1998: 151-15).

Tek parti dönemindeki saygın ve ağırbaşlı eğlence tarzı, 1950’li yıllarda hareketli, kadın ve erkeğin yakın temas halinde oldukları danslı (rock’n roll) eğlence şekline dönüşünce, halk tarafından tepki görmüştür. Bu yıllarda yeni şehir kültürünün bir parçası olan gazino kültürü de yaygınlaşmıştır. Tek parti döneminde elitlerin eğlencesi olan gazinolar, 1950’lerde orta sınıfı da ağırlamaya başlamıştır. Başlangıçta sadece alafranga müziğin olduğu gazinolar, 1950’lerde alaturka müziğin de icra edildiği, iki kültürün kesiştiği, ailelerle gidilebilen Aile Gazinoları olarak, eğlence mekânları arasında yer almıştır. Bu dönemde sinema salonları ve gazinolar sosyalleşmenin önemli mekânları arasındadır. Klasik Türk Müziği ile Türk Sanat Müziği döneme hâkim olurken, Zeki Müren, Müzeyyen Senar gibi sanatçılar star haline gelmişlerdir. Gazinolarda alafranga müzik eğlencelik olarak yer alırken,

alaturka en üstte olurdu. Zeki Müren'in, Cahide Sonku ile 1954 yılında oynadığı "Beklenen Şarkı" filmi, şarkılı filmlerin başlangıcı olmuştur. Bu tür başrolünde hep Zeki Müren'in oynadığı "Berduş", "Kâtibim", "Kalbimin Şarkısı", "Altın Kafes" gibi filmlerle devam etmiştir. İstanbul'da Ayten Alpman, Rüçhan Çamay gibi sanatçılarla özdeşleşen caz barlar ortaya çıkmıştır. Barlar, varyeteler, yabancı revü grupları sıklıkla İstanbul gecelerinde yerlerini almışlardır. Oryantal dans, strip-tease, tango, samba, swing ve rock and roll'un revaçta olduğu yıllardır. Elvis Presley hayranlığı yerli pop müziğin doğuşuna ilham olmuştur (Alkan, 2015: 611-613). Bu dönemde ortaya çıkan yaşam tarzı neticesinde Türk müziği benliğini kaybetmeye başlamış ve "Saadettin Kaynak'ın fantezilerine, oradan Zeki Müren'in kuralları hiçe sayan müziğine" dönüşmüştür (Güngör, 1993: 80).

Müzik tarzındaki farklılık, müziği icra eden sanatçılar üzerinde de etkisini göstermiştir. Dönemin "eğlence müziği" olarak tanımlanan bu tarzın ilk ve en önemli ismi Zeki Müren, sahneye getirdiği yenilikler, müzikal üslubu ve besteleriyle 50'li yıllardan 70'li yıllara kadar gazinoların en fazla aranan ismi olmuştur. Zeki Müren sahneye siyah frakla çıkarak programının ilk bölümünde Klasik Türk Müziği'nin önemli bestekârlarından Dede Efendi ve Hafız Post'un eserlerini seslendirmektedir. İkinci bölümde beyaz smokinle Şükrü Tunar, Selahattin Pınar gibi bestecilerinin eserlerini yorumlamaktadır. Üçüncü ve son bölümde ise kendi tasarımı olan pelerinler, apartman topuklu ayakkabılar içinde aranjman şarkılar, Mısır ve Hint film şarkıları, tangolar, türküler, ilerleyen yıllarda da arabesk türü şarkılardan oluşan bir repertuar sunmaktadır (Erol, 2002: 90).

Zeki Müren, Amerikan kültürünün pompalandığı 1950'li yıllarda toplumun değişim sürecini ustalıkla sanatına yansıtmıştır. Dinleyici olmakla yetinmeyen ve seyirci olmaya başlayan halkın görsellik beklentilerini de karşılamayı seçen Müren, sahnedeki tarzıyla dönemin renklenen toplumsal yapısına ayna olmuştur. Zeki Müren sabit mikrofon yerine kablolu mikrofon kullanarak ve sahneyi T şeklinde düzenleyerek hem kendisine rahat hareket etme imkânı yaratmış hem de seyircilerle daha yakın iletişim kurmak istemiştir. Popüler şarkılar besteleyen ve seslendiren Zeki Müren, 1955 yılında "Manolyam" adlı bestesi ile ilk Altın Plak ödülünü almıştır (Tanar, 2012: 21-24).

Bengi'ye göre, Zeki Müren'in müzik dünyasına getirdiği hareketlilik ve değişim, çok partili demokrasinin siyasete, Marshall yardımlarının ekonomiye, traktörün köye, göçün kente getirdiği hareketlilik ve değişime eşdeğer kuvvetteydi (Bengi, 2015: 466).

1955 yılında çıkarılan “Tiyatro ve Opera Kanunu”, kurumun işleyiş yapısı ve sorumlulukları belirlerken, 1958 yılında yürürlüğe giren yasayla Riyaset-i Cumhur Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adı altında özerk bir yapıya kavuşturulmuştur (Aktaran: Akkaş, 2015: 170).

Sonuç olarak, bu dönemde müzik adına yoğun bir serbestleşme yaşandığı görülmektedir. Bu durumu, toplumsal yapıdaki kültürel değişimin, müziğe yansıması olarak da değerlendirmek mümkündür.

2.1.4. 1960- 1980 Yılları Arasında Türkiye ve Müzik Politikaları

Demokrat Parti'nin gelenekçi ve liberal uygulamaları, cumhuriyeti kuran devletçi ve seçkinli anlayışın tepkisi ile karşılaşması sonucunda, cumhuriyet, tarihinin ilk askeri darbesi ile kesintiye uğramıştır. 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesiyle CHP ve Demokrat Parti'nin uzantısı olan Adalet Partisi'nin kurdukları koalisyon hükümeti ile yeniden sivil yönetim dönemi başlamıştır. Yine 1961 Anayasası'nın 129. maddesine göre, kültürel, sosyal ve ekonomik kalkınmayı demokratik bir şekilde gerçekleştirmek için kalkınma planlarının hazırlanması belli bir hükme bağlanarak, Başbakanlığa bağlı “Devlet Planlama Teşkilatı” (DPT) kurulmuştur (Aktaran: Akkaş, 2015: 179-183). Temel görüş farklılıkları nedeniyle sürdürülemeyen koalisyon ortaklığı sona ermiş, yerine Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi, Yeni Türkiye Partisi ve CHP'nin oluşturduğu başka bir koalisyon hükümeti kurulmuştur. 1965 yılında yapılan genel seçimde Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi tek başına hükümeti kurma yetkisi almıştır (Kongar, 1998: 164-165). Demirel hükümeti ekonomik ve sosyal hedeflerini Birinci Kalkınma Planı'nın son iki yılında uygulamaya koyduğu, yıllık programlarla gerçekleştirmeye çalışmıştır (Eraslan, 2004: 588).

Kırsal alanda artan nüfusun, geçim kaygısıyla gerçekleşen iç göç olgusu, 1965 yılındaki sosyal olayların önemli unsurlarından birisidir (Kili, 2003: 317-318). Kırsal kesimden yoğun bir şekilde gerçekleşen göç, kent merkezlerinden uzak, gecekondu

diye nitelenen evlerden oluşan izole yerleşim yerlerinin doğmasına neden olmuştur (Mardin, 2004: 273). Hızlı sanayileşme hedefi bu dönemdeki tüm uygulamaların temelini oluşturmuş ve yüzde yedi oranında ekonomik büyüme sağlanabilmiştir (Ahmad, 2006: 160). Aliğa Rafinerisi ve Seydişehir Alüminyum Tesisleri gibi ağır sanayi projeleri bu dönemde gerçekleştirilmiştir (Tokgöz, 2004: 133).

1950’lerde başlayan köyden kente göç dalgası sonucunda gerçekleşen toplumsal yapıdaki değişimler müzik kültürünü de etkilemiştir. Demokrat Parti döneminde kültür ve müzikte serbestleşmenin temelleri atılmıştır. Durgun’a göre; bu serbestleşme hareketi, geleneksel sanat müziğini hem beste yapma tekniklerinde hem de seslendirmede “serbest icra” tarzının gelişmesini sağlamıştır (Durgun, 2005: 92). 1960 askeri darbesini gerçekleştiren yönetim, Batıcı müzik politika ve uygulamalarına devam etmiştir. Demokrat Parti döneminde kapatılan halkevleri 1961 yılında “Türk Kültür Derneği” adı altında yeniden aktif duruma getirilmiş, 1963’te dokuzuncu İnönü Hükümeti döneminde de Türk Kültür Derneği’nin adı, “Halkevi” olarak değiştirilmiştir (Çeçen, 1990: 256-265). Hürriyet Gazetesi’nin 1965 yılında “Altın Mikrofon” yarışması düzenlemesi de, batı müziğinin teknik, şekil ve çalgılarıyla, Türk müziğine yeni bir yön vermek amacını taşıyordu. Bu yeni tür daha sonra Anadolu Pop olarak adlandırılmıştır (Solmaz, 1996: 26-29). 1960’lı yılların ortasından itibaren Arabesk müzik de popüler bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Özbek’e göre Arabesk; toplumun o güne kadar karşılaştığı tüm müzik kültürü birikiminin belirli öğelerinin toplamından meydana gelmiştir. Batı müziği öğeleri, derleme çalışmaları, serbest icra tarzı, Mısır ve Hint filmlerinin toplumda kabul görmesi bunlardan bazılarıdır (Özbek, 2006:166). Arabesk, doğu felsefesini yansıtmakla birlikte, geleneksel Türk sanat müziği ve halk müziği ile Batı müziğinin bir sentezidir (Gedikli, 1999: 33). Özellikle bu dönemde, eğlence kültürünün bir parçası haline gelen gazinolar, popüleritesi artan müzikli filmler aracılığıyla sinemaya da yansımıştır. Seyircilerin, radyo ve gazinolardan tanıyarak sevdiği sanatçılara ulaşması mümkün olmuştur. Böylece sevilen sanatçılar, gazinoya gitme imkânı olmayan seyircinin ayağına gitmiş olmaktadır. Ayrıca gazino ve sinema gibi iki önemli eğlence aracı birbirlerinin popülerliklerinden de yararlanırlar (Kirel, 2005: 32-35). Dönmez’e göre, Yeşilçam filmleri gerek gösterildiği yıllarda gerekse günümüzde internet ve televizyonlarda, tüm aileye, cinsiyet ayrımı yapmaksızın

hitap etmektedir. Sosyo-kültürel anlamda dikkate değer mesajlar veren Yeşilçam müziklerinin seyirci üzerinde yarattığı etki yadsınamaz (Dönmez, 2017: 65-67).

1969 yılındaki genel seçimler sonucunda kurulan ikinci Demirel Hükümeti, ülkenin sanayileşmesi için gerekli olan paranın toplanması amacıyla toprak sahipleri ve küçük esnafa ilişkin vergi kanun tasarıları geliştirmiş ve muhalefet ile parti içinden gelen tepkiler üzerine istifaya zorlanmıştır. Ancak mecliste kurulacak başka bir hükümet ihtimalinin olmamasından dolayı, üçüncü Demirel hükümeti kurulmuştur (Zürcher, 2006: 367). Ahmad'a göre; 1970'lerin başında ulaşılan yüksek büyüme oranı ve sanayinin gelişmesi ekonomik alandaki beklentileri büyütmüş, yüksek enflasyon tüketimin toplum içinde dengeli bir şekilde dağılmasını engellemiştir. Avrupa'ya iş göçünün çoğalmasında, işsizliğin artışına bir çözüm getirmemiştir. Artan işsizlik, genç nüfusu da etkilemiş, gençlerin meşru zeminden uzaklaşarak, "silahlı propaganda" hareketlerine dönüşen siyasal örgütlenmelere katılımlarını hızlandırmıştır (Ahmad, 2006: 172-173). Bu gelişmeler üzerine Türk Silahlı Kuvvetleri 12 Mart 1971 yılında verdiği muhtıra ile Atatürk ilke ve inkılaplarına bağlı ve Anayasa'nın öngördüğü atılımları gerçekleştirecek, güçlü ve yetkin bir hükümet kurulmasını, aksi takdirde yönetime el koyacaklarını bildirmiştir (Ahmad, 2006: 176). 26 Mart tarihinde istifa eden üçüncü Demirel hükümetinden sonra, askerlerin kontrolünde bir ara rejim dönemi başlamıştır (Kara, 2004: 105). İnönü tarafından desteklenen Nihat Erim hükümetine karşı çıkan Bülent Ecevit Cumhuriyet Halk Partisi'ndeki Genel Sekreterlik görevinden istifa ederek, parti içinde önemli sayıda taraftar bulmuştur (Kongar, 1998: 178). Otuz üç yıldır genel başkan olan İsmet İnönü, 1972 yılında yapılan beşinci Olağanüstü Kurultay'da yerini Ecevit'e bırakmıştır. Partiden ayrılanlar ise önce Cumhuriyetçi Parti'yi, sonrasında ise Güven Partisi ile birleşerek Cumhuriyetçi Güven Partisi'ni kurmuşlardır (Akşin, 2001: 25).

1970 yılında, üçüncü Demirel Hükümeti döneminde batıcı, sentezci müzik anlayışına uygun olarak, İstanbul Devlet Opera ve Balesi kurulmuştur (Budak, 2006: 113). 1971 yılında kurulan İstanbul Devlet Konservatuvarı, uzun bir aradan sonra yeniden eğitim ve öğretime başlamıştır. Yine 1971 yılında yapılan özel bir yasal düzenlemeyle Devlet Sanatçılığı unvanı verilmeye başlanmıştır. İlk ödüller çok sesli müzik alanında tanınmış, Suna Kan, Ahmet Adnan Saygun, İdil Biret ve Ulvi Cemal

Erkin'e verilmiştir. 1945 yılında kurulan İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası, 1972 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası adını alarak merkezi devlet teşkilatına katılmıştır (Aktaran: Akkaş, 2015: 248-251). Televizyonun tek kanallı olduğu dönemlerde müzik eserleri Trt denetiminden geçmek zorundaydı. 1968-1972 yıllarında 2394 şarkıdan sadece 950'si yayınlanabilir izni almıştır (Kutluk, 1997: 73).

Kongar'a göre; 6 Nisan 1973'te meclisteki partilerin ortak iradesiyle Fahri Korutürk'ün Cumhurbaşkanı seçilmesi, 12 Mart muhtırasının komuta kademesinin devlet yönetimini doğrudan yönlendirmesi ve denetimini sona erdirmiştir (Kongar, 1998: 179). 1973 genel seçimlerinde CHP'nin yüzde otuz üç oy oranı ile birinci parti olması, oyların neredeyse yarısına yakını alması yalnız kent soylu orta sınıfın oylarına değil, ortanın solu söyleminin yarattığı etkiyle, gecekondu mahallelerinden gelen oylara da dayanmaktadır (Ahmad, 2006: 190). Kongar'a göre; iç ve dış siyasal gelişmelerle değişen ve güçlenen işçi kesimi, ileriye dönük beklentilerinin ortanın solu çerçevesinde getirilen önerilerle çözüme kavuşturulacağını düşünerek CHP'yi desteklemiş ve bu başarının gerçekleşmesinde göz ardı edilemeyecek bir paya sahip olmuştur (Kongar, 1998: 181). Yine de tek bir partinin hükümet kurmasına imkân sağlanamayan seçim sonucunda CHP, uzun uğraşlar sonunda Milli Selamet Partisi (MSP) ile koalisyon hükümeti kurmuştur (Aktaran: Akkaş, 2015: 193). 1974 yılında Ecevit'in başkanlığında kurulan hükümet, Türkiye'nin garantör devlet olduğu Kıbrıs'a müdahale etmesi sonucunda, uluslararası düzeyde olumsuz tepkilerle karşılaşmıştır. Amerika'nın uyguladığı askeri ambargo, dolaylı olarak ekonomiyi de etkilemiştir (Zürcher, 2006: 380). Kıbrıs harekâtının başarıyla sonuçlanması sebebiyle CHP tek başına iktidara gelmek amacıyla hükümetten istifa ederek seçime gitmek istemiş ancak meclisteki partiler tarafından olumlu bir karşılık görmemiştir. Cumhurbaşkanı tarafından görevlendirilen Sadi Irmak, Cumhuriyetçi Güven Partisi'nin desteğiyle, güven oylamasında aldığı sadece on yedi oy ile görevini sürdürmeye devam etmiştir. Diğer taraftan koalisyon pazarlıkları sonucunda Birinci Milliyetçi Cephe olarak adlandırılan Dördüncü Demirel Hükümeti kurulmuştur. Bu koalisyon "gelenekçi/liberal" anlayışın siyasal, sosyal ve ekonomik çerçevesindeki farklı nitelikleri ön plana çıkaran partilerin birlikteliği anlamına gelmektedir (Kongar, 1998:184). Amerikan ambargosuna bağlı olarak eriyen döviz rezervi ve dünyayı etkileyen petrol bunalımı sonucunda enflasyon yüzde elli oranında yükselmiştir (Özdemir, 2002: 275). Siyasal alandaki bu gelişmelere karşılık ideolojik

kökenli kutuplaşma, toplum içindeki ayrışmanın büyümesini ve silahlı çatışmaların artmasını hızlandırmıştır. 1976 yılındaki çatışmalar sonucunda 104 kişi ölmüş, 1852 kişi de yaralanmıştır (Ahmad, 2006: 199). 1977 yılında yapılan genel seçimlerden CHP birinci parti olarak çıkmış ancak İkinci Ecevit Hükümeti koalisyon olarak kurulmuştur. Fakat meclisten yeterli oy alamadığı için sadece bir ay yürütmenin başında kalmıştır (Aktaran: Akkaş, 2015: 196). Ecevit hükümetinin gidişi üzerine, AP, MSP ve MHP'den oluşan yeni MC koalisyonu, Beşinci Demirel Hükümeti çatısı altında bir araya gelmiştir. Ancak yeni hükümetin ilk on beş gününde yirmi altı kişi terör olayları sonucunda hayatını yitirmiştir (Eraslan, 2004:624). 1977 sonlarında yapılan yerel seçimlerde CHP gösterdiği başarı sonucunda diğer partilerden istifa eden milletvekilleri ile mecliste salt çoğunluğa ulaşarak koalisyon hükümetini “kargaşayı giderememek ve ekonomiyi tıkamakla” suçlayarak gensoru önergesi ile İkinci MC hükümetinin düşmesini sağlamıştır (Kara, 2004: 194-196). Özdemir'in belirttiği gibi; hemen ardında kurulan Üçüncü Ecevit Hükümeti de şiddet olaylarını sonlandıramamış, Malatya ve Kahramanmaraş'ta kitlesel boyutlarda ölümlere dönüşmüştür (Özdemir, 2002:277-278). Eraslan'a göre ise; kentlerde, güvenlik güçlerinin dahi giremediği “kurtarılmış bölgeler” oluşmuş, can ve mal güvenliğinin olmaması, artan pahalılık, Avrupa'ya işçi göçünün durması, işsizlik sorununu çözümsüz bir hâle getirmiştir. Diğer yandan Kıbrıs Harekâtı'ndan sonra çıkmaza giren dış ilişkiler, yardım ve kredi imkânlarının kesilmesine neden olmuştur (Eraslan, 2004: 626).

1974 yılında Birinci Ecevit hükümeti döneminde TRT 1, TRT 2 ve TRT 3 radyo yayınları ayrılmıştır. En geniş dinleyici kitlesine sahip olan TRT 1, dinleyiciyi aydınlatmayı, eğitmeyi, haberle buluşturmayı ve dinleyicinin müzik ihtiyacını karşılamayı amaçlamıştır. Cankaya'nın belirttiği gibi; TRT 1'in genel dinleyici kitlesine seslendiği öngörülerek, ortalama kültür düzeyine uygun dinlendirici ve eğlendirici nitelikte yayın yapılmasına dikkat edilmiştir. Bu yayınlarda Türk Sanat, Halk ve çok sesli müzik tarzındaki müziklere yer verilmiştir. TRT 2, dinleyicinin her alanda bilgi ve kültürünü genişletmek amacıyla yaptığı yayınlarda, Türk müziğinin geliştirilmesi ve halka tanıtılması amacıyla ciddi örneklerine yer vermiştir. TRT 3 ise, müziği yozlaştıran eğilimleri engellemek, kaliteli müzik türlerini halka tanıtarak, gelişimini sağlamak için yayınlar yapmıştır (Cankaya, 2003: 102-114). Yine 1974 yılında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası kurulmuştur (Aktaran: Akkaş, 2015: 255).

1975 yılında İstanbul’da Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı açılmış ancak 1978 yılında Kültür Bakanlığı’na devredilmiştir (Gedikli, 2002: 3). 1975 yılında ayrıca Dr. Nevzad Atlığ tarafından Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Kültür Bakanlığı’na bağlı olarak kurulmuştur (Aktaran: Akkaş, 2015: 257). Yine 1975 yılında İzmir’de, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı olarak bir Müzik Bilimleri Bölümü kurulmuştur. Uçan’ın belirttiği gibi, bu bölümün kurulması hem müzik bilimsel eğitiminin ülkemizde ilk kez başlatılması hem de cumhuriyet tarihinde müzik biliminin üniversite sistemi içinde ilk kez yer alması bakımından önemlidir (Uçan, 2002: 32). 1970’lerde sosyal ve siyasal alanlardaki farklılaşmanın sonucu olan Arabesk müzik yaygınlaşarak, kültür ve müzik politikalarında belirleyici rol oynamıştır. Bu dönemde TRT Kurumu yayınlarında Arabesk müziğe hiçbir şekilde yer vermemiş, bu tarzın müzik kültürümüzü bozacağını ve yozlaştıracığını savunmuştur (Cankaya, 2003: 112). Türkiye’nin 1975 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’na katılma kararı toplum tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (Akkaş, 2015: 259).

1979 yılında yapılan ara seçimlerde Adalet Partisi’nin yüzde elli dört oy alması üzerine Üçüncü Ecevit Hükümeti istifa etmiş, yerine Altıncı Demirel Hükümeti kurulmuş ve ekonominin düzeltilmesi için yeni bir modelin uygulanması çalışmalarına başlamıştır (Kongar, 1998: 187). Siyasi tarihte 20 Ocak Kararları olarak bilinen program, ekonominin “piyasa kurallarına” göre dönüştürülmesini öngören, serbest piyasa koşullarının geçerli olduğu bir model idi (Ahmad, 2006: 211). Sorumluluğu Başbakanlık Müsteşarı Turgut Özal’a verilen programın uygulamasıyla dış krediler gelmeye başlamıştır. İş çevrelerinde olumlu karşılanan bu program, işçi kesiminde tepki görmüş, sendikalar greve giderek fabrikaları işgal etmiş, işçiler güvenlik güçleriyle çatışmaya girmiştir (Zürcher, 2006: 390). Kongar’a göre; 1980’de şiddet ve terör olayları bir “iç savaş” görünümünü almış, ülkenin temel değer ve simgelerine karşı saldırı hareketleri başlamıştır. İstiklal marşı çalınırken bir grup öğrencinin ayağa kalkmaması, bir sendika toplantısında ideolojik bir örgütlenmenin dünya çapında bilinen marşı okunmuş, bir partinin mitinginde laiklik ilkesine ters düşen pankart ve sloganlar kullanılmıştır. Bu tarz uygulamalar sert biçimde eleştirilmiştir (Kongar, 1998: 187).

Tüm bu gelişmeler üzerine Türk Silahlı Kuvvetleri, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren Başkanlığında yönetime el koymuştur (Eraslan, 2004: 627). Ahmad 'ın da belirttiği gibi, Milli Güvenlik Kurumu, Anayasa'yı askıya almış, meclisi dağıtmış, parti liderlerini tutuklamış ve ülkedeki tüm siyasal faaliyetleri yasaklamıştır. Tüm sivil toplum kuruluşlarının, meslek odaları ve sendika faaliyetlerinin durdurulması da uygulamalar arasındadır (Ahmad, 2006: 215-216).

Akkaş'ın da belirttiği gibi; 1960 yılından sonra genellikle batılı değerler sistemine dayalı bir politika izlenmiştir. Ancak gelenekçi ve liberal hükümetler hem Türk kültür ve geleneksel müzik politika ve uygulamalarının savunucuları olmuş hem de batıcı ve sentezci müzik politika ve uygulamalarını devam ettirmişlerdir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren devleti yöneten bürokrasi ve kültür-müzik alanındaki kadroların devletçi / seçkinci veya batıcı / sentezci olmaları nedeniyle Türk kültür, sanat ve müziklerine yönelik geliştirme, modernleştirme ve uluslararası düzeye taşıma anlamında çözüm üretemedikleri görülmektedir. 1960-1980 yılları arasındaki hükümetler, toplumsal değişmeye bağlı olarak ortaya çıkan arabesk müziği yasaklamışlardır. Ancak toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi yapısı, o toplumun müzik beğenilerini belirlediği için, günümüzde hâlâ Arabesk müzik dinlenmektedir (Akkaş, 2015:259-260).

Kayıt sistemleri, dinleme ve iletişim organları sayesinde müzik, dev bir sanayi kolu olmuştur. Böylece müzik, salonlardan eve taşınarak ve paketlenip satılarak bir meta haline dönüşmüştür (Kutluk, 1997: 65). Oskay'a göre, günümüzde müziğin sanatsal değeri ve eğitim yönünü önemsemeyen, müziği bir pazar ürünü olarak dağıtan kitle için tek önemli amaç, ekonomik gelir olmuştur (Oskay, 2001: 75).

2.1.5. 1980-2000 Yılları Arasında Türkiye ve Müzik Politikaları

1980 yılında Türkiye'de adeta "iç savaş" halini alan şiddet ve terör eylemleri başlamıştır. Temel değerler ve simgelere karşı bir saldırı hareketinden de söz etmek mümkündür. Bir üniversitede İstiklal Marşı çalınırken bir grup öğrencinin ayağa kalkmaması, bir parti mitinginde laiklik ilkesine karşı pankart ve slogan kullanılması, bir sendika toplantısında ideolojik bir marş okunması bu döneme örnek olarak gösterilebilir (Kongar, 1998: 187). Ancak yüksek enflasyon, tüketim mallarının

talebi karşılayamaması ve bunun sonucu olarak karaborsa ekonomisi, halkı neredeyse şiddet ve terör eylemlerinden fazla bunaltmıştır (Tokgöz, 2004: 345). Ayrıca Kıbrıs Harekâtı sonrasında dış yardım ve krediler kesilmiş, işsizlik sorunu çözümsüz bir hâl almıştır. Siyasi ve ekonomik alanda yaşanan sorunlar nedeniyle Türk Silahlı Kuvvetleri, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren başkanlığında yönetime el koymuştur (Eraslan, 2004: 626-627).

Ahmad 'ın belirttiği gibi, Milli Güvenlik Konseyi öncelikle Anayasa'yı askıya almış, Meclisi feshetmiş, parti liderlerini tutuklamış ve tüm siyasi faaliyetleri yasaklamıştır (Ahmad, 2006: 215-216). 12 Eylül İhtilâli'nin amacı olan, siyasi hayatın yeniden düzenlenmesi için, yeni bir Anayasa hazırlanması gündeme gelmiştir. Milli Güvenlik Kurulu Anayasa'yı hazırlayacak Kurucu Meclisi bizzat oluşturmuştur (Karatepe, 1997: 251). Yeni Anayasa'ya göre Cumhurbaşkanı ve Milli Güvenlik Kurulu'nun yetkileri artarken, Basın, sendika, kişi hak ve özgürlükleri sınırlandırılmıştır (Zürcher, 2006: 390).

1983 yılında çıkarılan “Siyasi Partiler Kanunu” ile sivil yönetime geçiş süreci başlamıştır. Darbe öncesi siyaset yapan kişilerin yeni partilere üye olmaları yasaklanmıştır. Milli Güvenlik Konseyi, yeni partilere yeni isimlerin katılmasını, veto hakkını kullanarak engellemiştir (Eraslan, 2004: 631). 6 Kasım 1983 tarihinde gerçekleşen seçime, yeni kurulan on beş partiden sadece üçü katılmıştır. Diğer partiler Milli Güvenlik Konseyi tarafından uygun görülmemiştir. Zürcher 'in belirttiği gibi, seçime girmesi onaylanan partiler, Milli Güvenlik Kurulu'nun desteklediği Emekli Orgeneral Turgut Sunalp'ın partisi, İnönü'nün eski Özek Kalem Müdürü Necdet Calp başkanlığındaki Halkçı Parti ve Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi'dir (Zürcher, 2006: 411). Seçim sonucunda tek başına iktidar olan Anavatan Partisi'nin öncelikli hedefi yükselen enflasyonu düşürmek ve devletin ekonomi alanındaki girişim ve müdahalelerini azaltarak, serbest piyasa ekonomisini uygulamak olmuştur. Ancak iktidara geldikleri yıl yüzde otuz civarında olan enflasyon 1989 yılında yüzde yetmişlere yaklaşmıştır. Ekonomik alanda destekledikleri ihracata yönelik politika, birçok hayali ihracat olayına sebep olmuştur. Bu dönem içerisinde gerçekleşen Körfez Savaşı'nın, aktif olarak katılmadığı halde, Türkiye'ye maliyeti ise yüz milyar doları bulmuştur (Tokgöz, 2004: 348-349). 1989'da Cumhurbaşkanı olan Özal hükümeti kurma görevini

Yıldırım Akbulut'a vermiştir. 1993 yılında vefatı sonrasında Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı seçilirken, kısa bir süre Erdal İnönü, sonrasında ise Tansu Çiller Başbakan olarak görevlendirilmiştir. 1995 yılındaki genel seçimlerden Refah Partisi birinci parti haline gelmiştir. 1997'de Erbakan hükümeti döneminde Türkiye'nin önderliğinde, sekiz Müslüman ülke ile D-8 Birliği kurulmuştur (Kara, 2004: 272-273). 28 Şubat Milli Güvenlik Konseyi toplantısında sekiz yıllık kesintisiz eğitim ve yolsuzluğa karışan milletvekillerinin dokunulmazlıklarının kaldırılması dönemin önemli olayları arasındadır. 1980- 2000 yılları arasında siyasi, sosyal ve ekonomik alanları etkileyen başlıca söylemler, demokratikleşme, hukukun üstünlüğü, insan hakları ve liberalizm gibi kavramlar olmuştur. 1995 yılında imzalanan Gümrük Birliği Anlaşması, Avrupa Birliği yolundaki Türkiye için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Akkaş, 2015: 272-273).

Askeri hükümet döneminde geleneksel müzik eğitimi yapan resmi kuruluş ve yükseköğretim kurumlarının yaygınlaştırılarak desteklenmesi ve bununla ilgili araştırmalar yapılması hedeflenmiştir. Askeri dönemin sona ermesi ile sivil yönetim telif hakları konusunda teşvik edici düzenlemeler yapmıştır. Böylece hak sahiplerinin çıkarlarını kanun yoluyla korumak için adımlar atılmıştır (Aktaran Akkaş, 2015: 281-282). Dr. Nevzad Atlı, Bekir Sıtkı Sezgin, Cinuçen Tanrıkorur ve Yalçın Tura gibi önemli müzisyenlerin görev aldığı, Milli Kültür Özel İhtisas Komisyonu Başkanlığı'na bağlı Türk Musikisi Komisyonu'nun hazırladığı raporda, öncelikle yabancı kültürlerin milli kültür üzerindeki etkisinden söz edilmiştir. Yeni sentezlerin ortaya çıkışı doğal bir sonuç olarak görülürken, milli özün yıpranmasından, zaman içinde başka bir kültürün hâkimiyeti altında yok olup gitmesinden kaçınılması gerektiği vurgulanmıştır. Milli müziğin korunması, geliştirilmesi ve sorunlarının giderilmesi amacıyla bazı kurum ve kuruluşlara ihtiyaç duyulduğunu belirtmişlerdir. Türk Musikisi araştırma Enstitüsü bu kurumlardan ilki olup, milli musikinin tespit edilmesi, korunması ve geliştirilmesi alanında araştırma ve inceleme yapmak üzere görevlendirilmiştir. Hak sahiplerinin yararlarının korunmasının yanı sıra devletin uğradığı vergi kaybını önlemek amacıyla telif hakları kurumunu ülkeye yerleştirmek amaçlanmıştır. İlk ve orta dereceli okullarda milli musiki eğitimine yer verilmesi ve okutulacak kitapların milli musiki esaslarına göre hazırlanması gerektiği kararlaştırılmıştır. Opera, bale ve orkestra çalışmalarında da milli kültür birikiminden yararlanılması gerektiği vurgulanmıştır. Sosyal ve kültürel hayatta önemli olan

sinema, resim, müzik, folklor, edebiyat ve tiyatronun geliştirilmesi planlanmıştır. Sanatçı yetiştirilmesi ve korunması için devlet desteğine duyulan ihtiyaç belirtilmiştir. Müzik eğitimi kurumlarının sayısı bu dönemde hızla artmıştır. Üniversitelerin eğitim fakültelerinde müzik eğitimi bölümleri oluşturulmuş ve yabancı oğretim elemanları kadrolarda yer almaya başlamıştır (Uçan, 2000:104).

Bu dönemde TRT denetiminden geçmediği için yayınlanmayan şarkılar özel radyo ve televizyon kanallarında kendilerine yer bulmuşlardır. Ancak hak sahiplerine telif olarak bir ödeme yapılmamıştır. MESAM ve MYAP gibi mesleki kuruluşlar 1992 yılında özel kanallarla telif hakları konusunda bir anlaşmaya varmışlardır (Cankaya, 2003: 256-264).

2.1.6. Türk Sanat Müziği’nde Makam ve Usller

Hemen her dönemde saray tarafından destek gören geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili olarak nota mecmuaları, güfte antolojileri, çalgı yapımı, musiki-kozmoloji ilişkileri ve nazariyat konulu birçok yazılı kaynak vardır. Ancak büyük bir kısmı yabancı kütüphanelerde, şahsi arşivlerde veya mikrofilmlerde bulunan eserlerin hemen hepsi bugünkü Türk alfabesine çevrilmemiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinin tarihsel gelişim sürecini belirlemek açısından bu eserlerin araştırılıp, incelenmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir.

Müzik kuramına ilişkin yazılan ender metinlerden birisi de, Bedr-i Dilşad mahlaslı şairin 1420 yılında çevirdiği Murâd-Nme adlı eserdir. Bu eserin otuz dördüncü bölümünde musiki sanatı, makamlar, sazende ve hanendeliğin usûl ve adabına yer verilmiştir. Yazar, saz sanatkrlığını, teorik ve uygulama tarafı olan sanatlar arasında değerlendirmiştir. Saz sanatçısı, sağlıklı teorik bilgilere sahip olmalı, makamları, uslleri ve çeşitli icra yöntemlerini oğrenmelidir. Bedr-i Dilşad’a göre, İdris peygambere verilmiş bir ilim olan musiki, hikmet (felsefe), yıldız (astronomi) ve tıp ilminin karışımından doğmuştur. On iki burcu temsil eden on iki makam, yedi yıldız temsil eden yedi şubeden oluşmaktadır. Hava, su, toprak ve ateş gibi makamlar da dört ana grupta toplanmaktadır. Bunun dışındakilerin hepsi birer bileşimdir. statlar ve hüner sahipleri iki makam ya da vzeyi (yüksek ses) birleştirerek bileşik makamlar adı verilen makamları üretmiştir (Ceyhan, 1997: 73).

“Makam” kelimesinin Arapça karşılığı “Kâme-Yekumu” fiil kökünden gelmekte olup, kalkma, ayakta durma, durulan yer anlamında kullanılmaktadır. Önceleri Kur’an okurken ayakta durulan yeri tanımlarken, zamanla sohbet ve müzik yapmak adına bir araya gelinen yere de “makam” denmiştir. Türkler “Kök, Kög, Küg, Küy ve Kü” gibi terimler kullanırken, on dördüncü yüzyılda “makam” kelimesini kullanmaya başlamışlardır (Tanrıkörur, 2016: 139-140). Ezgi’ye göre “makam; durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beyindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır” (Ezgi, 1933: 48). Hüseyin Sadeddin Arel’e göre ; “Dizide veya lâhinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Kutluğ, 2000: 76). Makam kelimesi ilk defa 1418 yılında yayınlanan Makaasıdü’l-Elhan adlı nazariyat kitabında, Azeri müzik adamı Abdülkadir Merâgi tarafından kullanılmıştır (Ak, 2011: 187). Öztuna’ya göre makam, bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi heyetidir (Öztuna, 1990: 16). Özkan’a göre makam, bir dizideki durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmedir (Özkan, 1990: 16). Tanrıkörur’a göre makamlar sayı, şekil ve içerik bakımından Osmanlılar tarafından geliştirilmiştir (Tanrıkörur, 2016: 20). Akdoğu ise makamı şu şekilde tarif etmiştir; “Bir dizide, bir ya da birden fazla sesin / perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle varolan duyguya, makam denir” (Akdoğu, 1996: 13).

Doğu müziğini Avrupa müziğinden ayıran en önemli fark makam kavramıdır. “Seyir” ise makamı yalnızca bir dizi olmaktan ayıran özelliktir. Dizileri aynı olduğu halde, seyirleri farklı olduğu için ayrı olan makamlar vardır (Tanrıkörur, 2016: 140). Özalp’e göre; Musikimizde bir makamın ses dizisindeki aralıkları, birbiri ardı sıra terennüm etmekle o makamı tarif ve tayin etmek güçtür, hatta imkânsızdır. Aynı ses dizisine sahip iki makamda bu sesleri arka arkaya pesten tize, tizden pese doğru sıralayarak terennüm edilir. Bu iki makamdan hangisini anlatmak istediğinizi belli edemezsiniz. Şu hale göre bir makamın hangi makam olduğu, o makamın belkemiği mesafesinde olan sesleri arasında belli kaide ve şartlara uygun olarak yapılacak melodik seyir ve hareketin meydana getireceği karakterle tayin ve tarif edilir (Özalp:1986: 24).

Makamlar “Temel” ve “Birleşik” olmak üzere iki gruba ayrılırlar. Temel yani basit makamların sayısı Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşak, Nevâ, Hüseyinî, Hümâyûn, Hicaz, Uzzal, Zengûle, Karcığâr ve Sûznâk olmak üzere on üç tanedir (Arel,1991:142). Birleşik makamların sayısı ise 587 olarak bilinir ancak çoğunluğuna ait örnek günümüze kadar ulaşmamıştır. Günümüzde kullanılan makamların sayısı 80 kadardır (Tanrıkorur, 2016: 144-146).

Bu çalışmada içerik analizi yapılan eserlerde kullanılan makamlar ve özellikleri şöyledir;

Acemkürdi; Bileşik bir makamdır, seyri inicidir. Acem makamı dizisi ile Kürdî makamı dizisinden meydana gelmiştir. Durağı: Dügâh (La) perdesi, Tiz Durağı: Muhayyer perdesi, Güçlüsü: Acem; Nevâ, Yedeni: Rast (sol) perdesidir.

Hicaz; (Arapça isim; Arap yarımadasında Mekke ile Medine’nin bulunduğu ülke). Basit bir makamdır, hem bir makama hem de buna bağlı dört makamlık bir aileye verilen isimdir. Hicaz ailesinin diğerleri ise, Hicaz Hümâyûn, Uzzâl ve Zirgüleli Hicaz makamlarıdır. Seyri çıkıcı ve inicidir bazen de çıkıcı olarak kullanılır. Dügâh perdesindeki Hicaz dörtlüsüne Nevâ perdesindeki Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Durağı: Dügâh (la) perdesi, Tiz Durağı: Muhayyer perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Rast perdesidir. Hicaz makamı dizisi alt ve üst taraftan genişleme yapar. Durak perdesinin alt tarafına, Yegâh perdesine kadar inen Rast beşlisi halinde genişleme yapılır. Tiz durak üzerinde ise, Muhayyer ’de Bûselik dörtlüsü halinde genişleme yapılır.

Zirgüleli Hicaz; (Farsça isim; Çingirak, def pulu / Arapça isim; Arap yarımadasında Mekke ile Medine’nin bulunduğu ülke). Hicaz ailesi arasında en az kullanılan basit bir makamdır. Dizisi, yerinde Hicaz beşlisine, Hüseyinide Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Seyri çıkıcı-inicidir. Durağı: Dügâh (La) perdesi, Güçlüsü: Hüseyinî (Mi) perdesidir. Hayal, melankoli ve kasvet duyguları uyandırır

Hüseyinî; (Arapça isim; Küçük sevgili; Hz. Muhammed’in torunu). Basit bir makamdır, seyri inici-çıkıcıdır. Dizisi, yerinde Hüseyinî beşlisine Uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Bilinen en eski makamlardan olup, klasik müzikte olduğu gibi, Türk Halk Müziği’n de de en çok kullanılan makam özelliğine sahiptir.

Durağı: Dügâh (La) perdesidir. Güçlüsü: Hüseyni (Mi) perdesidir. Çobanın kavalından, orkestra eserlerine kadar, çok yaygın kullanılan bir makamdır.

Kürdî; Basit bir makamdır, seyri çıkıcıdır. Dizisi, Dügâh perdesindeki Kürdî dörtlüsüne Nevâ perdesindeki Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Durağı: Dügâh (La) perdesi, Tiz Durağı: Muhayyer perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Rast perdesidir.

Kürdilihicazkâr; Seyri inici olan, şedli bir makamdır. Kürdî dizisinin Rast perdesi üzerindeki şedidir. Durağı: Rast perdesi, Tiz Durağı: Gerdâniye perdesi, Güçlüsü: Gerdâniye perdesi, Yedeni: Acemaşîrân perdesidir. Çok parlak ve renkli nağmelerin yapıldığı bir makamdır.

Muhayyer; (Arapça sıfat; **hayr**dan: serbest; takdir ve beğeniye bırakılmış). Basit bir makamdır, Hüseyni makamının inici şeklidir. Dizisi, yerinde Hüseyni beşlisine Hüseyni'de Uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Durağı: Dügâh (La) perdesi, Güçlüsü: Birinci derecede Muhayyer (La), ikinci derecede Hüseyni (Mi) perdesidir. Coşkun ve içli olması nedeniyle Halk Müziği'n de de tercih edilen bir makamdır. Muhayyer 'den başlayıp, Hüseyinî yüzünde dolaşan, dügâhta karar kılan makamdır. Günümüzdeki kullanımı ve seyir özellikleri aynıdır.

Muhayyerkürdî; Bileşik bir makamdır, seyri inicidir. Muhayyer makamı dizisine Dügâh perdesindeki Kürdî dizisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Durağı: Dügâh (La) perdesi, Tiz Durağı: Muhayyer perdesi, Güçlüsü: Muhayyer; Hüseyni; Nevâ, Kürdî, Yedeni: Rast perdesidir.

Nihâvend; Şed bir makamdır, seyri inici-çıkıcıdır. Bûselik dizilerinin Rast perdesine göçürülmesiyle oluşur. Durağı: Rast perdesi, Tiz Durağı: Gerdâniye perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Bakiye diyezli Fa Irak perdesidir. En fazla kullanılan makamlardan birisidir. Dizi seslerinin uygun olmasından dolayı Batı enstrümanları ile de çalınabilmektedir. Çok sesli denemelerde de kullanılmaktadır.

Rast; (Farsça sıfat; doğru, dürüst, gerçek, sağ). Seyri çıkıcı, basit bir makamdır. Rast perdesindeki Rast beşlisine Nevâ perdesindeki Rast dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Durağı: Rast (Sol) perdesi, Tiz Durak: Gerdâniye perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Irak perdesidir.

Segâh; Seyri çıkıcı, bileşik bir makamdır. Segâh perdesindeki Segâh beşlisine Evç perdesindeki Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Durağı: Segâh perdesi, Tiz Durağı: Tizsegâh perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: La Kürdî perdesidir. Segâh makamı için gerekli olan Segâh Beşlisi özelliği olan bir Beşli'dir. Hüzzam makamına yakındır ancak etkisi daha hafif, daha parlaktır

Sultânîyegâh; Şed görünümünde bir makamdır. Bûselik II dizisi, Hümâyûn dizisi ve Bûselik dizisinden oluşur. Durağı: yegâh (Re), Tiz Durağı: Nevâ perdesi, Güçlüsü: Nevâ; Dügâh, Yedeni: Bakiye diyezli Do Kaba Nim Hicaz perdesidir.

Sûznâk; Seyri inici-çıkıcı, basit bir makamdır. Rast perdesindeki Rast beşlisine, Nevâ perdesindeki Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Durağı: Rast perdesi, Tiz Durağı: Gerdâniye perdesi, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Fa Irak perdesi.

Uşşak; (Arapça isim; âşıklar). Seyri çıkıcı, basit bir makamdır. Uşşâk dörtlüsüne Nevâ'da Bûselik beşlisi eklenmesiyle meydana gelmiştir. Durağı: Uşşâk dörtlüsü ile Dügâh (La) perdesidir, Tiz Durağı: Muhayyer perdesidir, Güçlüsü: Nevâ perdesi, Yedeni: Rast perdesidir. Aşk ve tasavvufi konularda en çok kullanılan makamlardandır.

Makamlar hakkındaki kısa bilgiler için aşağıdaki kaynaklardan yararlanılmıştır:

(Gürmeriç, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı (Darül-Elhan) Türk Musikisi Talebe Cemiyeti Ders Notları); (Ersönmez, 2013: 401-414); (Tanrıkorur, 2016: 139-166) ; (Çıpan, 2001: 35-195) ; (İsmail Hakkı Özkan, 1994:384-530).

Makamların insan psikolojisine etkisi olduğu bilinir hatta tarih boyunca birçok kültürde tedavi amaçlı kullanılmışlardır. Türk bilgini Fârâbi'ye göre (870-950) makamların ruha olan etkileri şu şekilde sınıflandırılabilir; Kûçek makamı insana elem ve hüzn verirken, Rast makamı huzur ve neşe, Rehavi makamı ise sonsuzluk hissi verir. İsfahan makamı güven ve hareket kabiliyeti, Neva ferahlık ve lezzet, Uşşak makamı gülme, büzürk makamı korku, Zîrgüle makamı ise uyku verir. Hüseyini makamı rahatlık ve sükûnet, Sabâ makamı güç ve cesaret, Hicaz makamı ise alçak gönüllülük verir. Yine büyük İslam bilgin ve filozoflarından İbn-i Sina (980-1037) musikinin tıpta oynadığı rolü şöyle açıklar; ...“ Tedavinin en iyi yollarından, en etkililerinden biri, hastanın aklî ve ruhî güçlerini arttırmak, ona hastalıkla daha iyi

mücadele için cesaret vermek, hastanın çevresini sevimli ve hoş gider hale getirmek, ona en iyi musikiyi dinletmek ve onu sevdiği insanlarla bir araya getirmektir...” (Grebene, 1978: 25-26).

Fârâbi ve İbn-i Sina gibi Türk-İslam hekimlerinin psiko-somatik hastalıkların ilaç, meşguliyet ve müzikle tedavi metotlarının Selçuklu ve Osmanlı hekimleri tarafından hastanelerde uygulanarak 18. Yüzyıla kadar geliştirildikleri görülmektedir (Terzioğlu, 1982: 24-26). Psikiyatr Dr. Krafft-Ebing’e göre, Avrupa akıl hastalarını tedavi etmeyi Türklerden öğrenmiştir. Hristiyanlığın akıl hastalarını, şeytan tarafından ele geçirilmiş mahlûklar olarak gördüğü için yaktığını, buna karşılık Türklerin bu tarz hastalar için hastaneler yaptıklarını belirtmiştir (Öztuna, 1978: 140). Darüşşifa olarak bilinen bu yapılar on beşinci yüzyılda bile vardı ve hastalar musikinin yanı sıra özel yemekler, çiçek ve manzaralar ile tedavi edilmekteydi. Hasta odalarının pencereleri gül bahçelerine açılırken, özellikle kuş eti tüketilmekteydi. Şizofreni, melankoli ve histeri Türk hekimlerinin üzerinde çok çalıştıkları ve tecrübeli oldukları alanlardı (Ak, 2006: 209).

Küçük ve Büyük Usûl olmak üzere iki şekli vardır. Küçük usûl, 2 dörtlükten 15 sekizliğe kadar, Büyük usûl ise 16 dörtlükten 120 dörtlüğe kadar gider. Batı müziğinde kullanılan bir teknik olmamasına rağmen, icra ve besteleme için Türk müziğinin vazgeçilmez bir kuralıdır. Usûl olmadan melodi bir şey ifade etmez. İki elin dizlere vurulmasıyla uygulanır ayrıca icra sırasında değişen ritm aletlerine vurularak usûl uygulaması yapılır (Tanrıkorur, 2016: 213).

Ersönmez’e göre usûl; ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli olup, değerleri birbirine eşit olan veya olmayan, belirli sınırlar içinde sıralanan, müzik nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütünüdür (Ersönmez, 2013: 414).

Usûl (Ölçen); Ölçülerin kalıplaştırılmış şekli, birbirine eşit olan veya olmayan değerleri ile belirli sınırlar içinde sıralanan vuruşlardır (Ersönmez, 2013: 414). Kısa veya uzun, pek çok ritm kombinasyonu usûller içinde kalıplaşmıştır (Tanrıkorur, 2016: 86).

2.1.7. Popüler Kùltür ve Müzik

Fransızca bir kelime olan “popüler” kavramını TDK sözlüğü, “halkın zevklerine uygun, halk tarafından tutulan” şeklinde tanımlar. Kavramın içine aldığı diğer terimler ise “halk”, “nüfusun büyük çoğunluğu”, “halk/çoğunluk tarafından” şeklindedir (Erdoğan ve Alemdar, 2005:110). Amerikan akademik çevrelerinde yığın-kitle kùltürü olarak tartışılan ve bir iletişim konusu varsayılan popüler kùltür, daha sonra bir toplumbilim disiplini olarak değeriendirilmeye başlanmıştır. Batmaz’ın aktardığına göre, Kroeber ve Kluckhohn popüler kùltürü şöyle tarif ederler;

- “1. Biçimi orta karışıklıktadır
2. Aktarım ve iletimi, ortam ve teknik olarak dolaylıdır
- 3.Oldukça ucuz fakat parayla elde edilir
4. Copyright, patent ya da sahiplik yoluyla tüketime açıktır
5. Bilinen bir kaynağı ve üreticisi vardır
6. Standartlaştırılmış, yeniden biçimlendirilmiş ve çoğaltılmış olarak gösterime sunulur
- 7.Kùltürel değeri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır
8. Kùltürel ürünleri üreten ve tüketenler arasında toplumsal statü farkı vardır
9. Üreticileri ve sunucuları profesyoneldir
10. Ürün tüketiciye dönüktür (Batmaz, 1981: 182-183).”

Edibe Sözen’e göre ise Popüler kùltür, toplumdaki sosyal tabakalaşma içinde yerini bulan yüksek kùltüre karşı sosyologlar tarafından üretilmiş bir kavramdır (Sözen, 1997: 88).

Ahmet Oktay ise popüler kùltürü şöyle özetler; İletimi ya da aktarımı, teknoloji ve ortam olarak dolaylı, biçim olarak ise orta karmaşıklıktadır. Üreticisi, bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı vardır. Kùltürel değeri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır. Parayla ancak oldukça ucuza elde edilen ürün, tüketiciye dönüktür (Aktaran: Oktay, 1993: 21). Sosyo-kùltürel ve müzikal unsurların Türk popüler müziğine yansımalarını inceleyen ilk Avrupalı etnomüzikolog olan Martin Stokes’a göre; 19. yüzyılın sonlarına doğru Hacı Arif Bey’in başlattığı, Şevki Bey’in popülerleştirdiği 6-8 satırlık bir şarkı formu ile Türk sanat müziğinin sadeleşme dönemi başlamıştır (Aktaran: Ersoy, 2019: 2198-2199).

1950 yılı itibarıyla çok partili hayata geçen Türkiye, dünya ekonomisi ile entegre olmaya başlamış ve uygulanan programlarla tarım gelirlerinde ciddi bir yükseliş gözlemlenmiştir. Tarım makinalarının kullanılması sonucunda insan gücüne duyulan

ihtiyaç azalmış, ulaşımın kolaylaşması, gelir seviyelerinin yükselmesi ile köy-şehir ilişkisi güçlenmiştir. 1950 sonrasında hızlı şehirleşme süreci başlamıştır. 1950 yılında sadece % 18 olan şehir nüfusu, 1960'da % 25, 1970'de % 38, 1980'de % 44, 1994 sonrasında ise ancak % 60 seviyesine gelmiştir (Keyder, 1990: 59).

1950 yılı sonrasında başlayan hızlı şehirleşme süreci aynı zamanda Türkiye'nin kitle kültürü ve popüler kültür ile tanışma sürecinin de başlangıcı olmuştur. Türkiye'de Marshall yardımı ile başlayan Amerikan tipi yaşam tarzı, 1980 sonrasında liberalizmin yükselmeye başlamasıyla, kendisini sosyal hayatın her alanında hissettirmeye başlamıştır. Kitle iletişim araçları tarafından tüketim empoze edilerek, Amerikan yaşam tarzı benimsetilmeye çalışılmıştır (Adıgüzel, 2001: 138-140). Serbest piyasa ekonomisinin uygulanmaya başlandığı bu yıllarda, borsa, bono, döviz ve faiz gibi yatırım araçları vasıtasıyla Türk toplumu ekonomiyi öncelikleri arasına katmıştır. 1980'lerin ikinci yarısı itibarıyla, "alt kültür patlaması" olarak yorumlanabilecek bir kültürel çoğullaşma ve kültürün parçalanması yaşanmıştır. Gürbilek'e göre, 1960'larda oluşan kitle kültürü, 1980'li yıllarda yerini popüler kültür patlamasına yani, daha çok "taşra" hayatının o güne kadar modern kimlikler içinde ancak bastırılarak var olabildiğini ortaya koymaktadır (Gürbilek, 1992: 109-110).

Meriç' in de belirttiği gibi; Türkiye' de 1960 ve 70'li yıllarda sanayileşme, kentleşme, kapitalist ilişkilerin gelişmesi ve köyden kente göç gibi toplumsal olaylar, kentli-köylü kimlikleri ve kültürleri karşı karşıya getirmiştir. Bu dönemde eğlence, modern bir tüketim aracı olarak ortaya çıkmıştır. Plak endüstrisindeki gelişmelerle yabancı pop şarkıları Türkiye'de de popüler olmaya başlamıştır. Önceleri aslına uygun çalınan şarkılara daha sonra Türkçe sözler yazılarak "aranjman" akımı başlamıştır. 60'lı yıllarda popüler müziğin ilk pop starı olan Erol Büyükburç, aranjman şarkıları, seslendirdiği türküler ve beste çalışmaları ile, pop müziğini ilk kez gazino programlarına sokan kişi olur (Meriç, 2006: 243).

Erol'a göre ise; 1960 ve 70'li yıllarda popüler müzikte, pop ve arabesk müziğin aynı anda yükselişe geçişi, kent kültürünün modernleşme isteğinin yanısıra gelenekten kopamaması ikilemini yansıtır. Kültürel iklime egemen olan Alaturka-Alafranga gerilimini giderecek, bu tarzları bir çatı altında buluşturacak mekân, gazino olmuştur (Erol, 2002: 86).

Adorno'nun "her müzik türü toplumun bütününde var olan çelişkilerin ve gerginliklerin izlerini taşır" ifadesine vurgu yapan Martin Stokes, popüler olan, halkın ürettiği hiçbir müziğin, "belirli bir sosyal gruba ya da sınıf kültürüne atfedilemeyeceğini" belirtmiştir (Stokes, 1992: 21).

1930'lu yıllardan 80'li yıllara kadar toplumun her kesiminin kolaylıkla ve ucuza ulaşabileceği bir eğlence aracı olan gazinolar yerini 1989'da yayın hayatına başlayan Türkiye'nin ilk özel televizyon kanalı Magic Box / Star1 ve Number One Tv, Kral Tv gibi sadece müzik yayını yapan kanallara bırakmıştır. Aynı zamanda müzik sektörü, Long Play (LP), yeniden kaydedilebilir kaset üretiminin yaygınlaştığı, Compact Disc'in (CD) piyasaya girdiği, kendi müziğini üretebilen yerli firmaların faaliyet gösterdiği bir yapı kazanır. Sadece müzik yayını yapan özel televizyon ve radyoların olduğu piyasa "durmadan şarkı içip şarkıcı yiyen, açlığını da hiçbir zaman bastıramayan bir canavar"a dönüşerek, popüler müzikte çeşitlenmenin ve üretim patlamasının yaşandığı dönem olarak müzik tarihindeki yerini alır (Kozanoğlu, 1995: 144).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM VE ÇÖZÜMLEMELER

Çalışmada kullanılan araştırma yöntemi “içerik analizi” olmuştur. Bu teknik Harold D. Lasswell tarafından sistemleştirilmiş olup, açık olmayan iletişim mesajlarının incelenmesi ve araştırma sonuçlarının nicel verilerle açıklanması esasına dayanan bir yöntemdir (Bilgin, 2014: 3). Gökçe’ye göre içerik analizi yöntemi, belirgin iletişim özelliklerinden, belirgin olmayan içerik özelliklerine yönelik çıkarımlar yapmak yöntemidir (Gökçe, 2006: 23). İçerik analizini Tavşancıl ve Aslan ise özel, yazılı ve diğer materyallerin içerdiği mesajı, anlam ve/veya dilbilgisi açısından nesnel ve sistematik olarak sınıflandırma, sayılara dönüştürme ve çıkarımda bulunması esasına dayanan bir teknik olarak tanımlamışlardır (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 22). Bu çalışmada belirli kategorilerin oluşturulması ile müziksel ve sözel yapının sayısallaştırılması için içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Sözel yapının çözümlenmesi ise sözcük sayısı, sözcük sıklığı, konu kategorilerine göre ayrımı ve şiirlerin vezninin incelenmesi esasına dayanmaktadır. Müziksel yapının çözümlenmesinde de, şarkılar için kullanılan makam ve usûller sayısallaştırılmaktadır. İçerik analizi yöntemi; “Bir mesajın içindeki verilerden yinelenebilir ve anlamlı çıkarımlar yapabilen ve güvenilir sonuçlar vermesi beklenen bir araştırma tekniğidir” (Gökçe, 2012: 85). Stone ve arkadaşlarına (1966) göre ise; “İçerik analizi, metin içinde tanımlanan belirli karakterlerden sistematik ve tarafsız sonuçlar çıkarmak için kullanılan bir araştırma tekniğidir” (Aktaran: Koçak ve Arun, 2006: 22). İçerik analizi yönteminin amacı, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Bu yöntemle veriler tanımlanırken, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekler ortaya çıkarılmaya çalışılır. Birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek, içerik analizinin temel işlemlerindendir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 259).

Analiz etme ve metin içeriği toplama içerik analizi yöntemi tekniğidir. **İçerik** iletilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletiye gönderme yapmaktadır. **Metin**, bir iletişim ortamı görevi gören her türden yazılı, görsel ya da sözlü ögedir. Gazete veya dergi makalelerini, resmi

belgeleri, kitapları, filmleri veya video kayıtlarını, fotoğrafları, reklamları, şarkı sözlerini, söylevleri, giyim eşyasını veya sanat eserlerini kapsamaktadır. Örneğin Cerulo (1980) ulusal marşları incelemiştir.

Gazetecilik, eğitim, siyaset bilimi, tarih, psikoloji, edebiyat ve benzeri pek çok alanda kullanılan içerik analizinin geçmişi, yüz yıl öncesine kadar uzamaktadır. 1910 yılında Max Weber, Alman Sosyoloji Topluluğu'nun ilk toplantısında, içerik analizini gazeteleri incelemek için kullanmayı önermiştir

Nicel yöntemle araştırmacı, bir metnin sembolik içeriğinin sayısal betimlemesini oluşturmak için, objektif ve sistematik sayma ve kaydetme prosedürleri kullanmaktadır (Neumann, 2014: 45). İçerik analizinin nitel ya da yorumlayıcı türleri de vardır. Burada, bir metnin içeriği hakkındaki nicel verilere vurgu yapılmaktadır. İçerik analizi tepkisizdir, çünkü bir metne, bir okul ya da alıcıya iletilmek üzere sözcükler, mesajlar veya semboller yerleştirme süreci, metnin içeriğini analiz eden araştırmacının etkisi olmaksızın gerçekleşmektedir.

İçerik analizi, araştırmacının bir iletişim kaynağındaki içeriği (mesajları, anlamları vb.) açığa çıkarmasına olanak sağlamaktadır. Araştırmacının içeriği ayrıntılı bir şekilde incelemesine ve içeriği sıradan bir kitap okuma veya bir televizyon programı izleme biçiminden farklı bir biçimde keşfetmesine neden olmaktadır. Bu yöntemle araştırmacı, birçok metnin içeriğini karşılaştırabilir ve onu nicel tekniklerle (Örn. çizelgeler ve tablolar) analiz edebilmektedir.

İçerik analizi, sistematik olmayan, gözleme dayalı, belirsiz düşüncelerinizin doğru olup olmadığını objektif, nicel terimlerle belgeleyebilir. Metin hakkında yinelenebilir, kesin sonuçlar vermektedir. İçerik analizi yürüten araştırmacı verileri topladığında, onları istatistik kullanarak, deney ya da tarama araştırmacısının yapacağı gibi analiz etmektedir.

İçerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmek üzere, Neoklasik döneme ait olup günümüze kadar beğeni ile dinlenen elli altı örnek eser seçilmiştir. Bu yöntem belirli kategorilerin oluşturulması ile müziksel ve sözel yapının sayısallaştırılması için kullanılmıştır. On iki kategori oluşturularak, sözel yapının sayısallaştırılması sağlanmıştır. Sözel yapının çözümlenmesinde, sözcük sayısı, şiirlerin vezni, sözcük sıklığı ve konu kategorilerine göre ayrımı incelenmiştir. Ayrıca her şarkının usûl ve

makam bilgileri, müzikal yapının çözümlenmesi amacıyla sayısallaştırılarak tablo ve grafikler halinde gösterilmiştir. Şarkıların sözel yapısının çözümlenmesinde kullanılan tablo, Prof.Dr. Mustafa Hilmi Bulut ve Derya Üçinkülüğ'ün “Dede Efendi'nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi” adlı makalede kullandıkları tablonun, geliştirilmiş hâlidir (Bulut ve Üçinkülüğ, 2007: 225).

3.1. İÇERİK ANALİZİ YAPILAN ESERLERİN LİSTESİ

“1. İÇİN İÇİN YANIYOR, YANIYOR BU GÖNLÜM

Beste – Güfte: Şekip Ayhan Özışık

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Düyek”

“2. VEDA BUSESİ

Beste: Yusuf Nalkesen

Güfte: Orhan Seyfi Orhon

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Semai”

“3. GÖZLERİ AŞKA GÜLEN

Beste – Güfte: Gündoğdu Duran

Makam: Nihavend Fantezi

Usûl: Nim Sofyan”

“4. İNLEYEN NAĞMELER RUHUMU SARDI

Beste – Güfte: Zeynettin Maraş

Makam: Nihavend Şarkı

Usûl: Düyek”

“5. AGORA MEYHANESİ

Beste: İsmet Nedim Saatçi

Güfte: Dr. Onur Şenli

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Sofyan”

“6. BOŞ ÇERÇEVE

Beste: İsmet Nedim Saatçi

Güfte: Şendoğan Arda

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Sofyan”

“7. SENEDE BİR GÜN

Beste: Şekip Ayhan Özışık

Güfte: Sadık Şendil

Makam: Zîrgüleli Hicaz

Usûl: Düyek”

“8. SEVEMEZ KİMSE SENİ

Beste – Güfte: Suat Sayın

Makam: Hicaz Fantezi

Usûl: Düyek”

“9. GİZLİ AŞK BU

Beste – Güfte: Zeynettin Maraş

Makam: Nihavend

Usûl: Düyek”

“10. ELBET BİR GÜN BULUŞACAĞIZ

(MİLLİYET GAZETESİ 1973’ÜN EN SEVİLEN 10 ŞARKI ANKETİ’NDE 1.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste – Güfte: Mustafa Seyran

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Semai”

“11. NASIL GEÇTİ HABERSİZ

Beste: Teoman Alpay

Güfte: Nihat Açar

Makam: Hicaz

Usûl: Semai”

“12. AKŞAM OLDU HÜZÜNLENDİM BEN YİNE

Beste: Semahat Özdenes

Güfte: Ahmet Cengizoglu

Makam: Uşşak

Usûl: Düyek”

“13. BEN GAMLI HAZAN

Beste: Melahat Pars

Güfte: Sıtkı Angınbaş

Makam: Hicaz

Usûl: Aksak”

“14. MEHTAPLI GECELERDE

Beste – Güfte: Sevim Şengül

Makam: Uşşak

Usûl: Düyek”

“15. ŞİMDİ UZAKLARDASIN

Beste – Güfte: Zeki Müren

Makam: Sûzînâk

Usûl: Semai”

“16. GENÇLİĞE VEDA

Beste – Güfte: Yıldırım Gürses

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Sofyan”

“17. YILLAR SONRA RASTLADIM

Beste – Güfte: Yıldırım Gürses

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Semai”

“18. KAPIN HER ÇALINDIKÇA

Beste – Güfte: Yusuf Nalkesen

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Düyek”

“19. SÖYLE NAZ MI BU KAŞ ÇATIŞ

Beste – Güfte: Yusuf Nalkesen

Makam: Kürdîlihiczâr

Usûl: Semai”

“20. O AĞACIN ALTI

(MİLLİYET GAZETESİ 1972’NİN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
10.’LUK ÖDÜLÜ)

Beste – Güfte: Yusuf Nalkesen

Makam: Hicaz

Usûl: Semai”

“21. ÜZÜLDÜĞÜN ŞEYE BAK

(MİLLİYET GAZETESİ 1990’IN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
9.’LUK ÖDÜLÜ)

Beste: Turhan Taşan

Güfte: Yalçın Benlican

Makam: Kürdî Fantezi

Usûl: Semai”

“22. AYNİ ÇATI ALTINDA

(MİLLİYET GAZETESİ 1987’NİN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
2.’LİK ÖDÜLÜ),

(HÜRRİYET GAZETESİ 1987 TÜRK SANAT MÜZİĞİ DALINDA ALTIN
KELEBEK ÖDÜLÜ)

Beste – Güfte: Turhan Taşan

Makam: Hicaz

Usûl: Nim Sofyan”

“23. MİHRABIM DİYEREK

(MİLLİYET GAZETESİ 1980’İN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE 7.’LİK ÖDÜLÜ),

(HÜRRİYET GAZETESİ 1981 TÜRK SANAT MÜZİĞİ DALINDA ALTIN KELEBEK ÖDÜLÜ)

Beste: Avni Anıl

Güfte: Turgut Yarkent

Makam: Nihavend

Usûl: Semai”

“24. AĞLA GİTAR

Beste: Avni Anıl

Güfte: Ümit Yaşar Oğuzcan

Makam: Nihavend

Usûl: Semai”

“25. AH BU ŞARKILARIN GÖZÜ KÖR OLSUN

Beste: Avni Anıl

Güfte: Şahin Çandır

Makam: Kürdîlihiczâkâr

Usûl: Semai”

“26. SAMANYOLU

Beste – Güfte: Teoman Alpay

Makam: Acemkürdî

Usûl: Semai”

“27. SARMAŞIK GÜLLERİ

Beste – Güfte: Teoman Alpay

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Semai”

“28. SEVMEKTEN KİM USANIR

Beste: Teoman Alpay

Güfte: Hikmet Münir Ebcioğlu

Makam: Rast

Usûl: Düyek”

“29. ÖMRÜMCE HEP ADIM ADIM

Beste: İrfan Özbakır

Güfte: Mehmet Erbulan

Makam: Rast

Usûl: Düyek

“30. GÖZYAŞIM ŞARAP OLSA

Beste – Güfte: İsmet Nedim Saatçi

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Düyek”

“31. AŞKINLA YANA YANA

Beste: İsmet Nedim Saatçi

Güfte: Mehmet Erbulan

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Aksak”

“32. YOLLAR UZAK GELEMEDİM

Beste – Güfte: Suat Sayın

Makam: Kürdî Şarkı

Usûl: Nim Sofyan”

“33. KIZ SEN İSTANBUL’UN NERESİNDENSİN

Beste: Ünal Narçın

Güfte: Âşık Yener

Makam: Nihavend Fantezi

Usûl: Sofyan”

“34. SEVİL NEŞELEN, SEVME YANARSIN

(MİLLİYET GAZETESİ 1972’NİN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
4. LÜK ÖDÜLÜ)

Beste: Saadettin Öktenay

Güfte: Turgut Yarkent

Makam: Nihavend

Usûl: Sofyan”

“35. DUDAKLARINDA ARZU

Beste: Saadettin Öktenay

Güfte: Sevim Yücealp

Makam: Kürdî

Usûl: Nim Sofyan”

“36. AŞKIN KANUNU

Beste: Saadettin Öktenay

Güfte: Mehmet Erbulan

Makam: Acemkürdî

Usûl: Nim Sofyan”

“37. YILDIZLI SEMALARDAKİ HAŞMET

Beste: Sadi Hoşses

Güfte: Faik Ali Ozansoy

Makam: Kürdîlîhicazkâr

Usûl: Aksak”

“38. BİR BAHAR AKŞAMI

Beste: Selahattin Pınar

Güfte: Fuat Edip Baksı

Makam: Hicaz

Usûl: Aksak”

“39. NEREDEN SEVDİM O ZÂLİM KADINI

Beste: Selahattin Pınar

Güfte: Yusuf Ziya Ortaç

Makam: Kürdîlihiczâr

Usûl: Aksak”

“40. MUHABBET BAĞI

Beste: Saadettin Kaynak

Güfte: ?

Makam: Hicaz

Usûl: Düyek”

“41. BİZ HEYBELİ’DE HER GECE MEHTABA ÇIKARDIK

Beste – Güfte: Yesari asım Arsoy

Makam: Sultaniyegâh Şarkı

Usûl: Aksak”

“42. ÇİLE BÜLBÜLÜM ÇİLE

Beste: Saadettin Kaynak

Güfte: Vecdi Bingöl

Makam: Muhayyer Şarkı

Usûl: Düyek”

“43. ENDÜLÜS’TE RAKS

Beste: Münir Nurettin Selçuk

Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

Makam: Kürdîlihiczâr

Usûl: Sofyan”

“44. KALAMIŞ

Beste: Münir Nurettin Selçuk

Güfte: Behçet Kemal Çağlar

Makam: Nihavend

Usûl: Aksak”

“45. DÖNÜLMEZ AKŞAMIN UFKUNDAYIZ

Beste: Münir Nurettin Selçuk

Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

Makam: Segâh Şarkı

Usûl: Düyek”

“46. İMKÂNSIZ

(MİLLİYET GAZETESİ 1989’UN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
1.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Zekâi Tunca

Güfte: Cemal Safi

Makam: Kürdîlîhicazkâr

Usûl: Düyek”

“47. DEDİLER ZAMANLA HEP

(MİLLİYET GAZETESİ 1990’IN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
3.’LÜK ÖDÜLÜ)

Beste: Bilge Özgen

Güfte: İlter Yeşilay

Makam: Hicaz

Usûl: Düyek”

“48. GEL GÖNLÜMÜ YERDEN YERE VURMA GÜZEL

(MİLLİYET GAZETESİ 1991’İN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE
1.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Erдің Çelikkol

Güfte: Mustafa Töngemen

Makam: Nihavend

Usûl: Nim Sofyan”

“49. YAĞDIR MEVLÂM SU

(MİLLİYET GAZETESİ 1986’NIN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE 8.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Mahmut Oğul

Güfte: Erol Martal

Makam: Hüseyinî

Usûl: Aksak”

“50. HİÇ BİR ŞEYDE GÖZÜM YOK

(MİLLİYET GAZETESİ 1988’İN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE 1.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste – Güfte: Fethi Karamahmutoğlu

Makam: Hicaz

Usûl: Düyek”

“51. KULAKLARIN ÇINLASIN

(MİLLİYET GAZETESİ 1972’NİN EN SEVİLEN 10 ŞARKI ANKETİ’NDE 6.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Şekip Ayhan Özışık

Güfte: Ülkü Aker

Makam: Kürdî

Usûl: Sofyan”

“52. BAK YEŞİL YEŞİL

(MİLLİYET GAZETESİ 1974’ÜN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE 1.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Mustafa Seyran

Güfte: Mehmet Erbulan

Makam: Segâh Şarkı

Usûl: Yürük semai”

“53. DUYDUM Kİ UNUTMUŞSUN

(MİLLİYET 1974’ÜN EN SEVİLEN 10 ŞARKI ANKETİ’NDE 8.’LİK ÖDÜLÜ)

Beste: Selahattin Altınbaş

Güfte: Turgut Yarkent

Makam: Muhayyerkürdî

Usûl: Semai”

“54. BİR İLKBAHAR SABAHI

(MİLLİYET GAZETESİ 1985’İN EN SEVİLEN 10 ŞARKISI ANKETİ’NDE 1.’LİK ÖDÜLÜ),

(HÜRRİYET GAZETESİ 1985 TÜRK SANAT MÜZİĞİ DALINDA ALTIN KELEBEK ÖDÜLÜ)

Beste: Erdoğan Berker

Güfte: Bekir Mutlu

Makam: Nihavend

Usûl: Düyek”

“55. BİR SEVGİ İSTİYORUM

(HÜRRİYET GAZETESİ 1983 TÜRK SANAT MÜZİĞİ DALINDA ALTIN KELEBEK ÖDÜLÜ)

Beste: Necdet Tokatlıoğlu

Güfte: Halit Çelikoğlu

Makam: Nihavend

Usûl. Düyek”

“56. BEKLENEN ŞARKI

Beste: Zeki Müren

Güfte: Sabih Gözen

Makam: Nihavend

Usûl: Semai”

3.1.1. Eserlerin İçerik Analizi Yöntemi İle İncelenmesi

“**Tablo 3.1:** İçin için Yanıyor Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		
2	Mutsuzluk	Yanmak (2) , ah (1) , unutmak (2)	5
3	Aşk - Sevgi	Gönül (6) , güzel (1)	7
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Güneş (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1) , yüz (1)	2
9	Özlem	Aramak (5) , sormak (2)	7
10	Renk	Yeşil (1)	1
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Vefasız (1), hayırsız (1), yalancı (1)	3
		Toplam Kelime Sayısı	26

“

- “İçin İçin Yanıyor” Şarkı Sözünün Analizi

Şarkıda ayrılık teması var. Giden sevgilinin ardından, acı çeken kişinin duygularını içeriyor. Tüm olumsuz özelliklerine rağmen, giden sevgiliyi neden hala unutamadığını sorguluyor. Şair, sevgilinin hayırsız, vefasız, yalancı olduğunu kendisine itiraf etmesine rağmen, bir taraftan da, güzelliğini vurguluyor. Ancak kendisinin de, onun gibi, unutması gerektiğini söylüyor. Böylece giden sevgiliyi, sahip olduğu güzel vasıflarıyla överken, yine sahip olduğu olumsuz özellikleri nedeniyle yererek, unutması gerektiğini düşünüyor. Bu güftede, sevgilinin bütün güzellik unsurlarının toplandığı yüzü, teşbih sanatına göre değerlendirilerek, güneşe benzetilmiştir. Sözlerde, üzüntü, şaşkınlık ve daha çok çaresizlik, devamlı sürüp giden bir olgu olarak ifade edilmektedir. Şarkıdaki tekrarlarla, adeta bir tevekkül ve kadere razı olma hali dikkat çekmektedir. Mısra sonlarında tekrarlanan “Unut onu gönlüm, unut onu sende” cümlesiyle, “ne yapalım, yapacak bir şey yok, elden ne gelir” anlamında, ayrılığı kabulleniş vurgusu yapılmaktadır. Şair, güftede, anlamı zenginleştiren “soru sorma sanatı” ile çektiği ayrılık acısına cevap aramaktadır. “Neden, niçin arıyor, arıyor bu gönlüm” cümlesindeki “neden” ve “niçin” kelimeleri eş anlamlı kelimeler olup, bunların yan yana kullanılmasıyla anlam kuvvetlendirilmek istenmiştir. Bu güftede, bir taraftan sevgili ile kavuşamama nedeniyle acı çeken, diğer yandan sevgiliyi unutmama arzusundaki bir âşık portresi çizilmektedir. Böylesi karmaşık duygular içinde olan şair, güftenin tamamında kendi gönlü ile söyleşmektedir. Bunu da güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak başarmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler sırasıyla, “gönül”, “aramak, ”sormak, “yanmak”, “unutmak” şeklinde olup, “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk” ve “Özlem” kategorilerine aittir.

1964 yılında dinleyici ile buluşan bu eser, zemin-nakarat-meyan- nakarat şeklindeki, klasik şarkı formunda değil, sadece zemin- nakarat şeklinde bestelenmiş olup, fantezi şarkı formunun ilk örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Gerek güftede kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş, sanatçının diğer eserleri gibi, hem yaşadığı dönemde, hem de günümüzde zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Sanatçı Neşe Can tarafından Grafson Plak’a okunan bu eser, Şekip Ayhan Özışık’a, Türkiye’de ilk

Altın Plak alan besteci unvanını kazandırmıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021).

Şekip Ayhan Özışık şarkıları Yeşilçam filmlerinin fon müziklerinde ve şarkı ismine yazılan senaryolarda da kullanılmıştır.



“Tablo 3.2: Veda Busesi Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Bırakmak (1) , gitmek (1) , öksüz (1) , tavır (1) , veda (1) , acı (1) , alev (1) , ey (1)	8
3	Aşk-Sevgi	Buse (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Alın (1) , yüz (1) , dil (1) , el (1)	4
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	13

“

- “Veda Busesi” Şarkı Sözünün Analizi

Şiir, Türk edebiyatında “Beş Hececiler” olarak adlandırılan şairlerden biri olan Orhan Seyfi Orhon’a aittir. Yani konuşulan halk dili şiire yansıtılmış ve hece vezni kullanılmıştır. Şair, kanser hastası olan kızının hayatını kaybetmesi üzerine bu şiiri yazmıştır. Yıllar sonra Yusuf Nalkesen tarafından bestelenen şiirin tamamında, şair kendisi ile söyleşmektedir. Ayrılık teması çok güçlü bir şekilde işlenmiştir. Kendisine veda eden kişinin ardından, acı çeken kişinin yoğun duygularını yansıtmaktadır. Ayrılık yani veda sırasında, kendisine verdiği sözleri tutamadığı için yine kendisini sorgulamaktadır. Sözlerde, derin bir üzüntü, kendisine kızgınlık ve daha çok çaresizlik ifade edilmektedir. Şair, güfteye, anlamı zenginleştiren “sorma sanatı” ile, veda sırasında engel olamadığı çaresizlik hâl ve görüntüsüne cevap aramaktadır. Bu güfteye, bir taraftan sevdiğinden ayrıldığı için acı çeken, diğer yandan veda anında sergilediği kontrolsüz tavırlar nedeniyle kendisine hayıflanan bir kişinin portresi çizilmektedir. Şair bu güçlü duygu aktarımını, güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak başarmış ve böylece Türk edebiyatının en önemli şiirlerinden birisine hayat vermiştir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “Mutsuzluk” kategorisine ait olup, “bırakmak”, “gitmek”, “öksüz”, “tavır”, “veda”, “acı” ve “alev” şeklindedir.

1937 yılında yazılan şiir, 1956 yılında Yusuf Nalkesen tarafından Muhayyerkürdî makamında bestelenmiş ancak 1970 yılında ilk kez Nesrin Sipahi tarafından seslendirilerek dinleyici ile buluşmuştur (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Eser fantezi şarkı formunun en başarılı örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Gerek güfteye kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş, günümüze kadar hâlâ zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır.

“Tablo 3.3: Gözleri Aşka Gülen Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Gülmek (2)	2
2	Mutsuzluk	Ah (1) , elem (1), acı (1)	3
3	Aşk-Sevgi	Aşk (2) , gönül (1) , güzel (1) , sevmek (1) , yâr (1)	6
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Söğüt (1) , dal (1) , güneş (1) , rüzgâr (1) , esmek (1)	5
5	Din-İnanç		
6	Zaman	Gece (2) , ömür (2) , sonbahar (1)	5
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (2) , bağır (1)	3
9	Özlem	Beklemek (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	25

“

- “Gözleri Aşka Gülen” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede, bir taraftan sevgiliye duyulan aşk coşkulu bir şekilde ifade edilirken, diğer yandan sevgilinin olmadığı zamanın acı ve elem dolu olduğu belirtilmektedir. Sevgilinin varlığı teşbih sanatına göre değerlendirilerek, güneşe, taze söğüt dalına benzetilmiş, onu sevmenin ne kadar güzel olduğu “ah ne güzel, ne güzel seni sevmek” şeklinde tekrar edilen sözlerle vurgulanmıştır. Sıkça tekrarlanan “Gel bana her gece sen” cümlesiyle, aşkı ve hayatı birlikte yaşamak için sevgiliye bir çağrı yapılmaktadır. Şair coşkulu bir şekilde anlattığı aşkı, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “ aşk”, “gülmek”, “ömür”, “gece”, “göz” şeklinde olup, “Aşk-Sevgi”, “Zaman” ve “Vücut-Çehre” kategorilerine aittir.

Beste ve güftesi Gündoğdu Duran’a ait olan Nihavend şarkı 1959 tarihlidir (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Eser, fantezi şarkı formunun ilk örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Gerek güftede kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun Nihavend makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş ve günümüze kadar gelmesini sağlamıştır.

“Tablo 3.4: İnleyen Nağmeler Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Gülmek (1) , zevk (1)	2
2	Mutsuzluk	İnlemek (1)	1
3	Aşk-Sevgi	Sevdalı (1) , arzu (1), aşk (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Kuş (1) , martı (1) , deniz (1) , dalga (1)	4
5	Din-İnanç	Ruh (1)	1
6	Zaman	Bahar (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk	Yeşil (1)	1
11	Müzik	Nağme (1) , şarkı (1)	2
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Şen (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	16

“

- “İnleyen Nağmeler” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Zeynettin Maraş’a ait olan Nihavend makamındaki bu eserde aşk, doğa tasvirleriyle pekiştirilerek, coşkulu bir şekilde anlatılmıştır. Güftede İstanbul Türkçesini kullanan şair, hece veznini tercih etmiştir. 1966 tarihinde bestelenen eser, fantezi şarkı formunun güzel örneklerinden biridir. Güftede gösterişten uzak, yalın bir dil, basitleştirilmiş şarkı formu ve Nihavend makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. Sanatçının diğer eserleri gibi bu eser de günümüzde hâlâ zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. “Uçan kuşlar, martılar, yeşil tatlı bir bahar” veya “Bir deniz ki aşk dolu dalgalar vardı” gibi cümleler kullanması, şairin doğa karşısında duygulanarak, doğanın güzelliklerine vurgu yapması, pastoral şiir izleri taşımaktadır. Şarkıda “kuş”, “martı”, “deniz”, “dalga”, “gülmek”, “zevk”, “nağme”, “şarkı” gibi kelimeler eşit şekilde tekrarlanmıştır. Ancak “Doğa-Çiçek-Hayvan”, “Mutluluk” ve “Müzik” kategorileri diğer kategorilerden daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.5: Agora Meyhanesi Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Şahane (1)	1
2	Mutsuzluk	Susuzluk (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Damla (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gece (2) , akşam (1)	3
7	Yer / Mekân	Agora Meyhanesi (1)	1
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Hatırlamak (1) , ümit (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Divane (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	11

“

- “Agora Meyhanesi” Şarkı Sözünün Analizi

İsmet Nedim Saatçi’nin 1968 yılında bestelediği, güftesi Dr. Onur Şenli’ye ait olan Muhayyerkürdî makamındaki bu eserde sevgiliye duyulan özlem ve çekilen aşk acısı etkili bir dil kullanımı ile anlatılmıştır. Güfteyi İstanbul Türkçesi ile yazan şair, hece veznini tercih etmiştir. Fantezi şarkı formunun bilinen en eski örneklerinden biridir. Güftede gösteriştan uzak, yalın bir dil, basitleştirilmiş şarkı formu ve Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. Sanatçının diğler eserleri gibi bu eser de günümüzde hâlâ zevkle çalınır, söylenir ve dinlenmektedir. “Bu gece benim gecem, cama vuran her damlada seni hatırlıyorum ve sana susuzluğumu” cümlesinin eserin nakarat bölümünü oluşturması, ayrılık temasını güçlü bir şekilde vurgulamak amacı taşımaktadır. Eserde “susuzluk”, “aşk”, “hatırlamak”, “ümit”, “divane” gibi ayrılık ve hasret duygularını çağrıştıran sözcükler eşit sayıda kullanılmıştır. “Zaman” ve “Özlem” kategorileri, diğler kategorilere göre daha sık tekrar edilmiştir.

“Tablo 3.6: Boş Çerçeve Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yalnız (4) , yaş (1) , ah (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , güzel (1) , seven (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Bülbül (1) , gül (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	El (1) , göz (1)	2
9	Özlem	Hatıra (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Çılgın (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Boş Çerçeve” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi İsmet Nedim Saatçi, güftesi Şendoğan Arda’ya ait olan Muhayyerkürdî makamındaki 1976 tarihli bu eserde terk edip giden sevgiliye duyulan özlem, çekilen aşk acısı ve çaresizlik hissi etkili bir şiir dili ile anlatılmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, fantezi şarkı formunun en güzel örneklerinden birine aittir. Gösteriştan uzak, yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. İsmet Nedim Saatçi şarkıları Yeşilçam filmlerinin fon müziklerinde ve şarkı ismine yazılan senaryolarda da kullanılmıştır. Sanatçının diğer eserleri gibi bu eser de günümüzde hâlâ zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. “Artık bülbül ötmüyor gül dolu pencereme. Yalnız hatıran kaldı ah boş kalan çerçevede” cümlesinin eserin nakarat bölümünü oluşturması, ayrılık ve yalnızlık temasını çok güçlü bir şekilde vurgulamak amacı taşımaktadır. Eserde dört kez “ayrılık” kelimesi kullanılmıştır. Buna karşılık “yaş”, “ah”, “aşk”, “bülbül”, “gül”, “hatıra” gibi hasret ve çaresizlik gibi duygularını çağrıştıran sözcükler eşit sayıda kullanılmıştır. “Aşk-Sevgi” ve “Mutsuzluk” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık tekrar edilmiştir.

“Tablo 3.7: Senede Bir Gün Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Solmak (2) , gam (1) , üzölmek (1) , yanmak(1) adamak (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Gönöl (1) , aşk (1) , can (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Göl (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Her zaman (2) , ay (1) , sene (2) ,göl (2)	7
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Yanak (1) , dudak (1)	2
9	Özlem	Beklemek (1) , anmak (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	21

“

- “Senede Bir Gün” Şarkı Sözünün Analizi

Şarkıya, Türk Sanat Müziği’nde en fazla işlenen, ayrılık konusu hâkimdir. Bestesi Şekip Ayhan Özışık, güftesi Sadık Şendil’e ait olan Zirgüleli Hicaz makamındaki bu eserde, çok erken olduğu düşünülen ayrılık, “gönlümde açmadan solan bir gülsün” gibi vurucu bir cümle ile anlatılmıştır. Aylar, yıllar boyu süren bekleyişe karşılık, sevgilinin senede bir gün de olsa gelmesi ümit edilmektedir. “Ağarsın saçlarım, solsun yanağım, adını anmaktan yansın dudağım ve “Bu aşka canımı adayacağım, yeter ki gel bana senede bir gün” gibi cümlelerle, sevgiliyi bekleyişin bir ömür boyu süreceğine dair verilen bir söz vardır. Çekilen aşk acısı ve çaresizlik hissi etkili bir şiir dili kullanılarak anlatılmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, fantezi şarkı formunun en önemli örneklerinden biri sayılmaktadır. Gösterişten uzak, yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Zirgüleli Hicaz makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. Şekip Ayhan Özışık şarkıları Yeşilçam filmlerinin fon müziklerinde ve şarkı ismine yazılan senaryolarda da kullanılmıştır. Senarist Sadık Şendil’in bir Yeşilçam filmine özel olarak yazdığı bu güfte 1965 yılında bestelenmiştir. Sanatçının diğer eserleri gibi bu eser de günümüzde hâlâ zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. “Yeter ki gel bana senede bir gün” cümlesinin, eserin nakarat bölümünü oluşturması, ayrılık ve yalnızlık temasını çok güçlü bir şekilde vurgulamak amacı taşımaktadır. Eserde en çok “solmak”, “sene”, “gün”, “her zaman” kelimeleri kullanılmıştır. Buna karşılık “gam”, “üzülmek”, “yanmak”, “adamak”, “beklemek”, “anmak” gibi ayrılık, hasret ve çaresizlik gibi duyguları çağrıştıran sözcükler eşit sayıda kullanılmıştır. “Mutsuzluk” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık tekrar edilmiştir.

“Tablo 3.8: Sevemez Kimse Seni Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Kaybetmek (1) , korkmak (1) , unutmak (1) , yalnız (1) , bırakmak (1)	5
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (3) , sevgili (1) , sevgi (1)	5
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Her gün (1) , her an (1) , gün (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Düşünmek (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	14

“

- “Sevemez Kimse Seni” Şarkı Sözünün Analizi

Şarkıda yaşanan bir aşk ve var olan sevgiliyi kaybetme korkusu işlenmiştir. “Her gün seni düşünür, her an seni yaşarım. Seni sevmekten değil, kaybetmekten korkarım” cümlelerinin, şarkının nakarat bölümünü oluşturması ile bu duyguya vurgu yapılmıştır. Şair, sevgili olmadan yaşanacak hayatın anlamsız olduğunu belirtmesine rağmen, bir taraftan da yaşanan aşkın güzelliğini anlatmaktadır. Bu güftede, olası bir ayrılık durumunda yaşanabilecek mutsuzluk ve daha çok çaresizlik, devamlı sürüp giden bir olgu olarak ifade edilmektedir. Bir taraftan sevgili ile yaşanan güzel bir aşk, diğer taraftan bu aşk ve sevgiliyi kaybetme korkusu yaşayan bir âşık portresi çizilmektedir. Böylesi karmaşık duygular içinde olan şair, güftenin tamamında sevgili ile söyleşmektedir. Bunu da güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak başarmıştır. Beste ve güftesi Suat Sayın’a ait olan Hicaz Fantezi eser, günümüzde de hâlâ beğeni ile dinlenmektedir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelime “sevmek”. Buna karşılık “kaybetmek”, “unutmak”, “korkmak”, “yalnız”, “bırakmak” gibi ayrılık ve korku içeren kelimeler eşit şekilde kullanılmıştır. “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk” ve “Zaman” kategorileri diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

“Tablo 3.9: Gizli Aşk Bu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Zevk (1) , neşe (1)	2
2	Mutsuzluk	Dert (2) , veda (2) , solmak (1) , hicran (1), gam (1) , feda (1)	8
3	Aşk- Sevgi	Aşk (2) , arzu (1) , gönül (1) , sevmek (1)	5
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Bahar (1) , gül (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1)	1
9	Özlem	Hayal (1), hasret (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	20

“

- “Gizli Aşk Bu Söyleyemem” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Zeynettin Maraş’a ait olan 1966 tarihli Nihavend makamındaki bu şarkıda, yaşanan gizli bir aşk ve bu durumdan duyulan mutsuzluk işlenmiştir. “Arzular bir hayal oldu, baharımın gülleri soldu. Gönlüm hicran, hasret, gamla doldu” cümlelerinin, şarkının nakarat bölümünü oluşturması ile mutsuzluk ve umutsuzluk duygusuna vurgu yapılmıştır. Şair, yaşanan gizli aşkın, zevke, neşeye veda ettiren bir dert olduğunu söylemektedir. Bu güftede gizli bir aşk yaşadığı için çok mutsuz olan bir âşık portresi çizilmektedir. Böylesi karmaşık duygular içinde olan şair, güftenin tamamında duyguları ile söyleşmektedir. Bunu da güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak yapmaktadır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler “dert”, “veda” ve “aşk”. Buna karşılık “solmak”, “hicran”, “gam”, “feda”, “hayal” ve “hasret” gibi ayrılık ve üzüntü duygularını içeren kelimeler eşit şekilde tekrarlanmıştır. “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk” kategorileri diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

“Tablo 3.10: Elbet Bir Gün Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yanmak (1) , ateş (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Sevgili (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Deniz (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gün (1) , mazi (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	El (2)	2
9	Özlem		-
10	Renk	Ak (1)	1
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	9

“

- “Elbet Bir Gün” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Mustafa Seyran’a ait olan Muhayyerkürdî makamındaki bu eser, Milliyet Gazetesi’nin düzenlediği 1973 Yılıın En Sevilen 10 Şarkı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Yaşanan gizli bir aşk ve bu durumdan duyulan mutsuzluk işlenmiştir. “Arzular bir hayal oldu, baharımın gülleri soldu. Gönlüm hicran, hasret, gamla doldu ”cümlelerinin, şarkının nakarat bölümünü oluşturması ile mutsuzluk ve umutsuzluk duygusuna vurgu yapılmıştır. Şair, yaşanan gizli aşkın, zevke, neşeye veda ettiren bir dert olduğunu söylemektedir. Bu güfteye gizli bir aşk yaşadığı için çok mutsuz olan bir âşık portresi çizilmektedir. Böylesi karmaşık duygular içinde olan şair, güftenin tamamında duyguları ile söyleşmektedir. Bunu da güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak yapmaktadır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler “dert”, “veda” ve “aşk”. Buna karşılık “solmak”, “hicran”, “gam”, “feda”, “hayal” ve “hasret ”gibi ayrılık ve üzüntü duygularını içeren kelimeler eşit şekilde tekrarlanmıştır. “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk” kategorileri diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

“Tablo 3.11: Nasıl Geçti Habersiz Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Mutluluk (1)	1
2	Mutsuzluk	Gözyaşı (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Güzel (2) , aşk (1) , güzellik (1). kalp (1)	5
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Çiçek (3) , ceylan (1) , pınar (1) , kuş (1) , ağaç (1), bahar (1) , dal (1)	9
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yıllar (1) , an (1) , dün (1) , gün (1)	4
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Dudak (1) , göz (1)	2
9	Özlem	Hatırlamak (1) , anmak (1)	2
10	Renk	Beyaz (1)	1
11	Müzik	Şarkı (1)	1
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	26

“

- “Nasıl Geçti Habersiz” Şarkı Sözünün Analizi

Teoman Alpay’ın bestelediği, güftesi Nihat Açar’a ait olan Hicaz makamındaki bu eserde mazide kalan bir aşk, sevgili ve geçmişe duyulan özlem etkili bir şiir dili ile anlatılmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, fantezi şarkı formunun unutulmaz örneklerinden biridir. Gösterişten uzak, yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Hicaz makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. Teoman Alpay şarkıları Yeşilçam filmlerinin fon müziklerinde ve şarkı ismine yazılan senaryolarda da kullanılmıştır. Sanatçının diğer eserleri gibi bu eser de günümüzde hâlâ zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. “Hani o saçlarına taç yaptığım çiçekler, hani o güzel gözlü ceylanların pınarı”. “Hani kuşlar, ağaçlar, binbir renkli çiçekler, nasıl yakalamıştık saçlarında baharı” gibi cümlelerin eserin nakarat bölümünü oluşturması ile, ayrılık, yalnızlık ve geçmişe duyulan derin özlem teması çok güçlü bir şekilde işlenmiştir. Eserde “Doğa-Çiçek-Hayvan”, “Aşk-Sevgi” ve “Zaman” kategorileri, diğerlerine göre fazla sayıda kullanılmıştır. “Çiçek” ve “güzel” kelimeleri en çok olmak üzere, “ceylan”, “pınar”, “kuş”, “ağaç”, “bahar”, “dal”, “yıllar”, “hatırlamak” ve “anmak” gibi doğa ve geçen zamanı hatırlatan kelimeler eşit oranda tekrar edilmiştir.

“Tablo 3.12: Akşam Oldu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Hüzün (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Sevgili (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Mehtap (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Akşam (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1)	1
9	Özlem	Özlem (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	6

“

- “Akşam Oldu Hüzünlendim” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Semahat Özdenses, güftesi Ahmet Cengizoğlu’na ait olan Uşşak makamındaki bu eserde geçmişte kalan bir aşk ve sevgiliye yapılan çağrı kısa fakat etkili bir şiir dili ile anlatılmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, Türk Sanat Müziği’nin önemli örneklerinden biridir. Yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Uşşak makamının kullanılması, eserin geniş halk kitleleri tarafından kabul görmesine ve günümüze kadar beğeni ile dinlenmesine neden olmuştur. Sadece dört mısradan oluşan şiirde, derin bir yalnızlık ve hüznün duygusu hissedilmektedir. “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi”, “Doğa-Çiçek-Hayvan”, “Zaman”, “Vücut-Çehre” ve “Özlem” kategorilerinin eşit oranda kullanıldığı görülmektedir. “Hüzün”, “sevgili”, “mehtap”, “akşam”, “göz” ve “özlem” kelimeleri ise benzer sayıda tekrar edilmiştir.

“Tablo 3.13: Ben Gamlı Hazan Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Gam (1) , vazgeçmek (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din	Melek (1)	1
6	Zaman	Hazan (1) , bahar (2) , vakit (1)	4
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	8

“

- “Ben Gamlı Hazan” Şarkı Sözünün Analizi

Melahat Pars’ın bestelediği, güftesi Sıtkı Angınbaş’a ait olan Hicaz makamındaki bu eserde, yaş farkından kaynaklanan imkânsız bir aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Şair, kendisine duygularını açan kişiye, kendisinin bu aşk için uygun olmadığını, aşkı daha genç birisinde araması gerektiğini vurgulamaktadır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, Türk Sanat Müziği’nin önemli örneklerinden biridir. Yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Hicaz makamının kullanılması, eserin geniş halk kitleleri tarafından kabul görmesine ve günümüze kadar beğeni ile dinlenmesine neden olmuştur. “Mutsuzluk” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilerden fazla kullanılmıştır. “Gam”, “vazgeçmek”, “aşk”, “melek”, “hazan”, “bahar” ve “vakit” gibi kelimelerin kullanım sıklığı eşittir.

“Tablo 3.14: Mehtaplı Gecelerde Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Ah (3) , yanmak (2) , çekmek (2) , çile (2)	9
3	Aşk-Sevgi		-
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Mehtap (1)	1
5	Din-İnanç	Allah (1)	1
6	Zaman	Gece (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Anmak (2)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	14

“

- “Mehtaplı Gecelerde” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede, uzun zamandır süregelen çaresizce bir bekleyiş, sevgiliye duyulan aşk, özlem ve çekilen çileler etkin bir dil kullanımı ile anlatılmaktadır. Sevgilinin olmadığı zamanın acı, keder ve çile dolu olduğu, “Yeter Allahım yeter çektiğim çile” şeklindeki sözlerle vurgulanmıştır. “Belki gelirsin diye boş yere yandım” cümlesi ile de umutsuzca sürdürülen bekleyişe dikkat çekilmiştir. Şair hüznü ifadelerle anlattığı aşkı, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “ah”, “yanmak”, “çekmek”, “çile” ve “çekmek” şeklinde olup, “Mutsuzluk” ve “Özlem” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

Beste ve güftesi Sevim Şengül’e ait olan Uşşak makamındaki şarkı Türk Sanat Müziği’nin güzel örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Eser halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılardan biridir.

“Tablo 3.15: Şimdi Uzaklardasın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Kavuşmak (1)	1
2	Mutsuzluk	Hicran (1) , ayrılmak (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Gönül (1) , sevda (1)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Bahçe (1) , çiçek (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Hayal (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	8

“

- “Şimdi Uzaklardasın” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Zeki Müren’e ait olan Sûzînâk makamındaki bu eserde, biten bir aşk ve artık uzaklarda olan bir sevgiliye duyulan özlem dile getirilmektedir. Şair, bu ayrılığın kendisine yaşattığı hüznü iki dörtlükte az fakat çok güçlü sözcüklerle anlatmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, Türk Sanat Müziği’nin önemli eserlerinden biridir. Yalın bir dil ile yazılan güfte, basitleştirilmiş şarkı formu ve Sûzînâk makamının kullanılması, eserin geniş halk kitleleri tarafından kabul görmesine ve günümüze kadar beğeni ile dinlenmesine neden olmuştur. “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorileri, diğer kategorilerden fazla kullanılmıştır. “Hicran”, “ayrılmak”, “gönül”, “sevda”, “bahçe”, “çiçek” ve “hayal” gibi kelimelerin kullanım sıklığı eşittir.

“Tablo 3.16: Gençliğe Veda Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Mesut (1)	1
2	Mutsuzluk	Elveda (6) , ey (1) , yalvarmak (1) , heyhat (1) , ah (1)	10
3	Aşk-Sevgi	Yaprak (1) , sema (1)	2
4	Doğa-Çiçek-Hayvan		
5	Din-İnanç	Tanrım (1)	1
6	Zaman	Gün (1) , mevsim (2) , yıllar (1)	4
7	Yer / Mekân		
8	Vücut-Çehre	El (1)	1
9	Özlem	Hatıra (1) , ümit (2)	3
10	Renk		
11	Müzik		
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		
		Toplam Kelime Sayısı	22

“

- “Gençliğe Veda” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Yıldırım Gürses’e ait olan Muhayyerkürdî makamındaki bu eserde, şair kendi gönlü ile söyleşmekte ve Tanrı’ya yalvarmaktadır. Eski mesut günler, giden gençlik yâd edilmekte ve tekrarı olmayan hatıralar için hüznü duyulmaktadır. “Yine mevsimler dönecek, yine yapraklar düşecek, giden gençliğim hiç geri gelmeyecek” gibi bir nakarat ile şair, bu ümitsizliğin kendisine yaşattığı hüznü çok güçlü sözcüklerle anlatmıştır. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, Türk Sanat Müziği’nin en güzel eserlerinden biridir. Yalın bir dil ile yazılan güfte ve batı müziğinin tonal yapısına uygun Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eserin geniş halk kitleleri tarafından beğenilmesine ve günümüze kadar çalınıp, söylenip, dinlenmesine neden olmuştur. “Mutsuzluk”, “Zaman” ve “Özlem” kategorileri, diğer kategorilerden fazla kullanılmıştır. En sık kullanılan kelimeler “elveda”, “mevsim” ve “ümit” olmakla birlikte, “yalvarmak”, “heyhat”, “ah”, “sema”, “Tanrım”, “gün”, “mevsim”, “yıllar”, “hatıra” gibi kelimelerin kullanım sıklığı eşittir.

“Tablo 3.17: Yıllar Sonra Rastladım Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		
2	Mutsuzluk	Yakmak (1) , ah (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Sevgili (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Yemin (1)	1
5	Din-İnanç		
6	Zaman	Yıl (2) , gün (4) , mazi (3)	9
7	Yer / Mekân		
8	Vücut-Çehre	Göz (1)	1
9	Özlem	Hatıra (1)	1
10	Renk		
11	Müzik		
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Yıllar Sonra Rastladım” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Yıldırım Gürses’e ait olan Muhayyerkürdî makamındaki bu eserde şair, yıllar sonra çocukluk aşkı ile karşılaştığında neler hissettiğini anlatmaktadır. “Gelmez o günler, dönmez o günler, mazide kaldı hep” gibi bir cümle ile ümitsizliğin kendisine yaşattığı hüznü çok güçlü sözcüklerle dile getirmektedir. İstanbul Türkçesi ile yazılan ve hece vezni kullanılan şiir, Türk Sanat Müziği’nin en güzel eserlerinden biridir. Yalın bir dil ile yazılan güfte ve batı müziğinin tonal yapısına uygun Muhayyerkürdî makamının kullanılması, eserin geniş halk kitleleri tarafından beğenilmesine ve günümüze kadar çalınıp, söylenip, dinlenmesine neden olmuştur. “Mutsuzluk” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilerden fazla kullanılmıştır. En sık kullanılan kelimeler “yıl”, “gün” ve “mazi” olmakla birlikte, “yakmak”, “ah”, “sevgili”, “yemin” ve “hatıra” gibi kelimelerin kullanım sıklığı eşittir.

“Tablo 3.18: Kapın Her Çalındıkça Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Kaybetmek (1) , yalnız (1)	2
3	Aşk-Sevgi		-
4	Doğa-Çiçek-Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Beklemek (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	3

“

●“Kapın Her Çalındıkça” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Yusuf Nalkesen’e ait olan, 1960 tarihli Muhayyerkürdî makamındaki bu eser sadece iki dörtlük halinde yazılmış olmasına rağmen, sevgiliye yapılan sitem çok güçlü kelimelerle ifade edilmiştir. Özellikle “Kapın her çalındıkça, o mudur diyeceksin, beni kaybettin artık, sen çok bekleyeceksin” dörtlüğü ile kesin bir ayrılığa dikkat çekilmektedir. Şair hüznü ifadelerle anlattığı ayrılığı, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “kaybetmek”, “yalnız” ve “beklemek” şeklinde olup, sadece “Mutsuzluk” ve “Özlem” kategorileri kullanılmıştır.

“Tablo 3.19: Söyle Naz mı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Uzak (1) , kaçmak (1) , feda (1) ,dargınlık (1) , üzme (1)	5
3	Aşk- Sevgi	Naz (1) , can (2) , sevmek (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Kış (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Kaş (1) , dil (1)	2
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Pişman (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	13

“

- “Söyle Naz mı Bu Kaş Çatış” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, dargın olduğu sevgilinin kendisinden uzaklaşması üzerine, duyduğu üzüntüyü, sevgiliye seslenerek, etkin bir dil kullanımı ile anlatmaktadır. Sevgilinin olmadığı zamanın, kendisi için kış mevsiminden farksız olduğunu vurgulayan şair, “Canımın taa içisin sen, nasıl severim bir bilsen” şeklindeki dizelerini nakarat olarak kullanması ise sevgiliye yapılan samimi bir çağrının ifadesidir. Dargınlık nedeniyle sevgiliden uzak kalan şair, hissettiği hüznü güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “uzak”, “kaçmak”, “feda”, “dargınlık”, “üzmek”, “naz”, “can”, “sevmek”, “kış”, “kaş”, “dil” ve “pişmanlık” şeklinde olup, “Aşk-Sevgi” ve “Mutsuzluk” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

Beste ve güftesi Yusuf Nalkesen’e ait olan 1961 tarihli Kürdîlîhicazkâr makamındaki şarkı Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır. Eser halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılardan biridir

“Tablo 3.20: O Ağacın Altı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Neşe (1)	1
2	Mutsuzluk	Üzgün (1) , yanmak (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Güzel (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Ağaç (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Mevsim (1) , gün (2) , tarih (1)	4
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	El (2) , kalp (1) , diz (1)	4
9	Özlem	Hayal (1) , anmak (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik	Şarkı (1)	1
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	16

“

- “O Ağacın Altı” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, geçmişte sevgilisi ile gezdiği yerlere tekrar gelerek, eski hatıraları ve maziden kalan izleri yâd etmektedir. Özellikle “O ağacın altını şimdi anıyor musun, o güzel günler için bilmem yanıyor musun” dizeleriyle de sevgiliye seslenmektedir. Bu dizelerin aynı zamanda nakarat olarak kullanılması da şiirin etkisini arttırmaktadır. Geçmişe dair duyduğu özlemi ve sevgilinin de aynı anıları hatırlayıp, hatırlamadığını sorgulayan şair, bunları güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “üzgün”, “yanmak”, “güzel”, “ağaç”, “mevsim”, “gün”, “tarih”, “hayal”, “anmak”, “şarkı”, “kalp” ve “diz” şeklinde olup, “Zaman ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

Beste ve güftesi Yusuf Nalkesen’e ait olan 1970 tarihli Hicaz makamındaki şarkı, Milliyet Gazetesi’nin 1972 Yılı’nın En Sevilen 10 Şarkısı Anketinde onunculuk ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliği taşıyan eser, halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılardan biri olmuştur.

“Tablo 3.21: Üzöldüğün Şeye Bak Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Ayrılmak (1) , üzölmek (4) , dert (3)	8
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , güzel (2) , sevgi (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç	Peri (1)	1
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Rüya (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri		-
		Toplam Kelime Sayısı	14

“

- “Üzüldüğün Şeye Bak” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Turhan Taşan’a, güftesi Yalçın Benlican’a ait olan, 1989 tarihli Kürdî Fantezi şarkı, Milliyet Gazetesi’nin düzenlediği 1990 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketinde dokuzunculuk ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şair, sevdiğinden ayrılan kişi ile üzülmemesi gerektiği konusunda söyleşmektedir. “Bakıp bakıp resmine, türkü yakıp ismine, dert ekleyip derdine, üzüldüğün şeye bak” mısralarıyla da bu düşüncesini güçlü bir şekilde belirtmektedir. Şair, ayrılık acısı çeken kişi ile sohbetini, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “ayrılmak”, “üzülmek” ve “dert” şeklinde olup, “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi” ve “Özlem” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.22: Aynı Çatı Altında Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yalan (1) , hicran (1) , yara (1) , çile (1) , kin (1) , nefret (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , sevgi (2) , kalp (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Mazi (1) , yıllar (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1)	1
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Yorgun (2)	2
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Aynı Çatı Altında” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, birlikte yıllarını geçirdiği kişinin aslında kendisine sevgi değil, kin ve nefret duyduğunu fark ederek, onunla söyleşiyor. ”Yıllar yorgun, ben yorgun, boşa geçmiş seneler. Bende hicran yarası, bende bitmez çileler” dizelerinin şarkının nakaratını oluşturması ise ayrı bir anlam taşımaktadır. Zira şair, sevginin gerçek olmadığını öğrendiği an derin bir üzüntü duymakta ve artık aralarında paylaşacak hiçbir şey kalmadığını dile getirmektedir. Geçmişe dair duyduğu pişmanlık ve sevgilinin sahte sevgisini sorgulayan şair, bunları güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “sevgi” ve “yorgun” şeklinde olup, “Mutsuzluk ve “Aşk-Sevgi” kategorileri, diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

Beste ve güftesi Turhan Taşan’a ait olan 1986 tarihli Hicaz makamındaki eser, Milliyet Gazetesi’nin 1987 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketinde ikincilik ödülü almıştır. Şarkı ayrıca Hürriyet Gazetesi 1987 Türk Sanat Müziği dalında Altın Kelebek Ödülü’nün sahibi olmuştur (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliği taşıyan eser, halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile çalınan, söylenen ve dinlenen şarkılardan biri olmuştur.

“Tablo 3.23: Mihrabım Diyerek Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Hicran (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Gönül (2) , sevgili (1) , sevgi (1) , sevmek (1)	5
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Dal (1) , gül (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yıllar (1)	1
7	Yer / Mekân	Mihrap (1)	1
8	Vücut-Çehre	Yüz (1)	1
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	11

“

- “Mihrabım Diyerek” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, uzun yıllar boyunca sevdiği kişinin, kendisini bir türlü sevedemediğinin bilinciyle, yaşadığı üzüntüyü anlatmaktadır. Şair, sevgisinin büyüklüğüne karşılık, kendisine hicranı öğreten sevgiliye sitemle dolu dizeleri güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi’ni kullanarak aktarmış ve şiiri hece veznine uygun olarak yazmıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “gönül”, “sevgi”, “sevgili”, “sevmek” şeklinde olup, “Aşk-Sevgi” kategorisi, diğer kategorilere göre daha sık kullanılmıştır.

Bestesi Avni Anıl’a, güftesi Turgut Yarkent’e ait olan Nihavend makamındaki eser, Milliyet Gazetesi’nin 1980 Yılı’nın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde yedincilik ödülü almıştır. Şarkı ayrıca Hürriyet Gazetesi 1981 Türk Sanat Müziği dalında Altın Kelebek Ödülü’nün sahibi olmuştur (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliği taşıyan eser, halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile çalınan, söylenen ve dinlenen şarkılardan biri olmuştur.

“Tablo 3.24: Ağla Gitar Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Efkâr (1) , ağlamak (1)	2
3	Aşk-Sevgi		-
4	Doğa-Çiçek-Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yıllar (1) , gece (1) , sabah (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik	Gitar (2)	2
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	7

“

- “Ağla Gitar” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Avni Anıl’a, güftesi Ümit Yaşar Oğuzcan’a ait olan, Nihavend makamındaki şarkıda, uzun yıllardır süregelen yalnızlık hissi anlatılmak istenmiştir. Türk Edebiyatı’nın en önemli şairlerinden birisi olan Ümit Yaşar Oğuzcan tüm şiirlerinde olduğu gibi, aşk, ayrılık ve özlem temalarını, bu dizelerde de kusursuz bir şekilde dile getirmiştir. Hece vezninde yazılan şiir, Avni Anıl’ın Nihavend makamındaki bestesi ile mükemmel bir uyum sağlamıştır. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “yıllar”, “gece” ve “sabah”, “efkâr” ve “ağlamak” şeklinde olup, “Mutsuzluk” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilere göre önceliklidir.



Tablo 3.25: Ah Bu Şarkıların Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Horlanmak (1) , unutmak (1) , ah (4) , yara (1) , terk etmek (1)	8
3	Aşk- Sevgi	Güzel (2) , gönül (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Dağ (2) , gonca (1) , gül (1)	4
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Dudak (1) , göz (5) , yüz (1) , el (1) , kaş (1)	9
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik	Şarkı (4)	4
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	28

“

- “Ah Bu Şarkıların” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Avni Anıl’a, güftesi Şahin Çandar’a ait olan, Kürdilihicazkâr makamındaki şarkıda, karşılıksız bir sevgi ve şarkılarla hatırlanan sevgiliye sitem vardır. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Kürdilihicazkâr bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin unutulmaz eserlerinden biri meydana gelmiştir. İcra edilmeye başladığı günden beri halk tarafından çok sevilerek, günümüze kadar zevkle çalınan, söylenen ve dinlenen bir şarkı olmuştur. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “ah”, “güzel” ve “dağ”, “göz” ve “şarkı” şeklinde olup, “horlanmak”, “unutmak”, “gönül”, “gonca”, “dudak” ve “yüz” gibi kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.26: Samanyolu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Uzak (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Sevgi (2)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Mehtap (1) , güneş (1)	2
5	Din-İnanç	Ruh (2)	2
6	Zaman	Ömür (2) , yıllar (2) , gün (1)	5
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Kalp (2) , dudak (1) , göz (1)	4
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik	Şarkı (1)	1
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	17

“

- “Samanyolu” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Teoman Alpay’a ait olan Acemkürdî makamındaki şarkıda, sevgiliye duyulan büyük bir aşk, eşsiz dizelerle anlatılmaktadır. “Bir şarkısın sen ömür boyu süreceksin, dudaklarımdan yıllarca düşmeyecek” şeklindeki nakarat bölümü de bunun bir göstergesidir. 1970 tarihinde hece vezni olarak yazılan şiir ile Acemkürdî bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin unutulmaz eserlerinden biri meydana gelmiştir. İcra edilmeye başlandığı günden beri halk tarafından çok sevilerek, günümüze kadar zevkle çalınan, söylenen ve dinlenen bir şarkı olmuştur. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “sevgi”, “ruh”, “ömür”, “yıllar” ve “kalp” şeklinde olup, “uzak”, “mehtap”, “güneş”, “gün”, “dudak”, “göz” ve “şarkı” gibi kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Zaman” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.27: Sarmaşık Gülleri Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Sevgili (1) , aşk (1)	2
2	Mutsuzluk	Yalnızlık (1) , acı (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Kalp (2)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Sarmaşık (1) , gül (1)	2
5	Din-İnanç	Ruh (1)	1
6	Zaman	Yıllar (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Hatıra (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	11

“

- “Sarmaşık Gülleri” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Teoman Alpay’a ait olan Muhayyerkürdî makamındaki şarkıda, geçmişte yaşanan büyük bir aşk ve bu aşka duyulan özlem anlatılmaktadır. Şairin mazide kalan aşk sonrasında hâlâ yalnız ve acı içinde olduğu vurgulanmaktadır. “Alamaz bin sevgili kalbimdeki şu yeri, sanki içimde açan bu sarmaşık gülleri” şeklindeki nakarat bölümü de bunun bir göstergesidir. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Muhayyerkürdî bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “sevgili”, “aşk”, “yalnızlık”, “acı” ve “kalp”, “sarmaşık”, “gül”, “ruh”, “yıllar” ve “hatıra” şeklinde olup, kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Mutluluk”, “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorileri eşit ancak diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.28: Sevmekten Kim Usanır Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Ah (3) , ağlamak (1)	4
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1) , gönül (2) , seven (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç	Yemin (1)	1
6	Zaman	Gece (2)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Yüz (1) , koyun (1)	2
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	13

“

- “Sevmekten Kim Usanır” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Teoman Alpay’a, güftesi Hikmet Münir Ebcioğlu’na ait olan Rast makamındaki şarkıda, sevgiliye duyulan büyük bir aşk ve bu aşkın vazgeçilmez olduğu anlatılmaktadır. Şair, başka aşklar yaşa da sonunda yine sevgiliye dönmekte olduğunu vurgulanmaktadır. “Kaç kere yemin ettim, kaç gönüle de girdim. Sensiz yapamıyorum ah bak yine geri geldim” şeklindeki nakarat bölümü de bunun bir göstergesi olmuştur. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Rast makamındaki bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “ah”, “gönül”, “gece” şeklinde olup, “ağlamak”, “sevmek”, “seven”, “yemin”, “yüz” ve “koyun” gibi kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk” ve “Aşk-Sevgi” kategorileri diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.29: Ömrümce Hep Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk-Sevgi	Kalp (1)	1
4	Doğa-Çiçek-Hayvan		-
5	Din-İnanç		
6	Zaman	Ömür (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		
9	Özlem	Aramak (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	3

“

- “Ömrümce Hep Adım Adım” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, uzun yıllar boyunca sevdiği, ancak kalbinden başka hiçbir yerde bulamadığı sevgiliyi anlatmakta ve ona seslenmektedir. “Ben kalbimden başka yerde inan seni bulamadım” şeklindeki nakarat dizelerini kullanması, bu sonsuz arayışı vurgulamaktadır. Şiir, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanılarak aktarılmış ve hece veznine uygun olarak yazılmıştır. Şarkıda “kalp”, “gönül” ve “aramak” kelimeleri eşit sayıda tekrarlanmış olup, “Aşk-Sevgi”, “Zaman” ve “Özlem” kategorileri kullanılmıştır.

Bestesi İrfan Özbakır’a, güftesi Mehmet Erbulan’a ait olan Rast makamındaki eser, 1967 yılında bestelenmiştir. Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliği taşıyan eser, halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile çalınan, söylenen ve dinlenen şarkılardan biri olmuştur.

“Tablo 3.30: Gözyaşı Şarap Olsa Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Gözyaşı (1) , harap (1) , azap (1)	3
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (3) , arzu (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Arı (1) , bal (1) , petek (1) , gül (1) , dal (1) , çiçek (1)	6
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gençlik (1) , gün (1)	2
7	Yer / Mekân		
8	Vücut-Çehre		
9	Özlem	Emel (1) , umut (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	17

“

- “Gözyaşı Sarap Olsa” Şarkı Sözünün Analizi

Bu güftede şair, sevdiği kişi ile söyleşerek, her şartta hep kendisini seveceğini belirtmektedir. Şairin, sevgiliye duyduğu aşk, o denli güçlüdür ki, uğruna ölümü bile göze almaktadır. “Arım, balım, peteğim, gülüm, dalım, çiçeğim, bilsem ki öleceğim, yine seni seveceğim” şeklindeki nakarat dizelerini kullanması da, bu aşkın gücünü vurgulamaktadır. Şiir, güfte diline, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanılarak aktarılmış ve hece veznine uygun olarak yazılmıştır. Şarkıda “sevmek” en çok olmak üzere; “gözyaşı”, “harap”, “azap”, “arzu”, “arı”, “bal”, “petek”, “gül”, “dal”, “çiçek”, “gençlik”, “gün”, “emel” ve “umut” gibi kelimeler eşit sayıda tekrarlanmış olup, “Doğa-Çiçek-Hayvan”, “Aşk-Sevgi”, “Mutsuzluk”, “Zaman” ve “Özlem” kategorileri kullanılmıştır.

Beste ve güftesi İsmet Nedim Saatçi’ye ait olan Rast makamındaki eser, Türk Sanat Müziği’nin çok sevilen örneklerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Seslendirildiği ilk günden beri halk tarafından kabul görmüş ve günümüze kadar beğeni ile çalınan, söylenen ve dinlenen şarkılardan biri olmuştur.

“Tablo 3.31: Aşkınla Yana Yana Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yanmak (2) , kül (1)	3
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , gönül (2) , kalp (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gençlik (1) , çağ (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Anmak (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	10

“

- “Aşkınla Yana Yana” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi İsmet Nedim Saatçi’ye, güftesi Mehmet Erbulan’a ait olan Muhayyerkürdî makamındaki şarkıda, alınan ayrılık kararı sevgiliye anlatılmaktadır. Şair, ne kadar zor olsa da, bu kararı uygulayacağını ve asla geri dönmeyeceğini vurgulamaktadır. “Geçse de gençlik çağım, boş kalsa da kucağım, sözümü tutacağım, adını anmayacağım” şeklindeki nakarat bölümü de bunun bir göstergesi olmuştur. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Muhayyerkürdî makamındaki bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “yanmak” ve “gönül” şeklinde olup; “kül”, “aşk”, “kalp”, “gençlik”, “çağ” ve “anmak” gibi kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk ve “Aşk-Sevgi kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.32: Yollar Uzak Gelemedim Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yakmak (3) , ah (1) , öksüz (1) , gurbet (1) , ayrılık (1)	7
3	Aşk-Sevgi	Gönül (1)	1
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Dal (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (2)	2
9	Özlem	Murat (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	12

“

- “Yollar Uzak Gelemedim” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Suat Sayın’a ait olan Kürdî şarkıda, ayrılık nedeniyle çekilen hasret ve acı anlatılmaktadır. Şair, uzaklarda olduğunu ve sevgilinin kıymetini bilemediğini vurgulamaktadır. “Gözlerime bir baktın, yaktın ah beni yaktın, ben sana ne yaptım ki, beni öksüz bıraktın” şeklindeki nakarat bölümü de yaşanan yalnızlığın güçlü bir ifadesi olmuştur. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Kürdî makamındaki bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler, “yakmak” ve “göz” şeklinde olup; “ah”, “öksüz”, “gurbet”, “ayrılık”, “gönül”, “dal”, “göz” ve “murat” gibi kelimeler eşit sıklıkta tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk” kategorisi, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.33: Kız Sen İstanbul’un Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Sevgili (1) , aşk (1) , âşık (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Esmek (1) , kavak (1) , yel (1) , sel (1)	4
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân	Hisar (1) , Kuruçeşme (1) , Sahilboyu (1) , Arnavutköy (1) , Ortaköy (1) , İstanbul (4) , Emirgan (1) , Bebek (1) , Aşiyan (1) , Sarıyer (1) , Tarabya (1) , İstinye (1) , Yeşilyurt (1) , Florya (1), Bakırköy (1)	18
8	Vücut-Çehre	Baş (1) , göz (1)	2
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	27

“

- “Kız Sen İstanbul’un Neresindensin” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Ünal Narçın’a, güftesi Âşık Yener’e ait olan Nihavend Fantezi şarkıda şair, ilgisini çeken, beğendiği kişinin kim olduğunu, nerede yaşadığını anlamak için tahminler yürütmektedir. İstanbul’un semt adları ile yaptığı tahminleri, soru şeklinde karşı tarafa yöneltmektedir. “Kız sen İstanbul’un neresindensin” cümlesinin nakarat olarak kullanılması ise merakının güçlü bir ifadesi olmuştur. Hece vezni olarak yazılan şiir ile Nihavend makamındaki bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda “sevgili”, “aşk”, “âşık”, “esmek”, “kavak”, “yel”, “sel”, “baş” ve “göz” kelimeleri olmak üzere tüm semt adları eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Yer/Mekân” kategorisi, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.34: Sevil Neşelen Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Neşe	1
2	Mutsuzluk	Yanmak (1) , ağlamak (1) , ağlatmak (1) , zehir (1) , ah (1) , solmak(1)	6
3	Aşk- Sevgi	Sevilmek (2) , sevda (1)	3
5	Doğa-Çiçek- Hayvan	Çöl (1) , gül (1)	2
6	Din-İnanç		-
7	Zaman	Yıllar (1) , ömür (1) , gençlik (1)	3
8	Yer / Mekân		-
9	Vücut-Çehre		-
10	Özlem		-
11	Renk	Sarı (1)	1
12	Müzik		-
	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	16

“

- “Sevil Neşelen” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Saadettin Öktenay’a, güftesi Turgut Yarkent’e ait olan Nihavend şarkıda şair, sevdanın, birisini sevmenin sadece acı verdiğini, insana hayatı zehrettiğini, bu nedenle sevmek yerine seilmeyi, ağlamak yerine ağlatmayı salık vermektedir. “Sevil de sevme, ağlama ağlat, yoksa zehrolur bu tatlı hayat” dizeleriyle de bu önerisine vurgu yapmaktadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1972 Yılıının En Sevilen 10 Şarkı Anketi’nde dördüncülük ödülünün sahibi olmuştur (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Hece vezni olarak yazılan şiir ile Nihavend makamındaki bestenin buluşması sonucunda, Türk sanat Müziği’nin günümüze kadar beğeni ile dinlenen şarkılarından biri meydana gelmiştir. Şarkıda “seilmek” kelimesi iki kez, “neşe”, “yanmak”, “ağlamak”, “ağlatmak”, “zehir”, “ah”, “solmak”, “sevda”, “çöl”, “gül”, “yıllar”, “ömür”, “gençlik” ve “sarı” gibi kelimeler, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.35: Dudaklarında Arzu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Yaş (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Arzu (1) , sevgili (4) , âşık (1) , kalp (1)	7
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gün (1) , gece (1) , ömür (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Dudak (1) , kol (1) , göz (2)	4
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Dudaklarında Arzu” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Saadettin Öktenay’a, güftesi Sevim Yücealp’e ait olan Kürdî şarkıda şair, sevgili ile söyleşmektedir. Kendisinin yaşam boyunca, sevdiği kişinin hayatında olmak istediğini, şiir dizeleriyle anlatmaktadır. “Gününe, gecene eş, gözünde yaş yine ben; sana âşık yalnız ben, ben olayım sevgilim” cümlesinin nakarat olarak kullanılması, bu mesaja vurgu yapmaktadır. Şair, güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanmıştır. Gerek güftede kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Kürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş, sanatçının diğer eserleri gibi, hem yaşadığı dönemde, hem de günümüzde zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Şarkıda en çok “sevgili” ve “göz” kelimeleri olmak üzere, “yaş”, “arzu”, “âşık”, “kalp”, “gün”, “gece”, “ömür”, “dudak”, “kol” ve “göz” gibi kelimeler, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Aşk-Sevgi” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.36: Aşkın Kanununu Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Gözyaşı (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Aşk (2) , sevmek (1) , gönül (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Yel (1) , yaz (1) , kış (1), damla (2) , sel (1)	6
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gün (1) , ezel (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Ümit (1) , beklemek (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Aşkın Kanunu” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Saadettin Öktenay’a, güftesi Mehmet Erbulan’a ait olan Acemkürdî makamındaki şarkıda şair, sevgili ile söyleşmektedir. Yaşanan aşklarda genellikle gözyaşı, yitip giden ümitler ve sonunda yalnızlık olduğunu anlatmaktadır. Kendisinin gönülden sevgisine karşılık, sevdiği kişinin yabancılaştığını şiirdeki dizeleriyle belirtmektedir. “Kimi benim gibi sever gönülden, kimi senin gibi el olur gider” cümlesinin nakarat olarak kullanılması ile bu mesaja vurgu yapılmaktadır. Şair, güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanmıştır. Gerek güftelede kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Acemkürdî makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş, sanatçının diğer eserleri gibi, hem yaşadığı dönemde, hem de günümüzde zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Şarkıda en çok “aşk” ve “damla” kelimeleri olmak üzere, “gözyaşı”, “sevmek”, “gönül”, “yel”, “yaz”, “kış”, “sel”, “gün”, “ezel”, “ümit” ve “beklemek” gibi kelimeler, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Doğa-Çiçek-Hayvan” ve “Aşk-Sevgi” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.37: Yıldızlı Semalar Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Saadet (1) , muhabbet (1)	2
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Güzel (4) , yâr (1) , âşık (1) , aşk (1)	7
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Yıldız (2) , sema (1) , mehtap (1)	4
5	Din-İnanç	Ruh (1) , ibadet (1)	2
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	15

“

- “Yıldızlı Semalardaki Haşmet” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Sadi Hoşses’e, güftesi Faik Ali Ozansoy’a ait olan Kürdilihicazkâr makamındaki şarkıda şair, sevgili ile söyleşmektedir. Yaşanan aşk, sevgiliyle sohbet ve muhabbetin güzelliği ve bundan duyulan mutluluk anlatılmaktadır. Şair, güfte dilinde, temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanmıştır. Gerek güftede kullanılan yalın bir dil, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Kürdilihicazkâr makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Şarkıda en çok “güzel” ve “yıldız” kelimeleri olmak üzere; “saadet”, “muhabbet”, “yâr”, “âşık”, “aşk”, “yıldız”, “sema”, “mehtap”, “ruh” ve “ibadet” gibi kelimeler, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Aşk-Sevgi” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.38: Bir Bahar Akşamı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Sevinç (1)	1
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Arzu (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		
6	Zaman	Bahar (1) , akşam (1), yıllar (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1) , baş (1) , boyun (1)	3
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		
		Toplam Kelime Sayısı	8

“

- “Bir Bahar Akşamı” Şarkı Sözünün Analizi

Selahattin Pınar’ın bestesi, Fuat Edip Baksı’nın güftesi olan Hicaz makamındaki şarkı 1948 yılına aittir. Edebiyat öğretmeni olan şairin, bir kız öğrencisi ile göz göze geldiği vakit ondan çok etkilendiği anın hikâyesi anlatılmaktadır (Kaynak: Turhan Taşan). Yaşanması imkânsız olan duyguları biraz hüznün biraz da heyecanla aktaran şair, güfte dilinde, temiz, akıcı bir İstanbul Türkçesi kullanmıştır. Gerek güfte de kullanılan yalın bir dil, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Hicaz makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Şarkıda “sevinç”, “arzu”, “bahar”, “akşam”, “yıllar”, “göz”, “baş” ve “boyun” gibi kelimeler, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Zaman” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.39: Nereden Sevdim Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Zehretmek (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Zâlim (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	3

“

- “Nereden Sevdim O Zâlim Kadını” Şarkı Sözünün Analizi

Selahattin Pınar’ın bestesi, Yusuf Ziya Ortaç’ın güftesi olan Kürdilihicazkâr makamındaki şarkı 1931 yılına aittir. Şairin mutsuz bir aşk hikâyesini anlattığı şiir temiz, akıcı bir İstanbul Türkçesi ile yazılmıştır. Gerek güftede kullanılan yalın bir dil, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Kürdilihicazkâr makamının kullanılması, eseri geniş halk kitlelerine sevdirmiş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesini sağlamıştır. Şarkıda “zehretmek”, “sevmek” ve “zâlim” kelimeleri, birer kez olmak üzere, eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi” ve “Karakter Özellikleri (Mizaç)” kategorileri kullanılmıştır.



“Tablo 3.40: Biz Heybeli’de Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Neşe (1) , zevk (1)	2
2	Mutsuzluk	Ah (1)	1
3	Aşk-Sevgi		-
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Mehtap (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gece (1) , dem (2)	3
7	Yer / Mekân	Heybeli (1) , sahil (1)	2
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik	Saz (1) , ses (1) , şarkı (1) , gazel (1)	4
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		
		Toplam Kelime Sayısı	13

“

- “Biz Heybeli’de Her Gece” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Yesari Asım Arsoy’a ait olan Sultaniyegâh makamındaki şarkı sadece dört mısradan ibaret olup, Heybeli adasında geçen neşeli zamanları anlatmaktadır. Güftede yalın bir dil kullanılmıştır. Eser geniş halk kitleleri tarafından kabul görmüş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “neşe”, “zevk”, “saz”, “ses”, “şarkı”, “gazel” gibi kelimeler eşit sayıda tekrarlanmıştır. “Müzik” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.



“Tablo 3.41: Muhabbet Bağı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Muhabbet (3) , vuslat (1)	4
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Sevgili (1) , gönül (2) , aşk (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Bağ (2) , gül (2) , pınar (2) , gonca (1) , bülbul (1)	8
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gece (4) , çağ (1)	5
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem	Aramak (1) , sormak (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	23

“

- “Muhabbet Bağı” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Saadettin Kaynak’a ait olan Hicaz makamındaki şarkının güfte yazarı bilinmemektedir. Aşk ve muhabbetin güzelliğinden bahseden şair, sevgiliyi aramaktadır. Güftede yalın bir dil kullanılmıştır. Eser geniş halk kitleleri tarafından kabul görmüş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “muhabbet”, “gönül”, “bağ”, “gül”, “pınar” ve “gece” gibi kelimeler birden fazla sayıda tekrarlanmıştır. “Vuslat”, “sevgili”, “aşk”, “gonca”, “bülbul”, “çağ”, “aramak” ve “sormak” gibi kelimeler ise eşit oranda kullanılmıştır. “Mutluluk”, “Aşk-Sevgi”, “Doğa-Çiçek-Hayvan” ve “Zaman” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.42: Çile Bülbulüm Çile Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Gülmek (2) , müjde (1)	3
2	Mutsuzluk	Çile (11) , ah (1)	12
3	Aşk- Sevgi	Güzel (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Bülbul (6) , gül (1)	7
5	Din-İnanç	Allah (1)	1
6	Zaman	Bahar (1) , kış (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Dil (1)	1
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik	Ses (1)	1
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	28

“

- “Çile Bülbülüm  ile” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Saadettin Kaynak’a, güftesi Vecdi Bingöl’e ait olan Muhayyer Şarkı 1932 yılına aittir. Şair,  ile dolu zamanlardan sonra gelen mutluluk ve huzurun güzelliğinden bahsetmektedir. Güftede yalın bir dil kullanılmıştır. Eser geniş halk kitleleri tarafından kabul görmüş ve günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “gülmek”, “ ile” ve “bülbül” gibi kelimeler birden fazla sayıda tekrarlanmıştır. “Müjde”, “ah”, “güzel”, “g l”, “Allah”, “bahar”, “kış”, “dil” ve “ses” gibi kelimeler ise eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk” ve “Doğa- i ek-Hayvan” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.



“Tablo 3.43: Endülüs’te Raks Şarkısının Sözcük Sayısı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Şevk (1) , neşe (1)	2
2	Mutsuzluk	Öldürmek (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , yosma (1) , güzel (1) , gönül (1) , kalp (1)	5
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Gül (5) , bahçe (1) , güneş (1)	7
5	Din-İnanç	Şeytan (1)	1
6	Zaman	Akşam (3)	3
7	Yer / Mekân	Endülüs (1) , İspanya (2)	3
8	Vücut-Çehre	Dil (1) , alın (1) , göğüs (1) , el (1) , baş (1) , ten (1), dudak (1) , göz (2) , sine (1)	10
9	Özlem		
10	Renk	Kırmızı (1) , kömür (1)	2
11	Müzik	Zil (3) , şarkı (1) , gırnata (1)	5
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Meftun (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	40

“

- “Endülüs’te Raks” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Münir Nurettin Selçuk’a ait olan Kürdilihicazkâr şarkının güftesi, modern Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Yahya Kemal Beyatlı’ya aittir. Şair, Madrid’de elçilik yaptığı sırada Endülüs’e davet edilir ve esmer güzeli bir dansçının, İspanya’nın tüm güzelliğini taşıdığına inanarak bu satırları yazar (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Türk şiirinin en önemli örneklerinden biri olan dizelerin, Münir Nurettin Selçuk’un bestesiyle buluşması ile eser geniş halk kitlelerine ulaşmış ve kabul görmüştür. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “gül”, “akşam”, “İspanya”, “göz” ve “zil” gibi kelimeler birden fazla sayıda tekrarlanmıştır. “Şevk”, “neşe”, “öldürmek”, “aşk”, “yosma”, “güzel”, “gönül”, “kalp”, “bahçe”, “güneş”, “şeytan”, “Endülüs”, “dil”, “alın”, “göğüs”, “el”, “baş”, “ten”, “dudak”, “göz”, “sine”, “kırmızı”, “kömür”, “şarkı”, “gırnata” ve “meftun” gibi kelimeler ise eşit oranda kullanılmıştır. “Vücut-Çehre” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.44: Kalamış Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Huzur (3) , gülüş (1)	4
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1) , gönül (1) , aşk (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yaz (1) , kış (1) , akşam (1)	3
7	Yer / Mekân	Kalamış (6) , İstanbul (1)	7
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	17

“

- “Kalamış” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Münir Nurettin Selçuk’a ait olan Kürdilihicazkâr şarkının güftesi, Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Behçet Kemal Çağlar’a aittir. Münir Nurettin Selçuk, arkadaşı olan Behçet Kemal Çağlar’dan, içinde “Kalamış” kelimesinin geçtiği bir şiir yazmasını ister. Bunun üzerine şarkının unutulmaz satırları yazılır ve bestelenir (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “huzur” ve “Kalamış” kelimeleri birden fazla sayıda tekrarlanmıştır. “Gülüş”, “sevmek”, “gönül”, “aşk”, “yaz”, “kış”, “akşam” ve “İstanbul” gibi kelimeler ise eşit oranda kullanılmıştır. “Yer/Mekân” ve “Mutluluk” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.45: Dönülmez Akşamın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Keyif (1) , şevk (1)	2
2	Mutsuzluk	Ey (1) , avunmak (1) , teselli (1) ,ah (1) , harap (1)	5
3	Aşk- Sevgi	Aşk (1) , gönül (1)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Ufuk (1) , kanat (1) , güneş (1) , gurûb (1) , bahçe (1) , lale (1) , gül (1)	7
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Akşam (1) , vakit (1) , geç (1) , ömür (1) , gece (1)	5
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göğüs (1)	1
9	Özlem	Hayal (1)	1
10	Renk	Simsiyah (1)	1
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	24

“

- “Dönölmez Akşamın Ufkundayız” Şarkı Sözüünün Analizi

Bestesi Münir Nurettin Selçuk’a ait olan Segâh şarkının güftesi, Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Yahya Kemal Beyatlı’ya aittir. Şiir beyitlerle yazılmış, Türk edebiyatının ölümsüz eserlerinden biridir. Dili yalın ve sadedir. Şair kendisinin dönölmez bir akşamın ufkunda olduğu düşüncesiyle, son yolculuğu, yani ölümü ve ölümden sonraki huzuru anlatmaktadır. Şarkı “Rindlerin Akşamı” adıyla da bilinir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “keyif”, “şevk”, “avunmak”, “teselli”, “ah”, “harap”, “aşk”, “ufuk”, “kanat”, “güneş”, “gurûb”, “bahçe”, “lale”, “gül”, “akşam”, “vakit”, “geç”, “ömür”, “gece”, “göğüs”, “hayal” ve “simsiyah” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk”, “Doğa-Çiçek-Hayvan” ve “Zaman” kategorileri, diğerkategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.46: İmkânsız Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	İmkânsız (4) , yalvarmak (1) , yanmak (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1) , can (1) , aşk (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Yıldız (1) , gül (1) , dağ (1) , kır (1) , bayır (1)	5
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Bağır (1)	1
9	Özlem	Rüya (4) , özlemek (1)	5
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	20

“

- “İmkânsız” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Zekai Tunca’ya ait olan Kürdilihicazkâr şarkının güftesi, Cemal Safi’ye aittir. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1989 Yılıının En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir sevgiliye duyulan derin özlemi anlatmaktadır. Şair, rüyalar da olmasa hiçbir şekilde göremeyeceğini düşündüğü sevgiliyle söyleşmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “imkânsız” ve “rüya” kelimeleri birden fazla olmak üzere; “yalvarmak”, “yanmak”, “sevmek”, “can”, “aşk”, “yıldız”, “gül”, “dağ”, “kır”, “bayır”, “bağır” ve “özmek” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk”, “Doğa-Çiçek-Hayvan” ve “Özlem” kategorileri, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.47: Dediler Zamanla Hep Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Unutmak (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Sevgi (1) , aşk (1)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yıllar (2) , ömür (1) , gün (1)	4
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	7

“

- “Dediler Zamanla Hep” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Bilge Özgen’e ait olan Hicaz şarkının güftesi, İlder Yeşilay’a aittir. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1990 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde üçüncülük ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir sevgiliye duyulan büyük aşkı anlatmaktadır. Şair, her şeyin bir sonu olduğunu bildiği halde, sevgiliyle yaşananların önemli ve unutulmaz olduğunu dile getirmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “yıllar” kelimesi iki kez olmak üzere; “unutmak”, “sevgi”, “aşk”, “ömür” ve “gün” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Zaman” kategorisi, diğer kategorilere göre sayıca fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.48: Gel Gönümü Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Gönül (1) , güzel (4) , sevmek (1) , sevgi (3) , can (1) , kalp (1)	11
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Gül (2) , diken (1) , gonca (1) , fidan (1)	5
5	Din-İnanç		-
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	16

“

- “Gel Gönüm” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Erdiñ Çelikkol’a ait olan Nihavend şarkının güftesi, Mustafa Töngemen’e aittir. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1991 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir sevgiliye duyulan büyük aşkı anlatmaktadır. Ancak şair, sevdiğine duygularını açamadığı için, anlaşılmayı beklemekte ve çok kırılğan olduğunu belirtmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “güzel”, “sevgi” ve “gül” kelimeleri birden fazla olmak üzere; “gönül”, “sevmek”, “sevgi”, “can”, “kalp”, “diken”, “gonca” ve “fıdan” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Aşk-Sevgi” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorileri kullanılmıştır.

“Tablo 3.49: Yağdır Mevlam Su Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Alev (1) , yanmak (2) , ayrılmak (1) , hasret (1) , tutuşmak (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Can (1) , gönül (1)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Yaprak (1) , toprak (1) , su (6) ,toz (1) , duman (1) , gül (2) , çimen (1)	13
5	Din-İnanç	Mevla (4)	4
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Dudak (1) , ten (1) , el (1)	3
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	28

“

- “Yağdır Mevlam Su” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Mahmut Oğul’a ait olan Hüseyini şarkının güftesi, Erol Martal’a aittir. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1986 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde sekizincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir Tanrı’ya yakarışı anlatmaktadır. “Alev sanacak kadar, yandım yanacak kadar, suya kanacak kadar yağdır Mevlam su” dizelerinin şarkının nakaratı olarak kullanılması bu yakarışa güçlü bir anlam yüklemektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “yanmak”, “su”, “gül” ve “Mevla” kelimeleri birden fazla olmak üzere; “alev”, “ayrılmak”, “hasret”, “tutuşmak”, “can”, “gönül”, “yaprak”, “toprak”, “toz”, “duman”, “çimen”, “dudak”, “ten” ve “el” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Doğa-Çiçek-Hayvan” ve “Mutsuzluk” kategorileri, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.50: Hiçbir Şeyde Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Gam (1) , sızlamak (1) , dert (1) , çare (1)	4
3	Aşk-Sevgi		-
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Mehtap (1) , yağmur (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gece (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1) , kol (1) , ser (1)	3
9	Özlem		-
10	Renk	Karanlık (1)	1
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Çileli (1)	1
		Toplam Kelime Sayısı	12

“

- “Hiçbir Şeyde Gözüm Yok” Şarkı Sözünün Analizi

Beste ve güftesi Fethi Karamahmutoğlu’na ait olan eser Hicaz makamındadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1988 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir sevgiliye duyulan derin aşkı anlatmaktadır. “Yağmur vururken cama, dalarken gece gama, özleyen kollarıma, usulca sokul yeter” dizeleri şarkının nakarat kısmı olarak yazılmıştır. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “gam”, “sızlamak”, “dert” “çare”, “mehtap”, “yağmur”, “gece”, “göz”, “kol”, “ser”, “karanlık” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.51: Kulakların Çınlasın Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Dargınlık (2) , uzak (1)	3
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1) , aşk (1)	2
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gece (1)	1
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Kulak (1)	1
9	Özlem	Anmak (1)	1
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	8

“

- “Kulakların Çınlasın” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Şekip Ayhan Özışık, güftesi Ülkü Aker’e ait olan şarkı Kürdî makamındadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1972 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde altıncılık ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şiir, dargın olunan sevgiliye duyulan gizli bir aşkı anlatmaktadır. Beste ve güftenin uyumu dikkat çekicidir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “dargınlık” kelimesi iki kez olmak üzere; “uzak”, “sevmek” “aşk”, “gece”, “kulak” ve “anmak” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk” kategorisi, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.



“Tablo 3.52: Bak Yeşil Yeşil Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Ölürcesine (1)	1
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1)	1
4	Doğa-Çiçek-Hayvan		-
5	Din-İnanç	Tanrı (1)	1
6	Zaman		-
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (2)	2
9	Özlem	Ümit (1)	1
10	Renk	Yeşil (6)	6
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	12

“

- “Bak Yeşil Yeşil” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Mustafa Seyran, güftesi Mehmet Erbulan’a ait olan şarkı Segâh makamındadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1974 Yılı’nın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Sevgilinin yeşil gözlerine yazılmış, güzel bir aşk şiiridir. “Yalnız benim için, bak yeşil yeşil” sözleri nakarat gibi kullanılmıştır. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “göz” ve “yeşil” kelimeleri birden fazla olmak üzere; “ölürcesine”, “sevmek” “Tanrı” ve “ümit” gibi kelimeler eşit oranda kullanılmıştır. “Renk ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.53: Duydum ki Unutmuşsun Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Unutmak (1) , yaş (1) , ateşlenmek (1) , yalan (1) , acımak (1) , heder (1)	6
3	Aşk- Sevgi	Sevgi (1) , can (1) , aşk (1) , güzel (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Taş (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Gündüz (1) , gece (1) , yıllar (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (2) , baş (1) , diz (1)	4
9	Özlem	Hayal (1) , rüya (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	20

“

- “Duydum ki Unutmuşsun” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Selahattin Altınbaş, güftesi Turgut Yarkent’e ait olan şarkı Muhayyerkürdî makamındadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1974 Yılıın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde sekizincilik ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Mazide kalmış bir aşk ve sevgilinin hatırlanması üzerine yazılmış, güzel bir aşk şiiridir. Şair, kendisini unutan sevgiliye sitem ederek onunla söyleşmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “göz” kelimesi iki kez; “unutmak”, “yaş”, “ateşlenmek”, “yalan” “acımak”, “heder”, “sevgi”, “can”, “aşk”, “güzel”, “taş”, “gündüz”, “gece”, “yıllar”, “baş”, “diz”, “hayal” ve “rüya” gibi kelimeler bire kez olmak üzere, eşit oranda kullanılmıştır. “Mutsuzluk”, “Aşk-Sevgi” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.54: Bir İlkbahar Sabahı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Sevmemek (1) , sevilmemek (1) , ağlamak (1)	3
3	Aşk- Sevgi	Gönül (2) , kalp (1)	3
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Güneş (1) , kır (1)	2
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	İlkbahar (1) , sabah (1) , gün (2) , mazi (1) , sene (1)	6
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre		-
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri		-
		Toplam Kelime Sayısı	14

“

- “Bir İlkbahar Sabahı” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Erdoğan Berker, güftesi Bekir Mutlu’ya ait olan şarkı Nihavend makamındadır. Şarkı Milliyet Gazetesi’nin 1985 Yılı’nın En Sevilen 10 Şarkısı Anketi’nde birincilik ödülü almıştır. Ayrıca Hürriyet Gazetesi’nin 1985 Yılı’nın Türk Sanat Müziği dalında Altın Kelebek ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şair, aşk hissini yaşamamanın, insanda meydana getirdiği olumlu veya olumsuz değişimleri anlatmaktadır. “Geçen günlere yazık, yazık etmişsin gönül sen. Öyle ise hiç sevmemiş, sevilmemişsin gönül sen” cümleleri, şarkının nakarat kısmı olup, aşk olmadığı zaman adeta insanın yaşamadığını belirtmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “gönül” ve “gün” kelimeleri iki kez; “sevmemek”, “sevilmemek”, “ağlamak”, “kalp” “güneş”, “kır”, “ilkbahar”, “sabah”, “mazi” ve “sene” gibi kelimeler bire kez olmak üzere, eşit oranda kullanılmıştır. “Zaman” kategorisi, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.55: Bir Sevgi İstiyorum Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk	Dert (1) , ağlamak (1)	2
3	Aşk- Sevgi	Sevgi (2) , sevmek (1) , sevgili (1)	4
4	Doğa-Çiçek- Hayvan	Güneş (1)	1
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Yıllar (1) , ömür (1)	2
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (1)	1
9	Özlem		-
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	10

“

- “Bir Sevgi İstiyorum” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Necdet Tokathioğlu, güftesi Halit Çelikoğlu’na ait olan şarkı Nihavend makamındadır. Şarkı Hürriyet Gazetesi’nin 1983 Yılında Türk Sanat Müziği dalında Altın Kelebek ödülü almıştır (Turhan Taşan, kişisel görüşme, 14 Haziran 2021). Şair, hayalindeki aşk ve sevgiliyi anlatmaktadır. ”Deli gibi sevecek, ömür boyu sürececek, gözlerimde tütecek, bir sevgi istiyorum” cümlesi şarkının nakarat kısmı olarak kullanılmıştır. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “sevgi” kelimesi iki kez; “dert”, “ağlamak”, “sevmek”, “sevgili”, “güneş”, “yıllar”, “ömür” ve “göz” gibi kelimeler birer kez olmak üzere, eşit oranda kullanılmıştır. “Aşk-Sevgi” kategorisi, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.

“Tablo 3.56: Beklenen Şarkı Şarkısının Sözcük Sıklığı ve Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk		-
2	Mutsuzluk		-
3	Aşk- Sevgi	Sevmek (1)	1
4	Doğa-Çiçek- Hayvan		-
5	Din-İnanç		-
6	Zaman	Evvel (2) , daima (1)	3
7	Yer / Mekân		-
8	Vücut-Çehre	Göz (3)	3
9	Özlem	Hayal (1) , düşünmek (1)	2
10	Renk		-
11	Müzik		-
12	Karakter Özellikleri (Mizaç)		-
		Toplam Kelime Sayısı	9

“

- “Beklenen Şarkı” Şarkı Sözünün Analizi

Bestesi Zeki Müren, güftesi Sabih Gözen’e ait olan Nihavend makamındaki şarkı 1953 tarihlidir. Şarkı sevgiliye duyulan büyük aşk ve kıskançlığı anlatmaktadır. Şair, sevgiliyi kimseyle paylaşamamakta, kendi gözünden bile sakındığını itiraf etmektedir. Eser günümüzde de zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmektedir. Şarkıda “evvel” ve “göz” kelimeleri iki kez; “sevmek”, “daima”, “hayal” ve “düşünmek” gibi kelimeler birer kez olmak üzere, eşit oranda kullanılmıştır. “Zaman” ve “Vücut-Çehre” kategorileri, diğer kategorilere oranla daha fazla kullanılmıştır.



“3.1.2. Eserlerin Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı

“Tablo 3.57: Eserlerin Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Mutluluk	Gülmek (5), şahane (1), mutluluk (1), neşe (4), saadet (1), muhabbet (4), sevinç (1), zevk (1), vuslat (1), müjde (1), şevk (2), huzur (3), keyif (1), çare (1), mesut (1).	28
2	Mutsuzluk	Yanmak (13) , ah (20), unutmak (6), bırakmak (2), gitmek (1), öksüz (2), tavır (1), veda (2), acı (3), alev (1), ey (3), gözyaşı (8), elem (1), inlemek (1), susuzluk (1), yalnız (13), solmak (4), gam (4) üzülme (4), adamak (1), kaybetmek (2), korkmak (1), dert (7), hicran (4), feda (1), ateş (2) , hüzn (1), vazgeçmek (2), çekmek (2), çile (14), ayrılmak (4), elveda (6), yalvarmak (2), heyhat (1), uzak (4), kaçmak (1), üzme (1), yalan (2), yara (2), kin (1) , nefret (1), efkâr (1), hor (1), terk etmek (1), ağlamak (6), harap (2), azap (1), kül (1), yakmak (4), gurbet (1), küsmek (2), zehir (2), öldürmek (1) , avunmak (1) , teselli (1), imkânsız (4), hasret (1), tutuşmak (1), sızlamak (1), ölürcesine (1), acımak (1), heder (1), sevilmemek (1), dargınlık (1)	189
3	Aşk-Sevgi	Gönül (27), güzel (22), bûse (1), aşk (27), sevmek (19), yâr (2), arzu (5), can (7), sevgi (15), sevgili (14), sevda (8), naz (1).	148
4	Doğa-Çiçek-Hayvan	Güneş (6), söğüt (1), dal (6), rüzgâr (1), esmek (2), kuş (3), martı (1), deniz (2), dalga (1), damla (3), bülbül (8), gül (23), bahar (1), çiçek (7), ceylan (1), pınar (3), ağaç (2), mehtap (6), bahçe (3), yaprak (2), sema (2), dağ (3), gonca (3), sarmaşık (1), arı (1), petek (1), kavak (1), yel (1), sel (2), çöl (1), yıldız (3), bağ (2), ufuk (2), kanat (1), gurub (1), lâle (1), kır (2), bayır (1), diken (1), fidan (1),	125

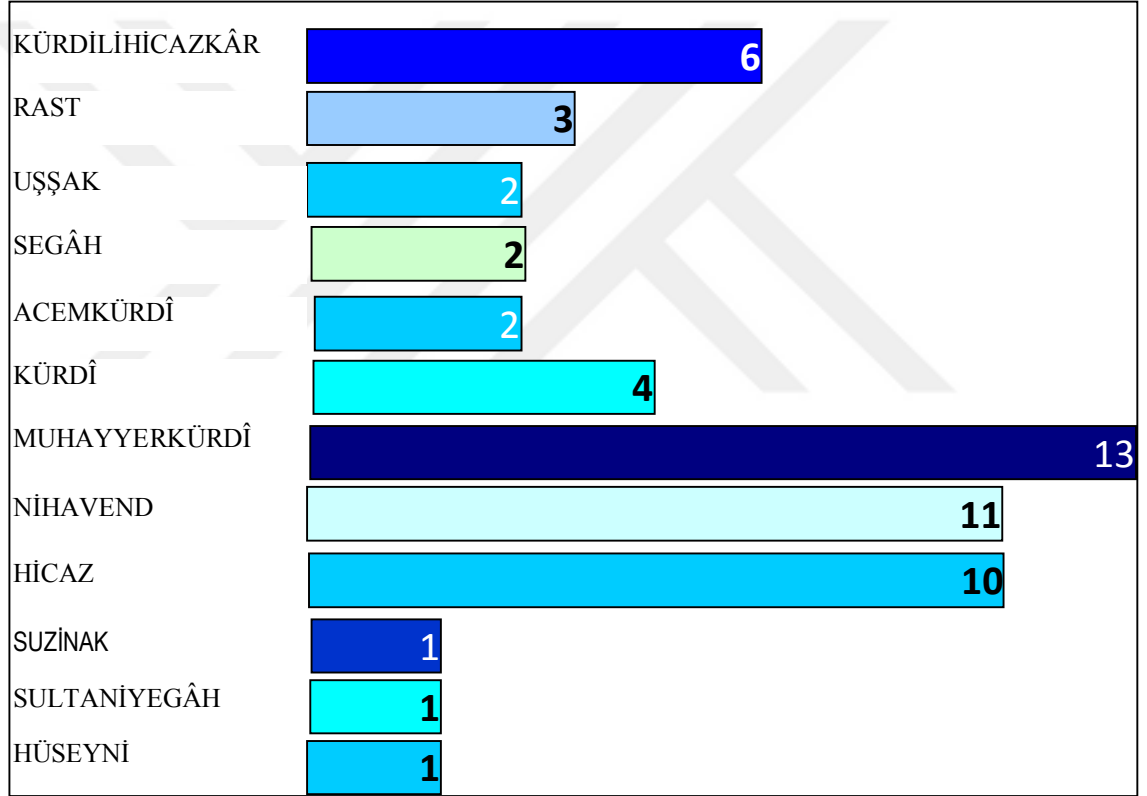
		toprak (1), su (6), toz (1), duman (1), çimen (1), yağmur (1), taş (1).	
5	Din-İnanç	Ruh (4), melek (1), Allah (2), tanrı (2), yemin (2), peri (1), ibadet (1), şeytan (1), mevla (4).	18
6	Zaman	Gece (16), ömür (10), sonbahar (1), bahar (7), akşam (9), aylar (1), sene (4), gün (22), an (2), mazi (6), yıllar (16), dün (1), hazan (1), vakit (3), mevsim (3), gençlik (4), çocukluk (1), tarih (1), sabah (2), çağ (2), ezel (1), dem (2), kış (2), yaz (1), geç (1), gündüz (1), evvel (1), daima (1)	122
7	Yer/Mekân	Agora Meyhanesi (1), mihrap (1), Hisar (1), Kuruçeşme (1), Sahilboyu (1), Arnavutköy (1), Ortaköy (1), İstanbul (5), Emirgân (1), Bebek (1), Âşîyan (1), Sarıyer (1), Tarabya (1), İstinye (1), Yeşilyurt (1), Florya (1), Bakırköy (1), Heybeli (1), Sahil (1), Endülüs (1), İspanya (2), Kalamış (6).	32
8	Vücut-Çehre	Göz (32), yüz (4), alın (2), dil (4), el (14), bağır (2), dudak (7), kalp (11), kaş (2), diz (2), koyun (1), kol (2), baş (2), boyun (1), göğüs (2), ten (2), sîne (1), ser (1), kulak (1).	93
9	Özlem	Aramak (8), sormak (3), beklemek (4), hatırlamak (2), ümit (6), hatıra (4), anmak (7), düşünmek (2), hayal (6), hasret (2), rüya (5), umut (1), murat (1), özlemek (2).	53
10	Renk	Yeşil (9), ak (1), beyaz (1), sarı (1), kırmızı (1), simsiyah (1), kapkaranlık (1).	15
11	Müzik	Nağme (1), şarkı (10), gitar (2), saz (1), ses (2), gazel (1), zil (3), gırnata (1)	21

12	Karakter Özellikleri (Mizaç)	Şen (1), meftun (1), vefasız (1), hayırsız (1), yalancı (1), divane (1), pişman (1), üzgün (1), yorgun (1), çileli (1), zâlim (1), çılgın (1).	12
		Toplam Kelime Sayısı	856

“

“3.1.3. Eserlerin Makamlarına Göre Dağılımı

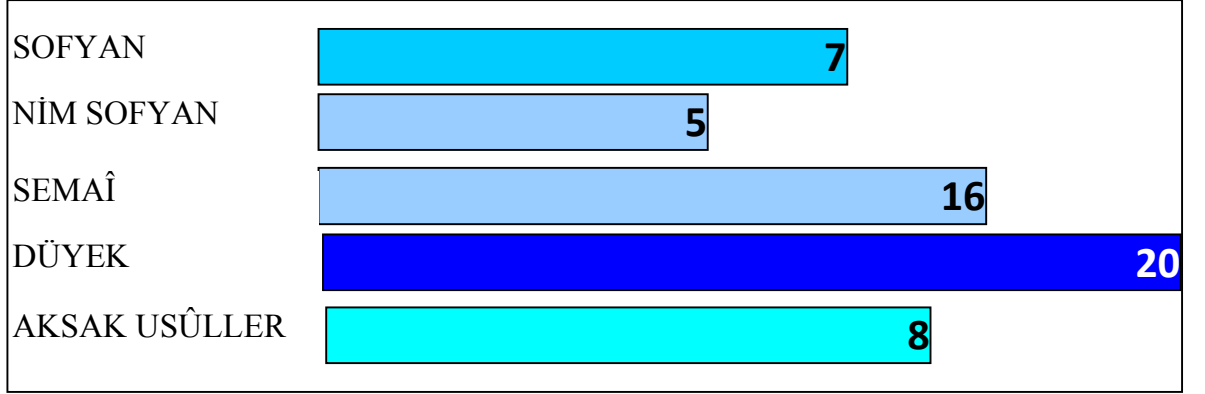
“**Tablo 3.58:** Eserlerin Makamlarına Göre Dağılımı



”

“3.1.4. Eserlerin Usûllerine Göre Dağılımı

“Tablo 3.59: Eserlerin Usûllerine Göre Dağılımı



”

“3.1.5. Eserlerde Kullanılan Olumlu ve Olumsuz Kelimeler Tablosu

“Tablo 3.60: Eserlerde Kullanılan Olumlu ve Olumsuz Kelimeler Tablosu

OLUMLU KELİMELELER	OLUMSUZ KELİMELELER
Gülmek, şen, şahane, mutluluk, mesut, neşe, saadet, muhabbet, sevinç, zevk, vuslat, müjde, şevk, meftun, huzur, keyif, çare, gönül, güzel, bûse, aşk, sevmek, yâr, arzu, can, sevgi, sevgili, sevda, naz, ümit, umut, murat.	Yanmak, vefasız, hayırsız, ah, unutmak, bırakmak, gitmek, öksüz, tavır, veda, acı, alev, ey, gözyaşı, elem, inlemek, divane, susuzluk, yalnız, solmak, gam, üzülmek, adamak, kaybetmek, korkmak, dert, hicran, feda, ateş, hüzn, vazgeçmek, çekmek, çile, ayrılmak, elveda, , yalvarmak, heyhat, uzak, kaçmak, pişman, dargın, üzme, üzgün, yalan, yorgun, yara, kin, nefret, efkâr, hor, terk etmek, ağlamak, harap, azap, kül, yakmak, gurbet, küsmek, zehir, öldürmek, avunmak, teselli, imkânsız, hasret, tutuşmak, çileli, sızlamak, ölürcesine, acımak, heder, sevilmemek, hasret, simsiyah, kapkaranlık.

“

SONUÇ

Toplumu birleştirici bir gücü olan müzik, farklı ekonomik ve kültürel düzeydeki insanları bir araya getirebilme özelliğine sahiptir. İnsana ait çeşitli duygulara tercüman olan müzik aynı zamanda etkili iletişim yollarından biridir. Geçmişten günümüze varlığını sürdürmeye devam eden Türk müziği de, kültür mirası içinde yerini almıştır. 19. yüzyılda Avrupa'nın etkisinde kalan Osmanlı'nın kültür ve sanat politikaları, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllarda da etkili olmuştur (Akkaş, 2015:1). Böyle bir siyasal, ekonomik ve kültürel şartlar altında Osmanlı Devleti reformların kaynağı olarak Batı'ya yönelmiştir. Oysa Osmanlı'da müzik alanındaki gelişmeler, genellikle padişahın kişisel beğeni ve tercihlerine göre değişiklik göstermektedir. Batılılaşma hareketine kadar Osmanlı devletinin müzik eğitimi, sıbyan okulları, medreseler, Enderun okulları (saray okulları) ile sınırlı idi. Hacı Arif Bey'in başlattığı, Şevki Bey'in geliştirdiği "şarkı" formu ile Türk müziğinin sadeleşme dönemi başlamıştır. Eğlenceli ve basit olarak tanımlayabileceğimiz, günümüzde de tercih edilen şarkı formu ve besteciliğinin temelleri Tanzimat döneminde atılmıştır. Dolayısıyla eski formların ciddiyeti yeni eserlerde görülmemektedir. Muhafazakâr yapısından dolayı yüzyıllar boyunca farklı kültürlerin müziklerinden etkilenmeyen Türk müziği, Muzıka-i Hümâyün'un kuruluşuyla değişim sürecine girmiştir. Cumhuriyet döneminde modernleşme, Batıcı ve modernleşmeci elitlerin birlikte hareket etmesiyle başlamıştır. Ancak 1925 yılından sonra Batılılaşmacı elitlerin etkisiyle devam etmiştir (Akkaş, 2015: 29). 1927 yılında kurulan Ankara ve İstanbul radyoları ağırlıklı olarak yabancı batı müziği yayınları yapmışlardır. Hatta 1934-1936 yılları arasında geleneksel Türk müziği radyolarda yasaklanmıştır. Ancak 1950'li yıllarda tarımdaki makinalaşma, topraksız veya küçük toprak sahibi yoksul köylülerin, mülksüzleşerek, köyden kente göçmesine neden olmuştur. Kırdan kente göç, sınıfsal anlamda yeni bir kentli işçi sınıfının yaratılmasına yol açmıştır. Amerikan kültürünün empoze edilmesiyle, toplumsal hayatta bir değişim rüzgârı başlamıştır. Bu değişim sadece köyden kente göç eden kesimde değil, toplumun büyük bir kesimini de kapsamaktadır. Sosyal ve ekonomik anlamda içinde bulunduğu durumdan memnun olmayan halk, mutlu ve iyi bir hedefe doğru değişmek istemektedir. Bunu yapmaya çalışırken tabi var olan

dertleriyle, ızdırap ve acı da çekmektedir. Bu dönemde Klasik Türk Müziği'nin yapısı ile birlikte adı da değişerek Türk Sanat Müziği'ne evrilmiştir. Bu durum toplumdaki yapısal değişimin kültürel bir yansıması olarak nitelendirilebilir. Neoklasik dönem olarak da bilinen bu süreçte, radyo ve gazinolarda Türk sanat müziğine ilginin artması sonucu sektör Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk gibi starlar yaratmıştır. Zeki Müren ise sahneye getirdiği yenilikler, bestelediği ve seslendirdiği popüler şarkılar ve kostümleriyle, 1950'li yıllardaki toplumun değişim sürecini sanatına yansıtarak uzun yıllar gündemde kalmayı başarmıştır. 1928 yılındaki Harf İnkılabı da Türk müziği üzerinde bir dönüm noktası olmuştur.

En etkili iletişim yollarından biri olan müziğin, özellikle kültür mirasımızın vazgeçilmez bir unsuru olan Türk müziğinin, uzun bir süre halktan bu kadar uzak olması, halk tarafından kabul görmemesinin nedenleri sorgulanmış ve bir problem olarak tespit edilmiştir. Ancak Neoklasik dönemdeki toplumsal değişimin müziğe de yansıması ile Türk müziği bir iletişim aracı olarak halka ulaşmayı başarmıştır. Sarayın himayesinde gelişen Klasik Türk Müziği'ne karşılık, insanlar kendi yaşam öykülerinden bir söz veya bir melodi hissettikleri için “şarkı” formundaki Türk Sanat Müziği'ni dinlemeyi tercih etmişlerdir. Şarkının ne anlattığı kadar, nasıl anlattığı da önemli olduğu için, şarkıların serbest biçimde icralarını da beğeni ile karşılamışlardır.

Bu çalışmada, söz konusu bilgiler ışığında Türk müziğinin bir iletişim aracı olarak Neoklasik dönemde halka ulaşması sürecini irdelemek amaçlanmıştır. Söz konusu temel amaç kapsamında, elli altı örnek eser seçilmiştir. Günümüze kadar beğeni ile dinlenen söz konusu eserler, klasik şarkı formundaki gibi zemin-nakarat-meyan-nakarat şeklinde değil, fantezi şarkı formundaki gibi, zemin-nakarat şeklinde bestelenmiş örneklerden olma özelliği taşımaktadırlar. Gerek güftelerde kullanılan yalın bir dil ve basitleştirilmiş şarkı formu, gerekse batı müziğinin tonal yapısına uygun olan Nihavend, Hicaz, Kürdi, Acemkürdi, Muhayyer Kürdi, Kürdilihicazkâr gibi makamların kullanılması, eserleri geniş halk kitlelerine sevdirmiştir. Böylece eserlerin hem dinleyici ile buluştuğu dönemde, hem de günümüzde zevkle çalınıp, söylenip ve dinlenmesi sağlanmıştır. Şarkı besteciliğini, klasik müziğe karşı bir tepki olarak tanımlamak mümkündür. Neoklasik olarak nitelendirilen bu dönemde,

bestekârların şarkı konuları genellikle kişisel, güfteleri de zamanın şairlerinden seçilmiştir. Klasik müzikteki mesafeli tavırdan vazgeçilmiş, duygular öncelik kazanmıştır.

Araştırma yöntemi olarak içerik analizi yöntemi tercih edilmiş olup, belirli kategorilerin oluşturulması ile müziksel ve sözel yapının sayısallaştırılması için kullanılmıştır. İçerik analizi yöntemiyle incelenen eserlerin sözcük sıklığı ve kategorilerine göre dağılımı ise, Mutluluk, Mutsuzluk, Aşk-Sevgi, Doğa-Çiçek-Hayvan, Din-İnanç, Zaman, Yer/Mekân, Vücut-Çehre, Özlem, Renk, Müzik ve Karakter Özellikleri (Mizaç) olmak üzere on iki kategoride değerlendirilmiştir. Kürdilihicazkâr, Rast, Uşşak, Segâh, Acemkürdi, Kürdi, Muhayyerkürdî, Nihavend, Hicaz, Suzinak, Sultaniyegâh ve Hüseyini gibi makamlardan oluşan elli altı eserde, en fazla Düyek ve Semai usûllerinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Klasik dönemde bestekârlar eserlerinin güftelerini Divan Edebiyatı şiirlerinden seçmekte veya kendileri bu tarz şiirler yazarak beste yapmakta idiler. Neoklasik dönemde ise kullanılan üslup ve güftenin işleniş şekli ile geleneğin dışına çıkılarak, yeni bir tarz geliştirilmiştir. Toplumun sosyo-kültürel kişiliğinin, kullanılan sözler ile müziğe yansıtıldığı elli altı eserdeki anlatım tarzı, klasik Türk müziğinin aksine, daha yalın, daha anlaşılabilir olup, Arapça ve Farsça sözcükler fazla kullanılmamıştır. Güfte dili olarak temiz, akıcı İstanbul Türkçesi kullanılmıştır. Eserlerin tamamı hece ölçüsü ile yazılmıştır. Hece ölçüsü kullanılan eserlerin anlaşılabilirliğinin yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kullanılan sözcüklere göre, on iki kategoride toplanan eserler içerisinde en fazla “ah”, “çile”, “yanmak”, “aşk”, “gönül”, “sevmek”, “sevgi” ve “sevgili” sözcükleri bulunmaktadır. Bu sözcüklerin oluşturduğu on iki kategoriden “Mutsuzluk” birinci, “Aşk-Sevgi” ikinci, “Doğa-Çiçek-Hayvan” ise üçüncü sırada tespit edilmiştir. Toplumdaki değişim rüzgârının etkisindeki, içinde bulunduğu durumdan memnun olmayan ve daha iyi, daha mutlu bir hedefe varmak isterken, çektikleri acı ve ızdırabın, şarkı sözlerinde vücut bulduğunu gören bireyler, yeni formdaki eserlere ilgi göstermeye başlamışlardır. Elli altı eserin analiz edildiği çalışmada, “Mutsuzluk” kategorisinin birinci sırada, “ah”, “çile” ve “yanmak” gibi sözcüklerin en sık kullanılan sözcükler olması tesadüf değildir.

Tanzimat’tan günümüze kadar olan süreçte, gerek doğu ve batı kültürünün devlet politikaları ile yönlendirilmesi, sosyo-kültürel ve evrensel müzikal unsurların

Türk Müziği'ne yansıması, gerekse şarkı sözlerinin karmaşık bir yapıdan, sade ve güncel bir dil kullanımına dönüşmesi sonucunda, var olan klasik formların zayıflaması ile Türk Sanat Müziği'nin daha geniş halk kitlelerine ulaştığı görülmektedir. Bu değişimin önemli nedenlerinden biri de, müzik politikalarının merkezîyetçi bir anlayışla belirlenmesidir. Cumhuriyet döneminin kültür-sanat politikaları sonucu Türk müziği yasaklanmıştır. Batı müziğinin Türk dinleyicisinin kulağına yabancı gelmesi nedeniyle alternatif arayışına yol açan bu durum, halkın şarkı formundaki eserlere ilgi göstermesi ile sonuçlanmış ve bestekârlar bu tarzda üretim yapmaya başlamışlardır. Yasaklarla ve devletlerin dayatmacı kültür-sanat politikaları ile insanların musiki zevklerinin belirlenemeyeceği anlaşılmıştır. İnsanların hayatının, alışkanlıklarının ve toplumsal koşulların değişimi, beraberinde kültür ve sanat alanındaki dönüşümleri getirmektedir. Böylece halkın yarattığı müziğin, belirli bir grubun ya da kültürün tekelinde olamayacağı, bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti “Batılılaşma” adı altında Batı'yı model alarak, kısmen veya tamamen uyguladığı yasaklarla ve dayatmacı bir üslup ile müzik zevkini değiştirme çabası içine girmiştir. Buna karşılık alternatif arayışındaki halk, yeni şarkı ve güfte formundaki eserleri dinlemeyi tercih ederek, Türkiye’de ki modernleşme hareketinin en başarılı olduğu alan, musikideki modernleşme sürecini başlatmıştır. Bu değişimin temelinde bestelerin “şarkı” formunda yapılması, güftelerin İstanbul Türkçesi ile yazılması, güncel ve herkesin kendisinden bir şeyler bularak uygulanabileceği sözlerin kullanılması vardır. Batılı sistem uygulamalarına dayanan yanlış kültür-sanat politikaları sonucunda, Klasik Sanat Müziği'nin önce Türk Sanat Müziği'ne, sonraları ise popüler kültürün etkisiyle yaşadığı değişim ile popüler bir müzik türüne evrildiği görülmektedir. Türk kültürünün bir parçası olarak türemiş ve popüler bir müzik tarzı olarak gelişen Türk Sanat Müziği, geçirdiği bu değişim ile daha geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Analiz edilen elli altı şarkının günümüz Türkiye’inde hâlâ severek dinleniliyor ve icra ediliyor, yani popüleritesini koruyor olması, onları popüler müziğin basit, bayağı bir tür olduğunu söyleyen tanımının örneklerinden ayırmaktadır. Ticari kaygılarla değil, geleneksel tarzın popüler tarza dönüşmesi sonucu üretilen bu şarkılar, kendilerine uzun yıllar yaşam alanı bulmuştur. Toplumsal değişimlerin etkisinde kalan Türk müzik kültürü, değişimlerin beraberinde getirdiği hayat şartlarına göre biçimlenmiş ve sonuç olarak insan

ilişkileriyle birlikte değişikliğe uğramıştır. Böylece popüler kültürün yükseliş geçmesiyle, Türk sanat müziğı de halka ulaşma yolculuğunda popüler bir çizgiye gelmiştir. Çalışmaya daha geniş bir perspektiften bakabilmek için, ileride yapılabilecek çalışmalarda, daha sonra popülerleşen Aranjman, Arabesk veya Türkçe Pop müziğini içeren bir araştırma sahası düşünülebilir. Hatta karşılaştırmalı bir analiz tercih edilebilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adıgüzel, Yusuf (2001). Kültür Endüstrisi Kitle Toplumunun Açmazları. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Ahmad, Feroz (2006). Modern Türkiye'nin Oluşumu. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ak, Ahmet Şahin (2006). Avrupa ve Türk-İslâm Medeniyetinde Müzikle Tedavi. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ak, Ahmet Şahin (2014). Türk Musikisi Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ak, Ahmet Şahin (2011). Türk Din Musikisi – Cami ve Tekke Musikisi. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Akkaş, Salih (2015). Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları. Ankara: Son Çağ Yayıncılık.
- Aksoy, Bülent (2010). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akşin, Sina (2001). Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi. Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Alkan, Mehmet Ö. (2015). “Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken”. Haz./Mete Kaan Kaynar. Türkiye'nin 1950'li Yılları. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Altar, Cevad Memduh (1989). Opera Tarihi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altıntaş, Ersin, Devrim Çamur (2001). Beden Dili. Ankara: Mentis Yayıncılık.
- And, Metin, Ergun Şenlik, Erkan Canak (1981). Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arel, Hüseyin Saadettin (1991). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arendt, Hannah (1996). Geçmişle Gelecek Arasında (Çev. Bahadır Sina Sezer). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aziz, Aysel (2013). İletişime Giriş. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Balkılıç, Özgür (2009). Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2002). Sosyolojik Düşünmek (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Baran, Aylin Görgün (1997). İletişim Sosyolojisi. Ankara: Afşaroğlu Matbaası.
- Bektaş, Arsev (2002). Siyasal Propaganda. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belge, Murat (1983). “Türkiye’de Günlük Hayat” Haz./Murat Belge ve Bülent Özüakın. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 4. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bengi, Derya (2015). “Zeki Müren: İstikbalin En Parlak Delikanlısı”. Haz./Mete Kaan Kaynar. Türkiye’nin 1950’li Yılları. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bengi, Derya (2016). ” Şimdiki Zaman Beledir”. 50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bıçakçı, İlker (2000). İletişim ve Halkla İlişkiler. Ankara: Mediacat Kitapları.
- Bilgin, Nuri (2014). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Teknikler ve Örnek Çalışmalar. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Budak, Ogün Atilla (2006). Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bulaç, Ali (1988). İnsanın Özgürlük Arayışı. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Cankaya, Özden (2003). Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927:2000. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ceyhan, Adem (1997). Bedr-i Dilşâd’ın Murâd-Nâmesi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Colombe, Casimire (2006). Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi (Çev. Salih Ergan). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Cüceloğlu, Doğan (2007). Yeniden İnsan İnsana. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çalışlar, Aziz (1983). Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çamdereli, Mete (2008). İletişime Giriş. İstanbul: Dem Yayınları.
- Çeçen, Anıl (1990). Atatürk’ün Kültür Kurumu Halkevleri. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Çetinkaya, Yalçın (1999). Müzik Yazıları. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çıpan, Mustafa (2001). Güfte İncelemesi. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Doğan, İsmail (2004). Toplum ve Eğitim Sorunları Üzerinde Felsefi ve Sosyolojik Tahliller. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Dönmez, Yağmur Eylül (2017). Yeşilçam Filmlerinde Türk Sanat Müziği Makamları ve Etkileri. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Durgun, Şenol (2005). Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Eraslan, Cezmi (2004). “Atatürk’ten Sonra Türkiye’nin İç Politikası”. Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Araştırma Merkezi.
- Erdoğan, İrfan (1999). “Popüler Kültür, Kültür alanında Egemenlik ve Mücadele”. Haz./Nazife Güngör. Popüler Kültür ve İktidar. Ankara: Vadi Yayınları.
- Erdoğan, İrfan, Korkmaz Alemdar (2005). Popüler Kültür ve İletişim: Halk Kültürü, Kitle Kültürü ve Popüler Kültürün Üretim Dağıtım Tüketim Pratiklerinin Doğası. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İrfan, Pınar Solmaz (2005). Sinema ve Müzik. Ankara: Erk Yayınları.
- Erol, Ayhan (2002). “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren” Biyografya 3 Zeki Müren. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Ersarı, Nevra (2015).“Ellili Yıllarda Radyo ve Siyaset”. Haz./Mete Kaan Kaynar. Türkiye’nin 1950’li Yılları. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ersönmez, Mesut (2013). Güftelerin Dili. İstanbul: Yayın B Basın Yayın Dağıtım.
- Esslin, Martin (1991). Tv Beyaz Camın Arkası (Çev. Murat Çiftkaya). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Ezgi, Suphi (1933). Nazari ve Ameli Türk Musikisi, Milli Mecmua Matbaası.
- Fiske, John (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fiske, John (1997). “Postmodernizm ve Televizyon”. Haz./Süleyman İrvan. Medya, Kültür, Siyaset. Ankara: Alp Yayınevi.
- Fromm, Erich (1982). Sağlıklı Toplum (Çev. Yurdanur Salman, Zeynep Tanrıseven).İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, Erich (2008). Özgürlükten Kaçış (Çev. Şemsa Yeğin). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gasset, Ortega (2003). Kitlelerin Ayaklanması (Çev. Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.
- Gedikli, Necati (1999). Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gökçe, Orhan (2006). İçerik Analizi, Kuramsal ve Pratik Bilgiler. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, Orhan (2006). İletişim Bilimi İnsan İlişkilerinin Anatomisi. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, Birsen (2012). Toplumsal Bilimlerde Araştırma. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Grebene, Bekir (1978). Müzikle Tedavi. Ankara: Sanem Matbaası.

- Günay, Edip (2006). Müzik Sosyolojisi- Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güneş, Ayas (2014). Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Güngör, Nazife (1993). Arabesk. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güngör, Nazife (2011). İletişim-Kuramlar-Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gürbilek, Nurdan (1992). Vitrinde Yaşamak- 1980'lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürmeriç, Ahmet Şefik. Darül-Elhan Türk Musikisi Talebe Cemiyeti (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) Ders Notları (Turhan Taşan Arşivi).
- Güvenç, Bozkurt (1993). Türk Kimliği. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt (2003). İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güz, Nükhet (2002). Etkili İletişim Terimleri. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Helvacı, Zeynep (2006). Kültürel Kimlik Bağlamında Müzik Kültürümüz ve AB Süreci. Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Horkheimer, Max (1996). Akıl Tutulması (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınevi.
- İmİK, Ünal (2014). Müzik ve Medya. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kalyon, N. Yeşim (2012). Halkla İlişkiler ve İletişim. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kara, Muzaffer Ayhan (2004). Türk Siyasal Yaşamında 1961 Sonrası Bir Olgu Demokrasi ve Uzlaşma Kültürü Açısından Koalisyonlar. İstanbul: Otopsi Yayınları.
- Karamahmutoğlu, Gülay (1999). Tanzimat Dönemi'nde Müzik- Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Karatepe, Şükrü (1993). Darbeler, Anayasalar ve Modernleşme. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kaygısız, Mehmet (2000). Türklerde Müzik. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kaynar, Mete Kaan (2015). Türkiye'nin 1950'li Yılları. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Keyder, Çağlar (1990). "Türkiye'de Demokrasinin Ekonomi Politikası". Haz./ İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet. Geçiş Sürecinde Türkiye. İstanbul: Tonak Yayınları.
- Kırel, Serpil (2005). Yeşilçam Öykü Sineması. İstanbul: Babil Yayınları.

- Kili, Suna (2003). Atatürk Devrimi: Bir Çağdaşlaşma Modeli. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kongar, Emre (1981). Toplumsal Değişme. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, Emre (1981). Demokrasi ve Kültür. İstanbul: Hil Yayınları.
- Kongar, Emre (1998). 21. Yüzyılda Türkiye. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Konuralp, Sadi (2004). Film Müziği Tarihçe ve Yazılar. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Kozanoğlu, Can (1995). Pop Çağı Ateşi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köknel, Özcan (1986). İnsanı Anlamak. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Köktürk, Milay (2006). Kültürün Dünyası: Kültür Felsefesine Giriş. Ankara: Hece Yayınları.
- Kutluğ, Yakup Fikret (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurtkan, Amiran (1974). Genel Sosyoloji. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Kutluk, Fırat (1997). Müzik ve Politika. Ankara: Doruk Yayınevi.
- Marcuse, Herbert (1993). Tek Boyutlu İnsan (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Mardin, Şerif (2004). “Türkiye’de Gençlik ve Şiddet”, Bütün Eserleri 9- Türk Modernleşmesi- Makaleler 4. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, Murat (2006). Pop Dedik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moles, Abraham (1983). Kültürün Toplumsal Dinamiği (Çev. Nuri Bilgin). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Mutlu, Erol (2005). Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, Erol (1994). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ark Yayınevi.
- Neuman, W. Lawrence (2014). Toplumsal Araştırma Yöntemleri, Nitel ve Nicel Yaklaşımlar. Ankara: Yayın Odası Yayınları.
- Oktay, Ahmet (1993). Türkiye’de Popüler Kültür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oransay, Gültekin (1985). Atatürk İle Küğ. İzmir: Küğ Yayıncılık.
- Oskay, Ünsal (1992). İletişimin ABC’Sİ. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Oskay, Ünsal (2001). Müzik ve Yabancılaşma- Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma. İstanbul: Der Yayınları.

- Özalp, Mehmet Nazmi (1986). Türk Mûsikîsi Tarihi. Ankara: Trt Basılı Yayınlar.
- Özbek, Meral (1991). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, Hikmet (2002). “Siyasal Tarih (1960-1980)” . Türkiye Tarihi 4- Çağdaş Türkiye 1908-1980. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkan, İsmail Hakkı (1994). Türk Musıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Özkök, Ertuğrul (1985). İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü. İstanbul: Tan Yayınları.
- Özkök, Ertuğrul (1982). Sanat, İletişim ve İktidar. Ankara: Tan Yayınları.
- Özlem, Doğan (1986). Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Öztuna, Yılmaz (1978). Büyük Türkiye Tarihi. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Öztuna, Yılmaz (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Postman, Neil (1994). Televizyon Öldüren Eğlence (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Püsküllüoğlu, Ali (2012). Türkçe Sözlük Dil Hazinesi Dizisi. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Sarpkaya, Pınar, Sevil Şekercioğlu (1997). Sözlü ve Yazılı Anlatım. Manisa: Şafak Basım.
- Say, Ahmet (2008). Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Saygun, Ahmet Adnan (1987). Atatürk ve Musıki O’nunla Birlikte O’ndan Sonra. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Sena, Cemil (1972). Estetik-Sanat ve Güzelliğin Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Solmaz, Metin (1996). Türkiye’de Pop Müzik. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sözen, Edibe (1997). Medyatik Hafıza. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Sözer, Vural (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Sözer, Vural (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stevenson, Nick (2015). Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Stokes, Martin (1992). Türkiye’de Arabesk Olayı; İletişim Yayınları.
- Swingewood, Alan (1992). Kitle Kültür Efsanesi (Çev. Aykut Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2016). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, Nevzat (2004). Psikolojik Savaş, Gri Propaganda. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Taşan, Turhan. Türk Sanat Müziği Nota Arşivi.
- Tavşancıl, Ezel ve Esra A. Aslan (2001). İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri. İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Tayfur, Gıyasettin (2006). Reklamcılık. Ankara: Nobel Kitabevi.
- Timur, Taner (2003). Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçiş. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tokgöz, Erdinç (2004). ” Cumhuriyet Döneminde Ekonomik Gelişmeler”. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Tarihi II, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Tura, Yalçın (2017). Türk Mûsik’isinin Mes’eleleri. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tural, Sadık Kemal (1994). Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Türkçe Sözlük (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkoğlu, Nurçay (2003). Kitle İletişimi ve Kültür. İstanbul: Naos Yayınları.
- Uçan, Ali (1994). Müzik Eğitimi. Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (1996). İnsan ve Müzik-İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (2000). Türk Müzik Kültürü, İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uğur, Aydın (1991). Keşfedilmemiş Kıta. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Ulusoy, M. Demet (2005). Sanatın Sosyal Sınırları. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Uygur, Mermi (2003). Kültür Kuramı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wells, Calvin (1984). İnsan ve Dünyası (Çev. Bozkurt Güvenç). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yetim, Azmi , Recep Cengiz (2012). İletişim ve Spor. Ankara: Berikan Yayınevi.

Yıldırım, Ergün (2012). Hayali Modernlik-Türk Modernliğinin İcadı. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Yıldırım, Ali, Hasan Şimşek (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, Sinan (2015). “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”. Haz./Mete Kaan Kaynar. Türkiye’nin 1950’li Yılları. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Yüksel, Haluk (2006). Genel İletişim. Ankara: Pegem.

Zıllıoğlu, Merih (2007). İletişim Nedir. İstanbul: Cem Yayınevi.

Zürcher, Eric-Jan (2006). Modernleşen Türkiye’nin Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Batmaz, Veysel (1981). “Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar”. İletişim Dergisi, Sayı: 1, s.182-183.

Bulut, Mustafa Hilmi, Derya Üçinkülüğ (2007). “Dede Efendi’nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi”. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 1, s. 225-236.

Ersoy Çak, Şeyma (2019). “Etnomüzikoloji Disiplininin Gelişim Süreci ve Türkiye’de Yapılan Çalışmalar Işığında Martin Stokes’un Popüler Müzik Araştırmaları ’nın İncelenmesi” . Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 2, s. 2198-2199.

Fuat, Mehmet (1986). “Kitle Kültürü”. Sanat Adam, Sayı: 7, s. 6.

Gedikli, Necati (Aralık 2002). “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikamız ve Sonuçları”. V. Türk Kültür Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. s. 3.

Kara, Çiğdem (1997). “Halk Bilimi ve Folk Popüler Kitle Seçkin Kültürleri”. Folklor/ Edebiyat Dergisi, Sayı:9, s. 87-90.

Karamahmutoğlu, Gülay (2014). “Tanzimat Dönemi’nde Müzik- Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”. Yeni Türkiye Dergisi, Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Sayı: 57, s. 555-565

- Koçak, Abdullah, Özgür Arun (2006). “İçerik Analiz Çalışmalarında Örneklem Sorunu”. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 4, s. 21-28.
- Kuyucu, Michael (Ocak 2016). “Theodor W. Adorno’nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı”. TRT Akademi, Cilt: 01; Sayı:1, s. 191-192.
- Küçükkalay, Mesut (1997). “Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçları”. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Sayı:2, s. 52-67.
- Oskay, Ünsal (Ekim 1980). “Kitle İletişimi Açısından Toplumsal Egemenlik ve Kültürel Donanımları”. EİTİA-TÖFF Dergisi Sayı: 3, s. 56.
- Mardin, Şerif (2004). “Türkiye’de Gençlik ve Şiddet”, Bütün Eserleri 9- Türk Modernleşmesi, Sayı:4, s. 273.
- Özbek, Mehmet (1998). “Cumhuriyet ve Halk Müziği”. Yeni Türkiye Dergisi Cumhuriyet Özel Sayısı: 4, s: 23-27.
- Oskay, Ünsal (1974). “Kültürün Özellikleri ve İçerikleri”. A.Ü.S.B.F. Yıllığı 1973, s. 281.
- Selçuk, Timur (1985). “Müzik Dünyamız”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt: VI, s. 1476- 1477.
- Soykan, Ömer Naci (2007). “Kültürel Yozlaşma”. Felsefelogos Dergisi Sayı: 2/3, s. 33-34.
- Tanar, Mehtap (Kasım 2012). “Bir Değişim Döneminin Sembolü Zeki Müren”. Evrensel Kültür Dergisi, Sayı: 251, s. 21-24.
- Terzioğlu, Arslan (1982). “Türk-İslam Psikiyatrisinin ve Hastanelerinin Avrupa’ya Tesirleri”. Bifaskop/ Yıl:3 Sayı:8, s. 24-26.
- Uçan, Ali (2002). “Türkiye’de Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Müzik Eğitiminin Dünü, Bugünü, Yarını”. V. Türk Kültür Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s. 32.

EKLER

“1) İÇİN İÇİN YANIYOR, YANIYOR BU GÖNLÜM

İçin için yanıyor
Yanıyor bu gönlüm
Onu niçin arıyor
Arıyor bu gönlüm

O bir vefasızdı
O bir hayırsızdı
Neden gönül arıyor

Ah unut onu gönlüm
Unut onu sende

Neden, niçin arıyor
Arıyor bu gönlüm
Onu niçin soruyor
Soruyor bu gönlüm

Açık yeşildi gözü
Güneş gibiydi yüzü
O çok güzeldi ama
Yalancının biriydi “

“2) VEDA BUSESİ

Hani o bırakıp giderken seni
Bu öksüz tavrını takmayacaktın
Alnına koyarken veda buseni
Yüzüne bu türlü bakmayacaktın

Gelse de en acı sözler dilime
Uçacak sanırım birkaç kelime
Bir alev halinde düşün elime
Hani ey gözyaşım akmayacaktın”

“3) GÖZLERİ AŞKA GÜLEN

Gözleri aşka gülen
Taze söğüt dalısın
Gel bana her gece sen
Gönlüme dolmalısın

Tatlı gülüş pek yaraşır
Gözleri ömre bedel
Ah ne güzel ne güzel
Seni sevmek
Ah ne güzel ne güzel

Sensiz elem bana yâr
Doğ benim ömrüme
Doğ da güneş gibi
Aşkımı tazele gel
Tatlı gülüş pek yaraşır (Nakarat)

Bekleme sonbaharı
Bir acı rüzgâr eser
Gel bana her gece sen
Saçların bağrıma ser

Tatlı gülüş pek yaraşır (Nakarat)”

“4) İNLEYEN NAĞMELER

İnleyen nağmeler
Ruhumu sardı
Bir rüya ki orda hep
Şarkılar vardı

Uçan kuşlar martılar
Yeşil tatlı bir bahar
Gülen şen sevdalılar vardı

Arzular orada
Zevk oradaydı
Bir deniz ki
Aşk dolu dalgalar vardı

Uçan kuşlar martılar
Yeşil tatlı bir bahar
Gülen şen sevdalılar vardı”

“5) AGORA MEYHANESİ

Burası Agora Meyhanesi
Burda yaşar aşkların
En divanesi en şahanesi

Bu gece benim gecem
Cama vuran her damlada
Seni hatırlıyorum
Ve sana susuzluğumu

Bu akşam ümitlerimi
Meze yapıp içiyorum

Bu gece benim gecem
Cama vuran her damlada
Seni hatırlıyorum
Ve sana susuzluğumu”

“6) BOŞ ÇERÇEVE

Bırakma ellerimi
Bırakma yalnız beni
Son defa seyredeyim
O yaşlı gözlerini

Artık bülbül ötmüyor
Gül dolu pencereme
Yalnız hatıran kaldı
Ah boş kalan çerçevede

Aşkların en güzelini
Çılgınca sevenini
Yalnız sende bulmuştum
Yalnız senin olmuşum
Son defa seyredeyim
O yaşlı gözlerini

Artık bülbül ötmüyor
Gül dolu pencereme
Yalnız hatıran kaldı
Ah boş kalan çerçevede”

“7) SENEDE BİR GÜN

Gönlümde açmadan solan
Bir gülsün
Her zaman gamlıyım
Her zaman üzgün

Beklerim yolunu
Aylar boyunca
Yeter ki gel bana
Senede bir gün

Ağarsın saçlarım
Solsun yanağım
Adını anmaktan
Yansın dudağım

Bu aşka canımı
Adayacağım
Yeter ki gel bana
Senede bir gün”

“8) SEVEMEZ KİMSE SENİ

Sevemez kimse seni
Benim sevdiğim kadar
Sevgilim sen olmasan
Yaşamak neye yarar

Her gün seni düşünür
Her an seni yaşarım
Seni sevmekten değil
Kaybetmekten korkarım

Bir gün beni unutup
Başkalarına bakma
Birazcık sevgin varsa
Beni yalnız bırakma

Her gün seni düşünür
Her an seni yaşarım
Seni sevmekten değil
Kaybetmekten korkarım”

“9) GİZLİ AŞK BU

Gizli aşk bu
Söyleyemem derdimi
Hiç kimseye
Zevke veda neşeye de
Veda artık her şeye

Arzular bir
Bir hayal oldu
Baharımın gülleri soldu
Gönlüm hicran, hasret
Gamla doldu

Sevdim ama görmüyor bak
Gözlerim hiç kimseyi
Gizli aşk bir gizli dertmiş
Feda ettim her şeyi

Arzular bir
Bir hayal oldu
Baharımın gülleri soldu
Gönlüm hicran, hasret
Gamla doldu”

“10) ELBET BİR GÜN

Elbet bir gün buluşacağız
Bu böyle yarım kalmayacak
İkimizin de saçları ak
Öyle durup bakışacağız

Belki bir deniz kenarında
El ele maziyi konuşacağız
Benim içimde yanan ateş var
Sevgilim ne zaman buluşacağız”

“11) NASIL GEÇTİ HABERSİZ

Nasıl geçti habersiz
O güzelim yıllarım
Bazen gözyaşı oldu
Bazen içli bir şarkı

Her anımı eksiksiz
Dün gibi hatırlarım
Dudaklarımda tuzu
İçimde durur aşkın

Hani o saçlarına taç yaptığım çiçekler
Hani o güzel gözlü ceylanların pınarı
Hani kuşlar ağaçlar
Binbir renkli çiçekler
Nasıl yakalamıştık saçlarında baharı

Ben hâlâ o günleri
Anarsam yaşıyorum
Sanki mutluluğumuz
Geri gelecek gibi

Hâlâ güzelliğini
Kalbimde taşıyorum
Dalından koparılmış
Beyaz bir çiçek gibi

Hani o saçlarına taç yaptığım çiçekler
Hani o güzel gözlü ceylanların pınarı
Hani kuşlar ağaçlar
Binbir renkli çiçekler
Nasıl yakalamıştık saçlarında baharı”

“12) AKŞAM OLDU HÜZÜNLENDİM BEN YİNE

Akşam oldu hüznlendim ben yine
Hasret kaldım gözlerinin rengine

Gel mehtabım gel sevgilim
Gel yine
Hasret kaldım gözlerinin rengine”

“13) BEN GAMLI HAZAN

Ben gamlı hazan
Sense bahar
Dinle de vazgeç
Sen kendine kendin gibi
Bir taze bahar seç

Olmaz meleşim
Böyle bir aşk
Bende vakit geç
Sen kendine kendin gibi
Bir taze bahar seç”

“14) MEHTAPLI GECELERDE HEP SENİ ANDIM

Mehtaplı gecelerde
Hep seni andım
Ah hep seni andım

Belki gelirsın diye
Boş yere yandım
Ah boş yere yandım

Yeter Allahım yeter
Çektiğim çile
Ah
Çektiğim çile

Belki gelirsın diye
Boş yere yandım
Ah boş yere yandım”

“15) ŞİMDİ UZAKLARDASIN

Şimdi uzaklardsın
Gönül hicranla doldu
Hiç ayrılamam derken
Kavuşmak hayal oldu

Sevda bahçelerinin
Çiçekleri hep soldu
Hiç ayrılamam derken
Kavuşmak hayal oldu”

“16) GENÇLİĞE VEDA

Elveda gençliğim
Elveda ey hatıralar
Elveda mesut günlerim
Ümit dolu sayfalar

Yine mevsimler dönecek
Yine yapraklar düşecek
Giden gençliğim hiç geri gelmeyecek

Ellerim semaya doğru
Yalvardım yıllarca
Dursun zaman dönmesin mevsimler

Tanrım bana ümit ver
Heyhat
Yine mevsimler dönecek
Yine yapraklar düşecek
Giden gençliğim hiç geri gelmeyecek

Elveda elveda
Ah elveda”

“17) YILLAR SONRA RASTLADIM

Yıllar sonra rastladım
Çocukluk sevgilime
O aşına bakışlar
İçimi deldi yine

O bakış ki götürür
Beni yıllarca geri
Hatıramda canlandı
O çocukluk günleri

Gelmez o günler
Dönmez o günler
Mazi de kaldı hep

Verilen ilk mektuplar
İlk yeminler ilk sözler
Mazimde kanatlandı
İçimi yakan gözler

Anladım gelmez geri
O çocukluk günleri
Bir bakış ki o kadar
Ah yaşadım mazim kadar”

“18) KAPIN HER ÇALINDIKÇA

Kapın her çalındıkça
O mudur diyeceksin
Beni kaybettin artık
Sen çok bekleyeceksin

Hele bir yalnız kal da
Nasılmış göreceksin
Beni kaybettin artık
Sen çok bekleyeceksin”

“19) SÖYLE NAZ MI BU KAŞ ÇATIŞ

Söyle naz mı
Bu kaş çatış
Benden uzaklara kaçış
Sensiz hayatım olur kış

Canımın taa içisin sen
Nasıl severim bir bilsen

Sana fedadır canım bak
Kaçma benden bucak bucak
Pişman olursun çabucak

Canımın taa içisin sen
Nasıl severim bir bilsen

Dargınlığı sen çıkardın
Dilimden hiç düşmez adın
Beni üzme mi maksadın

Canımın taa içisin sen
Nasıl severim bir bilsen

“20) O AĞACIN ALTI

Gölgesinde mevsimler boyu oturduğumuz
Hep el ele vererek hayaller kurduğumuz
Kimi üzgün kimi gün neşeyle dolduğumuz

O ağacın altını
Şimdi anıyor musun
O güzel günler için
Bilmem yanıyor musun

Attığımız tarih de
Çizdiğimiz o kalp de
Silinmemiş duruyor
Hepsi yerli yerinde
Sen şarkılar söyledin
Yatarken dizlerimde

O ağacın altını
Şimdi anıyor musun
O güzel günler için
Bilmem yanıyor musun”

“21) ÜZÜLDÜĞÜN ŞEYE BAK

Aşk rüyadır çok zaman
Olduğu gibi bırak
Tek sen misin ayrılan
Üzüldüğün şeye bak

Bakıp bakıp resmine
Türkü yakıp ismine
Dert ekleyip derdine
Üzüldüğün şeye bak

Olmasa da çok güzel
Sevgisi sana yeter
Yok yok deyip bir haber
Üzüldüğün şeyi bak

Bakıp bakıp resmine
Türkü yakıp ismine
Dert ekleyip derdine
Üzüldüğün şeye bak

Belki güzel bir peri
Yok mu onun benzeri
Dert etmeye değer mi?
Üzüldüğün şeye bak

Bakıp bakıp resmine
Türkü yakıp ismine
Dert ekleyip derdine
Üzüldüğün şeye bak”

“22) AYNI ÇATI ALTINDA

Aynı çatı altında
Aşkımız bir yalanmış
Dönüp baktım maziye
Paylaşacak ne kalmış

Yıllar yorgun ben yorgun
Boşa geçmiş seneler
Bende hicran yarası
Bende bitmez çileler

Gözlerinde kin nefret
Bana sevgin hiç yokmuş
Benim kalbim boş yere
Sana sevgiyle dolmuş

Yıllar yorgun ben yorgun
Boşa geçmiş seneler
Bende hicran yarası
Bende bitmez çileler”

“23) MİHRABIM DİYEREK

Mihrabım diyerek sana yüz vurdum
Gönlümün dalında bir yuva kurdum
Yıllardan beridir yalvarıp durdum
Sevgilim demeyi öğretemedim

Gönlünde sevgime yer vermedin de
Yaban güllerini hep derledin de
Ellerin ismini ezberledin de
Bir benim adımı öğretemedim
Sonunda hicranı öğrettin bana
Ben sana sevmeyi öğretemedim”

“24) AĞLA GİTAR

İçimde nice uzun yılların
Özlemi var
Bu gece efkârlıyım
Ağla gitar
Çal gitar

Bitmesin bu sarhoşluk
Sürsün sabaha kadar
Bu gece efkârlıyım
Ağla gitar
Çal gitar”

“25) AH BU ŞARKILARIN GÖZÜ KÖR OLSUN

Öyle dudak büküp
Hor gözle bakma
Bırak küçük dağlar
Yerinde dursun
Çoktan unutturdum
Ben seni çoktan
Ah bu şarkıların
Gözü kör olsun

Güzelsen güzelsin
Yok mu benzerin
Goncadır ilk hâli
Bütün güllerin
Aklımda kalmazdı
Yüzün ellerin
Ah bu şarkıların
Gözü kör olsun

Bir gülüşü var ki
Kaş çatar gibi
En güzel sözleri azarlar gibi
Hiç bağlanır mıydım çocuklar gibi
Ah bu şarkıların
Gözü kör olsun
Sonunda tuz bastın
Gönül yarama
Nice dağlar koydun
Nice arama
Seni terk edip de
Gitmek var ama
Ah bu şarkıların
Gözü kör olsun”

“26) SAMANYOLU

Sen kalbimin mehtabısın, güneşisin
Sen ruhumun vazgeçilmez bir eşisin
Bir şarkısın sen ömür boyu sürecek
Dudaklarımdan yıllarca düşmeyecek

Ruhum senin, kalbim senin, ömrüm senin
Yıllar geçse bitmeyecek bende sevgin
Bir şarkısın sen ömür boyu sürecek
Dudaklarımdan yıllarca düşmeyecek

Uzaklara kaçırırsak seninle biz
Bir gün elbet göze gelir bu sevgimiz
Bir şarkısın sen ömür boyu sürecek
Dudaklarımdan yıllarca düşmeyecek”

“27) SARMAŞIK GÜLLERİ

Yalnız kalan ruhumun
Acısı çok derindir
Yıllar geçse de inan
Kalbim yine senindir

Alamaz bin sevgili
Kalbimdeki şu yeri
Sanki içimde açan
Bu sarmaşık gülleri

Her yerde hatıran var
Her şey seninle dolu
Her şeyde senin izin
Bu yol aşkımın yolu

Alamaz bin sevgili
Kalbimdeki şu yeri
Sanki içimde açan
Bu sarmaşık gülleri”

“28) SEVMEKTEN KİM USANIR

Sevmekten kim usanır
Tadına doyum olmaz
Hangi gönül uslanır
Ah sevenle oyun olmaz

Kaç kere yemin ettim
Kaç gönüle de girdim
Sensiz yapamıyorum
Ah bak yine geri geldim

İster yüzümü güldür
İstersen ağlat beni
Bir gecenin koynunda
Ah bin geceye at beni

Kaç kere yemin ettim
Kaç gönüle de girdim
Sensiz yapamıyorum
Ah bak yine geri geldim”

“29) ÖMRÜMCE HEP ADIM ADIM

Ömrümce hep adım adım
Her yerde seni aradım
Ben kalbimden başka yerde
İnan seni bulamadım

Kenarlarda köşelerde kadehlerde şişelerde
Ben kalbimden başka yerde
İnan seni bulamadım”

30) GÖZYAŞIM ŞARAP OLSA

Gözyaşım şarap olsa
Gençliğim harap olsa
Her günüm azap olsa
Yine seni seveceğim

Arım, balım, peteğim
Gülüm, dalım, çiçeğim
Bilsem ki öleceğim
Yine seni seveceğim

Ne emelim, ne arzum
Kalmasa tek umudum
Erisem yudum yudum
Yine seni seveceğim

Arım, balım, peteğim
Gülüm, dalım, çiçeğim
Bilsem ki öleceğim
Yine seni seveceğim”

“31) AŞKINLA YANA YANA

Aşkınla yana yana
Kül olsa da ocağım
Bu gönül sayfasını
Artık kapatacağım

Geçse de gençlik çağım
Boş kalsa da kucağım
Sözümü tutacağım
Adını anmayacağım

Kalbimden ben seni
Söküp atacağım
Bu gönül sayfasını
Artık kapatacağım

Geçse de gençlik çağım
Boş kalsa da kucağım
Sözümü tutacağım
Adını anmayacağım”

“32) YOLLAR UZAK GELEMEDİM

Yollar uzak geledim
Muradıma eremedim
Tutunacak dalım sendin
Kıymetini bilemedim

Gözlerime bir baktın
Yaktın ah beni yaktın
Ben sana ne yaptım ki
Beni öksüz bıraktın
Beni sensiz bıraktın

Bana el gözüyle bakma
Gurbet ellerde bırakma
Ayrılık canıma yetti
Bir de sen gönlümü yakma

Gözlerime bir baktın
Yaktın ah beni yaktın
Ben sana ne yaptım ki
Beni öksüz bıraktın
Beni sensiz bıraktın”

“33) KIZ SEN İSTANBUL’UN NERESİNDENSİN

Duruşun andırır asil soyluyu
Hisar, Kuruçeşme, Sahilboylu’mu
Arnavutköylü’ mü, Ortaköylü’ mü
Kız sen İstanbul’un neresindensin

Bilmem sözlü müsün, ya nişanlı mı?
Sevgilin yaşlı mı, delikanlı mı?
Emirgan, Bebek mi, Aşyanlı’ mı
Kız sen İstanbul’un neresindensin

Başında esen kavak yeli mi?
Gözünden akan aşkın seli mi?
Sarıyer, Tarabya, İstinyeli’ mi
Kız sen İstanbul’un neresindensin

Soyun buralı mı, başka yerden mi?
Huyun aşığına küsenlerden mi?
Yeşilyurt, Florya, Bakırköylü’ mü?
Kız sen İstanbul’un neresindensin”

“34) SEVİL NEŞELEN SEVME YANARSIN

Sevil neşelen sevme yanarsın
Bir sarı saçlı okşar kanarsın
O bir gölgedir varlık sanırsın

Sevil de sevme ağlama, ağlat
Yoksa zehrolur bu tatlı hayat

Sevda yolundan geçse de yıllar
Bütün bir ömür ah ile dolar
İnan ki gençlik gülden tez solar

Sevil de sevme ağlama, ağlat
Yoksa zehrolur bu tatlı hayat”

“35) DUDAKLARINDA ARZU

Dudaklarında arzu kollarında yalnız ben
Sana bakan bir çift göz ben olayım Sevgilim

Gününe gecene eş gözünde yaş yine ben
Sana aşık yalnız ben, ben olayım Sevgilim

Bütün ömrün boyunca kalbinde sevgilin ben
Benliğinde yalnız ben, ben olayım Sevgilim
Gününe gecene eş gözünde yaş yine ben
Sana aşık yalnız ben, ben olayım Sevgilim”

“36) AŞKIN KANUNUNU YAZSAM YENİDEN

Aşkın kanununu yazsam yeniden
Kimi ümitleri yel alıp gider
Kimi benim gibi sever gönülden
Kimi senin gibi el olur gider

Dünyanın bir yazı, bir kışı vardır
Her yolun bir sonu bir başı vardır
Her aşkın sonunda gözyaşı vardır
Akar damla damla sel olur gider

Boş yere beklemek geçen günleri
Böyledir ne yazık ezelden beri
Kimi benim gibi sever gönülden
Kimi senin gibi el olur gider”

“37) YILDIZLI SEMALAR

Yıldızlı semalardaki haşmet
Ne güzel şey
Mehtaba dalıp yâr ile sohbet
Ne güzel şey

Dünyamızın üstünde bütün ruhlar uyurken
Dünyada senin aşkın olmak
Ne saadet
Bir bitmeyecek aşk-ı muhabbet
Ne güzel şey
Yıldızların altında ibadet
Ne güzel şey”

“38) BİR BAHAR AKŞAMI

Bir bahar akşamı rastladım size
Sevinçli bir telâş içindeydiniz
Derinden bakınca gözlerinize
Neden başınızı öne eğdiniz

İçimde uyanan eski bir arzu
Dedi ki yıllardır aradığın bu
Şimdi soruyorum büküp boynumu
Daha önceleri neredeydiniz”

“39) NEREDEN SEVDİM O ZÂLİM KADINI

Nereden sevdim o zâlim kadını
Bana zehretti hayatın tadını

Söylemem sormayın asla adını
Bana zehretti hayatın tadını”

“40) BİZ HEYBELİDE HER GECE

Biz Heybeli’de her gece mehtaba çıkardı
Sandallarımız neşe dolar, zevke kanardık

Saz seslerinin sahile aksettiği demler
Ah o demler
Etrafı bütün şarkı gazellerle yakardık”

“41) MUHABBET BAĞI

Muhabbet bağına girdim bu gece
Açılmış gülleri derdim bu gece
Vuslatın çağına erdim bu gece
Muhabbet doyulmaz bir pınar imiş

Ararım seni her yerde
Sorarım ıssız gecelerde
Sevgilim nerde

Açılmış bahtımın gonca gülleri
Gönül bağında öter bülbülleri
Aşkına sarayım hep gönülleri
Muhabbet doyulmaz bir pınar imiş

Ararım seni her yerde
Sorarım ıssız gecelerde
Sevgilim nerde”

“42) ÇİLE BÜLBÜLÜM ÇİLE

Bülbülüm gel de dile
Söyle benimle bile
Sesini duyur güle
Çile bülbülüm çile

Çile ah
Çile bülbülüm Allah
Çile bülbülüm çile

İssız yuvanda tektin
Çekilmez çile çektin
Kim derdi gülecektin
Çile bülbülüm çile
Çile ah
Çile bülbülüm Allah
Çile bülbülüm çile

Müjde ey güzel kuşum
Bahara döndü kışım
Gülüyor içim dışım
Çile bülbülüm çile

Çile ah
Çile bülbülüm Allah
Çile bülbülüm çile”

“43) ENDÜLÜSTE RAKS

Zil, şal ve gül
Bu bahçede raksın bütün hızı
Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı
Aşkın sihirli şarkısı yüzlerce dildedir
İspanya neşesiyle bu akşam bu zildedir

Alnında halka halkadır aşüfte kâkülü
Göğsünde yosma Gırnata ’nın en güzel gülü
Altın kadeh her elde, güneş her gönüldedir
İspanya varlığıyla bu akşam bu güldedir

Raks ortasında bir durup oynar, yürür gibi
Bir baş çevirmesiyle bakar öldürür gibi
Gül tenli, kor dudaklı, kömür gözlü, sürmeli

Şeytan diyor ki sarmalı, yüz kere öpmeli
Gözler kamaştıran şala meftun eden güle
Her kalbi dolduran zile, her sineden Ole”

“44) KALAMIŞ

Yok başka yerin lütfu ne yazdan
Ne de kıştan
Bir tatlı huzur almaya geldik
Kalamış’tan ah Kalamış’tan

Yok, zerre teselli ne gülüşten ne bakıştan
Bir tatlı huzur almaya geldik
Kalamış’tan ah Kalamış’tan

İstanbul’u sevmezse gönül
Aşk ne anlar
Düşsün suya yer yer erisin eski zamanlar
Sarsın bizi akşamla
Şarap rengi dumanlar
Bir tatlı huzur almaya geldik
Kalamış’tan ah Kalamış’tan”

“45) DÖNÜLMEZ AKŞAMIN UFKUNDAYIZ

Dönülmez akşamın ufkundayız
Vakit çok geç
Bu son fasıldır ey ömrüm
Nasıl geçersen geç

Cihana bir daha gelmek
Hayal edilse bile
Avunmak istemeyiz
Böyle bir teselliyle

Ah geniş kanatları
Boşlukta simsiyah açılan
Ve arkasında güneş doğmayan
Büyük kapıdan geçince başlayacak
Bitmeyen sükûnlu gece
Gurûba karşı bu son bahçelerde keyfince

Ya aşk içinde harap ol
Ya şevk içinde gönül
Ya lale açmalıdır göğsümüzde
Yahut gül

Ah dönülmez akşamın ufkundayız
Vakit çok geç”

“46) İMKÂNSIZ

Yıldızlara baktırdım fallarda çıkmıyorsun
Seni görmem imkânsız
Rüyalarım olmasa
Pencereden bakmıyor yollara çıkmıyorsun
Seni görmem imkânsız
Rüyalarım olmasa

Yalvarırım mektup yaz beş dakika ayır da
Su serp yanan bağrıma sağlığını duyur da
Yaban gülü gibisin dağda, kırdan, bayırda
Seni dermem imkânsız
Rüyalarım olmasa

Seviyor özlüyorum seni can pahasına
Bir fırsat ver n’olursun
Beni bir daha sına
Bu aşkı söyleyemem senden bir başkasına
Seni görmem imkânsız
Rüyalarım olmasa
Yalvarırım mektup yaz beş dakika ayır da
Su serp yanan bağrıma sağlığını duyur da
Yaban gülü gibisin dağda, kırdan, bayırda
Seni dermem imkânsız
Rüyalarım olmasa”

“47) DEDİLER ZAMANLA HEP

Dediler zamanla hep azalmış sevgiler
Olsun bana seninle geçen yıllarım yeter
Nasıl olsa her şeyin
Zamanla sonu yok mu?
Ömür dediğimiz şey
Küsecek kadar çok mu?

Dediler ki gün gelir unutturmuş gidenler
Olsun bana aşk dolu geçen yıllarım yeter
Nasıl olsa her şeyin
Zamanla sonu yok mu?
Ömür dediğimiz şey
Küsecek kadar çok mu?”

“48) GEL GÖNLÜMÜ YERDEN YERE VURMA GÜZEL

Gel gönlümü yerden yere
Vurma güzel ne olursun
Gül dururken dikenleri
Derme güzel ne olursun

Git diyemem kal diyemem
Sen goncasın gül diyemem
Çok severim söyleyemem
Sorma güzel ne olursun

Sevgin nefes sevgin candır
Sevgin bana heyecandır
Kalbim ince bir fidandır
Kırma güzel ne olursun

Git diyemem kal diyemem
Sen goncasın gül diyemem
Çok severim söyleyemem
Sorma güzel ne olursun”

“49) YAĞDIR MEVLAM SU

Çatlayan dudaklara
Sararan yapraklara
Kuruyan topraklara
Yağdır Mevlam su

Alev saracak kadar
Yandım yanacak kadar
Suya kanacak kadar
Yağdır Mevlam su

Toz duman savrulurken
Gül çimen kavrulurken
Can tenden ayrılırken
Yağdır Mevlam su

Alev saracak kadar
Yandım yanacak kadar
Suya kanacak kadar
Yağdır Mevlam su

Suya hasret güllere
Sana açık ellere
Tutuşan gönüllere
Yağdır Mevlam su

Alev saracak kadar
Yandım yanacak kadar
Suya kanacak kadar
Yağdır Mevlam su”

“50) HİÇ BİR ŞEYDE GÖZÜM YOK

Hiçbir şeyde gözüm yok
Sen yanımda ol yeter
Kapkaranlık odama
Mehtap gibi dol yeter

Yağmur vururken cama
Dalarken gece gama
Özleyen kollarıma
Usulca sokul yeter

Sızlayan her yerimin
Şu çileli serimin
Sahipsiz dertlerimin
Çaresini bul yeter

Yağmur vururken cama
Dalarken gece gama
Özleyen kollarıma
Usulca sokul yeter”

“51) KULAKLARIN ÇINLASIN

Seni andım bu gece
Kulakların çınlasın
Şimdi dargınız sizinle
İnan sen herkesten başkasın

Belki bana çok uzaktasın
Belki de çok yakınsın
Şimdi dargınız sizinle
İnan sen herkesten başkasın

Seni benim kadar
Hiç kimse sevmeyecek
Beni senden seni benden
Başka hiç kimse bilmeyecek

Öyle bir bilmece ki bu aşk
Hiç kimseler çözmeyecek
Seni benden beni senden
Başka hiç kimse bilmeyecek”

“52) BAK YEŞİL YEŞİL

Kapat gözlerini kimse görmesin
Yalnız benim için bak yeşil yeşil
Gözlerin kimseye ümit vermesin
Yalnız benim için bak yeşil yeşil

Seni öyle sevdim ölürcesine
Tanrının yazdığı şiircesine
İçimden geçeni bilircesine
Yalnız benim için bak yeşil yeşil”

“53) DUYDUM Kİ UNUTMUŞSUN

Duydum ki unutmuşsun
Gözlerimin rengini
Yazık olmuş o gözlerden
Sana akan yaşlara

Bir zamanlar sevginle
Ateşlenen başımı
Dizlerinin yerine
Dayasaydım taşlara

Hani bendim yedi renk
Hani tende can idim
Hani gündüz hayalin
Geceler rüyan idim

Demek ki senin için
Aşk değil yalan idim
Acırım heder olan
O en güzel yıllara”

“54) BİR İLKBAHAR SABAHI

Bir ilkbahar sabahı
Güneşle uyandın mı hiç
Çılgın gibi koşarak
Kırlara uzandın mı hiç
Bir his dolup içine
Uçuyorum sandın mı hiç

Geçen günlere yazık
Yazık etmişsin gönül sen
Öyle ise hiç sevmemiş
Sevilmemişsin gönül sen
Albümdeki o resme
Bakarken ağladın mı hiç
Mazideki günlere
Kalbini bağladın mı hiç
Unutmayıp adını
Senelerce andın mı hiç

Geçen günlere yazık
Yazık etmişsin gönül sen
Öyle ise hiç sevmemiş
Sevilmemişsin gönül sen”

“55) BİR SEVGİ İSTİYORUM

Yılları durduracak
Güneşi doğduracak
Dünyamı dolduracak
Bir sevgi istiyorum

Deli gibi sevecek
Ömür boyu sürececek
Gözlerimde tütecek
Bir sevgi istiyorum

Hâlimi anlayacak
Derdime katlanacak
Benimle ağlayacak
Sevgili istiyorum

Deli gibi sevecek
Ömür boyu sürececek
Gözlerimde tütecek
Bir sevgi istiyorum”

“56) BEKLENEN ŞARKI

Gözlerinin içine
Başka hayal girmesin
Bana ait çizgiler
Dikkat et silinmesin

İstersen yum gözlerini
Tıpkı düşünür gibi
Benden evvel başkası
Bakıp seni görmesin
Benden evvel başkası
Seni görüp sevmesin

Kıskanırdım seni ben
Kendi gözümden bile
Nasıl verirdim seni
Bir gün yabancı ele

Sana gelen yollarda
Daima beni bekle
Benden evvel başkası
Bakıp seni görmesin
Benden evvel başkası
Seni görüp sevmesin”

ÖZGEÇMİŞ

Semra BERKTAŞ

Eğitim :

Doktora Tez Konusu : Türk Müziğinin Bir İletişim Aracı Olarak Neo-Klasik Dönemde Halka Ulaşması

Doktora : Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tez Konusu : Radyo-TV Haberciliğinde Etik (1999)

Yüksek Lisans : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı

Lisans : Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler (1995)

Lisans : Hacettepe Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı (1986)

Lise : Ankara Atatürk Lisesi (1980-1982)

Yabancı Dil : YDS: 68 (Almanca)

Çalışma Durumu : Demiroğlu Bilim Üniversitesi Sağlık Yönetimi Programı Öğretim Görevlisi (2017)

Bilimsel Yayınlar:

Ulusal ve Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayınlar:

Berktaş, Semra (2021). Zeki Müren'in Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 7(50): 2398-2414

Bildiriler;

6. Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresi Sosyal ve Beşeri Bilimler Kitabı (25-27 Haziran 2021), ISBN: 978-625-7898-45-4, Yayın Tarihi: 18.07.2021