

# MÜZİK ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

**PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU**

**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana**

**Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi**

**Birinci Basım / First Edition • © MART 2026**

**ISBN • 978-625-8682-74-8**

**© copyright**

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

**Serüven Yayınevi / Serüven Publishing**

**Türkiye Adres / Turkey Address:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

**Telefon / Phone:** 05437675765

**web:** [www.seruyenyayinevi.com](http://www.seruyenyayinevi.com)

**e-mail:** [seruyenyayinevi@gmail.com](mailto:seruyenyayinevi@gmail.com)

**Baskı & Cilt / Printing & Volume**

Sertifika / Certificate No: 47083

# MÜZİK ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

**PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU**



## İÇİNDEKİLER

### BÖLÜM 1

#### VARLIK KONUŞUR, MÜZİK SÖYLER: MESNEVÎ'DE İLAHİ DÜZEN VE KOZMİK MÜZİK

*Fulya SOYLU BAĞÇECİ*..... 1

#### ALİ RIZA SAĞMAN'IN HAYATI VE EL YAZMASI NOTALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

*Ahmet TERZİOĞLU* ..... 15

#### DİJİTAL NOTA YAZIM YAZILIMLARININ MÜZİK NOTASYONU, EĞİTİM VE ÜRETİM SÜREÇLERİNE ETKİSİ: GÜNCEL YAZILIMLAR ÜZERİNDEN ELEŞTİREL BİR İNCELEME

*Ömer KOÇ* ..... 35

#### ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNİN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ DÖNÜŞÜMÜ

*Rabia UÇAN* ..... 51

*Derya KARABURUN DOĞAN* ..... 51





# Bölüm 1

## VARLIK KONUŞUR, MÜZİK SÖYLER: MESNEVÎ'DE İLAHİ DÜZEN VE KOZMİK MÜZİK



*Fulya SOYLU BAĞÇECİ<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı,  
Müzikoloji Bölümü, Niğde, fsoylubagceci@ohu.edu.tr,  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9915-9078>

## GİRİŞ

Müziğin insan ve toplum hayatına eşlik eden nitelikleri ile yaşamın her alanındaki işlevsel boyutları, insanlık tarihinin her döneminde farklı toplumsal ve kültürel koşullara uyum sağlayarak görünürlük kazanmıştır. Müziğin kökeni ele alındığında, ilk insan topluluklarından itibaren onun yalnızca bir iletişim biçimi, duygu paylaşım aracı, doğayı anlamlandırma ve kontrol etme yolu olmadığını; çok daha öze dayalı ve derin bir anlam taşıdığını ortaya koyan literatüre odaklanmak ve bu anlamların niteliğini tartışmak önem arz etmektedir. Bu konular, müziğin köklerinin yaradılışsal bir ilke olarak kabul edilmesi, evrenin temelinde yer alan düzen ve ahenk anlayışından beslenmesi, Tanrı'nın mutlak varlığıyla bütünlük içinde düşünülmesi, evren, insan ve müziğin ortak bir kaynaktan doğan ilahi bir nitelik taşıması çerçevesinde açıklanabilir. Bu kaynakların ortak özelliklerine bakıldığında, felsefi, metafiziksel ve dini sistemler karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra bilim, müzik ve metafiziğin kesişiminde insanlığın en temel yaradılış ve varoluş sorularına müzikle ilişkili cevaplar sunulduğu anlaşılabilmektedir. Bu çerçevede müzik, insan algısını aşan metafiziksel boyuttaki konuların insani bir düzeyde anlaşılmasını mümkün kılan önemli bir algı alanı olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla insani bir algıyla kısıtlı bir çerçevede yer alan müzik bilgisi ile ilahi, metafiziksel, aşkın müzik arasında bir ayrıma gidilmekte iken aynı zamanda bu iki anlayış üzerinden felsefi, manevi ve bilimsel nitelikli köprüler kurulmaktadır. Bu konuların izini sürebileceğimiz en eski kaynaklar Antik düşünceye işaret etmekte, Pythagoras'ın kozmik müzik, matematik, insan ve evren arasında kurduğu bağlantı ise ön plana çıkmaktadır. Müzik ve kozmoloji ilişkisinin kökenleri Antik Yunan'a kadar uzanmakta, evrenin matematiksel düzeninin aynı zamanda müzikle de açıklanabildiğini içeren kadim bir metafizik anlayışı ve buna dayalı bilimsel çalışmaları kapsayan bir çerçeveyi içermektedir. Pythagoras ve onun ortaya koyduğu düşünce ve çalışmaları geliştiren takipçileri tarafından bu anlayış "kürelerin müziği" öğretisiyle açıklanmıştır (Burkert, 1972; Yates, 1964). Sonraki süreçte farklı çağlar ve coğrafyalara uzanan bilgi göçünün etkisiyle bu öğretilerin kabul bulduğu, üzerine çalışmalar yapıldığı alanlardan biri İslam düşüncesi olmuş, bu kapsamda söz konusu öğretiler metafiziksel bir açılıma saha olmuştur. Tablo 1'de Mesnevi'de (Rumî, 2014) kozmik müziğe yönelik düşüncenin Antik düşünce ve tasavvuf merkezli anahtar kavramları yer almaktadır.

**Tablo 1:** Antik düşünce ve tasavvuf merkezli kozmolojiye ilişkin anahtar kavramlar

Antik Düşünce	Ontolojik / Epistemolojik İşlev	Tasavvufi Karşılık
Harmonia	Kozmik düzenin ilkesel yapısı	İlahi ahenk
Sayı / Oran	Varlığın kurucu ilkesi	İlahi düzen
Kozmik müzik	Evrenin düzeninin işitsel tezahürü	Sema
Döngü (kozmos)	Kozmik hareket ve süreklilik	Devir
Bir (Monad)	Ontolojik köken ve birlik ilkesi	Vahdet

**Not:** Tablo, ChatGPT (OpenAI, 2026) kullanılarak oluşturulmuştur.

Mevlâna Celaleddin Rumi'nin çağlar boyunca ses getirmiş; tasavvuf, sanat, edebiyat, halk bilim gibi pek çok alan ile ortak bir zemine oturmuş eseri Mesnevî', aynı zamanda müzik ve kozmoloji ilişkisi ve bu ilişkinin İslami-tasavvufi boyutunun en güçlü metafiziksel ifadelerini içermektedir. Bu esere dair yapılan şerh çalışmalarının söz konusu ilişkiyi içeren metafiziksel zenginliğin ortaya konulmasında önemli bir rolü söz konusudur. Abdülbâki Gölpınarlı'nın Türkçe tercümesi ve şerhi ile Nicholson'un Farsça-İngilizce neşri temel başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Nicholson (1926), Mesnevî'nin dilsel ve sembolik yapısını çözümlyerek metnin kozmolojik, metafizik ve müziksel göndermelerini görünür kılarken; Gölpınarlı (1983) Mevlanâ'nın düşünce dünyasını tasavvuf geleneği bağlamında anlamamızı olanaklı kılan boyutları ortaya koymuştur. Nicholson'un (1926) Farsça ve İngilizce neşri üzerinden müzik ve evren ilişkisini 3. Kitap 4400. beyitten itibaren aktarılan ifadelerle örneklendirebiliriz. "*Kader ve takdirindeki Tanrı'nın Hikmeti bizi birbirimize aşık kıldı. Bu takdir sayesinde dünyanın tüm parçacıkları eş olarak birleşti ve kendi eşlerine aşık oldular. Evrenin her zerresi, tıpkı kehribar ve saman çöpü gibi eşini arzuluyor. Gökler yere, 'Hoş geldin! Sana demir ve mıknaş gibiyim.'* diyor. Akıl (nazarında) gök insandır ve yer kadındır: (Gök) ne fırlatırsa, bu (yer) onu besler". Mikrokozmos ve makrokozmos ilişkisi Nicholson'un şerhinin anahtarı gibidir. Bu ilişki metinde sürekli canlı tutulur ve bunun yanı sıra evrenin anlamlı, düzenli oluşu; çokluğun, birliğin tezahürü oluşu gibi konular kavramsal bir biçimde ve yorum dili olarak kendini gösterir. Dolayısıyla Mesnevî' de müzik unsurunun varlığını yalnızca estetik bir ilke olarak değil, varlığın yapısına ilişkin metafiziksel bir içerik çerçevesinde anlayabiliriz. Mesnevî şerhleri arasında İsmail Ankaravî'nin Mesnevî Şerhi, kozmik müzik fikrinin tasavvufî temellerini açıklamada ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Halil İnalçık, Ankaravî'nin şerhinin en çok bilinen Mesnevî şerhi olduğunu ve İbn Arabî'nin görüşleri doğrultusunda şerh edildiğini belirtir (Güleç, 2006, s. 5). Mensubu bulunduğu Mevleviliğe dair onlarca eser kaleme alan şârihin en önemli eseri *Mecmû'atu'l-Letâyif ve Matmûratu'l-Ma'ârif* adlı Mesnevî şerhidir. Eser, Sürûrî'nin (ö. 1561) Farsça, Şem'î'nin (ö. 1600) Türkçe şerhinden sonra Anadolu sahasındaki ilk tam Türkçe Mesnevî şerhi olarak kabul edilmektedir (Yalap, 2023, s. 213). Her ne kadar Mesnevî şerhlerinde şârihin; yani bir metni açıklayan, yorumlayan ve ayrıntılandıran kişinin ilmi

yönelimleri ve bilgi birikimi önem içermekte ise de bunun yanı sıra eserin sahibinin benimsediği fikrî düzey ve anlayışlar çok önemlidir. Bu açıdan Ankaravî'nin vahdet-i vücud eksensiz yazmış olduğu düşünülen Mesnevî şerhinin yanı sıra Mesnevî'de vahdet düşüncesi ve varlık anlayışının metafiziksel boyutları, Mevlâna'nın bu anlayışı ne denli benimsediğinin de bir göstergesidir. İbn Arabî'nin sistemleştirdiği vahdet-i vücud anlayışından Mevlânâ'nın da etkilendiği görülür. Dolayısıyla Mevlâna'nın düşüncesinin vahdet-i vücud metafiziği ile güçlü paralellikler taşıdığı görülmektedir. Mevlâna'nın Arabî'den ayrılan yönleri üslup ve sistematikliğinde kendini gösterir. İbn Arabî'de ilim ve marifete ağırlık verilirken, Mevlâna'da aşk ve sevgi daha öndedir. Vahdet-i vücud anlayışı, kendine özgü bazı kozmolojik çıkarımlar ortaya koyar. Bu anlayışa göre evrende var olan şeylerin hakikatleri, Tanrı'ya ait isimlerin tecellisinden ibarettir. Tanrı, bu isimler aracılığıyla varlıkları kendi varlığıyla var kılmakta; evrende gerçekleşen fiiller de yine Tanrı'nın isimlerine bağlı olarak O'na ait fiiller olarak tezahür etmektedir. Bu nedenle vahdet-i vücud kozmolojisi, varlığı bütünüyle ilahi kaynağa bağlayan, temelde iyimser (optimist) ve mükemmeliçi (perfectionist) bir evren tasarımı olarak karşımıza çıkar (Bedirhan, 2020, s. 96). Dolayısıyla Mesnevî'de kozmik müzik anlayışının en güçlü temellendiği düşünce karşımıza vahdet-i vücud olarak çıkar. Bu yaklaşım, müziğin Mevlâna düşüncesinde yalnızca bir sanat değil, varlığın özülle ilişki kuran bir hakikat dili olduğunu ortaya koymaktadır.

Abdülbaki Gölpınarlı'nın Mesnevî şerhini klasik şerh geleneğinden ayrıran en temel özellik, metni tasavvufi tecrübenin içinden değil; tarihsel ve eleştirel akademik çerçevede içerisinde çözümlemesidir. Gölpınarlı, ilmî, tasavvufi bir metin doğrultusunda ifade edilen irfan kavramı hattında değil daha çok bilimsel inceleme nesnesi gözüyle bakılan bir metin hattında ilerlemiştir. Bu nedenle Mesnevî'yi sadece İslam düşüncesinin kutsal bir metni olarak yansıtmamış, aynı zamanda Mevlevîliğin tarihsel gelişim seyri içinde gelişen kültürel ve tasavvufi konular doğrultusunda yorumlamıştır (Gölpınarlı, 1983, 2006, 2018, 2023). Gölpınarlı, çeviri yaparken anlamı doğrudan vermeyi, şahıs adlarını, kültürel göndermeleri ve sembollerini açıklamayı önemsemmiştir. Kendi eserini diğer şerhlerden üstün tuttuğu en önemli nokta Mevlânâ'nın diğer eserlerinden yararlanma konusudur. Yazarın gerek diğer ilmî yayınlarıyla gerekse bu şerhteki alıntıyla Mevlâna külliyâtına hâkim olduğu anlaşılmaktadır (Kılıç & Tanyıldız, 2013).

Mesnevî'de müzik; Tanrı, insan ve evren arasında anlamsal ilişkilerle örülü bir ifade alanı haline gelmektedir. Eserin yer yer dünyevi konulara, yer yer yaradılışa, Tanrı'ya ve insanın hakikatine yapılan göndermelere yer vermesi, onun çok katmanlı ve metafiziksel bir boyut taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda müzik, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda metafizik bir anlam alanı içerisinde konumlandırılmaktadır. Ancak Mesnevî'de müzik üzerinden kurulan metafiziksel anlatımın en güçlü

vurgusu, esas olarak *hakikat* kavramı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu konuları bir varoluş metafiziği olarak değerlendirebileceğimiz gibi aynı zamanda göksel olanın yeryüzündeki yansıması, ilahi olanın surette olması, Tanrı'nın hakikatinin bütün bir varoluşun her türlü unsurunda yer alması gibi bir anlayış çerçevesinde de değerlendirebiliriz. Bu perspektif ise hakikatin metafiziksel müzik dilini ortaya koymakta ve kozmik müzik, ahenk ve düzen anlayışını tasavvufa taşımaktadır. Eski Yunan düşüncesine göre felekler hareket halindeyken uyumlu ve oranlı sesler üretir. Üstün yetenekli bestekarların bu sesleri algılayarak yeryüzündeki müziğe dönüştürdükleri kabul edilir. Bu anlayış doğrultusunda müziğin ve raksın kökeninin semavi, ruhani ve ilahi olduğu düşünülmüştür. Eflatun, müziği ideal müziğin dünyadaki bir yansıması olarak değerlendirirken, Aristoteles bu müziği ideal olanın bir taklidi olarak kabul eder (Schoen-Nazzaro, 1978, s. 271).

Pythagoras'ın çalışmalarında kürelerin müziği öğretisi, Platon'un düşünceleri, Yeni Platonculuk gibi İlk Çağ ve Orta Çağ düşüncesinin temelini oluşturan bilgi içeriği İslâm tasavvufunun vahdet ve devir anlayışına sirayet ederek, Mevlâna'nın düşünce dünyasında aşk, müzik ve kozmik düzen ekseninde bütünleşmiştir. Bu bütünlük, Mesnevî'nin yalnızca edebi değil, aynı zamanda kozmolojik ve metafiziksel bir metin hâline gelmesine neden olan boyutlardan birini oluşturmuştur. Pek çok araştırma bu tesirler hattının daha belirgin bir şekilde anlaşılmasını olanaklı kılmaktadır. Burkert (1972), Pythagoras'ın düşüncelerine dayanarak sayı, oran ve müzik çerçevesinde ilişki kurmuş, dolayısıyla evrenin düzeninin anahtarlarından birinin müzik olduğunu diğerinin ise matematik olduğunu belirtmiştir. Yates (1964), bu öğretinin Orta Çağ ve Rönesans düşüncesine kadar olan kozmoloji ve müzik ilişkisini nasıl taşıdığı üzerinde durmuştur. Modern bilim cephesinde ise Kepler'in *Harmonies of the world* adlı eseri dikkat çekmektedir. Kepler (2019, s. 49), gezegenlerin hareketlerini matematiksel oranlar ve müzikal aralıklar üzerinden açıklamış, kozmoloji ve müzik ilişkisinde astronomiyi belirgin kılmıştır. Mevlânâ ve müzik ilişkisini doğrudan ele alan çalışmalarda ise metafizik çerçeve daha belirgin bir biçimde dikkat çekmektedir. Uludağ'ın *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ* adlı çalışması, tasavvuf müziğini ruhu ilahi hakikate yönelten bütüncül bir unsur olarak ortaya koymuştur (Uludağ, 1992). Kozmik müziğin metafizik zemini İslam düşüncesi açısından değerlendirildiğinde, Izutsu'nun *İslâm'da Varlık Düşüncesi* adlı eseri temel referanslardan biridir. Izutsu (1995), varlığın sürekli bir oluş ve tezahür halinde bulunduğunu, bu tezahürün ise hareket, titreşim ve düzen ilkeleriyle açıklanabileceğini belirtmektedir. Benzer şekilde Corbin (2013), İslam felsefesinde ve işrâkî gelenekte evrenin nur, ritim ve ahenk temelinde kavrandığını belirtmiştir. Tasavvuf terminolojisi açısından sema, devir, vahdet gibi kavramların anlaşılmasında Süleyman Uludağ'ın *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* önemli bir başvuru kaynağıdır. Uludağ (2012), sema'nın yalnızca bir zikir ve hareket biçimi

olmadığını, aynı zamanda varoluşun kaynağını ve kozmik düzeni anlamının bir anahtarı olduğunu vurgulayan bir içeriğe gönderme yapmaktadır. Diğer bir taraftan fizik, astronomi ve matematik gibi alanların çalışma sahasında evrenin işleyişi, gezegen hareketleri, yaşamın devinim ilkeleri gibi konular da sema ile paralel bir anlam alanına kavuşmaktadır. Bu durum ise Mesnevî’de felek, devran ve dönüş imgelerinin müziksel ve kozmolojik çerçeve ile birlikte ele alınmasıyla örtüşen tarafları vardır. Fuat Yöndemli’ye (2014, s. 929) göre Pythagoras, Platon ve sufi şairlerin sık sık işaret ettikleri konulardan biri müziğin Tanrı’dan ayrılmadan önce işitilen semavi ahengi hatırlatan bir unsur olduğudur. Bayram Ali Çetinkaya’ya (2007, s. 175) göre de Mevlâna gök cisimlerinin dönerken çıkardığı sesleri müziğin kaynağı olarak görmektedir. Bu çalışmalara göre Mevlâna’da kozmik müzik, yalnızca evrensel düzenin bir yansıması değil, aynı zamanda insanın hakikate yönelişini mümkün kılan ontolojik bir rehberdir. Dolayısıyla Mesnevî, kozmik müzik fikrinin tasavvufî bağlamda en zengin sembolik ve metafizik ifadelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

## YÖNTEM

Nitel araştırma yöntem ve teknikleri ile yürütülen bu çalışmada Mevlâna Celâleddîn Rumi’nin *Mesnevî*’sinde (2014) yer alan müziğe dayalı anlatımlar, MAXQDA nitel veri analizi programına aktarılmış; bu veriler doğrultusunda kodlama ve temalandırma süreci gerçekleştirilmiştir. Müzikle ilişkili ifadelerin anlam odakları ve çoklu bağlamları dikkate alınarak toplamda 22 kod elde edilmiştir. Bu kodlar, ikinci ve üçüncü döngü kodlama adımlarının tamamlanmasıyla *müziğin ilahi ve kozmik anlamları, çalgılar ve müzik unsurlarının tasavvufî ifade araçları olması* isimli iki tema kapsamında ele alınmıştır. Analiz sonucunda öne çıkan müzikle ilişkili tema ve alt temaların hangi kodlar aracılığıyla oluştuğu nitel veri analizi programının görselleştirme araçları kullanılarak ortaya konmuştur. Kodlamalara ilişkin olarak *Mesnevî*’den seçilen alıntılara yer verilmiştir. Bu alıntılar kodlar ve temalarla olan bağlantılarına ise metinsel anlatımlar içerisinde ve görsellerde yer verilmiştir.

## Mesnevî’de Müzik ve Kozmik Düzen

Mevlâna Celaleddin Rumi’nin (2014) *Mesnevî*’si, müzik ve kozmik düzen arasındaki bu derin ilişkiyi sembolik ve metaforik bir dil aracılığıyla görünür kılan temel metinlerden biridir. *Mesnevî*’de müzik, çoğu zaman ney, çeng, rebap, davul, nağme kavramları üzerinden, insanın varlığının gerçekliğine, ilahi düzene ve varlığın birliği ilkesine yapılan göndermelerle birlikte ele alınmıştır. Ney’in nağmeleri, yalnızca bireysel bir ayrılık acısını değil, tüm varlığın kaynağına duyulan sevgiyi ve böylece meydana gelen kadim bir kozmik özlemi temsil eder. Bu yönüyle müzik, *Mesnevî*’de evren, insan ve Tanrı arasındaki çok katmanlı ilişkinin anlam taşıyıcı unsurlarından biri haline gelir. Bu noktada vurgulayabileceğimiz anlam odakları içerisinde en dikkat

çeken konulardan biri *yaratılış* üzerinden müzik ve kozmik düzen ilişkisinin yansımalarıdır. Tablo 2’de Mesnevi’de yer alan yaratılış anlayışının müzik üzerinden ifade edildiği anlamlara yer verilmiştir.

**Tablo 2:** *Mesnevi’de yaratılış ve müzik ilişkisi.*

Defter	Beyit	Yaratılış –Kozmik Anlam	Müziksel / Kozmik Yorum
I. Defter	Dinle bu ney nasıl şikayet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor.	İnsan ruhunun ilahi kaynaktan kopuşu	Ney sesi, yaratılış öncesi birlik hâlinin hatırlatıcısıdır.
I. Defter	Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıyla kadın/erkek herkes ağladı	Ruhun ezeli vatanından ayrılışı	Ses, kozmik ayrılığın ontolojik ifadesidir.
I. Defter	Aslından/vatanından ayrı kalan, tekrar kavuşma anını arar.	Yaratılışta birlik, dünyada ayrılık	<b>Tasavvufta müziğin mahiyeti:</b> kozmik düzene yönlendiren ezeli, kozmik bir çağrı gibidir.
IV. Defter	Biz hepimiz Âdem’in parçalarıydık; cennette o nağmeleri işittik.	Yaratılış öncesi ilahi alem	Müzik, kozmik hafızayı uyandırır.

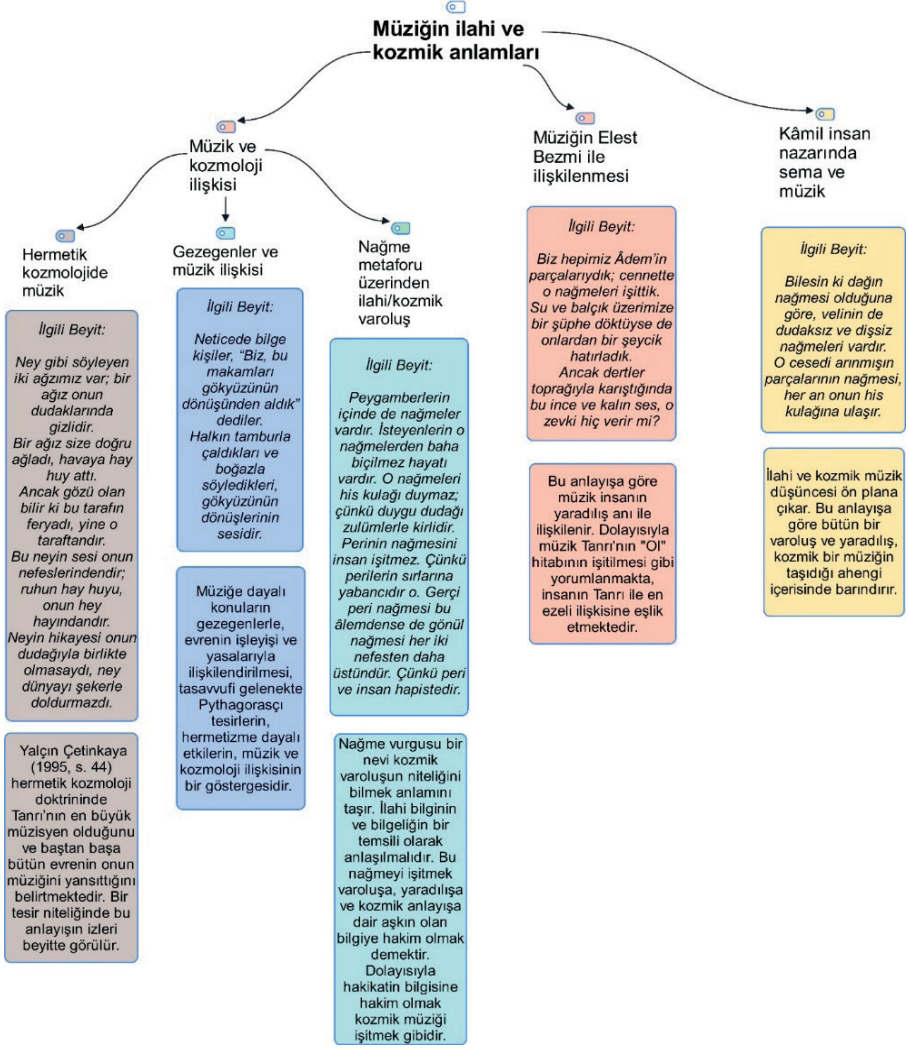
Mesnevi’nin tasavvufi derinliğini sadece yaratılış temasına indirgemek mümkün değildir. Bu eserin çoklu bağlamları yaratılış temasını ve diğer bütün tasavvufi temaları aynı zamanda *vahdet anlayışı, kâmil insanın sema kavrayışı, ilahi bilginin insan ve Tanrı arasındaki ilişkideki önemi, elest bezmi’nin müzik üzerinden kavranışı, yer ve gök vurgusunda müzik, insan ve Tanrı ilişkisi* gibi çoklu bağlamlar içerisinde değerlendirilmelidir. Tablo 3’de bu temalar gösterilmiştir.

**Tablo 3:** *Tasavvufta müziğin ilahi ve kozmik anlamları.*

<b>MÜZİĞİN İLAHİ VE KOZMİK ANLAMLARI</b>		
<b>İlahi Bilgi &amp; Sema</b> Var olan her unsurda ilahi ahengi sezme, Tanrı'nın varlığını ve her yerde olan mutlak gerçekliğini idrak etmektir.	<b>Vahdet</b> Çokluk, birliğin görünümüdür. Sema/müzik, bu birliği bireysel, manevi tecrübe düzeyinde anlamakla eş değerdir.	<b>Kâmil İnsan Nazarında Sema</b> Yakınlık mertebesi arttıkça müzik, hakikati daha derin bir idrak alanına taşır.
<b>Hermetik Kozmolojide Müzik</b> Tanrı-insan-evren arasında uyum (harmonia) fikri. Müzik, kozmik düzenin yeryüzündeki yansımasıdır.	<b>Elest Bezmi</b> Müzik; ezeli ahdin (elest) hatırlanışıyla ilişkilendirilir. Nağme <i>çağrı</i> 'nın yankısıdır.	<b>Gezegenler &amp; Kozmik Ahenk</b> Pisagorcucu/hermetik geleneğe gök cisimlerinin düzeni <i>kozmetik ahenk</i> olarak yorumlanır. Tasavvuf bu anlayışı metafizik bir bağlama taşır.
Müzik ve sema; ilahi bilgiye yaklaşma, kozmik düzeni sezme, vahdeti idrak ve elest ahidini hatırlama bağlamlarında anlam kazanır. Tasavvufi yorumda müzik; bilgi, kozmos, insan ve hakikatle ilişkilidir.		

Müziğin Mesnevî'de işleniş biçimini tasavvufi varoluş bilgisinin metinsel boyutu olarak değerlendirmek gereklidir. Bu nedenle tıpkı yaratılış ve varlık bilgisi nasıl çok boyutlu ve derinlikli ise metni anlama konusu da çok boyutlu ve derinlikli bir algılayıcı çerçeveye yerleşmektedir. Dolayısıyla müziğin bağlamları da aynı çerçevede yer almakta, tasavvufi bilgiyi içselleştirme ve yaşam alanı içerisinde yer alan deneyimin, bireysel tecrübenin müziğin vasıflarını anlamadaki önemi büyük rol oynamaktadır. Vurgusu yapılan bütün temalar söz konusu deneyimsel anlam sahası ile ilişkilenebilir, böylece müziğin anlamı Tanrı'ya yönelmek, yaratılış bilgisini içselleştirmek ve evrenin, varoluşun hakikatine ulaşmak düşüncesi içerisinde bütüncül değerler kazanmaktadır. Şekil 1'de yer alan müzikle ilişkili temalar, ilgili açıklamaları ile birlikte sunulmuştur.

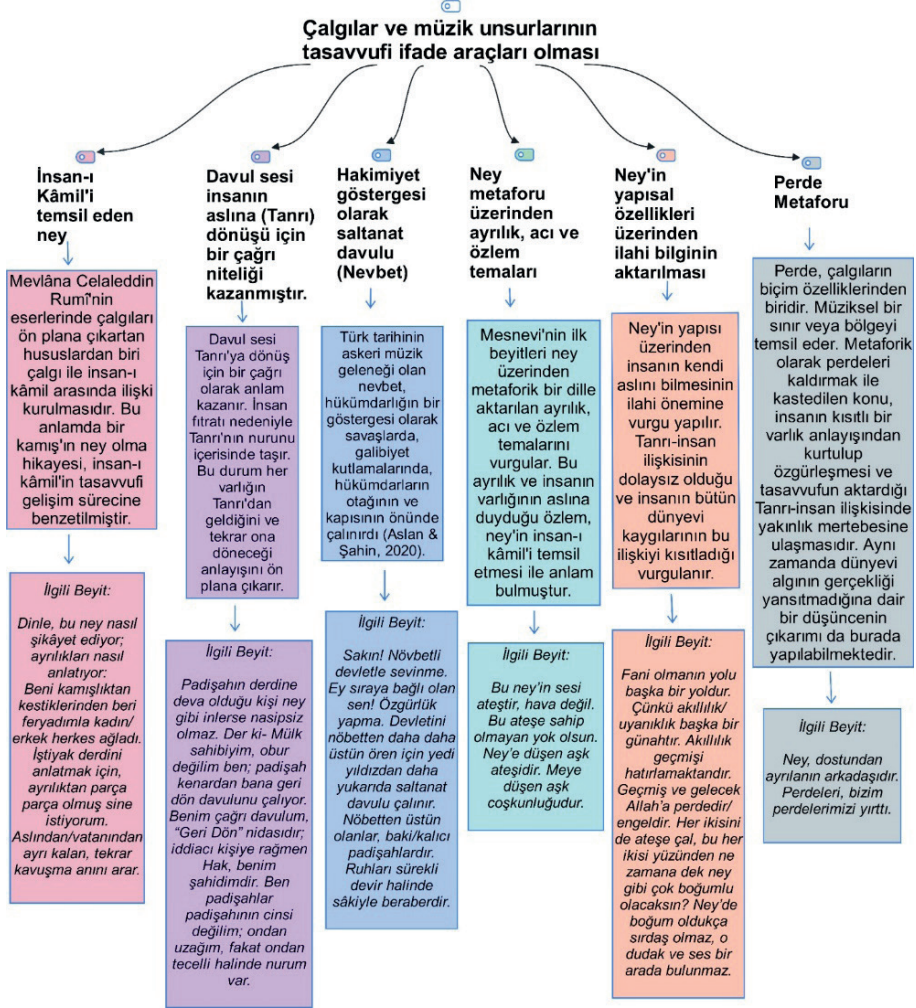
**Şekil 1: Müziğin ilahi ve kozmik anlamları teması ve bu temanın oluşumunu sağlayan alt tema ve kodlar.**



Tasavvufî düşünceye ait bazı temel kavramların ele alınması, Mesnevî'deki kozmik bağlamın daha açık biçimde anlaşılmasına imkan tanımaktadır. Bu bağlamda devir kavramı, en dikkat çekici unsurlardan biri olarak öne çıkar. Evrende yer alan her unsurun döngüsel bir yapıya sahip olduğu; evrenin en küçük birimlerinden gezegenlere kadar tüm varlıkların, doğa ve tabiat unsurlarının, ayrıca insan yaşamının çeşitli evrelerinin döngüsellik ilkesiyle açıklanabildiği görülmektedir (Güray, 2010, s. 120). Bu yaklaşım, kozmolojik, metafiziksel, manevi ve müziksel devir anlayışlarını birlikte düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Evrende döngüsellik varlığı kozmolojik bir devri ifade ederken; metafiziksel ve manevi düzlemde devir, varlığın Tan-

rı'dan gelip yeniden Tanrı'ya yönelmesini, başka bir ifadeyle ruhsal gelişimi ve asli kaynağa dönüşü temsil etmektedir. Müzikteki devir anlayışı ise hem dünyevi boyutları hem de ona atfedilen ilahi anlamlar çerçevesinde merkezi bir konumda yer almaktadır. Müzik unsurlarının ritmik ve melodik yapıları, bu döngüsel anlayışı somutlaştırmakta; müziğin metafiziksel devri besleyen yönü, kâmil insan perspektifinde Tanrı'yı hatırlatan ve O'na dönüşün kapısını aralayan bir bilgi alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, gerek Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserlerinde gerekse tasavvufî düşüncede kozmik bilinç, inanç ve anlayışların müzikle bütünleştiği; birbirini tamamlayan anlam katmanlarıyla ifade edildiği görülmektedir. Nitekim tasavvuf müziği (sema) kavramına anlam kazandıran temel unsurlar da bu bütüncül yaklaşım içerisinde şekillenmektedir. Devir kavramının ardından vurgulanması gereken temel mesele, müziğin tasavvuf düşüncesinde "sema" kavramı ile karşılık bulmasıdır. Sema, tasavvufî bağlamda son derece derin ve çok katmanlı bir algılama alanına işaret etmektedir (Uludağ, 1992). Bu noktada belirleyici olan, işitme ediminin neyi kapsadığı ve işitilenin mahiyetinin nasıl anlamlandırıldığıdır. Sema, yalnızca bir müziği, icrayı ya da herhangi bir sesi işitmekle sınırlı değildir. Aksine, tasavvufî bilgiyi idrak etmek, evrenin her yerinde tezahür eden ve hayatın tüm alanlarında kendini gösteren Tanrı'yı algılayabilmek ve bu bilinç düzeyine ulaşmak sema kavramının temel anlam çerçevesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda müzik, kâmil insanın derin bir idrakle varlığı, evreni ve Tanrı'yı bilme sürecinin bir ifadesi hâline gelmekte; söz konusu idrak, kozmik bir müzik anlayışıyla yorumlanabilmektedir. Bu anlayış doğrultusunda dünyevi müzik, manevi müzik, kozmik müzik ve ilahi müzik gibi farklı düzlemlerde müzik kavrayışlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Hatta müzikle doğrudan ilişkili olmayan sesler ve sessizliğin bizzat kendisi dahi, sema kavramının kapsayıcı anlam alanı içerisinde değerlendirilmektedir. Böylelikle sema, işitmenin ötesinde, varoluşun bütününe yayılan bir farkındalık ve idrak biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bütüncül müzik anlayışı, Mesnevî'de yer alan pek çok beyitte çalgılar ve müzik unsurları aracılığıyla sembolik bir anlatım kazanmıştır. Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserlerinde müzik ve çalgılar, tasavvufî hakikatleri aktaran ifade araçları olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda Şekil 2'de sunulan tema ve kodlar, çalgılar ve çeşitli müzik unsurlarının tasavvufî anlam dünyasında birer anlatım aracı olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Şekil 2: Tasavvufi ifade araçları olarak çalgılar ve müzik unsurları.



Rumî, çalgıların karakteristik özelliklerinden hareketle geliştirdiği tasavvufî anlatımında, insanın yaşam içerisindeki tüm eylem ve varlığının özünde Tanrı ile kurduğu ilişkiye dayandığı fikrini merkeze alır. Ney, çeng, rebap ve davul gibi çalgılar, hakikati arayan; bu arayış sürecinde türlü celalara katlanan, özlem ve aşk ateşiyle biçimlenen insan ruhunun sembolik temsillerine dönüşür. Ancak bazı beyitlerde vurgulanan çok katmanlı anlam dünyası, bu acı ve özlemlerin dahi birer yanılsama olduğunu ortaya koyar. Zira varlık mutlak anlamda yalnızca Tanrı'ya aittir (Izutsu, 1995; Bedirhan, 2020); dolayısıyla meydana gelen her şey Tanrı'nın bilgisi ve iradesiyle gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, kâmil insanın bir temsili olarak ele alınan çalgılar, kimi zaman ayrılık ve hasret içerisinde inleyip ağlarken, kimi zaman da Tanrı'nın kudret elinde kendi aslına dile getiren; bu nedenle ilahi aşk ve

mutlulukla dolup taşan bir varoluş halini ifade eder. Çalgılar aracılığıyla dile getirilen bu düşünce, Mesnevî’de müziğin kozmik bağlam içerisinde konumlanan varlığının daha belirgin bir ontolojik çerçeveye ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Zira evrende Tanrı’nın bilgisinden bağımsız bir varlık alanı söz konusu değildir. Bu durum, varlığın aslının mutlak anlamda yalnızca Tanrı’ya ait olduğunu göstermektedir. Söz konusu tasavvufi kabul, müzikle ilişkili tüm kavram ve temaların da aynı ontolojik anlayış temelinde anlam kazandığını; müziğin, Tanrı–evren–insan arasındaki ilişkiyi ifade eden bütüncül bir varlık dili olarak ele alındığını ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Mevlâna Celaleddin Rumî’nin *Mesnevî*’sinde müziğin, estetik bir anlatım aracının ötesine geçerek, varlığın ontolojik ve kozmolojik boyutlarını açıklayan temel bir düşünsel çerçeve sunduğu analiz kapsamında ön plana çıkmıştır. *Bu doğrultuda* müzik; Tanrı, evren ve insan arasındaki ilişkinin sembolik bir anlatımı olmaktan ziyade, bu ilişkinin bizzat işleyişini görünür kılan metafizik bir dil olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda müziği, temsil eden değil, varlıkla birlikte işleyen ve onu idrak edilebilir kılan bir ilke olarak anlamamız gereklidir. Metinsel çözümlenmeler, *Mesnevî*’de müzikle ilişkili kavramların rastlantısal imgelerden oluşmadığını; aksine kozmik düzen ve birlik fikriyle tutarlı bir metafizik sistem içerisinde yer aldığını göstermektedir. Dolayısıyla müzik, Mevlâna düşüncesinde hakikatin dolaylı bir temsili değil, doğrudan deneyimlenebilir bir tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın ortaya koyduğu temel sonuçlardan biri, sema anlayışı çerçevesinde yer alan müzik bilincinin ontolojik bir farkındalık biçimine dönüşmesidir. Dinleme, bu çerçevede, yalnızca duyuşsal bir algılama değil; varoluşun bütününe yönelen, kozmik düzenle uyumlanmayı mümkün kılan bir bilinç halidir. Bu yönüyle müzik, Mevlâna düşüncesinde bilgi üretiminin alternatif bir yolu olarak konumlanmakta; aklî ve kavramsal bilginin sınırlarını aşan bir idrak alanı sunmaktadır. Bununla birlikte *Mesnevî*’deki kozmik müzik anlayışı, tarihsel olarak Pisagorcu “*kürelerin müziği*” öğretisiyle ilişkilendirilebilecek bir arka plana sahip olmakla birlikte, Mevlâna’nın aşk merkezli tasavvuf metafiziği içerisinde özgün bir dönüşüme uğramaktadır. Kozmik düzen, matematiksel bir uyumdan ziyade, ilahi aşkın sürekli tezahür eden dinamik bir süreci olarak kavranmaktadır. Bu dönüşüm, müziği soyut bir kozmik ilke olmaktan çıkararak insanın varoluşsal deneyimiyle doğrudan ilişkili bir hakikat alanına taşımaktadır. Sonuç olarak bu çalışma, *Mesnevî*’nin müziği ontolojik, kozmolojik ve epistemolojik boyutlarıyla bütüncül bir varlık dili olarak ele aldığını göstermektedir. Müziğin bu çok katmanlı işlevi, modern düşüncede sıklıkla birbirinden ayrılan sanat, metafizik ve bilgi alanlarının Mevlâna düşüncesinde iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, müziğin yalnızca sanat veya kültür nesnesi olarak değil, varlığı anlama ve hakikate yönelme sürecinin asli bir unsuru olarak yeniden düşünülmesine imkan tanımakta; disiplinlerarası çalışmalara açık bir felsefi zemin sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aslan, E., & Şahin, M. (2020). Orta Çağ Türk-İslam devletlerinde nevbet. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*, (8), 107–144.
- Bedirhan, M. (2020). Vahdet-i vücûd okuluna göre inançların birlik ve çokluğu ve vahdet-i ma'bûd problemi. *Theosophia*, 1, 91–116. <https://philarchive.org/archive/BEDTUA>
- Burkert, W. (1972). *Lore and science in ancient Pythagoreanism*. Harvard University Press.
- Corbin, H. (2013). *İslam felsefesi tarihi: Başlangıçtan İbn Rüşd'ün ölümüne* (Cilt 1; H. Hatemi, Çev.). İletişim Yayınları.
- Çetinkaya, B. A. (2007). Mevlânâ ve müzik. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 8(18), 145–164.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mesnevî tercemesi ve şerhi* (Cilt 3–4). İnkılap Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İnkılap Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2018). *Mesnevî tercemesi ve şerhi* (Cilt 5–6). İnkılap Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2023). *Mevlâna Celâleddîn: Hayatı, felsefesi, eserleri*. İnkılap Kitabevi.
- Güleç, İ. (2006). Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin tamamına yapılan Türkçe şerhler. *İlmi Araştırmalar*, (22), 135–154.
- Güray, C. (2010). Sema'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (56), 119-152. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2580416>
- Izutsu, T. (1995). *İslâm'da varlık düşüncesi* (İ. Kalın, Çev.). İnsan Yayınları.
- Kepler, J. (2019). *Harmonies of the world* (C. G. Wallis, Trans.). Global Grey. (Original work published 1619)
- Kılıç, A., & Tanyıldız, A. (2013). Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Mesnevî* şerhi ve şârihliğine dair. İçinde İ. H. Aksoyak (Ed.), *Abdülbaki Gölpınarlı* (ss. 201–226). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Nicholson, R. A. (1926). *The Mathnawî of Jalálu'ddîn Rûmî* (Vol. 2, containing the translation of the First & Second Books). Cambridge University Press.
- OpenAI. (2026). *ChatGPT* [Large language model]. <https://chat.openai.com>
- Rumî, M. C. (2014). *Mesnevî* (A. Karaismailoğlu, Haz.; 3 cilt). Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Schoen-Nazzaro, M. B. (1978). Plato and Aristotle on the ends of music. *Laval théologique et philosophique*, 34(3), 261–273. <https://doi.org/10.7202/705684ar>
- Uludağ, S. (1992). *İslâm açısından mûsiki ve semâ*. Bursa: Uludağ Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalıcı Yayınları.

- Yalap, H. (2023). *İsmâil Rüsûhî-yi Ankaravî ve Şerh-i Mesnevî*. İçinde Z. Avşar, M. Özdemir & A. Uçar (Ed.), *Mesnevî'nin Türkçe Şerhleri* (ss. 206-228). Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Yates, F. A. (1964). *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. Routledge & Kegan Paul.
- Yöndemli, F. (2014). Mevlevîlikte Musikî. *Yeni Türkiye*, 10(57), 929-940. [https://isam-  
veri.org/pdfdrq/D01266/2014\\_57/2014\\_57\\_YONDEMLIF.pdf](https://isam-veri.org/pdfdrq/D01266/2014_57/2014_57_YONDEMLIF.pdf)



**Bölüm**

**2**

# **ALİ RIZA SAĞMAN'IN HAYATI VE EL YAZMASI NOTALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA <sup>1\*</sup>**

“

”

*Ahmet Terzioğlu<sup>2</sup>*

1 Bu çalışma, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü bünyesinde Prof. Dr. Mehmet Tıraşçı danışmanlığında yürütülen “Hâfız Ali Rıza Sağman'ın Hayatı ve Dini Müsiki Tarihindeki Yeri” yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Din Müsikisi Anasanat Dalı, e-posta: mtirasci@aybu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3688-4389

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Din Müsikisi Anasanat Dalı, e-posta: ahmetterzioğlu23@aybu.edu.tr , ORCID: 0009-0003-9291-8045

Tarih boyunca insanlar, duygu, düşünce ve toplumsal hafızalarını söz, melodi ve ritim aracılığıyla ifade etmiş; bu süreçte müzik hem bireysel iç dünyaların hem de kolektif kimliğin yansıması olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Geleneksel icra pratikleri, nesiller boyu aktarılan teknik bilgi ve yöntemlerle güçlenirken, bestecilerin yaratıcı katkıları ve estetik anlayışları, Türk müzikîsi geleneğinin dinamik bir biçimde evrilmesini sağlamıştır. Müzikî, yalnızca ritim ve melodiden ibaret olmayıp, kültürel değerlerin, tarihî deneyimlerin ve toplumsal belleğin de taşıyıcısı olarak görülmüştür. Farklı medeniyetlerin keşim noktası olan Türk coğrafyasında ise bu pratikler zenginleşmiş ve gelişerek geleneksel müzikî mirasının sürekliliğine katkıda bulunmuştur.

Kültürel dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde yetişen müzikîşinaslar, çoğu zaman geçmişin mirası ile geleceğin arayışları arasında birer köprü görevi görürler. Bu şahsiyetlerin çalışmaları, hem köklü bir terbiyenin izlerini taşımakta hem de yaşadıkları zamanın yeni bakış açılarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu isimlerden biri olan Ali Rıza Sağman'ın konumu, tam da bu çok yönlü etkileşimin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun muallim kimliği, sadece bir aktarım süreci değil, aynı zamanda geçmişin estetik değerlerini modern bir kavrayışla yeniden yorumlama çabasıdır. Cumhuriyet döneminden itibaren bu geleneğin hem yaşatılması hem de yazılı olarak kayıt altına alınması konusunda önemli bir katkının, tarihçi, bestekâr, mevlithan ve hanende olarak çok yönlü faaliyetler yürütmüş olan Ali Rıza Sağman tarafından sağlandığı görülmektedir. Sağman, özellikle müzik geleneğinin aktarımı ve belgelenmesi alanındaki çabalarıyla kültürel mirasın korunmasında öncü bir rol üstlenmiştir (Büyüker, 2017, s. 550).

Türk müzikîsinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, repertuarın yüzyıllar boyunca büyük ölçüde sözlü aktarım yoluyla nesilden nesile aktarıldığı görülmektedir. Bu aktarımın temelini oluşturan meşk sistemi yani usta ile talebe arasında kurulan doğrudan öğrenme ilişkisine dayanır; eserler, yalnızca teorik olarak değil, icra pratiği içinde öğrenilir. Bu süreçte öğrenciler, makamların seyir özelliklerini, usûl anlayışını ve yorum inceliklerini uygulama yoluyla kavramaktadır. Meşk sistemi, nota kullanılmadan ve usta-çırak ilişkisi çerçevesinde işleyen, ezber ve tekrar esaslı bir öğrenme metodudur. Meşk kelimesi, Arapça kökenli olup, klasik Türk-İslâm sanatlarında bir hocanın talebeye taklit ederek öğrenmesi için verdiği ders ve örnekleri ifade eder. “Meşk etmek”, hem öğretmek hem de öğrenmek amacıyla yapılan ders ve alıştırma, birlikte çalışmayı da kapsar; “meşk vermek” ders vermek, “meşk almak” ise ders almak anlamına gelir (Özcan, 2005, cilt 29, s. 374). Nota ise Latince kökenli olup “yazı, yazılı işaret” anlamına gelir ve müzikte sesin grafiksel temsili olarak kullanılır. İngilizce ve Fransızca’da “notation” olarak ifade edilen bu kavram, XVII. yüzyıldan itibaren Avrupa’da, XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı ve diğer kültürlerde yaygınlaşmıştır (Agayeva, 2005, cilt 33, s. 205). Bu yöntem, eserlerin hem ruhunu hem de üslubunu korumayı amaçlamaktadır. Bu öğrenme yaklaşımı,

müzik geleneğinin sözlü aktarımını ve hafıza temelli pedagojik sürecini sürdürürken, aynı zamanda icracının esere dair derin bir anlayış geliştirmesini sağlamaktadır. Güfte mecmuaları ve el yazması notalar ise bu sözlü geleneğin hafızası işlevini gören bestelenmiş şiirleri, notaları makam ve usûl bilgileriyle kayda alan önemli repertuvar kaynaklarıdır (Behar, 2019, s. 45).

Ancak sözlü aktarımın doğası gereği zaman içerisinde bazı eserlerin farklı biçimlerde icra edilmesi, melodik yapıda küçük değişimlerin meydana gelmesi veya bazı eserlerin tamamen unutulması gibi durumlar da ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle repertuvarın belirli ölçüde yazılı kayıtlar aracılığıyla muhafaza edilmesi, mûsikî mirasının sürekliliği açısından önemli bir ihtiyaç hâline gelmiştir. Nota ile yürütülen icra sürecinin tarihsel bağlamda ele alınması, günümüzde devam eden üslûp, sadakat ve varyasyon tartışmalarının daha iyi kavranmasına katkı sağlamaktadır (Tekin & Güngör, 2026, s. 83).

Güfte mecmuaları ve el yazması notalar, sözlü geleneğin hafızası işlevini gören, bestelenmiş şiirleri ve notaları makam ve usûl bilgileriyle kayda alan önemli kaynaklardır. Bu mecmuaların sistematik ve metodolojik bir yaklaşımla incelenmesi, yalnızca kaybolmuş melodilerin veya güftelerin gün yüzüne çıkarılmasını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda söz konusu eserlerin oluştuğu medeniyet ve müzik geleneğinin yapısal ve tarihsel boyutlarını anlamamıza da imkân tanır (Dilek, 2025, s. 368). Osmanlı döneminde çeşitli mûsikişinasların öğrendikleri eserleri kişisel defterlerde biriktirmeye başladığı bilinmektedir. Bu defterler çoğunlukla talebelerin meşk sırasında tuttuğu notaları veya icracıların kendi repertuvarlarını sistematik biçimde kaydetme çabalarını yansıtmaktadır. Zamanla bu bireysel kayıtların artması, farklı bestekârlara ait eserlerin bir araya getirildiği nota mecmualarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Söz konusu mecmualar, yalnızca eserleri bir arada toplamakla kalmayıp, aynı zamanda belirli bir dönemin müzik çevrelerinde rağbet gören repertuvarını belgeleyen kaynaklar haline gelmiştir. Bu açıdan, bu yazmalar dönemin müzik anlayışı ve repertuvar tercihleri hakkında değerli bilgiler sunan tarihî belgeler olarak değerlendirilmektedir (Özcan, 1983, s. 885).

Osmanlı mûsikisi, yaklaşık beş asırlık bir zaman dilimine yayılan geniş bir müzik geleneğini temsil etmektedir. Bu gelenek, teknik, estetik ve felsefi açıdan Türk müzik kültürünün en olgun ifade biçimini oluşturmaktadır. Geniş bir coğrafyanın kültürel birikimini bünyesinde toplayan bu müzik, salt bir eğlence aracı olmanın ötesinde, mimarideki taşın seste billurlaşmış hali olarak tanımlanan “ulvî” bir estetik arayışı yansıtır. Osmanlı mûsikisinin yapısı, makam (melodik çerçeve) ve usûl (ritmik döngü) gibi sistematik unsurlar üzerine kuruludur. Bu bağlamda klasik edebiyatın aruz vezni ile kurduğu organik ilişki, müziğin hem matematiksel hem de edebi derinliğini ortaya koymaktadır. Tarihsel süreç içerisinde Osmanlı mûsikisi, askerî alanda mehterî geleneğiyle Avrupa müziğini etkileyebilecek bir etki gücüne ulaşmış ve “Alla Turca” fenomenine zemin hazırlamıştır. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise İmparatorluğun

siyasi ve kültürel dönüşümüyle birlikte müzik formları da değişime uğramış; büyük ve uzun biçimli kâr ve beste gibi türler yerini daha kısa ve duygusal yoğunluğu yüksek şarkı formuna bırakmıştır. Bu süreçte Hacı Arif Bey ve Tanbûrî Cemil Bey gibi isimler romantik bir ekolün öncülüğünü yapmışlardır. Nihayetinde Osmanlı mûsikîsi dinî, askerî ve klasik türleri iç içe geçiren zengin içeriği ve kendine özgü ses sistemiyle dünya müzik tarihinde seçkin bir yer edinmiştir (Tanrıkorur, 1998, s. 493–528).

XIX. yüzyıl, Türk mûsikîsi estetiğinde belirgin dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu değişim yalnızca bestecilik anlayışında değil, aynı zamanda dinleyici kitlesinin beğeni eğilimlerinde de kendini göstermiştir. Zamanla müzik zevkinin daha sade ve akıcı biçimlere yönelmesi, önceki yüzyıllarda önem taşıyan ve ağır bir ifade karakteri barındıran kâr, beste ve semâi gibi büyük formların yeni estetik beklentilerle tam anlamıyla örtüşmemesine yol açmıştır. Bunun sonucunda söz konusu formlar giderek geçmişe ait geleneksel örnekler olarak değerlendirilmiş, buna karşılık müzik üretiminde katı biçimsel kuralların belirleyiciliğini azaltan ve daha serbest bir estetik yaklaşımı öne çıkaran bir anlayış gelişmiştir. Özellikle yüzyılın sonlarına doğru bu eğilimin belirginleştiği, sınırlı sayıdaki sanatkar dışında bestecilerin büyük ölçüde şarkı formuna yöneldiği ve buna bağlı olarak şarkı repertuarında önemli bir genişlemenin meydana geldiği görülmektedir (Özalp, 2000, s. 488). Türk müziğinin 20. yüzyılın ilk yarısındaki konumu, organik bir kültürel gelişim sonucu değil; 1920’ler ve 1930’larda alınan merkezi siyasal kararlar çerçevesinde şekillendirilmiş ve muhafazakâr bir kimlik altında yeniden tanımlanmıştır (Behar, 2019, s. 186).

1930’lu yıllar, Cumhuriyet’in ilk döneminde kültür alanında yaşanan tartışmaların yeni bir yön kazandığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. 1920’lerde Türk müzik çevrelerinde belirginleşen alaturka–alafranga karşıtlığı, bu dönemde devletin kültür politikaları aracılığıyla yeniden ele alınmış ve müzik alanındaki değerlendirmelerde belirleyici ölçüt giderek “millilik” kavramı etrafında şekillenmiştir. Böylece müzik tartışmaları yalnızca estetik bir mesele olmaktan çıkarak ulusal kimlik inşasıyla bağlantılı bir kültür politikası çerçevesinde ele alınmaya başlanmıştır (Üstel, 1994, s. 41–53). Modernleşme anlayışı hem toplumu açıklamaya çalışmış hem de insanlara nasıl düşünmeleri ve davranmaları gerektiğini gösteren bir dil oluşturmuştur. Bu dil, geçmişten günümüze uzanan bir tarihsel çerçeveye dayanır; toplumun nereden geldiğini, bu yolculuğun neden doğru veya iyi olduğunu ve gelecekte nereye yönelmesi gerektiğini açıklamaktadır. Böylece insanlar, tarih içinde kendi yerlerini görerek hem bir kimlik kazanır hem de motivasyon bulur (Ayas, 2018, s. 283). İşte Ali Rıza Sağman, tam da bu yıllarda dini mûsikî alanında varlık gösterdiği esnada, dönemin şartlarına yabancı kalmayarak, şarkı ve türkü formlarında eserler bestelemiştir; çünkü o dönemde din dışı müzik geçer akçe olarak kabul edilmekteydi. Bu eserlerin yayınlanma tarihi 1930 yılında dini eserler neredey-

se tamamen terkedilmiş ve hatta yasaklanmış durumdaydı. Dolayısıyla hoca ve arkadaşları Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk ve diğer müzikşinaslar dini müzik kanalı kapanınca çalışmalarını daha çok din dışı müzik alanına yönlendirmiştir. Örneğin, Sadettin Kaynak film müzikleri üretmiş, Münir Nurettin Selçuk ise çeşitli besteler yapmıştır. Bu geçiş, söz konusu sanatçının din dışı forma kaymasının bir sonucu değil; aksine, o dönemde din dışı müziğin hâkim form olmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte, sanatçı dini yönünü de tamamen terk etmemiş; Kur'an ve kasideler okumaya devam etmiş ve bu eserleri plaklara doldurmuştur (M. A. Sarı, kişisel iletişim, 17 Ocak 2026).

### 1. Ali Rıza Sağman'ın Hayatı

Ünyede 1890 yılında dünyaya gelen Ali Rıza Sağman (Rona, 1960, s. 235–236), babası askeri depo memuru olarak görev yapan Ömer Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir (Öztuna, 1974, s. 197). On yaşında hâfızlığını tamamladıktan sonra rüşdiye-idadi (ortaokul-lise) eğitimine devam etmiştir. Bu dönemde Beyazıtzâde Hâfız Ali Efendi'den tashih-i hurûf çalışmalarını tamamlayan Ali Rıza Sağman, aşere ve takrîb ilimlerini de öğrenmiş ve 1905 yılında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da Hukuk Fakültesi'nde eğitimine devam ederken, aynı zamanda Hâfız Cemal, Muallim İsmail Hakkı ve Udî Yusuf Efendi'den mûsikî dersleri alarak mûsikî bilgisini ve icra yeteneğini geliştirmiştir. Bu çok yönlü eğitim süreci, onun hem klasik İslami bilgi birikimini derinleştirmesine hem de müzik alanında sağlam bir temel oluşturmasına imkân sağlamıştır (Sarı, 2023, s. 65–66). Kur'an tilavetinde müziğe önemli ölçüde emek vermiş olan Ali Rıza Sağman, "*İlaveli Yeni Sağman Tecvidi*" adlı eserinde tilavet ve mûsikî ile ilgili önemli açıklamalarda bulunmuştur. Bu doğrultuda hem devlet kurumlarında hem de bireysel olarak birçok öğrencisi olmuştur (Sarı, 2021, s. 211). Dostları arasında İsmail Hami Dânişmend, Ziya Uygur, Raif Ogan, Cevat Rıfat Atılhan, Fazlı Akkaya ve Kemal Baykal gibi pek çok yakın dostu bulunmaktaydı (Sağman, 2023, s. 11).

29 adet plak kaydı (Sağman, 2023, s. 16), 16 adet basılmış yayını bulunmaktadır (Sağman, 2023, s. 13). Bununla birlikte, çok sayıda basılmamış eserleri mevcuttur (Ökten, 2022, s. 694). Yazmış olduğu şiirlerinin bir kısmına Mustafa Rona, *Türk Musikisi* kitabında yer verir (Rona, 1960, s. 235–236). Farklı kaynaklarda farklı sayılar zikredilse de yaptığı on yedi bestesinin arasında dini mûsikî formunda eseri yoktur (Tıraşçı, 2024, s. 215). Yazılı eserlerinden sadece on bir tanesine erişilebilmiştir (A. D. Işık, kişisel arşiv, 1930).

Merhum, geniş bir kültürel birikime ve engin bir bilgiye, mütevazı bir kişiliğe sahip olmasının yanı sıra, dini açıdan bütün bir Müslüman olarak olgun bir karaktere sahiptir. Arkadaşları, onun bilgiyi anlamada ve yorumlamada derin bir yetkinliği olduğunu ifade etmektedir. İnsanlarla etkileşiminde, bilgilerini paylaşmak ve genç kuşakları yetiştirmek için büyük bir gayret göstermiştir (Akkaya, 1965, s. 9).

Ali Rıza Sağman'ın çeşitli konularda kaleme aldığı makaleler ile gazel, kaside, münâcât ve na't gibi manzum türlerdeki aruz ve hece vezniyle yazılmış şiirleri, Meşrik-1 *İrfân* (Konya), *Karadeniz* (Giresun), *Doğru Sadâ* (Samsun), *Beyânülhak*, *el-Medâris*, *Hakk'a Doğru*, *Hür Adam*, *İstiklâl*, *İ'tisâm*, *Millet*, *Mil-liyet*, *Sebilürreşâd*, *Son Saat*, *Tarih Dünyası* ve *Tasvir* gibi çeşitli gazete ve mecmualarda yayımlanmıştır. Bu yayınlar, Sağman'ın hem edebî hem de düşümsel üretiminin, dönemin yaygın basın organları aracılığıyla geniş bir okur kitlesine ulaştığını göstermektedir (Özcan, 2008, s. 489).

13 Eylül 1965 tarihinde Karagümrük Nureddin sokağında 61 no'lu hanesinde vefat etmiştir. Fatih Camiinde cenaze namazı kılındıktan sonra Edirnekapı Kabristanlığına defnedilmiştir (Sarı, 2023, s. 69).

## 2. Ali Rıza Sağman ve Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçişte Müzikal Üslubu

Ali Rıza Sađman, Türk müzik tarihinin kritik eşiklerinden biri olan İmparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecini bizzat tecrübe etmiş, bu sancılı ve dönüşüm dolu dönemi hem sanatsal üretimiyle hem de fikri duruşuyla anlamlandırmış müstesna bir şahsiyettir. O, sadece melodi kurgulayan bir bestekâr değil; aynı zamanda müziğin teorik temellerini, dini ve ladini sınırlarını ve toplum üzerindeki sosyokültürel etkilerini sorgulayan "mütefekkir" bir sanatçı kimliğine sahiptir. Geleneksel meřk zincirinin, yani usta-çırak ilişkisinin o meşhur terbiyesinden geçmiş olmasına rağmen, kalıplaşmış yargılara teslim olmayan, yeniliğe ve rasyonel eleştiriye kapı ačan tavrı, onu aynı dönemdeki mevkidaşlarından ayıran en bariz vasfıdır (M. A. Sarı, kişisel iletişim, 17 Ocak 2026).

Bu çalışmanın temel odağını, Ali Rıza Sağman'ın çok yönlü sanatsal kimliği ve bu kimliğin bir yansıması olarak ortaya çıkan el yazması nota koleksiyonu oluşturmaktadır. Özellikle, dijital arşivlerde erişimi sınırlı olan altı eserin müzikolojik olarak incelenmesi, hem unutulmaya yüz tutmuş bir repertuarın gün yüzüne çıkarılması hem de Sağman'ın bestekârlık üslubunun bilimsel bir temele oturtulması açısından önem taşımaktadır.

## 3. Dijital Repertuar Boşluğu ve Literatüre Özgün Katkı

Çalışmanın dikkat çekici ve belki de en "problematik" bulgusu, ele alınan eserlerin güncel dijital nota veri tabanlarındaki yokluğudur. Yapılan sistematik taramalar neticesinde; *defteriniz.com*, *devletkorosu.com*, *divanmakam.com*, *neyzen.com*, *notaarsivleri.com* ve *sarkilarnotalar.blogspot.com* gibi Türkiye'nin en çok başvurulduğunu düşündüğümüz dijital arşivlerinde bu eserlere dair herhangi bir veriye rastlanmamıştır. 1965 yılında aramızdan ayrılan ve Türk Din müzikisi ile Klasik Türk Müzikisi'nde varlık göstermiş bir bestekârın eserlerinin, günümüzün "hızlı erişim" dünyasında bu denli mahzun kalması, müzikimizin geleceğe aktarımı noktasında önemli bir eksikliktir.

Ali Rıza Sağman'ın dinî müzik alanında gerçekleştirdiği icralar ve okuduğu çok sayıda kayıt, bestekârın bu sahadaki yetkinliğini ve kabul görmüşlü-



## ACEM KÜRDİ ŞARKI

Ey Gözleri Şen

Türk Aksağı

Beste: Ali Rıza Sağman



22 Karar

se ni sub han Nur  
sa na hay ran

26

lar sa çı yor göy

29

nü me si

32

nen de ki şu len

Ahmet Terzioğlu

01.10.2025

(Nota, 1930 yılında İktisat Matbaası'nda yayımlanan "Sultan Selimli Hafız Rıza Bey" isimli yayınından alınmıştır. Nota yazımında ölçü çizgileri belirli bir hizada oluşturulmamış olduğundan, eser içinde bazı geçkilerdeki donanımların bir sonraki ölçüde devam ettiği kanaatine vardığımız için eserde 27. ölçüde konulmamış olan nim hisar ve buselik perdesi eklenmiştir. Donanım ve karar eklenmiştir.)

## FERAHNAK ŞARKI

ÂteŐ Aldım Bilmedim Bir ÂteŐ-i Ruhsardan

Beste: Ali Rıza Sağman  
Güfte: Hüsnü Efendi

Ağır Devri Hindi

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Â teŐ al dım bil me dim â teŐ i ruh  
sar dan Â teŐ ol dum  
yan dım Al lah mer ha met fer  
man ol Â teŐ ol dum  
yan dım Al lah mer ha met fer  
man ol Ey le din ken  
din be ni per  
va ne i Şem i ce mal

Ahmet Terzioğlu

01.10.2025

ÂteŐ aldım bilmedim bir âteŐ-i ruhsardan  
ÂteŐ oldum yandım Allah merhamet ferman ol  
Eyledin kendin beni pervane-i Şem'i cemal  
Sende dűŐ kendin gibi bir âteŐe suzan ol

(Nota, 1930 yılında İktisat Matbaası'nda yayımlanan "Sultan Selimli Hafız Rıza Bey" isimli yayınından alınmıştır.  
Donanım ve karar eklenmiştir.)

## HÜSEYİNİ ŞARKI

### Ey Güzel Köy

Düyek

Beste: Ali Rıza Sağman

Güfte: Mehmet Emin Yurdakul

Ey gü zel köy vi ran ol ma

Sa kın şu genç ya şın da

Ey ço ban lar be ni â nın

Coş kun su lar ba şın da

Ahmet Terzioğlu

01.10.2025

(Nota, 1930 yılında İktisat Matbaası'nda yayımlanan "Sultan Selimli Hafız Rıza Bey" isimli yayınından alınmıştır. Orijinal notada güfteye göre farklılıklar bulunmaktadır, fakat bestekârın tercihinine uymak için müdahalede bulunulmamıştır. Makam hüseyini perdesinde bitmeyeceği için düğah perdesindeki ölçünün sonuna senyo, karar ve yazılmayan donanım eklenmiştir.)

## HÜZZAM ŞARKI

Koynunda Bayıldım Sen O Şivenle Gülerken

Türk Aksağı

Beste: Ali Rıza Sağman



23 den ka lan an

24 cak

25 ah ka lan an

26 cak

27

29

31 3

33 3

Ahmet Terzioğlu

01.10.2025

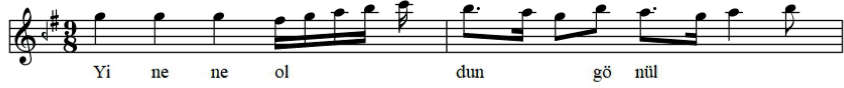
Koynunda bayıldım sen o şivenle gülerken  
Kendimde deyildim o dudaklarındaqn emerken  
Sönmüşdü cihanlar ikimizden kalan ancak  
Gözler süzülüp neş'ei vuslatla dönerken

## MUHAYYER ŞARKI

Yine Ne Oldun Gönül

Aksak

Beste: Ali Rıza Sağman



26



gü ne şin Gün siz mi kal

28



dın gö nül

**Ahmet Terzioğlu**  
01.10.2025

Yine ne oldun gönül  
Sarıp soldun gönül  
Sevinçli sevgili  
Göllere soldun gönül

Yanar gönül âteşin  
Yarin yok nerde eşin  
irni battı güneşin  
günsüz mü kaldın gönül

(Nota, 1930 yılında İktisat Matbaası'nda yayımlanan "Sultan Selimli Hafız Rıza Bey" isimli yayınından alınmıştır. Orjinal notada güfteye göre farklılıklar bulunmaktadır, fakat bestekârın tercihine uymak için müdahalede bulunulmamıştır. Donanım eklenmiştir.)

## SABA ŞARKI

Naz Eyle Hıram Eyleyerek Gel

Türk Aksağı

Beste: Ali Rıza Sağman

Naz ey le hı ram ey le ye rek  
gel gel a gü müŐ  
ten Hem zı na hem  
Ői ve ne kur ban  
ban Karar Saz  
Sah ra sı na gel at  
ma be ni ma

Ahmet Terzioğlu  
01.10.2025

Naz eyle hıram eyleyerek gel a gümüşten  
Hem nazına hem Őivene kurban olayım ben  
Sahasına gel atma beni matemü hicrin  
Rahmit bana Peygamberi Allah'ı seversen

(Nota, 1930 yılında İktisat Matbaası'nda yayımlanan "Sultan Selimli Hafız Rıza Bey" isimli yayımından alınmıştır.  
7. Ölçüde fazla yazıldığını düşündüğümüz son iki nota kaldırılıp usüle uygun hale getirilmiştir. Donanım ve karar eklenmiştir.)

## 5. Sonuç ve Değerlendirme

Elde edilen bulgular, 1930 yılına ait el yazması notaların dönemin yazım pratiklerini yansıttığını, ancak günümüz müzik yazım standartları açısından çeşitli tutarsızlıklar ve eksiklikler içerdiğini ortaya koymaktadır. Nota çizgi-lerindeki düzensizlik ve hizalama sorunları, yazım sürecinin teknik açıdan standartlaşmadığını ortaya koyarken, bazı eserlerde makama özgü donanım perdelerinin bulunmaması, kuramsal çerçevenin her zaman açık biçimde notaya yansıtılmadığını düşündürmektedir.

Bu çerçevede, tüm eserlerde donanım ve karar seslerinin yeniden belirlenip eklenmesi, analiz ve icra açısından gerekli bir bütünlük sağlamıştır. Hüseyini makamına ait bir eserde, beklenen karar perdesi yerine farklı bir perdede sona eriyormuş izlenimi veren ifadenin, senyo işareti aracılığıyla düğâh perdesinde karar algısı oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Ayrıca bazı eserlerde rastlanan 5 koma bemol kullanımı, güncel kuramsal yaklaşımlarla uyumlu olacak şekilde 4 koma bemole dönüştürülerek notaların çağdaş yazım sistemine uyarlanmıştır. Eksik ölçülerin tespit edilerek tamamlanması ise eserlerin ritmik bütünlüğünü güçlendirmiştir. Bu düzenlemelerin, notaların hem analitik incelemeler hem de icra süreçleri açısından daha anlaşılır, tutarlı ve işlevsel hale gelmesine katkı sağladığı düşünülmektedir.

Öte yandan, mevcut bulgular kapsamında henüz ele alınmamış ve yazım açısından düzenlenmemiş diğer eserlerin de benzer yöntemlerle incelenmesi planlanmaktadır. Bu eserlerin notasyon bakımından yeniden düzenlenmesi ve makamsal özelliklerinin ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi, çalışmanın ilerleyen aşamalarında ele alınacaktır. Bu kapsamda, repertuarın tamamının hem yazım hem de kuramsal açıdan bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

## KAYNAKÇA

- Agayeva, S. (2005). Nota. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 33, s. 205). İstanbul: TDV Yayınları.
- Akkaya, M. F. (1965). Merhum Ali Rıza Sağman. *Tohum Dergisi*, 24(9).
- Ayas, O. G. (2018). *Müziği boğan gürültü: İdeolojinin kıskacındaki musiki*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz* (7. genişletilmiş baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyüker, K. (2017). Cumhuriyetten günümüze Ali Rıza Sağman ve dinî mûsikî gele-neği. K. Büyüker (Ed.), *Geçmişten günümüze uluslararası dinî mûsikî sempozyumu bildiriler kitabı* içinde (ss. 550–560). İstanbul: İstanbul Müftülüğü Din ve Hayat Dergisi Yayınları.
- Dilek, M. S. (2025). *Türk mûsikîsi tarihinde dinî güfte mecmuaları: Tasnif, kaynaklık ve metodoloji* (Doktora tezi). Harran Üniversitesi, Şanlıurfa.
- Ökten, S. (2022). *Ali Rıza Sağman ve müziksel mirası* (Haz. H. Dedeler). İstanbul: Şehir Düşünce Merkezi Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi* (Cilt 1). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1983). *XVIII. asırda Osmanlılarda dinî musiki* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özcan, N. (2005). Meşk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, s. 374). İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2008). Sağman, Ali Rıza. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 35, ss. 489–490). İstanbul: TDV Yayınları.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedik sözlüğü* (2 cilt, 2. baskı). Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Rona, M. (1960). *50 yıllık Türk musikisi* (2. baskı). İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sağman, A. R. (2023). *Hayatımın hikayesi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Sarı, M. A. (2023). *Kur'an tilâvetinde Türk tavrı ve merhum temsilcileri*. İstanbul: Mih-rabad Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). Osmanlı musikisi. E. İhsanoğlu (Ed.), *Osmanlı devleti ve mede-niyeti tarihi* içinde (Cilt 2, ss. 493–528). İstanbul: IRCICA.
- Tekin, E. ve Güngör, İ. (2026). Osmanlı/Türk musikisinde nota ile icra sürecinin başlangıcı, gelişimi, nota yayıncılığı ve repertuvara etki eden kurumlar. *Academic Social Resources Journal*, 11(1), 55–84. [https://asrjournal.org/?mod=makale\\_tr\\_ozet&makale\\_id=89466](https://asrjournal.org/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=89466) adresinden erişildi.

Tıraşcı, M. (2024). *Türk din musikisi tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu yıllarda millî musiki ve musiki inkılabı. *Defter: Edebiyat, Tarih, Politika, Felsefe Dergisi*, 22, 41–53.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

Defteriniz.com. (t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.defteriniz.com>

Devletkorosu.com. (t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.devletkorosu.com>

Divanmakam.com. (t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.divanmakam.com>

Neyzen.com. (t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.neyzen.com>

Notaarsivleri.com. (t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.notaarsivleri.com>

Sarkilarnotalar.blogspot.com.(t.y.). Erişim tarihi: 10 Ocak 2025, <https://www.sarkilar-notalar.blogspot.com>





**DİJİTAL NOTA YAZIM  
YAZILIMLARININ MÜZİK  
NOTASYONU, EĞİTİM VE ÜRETİM  
SÜREÇLERİNE ETKİSİ: GÜNCEL  
YAZILIMLAR ÜZERİNDEN  
ELEŞTİREL BİR İNCELEME**

“ ”

*Ömer KOÇ<sup>1</sup>*

## Giriş

Müzik notasyonu, tarihsel süreç boyunca müzikal düşüncenin aktarılması, korunması ve yeniden üretilmesi açısından temel bir araç olarak kabul edilmektedir. Nota yazımı, sözlü aktarımın sınırlılıklarını aşarak müziğin kalıcı hâle gelmesini sağlamış ve müzik kültürünün kuşaklar arası sürekliliğinde merkezi bir rol üstlenmiştir (Gould, 2011; Read, 1979). Ancak geleneksel el yazması nota sistemleri, özellikle çok sesli ve yapısal açıdan karmaşık eserlerde zaman alıcı olması ve hata riskini artırması nedeniyle müzik üretim süreçlerinde önemli sınırlılıklar barındırmaktadır (Ross, 2017). 20. yüzyılın sonlarından itibaren bilgisayar teknolojilerinin sanat ve eğitim alanlarında yaygınlaşmasıyla birlikte müzik üretim pratikleri de köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşümün en belirgin yansımalarından biri, nota yazımının dijital ortama taşınmasıdır. Dijital nota yazım yazılımları, yalnızca yazım sürecini hızlandırmakla kalmamış; seslendirme (playback), düzenleme (arrangement), prova desteği, dijital arşivleme ve çevrim içi paylaşım gibi çok yönlü işlevler sunarak müzik üretiminin yapısını yeniden şekillendirmiştir (Webster, 2016; Brown, 2015). Kuramsal açıdan değerlendirildiğinde, dijital nota yazım yazılımları yalnızca teknik araçlar değil, aynı zamanda müzik öğrenme ve öğretme süreçlerini dönüştüren pedagojik ortamlar olarak ele alınmaktadır. Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımları bağlamında bu yazılımlar, öğrencilerin aktif üretim yapmalarına, deneme-yanılma yoluyla öğrenmelerine ve soyut müzik kavramlarını somut biçimde deneyimlemelerine olanak tanımaktadır (Savage, 2007; Bauer, 2014). Benzer şekilde profesyonel müzik üretimi açısından bakıldığında, dijital nota yazım programları bestecilik ve düzenleme süreçlerinde iş akışını düzenleyen, yaratıcılığı destekleyen ve üretim verimliliğini artıran araçlar hâline gelmiştir (Williams & Webster, 2018). Dijital nota yazım yazılımları, geleneksel notasyon anlayışını el yazmasına dayalı statik bir kayıt sistemi olmaktan çıkararak, etkileşimli, geri bildirim açık ve çok katmanlı bir üretim ortamına dönüştürmüştür. Bu yazılımlar, müziksel düşünme süreçlerini yalnızca görsel temsile değil, işitsel doğrulama (playback), anında düzenleme ve deneme-yanılma temelli üretime dayalı bir yapıya taşımıştır. Böylece bestecilik ve düzenleme süreçleri daha esnek, hızlı ve deneysel bir hâl almıştır. Eğitim amaçlı nota yazım yazılımları, öğrenmeyi destekleyen pedagojik geri bildirim, erişilebilirlik ve basitleştirilmiş arayüzler üzerinden bilgi yapılandırmayı incelemektedir; profesyonel yazılımlar, müzikal bilginin derinliğini, notasyon doğruluğunu ve üretim standartlarını merkeze alan bir epistemolojik yaklaşım benimsemektedir. Bu farklılık, yazılımların yalnızca teknik değil, aynı zamanda müzik bilgisinin nasıl üretildiği, aktarıldığı ve değerlendirildiği konusundaki anlayışlarını da yansıtmaktadır.

Günümüzde Finale, Sibelius, MuseScore, Dorico, Noteflight, Flat.io ve Notion gibi çok sayıda nota yazım yazılımının geliştirilmiş olması, müzik eğitimcileri, öğrenciler ve profesyonel müzisyenler açısından hangi yazılımın

hangi amaç için daha uygun olduğu sorusunu gündeme getirmektedir. Bu yazılımlar; erişilebilirlik, kullanıcı arayüzü, pedagojik uygunluk ve profesyonel üretime katkı bakımından farklı özellikler sunmaktadır. Ancak literatür incelendiğinde, söz konusu yazılımların müzik eğitimi ve bestecilik bağlamında bütüncül ve karşılaştırmalı biçimde ele alındığı çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Webster, 2016; Bauer, 2014). Bu bağlamda mevcut çalışma, dijital nota yazım yazılımlarını yalnızca teknik özellikleri açısından değil; müzik notasyonu, eğitim ve üretim süreçlerine etkileri çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada Finale, Sibelius, MuseScore, Dorico, Noteflight, Flat.io ve Notion yazılımları; tarihsel gelişimleri, kullanım alanları, avantajları ve sınırlılıkları doğrultusunda karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Böylece araştırmanın, müzik öğretmenleri, öğrenciler ve profesyonel müzisyenler için yazılım seçimine rehberlik etmesi ve dijital müzik teknolojileri alanındaki literatüre kuramsal ve uygulamalı bir katkı sunması hedeflenmektedir.

Ayrıca **bu çalışmanın özgün katkısı**, dijital nota yazım yazılımlarını yalnızca teknik özellikler veya yazılım karşılaştırmaları düzeyinde ele almak yerine, notasyonun epistemolojik dönüşümü, müziksel düşünme biçimleri ve pedagojik işlevleri bağlamında bütüncül bir kuramsal çerçeve içinde incelemesidir. Çalışma, notasyonu pasif bir kayıt aracı olmaktan çıkarak, dijitalleşme ile birlikte etkileşimli bir üretim ortamına dönüşen bir bilişsel ve pedagojik araç olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca eğitim odaklı ve profesyonel nota yazım yazılımları arasındaki farkları yalnızca kullanım kolaylığı açısından değil, müzik bilgisinin nasıl üretildiği ve yapılandırıldığına ilişkin epistemolojik yaklaşımlar üzerinden tartışarak literatürdeki betimleyici çalışmalardan ayrılmaktadır. Bu yönüyle araştırma, dijital nota yazım yazılımlarına ilişkin değerlendirmelere kuramsal derinlik kazandırmakta ve müzik eğitimi ile bestecilik pratiği arasında köprü kuran özgün bir bakış açısı sunmaktadır.

### **Araştırma Sorusu**

Güncel dijital nota yazım yazılımları, müzik eğitimi ve profesyonel bestecilik süreçlerinde kullanım amaçları, işlevsellik düzeyleri ve pedagojik katkıları bakımından nasıl farklılaşmakta ve bu yazılımlar kullanıcı ihtiyaçlarını ne ölçüde karşılamaktadır?

### **Araştırma Problemi ve Amaç**

Dijitalleşmenin müzik notasyonu, müzik eğitimi ve profesyonel müzik üretim süreçleri üzerindeki etkisi giderek artmasına rağmen, güncel nota yazım yazılımlarının kullanım amaçları, işlevsellik düzeyleri ve pedagojik katkıları açısından sistematik ve karşılaştırmalı biçimde ele alındığı çalışmaların **sınırlı olduğu** görülmektedir. Özellikle müzik öğretmenleri, öğrenciler ve profesyonel müzisyenler açısından hangi yazılımın hangi eğitimsel ya da üretimsel gereksinimleri daha etkin biçimde karşıladığına ilişkin bütüncül bir değerlendirme ihtiyacı bulunmaktadır. Bu durum, dijital nota yazım ya-

zılımlarının yalnızca teknik özellikleriyle değil, müzik eğitimi ve bestecilik pratikleri üzerindeki etkileriyle birlikte incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, **bu çalışmanın amacı**; günümüzde yaygın olarak kullanılan dijital nota yazım yazılımlarını (Finale, Sibelius, MuseScore, Dorico, Noteflight, Flat.io ve Notion) müzik notasyonu, müzik eğitimi ve profesyonel müzik üretimi süreçlerine etkileri açısından karşılaştırmalı olarak incelemektir. Çalışmada söz konusu yazılımlar; erişilebilirlik, kullanıcı dostu arayüz, pedagojik uygunluk ve profesyonel üretime katkı ölçütleri doğrultusunda değerlendirilerek, müzik alanındaki kullanıcılar için yazılım seçimine rehberlik edecek kuramsal ve uygulamaya dönük bir çerçeve sunulması hedeflenmektedir.

## KURAMSAL ÇERÇEVE

### **Kuramsal Çerçeve: Dijitalleşme, Müzik Notasyonu ve Teknolojik Aracılık**

#### **Dijitalleşme ve Müzik Notasyonunun Dönüşümü**

Müzik notasyonu, tarihsel olarak müzikal düşüncenin kayıt altına alınmasını ve yeniden üretimini sağlayan bir temsil aracı olarak işlev görmüştür. Ancak dijitalleşmeyle birlikte notasyon, yalnızca müziği “saklayan” bir araç olmaktan çıkarak, müziksel üretimin gerçekleştiği aktif bir ortama dönüşmüştür. Bilgisayar destekli nota yazım yazılımları, müzikal bilginin yalnızca görsel temsiline değil; işitsel doğrulama, anlık düzenleme ve çok katmanlı yapılandırma süreçlerine de olanak tanıyarak notasyonun işlevsel kapsamını genişletmiştir (Gould, 2011; Webster, 2016). Bu dönüşüm, notasyonun müzik üretim sürecindeki konumunu köklü biçimde yeniden tanımlamaktadır.

#### **Notasyonun “Araç” Olmaktan “Üretim Ortamı”na Dönüşmesi**

Geleneksel yaklaşımlarda nota yazımı, müzikal fikrin üretim sürecinden sonra devreye giren bir kayıt aşaması olarak görülürken; dijital nota yazım yazılımları bu süreci üretimin merkezine taşımıştır. Playback, otomatik düzenleme, hata düzeltme ve farklı seslendirme seçenekleri gibi işlevler, bestecinin müzikal düşüncüyü yazım sırasında test etmesine ve yeniden şekillendirmesine imkân tanımaktadır. Bu bağlamda notasyon, müzikal düşüncenin pasif bir yansıması olmaktan çıkarak, düşüncenin geliştiği ve dönüştüğü bir üretim ortamı hâline gelmiştir (Williams & Webster, 2018). Bu durum, bestecilik ve düzenleme süreçlerinde zaman, doğruluk ve yaratıcılık açısından önemli kazanımlar sağlamaktadır.

#### **Dijital Araçların Müzikal Yaratıcılığa Etkisi**

Dijital nota yazım yazılımları, müzikal yaratıcılığı destekleyen deneysel bir alan sunmaktadır. Besteciler ve düzenleyiciler, bu yazılımlar aracılığıyla farklı armonik yapıları, form denemelerini ve orkestrasyon seçeneklerini hızlı biçimde test edebilmekte; deneme-yanılma sürecini daha özgür ve risksiz bir ortamda sürdürebilmektedir. Araştırmalar, dijital müzik teknolojilerinin

yaratıcı süreçleri desteklediğini ve kullanıcıların müzikal fikirlerini daha cesur biçimde keşfetmelerine olanak tanıdığını göstermektedir (Brown, 2015; Savage, 2007). Bu yönüyle dijital nota yazım yazılımları, yaratıcılığı sınırlayan değil, yapılandıran ve genişleten araçlar olarak değerlendirilmektedir.

### **Teknolojinin Müzik Pedagojisindeki Rolü**

Müzik eğitimi bağlamında dijital nota yazım yazılımları, öğrenenlerin aktif katılımını teşvik eden pedagojik ortamlar sunmaktadır. Yapılandırmacı öğrenme kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu yazılımlar öğrencilerin müzikal kavramları uygulama yoluyla öğrenmelerine, anında geri bildirim almalarına ve kendi öğrenme süreçlerini yönetmelerine katkı sağlamaktadır (Bauer, 2014). Özellikle nota okuma, yazma, armoni ve düzenleme öğretiminde dijital araçların kullanımı, soyut müzik kavramlarının somutlaştırılmasını kolaylaştırmaktadır. Bu durum, müzik öğretmenlerinin öğretim yöntemlerini çeşitlendirmesine ve öğrencilerin öğrenme motivasyonunun artmasına olanak tanımaktadır (Savage, 2007; Webster, 2016).

### **Dijital Nota Yazımının Tarihsel Gelişimi**

Dijital nota yazımına yönelik ilk girişimler, 1980'li yılların başında MIDI (Musical Instrument Digital Interface) teknolojisinin geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. MIDI, sesin kendisini değil, müzikal olaylara ilişkin verileri (perde, süre, dinamik vb.) temsil etmesi bakımından, müzik notasyonunun bilgisayar ortamına aktarılabilmesini mümkün kılan temel bir teknolojik kırılma noktası olmuştur (Roads, 1996). Bu dönemde geliştirilen erken dönem yazılımlar, sınırlı donanım ve yazılım altyapısı nedeniyle yalnızca temel nota girişine ve basit düzenleme işlevlerine olanak tanımış; notasyon hâlen üretim sürecinin sonunda yer alan yardımcı bir araç olarak konumlanmıştır. 1990'lı yılların ortalarına gelindiğinde, Finale ve Sibelius gibi gelişmiş nota yazım yazılımlarının piyasaya sürülmesi, dijital notasyon tarihinde ikinci önemli kırılma noktasını oluşturmuştur. Bu yazılımlar, profesyonel yayıncılık standartlarına uygun çıktı alma, çok sesli yazım, gelişmiş düzenleme ve ayrıntılı notasyon kurallarıyla dijital notayı el yazmasına gerçek bir alternatif hâline getirmiştir (Gould, 2011). Bu dönemde notasyon anlayışı da dönüşmeye başlamış; nota yazımı yalnızca bir kayıt aracı olmaktan çıkarak, bestecilik ve düzenleme sürecinin aktif bir bileşeni hâline gelmiştir. 2000'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan MuseScore gibi açık kaynaklı ve ücretsiz platformlar ise dijital notasyonun yaygınlaşması açısından üçüncü bir kırılma noktası yaratmıştır. Açık kaynaklı yazılımlar, nota yazımını yalnızca profesyonel bestecilerin değil, öğrencilerin, amatör müzisyenlerin ve eğitimcilerin de erişebileceği bir pratik hâline getirmiştir. Bu gelişme, notasyonun demokratikleşmesi olarak değerlendirilmekte; müzikal üretimin ve öğrenmenin daha geniş toplumsal kesimlere yayılmasına olanak tanımaktadır (Brown, 2015). Bu süreçte notasyon, bireysel öğrenme ve pedagojik uygulamalarla daha güçlü biçimde ilişki-

lendirilmiştir. Günümüzde ise Dorico gibi ileri düzey nota yazım yazılımları, yapay zekâ temelli otomatik düzenleme, bağlama duyarlı notasyon kuralları ve kullanıcı davranışlarını dikkate alan algoritmik sistemlerle öne çıkmaktadır. Bu yazılımlar, notasyonun yalnızca insan tarafından yönlendirilen bir işlem olmaktan çıkarak, insan–makine etkileşimi içinde şekillenen bir üretim ortamına dönüştüğünü göstermektedir (Williams & Webster, 2018). Bu durum, müzikal bilginin üretimi ve temsiline ilişkin epistemolojik bir değişimi de beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak, dijital nota yazım yazılımlarının tarihsel gelişimi incelendiğinde, teknolojik ilerlemelerin yalnızca araçsal değil, aynı zamanda müziksel düşünme biçimlerini, üretim süreçlerini ve pedagojik yaklaşımları dönüştürdüğü görülmektedir. Notasyon, bu bağlamda artık yalnızca müziğin yazıldığı bir araç değil; müziğin düşünüldüğü, denendiği ve üretildiği bütüncül bir ortam olarak değerlendirilmektedir. Yazılımlaşma süreci, müzik notasyonunu statik bir temsil sisteminden dinamik ve etkileşimli bir üretim pratiğine dönüştürmüştür.

### 1. Günümüzde En Yaygın Kullanılan Nota Yazma Programları

**Finale:** Profesyonel düzeyde besteciler tarafından tercih edilir. Geniş nota kütüphanesi ve yüksek baskı kalitesi vardır.

**Sibelius:** Eğitim kurumlarında yaygındır. Otomatik hizalama ve Avid Cloud entegrasyonu öne çıkar.

**MuseScore:** Açık kaynaklı ve ücretsizdir. Geniş topluluk desteğine sahiptir.

**Dorico:** Steinberg tarafından geliştirilmiştir. Yapay zekâ destekli düzenleme sunar.

**Notion:** Studio One ile güçlü entegrasyonu vardır.

**Noteflight:** Web tabanlı bir sistemdir, internet üzerinden erişim sağlar.

**Flat.io:** Bulut tabanlı ve çok kullanıcılidir.

### 2. Karşılaştırmalı Değerlendirme

Genel olarak Finale ve Sibelius profesyonel baskı kalitesiyle öne çıkarken, MuseScore erişilebilirliğiyle dikkat çeker. Dorico modern bir yapıya sahiptir. Eğitim kurumlarında Noteflight ve Flat.io tercih edilir.

### 3. Müzik Eğitiminde Dijital Nota Yazımının Önemi

Dijital notasyon yazılımları, öğrencilerin teorik bilgilerini uygulamalı hale getirmelerine yardımcı olur. Öğretmenler için ödev ve proje paylaşımını kolaylaştırır. Ayrıca notasyonun yanında duyma, analiz etme ve çalma becerilerini aynı anda geliştirme fırsatı sunar.

## 4. Günümüzde Yaygın Kullanılan Nota Yazma Programları

### 4.1 MuseScore



MuseScore, açık kaynaklı ve ücretsiz bir nota yazma yazılımıdır. Windows, macOS ve Linux üzerinde çalışır. Türkçe dil desteği ve geniş kullanıcı topluluğu ile hem amatör hem profesyonel müzisyenler arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. MuseScore, MIDI girişi, PDF dışı aktarımı, çevrim içi nota paylaşımı ve topluluk desteği gibi özellikleriyle öne çıkar (MuseScore, 2024).

### 4.2 Sibelius



Avid firması tarafından geliştirilen Sibelius, profesyonel müzik notasyonu alanında endüstri standardı kabul edilmektedir. Film müziği, orkestra ve akademik yayın alanlarında sıklıkla kullanılır. Gelişmiş çalma motoru ve düzenleme araçları sayesinde yüksek baskı kalitesi sunar (Avid, 2023).

### 4.3 Finale

Final

Finale, MakeMusic tarafından geliştirilen en eski ve köklü notasyon yazılımlarından biridir. Özellikle ayrıntılı partiyon düzenlemeleri ve profesyonel baskı ihtiyaçları için tercih edilir. 1990' lardan itibaren müzik yayınevlerinin tercih ettiği bir standart haline gelmiştir (MakeMusic, 2022).

### 4.4 Dorico

Steinberg tarafından geliştirilen Dorico, modern bir notasyon anlayışıyla tasarlanmıştır. Otomatik hizalama, gelişmiş sayfa düzeni ve güçlü ses motoru özellikleriyle öne çıkar. Profesyonel orkestra düzenlemeleri ve klasik müzik bestecileri arasında giderek yaygınlaşmaktadır (Steinberg, 2024).



#### 4.5 Notion



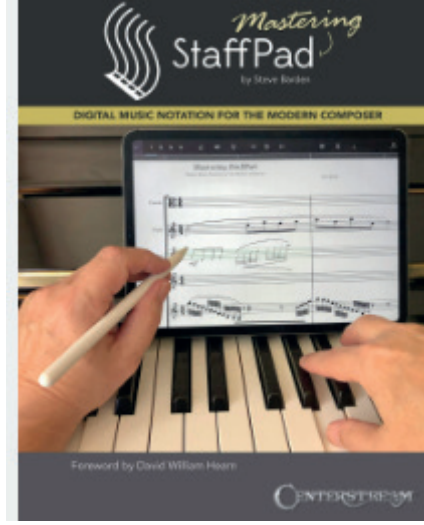
*PreSonus tarafından geliştirilen Notion, masaüstü ve mobil cihazlarda kullanılabilen çok yönlü bir yazılımdır. Özellikle Studio One dijital ses iş istasyonu ile entegrasyonu sayesinde müzik üretiminde esneklik sağlar (PreSonus, 2023).*

#### 4.6 Noteflight ve Flat.io

Noteflight ve Flat.io, web tabanlı nota yazma uygulamalarıdır. Tarayıcı üzerinden erişim imkânı, bulut depolama ve çevrim içi işbirliği özellikleriyle eğitim kurumlarında yaygın şekilde kullanılmaktadır (Noteflight, 2023; Flat.io, 2024).

#### 4.7 StaffPad

StaffPad, dokunmatik ekranlı cihazlar için tasarlanmış yenilikçi bir uygulamadır. Kalemle yazılan notaları dijital formata dönüştürür. Gerçek enstrüman örnekleriyle çalma özelliği sayesinde besteciler arasında popülerdir (StaffPad, 2024).



#### 4.8 LilyPond

LilyPond, metin tabanlı bir nota yazma yazılımıdır. Kodlama yaklaşımıyla çalışır ve baskı kalitesi açısından yüksek standartlar sunar. Akademik yayınlarda ve profesyonel notasyon ihtiyaçlarında tercih edilmektedir (GNU, 2022).

#### Nota Yazma Programları Genel Karşılaştırılması

Dijital nota yazım yazılımlarının çeşitlenmesi, bu araçların yalnızca marka ya da ürün özellikleri üzerinden değil; kullanım amacı, hedef kullanıcı kitlesi ve sundukları epistemolojik yaklaşım doğrultusunda sınıflandırılmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda güncel nota yazım yazılımları, profesyonel yayın odaklı, eğitim ve erişilebilirlik odaklı ve kod/algortma temelli yaklaşımlar olmak üzere üç temel kategoride ele alınabilir. Finale, Sibelius ve Dorico gibi yazılımlar, profesyonel bestecilik, düzenleme ve müzik yayıncılığı gereksinimlerini karşılamaya yönelik olarak geliştirilmiştir. Bu yazılımlar, ayrıntılı notasyon kuralları, gelişmiş sayfa düzeni, çok sesli ve büyük ölçekli eserlerle çalışma olanağı ve uluslararası yayın standartlarına uygun çıktı alma özellikleriyle öne çıkmaktadır. Profesyonel yayın odaklı yazılımlarda notasyon, estetik doğruluk ve teknik kesinlik temel öncelikler olarak konumlanmaktadır (Gould, 2011).

Bu kategoriye giren yazılımlar, ileri düzey müzik bilgisi gerektirmesi ve öğrenme eğrisinin görece yüksek olması nedeniyle daha çok profesyonel müzisyenler ve ileri seviye kullanıcılar tarafından tercih edilmektedir. Karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, bu yazılımların güçlü yönleri üretim kalitesi ve yayın standartları iken; erişilebilirlik ve pedagojik kullanım açısından sınırlılıklar barındırdığı söylenebilir. MuseScore, Noteflight, Flat.io ve

Notion gibi yazılımlar ise müzik eğitimi süreçlerini destekleyen, erişilebilirliği ve kullanıcı dostu arayüzü önceleyen bir yaklaşım benimsemektedir. Bu yazılımlar, ücretsiz ya da düşük maliyetli olmaları, web tabanlı çalışabilmeleri ve sade arayüzleri sayesinde öğrenciler, öğretmenler ve amatör müzisyenler için daha ulaşılabilir bir öğrenme ortamı sunmaktadır (Bauer, 2014).

Eğitim odaklı yazılımlarda notasyon, yalnızca doğru yazımın sağlanmasından ziyade, öğrenme sürecini destekleyen bir araç olarak ele alınmaktadır. Playback, görsel geri bildirim ve paylaşım olanakları, yapılandırmacı öğrenme yaklaşımıyla uyumlu bir pedagojik çerçeve oluşturmaktadır (Savage, 2007). Ancak profesyonel yayın gereksinimleri açısından bu yazılımların bazı teknik sınırlılıklar taşıdığı görülmektedir. Bu durum, eğitim ve profesyonel üretim arasında işlevsel bir ayırım olduğunu ortaya koymaktadır.

LilyPond, grafik arayüz temelli nota yazım yazılımlarından farklı olarak, kod ve algoritma temelli bir notasyon yaklaşımı sunmaktadır. Bu sistemde kullanıcı, müzikal yapıyı metin tabanlı komutlar aracılığıyla tanımlamakta; notasyon çıktısı ise yazılım tarafından otomatik olarak üretilmektedir. Bu yaklaşım, notasyonu görsel bir işlemde ziyade mantıksal ve yapısal bir modelleme süreci olarak ele almaktadır (Nienhuys & Nieuwenhuizen, 2003).

Algoritmik notasyon sistemleri, özellikle çağdaş müzik, akademik bes-tecilik ve sistematik müzik üretimi alanlarında tercih edilmektedir. LilyPond'un sunduğu en önemli avantaj, notasyon doğruluğu ve tutarlılığıdır. Ancak kod bilgisi gerektirmesi, bu yaklaşımı geniş kullanıcı kitleleri için erişilebilir olmaktan uzaklaştırmaktadır. Karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, LilyPond notasyonu estetik bir çıktıdan çok, kavramsal ve yapısal bir üretim süreci olarak konumlandırmaktadır.

İşlevsel kategoriler temelinde yapılan bu sınıflandırma, dijital nota yazım yazılımlarının tek tip bir amaç doğrultusunda geliştirilmediğini göstermektedir. Profesyonel yayın odaklı yazılımlar teknik mükemmeliyeti ve yayın standartlarını öncelerken; eğitim ve erişilebilirlik odaklı yazılımlar öğrenme süreçlerini ve kullanıcı katılımını merkeze almaktadır. Kod ve algoritma temelli yaklaşımlar ise notasyonu soyut bir müziksel modelleme aracı olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda, "en iyi" yazılımdan ziyade, belirli bir kullanım amacına en uygun yazılımın tercih edilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır.

## **Yöntem**

### **Araştırma Deseni**

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında tasarlanmış olup, betimsel ve karşılaştırmalı analiz yöntemine dayanmaktadır. Nitel araştırmalar, bir olgunun bağlamsal özelliklerini derinlemesine incelemeye olanak tanıması nedeniyle özellikle eğitim ve sanat alanlarındaki teknolojik uygulamaların

değerlendirilmesinde sıklıkla tercih edilmektedir (Creswell, 2013; Tisdell vd., 2025). Bu bağlamda çalışma, dijital nota yazım yazılımlarının müzik eğitimi ve profesyonel üretim süreçlerindeki işlevlerini bütüncül bir bakış açısıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **Veri Toplama Yöntemi**

Araştırmada veriler, doküman incelemesi ve literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Doküman incelemesi; yazılı, görsel ve dijital materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesini içeren bir nitel veri toplama tekniğidir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu kapsamda, seçilen nota yazım yazılımlarının:

- Resmî web siteleri
- Kullanıcı kılavuzları
- Teknik dokümantasyonları
- Eğitim materyalleri
- Akademik makaleler ve derleme çalışmaları incelenmiştir.

### **İncelenen Yazılımlar**

Araştırma kapsamında güncel kullanıma sahip ve farklı kullanıcı profillerine hitap eden dokuz nota yazım yazılımı değerlendirilmiştir:

- MuseScore
- Sibelius
- Finale
- Dorico
- Notion
- Noteflight
- Flat.io
- StaffPad
- LilyPond

Yazılımlar, hem ücretsiz/açık kaynak hem de ticari/lisanslı olmaları bakımından çeşitlilik göstermesi nedeniyle örnekleme dâhil edilmiştir. Bu çeşitlilik, müzik eğitimi ve profesyonel bestecilik bağlamında farklı kullanıcı gereksinimlerinin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

### **Analitik Çerçeve ve Değerlendirme Ölçütleri**

Verilerin analizinde, karşılaştırmalı içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, belirli temalar çerçevesinde verilerin sistematik olarak sı-

nıflandırılmasına ve yorumlanmasına imkân tanımaktadır (Krippendorff, 2018).

Bu doğrultuda nota yazım yazılımları aşağıdaki temalar çerçevesinde analiz edilmiştir:

### 1. Erişilebilirlik

- o Ücretsiz/ücretli kullanım durumu
- o Platform desteği (Windows, macOS, iOS, web tabanlı)

### 2. Kullanıcı Dostu Arayüz

- o Öğrenilebilirlik
- o Arayüz tasarımı ve kullanım kolaylığı

### 3. Pedagojik Uygunluk

- o Müzik eğitimi süreçlerine uyum
- o Öğrenci ve öğretmen kullanımına uygunluk

### 4. Profesyonel Üretime Katkı

- o Bestecilik ve düzenleme olanakları
- o Baskı, nota paylaşımı ve entegrasyon özellikleri

### 5. Eğitim ve Üretim Süreçlerindeki İşlevsellik

- o Bireysel öğrenme
- o Kurumsal müzik eğitimi ve profesyonel müzik üretimi

Bu temalar, müzik teknolojileri ve eğitim yazılımlarının değerlendirilmesine yönelik önceki çalışmalar doğrultusunda oluşturulmuştur (Brown, 2015; Webster, 2016).

### Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, dijital nota yazım yazılımlarının müzik üretim sürecinde yalnızca teknik destek sağlayan araçlar olmadığını; aksine müziksel düşünmenin olduğu, sınındığı ve yeniden yapılandırıldığı aktif üretim ortamları hâline geldiğini ortaya koymuştur. İncelenen yazılımlar üzerinden yapılan karşılaştırmalı değerlendirme, dijital notasyonun bestecilik ve düzenleme süreçlerinde deneme-yanılmayı hızlandırdığını, işitsel geri bildirim yoluyla müzikal karar alma süreçlerini dönüştürdüğünü ve üretim verimliliğini artırdığını göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, dijital notasyonun müzik üretiminde pasif bir kayıt sistemi olmaktan çıkarak, yaratıcı sürecin merkezinde yer alan bilişsel ve pedagojik bir yapı hâline geldiğini göstermektedir. Elde edilen bulgular, dijital notasyonun müzik düşüncesini doğrusal ve sabit bir yazım pratiğinden, etkileşimli, çok katmanlı ve geri bildirim dayalı bir

üretim anlayışına taşıdığını ortaya koymaktadır. Özellikle eğitim odaklı yazılımların öğrenme süreçlerinde yapılandırmacı bir işlev üstlendiği; profesyonel yazılımların ise müzikal bilginin derinliği, doğruluğu ve estetik standartları üzerinden farklı bir epistemolojik yaklaşım benimsediği görülmüştür. Bu durum, dijital notasyonun yalnızca “nasıl yazıldığına” değil, müziğin nasıl düşünüldüğüne ve üretildiğine de doğrudan etki ettiğini göstermektedir. Geleceğe yönelik olarak bu çalışma, yapay zekâ destekli nota yazımı, otomatik orkestrasyon, bulut tabanlı işbirlikçi besteleme ve artırılmış gerçeklik temelli notasyon uygulamalarının müziksel yaratıcılığı ve pedagojik yaklaşımları nasıl dönüştüreceğine ilişkin yeni araştırma soruları ortaya koymaktadır. Özellikle insan-makine etkileşiminin müzikal karar alma süreçlerindeki rolü, yapay zekânın bestecilikte estetik özne olup olamayacağı ve dijital notasyonun müzik eğitiminde bilişsel yükü nasıl yeniden yapılandığı gibi sorular, ilerleyen çalışmalarda derinlemesine ele alınması gereken önemli araştırma alanları olarak öne çıkmaktadır.

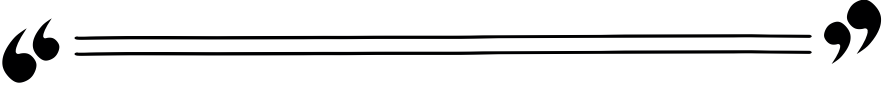
## KAYNAKÇA

- Avid Technology Inc. (2023). *Sibelius user manual*. Avid Technology Inc.
- Avid Technology. (2024). *Sibelius user manual*. Avid Technology Inc.
- Bauer, W. I. (2014). *Music learning and technology*. Oxford University Press.
- Brown, A. R. (2015). *Music technology and education: Amplifying musicality*. Routledge.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2016). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage publications.
- Flat Technologies. (2024). *Online music notation platform*. Flat.io.
- GNU Project. (2022). *LilyPond: Music engraving software*. GNU.
- Gould, E. (2011). *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Faber Music.
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed.). SAGE Publications.
- MakeMusic Inc. (2022). *Finale official documentation*. MakeMusic Inc.
- MakeMusic Inc. (2024). *Finale overview and features*. MakeMusic Inc.
- MuseScore BVBA. (2023). *MuseScore documentation*. MuseScore BVBA.
- Nienhuys, H.-W., & Nieuwenhuizen, J. (2003). LilyPond, a system for automated music engraving. *Proceedings of the XIV Colloquium on Musical Informatics*, 167–172.
- Noteflight LLC. (2024). *Noteflight Learn platform*. Noteflight LLC.
- PreSonus Audio Electronics. (2024). *Notion user guide*. PreSonus Audio.
- Read, G. (1979). *Music notation: A manual of modern practice*. Taplinger.
- Roads, C. (1996). *The computer music tutorial*. MIT Press
- Ross, A. (2017). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Picador.
- Savage, J. (2007). Reconstructing music education through ICT. *Research in Education*, 78, 65–77.
- StaffPad Ltd. (2024). *StaffPad overview*. StaffPad Ltd.
- Steinberg Media Technologies GmbH. (2024). *Dorico pro documentation*. Steinberg Media Technologies GmbH.
- Steinberg Media Technologies. (2024). *Dorico official manual*. Steinberg Media Technologies.
- Tisdell, E. J., Merriam, S. B., & Stuckey-Peyrot, H. L. (2025). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. John Wiley & Sons.
- Webster, P. R. (2016). *Computers in music education*. Oxford University Press.

- Williams, D. A., & Webster, P. R. (2018). *Experiencing music technology* (4th ed.). Cengage Learning.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.



**ANADOLU POP-ROCK  
MÜZİĞİNİN KÜLTÜR  
ENDÜSTRİSİ VE POPÜLER  
KÜLTÜR BAĞLAMINDA  
TÜRKİYE'DEKİ DÖNÜŞÜMÜ**



*Rabia UÇAN<sup>1</sup>*  
*Derya KARABURUN DOĞAN<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans , Malatya, ucanrabia35@gmail.com, ORCID: 0009-0008-2128-5056

<sup>2</sup> Prof. Dr. İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, THM Ana Sanat Dalı, Malatya, dkaraburun@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9091-5957

## GİRİŞ

Kültür endüstrisi ve popüler kültür kavramları, modern toplumlarda kültürel üretimin nasıl örgütlendiğini ve bu üretimin toplumsal anlamlarını çözümlemek açısından merkezi bir öneme sahiptir. Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramsallaştırması, kültürel ürünlerin kapitalist üretim ilişkileri içerisinde standartlaştırılarak metalaştırıldığını ve bu süreçte eleştirel potansiyellerini büyük ölçüde yitirdiklerini ileri sürer (Gedik, 2018). Popüler kültür ise bu yaklaşımda çoğunlukla egemen ideolojinin yeniden üretildiği bir alan olarak değerlendirilir (Stokes, 2012). Bununla birlikte, daha sonraki kültürel çalışmalar literatürü, popüler kültürü yalnızca tahakkümün değil, aynı zamanda müzakerenin, direnişin ve yeniden anlamlandırmanın gerçekleştiği bir alan olarak ele almıştır. Bu kuramsal gerilim, popüler müzik çalışmalarında özellikle belirgin hâle gelmektedir (Çiftçi & Belli, 2016).

Popüler müzik, kültür endüstrisinin en görünür ve en yaygın dolaşıma sahip ürünlerinden biri olmasının yanı sıra, toplumsal kimliklerin, kuşak deneyimlerinin ve ideolojik konumlanışların ifade edildiği bir kültürel pratik olarak da işlev görmektedir (Güner, 2024). Türkiye bağlamında popüler müzik alanı, Batılılaşma ve modernleşme süreçleriyle yerel müzik gelenekleri arasındaki etkileşimin ve çatışmanın somut biçimde izlenebildiği özgün bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu bağlamda Anadolu pop-rock müziği, Türkiye’de popüler kültürün dönüşümünü anlamak açısından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Camgöz, 2020).

Anadolu pop-rock, 1960’lı yıllardan itibaren Batı kökenli rock ve pop müzik formlarının, Anadolu’ya özgü halk müziği ezgileri, ritimleri ve anlatı biçimleriyle birleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Erdoğan, 2023). Bu müzik türü, yalnızca biçimsel bir müzikal sentez olarak değil; modernleşme deneyiminin yarattığı kültürel gerilimlere verilen estetik bir yanıt olarak da değerlendirilebilir (Bulubay, 2020). Anadolu pop-rock, bir yandan geleneksel müzik formlarını popüler müzik diliyle yeniden üretirken, diğer yandan popüler kültür alanına yerel ve eleştirel öğeler taşımıştır. Bu yönüyle Anadolu pop-rock, popüler kültür ile yerel müzik gelenekleri arasında arabulucu bir rol üstlenmiştir (Şahin, 2025).

Bu çalışmanın temel tartışma noktası, Anadolu pop-rock müziğinin kültür endüstrisi içerisindeki konumunun nasıl anlaşılması gerektiğidir. Anadolu pop-rock, erken dönemlerinde taşıdığı özgünlük, deneysel arayışlar ve toplumsal eleştiri unsurlarıyla bir “direniş estetiği” olarak mı değerlendirilmelidir, yoksa zamanla kültür endüstrisinin ticarileştirici ve standartlaştırıcı mekanizmaları içerisinde biçimlenen melez bir popüler forma mı dönüşmüştür? Bu soru, Anadolu pop-rock’ın yalnızca müzikal özelliklerini değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel işlevlerini de görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda çalışma, Anadolu pop-rock müziğini kültür endüstrisi eleştirisi ve popüler kültür kuramları ışığında ele alarak, bu müzik türünün üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerinde geçirdiği dönüşümü tartışmaktadır. Çalışma, Anadolu pop-rock'ın hem egemen kültürel üretim ilişkileri içerisinde konumlanan bir popüler müzik formu hem de yerel estetik unsurlar aracılığıyla bu ilişkilerle müzakere eden bir kültürel ifade alanı olduğunu ileri sürmektedir. Böylece Anadolu pop-rock, ne yalnızca kültür endüstrisinin edilgen bir ürünü ne de bütünüyle dışsal bir direniş alanı olarak ele alınmakta; aksine, bu iki uç arasında konumlanan çelişkili ve dinamik bir kültürel form olarak değerlendirilmektedir.

Araştırma, nitel ve tarihsel bir yaklaşımla, Anadolu pop-rock müziğinin Türkiye'deki dönüşümünü kuramsal bir çerçevede analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışma, popüler kültür ile yerel müzik gelenekleri arasındaki etkileşimi, kültür endüstrisinin dönüştürücü etkilerini ve Anadolu pop-rock'ın taşıdığı estetik ve ideolojik anlamları birlikte ele alarak, Türkiye'de popüler müzik çalışmalarına katkı sunmayı hedeflemektedir.

### 1. Popüler Kültür

Popüler kültür üzerine yürütülen çalışmalar oldukça geniş bir literatüre sahip olmasına rağmen, kavram hâlâ tartışmalı bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Konunun daha iyi kavranabilmesi için popüler kültürün neyi ifade ettiğine dair kısa bir açıklama yapmak yerinde olacaktır. Toplum içerisinde yaygın olarak benimsenen inanç ve uygulamalar popüler kültür kapsamında değerlendirildiği gibi, halk kültürüne özgü öğeler ile seçkin kültürün popülerleşmiş biçimleri de bu alanın içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda, halk kültürü ile yüksek kültür arasındaki karşılıklı etkileşim, popüler kültürün kendine özgü karakterinin oluşmasına katkı sunmaktadır (Mutlu, 2012, s. 27–28).

Popüler kültür, hem geniş kesimlerce kabul gören pratikleri hem de popülerleşmiş seçkin kültürel biçimleri içerebilen farklı bir işleyiş dinamiğine sahiptir. Temel niteliği “popüler” olmasına dayandığından, değerli veya saygın olandan çok talep gören ve ilgi uyandıranla ilişki kurmaktadır. Bu nedenle gündelik yaşama sıkı sıkıya bağlı olan popüler kültür, bireylerin günlük bilgi ve deneyimlerine diğer kültürel yapılardan daha fazla yaslanmaktadır (Sözen, 2012, s. 59). Oktay da popüler kültürü günlük yaşam çerçevesinde yorumlamaktadır: Ona göre popüler kültür, gündelik hayatın kültürel dokusunu oluşturur; dar anlamda emeğin günlük yeniden üretim sürecinde bir eğlence girdisi, geniş anlamda ise belirli bir yaşam biçiminin ideolojik olarak tekrar üretilmesini sağlayan koşullar bütünü olarak değerlendirilir (Coşkun, 2012, s. 840). Bu doğrultuda popüler kültür, günlük hayatın hemen her alanına nüfuz ederek bireyin davranışlarını yönlendirmekte ve kapitalizmin talep ettiği tüketim odaklı yapının güçlenmesine hizmet etmektedir.

Popüler kültür, bireyin yaşamını egemen ideolojinin beklentileri doğrultusunda düzenlemesine aracılık ederken, bunu sürekli değişim ve artan tüketim arzusu yaratmak suretiyle gerçekleştirmektedir. Standartlaştırma işlevi sayesinde belirli kalıpları yaygınlaştırmakta ve bu kalıpları toplum gözünde kabul edilir hâle getirmektedir. Ayrıca bireylerin eleştirel düşünme becerilerini zayıflatacak şekilde düzenlenmiş mesajlarla, düşünsel enerjinin farklı alanlara yönelmesine engel olur. Bu düzenli ve sürekli mesaj akışı, tüketim davranışlarının artmasına yol açarken, aynı zamanda bireyin rızasının üretilmesine katkıda bulunmakta ve hâkim ideolojik düzenin devamlılığını sağlamaktadır.

Günümüz toplumları sıklıkla tüketim toplumu olarak nitelendirilmekte ve tüketim pratikleri toplumsal yaşamın temel belirleyicileri arasında görülmektedir. Tüketimin yaygınlaşması ve sıradan bir eyleme dönüşmesi için geliştirilen stratejilerden biri de popüler kültürdür. Popüler kültürün tüketimle ilişkisi, Türk Dil Kurumu'nun tanımında da açıkça ortaya konmaktadır: "belirli bir dönemde geçerli olan, hızla üretilip hızla tüketilen kültürel unsurlar bütünü".

Popüler kültür, başlangıçta halk kültürünün devamı niteliğinde görülmüş olsa da, modernleşme ve kapitalist üretim ilişkilerinin etkisiyle zamanla farklı bir nitelik kazanmış; ekonomik, ideolojik ve kültürel bir alan olarak değerlendirilmiştir (TÜBİTAK Ansiklopedisi, 2024). Günümüzde popüler kültür, geniş toplum kesimlerinin benimsediği pratikleri, gündelik yaşamın alışkanlıklarını ve tüketim kalıplarını belirleyen dinamik bir yapı olarak ele alınmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte popüler kültür, hem kültürel üretimi standartlaştıran hem de tüketim alışkanlıklarını şekillendiren bir mekanizma hâline gelmiştir (Koşar & Kıran, 2025).

Türkiye bağlamında yapılan çalışmalar da popüler kültürün medya ve ekonomiyle iç içe geçerek kitlesel tüketimin merkezine yerleştiğini göstermektedir (Çavdaroğlu, 2020). Tüm bu süreçler değerlendirildiğinde, popüler kültürün yalnızca kültürel bir alan değil, aynı zamanda ideolojik ve ekonomik yapıyı taşıyan temel bir mekanizma olduğu söylenebilir.

## 2. Kültür Endüstrisi

Tarih boyunca toplumlar, sahip oldukları maddi ve manevi kültür birikimlerini göç, fetih hareketleri, askerlik hizmeti, evlilik gibi çeşitli sosyal süreçler aracılığıyla farklı coğrafyalara taşımış ve gittikleri bölgelerdeki kültürlerle karşılıklı etkileşim içine girerek geleneksel kültür dolaşımını sürdürmüşlerdir. Ancak sanayileşmenin ivme kazanması ve teknolojinin hızlı gelişimiyle birlikte, kültürel aktarımı sağlayan bu geleneksel etkileşim biçimlerinin yerini giderek kitle iletişim araçları almaya başlamıştır. Medya ve iletişim teknolojilerinin yaygınlık kazanması, kültürel unsurların yerel veya ulusal sı-

nırları aşarak küresel ölçekte dolaşıma girmesine olanak tanımış; yerel kültür unsurları küreselleşme sürecinin bir parçası hâline gelmiştir.

Her ne kadar küreselleşme geleneksel kültür öğelerinin görünürlüğünü artırmış olsa da, bireylerin tercihleri doğrultusunda bu öğeler kimi zaman özgün bağlamlarından koparak silikleşmiş, kimi zaman da farklı kültürlerle karışarak yeni biçimlere dönüşmüştür. Müzik alanında bu durum, “dünya müziği” kapsamında farklı kültürel kaynakların Batı pop müziğinin baskın yapısıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkan melez, çok katmanlı bir müzik kültürü olarak kendini göstermektedir (Konyar, 2011, s. 452). Jeff Todd Titon, radyo, kayıt teknolojileri ve televizyon gibi medya araçlarının müzikte yeni sentez türlerin doğmasına olanak sağladığını vurgular. 1920’li yıllarda ABD’de ticari kayıt firmalarının farklı etnik topluluklara yönelik özel kayıt serileri üretmesi ve medya aracılığıyla yerel repertuarların başka bölgelere taşınması, melez müzik üsluplarının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Titon, 1997, s. 96).

“Kültür endüstrisi” kavramı, Frankfurt Okulu’nun öncü isimlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından 1947’de *Aydınlanmanın Diyalektiği* çalışmasında dile getirilmiştir. Adorno’ya göre aydınlanma süreci, bireylerin bağımsız düşünme ve özerk yargı geliştirme kapasitesini zayıflatmış, kültürel üretimi metalaştıran bir mekanizmaya dönüşmüştür (Adorno, 2011, s. 119). Kültür endüstrisi, kültürel faaliyetleri kapitalist üretim mantığıyla yeniden düzenleyip standart kalıplar içinde seri üretime sokmakta ve bireyleri toplumsal düzene uyum sağlamaya yönlendiren bir araç olarak işlev görmektedir (Erol, 2005, s. 35; Adorno, 2014, s. 163–164). Bu süreçte bireyler, kültür endüstrisinin sunduğu yapay tatminleri gerçek ihtiyaçlarının karşılığı olarak algılar ve sunduğu içeriklerle yetinmesi gerektiği düşüncesini benimser. Müzik örneğinde ise teknikler, çalgılar, melodiler, sözler ve nakaratlar belirli kalıplara göre üretilmiş; medya aracılığıyla tekrar tekrar karşılaşılan bu ürünler dinleyici tarafından benimsenmiştir. Adorno’nun karikatür üzerinden yaptığı benzetmede olduğu gibi, bireyin kaçış vaadi bile sistemin kendi sınırları içinde gerçekleşmektedir (Adorno, 2011, s. 75).

Kültür endüstrisi bireylerin ihtiyaçlarını üstten belirleyerek toplumsal kontrol mekanizması oluşturmakta; ekonomik gücü elinde bulunduranların çıkarları doğrultusunda bireylerin davranış ve tercihlerini şekillendirmekte ve direnç gösterme yeteneklerini zayıflatmaktadır. Böylece kültürel ürünler, hem ekonomik bir değer kazanmakta hem de bireylerin düşünsel ve ideolojik yönelimlerini belirleyen bir araç hâline gelmektedir.

### 3. Müzikte Melezleşme

Müzikte melezleşme, farklı kültürel, etnik ve müzikal unsurların bir araya gelerek yeni biçimlerde sentezlenmesi süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu olgu, geleneksel ve modern müzik pratiklerinin karşılaşması sonucu ortaya çıkan hibrit yapıları ifade eder ve hem biçimsel hem de işlevsel açıdan müzik

üretiminde çeşitliliği artırmaktadır (Öztürk, 2019). Melezleşme, yalnızca estetik bir çeşitlilik yaratmakla kalmaz; aynı zamanda kültürel etkileşim, toplumsal kimlik ve kültürel aktarım süreçlerinin görünür hâle gelmesini sağlar (Saral, 2020).

Akademik çalışmalarda müzikte melezleşme, genellikle küreselleşme, kültürel etkileşim ve kültür endüstrisi çerçevesinde ele alınmaktadır. Kültürel unsurların farklı coğrafyalarda ve farklı topluluklar arasında dolaşımı, medyanın yaygınlaşması ve teknolojik gelişmeler, müzikte melezleşmenin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır (Söylemez, 2022). Bu bağlamda, müzik türleri yalnızca kendi kökenleriyle sınırlı kalmayıp, diğer kültürel öğelerle etkileşim içine girerek yeni ve çok katmanlı formlar kazanır. Türkiye özelinde de popüler müzik, halk müziği, rock, caz gibi farklı müzik geleneklerinin karşılaşmasıyla melez formlar oluşturmuş ve bu süreç, hem müziğin biçimsel yapısını hem de toplumsal işlevini dönüştürmüştür (İstanbullu, 2021).

Müzikte melezleşme, aynı zamanda kültürel kimliklerin ve estetik değerlerin yeniden üretiminde önemli bir rol oynar (Uluç & Süzlü, 2017). Farklı müzikal öğelerin bir araya gelmesi, hem yerel kültürel unsurların korunmasına hem de küresel kültürel eğilimlerle uyumlu yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böylece melezleşme, müzik alanında sadece bir sentez süreci değil, aynı zamanda kültürlerarası diyalog, yenilik ve toplumsal dinamizmin görünür bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Chung vd., 2025).

#### 4. Kültürün Etimolojik Kökeni

Kültür kavramının etimolojik kökeni, Latince “cultura” sözcüğüne dayanmaktadır. Latince’de “cultura” ilk olarak “toprağı işleme, ekme ve yetiştirme” anlamında kullanılmıştır. Bu bağlamda kavram, insanın doğal çevresi üzerindeki fiziksel müdahalesini ve üretim süreçlerini ifade etmektedir (Grabber & Wengrow, 2021). Ancak tarihsel süreç içerisinde “cultura” terimi, yalnızca tarımsal üretimle sınırlı kalmayarak, bireyin zihinsel ve manevi gelişimini de kapsayan daha geniş bir anlam kazanmıştır. Bu dönüşüm, kültürün yalnızca maddi bir faaliyet değil, aynı zamanda entelektüel, sosyal ve estetik boyutları olan bir olgu olarak anlaşılmasına zemin hazırlamıştır (Steinmetz, 2023).

Etimolojik açıdan bakıldığında, kültür kavramının gelişimi, insanın çevresini şekillendirme ve toplumun bilgi, sanat, ahlak ve gelenekler gibi değerlerini sistematik bir biçimde aktarma süreciyle paralellik göstermektedir (Dromi & Stabler, 2023). Kavramın anlamındaki bu genişleme, kültürü yalnızca bireysel bir etkinlik değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin ve kolektif bilincin oluşumunda merkezi bir unsur olarak değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Özellikle antropoloji ve sosyoloji literatüründe kültür, insan davranışlarını yönlendiren normlar, değerler ve semboller bütününe ifade eden çok boyutlu bir kavram olarak ele alınmaktadır (Çeçen, 2025).

Sonuç olarak, kültür kavramının etimolojik kökeni, insanın hem maddi hem de manevi üretim süreçleriyle ilişkili olarak evrimleşmiş ve tarihsel bağlamda farklı disiplinlerde farklı boyutlarıyla yorumlanabilecek çok katmanlı bir olgu hâline gelmiştir. Bu perspektif, kültürü salt bir miras veya alışkanlıklar bütünü olarak görmekten ziyade, dinamik ve sürekli gelişen bir sosyal süreç olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır (Dalbay, 2024).

## 5. Genel Kültür Tanımları

Kültür kavramı, sosyal bilimlerin temel inceleme alanlarından biri olup, farklı disiplinler tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmış ve bu doğrultuda çok sayıda tanıma konu olmuştur (Güvenç, 2015). Genel bir çerçevede kültür, belirli bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ürettiği, paylaştığı ve kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve manevi değerler bütünüdür ifade etmektedir. Bu bütünü; dil, din, sanat, bilim, ahlak, hukuk, gelenek, görenek, yaşam tarzı ve sembolik anlam sistemlerini kapsayan karmaşık ve çok katmanlı bir yapıyı içermektedir (Turhan, 2018).

Antropolojik yaklaşımlar, kültürü insanın biyolojik doğasından bağımsız olarak, toplumsal etkileşimler yoluyla öğrenilen ve aktarılan bir olgu olarak tanımlamaktadır (Kafesoğlu, 2017). Bu bağlamda kültür, bireyin toplumsal çevresi içinde kazandığı davranış kalıplarını, değer yargılarını ve anlamlandırma biçimlerini belirleyen temel bir çerçeve sunmaktadır. Kültür, bireyin dünyayı algılama ve yorumlama süreçlerini şekillendirdiği gibi, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinde de belirleyici bir işlev üstlenmektedir (Gökalp, 2020).

Sosyolojik perspektiften bakıldığında kültür, toplumsal yapının devamlılığını sağlayan ve bireyler arası etkileşimi düzenleyen normlar, değerler ve semboller sistemi olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımda kültür, toplumsal bütünleşmenin sağlanmasında ve kolektif kimliğin inşa edilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda kültür, toplumsal değişim süreçleriyle etkileşim içinde olan dinamik bir unsur olarak değerlendirilmekte; ekonomik, siyasal ve teknolojik gelişmelerle birlikte dönüşebilen bir yapıya sahip olduğu vurgulanmaktadır (Erkal, 2016).

Kültürel çalışmalar ve felsefi yaklaşımlar ise kültürü yalnızca geçmişten devralınan bir miras olarak değil, sürekli yeniden üretilen, yorumlanan ve müzakere edilen bir süreç olarak tanımlamaktadır (Karasar, 2021). Bu doğrultuda kültür, bireylerin ve toplumsal grupların anlam üretme pratikleri aracılığıyla şekillenmekte ve tarihsel bağlam içinde farklı biçimler almaktadır. Dolayısıyla genel kültür tanımları, kültürü statik bir olgudan ziyade, bireysel ve toplumsal düzeyde süreklilik ve değişimi aynı anda barındıran, çok boyutlu ve dinamik bir sistem olarak ele almaktadır (Güngör, 2019).

## 6. Kitle Kültürü

Kitle kültürü, modern toplumlarda bireylerin ortak yaşam deneyimlerini ve kültürel pratiklerini şekillendiren bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu kavram, özellikle toplumsal yapıdaki dönüşümler ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile önem kazanmıştır. Kitle iletişim araçları, kültürel ürünlerin geniş topluluklara ulaşmasını sağlayarak popüler kültürü ticarileştirilebilir bir ürün hâline getirmiştir. Bu süreçte kültürel içerikler, geniş alıcı gruplarına hitap edecek şekilde paketlenir ve standartlaşmış bir biçimde sunulur; böylece estetik çeşitlilik daralırken tüketici kitlesinin davranışları ve kültürel tercihleri yönlendirilir (Alemdar & Erdoğan, 1994; Erol, 2005).

Frankfurt Okulu perspektifinde, kapitalist üretim ilişkilerinin etkisi altında kitle, birbirinden kopuk ve örgütlenme bilincinden yoksun bireylerden oluşur. Adorno ve Horkheimer, bu durumun kültürel ürünlerdeki standartizasyonu ve tüketim odaklı yönelimleri açıklamak için “kültür endüstrisi” kavramını kullanmıştır. Kültür endüstrisi, müzik, sinema ve diğer kültürel ürünleri ekonomik bir meta hâline getirirken, bireylerin düşünsel ve estetik deneyimlerini belirli kalıplar çerçevesinde şekillendirir (Erol, 2005).

Günümüzde kitle kültürü kavramı, klasik anlayışın ötesinde değerlendirilmekte; dijital medya ve sosyal ağlar aracılığıyla kültürel içerik artık topluca değil, bireysel olarak da tüketilebilmektedir. Bu durum, kitle kültürünün etkisinin homojen bir biçimde değil, daha çeşitli ve çok katmanlı olarak ortaya çıktığını göstermektedir (Güngör, 2016; Berger, 2010).

## 7. Türkiye’de Müzik Endüstrisi

Müzik endüstrisi, bir eserin yaratımından dağıtımına, tanıtım ve performansına kadar uzanan çok katmanlı ekonomik ve kültürel bir sistem olarak tanımlanmaktadır. Dijitalleşme ile birlikte müzik, yalnızca fiziksel bir ürün olmaktan çıkarak, streaming servisleri, sosyal medya ve dijital pazarlama aracılığıyla küresel ölçekte dolaşan bir içerik hâline gelmiştir (Sezgin vd., 2024). Bu dönüşüm, hem üretim süreçlerini hem de dinleyici davranışlarını köklü biçimde etkilemiş; özellikle bağımsız ve deneysel müzik formlarının görünürlüğünü artırmıştır.

Türkiye’de müzik endüstrisi tarihsel olarak farklı evrelerden geçmiştir. Erken Cumhuriyet ve Radyo Dönemi’nde (1927–1960) radyo, müzik üretimini standartlaştırmış ve geleneksel müzik türlerinin geniş kitlelere ulaşmasında merkezi bir rol oynamıştır (Kara & Çakır, 2024). 1960–1990 yılları arasında Plak ve Kaset Dönemi, özel şirketlerin güçlendiği, müziğin kitlesel tüketimle yaygınlaştığı bir süreçtir. Bu dönemde Anadolu rock, yerel halk müziği öğelerini Batı kökenli rock ve pop ile sentezleyerek, hem müzik endüstrisi hem de popüler kültür içerisinde özgün bir konum kazanmıştır. Anadolu rock, endüstrinin ticari mekanizmalarıyla buluşurken aynı zamanda toplumsal ve

kültürel mesajları iletme kapasitesini korumuş; yerel estetik unsurları geniş kitlelere taşımada kritik bir rol üstlenmiştir.

1990 sonrası televizyon ve dijitalleşme döneminde (1990–2015) müzik endüstrisi, görsel üretim ve dijital dağıtım araçlarıyla dönüşmüş, büyük yapımcı şirketleri ve klip estetiği öne çıkmıştır. Bu süreç, Anadolu rock'ın modern yorumlarının medya ve dijital platformlar aracılığıyla daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasına olanak sağlamıştır. 2015 sonrası streaming ve platform ekonomisi dönemi ise algoritmik öneri sistemleri, dijital telif ve sanatçı görünürlüğü üzerinden endüstrinin işleyişini yeniden şekillendirmiş; Anadolu rock gibi melez müzik formlarının kültürel ve estetik aracılık rolünü güçlendirmiştir (Binark vd., 2023; Sezgin vd., 2024).

Türkiye'de müzik endüstrisi yalnızca ekonomik bir yapı olarak değil, aynı zamanda kültürel üretim, tüketim ve melezleşme süreçlerinin görünür olduğu bir alan olarak değerlendirilmektedir. Anadolu rock örneğinde görüldüğü gibi, endüstri ve kültürel pratikler arasındaki etkileşim, hem yerel müzik mirasının korunmasına hem de popüler kültürde yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır (Binark vd., 2023).

## 8. Türkiye'de Bazı Müzik Türleri

### 8.1. Türk Halk Müziği

Türkiye'nin farklı yörelerine ait türkü, uzun hava, kırık hava gibi formları kapsayan; sözlü kültür ve yerel kimliği yansıtan en köklü müzik türlerinden biridir. Bağlama bu türün temel çalgısıdır.

### 8.2. Türk Sanat Müziği

Osmanlı-Türk makam sistemine dayanan, klasik repertuarı ve köklü icra geleneği olan bir türdür. Şarkı, beste, peşrev, semai gibi formlar içerir ve makam–usûl bilgisine dayanır.**8.3. Pop Müzik** 1990'larla birlikte Türkiye'de büyük bir ivme kazanan pop müzik, batı pop altyapısıyla Türk melodik unsurlarını birleştirir. Medya ve müzik endüstrisinin gelişimi bu türün yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

### 8.4. Rock ve Anadolu Rock

Rock müzik Türkiye'de 1960'lardan itibaren benimsenmiş; özellikle Anadolu rock akımıyla halk müziği öğeleri rock tınılarıyla birleşmiştir. Bağlama + rock gitar birlikteliği bu türe özgüdür.

### 8.5. Arabesk Müzik

1970'lerde özellikle iç göç ve kentleşme döneminde ortaya çıkan arabesk, yoğun duygusal anlatımı, uzun melismaları ve makam etkili melodileriyle tanınır. Toplumsal kırılmaların müzikal ifadesi olarak görülür.

### **8.6. Tasavvuf ve Dini Müzik**

Mevlevî ayinleri, ilahiler ve zikir müzikleri gibi formları içerir. Ney, kudüm gibi çalgılar ve makam temelli icra bu türün karakteristik yönleridir. Dinî ritüellerle sıkı biçimde bağlantılıdır.

### **8.7. Türk Rap / Hip-Hop**

2000'lerden sonra hızlı bir yükseliş yaşayan rap müzik; toplumsal eleştiri, gençlik kültürü, kimlik sorunları ve kent yaşamı üzerine sözlü anlatımıyla dikkat çeker. Dijital platformlar türün yayılmasını hızlandırmıştır.

### **8.8. Protesto / Özgün Müzik**

Toplumsal adalet, eşitlik, emek ve özgürlük temaları üzerine kurulu bir müzik türüdür. Halk müziği ve şiir geleneğinden beslenir, politik bir duruş barındırır.

### **8.9. Caz Müzik**

Türkiye'de özellikle büyük şehirlerde gelişen caz müziği; festival kültürü ve akademik bölümlerin etkisiyle zamanla güçlü bir dinleyici kitlesi edinmiştir. Genellikle kentli ve modern müzik ortamlarında yer bulmuştur.

### **8.10. Elektronik Müzik**

1990'lardan itibaren kulüp kültürü, DJ performansları ve dijital prodüksiyon teknikleriyle yaygınlaşmıştır. Genç kuşak üreticiler sayesinde Türkiye'de hızla büyüyen bir alt kültür hâline gelmiştir.

## **9. Anadolu Rock Müziği**

Batı müziğinin yoğun etkisinin hissedildiği ve özellikle aranjman çalışmalarının öne çıktığı bir dönemde ortaya çıkan Anadolu pop, geleneksel ezgi ve motifleri modern müzik anlayışıyla birleştirerek Türkiye'ye özgü bir müzikal kimlik oluşturma çabasının önemli bir aşaması olarak değerlendirilebilir. Halk müziğine ait melodiler, halk şiiri ve bağlama gibi yerel çalgılar; Batı pop ve rock müziğinde kullanılan modern enstrümanlarla bir araya getirilmiş, böylece yerel olan ile evrensel olan arasında yeni bir müzikal dil kurulmaya çalışılmıştır (Gündoğar, 2004: 148).

1960'ların sonlarına gelindiğinde bu yaklaşım belirgin bir akım hâline gelmiş ve özellikle 1968 sonrasında Anadolu pop/rock yükselişe geçmiştir. Canbazoğlu'nun aktardığı üzere, halk müziğini modernleştirme girişimleri bu dönemde sezgisel olmaktan çıkmış; 68 kuşağı olarak tanımlanan genç müzisyenler Bob Dylan, Joan Baez, Beatles'ın psychedelic dönemi, beat kültürü ve folk-rock akımından etkilenerek yerel müzik kaynaklarına yönelmişlerdir. İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kent merkezlerinde amatör müzik gruplarında yetişen bu kuşak, Batı'daki müzikal gelişmeleri yakından takip ettikçe halk müziğinin kültürel değerini daha bilinçli biçimde kavramaya başlamış ve bu

doğrultuda yerel öğeleri rock müzik estetiğiyle yeniden yorumlamıştır (Canbazoğlu, 2009: 24).

Anadolu rock, geleneksel Türk halk müziği unsurlarının rock müziğinin ritmik ve armonik yapısıyla birleşmesinden oluşan bir türdür. “Anadolu” kavramı, bu müziğin beslendiği kaynakların coğrafi ve kültürel olarak bu topraklara ait olduğunu ve farklı yöresel müzik geleneklerinin bu türün temel malzemesini oluşturabileceğini ifade etmektedir (Orhan, 2002). Türk halk müziğinin âşık geleneği ve türkü yakıcılar aracılığıyla aktarılan zengin tematik yapısı; sevdâ, kahramanlık, yas, toplumsal dayanışma ve inanç gibi konular üzerinden Anadolu rock’ın sözsöz ve melodik altyapısını beslemiştir (Tüfekçi, 1983: 1483).

Rock müzik ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan toplumsal huzursuzluk, gençlik bunalımı ve mevcut sisteme karşı gelişen başkaldırı kültürüyle şekillenmiştir. Blues ve rhythm&blues kökenlerinden beslenen rock’ın roll, 1950’lerden itibaren ABD ve İngiltere’de yaygınlaşmış; zamanla protest bir kimlik kazanarak 1968 gençlik hareketlerinde etkili olmuştur. Rock’ın roll’un yükselişiyle birlikte popüler müzik endüstrisinin yapısı da dönüşmüş; küçük ve yerel şirketlerden oluşan müzik piyasası, büyük ve çok uluslu şirketlerin hâkim olduğu bir endüstriyel yapıya evrilmiştir (Denisoff, 1975; Palmer, 1977).

Türkiye’de Anadolu rock’ın temsilcileri 1960’ların ortalarından itibaren görünür olmaya başlamıştır. Moğollar, Cem Karaca, Barış Manço, Fikret Kızılok ve Erkin Koray gibi isimler, halk müziği kaynaklarını beat, psychedelic ve underground rock estetiğiyle birleştirerek türün ana çerçevesini oluşturmuşlardır. 1970’li yıllar Anadolu rock’ın en güçlü dönemi olarak öne çıkmış; Altın Mikrofon yarışmaları bu müziğin yaygınlaşmasında ve genç müzisyenlerin teşvik edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1974 yılı, Anadolu rock’ın hem üretim hem de etki bakımından doruk noktalarından biri olmuş; Cem Karaca ve Moğollar iş birliği bu dönemin simgesel örnekleri arasında yer almıştır.

1990’lı yıllardan itibaren Anadolu rock, önceki dönemlerden farklı üretim ve dolaşım koşulları içinde varlık göstermeye başlamıştır. Bu dönemde özel televizyon kanallarının yaygınlaşması, klip yayıncılığının artması ve popüler müzik endüstrisinin güçlenmesiyle birlikte Anadolu rock, pop-rock ile belirgin biçimde hibritleşmiştir. Medya ve televizyon, bu müziğin estetik çerçevesini yeniden şekillendirmiş; Anadolu rock, ana akım popüler müzik piyasasının talepleri doğrultusunda daha melodik, bireysel ve duygusal anlatılara yönelmiştir. Bu süreçte star sistemi içinde konumlanan sanatçılar, Anadolu rock geleneğini bireysel sanatçı kimliği üzerinden yeniden üretmiş; tür, kolektif ve ideolojik bir duruştan ziyade, popüler kültür içinde dolaşıma giren bir müzikal form hâline gelmiştir.

Bu bağlamda Anadolu rock, yalnızca müzikal bir tür değil, aynı zamanda belirli bir tarihsel dönemde kültürel uluslaşma arayışının estetik bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Yerel melodilerin Batı rock estetiğiyle dönüştürülmesi, Batı müziğinin doğrudan taklit edilmesinden ziyade, yerel kimliğin modern bir müzik dili içinde yeniden kurulmasını sağlamıştır. Batı rock estetiği, Anadolu rock içinde aynen benimsenmemiş; ritmik yapı, enstrümantasyon ve ifade biçimleri halk müziği kaynaklarıyla yeniden biçimlendirilmiştir. Böylece Anadolu rock, 1960'lardan 1970'lere uzanan dönemde ulusal ve politik bir müzikal kimlik arayışının parçası olmuş, 1990 sonrası dönemde ise medya, pop endüstrisi ve star sistemiyle iç içe geçen hibrit bir kültürel form olarak varlığını sürdürmüştür.

## 10. Anadolu Rock Müzik Temsilcileri

Bu çalışmada yer verilen sanatçılar, Anadolu rock müziğinin tarihsel gelişimi içinde estetik yönelim, politik söylem ve 1990 sonrası dönüşüm başlıkları altında türün temel kırılma noktalarını temsil etmeleri nedeniyle seçilmiştir. Amaç, Anadolu rock'ın tüm temsilcilerini biyografik ayrıntılarla sıralamak değil; türün müzikal ve ideolojik karakterini belirginleştiren sınırlı sayıdaki örnek üzerinden analitik bir çerçeve sunmaktır. Bu doğrultuda sanatçılar eşit düzeyde ele alınmamış, her biri temsil ettiği yönelim bağlamında değerlendirilmiştir.

### 10.1. Estetik Yönelim: Erkin Koray – Barış Manço

Erkin Koray ve Barış Manço, Anadolu rock müziğinin estetik temellerini atan iki kurucu figür olarak öne çıkmaktadır. Erkin Koray, Anadolu halk müziği motiflerini rock müziğinin sert tınılarıyla birleştirerek türün deneysel ve yenilikçi yönünü temsil eder. “Elektronik Türküler” albümünde görüldüğü üzere, geleneksel türkü formlarını elektronik efektler, düzensiz ölçüler (5/8, 7/8 gibi) ve elektrikli enstrümanlarla yeniden yorumlaması, Anadolu rock'ın müzikal sınırlarını genişletmiştir.

Barış Manço ise Anadolu rock'ın daha anlatısal ve kapsayıcı estetik yönünü temsil eder. Manço'nun türkü düzenlemeleri ve özgün besteleri, halk anlatıları, masalsı öğeler ve geleneksel motiflerle şekillenmiş; bu yönüyle Anadolu rock'ı geniş kitlelere ulaştırmıştır. “Dağlar Dağlar” gibi eserler, hem yerel melodik yapıları hem de evrensel rock formunu bir araya getirerek türün popülerleşmesinde belirleyici olmuştur.

Bu iki sanatçı birlikte ele alındığında, Anadolu rock'ın estetik çerçevesinin bir yandan deneysel ve bireysel, diğer yandan anlatısal ve kitlesel bir yapı kazandığı görülmektedir



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

12

## 10.2. Politik Söylem: Cem Karaca – Edip Akbayram

Cem Karaca ve Edip Akbayram, Anadolu rock müziğinin politik ve toplumsal söylem boyutunu temsil eden en güçlü isimlerdir. Cem Karaca, 1960'ların sonlarından itibaren Anadolu rock'ı sınıfsal çatışmalar, emek, adalet ve toplumsal eşitsizlikler gibi temalarla buluşturmuştur. “Namus Belası”, “Obur Dünya” ve “Nem Kaldı” gibi eserlerde, halk müziği kaynaklı melodiler protest bir rock diliyle birleşmiştir.

Edip Akbayram ise benzer temaları daha lirik ve melodik bir yapı içinde ele almış, Anadolu rock'ın protest damarını daha yumuşak fakat süreklilik arz eden bir çizgide sürdürmüştür. Aşık Veysel başta olmak üzere halk ozanlarının sözlerini rock ve pop öğeleriyle birleştirmesi, onu Anadolu pop-rock ve protest müziğinin önemli bir temsilcisi hâline getirmiştir.

1 <https://www.analogplak.com/plaklar/1330-erkin-koray-elektronik-tuerkueler-picture-disc-plak.html>

2 <https://www.odatv.com/yazarlar/kaan-caglayangol/arsivimi-karistirirken-ne-buldum-daglar-daglarin-bilinmeyen-oykusu-226082>



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4

### 10.3. 990 Sonrası Dönüşüm: Haluk Levent – Kıraç

1990 sonrası dönemde Anadolu rock, hem müzikal hem de üretim koşulları bakımından dönüşüme uğramıştır. Bu dönemi temsil etmek üzere Haluk Levent ve Kıraç seçilmiştir. Haluk Levent, 1990'lı yıllarda Anadolu rock geneğini yeniden görünür kılmış; türküyü düzenlemeleri ve özgün besteleriyle 1970'lerin mirasını modern rock altyapısıyla birleştirmiştir. Toplumsal duyarlılık içeren sözleri ve sade müzikal dili, Anadolu rock'ın yeni kuşak dinleyicilerle bağ kurmasını sağlamıştır.

Kıraç ise Anadolu rock'ı televizyon dizileri, popüler müzik piyasası ve modern prodüksiyon teknikleriyle buluşturarak türün ana akım kültür içindeki konumunu güçlendirmiştir. Türkü düzenlemelerinin yanı sıra dramatik ve duygusal temalara ağırlık veren eserleri, Anadolu rock'ın 2000'li yıllarda daha geniş bir pop-rock çerçevesinde yeniden yorumlandığını göstermektedir.

3 <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/anadolu-rock-ozani-cem-karaca/1727205>

4 <https://www.24saatgazetesi.com/edip-akbayramin-ardindan-anadoludan-cikan-ilk-anadolu-pop-yildizi>

## Yöntem

Bu çalışma, Anadolu pop-rock müziğinin Türkiye’de kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında geçirdiği dönüşümü incelemeyi amaçlayan nitel ve tarihsel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırmada, nicel ölçüm ve genellemelere dayalı yöntemler yerine, kültürel ve ideolojik anlamların çözümlenmesine odaklanan yorumlayıcı bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşım, popüler kültürün yalnızca egemen ideolojinin yeniden üretildiği bir alan olarak değil; aynı zamanda anlamların müzakere edildiği ve yeniden üretildiği bir kültürel pratik olarak ele alınmasına olanak tanımaktadır (Hall, 2017; Storey, 2018).

Çalışmanın yöntemi, kültür endüstrisi eleştirisi ve popüler kültür kuramları çerçevesinde yürütülen kuramsal ve literatür temelli bir analize dayanmaktadır. Anadolu pop-rock müziği, belirli bir tarihsel dönemin ürünü olan estetik ve kültürel bir form olarak ele alınmış; bu müzik türünün ortaya çıkışı ve dönüşümü, Türkiye’nin modernleşme süreci, popüler müzik alanındaki yapısal değişimler ve kültürel üretim ilişkileri bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi yaklaşımı, popüler müziğin metalaşma ve standartlaşma süreçlerini açıklamak açısından temel bir kuramsal dayanak sunmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2014; Gedik, 2018).

Araştırma kapsamında, Anadolu pop-rock müziğine ilişkin akademik kitaplar, hakemli dergi makaleleri, tez çalışmaları ve kuramsal müzik incelemeleri incelenmiştir. Bu kaynaklar aracılığıyla Anadolu pop-rock’ın, hem kültür endüstrisi içerisinde konumlanan bir popüler müzik formu hem de yerel estetik unsurlar yoluyla bu yapı ile müzakere eden bir kültürel ifade alanı olduğu tartışılmıştır (Camgöz, 2021; Erdoğan, 2023; Şahin, 2024).

Analiz sürecinde betimsel ve yorumlayıcı bir yaklaşım izlenmiş; Anadolu pop-rock müziği, popüler kültür ile yerel müzik gelenekleri arasındaki etkileşim, kültür endüstrisinin dönüştürücü etkileri ve taşıdığı estetik ile ideolojik anlamlar bağlamında ele alınmıştır. Bu doğrultuda çalışma, Anadolu pop-rock’ı ne yalnızca kültür endüstrisinin edilgen bir ürünü ne de bütünüyle dışsal bir direniş alanı olarak değerlendirmekte; aksine, bu iki uç arasında konumlanan çelişkili ve dinamik bir kültürel form olarak analiz etmektedir (Stokes, 2012; Güner, 2024).

## Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Anadolu pop-rock müziğinin Türkiye’de kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında geçirdiği dönüşümü kuramsal bir çerçevede incelemektir. Çalışma, Anadolu pop-rock müziğini yalnızca estetik bir müzikal sentez olarak değil; aynı zamanda modernleşme süreci, kültürel kimlik inşası ve popüler müzik alanındaki ticarileşme dinamikleriyle

le ilişkili bir kültürel pratik olarak ele almayı amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda araştırma, kültür endüstrisi eleştirisi (Adorno & Horkheimer, 2014) ile popüler kültür ve kültürel çalışmalar yaklaşımlarını (Hall, 2017; Storey, 2018) birlikte değerlendirerek, Anadolu pop-rock müziğinin üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerinde nasıl konumlandığını analiz etmeyi hedeflemektedir. Ayrıca çalışma, Türkiye’de popüler müziğin yerelleşme süreçlerini tartışan yaklaşımlar ışığında (Erol, 2005; Tekelioğlu, 2006), Anadolu pop-rock’ın yerel müzik gelenekleri ile küresel popüler müzik formları arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **Çalışmanın Önemi**

Bu çalışmanın önemi, Türkiye’de popüler müzik çalışmalarının büyük ölçüde arabesk ve ana akım pop müzik etrafında yoğunlaşmasına karşın, Anadolu pop-rock müziğini kültür endüstrisi ve popüler kültür kuramları çerçevesinde sistematik biçimde ele almasıdır. Anadolu pop-rock, Batılı müzik formları ile yerel müzik gelenekleri arasında kurduğu sentez sayesinde, Türkiye’de popüler müziğin yerelleşme süreçlerini anlamak açısından önemli bir örnek sunmaktadır (Erol, 2005; Tekelioğlu, 2006).

Çalışma, Anadolu pop-rock’ı ne yalnızca karşı-kültürel ve direnişçi bir müzik pratiği olarak idealize etmekte ne de onu bütünüyle kültür endüstrisinin edilgen bir ürünü olarak ele almaktadır. Bunun yerine, popüler kültürün çelişkili yapısını vurgulayan yaklaşımlar doğrultusunda (Storey, 2018), Anadolu pop-rock’ı kültürel üretim ilişkileri içerisinde müzakere eden, dönüşen ve yeniden anlamlandırılan dinamik bir kültürel form olarak değerlendirmektedir. Bu yönüyle çalışma, Türkiye’de popüler müzik, kültürel kimlik ve ideoloji ilişkisine dair akademik literatüre eleştirel bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

### **Çalışmanın Soruları**

1. Anadolu pop-rock müziği, Türkiye’de kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında nasıl bir konumlanışa sahiptir?
2. Anadolu pop-rock müziğinin ortaya çıktığı tarihsel bağlamda, yerel müzik gelenekleri ile Batı kökenli pop ve rock müzik formları arasında nasıl bir ilişki kurulmuştur?
3. Anadolu pop-rock müziği, Türkiye’de popüler müzik alanında kültürel kimliklerin ve ideolojik anlamların üretiminde nasıl bir rol üstlenmiştir?
4. Zaman içerisinde Anadolu pop-rock müziği, popüler müzik endüstrisinin ticarileştirici ve standartlaştırıcı dinamikleri doğrultusunda nasıl bir dönüşüm geçirmiştir?
5. Anadolu pop-rock müziği, popüler kültür ile yerel estetik unsurlar arasındaki gerilimi ve etkileşimi nasıl yansıtmaktadır?

## Sonuç

Bu çalışma, Anadolu pop-rock müziğinin Türkiye’de kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında geçirdiği dönüşümü, nitel ve tarihsel bir yaklaşım çerçevesinde ele almıştır. Araştırma, Anadolu pop-rock’ın yalnızca Batı kökenli pop ve rock müzik formlarının Anadolu’ya özgü müzikal öğelerle birleştirilmesinden oluşan biçimsel bir sentez olmadığını; bunun ötesinde, Türkiye’nin modernleşme deneyimi, kültürel kimlik arayışları ve popüler müzik endüstrisinin yapısal dinamikleriyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir kültürel form olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda çalışma, Anadolu pop-rock’ın üretim ve dolaşım süreçlerinin, bir yandan kültür endüstrisinin standartlaştırıcı ve ticarileştirici mekanizmalarına tabi olduğunu, diğer yandan ise yerel estetik unsurlar ve ideolojik yönelimler aracılığıyla bu mekanizmalarla sürekli bir müzakere ilişkisi içinde şekillendiğini göstermektedir.

Araştırmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli bulgu, Anadolu pop-rock müziğinin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün doğrusal ve tek yönlü bir nitelik taşımadığıdır. Erken dönemlerinde daha deneysel, eleştirel ve yerel müzik geleneklerine yakın bir estetik anlayışla ortaya çıkan Anadolu pop-rock, zamanla popüler müzik endüstrisinin talepleri doğrultusunda daha geniş kitlelere hitap eden bir forma evrilmiştir. Bununla birlikte bu dönüşüm, Anadolu pop-rock’ın eleştirel ve yerel unsurlarını tamamen yitirdiği anlamına gelmemektedir. Aksine çalışma, bu müzik türünün farklı dönemlerde kültür endüstrisinin sınırları içerisinde kalarak da alternatif estetik ve ideolojik anlamlar üretebildiğini ortaya koymaktadır.

Bu çerçevede Anadolu pop-rock, bu çalışma kapsamında ne bütünüyle kültür endüstrisinin edilgen bir ürünü ne de tamamen endüstri dışı, saf bir direniş pratiği olarak konumlandırılmıştır. Anadolu pop-rock, popüler kültür alanı içerisinde varlık gösteren; ancak yerel müzik gelenekleri, toplumsal eleştiri ve kültürel kimlik temsilleri aracılığıyla bu alanla sürekli müzakere eden melez, çelişkili ve dinamik bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir. Bu konumlanış, Anadolu pop-rock’ın hem egemen kültürel üretim ilişkilerine eklenenebilen hem de bu ilişkiler içerisinde sınırlı fakat anlamlı eleştirel alanlar açabilen bir popüler müzik formu olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın literatüre katkısı, Anadolu pop-rock müziğini Türkiye’de popüler müzik çalışmalarında sıkça başvurulan indirgemeci ikiliklerin ötesinde ele almasıdır. Araştırma, kültür endüstrisi eleştirisi ile popüler kültür ve kültürel çalışmalar literatürünü birlikte değerlendirerek, Anadolu pop-rock’ı tek boyutlu bir müzik türü olarak değil; estetik, ideolojik ve toplumsal boyutları olan bütüncül bir kültürel pratik olarak analiz etmektedir. Bu yönüyle çalışma, Türkiye’de popüler müzik alanında yerellik, kimlik ve kültürel üretim ilişkileri üzerine yürütülen tartışmalara kuramsal bir derinlik kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırma, Anadolu pop-rock müziğinin Türkiye'deki popüler kültür alanında sabit ve değişmez bir konuma sahip olmadığını; aksine tarihsel, toplumsal ve endüstriyel koşullara bağlı olarak sürekli yeniden şekillenen bir kültürel form olduğunu ortaya koymaktadır. Bu perspektif, Anadolu pop-rock'ın yalnızca geçmişe ait bir müzik türü olarak değil, güncel popüler müzik tartışmaları açısından da anlamlı bir inceleme alanı sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, ileride yapılacak araştırmalar için Anadolu pop-rock'ı farklı dönemler, sanatçılar ve üretim pratikleri üzerinden yeniden ele alabilecek kuramsal bir zemin sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev., 6. bs.). İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner & E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.
- Alemdar, K., & Erdoğan, İ. (1994). *Popüler kültür ve iletişim*. Ümit Yayıncılık.
- Binark, M., Demir, E. M., Sezgin, S., & Özsu, G. (2023). Türkiye müzik endüstrisinde platformlar ve algoritmik kürasyonun yeni kültürel aracılık rolü – Quo Vadis? *Kültür ve İletişim*, 26(1), 108–141.
- Bulubay, C. (2020). Bir alt kültür olarak rock kültürünün Türkiye'deki evrimi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7, 127–147.
- Camgöz, B. (2020). Türkiye'de popüler müzik ve kimlik: Anadolu pop örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (52), 45–66.
- Camgöz, N. (2020). Anadolu pop-rock müzik türünün otantisite kavramı açısından değerlendirilmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1493–1508.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock*. Pan Yayıncılık.
- Chung, J., Kobzar, T., Otkydach, V., Riabchun, I., & Ivanenko, O. (2025). Küreselleşmenin müzikal eğilimler ve kültürel ifadeler üzerindeki etkisinin analizi.
- Coşgun, M. (2012). Popüler kültür ve tüketim toplumu. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 837–850.
- Çeçen, A. (2025). *Edebiyat, Dil, Eğitim ve Kültür Çalışmalarında Yeni Yaklaşımlar* (Derleme).
- Çiftçi, H., & Belli, S. (2016). Relationship between popular culture and music. *The Journal of International Management Research*, 2(3), 178–189.
- Dalbay, R. S. (2024). “Kültürel Kimlik’ Kavramı ve Kimliğin Tanımlanmasında Temel Yaklaşımlar,” *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 49, 325–356.
- Dennisoff, R. (1975). *Solid gold: The popular music industry*. Transaction.
- Dromi, S. M., & Stabler, S. D. (2023). *Moral Minefields: How Sociologists Debate Good Science*.
- Erdoğan, G. (2023). Bir “hafıza mekânı” olarak Aşık Veysel ve Anadolu pop/rock müziğine etkileri. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 47, 97–103.
- Erkal, M. (2016). *Sosyoloji (Toplum Bilimi)*. Der Yayınları.
- Erol, A. (2005). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam* (Vol. 191). Bağlam Yayınları.
- Gedik, E. (2018). Kültür endüstrisi bağlamında popüler müzik eleştirisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 33–49.

- Gökalp, Z. (2020). *Türkçülüğün Esasları*.
- Graeber, D., & Wengrow, D. (2021). *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*.
- Gündoğan, S. (2004). *Muhaliif müzik*. Devin Yayıncılık.
- Güner, B. (2024). Popüler müzik, kimlik ve ideoloji: Türkiye örneği. *Kültürel İncelemeler Dergisi*, 5(1), 15–34.
- Güngör, E. (2019). Kültür kavramı ve kültür değişmesi üzerine. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 89, 11–26.
- Güngör, N. (2011). *İletişim: Kuramlar ve yaklaşımlar*. Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, B. (2015). *İnsan ve Kültür* (13. bs.). Remzi Kitabevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma pratikleri* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde “Anadolu Pop” akımının yeri. *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62, 51–74.
- İstanbulu, S. (2021). Melezleşmenin kültür ürünlerine yansımaları bağlamında iki çalgı: Bağmani ve yaybüş. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 3585–3609.
- Kafesoğlu, İ. (2017). *Türk Millî Kültürü* (15. bs.). Ötügen Neşriyat.
- Kara, H., & Çakır, M. S. (2024). Türkiye’de müzik endüstrisi bağlamında Türk halk müziğinin kitle iletişim araçları ile serüveni: Radyo ve plak dönemi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(16), 16–37.
- Karasar, N. (2021). Toplum, kültür ve değerler ilişkisi üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 45–60.
- Konyar, H. (2007). Yeni müzik kültüründe hâkim küresel kültür ile “öteki” kültürler arasında kurulan yeni ilişkilerle Türkiye’deki yeni pop müzik kültürünün değerlendirilmesi. 38. *ICANAS Bildirileri*, 10, 435.
- Mutlu, E. (2001). Popüler kültürü eleştirmek. *Doğu Batı*, 15, 11–42.
- Orhan, A. H. (2002). *1960–2000 yılları arası Anadolu Pop/Rock olarak adlandırılan müzik kültürü* (Yüksek lisans tezi).
- Özlem, D. (2000). *Kültür bilimleri ve kültür felsefesi*. Notos Kitap.
- Öztürk, G. (2019). *Gelenek ve modernite dikotomisinde Türk popüler müzik yapıları ve melezlik* [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi].
- Saral, E. (2020). Kültürel melezleşme olgusunun Karadeniz popüler müziği üzerindeki görünümü.
- Sezgin, S., Binark, M., Demir, E. M., & Özsu, G. (2024). Platform ekonomisinde müzik endüstrisi ve Türkiye’de bağımsız sanatçıların konumsallıkları. *İlef Dergisi*, 11(2), 88–121.
- Söylemez, S. (2022). *The Sound of Protest: The development of political music in Turkey*

*between hybridization and cultural heritage.*

- Sözen, E. (2001). Popüler kültür retoriği: Sahiplik içinde yokluk, rağbette olma ve sağduyu bilgisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4(15), 53–64.
- Steinmetz, G. (2023). *The Colonial Origins of Modern Social Thought: French Sociology and the Overseas Empire*.
- Stokes, M. (2012). Turkish Popular Music in Global Perspective. In (Ed.) *Made in Turkey: Studies in Popular Music* (pp. 193–210).
- Storey, J. (2018). *Popüler kültür üzerine çalışmalar* (K. Kardeşin, Çev.). Babil Yayınları.
- Şahin, M. (2024). Yerel estetik ve popüler müzik: Anadolu pop-rock üzerine bir değerlendirme. *Müzik Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 61–82.
- Şahin, T. (2025). Bir kısa devre olarak Anadolu Pop/Rock üzerine Lacanyen bir analiz [Doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Tekelioğlu, O. (2006). Pop müzik ve kültürel kimlik: Türkiye’de popüler müziğin yerelleşmesi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (25), 107–123.
- Titon, J. T. (1997). Müzik, halk ve gelenek (M. Karabulut, Çev.). *Milli Folklor Dergisi*, 35, 95–96.
- Turan, M. (1994). *Kültür değişimleri*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Tüfekçi, N. (1983). Türk halk müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 6). İletişim Yayınları.
- Türkdoğan, O. (1992). Halk kültürü–kitle kültürü farklılaşması. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 107–108.
- Uluç, G., & Süslü, B. (2017). Kültürel karşılaşmalar: Melez müzikler [Makale].

## İNTERNET KAYNAKÇALARI

- Aparı, S. F. (2020, Şubat 7). Anadolu rock ozanı: Cem Karaca. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/anadolu-rock-ozani-cem-karaca/1727205>
- Saat Gazetesi. <https://www.24saatgazetesi.com/edip-akbayramin-ardindan-anadoludan-cikan-ilk-anadolu-pop-yildizi>
- Çağlayangöl, K. (t.y.). Arşivimi karıştırırken ne buldum: Dağlar Dağlar’ın bilinmeyen öyküsü. Odatv. <https://www.odatv.com/yazarlar/kaan-caglayangol/arsivimi-karistirirken-ne-buldu-daglar-daglarin-bilinmeyen-oykusu-226082>
- Çavdaroğlu, S. Z. (2020). *Türkiye’de popüler kültürün oluşumu, gelişimi ve değişim süreçleri içinde müzik*. İz Edebiyat. [https://www.izedebiyat.com/yapit/turkiye\\_de\\_populer\\_kultur\\_un\\_olusum\\_gelisim\\_ve\\_degisim\\_surecleri\\_icinde\\_muzik](https://www.izedebiyat.com/yapit/turkiye_de_populer_kultur_un_olusum_gelisim_ve_degisim_surecleri_icinde_muzik)
- Enç, Ö. Y. (2021). *Popüler kültür ve müzik*. Sosyologer. <https://www.sosyologer.com/populer-kultur-ve-muzik>
- Erkin Koray elektronik türküler picture disc plak. (t.y.). Analog Plak. <https://www.>

analogplak.com/plaklar/1330-erkin-koray-elektronik-tuerkueler-picture-disc-plak.html

Koşar, A. F., & Kıran, Ö. (2025). *Popüler kültür ve eğlence kültürünün dönüşümü*. Uluslararası Dijital Çağda Kadın Araştırmaları Dergisi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/udekad/issue/94861/1705618>

Mavi, İ. (2023). *Türkiye’de popüler kültürün boş zaman değerlendirme etkinlikleri üzerindeki etkisi*. Sosyal Bilimler Dergisi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosdus/issue/79154/1265326>

TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi. (t.y.). *Popüler kültür*. [https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/populer\\_kultur](https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/populer_kultur)