

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10. 51576

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA

Sayı Editörü
Doç. Dr. Recep USLU



Cilt VI- Sayı 1

Haziran / 2023
Tokat / Türkiye

Yegah Müzikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü
Doç. Dr. Recep USLU
İstanbul Medeniyet niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 1
30 Haziran 2023

Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Recep USLU
Istanbul Medeniyet University



e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 1
30 June 2023

Tokat / Turkey

EDITOR'ÜN NOTU

Sevgili okurlar ve meslektaşlar!

Müzikoloji ana başlığı altında müziğin tarihsel ve kültürel her türlü akademik problemiyle ilgilenen Yegah Müzikoloji, hem ulusal hem uluslararası hakemli bir dergidir. 2023 yılının Haziran sayısının makaleleri sayı editörü tarafından İngilizce ve Türkçe olarak gruplandırılmıştır. Birinci makalede, Anenberg School of Communication in Universty of Pencylvenia'dan Juan CASTRILLION, Osmanlıda Tanzimatla değişen müzik politikası sonucu Türk musikisi sanatçılarının kazanç başta olmak üzere sosyal durumlarındaki değişimini ilk kez antropolojik-etnomüzikolojik bakış açısıyla sorgulamıştır. İkinci makalede Elif Nun GÖKÇE, Dede Korkut hikayelerinde görülen Oğuz boyları ve Anadolu'da yerleşim yerlerine, yapılan çalışmalara değindikten sonra, 2019 yılında bulunan destanın en eski tarihli 13.manzum parçasından hareketle nakkare çalgısı, duygu durumu, müzik ve müzikal uyumdan bahsetmektedir. Üçüncü makalede Nihat Ozan KÖROĞLU, Gamze Nevra KÖROĞLU ve Sibel KARAMAN, Klasik Türk müziği sözlü eser repertuarından belirledikleri on beş eserin güftesi örneğinde görülen söz değişikliklerini incelediler. Dördüncü makalede Seher Tetik IŞIK, erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda ötekileştirilen ve radyonun sınırlarının dışında tutulmaya özen gösterilen geleneksel müziğin muhafazakâr modernleşmeyle başlayan yönelim ve halkın beğenileri doğrultusunda itibar kazandığını gözler önüne sermektedir. Beşinci makalede Serenat İSTANBULLU, 1400 türküyü tarayarak seçtiği 555 türküde işlenen renkleri yöresel ve kültürel olarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Altıncı makalede Cevahir Korhan IŞILDAK, Cumhuriyet tarihinin en önemli bestekarlarından biri olan Saadettin Kaynak'ın nihavend makamındaki eserlerindeki makam ve geçki analizlerini yapmıştır. Yedinci makalede Elif Nun GÖKÇE, nitel araştırma tekniği kullanarak betimsel içerik analizi yöntemiyle Aysel Gürel'in şarkı sözleri üzerinden özellikle kadın motifini ve yasalar bazında kadın haklarını değerlendirmiş ve onun 707 adet şarkısını ilk kez listelemiştir. Sekizinci makalede Bora KANAR ve Serpil UMUZDAŞ, Türk müziği tarihinde çokça görülen nazari, nazariye, nazariyat terimlerinin bazı müzik teorisyenleri tarafından kullanımlarını araştırmış ve sorgulamıştır.

Bu sayıda bulunan makalelerle tüm yazarlarımız, Türk halk müziği, müzik sosyolojisi, popüler müzik, müzik terimleri, müzikal sembolizm, müzik politikası, müzik mitolojisi, makam analizi özelinde ulusal ve uluslararası nitelikte önemli tespitlerde bulunmuşlardır. Bu yüzden her birine müzik bilimine katkılarından dolayı teşekkürlerimizi sunarız. Yegah müzikoloji dergisi olarak, Türk müziğine, ulusal ve uluslararası müzik bilimine katkı sağlayacak, nitelikli yeni çalışmalarla, 2023 Aralık sayısında buluşmak dileğiyle. Sevgi ve saygularımızla...

Haziran Sayısı Editörü

Doç. Dr. Recep USLU
2023



EDITOR'S NOTE

Dear readers and colleagues!

Yegah Musicology, which deals with all kinds of historical and cultural academic problems of music under the main title of Musicology, is both a national and international refereed journal. The articles of the June 2023 issue are grouped in English and Turkish by the issue editor. In the first article, Juan CASTRILLION questioned with an anthropological-ethnomusicological point of view as the first time, for the changes in the social conditions of Turkish music artists, especially in earnings, as a result of the changing music policy in the Ottoman Empire with the Tanzimat. In the second article, Elif Nun GÖKÇE talks about the nakkare instrument, mood, music and musical harmony, based on the oldest 13 verse piece of the epic found in 2019, after mentioning the Oghuz tribes seen in the Dede Korkut stories and the settlements in Anatolia. In the third article, Nihat Ozan KÖROĞLU, Gamze Nevra KÖROĞLU and Sibel KARAMAN examined the word changes seen in the lyrics sample of the fifteen works they determined from the Classical Turkish music oral work repertoire. In the fourth article, Seher Tetik IŞIK reveals that traditional music, which was marginalized in line with the music policies of the early republican period and which was taken care to be kept outside the borders of the radio, gained a reputation in line with the trend that started with conservative modernization and the tastes of the people. In the fifth article, Serenat İSTANBULLU scanned 1400 folk songs and tried to make sense of the local and cultural colors in the 555 songs she chose. In the sixth article, Cevahir Korhan IŞILDAK analyzed the mode and transition in the works of Saadettin Kaynak, one of the most important composers in the history of the Republic, in the nihavend mode. In the seventh article, Elif Nun GÖKÇE evaluated especially the woman motif and women's rights on the basis of laws through Aysel Gürel's lyrics, using a descriptive content analysis method using a qualitative research technique, and listed her 707 songs for the first time. In the eighth article, Bora KANAR and Serpil UMUZDAŞ researched and questioned the usage of the terms nazari, nazariye and nazariyat, which are frequently seen in the history of Turkish music, by some music theorists.

With the articles in this issue, all our authors have made important national and international determinations in terms of Turkish folk music, music sociology, popular music, musical terms, musical symbolism, music policy, music mythology, maqam analysis. Therefore, we would like to thank each of them for their contributions to music science.

As Yegah musicology journal, we hope to meet you in the 2023 December issue with new quality works that will contribute to Turkish music, national and international music science. With our love and respect...

June Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Recep USLU

2023



Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)

Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)

Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)

Prof. Dr. Nuri G¼ÇTEKİN (TR)

Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)

Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)

Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)

Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)

Dr. Sabiha TUNÇEL G¼ÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)

Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)

Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)

Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY (Azerbaycan)

Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Doç. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)

Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Recep USLU
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 1
30 Haziran 2023

Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

[Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar \(TR\)](#)
[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)
[Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)
[Assoc.. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(TR\)](#)
[Assist. Prof. Dr.Sedat TAMAY \(TR\)](#)
[Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Walter FELDMAN \(USA\)](#)
[Prof. Dr. George Dimitri SAWA \(USA\)](#)
[Prof. Dr. Remzi Devletov \(Kırım\)](#)
[Prof. Dr. Batır Matyakubov \(Özbekistan\)](#)
[Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV \(Azerbaycan\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Ranetta Gafarova \(Kırım\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN \(TR\)](#)
[Dr. Juan CASTRİLLÓN \(USA\)](#)

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Recep USLU
Istanbul Medeniyet University

e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 1
30 June 2023

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı ve İmtiyaz Sahibi: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Kapak tasarımı: Arş. Gör. Bora KANAR

Web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryası: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

İlk Kontrol ve Son Okuma: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Baş Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Recep USLU

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. İlhan ERSOY](#)

[Prof. Dr. Toğroul GANIÖĞLU](#)

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK](#)

[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)

[Doç. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Doç. Dr. Alper AKDENİZ](#)

[Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Doç. Dr. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU](#)

[Doç. Dr. Emre PINARBAŞI](#)

[Doç. Dr. Seda AYVAZOĞLU](#)

[Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Ali Orhan DÖNMEZ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Öğr. Gör. Dr. Kemal ÖZAVCI](#)

[Dr. Evangelia CHALDÆAKI](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 30 Haziran 2023, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, haziran ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegah Müzikoloji Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Journal Owner: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Cover design: Res. Assist. Bora KANAR

Web design, online print preparation by: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Secretariat: Lect. Funda Keklik KAL.

First Check: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Editor-In-Chief: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Recep USLU.

Issue Rewievers

[Prof. Dr. İlhan ERSOY](#)

[Prof. Dr. Toğroul GANİOĞLU](#)

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK](#)

[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Alper AKDENİZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emre PINARBAŞI](#)

[Assoc. Prof. Dr. Seda AYVAZOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN](#)

[Assist. Prof. Dr. Ali Orhan DÖNMEZ](#)

[Assist. Prof. Dr. Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Lect. Dr. Kemal ÖZAVCI](#)

[Dr. Evangelia CHALDÆAKI](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 30 June 2023, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of publications: Our Journal are published twice a year in June and December.

Special Issue: Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of June and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegah Musicology Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

[Tarandığımız İndeksler \(Indexes We Scanned\)](#)

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Tanzimat Döneminde Türk-Osmanlı Müzisyenlerinin Sürüklenmesi: Dilencilerden Serbest İşçilere.....	1-14
<i>Castrillón, J.</i>	
13. Dede Korkut Destanında Musiki Unsuru.....	15-29
<i>Gökçe, E. N.</i>	
Türk Müziği Sözlü Eser İcrasında Eserin Güftesinde Yapılan Değişiklikler Bağlamında Bir İnceleme.....	30-55
<i>Koroğlu, N. O., Koroğlu, G. N., Karaman, S.</i>	
Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası.....	56-82
<i>Tetik Işık, S.</i>	
Türk Kültüründe İnançsal, Tarihsel Ve Nesnel Bağlamda Türkülerde Renkler Ve Anlamları.....	83-106
<i>İstanbulu, S.</i>	
Sadettin Kaynak'ın Nihavend Makamındaki Eserlerinin Makam Ve Geçki Açısından Analizi.....	107-137
<i>Işıldak, C. K.</i>	
Aysel Gürel Şarkılarında “Kadın”.....	138-187
<i>Gökçe, E. N.</i>	
“Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının Türk Müziğindeki Kullanımına İlişkin Bütünleştirici Araştırma.....	188-204
<i>Kanar, B., Umuzdaş, S.</i>	

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Ottoman Muslim Musicians Drifting Through The Tanzimat Era: From Beggars To Freed Laborers.....	1-14
<i>Castrilli3n, J.</i>	
Music Element In The 13th Epic Of Dede Korkut.....	15-29
<i>G3kçe, E. N.</i>	
A Research Done About The Changes In Lyrics In Turkish Music, During Performing The Music Work.....	30-55
<i>K3roğlu, N. O., K3roğlu, G. N., Karaman, S.</i>	
From Kemalist Modernization To Conservative Modernization, An Example Of A Transition Between Paradigms: Classical Turkish Music And The Construction Of Istanbul Radio As A Performing Space.....	56-82
<i>Tetik Işık, S.</i>	
Colors In Folk Songs And Their Meanings In The Religious, Historical And Objective Context In Turkish Culture.....	83-106
<i>İstanbulu, S.</i>	
Analysis Of Saadettin Kaynak's Composes In Nihavend Maqam In Terms Of Maqam And Transition.....	107-137
<i>Işıldak, C. K.</i>	
Woman In Aysel G3rel's Songs.....	138-187
<i>G3kçe, E. N.</i>	
The Conceptions Of "Nazari, Nazariye, Nazariyat" (Musical Terms) Integrated Research On Its Use In Turkish Music.....	188-204
<i>Kanar, B., Umuzdaş, S.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 19.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1299352>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

OTTOMAN MUSLIM MUSICIANS DRIFTING THROUGH THE TANZIMAT ERA: FROM BEGGARS TO FREED LABORERS

CASTRILLÓN, Juan¹

ABSTRACT

After exploring the study of ney teachers and their sonic spirituality in Istanbul from an ethnographic approach, I have seen many of my interlocutors these days dwelling in a conundrum in which most of them see themselves as living links of previous social orders, somehow lost and regained during the present. The closure of dervish lodges during the early days of the Turkish Republic, as much as the historic restoration and reopening of some of these venues in recent decades, are often presented as outcomes of a social transformation caused by a given moral rationality embedded within the new institutions of an emergent nation. From this point of view,

¹ Juan CASTRILLON, Dr. in Music from the Department of Music of the University of Pennsylvania, and Postdoc multimodal researcher, Annenberg School for Communication UPENN, juancarloscastrillon8@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-3930-9254>

individuals are seen in a distorted way as related –or opposed– to these institutions, thus, flattening their own dimension, and the ways in which their sedimented co-constitution as individuals have emerged before 1924. Beyond the debate about the authenticity of the so-called Sufi music, or whether there are “real dervishes” in today’s Istanbul or not, this article looks back at the historical period in which tekkes and Sufi lodges were banned and closed to suggest that this closure opened an emergent form of labor that transformed the subjectivity of Turk-Ottoman instructors during the early twentieth century. Like an old watch that is repaired and rearranged to vindicate the present moment (Castrillón 2021), caretakers of Tasavvuf sonic repertoires are unavoidably embedded in larger systems of tension and movement that require constant tuning and interpretation.

Keywords: Tanzimat, sufi lodges, Istanbul, Sufism, urban reform.

TANZİMAT DÖNEMİNDE TÜRK-OSMANLI MÜZİSYENLERİNİN SÜRÜKLENMESİ: DİLENCİLERDEN SERBEST İŞÇİLERE

ÖZ

Bu çözümleme, İstanbul'daki ney öğreticilerinin ve onların sese dayalı spiritüelliklerinin etnografik bir yaklaşımla incelenmesini müteakip bu öğreticilerin bir ikilem içinde buldukları gözlemi üzerine inşa edilmiştir. Bu bireylerin çoğu, kendilerini bir süre kaybolup daha sonra günümüzde yeniden ortaya çıkan sosyal toplulukların hayatta kalmış halkaları olarak görmektedirler. Hem Türkiye Cumhuriyeti'nin erken döneminde tekkelerin kapatılması hem de son yıllarda bu mekanların restore edilip yeniden tanzim edilmesi, gelişmekte olan bir ulusun yeni tesis edilen kurumlarında vücut bulan bir tür moral rasyonalitenin sebep olduğu sosyal dönüşümün sonuçları olarak sunulmaktadır. Bu çarpık bakış açısı, bireyleri bu kurumlarla ilişkili veya onlara karşıymış gibi sınıflandırmakta ve böylelikle onların 1924'ten önce ortaya çıkan kendine has boyutlarını ve birlikteliklerinden teşekkül eden bireysellik süreçlerinin kalıntılarını göz ardı etmektedir. Sufi müziği olarak adlandırılan türün özgün olup olmadığı veya günümüzde İstanbul'da "gerçek dervişler" in bulunup bulunmadığı tartışmalarının ötesine geçen bu çalışmada, tekke ve zaviyelerin yasaklanıp kapatıldığı dönem ele alınmakta ve söz konusu yasağın yirminci yüzyılın başlarında Türk-Osmanlı öğreticilerinin öznelliğini dönüştüren bir tür işgücünün ortaya çıkmasına neden olduğu savı işlenmektedir. Halihazırdaki zamanı doğrulamak üzere antika bir saatin tamir edilip ayarlanması misali (Castrillón, 2021), tasavvuf musikisi repertuarlarının koruyucuları, sürekli bir

akort ve yorumlama gerektiren geniş çaplı gerilim ve hareket sistemlerinin içinde yer almaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, tekkeler, İstanbul, Tasavvuf, kentsel reform.

INTRODUCTION

This article emerges as an alternative answer to the discussion about the separation of musical practices from some physical places, commonly linked to Muslim mysticism in contemporary Turkey and Pakistan. Ethnomusicologists Regula Kureshi (2013) and Banu Senay (2014) have stated that the spatial separation between musical practices associated to Islamic mysticism and its traditional locations and audiences have radically transformed *sama*, the spiritual way in which sounds are perceived and understood in relation with their religious meanings. Each of them argues that the “schizophonic” effect of the mechanic reproduction of sound (Schafer 1969: 18) and its circulation through the entertainment economy generated a massive way of consuming sounds labeled as ‘Sufi Music’ (Senay 2014: 14). This ontological and sociological disfiguration of the *sama* brought out a kind of alienated listening, dominated by the capitalist reception of sacred music, controlled, and animated by an individualistic consumption (Qureshi 2013: 594).

However, I suggest that both authors took for granted the popularization of this music, the emergence of music conservatoires as non-religious institutions, and the adoption of individual attitudes as specifically foreign, modern, and recent transformations of the social life. My contribution provides a historiographical approach to the urban transformation of Istanbul, developed five decades prior the Public Law 677 that ordered the closure of dervish orders in 1925. The article argues that the buildings associated to religious orders were not playing the determinant role of safeguarding the *sama* at the time they were closed. The first well-known idea about the music institution as an ideological product connected to specific urban and social settings is found in Walter Feldman’s work about the music of the Ottoman Court. Feldman provided a general statement about hierarchy, music institution, and urban settings by following the social organization of court musicians in the Ottoman Empire characterized by a clear cut between secular and religious orders that he found in the sources (Feldman 1996: 59).

This dichotomy was understandable because the musical institution Feldman focused on corresponded with the *vis-à-vis* comparison between the Palace’ Music School and the dervish

lodges as places for professionalization of musicians. Such connection was assured by the fact that musicians were working, living, and commuting between places and venues supported by the Ottoman Sultan, upon the idea of him being a sovereign who –according to Foucault– was able “to take life or let live” in and through his economic, territorial and biopolitical power (Foucault 1990: 140). Now, the core argument of this article is that the enormous significance that the sultan had for Ottoman Muslim musicians gradually shifted in the nineteenth century when they were no longer supported by his form of governance, and started to earn a living using their talent as a form of freed labor outside the places previously granted by him. These places, specifically Sufi lodges, were not safeguarding the spiritual way in which sounds were perceived and understood in relation to their religious meanings. Such semiotic interpretation of sounds and the lived experience of them shifted from static places to mobile individuals as people, instruments and sounds began going across new places for music training across the city, and acquiring more sedimented onto-epistemological associations.

FINDINGS

Evkaf Ministry, Religious Endowments and Militarization

During the mid-nineteenth century, Istanbul witnessed a decrease of religious endowments. Many of these endowments were controlled, closed, and assimilated by the *Evkaf* Ministry pursuing a single purpose: to turn these properties into alienable lands to funnel incomes for the new army (Lifchez 1992: 8; Barnes 1986: 127). Founded in 1826, it was a bureaucratic institution that in its first twenty years centralized most of the Imperial offices, and even the Water Ministry (Barnes 1986: 76). This interest in fully land entitlement at the provinces and the imperial capital was developed by the *Evkaf* Ministry, in a context of international pressure after the Ottoman Sultan signed up the Anglo-Ottoman Commercial Treaty (Gül 2009: 23). While the military reform required a new organization of elites and power structures inside the Empire, the commercial treaty required a solid urban structure and a kind of administration able to work in an international scale. This urban and military reforms are key to understand how new places for music teaching emerged before the Republic and its consequences for the *sama*’ way of listening.

The urban reform in 1858, divided Istanbul into 14 municipal districts demonstrating internationally the ability of the Empire to implement European models of education,

administration, and municipal affairs after the Crimean War². This form of urban administration, however, was successful only in places where collecting taxes was profitable, as it was the case of the Municipal District of Galata (Gül 2009: 45).

Most of the Ottoman minorities, also known as '*millets*', living in that District benefited from the new places for musical education. They were both educated and hired as they acquired Ottoman citizenship –one of the Tanzimat's reforms. According to data provided by Rosenthal (1980), Galata in 1870 was after Fatih the second most populous district of the city, with a population of 875.000 Ottoman citizens and 70.000 more individuals without consular protection. Most of them were Greeks, Armenians, and Jews. Muslims were only the twenty-five percent of its entire population. From all these population, 13.500 were artisans. Greeks and Jews were predominantly tailors, and Armenians were goldsmiths. The total of European artisans and musicians who came mainly from Italy and Central Europe were around 8.500 in number (Rosenthal 1980: 22).

On the other hand, it was during the same period that the link between the Sultan and the dervish lodges historically characterized by its taxes and cadastral survey's exemption was replaced by a regular taxation conducted by government officials and ordinary tax collectors (Barnes 1986: 113). This change was crucial. The protests of *şeyhs* and lodge's tenants (*zâviyedars*) against this bureaucratic action, against the insulting decrease of their income in Istanbul, against the removal of their properties in the provinces, and against the unheard supplications for cadastral survey's exemptions of their lands were massive. The historical examples reported by John Barnes (1986) included the Mevlevi Order of Konya, the *Mevlevihane* at Yenikapı at Istanbul, the Nakşibandi order at Söndeki Fakih in Edirne, the Bektaşî order in Üsküdar, among others. The actions of those demonstrators took different forms of resistance, as land squatting, tax evasion, formal and plaintive petitions, and a kind of indirect rent payments that implied the loss of their funding resources (Barnes 1986: 99-116). According to Barnes:

“[The government] took over mines, wells, and saltworks held in mortmain by declaring these resources a state monopoly. Another method of acquiring independent *evkaf* employed by the state was to take over the *vakıfs* of [custodians] that had died, that is, with the extinction of the family line, and deprive those who were living of their administration if it were determined that they were badly administering the foundation in their charge. [...] The policy of the Ottoman government towards the religious orders was to deprive them of their *evkaf* property, which was their livelihood, and to

² “Galata was designed the Sixth District because it was thought that the *sixieme arrondissement* of Paris was the most advanced in that city.” Gül, 51.

leave them, in many cases, to fend for themselves in finding some means of subsistence³. Emphasis added.

After a long period in which they had full maintenance to produce their handiwork, and the aesthetic and theosophical corpus they are well known for, the Ottoman Empire saw the dervish orders economically supported by their own members, and their musicians employed in public places, taking the music they had learned in lodges and in the Palace to new spaces (Faroqhi 1988: 57; Kreiser 1992: 51; Behar 1993: 37).

DISCUSSION

Spiritual and Spatial Distances

Another element in this urban transformation' strategy that impacted the musical institution during the 'Tanzimat era' was the investment on new buildings for high quality education provided to Ottoman citizens. According to the Education Law of 1869, "Europeans and members of minority *millets* in the Empire [were fostered] to teach within these new schools" (VanDuinkerken 1998: 55). It was within these urban educational networks where the educated Ottoman elite of the city rooted its social aspirations and forged its newest cultural institutions as the newspapers and the Imperial Theater.⁴ This social attempt to put together Muslims and Ottoman millets, was reinforced by the public works concretized on the physical dimension of the city since the second half of the nineteenth century. The moderated walk between Ottoman millets was even shortened by the demolition of the ancient Genoese ramparts, opening the old city to the emergent neighborhoods located outside of them:

"[Galata] was connected to [Istanbul] by two bridges across the Golden Horn. The first joined Galata's harbor and [the] commercial area of Karaköy to Eminönü, near the grounds to Topkapı and below the area of the Sublime Porte. The other bridge joined the area below the Little Field of the Dead on the west side of Pera to the populous Muslim section of Fatih. The distance from Pera to

³ Barnes., 101-125. One might think that this separation from the Sultan's hand could have led to a redefinition of the pact with a religious leader (*beyiat*), or at least, a redefinition of the allegorical sense of the reed flute's lament. For Muslim interpretations of the *Alquibla al-qadima* and the change of the *qibla* in the Muslim mysticism, see Corbin., 50. Emphasis added.

⁴ VanDuinkerken argued that "Ideas like equality and secularism were spread throughout the empire by Muslim students who had either gone to Europe to study or who had attended the Western educational institutions within the empire. These Muslim students would become the backbone of the reforming movement and the creators and enforcers of the two imperial edicts that outlined the aspirations of the reforming movement." Ibid., 70.

these centers of Turkish population, more spiritual than physical, could be negotiated by a moderate walk”⁵.

From a musical point of view, the ‘negotiation of spiritual distances’ also meant the emergence of the first official place where to become a professional musician, different from the Palace School and the dervish lodge. This place called “Darulelhan” (The House of Melodies), founded in 1916, was the Imperial Conservatory where the local elite of Ottoman Muslims and protected Ottoman citizens of the city were employed to produce music and musicians by promoting a dual curriculum of Court Ottoman Music and Western music. Some of these instructors were Mevlevi dervishes with long careers at Elementary and Secondary schools (Behar 1993: 151; Paçacı 2008: 76). In consequence, this building set up another kind of moderate walk between Dersaated and Pera, the two distinctive musical referents of the Empire capital. This “moderated walk,” paraphrasing Rosenthal’s words, foreseen the discussions about taste, flavor and other physiological arguments in favor of –or against– the fine arts outcomes of nation-state building process (Elias 1994: 387). These discussions characterize the type of historiographic research that focuses on the arduous path towards the formation of Turkish Classic Music in Istanbul during the mid-twentieth century (O’Connell 2000; 2013).

The musical kernel supported and promoted by the empire during the mid-nineteenth century included in its repertoire an increasingly presence of sonic features associated to Italian operatic repertoires presented at the Naum Theater since 1858 promoted by the *Italian Operarian Society*, and the European polyphonic repertoires taught in the new High Schools (Rosenthal 1980: 15; Koymen 2014: 3). By the end of the nineteenth century, Ottoman Muslims were no longer the only musicians that the Ottoman sultan enjoyed listening to in solitude, as it can be read in an American newspaper from 1903 about the performance of four Italian musicians directed by Arturo Stravolo: “The Sultan sits entirely alone as rule, and if any point of the action of either play or opera is not clear, he halts the performers until it is explained to him.”⁶ The Sultan’s ear was not raptured anymore by the plaintive and transcendental sound of Turk-Ottoman instruments and their melodies composed by musical modes ‘in the image and likeness’ of the divine cosmos.

Beside the Palace School, the Harem, the dervish lodges, the *mektep* (Elementary Schools), the *medreses*, Ottoman Muslims were also teaching and spreading their way of listening to sounds and

⁵ Rosenthal., 17. Emphasis added.

⁶ “The Sultan’s players,” *The Reading Eagle*, August 24, 1903.

its religious meanings at new Secondary Schools (Rusdiye) independently from the Ekvaf Ministry, and at coffee shops located in Eyüp, Kaşımpaşa and Kadiköy (Paçacı 2008, 88; VanDuiKerkem 1998: 10) especially “after foreigners had left the place” (Behar 1993: 30). Two decades before the sultanate was abolished, less than half of the professional Muslim musicians were hired in the palace. At that time, Muslim musicians were employed in picnic grounds, coffee shops, and other public places with live music called *gazinos*, *mesire yerleri* and *piyasa* (Behar 1993: 37).

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Throughout this article, I have explored historiographic sources highlighting the importance of study the role of Muslim musicians during the Tanzimat era beyond a framework that seeks to interrogate and value their cultural practice in terms of authenticity. The life of all so-called Ottoman ‘minorities,’ or *millet*s, changed drastically during this era, as well as the project of establishing and sustaining a multidenominational music school outside the Palace. Therefore, these musicians began to move around as freed laborers outside the Palace and outside other institutions overseen by the Ottoman Sultan, drifting through an urban and social space deeply transformed, and in a constant process of reinvention. These processes of transformation and reinvention left deep traces in musicians’ subjectivity as their sense of belonging to the Sultan, in its literal, allegorical, and ontological meaning, needed to be reoriented. The subject studied through this article, then, is a conjunction of elements around which the subjectivity of these musicians could be better understood beyond the moralizing discourse of cultural authenticity.

In sum, these findings lead me to suggest two main ideas. First, the westernization of the musical institution was not the result of the Kemalism’s civilizing ideology, the so-called “modernist paradigm” (Touraj and Brockett 2009: 2) from the beginning of the twentieth century, and rather it should be better understood as a gradual although spasmodic process that characterized Ottoman administration of social life in general (Popescu-Judetiz 1996: 11). The project of an Imperial musical institution was dismembered in 1925 by another massive abolishment of dervish orders, the closure of the “Darulelhan,” and the banning of any form of public performance of Court Ottoman music (Senay 2014: 8). The adoption and intensification of other musical features by the Muslim Ottoman elite after 1924, could be better understood within the paradigms of new urban and territorial politics within the transformation of the city itself. Second, based on these historical

accounts it can be said that that buildings were not safeguarding the spiritual way in which sounds were heard, perceived, and understood in relation to religious meanings. The semiotic propensity of the *sama*’, instead, shifted from the physicality of tekkes and dervish lodges’ aura, to the skin of certain individuals as they move along the new network of places for music teaching across the transformed city.

The nostalgia for the dervish lodge and the attachment to certain social and ideological conditions as bottom line for the symbolic efficacy of the *sama*’, as I read in Qureshi and Senay’s arguments about its disfiguration in Turkey and Pakistan, both overemphasized the role of social and political institutions over the endurance of some forms of life and existence. The emergence of freed music laborers to pursue economic benefits for their own sake unlocked the *sama*’ from been a phenomenon highly dependent of the special status of some indoor locations, such as the *tekke* or the Sultan’s Palace. It became a new layer into the embodied cosmology that characterize the onto-epistemological dimension of sound for musicians and audiences that promote the stewardship of acoustic topologies of divine revelation associated to Abrahamic traditions (Castrillón 2012: 119). Forthcoming research is called to investigate the reterritorialization practices of musicians and audiences in the quest of venues for their enduring worlds, in which old and new are indistinct elements needed for revolution and restoration.

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, S. (1922). “The Dervish Orders of Constantinople.” *Muslim World*. 12: 53-61.
- Arel, H. S. (1990). *Türk Mûsikîsi Kimindir?* Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Atabaki, T. –Brockett, G. (2009). *Ottoman and Republican Turkish Labour History*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Barnes, J. (1986). *An Introduction to Religious Foundations in the Ottoman Empire*. Leiden, Brill.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul, Afa Yayınları.
- Castrillón, J. (2014). “Spatial Transformation of Sufi Music Practice in Istanbul and Repositioning of Subjectivities.” *Porte Akademik*. 10: 131-145.
- Cerasi, M. (1988). “Late-Ottoman Architects and Master Builders.” *Muqarnas*. 1: 189-232.
- Corbin, H. (1978). *The Man of Light in Iranian Sufism*. New York, Shambhala.

- Elias, N. (1994). *The Civilizing Process*. Cambridge, Blackwell.
- Faroqhi, S. (1988). "Agricultural Crisis and the Art of Flute-Playing: The Worldly Affairs of the Mevlevi Dervishes (1595-1652)." *Turcica, Revue D'Études Turques*. 20: 43-70.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin, VWB.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality*. New York, Vintage Books.
- Gül, M. (2009). *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernization of the City*. New York, Tauris.
- Hanoğlu, Ş. (1997). "Garbcılar: Their Attitudes Toward Religion and their Impact on the Official Ideology of the Turkish Republic." *Studia Islamica*. 1: 133-158.
- Koymen, E. (2014, November). A Musical Minefield: Composing the Turkish Nation-State. Paper presented at Comstock Hall, University of Louisville, Louisville. URL: http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS_SW_V3Spring2014Koymen.pdf. Retrieved 3/18/2015.
- Kreiser, K. (1992). "Dervish Living." *The dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey* (haz. Raymond Lifchez), Berkeley: University of California Press, s. 59-56.
- O'Connell, J. M. (2013). *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*. Farnham, Ashgate.
- _____. (2000) "Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926." *Yearbook for Traditional Music*. 32: 117-142.
- Paçacı, G. (2008). *Magnificent Ottoman Composers*. Istanbul, Boyut Music.
- Popescou, E. (1999). *Prince Dimitre Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music*. Istanbul, Pan.
- _____. (1996). *Meaning in Turkish Musical Culture*. Istanbul, Pan.
- Raymond, A. (2000). *Cairo*. Cambridge, Harvard University Press.
- Rosenthal, S. T. (1980). *The Politics of Dependency: Urban Reform in Istanbul*. Westport, Greenwood Press.
- Senay, B. (2014). "The Fall and Rise of the Ney: From the Sufi Lodge to the World Stage." *Ethnomusicology Forum*. 23: 1-20.
- Schafer, M. (1960). *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Ontario, BML.

Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. New York, Oxford University Press.

_____ (1996). "History, Memory and Nostalgia in Contemporary Turkish Musicology." *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. 1: 8-19.

Signell, K. (1986). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York, Da Capo Press.

"The Sultan's players," *The Reading Eagle*, August 24, 1903.

Uslu, R. (2008). "Historia Corta de la Música Turca." *Revista Música*. 10: 23-25.

VanDuinkerken, W. (1998). *Educational Reform in the Tanzimat Era (1839-1876): Secular Reforms in Tanzimat*, Unpublished master's thesis, McGill University, Montreal.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu makale, günümüz Türkiye ve Pakistan'ında müzikal uygulamaların genellikle Müslüman mistisizmiyle ilişkili bazı fiziksel yerlerden uzaklaşması tartışmasına alternatif bir yanıt olarak ortaya çıkmaktadır. Etnomüzikologlar Regula Kureshi (2013) ve Banu Şenay (2014), İslami tasavvuf ile ilişkilendirilen müzik pratikleri ile geleneksel yerleri ve dinleyicileri arasındaki mekânsal ayrımın, seslerin dini anlamlarıyla ilişkili olarak algılandığı ve anlaşıldığı manevi anlamdaki semâyı kökten dönüştürdüğünü belirtmişlerdir. Onların her biri, sesin mekanik olarak yeniden üretilmesinin (Schafer 1969: 18) şizofonik etkisinin ve bunun eğlence ekonomisindeki dolaşımının, 'Sufi Müziği' (Senay 2014: 14) olarak etiketlenen seslerin kitlesel bir tüketim biçimini ürettiğini öne sürüyor. Semânın bu ontolojik ve sosyolojik biçimsizliği, bireyci bir tüketim tarafından kontrol edilen ve canlandırılan, kutsal müziğin kapitalist kabulünün hakim olduğu bir tür yabancılaşmış dinlemeyi ortaya çıkarmıştır (Qureshi 2013: 594).

Ancak, her iki yazarın da bu müziğin popülerleşmesini, müzik konservatuvarlarının dini olmayan kurumlar olarak ortaya çıkmasını ve toplumsal hayatın özellikle yabancı, modern ve yakın zamandaki dönüşümleri olarak bireysel tutumların benimsenmesini sorgusuz sualsiz kabul ettikleri anlaşılmaktadır. Bu makale, 1925'te tarikatların kapatılmasını emreden 677 sayılı Kamu Kanunu'ndan elli yıl önce gerçekleşen İstanbul'un kentsel dönüşümüne tarihyazımsal bir yaklaşım sunmakta; kapatıldıkları dönemde tarikatlara bağlı yapıların semâyı koruma konusunda belirleyici bir rol oynamadıklarını savunmaktadır.

Belirli kentsel ve toplumsal ortamlara bağlı ideolojik bir ürün olarak müzik kurumuyla ilgili iyi

bilinen ilk fikir, Walter Feldman'ın Osmanlı Saray müziği hakkındaki çalışmasında bulunur. Feldman, kaynaklarda bulunduğu seküler ve dini tarikatlar arasında net bir ayrımla karakterize edilen Osmanlı İmparatorluğu'ndaki saray müzisyenlerinin sosyal örgütlenmesini takip ederek hiyerarşi, müzik kurumu ve kentsel ortamlar hakkında genel bir değerlendirmede bulunmaktadır (Feldman 1996: 59). Bu ikilik anlaşılabilir, çünkü Feldman'ın odaklandığı müzik kurumu, Saray Musiki Mektebi ile tekkeler arasındaki karşılaştırmayla oldukça örtüşmektedir. Böyle bir bağlantı, Foucault'ya (1990: 140) göre ekonomik ve bölgesel gücü sayesinde "can alabilen veya yaşatabilen" kişi olmasıyla, Osmanlı padişahının bir hükümdar olarak desteklediği bölgeler ve mekânlar arasında müzisyenlerin çalışıyor, yaşıyor ve işe gidip geliyor olmasıyla sağlanıyordu. Artık padişah yönetimi tarafından desteklenmedikleri ve yeteneklerini, daha önce onlara tahsis edilen yerler dışında, bir tür serbest emek biçiminde kullanarak hayatlarını kazanmaya başladıkları XIX. yüzyılda, Osmanlı Müslüman müzisyenleri için padişahın sahip olduğu büyük önemin kademeli olarak değişmiş olması bu makalenin ana argümanını oluşturmaktadır. Bu mekânlar özellikle de Sufi tekkeleri, seslerin dini anlamlarıyla ilişkili olarak algılandığı ve anlaşıldığı manevi geleneği korumuyordu. Bu göstergebilimsel yorumlama ve yaşanmış deneyim, durağan yerlerden şehrin her tarafında müzik öğretimi için yeni yerlere giden hareketli bireylere kaydı.

Müzikal bir bakış açısından, yirminci yüzyılın başlarında Osmanlı milletleri arasındaki manevi mesafenin müzakeresi, saray okulu ve tekkeden farklı olarak, profesyonel bir müzisyen olunabilecek ilk resmi kurumun ortaya çıkması anlamına geliyordu. 1916 yılında kurulan "Darülelhan" (Melodiler Evi) adındaki bu kurum, Osmanlı Müslümanlarının yerel seçkinleri ve şehirde himaye gören diğer Osmanlı vatandaşlarının, Osmanlı saray müziği ve Batı müziği'nden oluşan ikili bir müfredatı teşvik ederek müzik üretmeleri ve müzisyen yetiştirmeleri için istihdam edildikleri İmparatorluk Konservatuarı idi. Bu hocalardan bazıları, ilkokul ve ortaokullarda uzun süre çalışmış olan olan Mevlevi dervişleriydi. Sonuç olarak, bu kurum, İmparatorluğun başkentinin iki farklı müzik referansı olan Dersaadet ve Pera arasında başka bir tür ılımlı yürüyüş kurdu. Rosenthal'ın deyimiyle bu "ılımlı yürüyüş", ulus-devlet inşa sürecinde güzel sanatlar ürünlerinin lehinde ya da aleyhinde tat, lezzet ve diğer fizyolojik argümanlar hakkındaki tartışmaları öngörmüş oldu (Elias 1994). Bu tartışmalar, XX. yüzyılın ortalarında İstanbul'da Klasik Türk Müziğinin oluşumuna giden çetin yola odaklanan tarihçilik araştırması türünü karakterize etmektedir (O'Connell 2013).

XIX. yüzyılın ortalarında imparatorluk tarafından desteklenen ve teşvik edilen müzik çekirdeği,

1858'den beri Naum Tiyatrosu'nda sunulan, İtalyan Operarian Society tarafından desteklenen İtalyan opera repertuarlarıyla ilişkili sonik özelliklerin varlığı artan repertuvar ile yeni liselerde öğretilen çoksesli Avrupa repertuarı içeriyordu. 19. yüzyılın sonuna doğru, Osmanlı padişahının yalnızken dinlemekten zevk aldığı müzisyenler artık sadece Osmanlı Müslümanları değildi. 1903 tarihli bir Amerikan gazetesi bunu çarpıcı bir şekilde tasvir etmektedir. Arturo Stravolo tarafından yönetilen dört İtalyan müzisyenin, Tanrı'nın dünya üzerindeki gölgesinin düşünceli ve derin dinleme yeteneklerinin üstesinden gelen performansını şöyle anlatıyordu: "Padişah kural olarak tamamen tek başına oturur ve oyun veya operanın herhangi bir hareketinin açık olmadığı durumlarda, kendisine açıklanmaya kadar icracıları durdururdu (The Reading Eagle 1903)". Padişahın kulağı artık sadece Türk Osmanlı çalgılarının hüznü seslerinden ve ilahi kozmosun "görüntü ve suretinde" müzik makamlarıyla bestelenmiş ezgilerinden mest olmuyordu.

Bu makalede incelenen bulgular, müzik kurumunun batılılaşmasının, Kemalizm'in 20. yüzyılın başından itibaren sözde "modernist paradigma"nın uygarlaştırıcı ideolojisinin bir sonucu olmadığını düşündürdü, ve genel olarak Osmanlı sosyal hayat idaresini karakterize eden kademeli, ancak spazmodik bir süreç olarak anlaşılması daha iyi olabilir Bu makalede incelenen bulgular, müzik kurumunun batılılaşmasının, 20. yüzyılın başlarındaki Kemalizm'in uygarlaştırıcı ideolojisi olan sözde "modernist paradigma"nın (Touraj ve Brockett 2009: 2) bir sonucu olarak değil de genel olarak Osmanlı sosyal hayat idaresini karakterize eden kademeli, ancak çalkantılı bir süreç olarak anlaşılması gerektiğini öne sürmeyi mümkün kılmaktadır (Popescu-Judetz 1996: 11). Bir İmparatorluk müzik kurumu projesi, 1925'te tarikatların bir başka kitlesel olarak kaldırılması, "Darülelhan"ın kapatılması ve Saray Osmanlı müziğinin her türlü kamusal icrasının yasaklanmasıyla parçalanmış oldu (Senay 2014: 8). 1924'ten sonra Müslüman Osmanlı seçkinleri tarafından diğer müzikal özelliklerin benimsenmesi ve yoğunlaştırılması, kentin kendi dönüşümü içindeki yeni kentsel ve bölgesel politika paradigmaları içinde daha iyi anlaşılabilir. İkincisi, bu tarihsel anlatılara dayanarak, binaların seslerin dinsel anlamlarla bağlantılı olarak işitildiği, algılandığı ve anlaşıldığı manevi geleneği korumadığı söylenebilir. Semânın göstergebilimsel eğilimi ise dervişhanelerin atmosferinden ve tekkelerin fiziksel ortamından, dönüşmüş olan kentteki yeni mekânlar ağında müzik öğretimi için dolaşan belirli bireylerin tenlerine aktarılmış oldu.

Tekkelere duyulan özlem ve semânın simgesel etkinliği için en önemli nokta olarak belirli toplumsal ve ideolojik koşullara bağlılık konusunda, Kureyşi ve Şenay'ın Türkiye ve Pakistan'daki

şekil bozukluğuna ilişkin argümanlarında okuduğum kadarıyla, her ikisi de bazı yaşam ve varoluş biçimlerine dayanan sosyal ve siyasi kurumların rolünü fazlasıyla vurguluyorlar. Kendi ekonomik çıkarlarını gözeten serbest müzik emekçilerinin ortaya çıkışı, semâyı dışa kapalı bazı mekânların özel statüsüne büyük ölçüde bağımlı bir olgu olmaktan çıkardı. Semâ İbrahimî geleneklerle ilişkili ilahi vahiylerin akustik topolojilerinin korunmasını benimseyen müzisyenler ve dinleyiciler için sesin onto-epistemolojik boyutunu karakterize eden bedenleşmiş kozmolojide yeni bir katman haline geldi (Castrillón 2012: 119). Kalıcı dünyaları için yeni mekân arayışındaki müzisyenlerin ve dinleyicilerin yeniden yerleşme faaliyetleri, daha fazla araştırılmayı bekleyen bir konudur.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 17.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1308088>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MUSIC ELEMENT IN THE 13th EPIC OF DEDE KORKUT

GÖKÇE, Elif Nun¹

ABSTRACT

In the 8th century, the Oghuz people, who formed the Oghuz branch of the Turkic languages and known as the "Turkish People", established the "Oghuz Yabgu State" in the form of a confederation. The Dede Korkut oguznames were born 14 centuries ago and have reached the present day. In the light of this, it is important to understand the life, social and cultural values and richness of the oguz who are a Turkish tribe. It is extremely valuable in terms of understanding our roots to follow the traces of their core values that have been or that are reflected today. Based on a foreword and twelve stories in the inscription, whose original name is "Kitab-ı Dedem Korkut Ala Lisan-ı Taife-i Oğuzan", it is necessary to examine the musical production of the period in terms of lyrics and

¹ Öğr. Gör. Dr. Elif Nun GÖKÇE. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, elifnungokce@mgu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5799-2843>

composition, both in instrumental and musical terms. Being able to describe the elements of performance is valuable for the pattern of the past, present and future.

Since its discovery in 1815, many questions have been sought, such as the originality of the stories, who or what created them, whether they were created by quoting from any other legend. In addition to all these studies, with the announcement of the 13th Oghuzname in 2019, the scientific world once again saw the fact that the boundaries of the study area may be open. The 13th Dede Korkut story, which is understood to be older than the manuscripts we have, presents bravery, bravery, extraordinary events together with verse and prose sections as in the others.

Since the full text of the 13th Dede Korkut Story has not been published yet, it is exciting to determine the place and content of the musical element in the part that was published as an article, in order to understand our past roots.

Keywords: Dede Korkut, instrument, oguznames, music, story.

13. DEDE KORKUT DESTANINDA MUSİKİ UNSURU

Öz

Sekizinci asırda, Orta Asya’da örgütlü bir yönetim altında, Türk dillerinin Oğuz kolunu oluşturan ve “Türk Halkı” olarak bilinen Oğuzlar, konfederasyon şeklinde “Oğuz Yabgu Devleti’ni” kurmuşlardır. On dört asır önce doğmuş ve günümüze ulaşmış “Dede Korkut Oğuznameleri” ışığında, İran, Irak, Azerbaycan, Türkiye, Türkmenistan Türklerinin atası olarak bilinen ve bir Türk kavmi olan Oğuzların yaşayışını, sosyal, kültürel değerlerini, zenginliklerini anlamak, bugüne yansıyan ya da yansımış olan öz değerlerinin izini sürmek köklerimizi anlamak açısından önemlidir. Özgün Adı “Kitab-ı Dedem Korkut Ala Lisan-ı Taife-i Oğuzan” olan kitabenin içindeki bir önsöz ve on iki hikâyeden yola çıkarak arkeoloji, tarih ve sanat perspektifiyle birlikte dönemin musiki üretimini edebi açıdan güfte ve beste örgüsü içinde irdelemek gerek çalgı gerekse icra unsurlarını tarif edebilmek geçmiş, bugün ve gelecek örüntüsü için kıymetlidir.

1815 yılında keşfedilmesinden bu yana hikâyelerin özgünlüğü, kim ya da kimler tarafından yaratıldığı, herhangi başka bir efsaneden alıntılanılarak mı yaratıldığı gibi birçok soruya cevap aranmaktadır. Tüm bu çalışmalara ek olarak 2019 yılında 13. bir Oğuznamenin daha ortaya çıktığının ilan edilmesiyle birlikte bilim dünyası bir kez daha çalışma alanının sınırlarının ucunun

açık olabileceği gerçeğini görmüştür. Elimizde var olan yazmalardan daha eski olduğu anlaşılan 13. Dede Korkut hikâyesi, diğerlerinde olduğu gibi yiğitlik, mertlik, olağanüstü olayları manzum ve nesir bölümleriyle birlikte olarak vermektedir.

13. Dede Korkut Hikâyesinin tam metni henüz yayınlanmadığından, makale olarak yayımlanan kısımdaki musiki unsurunun yerini ve içeriğini tespit etmek, geçmiş köklerimizi anlayabilmek adına heyecan vericidir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, çalgı, oğuznâmeler, mûsikî, hikâye.

INTRODUCTION

With the emergence of the Seljuks, The Oghuzs, who are considered the most well-known and most important of their tribes, dominated the Turks (Öztuna, 1977). In the eighth century, the Oghuz people, who formed the Oghuz branch of Turkic languages and were known as the "Turkish People", established the "Oghuz Yabgu State" in the form of a confederation with an organized administration in Central Asia.

Yabgu means ruler and was used often in the old Turkish states, especially by the Oghuzs. "It is seen that the titles of Yinal and Tarhan were also used as titles of nobility in the Oghuz Yabgu State".

In the light of the Dede Korkut oguznames, which were born 14 centuries ago and have reached the present day, it is important to understand the life, social and cultural values and richness of the oguz who are a Turkish tribe. It is extremely valuable in terms of understanding our roots to follow the traces of their core values that have been or have been reflected today.

Dede Korkut stories are a unique work that describes both the pre-Islamic period and the period after the Turks' conversion to Islam. Mehmet Fuat Köprülü, who created convenience in the fields of study and research by dividing Turkish literature into periods for the first time, pointed out that the manuscripts were invaluable. He said that "Put all old Turkish works of art on one side and Dede Korkut on the other; Dede Korkut outweighs."

Oghuzes, Center of Epics

The name Oguz, which means 'tribe', is a Turkish word. The Oghuzes changed their places until the eighth century, and with the confederation, they established in the eighth century, they

implemented a regular political administration. They are spread to the Balkan geography. For this reason, we can map the geography where the Oghuz lived socioeconomically and culturally active, as Turkey, Iran, Iraq, Egypt, Syria, Kazakhstan, Azerbaijan, Turkmenistan, Moldova, Romania, Kosovo, Macedonia, Serbia, Bulgaria, Greece.

It is accepted that the Oghuz community came from the Oghuz tribe. It is known that there were a total of twenty-four tribes consisting of six sons of its founder, Oguz Han, and four sons of each of these six brothers. Each of the twenty-four tribes has different names and titles. In addition, the Oghuz tribes existed as two separate groups, Bozoks and Üçoks, and were classified as such.

Bozoks; It is a concept used to express "heavenly tribes" in Turkish mythology. These are the three sons of Oghuz Khan from his second (descendant) wife and their descendants. They are the owners of the Golden Bow. They make up 12 of the 24 Oghuz tribes. Each neck also has a symbol representing height (Sümer, 2007).

1- Gün Han (Kün Alp) used the figure of "Şahin" as a symbol for their tribes. He has four Sons. Sons: Kayı, Bayat (Bayad), Alkabölük (Alkaevli), Karabölük (from Karaevli).

2- Ay Han (Ay Alp) used the "Eagle" figure as a symbol for their height. He has four Sons. His sons are Yazgur (Yazi), Düger (Tohar), Totırka (Dodurga), Yaparlı.

3- Yıldız Han (Uldız Alp) used the figure of "Rabbit" as a symbol for their tribes. He has four Sons. Sons: Avşar (Afşar), Kızık (Kırık), Bekteli (Beğdil), Kargın (it is Karkın).

Trichoks; To express "terrestrial tribes" (arzi tribes) in Turkish mythology, it is a used concept. These are Oghuz Khan's three sons from his first wife and are the descendants of them. These form the other 12 of the Oghuz Tribes.

1- Gök Han (Kök Alp) used the "Sungur" figure as a symbol for their tribe. He has four Sons. Sons: Bayan, Beçene (Peçenek), Çavuldur (Çavundur), It is Çepni.

2- Dağ Han (Tağ Alp) used the "Uçkuş" figure as a symbol for their tribes. He has four Sons. Sons: Salur, İmir (Eymür), Alayundlu (Alayuntlu), Üregir (It is Yuregir).

3- Deniz Han (Tengiz Alp) used the figure of "Çakır" as a symbol for his tribes. He has four Sons. His sons are: İğdır, Begdüz (Bügdüz), Yıva (Iva), Kınık.

Settlement in Anatolia	Name of the Tribe	Tribe Which They Belong to	XVI. Century	Today
KÜTAHYA	01. Alayuntlu	Üçoklar	29	1
SİVAS	02. Alkabölük	Bozoklar	–	–
MANİSA	03. Avşar (Afşar)	Bozoklar	86	53
ÇORUM	04. Bayat	Bozoklar	42	32
İZMİR	05. Bayındır	Üçoklar	52	28
ANKARA	06. Beydili	Bozoklar	23	9
ANKARA	07. Büğdüz	Üçoklar	22	6
KASTAMONU	08.Çavuldur (Çavundur)	Üçoklar	21	17
KASTAMONU BOLU	/ 09. Çepni	Üçoklar	43	36
ÇORUM	10. Dodurga	Bozoklar	24	12
AFYONKARAHİSAR	11. Döğer	Bozoklar	19	6
ANKARA	12. Eymir	Üçoklar	71	28
İĞDIR	13. İğdir	Üçoklar	43	14
TEKİRDAĞ	14. Karaevli	Bozoklar	8	6
KONYA	15. Karkın	Bozoklar	62	34
	16. Kayı	Bozoklar	94	25
İZMİR	17. Kımık	Üçoklar	81	46
ANKARA	18. Kızık	Bozoklar	28	21
ANKARA	19. Peçenek	Üçoklar	4	10
BALIKESİR	20. Salgur (Salur)	Üçoklar	51	22
ADANA	21. Üregir	Üçoklar	44	9
-	22. Yaparlı	Bozoklar	–	–

Music Element In The 13th Epic Of Dede Korkut

KONYA	23. Yazır	Bozoklar	24	19
ANKARA	24. Yıva	Üçoklar	19(?)	–

Table 1. Oghuz Tribes according to place names and numbers in the Anatolian area. Table Length listed alphabetically by name.

The Common Point in Epics and Music: Verses

We see in world literature and in the oldest literary findings belonging to us that literature started verbally with poetry and music. The fact that it started with poetry and its element was undoubtedly the golden key to keeping the myths in mind in the eras when writing was not actively used. All epics are in verse because the poem is easier to remember due to its harmony. Even tragedy and comedy theater products are poetic. These literary products were created by repetition of harmonious words in a certain order, in ceremonies and feasts, in a way to appeal to a common memory in order to consolidate the sense of unity.

The contents of the works are shaped depending on the reason for the collection. For example; The ancient Greeks, accompanied by a stringed instrument called a lyre in their meetings, produced enthusiastic, heartfelt and harmonious poetic works of separation pain, longing, death, common pain or common happiness. While performing these works, they named the type of verse that emerged due to the accompaniment of the instrument as "lyric poetry". During the performance of lyric poems, the poet or the narrator is accompanied by both lyre and dance. The accompanying instrument used is not always a lyre, it may vary according to the subject of the poem, its rhythmic weighing and structure.

As it is known, the manuscripts of the Book of Dede Korkut, whose discovery is based on recent history, are in the form of two different copies. The first of these manuscripts was found by the librarian Fleischer in the Royal Library in Dresden, Germany in 1815, introduced to the scientific world by H. Von Diez, and is still there. The second manuscript was found in the Vatican Library in Rome, Italy, in 1952. While the manuscript in the Royal Library in Dresden consists of twelve epic narratives and a foreword, the manuscript in the Vatican contains six epic narratives and a preface.

After the announcement of the book of Dede Korkut to the scientific world by Heinrich Friedrich Von Diez, the manuscripts were translated into Turkish by Kilisli Mual-lim Rıfat. They were published in Turkey for the first time in 1916.

Then, Orhan Şaik Gökyay; the poet, teacher, Turkish literature historian and language researcher; compared the Berlin copy of the manuscript with the photographs of the Dresden copy and published it in 1938 under the name "Dede Korkut". Orhan Şaik Gökyay's studies on Dede Korkut are the first and most comprehensive studies on this subject. He had four studies on Dede Korkut, the first of which was published in 1938 (Erünsal, 1996).

Although it is still not known by whom and where the Dede Korkut Stories were written, studies, scientific research and investigations are carried out with great enthusiasm by scientists in many disciplines and in many different parts of the world. Due to the new findings, it seems that it is a subject that needs to be investigated for many years. In 2019, Prof. Dr. By Metin Ekici "13. The "Dede Korkut Story" was published in the language translation of "13. Dede Korkut Epic": "Salur Kazan Kills the Seven-Headed Dragon". This article shows the correctness of our view. Metin Ekici made the following statement in the article.

"On the one hand, while these scientific studies and researches are carried out, on the other hand, answers are sought to the questions of the identity of the author or the person who prepared the copy, when, where and why he wrote these works, on the other hand, what is the source of these narratives, whether they are quoted from another place or not, on the other hand. Answers are sought to many questions about whether they are a copy from the written work or a compilation from the oral tradition, and whether there are other manuscripts." (Ekici, 2019).

The Musical Harmony of the 13th Dede Korkut Story

We know that every language spoken in the world has its own music, that is intonation. Even in prose, the intonation of each word actually contains music. Poetry, on the other hand, is like the fully musicalized version of prose. In other words, it contains many melodies for those who can hear it. The poet enriches and reveals the melodic structure of the language by using elements such as inner harmony, that is, word repetitions, assonance, and alliteration in the poems.

In his stories, Dede Korkut is the poet, the narrator, and his places appear in verse. Dede Korkut sings rushes to the accompaniment of kopuz. The verse parts are performed with a melodic structure according to the instrument characteristic of the kopuz, and the course of events is expressed in an easy-to-remember form with verse harmony.

"The main function of Dede Korkut in tribes is to rank and lineage by playing kopuz. The description of the tribes is called stature, the verse parts within the tribes are called ancestry, and

reading the ancestry with a certain melody accompanied by kopuz is called ancestry. At the end of each tribe, Dede Korkut descends into tribes and ancestry; prays to the heroes and sometimes names them” (Ercilasun, A.B. 2002). The real music performers are the poets who are in every meeting place with kopuz in their hands (Köprülü, 2004).

It is known that the kopuz, which is considered the oldest and national instrument used by the Turks, was used in Iran in the middle ages as rud or rebap.

“According to Köprülü, kopuzun; It has two forms, Kopuz-ı Rumi and Kopuz-ı Ozan. The bard kopuz has a longer bowl than all stringed instruments and has three strings. Rumi kopuz, on the other hand, has five strings and is more like a ud.”(Feyzioğlu, 2006).

Dede Korkut is both the oldest, the greatest and the wisest person of the Oghuzs, and he is integrated with the kopuz as a poet. The people keep his word, the kopuz has gained sanctity due to his wise (wise) speeches, and the kopuz is respected for himself. From this point of view, it is thought that music has a special place, which is considered sacred and respected by the Oghuzs.

As we understand from the stories of Dede Korkut, the wedding, feast and feast have an important place in the life of the Oghuzs. We see the traces of Shamanist belief and Islamic mysticism in the stories that carry traces of both pre-Islamic and Islamic periods. For example, in the stories, there are no elements such as the culture of the dervish lodge, that is, the filling of suffering, which is prominent in Islam. The stories must have been written down after the Turks accepted Islam. For this reason, the instruments we see in the stories correspond to the instruments used by the shamans. These instruments appear as kopuz, nakkare, pipe, drumbaz and kös. In the sixth story, "Kanlı Koca Son Kanturalı", "He had otak erected in forty places. He had a red ala nuptials erected in forty places. They brought Kanturalı and the girl and put them on the neck. Ozan came and stole my wind. Is the yelteme here an instrument or a work or a type of performance? Orhan Şaik Gökyay explained the "winding" element in only the sixth story, although he is not completely sure about this issue, as *"Poetry sung with a saz to enthuse and encourage the warrior is squatting, bravery"* (Gökyay, 2000).

We think that Gökyay's view may be correct, as bards, kams, and kopuz are used in all established divans as a common feature of Dede Korkut stories. Contrary to this view, Mahmut Ragıp Gazmihal points out that the wind is a type of instrument (Gazmihal, 1958). There is no information about its form and execution.

It is thought that the thirteenth Dede Korkut Story, located in Turkestan, Kazakhstan's Mangışlak region and included in the "Intangible World Heritage List" of UNESCO, belongs to an earlier date than the Dresden and Vatican copies. Prof. Dr. Ekici says the following about the manuscripts found: “Our friends we met in that region said that they have copies of Dede Korkut. They gave it to me as a 61-page file. In this file, there is also "Salur Kazan Killing the Seven-Headed Dragon", which we call the 13th Dede Korkut narrative. The rest of it consists of Dede Korkut's recitations.” (Ekici, 2019)



Photo 1. A copy of the newly found Dede Korkut texts.

Since we know the importance of the role of the bard in the tradition of stature and genealogy, and we think that the verse order of the 13th work bears similarities in terms of music because of its similarity to the 12 stories found before. Especially Dede Korkut, who is the narrator in stature and

genealogy, plays kopuz and performs verse sections. With repetitive words, alliterations, intralingual harmony, he praises Salur Kazan's valor, bravery and heroism with kopuz accompaniment.

The verse narrative between Kazan and the messenger from Serhat Bey, in the introduction part of the story, must have been played and sung with a major feeling in terms of music, since it emphasizes Salur Han's fearlessness and valor.

On page 51 of the intralingual translation of the text, Salur said, "I went to the Serhab Mountain with the gentlemen. When I was in a good mood, I gave tugra and nekkare to six sons of gentlemen and made myself a gentleman." Kazan says: "Even at that moment, I didn't brag about my alp, my erim." (Ekici, 2019) is a percussion instrument mostly held on the left hip and played with sticks called zahme. There is also a nakkare consisting of two separate drums. This type of nakkare is accompanied by wind instruments. Since it is a rhythm instrument, it is thought to support courage with rhythm.

On page fifty-four, "Kazan's heart was full, overflowing, thumping, seeing the dragon, Kazan lost his mind." It is thought that the narrator of the verse sentence may have exhibited it with a musical sentence containing excitement with a rhythmic melody.

At the end of the same page and on page 55, Lala's emotional verse to Salur read: "Lala said 'Dear Sir, you are the apple of the eye of the Black Mountain; you are the stagnant waters of the overflowing water; you are the stallion of the old horse; you are the bugra of the camel herd; you are the ram of the sheep; you are the leader of the valiant; you are the head of the brave. The origin of what they call a dragon is a snake. He said you should go on that snake.'" And then Salur, who did not associate attacking the sleeping dragon with valor, said, "Kazan, on his Konur horse (p.55), came close to the dragon. He saw the dragon lying dead. Kazan thought to himself: "It is not brave to kill a private while he is sleeping. Hitting a person by cheating is not a fight befitting a private son." He took a field arrow from his quiver, threw it at the dragon and woke him up." Considering that the narrator can perform the lyrics with kopuz according to tradition, it is thought that, considering the previous verse, it can be explained with a lyrical musical sentence based on rhythm, with the possibility that the nakkare will also be on the cedar.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Since the full text of the piece has not been published yet, we can only estimate emotion-oriented musical performance from the article we have. Since we know that the narrator in the text we have, Dede Korkut performed the verse parts accompanied by kopuz in the tradition of Oghuz stories, we think that the verse parts in the thirteenth dede Korkut story were also performed with kopuz. we are thinking. Linguistic harmony contains similarities with the twelve stories we have. Alliteration and repetition of words strengthen the possibility that the stories are related to each other in terms of language. The courage, valor and command of nature of the Oghuz Beys also contain similarities with the twelve stories.

In the thirteenth Dede Korkut Story, "Salur Kazan's Killing of the Seven-Headed Dragon", there is a supernatural entity, just like the giant element in the Tepegöz story. Salur Kazan fights the seven-headed dragon and wins by killing the dragon. Although it contains lyrical emotion elements in terms of music, it makes us think that music with a major emotion scale that emphasizes heroism was performed.

In Dede Korkut stories, there is a musical culture in the ceremonies of stature, ancestry, wedding, naming, hunting celebrations, and looting of the inn's house. In these ceremonies or festivities, Dede Korkut contributes to the festival by playing kopuz and singing as a bard.

At the end of the story, "Bayindir Sultan sat cross-legged under the canopy. He hosted the Sultan here for seven days and seven nights. My grandfather Korkut says: A brave man like a cauldron came and passed from this world." (Ekici, 2019). With his statement, the emphasis was placed on hosting the sultan. In this type of accommodation, the feast and celebration established after the victory is intended to be explained. Since we know that the main guests of these ceremonies in the Oghuz Turks were the bards and kams, the development of music has been an indispensable element in the thirteenth Dede Korkut Story.

RESOURCES

Ekici, M. (2019). 13. Dede Korkut Destanı: "Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi" "Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!". *Milli Folklor*, 16, 5-13.

Ercilasun, A. B. (2002). Dede Korkut. *Korkut Ata Dergisi*, S. 1.

Erünsal, I. (1996). *Orhan Şaik Gökyay* (144-146). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyası'nda Ve Anadolu'da Kopuz. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 235.
- Gazmihal, M. R. (1939). Dede Korkut Hikâyelerindeki Mûsikî İzleri. *Ülkü Dergisi*, 12, 75.
- Gazimihal, M. R. (1958). Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu. *Türk Folklor Araştırmaları*, 104.
- Gökyay, O. Ş. (2000). "Dedem Korkudun Kitabı." İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yay.
- Gökyay, O. Ş. (2007). "Dedem Korkudun Kitabı". İstanbul: Kabalcı Yay.
- Kafkasyalı, Y. S. (2015). Dede Korkut Oğuznâmeleri Perspektifinden Oğuzlarda Mûsikî. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(1), 179-195.
- Köprülü, M. F. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Akçağ Yay.
- Öztuna, Y. (1977). *Büyük Türkiye Tarihi*. Ötüken Yay
- Sümer, F. (2007). *Oğuzlar* (325-330). <https://islamansiklopedisi.org.tr/oguzlar>.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

On dört asır önce doğmuş ve günümüze ulaşmış "Dede Korkut Oğuznameleri" ışığında, İran, Irak, Azerbaycan, Türkiye ve Türkmenistan ve hatta Balkanlarda yaşayan Türklerin atası olarak bilinen bir Türk kavmi olan Oğuzların yaşayışını, sosyal ve kültürel değerlerini, zenginliklerini anlamak, bugüne yansıyan ya da yansımış olan öz değerlerinin izini sürmek köklerimizi anlamak açısından önemlidir. Özgün Adı "Kitab-ı Dedem Korkut Ala Lisan-ı Taife-i Oğuzan" olan kitabenin içinde bulunan bir menkıbe, on iki hikâyeden yola çıkarak arkeoloji, tarih ve sanat perspektifiyle birlikte dönemin musiki üretimini edebi açıdan güfte ve beste örgüsü içinde irdelemek gerek çalgı gerekse icra unsurlarını tarif edebilmek, geçmiş, bugün ve gelecek örüntüsü için ayrıca çok kıymetlidir. Dede Korkut hikâyeleri hem İslamiyet öncesi hem de Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonraki dönemi anlatan eşsiz bir eserdir. Türk edebiyatını ilk kez dönemlere ayırarak inceleme ve araştırma sahalarında kolaylık yaratmış olan Mehmet Fuat Köprülü, 'Bütün eski Türk ürünlerini terazinin bir kefesine koyun, diğer kefeye Dede Korkut'u koyun, Dede Korkut ağır basar" diyerek yazmaların paha biçilemez niteliğe sahip olduğunu işaret etmiştir.

Destanların Merkezi Oğuzlar

“Kabile” anlamına gelen Oğuz ismi Türkçe bir kelimedir. Oğuzlar sekizinci yüzyıla kadar konar-göçer şekilde yer değiştirmiş, sekizinci yüzyılda kurdukları konfederasyonla düzenli bir siyasi yönetim biçimini hayata geçirmişlerdir. Balkan coğrafyasına kadar yayılmışlardır. Bu sebeple Oğuzların yaşadığı, sosyoekonomik ve kültürel olarak etkin olduğu coğrafyayı sınırları açısından Türkiye, İran, Irak, Mısır, Suriye, Kazakistan, Azerbaycan, Türkmenistan, Moldova, Romanya, Kosova, Makedonya, Sırbistan, Bulgaristan, Yunanistan olarak çizebiliriz.

Oğuz topluluğunun, Oğuz boyundan geldikleri kabul edilmektedir. Kurucusu Oğuz Han’ın altı oğlu ve bu altı kardeşin her birinin dörder oğlundan oluşan toplam yirmi dört boy olduğu bilinmektedir. Yirmi dört boyun her birinin ayrı adları, unvanları vardır. Ayrıca Oğuz Boyları kendi içinde Bozoklar ve Üçoklar olarak iki ayrı grup olarak varlık göstermiş ve bu şekilde tasnif edilmişlerdir. Bozoklar; Türk mitolojisinde "göksel boyları" (semavi kavimleri) ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bunlar, Oğuz Han’ın ikinci (gökten inen) eşinden olan üç oğlu ve onlardan türeyen boylardır. Altın Yay’ın sahibidirler. 24 Oğuz boyundan 12'sini oluştururlar. Her bir boyun ayrıca boyu temsil eden bir sembolü vardır.

- 1- Gün Han (Kün Alp), Boylarına Sembol olarak “Şahin” figürünü kullanmışlardır. Dört Oğlu vardır. Oğulları: *Kayı*, *Bayat (Bayad)*, *Alkabölük (Alkaevli)*, *Karabölük (Karaevli’dir)*.
- 2- Ay Han (Ay Alp), Boylarına Sembol olarak “Kartal” figürünü kullanmışlardır. Dört Oğlu vardır. Oğulları: *Yazgur (Yazı)*, *Düger (Tohar)*, *Totırka (Dodurga)*, *Yaparlı’dır*.
- 3- Yıldız Han (Uldız Alp), Boylarına Sembol olarak “Tavşancıl” figürünü kullanmışlardır. Dört Oğlu vardır. Oğulları: *Avşar (Afşar)*, *Kızık (Kırık)*, *Bekteli (Beğdil)*, *Kargın (Karkın’dır)*.

Üçoklar; Türk mitolojisinde "yersel boyları" (arzi kavimleri) ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bunlar, Oğuz Han’ın ilk (yerden çıkan) eşinden olan üç oğlu ve onlardan türeyen boylardır. Bunlar da Oğuz Boylarının diğer 12'sini oluştururlar

Dede Korkut Kitabı Elyazmaları

Keşfi yakın tarihe dayanan Dede Korkut Kitabı elyazmaları, bilindiği üzere farklı iki nüsha şeklindedir. Bu elyazmalarının ilki, 1815 yılında, Almanya’nın Dresden şehrinde bulunan Kraliyet Kütüphanesinde, kütüphaneci Fleischer tarafından bulunmuş, H. Von Diez tarafından bilim

dünyasına tanıtılmış ve halen orada bulunmaktadır. İkinci el yazması ise 1952’de İtalya’nın, Roma şehrinde, Vatikan Kütüphanesinde bulunmuştur. Dresden, Kraliyet Kütüphanesinde bulunan yazma, on iki destanî anlatma ve bir mukaddime yani önsözden oluşurken, Vatikan’da bulunan yazma, altı destanî anlatma ve bir önsöz içermektedir.

Dede Korkut Hikâyelerinin kim tarafından ne zaman nerede yazıldığı hala bilinmemekle birlikte birçok disiplinde ve dünyanın farklı birçok noktasındaki bilim insanlarınca çalışmalar, bilimsel araştırmalar ve incelemeler büyük bir heyecanla sürdürülmektedir. Ele geçen yeni bulgular sebebiyle öyle görülüyor ki uzun yıllar daha araştırılmaya muhtaç bir konudur. 2019 Yılında Prof. Dr. Metin Ekici tarafından “13. Dede Korkut Hikâyesi” olarak dilici çevirisi yayımlanan “13. Dede Korkut Destanı”: “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi” “Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!” adlı makale bu görüşümüzün doğruluğunu gösterir niteliktedir.

Türkistan’da, Kazakistan’ın Mangışlak bölgesinde bulunan ve UNESCO’nun “Somut Olmayan Dünya Mirası Listesi’ne” alınan on üçüncü Dede Korkut Hikâyesi’nin Dresden ve Vatikan nüshalarından daha eski bir tarihe ait olduğu düşünülmektedir.

Eserin tam metni henüz yayınlanmadığından elimizde bulunan makale içinden icra açısından, yalnızca duygu odaklı musiki icrası tahmini yapabilmekteyiz. Elimizde var olan metinde anlatıcının Oğuz hikâyeleri geleneğinde Dede Korkut’un kopuz eşliğinde manzum kısımları icra ettiğini bildiğimizden on üçüncü dede korkut hikâyesinde de manzum bölümlerin kopuz eşliğinde icra edildiğini düşünmekteyiz. Dil ahengi elimizde var olan on iki hikâye ile benzerlikler içermektedir. Aliterasyon ve tekrar kelimeler dil açısından hikâyelerin birbiriyle bağının olma ihtimalini güçlendirmektedir. Oğuz Beylerinin cesareti, yiğitliği, doğaya hâkimiyeti de on iki hikâye ile benzerlikler içermektedir.

On üçüncü Dede Korkut Hikâyesi, “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi” adlı eserde, tıpkı Tepegöz hikâyesindeki dev ögesi gibi doğaüstü bir varlık söz konusudur. Salur Kazan, yedi başlı ejderha ile savaşır ve ejderhayı öldürerek zafer kazanır. Müzik açısından içinde lirik duygu öğelerini barındırır da kahramanlık vurgusunu öne çıkaran majör duygu ölçekli müziklerin icra edilmiş olduğunu düşündürmektedir.

Dede korkut hikâyelerinde boy boylama, soy soylama, düğün, ad verme, av kutlaması, hanın evinin yağmalanması törenlerinde müzik kültürü vardır. Bu tören veya şölenlerde Dede Korkut, ozan, kam olarak kopuz çalıp söyleyerek şenliğe katkı sunar.

Hikâyenin sonunda “Bayındır Padişah, gölgeğinin altında bağdaş kurup oturdu. Yedi gün, yedi gece burada Padişah’ı konuk etti. Dedem Korkut der: Kazan gibi koçak yiğit bu dünyadan geldi, geçti.” (Ekici, 2019). İfadesi ile sultanın ağırılanmasına vurgu yapılmıştır. Bu tür konaklamalarda zaferin ardından kurulan şölen ve kutlama anlatılmak istenmiştir. Oğuz Türklerinde bu törenlerin baş konuğunun ozanlar, kamlar olduğunu bildiğimizden musiki inkişafı, on üçüncü Dede Korkut Hikâyesi içinde de vazgeçilmez öğelerden olmuştur.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 03.01.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.01.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1228940>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MÜZİĞİ SÖZLÜ ESER İCRASINDA ESERİN GÜFTESİNDE YAPILAN DEĞİŞİKLİKLER BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

KÖROĞLU Nihat Ozan¹

KÖROĞLU Gamze Nevra²

KARAMAN Sibel³

ÖZ

Klasik Türk müziği sözlü eserlerinde, eserlerin güftesi bestekarlar ve icracılar tarafından farklı sebeplerle değişikliğe uğratılmıştır. Bu değişiklikler güfte ve beste uygunluğunu sağlamak, güfteyi unutmak, sözcükleri farklı şekilde kullanmak ve günün siyasal ve sosyal durumuna göre

¹ Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, G.S.T.M.F., Müzik Bölümü, nihat.koroglu@cbu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9631-8926>

² Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, G.S.T.M.F., Müzik Bölümü, gamze.koroglu@cbu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7118-1222>

³ Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, G.S.T.M.F., Müzik Bölümü, sibel.karaman@cbu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5227-1836>

şekillendirmek olarak sınıflandırılabilir. Eserin farklı kişiler tarafından farklı zamanlarda tekrar notaya alınması veya mevcut nota ve güfte üzerinde değişiklikler yapılarak eserin notasının çoğaltılması da güfte üzerinde yapılan değişikliklere örnek verilebilir. Araştırmanın konusu olan; eser notaya alındıktan ve son halini aldıktan sonra icracının güfte üzerinde bireysel olarak yapmış olduğu değişiklikler, bu değişikliklerin sonuncusu olarak ifade edilebilir. Bu bilgiler ışığında araştırmanın amacı, güfte, yaprak nota ve icra bağlamında bir karşılaştırma yaparak Klasik Türk müziği sözlü eser repertuarında yer alan on beş eserin güftesinde yapılan değişikliklerin tespit edilmesidir. Bu kapsamda öncelikle doküman analizi yöntemiyle veriler toplanmış, Türk müziği güfte antolojileri basılı yayınları, TRT yaprak nota arşivi ve Alâeddin Yavaşca'nın görsel/işitsel kayıtları taranmış, güftelerinde değişiklik tespit edilen on beş eser örneklem kapsamına alınmış ve ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda icracının güfte üzerinde yapmış olduğu değişikliklerin, sözcüğü anlam bakımından genişletme, eş anlamlı sözcük kullanma, güftenin genel manasına uygun sözcük seçme ve kendi yorumunu katma gibi sebeplere dayandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, güfte icra farkı, Alâeddin Yavaşca, icracı, sözlü eser.

A RESEARCH DONE ABOUT THE CHANGES IN LYRICS IN TURKISH MUSIC, DURING PERFORMING THE MUSIC WORK

ABSTRACT

In Classic Turkish music the lyrics were changed by composers and performers because of different reasons. These changes can be classified in different branches such as social and political adaptation, to achieve the compatibility of lyrics and composition, because of forgetting the lyrics during performance and to use the lyrics in different ways. Also the music work being noted by different people at different times, additions and changes on music notes and lyrics, can be shown as an example on changes in lyrics. After the music work has been noted and given it's last shape the changes done on the lyrics by the performer, can be classified as the last branch. The reason of this research is to identify the changes done on fifteen Turkish classical music work repertory, the lyrics page notes and comperison during performing the work. The information gathered together in this topic is done by documentary review. The changes done on lyrics, in fifteen music work has

been scanned in Turkish music printed Antology work, TRT's page note archive and Alâeddin Yavaşca's audio/visual recordings and also taken as example as music Works in this research.

The result of this research: The changes done on the lyrics by the performer extended the verbal and consignificative meaning of the work, introduction of a word and addition of his/her own commentary also has been detected as a result.

Keywords: Classical Turkish music, different lyrics, Alaeddin Yavaşca, performer, verbal song.

GİRİŞ

Klasik Türk müziği çoğunlukla sözlü eserlerin yer aldığı zengin bir repertuvara sahiptir. Müzik eserlerimizin dörtte üçünün sözlü eserlerden oluştuğunu ve bu müziğin eski hocalardan aktarımla “hanende musikisi” olduğunu belirten Münir Nurettin Selçuk (Özalp, 2000: 134-135) da bu durumu doğrular niteliktedir. Klasik Türk müziğinde sözlü formların çoğunluğu; gazel, şarkı, kıtâ gibi aruz vezniyle yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle oluşmuştur (Özkan, 1996: 217). Bu bağlamda, Klasik Türk müziği sözlü repertuarında güfte önemli bir yere sahiptir. Güfte; müzik ile bütünleşerek, müziğin kurallarına bağlı kalarak, sözlü müziğin söz unsurunu meydana getiren şiiirdir (Gültaş, 2003: 209-210). Sözlü müzik repertuarının içerisinde şarkı formunun büyük yeri vardır. Şarkı; aruz ve hece vezninin çeşitli kalıpları ile söylenmiş şiirlere yapılan bestelerdir. Bu şiirler genellikle dörtlü(murabba) olmakla birlikte beşli(muhammes), altılı(müseddes), yedili (müsebba), sekizli (müsemmen) şiirlerdir.

Klasik Türk müziği öğretimi ve eser aktarımı meşk yolu ile günümüze kadar gelmiştir. Her ne kadar günümüzde nota sistemi kullanılıyor olsa da meşk yolunun halen varlığını sürdürdüğü yadsınamaz bir gerçektir. Özellikle usta-çırak ilişkisi vesilesiyle şarkılar icra edilmektedir. “Ancak her talebe kendi ustasına ve eserlerin o ustadan meşk ettiği birilerine sadıktı” (Behar, 2006: 92) ifadesinden de anlaşıldığı gibi her öğrenci kendi hocasından ve o hocanın mensup olduğu ekolden beslenir. Dolayısıyla birtakım güfte ve icra farklılıklarının ortaya çıkması kaçınılmazdır. Meşk silsilesinin günümüze gelen önemli icracılarından biri de Alâeddin Yavaşca'dır. Alâeddin Yavaşca; Dr. Subhi Ezgi, Münir Nureddin Selçuk, Zeki Arif Ataergin, Hüseyin Sadeddin Arel gibi çok değerli ses ve Türk müziği icracılarından müzikal anlamda fayda sağladığı için, oldukça geniş bir repertuvara sahiptir. Kendine has bir üslubu vardır. İcrası gelenekselliği barındırmasının yanı sıra,

teknîği de oldukça gelişmiştir. Alâeddin Yavaşca'nın icracılığı ile ilgili Körükçü (2012) şunları söylemektedir;

“Alaeddin Bey, Münir Bey'den daha sade, daha kurallı, daha rafine ve eserin yapısına daha sadık kalan bir icra üslubunu benimsemiştir. Alâeddin Hoca diksiyon açısından da güftelerin hakkını vermiş, ritim konusunda genellikle eserleri olması gereken giderlerinde icra etmiştir. Gereksiz usulü yaymalar ve hızlanmalar icralarında pek görülmez. Bu açıdan eserin usulünün hakkını tam anlamıyla verdiğini söyleyebiliriz” (aktaran Turgutlu,2013: 34).

Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi Alâeddin Yavaşca; Klasik Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan ve günümüzde birçok icracının feyz aldığı bir sanatkardır. İcracılığının yanı sıra kendisinin aynı zamanda önemli bir bestekar ve kompozisyon yönünün de olması onu Klasik Türk müziği açısından daha da önemli bir yere taşımıştır.

Güfte ve icra farklılıklarının araştırıldığı bu çalışmada Alâeddin Yavaşca'nın icrasından yararlanılmasının en önemli nedenleri bunlardır. Bu bağlamda güfte icra onun icralarının incelenmesi ve ortaya çıkarılması Klasik Türk müziği açısından önem taşımaktadır. Araştırmanın konusu olan; eserler notaya alındıktan ve son halini aldıktan sonra, Alâeddin Yavaşca'nın güfte üzerinde icracı ve bir bestekar olarak yapmış olduğu değişiklikler ortaya koyulmuştur. Değişikliğe uğrayan güfte tablo içerisinde yatık yazı karakteriyle ve altı çizgili olarak yazılmıştır. Araştırmada yararlanılan iki kaynak kitap olan Etem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi, yazarların baş harfleri kullanılarak (E.R.Ü.) ve (A.Ş.T.) şeklinde tablolarda gösterilmiştir. Ayrıca karşılaştırmalı analiz yapılırken yararlanılan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu nota arşivi yerine TRT nota arşivi şeklinde kısaltma yapılmıştır.

Eser Adı	Makamı	Güfte	Bestekâr	TRT Rep. No.
Kamer çehre, peri-rû tende cânım	Hicaz	Hacı Arif Bey	Hacı Arif Bey	7106
Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına	Hicaz	Ömer Bedrettin Uşaklı	Kaptanzade Ali Rıza Bey	6992
Aman cânâ beni şâd et	Buselik	Fehmi Tokay	Fehmi Tokay	417
Neden kalbim seni sevdi	Acemaşiran	Mehmet Yürü (Nasib'in)	Mehmet Yürü (Nasib'in)	8139
Nihansın dideden ey mest-i nazım	Rast	Meçhul	Hacı Faik Bey	8340

Her telden ol meh Rast	Hacı Faik Bey	Şakir Ağa	6349
çalmıyor			
Pek revâdır sevdiğim Suzinak	Ahmet Rasim Bey	Ahmet Rasim Bey	8741
ettiklerin			
Cemâlin şem'ine Hüseyini Aşiran	Zekâi Dede Efendi	Zekâi Dede Efendi	2801
pervâne gönlüm			
Rûzgâr uyumuş, ay Nihavend	Cenap Muhittin	Fahri Kopuz	8974
dalıyor her taraf ıssız	Kozanoğlu		
Şebabet gitti de elden Rast	Hafız Cemil Efendi	Hafız Cemil Efendi	10394
başından gitmiyor			
sevdâ			
Doğru Gitsem Yollar Hüseyini	İsmail Hakkı Bey	İsmail Hakkı Bey	3503
Komaz			
Enginde yavaş yavaş Hicaz	Vecdi Bingöl	Sadettin Kaynak	3887
Dün Gece Sende Ben Buselik	Şakir Ağa	Şakir Ağa	3637
Derd-i Mende			
A gönül cur'a mıyız Sûzidilâra	Sultan III. Selim	Sultan III. Selim	97
ka'rı penâh eyleyelim			
Geçmesin Günümüz Kürdilihicazkâr	Şerafettin Aydınlık	Alaeddin Yavaşca	4611
Sevgilim Yas'la			

Tablo 1. Alâeddin Yavaşca'nın İcrasında Güftelerinde Değişiklik Yapıldığı Tespit Edilen Eserler

Araştırmanın amacı

Klasik Türk müziği; kültür tarihimizin en önemli unsurlarından biridir. Bu unsurun ortaya konulması ise geçmişten bugüne kadar var olan kaynakların inceleme ve araştırılması ile mümkündür. Klasik Türk müziği, saz eseri repertuarı ile kıyaslandığında, daha çok sözlü eserleri bünyesinde barındırdığı bilinmektedir. Bu bağlamda Türk müziğinde sözlü eserlerin varlığı ve bu konuda yapılan çalışmalar Klasik Türk müziği adına önem teşkil etmektedir. Buradan hareketle; çalışmada güfte, yaprak nota ve icra bağlamında bir karşılaştırma yapılarak, Klasik Türk müziği sözlü eser repertuarında yer alan on beş eserin güftesinde yapılan değişikliklerin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın sınırlılıkları

Araştırma kapsam açısından;

- Klasik Türk müziği güfte antolojileri basılı yayınları,

- TRT yaprak nota arşivi
- Alâeddin Yavaşca'nın görsel/işitsel kayıtlarının yer aldığı ve güftelerinde değişiklik tespit edilen on beş eser ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın modeli

Nitel veri toplama yöntemi ile gerçekleştirilen bu çalışmada, belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina heykel, vb. kalıntılar...”dır (Karasar, 2002: 183). Bu çalışmada Alaaddin Yavaşca'nın icra etmiş olduğu on beş eserin işitsel ve görsel-işitsel kayıtları güfte bağlamında yaprak nota ile karşılaştırılmıştır.

Verilerin toplanması

Araştırmanın verilerine ulaşmak amacıyla; ilk olarak Alâeddin Yavaşca'nın işitsel ve görsel-işitsel kayıtlarına ulaşılmıştır. Ardından bu kayıtlarda yer alan eserlerin güfte icrası ile TRT Arşivi yaprak notaları, Ethem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi adlı eserlerinden güfte kontrolü yapılmış ve ayrı ayrı sütunlar oluşturularak tablolaştırılmıştır.

Araştırmada yer alan on beş adet sözlü eser, belge analizi metodu ile analiz edilmiştir. Belge analizi; Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili bir takım sebep ve bu sebeplerin yol açtığı sonuçlar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilerek veri elde edilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188).

Bu yöntem ile araştırmada yararlanılan iki kaynak kitap olan Etem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi, TRT yaprak nota arşivi ile Alâeddin Yavaşca'nın görsel/işitsel kayıtlarının yer aldığı ve güftelerinde değişiklik tespit edilen on beş eser arasındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiş, ardından tablo haline getirilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma kapsamında yer alan Alaaddin Yavaşca'nın yorumladığı on beş adet eser ile, yaprak nota, Etem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi adlı iki ciltlik kitabı ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi'nde yer alan güfteler ile karşılaştırılması yapılarak elde edilen verilere bulgularda yer verilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Hacı Arif Bey'e ait olan hicaz makamındaki “Kamer çehre, peri-rû tende cânım” adlı eser TRT repertuvarında 7106 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi (A.Ş.T.) kitabında bulunmaktadır. Tablo 2' de eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Kamer çehre, peri-rû tende cânım
TRT Repertuvar No	7106
Güftekârı	Hacı Arif Bey
Bestekârı	Hacı Arif Bey
Makamı	Hicaz
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü, 279 A.Ş.T, 209
Güfte	Kamer çehre, peri-rû tende cânım. Nigârım, dilberim, rûh-i revanım. Enîsim, sinberim, yâr-ı vefâdar, Nigârım, dilberim, rûh-i revanım.
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Enîsimsin benim

Tablo 2. “Kamer Çehre, Peri-Rû Tende Cânım” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 2’de, güftesi ve bestesi Hacı Arif Bey’e ait olan Hicaz makamındaki şarkı TRT repertuvarında 7106 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. İncelemiş olduğumuz kaynakların ilkinde (Üngör, 1981: 279) güftenin üçüncü mısraının “Enîsim, sinberim, yâr-ı vefâdar”, ikinci kaynakta (Tezel, 1975: 209) ise TRT repertuvarındaki nota üzerinde yazılı bulunan güfte ile aynı şekilde “Enîsimsin benim yâr-ı vefâdar” şeklinde yazılı olduğu görülmüştür. Eserin meyan bölümünde yer alan “Enîsim, sinberim, yâr-ı vefâdar” mısraındaki sin-ber (sim-ber) sözcüğü “göğsü gümüş gibi

olan” anlamına gelmektedir. Fakat Alaeddin Yavaşca’nın icrasında yakın telaffuzu olan “Enîsimsin benim” yani “sevimli dost, arkadaş, cana yakın” anlamlarına gelen bir sözcüğe dönüşmüştür (Alvan ve Alvan, 2019: 430).

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı’ya, bestesi Kaptanzade Ali Rıza Bey’e ait olan hicaz makamındaki “Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına” adlı eser TRT repertuarında 6992 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 3’ te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına
TRT Repertuar No	6992
Güftekârı	Ömer Bedrettin Uşaklı
Bestekârı	Kaptanzade Ali Rıza Bey
Makamı	Hicaz
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 260
Güfte	Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına Ey ufuklar diyorum yolculuk var yarına Ayrılık görünmüşken yâr tutmuyor elimden Misafirim bugün ben gurbet akşamlarına
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Bursa

Tablo 3. “Kapıldım Gidiyorum Bahtımın Rüzgârına” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 3’te, güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı’ya bestesi Kaptanzade Ali Rıza Bey’e ait olan hicaz makamındaki şarkı TRT repertuarında 6992 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. TRT repertuarındaki nota üzerinde yazılı bulunan güftede “Misafirim bugün ben gurbet akşamlarına” mısraındaki “gurbet akşamlarına” ifadesi hem incelemiş olduğumuz kaynakta (Üngör, 1981: 260) hem de Alaeddin Yavaşca’nın icrasında “Bursa akşamlarına” şeklinde icra edilmiştir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Fehmi Tokay’a ait olan buselik makamındaki “Aman cânâ beni şâd et” adlı eser TRT repertuarında 417 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün

Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının ikinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 4’ te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Aman cânâ beni şâd et
TRT Repertuvar No	417
Güftekârı	Fehmi Tokay
Bestekârı	Fehmi Tokay
Makamı	Buselik
Güfthenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 881
Güfte	Aman cânâ beni şâd et Terahhum eyle imdâd et Dilersen terk-i kâsd eyle Bana sen kıyma, azâd et Firâkınla perişânım Sana olsun fedâ cânım Geçip cevr ü sitemden gel Mürüvvet eyle insâf et Hayâlinle gece gündüz Dü çeşmim çağlayıp durdu Benim cânım a sultânım Beni bir sözle dilşâd et Mürüvvet eyle insâf et
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Mürüvvet eyle insâf et

Tablo 4. “Aman Cânâ Beni Şâd Et” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 4’te, güftesi ve bestesi Fehmi Tokay’a ait olan buselik makamındaki şarkı TRT repertuvarında 417 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin son dörtlüğünde yer alan “Beni bir sözle dilşâd et” mısraının Alaeddin Yavaşca tarafından ilk icrada bu şekilde icra edildiği, ikinci tekrarında ise ikinci dörtlüğün son mısraındaki “Mürüvvet eyle insâf et” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. İncelemiş olduğumuz kaynakta (Üngör, 1981: 881) ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde yer alan güfte mısra “Beni bir sözle dilşâd et” şeklindedir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Mehmet Yürü (Nasib'in)'ye ait olan acemaşiran makamındaki “Neden kalbim seni sevdi” adlı eser TRT repertuvarında 8139 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi

Etem Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde ve Ahmet Şevket Tezel'in Klasik Türk Müziği Antolojisi (A.Ş.T.) kitabında bulunmaktadır. Tablo 5' te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Neden kalbim seni sevdi
TRT Repertuvar No	8139
Güftekârı	Mehmet Yürü (Nasib'in)
Bestekârı	Mehmet Yürü (Nasib'in)
Makamı	Acemaşiran
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 7 A.Ş.T., 18
Güfte	Neden kalbim seni sevdi O gözler zihnimi çeldi Bu iftirâk cana yetti Güzel gözlü yaman esmer Vefâ bekler iken senden Neden ayrı düştün benden Gönül vazgeçmiyor senden Güzel gözlü yaman esmer Aman esmer yaman esmer Gözüm gönlüm seni ister Bu ayrılık cana yeter Güzel gözlü yaman esmer.
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Yeşil

Tablo 5. "Neden Kalbim Seni Sevdi" Adlı Eserin Künyesi

Tablo 5'te, güftesi ve bestesi Mehmet Yürü (Nasib'in)'ye ait olan acemaşiran makamındaki şarkı TRT repertuvarında 8139 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin her dörtlüğü sonunda tekrarlanan, TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde yer alan güftede "Güzel gözlü yaman esmer" şeklinde yazılan mısraın incelemiş olduğumuz kaynakların ilkinde (Üngör, 1981: 7) "Yeşil gözlü yaman esmer" şeklinde ikinci kaynakta (Tezel, 1975: 18) "Güzel gözlü yaman esmer, Şirin gözlü yaman esmer, Yeşil gözlü yaman esmer" şeklinde kayıtlı olduğu tespit edilmiştir. Alaeddin Yavaşca tarafından ise aynı güfte eserin tamamında "Yeşil gözlü yaman esmer" şeklinde icra edilmektedir.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bestesi Hacı Faik Bey’ e ait olan rast makamındaki “Nihansın dideden ey mest-i nazım” adlı eser TRT repertuvarında 8340 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Ahmet Şevket Tezel’in Klasik Türk Müziği Antolojisi (A.Ş.T.) kitabında bulunmaktadır. Tablo 6’ da eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Nihansın dideden ey mest-i nazım
TRT Repertuvar No	8340
Güftekârı	Meçhul
Bestekârı	Hacı Faik Bey
Makamı	Rast
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	A.Ş.T., 538
Güfte	Nihansın dideden ey mest-i nazım Bana sensiz cihanda can ne lazım Benim sensin felekte çare sazım Bana sensiz cihanda can ne lazım Sezâdır matemim tutsa felekler Bana insan değil ağlar melekler Hevaya gitti hep bunca emekler Bana sensiz cihanda can ne lâzım
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	sendin - sâye Revâdır

Tablo 6. “Nihansın Dideden Ey Mest-İ Nazım” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 6’da bestesi Hacı Faik Bey’e ait olan rast makamındaki şarkı TRT repertuvarında 8340 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ilk dörtlüğünde yer alan “Benim sensin felekte çare sazım” mısraının incelemiş olduğumuz kaynakta (Tezel, 1975: 538) ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde yer alan güftede aynı güfteyle yer aldığı fakat Alaeddin Yavaşça tarafından “Benim sendin felekte sâye sazım” şeklinde icra edilmiş olduğu tespit edilmiştir. Burada “koruma, yardım” anlamına gelen “sâye” sözcüğü (Özön, 1955: 740) “çare” sözcüğüne tercih edilmiştir. Ayrıca eserin son dörtlüğünde yer alan ve incelemiş olduğumuz kaynakta (Tezel, 1975: 538) ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde yer alan güftede “Sezâdır matemim tutsa felekler” mısraının Alaeddin Yavaşça tarafından “Revâdır matemim tutsa felekler” şeklinde “sezâdır” sözcüğünün eş anlamlısı olan “revadır” sözcüğü tercih edilerek icra edildiği görülmektedir.

Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Hacı Faik Bey’e, bestesi Şakir Ağa’ ya ait olan hicaz makamındaki “Her telden ol meh çalmıyor” adlı eser TRT repertuvarında 6349 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının ikinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 7’ de eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Her telden ol meh çalmıyor
TRT Repertuvar No	6349
Güftekârı	Hacı Faik Bey
Bestekârı	Şakir Ağa
Makamı	Rast
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 940
Güfte	Her telden ol meh çalmıyor Ben zârın âhın almıyor Ferdâya gerçi salmıyor Bende tahammül kalmıyor
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	dilden

Tablo 7. “Her Telden Ol Meh Çalmıyor” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 7’de güftesi Hacı Faik Bey’e bestesi Şakir Ağa’ya ait olan rast makamındaki şarkı TRT repertuvarında 6349 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ilk mısramında yer alan ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde “Her telden ol meh çalmıyor” şeklinde yazılı güftenin, Alaeddin Yavaşca tarafından “Her dilden ol meh çalmıyor” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. Eserin incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Üngör, 1981: 940) güftesinde ilk mısramın “Her dilden ol meh çalmıyor” şeklinde olduğu görülmektedir

Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Ahmet Rasim Bey’e ait olan suzinak makamındaki “Pek revâdır sevdiğim ettiklerin” adlı eser TRT repertuvarında 8741 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Ahmet Şevket Tezel’in Klasik Türk Müziği Antolojisi (A.Ş.T.) kitabında bulunmaktadır. Tablo 8’ de eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Pek revâdır sevdiğim ettiklerin
TRT Repertuvar No	8741
Güftekârı	Ahmet Rasim Bey
Bestekârı	Ahmet Rasim Bey
Makamı	Suzinak
Güfthenin Basılı Olduğu Kaynak	A.Ş.T., 665
Güfte	Pek revâdır sevdiğim ettiklerin Âşıkı günlerce beklettiklerin Gelmeyip ağyâr ile gittiklerin Gez görüş eğlen sıkılma zevke bak Bir gelir insan cihânâ durma çak Gül gibi ruhsar u hüsnün solmadan Nevcivan kalbinde gam yer bulmadan Ben gibi me'yûs-ü devrân olmadan Gez görüş eğlen sıkılma zevke bak Bir gelir insan cihânâ durma çak
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	hâlin

Tablo 8. "Pek Revâdır Sevdiğim Ettiklerin" Adlı Eserin Künyesi

Tablo 8’de, güftesi ve bestesi Ahmet Rasim Bey’e ait olan suzinak makamındaki şarkı TRT repertuvarında 8741 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci sözlerinde “Gül gibi ruhsar u hüsnün solmadan” mısramında yer alan “hüsnün” sözcüğü, Alaeddin Yavaşca tarafından “Gül gibi ruhsar u halin solmadan” şeklinde icra edilmiş olup, incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Tezel, 1975: 665) güftesinde icradan farklı olarak “hüsnün” şeklinde kayıtlı olduğu tespit edilmiştir.

Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Zekâi Dede Efendi’ye ait olan hüseyini aşiran makamındaki “Cemâlin şem’ine pervâne gönlüm” adlı eser TRT repertuvarında 2801 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 9’ da eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Cemâlin şem’ine pervâne gönlüm
TRT Repertuvar No	2801
Güftekârı	Zekâi Dede Efendi
Bestekârı	Zekâi Dede Efendi

Türk Müziği Sözlü Eser İcrasında Eserin Güftesinde Yapılan Değişiklikler Bağlamında Bir İnceleme

Makamı	Hüseyni aşiran
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 418
Güfte	Cemâlin şem'ine pervâne gönlüm Çevirdin yandırıp külhâne gönlüm Harap oldu yetiş vîrâne gönlüm Çevirdin yandırıp külhâne gönlüm
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Değil mi âdetin rahm ü mürüvvet Nedir bilmez misin derd-i muhabbet Bıraktın bendeni bî-tâb u kudret Çevirdin yandırıp külhâne gönlüm aşk-ı mehabbet

Tablo 9. “Cemâlin Şem'ine Pervâne Gönlüm” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 9’da güftesi ve bestesi Zekâi Dede Efendi’ye ait olan hüseyini aşiran makamındaki şarkı TRT repertuarında 2801 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci sözlerinde “Nedir bilmez misin derd-i muhabbet” mısrasında yer alan “derd-i muhabbet” sözcükleri, Alaeddin Yavaşca tarafından “aşk-ı mehabbet” şeklinde icra edilmiş olup, incelemiş olduğumuz kaynakta (Üngör, 1981: 418) ve TRT repertuarında bulunan nota üzerinde icradan farklı olarak “derd-i muhabbet” şeklinde kayıtlı olduğu tespit edilmiştir.

Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Cenap Muhittin Kozanoğlu’na ve bestesi Fahri Kopuz’a ait olan nihavend makamındaki “Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız” adlı eser TRT repertuarında 8974 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 10’ da eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız
TRT Repertuar No	8974
Güftekârı	Cenap Muhittin Kozanoğlu
Bestekârı	Fahri Kopuz
Makamı	Nihavend
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 36

Güfte	Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız Ölgün bakıyor varsa uzak bir iki yıldız Bak çıt bile yok, korkma benim bahçede yalnız Ey gözlerinin rengi kadar kalbi güzel kız
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	henüz gel

Tablo 10. “Rüzgâr Uyumuş, Ay Dalıyor Her Taraf İssız” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 10’da güftesi Cenap Muhittin Kozanoğlu’na bestesi Fahri Kopuz’a ait olan nihavend makamındaki şarkı TRT repertuarında 8974 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci mısraında yer alan ve TRT repertuarında bulunan nota üzerinde “Ölgün bakıyor varsa uzak bir iki yıldız” şeklinde yazılı bulunan Alaeddin Yavaşca tarafından “Ölgün bakıyor varsa henüz bir iki yıldız” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca eserin üçüncü mısraında yer alan ve TRT repertuarında bulunan nota üzerinde de yazılı olan “Bak çıt bile yok, korkma benim bahçede yalnız” mısraındaki “bak” sözcüğünün Alaeddin Yavaşca tarafından “Gel” şeklinde icra edildiği ve incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Üngör, 1981: 36) güftenin TRT repertuarında bulunan nota üzerinde de yazılı olan güfte ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Hafız Cemil Efendi’ye ait olan rast makamındaki “Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ” adlı eser TRT repertuarında 10394 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Ahmet Şevket Tezel’in Klasik Türk Müziği Antolojisi (A.Ş.T.) kitabında bulunmaktadır. Tablo 11’ de eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ
TRT Repertuar No	10394
Güftekârı	Hafız Cemil Efendi
Bestekârı	Hafız Cemil Efendi
Makamı	Rast
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	A.Ş.T., 545
Güfte	Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ Tükendi tākāt ü tābım muhābbet bitmiyor hâlâ Terākki etmede sinnim tedennî etmiyor asla Hayatım mahvolup gitti muhabbet bitmiyor hâlâ

Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle hâlâ

Tablo 11. “Şebabet Gitti De Elden Başından Gitmiyor Sevdâ” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 11’de güftesi ve bestesi Hafız Cemil Efendi’ye ait olan rast makamındaki şarkı TRT repertuarında 10394 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin üçüncü mısraında yer alan ve TRT repertuarında bulunan nota üzerinde “Terâkki etmede sinnim tedennî etmiyor asla” şeklinde yazılı bulunan Alaeddin Yavaşca tarafından “Terâkki etmede sinnim tedennî etmiyor hâlâ” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Tezel, 1975: 545) güftenin TRT repertuarında bulunan nota üzerinde de yazılı olan güfte ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi İsmail Hakkı Bey’e ait olan hüseyni makamındaki “Doğru Gitsem Yollar Komaz” adlı eser TRT repertuarında 3503 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 12’ de eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Doğru Gitsem Yollar Komaz
TRT Repertuar No	3503
Güftekarı	İsmail Hakkı Bey
Bestekârı	İsmail Hakkı Bey
Makamı	Hüseyni
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 397
Güfte	Doğru Gitsem Yollar Komaz Bükük Yollar Boynum Gibi Yüce Dağlardan Aşılmaz Viran Dağlar Gönlüm Gibi Coşkun Dere Durmaz Akar Gözümdeki Yaşlar Gibi Yosun Tutmuş Hep Kayalar Bağrımdaki Taşlar Gibi
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	sular

Tablo 12. “Doğru Gitsem Yollar Komaz” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 12’de güftesi ve bestesi İsmail Hakkı Bey’e ait olan hüseyni makamındaki şarkı TRT repertuarında 3503 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci dörtlüğünün ilk mısraında yer

alan ve TRT repertuarında bulunan nota üzerinde “Coşkun Dere Durmaz Akar” şeklinde yazılı bulunan Alaeddin Yavaşça tarafından da nota üzerinde yazılı olduğu gibi okunan güfte incelemiş olduğumuz kaynakta (Üngör, 1981: 397) “Coşkun Sular Durmaz Akar şeklinde yazılı olduğu görülmüştür.

On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Vecdi Bingöl’e ve bestesi Sadettin Kaynak’a ait olan hicaz makamındaki “Enginde yavaş yavaş” adlı eser TRT repertuarında 3887 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 13’ te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Enginde yavaş yavaş
TRT Repertuar No	3887
Güftekârı	Vecdi Bingöl
Bestekârı	Sadettin Kaynak
Makamı	Hicaz
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 263
Güfte	Enginde yavaş yavaş Günün minesini soldu Derdim bana arkadaş Bugün de akşam oldu Gölgeler indi suya Kuşlar vardı uykuya Gurbeti duya duya Bugün de akşam oldu Su uyur fısıldaşır Gider yâre ulaşır Yolcu yolda yaraşır Bugün de akşam oldu
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	yürür

Tablo 13. “Enginde Yavaş Yavaş” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 13’te güftesi Vecdi Bingöl’e bestesi Sadettin Kaynak’a ait olan hicaz makamındaki şarkı TRT repertuarında 3887 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin üçüncü mısraında yer alan ve

TRT repertuarında bulunan nota üzerinde “Su uyur fısıldaşır” şeklinde yazılı bulunan güftenin Alaeddin Yavaşca tarafından “Su yürür fısıldaşır” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Üngör, 1981: 263) güftenin TRT repertuarında bulunan nota üzerinde de yazılı olan güfte ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi ve bestesi Şakir Ağa’ya ait olan buselik makamındaki “Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende” adlı eser TRT repertuarında 3637 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının ikinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 14’ te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende
TRT Repertuar No	3637
Güftekârı	Şakir Ağa
Bestekârı	Şakir Ağa
Makamı	Buselik
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 892
Güfte	Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende Oynarken Ey Meh Aman Aman Attın Perende Ey Zülf-i Zerrin Gel Etme Temkin Pek Küçüceksin Büyüyeceksin Bilmez Miyim Ben Aman Aman Sen Ne Çiçeğin Ey Zülf-i Zerrin Gel Etme Temkin Pek Mümiyansın Oynak Fidansın Küçüksün Amma Aman Aman Pek Şivekarsın Ey Zülf-i Zerrin Gel Etme Temkin
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	ince

Tablo 14. “Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 14’te güftesi ve bestesi Şakir Ağa’ya ait olan buselik makamındaki şarkı TRT repertuvarında 3637 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin üçüncü dörtlüğünün ikinci mısraında yer alan, incelemiş olduğumuz kaynakta (Üngör, 1981: 892) ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde “oynak fidansın” şeklinde yazılı bulunan güftedeki “oynak” sözcüğünün Alaeddin Yavaşca tarafından “ince” şeklinde icra edildiği görülmüştür.

On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Sâbit’e ve bestesi Sultan III. Selim’e ait olan buselik makamındaki “Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende” adlı eser TRT repertuvarında 97 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının ikinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 15’ te eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	A gönül cur’a mıyız ka’rı penâh eyleyelim
TRT Repertuvar No	97
Güftekarı	Sâbit
Bestekârı	Sultan III. Selim
Makamı	Sûzidilâra
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 1079
Güfte	A gönül cur’a mıyız ka’rı penâh eyleyelim Yüze çıksın da hıyâbâne şinah eyleyelim Sineye bâri hayâlin çekelim dildârın Kurs-ı âyinimizi hâle-i mâh eyleyelim Tana dir ten ni ten ni ten tenenen tenenen dir dir ten ah aman eyleyelim
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	çıksan da habâbâne şinah

Tablo 15. “A Gönül Cur’a Mıyız Ka’rı Penâh Eyleyelim” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 15’te güftesi Sâbit’e ve bestesi Sultan III. Selim’e ait olan sûzidilâra makamındaki ağır semâi TRT repertuvarında 97 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci mısraında yer alan ve TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde “Yüze çıksın da hıyâbâne şinah eyleyelim” şeklinde yazılı bulunan güftenin Alaeddin Yavaşca tarafından “Yüze çıksan da habâbâne şinah eyleyelim” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca incelemiş olduğumuz kaynaktaki (Üngör, 1981: 1079) güftede ise TRT repertuvarında bulunan nota üzerinde de yazılı olan güfte ve Alaeddin Yavaşca’nın icra ettiğinden farklı olarak “Yüze çık şunda habâne şirah eyleyelim” şeklinde yazılı olduğu görülmüştür. Hıyaban iki tarafı ağaçlı yol anlamına gelmektedir. (Özön, 1955, 323) Şinah sözcüğünün kelime anlamının “suda yüzme” olduğu (Develioğlu, 2017: 1165) ve habâb

sözcüğünün kelime anlamının da “Su üzerinde olan hava kabarcıkları” olduğu (Develioğlu, 2017: 347) bilindiğinden güftenin “Ey gönül, damla mıyız ki diplere sığıalım? Yüzeye çık, su kabarcıkları gibi yelken açalım” anlamı taşıdığı TRT repertuarında bulunan nota üzerinde yazılı bulunan güftedeki “hıyâbâne” sözcüğünün aslında Alaeddin Yavaşca’nın icra ettiği gibi “habâbâne” olması gerekmektedir.

On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Güftesi Şerafettin Aydınlık’a ve bestesi Alaeddin Yavaşca’ya ait olan kürdilihicazkâr makamındaki “Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas’la” adlı eser TRT repertuarında 4611 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin güftesi Etem Ruhi Üngör’ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi (E.R.Ü) adlı iki ciltlik kitabının birinci cildinde bulunmaktadır. Tablo 16’ da eserin ayrıntılı künyesi verilmiştir.

Eserin Adı	Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas’la
TRT Repertuar No	4611
Güftekârı	Şerafettin Aydınlık
Bestekârı	Alaeddin Yavaşca
Makamı	Kürdilihicazkâr
Güftenin Basılı Olduğu Kaynak	E.R.Ü., 614
Güfte	Geçmesin günümüz sevgilim yas’la O güzel başını göğsüme yasla Birleşebilir mi aşk ihtirasla O güzel başını göğsüme yasla
Değişikliğe Uğrayan Sözcük ya da Cümle	Elâ gözlerinde menevişler var Kor gibi dudaklar ve kızıl saçlar Okşasam usanmam âh fecr’e kadar O güzel başını göğsüme yasla mahşere

Tablo 16. “Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas’la” Adlı Eserin Künyesi

Tablo 16’da güftesi Şerafettin Aydınlık’a bestesi Alaeddin Yavaşca’ya ait olan kürdilihicazkâr makamındaki şarkı TRT repertuarında 4611 repertuar numarasıyla kayıtlıdır. Eserin ikinci mısramda yer alan, TRT repertuarında bulunan nota üzerinde ve incelediğimiz kaynakta (Üngör, 1981: 614) “Okşasam usanmam âh fecr’e kadar” şeklinde yazılı bulunan güftenin Alaeddin Yavaşca tarafından “Okşasam usanmam mahşere kadar” şeklinde icra edildiği tespit edilmiştir.

Sözlük anlamı “tan zamanı” olan fecr sözcüğü (Özön, 1955: 228) yerine icrada “mahşer” tercih edilerek mübalağa yapıldığı görülmektedir.

SONUÇLAR

“Kamer çehre, peri-rû tende cânım” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça (Tezel: 1975: 209) ve TRT repertuarındaki nota üzerinde yazılı bulunan güfteyi tercih ettiği,

“Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça (Üngör, 1981: 260) daki güfteyi tercih ettiği,

“Aman cânâ beni şâd et” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça ilk icrada (Üngör, 1981: 881) ve TRT repertuarındaki nota üzerinde yazılı bulunan güfteyi tercih ettiği, ikinci icrada ise son mısraı tamamen değiştirdiği,

“Neden kalbim seni sevdi” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça (Üngör, 1981: 7) deki güfteyi tercih ettiği,

“Nihansın dideden ey mest-i nazım” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Her telden ol meh çalmıyor” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça (Üngör, 1981: 940) daki güfteyi tercih ettiği,

“Pek revâdır sevdiğim ettiklerin” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Cemâlin şem'ine pervâne gönlüm” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Doğru Gitsem Yollar Komaz” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça’nın TRT repertuarındaki nota üzerinde yazılı bulunan güfteyi tercih ettiği,

“Enginde yavaş yavaş” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,

“A gönül cur’a mıyız ka’rı penâh eyleyelim” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği,
“Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas’la” adlı eserin icrasında Alâeddin Yavaşça, incelemiş olduğumuz kaynaklardaki güftelerden bağımsız bir icrayı tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Alvan, T. & Alvan, M. H. (2019). *Saz ve Söz Meclisi*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Develioğlu, F. (2017). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi*, İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1996). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Özön, M. N. (1955). *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tezel, A. Ş. (1975). *Klasik Türk Müziği Antolojisi Şarkı Formu*, İstanbul: Sümer Matbaası.
- Turgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Musikisi'nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- İnternet: Kamer çehre, peri-rû tende cânım. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=j3HPY4UaA8A&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.
- İnternet: Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgârına. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=u29eNOHoxDA&ab_channel=SAH%C4%B0B%C4%B0N%C4%B0NSES%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Aman cânâ beni şâd et. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=SreX0szDen0&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Neden kalbim seni sevdi. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=f6Xf0C5dIoI&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Nihansın dideden ey mest-i nazım. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=fO0ab1v1bdY&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Her telden ol meh çalmıyor. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=m-mf_3XEEKg&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Pek revâdır sevdiğim ettiklerin. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=O_QvHxhdJfI&ab_channel=iskender%C3%B6rsel erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Cemâlin şem'ine pervâne gönlüm. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=g_wQG2y0vP0&ab_channel=ERTU%C4%9ERULTANATA erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=dFBdoDKTAgU&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=afkQ0w0j3_Y&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Doğru Gitsem Yollar Komaz. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=Rt_jwqcIrk&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Enginde yavaş yavaş. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=OSaKmTTt0vs&ab_channel=RECEPGAYRETL%C4%B0 erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=qGtyFX7ZyH0&ab_channel=TSM%26Taksimler erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: A gönül cur'a mıyız ka'rı penâh eyleyelim. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=4KfRcI3pij8&ab_channel=KlasikT%C3%BCrkMusiKisi erişim tarihi: 01.12.2022.

İnternet: Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas'la. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: https://www.youtube.com/watch?v=OZ9LpXIjZoE&list=RDEMBP5ODFW6LyJcKC7TgQ8A2Q&index=36&ab_channel=eskiplak erişim tarihi: 01.12.2022.

EXTENDED ABSTRACT

Classical Turkish music has a rich repertoire of mostly oral works. This is confirmed by Münir Nurettin Selçuk (Özalp, 2000: 134-135), who states that three-quarters of our musical works consist of oral works and that this music is "hanende musikisi" (music of the singers) as transmitted from old teachers. The majority of verbal forms in Classical Turkish Music were composed by composing poems written in aruz meter, such as ghazals, songs and stanzas (Özkan, 1996: 217). In this context, Lyric has an important place in the oral repertoire of Classical Turkish Music. Lyric is the poem that integrates with music, adhering to the rules of music, and constitutes the expression element of oral music (Gültaş, 2003: 209-210). The song form has a great place in the repertoire of oral music. Songs are compositions made to poems sung in various patterns of aruz and syllabic meter. These poems are usually four verse (murabba), but also five verse (muhammes), six verse (müseddes), seven verse (müsebba), eight verse (müsemmen). The teaching of classical Turkish music and the transmission of works has come to the present day through Meshk. Although the notation system is used today, it is an undeniable fact that the Meshk method still exists. Songs are performed especially through the master-apprentice relationship. Alâeddin Yavaşca is one of the most important performers of the meshk lineage that has survived to the present day. Alâeddin Yavaşca has a very rich meshk repertoire in terms of benefiting from many master artists, especially Münir Nurettin Selçuk. He carried the new understanding brought to performance by Münir Nurettin to a different dimension and developed a unique style of his own. This style includes both the traditional style, Münir Bey's use of technique and nuance, and a local dialectic in his diction. Alâeddin Yavaşca is an artist who has an important place in Classical Turkish Music and who many performers are inspired by today. In addition to his performance skills, he is also an important composer and composer, which makes him even more important in terms of Classical Turkish Music. These are the most important reasons why Alâeddin Yavaşca's performance was utilized in this study in which the differences between lyrics and performance were investigated. In this context, examining and revealing his performances of the lyrics is important for Classical Turkish Music. The subject of the research; after the works were notated and finalized, the changes made

by Alâeddin Yavaşça on the lyrics as a performer and a composer were revealed. The changed lyrics are written in the table with italic font and underlined. The two source books used in the research, Etem Ruhi Üngör's Turkish Music Güfteler Anthology and Ahmet Şevket Tezel's Classical Turkish Music Anthology, are shown in the tables as (E.R.Ü.) and (A.Ş.T.) using the initials of the authors. In addition, the abbreviation TRT note archive was used instead of the Turkish Radio and Television Corporation note archive used in the comparative analysis. Classical Turkish music is one of the most important elements of our cultural history.

It is possible to reveal this element by examining and researching the sources that have existed from the past to the present. Classical Turkish music, when compared to the repertoire of instrumental works, is known to contain mostly oral works. In this context, the existence of oral works in Turkish music and the studies on this subject are important for Classical Turkish music. From this point of view, this study aims to determine the changes made in the lyrics of fifteen works in the repertoire of Classical Turkish music oral works by making a comparison in the context of lyrics, sheet music and performance. In this study, which was conducted with qualitative data collection method, documentary screening method was used. In order to reach the data of the research; firstly, audio and audiovisual recordings of Alâeddin Yavaşça were accessed. Afterwards, the lyrics of the works in these recordings were checked from TRT Archive sheet music, Etem Ruhi Üngör's Turkish Music Güfteler Anthology and Ahmet Şevket Tezel's Classical Turkish Music Anthology and the lyrics were checked and tabulated in separate columns.

Fifteen oral works in the research were analyzed by document analysis method. With this method, the similarities and differences between the two source books used in the research, Etem Ruhi Üngör's Turkish Music Güfteler Anthology and Ahmet Şevket Tezel's Classical Turkish Music Anthology, TRT leaf sheet music archive and Alâeddin Yavaşça's audio/visual recordings, and the fifteen works whose lyrics were found to be changed were determined and then tabulated. It has been concluded that in the performance of the piece titled "Kamer çehre, peri-rû skinde cânım", he preferred the lyrics written on the notation in Alâeddin Yavaşça (Tezel: 1975: 209) and TRT repertoire,

In the performance of the piece titled "Kapıldım gidiyorum bahtımın rüzgına" he preferred the lyric of Alâeddin Yavaşça (Üngör, 1981: 260),

In the performance of the piece titled " Aman cânâ beni şâd et ", Alâeddin Yavaşça preferred the lyrics written on the note in the first performance (Üngör, 1981: 881) and in the TRT repertoire, and in the second performance he completely changed the last verse,

In the performance of " Neden kalbim seni sevdi ", Alâeddin Yavaşça preferred the lyric in (Üngör, 1981: 7),

In the performance of "Nihansın dideden ey mest-i nazım", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of the piece titled "Her telden ol meh çalmıyo", Alâeddin Yavaşça preferred the lyric in (Üngör, 1981: 940),

In the performance of the piece titled " Pek revâdır sevdiğim ettiklerin ", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of " Cemâlin şem'ine pervâne gönlüm ", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of the piece titled " Rüzgâr uyumuş, ay dalıyor her taraf ıssız", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of the piece titled " Şebabet gitti de elden başımdan gitmiyor sevdâ", Alâeddin Yavaşça prefers a performance that is independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of the piece titled "Doğru Gitsem Yollar Komaz", Alâeddin Yavaşça preferred the lyrics written on the note in the TRT repertoire,

In the performance of "Enginde yavaş yavaş", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of " Dün Gece Sende Ben Derd-i Mende ", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of " A gönül cur'a mıyız ka'rı penâh eyleyelim ", Alâeddin Yavaşça prefers a performance independent of the lyrics in the sources we have examined,

In the performance of the piece titled " Geçmesin Günümüz Sevgilim Yas'la ", Alâeddin Yavaşça preferred a performance independent of the lyrics in the sources we have examined.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 10.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.05.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1295163>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KEMALİST MODERNLEŞMEDEN MUHAFAZAKÂR MODERNLEŞMEYE, BİR PARADİGMALAR ARASI GEÇİŞ ÖRNEĞİ: KLASİK TÜRK MUSİKİSİ VE BİR İCRA MEKÂNI OLARAK İSTANBUL RADYOSUNUN İNŞASI

TETİK İŞİK, Seher¹

ÖZ

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Telsiz ve Telefon Şirketi'ne bağlı olarak Sirkeci Garında hizmet vermeye başlayan radyo, zamanla yeni kurulan ulus devletin sesini, ideolojisini halka ulaştırmak amacıyla, başkent olarak imar olunan Ankara'da, dönemin müzik politikaları doğrultusunda yayın hayatına başlamıştır. Ancak modernleşmenin muhafazakâr bir kimlik kazandığı yıllarda kurulan İstanbul Radyosu ise teknolojik olarak daha donanımlı ve ideolojik olarak da milliyetçi muhafazakâr bir anlayışla inşa edilmiştir. Bu algı kalıpları arasındaki geçiş müzik politikalarının belirlenmesinde de etkili olmuştur.

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, seher.tetik@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4106-2676>

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

Bu nedenle bu makalede, Kemalist modernleşmeden, Muhafazakâr modernleşmeye doğru gerçekleşen paradigmalar arası geçiş ve bu ideolojinin bir parçası olarak araçsallaştırılan İstanbul Radyosunu incelemek amacıyla 1950’li yıllarda yayımlanmaya başlanan radyo uzantılı dergilerde yayımlanmış olan yazılar ve bu yıllarda yaşamış olan radyo icracıları hakkında kaleme alınmış biyografiler taranarak bir araya getirilmiştir. Elde edilen verilere göre cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda kurumsal bir kimlik kazanmasına imkân tanınmayan geleneksel müzik, erken cumhuriyet döneminde modernleşmenin bir sembolü olarak görülen gazinoları kendine has icra mekânları olarak üretmiş, muhafazakâr modernleşmeyle başlayan yönelim doğrultusunda ise itibar kazanarak radyo mikrofonunda daha fazla temsil edilmeye başlamıştır. Erken cumhuriyet döneminde yerel-ulusal, geleneksel-modern gibi ikiliklerle birbirinden ayrıştırılan müzik; milliyetçi muhafazakâr algı kalıbı doğrultusunda, seslendirildiği mekâna bağlı olarak radyo-gazino şeklinde yeniden ayrıştırılmış ve radyo, Klasik Türk Musikisinin icra mekânı olarak inşa edilmiştir. Ancak Demokrat Parti iktidarı başlangıçta radyo yönetiminin elitist tutumunu desteklese de kendi mutlakiyetini sürdürebilmek için radyo dergileri aracılığıyla nabzını tuttuğu halkın beğenilerini araçsallaştırmayı tercih etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, radyo, Kemalist modernleşme, muhafazakâr modernleşme, paradigma değişimleri.

**FROM KEMALIST MODERNIZATION TO CONSERVATIVE
MODERNIZATION, AN EXAMPLE OF A TRANSITION BETWEEN
PARADIGMS: CLASSICAL TURKISH MUSIC AND THE
CONSTRUCTION OF ISTANBUL RADIO AS A PERFORMING SPACE**

ABSTRACT

The radio, which started to serve in Sirkeci Station under the Turkish Radio and Telephone Company in the first years of the Republic, started broadcasting in line with the music policies of the period in Ankara, which was built as the capital, in order to convey the voice and ideology of the newly established nation-state to the public. However, Istanbul Radio, which was established

in the years when modernization gained a conservative identity, was built with a more technologically equipped and ideologically nationalist conservative understanding. The transition between these perception patterns has also been effective in determining music policies.

According to the data obtained, traditional music, which was not allowed to gain a corporate identity in line with the music policies of the Republican period, produced the casinos, which were seen as a symbol of modernization in the early republican period, as their own performance venues and gained prestige in line with the trend that started with conservative modernization and started to be represented more in the radio microphone. For this reason, in this article, in order to examine the transition between paradigms from Kemalist modernization to Conservative modernization and the Istanbul radio symbolizing this transition, the articles published in the radio extension magazines that started to be published in the 1950s and the biographies written about the radio performers who lived in these years are have been scanned and brought together.

In the early modernization period, music separated from each other by dichotomies such as local-national, traditional-modern; To develop the nationalist conservative perception, it was re-divided into a radio-casino depending on the place where it was performed, and the radio was built as the performance venue of Classical Turkish Music. However, although the Democratic party government initially supported the elitist attitude of the radio administration, it preferred to instrumentalize the tastes of the people in order to maintain its own absolutism.

Keywords: Classical Turkish music, radio, Kemalist modernization, Conservative modernization, Paradigm changes.

GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Telsiz ve Telefon Şirketi'ne bağlı olarak hizmet vermeye başlayan radyo, zamanla yeni kurulan ulus devletin ideolojisini halka ulaştırmak amacıyla kurumsallaşmıştır. Bu kurumsallaşma ulusu şekillendirecek unsurları da bünyesinde barındırmaktadır. Nitekim kamusal alanda daha görünür hale getirilmek istenen Çağdaş Türk Kadını ve Çağdaş Türk Müziğine, bu kurumsallaşma içerisinde yer verilerek ulus devletin hedefleri bir yandan üretilmeye çalışılırken bir yandan da halka sunulacaktır (Bardakçı, 2017: 73). Başlangıçta Kemalist modernleşmenin etkisiyle şekillenen radyo; müzik alanında da devletin resmi müzik politikalarını yaymak amacıyla araçsallaştırılmıştır. Öyle ki, radyoda hazırlanan ilk müzik

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

programlarında şarkılar seslendiren kadın icracılar, dönemin müzik politikaları doğrultusunda halk ezgileri seslendirmeye başlamıştır (Işık, 2022: 108). Ancak radyo programlarının içeriklerinde her ne kadar halk ezgilerine yer verilse de, Kemalist modernleşme çizgisinde geleneksel ve yerelden ziyade modern ve ulusala doğru bir yönelim vardır. Çünkü etnik, dini, geleneksel ve yöresel farklılaşmalara refere eden yöresel kıyafetler, yerel ağızlar; Batılı giyim ve yaşantının pekişmesi, modernlik bilincinin aşılması ve Kemalizm'in medeniyet projesini beslemesi noktasında işlevsel görülmemektedir (Göle, 1991: 98-99; Işık, 2022: 110). Nitekim İstanbul Türkçesiyle okumakta olan icracıların, Cemile Cevher ve Zehra Bilir'i icralarında yöresel ağız ön plana çıkarmaları nedeniyle eleştirmeleri bu durumun bir neticesidir (Şenel, 2012: 96).

Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti Devleti, laikliği benimsemiş, modern bir ulus devlet olarak kurulurken; ulusal olana refere etmeyen yerel unsurlar ve dini musiki örnekleri radyonun sınırlarının dışında tutuluyordu. Kamusal alanın sınırları, modernleşmenin gerekleri doğrultusunda kalın hatlarla çizilirken; kadınların kamusal alandaki varlıkları modern toplumu modern olmayan toplumlardan ayırma noktasında turnusol kağıdı işlevi görmekteydi. Bununla birlikte kadının kamusal alandaki varlığı ve sınırları dönemin aktörleri tarafından tanımlanmaktaydı (Göle, 1991:13-14; Çakır, 2009: 87). Bu nedenle radyoda icra etmekte olan kadınların; cinsiyetsiz, hatta bir ölçüde erkek kimliğine büründükleri, kamu yaşamındaki mevcudiyetlerinin Kemalist reformların yücelttiği değerlerle ölçüldüğü görülmekteydi (Göle, 1991: 98-99). Nitekim Mualla Gökçay, anılarını anlatırken; “Atatürk'ün huzuruna çıkarken katiyen boyanmadığını”, çünkü Atatürk'ün boyalı kadınlardan hoşlanmadığını söylemesi (Tükel, 1950, 30 Aralık: 28-29); benzeri şekilde Safiye Ayla'ya, “Atatürk'ün Safiye'si” denmesinin nedeninin bu dönemin makbul kadınında aranan zekâ, konuşma becerisi, genel kültür gibi özelliklerin Safiye Ayla'da mücessem olmasıdır (Atabeyoğlu, 1953, 21 Ağustos: 5; Özkangil, 1953, 28 Kasım: 17; Güngör, 2006: 111; Dikici, 2016: 117).

Ancak Kemalist modernleşme çizgisinde ötekileşen geleneksel değerleri popüler hale getiren yaklaşımları ve dini temayülleriyle tek partili dönemin modernleşme anlayışından ayrışan milliyetçi-muhafazakâr paradigmanın oluşumu; yeni hükümetin İstanbul'un imarı konusundaki kararları, Demokrat Partinin kuruluşu ve iktidara gelmesi, İstanbul radyosunun kuruluşu ve radyonun Demokrat Parti ideolojisine uygun olarak siyasallaştırılması gibi bir dizi olayın da gerçekleşmesine neden olmuştur (Yapar, 2014: 1; Demirel, 2020: 234). Çünkü, toplumsal formasyon üretimde bulunurken aynı zamanda üretim koşullarını da yeniden üretmektedir

(Althusser, 2000: 17). Öyle ki bu durum, radyonun ülke çapında yaygınlaşması ve radyo dinleyicisindeki artışla birlikte yayın hayatına başlayan radyo uzantılı dergilerde yayınlanan röportajlarla daha da görünür hale gelmiştir (Kuyucu, 2018: 140-145; Işık, 2022: 111). Ayrıca Ankara ve İstanbul radyolarının kararları ve uygulamaları arasındaki nüans farklılıkları bu durumu daha da netleştirmektedir.²

Kemalist modernleşmenin ana unsurlarından biri olan laiklik, kadının kamusal alandaki varlığı, cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda ön plana çıkan derleme çalışmaları, halk ezgilerine verilen önem ve yurt dışına müzik öğrenimine yollanan öğrencilere verilen harcırahlara olumsuz yönde yansıyan bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Muhafazakâr modernleşme, Kemalist modernleşmede olduğu gibi radyo programlarının içeriklerinden radyoda yer alan icracılara, kendi sınırlarını belirleyerek kendi kurumlarını inşa etmiş oldu. İnşa edilen bu kurumlar arasında dönemin siyasi iradesinin ideolojisine uygun olarak iade-i itibar bulan geleneksel müzik de hali hazırda kurumsal bir ortama ihtiyaç duymaktaydı.

Her ne kadar erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yer veren eserler içerisinde Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve Türk müziğine ilişkin çeşitli söylemlerin analiz edildiği görülse de,³ spesifik olarak Kemalist modernleşmeden muhafazakâr modernleşmeye doğru gerçekleşen paradigmlar arası geçişe vurgu yapan, bu durumun müzik politikaları özelindeki belirleyiciliğini ele alan bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Bu nedenle bu makalede Kemalist modernleşmeden, muhafazakâr modernleşmeye doğru gerçekleşen paradigmlar arası geçiş ve bu geçişi sembolize eden İstanbul radyosunu incelemek amacıyla 1950’li yıllarda radyo uzantılı dergilerde yayımlanmış olan yazılar ve bu yıllarda yaşamış olan Cevdet Kozanoğlu, Mesut Cemil, Nevzat Atlığ, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Cemile Cevher gibi radyoda hizmet veren yönetici ve icracılar hakkında kaleme alınmış biyografiler taranarak konuya ilişkin bilgiler bir araya getirilmiştir. İstanbul Radyosunun, dönemin ideolojisi doğrultusunda siyasallaştırılması ve klasik Türk musikisinin icra mekânı olarak inşa edilme sürecinin ele alınmasında da elde edilen bu verilerden istifade edilmiştir. Kemalist modernleşmeden muhafazakâr modernleşmeye, bir

²Özkangil, L. (1951, 9 Haziran). Sanatkâr Eşler Mefaret Muzaffer Birtan, *Radyo Magazin*, sy. 29, s. 14-19; Biselman, K. (1953, 19 Aralık). Yakında Anne Olacak Olan Nevin Demirdöven, İstanbul Gazinolarında Çalışacak mı? *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 17; Gümüştöre, İ. (1953, 29 Ağustos). Neveser Kökdeş’e Radyoda Niçin Seans Verilmiyor?, *Radyonun Sesi*, sy. 27, s. 22-23; Bilgin, A. (1954, 13 Mart). Bu Ses Bir Zihniyet Farkına Kurban Edilemez Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız, *Radyo Haftası*, sy. 199, s. 19-21; Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, s. 32

³ Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, İstanbul: Tan Kitabevi; Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi; Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü*, İstanbul: İthaki Yayınları

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

paradigmalar arası geçiş örneği ve ideolojik bir aygıt olarak da ele aldığımız İstanbul Radyosu'nun ve buradaki müzik yayınlarına akseden ideolojik değişikliğin anlaşılmasında kullanılacak en işlevsel analitik araçlar; algı kalıpları/paradigmalar arası geçişi vurgulayabileceğimiz; paradigma, modernizm, modernleşme, Kemalist ve muhafazakâr modernleşme kavramları olduğu kadar radyoyu ideolojik bir aygıt olarak kavramamıza yarayan Althusser'in "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" kavramsallaştırmasıdır.

Kavramsal Çerçeve

Modernizm, genel hatları itibariyle, "geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı" olarak ifade edildiği gibi "bir inanç sistemi ya da öğreti bütününe değişen koşullara uyarlama eğilimi" olarak da tanımlanmaktadır. Kavram, çoğunlukla Aydınlanma ile meydana gelen entelektüel dönüşümün sonucunda ortaya çıkan "dünya görüşü, hümanizm, dünyevîleşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideolojiyi" ifade etmekte olup geniş ölçekte XIX. yüzyılın sonlarında gerçekleşen kentleşme, endüstrileşme, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal/demokratik düşüncelerin yükselişine ilaveten modern bilimin dünya görüşüne etki etmesiyle ortaya çıkan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır ve harekete refere eder (Cevizci, 1999: 598- 603; Şaylan, 2016: 73-74).

Modernleşme ise eski ve geleneksel toplumların modern olmalarına, moderniteye ulaşmalarına imkân veren süreçleri açıklamak için kullanılır. Nitekim yaşanan siyasi, kültürel, ekonomik ve toplumsal değişim daha önce sadece batıya özgü olan modernleşmenin evrenselleşmesi ve radikalleşmesidir. (Şaylan, 2016: 43-44). Siyasi olarak modernleşme; katılımcı karar verme sürecini destekleyen kurumların gelişimini içerirken, kültürel açıdan modernleşme laikleşme ve ulusçu ideolojilere bağlılıkla belirlenmektedir. Ekonomik açıdan modernleşme "iş bölümü ve uzmanlaşmanın artışı, yönetim teknikleriyle ileri teknolojinin kullanımını ve ticaret kolaylığı ile belirlenen temel ekonomik değişimleri", toplumsal açıdan modernleşme ise geleneksel otoritenin zayıflamasıyla okuryazarlık oranı ve kentleşmedeki artışa refere etmektedir (Cevizci, 1999: 604).

Bu doğrultuda modern bir ulus devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devletinin, erken cumhuriyet dönemindeki ideolojisi ise laik ve milliyetçi bir tutumun ağır basması nedeniyle, öncelikle bir tür kültürel modernleşme olarak tanımlayabileceğimiz Kemalist modernleşmedir. Bu yaklaşım özellikle 1930'lu yıllarda, "Türk milletini insanlık tarihinin başlangıcından bu yana milli

şuuruyla var olan tarih üstü bir varlık olarak inşa etmektedir. Ancak din olgusu, bu yeni inşa edilen bu milli kimliğin ana bileşenlerinden biri değildir. Nitekim erken cumhuriyet döneminin kurucu kadrosu, dini modernleştirilmesi gereken bir olgu olarak görerek “İslamiyeti Türkleştirme” gayretine girmişlerdir. Öyle ki, Türkçe ezan, Türkçe namaz ve Kur’an’ın Türkçeye tercüme edilmesi bu yıllarda gerçekleştirilmiştir. Bu durum Demokrat Partinin siyaset sahnesine çıktığı 1950’li yıllara kadar devam etmiştir. Ancak bu dönemde modernleşmenin ana unsuru millileşme olduğundan “din” millileştirilmiş bir proje olarak Kemalist modernleşmeye eşlik etmiştir (Serçe, 2019: 96-97). Muhafazakâr Modernleşme ise cumhuriyetin ilk yıllarında keskin bir biçimde uygulandığı düşünülen batılılaşma politikalarına tepki olarak doğmuştur. Yekpare bir tutuma sahip olmamakla birlikte ağırlıklı batılılaşma pratiğine eleştirel bir tutum takınır. İslamcı ya da otoriter muhafazakâr olarak tanımlanamayacağı gibi Kemalist modernleşmenin milliyetçi ve laik yapısıyla da uzlaşabilmektedir. Özellikle erken cumhuriyet dönemi modernleşme anlayışının toplum mühendisliği yapmasına karşı duruş sergileyen bu akımın ima ettiği yeni değişme paradigması ise “muhafazakâr modernlik” olarak tanımlanmaktadır (Serçe, 2019: 99-100).

Makalede Kemalist modernleşmeyle muhafazakâr modernleşme arasındaki farka işaret ederken vurguladığımız paradigma kavramı ise birbirinden farklı iki bilimsel cemaatin varlığına işaret eder. Çünkü paradigma kavramı yukarıda da ifade etmeye çalıştığımız gibi bilimsel cemaatlerin üyelerinin kendi arasında paylaştığı şeydir ya da H. Aslan’ın deyişiyle “bilimsel cemaat bir paradigmayı paylaşan insanlardan oluşur” (Aslan 2009: 119-120).

Sözünü ettiğimiz bu paradigma değişimi sonucunda kurulan ve iktidara gelen Demokrat partinin kendi ideolojisini yaymak amacıyla aldığı kararların anlaşılmasında da devletin, ideolojilerin içerisinde üretildiği dinî, öğretimsel, ailevî, hukukî, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel alanları elinde tuttuğu yani kamuda ve özel alanlarda hakimiyetinin olduğu konusunu kavramsallaştıran Altusser’in İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları teorisinden istifade edilmiştir (Althusser, 2000: 33).

Dolayısıyla bu makale cumhuriyetin ilk yıllarından çok partili hayatın ilk yıllarında kadar geçen süre içerisinde meydana gelen algı kalıbı/paradigma değişimlerinin devletin ideolojik bir aygıtı olan radyo ve siyasi iktidarın eğilimleri doğrultusunda yaptığı röportajlarla ya da başka bir ifadeyle siyasi iktidarın eğilimleri doğrultusunda araçsallaştırdığı ve okuyuculardan gelen mektuplar üzerinden de halkın nabzını tuttuğu radyo dergilerini (Tükel, 1953, 5 Kasım: 3-4) Kemalist ve Muhafazakâr Modernleşme, İdeolojinin aygıtları gibi kavramlar ışığında ele almaktadır.

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye Paradigmalar Arası Geçiş

Modernleşmenin muhafazakâr bir anlayış kazanması ve Demokrat Partinin iktidara gelmesiyle birlikte, müzik politikaları da erken cumhuriyet dönemi politikalarından ayrılmaya başlamıştır. Nitekim erken cumhuriyet dönemi politikaları doğrultusunda gerçekleştirilen derleme çalışmalarına verilen önemin azaldığı, 1950'li yıllarının kurumsal derleme çalışmaları açısından durgun geçtiği (Işık, 2015: 207) ve Batı müziği eğitimi almak üzere yurtdışına gönderilen öğrencilere verilen ödeneklerin azaltıldığı görülmektedir (İris, 1953, 5 Eylül: 14-15), Ayrıca bu dönemde kurulan İstanbul radyosunun da erken cumhuriyet döneminde kurumsallaşan Ankara radyosundan farklı karar ve uygulamalara yer verdiği görülmektedir (Biselman, 1953, 19 Aralık: 17; Kozanoğlu, 1988: 10-17; Kütükçü, 2012: 272-273; Kıyak, 2018; 32, 43). Özellikle Kemalist modernleşme döneminde modern Türk ailesi, çağdaş Türk kadını ve çağdaş Türk müziğinin temsili ile muhafazakâr modernleşme dönemindeki temsili birbirinden oldukça farklıdır. Nitekim erken cumhuriyet döneminde türkülerin yerel ağızla seslendirilmesi, mahalli kıyafetlerle sahneye çıkılması hoş karşılanmazken (Benderli, 1953, 31 Ekim: 32), hatta dönem dönem geleneksel müziğe ilişkin eserlerin seslendirilmesi, eğitiminin verilmesi yasaklanırken (Tükel, 1951, 24 Mart:10-14; Güntekin, 2012: 74), milliyetçi muhafazakâr algı kalıbının oluşumu ve siyasi iktidarın idari telkinleriyle geleneksel olana, dini musiki örneklerine de yer vermeye başlanmıştır (Bardakçı, 2017: 48). Bu doğrultuda dini musiki de radyo yayınları içerisinde yerini bulmuştur. 1950'li yılların ortalarına doğru radyoda düzenli olarak yayınlanmaya başlanan mevlit programlarına özellikle kandil günleri başta olmak üzere yer vermeye devam edilecek, radyoda ilahi ya da Mevlevi ayini çalmak ise altmışlı yılların ortalarından sonra mümkün olacaktır. Ancak Demokrat Parti iktidarı zamanında Türk müziğinin müzik yayınları içerisindeki oranı arttığı gibi (Uzel, 2006: 23-26; Kütükçü, 2012: 122-123), bu yıllarda Demokrat Parti adına içkisiz halka açık konserler düzenlenecektir (Tükel, 1952, 2 Ağustos: 26).

Özellikle Kemalist modernleşme ile kamusal alana çıkan kadın; milliyetçi muhafazakâr paradigmanın oluşumu ile kamusal alandan ziyade özel alana ait olduğu vurgusunun hâkim olduğu söylemlerde bulunmaya başlayacaktır. Çünkü Kemalist modernleşmede olduğu gibi, muhafazakâr ya da popüler modernleşmede de kadın, siyasi iktidarın kendi ideolojisini yaymak amacıyla araçsallaştırdığı bir figürdür. Erken cumhuriyet döneminden farklı olarak bu dönemde sürece radyo uzantılı dergiler de dahil edilecek, böylelikle iktidar, kendi ideolojisini yaymak amacıyla popüler

bir yol tercih ederek, radyo uzantılı dergilerden de istifade edecektir. Nitekim radyo uzantılı dergilerde özellikle kadınlara yöneltilen sorular ve kadınların bu sorulara verdiği cevaplarla ideal kadının nasıl olması gerektiğini yenileyen, ev hanımlığını, anneliği ön plana çıkaran, ideal bir ev hanımı ve anne ile sanatkârı karşı karşıya getiren (Işık, 2022: 111-116) demeçlere ek olarak dini görüşleri içeren söylemlere de yer verildiği görülmektedir (Tükel, 1952, 12 Nisan: 9-10).

Hatta zaman zaman kadın icracıların Demokrat Parti iktidarının ideolojisine uygun söylemlerde bulunması, Demokrat Parti iktidarının da bu dönemde popüler olan kadın icracıların popülaritesinden istifade etmesi, bu durumun başka bir göstergesidir (Bilgin, 1954, 10 Nisan: 5-6; Bilgin, 1954, 13 Mart: 19, 21; Benderli, 1953, 31 Ekim: 32; Güngör, 2006: 85-86). Öyle ki, radyo uzantılı dergilerde verdiği demeçlerdeki dini söylemleri ile ön plana çıkan Hamiyet Yüceses'in, 1950-1953 yılları arasında radyo idaresinin tasvip etmediği tarzda ve tavırda eserler seslendirdiği gerekçesiyle iki defa radyo idaresi tarafından radyodan uzaklaştırılmasına rağmen, dönemin iktidarı tarafından tekrar radyoya davet edilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir.⁴

Ayrıca Kemalist modernleşme sürecinde dönemin ideolojisine uygun olarak yerel-ulusal, geleneksel-modern vb. gibi ikiliklerle kutuplaştırılan müzik; milliyetçi muhafazakâr paradigmanın oluşumu ile ağırlıkla seslendirildiği mekânla ilişkilendirilmek suretiyle birbirinden ayrıştırılmıştır. Böylelikle icracısı, üslubu ve repertuarı ile İstanbul radyosunun "Klasik Türk Musikisi"nin icra mekânı olarak inşa edilmek istenildiği anlaşılmaktadır.

İstanbul Radyosunun Klasik Türk Musikisinin İcra Mekânı Olarak İnşa Edilmesi

Batılılaşma ve devamında gelişen algı kalıbı değişimi, devletin öncelikle siyasi ve askeri anlamda bir kabuk değiştirme sürecine girmesine sebebiyet vermiştir. Bu süreç toplumu ve toplumu oluşturan kültürel unsurları da tepeden tırnağa etkileyecek bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Nitekim müziğe kutsiyet atfeden, yaşama ve gelişme imkânı tanıyan saray mektebi, yeniçeri ocağı, mehterhane, tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından Cumhuriyet dönemi müzik

⁴ (1950, 25 Kasım). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 27, s. 34; Benderli, V. (1953, 31 Ekim). İstanbul Radyosunun Son Aldığı Kararları Protesto Ediyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 36, s. 32; Tükel, Z. (1953, 5 Kasım). "İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Şaşırıldı!" *Radyo Alemi*, sy. 37, s. 3-4; Gökmen, L. (1953, 14 Kasım). Sayın Başvekil Adnan Menderesin Emriyle, H. Yüceses Radyoda Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 45; Bilgin, A. (1954, 13 Mart). Bu Ses Bir Zihniyet Farkına Kurban Edilemez Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız, *Radyo Haftası*, sy. 199, s. 19, 21; (1954, 15 Mayıs). Hamiyet Yüceses'in Radyo Konserleri, *Radyo Haftası*, sy. 208 s. 5-7; Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, s. 32, 43

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

politikalarıyla ötekileştirilen ve kurumsallaşmasına imkân tanınmayan geleneksel müzik de kendine has icra mekânları üretmiştir. Tanzimattan itibaren faaliyet gösteren, çoğu zaman birbirlerinin isimleri ile anılan bu mekânlar arasında çalgılı kır kahveleri, meyhane ve gazino gibi mekânlar yer almaktadır (Yapar, 2014: 60, 112; Bardakçı, 2017: 63). Bu mekânlar arasında yer alan ve başlangıçta modernleşmenin bir sembolü olarak görülen gazinolar, zamanla Türk müziğinin yeni icra mekânları haline gelmiştir. Öyle ki dönemin imkânsızlıkları, konser vermek amacıyla tesis edilmiş özel bir mekânın olmayışı nedeniyle konservatuvar konserleri bile Belediye Gazinosunda verilmektedir. (Radyo Haftası, 1953, 31 Ekim: 33; Yapar, 2014: 8-9)

Ancak erken cumhuriyet döneminde radyonun sınırlarının dışında tutulmaya özen gösterilen geleneksel müzik; muhafazakâr modernleşmeyle başlayan yönelim doğrultusunda radyo mikrofonunda daha fazla yer edinir olmuştur. Demokrat Partinin kurulması ve iktidara gelme süreciyle eş zamanlı olarak kurulan İstanbul radyosu; Demokrat Parti iktidarını ve onun ideolojisini temsil etmektedir. Bu nedenle radyo ve radyodaki uygulamalar, geleneksel olanı, müzik; geleneksel ve itibarlı olanı yani “klasik musiki”yi ya da “hakiki Türk musikisi”ni; icracısı ise “sanatçı”yı temsil etmelidir.

Başlangıçta Demokrat Parti iktidarının milliyetçi muhafazakâr tutumu ile (Uzel, 2006: 10-12; Güntekin, 2012: 98-102; Haftanın Dedikoduları, 1953, 12 Eylül: 34) Mesut Cemil’in idealist, kaliteli, hakiki bir müzik ortamı yaratma konusundaki elitist yaklaşımının asgari müştereklerde buluşarak Türk müziğine itibar kazandırma amacıyla hareket ettikleri gözlenmektedir (Yener, 1999; 29). Öyle ki, başlangıçta anlaşılan siyasi iktidar ve onun uygulayıcısı olan radyo yönetimi geleneksel musikiyi himaye ederken, radyo ile gazinoyu birbirinden ayırmaya; içki, repertuvar gibi unsurları devlet kurumlarının dışında tutmaya çalışmıştır. Böylelikle sınırların dışında kalan gazino, piyasa olarak ötekileştirilirken; gazinoda icra edilmekte olan musiki, “piyasa musikisi”, “fena piyasa nağmeleri”, “meyhane musikisi” ve gazinoda veya plaklarda seslendirilmekte olan eserlerden kazanç elde edenler “piyasa bestekârı”, icracılar ise “piyasa şarkıcısı” olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

Bu noktada radyo, kuralları ve sınırlarıyla kurumsal bir hüviyet, bir marka üretiyordu. Radyoda icracı olmak; iktidarın, otoritenin parçası olmanın bir yoluydu. Böylelikle sanatçılar radyonun kurumsal kültürünün verdiği güçle, radyo sanatkârı olarak itibarlı ve meşru bir iş sahibi olmanın yanı sıra kamusal alanda radyonun otoritesini, prestijini kendi şahısları adına kullanabiliyorlardı. Öyle ki plak yapımcıları da radyoda mikrofon karşısına geçen icracılara plak yapmayı tercih

ediyordu.⁵ Ayrıca gazinoda sahne alan solistler radyo sanatçısı sıfatıyla sahne alarak, aynı otoriteyi, prestiji kurum dışında da üretmeye çalışmaktaydı. Sırf bu nedenle radyo idaresinin de yapmış olduğu ıslahat hareketleriyle bu durumun önüne geçmeye çalıştığı, radyonun itibarının gazino tarafından tüketildiği düşüncesiyle radyo ve gazinonun kutuplaştırıldığını, bu icracılara radyoyu ya da gazinoyu tercih etmesi, radyoda okunan eserlerin gazinoda seslendirilen repertuvarıdan ayrıştırılması istendi. Radyonun sınırları içerisinde seslendirilmesi uygun bulunmayan repertuvar kimi zaman şarkı, gazel gibi bir forma işaret ettiği gibi spesifik bir şarkıya ya da güftesi yabancı bir dilde yazılmış olan bir şarkıya da refere edebiliyordu.⁶

Klasik Türk Musikisinin İnşasında Radyo Uzantılı Dergilerin Rolü: Radyo-Gazino Dikotomisi

Erken modernleşme döneminde yerel-ulusal, geleneksel-modern gibi ikiliklerle birbirinden ayrıştırılan müzik; milliyetçi muhafazakâr paradigmanın kendisini üzerinde inşa ettiği ikiliklere bağlı olarak yeniden kutuplaştırılmıştır. Öncelikle seslendirildiği mekân özelinde radyo-gazino (içkili-içkisiz gazino, radyo-sahne) olarak; siyasi iktidar ve onun uzantısı olan radyo idaresinin Türk Müziğine yönelik elitist tutumu nedeniyle de icracı, üslup, repertuvar ve form özelinde; sanatkâr-piyasa şarkıcısı, radyo tavrı- gazino tavrı, klasik-piyasa, gazelli-gazelsiz şarkı şeklinde yeniden ayrıştırılmıştır.

Dönemin radyo uzantılı dergilerinde icracılara yöneltilen sorular ve icracıların bu sorulara verdiği cevaplar da bu algıyı pekiştirmektedir. Özellikle siyasi iktidarın kendi ideolojisini yaymak amacıyla kurumsallaşmasıyla birlikte artan “Radyo mu? Gazino mu?”; “Radyoda mı, sahnede mi daimi okumayı arzu edersin?” “Sizi sahneye çeken âmil nedir?”, “Halen radyoda okuyorsunuz! Çok iyi para ile sahnede mi yoksa daimi olarak normal bir aylıkla radyoda mı okumayı istersiniz?”,

⁵ Akansel, R. (1952, 10 Mayıs) Ankara Radyosu'nun Yetiştirdiği Genç Kıymetlerden Biri Daha Bedia Yaltrak, *Radyo Haftası*, sy. 103, s. 6-9; Münir, H. (1953, 25 Nisan). Parazit, *Radyonun Sesi*, s. 31; (1953, 25 Temmuz). Haftanın Dedikoduları, *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 34; (1953, 8 Ağustos). Cevriye Ceyhun ve Ragıp Tanju Ayrıldılar, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 21; Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey'e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2; Bilgin A. (1954, 3 Nisan). Şükran Özer'in Bugünkü Durumu, *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 202, s. 5-7

⁶ Tarhan, Z. (1950, 18 Kasım) “İstanbul Radyosu'ndan Şikayetçiyim! Nevzat Akay, *Radyo Haftası*, sy. 26, s. 11; (1951, 29 Eylül) Radyo Postası, *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 36; (1951, 25 Ağustos). Radyo Postası, *Radyo Haftası*, sy. 66, s. 36; Münir, H. (1952, 7 Haziran) Radyoda Gazel Okunmalı mı?, *Radyo Haftası*, sy. 107, s. 7; (1952, 20 Eylül). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 122, s. 15; Akın, E. (1953, 18 Nisan). Hayatımın Romani, *Radyonun Sesi*, sy. 8, s. 24; Münir, H. (1953, 2 Mayıs). Parazit, Radyo Artistlerinin Soyadları Üzerine Fantezi, sy. 10, s. 13; Çağlar, B. K. (1953, 7 Mart). Bir Radyo Hatırası, Gerçek Türk Musikisinin Hasretini Çekiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 7.

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

“Radyoyu mu yoksa sahneyi mi tercih edersiniz”, “Sence sanatkâr kimlere denir?”⁷ ya da bu sorulara cevaben; “Sahnede okumaktansa radyoda kadrolu olarak çalışmayı her zaman arzu ederdim”, “Radyoda okumayı hiçbir şeye değişmem. Orası musikimizin yaşadığı, sayılı yerlerden birisidir”, “En nezih ve en iyi olarak radyoda okumayı tercih ediyorum, İki saat daha prova yapsam yorgunluk hissetmem. O içkili gazinolarda okumak yok mu!”⁸ şeklinde cevaplar verildiği; radyo ya da gazinodan biri tercih edilecekse icracıların tercihlerini genellikle radyodan yana kullandıkları görülmektedir.⁹ Ancak kimi icracıların, gazino aleyhinde verdikleri demeçlere rağmen gazinoda çalışmaya devam etmeleri verdikleri cevapların da politize olduğunu düşündürmektedir.¹⁰ Nitekim Müzeyyen Senar’ın “içkili yerlerde katiyen okumayacağımı belirttiği röportajından sonra her pazar günü Büyükdere Beyaz Parkı içkili gazinosunda muntazaman konser verdiği bilinmektedir. Dolayısıyla icracıların röportajlarda yer alan ifadelerinin tamamen mekâna bağlı olarak gerçeği yansıttığını düşünsek dahi radyo ya da gazinoyu tercih edip etmemelerinde mekân, hizmet ve ücret gibi pek çok parametrenin belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.¹¹

Nitekim Coşkun Kardeşler, Hacer Buluş, Nevin Demirdöven gibi kimi icracılar gazino kelimesini rakı kokusuyla özdeşleştirip, bahsi geçince rahatsız olurken; gazinoda sahne almayı “sarhoş

⁷ Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 9- 10; Tükel, Z. (1951,19 Mayıs). Meşk Arasında Çok Tatlı Bir Konuşma, Nevzat Altınok Hocası Agapos'a Nasıl Sualler Sordu?, *Radyo Haftası*, sy. 53, s.25; Küçük ve Tükel. (1951, 30 Haziran). Bahtsızlığın En İyi Tarifini Yapan Sanatkar, Esmâ Engin İle Çocukluk Arkadaşı, *Radyo Haftası*, sy. 58, s. 8-9; (1953, 5 Aralık). Haksızlığa Uğradım, *Radyonun Sesi*, sy. 41, s. 4; Bilgen, A. (1954, 27 Şubat). Sahneye Çıkmak İstemeyen Sanatkar Masume Ufuk'un Tercih Ettiği Şey, *Radyo Haftası*, sy. 197, s. 19-21

⁸ (1950, 9 Aralık). Malatya'nın Dilberleri Coşkun Kardeşler, *Radyo Magazin*, sy. 3, s. 18; Tükel, Z. (1951, 19 Mayıs). Onun da kendine göre bir tarzı var, Müzeyyen Mikrofon Korkusu Bilmiyor!, *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 52, s. 44; Ediboğlu, B. S. (1951, 19 Mayıs). “Mefharet- Muzaffer Birtan'ı sahnelerde dinleyeceğiz. *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 52, s. 11-12, 43; Tükel, Z. (1951, 26 Mayıs). Meşk Arasında Çok Tatlı Bir Konuşma, Nevzat Altınok Hocası Agapos'a Nasıl Sualler Sordu?”, *Radyo Haftası*, sy. 53, s. 14, 22-25; Tükel, Z. (1952, 15 Kasım). Suzan Güven Her Hafta Niçin Ankara'ya Gidiyor, *Radyo Haftası*, sy. 130, s. 26.

⁹ Kayserilioğlu, B. (1951, 24 Şubat). Afıtâb Karacan, *Radyo Magazin*, sy. 14, s. 24-25; Tükel, Z. (1952, 15 Kasım). Suzan Güven Her Hafta Niçin Ankara'ya Gidiyor, *Radyo Haftası*, sy. 130, s. 25; (1953, 28 Şubat). Aşktan Kaçan Güzel San'atkar Tomris Yazıcı'yı Denizli'de Yakaladım, *Radyo Haftası*, sy. 145, s. 6-7, 38; Akıncı F. (1953, 18 Temmuz). Kim Demiş İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz Diye, *Radyonun Sesi*, sy. 21, s.34-36; Hınçer, İ. (1953, 19 Eylül). Perdeden Müzik Sahasına Atılan Genç Cihan Işık, *Radyonun Sesi*, sy. 30, s. 29; Akıncı, F. (1953, 3 Ekim). Ankara Radyosunun Genç Sesi Emel Sevengül, *Radyonun Sesi*, sy. 32, s. 35.

¹⁰ (1950, 9 Aralık). İstanbul Radyosu'ndan Akseden Yeni Ses Güzin Siper, *Radyo Haftası*, sy. 29, s. 34; Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 9- 10; Ediboğlu, B. S. (1951, 2 Haziran). 15 Yıllık Radyo Hayatından Sonra Radife Erten Sahne Mikrofonuna Çıktı, *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 5-9; Tükel, Z. (1952, 15 Kasım). Suzan Güven Her Hafta Niçin Ankara'ya Gidiyor, *Radyo Haftası*, sy. 130, s. 24-26; (1953, 5 Aralık). Haksızlığa Uğradım, *Radyonun Sesi*, sy. 41, s. 4.

¹¹ Hınçer, İ. (1953, 19 Eylül). Perdeden Müzik Sahasına Atılan Genç Cihan Işık, *Radyonun Sesi*, sy. 30, s. 29; (1952, 28 Haziran). Haftanın Dedikoduları, *Radyo Haftası*, sy. 110, s. 18; Dikici R. (2016), *Müzeyyen Senar Efsanesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 91

eğlendirmek” olarak değerlendirip teklifleri reddederken,¹² Radife Erten gibi kimi icracılar da ölçüyü kaçırmamak kaidesiyle gazinolarda içki içilmesine aleyhtar olmadıkları yönünde demeçler vermekte (Ediboğlu,1951, 2 Haziran; 5-6), hatta radyoda çalışmakla sahnede çalışmak arasında pek fark görmediğini dile getiren Mefharet Birtan, gazino ve bahçelere gelen musiki meraklılarının seviyesinin eskisine nazaran oldukça yükseldiğini belirtmektedir. Öyle ki, gazinolarda şarkı söylemeyi “sarhoş eğlendirmek” olarak nitelendirenlerin piyasa hayatını kötülemek istediklerini ileri sürer (Ediboğlu, 1951, 19 Mayıs:11-12, 43).

Ancak özellikle radyo uzantılı dergilerde Türk musikisinin “meyhaneden çekip çıkarılması” ve “meyhanede soysuzlaşmaması gereken” bir musiki olarak tanımlanması, meyhanede şarkı söyleyenlerin “milli musikimizin haysiyetiyle meyhanede oynayan” kimseler olarak yargılanması; “Konservatuar Türk musikisi icra heyetinde bulunan hanende ve sazandelerinin içkili gazino ve meyhanelerde sarhoş eğlendirmelerinin münasip olmadığına dair karar alınması” bu durumun mekâna ve mekânın çağrıştırdıklarına bağlı olarak şekillendiğine işaret eder.¹³

Tüm bu kutuplaştırmalara rağmen, hem radyoda hem de gazinoda sahne alan icracılar ve seslendirilmekte olan şarkılar birbirinden çok farklı değildir. Buna rağmen radyonun genellikle nezih ve sanat ile özdeşleşmiş bir mekân olarak tanımlanması, klasik eserleri seslendirmeyi tercih edenleri örnek gösteren yazılar kaleme alınması, radyonun Klasik Türk Musikisinin icra mekânı olarak inşa edilmekte olduğunun ve radyo sınırlarını belirginleştirme çabalarının bir göstergesidir.¹⁴ Öyle ki, öncelikle İstanbul radyosu Türk musikisi kolunda bir kadro oluşturulması ve bu kadro dışında yer alan icracılara konser verilmemesi; yeni alımların sınavlar sonucunda gerçekleştirilmesi ve kadrolu olarak radyoda çalışmaya başlayan icracıların radyo idaresinden izin almadan konsere ya da turneye çıkmasının yasaklanması yönünde kararlar alınması ve bu kararlar üzerine Perihan Altındağ Sözeri, Sabite Tur, Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses’in kadroya

¹² (1950, 9 Aralık). Malatya'nın Dilberleri Coşkun Kardeşler, *Radyo Magazin*, sy. 3, s. 18; (1953, 11 Nisan). Yıldızlardan Haberler, *Radyonun Sesi*, sy. 7, s. 13; Benderli, V. (1953, 25 Nisan). Radyo Neşriyatını Beğenmiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 51.

¹³ Tükel, Z. (1950, 7 Ekim). Ankara Radyosunun Üç Sesinden Biri Berrin Erbay, *Radyo Haftası*, sy. 20, s. 5-8, 29, 42; (1950, 30 Aralık). Sesiyle Kralları Dize Getiren İlahi Sanatkar Safiye Ayla, *Radyo Magazin*, sy. 6, s.10-16; Tükel, Z. (1951, 24 Mart). Radyonuzda Dinlediğiniz Olgun Ses Salih Dizer Meyhane Mûsikisi'ne Hücum Ediyor, *Radyo Haftası*, sy. 44, s. 10-14; (1953, 24 Ekim). *Radyonun Sesi*, s. 23; Duydunuz mu? Bu ne perhîz bu ne lahana turşusu, *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 23; (1953, 24 Ekim). Haftanın Dedikoduları, Refik Fersan Konservatuardan Ayrıldı, *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 28; (1954, 10 Nisan). Haftanın Dedikoduları, Konservatuardan ayrılmadı, *Radyonun Sesi*, sy. 59, s. 20.

¹⁴ Tükel Z. (1951, 6 Ocak). Akile Artun, 15 Dakikada Yapılan Acele Bir Konuşma, *Radyo Haftası*, sy. 33 s. 26-31, 44; Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 5- 10; Tükel, Z. (1951, 26 Mayıs). Zeki Müren ve Yeşil Gözlü Kız, *Radyo Haftası*, sy. 53, s. 11-15; Akın, E. (1953, 5 Eylül). Can Akşit Neden Klasik Eserleri Tercih Ediyor?, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 8-9.

girmeyi kabul etmeyerek radyodan ayrılacakları yönünde haberler çıkması bu kanaati güçlendirmektedir.¹⁵

Ayrıca aradan çok uzun bir zaman geçmeden İstanbul radyosunda çalışan bütün sanatkârların radyo dışında çalıştıkları zaman kendilerini “İstanbul Radyosu Sanatkârı” diye anons ettirmeyeceklerine dair birer taahhütname imzalayarak radyo müdürlüğüne teslim etmeleri ve bu taahhütlerden sonra, kendisini radyo sanatkârı diye halka takdim ettirerek sahne alan sanatçıların radyodaki seanslarının kaldırılmasının kararlaştırılması, sınırlarının belirginleştirilmesi yönündeki çabaların yaptırımlara dönüştüğünün bir göstergesidir (Kulağımıza Gelenler, 1953, 11 Nisan:12; Münir, 1953, 25 Nisan: 31).

Siyah Şarkılara Karşı Hakiki Türk Musikisi

“Klasik Türk Musikisi” ya da “hakiki musiki” olarak tanımlanan, icra mekânı radyo ve aile çay bahçeleri, dinleyicisi aileler, repertuarı klasik eserler olarak idealize edilen müzik türünden ayrıştırılan ve piyasa musikisi olarak ötekileştirilen; “meyhane musikisi”, “yayık ve yayvan piyasa musikisi”; üslup itibariyle “piyasa tavrı” ya da “goy goy” gibi isimlerle anılmakta olup, icra mekânı içkili gazino ve meyhane;¹⁶ repertuarı “siyah şarkılar” (Banoğlu, 1953: 36-37; Radyo Haftası 1952, 13 Eylül: 6-7, 39) bestecisi ise “piyasa bestekârı” olarak adlandırılmıştır.

Oysaki hem radyoda hem de gazinoda mikrofon karşısına geçen icracıların değişmemesine rağmen böyle bir ötekileştirmenin yapılması aslında ayrıştırılmaya çalışılanın ne icracı, ne de müziğin kendisi olduğunu düşündürmektedir. Nitekim özellikle Falih R. Atay ve Bedii Faik gibi dönemin iktidarına muhalif olmaları ile bilinen köşe yazarlarının; Radife Erten, Ercüment Batanay, Kemal

¹⁵ (1950, 14 Ekim). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 21, s. 18-19; (1950, 23 Aralık) Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 31, s. 18; (1951, 7 Nisan). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 46, s. 22; (1951, 23 Haziran) Kendini Bileli Beri Musiki ile Uğraşan Musikimizin Tipik Siması: Eyyübi Ali Rıza Şengel: *Radyo Haftası*, sy. 57, s. 14; (1951, 23 Haziran). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 57, s. 20; (1951, 7 Temmuz). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 59, s. 16; (1953, 21 Ağustos) Haftanın Dedikoduları, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 8; (1953, 3 Ekim). Haftanın Dedikoduları, *Radyonun Sesi*, sy. 32, s. 25; (1953, 7 Kasım). Haftanın Dedikoduları, Ankara Radyosunda Kadrolu Artistler Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 37, s. 16.

¹⁶ Kayserilioğlu, B. (1951, 17 Şubat). Mûsikimizin İki Üstadı Refik-Fahire Fersan, *Radyo Magazin*, sy. 13, s. 21-23; (1951, 23 Haziran). Kendini Bileli Beri Musiki ile Uğraşan Musikimizin Tipik Siması: Eyyübi Ali Rıza Şengel, *Radyo Haftası*, sy. 57, s. 14-15; Çağlar, B. K. (1953, 7 Mart). Bir Radyo Hatırası, Gerçek Türk Musikisinin Hasretini Çekiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 7; Ulunay, R. C., (1953, 25 Nisan). Musiki ve Mey, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 20; Banoğlu, A. N. (1953, 11 Temmuz). Günün En Çok Sevilen Şarkısı: Her Yer Karanlık, *Radyonun Sesi*, sy. 20, s. 36-37; Benderli, V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey’e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2; (1953, 31 Ekim). “İstediginizi Sordunuz Onlarda Cevap Verdi” *Radyo Haftası*, sy. 180, s. 26, 33; Ekicigil, R. (1953, 14 Kasım). Radyonun Keşmekeşliği, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 3; Özkangil, L. (1954, 9 Ocak). Alafrangadan Alaturka’ya, *Radyonun Sesi*, sy. 46, s. 10-12; (1954, 15 Mayıs). Hamiyet Yüceses’in Radyo Konserleri, *Radyo Haftası*, sy. 208, s. 5-7

Gürses ve Nejdet Gezer’i “meyhane çalgıcıları” olarak nitelemeleri nedeniyle mahkemeye verilmiş olmaları; konunun spesifik olarak icracı ya da müzikle ilgili olmadığı, bizzat müziğin icra edilmekte olduğu mekân, bu mekânın sunduğu hizmetler, icracı ve dinleyicinin taleplerine göre oluşan repertuarı da içerecek kadar kapsamlı olduğu anlaşılmaktadır.¹⁷

Öyle ki, gazinolarda halk tarafından seslendirilmesi istenilen bazı şarkılar artık gazino ile özdeşleşmiştir (Radyo Haftası, 1952, 13 Eylül: 6-7, 39). Nitekim İstanbul radyosunda “Ninni”, “Bakmıyor Çeşm-i Siyah”, “Aman Avcı Vurma Beni”, “Yaşar Türküsü”, “Elinde Mendil Kendin Gel”, “Her Yer Karanlık” gibi şarkı ve türkülerin okunmasının yasaklanması;¹⁸ okuyuculardan gelen mektuplarda Sabite Tur’dan “Tiridine Bandım Türküsü”nü dinlemek isteyen okuyucuya Sabite Tur’un bu gibi türkülerini bilhassa, radyoda katiyen okumama kararını verdiği söylemesi, radyoda seslendirilmekte olan repertuarın gazinoda seslendirilen eserlerden ayrıştırılması konusundaki tutumu açıkça ortaya koymaktadır (Tükel, 1951, 28 Temmuz: 28, 31, 46; Akgün, 1951, 20 Ocak: 5-7, 41).

Özellikle İstanbul radyosunun almış olduğu bazı kararların, radyo ve gazinonun birbirinden ayrıştırılması amacıyla uygulamaya koyulduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki, radyoda mikrofon karşına çıkan solistlerin program saatlerinin değiştirilmesi, istedikleri eserleri seslendirmelerinin engellenmesi, radyodan ayrılan icracıların üç yıl herhangi bir devlet radyosuna girememesi, bazı bestekârların eserlerinin çalınmasının yasaklanması, bazı icracıların radyodan ayrılma kararı almalarına sebebiyet vermiştir. Örneğin Hamiyet Yüceses’in radyo idaresinin tasvip etmemesine rağmen “Bakmıyor Çeşmi siyah” isimli şarkıyı okuması üzerine emisyonlarının kaldırılması; radyo idaresinin repertuar ve üslup konusundaki hassasiyetiyle ilişkilidir.¹⁹ Ayrıca bu durum radyo ile

¹⁷ Tükel, Z. (1951, 28 Temmuz). Sabite Tur, Şom Ağızlılara Lanet Ediyor, *Radyo Haftası*, sy. 62, s. 46; (1951, 6 Ocak). Hamiyet Yüceses’in Bilmediğimiz Tarafları, *Radyo Haftası*, sy.33, s. 12-13, 44; (1951, 31 Mart). Ah Şu Televizyon Olsaydı da Görseydiniz, Hamiyet Yüceses’in Mikrofon Sevinci, *Radyo Haftası*, sy. 45, s. 23-25, 42; (1953, 4 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 19, s.15; Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey’e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2; (1953, 26 Eylül). Köşemden, *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 10; (1954, 17 Temmuz). Gelecek Hafta, *Radyo Haftası*, sy. 217, s. 8; Aşuroğlu, (1951, 06 Ocak). Semahat Ergökmen, *Radyo Magazin*, sy. 7, s. 15; Güntekin, M. (2012). *Tanıklarıyla Türkiye’de Musikinin Yakın Tarihi*, Nevzad Atlığ’ın Tanıklığında, İstanbul: 21 Asır Yayınevi, s. 50-54

¹⁸ (1951, 25 Ağustos). Radyo Postası, *Radyo Haftası*, sy. 66, s. 36; (1952, 20 Eylül). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 122, s. 15; Akın, E. (1953, 18 Nisan). Hayatımın Romanı, *Radyonun Sesi*, sy. 8, s. 24; Münir, H. (1953, 2 Mayıs). Parazit, Radyo Artistlerinin Soyadları Üzerine Fantezi, sy. 10, s. 13; Çağlar, B. K. (1953, 7 Mart). Bir Radyo Hatırası, Gerçek Türk Musikisinin Hasretini Çekiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 7.

¹⁹ (1950, 24 Kasım) Kulağımıza gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 27, s. 34; (1951, 7 Temmuz). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 59, s. 17; (1951, 22 Eylül). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 70, s. 19; (1951, 29 Aralık). Kulağımıza Gelenler, *Radyo Haftası*, sy. 84, s. 14-15; (1952, 9 Ağustos). Hamiyet Yüceses ve İstanbul Radyosu, *Radyo Haftası*, sy. 116, s. 5; (1952, 22 Kasım). Bu Hafta Dört Haberimiz Var, *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 5; Hosan, B. (1952, 13 Aralık). Güzel Bestelerini Dinlediğiniz Sanatkar Nebahat Üner’le Tanışalım mı?, *Radyo Haftası*, sy. 134, s. 26-29,

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

de sınırlı kalmamış, piyasada ve özellikle içkili gazinolarda çalışanların konservatuvarda da çalışmaları engellenmiştir.²⁰ Ancak Demokrat Parti iktidarı ile radyo idarecileri arasındaki ittifakın radyodan iki defa uzaklaştırılan Hamiyet Yüceses'in dönemin iktidarının teşvikiyle tekrar radyoya davet edilmesiyle bozulduğu anlaşılmaktadır.²¹ Bu durum Demokrat Parti iktidarı ile radyo yönetiminin amaçları arasındaki farkı sembolize etmesi açısından önemlidir.

Nitekim Telsiz Telefon şirketine bağlı olarak yayına başlayan ilk İstanbul radyosunun kuruluşundan itibaren radyoda hizmet veren, radyonun kurumsallaşmasına ön ayak olan Mesut Cemil'in alınan son kararlar üzerine radyodan ayrıldığı görülecektir. Mesut Cemil'in radyodan ayrılmasının sebebi; kendisinin idealist tutumunun aksine, Demokrat Parti iktidarının, kendi ideolojisini yaymak için halkın beğenilerini araçsallaştırma yoluna gitmesidir (Kütükçü, 2012: 263; *Radyo Haftası*, 1954, 15 Mayıs: 5-7). Bu nedenle radyodan uzaklaştırılmasına rağmen radyo uzantılı dergilerde adı en çok yazılıp çizilen isim Hamiyet Yüceses olacaktır. Ne tesadüf ki radyodan her çıkarıldığında radyo uzantılı dergiler tarafından ses ve yüz güzelliği yarışmaları düzenlenecek, hatta bu yarışmalarda da istisnasız bir biçimde kendisi birinci olacaktır.²² Ancak İstanbul radyosundan uzaklaştırılan Hamiyet Yüceses'in iktidarın isteği üzerine Ankara radyosuna davet edilmesi, siyasi iktidarla onun uzantısı olan radyoevinin yönetiminde bulunan Mesut Cemil'in artık ortak bir paydada buluşamadıklarının bir göstergesidir. Çünkü radyo bir yandan popüler olanı ürettiği için icracılar tarafından tercih edilmekteyken, radyoda mikrofon karşına geçen icracılar da plak yapımcıları ve gazino patronları tarafından tercih edilmekteydi. Ancak diğer taraftan radyoların gramofona oranla pahalılığı ve halkın dinlemeyi tercih ettiği icracıyı radyoda dinleyemeyince plağını satın alabileceği gerçeğine, Demokrat Partinin propaganda aracının

37; Münir, H. (1952, 15 Mart). Mikrofonla Mektup, Dört Yıldızın Gökyüzü, *Radyo Haftası*, sy. 95, s. 5-7 s. 6; (1953, 26 Eylül). Köşemden, *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 10; (1953, 4 Nisan). Haftanın Dedikoduları, *Radyonun Sesi*, sy. 6, s. 16; Bilgin, A. (1953, 4 Temmuz). Radyonun İhmaline Uğrıyan Sanatkar Neveser Kökdeş, Size Dertlerini Anlatıyor!, *Radyo Haftası*, sy. 163, s. 10-11; Aknesil, C. (1954, 17 Nisan). Şikayetler, Neveser Kökteş, *Radyonun Sesi*, sy. 60, s. 3.

²⁰ Akın, E. (1953, 19 Eylül). Feriha Tunceli, *Radyonun Sesi*, sy. 30, s. 22-23; (1953, 26 Eylül). Köşemden, *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 10; Özkangil, L. (1953, 26 Eylül). Mefharet Yıldırım Konservatuardan Ayrılacak mı? *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 11-13, 46; Benderli, V. (1953, 3 Ekim). Melahat Pars, Yakında İstanbul Radyosunda Okumağa Başlıyor, *Radyonun Sesi*, sy. 33, s. 18-20.

²¹ Gökmen, L. (1953, 14 Kasım). Sayın Başvekil Adnan Menderesin Emriyle, H. Yüceses Radyoda Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 45; (1953, 26 Aralık). Haftanın Dedikoduları, Hamiyet Ankara Radyosuna Davet Edildi, *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 38-39.

²² (1953, 7 Mart). Halkın Reyi ile Hamiyet Yüceses Kraliçe Seçildi, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 4-5; Akın, E. (1953, 22 Mart). Perihan Sözeri'nin Teşekkürü, *Radyonun Sesi*, sy. 4, s. 24; (1953, 28 Mart). Yıldızlardan Haberler, *Radyonun Sesi*, sy. 5, s. 25; (1953, Ağustos 15). En Güzel Yüzlü Ses Artisti Kimdir?, *Radyonun Sesi*, sy. 25, s. 21

işlevsizleşebileceği ve seçmenini kaybedebileceği yönündeki kaygıları da eklenince siyasi iktidarın halkın beğenilerini araçsallaştırması kaçınılmaz olmuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin resmi ideolojisini yaymak amacıyla yayın hayatına başlayan Ankara radyosu, Kemalist modernleşmenin kendi ideolojisi doğrultusunda araçsallaştırdığı bir kurumdur. Ancak modernleşmenin muhafazakâr bir kimlik kazanmasıyla birlikte iktidara gelen Demokrat Parti, kendi ideolojisini içerisinde üreteceği aygıtlara ihtiyaç duymaktaydı. Böylelikle bu paradigmlar arası geçişle birlikte İstanbul radyosu yeni bir ideolojiye hizmet etmek amacıyla teknolojik olarak daha donanımlı ve ideolojik olarak da milliyetçi muhafazakâr bir anlayışla inşa edilmişti.

Bu noktada erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda ötekileştirilen ve radyonun sınırlarının dışında tutulmaya özen gösterilen geleneksel müzik, cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşmenin bir sembolü olarak görülen, zamanla -modernleşmenin muhafazakâr bir kimlik kazanmasıyla iktidarın sınırlarının dışına sürdüğü- gazinoları kendine has icra mekânları olarak üretmiş, muhafazakâr modernleşmeyle başlayan yönelim doğrultusunda da itibar kazanarak radyo mikrofonunda daha fazla temsil imkânı bulmuştur. Böylelikle İstanbul radyosu, yayın hayatına başladığı ilk yıllarda geleneksel olanı; radyodaki müzik yayını ise itibarlı olanı yani “klasik Türk musikisini”; icracısı ise sanatçıyı temsil etmeye başlamıştır. Başlangıçta Demokrat Parti iktidarının milliyetçi muhafazakâr tutumu ile Mesut Cemil’in idealist, kaliteli, hakiki bir müzik ortamı yaratma konusundaki elitist yaklaşımı asgari müştereklerde buluşarak Türk Müziğine itibar kazandırma amacıyla hareket etmekteydi. Bu doğrultuda siyasi iktidar ve onun uygulayıcısı olan radyo yönetimi geleneksel musikiyi himaye ederken, radyo ile gazinoyu birbirinden ayırmaya; içki, repertuar gibi unsurları devlet kurumlarının dışında tutmaya çalışmaktaydı. Nitekim radyonun kurumsal bir hüviyet, taşınması, radyo icracısını da dolaylı yoldan iktidarın, otoritenin parçası haline getiriyor, plak şirketleri ve gazino patronları tarafından daha fazla tercih edilmelerine sebebiyet veriyordu. Bu nedenle radyo idaresi, radyonun itibarının gazino tarafından tüketildiği gerekçesiyle gerçekleştirdiği ıslahat hareketleriyle bu durumun önüne geçmeye çalışsa da, Demokrat Partiden bu doğrultuda bir destek göremeyecektir. Bu durum siyasi iktidar ve onun uzantısı olan radyo idaresinin birbirinden ayrışmasına sebebiyet verecek, Demokrat Parti Hükümeti kendi mutlakiyetini sürdürebilmek için radyo uzantılı dergiler aracılığı ile nabzını tuttuğu halkın

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

beğenilerini araçsallaştırmayı tercih edecektir. Böylelikle erken cumhuriyet dönemi ideolojisinin geleneksel-modern dikotomisinde ayrıştırılan, milliyetçi muhafazakâr paradigmaya geçişle iade-i itibar bulan ve Klasik Türk Musikisi olarak adlandırılmaya başlanan geleneksel müzik, halkın beğenileri doğrultusunda dönüşmeye devam edecektir.

Makalede ağırlıklı olarak paradigmlar arası geçiş ve bu paradigmlar arası geçiş örneği olarak, iktidarın ideolojisini içerisinde ürettiği bir aygıt olarak işlevselleştirdiği İstanbul radyosu ele alınmaktadır. Bu doğrultuda konu İstanbul radyosunun kurumsallaşma süreci, radyoda alınan kararlar ve milliyetçi muhafazakâr paradigmanın müzik yayınlarına yansımalarına odaklanmaktadır. Ancak yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler, konunun Bourdieu'nun perspektifinden de ele alınabileceğini göstermektedir. Nitekim Bourdieu, devletin ideolojisini içerisinde ürettiği eğitim sistemi, devlet, klise, siyasal partiler ya da sendikaları birer mücadele alanı olarak tanımlamaktadır (Bourdieu, 2016: 87). Bu nedenle bundan sonraki çalışmalarda konunun Bourdieu'nun Alan Kuramı çerçevesinde ele alınması İstanbul radyosunu bir mücadele alanı olarak farklı bir perspektiften değerlendirme imkanı sağlayacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

(1953, 4 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 19, s.15.

(1953, 31 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 180, s. 26, 33.

Ah Şu Televizyon Olsaydı da Görseydiniz, Hamiyet Yüceses'in Mikrofon Sevinci, (1951, 31 Mart). *Radyo Haftası*, sy. 45, s. 23-25, 42.

Akansel, R. (1952, 10 Mayıs). Ankara Radyosu'nun Yetiştirdiği Genç Kıymetlerden Biri Daha Bedia Yaltrak, *Radyo Haftası*, sy. 103, s. 6-9.

Akgün Haluk, (1951, 20 Ocak). Muzaffer Mefaret Birtan Diyorlar ki, *Radyo Haftası*, sy. 35 s. 5-7, 41.

Akgün, H. (1951, 24 Şubat). Ankara Radyosu'nun Güzel Misafiri Nigar Uluerer'in İç Acısını Dinleyin, *Radyo Haftası*, sy. 40, s. 5- 10.

Akın, E. (1953, 18 Nisan). Hayatımın Romanı, *Radyonun Sesi*, sy. 8, s. 24.

Akın, E. (1953, 19 Eylül). Feriha Tunceli, *Radyonun Sesi*, sy. 30, s. 22-23.

Akın, E. (1953, 22 Mart). Perihan Sözeri'nin Teşekkürü, *Radyonun Sesi*, sy. 4, s. 24-25.

- Akın, E. (1953, 5 Eylül). Can Akşit Neden Klasik Eserleri Tercih Ediyor?, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 8-9.
- Akıncı, F. (1953, 18 Temmuz). Kim Demiş İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz Diye, *Radyonun Sesi*, sy. 21, s. 34-36.
- Akıncı, F. (1953, 3 Ekim). Ankara Radyosunun Genç Sesi Emel Sevengül, *Radyonun Sesi*, sy. 32, s. 35.
- Aknesil, C. (1954, 17 Nisan). Şikayetler, Neveser Kökteş, *Radyonun Sesi*, sy. 60, s. 3.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aştan Kaçan Güzel San'atkar Tomris Yazıcı'yı Denizli'de Yakaladım. (1953, 28 Şubat). *Radyo Haftası*, sy. 145, s. 6-7, 38.
- Aşuroğlu, (1951, 06 Ocak). Semahat Ergökmen, *Radyo Magazin*, sy. 7, s. 15-17
- Atabeyoğlu, C. (1953, 21 Ağustos). Mikrofondan Portreler: Safiye Ayla, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 5-6.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkilabının Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aslan, H. (2019). *Epistemik Cemaat*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, İstanbul Tan Kitabevi.
- Banoğlu, A. (1953, 11 Temmuz). Niyazi, Günün En Çok Sevilen Şarkısı: Her Yer Karanlık, *Radyonun Sesi*, sy. 20, s. 36-37.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Benderli V. (1953, 3 Ekim). Melahat Pars, Yakında İstanbul Radyosunda Okumağa Başlıyor, *Radyonun Sesi*, sy. 33, s. 18-20.
- Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey'e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2.
- Benderli, V. (1953, 25 Nisan). Radyo Neşriyatını Beğenmiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 51.
- Benderli, V. (1953, 31 Ekim). İstanbul Radyosunun Son Aldığı Kararları Protesto Ediyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 36, s. 32.

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

- Bilgen, A. (1954, 27 Şubat). Sahneye Çıkmak İstemeyen Sanatkar Masume Ufuk'un Tercih Ettiği Şey, *Radyo Haftası*, sy. 197, s. 19-21
- Bilgin, A. (1953, 4 Temmuz). Radyonun İhmaline Uğrıyan Sanatkar Neveser Kökdeş, Size Dertlerini Anlatıyor!, *Radyo Haftası*, sy. 163, s. 10-11.
- Bilgin, A. (1954, 10 Nisan). Bir Münakaşanın En Tatlı Hatırası! Perihan Sözeri'nin Din Hakkında Görüşleri!, *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 203, s. 5-6.
- Bilgin, A. (1954, 13 Mart). Bu Ses Bir Zihniyet Farkına Kurban Edilemez Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız, *Radyo Haftası*, sy. 199, s. 19-21.
- Bilgin, A. (1954, 3 Nisan). Şükran Özer'in Bugünkü Durumu, *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 202, s. 5-7.
- Biselman, K. (1953, 19 Aralık). Yakında Anne Olacak Olan: Nevin Demirdöven, İstanbul Gazinolarında Çalışacak mı?. *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 17.
- Bourdieu P.& Wacquant L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Bu Hafta Dört Haberimiz Var, (1952, 22 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 5.
- Cevriye Ceyhun ve Ragıp Tanju Ayrıldılar, (1953, 8 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 21.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul Paradigma Yayınları.
- Çağlar, B. K. (1953, 7 Mart). Bir Radyo Hatırası, Gerçek Türk Musikisinin Hasretini Çekiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 7.
- Çakır, S. (2009). Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller. Ayten Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* içinde (s. 76-101).
- Demirel, T. (2020). Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci Eğilimler Üzerine Bazı Değınmeler, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık* içinde (s. 218-238).
- Dikici, R. (2016). *Müzeyyen Senar Efsanesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 91
- Duydunuz mu? Bu ne perhíz bu ne lahana turşusu, (1953, 24 Ekim). *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 23.
- Ediboğlu, B. S. (1951, 19 Mayıs). "Mefharet-Muzaffer Birtan'ı Sahnelerde Dinleyeceğiz. *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 52, s. 11-12, 43.
- Ediboğlu, B. S. (1951, 2 Haziran). 15 Yıllık Radyo Hayatından Sonra Radife Erten Sahne Mikrofonuna Çıktı, *Radyo Haftası*, sy. 54, s. 5-9.

- Ekicigil, R. (1953, 14 Kasım). Radyonun Keşmekeşliği, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 3.
- En Güzel Yüzlü Ses Artisti Kimdir?, (1953, Ağustos 15). *Radyonun Sesi*, sy. 25, s. 21.
- Gelecek Hafta, (1954, 17 Temmuz). *Radyo Haftası*, sy. 217, s. 8.
- Gökmen, L. (1953, 14 Kasım). Sayın Başvekil Adnan Menderesin Emriyle, H. Yüceses Radyoda Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 45.
- Göle, N. (1991). *Modern Mahrem*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gümüşdere, İ. (1953, 29 Ağustos). Neveser Kökdeş'e Radyoda Niçin Seans Verilmiyor?, *Radyonun Sesi*, sy. 27, s. 22-23.
- Güngör, N. (2006). *Safiye Ayla'nın Anıları*, İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Güntekin, M. (2012). *Tanıklarıyla Türkiye'de Musikinin Yakın Tarihi, Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında*, İstanbul: 21. Asır Yayınevi.
- Haftanın Dedikoduları, (1952, 28 Haziran). *Radyo Haftası*, sy. 110, s. 18.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 4 Nisan). *Radyonun Sesi*, sy. 6, s. 16.
- Haftanın Dedikoduları, (1954, 10 Nisan). Konservatuardan ayrılmadı, *Radyonun Sesi*, sy. 59, s. 20.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 25 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 34.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 21 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 8.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 12 Eylül). *Radyonun Sesi*, sy. 29, s. 34.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 3 Ekim). *Radyonun Sesi*, sy. 32, s. 25.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 24 Ekim). Refik Fersan Konservatuardan Ayrıldı. *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 28.
- Haftanın Dedikoduları, (1953, 7 Kasım). Ankara Radyosunda Kadrolu Artistler Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 37, s. 16.
- Haksızlığa Uğradım, (1953, 5 Aralık). *Radyonun Sesi*, sy. 41, s. 4.
- Halkın Reyi ile Hamiyet Yüceses Kraliçe Seçildi, (1953, 7 Mart). *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 4-5.
- Hamiyet Yüceses ve İstanbul Radyosu, (1952, 9 Ağustos). *Radyo Haftası*, sy. 116, s. 5.
- Hamiyet Yüceses'in Bilmediğimiz Tarafları, (1951, 6 Ocak). *Radyo Haftası*, sy. 33, s. 12-13, 44.

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

- Hamiyet Yüceses'in Radyo Konserleri, (1954, 15 Mayıs). *Radyo Haftası*, sy. 208, s. 5-7.
- Hınçer, İ. (1953, 19 Eylül). Perdeden Müzik Sahasına Atılan Genç Cihan Işık, *Radyonun Sesi*, sy. 30, s. 29.
- Hosan, B. (1952, 13 Aralık). Güzel Bestelerini Dinlediğiniz Sanatkar Nebahat Üner'le Tanışalım mı?, *Radyo Haftası*, sy. 134, s. 26-29, 37.
- İris, B. (1953, 5 Eylül). Harika Çocuk İdil Biret, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 14-15.
- İstanbul Radyosu'ndan Akseden Yeni Ses Güzin Siper, (1950, 9 Aralık 1950). *Radyo Haftası*, sy. 29, s. 34.
- İstedığınızı Sordunuz Onlarda Cevap Verdi, (1953, 31 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 180, s. 24-26, 33.
- Kayserilioğlu, B. (1951, 17 Şubat). Mûsikimizin İki Üstadı Refik-Fahire Fersan, *Radyo Magazin*, sy. 13, s. 21-23.
- Kayserilioğlu, B. (1951, 24 Şubat). Afitab Karacan, *Radyo Magazin*, sy. 14, s. 24-25.
- Kendini Bileli Beri Musiki ile Uğraşan Musikimizin Tipik Siması: Eyyübi Ali Rıza Şengel, (1951, 23 Haziran). *Radyo Haftası*, sy. 57, s. 14-15.
- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiyle Mesud Cemil*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Kozanoğlu, C. (1988). *Radyo Hatıralarım*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Köşemden, (1953, 26 Eylül). *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 10.
- Kulağımıza Gelenler, (1950, 14 Ekim). *Radyo Haftası*, sy. 21, s. 18-19.
- Kulağımıza Gelenler, (1950, 25 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 27, s. 34.
- Kulağımıza Gelenler, (1950, 23 Aralık). *Radyo Haftası*, sy. 31, s. 18.
- Kulağımıza Gelenler, (1951, 7 Nisan). *Radyo Haftası*, sy. 46, s. 22.
- Kulağımıza Gelenler, (1951, 23 Haziran). *Radyo Haftası*, sy. 57, s. 20.
- Kulağımıza Gelenler, (1951, 7 Temmuz). *Radyo Haftası*, sy. 59, s. 16-17.
- Kulağımıza Gelenler, (1951, 22 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 70, s. 19.
- Kulağımıza Gelenler, (1951, 29 Aralık). *Radyo Haftası*, c. 7, sy. 84, s. 14-15.

Kulağıımıza Gelenler, (1952, 20 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 122, s. 15.

Kulağıımıza Gelenler, (1953, 11 Nisan). *Radyo Haftası*, c.12, sy.151, s.12.

Kuyucu, M. (2018). Gelenekselden Dijitale Radyo Mecmuasının Popüler Basındaki Yeri: Radyo Haftası Dergisi. *Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları. Sempozyumu, Ege Üniversitesi 10-11 Mayıs 2018*, İzmir. Sempozyum Bildiri Kitabı. Editörler: H. Kuroğlu ve P. Özgökbil Bilis. s. 136-154.

Küçük ve Tükel. (1951, 30 Haziran). Bahtsızlığın En İyi Tarifini Yapan Sanatkar, Esmâ Engin İle Çocukluk Arkadaşı, *Radyo Haftası*, sy. 58, s. 6-9.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneği ve Türk Musikimiz*, İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Malatya'nın Dilberleri Coşkun Kardeşler. (1950, 9 Aralık). *Radyo Magazin*, sy. 3, s. 18.

Münir, H. (1952, 15 Mart). Mikrofonu Mektup, Dört Yıldızın Gökyüzü, *Radyo Haftası*, c. 8, sy. 95, s. 5-7.

Münir. H. (1952, 7 Haziran) Radyoda Gazel Okunmalı mı?, *Radyo Haftası*, sy. 107, s. 7

Münir, H. (1953, 2 Mayıs). Parazit, Radyo Artistlerinin Soyadları Üzerine Fantezi, sy. 10, s. 13.

Münir, H. (1953, 25 Nisan). Parazit, *Radyonun Sesi*, s. 31.

Özkangil, L. (1953, 26 Eylül). Mefharet Yıldırım Konservatuardan Ayrılacak mı? *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 11-13, 46.

Özkangil, L. (1954, 9 Ocak). Alafrangadan Alaturka'ya, *Radyonun Sesi*, sy. 46, s. 10-12.

Özkangil, L. (1953, 28 Kasım). Atatürk ve Safiye Ayla, *Radyonun Sesi*, sy. 40, s. 17.

Özkangil, L. (1951, 20 Ocak). Sanatkâr Eşler, Mefharet ve Muzaffer Birtan, *Radyo Magazin*, sy. 29, s. 7, 14-19.

Radyo Postası, (1951, 25 Ağustos). *Radyo Haftası*, sy. 66, s. 36.

Radyo Postası, (1951, 29 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 36.

Serçe, U. (2019). *Türkiye'de Modernleşme Anlayışı ve Mümtaz Turhan*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi SBE.

Sesiyle Kralları Dize Getiren İlahi Sanatkar Safiye Ayla, (1950, 30 Aralık). *Radyo Magazin*, sy. 6, s.10-16.

Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

- Şenel, S. (2012). *İllâ ki Cemile Cevher Söylesin*. İstanbul: Kayhan Matbaa.
- Tarhan, Z. (1950, 18 Kasım). İstanbul Radyosu'ndan Şikayetçiyim! Nevzat Akay, *Radyo Haftası*, sy. 26, s. 11
- Tetik Işık, S. (2015). Türkiye'de Organoloji Çalışmaları, *Mukaddime*, c. 6, sy. 1, 197-220.
- Tetik Işık, S. (2022). Muhafazakâr Modernleşme Bağlamında Kadın, Kimlik ve Mekân'ın İnşası: Radyo'da Kadın İcraçılar, *Yegah Müzikoloji Dergisi*, c. 5, s.105-127.
- Tükel Z. (1951, 6 Ocak). Akile Artun, 15 Dakikada Yapılan Acele Bir Konuşma, *Radyo Haftası*, sy. 33 s. 26-31, 44.
- Tükel, Z. (1950, 30 Aralık). Mualla Gökçay'a Atatürk'ün Muzipliği, sy. 32, s. 28-31, 44.
- Tükel, Z. (1950, 7 Ekim). Ankara Radyosunun Üç Sesinden Biri Berrin Erbay, *Radyo Haftası*, sy. 20, s. 5-8, 29, 42.
- Tükel, Z. (1951, 19 Mayıs). Onun da kendine göre bir tarzı var, Müzeyyen Mikrofon Korkusu Bilmiyor!. *Radyo Haftası*, c. 5, sy. 52, s. 44.
- Tükel, Z. (1951, 24 Mart). Radyonuzda Dinlediğiniz Olgun Ses Salih Dizer Meyhane Mûsikisi'ne Hücum Ediyor, *Radyo Haftası*, sy. 44, s. 10-14.
- Tükel, Z. (1951, 28 Temmuz). Sabite Tur, Şom Ağızlılara Lanet Ediyor, *Radyo Haftası*, sy. 62, s. 26-31, 46.
- Tükel, Z. (1952, 12 Nisan). Bir Yıldız Böyle Doğdu, Hamiyet Yüceses'in Hatıraları, Sahne ve Saz Üstatları, *Radyo Haftası*, sy. 99, s. 8-11, 37.
- Tükel, Z. (1952, 15 Kasım). Suzan Güven Her Hafta Niçin Ankara'ya Gidiyor, *Radyo Haftası*, sy. 130, s. 24-26.
- Tükel, Z. (1952, 2 Ağustos). Mualla Mukadder Atakan İstanbul'a Ne Zaman Geliyor?. *Radyo Haftası*, sy. 115, s. 26.
- Tükel, Z. (1953, 5 Kasım). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Şaşırdı!, *Radyo Alemi*, sy 37, s. 3-4.
- Ulunay, R. C. (1953, 25 Nisan). Musiki ve Mey, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 20.
- Uzel, N. (2006). *Radyoda Bir Gün*, İstanbul: Pan yayıncılık.
- Yapar, S. (2014). *Modernleşme Projesinin Mekanı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Bilgi Üniversitesi SBE.

Yaşa Perihan Abla, (1952, 13 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 121, s. 6-7, 39.

Yıldızlardan Haberler, (1953, 28 Mart). *Radyonun Sesi*, sy. 5, s. 25.

Yıldızlardan Haberler, (1953, 11 Nisan). *Radyonun Sesi*, sy. 7, s. 13.

Yener, F. (1999). *Radyo ve Televizyon Günleri, Olaylar, İnsanlar, Anılar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

EXTENDED ABSTRACT

The radio, which started to serve in Sirkeci Station under the Turkish Radio and Telephone Company in the first years of the Republic, started broadcasting in line with the music policies of the period in Ankara, which was built as the capital, in order to convey the voice and ideology of the newly established nation-state to the public. While Ankara radio represents the ideology of the early republican period, Istanbul radio, which started broadcasting in Istanbul with the modernization gaining a conservative identity, was built with a more technologically equipped and ideologically nationalist conservative understanding.

With the modernization gaining a conservative understanding and the Democratic Party coming to power, music policies began to diverge from the policies of the early republican period. As a matter of fact, it is seen that the 1950s were stagnant in terms of institutional compilation studies and the allowances given to students sent abroad to study Western music were reduced. In addition, while performing folk songs with the local dialect and performing in local clothes were not welcomed in the early Republican period, even performing and training of works related to traditional music were prohibited from time to time. In this direction, religious music also found its place in radio broadcasts. Mevliit programs, which started to be broadcast regularly on the radio towards the middle of the 1950s, will continue to be featured, especially on kandil days. In addition, as the ratio of Turkish music in music broadcasts increased during the Democratic Party government, non-alcoholic public concerts will be held on behalf of the democratic party in these years.

In addition, in the early modernization period, music separated from each other by dichotomies such as local-national, traditional-modern; It has been repolarized depending on the dualities on which the nationalist conservative paradigm has built itself. First of all, the music, which is separated as radio-casino according to the place where it is performed, is not very different from each other in terms of the performers and the songs that are performed both on the radio and in the

Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi Ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası

casino. Despite this, the fact that the radio is generally defined as a place that is decent and identified with art is an indication that the radio is being built as a place of performance of Classical Turkish Music.

At this point, traditional music, which was marginalized in line with the music policies of the early republican period and was not allowed to gain an institutional identity and care was taken to be kept out of the borders of the radio, produced the casinos, which were seen as a symbol of modernization in the early republican period, as their own performance venues, gained a reputation in line with the trend that started with conservative modernization and became the radio station. started to be represented more on the microphone. In the beginning, the nationalist-conservative attitude of the Democratic Party government and the elitist approach of the radio administration to create an idealistic, quality and genuine music environment, met at minimum common ground and acted with the aim of gaining prestige to Turkish Music. While the political power and the radio administration, which is its implementer, protect traditional music, they try to distinguish between radio and casino; tried to keep elements such as alcohol and repertoire out of state institutions. Thus, Istanbul Radio, the traditional one; the music broadcast on the radio is the reputable classical music or the real Turkish music; The performer will represent the artist.

The questions asked to the performers in the radio extension magazines of the period and the answers given by the performers to these questions also reinforce this perception. As a matter of fact, if one of the radio or casino is to be preferred, it is seen that the performers generally prefer the radio. However, it is understood that many parameters such as venue, service, demand and wages are determinative in the fact that some performers continue to work in the casino despite their statements against the casino, and whether the performers prefer the radio or the casino.

Despite all these polarizations, the performers performing both on the radio and in the casino and the songs being performed are not very different from each other. Despite this, the definition of radio as a place that is generally decent and identified with art, writing articles showing examples of those who prefer to sing classical works, is an indicator of efforts to clarify the boundaries of radio. As a matter of fact, the radio administration asked the performers to prefer the radio or the casino, and to separate the works they performed on the radio from the repertoire performed in the casino. The repertoire, which was not suitable to be performed within the borders of the radio, could sometimes refer to a specific song as well as a form such as a song or a ghazal. However, this alliance between the political power and the radio administration, which is its implementer; It

broke down when Hamiyet Yüceses, who was removed from the radio for performing the works that the radio administration did not want to be performed, was invited back to the radio with the encouragement of the government of the period. This situation is important in terms of symbolizing the difference between the democratic party power and the aims of the radio administration. The invitation of Hamiyet Yüceses, who was removed from Istanbul Radio to Ankara Radio at the request of the Democrat Party government, is an indication that the political power and its extension, the radio house administration, could no longer meet on a common ground, and that the democratic party power instrumentalized the people's tastes in order to spread its ideology.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1302992>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE İNANÇSAL, TARİHSEL VE NESNEL BAĞLAMDA TÜRKÜLERDE RENKLER VE ANLAMLARI

İSTANBULLU, Serenat¹

ÖZ

Türk kültürünün köklü tarihinden gelen zengin birikimi, öz değerleri ve etkileşim içerisinde olduğu diğer toplumlarla etkileşerek şekillendirdiği geleneksel varlığı, kültürün temel unsurlarından biri olan türkülerine ustalıkla yansımıştır. Türkülerde; inanç, toplum hayatı ve değer yargıları, doğa, aşk betimlemelerine işlenmiş kültüre ait kodlar arasında Türk kültürünün önemli göstergelerinden biri olan renkler de sık sık yer almıştır. Renkler, türkü sözlerinde duyguları, inancı, yaşanan durumu, geçmişi ya da geleceğe dair umutları anlatmada tek başına dahi yeterli olacak kuvvette dile getirilmiştir.

¹ Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, serenatistanbullu@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6833-8396>

Bu araştırmada Türk kültüründe renklerin tarihsel anlamları ve etkileri çeşitli kaynaklardan inanç, gelenek ve nesnel bağlamda derlenerek ortaya konulmuş; türkü sözlerinde dile getirilen renklerin coğrafi bölgelerde ve ülke genelindeki sıklıklarına göre tespiti yapılarak örneklendirilmiştir. Yörelere göre verilen örnekler özelliklerine uygun olarak inanç, gelenek ya da nesnel bağlamda yorumlanmıştır.

Araştırma sonucunda bazı renklerin belirli bölgelerde yoğun olarak kullanıldığı, bazı renklerin ise belirli bölgelerde hiç dile getirilmediği, Türk kültüründe önem taşıyan belirli renklerin ise tüm türküler içerisinde öne çıktığı ve benzer anlamlara sahip olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkü, renk, Türk kültürü, inanç, coğrafi bölge.

COLORS IN FOLK SONGS AND THEIR MEANINGS IN THE RELIGIOUS, HISTORICAL AND OBJECTIVE CONTEXT IN TURKISH CULTURE

ABSTRACT

The rich accumulation of Turkish culture from its deep-rooted history, its core values and its traditional existence, which it has shaped by interacting with other societies with which it interacts, are skillfully reflected in his folk songs, which are one of the basic elements of culture. In folk songs; Colors, which are one of the important indicators of Turkish culture, frequently took place among the cultural codes embroidered on the descriptions of belief, social life and value judgments, nature and love. Colors are expressed in the lyrics of folk songs in such a way that they can be enough on their own to describe feelings, beliefs, current situations, past or future hopes.

In this research, the historical meanings and effects of colors in Turkish culture were compiled from various sources in the context of belief, tradition and objective; The colors expressed in the lyrics of the folk song were determined and exemplified according to their frequency in the geographical regions and throughout the country. The examples given according to the regions have been interpreted in accordance with their characteristics in terms of belief, tradition or objective.

As a result of the research, it has been concluded that some colors are used intensely in certain regions, some colors are not mentioned at all in certain regions, and certain colors that are important in Turkish culture stand out among all folk songs and have similar meanings.

Keywords: Folk song, color, Turkish culture, faith, geographical region.

GİRİŞ

Türk kültürü, geçmişinden getirmiş olduğu kahramanlıklarla dolu, cesaretli, inançlı ve irfanlı karakteri; esaret kabul etmeyen savaşçı kimliği yanında merhametli, paylaşımcı ve milli değerlerine bütünüyle bağlı bir ulusun izlerini taşıyan binlerce yıllık hazinedir. Var olduğu topraklara kendi kültürünü birçok alanda işlemiş bununla birlikte etkileşim içerisinde olduğu kültürlerden de kendi öz benliğine göre biçimlendirdiği değerleri günümüze getirmiştir.

Türk halk edebiyatının yazılı kültür kaynakları, diğer tüm unsurlara göre daha derin bilgiler barındırmakta, yöresel olduğu kadar ulusal alanda da kültürün ortak kodlarının belirlenmesinde etkili olmaktadır. Öyle ki inançlara ya da tarihsel olaylara özgü belirli malzemeler, kelimeler, semboller, eşyalar buldukları anlamların dışına taşmış, tarihi seyir içerisinde farklı milli ve manevi anlamlara bürünmüştür.

Türk halk edebiyatının ezgi ile söylenen nazım biçimi olan türküler, zengin dil yapısı ile kültürel malzemenin ustalıklı harmanlandığı halk ürünleridir. Türküler, yöresel özelliklerine göre müzikal yapı, tavır, metinsel unsurlar bakımından farklılıklar gösterse de ulusal alanda sanatsal kaygılardan uzak, ortak kültürel kimliğe uygun olarak üretilmiş halk ürünleridir.

Türküler içerisinde yer alan kodlar, uzun bir tarihi geçmiş içerisinde binlerce yıllık deneyimin ürünleri olarak mahiyetini değiştirmeden milli geleneğin yansıması olan anlamlar içerir. Renkler de söz konusu unsurlardan biri olarak türküler içerisindeki semiyolojik ve semantik anlamlarıyla yerini almıştır.

Renkler, toplumların kültürel yaşantısında bilhassa inanç bağlamında önemli bir yere sahip olup çok çeşitli geleneksel uygulamaların da vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Birçok ritüelde nesneden çok nesnenin rengi önde tutulmuştur. Hissedilen duygular ya da verilmek istenen mesajlar renkler aracılığıyla bireye ya da topluma ulaştırılmıştır. Geleneksel anlamlar ve duygular renklerle biçimlenmiş, söz ile belirtilemeyen birçok ifade renklerle ortaya konulmuştur. Beyaz

gelinlik, kırmızı kuşak, siyah örtü vb. kalıplaşmış ve nesnel varlığından daha da önemli anlamlara bürünmüş değerler, farklı bir uygulamayı ya da rengi kabul etmeyecek kadar güçlü anlamlara sahiptir.

Problem Durumu

Bu araştırmanın problem durumu “Türkülerde yer alan renklerin bölgelere göre dağılımı ve Türk kültüründeki inançsal, tarihi ya da nesnel anlamları nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Türkülerde yer alan renklerin Türk kültüründeki anlamlarını ve insan üzerindeki etkilerini inceleyen bu çalışmada; Türkiye genelinde incelenen 1400 türkü içerisinde renk unsurunun yer aldığı tespit edilen 555 türkü üzerinden yöresel, ulusal ya da kültürel anlamlandırmaların açıklanması ve örneklendirilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türk kültüründe renklerin; inanç, tarih ve nesnelere dayalı anlamlarının ortaya konulması açısından önemlidir. Ayrıca anlamları açıklanan renklerin türkülere ne boyutta ve ne şekilde yansıtıldığının tespit edilmesi ve yörelere göre sıklığının belirlenmesi yoluyla türkülerin, kültürün izlerini aktarmadaki etkisinin ve yerinin vurgulanması açısından önem taşımaktadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; Türkiye genelindeki türküler, örneklemini ise Türkiye genelinden random yöntemi ile seçilmiş bölge bazında 200 türkü olmak üzere toplam 1400 türkü oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Sözleri incelenen türkülerin yörelerinin Türkiye sınırları içerisinde olmasına dikkat edilmiştir. Renklerin anlamları açıklanırken Türk kültüründeki anlamlar ile sınırlı kalınmıştır. Renklerin farklı kültürlerdeki ve farklı inançlardaki karşılıklarına değinilmemiştir.

Yöntem

Türkülerde yer alan renkler Türk kültüründe ne anlamlara gelir? İnanç ve renk ilişkisi var mıdır? Belirli renklerdeki nesnelere, o nesneye farklı anlamlar katar mı? Duygu durumu anlatan renkler var mıdır ve bu renkler neden tercih edilmiştir? Yörelere göre türkülerde hangi renklere ne sıklıkta yer verilmiştir? gibi soruların yanıtlanmaya çalışıldığı bu araştırma; veri analizi ve literatür taramasına dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırma verilerini sağlamak için incelenen türküler, kaynak güvenilirliğini sağlamak adına türkü sözlerini ve notalarını içeren kitaplardan alınmaya çalışılmıştır. Bu kaynakların başında TRT müzik antolojileri gelmektedir. Diğer yayınlar ise yazarları belirli türkü kitaplarıdır. İhtiyaç dahilinde nadiren türkü sitelerinden de faydalanılmıştır. Veriler frekans bazında tablolastırılarak örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır.

İncelenen türküler her bölge için eşit sayıda çalışılmıştır. Bununla birlikte bazı türkü sözlerinin taşınarak farklı yörelerde birbirinden farklı ezgilerle söylendiği saptanmıştır. Ancak renklerin yerel kültürde önemli bir yeri olduğunu belirtmiş olduğumuz üzere taşınmış olan türkü sözleri yörenin çok kullanılan ya da özel anlamlar taşıyan renk özelliklerine göre değişikliğe uğramıştır. Örneğin Ege Bölgesi'nde "mor şalvar" sözlerinin yer aldığı bir türkünün sözleri, taşınmış olduğu Güneydoğu Anadolu bölgesinde "pembe şalvar" olarak değişikliğe uğramıştır. Bu durum, türkünün alındığı yöreye göre değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Türkülerde yer alan renklerin türkü sayılarına, Türkiye geneline ve coğrafi bölgelere göre dağılımı şöyledir:

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Al/Kırmızı	17	23	34	28	11	20	2	135
Kara/Siyah	11	23	15	13	16	19	16	112
Ak/Beyaz	14	11	15	26	14	5	5	89
Sarı	6	15	8	14	8	3	6	60
Mor	7	4	22	15	2	4	6	60
Yeşil	4	6	12	7	6	11	5	51
Mavi	6	1	11	5	3	5	1	31

Türk Kültüründe İnançsal, Tarihsel ve Nesnel Bağlamda Türklerde Renkler ve Anlamları

Pembe	-	1	3	8	-	4	1	17
Renklerin kullanım sıklığı	65	84	121	116	60	71	42	555

Tablo 1. Renklerin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı..

Söz içeriğinde renk unsurunun yer aldığı belirlenen 555 türkü içerisinde en sık yer verilen rengin al/kırmızı olduğu tespit edilmiştir. Bunu kara/siyah, ak/beyaz, sarı ve mor renkleri takip etmektedir. Yeşil, mavi ve pembe renkleri daha az sıklıkta yer almakla birlikte tonlarına göre farklı isimlerle de türkülerde anılmaktadır. Ancak “Gök/Göğ” gibi renkleri kimi zaman mavinin kimi zaman yeşilin tonlarını ifade etmesinden dolayı bilgi karışıklığını engellemek için sınıflandırılmamıştır.

“Türkler tarihlerinin en eski zamanlarından başlayarak, uzun zaman beş ana renk olarak kara, ak, kırmızı, yeşil ve sarı renkleri esas görmüş ve bu renklerden her birini dünyanın dört yönü ile merkezini ifade etmekte kullanmışlardır. Buna göre, tekrar hatırlatmak gerekirse merkez sarı, doğu yeşil (veya gök; gök renk günümüz Türkiye Türkçesinde de olduğu gibi bazen yeşil, bazen de mavi anlamını ifade eder şekilde kullanılmaktadır); batı ak, güney kırmızı (kırmızı, al) ve kuzey kara renklerle ifade edilmiştir” (Genç, 1997: 1077).

Kültüre dayalı renk algısına yönelik olarak yüklenen anlamlar duygu, düşünüş, yaşam biçimi, ritüeller, dil, din gibi unsurlara önemli ölçüde yansımıştır. Renkler ve yansıttıkları sembolik anlamların temel kaynağı inanç sistemleridir. İnanç doğrultusunda tercih edilen renkleri, kabul gören ya da yasaklanan yazılı olmayan kurallara dönüşmüş, bazen korku bazen de huzur veren anlamlar yüklenmiştir. Türk kültüründe en eski inanç sistemlerine dayalı renklerin başında al/kırmızı gelmektedir.

Kırmızı/Al

Araştırmamız doğrultusunda türkülerde en sık görülen renk kırmızıdır. Türk kültüründe çok özel anlamlar taşıyan bu renk öncelikle inanç bağlamında kutsiyet taşır. Genç (1997: 1082), Türklerin en eski inançları ile ilgili olarak onlarda “Al Ruhü” veya “Al Ateş” adları verilen bir ateş tanrısının yahut da hami (koruyucu) bir ruhun varlığını belirtmekte; bu nedenle Türklerin en eski devirlerden beri Al Bayrak kullanmalarının Al Ateş kültü (inancı) ile bağlı bir gelenek olacağını hatırlatmaktadır.

“Al renk her zaman “değişim ve dönüşüm” anlamına sahip olmuştur. Bu değişim ve dönüşüm anlamı yaratıcının vermiş olduğu veya yaratıcıdan gelen/alan “ışık ve ısı”dan kaynaklanmaktadır. Bu ışık ve ısı güneşte, ateşte, altında ve diğer bazı varlıklarda görülebilir. Başka bir ifadeyle Tanrısal enerji de diyebileceğimiz bu ışık ve ısı her neye dokunursa, o varlık veya canlı “al” renge dönüşür, allaşır” (Ekici, 2016: 1).

Kırmızı renk; cesareti, mertliği, kan ve soyu, yenileşmeyi devrimi ve kahramanlığı anlatır. Türkülerde kan bilhassa “al kanlar” olarak tanımlanır ki düşmanın kan döktüğü anlatılan türkülerde düşman kanı için “al kan” betimlemesi yapılmaz. Ancak bir yiğit ya da kahramanın döktüğü kan anlatırken “al kanlara boyandı” gibi betimlemeler kullanılır. Altaylar ve Hunlardan itibaren Türk kültüründe inanç, ateş ve cesaret sembolü olan al bayrak kullanımı da halen barındırdığı köklü anlamlarıyla Türkiye Cumhuriyeti’nin bayrağı olarak kullanılmaktadır.

Yenilenmenin alt anlamında taze olmak, renklenmek, canlılık anlamları da yatar. Yetişkinleşen meyvelerin kızarması, renklenmesinden dolayı türkülerde özellikle genç kızların tasvirlerinde sık sık ‘al yanaklar’ ve ‘al dudaklar’dan bahsedilmektedir. Yine genç kızların ‘al yazması’ türkülerde özellikle belirtilen bir renktir. Ekici; farklı renk adları olmasına rağmen al ve kırmızı renklerin daha çok “dişilik” sembolü olarak kullanılmakta olduğunu, bu durumun “Al ruhu” ile ilgili uğur ve uğursuzluk getirmeye yönelik inanç ve uygulamalarda görüldüğünü ve pek çok Türk halk şiirinde “allar giymek” deymi veya ifadesinin her zaman dişilik (kadınlık) sembolü olarak kullanılmış olduğunu ifade eder (2016: 105).

Al renk aynı zamanda aşkı ve evliliği de yansıtır. “Düğün”, “cinsellik” ve “aşk” gibi anlamlara gelen bir renktir. “Allı gelin” ifadesi gelinin allı pullu (al duvaklı, al gelinlikli, al giysili vb.) veya al yanaklı olmasıyla ilgilidir ve çevre halkı tarafından dikkati üzerlerine çekmektedir. “Allı gelin” deyişi ise Anadolu halkında âşıklar tarafından sevgili için sıkça dile getirilen bir ifadedir (Dizoğlu, 2019: 108). “Kanın ve toprağın ifadesi olan kırmızı renk, doğum ve doğurganlığın teminatıdır” (Oğuz, 1980: 321).

Türkülerde en fazla görülen rengin al/kırmızı olması yukarıda sözü edilen pek çok anlamın karşılığı olarak yerini bulmaktadır. Türkiye genelinden incelemiş olduğumuz 1400 türkünün içerisinde renk unsurlarını taşıyan 555 türkünün 135 tanesinde al/kırmızı renk yer almaktadır.

Bu örnekler şu şekilde sıralanabilir:

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Al/Kırmızı	17	23	34	28	11	20	2	135

Tablo 2. Kırmızı Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

“Kaldır kollarını eyle bir niyaz, Elmadan kırmızı pamuktan beyaz” (Ege, TRT Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Antoloji 1, 2000: 147) sözleri kadını betimleyen ve yukarıdaki açıklamada belirtildiği gibi kadının dişiliği ve cinselliğini ifade eden anlamlara sahiptir.

“Al geydim alsın diye mor geydim sarsın diye” (Çanakkale, TRT Antoloji 1, 2000: 315) sözleri de benzer anlamlar taşımaktadır.

“Elalem al giymiş ben karalıyam” (Urfa, Uğurlu, 2009: 551) renkler vasıtasıyla duygu durumunu anlatan bir örnektir.

“Al kanlar içinde yatan meleşim” (Erzurum, Turkudostları.net) ifadesi bir ağıt içerisinde geçen tanımlamadır.

Siyah/Kara

Siyah/kara renk türkülerde ve halk anlatılarında bir renkten ziyade olumsuz durumları, üzüntüyü, kötü haberi ve yası ifade eden betimlemeler olarak kullanılmıştır. ‘Kara haber, karalar bağlamak, kara baht, kara vicdan, kara gün’ gibi sıfatlar, bünyesinde zor ve kötü durumları tasvir eder. Türkülerde sıklıkla yer verilen bu renge yüklenen olumsuz anlamlar en eski inançlardan ve anlatılardan başlar.

İnsanları Allah yolundan saptıran, onları günah işlemeye teşvik eden, kötülüğün ve günahın ilk akla gelen sembolü şeytan siyah renkle, iyiliğin ve temizliğin simgesi melekler ise beyaz renkle tasvir edilir. Şeytanın siyah renkte olması sadece beyaz meleklerden ileri gelmez. Kur’anda ve bazı hadislerde şeytan, siyah renkli hayvanlar ile ilişkilendirilmiş ve şeytanın siyah renkli köpek ve koyunların şekline büründüğü belirtilmiştir (Özcan, 2018: 273).

Türklerin en eski destanı olan Dede Korkut’ta Beyrek’in ölüm haberi geldiği zaman matem göstergesi olarak yedi kız kardeşi, nişanlısı ve yoldaşları beyaz renkli kıyafetlerini çıkartıp, siyah renkli kıyafetler giyer (Ergin, 1989: 169). Yine Dede Korkutta “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı’nı Beyan Eder Hanım Hey kısmından; oğlu olan kızın ak otağa, kız olanın kızıl otağa, oğlu-kızı olmayanın ise kara otağa konduğunu görmekteyiz: Gene ziyafet tertip edip attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestirmişti. Bir yere ak otağ, bir yere kızıl otağ, bir yere kara otağ kurdurmuştu. Kimin ki oğlu kız yok, kara otağa kondurun, kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin, yerse yesin, yemezse kalsın gitsin demiştir” (Ergin’den akt. Dizoğlu, 2019: 58).

Türk destanlarında ve efsanelerde siyah renk, zorba, hilekar, kanunsuz kişiler için kullanılırdı. Devlet ve milletin başına zorbalık veya hile yoluyla geçmiş ve ‘gayri meşru’, kanun ve töre tanımayan kimselere ‘Kara Han’ denirdi. Oğuz destanı içinde töreyi çiğneyen veya İslamiyete karşı gelen Oğuz Han’ın babası da Kara Han unvanı ile anılırdı (Ögel, 1991: 381-382). Siyah, büyük acıları ve yası temsil etmesi yanında belalı, kirli, bataklık anlamına gelen ifadelerde de yer almaktadır. Türkülerde siyah/kara rengin en fazla kullanıldığı bölge Doğu Anadolu Bölgesi’dir.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Kara/Siyah	11	23	15	13	16	19	16	112

Tablo 3. Siyah Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

“El alem al giymiş ben karalıyam” (İzmir, TRT Antoloji 1, 2000: 308) ifadesi; inançsal ve tarihsel anlamına uygun olarak yası, mutsuzluğu betimlerken el alemin al giymiş olması ise mutlu, bereketli bir halde olduklarını belirtmektedir.

Yaslı anam kara yazmalar bağlar” (Ordu, Karadeniz, 2010: 219) sözleri de yası ifade eden sözlerdendir. Türkülerde siyah/ kara renk kadın ve erkek tasvirlerinde ‘kara kaş’, ‘kara göz’, ‘siyah saç’, ‘kara yağız’ betimlemelerinde güzelliği ve beğeniye belirtmek için sıklıkla kullanılmaktadır. “Ben ölürsem yavrum seni döverler, hem döverler, kara yere gömerler” (İstanbul, Karadeniz, 2010: 433) sözleri ‘kara toprak’ anlamında olabileceği gibi iyi olmayan, kirli yer anlamına da gelebilir. Örneklerde de görüldüğü üzere türkülerde siyah/kara renk Türk tarihinde olduğu gibi iyi anlamlar ifade etmeyen hüznü, yası ve olumsuz durum ve duyguları anlatan anlamlarda kullanılmaktadır. Kadın ya da erkeğin biçimsel tasvirinde bu durum söz konusu değildir. Türkülerde sıklıkla görülen ‘kara tren’, ‘kara toprak’ sözleri ise olumlu ya da olumsuz anlam taşımaktan öte nesnenin rengini tanımlamaktadır.

Beyaz/Ak

Beyaz/ ak/ ağ renk anlatılarda siyahın tersine aydınlık, temiz, duru, ferah anlamları niteleyen bir renk olarak yer alır. “Görünmeyen negatif güçlere kara tanımlaması yapılırken pozitif faktör ve oluşumlar ise ak ile anlatılır” (Kalafat, 2012: 27).

Beyaz renk özellikle İslam inancında öne çıkmakta olup saflığı temizliği yansıtan bir renktir. Beyaz elbiseler, ölülerin beyaz kefene sarılması, İslami yorumlamalarda beyaz rengin temizlik, hayra ve iyi durumlara çıkacağı inancı, Hz. Muhammed'in beyaz sancağının bulunması, tasavvufta ve sufilerin renk analizlerinde bu rengin iman ve tevhidi ifade etmesi, Kabe'yi ziyarete gelen Müslümanların beyazlara bürünerek ihrama girmeleri İslamiyet ve beyaz renk ilişkisinin belirgin örnekleridir.

“En iyi elbiseniz beyazdır.”, “Beyaz elbise giyin, zira beyaz en iyi giysinizdir.”, “Kabirlerinizde ve mescitlerinizde Allah'ı ziyaret etmenize en güzel elbise beyazdır.”, “Beyaz elbiseyi temizlediğin gibi kalbini de temizle.” (İbn Ebi Şeybe, Abdurrazzak b. Hemmam, İbn Mace, Buhari'den akt. Akyüz, 2014: 378) hadisleri beyaz rengin İslamiyet açısından batını ve zahiri içeriğini gözler önüne sermektedir.

Türk kültüründe ise beyaz/ak renk Mitolojik kökenlere dayanmaktadır. Dizoğlu'na göre (2019: 21-22) ak renk çeşitli fonksiyonlara sahiptir. İlki 'temizlik', 'arılık' olup “alını açık, yüzü ak” deyimlerindeki doğruluk ve dürüstlük anlamına gelmektedir. İkinci fonksiyonu; “ak sakal” deyimini ile büyüklük ve yaşlılık anlamlarında; üçüncü fonksiyonu ise “adalet”, “güç” ve “ululuk” kavramlarını temsil etmekte olup Hun devlet büyüklerinin özellikle savaşlarda ak renkte elbise giymeleri ile örneklendirilmektedir. Dördüncü fonksiyonu İslamiyet'le ilişkilendirilerek “şehitlik” makamıdır ki Türklerde şehitlik bayrağının ak olması ile örneklendirilir.

Türklerde ak renk genel olarak sevgiliye yönelik övgü cümleleri içerisinde fiziksel özellikleri sıralarken kullanılır. Ak gerdan, ak eller, ak topuk gibi tanımlamalar kadının güzelliğini vurgulamak için kullanılır. Cihan'a göre (2005: 560-561) genç kız beğendiği delikanlıya, gelip kendisini ailesinden istemesi için, “beyaz mendil” içerisinde özel bir eşyasını göndermektedir. Kızın gönderdiği mendili alan delikanlı, eğer kızını seviyorsa durumu ailesine iletir ve kızını istetirdi. Bu anlamıyla beyaz mendil saf ve temiz duyguların, evlilik isteğinin ve aydınlık bir gelecek beklentisinin simgesi olmuştur.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Ak/ Beyaz	14	11	15	26	14	5	15	89

Tablo 4 Beyaz/Ak Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

Tabloya göre beyaz/ ak renk en fazla Marmara Bölgesi'nde görülmektedir. Türkülerin genelinde olduğu gibi Marmara Bölgesi'nde de beyaz/ak renk çok yoğun olarak kadın tanımlamalarında kullanılmaktadır.

“Yel estikçe beyaz gerdan görünür” (Konya, Karadeniz: 2010: 417) “eğdim kiraz dalını, sevdim beyaz gelini” (Konya, Karadeniz, 2010: 256).

“Ak darı beyaz darı (Kız Emine Emine)

O yandan aktar beni (Yandım kibar Emine)

Ağu olsa içerim (Kız Emine Emine)

Gerdandan akan teri (Yandım Kibar Emine)” (Gaziantep, TRT Antoloji 2, 2000: 348)

“Ak katır dosttan gelir” (Rumeli- Edirne, TRT Antoloji 1, 2000: 112) sözleri Türk kültüründe beyaz atın iyi niyet, barış anlamına gelmesi bilgisiyle; iyiliğin dosttan gelmesi olarak yorumlanabilir.

Sarı

Türklerde sarı renk, dünya merkezinin sembolü olarak kullanılmıştır. Hayır ilahı Ülgen'in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, Türklerde hep sarı renk ile ifade edilmiş ve Ülgen'in tahtı nasıl devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olarak algılanmış ise, tıpkı onun gibi sarı renk de dünyanın merkezinde sembol rengi olmuştur (Genç, 1997: 31).

Oğuz Kağan'ın oğullarının altın bir yay bulması devlet yapısı bakımından hükümdarlığın merkezi gücünü ortaya koyar. Oğuz Kağan'ın altın bir kemere sahip olması da aynı anlamda yorumlanabilir. (Bayat, 1993: 53) Türk kültüründe altının rengi sarıdır. Bu nedenle ‘sarı altın’, ‘sarı lira’ ifadeleri sözlü metinlerde sıklıkla görülür.

Şamanist dönemde Türklerin inanışları arasında ‘Sarı albastı’ veya ‘Sarı Albıs’ adlı koruyucu bir ruhun varlığı bulunmaktadır. Bu nedenle sarı renk Türkler arasında daha çok olumsuz anlamlarıyla öne çıkmıştır (Çoruhlu, 2002: 216).

Türk destanlarında ise sarı renk kötülük ve felaket sembolü olarak görülmüştür. Sarı ejderha Türk masallarında kuşku ve kötü duygular veren bir motiftir. Sarı renk Anadolu kültüründe hastalık sembolü olarak bilinir (Yardımcı, 2011: 6). Halk edebiyatında ‘sarıp solmak’ ifadeleri hastalığı üzüntüyü ve kötüye giden sağlık ve ruhsal durumu ifade eder.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Sarı	6	18	8	14	8	3	6	60

Tablo 5. Sarı Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

Sarı renk bölgeler arasında en fazla Doğu Anadolu Bölgesi'nde görülmektedir. Gurbet konulu türkülerin yoğun olarak görüldüğü bölgede sarı renk Türk destanlarında ve edebi metinlerde olduğu gibi olumsuz sözler arasında kullanılmaktadır.

Erzurum'dan göç ettim isimli Kars yöresine ait türkünün sözleri şöyledir: “Ayva gibi sarardım, Din iman yok mu sende?” (Karadeniz, 2010: 430) “Sarardım ben sarardım, senin için sarardım, baş yastıkta göz yolda, her gelene sorardım” (Sivas, Esen, 1986: 44) “Benzimin sarılığı yare ağlamaktadır” (Tokat, TRT Antoloji 1, 2000: 505) dizeleri yukarıda bahsedilen hastalanmak iyi durumda olmamak anlamlarını taşıyan türkü sözlerine örnektir. Doğu Anadolu ve civar yörelerde sıkça kullanılan sarı renk bölgede, sarı saçlı kız, doğayı anlatan çiçek, dağ, yıldız betimlemelerinde ya da örnekte olduğu gibi olumsuz durumları ifade eden biçimde görülmektedir.

“Niye doğdun sarı yıldız, mavi yıldız” (Erzincan, TRT Antoloji 1, 2000: 57) sözleri yıldızlara yüklenen özel bir anlam içermemekte, o anda yıldız üzerinde görülen renkleri ifade etmektedir.

“Makaram sarı bağlar” (Diyarbakır, Tanses, 1998: 131) sarı rengin sadece renk olarak kullanıldığı bir örnektir.

“Sarı liralara takayım gerdana” (Manisa TRT Antoloji 1, 2000: 624) sözleri yukarıda belirtildiği üzere çok sayıda altınların olduğu kolye takmak anlamında kullanılmaktadır.

Mor

Mor renk Yahudilikte ve Hristiyanlıkta dini anlamlar taşımakta ve dini törenlerde kullanılmaktadır. İslamiyet'te bu renge özel bir anlam yüklenmemektedir. Antik Roma mor rengi imparatorluğun simgesi olarak görürken, Türk dünyasında mor renk genellikle doğayı tasvir ederken kullanılan renkler arasında ve doğal halleri ile resmedilmektedir.

“Mavinin sükuneti ile kırmızının uyarısının dengelenmiş halidir. Açıkça tanımlanmazsa huzursuzluk ve sıkıntıya neden olabilir. Yaratıcı ve farklı yapıdaki kişiler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Ergenlik çağındaki gençlerin en çok sevdiği renkler arasındadır. Mor sevginin ve nefretin rengidir (Çekinmez, 2010: 21).

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Mor	7	4	22	15	2	4	6	60

Tablo 6. Mor Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

Türkülerde mor rengin en fazla görüldüğü bölgeler Ege ve Marmara bölgeleridir. İç Anadolu Bölge'sinde ise oldukça az sayıda türküde görülmektedir.

“Mor koyun meler gelir” (Ankara, TRT Antoloji 1, 2000: 316) türküsünde yer alan mor koyun, tüyleri çok koyu kahverengi olan koyunlara verilen addır. Güneş altında parlayan bu tüyler zaman zaman mor rengi çağrıştırabilir. Türkülerde mor koyunun özel bir anlamı olmayıp bu türdeki koyunları anlatmak amacıyla söylenir.

“Antalya'nın mor üzümü”, “Açıl mor menevşem”, “Bahçalarda mor meni” (Mor şebboy çiçeği) (Karadeniz, 2010: 214, 330, 388) örneğinde olduğu gibi mor renk çiçek renklerini ve meyveleri belirtilirken sıklıkla kullanılmaktadır.

Ege türkülerinde çok sayıda karşılaşılan mor renk kadınlarda ‘mor şalvar’ ve ‘mor yazma’ betimlemeleriyle sıklıkla dile getirilmektedir. Erkeklerde ise ‘mor cepken’ olarak türkü sözlerine geçen mor, bölge kıyafetlerinde çokça kullanılan bir renk olduğunu düşündürmektedir.

“Daha dün ayrıldım mor yazmalı da yarımından” (Uşak, TRT Antoloji 1, 2000: 631) “İndirivermiş mor şalvarı dizine” (Manisa, TRT Antoloji 1, 2000: 453) dizeleri mor rengin kıyafetlerde kullanıldığı türkü sözlerine örneklerdir.

Yeşil

Türklerin en eski inançlarından gelen renklerden biri yeşildir. Türk mitolojisinde hayır (iyilik) ilahı olan Ülgen'in oğullarından biri Yaşıl (yeşil) Kaandır. Doğanın canlanması, bitkilerin yeşillenmesi ile canlılık, hayat enerjisi, yenilenme ve baharla birlikte uyanış anlamlarına gelir. Bu yansımanın somutlaşmış hali nevruzlarda görülür. Bahar bayramı da denilen nevruz yeşil rengin ve canlanmanın kutlandığı özel ritüellerden oluşur. Bu bayramda yeşilliğe koşmak önerilir, yeşillikte vakit geçirmek, yiyip içmek önemsenir. Ögel'e göre yeşil ve güneşli çayır, Türk mitolojisinde cennet olarak yorumlanabilir (2003: 595). Türkler yeşil rengi mavi ve gök yerine de kullanmışlardır. Kimi metinlerinde denizin de yeşil renkte anıldığı görülmektedir.

Eski Türklerde bir kişiye yaşı sorulduğu zaman otuz bahar gördüm anlamında “otuz yeşil gördüm” cevabını vermiş (Ögel, 2006: 471). Yeşil rengi rüyada görmek hayırlı işlere yorumlanan ve hayır getirmesi istenen ritüellerde sıklıkla kullanılan bir renktir.

İslamiyet’te ise yeşil renk Kur’an’ı Kerim’de yer almakta ve bazı ayetlerde “yeşil renk ile tabiatın rengi, canlılığı, ahengi, süsü, güzelliği vurgulanmaktadır. Bazı ayetlerde ise cennetin ve cennette giyilecek elbiselerin rengi olarak belirtilmektedir” (Okçu, 2007: 152). Bu inançtan ötürü yeşil renk türbelerde, önemli din adamlarının mezarlarında, cenazelerin üzerine örtülen örtülerde, camilerde, din adamlarının cübbelerinde ve sarıkta görülmektedir. Bundan dolayı dini konulu türkülerde ve ağıtlarda söz konusu anlamla birlikte yeşil renge rastlanmaktadır.

Kaşgarlı'nın, XI. yüzyılda Türk piyasalarında alınıp satılan Çin ipeklileri hakkında kırmızı, yeşil ve sarı renkli kumaşlardan söz etmesi, bu renklerin Türk günlük hayatındaki yerini ve onların kültürüne yansımaları göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Kaşgarlı’dan akt. Genç, 1974: 251). Gelinlerin duvağı olarak yeşil yazma örtülmesi de yine evliliğin güzel bir şekilde sürmesi ve doğacak çocukların hayırlı evlatlar olarak yetişmesi anlamlarına gelmektedir.

Türklerde yeşil rengin kullanımı genellikle nesnelere üzerinden olmuştur.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Yeşil	4	6	12	7	6	11	5	51

Tablo 7. Yeşil Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

“Kurdelem var yeşilden yeşilden” (Kırklareli, TRT Antoloji 2, 2000: 168) ‘Yemenimin yeşili’ (İzmir Karadeniz, 2010: 509) “Mısırımı kazmalı başı yeşil yazmalı” (Burdur; TRT Antoloji 2, 2000: 604) örnekleri yeşil rengin özellikle kadın giysilerinde yer aldığı türkü sözleri arasındadır. Yazma, yemeni gibi örtülerin yeşil olması da yukarıda sözü edilen geleneğe uygun örneklerdir.

“İzmir’in içinde al yeşil bayrak” (İzmir, Öztelli, 1983: 153) örneği Türk kültüründe kullanılmış olan bayrak renklerini hatırlatmaktadır.

“Demirköy başlarında bir yeşil mezar” (Rumeli- Trakya, TRT Antoloji 1, 2000: 141) örneği ise dini anlamına dayalı olarak mezarın özelliğini betimlemektedir.

Mavi

Mavi renk Türk kültüründe “gök” rengi olmasından dolayı yücelik, sonsuzluk özgürlük, su gibi kutsal duyguların aracısı olmuştur. Gök Tanrı inancı ile mavi renk gökteki sonsuzluğun ve yerde suyun yaşamsal enerjisinin yansımasıdır.

Gök Tanrı dinine inanan Türkler için gök mavidir. Şamanlar ululuğu temsil eden mavi rengi gök kelimesiyle adlandırmışlardır. Ancak gök rengi aynı zamanda yeşili de karşılar (Kafalı, 1996: 50). İnsanlık tarihinde hemen hemen tüm inanışlarda gök ve su kutsal sayılmaktadır. Mavi renk sonsuzluğu, türeyişi, emniyet ve huzuru telkin eder ve huzur verir. Aynı zamanda mavi renk dostluk, sadakat, vefa, aydınlık, temizlik ve ruhanîlik sembolüdür. Mavi renk, suyu, gökyüzünü ve erkekliği simgeleyen renktir (Mazlum, 2011 :133).

İslamiyet’le birlikte Türk İslam mimarisi incelendiğinde kubbe tarzı yapıların ve çini süslemelerin de mavi renk ve tonları üzerine yapıldığı görülür. Bu durumu Yıldırım (2012: 116) Dünya’nın kubbeye benzetilmesinden dolayı Dünya’nın yaratıcısı Tanrıya yakın olma düşüncesi ile yüksek kubbelerin gök rengi ile bezenmiş olduğu şeklinde açıklar. Bu renk ibadet ve ruhaniyetle ilişkisinden dolayı huzur ve adanma hissi de vermektedir.

Mavi renk yine inanca bağlı olarak Nazar ve kem gözden koruduğu düşüncesi ile dikkat çekmesi için mavi renkli boncuklardan takılarda ve nazar boncuğunda kullanılmıştır.

Türkülerde mavi renk genellikle erkek tasvirlerinde, göz rengi olarak ve yukarıda sözü edilen mavi boncukla ilgili ifadelerde kullanılmaktadır.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Mavi	6	1	11	5	3	5	1	31

Tablo 8. Mavi Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

“Mavi kırep başında, Kalem oynar kaşında” (İzmir, Yılmaz, 2003: 101) sözleri kadının sevdiğine yakmış olduğu bir türküdür.

Mavi dolak dolandı (Mavi yazma) (Gaziantep, TRT Antoloji 2, 2000: 250) Kollarında gök boncuk (Rumeli- Trakya, TRT Antoloji 1, 2000: 365) mavi rengin türkü sözlerinde yer aldığı örneklerdendir.

“Mavi yelekli yârim, beyaz bilekli yârim (Gel şahinim gel)” (Bursa, TRT Antoloji 2, 2000: 344), “Mavi yelek mor düğme” (Erzurum), “Mavi giyme tanırlar seni yolcu sanırlar (Recebim)” (İstanbul, Ayfer, 2003: 124) sözleri erkek kıyafetinde mavi yeğin sıkça vurgulandığı türkü sözlerinden bazılarıdır.

Pembe

Türk tarihinde özel anlamından ziyade doğanın, çiçeklerin rengi olarak metinlerde yer alan pembe renk metinlerde sıklıkla al ile bir arada ya da kırmızının açık tonunu belirtmek için kullanılmıştır. Baharı anlatan metinlerde pembe renkli ve tonlarında olan çiçekler üzerinde durulmuştur.

Kırmızının, kadını ve cinselliği simgeleyen bir renk olmasından dolayı pembe renk ise kırmızının açık tonu, olgunlaşmamış kadın yani genç kız simgesi olarak görülmüş ve anlatılmıştır.

Ülkemizde beyaz yazma; bakire kızı, pembe ve açık sarı yazma; sözlü kızı, kırmızı; yeni evli kadını, renkli yazma ise eski evli kadını simgelemiştir (Coşkuner, 1995: 30).

Pembe renk, genç kızlar için mutluluğu ve kararsızlığı ifade etmektedir. Söz konusu kararsızlık, genç kızın sevdiği erkek hakkındaki kararsızlığı ve nazlanması olarak ifade edilebilir.

Türklerde çok sık sayıda rastlanmayan Pembe renk kırmızının açık tonu olmasından dolayı henüz tam yetişmemiş olgunlaşmamış olmayı ve gençliği ifade eden türkü sözlerinde görülmektedir. Bu nedenle genç kızların pembe yanakları, pembe gül olmaları gibi benzetmeler onun gençliğine tazeliğine vurgu yapan türkü sözleri ile görülmektedir.

Renk	Akdeniz Bölgesi	Doğu Anadolu Bölgesi	Ege Bölgesi	Marmara Bölgesi	İç Anadolu Bölgesi	Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Karadeniz Bölgesi	Toplam
Pembe	-	1	3	8	-	4	1	17

Tablo 9. Pembe Rengin Türkü Sayılarına ve Coğrafi Bölgelere Göre Dağılımı.

“Pembe gül idim soldum, ak güle ibret oldum” (Çanakkale, TRT Antoloji 2, 2000: 226) sözleri genç halimle kızarmadan soldum ve henüz renklenmemiş beyaz güllere ne olabileceği konusunda ibret oldum anlamında yorumlanabilir. “İnce giyerim ince pembe yakışır gence” (Tekirdağ, Öztelli, 1983: 135) sözleri de gençlik ve pembe renk ilişkisine örnektir.

“Siyahtır Şalvarı Pembedir yanı” (Şanlıurfa, TRT Antoloji 2, 2000: 277) “Giymiş Pembe şalvarı, Sallanır saçakları yerlere vay” (Kilis, TRT Antoloji 2, 2000: 298) Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde

daha fazla yer verilen pembe rengin kullanıldığı örneklerdendir. Ege Bölgesi türkülerinde sıklıkla görülen mor şalvar, Güneydoğu Anadolu'da pembe şalvar olarak sıklıkla görülmektedir. Mor, pembe ve kırmızı şalvar türkülerde çok kez vurgulanmıştır.

TARTIŞMA

Kültürümüze ait unsurların yaşatılması müziğin, dansın ve görsel etkenlerin bir arada sunulması, yaratılmak istenen etkiyi güçlendirecek, çok boyutlu ve çok duyuya hitap eden bir etkileşime dönüşecektir. Renkler de bu hususta önemli bir yere sahiptir.

Konserlerde, etkinliklerde, yerel ve özel programlarda, özellikle halk müziği ortamlarında yukarıda belirtilmiş olan öneminden dolayı kırmızı renk, bilhassa vurgulanması gereken ve istenilen etkiyi yansıtabilecek niteliklere sahip bir renktir. Kırmızı renkli sahne dekorlarının ve ışıklandırmanın kullanılması hem kültürümüzdeki milli ve manevi anlamları hem aşkı çağrıştıran bir renk olması hem de düğün dernek gibi ritüellerin vazgeçilmez rengi olması açısından kültürün yaşatılmasında ve özellikle halk müziği etkinliklerinde sahne ortamının özgün bir etkiye sahip olması açısından kullanılabilir.

Siyahın Türk kültüründe ağırlıklı olarak yas ve hüznün rengi olduğu sonucundan hareketle siyah rengin bu tip etkiler yaratılmak istenen müziksel ortamlarda öne çıkarılmasının uygun olacağı, çocukların müziksel etkinliklerinde ve çalışma ortamlarında kullanımında ise daha dikkatli olunması gerektiği düşünülmektedir. Beyaz rengin ise kültürümüzde ve türkü sözlerinde tam tersi etkileri yansıttığı görülmektedir.

Sarı renk Türk kültüründe merkezi ifade etmektedir. Türkü sözlerinde ise altın, hastalık ve toprak ile ilgili konularda yer bulmaktadır. Gösterişi, dikkat çekmeyi ve özellikle bozkırı anlatan müziksel etkinliklerde bu rengin ağırlıklı olarak kullanılması istenen işitsel etkiyi artırabilecek görsel bir unsur olarak sayılabilir.

Yeşil renk, türkülerde, dolayısıyla halk kültürümüzde doğayı anlatan cümlelerde, baharı ve canlanmayı çağrıştıran örneklerde sıklıkla yer almaktadır. Türk kültürü doğa ile iç içe ve bir bütün olarak günümüze gelmiştir. Doğayı yansıtan bu rengin daha fazla öne çıkarılması önemlidir. Geleneksel törenlerde, festivallerde ve müziksel etkinliklerin sahnelerinde çok fazla rastlayamadığımız bu rengin söz konusu etkileri göz önünde bulundurularak kültürümüzün yaşatılması adına daha fazla kullanılması önerilmektedir.

Pembe ve mavi renkler diğer renklere göre türkülerde çok fazla sayıda yer almamakla birlikte söz içeriklerinde olumlu ve ferahlık veren anlamlarda dile getirilmiştir. Özellikle pembe renk, kadınlarda ergenlik, tazelik ve dişilikle ilgili cümleler arasında yer bulmaktadır. Mor renk ise türkülerde özel olarak geleneksel, dini ya da tarihi bir anlam taşımayıp kendi rengine sahip doğal nesnelere dile getirilmektedir. Mor renkli giysilere ise dikkat çekmesi nedeniyle özellikle vurgu yapıldığı düşünülmektedir.

Klasikleşmiş sahne ve etkinlik ortamlarının artık seyircinin ilgisini çekmediği, tam tersine özen gösterilmiş, detaylarıyla kurgulanmış konser ortamlarının akılda kalıcılığının yüksek olduğu, rutin konserlere ve etkinliklere göre çok daha fazla talep gördüğü aşikardır. Özellikle son zamanlarda bazı konserlerde ve müziksel paylaşımlarda konser mekanlarının sanatçıdan, konser repertuarından ve kullanılan çalgılardan daha büyük ilgi gördüğü, bazen sadece konser ya da etkinlik mekânı için o konserlere gidildiği görülmektedir. Etkinlik yerinin ve ortamın bu kadar etkili olduğunun bilinmesine rağmen özellikle halk müziği konserlerinde halen sahneye klasik batı müziği konseri etkisinde çıkılmaktadır. Bu durumun sadece görsel unsurlar açısından değerlendirilmemelidir. Geleneksel halk müziği otantizminden gerek müzikal anlamda gerekse yöresel unsurlar anlamında giderek uzaklaşmanın, kültürümüze ve Türk Halk Müziğinin korunmasına, yayılıp yaşatılmasına ne denli büyük olumsuz etkilerinin olabileceği konusu yeniden düşünülmelidir.

Bu anlamda kültürümüzde bu kadar yaygın bir yer tutan renklerin milli duygular üzerindeki önemi yanında geleneksel ritüellerin yansıtılmasındaki yeri ve insan psikolojisindeki etkileri göz önünde tutulmalıdır. Türk kültüründe yer alan ve yukarıda açıklamaları yapılan renklerin solistlerin, koristlerin, saz ekibinin giyimlerinde, sahne dekorunda, kullanılan araç gereçlerde yer bulması kültürü yaşatmak adına önemli bir adım olabilir. Benzer şekilde sahne ortamının konser temasına uygun olarak düzenlenmesi ile birlikte Türk kültüründe yer alan renklerin kullanılmasının kültürel anlamda işlevsel olacağı düşünülmektedir. Bir konserin ya da etkinliğin işitsel olmak yanında görsel olarak da hafızalarda kalması sanatsal anlamda istenen etkiyi artıracak bir adımdır. Ayrıca genç nesile kültürü aktarmak, yazılı olmayan yollarla çeşitli değerleri fark ettirmek, kazandırmak ve kullanımını sağlamak, yetişkin neslin görevlerinden biri olarak görülmektedir.

Renklerin kullanımını sadece icra ortamlarında değil öğrencilere yönelik olarak müzik dersliklerinde, çalışma odalarında ve hatta çalgılarda dahi kullanılmalıdır. Zira belirli renklerin bireylerin ruh hali, motivasyonu ve çalışma saatlerindeki psikolojik etkileri çok sayıda araştırma ile ortaya

konulmaktadır. Renklerin psikolojik etkilerinden müzik eğitiminde, icrasında, yaratımında ve paylaşımında da faydalanmak ulusal müzik kültürümüz için yararlı olabilir.

Türkülerde renklerin kullanımının müzikolojik açıdan değerlendirildiği bu çalışma yukarıda sözü edilen farkındalığa kaynak oluşturmak açısından bir katkıdır. Renklerin müzik yaratımında, müzik eserlerinde, müziksel sergileme ve çalışma ortamlarında etkilerinin farklı disiplinler açısından da araştırılıp değerlendirilmesi; müzik eğitimine katkı sağlamak, üretkenliği artırmak, devamlılığı sağlamak, geleneği, tarihi ve milli bilinci korumak gibi müziğin çok boyutlu işlevlerinin gerçekleştirilebilmesi açısından önemlidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkülerde renklerin, coğrafi bölgelere ve Türkiye geneline göre kullanım sıklıklarının belirlenip inanç, tarih ve nesnel anlamlarının ortaya konulduğu bu araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İncelenen türkü sözlerinin % 40'ında renklere yer verilmiştir.

Türk kültüründe özel anlamlara sahip olup öne çıkan renklerin türkülerde de yüksek oranda kullanıldığı görülmektedir.

Türkü sözlerinde renklerin en fazla görüldüğü bölge Ege ve Marmara Bölgeleridir.

Kırmızı/al, türkülerde en fazla kullanılan renktir. Türküler içerisinde kırmızının kullanım alanları Türk kültürü içerisinde inançsal ve tarihsel geçmişe oldukça uygun şekilde görülmektedir. Ayrıca kırmızı/al rengin aşk, dişilik ve cinselliği çağrıştıran anlamlar taşıması türkülerde daha yoğun kullanılmasına sebep olmuştur.

Siyah/kara renk, türkülerde en fazla görülen ikinci renktir. Türk tarihindeki ve Türk inançlarındaki olumsuz anlamlarına uygun olarak türkü sözlerinde de durum anlatan cümleler içerisinde hep olumsuz betimlemelerde kullanılmıştır. Siyah rengin nesnelere yansımaları da yine olumsuz anlamlara gelmektedir. Sevgilinin kaş, göz, bıyık, saç gibi betimlemelerinin yer aldığı türkü sözlerinde bu durum söz konusu değildir.

Türkülerde renklerin en az kullanıldığı bölge Karadeniz Bölgesi'dir. Bununla birlikte Karadeniz Bölgesi türkülerinde en fazla kullanılan renk siyahtır.

Beyaz renk Türk destanlarında söz edilen ve İslam inancında da ferahlık, temizlik, arı olmak anlamlarına uygun olarak yer almaktadır. En sık görüldüğü bölge Marmara'dır. Ancak Marmara Bölgesi türkülerinde beyaz renkten ağırlıklı olarak kadınların ellerinde yüzlerinde ve bedenlerinde ten rengi olarak söz edilmektedir.

Sarı renk, Türk yazınlarında genel olarak belirtildiği üzere çok iyi anlamlara gelmeyen haliyle türkülerde yansımıştır. Sarı renkten türkülerde ağırlıklı olarak hastalanmak, iyi durumda olmamak anlamlarına gelen sözlerde bahsedilmiştir. Bu anlamı dışında sarı renk, altın ve altın takıları kasteden sözler içerisinde görülmektedir.

Yeşil ve mavi renk, türkülerde tarih ve inançtan gelen anlamlarından ziyade nesnelere ve giysileri tanımlarken kullanılmıştır. Mor ve pembe renkler Türk kültüründe inançsal ya da tarihsel bağlamda olduğu gibi türkülerde de özel bir anlam içermemekte çiçek ve giysi tanımlamalarında kullanılmaktadır. İncelenen türküler içerisinde, pembe renge Akdeniz ve İç Anadolu Bölgesi türkülerinde rastlanmamıştır.

Türkülerin genelinde en az kullanılan renkler pembe ve mavidir.

Türkülerde yer alan renklerin genel olarak Türk kültüründe inançsal ve tarihsel olgularla paralel anlamlarda kullanıldığı; bu alanlarda güçlü anlamlara sahip olan renklerin türkülerde kullanım sayıları ile doğru orantılı olduğu, nesnelere yansıyan renklerin de genel olarak inanç ve tarih boyutunda öne çıkan renkler olduğu tespit edilmiştir. Ancak mor renk bu durumun dışında olup nesnelere ve giysilerde sık kullanılan bir renk olmasına rağmen Türklerin inanç sistemleri ve tarihsel manada özel anlamlara sahip değildir.

Araştırmanın tartışma bölümünde, müzik alanında renklerin kullanım amaçları ve kullanım alanları ile ilgili öneriler detaylarıyla sunulmuş olup buna benzer çalışmaların psikoloji, tıp, halk bilimi, resim, sosyoloji, tarih ve müzikoloji uzmanları ile disiplinler arası projelerde daha fazla sayıda yapılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Bayat, F. (1993). Oğuz Epik En'nesi ve Oğuz Kağan Destanı. *Sabah Neşriyat, Azerbaycan İlimler Akademiyası*.
- Cihan, A. (2005). Geleneksel Toplumsal Yapıda Gençlerin Evlenme İsteklerini Sembol ve İşaretler Kullanarak İfade Etme Eğilimleri, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. Eylül S. 6.
- Coşkun, S. (1995). *Renkler ve Kişiliğiniz*. İzmir: Site Ofset.
- Çekinmez, V. (2010). *Farklı Kültürlerde Renklerin Anlamları*. T.C. Başbakanlık Dış. Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi,

- Dizoğlu, M. (2019). *Anadolu Sahası Türkülerinde Renkler*. Yüksek Lisans Tezi Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
- Ekici, M. (2016). Türk Kültüründe “Al” Renk. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 16/2 Kış s. 103- 107
- Ergin, M. (1989). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Esen, A. Ş. (1986). *Anadolu Türküleri*. Türkiye İş Bankası Yayınları. Ankara: Emel Matbaacılık
- Genç, R. (1974). *Divanü Lûgati't-Türk Müellifi Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk İllerinin Siyasî, Etnik, Sosyal ve Kültürel Durumu*. Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları. s. 176-213
- Genç, R. (1997). Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı - Kırmızı – Yeşil *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi* Cilt: 9 Sayı: 27, s. 1075 – 1110.
- Kafalı, M. (1996). *Türk Kültüründe Renkler- Nevruz ve Renkler*. Ankara: AKM Yayınları
- Kalafat, Y. (2012). *Türk Halk İnançlarında Renkler* Ankara: Berikan Yayınevi.
- Karadeniz, B. (2010). *Kömürgözlüm Türküler*. İstanbul: Karamavi Yayınları.
- Karadeniz, B. (2010). *Gülyüzlüm Türküler*. İstanbul: Karamavi Yayınları.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 31 Aralık s. 125-138.
- Oğuz, B. (1980). *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-2*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Okcu, A. (2007). Kur'an'da Renkler. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 28, Erzurum, s.127–163.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihinde Giriş*. C. VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi. s. 381-382.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi C.I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Ögel, B. (2006). *Türk Mitolojisi C.II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Özcan, A. (2018). Türk ve Slav Kültüründe Siyah Renk. *Behiye Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*. 5 (18), s.269-292
- Öztelli, C. (1983). *Halk Türküleri Evlerinin Önü*. İstanbul: Doğu Matbaası
- Tanses, H. (1998). *Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (2000). *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi C.1.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Yay.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (2000). *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi C.2.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Yay.

Uğurlu, N. (2009). *Aşk Türkülerimiz Folklor ve Etnografya.* İstanbul: Örgün Yayınevi.

Yardımcı, M. (2019). Renk Dünyamız ve Türk Kültüründe Renkler. *Bilimsel Eksen Dergisi.* Sayı:4, s.106-122.

Yıldırım, E. (2012) Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar. Yüksek Lisans Tezi *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.*

Yılmaz, A. (2003) *Türk Kültüründe Kadın ve Kadın Ağzılı Türküler.* Ankara: Bizim Büro Basımevi.

EXTENDED ABSTRACT

In this study, which examines the meanings of the colors in the folk songs in Turkish culture and their effects on people; It was aimed to explain and exemplify the local, national or cultural meanings over 555 folk songs that have been found to contain the color element among 1400 folk songs examined throughout Turkey.

The research shows that colors in Turkish culture; It was important in terms of revealing the meanings based on beliefs, history and objects. In addition, it was important in terms of emphasizing the effect and place of folk songs in conveying the traces of culture by determining the extent and how the colors whose meanings are explained are reflected in the folk songs and determining their frequency according to the regions.

This research, in which questions such as; It was a descriptive study based on data analysis and literature review. The data were tabulated on the basis of frequency, exemplified and interpreted.

The analyzed folk songs were studied in equal numbers for each region. However, it has been determined that some of the folk songs were carried and sung with different melodies in different regions. However, as we have mentioned that colors have an important place in local culture, the words of folk songs that have been moved have changed according to the color characteristics of the region, which are widely used or have special meanings. For example, the words of a folk song with the words "purple shalwar" in the Aegean Region were changed to "pink shalwar" in the Southeastern Anatolia region where it was moved. This situation was evaluated according to the region where the folk song was taken.

The meanings attributed to the color perception based on culture have been significantly reflected in elements such as emotion, thinking, lifestyle, rituals, language, and religion. The research shows that colors in Turkish culture; It is important in terms of revealing the meanings based on beliefs, history and objects. In addition, it is important in terms of emphasizing the effect and place of folk songs in conveying the traces of culture by determining the extent and how the colors whose meanings are explained are reflected in the folk songs and determining their frequency according to the regions.

Conclusion And Recommendations

The following results were reached in this research, in which the frequency of use of colors in folk songs according to geographical regions and Turkey in general was determined and their belief, history and objective meanings were revealed. Colors were included in 40% of the analyzed folk songs lyrics.

It was seen that the prominent colors, which have special meanings in Turkish culture, are also used at a high rate in folk songs.

Aegean and Marmara Regions are the regions where the colors are seen the most in folk songs.

Red the most used color in folk songs. The usage areas of red in folk songs are seen in Turkish culture in accordance with the religious and historical background. In addition, the meaning of red/red color that evokes love, femininity and sexuality has caused it to be used more intensely in folk songs.

Black was the second most common color in folk songs. It consistently featured in negative descriptions within song lyrics, in line with its negative connotations in Turkish history and beliefs. Black's association with negative meanings also extends to objects. However, this is not the case when it is used to describe the lover's eyebrows, eyes, mustache, and hair in folk song lyrics.

White, symbolizing refreshment, cleanliness, and being pure, is mentioned in Turkish epics and Islamic beliefs. The Marmara Region exhibited the highest prevalence of white references. However, in Marmara folk songs, white is predominantly mentioned as the color of women's hands, faces, and bodies.

Yellow is reflected in folk songs, as indicated in Turkish literature, albeit with negative connotations. It is primarily mentioned in words denoting sickness or a poor state of being. In addition to this meaning, yellow appears in words referring to gold and gold jewelry.

Green and blue colors are employed in folk songs to describe objects and clothing rather than their historical and religious meanings. Purple and pink colors do not hold specific meanings in Turkish culture, religion, or history. They are mainly used to describe flowers and clothing. Among the analyzed folk songs, pink color was not found in the Mediterranean and Central Anatolian folk songs.

The least frequently used colors in folk songs are pink and blue.

The utilization of colors in folk songs generally aligns with religious and historical facts in Turkish culture. Colors that hold strong meanings within these domains tend to be more prominently featured in folk songs. Colors associated with objects primarily stem from the realms of belief and history. However, purple stands out as an exception. Although it is frequently used to describe objects and clothing, it lacks special meanings within the belief systems and historical context of Turks.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1307940>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

SADETTİN KAYNAK'IN NİHAVEND MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MAKAM VE GEÇKİ AÇISINDAN ANALİZİ

İŞILDAK, Cevahir Korhan¹

ÖZ

Türk müziği makam, usul ve vezin olmak üzere üç ana unsur ile devamlılığını sürdürmüştür. Bu devamlılık sürecinde bu unsurlar nazariyeci, icracı ve besteci gibi değişkenlere bağlı olarak dönüşüme uğramıştır. Dönüşümlerin en belirgin olarak gözlemlendiği unsur ise makam unsurudur. Türk müziğinin nazariye tarihi incelendiğinde makamların nazariyeciler tarafından evrimi net bir şekilde gözler önüne serilmekte ve makamların kırılma noktaları tespit edilebilmektedir. Ancak dönüşümlerde icracı ve bestecilerin etkisini de görebilmek adına bu alanda da incelemeler yapılması gerekliliği doğmaktadır. Bu gereklilik neticesinde çalışma, 20. yy.'ın önemli icracı ve bestecilerinden olan Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamı algısını ve bu makamda kullandığı geçkileri tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla literatür taraması yapılarak Kaynak'ın Nihavend makamını kullandığı 63 eser tespit edilmiştir. “TRT Türk Sanat Müziği Arşivi” ve Aytaç Ergen'e ait “Notam” nota koleksiyonu kullanılarak tespit edilen eserlerden Kaynak'ın notasına ulaşılamayan üç eseri ve iki makam kullanarak bestelediği altı eser inceleme dışı bırakılarak

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, cevahirkorhan.isildak@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0167-9356>

çalışma toplamda 55 eser ile sınırlandırılmıştır. Eserler içerik analizi ile makam kullanımı, çeşni ve geçki açısından incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda Kaynak'ın 19 eserde Nihavend makamını geleneğin dışında kullanarak karar perdesi dışında bir perdede sonlandırdığı, çeşni açısından en çok Arazbar çeşnisini kullandığı, geçki açısından da en çok Neveser makamını kullandığı tespit edilmiştir. Yapılan bu çalışmanın aynı yöntemle hem Kaynak'ın diğer makamlardaki eserlerine hem de diğer bestecilerin eserlerine uygulanması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sadettin Kaynak, Nihavend makamı, çeşni, geçki, nazariye.

ANALYSIS OF SAADETTIN KAYNAK'S COMPOSES IN NIHAVEND MAQAM IN TERMS OF MAQAM AND TRANSITION

ABSTRACT

Turkish music continued its continuity with three main elements: maqam, rhythm and prosody.- In this continuity process, these elements have been transformed depending on variables such as theorist, performer and composer. The element in which the transformations are observed most clearly is the makam element. When the theoretical history of Turkish music is examined, the evolution of the makams by theorists is clearly revealed and the breaking points of the makams can be determined. However, in order to see the effect of performers and composers in the transformations, it is necessary to conduct studies in this area as well. As a result of this necessity, the study was carried out to determine the perception of the Nihavend makam and the transitions used by Sadettin Kaynak, one of the important performers and composers of the 20th century. For this purpose, 63 composes in which Kaynak used the Nihavend makam were determined by scanning the literature. Among the composes identified using the "TRT Turkish Classical Music Archive" and Aytaç Ergen's "Notam" note collection, the study was limited to 55 composes in total, by excluding 3 composes of Kaynak, whose notes could not be reached, and 6 composes that he composed using two maqams. The composes were examined with content analysis, in terms of use of maqam, flavor and transition. As a result of this examination, it was determined that Kaynak used the Nihavend maqam outside of the tradition in 19 composes and ended it in a pitch other than the decision pitch, he used Arazbar flavor the most in terms of flavor, and he used the most common Neveser maqam in terms of transition. It is suggested that this study should be applied both to

Kaynak's composes in other maqams and to the composes of other composers with the same method.

Keywords: Sadettin Kaynak, Nihavend maqam, flavor, transition, theory.

GİRİŞ

Türk müziğinde yüzyıllar (yy.) boyunca nazariyeciler tarafından makam tarifleri yapılmıştır. Bu tariflerde bazı makamların varlıklarını değişmeden sürdürdüğü bazı makamların ise değişikliğe uğradığı görülmektedir. Sistemci okulun kurucusu kabul edilen Safiyyuddin Urmevî'den itibaren devam eden nazari gelişim sürecinde makamlar, çeşitli sebeplere bağlı olarak gelişmiş, değişmiş ve dönüşmüştür. Bu değişimlerin önemli kaynaklarından biri de bestecilerin makam kullanımları olmuştur. Bestecilerin eserlerinde kullandıkları perdeler ve buna bağlı olarak yaptıkları geçkiler, ya makamların kullanımlarında yer alarak makamın kimliğini değiştirmiş ya da bu vesileyle yeni bir makamın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Geçki; *“Eser içerisinde, eserin ait olduğu makamdan başka bir makama geçme işlemine denilir”* (Akdoğu, 2003: 33). Geçkiler, eserler içerisinde geçici veya sürekli olmak üzere iki şekilde kullanılır. Kullanılan bu geçkileri bazı nazariyeciler geçki teknikleri açısından da yakın geçki ve uzak geçki olarak iki kategoriye ayırmaktadır (Arel, 1993: 114; Kutluğ, 2000: 97). Bestecilerin eserleri monoton olmaktan çıkarmak için kullandığı geçkiler bazen zaman içerisinde makamın kimliği haline bürünebilmektedir. Bu sebeple makamların evrimini görebilmek için bestecilerin eserlerinin incelenmesinin, Türk müziği nazariyatında makamların neden-sonuç ilişkisi içerisinde aktarılmasına ve gelişmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir. Türk müziği bestecilerininin geçki kullanımlarına bakıldığında 20. yy.'ın önemli bestecileri arasında yer alan Sadettin Kaynak (1895 d. – 1961 ö.), özellikle eserlerindeki geçkilerle ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın konusu *“Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamında bestelediği eserlerin makam ve geçki açısından incelenmesi”* olarak belirlenmiştir. Şarkı ve fantezi bestecisi olan Kaynak, bazı Türk filmlerine özellikle de 85 Mısır filmine adaptasyonlar yapmasının yanı sıra Türk müziğine yüzlerce eser kazandırmıştır. Ancak eserlerinde besteleme teknikleri açısından makamsal geçkilerin yanında usul geçkileri de kullanan Kaynak'ın yalnızca 269 eserinin notasına ulaşılmaktadır (Öztuna, 2006: 442).

Problem Durumu

Türk müziğinde yy'ler boyunca nazariyeciler tarafından makam tarifleri yapılmakta ve bu makam tariflerinde zaman zaman değişiklikler gözlemlenmektedir. Nazariyecilerin yaşadıkları dönemin ya da kendinden önce var olan müziği anlatmış olabilecekleri göz önünde bulundurulduğunda bu değişimlerin bir sebebinin de kendi dönemlerinde var olan icranın ve eserlerin olması kaçınılmaz bir gerçektir. Bu bağlamda icracıların ve bestecilerin makamları kullanım biçimleri bir anlamda Türk müziğinde makamların evriminin sebebi olarak düşünülmelidir. Hangi makamın hangi dönemde kim tarafından ne yönde değişim gösterdiğini görebilmek adına besteci ve icracıların makam kullanımlarının incelenmesi bir gereklilik haline gelmiş ve bu gereklilik çalışmanın problem durumunu oluşturmuştur. Bu açıdan çalışmanın problem cümlesi “Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamındaki eserlerinde geçki kullanımını nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Bu problem cümlesine bağlı olarak da alt problemler ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın alt problemleri;

- 1- Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamı kullanımını nasıldır?
- 2- Sadettin Kaynak, Nihavend makamındaki eserlerinde çeşni kullanımını nasıldır?
- 3- Sadettin Kaynak, Nihavend makamındaki eserlerinde geçki kullanımını nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, makam ve usul geçkileriyle Türk müziği şarkı besteciliğinde önemli bir isim olan Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamındaki eserlerinde kullandığı çeşni ve geçkileri ortaya koymaktır. Ayrıca bestecinin, eserlerinde kullandığı geçki ve çeşniler aracılığıyla Nihavend makamı kullanımını ortaya çıkarmak çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Sadettin Kaynak'ın birkaç eseri üzerinde karşılaştırma yoluyla farklı çalışmalar yapılmıştır. Besteci olmasının yanında “Hafız” da olan Kaynak'ın icrasına yönelik çalışmalar da bulunmaktadır. Ancak bir makamda bütün eserleri incelenerek bestecinin makam kullanımını ortaya koyan herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bağlamda çalışma, alanda ilk olması açısından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamı kullanımı ve bu makam içerisinde kullandığı çeşni ve geçkilerin tespitini amaçlayan bu çalışmanın evrenini, Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamını kullandığı 63 eser oluşturmaktadır. Örneklemine ise sadece Nihavend makamında bestelediği ve notasına ulaşılabilen 55 eser oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışma Sadettin Kaynak'ın sadece Nihavend makamını kullanarak bestelediği ve notasına ulaşılabilen 55 eseri ile sınırlandırılmıştır. Sadettin Kaynak'ın Mahur-Nihavend, Nihavend-Hicaz, Nihavend-Acemaşiran, Rast-Nihavend, Suzinak-Nihavend makamlarında bestelediği altı eser ve notasına ulaşamayan iki eser inceleme dışı bırakılmıştır.

Yöntem

Nitel olan bu çalışmada, veriler literatür taraması ile elde edilmiş ve betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. “*Tarama, geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır*” (Karasar, 2016: 77).

Çalışmada önce var olan Türk müziği repertuarı incelenerek Sadettin Kaynak'a ait olan eserler belirlenmiştir. Eserlerin belirlenmesinde TRT repertuarı ve Aytaç Ergen'e ait “Notam” programı kullanılmış ve Kaynak'a ait 269 eser tespit edilmiştir. Tespit edilen eserler içerisinde bestecinin en fazla beste yaptığı makam Nihavend makamı olarak belirlenmiştir. Nihavend makamında ve notasına ulaşılabilen 55 adet şarkı formunda eser incelemeye alınmıştır. Kaynak'ın Nihavend makamındaki 55 şarkısının farklı nüshaları karşılaştırılıp en eski yazım olan nota, inceleme için esas alınmıştır. Şarkı formunda genellikle dört dizeden oluşan sözler kullanılmış ve birinci dizeye “zemin”, ikinci ve dördüncü dizelere “nakarat, üçüncü dizeye ise “meyan” adı verilmiştir (Yahya K., 2012: 317). Bestecinin bu şekilde bestelediği eserler bölüm adı kullanılarak açıklanmıştır (zemin, meyan, nakarat). Ancak sözleri bir kıtadan daha fazla olan eserler, ilk dizeden itibaren numaralandırılarak açıklanmıştır (birinci dize, ikinci dize... onuncu dize vb.).

Belirlenen eserler betimsel analiz ile incelenmiştir. “*Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce*

sistematiik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır...” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 256). Eserler sözlerine göre alfabetik sıra ile açıklanmış ve yalnızca makam kullanımı ve geçki açısından incelenmiştir. Makam kullanımlarının incelenmesinde Arel nazariyatında yer alan dörtlü ve beşliler çeşni olarak değerlendirilmiştir. Eserlerde kullanılan çeşni ve geçkiler “Finale2014” programı ile yazılarak ilk kullanıldıkları yerlerde şekil olarak gösterilmiş, devamında aynı çeşni veya geçki yeniden şekle dönüştürülmemiştir. Çeşniler ve makam dizileri, bestecinin eserlerde kullandığı kısımları esas alınarak yazılmıştır. Eserler içerisinde anlık değıştirici işaret sebebiyle bir çeşni oluşturan veya oluşturmaman değışiklikler altere ses olarak kabul edilmiştir.

İlgili Araştırmalar

Bestecilerin makam kullanımlarının, makamların evriminde önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Bu sebeple özellikle 21. yy.'da makam kullanımlarının incelendiği çalışmalardaki artış dikkat çekicidir. Konuyla ilgili çalışmalar, çalışmanın yayımlandığı yıla göre kronolojik olarak sıralanmıştır.

1- Sadettin Kaynak'ın eserlerine ve besteciliğine yönelik çalışmalar

Sinem Özdemir'in (2007) 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları) Kongresinde kapsamında yayınlanan “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak” isimli çalışmasında Kaynak'ın icracılığı ve besteciliği aracılığıyla Türk müziğinin popülerleşme sürecindeki katkılarını incelemiştir.

Nadide Sultan Türkoğlu'nun (2014) Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı “Sadettin Kaynak'ın Türkü Adını Verdiği Eserlerinin Farklı Açılardan İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde Kaynak'ın 18 adet türkü formunda eseri makam, usul ve biçim olarak incelenmiş ve bu eserler anonim türkülerle karşılaştırılmıştır.

Yusuf Arslan'ın (2018) Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı “Türk Sanat Müziği Şarkı Türü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Refik Fersan ve Şerif İçli'ye ait ikişer makamda ikişer eseri incelenmiş ve bestecilerin eserleri birbirleriyle karşılaştırılmıştır.

Nevin Şahin'in (2019) Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi'nde yayımlanan “Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı” isimli makalesinde, Sadettin

Kaynak ve Gavsî Baykara'ya ait birer Suzinak şarkı makamsal olarak incelenerek karşılaştırılmıştır.

2- Bestecilerin makam algılarına yönelik çalışmalar

Furkan Biçer'in (2007) Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı "Kürdilihicazkâr Makamını Terkîb Eden Bestekâr Hacı Arif Bey'in Hayatı ve Kürdilihicazkâr Eserlerinin Makamsal Olarak İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde Hacı Arif Bey'in Kürdilihicazkâr makamında bestelediği 26 eser, makamsal açıdan analiz edilmiş ve bestecinin Kürdilihicazkâr makamı algısı ortaya konmuştur.

Kürşat Hakan Tuluk'un (2019) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde hazırladığı "Zeki Arif Ataergin'in Kürdilihicazkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal Yönden İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde Zeki Arif Ataergin'in Kürdilihicazkâr makamında bestelediği 16 eser, makam ve güfte açısından analiz edilerek bestecinin Kürdilihicazkâra makamı kullanımı ortaya konmuştur.

Tuna Çetin'in (2019) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde hazırladığı "Prof. Dr. Selahattin İçli'ye Ait TRT Repertuvarında Yer Alan Kürdilihicazkâr Makamındaki Eserlerin Makam Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde Selahattin İçli'nin Kürdilihicazkâr makamında bestelediği 18 eser, makam ve çeşni açısından incelenmiş ve İçli'nin Kürdilihicazkâr makamı kullanımı ortaya konmuştur.

Engin Korkmaz'ın (2020) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı "Abdülbaki Nasır Dede Makam Teorisine Göre Neyzen Salih Dede Eserlerinin Makamsal Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde Neyzen Salih Dede'ye ait 21 eser makam kullanımı açısından analiz edilerek Nasr Dede'nin nazarî anlayışıyla karşılaştırılmıştır.

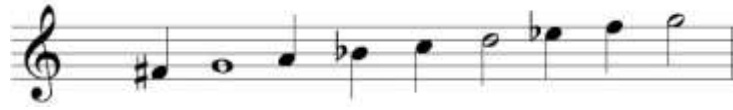
Hasan Ozan Özçelik'in (2023) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olduğu "Kantemiroğlu Edvârı'ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziği Nazariyatı Tarihi Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, Kantemiroğlu edvarındaki 21 adet Segâh makamında bestelenmiş eser, makam açısından incelenmiş ve edvardaki Segâh makamı tanımlarıyla karşılaştırılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde Sadettin Kaynak tarafından Nihavend makamında bestelenen 55 adet şarkı, çeşni ve geçki açısından analiz edilmiştir. Eserler alfabetik sıra ile açıklanmıştır.

Aşk böyledir

Eser aranağme, zemin, nakarat, birinci meyan ve ikinci meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Eserin zemin kısmı aynı zamanda nakarat olarak kullanılmıştır. Eserin aranağme, zemin/nakarat ve birinci meyan bölümünde Nihavend makamı sesleri gösterilmiş ve herhangi bir geçki yapılmamıştır.



Dizi 1. Nihavend makamı dizisi.

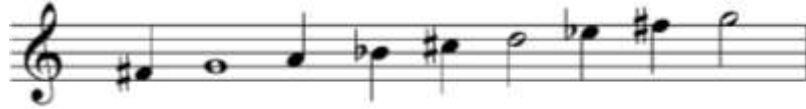
“Sevda mukaddes bir azap” sözleri ile başlayan ikinci meyan bölümünde ise Rast perdesinde Acem² makamı geçkisi görülmektedir. Ancak bu geçkide makamın tüm özellikleri gösterilmemiştir.



Dizi 2. Acem makamı dizisinin karar bölümü.

Aşkın susuz bağında

Besteci, eserin aranağmesinde genel olarak Nihavend makamını göstermiştir. Aranağmenin yalnızca ikinci ölçüsünde Eviç ve Nim Hicaz perdelelerini kullanarak Neveser makamını kısaca hatırlatmıştır.



Dizi 3. Neveser makamı dizisi.

Eserin sözleri altı dizeden oluşmaktadır. Birinci dizede önce Nihavend makamı, ardından Arazbar çeşnisi (Neva'da Uşşak) gösterilerek tekrar Nihavend makamına geri dönmüştür.



Dizi 4. Arazbar çeşnisi.

Üçüncü dize öncesinde “Ah” kelimesi ile ezgiye başlayan besteci, üçüncü dize boyunca Arazbar çeşnisini göstermiştir. Dördüncü ve beşinci dizelerde Nihavend makamı özelliklerini gösteren

² Acem makamı, “Gerdaniye perdesinden Nihavend yapmaya başlayıp Çargâh perdesine gelince dönüp Uşşak karar verir” (Nasr Dede, 2006: 46). Acem makamının bu eserdeki kullanımı Nasr Dede'nin Acem makamı tarifi ile uyumluluk göstermektedir.

besteci, altıncı dizede Araban çeşnisini kullanmış ve bu çeşniyle eseri Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.



Dizi 5. Araban çeşnisi.

Bahar bitti güz bitti

Eserin sözleri beş kıtadan oluşmaktadır. Aranağme, birinci ve ikinci kıtalar, Nihavend makamı özellikleriyle bestelenmiş ve herhangi bir geçki yapılmamıştır. Eserin ikinci kıtasında Dik Hisar ve Hicaz perdeleri altere ses olarak kullanılmıştır. Eserin üçüncü kıtasında ise önce Arazbar ardından da Araban çeşnilerini kullanan besteci, aynı çeşnileri dördüncü kıtada da devam ettirmiştir. Dördüncü kıtanın sonunda Nihavend makamına geri dönen Kaynak, beşinci kıtada da Nihavend makamını işlemiş ve eseri Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Baldan daha lezzetli

Altı dizeden oluşan eserin ilk dizesinde Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanımıyla Neveser makamı özellikleri gösterilmiştir. İkinci dizede ise Nihavend makamına geri dönmüştür. İkinci ve üçüncü dizeler arasında bir saz payı vardır. Bu kısımda da birinci ve ikinci dizedeki gibi Neveser ve Nihavend makamları kullanılmıştır. Nihavend makamı kullanımı üçüncü ve dördüncü dizede de devam etmiştir. Beşinci dizenin sonunda Eviç ve Nim Hicaz perde kullanımlarını tekrarlayarak Neveser makamını gösteren besteci, altıncı dizede tekrar Nihavend makamını kullanmış ve Rast perdesinde eseri sonlandırmıştır.

Bebek'le Göksu Kanlıca

Eserin sözleri üçer dizelik bentler halinde yazılmıştır. Aranağme ile başlayan eserde öncelikle Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçki yapılmıştır. Aranağmenin sonunda ise Çargâh ve Acem perdeleriyle Nihavend makamı gösterilmiştir. Eserin ilk iki bendinde Eviç perdesi kullanımını tekrarlayan besteci, Araban çeşnisini kullanmıştır. Üçüncü bendinde ise, Nim Hisar perdesi yerine Hüseyini perdesini, Çargâh perdesi yerine de Nim Hicaz perdesini kullanarak Nikriz makamına geçki yapmış ve eseri Nikriz makamı şeklinde sonlandırmıştır.



Dizi 6. NIKRİZ ÇEŞNİSİ.

Bir hayal âlemi içindeyim ben

Arañağme ve altı dizeden oluşan eserin aranağmesi ve ilk üç dizesini Nihavend makamı seyri içerisinde ezgilendirmiş olan besteci, dördüncü dizede Nim Hisar perdesi yerine Hisar perdesini kullanarak Arazbar çeşnisini kullanmıştır. Beşinci dizede Arazbar çeşnisindeki Hisar perdesi kullanımını devam ettirmiştir. Bu perdenin ardından Gerdaniye perdesi yerine Mahur perdesini kullanarak Neva perdesi üzerinde Sabâ çeşnisini göstermiştir. Neva perdesi üzerindeki Sabâ çeşnisinin devamında Neva perdesinde Buselik çeşnisini göstermiş ve Neva'da Sabâ Buselik makamına geçmiştir.



Dizi 7. Neva'da Sabâ çeşnisi.



Dizi 8. Neva'da Buselik çeşnisi.

Altıncı dizede ise tekrar Nihavend makamına geri dönerek eseri geleneğin aksine makamın tiz durak perdesi olan Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Bir kadeh içtim sardı beni baştan çıkardı

Arañağme ve on altı dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin sonunda üçüncü ve dördüncü dize tekrarlanarak eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme ve ilk dört dizesinde Nihavend makamı kullanılmıştır. Beşinci dizede Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar, altıncı dizede Eviç perdesi de kullanılarak Araban çeşnileri gösterilmiştir. Bu çeşnileri takiben yedinci ve sekizinci dizede Arazbar çeşnisi yinelenmiştir. Dokuzuncu dizede Dik Hisar perdesine ek olarak Mahur perdesi kullanılarak Neva'da Sabâ çeşnisi gösterilmiştir. Onuncu dizede Eviç perdesi, on birinci dizede Nim Hicaz perdesi kullanılmış ve bu iki dizede Neveser makamına geçki yapılmıştır. Neveser makamı geçkisinin ardından on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü dizelerde Nihavend makamı

seslerine geri dönmüştür. On beşinci dizede Neveser makamı yinelenmiştir. On altıncı dizede ise tekrar Nihavend makamı kullanılarak üçüncü ve dördüncü dizeye dönmüş ve eser Nihavend makamı sesleriyle son bulmuştur.

Bu gece mes'ud gece

Aranağme ile başlayan eserin sözleri yedi dizeden oluşmaktadır. Eserin aranağmesi ve ilk dizesinde Nihavend makamı ile ezgiye başlayan besteci, dizinin altıncı ölçüsünde Nim Hicaz ve Eviç perdelerini kullanarak Neveser makamını duyurmuştur. İlk dizinin sonunda tekrar Nihavend makamına geri dönen besteci, beşinci dizinin sonuna kadar Nihavend makamı duyumunu sürdürmüştür. Altıncı dizede ise, Nim Hisar perdesi yerine Hisar perdeleriyle Arazbar çeşnisini kullanmıştır. Yedinci dize, birinci dize ile aynı sözleri sahiptir. Bu dizede birinci dizede olduğu gibi Nihavend ve Neveser makamlarını kullanmıştır. Dizinin sonunda Nihavend makamına dönen besteci, eseri bu makam ile Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Canıma can katan yar sevdalar yaratan yar

Aranağme ve sekiz dizinin bestelenmesiyle oluşan eserin aranağme ve ilk dört dizesinde Nihavend makamı seyir özelliğini kullanan besteci, beşinci dizede Nim Hisar perdesi yerine Hisar perdesini kullanarak Arazbar çeşnisini göstermiştir. Arazbar çeşnisini Gerdaniyede Buselik çeşnisi ile birlikte kullanmış ve Neva perdesi üzerinde Uşşak makamına geçki yapmıştır. Bu geçkiyi son dizeye kadar da devam ettirmiştir.



Dizi 9. Neva perdesinde Uşşak makamı dizisi.

Eserin sekizinci dizesinde Nihavend ve Neveser makamlarını birlikte kullanan besteci, eseri Nihavend makamı sesleri ile makamın tiz durak perdesi olan Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Çal ahımı inlet güzelim kanasın kalbim elinde

Eser, zemin nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Zemin bölümünde Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanımıyla Neveser makamı gösterilmiştir. Nakarat bölümü Nihavend makamında bestelenmiş ancak bölüm içerisinde Şehnaz perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. Meyan

bölümünün ilk beş ölçüsünde Neva'da Buselik çeşnisi kullanılmıştır. Altıncı ölçüden on dördüncü ölçüye kadar Dik Hisar ve Mahur perdeleri kullanılarak Neva perdesinde Sabâ makamı geçkisi yapılmıştır. On dördüncü ölçüde Nihavend makamı kullanılırken, On beşinci ve On altıncı ölçülerde Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşnisi gösterilmiştir. Meyan bölümünden sonra nakarat bölümü tekrarlanmış ve eser, Nihavend makamı kullanımıyla sonlandırılmıştır.

Doğumun kutlu olsun taliin nurla dolsun

Eser aranağme, zemin ve nakarat bölümlerinden oluşmaktadır. Aranağmesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Eserin zemin bölümünün ilk ölçüsünde Acem perdesi kullanılmış devamında ezgi Rast perdesine kadar sürdürülmüştür. Böylelikle besteci, Nihavend makamının bir sekizli içerisinde kullandığı perdeleri göstermiştir. Ardından Acem perdesi yerine Eviç perdesini kullanarak Araban çeşnisini göstermiş ve nakarat bölümüne geçmiştir. Besteci, nakarat bölümünde de zemin bölümündeki değişiklikleri benzer şekilde kullanarak, eseri Rast perdesinde sonlandırmıştır.

Dudaklarında bu ilham dudaklarımda vezin

Eser zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Eserin zemin bölümünde Nihavend makamı sesleri kullanılarak herhangi bir geçki yapılmamıştır. Nakarat bölümünde Nim Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar duyumu yaratılmıştır. Ezginin devamında Nim Hisar perdesi kullanılmış ve Nihavend makamı seslerine geri dönmüştür. Eserin meyan bölümünde ise Nim Hisar perdesi yerine Hüseyini, Çargâh perdesi yerine Nim Hicaz perdeleri kullanılarak ve Neva perdesi vurgulanarak Sultaniyegâh makamına geçki yapılmıştır.



Dizi 10. Sultaniyegâh makamı dizisinin eserinde kullanılan bölümü.

Ey ipek kanatlı seher rüzgârı

Aranağme ve üç kıtanın bestelenmesiyle oluşan eserin aranağmesinde Nihavend makamı kullanılmıştır. Eserin birinci kıtasının ilk dizesinde Çargâh perdesi yerine Nim Hicaz perdesi kullanılarak Neveser makamı duyumu yaratılmıştır. İkinci dizede ise Çargâh perdesi kullanılarak Nihavend makamı sesleri gösterilmiştir. Üçüncü dizede öncelikle Nim Hisar perdesi yerine Dik

Hisar perdesi kullanılarak Arazbar geçkisi, dizenin devamında Hisar ve Eviç perdeleri kullanımıyla Araban geçkisi yapılmıştır. Besteci ikinci kıta öncesi sözsüz olarak bestelediği saz bağlantısında Arazbar geçkisini yinelemiş ve bu geçkiyi ikinci kıtanın iki dizesinde de devam ettirmiştir. İkinci kıtanın üçüncü dizesinde ise Eviç ve Nim Şehnaz perdelerini kullanarak Hicazkâr makamı duyumu yaratmış, ancak makamın tüm özelliklerini göstermemiştir.



Dizi 11. Hicazkâr makamının eserde kullanılan bölümü.

Kıtanın son dizesinde ise Nihavend makamı seslerini kullanan besteci, bu kullanımı son kıtaya da taşıyarak eseri, Nihavend makamı ile sonlandırmıştır.

Florya Florya güneş eğildi suya

Eser, aranağme ve dokuz dizenin bestelenmesinden oluşmaktadır. Eserin birinci, üçüncü ve dokuzuncu dizelerinde aynı sözler ve aynı ezgi kullanılmıştır. Eserin aranağmesinde ve tüm dizelerinde Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve herhangi bir geçki yapılmamıştır. Yalnızca üçüncü ve dördüncü dizeler arasında art arda iki “Ah” hecesi için oluşturulan ezgide, ilk “Ah” hecesi için Hisar ve Eviç perdesi kullanılarak Araban geçkisi yapılmıştır. İkinci “Ah” hecesinde ise Muhayyer perdesi yerine Nim Şehnaz kullanılarak Kürdilihicazkâr makamına küçük bir geçki yapılmıştır.



Dizi 12. Kürdilihicazkâr makamının eserde kullanılan bölümü.

Gel göklere yükselim gel de seninle

Eser zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Zemin bölümünde Nihavend makamı seslerini kullanan besteci, nakarat bölümünün ikinci ölçüsünde Eviç ve Nim Hicaz perdelerini kullanarak Neveser makamı duyumu yaratmıştır.

Gidiyor eski sene yenisine geçelim

Eser aranağme ile başlamıştır. Aranağmenin birinci ve dördüncü ölçüsünde Eviç perdesi kullanımıyla Araban çeşnisini gösteren besteci, eserin devamında Nihavend makamı seslerini kullanarak herhangi bir geçki yapmamış ve eseri Rast perdesinde sonlandırmıştır.

Gönül nedir bilene gönül veresim gelir

Aranağme ile başlayan eser, zemin nakarat ve meyan bölümleriyle devam etmiştir. Eserin aranağme ve zemin bölümünde Nihavend makamı işlenmiştir. Nakarat bölümünde ise Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. Meyan bölümünde ise Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçki yapılmıştır. Meyanın sonunda kullanılan saz kısmı ile yine Arazbar çeşnisi kullanılarak nakarat bölümüne bağlanılmıştır.

Gül sen dalın olayım

Eserin sözleri üç kıtadan oluşmakta ve bütün kıtalar aynı ezgiyle bestelenmiştir. Kıtaların ikinci dizesinin üçüncü ve dördüncü ölçülerinde yalnızca Eviç perdesi kullanımıyla Araban çeşnisini gösteren besteci, eserin diğer kısımlarında Nihavend makamı seslerini kullanmış ve herhangi bir geçki yapmamıştır.

Güller ne hoştur renkler ne ince

Eserin sözleri 11 dizeden oluşmakta ve sözlerden önce bir aranağme bölmesi bulunmaktadır. Eserin aranağmesi ve ilk üç dizesi Nihavend makamı sesleriyle bestelenmiştir. Dördüncü dizede Nim Hisar perdesi yerine Hüseyini perdesi kullanılarak Neva'da Buselik çeşnisi, ardından bu perdeye ilave olarak Eviç perdesi kullanılarak Nişabur çeşnisi gösterilmiştir.



Dizi 13. Nişabur çeşnisi.

Dördüncü dize ile beşinci dize arasında saz kısmı kullanan besteci bu saz payında Gerdaniye'de Buselik çeşnisini vurgulamıştır. Beşinci dizede ise Eviç ve Nim Hicaz perdelerini kullanarak Neveser makamını duyurmuştur. Altıncı dizede tekrar Nihavend makamı seslerini gösteren besteci, altıncı, yedinci ve sekizinci dizelerde Hüseyini ve Nim Hicaz perdesini kullanarak Neva perdesinde Buselik çeşnisini kalış yapmadan göstermiş, ezgiyi Hisar perdesini kullanarak dokuzuncu dizeye

bağlamıştır. Dokuzuncu dizede Hisar ve Nim Hicaz perdeleri kullanımını devam ettirerek Neveser makamına geçiş yapmıştır. 10. dizede sırasıyla Araban, Arazbar ve Araban çeşnilerini kullanmıştır. 11. dizede Nihavend makamı seslerine geri dönen besteci, eseri makamın karar perdesi olan Rast perdesi yerine Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Hatırla ey gönül hoş geçen demi

Eser, aranağme ve 13 dizenin bestelenmesiyle oluşmuştur. Aranağmesi Nihavend makamı sesleri ile başlayan eserin birinci dizesinde Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. İkinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı dizelerde ise Nihavend makamı seslerine geri dönmüştür. Yedinci dizede “Kaldın ümitsiz avare” sözleri Neva’da Sabâ, “Gönül yok derdine çare” sözleri ise Dik Hisar perdesinde Segâh çeşnisiyle bestelenmiş, Dik Hisar’da Segâh çeşnisi için Nim Hisar perdesi de çeşninin yedeni olarak kullanılmıştır.



Dizi 14. Dik Hisar'da Segâh çeşnisi.

Sekizinci, dokuzuncu, 10. ve 11. dizelerde Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanımıyla Araban çeşnisi gösterilmiştir. 12. dizede “Yazık yazık” sözleri Araban çeşnisiyle bestelenmiş, devamında “Ah” lafzı kullanılmış ve bu lafızdan itibaren dizenin sonuna kadar Tiz Segâh perdesi kullanılarak Muhayyer’de Uşşak çeşnisi sesleri gösterilmiştir.



Dizi 15. Muhayyer'de Uşşak çeşnisi.

13. dizede Eviç ve Nim Hicaz perdeleriyle birlikte Neveser makamına geçilmiş ve eser Neveser makamı duyumuyla Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Hayatın her neşesini evlilik verir insana

Aranağme ve 10 dizeden oluşan eserin aranağmesi ve ilk altı dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Yedinci dizede Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar çeşnisi gösterilmiş ve bu çeşni sekizinci dizenin ilk ölçüsünde de devam etmiştir. Sekizinci dizenin üçüncü ölçüsünden itibaren tekrar Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve eser bu makam ile sonlandırılmıştır.

Hem neşelen hem dans eyle

Eser aranağme ve 12 dizenin bestelenmesiyle oluşmaktadır. Eserin aranağmesi ve ilk dizesinde Nihavend makamı kullanılmıştır. İkinci dizede Gerdaniye'de Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Üçüncü dizede Nihavend makamı seslerine geri dönülmüş ve dördüncü dizede de Nihavend makamı kullanılmaya devam etmiştir. Beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci dizelerde Yegâh'ta Kürdi çeşnisi kullanılmıştır.



Dizi 16. Yegâh'ta Kürdi çeşnisi.

Dokuzuncu dizede Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşnisi gösterilmiş ve bu çeşni 10. dizede de devam etmiştir. 10. dizede Arazbar çeşnisine ek olarak Şehnaz perdesi de kullanılmıştır. Bu çeşnilerin ardından 11. dizede Rast'ta Kürdi çeşnisi gösterilmiştir.



Dizi 17. Rast'ta Kürdi çeşnisi.

Dokuzuncu, 10. ve 11. dizedeki çeşniler bir araya geldiğinde bu dizelerde Kürdilihicazkâr makamına geçki yapıldığı görülmüştür. Eserde 11. dizeden sonra birinci dizeye geri dönülmüş ve eser Neva perdesinde sonlandırılmıştır.

İçimde bir hüznün var bilmem neye üzgünüm

Dokuz dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin ilk dizesinde Eviç perdesi kullanımıyla Araban çeşnisi gösterilmiş, ikinci dizede Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılarak Nihavend makamı seslerine geri dönülmüştür. Nihavend makamı etkisi beşinci dizeye kadar sürdürülmüştür. Beşinci ve altıncı dizede Şehnaz, Segâh ve Zirgüle perdeleri kullanılarak Zirgüleli Suzinak makamına geçilmiştir.



Dizi 18. Zirgüleli Suzinak makamı dizisinin eserde kullanılan bölümü.

Altıncı dizenin “severim için için” sözlerinden eserin sonuna kadar Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve eser Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

İlkbahara bürünmüşsün

Eser aranağme ve iki kıtanın bestelenmesiyle oluşmuştur. Eserin aranağmesi ve ilk kıtanın ilk iki dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Eserin üçüncü dizesi Gerdaniye perdesi vurgulanarak başlamıştır. Dizede sırasıyla Gerdaniye’de Buselik, Neva’da Uşşak, Çargâh’ta Nikriz çeşnileri gösterildikten sonra dördüncü dizede Arazbar ve Araban çeşnileri kullanılarak Kürdilihicazkâr makamına geçki yapılmıştır.



Dizi 19. Çargâh'ta Nikriz çeşnisi.

Dizenin son iki ölçüsünde Neva’da Buselik çeşnisiyle Sultaniyegâh makamına geçilmiştir. İkinci kıtanın ilk üç dizesinde de devam eden Sultaniyegâh makamı geçkisinin ardından dördüncü dizede Nihavend makamı seslerine geri dönülerek eser, Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

İstanbul biricik dünya güzeli

Aranağme ve bir kıtanın bestelenmesiyle oluşan eserin aranağme ve ilk iki dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Aranağmedeki Nim Hicaz perdesi Nihavend makamı dizisindeki Neva’da Kürdi çeşnisinin yedeni olarak, birinci dizedeki Eviç ve Mahur perdeleri ise altere ses olarak kullanılmıştır. Üçüncü dizede Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçilmiş ancak bu değişiklikler dördüncü dizede düzeltilerek Nihavend makamına geri dönmüş ve eser Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle

Aranağme ve 11 dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin ilk üç dizesinde kullanılan ezgi, dördüncü, beşinci ve altıncı dizelerde de aynı olarak kullanılmıştır. Eserin aranağmesi ve ilk altı dizesinde Nihavend makamı kullanılmıştır. Yedinci dizede kullanılan Nim Şehnaz perdesiyle Kürdilihicazkâr makamına geçilmiş ve bu geçki 10. dizeye kadar sürdürülmüştür. 10. dizenin ilk iki ölçüsünde Rast perdesinde Hicaz çeşnisi kullanılmış, devamında ise Nihavend makamı seslerine geri dönülerek eser, Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Kırpıklarının gölgesi güllerle bezenmiş

Eser aranağme, zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Aranağmenin ilk iki ölçüsünde Nim Hicaz ve Eviç perdeleri kullanımıyla Neveser makamı gösterilmiş ardından Nihavend makamı sesleri kullanılarak aranağme sonlandırılmıştır. Aranağmede Hicaz perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. Eserin zemin bölümünde de yinelenen Neveser makamının ardından nakarat bölümünde Nihavend makamı kullanılmıştır. Eserin meyan bölümünde Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşni gösterilmiş ve ezgi nakarat bölümüne bağlanarak sonlandırılmıştır.

Köyümün benzeri yok bu illerde

Eser aranağme ve iki kıtanın bestelenmesiyle oluşmuştur. Eserin aranağmesi ve birinci kıtanın ilk dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. İkinci dizede Hüseyini, Hicaz ve Segâh perdeleri kullanılarak Çargâh'ta Hicaz ve devamında Kürdi'de Nikriz çeşnileri gösterilmiştir.



Dizi 20. Çargâh'ta Hicaz çeşni.



Dizi 21. Kürdi'de Nikriz çeşni.

Eserin Üçüncü dizesinden itibaren Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve eser Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Kutlu olsun vezirimiz

Aranağme ve beş dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin tamamında Nihavend makamı kullanılmış ve herhangi bir geçki yapılmamıştır.

Mehtab gümüştan oya

Aranağme ile başlayan eserin sözleri üç kıtadan oluşmaktadır. Aranağmenin ilk dört ölçüsü Nihavend makamında bestelenmiştir. Beşinci ölçüden itibaren Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşni gösterilmiş ve bu çeşni ilk kıtanın sonuna kadar devam ettirilmiştir. İkinci kıtanın

birinci dizesinden dördüncü dizesine kadar Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçki yapılmış, dördüncü dizede ise Nihavend makamı seslerine geri dönmüştür. İkinci kıtanın ardından bestelenen saz payında Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar çeşni yinelenmiş ve bu çeşni kıtanın üçüncü dizesine kadar sürdürülmüştür. Üçüncü kıtanın son iki dizesinde ise yine Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve eser sonlandırılmıştır.

Mehtaba bürünmüş gece

Aranağme ve 12 dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin aranağme ve ilk dört dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Beşinci ve altıncı dizede Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar, yedinci ve sekizinci dizede Eviç ve Hisar perdeleri kullanımıyla Araban çeşni gösterilmiştir. Dokuzuncu dizede Nim Şehnaz perdesi kullanımıyla Kürdilihicazkâr makamına kısa bir geçki yapılmıştır. 10. dizede ise yine Nihavend makamı gösterilerek eser sonlandırılmıştır.

Menekşelendi sular

Eser aranağme, iki kıta ve nakarat olarak kullanılan iki dizenin bestelenmesinden oluşmuştur. Aranağme, ilk kıta ve nakaratın ezgilendirilmesinde Nihavend makamı kullanılmış ancak aranağmede Eviç ve Dik Hisar perdeleri altere ses olarak kullanılarak herhangi bir geçki yapılmamıştır. Gerdaniye perdesi vurgusuyla başlayan ikinci kıtanın birinci dizesinde Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşni, ikinci dizenin ilk üç ölçüsünde ise Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşni gösterilmiştir. İkinci dizenin son üç ölçüsünde Arazbar çeşnisinin yinlendiği eserin son iki dizesinde Mahur, Nim Hicaz ve Nim Şehnaz perdeleri kullanılmıştır. İkinci kıtada kullanılan çeşniler göz önünde bulundurulduğunda Kürdilihicazkâr makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Mestim bu gece coşkunum şenim

Eser, aranağme ve 13 dizenin bestelenmesinden oluşmaktadır. Aranağme ve ilk altı dizede Nihavend makamını kullanan besteci, yedinci dizede Dik Hisar perdesi ile Arazbar çeşnisini göstermiş ve devamındaki üç dizede Nihavend makamı seslerine geri dönmüştür. 11. dizede Dik Hisar perdesi kullanan besteci Arazbar çeşnisini yinelemiştir. 12. ve 13. dizede Nihavend makamını tekrar işleyen besteci eseri Gerdaniye perdesinde sonlandırmıştır.

Ne bekleyen kimsem var

Eser, aranağme ve 21 dizenin bestelenmesiyle oluşturulmuş ve eserin tamamında Nihavend makamı kullanılarak herhangi bir geçki yapılmamıştır.

Ne dert kalır ne hüzn

Aranağme ve 12 dizenin ezgilendirilmesiyle oluşan eserin aranağmesi ve ilk dört dizesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Beşinci ve altıncı dizede Eviç perdesi kullanımıyla Araban çeşnisi gösterilmiş ve devam eden iki dizede Nihavend makamına geri dönmüştür. Dokuzuncu dizede Dik Hisar ve Mahur perdeleri kullanılarak Neva'da Sabâ çeşnisi gösterilmiş ve devamındaki dizelerde Nihavend makamı sesleri tekrarlanarak eser sonlandırılmıştır.

Ne kınalı yar olur

Eser zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Besteci eserin tamamında Nihavend makamını kullanmış ve herhangi bir geçki yapmamıştır. .

Neden uzaklaşıyor saadet aramızdan

12 dizenin bestelenmesiyle oluşan eserde, üçüncü ve dördüncü dize nakarat olarak kullanılmış ve her iki dizeden sonra tekrarlanmıştır. Eserin ilk sekiz dizesinde Nihavend makamı sesleri kullanılarak herhangi bir geçki yapılmamıştır. Sekizinci dizeden sonra "Ah" hecesi kullanılmış ve bu hecenin ezgilendirilmesinde Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. Dokuzuncu dizede de devam eden Arazbar çeşnisinin ardından 10. dizede Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşnisi gösterilmiştir. 11. ve 12. dizede yine Nihavend makamı sesleri kullanılarak eser sonlandırılmıştır.

Nedir suçum yüce Tanrım

Aranağme ve 12 dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin aranağmesi ve birinci dizesinde Nihavend makamı sesleri kullanılmıştır. İkinci dizede Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamı duyumu yaratılmıştır. Üçüncü ve dördüncü dizesinde Nihavend makamı seslerinin yinelendiği eserin beşinci ve altıncı dizesinde Dik Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. Yedinci ve sekizinci dizelerde Acem perdesinin yerini Eviç perdesi almış ve Araban çeşnisi gösterilmiştir. Sekizinci dizeden sonra "Ah" hecesi kullanılarak devam eden ezgide Dik

Hisar ve Mahur perdeleriyle Neva’da Sabâ çeşni kullanılmış ve bu çeşni dokuzuncu ve 10. dizede devam ettirilmiştir. 11. ve 12. dizede Nihavend makamı seslerine geri dönmüş ve eser, Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

O gözler siyah gözler

Aranağme ile başlayan eserin sözlüğü üç kıtadan oluşmaktadır. Aranağme ve birinci kıta Nihavend makamında bestelenmiş, aranağme ve birinci dizinin birinci ölçülerinde Nim Hicaz perdesi, üçüncü dizinin ikinci ölçüsünde Hicaz perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. İkinci kıtanın ilk iki dizesinde Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşni, son iki dizesinde Acem ve Hüseyini perdeleri kullanılarak Neva’da Buselik çeşni gösterilmiştir. Üçüncü kıtanın ilk iki dizesinde Nim Hicaz ve Eviç perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçki yapılmış, kıtanın son iki dizesinde Nihavend makamı sesleri kullanılarak ilk kıtaya geri dönmüş ve eser Nihavend makamı ile sonlandırılmıştır.

Oh ne güzel şey çalsın

Eser aranağme ve altı dizinin bestelenmesiyle oluşmuştur. Aranağme ve birinci dize Nihavend makamında bestelenmiş, aranağmede Eviç, Hüseyini ve Nim Şehnaz perdeleri altere ses olarak kullanılmıştır. İkinci dizede Hisar perdesi yerine Hüseyini perdesi kullanılarak Neva perdesinde Buselik çeşni gösterilmiştir. Üçüncü dizinin ilk üç ölçüsünde Nihavend makamı kullanılırken dördüncü ölçüsünde Neva’da Buselik çeşni yinelenmiştir. Dördüncü dizinin ilk ölçüsünde de sürdürülen Neva’da Buselik çeşnisinin ardından ikinci ölçüde tekrar Nihavend makamı seslerine geri dönmüştür. Beşinci dizede Eviç ve Nim Şehnaz perdeleri kullanılarak Araban çeşni gösterilmiştir. Altıncı dizeden itibaren yine Nihavend makamı sesleri kullanılarak eser sonlandırılmıştır. Altıncı dizede Hüseyini ve Eviç perdeleri altere ses olarak kullanılmıştır.

Okurken aşk kitabını

Eser aranağme ve dört dizinin bestelenmesiyle oluşmuştur. Birinci-üçüncü ve ikinci-dördüncü dizeler aynı ezgi kullanılarak bestelenmiştir. Aranağme, Nihavend makamı sesleriyle bestelenmiştir. Nihavend makamıyla devam eden eserin birinci dizesinin sonunda Araban çeşni kullanılmıştır. Bir ölçü kadar kullanılan Araban çeşnisinin ardından ikinci dize de Nihavend makamı sesleriyle bestelenerek eser sonlandırılmıştır.

perdeleriyle Neveser makamı gösterilmiştir. Nakarat bölümünün tamamında Nihavend makamı kullanılarak herhangi bir geçki yapılmamıştır. Meyan bölümünde Dik Hisar ve Mahur perdeleri kullanılarak Neva perdesinde Sabâ geçkisi yapılmıştır.

Saçından kokular çalarken

Aranağme ile başlayan eserde, aranağme ve diğer tüm bölümler boyunca Nihavend makamı kullanılmış ve herhangi bir makama geçki yapılmamıştır.

Sararmış çiçeğim

Esere aranağme ile başlayan besteci, eserin tamamında Nihavend makamını kullanmayı tercih etmiş ve makamsal bir geçki yapmamıştır.

Sen her zaman kalbimdesin

Eser, aranağme ve 15 dizenin bestelenmesinden oluşmaktadır ve eserin ikinci ve üçüncü dizesiyle, sekizinci-dokuzuncu, 14.-15. dizeleri aynı sözleri içermektedir. Aynı olan bu sözler ezgisel olarak da birbiriyle aynı bestelenmiştir. Eserin aranağmesiyle birinci, ikinci ve üçüncü dize Nihavend makamında bestelenmiştir. Dördüncü dizede Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşnisi gösterilmiştir. Nim Hicaz perdesi de bu çeşninin yedeni olarak kullanılmıştır. Araban çeşnisiyle devam eden beşinci, altıncı ve yedinci dizenin ardından sekizinci ve dokuzuncu dizede Nihavend makamına geri dönmüştür. 10. ve 11. dizede Nim Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. 12. ve 13. dizede Araban çeşnisi yinelenmiştir. 14. ve 15. dizeler yine ikinci ve üçüncü dizenin ezgisiyle Nihavend makamında bestelenmiş ve eser Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Sevgi kanunun aldım o ilahi sesini

Aranağme, zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşan eserin aranağmesi Nihavend makamı sesleri ile bestelenmiştir. Nihavend makamı ile devam eden zemin bölümünün beşinci altıncı ve sekizinci ölçüsünde altere ses olarak Segâh perdesi kullanılmıştır. Bölümün son ölçüsünde Nim Hicaz perdesi kullanılarak Rast'ta Nikriz çeşnisi gösterilmiştir.



Dizi 23. Rast'ta Nikriz çeşnisi.

Zemin bölümünün ardından nakarat bölümünde de Nihavend makamı kullanılmaya devam edilmiştir. Meyan bölümünün ilk dört ölçüsünde Eviç perdesi kullanılarak Araban çeşnisi, Nim Hisar perdesi kullanılarak Arazbar çeşnisi yapılmıştır.

Sevgilim senden ırak cana

Aranağme ve beş dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin aranağme ve ilk dört dizesinde Nihavend makamı seslerini kullanan besteci, herhangi bir geçki yapmayı tercih etmemiştir. Son dizede ise Nim Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesini kullanan besteci, Arazbar çeşnisini göstermiştir.

Tahirim can tahirim benim

Eser, aranağme ve beş dizenin bestelenmesinden oluşmuştur. Eserin aranağmesi Nihavend makamı sesleri ile bestelenmiştir. Eserin birinci dizesinde Nim Hicaz perdesi kullanılarak Rast perdesinde Nikriz çeşnisi gösterilmiş ve Neveser makamı duyumu yaratılmıştır. İkinci dize altı ölçüde bestelenmiş ve ilk iki ölçü Neveser duyumu devam ettirilmiştir. Devamındaki iki ölçü Nihavend makamı sesleri kullanılmış ancak son iki ölçüde tekrar Neveser makamı seslerine geri dönmüştür. Üçüncü dizede Nim Hisar perdesi yerine Dik Hisar, Gerdaniye perdesi yerine Mahur perdeleri kullanılarak Neva perdesinde Sabâ geçkisi yapılmıştır. Dizenin sonundaki “Tahir'im” sözüne kadar devam eden Sabâ geçkisinin ardından Nihavend makamı sesleri kullanılmıştır. Son dizede ise Neveser makamı seslerinin tekrarlanmasıyla eser, Rast perdesinde sonlandırılmıştır.

Tez geçse de bir sevgide

Eser aranağme ve iki kıtanın bestelenmesinden oluşmuştur. Birinci kıtanın ikinci dizesi nakarat olarak kullanılmış ve her iki kıtanın üçüncü dizesinden sonra nakarat dizesine geri dönmüştür. Eserin Nihavend makamıyla bestelenen aranağmesinin ardından ilk kıtanın birinci dizesinde Dik Hisar perdesi kullanımıyla Arazbar çeşnisi gösterilmiştir. Nihavend makamı seslerinin yinelendiği ikinci dizenin ardından üçüncü dizede Arazbar çeşnisi tekrarlanmış ve nakarat dizesine geri dönmüştür. İkinci kıtanın ilk dizesinde sırasıyla Segâh'ta Segâh ve Rast'ta Rast çeşnileri

kullanılarak Sazkâr makamına, ikinci dizede Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamına geçki yapılmıştır.



Dizi 24. Segâh'ta Segâh çeşnisinin eserde kullanılan bölümü.



Dizi 25. Rast'ta Rast çeşnisi.

Üçüncü dizede Nihavend makamı gösterilmiş ve nakarat dizesi tekrarlanarak eser sonlandırılmıştır.

Toprak al kanlara boyandı

Eser, aranağme ve bir kıtanın bestelenmesinden oluşmuştur. Aranağmenin üçüncü ölçüsünde Tiz Buselik, on üçüncü ölçüsünde Hüseyini ve Buselik, on dördüncü ve on beşinci ölçülerinde Buselik perdeleri kullanılmıştır. Bu perdeler Nihavend makamının kullandığı sesler olmamakla birlikte bu perdelerin kullanıldıkları ölçülerde herhangi bir makam geçkisinde bulunmadığı görülmüştür. Sözlere geçildiğinde ise, eserin birinci ve ikinci dizesinde Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neveser makamı geçkisi yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde Nihavend makamı sesleri kullanılarak Rast perdesinde eser sonlandırılmıştır.

Vakti gelince gönül başlar

Eser aranağme, zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Aranağmenin ilk ölçüsünde Nihavend makamı seslerini kullanan besteci, ikinci ölçüde Eviç ve Nim Hicaz perdelerini kullanarak Araban çeşnisini göstermiştir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Nihavend makamı seslerine tekrar geri dönmüştür. Üçüncü ölçüde Zirgüle perdesini altere ses olarak kullanmıştır. Eserin zemin bölümünde de Nihavend makamı seslerini kullanan besteci, nakarat bölümünün ikinci ölçüsünde Arazbar, dördüncü ölçüsünde Araban çeşnisini göstermiş ve devamında Nihavend makamı seslerini kullanmıştır. Meyan bölümünde Eviç perdesiyle birlikte Neva'da Hicaz Gerdaniye'de Buselik çeşnilerini kullanarak Araban geçkisi yapmış ve tekrar nakarat bölümüne geçerek eseri sonlandırmıştır.

Yalnız seni sevdim

Aranağme ve dokuz dizenin bestelenmesiyle oluşan eserin aranağmesi Nihavend makamında bestelenmiştir. Aranağmenin ardından birinci dizede Nim Hicaz ve Eviç perdeleri kullanımıyla Neveser makamı gösterilmiştir. İkinci dizede Nihavend makamının tekrarlanmasının ardından üçüncü dizede Dik Hisar perdesi kullanılarak Araban çeşni gösterilmiştir. Yine Nihavend makamının kullanıldığı dördüncü dizenin ardından bir saz kısmı bestelenmiştir. Bu saz kısmının ilk üç ölçüsünde Araban çeşni kullanılırken saz kısmının dördüncü ölçüsünden eserin sonuna kadar Nihavend makamı sesleri kullanılmış ve eser Gerdaniye perdesinde sonlandırılmıştır.

Yurdunu Allah'a bırak

Eser aranağme ile başlamıştır. Aranağmede Nihavend makamını kullanan besteci, Nihavend makamı kullanımını eserin sonuna kadar devam ettirmiş ve eserde herhangi bir geçki yapmamıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Sadettin Kaynak'ın eserleri vasıtasıyla Nihavend makamını ve bu makamdaki eserlerinde kullandığı geçkileri tespit etmek için gerçekleştirilmiştir. Kaynak'ın yalnızca Nihavend makamında bestelediği 55 eser çeşni ve geçki açısından analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında ulaşılan sonuçlar alt problemlere uygun şekilde açıklanmıştır.

Birinci alt problem “Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Türk müziğinde makamların, karar perdesinde sonlandırılması gerekliliği vardır. Ayrıca eserlerin genellikle makamın seslerini kullanarak bitirilmesi geleneğin bir parçası haline gelmiştir. Sadettin Kaynak'ın, incelenen 55 eserden 18'ini Gerdaniye perdesinde, birini ise Neva perdesinde bitirdiği, yine bu eserlerden altısını Neveser makamıyla birini de Nikriz makamıyla bitirdiği görülmüştür. Bu bağlamda Kaynak'ın Nihavend makamını geleneğe aykırı şekilde de kullandığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuç, makam tariflerinde ya da nazariyat kurallarında bir değişim oluşturabilecek niteliktedir.

İkinci alt problem “Sadettin Kaynak, Nihavend makamındaki eserlerinde çeşni kullanımını nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Sadettin Kaynak Nihavend makamında bestelediği eserler içerisinde toplamda 19 çeşni kullanmıştır. Bu çeşnilerden 55 eserin 28'inde olmak üzere en çok Arazbar çeşnisini, birer eser

olmak üzere en az Rast'ta Acem, Nişabur, Dik Hisar'da Segâh, Muhayyer'de Uşşak, Yegâh'ta Kürdi, Rast'ta Kürdi, Çargâh'ta Nikriz, Çargâh'ta Hicaz, Kürdi'de Nikriz, Segâh'ta Segâh ve Rast'ta Rast çeşnilerini kullandığı görülmüştür. Bu çeşnilerin dışında, 25 eserde Araban, sekiz eserde Neva'da Sabâ, altı eserde Neva'da Buselik, beş eserde Gerdaniye'de Buselik ve üç eserde Rast'ta Nikriz çeşnilerini kullanmıştır. Bestecinin çeşni açısından genellikle Nihavend makamında kullanılan çeşnileri kullandığı sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt problem “Sadettin Kaynak, Nihavend makamındaki eserlerinde geçki kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamındaki eserlerinde sekiz farklı makama geçki yaptığı görülmüştür. Bestecinin Nihavend makamı içerisinde 55 eserin 24'ünde olmak üzere en çok Neveser makamını kullandığı görülmüştür. Diğer makamların kullanım sıklıklarının ise sırasıyla sekiz eserde Kürdilihicazkâr, ikişer eserde Hicazkâr-Sultaniyegâh-Zirgüleli Suzinak, birer eserde Sabâ Buselik-Sazkâr-Uşşak olduğu, Sabâ-Buselik ve Uşşak makamlarını ise Neva perdesinde kullandığı görülmüştür.

Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamı kullanımı ve bu makam içerisindeki çeşni-geçki kullanımlarının genellikle geleneğe uygun olduğu, makamı bu açılardan nadiren de olsa geleneğe aykırı şekilde kullandığı sonucuna varılmıştır.

Sadettin Kaynak'ın Nihavend makamındaki eserleri üzerinde yapılan bu çalışmanın, bestecinin diğer makamlardaki eserlerine ve diğer bestecilerin eserlerine de uygulanması önerilmektedir. Bu incelemeler neticesinde Türk müziğinin makamsal evrimini görebilmek açısından yapılan bu ve benzeri çalışmaların incelenerek yeni nazari tanımlar oluşturulması da önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde türler ve biçimler*. İzmir: Can Ofset.

Arel, H. S. (1993). *Türk Müsıkisi Nazariyatı Dersleri* (Hazırlayan: Onur Akdoğu), (İkinci Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arslan, Y. (2018). *Türk Sanat Müziği Şarkı Türü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Ana Bilim Dalı.

Biçer, F. (2007). *Kürdilihicazkâr Makamını Terkiî Eden Bestekâr Hacı Arif Bey'in Hayatı ve Kürdilihicazkâr Eserlerinin Makamsal Olarak İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı.

- Çetin, T. (2019). *Prof. Dr. Selahattin İçli'ye Ait TRT Repertuvarında Yer Alan Kürdilihicazkâr Makamındaki Eserlerin Makam Analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Kaçar, G. Y., (2012). *Türk Müsikisi Rehberi*. (İkinci Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi* (Otuzuncu Basım). Ankara Nobel Yayıncılık.
- Korkmaz, E. (2020). *Abdülbaki Nasır Dede Makam Teorisine Göre Neyzen Salih Dede Eserlerinin Makamsal Analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı.
- Kutluğ, Y., F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar (İnceleme)*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Özçelik, H., O. (2023). *Kantemiroğlu Edvârî'ndeki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziği Nazariyatı Tarihi Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı Türk Müziği Bilim Dalı.
- Özdemir, S. (2007). Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak. Z. Dilek vd. (Ed.). 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları) Kongresi Bildiri Kitabı* (s. 573-586) içinde. Tandoğan, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1990). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I* (Birinci Baskı). Orient Yayınları.
- Şahin, N. (2019). Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1) s. 146-162.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuvarı Arşivi.
- Tuluk, K., H. (2019). *Zeki Arif Ataergin'in Kürdilihicazkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal Yönden İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik* (inceleme ve gerçeği araştırma). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türkoğlu, N.,S. (2014). *Sadettin Kaynak'ın Türkü Adını Verdiği Eserlerinin Farklı Açılardan İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. Baskı).

Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

In Turkish music, maqam definitions have been made by theorists for centuries. In these descriptions, it is seen that some maqams have maintained their existence unchanged, while some maqams have undergone changes. In the theoretical development process that has continued since Safiyyuddin Urmevi, who is accepted as the founder of the systematical school, maqams have developed, changed and transformed depending on various reasons. One of the important sources of these changes has been the use of maqam by the composers. The pitches used by the composers in their composes and the transitions they made depending on this either changed the identity of the maqam by taking part in the use of the maqams or paved the way for the formation of a new maqam. Transitions are used in composes in two ways as temporary or permanent. Some theoreticians divide these transitions into two categories in terms of transition techniques, as near and far transitions. The transitions used by the composers to remove the monotonous composes can sometimes become the identity of the maqam over time. For this reason, it is thought that examining the composes of composers in order to see the evolution of the maqams will help to transfer and develop the maqams in a cause-effect relationship in Turkish music theory. When we look at the use of transitions by Turkish music composers, Sadettin Kaynak, one of the important composers of the 20th century, stands out especially with the transitions in his composes. In this context, the subject of the study was determined as "Examination of the composes composed by Sadettin Kaynak in the Nihavend maqam in terms of maqam and transition". As a song and fantasy composer, Kaynak has contributed hundreds of composes to Turkish music, as well as making adaptations to some Turkish films, especially 85 Egyptian films. However, in terms of composition techniques in his composes, he uses procedural transitions as well as modal transitions. The notes of only 269 composes of Kaynak are accessed.

METHODOLOGY

In this qualitative study, data were obtained by literature review and scanning model, one of the descriptive research methods, was used. In the study, the works belonging to Sadettin Kaynak were

determined by examining the existing Turkish music repertoire. TRT repertoire and "Notam" program belonging to Aytaç Ergen were used to determine the works, and 269 works belonging to Kaynak were identified. Among the identified works, the maqam in which the composer composed the most was determined as the Nihavend maqam. The work was examined in the form of 55 songs in the nihavend maqam and the notes of which can be reached. The different versions of Kaynak's 55 songs in Nihavend makam were compared and the oldest writing, the note, was taken as a basis for analysis. Lyrics consisting of four lines were generally used in the song form, and the first line was called "ground", the second and fourth lines were called "refrain", and the third line was called "licorice". However, works with more than one stanza are explained by numbering from the first line (first line, second line... tenth line, etc.).

Identified works were analyzed with descriptive analysis. The works are explained in alphabetical order according to their words and examined only in terms of the use of maqams and transitions. In the examination of the use of makam, the quartet and the quintet in the Arel theory were evaluated as flavors. The flavors and transitions used in the works were written with the "Finale2014" program and shown as figures where they were first used, and the same flavor or transition was not re-formed afterwards. The flavors and maqam scales were written based on the parts used by the composer in the works. Changes in the works that do or do not create a flavor due to the instant changer sign are accepted as altered sound.

RESULTS AND SUGGESTIONS

The 55 works that Kaynak composed only in the Nihavend makam were analyzed in terms of flavor and transition. The results obtained in the light of the findings are explained in accordance with the sub-problems.

The first sub-problem is "How is Sadettin Kaynak's use of the Nihavend maqam?" results for the question;

In Turkish music, there is a necessity for the maqams to be terminated at the decision pitch. In addition, it has become a part of the tradition to finish the works using the sounds of the maqam. It is seen that Sadettin Kaynak finished 18 of the 55 works in Gerdaniye pitch and 1 in Neva pitch, and he completed 6 of these works in Neveser maqam and 1 in Nikriz maqam. In this context, it was concluded that Kaynak used the maqam Nihavend in a way contrary to tradition. This result can create a change in maqam descriptions or theory rules.

The second sub-problem is "How is the use of seasonings in Sadettin Kaynak's works in Nihavend maqam?" results for the question;

Sadettin Kaynak used a total of 19 flavors in the works he composed in the Nihavend maqam. Among these flavors, 28 of 55 works, the most Arazbar flavors, at least Acem in Rast, Nişabur, Segah in Dik Hisar, Uşşak in Muhayyer, Kürdi in Yegah, Kürdi in Rast, Çargah. It has been seen that he used the flavors Nikriz in ta, Hicaz in Çargah, Nikriz in Kürdi, Segah in Segah and Rast in Rast. Apart from these flavors, he used the flavors Araban in 25 works, Sabâ in Neva in 8 works, Buselik in Neva in 6 works, Buselik in Gerdaniye 5 works and Nikriz in Rast 3 works. It was concluded that the composer generally used the flavors used in the Nihavend maqam. The third sub-problem is "How is the use of transitivity in Sadettin Kaynak's works in Nihavend maqam?" results for the question;

It has been observed that Sadettin Kaynak made transitions to 8 different maqams in his works in the Nihavend maqam. It has been seen that the composer uses the Neveser maqam the most, including 24 of 55 works within the Nihavend maqam. It has been observed that the frequency of use of other maqams is Kürdilihicazkar in 8 pieces, Hicazkar-Sultaniyegah-Zirgüleli Suzinak in 2 pieces, Sabâ Buselik-Sazkar-Uşşak in 1 piece, and Sabâ-Buselik and Uşşak makams are used in Neva pitch, respectively.

It has been concluded that Sadettin Kaynak's use of the Nihavend maqam and the use of flavors in this maqam are generally in accordance with the tradition, and he rarely uses the maqam in a way that is against the tradition in these respects.

It is suggested that this study on Sadettin Kaynak's works in the Nihavend maqam should be applied to the composer's works in other maqams and to the works of other composers. As a result of these examinations, it is suggested that new theoretical definitions be created by examining these and similar studies in order to see the maqamic evolution of Turkish music.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1308105>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

AYSEL GÜREL ŞARKILARINDA “KADIN”

GÖKÇE, Elif Nun¹

ÖZ

Aysel Gürel, yirminci yüzyıl, Türk popüler müzik tarihinin şüphesiz en üretken ve en sıra dışı söz yazarlarından biridir. Her ne kadar tür açısından “Türk Pop Müziği” adı altında çalışmış gibi düşünülse de yaşamı boyunca müzik türlerinin hemen hepsinde ürün verdiği görülmektedir. Gerek sanat yaşantısında, kadın sorunsalı üzerine yazdıkları gerekse sosyal yaşamda sergilediği imajıyla unutulmayacak bir ikondur.

Tam adıyla Gönül Aysel Gürel, Cumhuriyet çocuğudur ancak, O doğduğunda Cumhuriyet henüz 5 yaşında bir bebektir. Kadın olarak dünyaya gelmiş olmanın dezavantajını ilerleyen yıllarda anlayacaktır. İyi bir ailede dünyaya gelmesi ve sahip olduğu iyi bir eğitim imkânı, onu toplum gerçeğinden uzakta tutamayacaktır.

¹ Öğr. Gör. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, elifnungokce@mgu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5799-2843>

Osmanlı geleneğinde, kadının toplumdaki yeri ve toplumun kadına bakışı ne yazık ki Cumhuriyet kurulduğu an değişmemiştir, değişmemiştir. Türkiye toplumu geçmişin izleriyle yol almaktadır Şarkı sözü yazarlığı serüveninde, düşünceleri ve eserleriyle ortaya koyduğu cesur, içten yaklaşımları, kadınların sosyal yaşamdaki statü, değişim ve gelişimleriyle yakından ilgilidir.

Sanatçı, hayata karşı son derece muhalif bir ruhtur. Bir kadın olarak çetin bir yaşam mücadelesi içinden gelmiş, tüm kadınların sesi olmayı başarmıştır.

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi kullanılarak betimsel içerik analizi yöntemi esasına dayanarak yapılmıştır. Bu araştırma içinde paylaşılan eser listesi, kayıt altına alınmış 707 (yedi yüz yedi) eserle sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Söz, Müzik, Şarkı, Kadın, Toplum.

WOMEN IN AYSEL GÜREL'S SONGS

Abstract

Aysel Gürel is undoubtedly one of the most productive and extraordinary songwriters in the twenty century Turkish popular music history. Although it is thought to have worked under the name of "Turkish Pop Music" in terms of genre, it is seen that it produced products in almost all music genres throughout his life.

Gönül Aysel Gürel, with her full name, is a child of the republic, but when she was born, the republic was just a 5-year-old baby. He will understand the disadvantage of being born as a woman in the coming years. Being born in a good family and having a good education opportunity will not keep her away from the reality of society.

In the Ottoman tradition, the place of women in society and the society's view of women, unfortunately, did not change when the republic was founded. Turkish society is moving forward with the traces of the past.

She is an unforgettable icon both in her art life, with her writings on the women's problematic and with the image she displayed in social life. Her brave, sincere approach, which she put forward with her thoughts and works in her songwriting adventure, is closely related to the status, change and development of women in social life.

Aysel Gürel is a very oppositional spirit to life. As a woman, she came through a tough life struggle and managed to be the voice of all women.

This study was conducted on the basis of descriptive content analysis method using qualitative research method. The list of works shared in this research is limited to 707 (seven hundred and seven) works that have been registered.

Keywords: Word, music, song, woman, society.

GİRİŞ

O, Türk popüler müzik dünyasında, yirminci yüzyılın şüphesiz en çılgın kadını, yakınlarına göre namı diğer ‘Deli Aysel’dir. Öyle ki; Aysel Gürel için, Taksim’den Beşiktaş’a çöp kamyonuna otostop çekerek inmek sıradan bir haldir. En sevdiği yer Beşiktaş çarşısı, pazarıdır. Rengârenk, sıra dışı perukları ile görmeye alışık olduğumuz, hemen herkesin sevdiği bir söze, dizeye nefis etmiş Aysel Gürel, nasıl bir kadındır, kimdir?

Babası Ali Rıza Gürel Beyefendi savcı, annesi Kamile Kezban Hanımefendi ebedir. Gönül Aysel Gürel, 7 Şubat 1928’de Denizli’de doğmuş, babasının görevi sebebiyle ilkokul ve ortaokul eğitimini Trabzon’da almıştır. Üç kardeşirler, bir abisi ve bir ablası vardır. Çocukluğu Trabzon’da sokaklarda, sur tepelerinde geçen son derece hareketli hatta Kızı Müjde Ar’ın deyimiyle yaramaz bir çocuktur. Sanatçı, ilerleyen yaşlarında kendini tanımlarken her daim hiperaktif olduğunu söyler. Çocukluğunda en çok sokakta oynadığı oyunlardan beslenir. İlk şiirini beş, altı yaşlarındayken yazar. Ali Rıza Bey, eve bayram için bir koyun alır. Gürel, koyunun adını Mido koyar. Kurban Bayramı geldiğinde koyun kesilir. Aysel Gürel’in şairliği orada, bu olayla başlar. Şu ağıtı yakar;

“Benim bir kuzum vardı ismi Mido

Kayboldu gitti kayboldu gitti...”

Lise eğitimini İstanbul Erenköy Kız Lisesi’nde almış, üniversite eğitimini ise İstanbul Aysel Gürel, sanata ve Cumhuriyetin kazanımlarına değer veren bir ailenin çocuğudur. İlk sahne tecrübesini on beş yaşında, Trabzon Halk Evi’nde orta son sınıftayken edinmiştir. Kendisiyle daha sonralarda yapılan bir röportajda, o günler için şunları söyler: “İlk kez, Romeo ve Jüliet’te Jüliet’i oynadım. On beş yaşındaydım. Trabzon Halk Evi’nde muazzam etkinlikler olurdu. Orta sondaydım, Devlet Tiyatrosu oyuncusu Talat Gözbak, askerliğini yapmak üzere oraya gelmişti. Ağzında piposu, şal

yakalı yeşil kıyafeti, başında fötr şapkasıyla çok şık bir adamdı. Halk evinin kapısına “Oyun oynanacak kız aranıyor” diye ilan astılar. Hemen koştum. Talat Bey bana baktı, çok sıskasın dedi. Ama başka müracaat eden olmadığı için ben oynamak zorunda kaldım. Trabzon’daki bir kiliseden sinema yapılmıştı, orada sahne aldık. Civardaki bütün valiler, Erzurum, Giresun valisi, hepsi geldiler. Ertesi gün yerel gazetelerde “memleketimizin medarı iftiharını bir genç kız neşet etti” diye yazıldı. Babam da “Kimmiş bu çocuk, aferin” dedi.” (NTV. 2017)²

Aysel Gürel’in sözünü ettiği yıllar, 1942-1943 yıllarıdır. Bu yıllarda sahneye çıkmak için talepte bulunma cesareti onun kişiliğinin gücünü ortaya koymaktadır. Bu aynı zamanda Cumhuriyetin kadınlar açısından fark yaratan kazanımlarının da gün ışığında olduğu yıllardır. Sanatçının oyunculuk tutkusu lise yıllarında da devam eder. Tiyatro çalışmalarıyla ilgilenirken bir yandan da edebiyat ve şiire ilgi duyar. Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Pablo Neruda gibi kalemlerden etkilenir. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun olur olmaz edebiyat öğretmeni olarak çalışmaya başlar.

İlk ve son evliliğini 1954 yılında Gazeteci Ahmet Vedat Akın (Ebrem)³ ile yapar. Bu evlilik üç yıl sürer. İlk çocukları Müjde Ar (Kamile Suat Ebrem), 1954 yılında dünyaya gelir. Aysel Gürel, ikinci çocukları Mehtap Ar’a yedi aylık hamile iken eşinin kendisini aldattığını öğrenir ve hiç ardına bakmadan boşanır. Yalnız bir anne olarak, mücadele dolu zorlu bir yaşamı iki kızıyla birlikte göğüsler. Sıra dışılığıyla bildiğimiz sanatçı, sıra anneliğe gelince son derece kurallı, oldukça disiplinli bir ebeveyn figürü sergiler. Kızlarını büyütünceye kadar hayatına bir eş sokmaz, son derece korunmuş bir hayat sürer.

Yaşamak; Bir Başkaldırıdır

Tam adıyla Gönül Aysel Gürel, Cumhuriyet çocuğudur ancak, O doğduğunda Cumhuriyet henüz 5 yaşında bir bebektir. Kadın olarak dünyaya gelmiş olmanın dezavantajını ilerleyen yıllarda anlayacaktır. İyi bir ailede dünyaya gelmesi ve sahip olduğu iyi bir eğitim imkânı, onu toplum gerçeğinden uzakta tutamayacaktır.

Osmanlı geleneğinde, kadının toplumdaki yeri ve toplumun kadına bakışı ne yazık ki Cumhuriyet kurulduğu an değişmemiştir, değişmemiştir. Türkiye toplumu geçmişin izleriyle yol almaktadır.

²NTV (29.03.2017). *Söz ve Müzik Aysel Gürel*. YOU TUBE. <https://www.youtube.com/watch?v=aFXJaC2Nnzw>

³ Ahmet Vedat AKIN, Aysel Gürel’in eşidir. Evlilikleri sadece 3 yıl sürmüştür. Müjde Ar ve Mehtap Ar’ın babasıdır. Ayrılığın ardından çocuklarıyla görüşmemiş, aileye destek olmamıştır. Ölüm Tarihi Ocak, 1989.

Osmanlı döneminin yansımayla kadının iş hayatında ve sosyal yaşamdaki yeri yok denecek kadar azdır. “Ulema denilen toplumun üst tabakasına mensup ailelerinin kız çocukları belki bir nebze varlık gösterebilmektedir” (Ortaylı 2004). Varlıkları ise kızların, kadınların kendilerinin dahi kendilerini görmekte zorlandığı türdendir. Bir yok sayılma şeklindedir. Bu hususta Osmanlı'nın son döneminde yaşamış Cevdet Paşa'nın kızı, Fatma Aliyye Hanım örnek verilebilir. Bir Paşa kızı olmasının tüm ayrıcalıklarına sahip iken ağabeyinin eğitimlerine katılması sebebiyle ilme olan merakı fark edilir. Yani kız çocuğu olması sebebiyle eğitime hemen başlatılmamıştır. Babası Cevdet Paşa tarafından daha sonra ona da bu imkânlardan yararlanma fırsatı verilir. Evlendirildiğinde on yedi yaşındadır. Fikri alınmadan evlendirilir. Eşi tarafından okuması yazması neredeyse on yıl yasaklanır. Tüm bunlar kadın olması sebebiyledir. Daha sonra bu zinciri kırmayı başarmıştır.

Sanatçının yazdığı şarkılarda, şarkı sözü gibi gördüğümüz manzum eserlerin içinde aslında hikâye, roman, şiir bir aradadır. Aysel Gürel de kendinden yaklaşık bir asır önce yaşamış hemcinsleri gibi şarkılarında en çok aşkı ve kadınlara ait hikâyeleri anlatır. Sanatçı için sosyolojik açıdan toplumda kadının yerine dikkat çekmek işin belki de en önemli hususudur. Ünzileler'in, Firuzeler'in sayısı çoktur ve şarkılarında anlatmaya çalıştığı husus kadının var olma mücadelesidir.

Türkiye'de Çocukluğu ve gençlik yılları, kadının toplumdaki rolü ve statüsü açısından önemli değişikliklerin yaşandığı yıllardır. Kadın, seçme ve seçilme hakkını elde etmiş, toplumdaki yeri daha fazla tartışılmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra kadınların sosyal hayata girmesini sağlayan yasal ve yapısal reformlar hızla hayata geçirilmiştir. 3 Mart 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile tüm eğitim kurumları Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış, kız çocukları erkeklerle eşit haklara sahip bir şekilde eğitim görmeye başlamıştır.

Aysel Gürel, 2008 yılında hayatını kaybetmiştir. Yaşamı boyunca kadının sosyal hayattaki ve siyasetteki yeri hakkındaki veriler, sanatçının kalemine yansımaları açısından önemlidir. Bu sebeple Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak anayasal ve sosyal yapı değişimleri gözden geçirme gereği doğmuştur.

Kadınlar için seçme ve seçilme hakkı ilk kez 1930 yılında, belediye seçimleri için söz konusu olmuştur. 1933 yılında Köy Kanunu'nda değişiklik yapılarak kadınlara köylerde muhtar olma ve ihtiyar meclisine seçilme hakları verilmiştir. Bir sonraki seçim olan 08 Mart 1935 T.B.M.M. milletvekili seçimlerinde, parlamentoya ilk kez 17 kadın vekil girmiştir. Cumhuriyetin ilanından 27 yıl sonra ilk kadın belediye başkanı Müfide İlhan olmuştur. Müfide İlhan, belediye başkanlığı

seçimini 1950 yılında, Mersin’de kazanmıştır. İlk kadın bakanımız Peyman Türkan Akyol’dur. Türkan Akyol, 26 Mart 1971 yılında, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanı olarak göreve atanmıştır. Türkiye’de kurulmuş ilk kadın partisi Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi’dir. Parti, 17 Kasım 1972’de kurulmuş, Parti, 12 Eylül 1980 darbesinin akabinde, askerî mahkeme kararı ile 16 Ekim 1981 tarihinde kapatılmıştır.

İçişleri Bakanlığı’nın, kaymakamlık sınavlarına kadınların da alınacağını açıklamasıyla 1989 yılında kadınlara da kaymakamlık hakkı tanınmıştır. Anayasa Mahkemesi, 1990 yılında ‘Medeni Kanun’un 159’uncu maddesini’ iptal etmiştir. Bu değişiklikle kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan hüküm ortadan kaldırılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk kadın valisi Lale Aytaman olmuştur. Aytaman, 1991 yılında Muğla’ya vali atanmıştır. Bundan iki yıl sonra Tansu Çiller, Türkiye’nin ilk kadın başbakanı olacaktır. Tansu Çiller yönetimindeki hükümet 25 Haziran 1993’te kurulmuştur.

Türk kadını, seçme seçilme hakkına 72 yıl önce kavuşmuş olmasına rağmen, 1935 ile 2007 yılları arasında T.B.M.M.’deki 8794 erkek vekile karşılık sadece 236 kadın, vekil olarak meclise girebilmiştir. Bağımsız adaylığı bir kenara koyarsak; milletvekili seçimi listelerinde partiler tarafından ilan edilen aday sırası, meclise kimlerin girebileceğinin verisini oluşturmaktadır. Söz konusu tarihler aralığında Türkiye’de nüfusun neredeyse yarısını kadınlar oluştursa da T.B.M.M.’deki temsiliyet oranı yok denecek kadar azdır. Meclis aritmetiğine göre kadın milletvekillerinin oranı sadece %4,2’dir. Bundan anlaşılıyor ki siyasi partiler için “kadın”, kendisinden oy istenen ancak seçilmesi istenmeyen bir varlıktır. Listelerde yer bulması “yok ya da imkânsızdan hallice” denecek şekildedir.

Türkiye’nin ilk kadın çalışmaları merkezi, İstanbul Üniversitesi tarafından, 23.06.1989 tarihli 18-217 sayılı senato kurulu kararı ile “Kadın Sorunları Araştırma ve Eğitim Merkezi” adıyla kurulan birimdir. Merkez, yüksek lisans programı da vermeye başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, resmi sayfasında merkezin kuruluş amacına ilişkin; *"Merkezimizin kuruluş amaçları geniş kapsamlı olmakla birlikte, birbirlerini destekler niteliktedir: Kadınların eğitim, hukuk, siyaset, ekonomi ve çalışma yaşamındaki durumlarının ve sorunlarının saptanmasına yönelik araştırmalar yapmak, bu araştırmalara destek ve eşgüdüm sağlamak; kadınların her alandaki statülerini yükseltmek ve toplumda olgusal eşitliğin yerleşmesini hızlandırmak amacıyla eğitim ve bilinçlendirme programları uygulamak; ulusal kalkınmaya uyum sağlayamamış kırsal kesim ve geçeköndü bölgeleri kadınları ile kız çocuklarının eğitimi için özel eğitim programları hazırlamak; aynı*

amaçlarla toplumsal bilinçlendirme kampanyaları ve etkinlikleri örgütlemek ve nihayet, Kadın Araştırmalarının akademik alanda yerleşmesini sağlamak ve toplumda eşitlik bilincinin yükselmesinin yarattığı yeni ihtiyaçları karşılayacak eğitilmiş ve donanımlı insan gücünü yetiştirmek amacıyla yüksek lisans (ve ileride doktora) programları açmak." şeklinde tanımlama yapmıştır.⁴ Akademik çalışmalar esasında ortaya çıkan bulgularla kadın sorunun çeşitleri ve kadınlara dayatılan yaşam biçimine karşı kadınların desteklenme yolları adına atılmış önemli bir adımdır.

Özellikle kadınlar için bakılması gereken yer Türk Medeni Kanunu'dur. İlk medeni kanun; 17/02/1926 tarihli, 743 sayılı "Türk Kanunu Medenisi" adıyla yürürlüğe girmiştir. Bu kanunla erkeğin çok eşliliği ve tek taraflı boşanmasına ilişkin düzenlemeler yeniden yapılandırılmış, kadınlara da boşanma hakkı, velayet hakkı ve mallarını koruma hakkı tanınmıştır. T.B.M.M.' de 22 Kasım 2001'de kabul edilen 4721 sayılı yasa ile 1926 Türk Kanunu Medenisi kaldırılmış, medeni hukuk alanına ilişkin kuralların başlangıç hükümleri dışında; kişiler hukuku, aile hukuku, eşya hukuku, miras hukuku ve borçlar hukuku olmak üzere medeni kanun, beş kitap, 1030 maddeden oluşmuştur.

Kadınların doğum izninden tutun, uğradıkları tecavüze, eşit değerde iş imkânına, ücret eşitliğine, koca onayı olmaksızın kürtaj hakkına, kadına şiddete, kadın cinayetlerine, kız çocuklarının küçük yaşta evlendirilmelerine kadar hem medeni kanunun hem de TCK'nın değerlendirmesi, bakışı noktasında geçmişten günümüze pek çok alanda mücadele verilmiştir ve kadın platformları tarafından verilmeye devam edilmektedir. Mücadeleye örnek için; tecavüze uğramış mağdurun, seks işçisi olması durumunda cezanın indirilmesi yönünde hükme açık olan TCK'nın 438. Maddesinin ancak 1990 yılında yürürlükten kaldırılmış olması verilebilir. (Normkararlar,1989). Şiddete uğrayan ve korunmaya ihtiyaç duyan kadınlar için ilk "Kadın Sığınma Evi", 1990 yılında Bakırköy Belediyesi tarafından açılmıştır. Böylelikle yerel yönetimler şiddet mağduru kadınlara yönelik sosyal sorumluluk tanımıyla hizmet vermeye başlamışlardır.

Bir Deli Kadın, Yedi Yüz Yedi Şarkı

Sözünü ettiğimiz sayı, yetmiş dokuz yıllık yaşamı boyunca yazdığı, bestelenmiş şarkı sözlerinden oluşmaktadır. Yazının içinde liste halinde vereceğimiz eserlerin büyük bölümü kadın icracılar

⁴ İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi. (1989). https://kadinrastirmalari.istanbul.edu.tr/tr/_

tarafından seslendirilmiştir. Aysel Gürel, daha çok kadınlar için yazmıştır da diyebiliriz. Hem tiyatrocusu hem güçlü bir edebiyatçı olması sebebiyle toplumda kadının yeri ve rolünü içselleştirme ya da yansıtılma noktasında icra edende de dinleyende de hayranlık uyandıran usta bir kalem olmayı başarmıştır.

Sanatçının en bilinen kadın şarkılarını ve şarkılarında anlattıklarını hatırlayalım; Gençlik Başında Duman, Ünzile, Firuze, Hasret, Sen Ağlama Ne Kavgam Bitti Ne Sevdam, Haydi Gel Benimle Ol, Seni İstiyorum, Değer mi Hiç, Mazi, İstanbul Hatırası, Son Bakış, Sevda, Arzular Var Ya, Bin Dokuz Yüz Kırk Beş, Bir Kadın, Bırak Beni, Hadi Bakalım, Şov Yapma gibi eserlerdir.

Ünzile, 8 yaşında evlendirilmiş, 12 yaşında anne olmuş, şiddet, hayatının normali olmuş bir kız çocuğudur. Bu şarkıyı bir Anadolu turnesinde gördüğü bir Kürt kızına yazar. Aysel Gürel, toplumun ahlak ve değer yargılarına karşı son derece sıkıntı duymuştur. Bu şarkıda da yazdığı pek çok eserlerde olduğu gibi toplumun, özellikle de kadının yaşadığı sıkıntılar ve tüm bunlara başkaldırı vardır.

Firuze, öyle güzel bir kadındır ki; güzelliğinin bedelini ödemediği bu dünyadan. Güzellik insanı öper, gider ama şarkıda söylediği gibi her güzel kadın tarafından mutlaka bedeli ödenir. Müjde Ar’a göre; Aysel, bu şarkıyı kendine yazmıştır.⁵

Aysel Gürel’in kaleminden hem geçmiş hem de gelecek dökülür ve popüler müzik kültürü içinde güçlü kadın şarkıları ortaya çıkar. Tatlı ama keskin ifadesini incelikte ustaca kullanır. “Seni İstiyorum” şarkısında, kadın figürü için biçilen tüm beklentiyi alt üst eder. “Bu gece gel, yarın istersen yine git” denebilecek yıllar değildir ancak sanatçı, korkusuzca der. Erkek egemen toplumda, türünün özgürlüğünün ilanı gibi sözlerdir.

“Ağır Roman” filmine yazdığı şarkı sözleriyle yine kadın erkek ilişkilerinin, diğer bir deyişle toplumun tabularının fotoğrafını çekmiştir. Aysel Gürel için; bir toplum bilimci perspektifinden bakar gibi toplumun tüm zayıf ve güçlü yanlarını görüp, şarkı sözlerini ince bir teraziyle tartarak yazdığı söylenebilir.

Aysel Gürel’in yaşamı boyunca yazmış olduğu şarkıların listesi ve icracıları fihristi, Tablo şeklinde Ek1’dedir. Liste, sanatçının bağlı bulunduğu Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği Grubu’nun verilerine dayanarak hazırlanmıştır.⁶

⁵ Müjde Ar röportajı (https://www.youtube.com/watch?v=aFXJaC2Nnzw&t=205s&ab_channel=NTV).

⁶ Verilen eser listesi (toplam 707 eser) sanatçının, kendi imzasıyla oluşturduğu eser bildirim formları esas alınarak hazırlanmıştır. www.msg.org.tr

SONUÇ ve ÖNERİLER

Aysel Gürel, hayata karşı son derece muhalif bir ruhtur. Bir kadın olarak çetin bir yaşam mücadelesi içinden gelmiş, tüm kadınların sesi olmayı başarmıştır. Onunki, güler yüzünü her daim koruyarak incitmeden, rencide etmeden sergilenen bir muhalifliktir. Hayatı başkaldırıyla doludur. Ancak her söylediğinde her yazdığında sevgiyi öyle güzel dile getirir ki doğruluğu, içtenliği ve netliği sebebiyle karşısındaki de bir zaman sonra bir sihir gibi onun yanında olur.

Sanatçı, edebi olarak her aşkı bir cinayet olarak görür. Ona göre “Eğer aşk, bir cinayete son bulmazsa Shakespeare’in mezarına kimse gitmez”.

Şarkılarında dile getirdiği toplumsal konularla kimseyi rencide etmeden bir öğretici hayata geçirmiş, farkındalık yaratmayı başarmıştır. Toplumun günümüzde hala kanayan yarası olmaya devam eden kız çocuklarının küçük yaşta evlendirilmesi üzerine yazdığı “Ünzile” adlı eseri bunun en güzel örneğidir. Ünzile şarkısındaki sözleriyle toplumumuzda çocuk yaşta evlendirilen kız çocuklarının çığı, sesi olmuştur.

İncelediğimizden elde ettiğimiz veriye dayanarak yazdığı eserlerin büyük bir bölümü kadın icracılar tarafından seslendirilmiştir. Aysel Gürel, daha çok kadınlar için yazmıştır da diyebiliriz.

Yazdığı şarkılarda olmasını düşlediği şeyleri yazmıştır. Şarkılarında verdiği mesajlar aracılığıyla güçlü kadınlar yaratmak istemektedir. Ona göre; bütün Ünzileler devlet korumasında olmalıdırlar. Erişkin olmadan evlendirilmiş tüm kız çocukları cinsel taciz mağdurlardır.

Aysel Gürel, yazdıklarıyla ve yaşantısıyla bizlere, sevginin hâkim olduğu, zincirlerin kırıldığı, yasakların, tabuların olmadığı, incinmediğimiz ve incitmeyeceğimiz bir dünyanın mümkün olabileceği gerçeğini anlatmaya çalışmıştır. Şarkı dünyamıza kazandırdıklarıyla sahip olduğu yerin büyüklüğüne rağmen hakkında akademik çalışmaların yapılmadığı görülmektedir. Aysel Gürel ve yazdığı eserlerin, müzik alanında çalışan akademisyenler için toplumun sosyolojik yapısı, gelişim süreci ve kültürel bellek açısından birçok bilim dalıyla ilişkili, içeriği zengin araştırma alt alanlarına sahip olduğu düşünülmektedir.

Son söz olarak; eserlerinin sadece biz kadınlarında değil, toplumun neredeyse tamamında bıraktığı iz güzeldir, uzun yıllar daha gerçekliğini koruyacaktır ve bu izle “Biz her bahar âşık oluruz”.

KAYNAKLAR

- Berkay, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları.
- Bertrand, R. (2003). *Evlilik ve Ahlak*. Morpa Kültür Yayınları.
- Gürel, A. (2021). *Sevda*. Tekin Yayınevi.
- Kılıçkaya, D. (2020). Sezen Aksu'nun Şiirlerinde Türk Edebiyatının İzleri. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*. <https://doi.org/10.21733/ibad.664570>.
- Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşası Ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2/1, 74-92. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jiss/issue/25899/272986>
- Ortaylı, İ. (2004). *Osmanlı Toplumunda Aile*. Pan Yayıncılık
- Tan, M. (1979). *Kadın: Ekonomik yaşama eğitimi*. Tisa Matbaası.
- Türkmen, U. (2021). *Müziğin Sosyal Psikolojisi*. İzge Yayıncılık.
- Norm Kararlar Bilgi Bankası. (Erişim tarihi:21.04.2023). <https://normkararlarbilgibankasi.anayasa.gov.tr/Dosyalar/Kararlar/KararPDF/1989-3-nrm.pdf>
- Türk Medeni Kanunu. (Erişim tarihi: 27.04.2023). <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.4721.pdf>
- Musiki Eserleri Sahipleri Meslek Birliği Grubu. (Erişim tarihi: 21.03.2023). <https://www.msg.org.tr/>.
- NTV (29.03.2017). *Söz ve Müzik Aysel Gürel*. YOU TUBE. (Erişim tarihi: 26.02.2023), <https://www.youtube.com/watch?v=aFXJaC2Nnzw>
- M. D. (26.11.2021). *Aysel Gürel*. YOU TUBE. (Erişim tarihi: 27.03.2023). https://www.youtube.com/watch?v=OTuTRjh8I3I&ab_channel=TelevizyonAr%C5%9Fivi
- Arşiv, T. (15.02.2019). *Aysel Gürel*. YOU TUBE. (Erişim tarihi: 25.04.2023). <https://www.youtube.com/watch?v=sT6LmuWj4K4>

EXTENDED ABSTRACT

Aysel Gürel is undoubtedly one of the most productive and extraordinary songwriters in the twenty century Turkish popular music history. Although it is thought to have worked under the name of "Turkish Pop Music" in terms of genre, it is seen that it produced products in almost all music genres throughout her life.

Gönül Aysel Gürel, with her full name, is a child of the Republic, but when she was born, the Republic was just a 5-year-old baby. She will understand the disadvantage of being born as a woman in the coming years. Being born in a good family and having a good education opportunity will not keep her away from the reality of society.

In the Ottoman tradition, the place of women in society and the society's view of women, unfortunately, did not change when the republic was founded. Turkish society is moving forward with the traces of the past.

She is an unforgettable icon both in her art life, with her writings on the women's problematic and with the image she displayed in social life. Her brave, sincere approach, which she put forward with her thoughts and works in her songwriting adventure, is closely related to the status, change and development of women in social life.

Aysel is a very oppositional spirit to life. As a woman, she came through a tough life struggle and managed to be the voice of all women.

She is the world of Turkish popular music, undoubtedly the most insanely sexual in the twentieth century, her name is 'Deli (crazy) Aysel' according to his relatives. So that; For Aysel Gürel, hitchhiking to a garbage truck from Taksim to Beşiktaş is an ordinary situation. His favorite place is Beşiktaş bazaar, the market. What kind of a woman is Aysel Gürel, who has lived through a phrase and TV series that we are accustomed to seeing with her colorful, extraordinary wigs, and which is loved by almost everyone?

Her father, Ali Rıza Gürel, is the prosecutor and his mother Kamile Kezban, is eternal. Aysel was born in Denizli on February 7, 1928, due to her father's duty, she received her primary and secondary education in Trabzon. They are three siblings, they have an older brother and an older sister. she is a very active child, who spent his childhood on the streets and on the hills of Trabzon, and in the words of her daughter Müjde Ar, she is a mischievous child. Aysel says that she is always hyperactive when describing herself in her later years. She is mostly fed by the games she played

on the street in his childhood. She wrote her first poem when she was five or six years old. Ali Rıza Bey takes home a sheep for the feast. Aysel names the sheep Mido. When Eid al-Adha comes, sheep are slaughtered. Aysel's poetry begins there, with this event. She laments that;

“I had a lamb named Mido
He disappeared, he disappeared...”

She completed her high school education at Istanbul Erenköy Girls' High School, and her university education in Istanbul. Aysel Gürel is the child of a family that values art and the achievements of the Republic. She got her first stage experience at the age of fifteen, when she was in the middle school at Trabzon Public House.

In a later interview with her, she says of those days: “For the first time, I played Juliet in Romeo and Juliet. I was fifteen years old. There would be tremendous events in Trabzon Public House. I was in the middle end, State Theater actor Talat Gözbak had come there to do his military service. She was a very stylish man with a pipe in his mouth, a green suit with a shawl collar, and a fedora on his head. They posted an advertisement on the door of the public house saying "We are looking for a girl to play with". I ran right away. Talat Bey looked at me and said you are very skinny. But since there were no other applicants, I had to play. A movie theater was made from a church in Trabzon, we took the stage there. All the governors in the vicinity, the governor of Erzurum and Giresun, all came. The next day, it was written in the local newspapers that “a young girl made the pride of our country”. My father said, "Who is this boy, well done".

Aysel is a very oppositional spirit to life. As a woman, she came through a tough life struggle and managed to be the voice of all women. Her is an opposition that is exhibited without hurting or offending, while always keeping his smiling face. Her life is full of rebellion. However, every time she says and writes, she expresses love so beautifully that because of his accuracy, sincerity and clarity, the other person will be next to her like magic after a while. Aysel, literary, sees every love as a murder.

She skillfully incorporated social issues into her songs without causing offense and effectively managed to raise awareness. A prime illustration of this is evident in her composition titled "Ünzile," where she tackled the issue of early marriage—a persistent societal concern. Through the powerful lyrics of the song, she became the advocate and spokesperson for young girls who experience early marriage in our society, amplifying their voices and shedding light on their struggles.

This study was conducted on the basis of descriptive content analysis method using qualitative research method. The list of works shared in this research is limited to 707 (seven hundred and seven) works that have been registered.

Ek-1: Aysel Gürel'in yaşamı boyunca yazmış olduğu şarkılar ve icracıları fihristi

<i>ESER ADI</i>	<i>ESER SAHİBİ</i>	<i>İCRACI</i>
<i>Abone</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Evcimik</i>
<i>Acelen Mi Var?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mine Kosan</i>
<i>Acil Âşık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Barış Özkırış</i>
<i>Adım Gibi Biliyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mine Kosan</i>
<i>Adım Kalsın Cihana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aferin Sana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Afettim Ben Onu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ağır Takılalum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ebru Şimşek</i>
<i>Ağla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Ağla Sevdam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ağır Roman - Niran Ünsal</i>
<i>Ağlama</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Meyra</i>
<i>Ağlamayacaksın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Ağlayacaksın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ah Benim Şarkılarım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ferdi Özbeğen</i>
<i>Ah Mazı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>

<i>Ah Ne Hata</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ah Sevdiğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Ah Yanarım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burak</i>
<i>Al Bu Şekeri Yala</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Badan</i>
<i>Alacakara</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Alavere Dalavere</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Aldırma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Allah'ım Kör Et Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Şener Şen</i>
<i>Allahaismarladık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu ~ Hurşit Yenigün</i>
<i>Altın Gibi Kalbi Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ama Benimse</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Demet ~ Seren Akıska</i>
<i>Aman Tanrım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru ~ Nazan Şoray</i>
<i>Amerikalı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Lale Mansur ~ Şener Şen</i>
<i>Anafor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ahmet Alp</i>
<i>Angarya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aslıhan Oncu</i>
<i>Anılarla Yasamak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Erol Evgin</i>
<i>Ara Ara</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>İzel Çelik Ercan</i>
<i>Arabesk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yalçın Asan</i>

<i>Arabesk Sevgilim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kamuran Akkor</i>
<i>Arabesque</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yalçın Asan</i>
<i>Arama</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayılın Livaneli</i>
<i>Aramaz Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aroma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Arsızca</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Arzular Var Ya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Asık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asu Maralman</i>
<i>Asıksın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ersan Erdura</i>
<i>Asına</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşınayım Asına</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşiyân</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Aşk Bendeymiş Sevda Bende</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Aşk Bir Yankıdır</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşk Deli Ben Deli</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşk-ı Muhabbet</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Aşk Isıtıyor Gönlüm</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Aşk Mı Bu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşk Olsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşk Var Diye</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Aşka Grev Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aşkım Ask Zamanı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Aşkımızın Kıymetini</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Şoray</i>
<i>Aşkın Günahı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Turhan Tasan</i>
<i>Aşktan Güzel Ne Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Asla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çiğdem Tunç</i>
<i>Asya Ağlıyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selda Bağcan</i>
<i>Ateş Böceği</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Güzin & Baha</i>
<i>Ateşi Ben Buldum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ateşle Barut</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Ateşle Oynuyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Avantaj Bende</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Ayart Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sevda</i>
<i>Ayda Biri Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Can Uğurluer</i>
<i>Ayıpsın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Askın Nur Yengi</i>
<i>Ayna</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ayna Da Bu Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aynada</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Özkan Uğur</i>
<i>Aynada Dün Gece Bir Resim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Aynadaki Bu Ben Mıyım?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ayrılamam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Ayrılan Kim Varsa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ayrılık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Murat Şenpınar</i>
<i>Ayrılık Rüzgarları</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ayrılık Töreni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ömür Gedik</i>
<i>Ayrılık Zor Geldi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kubat</i>
<i>Ayrılmak Zor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asya</i>
<i>Bağlandım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bağlanmam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Bağrım Ateş Götürüyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bahriyelim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Balkaram</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Betül Demir</i>
<i>Bana Bir Şeyler Oluyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bana Müsaade</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bana Ne</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Bana Yazık Değil Mi?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müjde Ar</i>
<i>Bekle Yağmur Geliyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yeliz</i>
<i>Ben Hancı Sen Yolcu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Ben Hazırım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ben Her Bahar Asık Olurum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Ben O Şarkıyı Henüz Yazmadım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zuhal Olcay</i>
<i>Ben Terk Etsem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Benekli</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gizem İrem Gürel</i>
<i>Beni Bana Ver</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Askın Nur Yengi</i>
<i>Beni Benimle Anla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Beni Bir Tanı Yeter</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Akın Erdem</i>
<i>Beni De Al</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Beni Düşüneceksin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Banu - Nilüfer</i>
<i>Beni Hasrete Alıştır</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fuat Güner</i>
<i>Beni Hiç Unutamazsın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nihan</i>
<i>Beni Mumla Arayacak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Benimle Ol</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Emre Altuğ & Mustafa Ceceli</i>
<i>Benimle Oynama</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Beşik Kertmesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kamuran Akkor</i>
<i>Bez Bebek</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bıgroom Blitz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nunes - Akcent - Scooter</i>
<i>Bilemem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bilmem Hatırladın Mı?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>A. Güzin Sokullu- Baha Boduroğlu</i>
<i>Bin dokuz yüz kırk beş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Bir Anda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Bir Bahar Askısın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Bir Başka Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Bir Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Karışık</i>
<i>Bir Kadın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Bir Kız Daha</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Bir Mecnun Yarattın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hüseyin Altın</i>
<i>Bir Mevsim Arıyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Bir Mimoza Kokusu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bir Mucize Kokusu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bir Omur Gibi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bir Tek Sevgili</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Bir Tepsi Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökhan Keser</i>
<i>Bir Türkü</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi</i>
<i>Bir Vurgun Bu Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Demet Sağıroğlu - Niran Ünsal</i>
<i>Bir Yaz Askı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bırak Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Bırak Ellerimi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Biri Bulunur</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Harika Avcı</i>
<i>Biz Bize Benzeriz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Biz Günahsız Seviştik</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Bizim Sevgimiz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Boşa Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşe Mine</i>
<i>Bosna Da Bıraktım Kalbimi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer ~ Buğra Uğur</i>
<i>Boş Ver Sen Aldırma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Botlar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Seda Yavuz ~ Jale</i>
<i>Böyle Ask Olmaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Böyle Bir Sevgi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Böyle Gelmiş Böyle Gider</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayla Dikmen</i>
<i>Böyle Hasret Olur Mu?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cengiz Coşkuner</i>
<i>Böyle Yürekli Bir Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Bu Defa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Bu Gece Beni Düşüneceksin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bu Nasıl Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bu Şarkı Bizim Olsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Bu Sevda Bu Şehre Sığmaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ferdi Özbeğen ~ Deniz Seki</i>
<i>Bulutlar Ağlasın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tavernada Birsen</i>
<i>Bundan Büyük Ask Olmasın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Bütün Filmler Gibi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hürol - Gürol Herkesecan</i>

<i>Bütün Kızlar Güzel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ali Güven</i>
<i>Büyüğümstün</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Esmeray ~ Karışık</i>
<i>Büyümsün</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Esmeray - Banu Kırbağ</i>
<i>Çakır Keyif</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Çal Aynı Plağı Çal</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Çal Çingenem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burak</i>
<i>Çal Felekten Bir Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Çal Yine Aynı Plağı Çal</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Camdan Cama</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Can Kurban</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nadide Sultan</i>
<i>Canım Çok Yandı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aydan</i>
<i>Canımdan Uzaklara</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Çantada Keklik</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Çek Halatı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Cemile</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Çiçeksiz Bahçe Sokağı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Çifte Çiftetelli</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selda Bağcan</i>
<i>Çılgık Çılgığa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Çılgın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Cilvelim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Çınar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Karışık</i>
<i>Cinnet</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Cıvı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Banu Kırbağ - Birsen Kavut</i>
<i>Çocuk Güneş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Coğrafya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>
<i>Çöl Fırtınası</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Pınar Aylın</i>
<i>Çözemedim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Berksan-Hande Yener</i>
<i>Çözemedin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi</i>
<i>Çözemedin Kalsın Onlar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>M.F.Ö.</i>
<i>Daha Neleri Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Daima</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Erkin Arslan - Levent Yüksel</i>
<i>Dalgacı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Eda Özülkü</i>
<i>Davetsiz Misafir</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Davul Darbuka</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Dayanamıyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer - Pamela Spencer</i>
<i>Değer Mi Hiç</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Değiştir</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çiğdem Tunç - Mehmet Alı Erbil</i>

<i>Deli Balım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşe Güzin Sokullu & Baha</i>
<i>Deli Fişek</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Deli Gibi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Can Uğurluer</i>
<i>Deli Kız</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Delidir Atlarım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Seyyal Taner</i>
<i>Delirtme Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Deme Sakın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Denizler Yandı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Betül Demir - Sude</i>
<i>Devlet Kuşu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Dokunacağım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nimet</i>
<i>Dönmeyeceğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi</i>
<i>Dört Duvar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selmi Andak</i>
<i>Dream</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>La Dee Eda</i>
<i>Dudaklar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Neşe Karaböcek</i>
<i>Düm Tek</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Dünya Sarkışı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Dünya Senin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Şoray</i>
<i>Dünya Tatlısı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Dünyalar Basıma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Durun Yıllar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Efsane Kadınlar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Erol Evgin</i>
<i>Eğer İstersen</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sibel Can</i>
<i>Eğrisi Doğrusu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer - Manga</i>
<i>Elebaşı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Emir</i>
<i>Elemterefiş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Şoray</i>
<i>Elmanın Yarısı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Elveda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>En Çok Seni Sevdim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>En Uzun Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Erite Erite</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Funda Arar</i>
<i>Erken Değil Mi?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zeki İlhan Ölçer</i>
<i>Es Deli Rüzgâr</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Eski Mahalle</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Evi Terk Ediyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Eyvallah</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Samra Sökmen - Gülşen</i>
<i>Fantasia</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Farlarını Yak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ahmet Şengül - Cengiz Coşkuner</i>
<i>Farz et Ki</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Fazla Şey Sorma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Feleğim Şaştı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Fener</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Firarda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Fırsatı Kaçırma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Fırtınalar Kasırgalar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Firuze</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu -Tarkan</i>
<i>Fıs Kos</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Fos</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Fotokopi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cengiz Coşkuner</i>
<i>Futbol</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gavak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gel Bana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gel Bana Zor Sevgilim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gel Gel Cal</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gel Güllüm</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Gel Güzelim Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale - Aynur Aydın</i>
<i>Gel Yanıma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gelecek Yaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Gelirim Nerde Olsam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Gelmeyeceğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>

<i>Gemiler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Funda Arar</i>
<i>Genç Entel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gençlik Basımda Duman</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Baha Boduroğlu</i>
<i>Gidersen Ansızın Terk Edip Gitme</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gidiyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Şener Şen</i>
<i>Gittiğinde Tam Haziran'dı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gizli Çiçek</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Gölge Çiçeği</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Gönlüm Genç</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gönlüm Yine Yollarda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gönül Abla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gönül Göçü</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aleks Tataryan</i>
<i>Gör Bak Ask Neymiş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Görmek İstedim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Görmesin Gözüm Giderken</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Göz Oyunları</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gözlerin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cenk Eren</i>
<i>Gözlerin Su Yeşili</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç - Asya</i>
<i>Gözlerinde Son Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>

<i>Gözlerine</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cenk Eren</i>
<i>Gözüm Sende</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gözyaşı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Gramofon</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yeliz - Nil Burak - Neco</i>
<i>Gülbeyaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Güle Güle Şekerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Güllü Yar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Levent Yüksel</i>
<i>Gülsün Gözlerin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kamuran Akkor</i>
<i>Gümüş Para</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gün Bizim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gün Olur Ya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Günah Gibi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gönül Akkor</i>
<i>Güneş Bir Kere Doğdu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Semiha Yankı</i>
<i>Gurbet Sokakları</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Gurur Çiçekleri</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fuat Güner - Burcu Güneş</i>
<i>Güzel Günler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Güzelim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Coşkun Sabah</i>
<i>Güzelsin Güzel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Güzidem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Hadi Bakalım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Hadi Hadi Seker</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Bora Gencer - Tankut</i>
<i>Hadi Yanalım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hadi Yine İyisin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun Duygulu</i>
<i>Halim Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Hani</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Hani Hani</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yeşim (Yeşim Yılmaz)</i>
<i>Hani Kimi Zaman</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Hani Yeminin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Hanım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aylin Alaz</i>
<i>Hasret</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Hasret Adımı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hasret Bir Güldür</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Hasret İki Dudak Arasında</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Hasreti Arıyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gül Erda</i>
<i>Hasreti Yasadım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hasretim Sarhoş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökten</i>
<i>Hatırlar mısın?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hatırlarsın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Hay Hay</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Beş Yıl Önce On Yıl Sonra</i>
<i>Hayal Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Badan</i>
<i>Hayal Olmuşsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hayallerin Işığında</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Ruacan</i>
<i>Haydi Gel Benimle Ol</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Hayriye</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Samra Sökmen</i>
<i>Hayrola</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Helal Mehmet</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Talip Ak</i>
<i>Hem Asık Hem Şaşkın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Hep Sen İyi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Hepsini Al</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Rüya Ersavcı</i>
<i>Her Aşk Biraz Kirlidir</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sibel Bilgiç</i>
<i>Her Aşkın Bir Hikâyesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Her Askıdan Bir Şarkı Kaldı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Her Durakta Her Duyguda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Her Günüm Sevda Günüdür</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Banu</i>
<i>Her Sevda Bir Veda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Hiç Bir Şey Kalmadı Maziden</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hiçkirmalısın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi - Febyo Taşel</i>

<i>Hokkabaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayca</i>
<i>Hoppala</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Horoz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Hoşgörü</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Isın Karaca - Sezen Aksu - Zeynep</i>
<i>Hüküm 1</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mehmet Mutaf</i>
<i>Hüsran Olacaksa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İçimdeki Kasırga</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İki Dakika</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>İzel Çeliköz - Reyhan Karaca</i>
<i>İkimiz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Funda Arar</i>
<i>İkimizde Sarhoştuk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Efkâriye - Zihni Cinan</i>
<i>İkinci El Aşk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nihan</i>
<i>İkinci İbadet</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İmla Hatası</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>İN Mısın Cin Mısın?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Samra Sökmen</i>
<i>İnce İnce</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazlı - Pınar Çubukçu</i>
<i>İnce Sevdam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yavuz Bingöl</i>
<i>İnkâr Et Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İnşallah</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>

<i>İnşallah Yangın Çıkmaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İslansın Gözlerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Bilgen Bengü</i>
<i>İstanbul Hatırası</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>İşte</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>İşte Bu Benim Masalım Teaser</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>İstemem Mi?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Serdar Ortaç</i>
<i>İsyanım Her Şeye</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>İsyankârım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Şener Sen</i>
<i>İtiraf Ediyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Niran Ünsal - Haktan</i>
<i>İyi Gidiyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mithat Körler</i>
<i>İzbe Meyhaneler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kadehler Öper Seni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kader Utansın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Emel Sayın - Ümit Besen</i>
<i>Kadife Örtü</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cenk Eren</i>
<i>Kadınım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Bora Gencer</i>
<i>Kâğıt Çiçekler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kahve Telvesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>
<i>Kalbe Biletle Girilmez</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kalbimin Yarısı Senin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Kaldırım Gulu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kalmadı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kara Kartal</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Karanlıkta Biri Gidiyordu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kartal Rap</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kaybolan Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kayıp Gölgeler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Isın Karaca</i>
<i>Kendimden Bir şeyler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Kendine Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Kim Kim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Can Uğurluer</i>
<i>Kim Yanar Askına</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Kıracın Mıyım Senin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kıracının Kızı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kırmızı Araba</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ekin</i>
<i>Kırmızı Biber</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Bendeniz</i>
<i>Kırmızı Kart</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Faruk K.</i>
<i>Kıskan Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Kıskanmıyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ebru Çağlar</i>
<i>Kıskıvrak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aydın</i>
<i>Kitabımdan Sildim Seni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kitabına Uydurmuşsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Kitaplar Elimizde</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Güzin & Baha</i>
<i>Kıvrır Çevir Oynat Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kız Ana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Kız Aysel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fatih Mühürdar</i>
<i>Kızma Birader</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çiğdem Tunç - Mehmet Alı Erbil</i>
<i>Koca Dünya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Metin Özülkü</i>
<i>Kolay Kolay</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Komşu Komşu Hu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Reyhan Karaca</i>
<i>Küçüğüm</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cengiz Coşkuner</i>
<i>Küçük Yaz Çiçeği</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Lades</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Le Vent Du Sud</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Enrico Macias - Cengiz Coşkuner</i>
<i>Leydi Leyla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Leyla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Leyla Destanı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sibel Egemen</i>
<i>Leyla Yine Her Zaman Leyla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Leylekler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Limanlar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Karışık</i>
<i>Limonata</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Barış Özkırış</i>

<i>Lopçular</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ciguli</i>
<i>Love</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Lunapark</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Marmaris</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Martı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>İlker Özdemir - Betül Demir</i>
<i>Masum Günahlar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Niran Ünsal</i>
<i>Mavi Ortancalar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayla Çelik</i>
<i>Mecnun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hüseyin Altın</i>
<i>Mecnun Leyla Olalım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Mega Megaloman</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Mektupla Zarf</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Meyhanedeyiz Biz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Meyhanenin Kanunu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Baha Boduroğlu</i>
<i>Meyhaneye Gömün Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kartal Kaan - Selçuk Ural</i>
<i>Mor Duvar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mehmet Takunyacı</i>
<i>Mor Perdeler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Abidin</i>
<i>Mühür</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Serkan - Sınan Yıldırım</i>
<i>Mükemmelim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sara - Hale Caneroğlu</i>

<i>Mum Çiçekleri</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Musluk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Eda Özülkü</i>
<i>Mutlaka</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Mutsuzsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Levent Yüksel</i>
<i>Nanay</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Canan Taşkın</i>
<i>Nanay Nanay</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Nasıl Anne Olurum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Nasıl Bır Gece Olsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Nasılsa Döner Benim Bir Tanem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Naz Dudaklım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Şoray</i>
<i>Nazım Tuttu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Ne Anlamı Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ne Güzel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Ne Hazandayım Ne Bahardayım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Erol Evgin</i>
<i>Ne Kral Çocuk</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ne Masal Ne Rüya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Nedense Hatıralar Gecedен</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hazal Selçuk</i>
<i>Uzun Yasar</i>		
<i>Neredesin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Neredeyim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Nergisli Kır Kahvesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Recep Aktuğ</i>

<i>Nihates</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fedon</i>
<i>Nilüfer Beyazı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Suavi</i>
<i>Nilüferler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müzik Yolcuları</i>
<i>Nilüferleri Bilir misin?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Nişanlım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Aysel Seker - Güler Işık</i>
<i>Nüfus</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>O Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tanju Okan</i>
<i>O Kadın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>O Niye Ben Değilim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Can Uğurluer</i>
<i>O Şarkı Var Ya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>O Şarkıyı Henüz Yazmadım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Neco - Nil Burak</i>
<i>O Ye</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Ödendi Günahın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kubat</i>
<i>Of Aman</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nalan Tokyürek</i>
<i>Oh Ninna Na</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çiğdem Tunç- Mehmet Alı Erbil</i>
<i>Oh Oh Ne Haber</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Samra Sokmen - Samra</i>
<i>Oksa Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cem Özer</i>
<i>Okudum Da</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>

<i>Olacak Olacak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayla Çelik - Ayla Dikmen</i>
<i>Olay</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Oldu Mu Simdi?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Oldu Olacak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Olmaz Olmaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Ölmek İstedim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Oya Küçümen - Bora Ebeoğlu</i>
<i>Olsa Olsa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Olsan Da Olur Olmasan Da</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Omo</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Omur Boyu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ajda Pekkan</i>
<i>Onu Bırakmam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Opera</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çetin Alp</i>
<i>Öptüm Seni Şeker</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Bora Gencer</i>
<i>Oradan Buradan</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selcan Asyalı</i>
<i>Orda Mısın?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Otuz beşe Bakla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zerrin Özer</i>
<i>Öyle Bir Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Öyle Bir Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Harun Kolçak</i>
<i>Öyle Bir Tatlı Geceydi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yavuz Özışık</i>

<i>Özledim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Özlersin Her An Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Özleyiş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Özür Diliyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tanju Okan</i>
<i>Parasız Milyoner</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Pardon</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>
<i>Party</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Barış Özkırış</i>
<i>Pasaport</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Pekâlâ</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Can Uğurluer</i>
<i>Pembe Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müjde Ar & Şener Şen - Nükhet Duru</i>
<i>Pembe Sığınak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Pes Ettim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Pişmanlık Duymadın Mı?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Piyango</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Eda-Metin Özülkü</i>
<i>Polyanna</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Öncel</i>
<i>Potpuri Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Renkler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Resmin Yok Bende</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ajda Pekkan</i>
<i>Romantik Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asya - Tuğba</i>

<i>Roya</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Serdar Ayyıldız</i> <i>Feat Raya Amed</i>
<i>Rüşvet</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mehmet Erdem -</i> <i>Nükhet Duru</i>
<i>S.O.S.</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nesli Özsoy</i>
<i>Saatleri Sayıyorsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Saro Secikyan -</i> <i>Funda Arar</i>
<i>Sabahlamak İstiyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ümit Besen</i>
<i>Şadırvan</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Saka Yaptım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Saklanma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Febyo Taşel -</i> <i>Yonca Lodi</i>
<i>Salkım Söğüt</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Özlem Cevher</i> <i>(Cevher)</i>
<i>Salla Salla Göbeğini Salla</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Saltanat</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gürol - Hürol</i> <i>Herkesecan</i>
<i>Şampiyonuz Biz Yine</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sana Dönmeyeceğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sana Kaldı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Betül Demir</i>
<i>Sararan Yapraklar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Sarhoş Olunca Anılar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ferdi Özbeğen</i>

<i>Sarı Kiraz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cengiz Coşkuner</i>
<i>Sarı Saclı Mavişim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Sarı Bana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Sarı Bana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Sarışınım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu- Birçok Sanatçı</i>
<i>Şarkılar Hançer</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sarkılı Kahvenin Sarkıcısı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selçuk Ural - Sezen Aksu</i>
<i>Sat Gitsin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Demet - Sen Kızlar - Zerrin Özer</i>
<i>Savun Sevgilim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Savur Gönül</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Seker Pareme</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Şekerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Seksenler Tanıtım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sen Ağlama</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Sen De Dans Et</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Seyyal Taner</i>
<i>Sen De Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sen Güneşten Önce Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ayşegül Aldinç</i>
<i>Sen Ne İlksin Ne De Son</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fikret Ural</i>

<i>Sende Dans Et</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Seyyal Taner</i>
<i>Sende Gözüm Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Kamuran Akkor</i>
<i>Seni Beklerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Ünal</i>
<i>Seni Gözden Çıkardım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Seni İstiyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Seni Senden İstiyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Biricik - Zeki Müren</i>
<i>Senin Gibisi Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müjde Ar</i>
<i>Senin İçin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Senin İkizin Var Mı?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Seninle</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Serseri Rüzgâr</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gülşehri</i>
<i>Sessiz Ev</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sessiz Geceler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Arzu Ece - Gür Akad</i>
<i>Sev Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Osman Yağmurdereli</i>
<i>Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nükhet Duru</i>
<i>Sevda Hanları</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>İlhan Şeşen</i>
<i>Sevda Sardı Basımı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Sevdalar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Samra Sökmen</i>

<i>Sevdam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Sevdam Acıyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale</i>
<i>Sevdam Tek Nefes</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tarkan</i>
<i>Sevdanı Sürüdüüm</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Sevdamın Kara Belası</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sevdamın Son Vurusu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tarkan</i>
<i>Sevdi Can</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burak Bora</i>
<i>Sevdim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Sevdim Ağladım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Zafer Peker</i>
<i>Severken Yoruldum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Seviyorum Deme</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Seviyorum O Kadını</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Oktay Sevinç - Aleks Tataryan</i>
<i>Sevme Beni Böyle</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sevme Sevme İstemem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sevmesine Sevdi Gönül</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Baha Boduroğlu</i>
<i>Şeytan Tüyü</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sihirli Aynam</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sıkı Sık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Silmez Gibisin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>M.F.Ö.</i>
<i>Sinderella</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Şıp Sak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müjde Ar</i>
<i>Sır</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fahir Atakoğlu - Sertab Erener</i>
<i>Sistematik</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Canan Taşkın</i>
<i>Som Adım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Arzu Ecevit</i>
<i>Son Bakış</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Son Defa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Son Dua</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi</i>
<i>Son Durumumuz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Son Gece</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Son Kadınım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Levent Yüksel</i>
<i>Sonbahar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Onno Tunç - Sezen Aksu</i>
<i>Sonbahar Topladım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ateş</i>
<i>Sonbaharda Geleceğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Evcimik</i>
<i>Sondur Beni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Feyyaz Kuruş</i>
<i>Sönüyorsan Bana Gel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sosyeten Uymaz</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Cem Özer</i>
<i>Sosyetik Maganda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fatih Mühürdar</i>
<i>Şov Yapma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Söyle Kimsin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>

<i>Söyle Yürekli Bir Sevda</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Söyleyemedim 2</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Su Çiçekleri</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gürol - Hürol Herkesecan</i>
<i>Suç Kimde?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Sultan Süleyman</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Sümüklü Kız</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ateş</i>
<i>Süpersin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Sürgün</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu - Zülfü Livaneli</i>
<i>Sus</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Süslen Güzelim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Taksit Taksit</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Evcimik</i>
<i>Tas Bebek</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Korel Özerk</i>
<i>Tatlı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Tatlı Kadın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Badan</i>
<i>Tatlı Rap</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fatih Mühürdar</i>
<i>Teker Teker Gelin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Telefon</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Tempo</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tuççe San</i>
<i>Tercüme</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Işın Karaca</i>

<i>Terelelli Sevgilim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Terkedildim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Tılsım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>
<i>Titre</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asrın Murat Tuncer</i>
<i>Tövbekâr</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Trafik</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Türk Pop</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Tüteceğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gökben</i>
<i>Tutku</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nazan Şoray</i>
<i>Twist</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ciguli</i>
<i>Üç Günlük Ömür</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ucan Halı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hümeyra Meyra Ilıcak</i>
<i>Uçkur</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Uçma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nihan</i>
<i>Uçtum Seninle</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asya</i>
<i>Uf Oldu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Uğur Böceği</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ümidim Var</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Şener Sen</i>
<i>Ünzile</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>

<i>Uslanmıyorsun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sibel Can - Ferdi Özbeğen</i>
<i>Uzakta</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Üzüm Buğusu Gibi Ağlarım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Vagon</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Jale - Seda Yavuz</i>
<i>Var Mısın?</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Vay Canına</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Tayfun</i>
<i>Vay Canına</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Vazgeçemiyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hakan Peker</i>
<i>Vazgeçerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Gülten Evren</i>
<i>Viraj</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Vız Gelir 3</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>
<i>Vur Yüreğim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener - Levent Yüksel</i>
<i>Vurgun</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Niran Ünsal - Demet Sağıroğlu</i>
<i>Vurgun Yedim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>M.F.Ö.</i>
	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Vursalar Ölmem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Vurulmuşum Sana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asya</i>
<i>Ya Sonbahar Gelirse</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	

<i>Yağmura Yazılmış</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yak Gönül Yak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yaklaş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Yalan</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Çiğdem Tunç - Mehmet Alı Erbil</i>
<i>Yalan Gibi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Lodi</i>
<i>Yalancı Bahar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yonca Evcimik</i>
<i>Yallah 4</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Yeşim Salkım</i>
<i>Yalnız Bir Gece İçin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yalnız Seninle</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yalnız Yasıyorum</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yalnızca Sitem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sezen Aksu</i>
<i>Yalnızım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yalvaracaksın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Mithat Körler</i>
<i>Yalvarma</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ozan Orhon</i>
<i>Yanan Yanana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yanardağ</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yanarım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener</i>
<i>Yanık Sana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yaprak Dokumu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atakan - Atakan Akdaş</i>

<i>Yar Gibisin</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nesrin Demet</i>
<i>Yar Yar Değil</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Melike Demirağ</i>
<i>Yarın Asla Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Canan Taşkın</i>
<i>Yarın Benden Doğacak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Şebnem</i>
<i>Yarın Obur Gün</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yarını Bugün Yasadık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Deniz Uğur - Mustafa Budan</i>
<i>Yasa Yasa</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak & İbo</i>
<i>Yaşananlar Yeter</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yaseminli Güller</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Ünal</i>
<i>Yaslı Entel</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Fatih Mühürdar</i>
<i>Yayla Dumanı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Müzik Yolcuları</i>
<i>Yaz Aksamları</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Saadet Sun</i>
<i>Yaz Gulu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yaz Kalem</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Erhan Güleryüz</i>
<i>Yaz Sonu Askı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Meral Zeren</i>
<i>Yaz Yağmuru</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Beş Yıl Önce Beş Yıl Sonra</i>
<i>Yazık Bana</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yediden Yetmiş</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yeke Yeke Seke Seke</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Keremcem</i>

<i>Yeniden Sev</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer -Yasar- Manga</i>
<i>Yıktı Ayrılık</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yıllar Çileli Geçti</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Ünal</i>
<i>Yıllardan Sonra</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Beş Yıl Önce On Yıl Sonra</i>
<i>Yine Ben İsyanım</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yine Yeni Yeniden</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Various - Sezen Aksu</i>
<i>Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Ajda Pekkan</i>
<i>Yok Yok</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>
<i>Yoksun Sen</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Levent Yüksel - Asya</i>
<i>Yollar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Asu Maralman</i>
<i>Yolun Basında</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertab Erener - Model</i>
<i>Yörük Yaylası</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Güzin & Baha Boduroğlu</i>
<i>Yosma Cilvesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yosunlu</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Yük Treni</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nuray Hafıftaş</i>
<i>Yüreğim Götürmüyor</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nil Burak</i>

<i>Yüzümdeki Çizgiler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Hazal Selçuk</i>
<i>Zaman Meyhanesi</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Atilla Atasoy</i>
<i>Zamana Bırak</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Zemheri 7 Bolum Tanıtımı</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ziller ve İpler</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Selda Bağcan</i>
<i>Zincir Vursalar</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	
<i>Ziyan Olur Gecelerim</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Demet Sağıroğlu</i>
<i>Zor Kadın</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Sertap Erener</i>
<i>Zorba</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>Zorba Ask</i>	<i>Gürel Gönül Aysel</i>	<i>Burcu Güneş</i>

Tablo 1. Aysel Gürel’in yaşamı boyunca yazmış olduğu kendi beyanı esas alınarak hazırlanmış şarkı listesidir. Yanında icracı adı olmayan eserlerin, Aysel Gürel tarafından icracı bildirim yapılmamıştır. Eserlerin telif hakları, sanatçının kızı Müjde Ar ile torunu Söz Ar’dadır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.05.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 17.06.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1307959>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

“NAZARİ, NAZARİYE, NAZARİYAT” KAVRAMLARININ TÜRK MÜZİĞİNDEKİ KULLANIMINA İLİŞKİN BÜTÜNLEŞTİRİCİ ARAŞTIRMA

KANAR, Bora¹

UMUZDAŞ, Serpil²

ÖZ

Türk Müziği bilgisi üzerine veri sağlayan en eski kaynakların; dokuzuncu yüzyılda Kindi, daha sonra ise; 10. yüzyılda Farabi, 11. yüzyılda İbn-i Sina, 13. yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi tarafından yazıldığı kabul edilir. Bu yüzyıllarda müzik bir bilim olarak sınıflandırılmış, matematik, fizik, tıp, astroloji gibi disiplinler ile ilişkilendirilmiştir. 20. yüzyıla kadar olan süreçte, Türk müziği kurallarını içeren yazılı kaynaklar için edvar kavramı kullanılabilirken, sonrasında “nazariye ve nazariyat” kavramlarının kullanıldığı görülmektedir. “Nazariye ve nazariyat” kavramları Arapça nazar kelime kökünden gelen kavramlardır. Türk müziği bilgisi

¹ Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, borakanar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6800-6041>

² Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, sumuzdas@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>

üzerine yapılan çalışmalarda, bu iki kavramın farklı anlamlarda kullanılabilirdiği anlaşılmıştır. Bu çalışmada, 20. yüzyıl ve sonrası Türk müziği kaynaklarında kullanılan “nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının anlamları ve kullanım alanları tespit edilerek sentezlenmiştir. Alan yazındaki Türk müziği sözlükleri ile; makam, usul, ses sistemi olgularını kapsamına alan 14 adet doküman analiz edilmiştir. Belgelerden elde edilen verilerden hareketle; nazari kavramının, Türk müziği bilgisi ile ilgili yazılı veri, kaynak, nazariye kavramının; Türk müziğinde bireysel çalışma ve kurallar, görüş, yaklaşım, nazariyat kavramının; Türk müziğine temel olan fikirlerin sistematik ifadesi halindeki kurallar ve görüşler bütünü anlamında kullanılabileceği anlaşılmıştır. Ulaşılan sonuç ile yazarlar tarafından araştırma konusu olan kavramların Türk müziği literatüründeki kullanımlarına ilişkin kavram haritası oluşturulmuştur. Nazariye kavramının; tekil olarak, bir kişi veya bir grubun çalışması, nazariyat kavramının; çoğul olarak, genel, bütün çalışmaların toplamı anlamında kullanılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, nazari, nazariye, nazariyat, kavram.

THE CONCEPTIONS OF "NAZARI, NAZARIYE, NAZARIYAT" (MUSICAL TERMS) INTEGRATED RESEARCH ON ITS USE IN TURKISH MUSIC

ABSTRACT

The oldest of the sources that provide data on Turkish Music knowledge; Kindi in the ninth century, and later; It is accepted that it was written by Farabi in the 10th century, by İbn-i Sina in the 11th century, and by Safiyyuddin Abdülmümin Urmevi in the 13th century. In these centuries, music was classified as a science and was associated with disciplines such as mathematics, physics, medicine and astrology. While the concept of edvar could be used for written sources containing the rules of Turkish music in the period until the 20th century, it is seen that the concepts of "nazariye and nazariyat" were used in this century and later. The concepts of "nazariye and nazariyat" come from the Arabic word nazar. In studies on Turkish music knowledge, it has been determined that these concepts can be used in different meanings. In this study, the meanings and usage areas of the concepts of "nazari, nazariye, nazariyat" used in Turkish music sources in the 20th century and later were identified and synthesized. With the Turkish music dictionaries in the literature; 14 documents covering maqam, rhythm and sound system phenomena were analyzed. Based on the data obtained from the documents; the concept of nazari, the written data, source, the concept of nazariye about Turkish music

knowledge; The concept of individual study and rules, opinion, approach, nazariyat in Turkish music; It has been understood that it can be used in the sense of a set of rules and opinions that are the systematic expression of the ideas that are the basis of Turkish music. A concept map was made about the result obtained. With the result reached, a concept map was created by the authors regarding the use of the concepts, which are the subject of the research, in the Turkish music literature. The concept of Nazariye; singularly, the work of a person or a group, the concept of nazariyat; It is suggested to be used as a plural, general, the sum of all studies.

Keywords: Turkish music, nazari, nazariye, nazariyat, concept.

GİRİŞ

İslam müzik bilgisine dair yazılı çalışmaların gerek Türkler tarafından gerekse Kindi'den önce Araplar tarafından yapıldığı, ancak bu çalışmaların hiçbirinin 21. yüzyıla kadar ulaşmadığı bildirilmiştir (Tıraşçı, 2017: 49-50). Böylece İslam müziği çerçevesinde ulaşılan en eski kaynakların Kindi'ye ait olduğunu söylemek mümkündür. Kindi, Pythagoras ve Platon ekollerini takip etmiş, müzikal sesler, sayılar ve gök cisimleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. İslam müziğini ilk olarak sistemleştiren kişi olan Kindi'yi Farabi ve İbn-i Sina takip etmiştir. Farabi; müzik bilgisi ile ilgili “Kitabü'l-Musikû'l-Kebîr” kitabını yazmış, Kindi'nin oluşturduğu okulu ve öğretileri geliştirmiştir. Yazılarında; ondan önceki müzisyenler hakkında bilgi vermiş ve müzik bilgisi üzerine yazılan kitapların azlığından bahsetmiştir (Ak, 2009: 43-44). Farabi'nin ölümünden 30 yıl sonra doğan İbn-i Sina da Kindi'yi takip etmiş, müziğin daha çok icra yönü ile uğraşmıştır. Müziği bir bilim olarak değerlendirmiş, Arapça yazdığı “Kitabü'l Necat”, “Kitabü'l Şifa” kitaplarının 12. faslını tamamen müziğe ayırmıştır (Yurdacan, 2019: 46).

Kindi, Farabi ve İbn-i Sina, benzer şekilde kitaplarında müziği bir bilim dalı olarak nitelendirmiş, matematik, fizik, astronomi, tıp gibi disiplinler ile iç içe kullanmıştır. Bu kitaplarda makamlar, usuller ve ses sistemi gibi konular da işlenmiştir. Türk müziğinde makam ve usullerin sistematik olarak aktarılması, sistemci okul geleneğinin başlaması, İbn-i Sina'dan yaklaşık 200 yıl sonra Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi ile gerçekleşmiştir. 13. yüzyılda yaşayan müzik bilgini Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi, Türk müziğinde kullanılan makam ve usulleri daireler ile anlatan edvar sistemini icat etmiştir. Türk müziğinde kullanılan 17'li perde dizgesini, kullanılan seslerin aralıklarını, fizik ve matematik ile açıklamış, ebced nota sistemini geliştirmiştir. Sistemci okulun kurucusu olmuş, Türk müziği ile ilgili yazmış olduğu dört kitap

ile birlikte müziğin uygulama yönünün nesilden nesile aktarılmasına yardımcı olmuştur (Özalp, 2000: 313-136; Öztuna, 2006: 248-249). Safiyyüddin ile başlayan sistemci okul Türk müziğini “nazariyat” alanında ilk defa sistematik bir incelemeye alan okuldur. Bu okuldan önce, Türk müziğinde bir “nazari” sistem bulunmamaktadır (Kutluğ, 2000: 26). Safiyyüddin’in geliştirdiği edvar, devirler ve daireler anlamına gelmektedir. Edvar defterleri, makam kavramını daireler ile açıklaması sebebiyle bu ismi almış tarihi el yazması eserlerdir (Güray, 2011: 9).

Safiyyüddin’in Edvar ismini verdiği kitabında; Türk müziği makamları, usulleri, ses aralıklarının hesaplanması gibi konular ele alınmış, takiben 19. yüzyıla kadar edvar başlığı altında kitaplar yazılmıştır. Son edvar yazarı 19. yüzyılda Haşim Bey’dir. İsmi edvar olmayan içeriği benzer olan kaynaklar da bulunur. 13. ve 20. yüzyıl arasına yönelik literatürde makam, usul, ses sistemi gibi konuları ele alan kaynaklara edvar ismi verilebildiği gibi farklı isimler de verilmiştir (Levendoglu, 2002: 3-4).

Nasuhioğlu (1986), 13. yüzyıldan başlayarak sistemci okul mensuplarının eserleriyle ortaya çıkan “nazariye” kavramını, yüzyıllar sonra yeniden gündeme getiren kişinin Rauf Yekta Bey olduğunu, Yekta Bey’in Doğu müziğinin dayandığı kuralları bilimsel bir çerçeve içerisinde sunmayı amaçladığını ve “Türk Mûsikisi” isimli kitabının, Türk müziği nazariyatını bilimsel anlamda konu alan ilk çalışma olduğunu belirtmiştir (s. 11-14). 20. yüzyıla kadar yazılan Türk müziği kaynaklarına “nazariye ve nazariyat” ismi kullanılmamış, bu yüzyıldan sonra söz konusu kavramların, kaynaklar için kullanıldığı görülmüştür. Bu sebeple çalışmada; Türk müziği bilgilerini içeren 20. yüzyıl ve sonrasında basılan kaynaklar araştırma kapsamına alınmıştır. “Nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının anlamları ve kullanım alanları incelenmiş, bütünleştirici bir haritalama ile okuyucuya sunulmuştur.

Amaç ve Önem

Çalışmada, 20. yüzyıl ve sonrası Türk müziği kaynaklarında kullanılan “nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının anlamlarını ve kullanım alanlarını tespit etmek amaçlanmıştır. Böylece; ilgili kanıtların gücünün değerlendirilmesine yönelik araştırmalar arasında kavramsal bir köprünün sağlanması hedeflenmiştir. Çalışmanın; söz konusu kavramlar için bütünsel kullanım sağlamaya yönelik olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca çalışma, Türk müziğindeki terminoloji ve kavramsal çerçeve oluşturmadaki önemi bakımından değerli görülmektedir.

Yöntem

Araştırma; nitel betimsel yöntem ile yürütülmüştür. Bu yöntem var olanın değiştirilmeden durum tespitinin yapılmasına olanak sağlar (Karasar, 2012: 23). Kapsam dahilindeki sözlükler ve ana temaları içerdiği için seçilmiş olan on dört adet doküman taranmıştır.

Verilerin Toplanması

Milli kütüphane, İzmir il halk kütüphanesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi kütüphanesi, kişisel arşivler ve internet arama motorlarından; Osmanlıca ve Türkçe sözlüklere, Türk Müziği sözlüklerine ve makam, usul, ses sistemi gibi Türk müziği konularını ele alan kaynaklara ulaşılmıştır. Elde edilen dokümanlar, veri kaynağı olarak tasnif edilerek incelenmiştir.

Verilerin Analizi

Çalışmada, atanan kaynaklardan elde edilen veriler, doküman analizi ile anlaşılma ve açıklanmaya çalışılmıştır. “Nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının kullanımıyla ilgili yapılan doküman analizi için Karasar (2012: 183) temel alınarak; kaynakların tespiti ve seçimi, okuma, not alma, kodlama ve çoklu değerlendirme ve görselleştirme işlem basamakları yürütülmüştür. Makalede akış sağlamak için kronolojik literatür organizasyonu yapılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu araştırmanın bulguları, Rauf Yekta Bey ve sonrasında yazılmış, “nazari, nazariye, nazariyat,” kavramlarının kullanıldığı Türk müziği sözlükleri ve makam, usul, ses sistemi gibi konuları içeren 14 dokümanın sağladığı veri ile sınırlıdır.

BULGULAR

Çalışmada 20. yüzyıl ve sonrasında, Türk müziği bilgisi üzerine basılı kitabı olan yazarlar ve onların “nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarını kullanım alanları bulgulanmıştır. İncelenen kaynaklar aşağıda tablolaştırılarak verilmiştir.³

No	Kitap	Yazar	Eser Yılı	İlgili Sayfalar
1.	Rauf Yekta Bey Türk Müsikisi	Rauf Yekta, Orhan Nasuhioğlu	1986	s.48, s.84
2.	Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri	Hüseyin Sadeddin Arel	1993	s.323

³ Oluşturulan tabloda kronolojik olarak yazarların yaşadıkları yıllar esas alınmıştır.

3.	Türk Musikisi Kimindir?	Hüseyin Sadeddin Arel	1988	s.124
4.	Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt I	Suphi Ezgi	1932	s.6
5.	Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt IV	Suphi Ezgi	1940	s.234
6.	Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt V	Suphi Ezgi	1953	s.290
7.	Musiki Sözlüğü	Mahmut Ragıp Gazimihal	1961	s.84 s.175
8.	Musiki Istılâhatı	Kazım Uz	1964	s. 39
9.	Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları	Ekrem Karadeniz	1981	s.VII, s.2, s.108
10.	Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. Kudüm Velveleleri	İsmail Hakkı Özkan	1984	s.35
11.	Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı	Atınç Emnalar	1998	s.8
12.	Türk Musikisinde Makamlar	Yakup Fikret Kutluğ	2000	s.25
13.	Türk Mûsikîsi Bilgileri Cilt I	Erdinç Çelikkol	2000	s.4
14.	Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü (Cilt I)	Yılmaz Öztuna	2006	s.469, s. 217, s.70, s. 432

Tablo 1 20. Yüzyıl ve Sonrasında Türk Müziği Bilgisi Üzerine Basılı Kitabı Olan* Yazarlar ve Onların “Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarını Kullanım Alanları

İlk olarak Osmanlıca ve Türkçe sözlüklerde “nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının ilgili anlamlarına bakılmıştır. Kavramlar Arapça “nazar” kelime kökünden gelmektedir. İncelenen kavramların ilgili anlamlarına ilişkin bulgular tablolştırılarak aşağıda verilmiştir.

Kavramlar	Nazar	Nazari	Nazariye	Nazariyat
Ferit Devellioğlu (Osmanlıca Sözlük)	Bakma, göz atma, göz eğme	Nazar’a, bakışa ait, nazarla, bakışla ilgili, yalnız görüş halinde bulunan, tatbik edilmemiş, teorik	Matematikte teori, çoğulu nazariyat	Nazariye kelimesinin çoğulu, ilmi görüşler, düşüncüler

* Çalışma kapsamındaki eserler.

İsmail Parlatır (Osmanlıca Sözlük)	Bakma, bakış, dikkat, izleme, düşünme, fikir, niyet, zan, görüş, kanaat, mülâhaza, göz değme, isabet, yan bakış.	Nazara özgü, bakış ile ilgili, yöneme ilişkin, teorik, amelî karşıtı	Görüş ve düşünceye bağlı, teorik, ameliye karşıtı, kuram, teori., “Çoğulu nazariyat”	Nazariyeler, bilimsel görüşler, teoriler.
Mehmet Kanar (Osmanlıca Sözlük)	Bakış, bakış atma, göz atma, görüş, bakış açısı	Bakış ile ilgili, teorik	Teori, görüş, ilmi görüş	Teorik bilgiler
Kubbealtı Lugatı (Osmanlıca Sözlük)	Bakış, bakma, göz atma, bir şeye şöyle veya böyle düşünerek bakma, onu şöyle veya böyle kabul ederek ele alma, bakış, bakış açısı, görme, tecrübe ve kıyasa dayanarak düşünme, fikir yürütme	Bilgi halinde, nazariye niteliğinde olan, iş haline geçmemiş, uygulama alanına çıkmamış olan	Uygulamaya bağlı olmayan, düşünce alanında kalan soyut bilgi, sistemli bir şekilde bilinen veya gözlenen olayların ifadesi ve açıklaması olarak öne sürülmüş veya kabul edilmiş düşünceler, ifadeler sistemi; bir bilime temel olan fikirlerin sistematik ifadesi halindeki kurallar bütünü, kuram, teori	Arapça nazariye kelimesinin çoğulu, -at çoğul ekini almış şekli, nazariyeler, kuramlar, teoriler, ayrıca nazariyat kelimesi tekil olarak da kullanılır
Türk Dil Kurumu (Türkçe Sözlük)	Bakış, bakma, göz atma	Kuramsal	Kuram	Kuramlar
Ortak İfadeler	Bakma, göz atma, bakış, bakış açısı	Teorik, bakış ile ilgili, uygulanmamış	Teori, Kuram, bilimsel görüş,	Teoriler, Kuramlar, Bilimsel görüşler,

Tablo 2 Osmanlıca ve Türkçe Sözlüklerde “Nazar, Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının İlgili Anlamları

Tablo 1’e göre nazar kavramı; “bakış, bakış açısı”, nazari kavramı; “bakış ile ilgili uygulanmamış”, nazariye kavramı; “bilimsel görüş”, nazariyat kavramı ise; “bilimsel görüşler” anlamında kullanıldığı çıkarımı yapılabilir. Burada “nazariyat” kavramının tekil olarak kullanılabilme durumu da önemlidir.

Kaynaklar içerisinde Öztuna ve Gazimihal’in kitapları, sözlük ve ansiklopedi olması nedeniyle ayrı incelenmiştir.

Türk Müziği Sözlük ve Ansiklopedilerinde “Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının Anlamları ve Kullanımları

Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I (Yılmaz Öztuna)

Öztuna nazari kavramını; “çift bemollü seslerin yazılı şekilde (nazari) düşünülüp, uygulanmadığını” aktarırken, nazariye kavramını; “Rauf Yekta’nın Arel ve Ezgi’den ayrılıp kendi görüşlerini (nazariye) ileri sürdüğünü” ifade ederken kullanmıştır. Genel olarak nazari kavramının kağıt üzerinde uygulanmayan veri, nazariye kavramının kişisel görüş anlamında kullanıldığı anlaşılmıştır. Nazariyat kavramını; “müziğin teknik bahislerini konu alan ilim”, Türk müziği nazariyatı kavramını; “icra dışındaki her şey” anlamında belirtmiş, “Türk müziği nazariyatı” ile “Türk müziği bilgisi” kavramlarını eş anlamlı kullanmıştır.

Musiki Sözlüğü (Mahmut Ragıp Gazimihal)

Gazimihal nazariye kavramını; “müzik estetiğinin spekülatif görüşler (nazariyeler) olduğunu” ifade ederken kullanmıştır. Genel olarak nazariye kavramının kişisel görüş anlamında kullanıldığı tespit edilmiştir. Gazimihal’in “teori, nazari ve nazariyat” kavramlarını kullanımı ve açıklaması aşağıdadır.

“...Musiki seslerinin teorisine eskiler nazari musiki derlerdi. Nazarî olarak izahı edilen maddelerin tatbikatından ibaret ameli veya fiili musikiyi ona zıt olan saha sayarlardı. Musiki ilmüne ait nazari prensiplerin, sesler teorisinin, sanat kurallarının her şeyini öğreten teliflerdeki muhteviyatın bütününe hâlâ musiki teorisi (musiki nazariyatı) denilmektedir. Şu farkla ki, eldeki dünya repertuarına paralel olmayan, fazla tarihî prensipleri bu okul teorisi kendi kitabı dışında bıraktığı gibi, fazla yeni ve genelleşmemiş şahsi prensip tekliflerini de akademik kadrosu dışında zamanın takdirine terk eder. Bu bakımdan nazari musiki ile musiki nazariyatı farklı mefhumlardır; hem de fark sadece gramerle ilişkili değildir, sanatın mutlaka gelişmesi isteğinden doğmadır, öğretim imkânlarını göz önünde tutar (Gazimihal, 1961: 175).

Türk müziği sözlüklerine bakıldığında genel olarak Türk müziğinde nazari kavramının; “yazılı müzik verileri olarak”, nazariye kavramının; “kişisel görüş, kişisel düşünce”, nazariyat kavramının; “müziğin teknik bilgileri ve uygulama dışındaki her şey” anlamında kullanıldığı düşünülebilir. Gazimihal Türk müziği nazariyatının daha geniş bir anlam ifade ettiğini belirtmiştir.

“Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının Türk Müziği Kaynaklarında Kullanım Alanları

Türk Mûsikisi (Rauf Yekta Bey, Orhan Nasuhiolu)

Rauf Yekta Bey Farabi’nin müzik bilgisi ile ilgili çalışmalarına “nazari prensipler” ifadesini kullanarak bir “nazariyeci” olarak aktarırken, Türk çalgıları hakkında bilgi verdiği bölümde “Türk nazariyatçısı Farabi” ifadesini kullanmıştır. Yekta Bey’in kitap içerisinde “nazariye” kavramını daha çok kişisel görüşler, hesaplamalar, manasında kullandığı, “nazariyat” kavramını çoğul, nazariyelerin bütünü ve sistemleşmiş hali olarak aktardığı düşünülebilir. “Nazariyat ve nazariye” kavramlarını aynı anlamda karışık olarak da kullanılmıştır.

Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri ve Türk Musikisi Kimindir? (Hüseyin Sadeddin Arel)

Arel “Türk Musikisi kimindir?” isimli kitabında Farabi’den bahsederken; Farabi’nin Yunan nazariyatını örnek almak istediğini fakat Yunan nazariyelerini benimseyemediğini ifade etmiştir. Genel olarak nazariye kavramını; tekil olarak bir kişinin çalışması, nazariyat kavramını; çoğul olarak bütün çalışmaların toplamı anlamında kullanmıştır. Nazariye yazar kişiler için “nazariyeci” yerine “nazariyatçı” kavramını tercih etmesi anlam bakımından farklılık göstermektedir. Ayrıca “Türk Musikisi Nazariyatı” kitabının sözlük bölümünde “nazariyat” kavramı; “ilmi görüşler, düşünüşler” olarak tanımlanmıştır. Arel’in kendi çalışmasını nazariyat olarak ifade etmesi kavramı tekil olarak da kullandığını göstermektedir.

Nazari ve Ameli Türk Musikisi Cilt I-IV-V (Dr. Suphi Ezgi)

Dr. Suphi Ezgi’nin beş ciltlik Türk müziği kitabının ismi “Nazari ve Ameli Türk Musiki” olması bakımından yazılı veri ile uygulamayı ayrı olarak ele aldığı düşünülebilir. Kendi yazdığı kitaplarında aktardığı bilgilere “benim nazariyem” ifadesini kullanmıştır. Beş ciltte de nazariyat ile ilgilenen ve müzik üzerine ilmi görüşlerde bulunan kişilere “nazariyeci” kavramını kullanmıştır. Burada “nazariyatçı” kelimesini kullanmaması dikkat çekmektedir. Örnek olarak; “Maragalı Abdülkadir nazariyatçı olmaktan çok ziyade kendi beyanatı ve eserleri ile tahakkuk ettiğime göre bestekardır” cümlesi verilebilir. Bu ifadelerden; bir kişinin birçok nazariyeyi okuyarak nazariyat alanıyla ilgilenebileceği, nazariye yazabileceği, sonuç olarak nazariyeci olabileceği anlaşılabilir. Ezgi nazariyecilerin sundukları nazariyelerin bütününe “nazariyat” kavramını kullanmıştır.

Musiki İstılâhatı (Kazım Uz)

Musiki ıstılâhatı isimli kitapta nazariyat kavramı; küğün⁴ teknik bilgilerini araştırıp tanımlayan bilgi dalı ve kuram biçiminde tanımlanmıştır. Nazari ve nazariye kavramları kitap içerisinde kullanılmamıştır.

Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları (M. Ekrem Karadeniz)

Karadeniz’in incelenen kitabında müziği, fizik ve matematik disiplinleri ile birlikte ele aldığı, batıdaki sent sistemini Türk müziğine uyarlamaya gayret gösterdiği anlaşılmaktadır. Kitabın ismi ve önsöz bölümleri haricinde nazariye kavramı kullanılmamıştır. Önsözü Murat Bardakçı kaleme almıştır. Önsözde yer alan nazariye kavramının kullanımı aşağıdadır.

⁴ Kök, Köğ, Küğ, Ku: Melodi, ezgi (Gazimihal, 1961: 144).

“...“Nazariye”, adından da anlaşılacağı gibi kesin kural ve sonuçlar getiren bir çözüm demek değildir. Ancak, belli bir müziğin yapısını açıklamaya çalışırken gerçeğe ve doğaya en yakın sistemden bahsedilebilir. Merhum Karadeniz’in de sağlığında her zaman belirttiği gibi bu kitapta yer alan sistemin Türk Müziği teorisinde kesin çözüm olduğunu söyleyemeyiz.” (Karadeniz, 1981: X)

Çalışmasında; doğada mevcut olan müziğin nazariyat ve esasları hakkında inceleme yapıldığını belirtmiş, alanla ilgili çalışmalar yapmış kişilere “nazariyatçılar” ifadesini kullanmıştır.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri (İsmail Hakkı Özkan)

Özkan müziği kuralları olan bir bilim dalı olarak varsaymış ve müzik nazariyatının müziği içeren kurallar bütünü olduğunu ifade etmiştir. Kitap içerisinde nazariye kavramı kullanılmamış olup, nazariyat kavramı tercih edilmiştir.

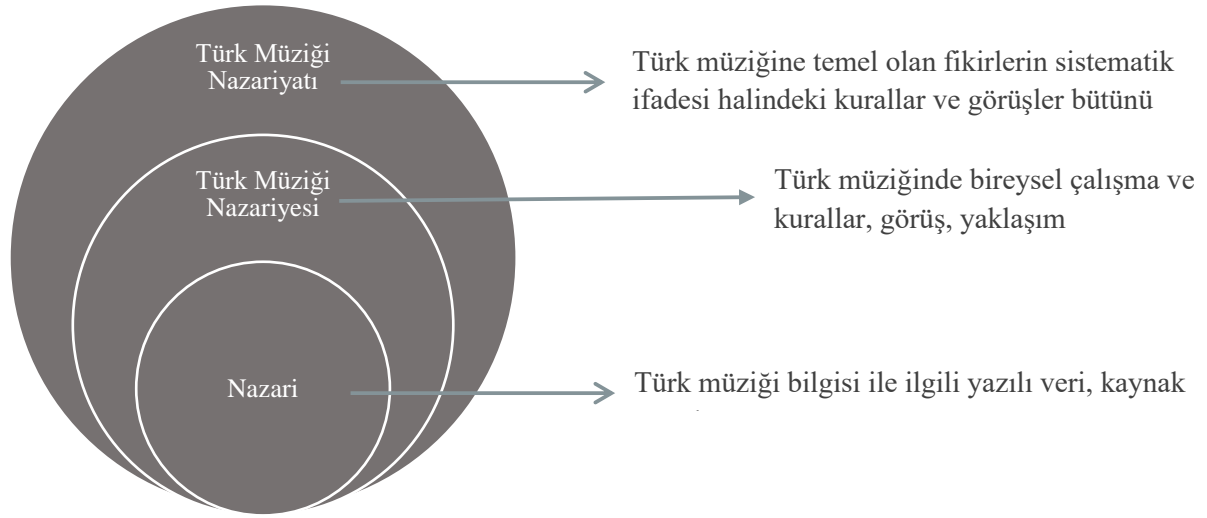
Türk Musikisinde Makamlar (Yakup Fikret Kutluğ)

Kutluğ nazariyat ve literatür kavramlarını birlikte kullanarak, bunların toplamının nazari görüşler olduğunu ifade etmiş, Türk müziğini metodolojik olarak ele alan bilimsel üç sistemden bahsetmiştir. Bu sistemler; Urmevi -Meragi Sistemi, Rauf Yekta Bey sistemi, Arel-Dr. Suphi Ezgi sistemidir. Çalışmasında nazariye kavramını kullanmamış olup sadece doğrudan alıntılarda ve kitap isimlerinde kelimeye yer vermiştir. Nazariyat ile ilgilenen kişiler “nazariyatçı” olarak ifade edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada “nazari, nazariye ve nazariyat” kavramları ele alınmış, kavramların sözlük anlamları ve Türk müziği kaynaklarında kullanım alanlarına bakılmıştır. Bu kavramların geçtiği kaynaklarda ağırlıklı olarak; Türk müziği makamları, usulleri, ses sistemleri gibi konuların işlendiği görülmüştür. Araştırmada ele alınan kavramların Arapça nazar kelime kökünden geldiği saptanmıştır. Genel olarak “nazari” kavramının; “Türk müziği bilgisi ile ilgili yazılı veri, kaynak”, “nazariye” kavramının; “bireysel çalışma ve kurallar, görüş, yaklaşım”, “nazariyat” kavramının; “Türk müziğine temel olan fikirlerin sistematik ifadesi halindeki kurallar ve görüşler bütünü” anlamında kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Yazardan yazara bu kavramların kullanımları farklılık gösterirken, Rauf Yekta’nın iki kavramı da Türk Mûsikîsi kitabının farklı yerlerinde aynı anlamda kullandığı görülmüştür. Nazariyat kavramının tekil olarak da kullanımına rastlanmıştır. Ayrıca nazariye ortaya koyan kişilere nazariyeci veya nazariyatçı kelimelerinin kullanıldığı ve yazarlar arasında kullanımların farklılık gösterdiği

tespit edilmiştir. Ulaşılan sonuç ile birlikte araştırma konusu olan kavramların, Türk müziği literatüründeki kullanımlarına ilişkin yazarlar tarafından oluşturulan kavram haritası aşağıda verilmiştir.



Şekil 1. Yazarlar Tarafından Oluşturulan, Nazari, Nazariye, Nazariyat Kavramlarının Türk Müziği Literatüründeki Kullanımlarına İlişkin Kavram Haritası.

Nazariye kavramının; tekil olarak, bir kişi veya bir grubun çalışması, nazariyat kavramının; çoğul olarak, genel, bütün çalışmaların toplamı anlamında kullanılması önerilmektedir.

TARTIŞMA

Bu araştırmaya konu olan nazari, nazariye, nazariyat kavramları, yazarlarca ağırlıklı olarak 20. yüzyıldan sonra Rauf Yekta ve sonrasında kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmada, kavramların kullanımları, yazarlar baz alınarak sıralanmış ve bu sırayla tablolaştırılmıştır. Bulgulardan hareketle oluşturulan görseller yeni çalışmalar için bütünsel bir kaynak niteliğindedir. Rauf Yekta Bey'in Türk Mûsikisi kitabının Fransızca olması ve çevirisinin sonradan yapılması (Nasuhioğlu: 1986), Arel'in yazılarının kitap olarak Onur Akdoğu tarafından hazırlanması (Arel: 1993) buna sebep olarak gösterilmektedir.

Türk müziği sözlüklerinde nazariye kavramının; “kişisel görüş, kişisel düşünce”, nazariyat kavramının; “müziğin teknik bilgileri ve uygulama dışındaki her şey” olarak ortak ifade edilmesi (Gazimihal, 1961; Öztuna, 2006) diğer Türk müziği kaynaklarıyla birebir benzerlik göstermemiştir. Eseri incelenen bazı yazarların (Uz, 1964; Özkan, 1984; Kutluğ, 2000; Çelikkol, 2000) çalışmalarında nazariye kavramı yer almamaktadır.

Özkan'ın nazariyatı; müziği içeren kurallar bütünü olarak tanımlaması (Özkan, 1986), çalışmada incelenen iki kaynakta da (Emnalar: 1998; Çelikkol: 2000) aynıdır. Bu sebeple bulgular bölümünde bu kaynaklara yer verilmemiştir.

Karadeniz (1981) kitabın isminde nazariye kavramının kullanılması, fakat kitap içerisinde bu kavramının kullanılmaması dikkat çekmektedir. Kitabın önsözünde nazariye kavramı Murat Bardakçı tarafından açıklanmıştır. Kitabın yazarı olan Ekrem Karadeniz’in kitap içerisinde bu kavramı kullanmama nedenine dair bir açıklama veya veri ile karşılaşılmamıştır. İçerikte nazariye kavramı yerine nazariyat kavramı kullanılmıştır.

Arel ve Rauf Yekta’nın nazariye ve nazariyat kavramlarını tekil ve çoğul olarak ayrı biçimde kullanmaları (Arel, 1988; 1993; Nasuhioğlu, 1986) çalışma kapsamındaki sözlük (Devellioğlu, 2017; Parlatır, 2012; Kanar, 2000; Kubbealtı Lugatı, 2023; Türk Dil Kurumu, 2023) verileriyle tutarlıdır. Buna karşıt olarak Arel’in kendi sistemi ve çalışmasına nazariyat ifadesini kullanması (Arel, 1993), Yekta Bey’in nazariyeci ve nazariyatçı kavramlarını eş anlamlı kullanması (Nasuhioğlu, 1986), yazarların kavram kullanımlarında tutarlı olmadıklarını göstermektedir.

Araştırma konusu olan kavramları sözlük anlamlarına göre uyumlu kullanan yazarın Suphi Ezgi olduğu tespit edilmiştir. Ezgi’nin Türk Müziği bilgilerini nazari ve ameli olarak ikiye ayırması, kendi çalışmasını nazariye olarak ifade etmesi, nazariyelerin bütününe nazariyat kavramını kullanması (Ezgi, 1932; 1940; 1953), genel olarak kavramları kategorik bir veriyle sunması, anlam açısından avantajlı bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ak, A.Ş., (2009). *Türk Musikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arel, H. S., (1988). *Türk Musikîsi Kimindir?* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arel, H. S., (1993). *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri*. (Hazırlayan: Onur Akdoğu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelikkol, E., (2000). *Türk Mûsikîsi Bilgileri Cilt I*. Bursa: F. Özsan Matbaacılık LTD. ŞTİ.
- Devellioğlu, F., (2017). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Emnalar, A., (1998) *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ezgi, S., (1932). *Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt I*. İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yayını.
- Ezgi, S., (1940). *Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt IV*, İstanbul: Alkaya Matbaası.
- Ezgi, S., (1953). *Nazari ve Ameli Türk Musikîsi Cilt -V*, İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.
- Gazimihal, M. R., (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Güray, C., (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kanar, M., (2000). *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Karasar, N., (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar- İlkeler- Teknikler*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Karadeniz, M.E., (1981). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kubbealtı Lugatı (2023). Nazar, Nazari, Nazariye, Nazariyat, <http://lugatim.com/s/nazar> (Erişim tarihi 28.04.2023).
- Kutluğ, Y.F., (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Levendoğlu, N. O., (2002). 13. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makâmı ve Değişim Çizgileri (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Nasuhioğlu, O., (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, N., (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi (Cilt I)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özkan, İ. H., (1984). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri. Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Öztuna, Y., (2006). *Türk Müsîkîsi Akademik Klasik Türk San 'at Müsîkîsi 'nin Ansiklopedik Sözlüğü (Cilt I)*. Ankara: Orient.
- Parlatır, İ., (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Tıraşçı, M., (2017). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017.
- Türk Dil Kurumu (2023). Nazar, Nazari, Nazariye, Nazariyat, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi 21.05.2023).
- Uz, K., (1964). *Musiki Istılâhatı*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Yurdacan, B., (2019). *Türk Musikisi Tarihi ve Bestekârları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi A.Ş. Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

It has been reported that written studies on Islamic music knowledge were made by both Turks and Arabs before Kindi, but none of these studies reached the 21st century (Tıraşçı, 2017: 49-50). Thus, it is possible to say that the oldest sources reached within the framework of Islamic music belong to Kindi. Farabi, who came after Kindi, wrote the book "Kitabü'l-Musikû'l-Kebir" in the name of music knowledge and developed the school and teachings created by Kindi. In his writings; he gave information about the musicians before him and talked about the scarcity of books written on music knowledge (Ak, 2009: 43-44). Ibn-i Sina, who was born 30

years after Farabi's death, also followed Kindi and dealt with the performance of music. He evaluated music as a science and devoted the 12th chapter of his books "Kitabü'l Necat" and "Kitabü'l Şifa", which he wrote in Arabic, to music (Yurdacan, 2019: 46).

Kindi, Farabi and İbn-i Sina described music as a branch of science in their books and used it intertwined with disciplines such as mathematics, physics, astronomy and medicine. In these books, subjects such as maqams, rhythms and sound systems are also covered. The systematic transfer of maqam and rhythms in Turkish music, the beginning of the systemic school tradition, took place with Safiyyuddin Abdülmumin Urmevi about 200 years after Ibn-i Sina.

Safiyyuddin Abülmümin Urmevi, a music scholar living in the 13th century, invented the edvar system, which describes the maqam and rhythms used in Turkish music with circles. He explained the 17 fret system used in Turkish music, the intervals of the sounds used, with physics and mathematics, and developed the abjad notation system. He became the founder of the systematic school and helped transfer the practice of music from generation to generation with the four books he wrote about Turkish music (Özalp, 2000: 313-136; Öztuna, 2006: 248-249). The systemist school, which started with Safiyyuddin, is the first school that systematically examined Turkish music in the field of "nazariyat". Before this school, there was no "nazari" system in Turkish music (Kutluğ, 2000: 26). Edvar, developed by Safiyyuddin, means cycles or circles. These sources are historical manuscripts that have taken this name as a result of trying to explain the concept of maqam through circles (Güray, 2011: 9).

In Safiyyuddin's book named edvar; Subjects such as Turkish music maqams, rhythms, calculation of vocal ranges were discussed, and then books were written under the title of edvar until the 19th century. The last edvar author is Hashim Bey in the 19th century. It is found in sources whose name is not edvar and whose content is similar. In the literature between the 13th and 20th centuries, the sources dealing with topics such as maqam, rhythm, and sound system can be given the name edvar as well as different names.

(Nasuhioğlu, 1986), the person who brought the concept of "nazariye", which emerged with the works of systemic school members starting from the 13th century, to the agenda again after centuries, was Rauf Yekta Bey, that Yekta Bey aimed to present the rules on which eastern music is based in a scientific framework, and that "Türk Mûsikisi" He stated that his book titled was the first study on Turkish music theory in a scientific sense (p. 11-14). The names of "nazariye ve nazariyat" were not used in Turkish music sources written until the 20th century, and it was seen that these concepts were used for sources after this century. For this reason, in the study; Sources published in the 20th century and later, including information on Turkish

music, were included in the research. The meanings and usage areas of the concepts of "nazari, nazariye, nazariyat" were examined.

Purpose ad Importance

In this study, it is aimed to determine the meanings and usage areas of the concepts of "nazari, nazariye, nazariyat" used in Turkish music sources in the 20th century and later. Like this; It is aimed to provide a conceptual bridge between researches to evaluate the strength of relevant evidence. of the study; It is thought that it is important in terms of providing holistic use for the concepts in question and in terms of terminology and conceptual framework in Turkish music.

Methodology

Research; was carried out with the qualitative descriptive method. This method allows to determine the situation without changing the existing (Karasar, 2012: 23). Fourteen documents, selected as they contain dictionaries and main themes within the scope, were scanned.

National library, Izmir provincial public library, T.C. In the library of Tokat Gaziosmanpaşa University, personal archives and internet resources, firstly Ottoman and Turkish dictionaries, followed by; Turkish Music dictionaries and resources dealing with Turkish music issues such as maqam, rhythm and sound system have been reached.

In the study, the data obtained from the assigned sources were tried to be understood and explained by document analysis. Based on Karasar (2012: 183) for the document analysis on the use of the concepts of "nazari, nazariye, nazariyat"; identification and selection of sources, reading, note taking, coding and multiple evaluation and visualization process steps were carried out. In order to provide flow in the article, a chronological literature organization has been made.

The findings of this research are limited to the data provided by 14 documents, in which the concepts of "nazari, nazariye, nazariyat" are used, including Turkish music dictionaries and maqam, rhythm and sound system, written by Rauf Yekta Bey and later.

Results

In the study, the concepts of "nazari, nazariye and nazariyat" were discussed, the dictionary meanings of the concepts and their usage areas in Turkish music sources were examined. In the sources where these concepts are mentioned, mainly; It has been seen that subjects such as Turkish music maqams, rhythms and sound systems are covered. It has been determined that the concepts discussed in the research come from the Arabic word nazar. In general, the concept

of "nazari"; The concept of “written data, source”, “nazariye” about Turkish music knowledge; the concept of "individual work and rules, opinion, approach", "nazariyat"; It has been concluded that it can be used in the sense of "the set of rules and opinions that are the systematic expression of the ideas that are the basis of Turkish music". While the uses of these concepts differ from author to author, it has been seen that Rauf Yekta uses both concepts in the same sense in different parts of the Türk Mûsikisi book. The singular use of the concept of nazariyat has also been found. In addition, it has been determined that the words nazariyeci or nazariyatçı are used for the people who put forward the theory, and the usages differ between the authors. The concept map created by the authors regarding the use of the concepts, which are the subject of the research, in the Turkish music literature, together with the result reached is given below.

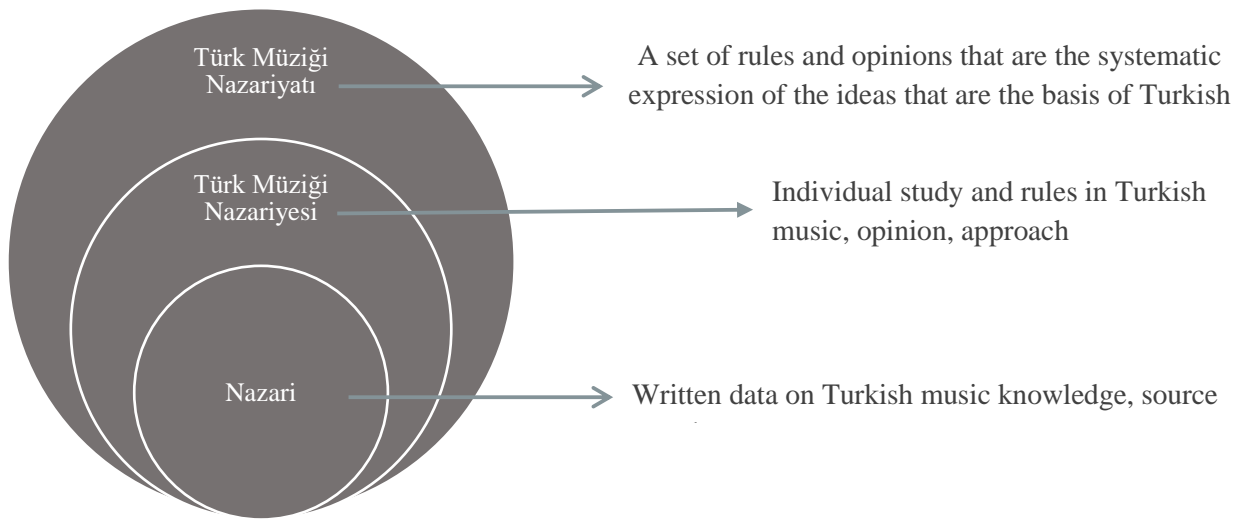


Figure 1. Concept Map on the Use of the Concepts of Nazari, Nazariye, Nazariyat in Turkish Music Literature Created by the Authors.

The concept of nazariye; singularly, the work of a person or a group, the concept of nazariyat; It is suggested to be used as a plural, general, the sum of all studies.

Discussion

The concepts of nazari, nazariye, nzaariyat, which are the subject of this research, have been used by the authors mainly after the 20th century, Rauf Yekta and later. In the study, the uses of the concepts were listed on the basis of the authors and tabulated in this order. The visuals created based on the findings are a holistic resource for new studies. The fact that Rauf Yekta Bey's Türk Mûsikisi book is in French and its translation was done later (Nasuhioğlu: 1986), and Arel's writings prepared as a book by Onur Akdogu (Arel: 1993) are cited as reasons for this.

The concept of nazariye in Turkish music dictionaries; “personal opinion”, the concept of nazariyat; The common expression of “everything other than the technical knowledge of music and practice” (Gazimihal, 1961; Öztuna, 2006) did not show exactly similarity with other Turkish music sources. The concept of nazariye is not included in the studies of some authors whose works were examined (Uz, 1964; Özkan, 1984; Kutluğ, 2000; Çelikkol, 2000).

Özkan's nazariyat; His definition of music as a set of rules (Özkan, 1986) is the same in both sources examined in the study (Emnalar: 1998; Çelikkol: 2000). For this reason, these sources are not included in the findings section.

The mention of the concept of nazariye in the title of the book in Karadeniz (1981), but the use of the concept of nazariyat in the book creates a question mark. In the preface of the book, the concept of nazariye is explained by Murat Bardakçı. There is no explanation or data about the reason for using a concept that Karadeniz does not use in the title of the book.

Arel and Rauf Yekta's use of the concepts of nazariye and nazariyat separately as singular and plural (Arel, 1988; 1993; Nasuhioğlu, 1986) is the dictionary within the scope of the study (Devellioğlu, 2017; Parlatur, 2012; Kanar, 2000; Kubbealtı Lugatı, 2023; Türk Dil Kurumu, 2023). On the contrary, Arel's use of the term nazariyat for his own system and work (Arel, 1993), Yekta Bey's use of the words nazariyeci and naazariyatçı (Nasuhioğlu, 1986) show that the authors are not consistent in their use of concepts.

It has been determined that the author who uses the concepts that are the subject of the research in harmony with their dictionary meanings is Suphi Ezgi. Ezgi's dividing Turkish music knowledge into two as nazari and ameli, expressing his own work as theory, using the concept of theory for all of the nazariyes (Ezgi, 1932; 1940; 1953), presenting the concepts with a categorical data in general, are found advantageous in terms of meaning.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

Dergimiz, Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki kez olmak üzere yayınlanmaktadır.

Özel durumlarda, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilmektedir.

Makalelerimizin öncelikle iThenticate raporları tarafımızca alınmakta olup, benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, sonrasında Yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılır. Son olarak da alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen makaleler en az iki hakem onayından geçmesi şartıyla yayın aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayıncı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.

e-issn

2792-0178

Cilt VI, Sayı 1 (2023)

Tokat / Türkiye

