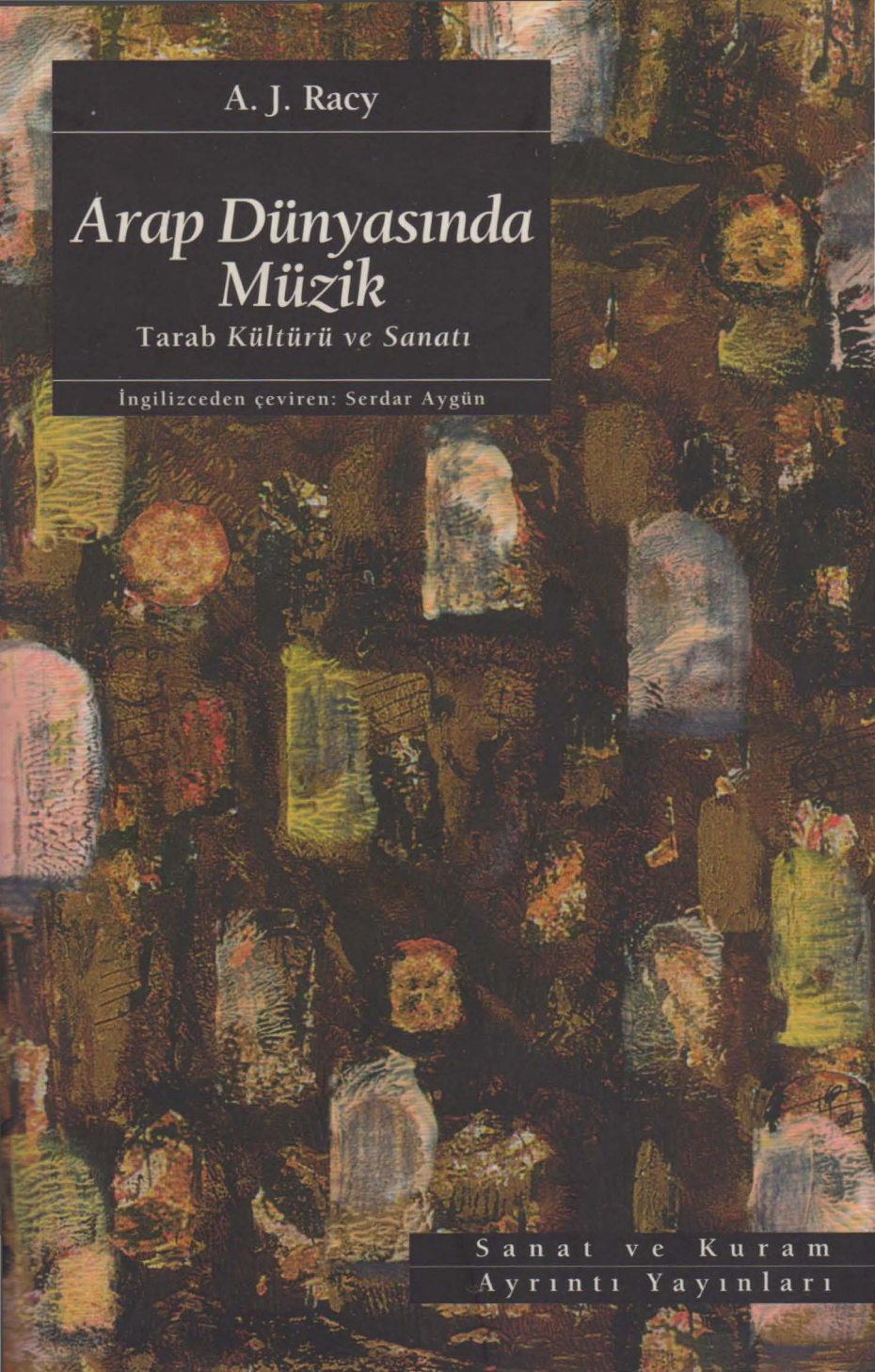


A. J. Racy

Arap Dünyasında Müzik

Tarab *Kültürü ve Sanatı*

İngilizceden çeviren: Serdar Aygün

Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

A. J. RACY: Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde etnomüzikoloji profesörü olan A. J. Racy (Râsi), Yakındoğu müziğinin usta icracılarından, aynı zamanda besteci ve müzik kuramcısıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nin Carnegie Hall, Kennedy Center, Dorothy Chandler Pavillion gibi görkemli salonlarında konserler verdi. Doğum yeri olan Lübnan'da televizyon ve radyoda dünya müziği konusunda programlar yaptı. Yakındoğu müziği üzerine pek çok kitabı bulunan Racy, ney ve buzuk gibi geleneksel çalgılarda ustadır. Ayrıca, ut, mizmer, rebebe, micviz gibi birçok halk çalgısını da çalabilmektedir. Televizyon için konulu filmlerin ya da belgesellerin müziklerini besteledi. *Ancient Egypt*, Simon Şahin'le birlikte yaptığı doğaçlama düetleri içeren *Taqasim*, Los Angeles Festivali'nde vurmalı çalgılar icracısı Süheyl Kaspar'la birlikte verdiği konserden seçmeler içeren *Mystical Legacies* gibi kaset ve CD'leri vardır. Hem Batı hem de Doğu geleneklerinden esinlenen Racy, Kronos Quartet için *Zaman Suite*'i bestelemiş ve düzenlemiştir.

A. J. Racy

Arap Dünyasında Müzik

Tarab Kültürü ve Sanatı

Ayrıntı: 519
Sanat ve kuram dizisi: 22

Arap Dünyasında Müzik
Tarab Kültürü ve Sanatı
A. J. Racy

İngilizceden çeviren
Serdar Aygün

Yayıma hazırlayan
Aylin Onacak

Son okuma
Recep Uslu

Kitabın özgün adı
Making Music in the Arab World
The Culture and Artistry of Tarab

Cambridge University Press/2003
basımından çevrilmiştir.

© Cambridge University Press 2003

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Asuman Ercan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Asaf Taneri

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 03 21

Birinci basım *2007*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-471-0

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Arap Dünyasında Müzik

Tarab Kültürü ve Sanatı

Aileme ve tüm *Sammi*'aya*

* Arapça, tarab dinleyicileri. (ç.n.)



Mısırlı ünlü şarkıcı Ümmü Gülsüm (1904-1975 arası) şarkı söylerken. (Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)

İçindekiler

— Fotoğrafların listesi 12
— Türkçe basıma önsöz 13
— Önsöz 18

I. GİRİŞ 22

II. KÜLTÜR 41
A. Toplumsal cinsiyet rolleri 43
B. Tarab öğrenimi 45
C. Müzisyen jargonu 63

D. Müzik terbiyesi 65
E. Sammi'a 73

III. İCRA 77
A. Erken dönem icra mekânları 78
B. Tarab, haşiş ve alkol 83
C. Modern bağlamlar 87
D. Esrime ve ses kaydı 110

IV. MÜZİK 118
A. Soyutlama ve lirizm 119
B. Bireysellik ve birliktelik 120
C. Heterofoni 125
D. Solistlik sanatı 128
E. Eşlik sanatı 129
F. Süslemelerin rolü 133
G. Vokalin ethosu 134
H. Güftenin esnetilmesi 137
I. Yorumlama özgürlüğü 140
İ. Duygu uyandırma olarak doğaçlama 142
J. Esrime yaratan töz olarak makamsallık 146
K. Makamın duygusunu tesis etmek 151
L. Kadansların büyüsü 156
M. Doğru perde ve ötesi 159
N. Ölçü ve devinim 168
O. Ritimle oynamak 174

V. SALTANA 177
A. Hâkimiyet altına alma-güçlendirme karmaşası 181
B. "Zaman zamandan kopuyor" 183
C. Saltananın meydana gelişi 185
D. Saltanalı müzik 206
E. Saltana bozucular 209

VI. ŞARKI SÖZLERİ 213
A. Arka plan 214
B. Aşkla ilgili içerik 215
C. Bir dünya görüşü olarak şarkı sözleri 243
D. Şarkı sözleri ve esrime 246

E. Bir şarkı sözü yazarının kısa biyografisi 258
F. Şiirde yaratıcılık 263
G. Güfteler, besteciler, icracılar ve dinleyiciler 266

VII. TARABA GENEL BİR BAKIŞ 270
A. Kültür olarak tarab 271
B. Süreç olarak tarab 273
C. Esrime olarak tarab 276
D. Müzik olarak tarab 293
E. Duygu olarak müzik 304
F. Müzik olarak duygu 307
G. Küresel bir bakış 310

— Lügatçe 315
— Kaynakça 320
— Dizin 330

FOTOĞRAFLARIN LİSTESİ

Ümmü Gülsüm şarkı icra ederken 8
Dârussayyâd fotoğraf arşivi

Abduh el-Hâmûlî 69
El-Hulâî'den, 1904 dolayları.

Şeyh Yusuf el-Menyelâvî ve taht topluluğu..... 80
Bir tanıtım fotoğrafı.

Ümmü Gülsüm sahnede 99
Dârussayyâd fotoğraf arşivi.

Fotoğraflar a, b, c: Ümmü Gülsüm'ü dinlerken 100-101
Dârussayyâd fotoğraf arşivi.

Muhammed Abdülvehhâb kayıtta, 1930'ların başı 115
Bir tanıtım fotoğrafı.

Vadî es-Sâfî ve Ferid el-Atraş kendi aralarında
müzik icra ederken, 1970 135
Dârussayyâd fotoğraf arşivi.

Sabah Fahrî, Los Angeles'ta şarkı söylerken, 1990..... 190
Fotoğraf, Barbara Racy.

Ahmed Rami, Ümmü Gülsüm'ü dinlerken..... 261
Dârussayyâd fotoğraf arşivi.

Vadî es-Sâfi 1950'lerde bir icra sırasında 305
Dârussayyâd fotoğraf arşivi.

Türkçe basıma önsöz

Bu kitapta hepimizi ilgilendiren ve birbiriyle ilişkili iki olguyu ele aldım: müzik ve duygu. Yakındoğu Arap müziğini, uyandırdığı esrime deneyimine özel bir göndermede bulunarak ele alırken, verilerimi hem bu müziği icra eden ve bu alanda beste yapan biri olarak, hem de kültürlerarası müzik-duygu ilişkisine ilgi duyan bir etnomüzikolog olarak yorumladım. Bu karşılıklı ilişki kültürlerarası boyutta değerlendirildiğinde, *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*, birbirine komşu Ortadoğu topluluklarının, özellikle Türkiye'nin ve İran'ın müzik geleneklerini daha doğrudan bir şekilde akla getirmektedir.

Güney Lübnan'ın küçük bir köyünde doğdum, çeşitli sanatsal ve entelektüel yönelimlere açık bir çevrede yetiştim. Erken yaşta *ney*

ve *buzuk* çalmayı öğrendim, diğer dünya müziklerine ilgi duymaya başladım. Lübnan'da, ailemin eski fonografında çalınan 78 devirlik plaklardan Arap *devr*leri ve *kaside*lerinin yanı sıra, Türk *peşrev*leri, *taksim*leri ve *gazel*lerini de dinledim. Tamburi Cemil Bey, Tatyos Efendi, Nikolaki, İsmail Hakkı Bey ve diğer Osmanlı bestecilerinin eserlerini icra eden eski Arap müzisyenlerini; Suriyeli, Iraklı, Lübnanlı, Filistinli ve Mısırlı daha yeni bestecileri dinledim. Müziğe meraklı pek çok insan gibi ben de bazen Türkçe yayın yapan kanalları açar; *saz* eşliğindeki *aşk* türküleri de dahil olmak üzere Anadolu halk müziğini dinlerdim. Bu deneyimler iki önemli olguyu öne çıkardı: a) Türkiye ve Arap dünyası müzikleri arasındaki üslup benzerlikleri ve b) iki müziğin de faydalandığı duygusal bileşenler; bunlar, coğrafi ve dilsel sınırları aşmış görünüyordu.

Türkiye ve Arap dünyası arasındaki yakın tarihsel bağlantılar düşünüldüğünde Arap müzik yaşantısı ile Türkiye'deki müzik yaşantısı arasındaki benzerliklere şaşmamalı. Orta Asya, Küçük Asya, Mısır ve Akdeniz havzasındaki diğer komşu bölgeler arasındaki temaslar antik çağlara kadar uzanır. Keza, Balkanlar'dan bugün Arap dünyası olarak bilenen yere kadar uzanan bölgedeki dört yüz yıllık Osmanlı yönetimi de çeşitli etnik ve dini gruplar arasında kapsamlı etkileşimlere neden olmuştur. Bu etkileşimler halkların kendilerine has müzik geleneklerinde çoğu kez yansıtılmıştır. Dahası, XIII. yüzyıldan itibaren bölgeye yayılmış olan tasavvuf, belirli müzik pratiklerini beslemiş ve bazı durumlarda da bu pratiklerin nüfuz alanlarını coğrafi olarak genişletmiştir. Konya'da Celâleddin Rumî tarafından kurulan ve müzik eşliğinde yürütülen ayrıntılı ritüel ile tanınan Mevlevilik, bazı büyük Arap kentlerinden takipçiler bulmuştur. XX. yüzyılın başlarında Suriye'nin Halep kentinde yaşamış Şeyh Ali Derviş ve Omar el-Batş gibi bestecilere, kendi yerel Arap üsluplarını kullanarak beste yapmalarında esin kaynağı olmuştur. Bugün, bu ve diğer Arap sanatçılarının besteleri kadar, Osmanlı döneminin enstrümantal klasikleri de bellibaşlı Arap konservatuvarlarının eğitim repertuvarlarında yaygın olarak yer almaktadır.

Müzik, hâkim toplumsal örüntüleri de yansıtmıştır. Esnaflık sistemi ya da meslek loncaları buna bir örnektir. Tanınmış Osmanlı

gezgini Evliyâ Çelebi Efendi'nin betimlemesine göre bu toplumsal kurum, Osmanlı dünyasındaki müzisyenlerin ve diğer zanaatçıların örgütlenmesini ve çalışma tarzlarını biçimlendirmiştir. Napoléon'un Mısır'a düzenlediği bilimsel geziye katılan Guillaume-André Villoteau'nun ayrıntılı açıklamalarından ise, Osmanlı Kahiresi'nde bir arada var olan etnik ve onun bir uzantısı olan müzikal yapılar hakkında pek çok şey öğrenebiliyoruz. Örneğin, *Decsription de l'Égypte*'in müziği konu alan iki cildinde, müzik aletlerinin ince bir güzellikle resmedilmiş betimlemelerini ve birçok bakımdan bugün Türkiye'de ve Arap dünyasında bulunan çalgılara benzediklerini görürüz. *Ut*, *Kanun*, *saz* türünde çeşitli çalgılar, *başpare*, yani "ağızlık"lı *ney*ler ve daha birçok çalgı burada canlı bir şekilde resmedilmiştir.

Sultan II. Mahmut'un XIX. yüzyıl başlarında Türkiye'de yürüttüğü sistematik modernleşme çabaları ile Mısır Hidivi Mehmet Ali'nin çabaları arasında da paralellikler görülebilir. Asıl amaç askeri reform olsa da, bu çabalar hem askeri hem de askeri olmayan kurumlara Avrupa müziğinin etkisini getirmiştir. Mısır'da, 1869'da Kahire Opera Binası'nın inşa edilmesiyle bu eğilim doruğa çıkmıştır. XX. yüzyılın başlarında Kahire'deki ve İstanbul'daki insanlar artık hafif müzikaller, popüler tiyatrolar, geleneksel müzik toplulukları ve parklarda popüler marşları çalan bando takımlarıyla eğleniyordu.

Müzik alanında doğrudan temaslar da söz konusuydu. Bize anlatıldığı kadarıyla, İstanbullu, Halepli, Şamlı müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyordu. Örneğin ünlü ses sanatçışı Şeyh Yusuf el-Menyalâvî'nin (1847-1911) bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği anlatılır. Hidiv İsmail ise İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abduh el-Hâmûlî'yi (1841-1901) beraberinde getirmiş ve bu önde gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk klasik müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir. Rauf Yekta Bey ile Mesut Cemil'in 1932'deki Kahire Arap Müziği Kongresi'ne katılmış olmasından da anlaşılacağı gibi, iki kültür arasındaki temaslar XX. yüzyıl boyunca devam etmiştir.

1930'ların sonlarından itibaren modern Irak *ut* çalma tarzının gösterdiği gelişimde Iraklı yerel sanatçıların yaratıcılığı ve Batı tarzı müzik eğitiminin giderek artan etkisi kadar, Türk müziği eğitimi almış olan *ut* virtüözü ve çellocu Şerif Muhiddin Haydar'ın (Şerif Muhiddin Targan) verdiği eğitimin de payı vardır. Daha yakın bir örnek olarak ise ana akım Arap müziğinin üslup öğelerinin Türk *arabesk* müziğinin içine işlemiş olması ve XXI. yüzyılda, *bağlama* gibi Türk çalgılarının popüler Arap müziğinde zaman zaman işitilir olmasını verebiliriz.

Türk klasik müziği ile benim bu kitapta *tarab* olarak bahsettiğim müzik arasında bugün birçok ortak özellik vardır. Her iki müzikte de bazı temel çalgılar ortaktır; benzer ya da karşılaştırılabilir isim dizgeleri (*nomenclatura*) kullanılmaktadır; *makam* sisteminde de görüldüğü gibi makamsallık odakta yer almaktadır; ve çok sayıda *usul* ya da *ika* kullanılmaktadır. Aynı zamanda, her iki gelenek de, *taksim* örneğinde görüldüğü gibi, müzikal doğaçlamaya açıktır. Her ikisi de ezgisel karmaşıklığı vurgular; bunu kısmen, süslemelerin etkili kullanımı vasıtasıyla yaparlar. Dem seslerinin (ya da uzatılan notaların) ve ostinatoların (ya da tekrarlanan ritmik ve ezgisel motiflerin) müziğe zaman zaman dahil edilmesi; ve belli bir parçayı birlikte icra ederken müzisyenlerin aynı temel ezgiye eşzamanlı olarak birbirinden biraz farklı yorumlar getirmeleri, yani heterofoninin kullanılması da ortak birer özelliktir. Belirli beste türleri ve müzikal formlar da ortaktır. Her iki gelenekte de şarkı sözlerine zaman zaman *terennüm,* yani *leyli* ve *aman* gibi ifadeler eklenir. Bunlar, belirgin bir esrime etkisi yaratır ve güftenin yapısına, bestenin ezgi ve ölçü tasarımına uyum göstermesini sağlayan belli bir esneklik kazandırır. Türk *fasıl*ı, Mısır *vasla*sı, hatta Kuzey Afrika Endülüsü *nevbe*si gibi temel olarak aynı makamda türlerden oluşan süit benzeri potpurilerin yaygınlığını da bu ortak özelliklere ekleyebiliriz. Son olarak, tasavvuf *gazel*lerinden, yani mistik aşk şiirinden miras imgeler ve aşkla ilgili ifadeler, hem Türk hem Arap şarkı sözlerinde yaygındır.

Türk ve Arap gelenekleri kendilerine has ayırt edici özellikler de sergiler. Belirli ezgisel süslemelerin kullanımında ve notalar arasın-

daki ezgisel aralıklarda, diğer bir deyişle entonasyonda farklılıklar gözlemlenebilir. Teorik yaklaşımlar da farklılık gösterebilmektedir. Türkiye'de, makamların gelişim rotaları, yani *seyir*leri önceden açıkça belirlenmiştir ve geçmişten gelen ve iki ses arasını daha küçük aralıklara bölen *koma* sistemi kullanılmaktadır. Arap müziğinde ise *makamlar* üzerindeki vurgu daha az ve genellikle gam temelindedir; makamsal akışın sınırları daha esnek bir şekilde çizilmiştir; ve entonasyon gramerinin uygulanma şekli sezgiseldir. Buna, eşit akortlanmış 24 çeyrek sesli teorik sistemin kabul edilmiş olmasını da (özellikle Mısır'da) ekleyebiliriz. Bu kitapta da gösterdiğim gibi bu durum, yerel icra pratiğinde olumsuz sonuçlara yol açmıştır.

Bununla birlikte, deneyim düzeyinde müziğin derin duygusal etkisini iki kültürün de bütünüyle kabul ettiğini göz önüne aldığımızda, bu kitabı, müziğin ve esrimenin Arap müzisyenlerin ve dinleyicilerin yaşamlarını ve estetik duyarlıklarını nasıl etkilediğini gösteren ayrıntılı bir betimleme olarak görüyorum. Aynı zamanda, umuyorum ki bu kitap dünyanın başka yörelerindeki müzik ve duygu ilişkisini incelemekle ilgilenenlere ve belki de kendi müzikal deneyimlerini daha iyi anlamak isteyen okuyuculara bir başvuru kaynağı olur. Bu kitabın 2003 tarihli İngilizce baskısının yayımcılarına, yani Cambridge University Press'e ve kadrosuna, özellikle de dizi editörü Marigold Acland'a gerçekten minnettarım. Aynı zamanda, bu Türkçe baskıyı mümkün kılan Ayrıntı Yayınları'na ve Ömer Faruk'a, kitabı yayıma hazırlayan Aylin Onacak'a ve çevirmeni Serdar Aygün'e en samimi şükranlarımı sunuyorum.

Dr. A. J. Racy
Etnomüzikoloji Profesörü
California Üniversitesi, Los Angeles
Ağustos, 2005

Önsöz

Müzik neden bizi bu kadar derinden etkiler? İnsana özgü bu ifadeyi özel kılan nedir? Gerçekte bizi nasıl etkiler? Müziğin dinleyenlere esin ve coşku verdiği, onları zihinsel, bedensel ve duygusal bir dönüşüme uğrattığı söylenir. Müzisyenlerin ise yüzeyde gayet zararsız ve gözle görülür bir yarardan yoksun görünen bir işitsel araçla insanları etkileyebilmek ve eğlendirebilmek gibi sıradışı bir yeteneğe sahip oldukları düşünülür. Bu ve benzeri sorular, düşünürlerin, dini liderlerin, politikacıların, bilim insanlarının, müzik eleştirmenlerinin ve müzisyenlerin zihnini insanlık tarihi boyunca meşgul etmiştir. Bu kitap, müziği ve onun şüphe götürmez cazibesini kavramak için sürüp giden ve görünüşe göre evrensel olan arayışın bir ürünüdür. Bununla birlikte, müzik ile duygusal dönüşüm arasında

güçlü bağlantılar kuran belirli bir müzik geleneğini daha doğrudan bir şekilde ele almaktadır. Bu kitabı, bu gelenekten gelen yerel bir icracı olarak, fakat aynı zamanda tarihsel görüşü olan bir etnomüzikoloğun bakış açısıyla yazdım. Kitabın genel yönelimi kültürler ve disiplinler arası olsa da, temel bileşeni, Arap müziği ve onun duygusal boyutu üzerine yapılmış kapsamlı bir incelemedir. Kitabım ne müzikal duygulanıma küresel bir açıklama getiren tek bir "büyük teori" geliştirmeyi hedefliyor ne de böyle bir teoriye özel bir sadakat besliyor. Aksine, içerimleri mevcut konunun ötesine uzanan çok sayıda teorik yapı ve sonuç sunuyor. Bu araştırmanın, Arap müzik yaşantısının kültürel olarak nasıl ayakta tutulduğunun, bağlamsal olarak nasıl üretildiğinin ve kişisel olarak nasıl işlendiğinin teorik açıdan daha iyi anlaşılmasını sağlayarak, dünyanın başka yerlerindeki benzer yaşantılar hakkında yeni kavrayışlar sunacağını umuyorum. Bu ve benzeri çabalar, biz insanların müzik söz konusu olduğunda nasıl düşündüğünün, davrandığının ve ne hissettiğinin hem daha fazla farkına varmamızı hem de bu düşünce, davranış ve hisleri daha çok takdir etmemizi sağlayabilir.

Bu araştırma birçok kişinin ve kurumun yardımı olmasaydı yapılamazdı. Beni bu kitabı yazmaya teşvik ettiği ve kendine has kibarlığı ve coşkusuyla yıllar boyu desteklediği için artık aramızda olmayan Oxford Üniversitesi Profesörü Albert Hourani'ye özellikle müteşekkirim. İlk müsveddeyi okuyup bana çok büyük yardımı olan ve zaman zaman beni gülümseten notlar düşen etnomüzikolog, ortaçağ uzmanı ve müzisyen meslektaşım Dr. George Sawa'ya minnettarım. Çeşitli yazınsal ve tarihi konulardaki son derece faydalı katkıları için Santa Barbara'daki California Üniversitesi, Arap Dili ve Edebiyatı Profesörü Dr. Dwight F. Reynolds'a şükranlarımı sunarım. Araştırmamın çeşitli aşamalarında yardımını esirgemeyen arkadaşlarıma, özellikle Harvard Üniversitesi'nden Dr. Deanna McMahon, Dr. Virginia Danielson ve Brown Üniversitesi'nden Dr. Robert Moser'e teşekkür borçluyum. Lübnanlı müzikbilimci Dr. Victor Sahhâb'a, özellikle, 1997-98'de Lübnan'daki Dârussayyâd'la temasa geçmemdeki yardımları için teşekkür etmek isterim. Arşiv malzemelerine erişmeme imkân sağlayan ve arşivlerindeki

bazı fotoğrafları bu kitapta kullanmama izin veren Dârussayyâd çalışanlarına, özellikle araştırma bölümü müdürü Dr. Antoine Butrus ve arşiv amiri Şarbal Ferhat'a en derin teşekkürlerimi sunuyorum.

Hem Birleşik Devletler'de hem de Arap dünyasında sohbet ettiğim ve birçok kez birlikte müzik icra ettiğim pek çok şarkıcı, çalgıcı, besteci, müzik düşünürü ve ehil dinleyiciye de minnetlerimi sunarım. Yapılan tartışmalarda yeri geldikçe zaten ayrı ayrı adları anılmakta olsa da; Sabah Fahrî, Vadî es-Sâfî, Abdülhamid et-Tennârî, Simon Shaheen (Şahin), Dr. Hasan el-Bezzaz, Mahmud el-Kâmil, Busayne Ferid, (Küçük) Memun eş-Şinnâvî ve artık aramızda olmayan Muhammed el-Akkad, Seyyid Mekkâvi, Münir Beşir ve Ali Rida'ya özellikle teşekkür etmek isterim. Tüm bu insanlar ve daha birçokları, sanat bilgilerini benimle paylaşmış ve bazı durumlarda bu alandaki en önemli bağlantıları kurmamda yardımcı olmuşlardır.

Bu çalışmayla ilgili konulara değindiğim bazı ders ve seminerler verdiğim Los Angeles California Üniversitesi'ndeki (UCLA) öğrencilerimin ve meslektaşlarımın da teşviklerini anmak isterim. Müsveddenin hazırlanmasında yardımcı olanlara, özellikle Jay Keister, Heidi Feldman, Tonya Culley, Leigh Creighton, Kathleen Hood, Sami Asmar ve Antoine Harb'a teşekkür ederim. Main eyaletinin kitabın büyük bölümünü yazdığım küçük bir sahil kasabasındaki arkadaşlarımı ve komşularımı da anmak isterim. Pek çoğu, konuya yönelik içten ilgilerini ifade edip, kendi müzikle esrime deneyimlerini benimle paylaştılar.

Son olarak, kitabımı çok büyük bir şevkle karşılayan aileme; annem ve babam, Emily ve Salam Racy'ye, kardeşlerim Khaled ve Ramzi'ye minnettarım. Özellikle klinik psikolog olması, dans etnolojisi ve dans hareketleriyle terapi konusundaki uzmanlığı sayesinde gerçekten açıklayıcı öneriler sunan ve araştırmama çok değerli editoryal ve görsel katkılarda bulunan eşim Dr. Barbara Racy'ye sonsuz desteği için en derin şükranlarımı sunuyorum.

TEKNİK AÇIKLAMA: Bu kitapta adı geçen eserlerden, özellikle de yayımlanmış olanlardan birkaçının tarihi orijinal eser üzerinde Hicri sisteme göre ifade edilmiştir. Bunları biz de aynen aktardık. Ayrıca, bazı çok önemli kaynaklar üzerinde açık ya da resmi tarih taşımamakta, fakat hangi tarihte yayımlandıklarına dair ipuçları bulundurmaktadır. Böyle durumlarda tarihin yanına "dolayları" ifadesini ekledik. Bazı kaynakların yanında iki tarih belirtildiğini göreceksiniz (örneğin, 1929/1973). Birincisi ilk basımın tarihini, ikincisi ise tekrar basım tarihini göstermektedir. Sanatçıların doğum ve ölüm tarihleri ise geniş bir biyografik kaynakça içinden ve sözlü anlatımlardan edinilmiştir. Bu yüzden bazıları kesin olmayabilir ya da yaklaşık olabilir.

I
Giriş

XVIII. yüzyılın sonunda Guillaume André Villoteau, Arap müziğinin güçlü duygular uyandırdığını gözlemlemiştir. Napoléon'un Mısır'a gönderdiği bilim heyeti (1798-1799) kapsamındaki müzikoloji araştırmaları ekibinin liderliğini yürüten Villoteau, ekibiyle birlikte katıldığı tipik bir icrayı betimlemiştir. Bu betimlemede Villoteau, dinsel şarkıcıların bazı heceleri uzattıklarında, ezgisel yaratılarını bolca süslediklerinde ve esrik dinleyicilerinin isteği üzerine bazı pasajları birkaç kez tekrarladıklarında hararetli nidalar ve son derece coşkulu jestlerle sergilenen duygusal patlamalara yol açtıklarından söz eder. Bu müziği beğenmediğini ve hatta ekibinin, tuhaf bir tutku gösterisi olarak gördüğü bu davranışlardan ve icracıların aldığı mantık sınırını aşan aşırı övgüden rahatsız olduğunu itiraf

eden Villoteau, şahit olduğu fenomenin Mısırlıların müzik anlayışlarının ayrılmaz bir parçası olduğunu bildirir. Dışarıdan bakanların bu tür tepkileri kavramasının ve anlamasının güç olduğunu belirtir ve ekler: "bütün bir ulusun beğenisi aleyhine mutlak bir hüküm vermek anlamsız" (1826: s. 209).[1]

Daha sonra bir Doğulu, Avrupa müziğini yakından inceleme ve izlenimlerini yazma fırsatı elde eder. 1834'te Malta Adası'nı, 1854'te Londra'yı ve 1855'te Fransa'yı ziyaret eden ünlü Arap yazar Ahmed Fâris eş-Şidyâk, Batı müziği ile Doğu müziği arasındaki benzerlik ve farklılıkları açıklamaya çalışır.[2] İki müziğin birbirinden farklılaştığı çeşitli yönleri –örneğin, Doğu müziğinde makam çeşitliliğine ve ritimde esnekliğe verilen öneme karşın, Batı müziğinde notasyon ve armoninin kullanılması– tartışırken, her iki müziğin de dinleyicileri nasıl etkilediğine özel bir ilgi gösterir. Avrupa müziğinin imgeleri ve kavramları temsil etmeye son derece uygun olduğunu; Yakındoğu Arap müziğinin ise yoğun duygular uyandırmakta uzmanlaştığını ve "tamamıyla incinme ve sevgiyle ilgili olan" (Cachia 1973: s. 45) bu müziğin Arap dinleyicilerin derinden hissettiği bir duygu durumu yarattığını belirtir.

Bu iki açıklamanın da gösterdiği gibi ilk izlenimler gayet açıklayıcı olabilmektedir. Kendiliğindenliği ve bilimsel kavrayışı harmanlayan Villoteau ve eş-Şidyâk, birbirlerinin müzik kültürlerine ilginç bir ışık tutmuşlardır. İlk tepkilerin fazlasıyla izlenimsel ve basmakalıp olabileceğini de hesaba katarak, ("betimleyici", "ussal", "duygusal açıdan vakur" olan ve sessizce dinlenen) Avrupa sanat müziğinin ve (duygusal dışadönüklüğe, güçlü duyumlar uyandırmaya ve icracılarla dinleyiciler arasında doğrudan etkileşime önem veren bir sanat olan) Arap müziğinin nitelikleri konusunda en azından zımnen mutabık kalmışlardır. Bu tür nitelendirmelerin önemi kısmen, tepkisel olmalarında, diğer bir deyişle bu nitelendirmeleri ya-

1. Mısır'ı ziyaretinin ardından Guillaume André Villoteau (1759-1839) Mısır müziği üzerine birkaç çalışma yayımlamıştır. Bunların arasında, Napoléon'un Mısır'a gönderdiği heyetlerin çeşitli raporlarını içeren *Description de l'Égypte* adlı derlemenin iki cildi de bulunmaktadır.

2. Eş-Şidyâk, boş zamanlannda uzun boyunlu, telli bir çalgı olan *tambur* çalardı. Zamanın özellikle Mısır'daki müzik ve dans pratiklerinden de sık sık bahsetmiştir (bkz. el-Matvî 1989: s. 768-777 ve eş-Şidyâk 1966: s. 96-99).

panların müzikal tutumlarını göstermelerinde yatmaktadır. Villoteau'nun dikkate değer bilimsel nesnelliği ve yaşadığı sarsıntı bize bu Avrupalının, XVIII. yüzyıl sonunda Avrupa'yı sarmış olan Aydınlanma atmosferinden beslenen müzik terbiyesini ve entelektüel arka planını açıkça göstermektedir. Benzer biçimde, Avrupa müziğiyle karşılaşması da eş-Şidyâk'ın üzerinde derin bir etki bırakmış, kendi müziğine ilişkin bilincini öne çıkarmış ve Batı müzik yaşantısını yorumlarken kullandığı özel estetik merceği açıkça göstermiştir.

Dahası, bu iki izlenim hem o çağın Batılı ve Arap müzisyen, eleştirmen, teorisyen ve müzikologlarının hem de sonrakilerin izlenimleriyle tutarlı olması açısından da dikkate değerdir. Villoteau'dan bu yana, Arap müziğinin karşı konulmaz görünen duygusal etkisi ve Arap müzik hadisesinin bir niteliği olan son derece esrik davranışlar, Avrupalıların merakını ve ilgisini çekmeye devam etmiştir. Ünlü İngiliz şarkiyatçı Edward Lane, XIX. yüzyılın ilk yarısında, Mısırlıların müzik icraları sırasında yaşadığı belirgin kendinden geçme halini gözlemlemiş, dinleyicilerin vokalistlere ve çalgıcılara sık sık yönelttiği tutkulu nidalardan bahsetmiştir.[3] XIX. yüzyılın ikinci yarısında George Moritz Ebers, Mısırlı ünlü kadın şarkıcı Elmas'ın bir konserine katılan Alman bir kadının, şarkıcının kadın dinleyicileri üzerindeki muazzam duygusal etkisinden hayrete düştüğünü anlatır. "[B]ir seferde birkaç mısra okuduğunda" (1879: s. 316) dinleyiciler son derece canlı onaylama ifadeleriyle yanıt vermiştir. Yine aynı yıllarda, Paris Konservatuarı Müdürü müzikolog Francesco Salvador-Daniel, Arap müziğini teorik bir sistem olarak öğrenip, estetik açıdan takdir edebilmek için önce kendine özgü ve güçlü duygusal etkisini hissetmeyi öğrenmek zorunda kaldığını açıklamıştır.[4] Daha sonra, modern Fransız etnomüzikolog Gilbert Rouget, müzik ile trans arasındaki ilişkiyi kültürleri karşılaştırarak incelediği ufuk açıcı çalışmasında Arapların trans deneyimine istidadından abartılı bir şekilde söz etmiştir. Bütün dünya halkları arasında müzik ve trans arasında en güçlü ilişkiyi kura-

3. Lane 1860/1973: s. 354.
4. Salvador-Daniel 1915/1976: s. 44.

nın Araplar olduğunu ve bu ilişkinin hem dini hem de seküler pratiklerinde etkili olduğunu vurgulamıştır.[5]

Eş-Şidyâk'ın karşılaştırma yoluyla çizdiği tablo Arap dünyasının sonraki teorisyenleri, eleştirmenleri ve ehil dinleyicileri tarafından da yinelenmiştir. Öyle ki, "Doğu-Batı kıyaslaması"na yönelik nitelendirmeler bir hayli yaygınlaşmıştır. XIX. yüzyıl sonlarından beri, Doğuluların kendilerini müzikal açıdan tanımlama girişimlerine, "üstün" ya da "kültürel açıdan ileri" bir uygarlık modeli olarak Avrupa'ya benzemek yönünde güçlü bir arzu, ama zaman zaman da yerli müziği savunma ve onu kendi estetik koşulları içinde kabul etme dürtüsü eşlik etmektedir. 1932 yılında Kahire'de düzenlenen ve Avrupa ve Yakındoğu'nun tanınmış besteci, teorisyen, eğitimci ve müzikologlarını bir araya getiren Arap Müziği Kongresi'ne Mısır'dan katılan tek kişi olan Muhammed Fethi, çoğunlukla Avrupalılardan oluşan Kongrenin Müzik Enstrümanları Komitesi'nden, Avrupa çalgılarının Arap müziğine sokulmasına tamamen göz yummalarını rica etmiş; gerekçe olarak da bu enstrümanların muazzam çeşitlilikte ifade olanağı barındırdığını ve büyük bir betimleme gücüne sahip olduğunu göstermiştir. "Şark" enstrümanlarının aşktan ve karasevdadan başka bir şeyi ifade etmeye uygun olmadıklarını da sözlerine eklemiştir.[6] XX. yüzyıl ortalarında yaşamış Suriyeli bir teorisyen ve kemancı olan Tevfik es-Sabbağ ise Batı müziği için Yakındoğu müziğinden –kendi deyişiyle– vazgeçenleri, kendi müzik miraslarına karşı kültürel olarak önyargılı ve duygusal mahiyeti hakkında bilgisiz oldukları için paylamıştır. Es-Sabbağ, Avrupa müziğinin en büyük değeri teknik mükemmelliğe verdiğini iddia etmiş, Yakındoğu ya da "Şark" müziğinin ise en başta duygu yoğunluğu yaratan bir ifade olduğunu ileri sürmüştür.[7]

İfade edilen düşüncelerin farklılığına rağmen bu önermelerin ortak bir noktası vardır: Her ikisi de Arap müziğinde temel bir duygu-

5. Rouget 1985: s. 255.
6. *Kitab Mu'temeru'l-mûsika'l-Arabiyye* [Arap Müziği Sempozyumu Kitabı] 1933: s. 427. Bkz. Racy 1991a. Bu dönemin milliyetçi ve entelektüel atmosferi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Hourani 1991: s. 333-349.
7. Es-Sabbağ 1950: s. 15.

lanım bileşeni bulunduğunu ima eder. Aslında bu tür açıklamalar çeşitli derecelerde tartışmalı ve siyasi olmakla beraber aynı zamanda Batı kaynaklı ve temellidir. Edward Said'in yazdığı gibi, "Şark" kavramı bile, Batılıların "egzotik" ya da kendi kültürlerinin tam karşıtı addettikleri şeyi kapsayan bir Avrupalı icadıdır.[8] Yine de, kültürlerarası karşılaşmalar çoğu zaman kültürleri kendilerini aydınlatıcı bir analizden geçirmeye sevk eder. "Arap ezgilerine alışık bir kulak ve Avrupa'nın teknik başarılarıyla kamaşmış bir göz"le (Cachia 1973: s. 42) yazan Villoteau ve eş-Şidyâk'ın anlattıkları gibi, yukarıda anılan fikirler de açıklayıcıdır; çünkü her ikisi de hem kendini, hem de karşısındakini yansıtmaktadır. Elbette, Batı müziğinin, hatta bu bapta tüm müziklerin, öyle ya da böyle bir duygu yoğunluğu ya da duygulanım yarattığı savunulabilir. Ancak, özellikle Arap dünyası söz konusu olduğunda, duygu uyandırmanın hem müzik estetiği alanındaki, hem de bir ilgi konusu olarak merkeziyeti çarpıcıdır.

Tarih boyunca Yakındoğulular müziği genellikle olağanüstü güçlerle ilişkilendirmiştir. Antik çağlarda Babilliler ve Mısırlılar müzik sesiyle evrenin kozmolojik düzenini ilişkilendirmiş; bazı Sami kültürlerinde farklı müzik modları farklı göksel ve dünyevi varlıklarla ilişkilendirilmiştir. Kitabı Mukaddes'e bağlı eski geleneklerde müziğin ve müzik enstrümanlarının faydalarına ilişkin birçok şahitlikle karşılaşırız. İslamiyet öncesi Arabistan'da ise müzik büyüyle ilişkilendirilmiş, müzik sesinin güçlü ruhları çağırdığına ve insanlar ve diğer canlılar üzerinde muazzam etkileri olduğuna inanılmıştır. İslam tarihi boyunca, aslında "müzik" addedilmeyen tilavet, dinsel cemaat üyeleri üzerinde derin ruhani duygular uyandırmıştır. Benzer şekilde, seküler müziğin de kuşkuya yer bırakmayan dönüştürücü güçlere sahip olduğu düşüncesi kabul görmüş ve tensel çağrışımlara neden olduğu ve duygusal taşkınlığa ve hoşa gitmeyen davranışlara yol açabildiği için zaman zaman korku vermiş ve yasaklanmıştır. Ortaçağ İslam saraylarında şarkıcıların ve çalgıcıların, dinleyenler üzerinde karşı konulmaz bir duygusal etki yarattığı bilinmektedir. Ortaçağda Arapların müzik bilimi üzerine yazdıkları

8. Said 1978: s. 1-2. [Bkz. *Şarkiyatçılık*, çev.: Berna Ülner, Metis Yay., 1999]

eserlerde zaman zaman müzik ile evrenin diğer veçheleri arasında organik bir bağ olduğundan söz edilmiştir. Antik Yunan'daki yazarlar gibi ortaçağ yazarları da *ethos* ya da Arapça söylenişiyle *tethir* olgusunu, yani müziğin ahlâki, kozmik ve tedavi edici etkisini sık sık tartışmışlardır. Ruhani çağrışımlara yol açan işitme duyusuna hitap eden müzik doğrudan doğruya, öte dünyaya ait üstün özelliklerle ve müzik sesine karşı seçik bir duyarlıkla donanmış insan ruhuyla temel benzerliklere sahip kabul edilmiştir. İslami tasavvuf geleneklerinde de müzik bir ruhani aşkınlık aracı olarak özel bir konum üstlenmiştir. Neredeyse bin yıldır pek çok mistik pratik, *vecd* ya da dinsel esrime deneyimi yaşatmak için müziği ve dansı kullanmaktadır.[9]

Günümüzde müzik ile duygusal dönüşüm arasındaki doğrudan ilişki icracıların ve dinleyicilerin dünyasına iyiden iyiye nüfuz etmiştir. Modern Arap müzisyenleri ve müzik erbapları, Arap müziğinin her şeyden önce dinleyiciyle duygusal bir bağ kurmak zorunda olduğunu vurgular. "Sanat [yani müzik] ihsastır" anlamına gelen *el-fen ihsas* tabiri türünden beyanlar sıkça duyulur. Los Angeles'taki bir icradan sonra genç bir Arap erkeğinin Batılı arkadaşına şöyle bir açıklamada bulunduğunu işitmişimdir: "Bu müzik farklı; gerçekten insanı hem duygusal hem de fiziksel olarak içine çekiyor." Küçük bir toplantıda *ney*le icra ettiğim bir doğaçlamadan sonra orta yaşlı bir Arap kadını ise şöyle demişti: "Çalgının sesi öyle etkileyici ki müzik beni ağlatıyor." Aynı toplantıda, Arap bir üniversite profesörü duyduğu derin duygusal tepkileri biraz felsefi bir açıdan tarif etmişti: "Bu çalgıda güçlü, neredeyse günahkâr bir şeyler var." Benzer şekilde, müzikseverler de geleneksel vokalistlerin ve çalgıcıların icralarıyla ilgili yargıda bulunurken duygu temelli çeşitli ölçütlerden faydalanırlar. Dinleyiciler müziğin kendilerinde uyandırdığı duyguları çoğu kez, mest olmak ve zaman duygusunu kaybetmek türünden metaforlarla tarif ederler. Müzisyenler de benzer şekilde icradan önce ve icra sırasında zaman zaman yaşadıkları unutulmaz bir esinlenme halinden söz ederler.

Arap müziğinin duygu yoğunluğu yaratma yönelimi geleneksel

9. Daha fazla tarih bilgisi için bkz. Henry George Farmer 1929/1973 ve 1943.

icra hadiselerinde de "sergilenir." Batı'nın resmi, klasik konserlerinden farklı olarak Arap icrası son derece etkileşimli ve duygu yüklü olabilmektedir.[10] Dinleyicilerin müziğe gösterdikleri tepkiler duyguları tam anlamıyla açığa vurmakta; çoğu kez gayri ihtiyari ve neredeyse hiç sınır tanımaz görünmektedir. Ayrıca müzik, ehil dinleyicilerin birbirinden farklı, türlü vokal nidalar seslendirmesine ve Abbasiler devrinde Bağdat'ın gösterişli saraylarında gerçekleştirilen icraları anımsatan el kol hareketleri sergilemesine yol açmaktadır.[11]

Elbette, modern teknoloji ve Batının kültürel ve sanatsal değerleri Arap yaşamında derin gedikler açmıştır. XX. yüzyılın başlarında Arap müziğinde Avrupa müzik teorisinin etkisi gittikçe artmış, Batı notasyonu kullanılmaya başlanmış, çeşitli Batı enstrümanları, beste teknikleri ve müzik eğitimi yöntemleri benimsenmiştir. II. Dünya Savaşı başladığında birçok yerli müzik türü ve icra tarzı artık ya yavaş yavaş kaybolmuş ya da büyük ölçüde dönüşmüştür. Bazı durumlarda "müzik ihsastır" gibi yorumlar sadece yakınma amacıyla ve geleneksel müzik estetiğindeki aşınmaya dolaylı olarak işaret etmek için yapılır olmuştur. Günümüzde, Arap müziğinin duygu yoğunluğu yaratma üzerindeki vurgusunun geçmişe ait bir şey olduğunu ya da böyle bir vurgunun zaman içinde ne kadar geriye gidilirse o kadar çok görünür hale geldiğini ileri sürenler olabilir. Ancak, yakın zamandaki değişim iklimine rağmen müziğin duygulanım boyutu bazı icra repertuvarlarında en önemli yeri tutmaya ve müzikle ilgili görüşler ve tutumlar üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmaya devam etmektedir.

Müzik ile duygusal dönüşüm arasındaki kaynaşma Arap kültüründe, Batı dillerinde tam karşılığı her zaman bulunmayan *tarab* kavramıyla ifade edilir. Müzik ve müzisyenler üzerine yazılmış ortaçağ yazılarında yaygın biçimde rastlanan bu kavram günümüzde hâlâ geçerlidir ve birbiriyle yakından ilişkili bir kaç fenomene işaret eder. Sözcük ilk olarak, Yakındoğu Arap kentlerinin yerli, esa-

10. Bu yüzden geleneksel Arap icraları için "konser" sözcüğünü kullanmamayı tercih edilir buluyorum.
11. Bkz. Sawa 1981: s. 73-86 ve 1989: s. 159-164.

sen seküler müziğinden bahsederken kullanılır. Başka bir deyişle sözcük, teori temelli, makamsal yapılı ve profesyonel yönelimli müzik yapma geleneğine, Batılı akademisyenlerin bazen "sanat müziği" diye adlandırdıkları bir alana işaret eder. Tarab terimi, tam olarak "sanat" ya da "zanaat" anlamına gelen ve yöresel kent müziğiyle ilgili olarak kullanılan *fen* sözcüğüyle benzer bir anlam taşımaktadır.[12] "Tarab sanatı" anlamına gelen *fen el-tarab* deyişi de oldukça yaygındır ve yine müziğin bir sanat alanı olduğuna işaret etmektedir. Daha spesifik bir anlamda ise "tarab" sözcüğü, I. Dünya Savaşı öncesi Mısır ve Doğu Akdeniz Arap dünyasının müzik pratiğinde kök salmış ve doğrudan duygu uyandırmakla ilişkilendirilen eski bir repertuvara işaret eder.

"Tarab" terimi müzikal duygulanımın *kendisini*, ya da daha açık ifade edersek, müziğin uyandırdığı sıradışı duygu durumunu tarif eder. Müzik ve müzisyenler üzerine yazılmış ortaçağa ait ve modern eserlerde terim sık sık bu anlamda kullanılmıştır. Tarab şarkıcısına ya da tarab esrimesini sağlayan kişiye ise *mutrib* (kadın için *mutribe*) denir. "Tarab müziği aletleri" ya da "tarab uyandıran çalgılar" anlamına gelen *âlâtu'ttarab*, çalgılara, özellikle de tarab müziğiyle ilgili olanlara verilen isimdir.

Bildik terimlerle tarab, müzik kaynaklı bir esrime hali ya da "büyülenme" (Danielson 1997: s. 1112), "estetik coşku" (Lagrange 1996: s. 17) ve "müziğin uyandırdığı his" (Shiloah 1995: s. 16) olarak tarif edilebilir. Bu kitapta, bildik bir terim olan "esrime" kullanılmaktadır, çünkü bu sözcük nispeten esnek ve incelenen müzik fenomenine uygun bir biçimde yeniden tanımlanmaya açık görünmektedir.* Hatta "esrime" sözcüğü bazı İngilizceArapça sözlüklerde "tarab" sözcüğünün karşılıklarından biri olarak verilmektedir.[13] Ayrıca, bugün yaygın olarak kullanıldığı şekliyle "tarab" sözcüğü-

12. Kentsel bir ana akım olarak tarab ve çoğu 1980'lerin ortalarından önce Kahire'de gelişmiş olan diğer üsluplar hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1981.

* Yazarın özgün metinde kullandığı İngilizce sözcük "ecstacy"dir. Biz de yazarın tercihine uygun olarak bu sözcüğün Türkçedeki tam karşılığı olan "esrime"yi tercih ettik. (y.h.n.)

13. Örneğin bkz. der. Doniach, 1982: s. 115.

nün temel nüansları ve yananlamları da standart İngilizce kaynakların "esrime" kavramına getirdiği tanımlarla tutarlılık içindedir. Bu kaynaklara göre esrime, tıpkı tarab gibi coşkunluk, hasretme ya da dalınç, zamansızlık hissi, taşkınlık ya da zevkle kendinden geçme, duygusal heyecan, acı ya da benzer yoğunlukta başka duyguların deneyimlenmesine işaret eder.[14] Üstelik "esrime" terimi, dönüştürücü bir durum olarak tarabla ilişkili –örneğin mest olma, güçlenme, esinlenme ve yaratıcılık gibi– çeşitli hallere de uygun düşebilmektedir.[15] Terim, müzik temelli ve bazen aynı zamanda da mistik yönelimli bilinç durumlarına işaret etmek için modern etnomüzikologlar tarafından da yaygın olarak kullanılmaktadır.[16]

Bu kitap tarabı, müziğin ve yarattığı esrime etkisinin kavramsal ve deneyimsel olarak birbirine bağlı olduğu çok yönlü bir alan olarak ele almaktadır. Tarabın mekânı ise Doğu Akdeniz veya Yakındoğu Arap dünyasıdır.[17] Gözlemlerin ve varılan sonuçların birçoğu genel olarak Arap kent müziği, ya da Kuzey Afrika, Arap Yarımadası ve Batı Asya'daki çeşitli bölgesel üsluplar için de geçerlidir, ama asıl ilgi odağı Kahire, İskenderiye, Kudüs, Beyrut, Şam, Halep ve bir dereceye kadar da Bağdat gibi kentlerdeki seküler müzik pratikleridir.[18] Kitap esas olarak, kabaca XIX. yüzyıl sonlarından günümüze kadarki modern dönemi ele almaktadır. Yakındoğu Arap dünyasının tarab müziği, zaman içinde sabit bir olgudan çok, hareket halindeki bir hedef gibi tasavvur edilmiş ve bir esrime yaratma sanatı olarak incelenmiştir. Buradaki temel öncüllerden biri, duygu

14. Bkz. James 1902/1929: s. 370-375; Sharma 1978: s. 11; Furguson 1976: s. 51 ve *Webster's Third New International Dictionary* 1966: s. 720-721.

15. Örneğin bkz. Underhill, "Ecstasy and Rapture", 1955/1974: s. 358-379; Waugh 1989: s. 132; ve Ghose 1982: s. 788.

16. Örneğin bkz. Becker 1983: s. 75; ve During 1988.

17. "Yakındoğu" ve hatta "Şark" kavramının Avrupa merkezli veya Batılı tasavvuru olduğu açıktır. "Doğu" ya da "Yakındoğu" Arap dünyası gibi bildik ve nispeten kullanışlı kavramları kullanmaktaki amacım esasen, bu bölge ile özellikle Kuzey Afrika'daki diğer Arap bölgelerini birbirinden ayırt etmektir.

18. Yerli Irak geleneği farklı bir repertuvar ve *Irak makamı* olarak bilinen bir teori mirası çevresinde toplaşır. Bu geleneğin ve bu geleneğe ait *santur* [çekiç benzeri aletlerle çalınan kanuna benzer bir çalgı, ç.n.], *cevze* [bir çeşit kemane, ç.n.] gibi bazı çalgıların İran ve Orta Asya müziklerinde de karşılıkları vardır. Bununla birlikte, Irak kent müziği ile Doğu Akdeniz Arap ana akım müziklerinde pek çok önemli pratik ve görüş ortaktır.

yoğunluğu yaratma yönündeki ilginin, müzik yapmanın ardındaki tek saik olmasa da, yerli müziğin biçimini ve içeriğini şekillendirdiğidir. Tematik odağı düşünüldüğünde araştırmamın amacı, geleneksel Arap müziğine ilişkin niteliksel bir anlayış geliştirmek ve böylelikle Arap dünyası ya da genel olarak Yakındoğu müziği üzerine yapılmış daha genel çalışmaların bir tamamlayıcısı olmaktır.

Genel sunumum bağımsız deneyime dayalı bir bileşen de içeriyor. Lübnan doğumlu bir Arap müziği icracısı ve bir etnomüzikolog olarak bu kitabı kendimi yansıtan bir tebliğ olarak görüyorum. Çünkü kitabın temelinde yatan anlayışlar büyük ölçüde gelişim yıllarımla başlayan ve *buzuk* (uzun saplı, perdeli saz), *ut* ve *ney* çalmayı, müziği *duyumsamayı*, müziğin yarattığı duyguları belirli davranışlar ve sözel tepkilerle ilişkilendirmeyi öğrenmemle devam eden süreçler içinde gelişti. Aynı zamanda, Beyrut, Kahire, New York ve Los Angeles gibi apayrı yerlerdeki tarab sanatçılarının ve dinleyicilerinin düşüncelerini ve bireysel deneyimlerini bir araya getiren bu kitapta geniş bir kültürel çevre ele alınıyor. Anlatılarımda, içeriden konuşmakla, dışarıdan iletişim kurmak arasında bir denge kurmaya çalışıyorum. Diğer bir deyişle, içeriden biri olarak kendi sezgilerimi terk etmeden, inceleme konumla aramda "üretken bir mesafe" (Rice 1994: s. 6) bırakmaya çabalıyorum. Ayrıca, çeşitli yorumları, göze çarpan birkaç "önde gelen ses"in, yani konuyla ilgili önemli sanatçıların ve uzmanların yorumlarıyla teorik olarak birleştirerek bir "çokseslilik" içinde sunuyorum.

Bir müzik deneyimi olarak tarab hakkında bilgi toplarken, hem bir araştırmacı hem de araştırılan cemaatin bir üyesi olmamdan, hem bir müzik araştırmacısı hem de bir müzisyen olmamdan kaynaklanan ikili konumumun belli yöntemsel zorluklar yaratabildiğini fark ettim. İncelediğimiz müzik kültüründe köklerimizin olması bize genellikle verilere erişmede önemli kolaylıklar sağlar ve özel bir güvenilirlik havası verir. Yine de, icracı ve araştırmacı olarak çifte rol oynamak ya da katılımcı ve gözlemci duruşları arasında gidip gelmek, içeriden biri olan araştırmacıyı içeriden olan diğerleri karşısında doğal olmayan bir konuma zaman zaman sokabilmektedir. Ayrıca, araştırmacının ikili rolü "diğerleri"ne de hem müzisyen

arkadaşlar ya da dinleyici dostlar hem de soruşturma nesnesi olma gibi benzer bir ikilik yükleyebilmektedir. Bizim "akademik olarak" tasarlanan, formüle edilen ve sunulan soruşturma yöntemlerimiz, belli bir mesafe koyulmasına ve yeniden konumlandırmaya neden olabilmektedir. Bir de, yerel icracılar olarak bizden müziği anlamamız ya da sezinlememiz beklenildiği için, inceleme cüreti gösterdiğimiz kimseler soruşturmalarımızı yapmacık, ileri sürdüğümüz meseleleri de mesele değilmiş gibi görebilmektedir.

İnceleme konusunun doğası nedeniyle araştırmam daha da çetinleşti. Arap kültüründe müzik kaynaklı esrime fenomeni esasen deneyimseldir ve nadiren ayrıca ele alınıp doğrudan veya açık ifadelerle tartışılır. Birçok durumda, ne ben ne de görüştüğüm kişiler müzikle ilintili bu tür duyumlar hakkında konuşabilmemizi sağlayacak standart bir söz dağarına sahip görünüyorduk. Tarab dinleyicilerinin hissettikleri ile din üzerine yazılar yazan Amerikalı düşünür ve psikolog William James'in (1842-1910) özünde tarifsiz olarak tanımladığı mistik hal arasında bir benzerlik kurulabilir.[19] Sanatsal bir meta olarak tarab toplum tarafından tüketilmekte, gayri resmi olarak tartışılmakta ve kitaplarda, popüler dergilerde çokça ele alınmaktadır, fakat müziğin yarattığı bir duygu olarak tarab, Pierre Bourdieu'nün "edinilmiş bir üretici şemalar sistemi" (1990: s. 55) şeklinde tarif ettiği şeye benzeyen ve bir ölçüde özerk olan bir yaratım ve yeniden yaratım yoluyla, pratik alanı içinde işleme eğilimindedir. Bu nedenle, tarabla ilgili duyumlar çoğu zaman icrayla ilgili sohbetlerde, müziğin analizinde ve müziğe verilen gözlemlenebilir fiziksel ve duygusal tepkilerle dolaylı bir şekilde ifade edilmekte ve metaforlar, teşbihler ve bildik benzetimler aracılığıyla dile getirilmektedir.

Dahası, müziğin uyandırdığı duyguların gelip geçici ve kavramsal açıdan ele gelmez olmakla kalmayıp aynı zamanda kişiye özel ve bağlamla sınırlı olduklarını da fark ettim. Bir esrime deneyimi olarak tarab genellikle görece farklı sosyal mekânlarda, sıradan gündelik yaşamın akışından ayrı, uzmanlaşmış bağlamlarda meydana gelmektedir. Fiziksel ve duygusal tezahürleri kolaylıkla fark edi-

19. James 1902/1929: s. 371

lebilir olduğu için, tarabın yarattığı esrime çoğunlukla bir gizlilik havası içinde yaşanır. Müziğin uyandırdığı bu duygu aşırı bir hale geldiğinde ya da alenen sergilendiğinde, ahlâki veya dinsel açıdan eleştirilmese bile insanlar arasında bir alay konusu olabilir. Bu yüzden olay gerçekleştikten sonra insanlara kişisel esrime deneyimleri hakkında doğrudan sorular sormak, bağlam dışı görünebilir ve yanıtlar varsayımsal olabilir. Daha da önemlisi, yakışıksız görünebilir ya da bireyin özel psikolojik "alan"ına tecavüz anlamına gelebilir. Bu tür bir sorgulama, özellikle toplumun hoş karşılamadığı etkinliklerle, örneğin uyuşturucu kullanımıyla ilgili olduğunda, sorgulananların sorgulayana ya da saiklerine şüpheyle yaklaşmasına neden olmasa bile en azından fazla sıkılgan davranmasına ve kendini rahatsız hissetmesine yol açabilir. Benzer şekilde, bir tarab hadisesi sırasında gözlemlendiğinin ve incelendiğinin veya ara ara fotoğrafının çekildiğinin farkında olmak da icranın ve müziğe verilen tepkilerin doğallığını ya da kendiliğindenliğini ters yönde etkileyebilir.

Tüm bunları göz önüne alarak verilerimi daha çok gayri resmi olarak ve uzun bir süreç içinde topladım. Bazı durumlarda tek konuya odaklı araştırmalar yürütmüş olsam da, nedensellikler, bağıntılar ve somut kanıtlar arayan bir araştırmacı olmam çoğu zaman, müziği "hisseden" diğerleriyle aramda diyalektik tarzında bir karşılıklı iletişim sağladı. Kendimi çoğu zaman müziği bir duygulanım olarak açıklamakta en uygun çerçeveleri bulma çabası içinde müzisyen arkadaşlar ve dinleyici dostlarla işbirliği yaparken ve müzik kaynaklı esrime fenomeninin nasıl da bir muamma olabildiğini onlarla birlikte keşfederken buldum. Bana bilgi veren ya da kendi tercih ettiğim sözcükle ifade edersem "nakleden kişiler" pek çok açıdan, kendi çaplarında birer müzik analistiydi. Bu insanlarla, özellikle akademik eğitim almış ve XX. yüzyıl başları Kahire müziği üzerine kapsamlı araştırmalar yapmış biri olarak bilgimi ve bakış açılarımı çeşitli vesilelerle paylaşma şansı buldum. 1980'lerin başında New York'ta böylesi vesilelerden birini hatırlıyorum; o zamanlar yetmişlerinde olan Mısırlı kanuncu rahmetli Muhammed el-Akkad'm da dahil olduğu küçük bir toplulukta ney çalıyordum. Ara verildiğinde, eski Mısırlı sanatçılar hakkında sohbet ederken el-

Akkad, XIX. yüzyıl sonlarında ve XX. yüzyıl başlarında Mısır'ın son derece ünlü kanuncularından biri olan büyükbabası hakkında sahip olduğum bilgi karşısında öyle duygulanmıştı ki, beni gruptakilere göstererek "Bu adam yüz yaşında!" demişti. El-Akkad sonradan en önemli bilgi kaynaklarımdan biri oldu.[20]

Bu tür görüşmeler hem icra pratiğiyle ilgili değerli kavrayışlara ulaşmamı sağladı, hem de müziğin ve yol açtığı esrime duygularının müzisyenlerin kendiimgelerini, mesleki tutumlarını, yaratıcılık hakkındaki görüşlerini ve icra stratejilerini ne ölçüde etkiliyor göründüğünü açığa vurdu. Bir bütün olarak bu saha araştırması, nüvesinde estetik ve deneyim bulunan, fakat aynı zamanda kültürel değerlerin, ekonomik ilişkilerin ve toplumsal hiyerarşilerin oluşturduğu kesif bir ağa dolanmış bir kompleks olan tarabm panoramik bir görüntüsünü sağladı. Hazırlık çalışması, yerel müzik insanlarının biyografileri, eleştiriler ve ders kitaplarının yanı sıra, duygu yoğunluğu yaratan bir deneyim olarak müzik üzerine yazılmış kuramsal eserler ve karşılaştırmalı kültür incelemelerinin de dahil olduğu ilgili bilgi kaynaklarını yorumlamak için gereken çerçeveyi sağladı.

Tarab fenomeniyle ilgili ezici genişlikte ve çeşitlilikte görünen bir bilgi birikimiyle tarab fenomeninin kendisi arasında anlamlı ve karşılıklı olarak açıklayıcı bağlantılar kurma ödevi, hem kullanışlı hem de kapsamlı bir şekilde tasarlanmış, uygun bir metodoloji gerektirir. Bu eserde, tarab kompleksi bir araştırma tasarımı olarak ele alınıyor. Bu doğrultuda birbirini tamamlayan dört soruşturma çizgisi tasarlayıp bu hatları izliyorum: 1) İster geniş bir fiziksel ya da coğrafi mekân, ister Villoteau'nun "bütün bir ulusun beğenisi" olarak tarif ettiği şeye benzer belli bir ifade yönelimi, ister müzik yapmakla doğrudan bağlantılı belirli bir ortam olsun, bir çeşit bağlamsal zemin; 2) Edimsel bir boyut; başka bir deyişle, müzik yapma süreci ve bunun uzantısı olarak da müziğin genellikle içinde sunulduğu fiziksel ve zamansal "mekân"; 3) Bestelenmiş şiiri de içeren ve

20. Kitapta, kendisiyle aynı adı taşıyan torunuyla karıştırılmaması için sonradan "el-Kebîr" yani "Büyük" unvanı verilen büyükbabadan bahsederken "büyük", torundan bahsederken ise "küçük" sıfatını kullanacağım. 1915'ten önce doğan küçük el-Akkad 1992 dolaylannda ölmüştür. Yaşamının son birkaç on yılında esasen New York'ta olmak üzere Birleşik Devletler'de yaşamış ve çalışmıştır.

müzik kaynaklı esrime uyandırmaya yönelik bir müzikal töz; ve 4) Esrime duygusunun kendisi. Böylelikle tarabm tasarımı, ışığın içinden geçip ayrı ayrı tanımlanabilecek renklere dönüştüğü bir prizmaya benzer. Kümenin bütünü ise aşağı doğru gittikçe daralan bir grup ortak merkezli daireye benzetilebilir: Önce daha geniş olan mekân, sonra icra süreci, son olarak da deneyimsel nüve. Bu nüveyi; eğer - esrimeyi müzik yapmanın nihai sonucu olarak görüyorsak, esrime etkisi doğuran müzikler şeklinde; eğer müziği tarab deneyiminin ana bileşeni olarak görüyorsak, müziğin doğurduğu esrime etkileri şeklinde alt bölümlere ayırabiliriz. Beste yapmak ve güfte yazmak gibi ilgili diğer alanlara da değinsem de, tarab fenomeni üzerine yaptığım bu araştırmanın analitik zeminini ve ilgili teorileri ve dünya modellerini yorumlamakta kullandığım bakış açısını sağlayan, bu dört parçalı tasarımdır.

Kitabın takip eden bölümlerinde, *bağlamsal zemin* çoğunlukla, Kwabena Nketia'nın (1981) genel olarak kültüre kıyasla "müzik kültürü" olarak tarif ettiği şey açısından inceleniyor.[21] Başka bir deyişle, bir ortam veya müzikte uzmanlaşmış bir altkültür olarak tarabın genel bir tablosunu çiziyorum. Bir bütün olarak tarab kültürünün müzik kaynaklı esrime deneyimini nasıl beslediğini, toplum kurallarına uydurduğunu ve dirençle karşılaşma ihtimalini düşürdüğünü göstermek içinse mesleki jargon, müzik eğitimi ve müzikle ilişkili davranış kuralları gibi alanları inceliyorum.

Daha geniş bir perspektiften bakıldığında incelediğim şey aslında bu kültürel alan ile genel olarak Arap kültürü arasındaki ilişkidir. Bu kültürel alanın, onu çevreleyen toplumsal manzaranın ne derecede bir uzantısı ya da yansıması olarak düşünülebileceğine, veya tersten söylersek, diğer Arap ya da Yakındoğu kültürel alanlarından

21. Başkaları "bağlam"ı değişik şekillerde tanımlamıştır. Örneğin, cinnet gibi dönüştürücü deneyimler, şamanizm ve bunlan kucaklayan esrimeye yönelik altkültürler; doğal habitatla (Goodman 1988), evrimsel-nörofizyolojik faktörlerle (Laughlin vd. 1979: s. 1-116 ve Lex 1979), toplumsal dini kurumlarla ve cinsiyetler arası gerilimlerle (Lewis 1971/1989) ve farklı dünya cemaatlerindeki değer sistemleriyle (Bourguignon 1976) açıklanmıştır. Şarkı söylemeyi duygu yoğunluğu yaratan başlıca ifadelerden biri olarak gören Lomax (1968) ise belirli şarkı söyleme tarzları ile dünyanın dört bir yanındaki teknolojik çevresel kültür tipleri arasında bir bağıntı kurmuştur.

nasıl farklılaşabildiğine özellikle değiniyorum. Teorik açıdan bakıldığında, esrime veya trans gibi hem duygusal açıdan farklı hem kültürel açıdan uygun olan ya da hem "duygu"yu hem "anlam"ı (Geertz 1973: s. 1345) kucaklayan dönüştürücü durumlar, kendilerini zaman zaman toplumsal ya da ahlâki açıdan tehditkâr kılan, ama aynı zamanda da destekleyen kültürel pratiklere bir şahsiyet ve güç katarlar mı?[22] Bu tür pratikler uzlaşımsal ilişkileri ve hiyerarşileri değiştirme ya da tersine çevirme gücüne sahip midir? Ve tarihsel olarak tarab kültürü, Arap yaşamının diğer daha resmi, sözel ya da düşünsel veçhelerine Fransız sosyolog Jacques Berque'in öne sürdüğü gibi duygusal bir alternatif sunmuş mudur?[23]

*İcra*yla ilgili olarak, müzik yapılan başlıca yerleri ve başlıca müzik yapma süreçlerini; icraların ne zaman, nerede gerçekleştiğini ve tipik tarab müziği hadisesinin temel özelliklerini araştırıyorum. Daha açık ifade edersek icra yapısını, alışılmış insani ve fiziksel ambiyansı; yemek ve alkol tüketimi de dahil olmak üzere müzik dışı duyusal uyaranları; dinleyicilerin tipik davranışlarını; ve icracıyla dinleyici arasındaki etkileşimin dinamiklerini ele alıyorum. Benzer şekilde, kişinin bu esrimeyi yaşamak için seyircisiz ortamda kendi başına çalması; yeni tarab müziği dinleme usullerinin yaratılmasında ses kaydının rolü; ve tarab duygusuna teknolojik medya vasıtasıyla yön verilmesi gibi anlamlı sapmalar da inceleniyor. İcra hadisesinin esrime mesajını nasıl ürettiği ve şekillendirdiği çeşitli soruşturmalar boyunca özel bir ilgi konusu oluşturuyor.

Daha geniş bir çerçevede, tarabın kültürel zemini ile tarab icrası karşı karşıya koyularak inceleniyor. Aslında karmaşık ve çok boyutlu bir kavram olan icra zumlu bir fotoğraf makinesinden bakarmışçasına yakından incelendiğinde, sayısız tematik alt kategori bulunduğu ve her bir alt kategorinin de teoriye ilişkin kendi nüansları ve içerimlerinin olduğu görülebilmektedir. Müzik hadisesi bir bakıma ses ile toplum arasında bir arayüz; müzik ile müziğin erimini genişleten çeşitli toplumsal alanları ve ifade alanlarını birbirine bağla-

22. Esrime yaratan veya sanatsal ifade sistemlerinin farklı etkililiklerde olduğu etnomüzikologlar tarafından kabul edilmiştir. Bkz. Herndon ve McLeod 1979: s. 120-124, Blacking 1980: s. 64-87 ve Becker 1983: s. 65-76.
23. Berque 1964: s. 211-236.

yan bir dizi tanınabilir davranıştır. Bunu dikkate alarak tarab icrasını hem bağlam içinde hem de bir bağlam olarak inceliyorum. Ritüel ve icra kavramları ve süreçleri birbiriyle yakından bağlantılı olduğu için, ritüeli ya da seküler ritüeli bir referans modeli olarak kullanıyorum.[24] Tarab hadisesinin farklı ya da özel bir hadise olarak sivrilip sivrilmediğini de, daha geniş toplumsal kalıpları ve dünya görüşlerini yansıtıp yansıtmadığını da soruyorum.[25] Örneğin kendine özgü simgelerden mi yararlanıyor, yoksa genellikle geçiş törenleriyle* ilişkilendirilen ayrılmageçişdahil edilme dizisini mi taklit ediyor?[26] Tiyatroya atfedilen "eğlendiricilik"i mi yoksa ritüelle ilişkilendirilen "etkililik"i mi barındırıyor? (Schechner 1976: s. 196-222) Ayrıca, dünya ritüellerinde çokça karşılaşılan esneklik, kendiliğindenlik ve doğaçlama öğelerini de dikkate alıyorum.[27] Son olarak araştırmam tarab hadisesinin estetik içeriğine, daha açık ifade edersek, icranın altta yatan esrime boyutunun bir toplumsal süreç olarak icranın kültürle bağlantısına ve özgünlüğüne ne şekillerde katkıda bulunduğuna bakıyor.

Esrime, ilgili birkaç yoldan araştırılıyor. İlk olarak tarab deneyiminin temel özelliklerini inceliyorum: Örneğin, esrimeye yol açan fiziksel, duygusal ve müzikal koşullar nelerdir; esrimeyi kim hisseder; farklı dinleyiciler tarafından nasıl ifade edilir ya da dışavurulur; ve esrime sürecinde dinleyici-icracı arasındaki etkileşimlerin oynadığı rol nedir? Tartışmalarda esrime hakkındaki genel kabul görmüş nosyonlar referans alınmıştır. Esrime arayışında olanların onu haz verici ya da arzu edilir bulduğu; esrimenin psikolojik bileşenlerin yanı sıra fizyolojik bileşenler de içerdiği; zihinsel yetenekleri ya da yaratıcılığı artırabildiği; diğer "sıradan" hallerden ayırt edilmesinin

24. Bell 1997: s. 72-76'da ritüelin icra açısından yorumları ana hatlarıyla verilmekte, Carlson 1996: s. 13, 20-21'de icra incelemeleri ritüel perspektifinden tartışılmaktadır.

25. Ritüel ile kültür arasındaki ilişki hakkında bilgi için bkz. der. Moore ve Meyerhoff 1977; ve Herndon ve McLeod 1979: s. 27.

* Geçiş törenleri, kişinin yaşamında önemli yer tutan ve bir evreden başka bir evreye geçildiğine işaret eden törenlerdir. (y.h.n.)

26. Bkz. Van Gennep 1960: s. 11-13; ve Turner 1969: s. 94-203.

27. Bazı ritüellerdeki gayri resmilik Rosaldo 1984: s. 184193'te tartışılmış; Bauman 1986: s. 4'te sözel icranın esnek doğasına değinilmiştir.

ya da yalıtılmasının çoğu zaman güç olduğu; tezahürlerinin, anlamlarının ve işlevlerinin kültürden kültüre farklılık gösterebildiği, bu genel kabul görmüş nosyonlardan bazılarıdır.[28]

Esrimenin hem dini hem de seküler geleneklerdeki merkezi konumu göz önüne alınarak, tarab hali, dinsel mistisizm dünyasındaki benzerleriyle ilişkili olarak inceleniyor. Mistik hallerin süreleri bakımından dikkate değer farklılıklar gösterdiği biliniyor. Ayrıca, William James (1902/1929) mistik hallerin gelip geçici, zihinsel etkinlikle ilgili (başka bir deyişle bir tür yüksek bilgi formuna yol açan), edilgin ve de tarifsiz olduğunu söylüyor. Dolayısıyla mistik haller sarhoşlukla ya da bilinci etkileyen maddelerle doğrudan ya da mecazen bağlantılı olabilmekte; ve bu deneyimi yaşayanlar türlü itikatlardan ya da gündemlerden kolaylıkla etkilenir hale gelebilmektedir, ki Arnold Ludwig bu fenomenden "aşırı etkide kalma" [hypersuggestibility] (1969: s. 1920) şeklinde bahseder. Mistik haller, bazen ilham biçiminde gelen sanatsal yaratıcılık ve dehayla ilişkilendirilmiştir.[29]

Daha sonra, tarabın ve uzantısında, icracıların son derece duygulanımlı müzikal yorumlar üretmelerini mümkün kılan bir esrime hali olan *saltana*nın duygusal temelini araştırıyorum. Dinleyicilerin ve icracıların his olarak taraba ilişkin görüşlerini soruşturuyor ve duyguyla ilgili diğer yorumları eleştirel bir gözle inceliyorum. Rouget'nin tarab durumuyla müzikal–estetik uyaran arasında doğrudan bağlantı olduğu şeklindeki görüşüne temelde katılmakla birlikte, tarabı "trans" olarak betimlemesini, ya da bu bapta, "trans" ile "esrime" arasına çizdiği kalın çizgiyi ve Arapların "translar"ını temsil etmekte kullandığı modelleri şüpheyle karşılıyorum. Bu yüzden Rouget'nin bazı tasarımlarını biraz değiştiriyor, bazılarını ise uygun bulmayarak yerine kendi alternatif bakış açılarımı ve analizlerimi sunuyorum. Esrimeyle ya da transla ilişkili geçişlerin nedenlerini açıklayan teoriler, örneğin duyusal mahrumiyet ve duyusal aşırı

28. Esrimenin bu tür özellikleri bazen trans kavramı altında tartışılmıştır. Örneğin bkz. Tart 1969: s. 2; Rouget 1985: s. 326; Herndon ve McLeod 1979: s. 120.
29. Mistik halin bu ve diğer özellikleri Sharma 1978: s. 16; Huxley 1954; Winkelman 1986; Myerhoff 1975; ve James 1902/1929'da ele alınmıştır. Ayrıca, mistik esrimeyle sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki Underhill 1955/1974, Khan 1988, Nasr 1987'de; ve der. Godwin 1987 içindeki çeşitli pasajlarda açıklanmıştır.

yüklenme teorileri de inceleniyor.[30] Ayrıca, duygularla ilgili yaygın terminolojiyi yeniden gözden geçiriyor ve bu terminolojinin tarab incelemesine uygulanabilirliğini değerlendiriyorum.

Daha sonra temsil meselesini, özellikle esrime ile daha geniş bağlamsal zemini arasındaki ilişkiyi ele alıyorum. Tarab, onu muhtemelen belirgin şekilde Araplaştıran çeşitli yerel aktörlere atfedilegelmiştir. Rouget Arapların transa olağanüstü yatkınlığını yerel sosyokültürel faktörlere bağlamış,[31] William Kay Archer (1964: s. 20, 23, 28) "Araplık"tan [Arabitude], tesir, yani "müziğin etkisi" nosyonuyla doğrudan bağlantılı temel bir Arabi özellik olarak söz etmiştir. Muhammad Asad (1954) adlı bir Avrupalı ise Arap müziğinin derin esrik doğasını yerli halkların içsel ruh yapılarıyla, İslama dayalı manevi *ethos*larıyla ve çöle ya da göçebelik temeline dayanan aşkıncılıkarıyla açıklamıştır.[32] Bu kitapta ben bu kültüre özgü yorumlar ya da profil teorileri üzerine kendi görüş açımı sunuyorum.

Kitapta *müzik*, çeşitli müzikal öğeler, teknikler ve manevraların esrime açısından etkisi ele alınarak, niteliksel olarak analiz edilmiştir. Bu yüzden doku, süslemeler, metin-müzik ilişkileri, kadans kalıpları, doğaçlama, makamsallık, mikrotonal incelikler ve ritim uygulamaları gibi ayrı alanları araştırıyorum. Çeşitli müzikal bileşenlerin beste düzeyinde ve fiili müzik icrası bağlamında nasıl işlediğini inceliyorum. Şarkı sözlerini de kapsamlı bir şekilde işliyorum. Pek çok metinsel örneğe yer veren tartışmalar, temel şiir türlerini, tipik yazınsal üslupları ve temel tematik motifleri gözler önüne seriyor. En önemlisi de bu inceleme, bestelenmiş aşk şiirleri olarak

30. Duyusal mahrumiyet ve duyusal aşın yüklenme teorileri çokça tartışılmış ve kullanılmıştır. Bkz. Tart 1969; Ludwig 1969; Crapanzano 1973; Besmer 1983; ve transla aşın yüklenmeyi, esrimeyle mahrumiyeti ilişkilendiren Rouget 1985: s. 3-12. Bununla birlikte Rouget (1985: s. 315-326), müzik ile cinnet transı arasında, örneğin Neher 1962 ve Needham 1967/1979'da kurulanlar gibi doğrudan ya da önceden kestirilebilir nedensellikler varsaymaya karşı haklı uyarılarda bulunur. Benzer bir uyarı da Blacking 1968 ve 1980, Erlmann 1982 ve DjeDje 1984'te bulunmaktadır.

31. Rouget 1985: s. 298.

32. Asıl adı Leopold Weiss olan Asad, şimdi Polonya sınırları içinde bulunan Galiçya'da, Yahudi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İslamiyeti kabul etmiş, Arap dünyasını büyük ölçüde gezmiş, bir ara *Die Frankfurter Zeitung* için muhabirlik yapmış, tanınmış bir bilim adamı ve yazardır. Bkz. "The Legacy of Muhammed Asad" tarihsiz: s. 18-19.

şarkı sözlerinin esrime deneyiminin bütününe nasıl katkıda bulunduğuna ilişkin açıklamalar sunuyor.

Bu arada, müzik ve duygu üzerine birkaç teoriyi de inceliyorum. Bu bağlamda temelde yatan temalardan bazıları şunlar: a) Müzik bizi nasıl ve neden etkiler[33] b) Müziğin etkisi ile soyut olma ya da temsile dayanmama eğilimleri arasındaki bağlantı[34] ve c) Duygusal uyarılmada müzikal sentaksın rolü.[35] Kitapta, belirli müzik tarzları ya da beste tasarımları ile esrime uyandırma arasında kurulan bağıntılar da araştırılıyor.[36] Rouget'nin Araplarda semantiğin ya da sözel anlamın transla ilişkili deneyimlerin mutlak bir önkoşulu olduğu varsayımına katılmıyor ve bunun yerine, müzikle duygusal dönüşüm arasında daha esnek ve çok boyutlu bir ilişki olduğunu savunuyorum.

Son olarak kitap tarab kompleksinin çeşitli bileşenlerini yeniden bütünleştirip, daha geniş bir dünya içine yerleştiriyor. Hem tarab ile Arap Yakındoğusu dışındaki tarab benzeri fenomenler arasındaki bağlantılardan hem de son birkaç on yıl içinde ortaya çıkan ve etkili olan yerel müzik tarzları ile tarab müziği arasındaki bağlantılardan bahsediyorum. Son yıllardaki kültürlerarası temasların ve küreselleşme kalıplarının genel olarak Arap müziği üzerindeki etkisini gösteriyor, bir dünya kültürü ve estetik deneyim olarak tarabın kapsamlı bir görünümünü sunuyorum.

33. Müziğin bizi duygusal açıdan nasıl ve neden etkilediği konusunda açıklamalar için bkz. Langer 1953: s. 125-132, Storr 1992: s. 64 ve Tame 1984.

34. Müziğin soyut doğası ve standart duyguların gerçeğe uygun temsillerini ya da betimlemelerini aşmadaki eşsiz yeteneği özellikle Susanne Langer (1942/1979: s. 219) tarafından ayrıntılı biçimde yorumlanmış ve Scruton 1974, Newcomb 1984, Budd 1985: s. 175, Kivy 1989: s. 258 ve Davies 1994'te tartışılmıştır.

35. Müzikal sentaks ve duygusal uyanlma üzerine bir tartışma Meyer 1956'da yer almaktadır

36. Rouget, transla ilişkili müziklerin genellikle yerel kültürlerin yaygın ya da ana akım müzik dilinin bir parçası olduğunu, ama ritimde ani değişiklikler ya da aralar, tempoda kademeli bir artış ve *kreşendo*, yani sesin gittikçe kuvvetlenmesi gibi tipik özellikler sergilediğini gözlemler (1985: s. 94-104 ve 81, 91). Bu arada, "zaman içinde aşın tekrar" Hemdon ve McLeod 1979: s. 113-114'te tartışılmıştır. Beste süreçleri konusunda Robert Jourdain bir yandan istikrar ve tutarlılık, diğer yandan varyasyon ve çeşitleme arasında bir denge kurmanın gerekliliğinden söz eder.

II
Kültür

Tarab, uzmanlaşmış bir kültürel alan olarak düşünülebilir. Bazen *âlemu't-tarab*, yani "tarab dünyası" olarak anılan bu alan sanatçıları, repertuvarları, müzikle ilişkili ideolojileri, tutumları ve müziği dinleme, müziğe tepki verme şekilleri de dahil olmak üzere müzikle ilişkili davranışları kapsar. Tarab kültürü ise müzik yapmanın toplumsal, teknik ve mesleki yönleriyle ilgili zanaat temelli bir jargonla ve müzik konusundaki belirli değerler ve bakış açılarıyla ilişkilendirilir. Halkın tarab mesleğine yönelik kararsızlığının kökleri derinlerdedir, fakat bu kararsızlık çoğu kez yerini başarılı tarab sanatçısının tam kabul görmesine bırakır veya bu kabulün yanında kararsızlık da varlığım sürdürür. Tarab cemaatinin üyeleri genellikle nispeten alt düzeydeki ekonomik ve toplumsal mevkilerden gelse-

ler de, başarılı erkek ya da kadın sanatçılar, özellikle şarkıcılar, Arap toplumunun varlıklı ve nüfuzlu üyeleri arasından gelebilmektedir.

Bir grup olarak *ehlü't-tarab*, yani "müzisyenler", vokalist, çalgıcı, besteci ve güftecilerden oluşan yerli bir mesleki çevre oluşturur. Bu kategori, *ut, kanun, ney* vb. tarab çalgılarını yapanlar gibi yan uzmanlıkları da içine alacak şekilde genişletilebilir. Aynı zamanda, biraz dolaylı bir şekilde de olsa, Arap müziği akademisyenlerini ve konservatuvar kadrolarını da içerir. Tarab kavramı tarabın bir meslek olduğuna dair güçlü imalar taşısa da, tarab dünyası kendi tatmini için icrada bulunan hünerli tarab amatörlerinin alanıyla örtüşebilmektedir. Yerel müzik eleştirmenleri, gazeteciler, biyografi yazarları ve hatta kayıt mühendisleri de bu dünyaya dolaylı olarak mensuptur. Bu arada, müzik teorisyenlerinin entelektüel çabaları, sabit fikirli müzisyenlerin dünyasından esasen uzak kalır. Basılı eserleri genellikle ortaçağ yapıtları üzerine yorumlardan veya bu eserlerin edisyonlarından, ya da ezgi ve ritim üzerine soyut ve sistemleştirilmiş teorilerden oluşan bu teorisyenler aslında radyo istasyonu bestecilerinin, gece kulübü çalgıcılarınınkinden ayrı bir cemaate üyedir. Avrupa müziği icra eden ve besteleyen Araplar ve Avrupalılar ise bu alanın tamamen dışındadır. Son olarak tarab dünyası *cumhur*u, yani "dinleyici"yi, özellikle de ehil dinleyiciyi kapsar. İcracılar ile kitleleri, ekonomik, toplumsal ve duygusal açıdan birbiriyle bağlantılıdır.

Esasen tarab Kahire, Beyrut ve Şam gibi kentlere özgü, kentsel bir fenomendir. Tarab sanatçıları ya bu kentlerden birinde doğmuş, ya yaşamlarının önemli bir kısmı buralarda geçmiş, ya da tarabın bir zanaat olarak yerleşmiş olduğu kent merkezlerinin etkisine fazlasıyla maruz kalmışlardır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kentleşmenin artması, tarabın modern kitle iletişim araçları vasıtasıyla popülerleşmesi ve komşu kentlerdeki cemaatlerin Kahire tarzına öykünmesi sonucunda Doğu Akdeniz tarab müziği pratiği geniş ölçüde yaygınlaşmış ve cazibesi büyük çapta artmıştır.

En azından dış görünüşüyle tarab, güçlü bir erkek yönelimi yansıtır. Ortaçağ saraylarında birçok kadın şarkı söylemede ve ut çalmada üstünlük göstermiş, hatta bazıları kayda değer bir ün ve saygınlık kazanmıştır. Ne var ki, muhafazakâr tutumlar kadın icracıların konumunu tarih boyunca doğrudan doğruya zora sokmuştur. L. JaFran Jones, Tunus'taki profesyonel kadın müzisyenlerin durumunu yorumlarken şöyle yazmıştır:

> Bulanık bir "hazlar" bütünü içinden belki de hiçbir zaman gereğince yalıtılmamış olan –ilahi ve dindışı– müzik, ortodoks İslamiyette her zaman tartışmalı bir hukuki ve toplumsal mesele olmuştur. İslamiyetin hâkimiyeti altındaki halklar için müziğin cazibesi karşı konulmazken, kamu namusunun dindar bekçileri içinse onu yasaklama dürtüsü eşit derecede kaçınılmaz olmuştur. (1987: s. 69)

Geleneksel Arap toplumunda kadınlardan *haşem* erdemini, yani "onlara saygı kazandıracak ve erkek egemen toplum içindeki konumlarını yükseltecek adabı kendi iradeleriyle" göstermeleri beklenir (AbuLughod 1986: s. 103-117). Genel inanış, kadınların profesyonel olarak müzikle uğraşmasının özel aile yaşamıyla ve toplumun yerleşmiş görgü kurallarıyla bağdaşmaz olduğu yönündedir. Tarab şarkıcısı Elmas'ın (1860-1896) yaşamı buna bir örnektir. Abduh el-Hâmûlî (1841-1901) rakibi olan Elmas'la evlendikten sonra, kendisi bir şarkıcı ve besteci olarak aktif kariyerini sürdürmüş, fakat kendini Elmas'ı müzik mesleğiyle uğraşmaktan bütünüyle alıkoymak zorunda hissetmiştir.[1] Genel namus standartlarını onaylayan benzer bir girişim de Ümmü Gülsüm (1904 dolayları-1975) ve ailesinden gelmiştir. Şarkıcılık kariyerinin daha çok başındayken, icralarını duyuran bir ilanın tam ortasında resmini gören Ümmü Gülsüm'ün utancından ağladığı söylenir. Çoğunlukla *kaside* ve *tevşih*lerden oluşan bir dini repertuvarın dışına çıkmasına izin vermeyen babası Şeyh İbrahim, icrayı düzenleyen kişi ilandan Ümmü Gülsüm'ün resmini çıkarana kadar kızını sahneye çıkarmamıştır.[2] Halka açık ilk

1. El-Hulâî 1904 dolayları: s. 144.
2. Bkz. Butrus 1967: s. 127.

icralarında Ümmü Gülsüm, babası ve erkek kardeşinin vokali eşliğinde şarkı söylemiş, geleneksel erkek giysileriyle sahneye çıkarak gösterişsiz bir davranış sergilemiş ya da belki bir kadın sanatçı olarak imgesini aşağı çekmiştir. Birkaç yıl boyunca *abâye* (erkeklerin giydiği cüppe), *kufiye* ve *ukâl* (erkeklerin taktığı başlıklar) giyerek şarkı söylemiştir.[3]

Bununla birlikte, tarab sanatçısı olarak kadınlara özel bir cazibe katan birkaç etmen vardır. İlk olarak, kadın sesi müzik kaynaklı esrimenin etkili bir taşıyıcısı kabul edilir. Tarihin muhtelif devirlerinde, erkek dinleyiciler şarkı söyleyen kadınlara hayran olmuşlardır. Bunun nedeninin ise kısmen, seslerinin taşıdığı esrimenin fiziksel görünümleriyle pekişmesi olduğu düşünülmüştür. Memlükler devrinde tarabı konu alan bir kitapta şunları okuyoruz:

> Şehzadeler kadın şarkıcıları erkek şarkıcılara tercih ederdi, tabii ardından üst sınıflar ve sıradan insanlar da... Kuşkusuz, *cevârin*in (cariyeler) erkek şarkıcılara üstün gelen bir niteliği vardı; tabi eğer uygun ve güzel bir sesin yanı sıra bir de çekicilikleri varsa. Onları erkek şarkıcılardan üstün ve tercih edilir yapan şey, ses güzelliğine eklenen [fiziksel] güzellikleriydi. Kadınlar söz konusu olduğunda dinleyici kuşku götürmez bir biçimde [bu] iki şeyle büyülenirken, erkekler söz konusu olduğunda dinleyici tek bir şeyle, yani sadece sesin güzelliğiyle büyüleniyordu... Doğrusu, güzel kadınların şarkı söylemesinin arzu ve esrime (tarab) uyandırdığını söylerken Platon hiç de haksız değildi. (el-Baklî 1984: s. 65-66)

Kadınların şarkı söylemesi mistik yanını XIX. yüzyılda ve sonrasında da korumaya devam etti. Eşiyle şarkı söyleyişine âşık olduğu için evlendiği söylenen elHârnûlî'nin onu halka şarkı söylemekten men etmesi ironik görünüyor. Kadın şarkıcıları müzik temelinde eleştirenlerin bile, bu şarkıcıların cinsel kimliklerinin popülaritelerinde bir etmen olduğunu kabul ettiği olmuştur. XX. yüzyıl başlarında, Mısırlı besteci, teorisyen ve müzik düşünürü Kâmil el-Hulâî (1880-1938), kendi kuşağını Yakındoğu müziğinin ilkeleriyle tanıştırmak ve müzik kültürünü Batı'nın modern bilimsel ve kültürel ba-

3. Bkz. der. Fernea ve Bezirgân 1976: s. 145. Mısırlı kadın şarkıcıların ve dansçıların mesleki ikilemleri hakkında daha fazla bilgi için, bkz. Nieuwkerk 1995.

şarıları ışığında yeniden şekle sokmak amacıyla kapsamlı bir eser yazmıştır. El-Hulâî bu eserinde tipik bir kötümserlik sergileyerek kadın şarkıcıların "her yerde ve her zaman olduğu gibi" kendi sanatları hakkında acınası bir cehalet içinde olduklarını ve pek çok insanın gözünde "kadın olmalarından başka olumlu bir tarafları bulunmadığı"nı belirtir (1904 dolayları: s. 91).

Kadın şarkıcıların durumu ve görünürlüğü XX. yüzyılın başından itibaren kayda değer bir iyileşme göstermiştir. Ses sanatçısı ve sinema yıldızı olarak ün kazanan birçok modern kadın sanatçı, erkek eşlikçiler, besteciler ve şarkı sözü yazarlarıyla birlikte çalışmaktadır. Bazıları devlet akademilerinde ve özel akademilerde ders vermekte, müzikle ilgili çeşitli eğitim ve hükümet kadrolarında önemli mevkilerde bulunmaktadır.[4] Hepsinden önemlisi, sayısız kadın tarab sanatçısı olarak üstünlük göstermiştir. Kadının sanatçılığını kuşatan gerilimlerin ve erkek bakış açısının tarihsel merkeziyetine rağmen tarab kültürü kadınlara, duygulanımlı tarab yapmanın temeli kabul edilen bir alanda, yani şarkı söyleme alanında niteliksel bir önem vermektedir.

B. TARAB ÖĞRENİMİ

Tarab icracıları genellikle bazı ortak öğrenim deneyimlerinden geçerler. Bir tarab sanatçısı olmak genellikle beş farklı aşamadan oluşan uzun bir süreçten geçmeyi gerektirir: 1) Genellikle çocukluk döneminde yeteneğin meydana çıkması; 2) Aileye ve kültürel engellere karşı verilen mücadelenin eşlik ettiği müzik saplantısı; 3) Tomurcuklanmakta olan yeteneğin aile ve toplum tarafından kabulü ve bazı durumlarda, acemilerin müzik yapma arzusuna gönülsüzce boyun eğilmesi; 4) Bir tür eğitim; ve 5) İcra kariyerinin başlaması. Bu genel aşamalar her zaman bu sırayı izlemez; birbirleriyle örtüşebilir ya da çakışabilir.

4. Bkz. Danielson 1991a.

Tarab kültüründe müzik yapmanın temel bir önkoşulu olduğuna inanılır; bu önkoşul, yetenek ya da "bağış" veya "ihsan" anlamına gelen *mevhibe*ye sahip olmaktır. Müzik yeteneğine, "eğilim" anlamına gelen *meyl*, ya da "arzu" anlamına gelen *rağbe* de denilir. Müzik yeteneğine sahip olmak, bir kişideki sanatçılık potansiyelinin ilk işaretidir. Genellikle yeteneğin doğuştan geldiği ve önceden belirlendiği düşünülür. Yani insanlar sonradan yetenek kazanmazlar; ona ya sahiptirler ya da değildirler.[5]

Yeteneğin doğuştan olduğuna dair inanış farklı şekillerde ifade edilir. Kâmil el-Hulâî XX. yüzyıl başlarında kaleme aldığı eserinde müzik yeteneğini açıklayan ve sonuç itibariyle genel tarab ideolojisine ışık tutan eski bir anekdot sunar. İşitme duyusu lehine eski felsefi argümanlardan söz ettikten sonra el-Hulâî anekdotu anlatır: Sarayındaki bir toplantı sırasında kral, insanların müzik dinlemeyi (*sema*) müzik meclislerine (*mecâlisü't-tarab*) katılmayı alışkanlık haline getirerek öğrendiğini iddia eder. Gruptan bir bilge bu görüşe katılmaz ve insanların "doğuştan gelen belli bir istidat sayesinde" (1904 dolayları: s. 11) müziği değerlendirdiğini söyler. Tatmin olmayan kral, bilgeden iddiasını kanıtlamasını ister. Bilge kabul eder ve kralın maiyetinden; ana babaları nazır, bilim adamı, yazar, çiftçi, köle vs olan ve farklı çevrelerden gelen on aylık ve daha küçük yüz bebek getirmelerini ister. Bilge, bebekler iyice acıksın diye sütannelerinden yarım gün ayrı tutulmalarını emreder. Sonra, bebeklerin annelere geri verilmesi ve bebekler emmeye başlar başlamaz çalgılarının (*âlâtu't-tarab*) çalınması emrini verir. Çalgıları duyan bazı bebekler emmeyi kesip dikkatlerini sese vererek hareketlenir ve gülerler. Bazıları emmeyi bırakıp sessiz ve hareketsiz kalırken, bazıları emmek ve müziğin geldiği kaynağa bakmak arasında bir süre gidip gelir. Kimi emmeyi bırakmadan ayaklarını ve ellerini müziğe göre oynatırken, kimi de bütün enerjisini beslenmeye verir

5. Bu geleneksel yetenek anlayışı, müzik yeteneği konusunda daha liberal ya da eşitlikçi bir tutum sergileyen bazı modern Batılı bakış açılarından farklı olabilir. John Blacking'in etnomüzikoloji üzerine eserlerinde böyle bir bakış açısı ifade edilmektedir. (Örneğin, Blacking 1973).

ve başka hiçbir şeye aldırmaz. Öykü ilerledikçe kral müziğe istidatın doğuştan geldiğine ikna olur. Anekdotu her zaman yaptığı gibi yine "ve Allah dilediğini yaratır" deyişiyle (1904 dolayları: s. 11) noktalayan el-Hulâî, sadece yeteneğin açıklamasını vermekle kalmaz, insanlar arasındaki farklı müzikalite düzeyleri ve dinleyicilerin müziğe verdiği çeşitli tepkiler –ki anekdotta bunların da önceden belirlenmiş olduğu ima edilir– gibi önemli konulara da dikkatimizi çeker. Anekdotta, yazarın kategorik açıdan tarab diye adlandırdığı müziğe verilen çeşitli içgüdüsel ve duygusal tepkilerden de söz edilir. Bu öyküde sunulduğu şekliyle yetenek belirtileri açıkça psikofizyolojiktir.

Yetenek çoğu kez kalıtıma bağlanır. Bir müzisyenin yeteneğini yetenekli bir ebeveynden ya da akrabadan, genellikle dayıdan aldığı düşünülür. Kabaca, "ördek, usta yüzücü çıkarır" anlamına gelen *farhu'l-batt avvâm* türünden özlü sözler, yeteneğin kalıtsal doğasını anlatmak için sık sık kullanılır. Bazen de yetenek etnik kökenle ilişkilendirilir, örneğin Çingenelerin olağanüstü bir müzik yeteneğine sahip olduğu varsayılır. Müzik meraklıları, Suriyeli Muhammed Abdülkerim (1905-1989) ya da Lübnanlı Matar Muhammed (ölümü 1995) gibi eski buzuk çalgıcılarının virtüözlüğünden söz ederken, hemen bu sanatçıların Çingene kökenli olduklarını belirtip müzik virtüözlüğünün ve buzuk çalgısının da zaten Çingene kültüründen "doğduğu"nu söylerler. Müzisyenlik belli uluslar ya da coğrafi bölgelerle de ilişkilendirilebilir. Örneğin pek çok müzik erbabı Suriye'deki Halep kentinin *ummu't-tarab,* yani "tarabın anası" olduğunu vurgular. Mısırlı icracıların ise taraba doğal bir yakınlığın yanı sıra, iyi bir ritim duygusuna ve orkestra uyumuna da sahip oldukları söylenir. "Bu onların kanında vardır" ya da Lübnanlı amatör bir kadın şarkıcının dediği gibi "tarabın doğduğu yer Mısır'dır."

Yeteneğe yönelik tutumlar kararsızlıklar gösterebilir. Yetenek, kişinin kendi ailesinin icra ettiği zanaata gösterdiği doğal bir eğilim olarak görülebilir ve ailesel ya da etnik sürekliliğin bir amblemi olarak değerlendirilebilir. Örneğin, yetenekli kişi ister sadece bir amatör yani *hâvî*, gerçek anlamda, "büyülenmiş" ya da *gâvî*, "tutkun" veya "saplantılı" olmak niyetinde olsun, müzik yeteneği hoşgörüy-

le karşılanabilir ve hatta teşvik edilebilir. Fakat eğer aile profesyonel müzisyenlik üzerindeki olumsuz damgadan çok etkilenmişse, müzik yeteneği tehlikeli ve aslında istenmeyen bir şey olarak görülebilir. Ama bu durumda bile, uzun vadedeki toplumsal ve ahlâki etkilerine rağmen, sahici müzik yeteneği mistik veya metafizik açıdan özel bir yetenek olarak kabul edilebilir. Hatta bazı müzisyenler yeteneği kendileri dışındaki bir güce mal eder ve müzikalitelerini de korumakla sorumlu oldukları bir Allah vergisi olarak görürler. Halepli yaşlı bir kemancının müziğe duyduğu saygıyı gösteren bir şekilde bana açıkladığı gibi, müzik bir *emane*dir, yani başka birinin (Allah), bize güvenerek göz kulak olmamız için bıraktığı bir emanettir. Bu güveni haklı çıkaracak şekilde yaşamak bizim ahlâki görevimizdir.[6]

Saplantı ve mücadele

Müzik yeteneği genellikle yakıcı bir tutku olarak kendini gösterir. Kaderinde müzisyenlik olan bir çocuk ya şarkı söylemeye ya da bir çalgı çalmaya eğilim gösterir. Aslında çocuğun müzik tutkusu, müzisyenlerin kendi deneyimleri hakkında anlattıkları tipik örneklerden de görüldüğü gibi, tuhaflık ya da haylazlık sınırında olabilir. Tanınmış Mısırlı şarkıcı ve besteci Muhammed Abdülvehhâb (1901 dolayları-1991) anılarında, çocukken sık sık okuldan kaçıp komşu çocuklarını toplayarak onlara şarkı söylediğini anlatır. Okula gitmeme nedeni olarak hep aynı mazereti, halasının öldüğü mazeretini öne sürmektedir. Okul müdürü meseleyi babasıyla görüştüğünde foyası ortaya çıkan Muhammed sonunda babasından bir şaplak yer, ama birazdan anlatacağım olaydan da anlaşılacağı gibi, bu onu müziğe duyduğu tutkunun peşine düşmekten vazgeçirmez. Bir gün, ünlü şarkıcı Şeyh Seyyid es-Saftî (1875-1939), *hayme*de, yani icra çadırında şarkı söylemesi için Kahire'deki bir düğüne davet edilir. Müzik merakına yenik düşerek çadıra giren genç Muhammed kısa sürede fark edilir ve dışarı kovalanır; "çünkü çocukların bu tür

6. 1990'da Los Angeles'ta sanatçı Abdülhamid et-Tennârî'yle yapılan bir söyleşiden.

etkinliklere katılması hoş karşılanmaz." Buna rağmen, içeri tekrar girebilmek için, başının üstünde bir yemek tepsisi taşıyan yaşlı bir garsona tepsiyi onun için taşıyacağını söyleyerek yardım teklif eder. Garson bunun çok hoş bir davranış olduğunu düşünerek kabul eder ve böylelikle küçük Muhammed içeri girmeyi başarır. Fakat kovulma korkusuyla *dikke*nin, yani üzerinde es-Saftî'nin şarkı söylediği divanın altına saklanır. Bütün gece orada kalıp icrayı dinler.[7]

Çok sayıda örnekte, saplantı çocuğun ebeveynleri tarafından şiddetle bastırılır ve toplumsal baskılarla azalır. Sonuçta, potansiyel müzisyenler, özellikle daha az saplantılı (ya da daha az yetenekli) olanlar, en azından ciddi bir düşünce olarak müzikten vazgeçebilir ya da belki müziği bir hobi olarak sürdürür. Bununla birlikte, birçok örnekte yetenek kendini ispatlar ve böylelikle insanlar a) gencin saplantısı çok güçlü olduğundan onu bastırmaya çalışmanın nafile olduğunu ve b) yeteneğin ebeveynler, aile ve cemaat tarafından takdiri hak edecek denli etkileyici olduğunu kabul ederler.

Aşağıda üç örnek olay var. Artık aramızda olmayan kanun sanatçısı Muhammed el-Akkad'ın bana anlattığına göre, babası ve büyükbabası Muhammed el-Akkad, kendileri de müzisyen olmalarına rağmen, müzikle uğraşmasına ilkönce engel olmaya çalışmışlardır.[8] Bu tutumun nedeni muhafazakârlık ve büyükbabasının, insanın bir işi sadece o işte en iyi olacaksa yapması gerektiği şeklindeki görüşüdür; kendi deyişiyle, "vasat bir müzisyen olmaktansa iyi bir kunduracı olmak" yeğdir. "Oğulları için iyi" bir gelecek isteyen aile Muhammed'i özel bir Fransız okuluna göndermekte ısrar eder. Fakat okula gitmesine rağmen Muhammed'in müzik saplantısı devam eder. Küçük oğlan yaşlanmakta olan büyükbabasına akşam icralarından sonra, "Neden kanunu bana bırakmıyorsun, ben senin için taşırım, yarın sabah da evine getiririm," demeye başlar. Kanunu kendi evine her götürdüğünde kılıfından gizlice çıkarıp telleri üzerinde "deneyler" yapar, yenilikçi ve çarpıcı besteler yapan Seyyid Derviş'in (1893-1923) ve başkalarının basit ezgilerini çalmaya çalışır. Fazla geçmeden yakalanır ve babasından dayak yer. Büyükbabasının

7. Sanatçının anılan, der. Rifat (tarihsiz) içinde yayımlamıştır. Bkz. s. 18-20.
8. 1984 yazında Los Angeles'ta yapılan bir söyleşiden.

kanununu başkasının çalmasından nefret ettiğini söyleyen Muhammed bunu şöyle açıklar: "Çünkü genel olarak müzisyenler çalgılarının kullanılması ya da ellenmesi konusunda çok hassastır."

Genç Muhammed ciddi bir öğrenci olduğunu yavaş yavaş kanıtlar. Aile dostu Mustafa Bey Rida, çocuğun Kahire Arap Müziği Akademisi'ne gitmesi ve oradaki kanun öğretmeninden ciddi bir şekilde ders alması konusunda büyükbabayı ikna eder, ki akademinin kanun öğretmeni de büyükbabadan başkası değildir. Kendisi de kanun çalan, Akademi'de müzik eğitmeni ve yönetici olarak çalışan ve aynı zamanda büyükbaba el-Akkad'ın eski öğrencisi olan Rida, büyükbabaya şöyle der: "Benim de, oğlunun da saygın müzisyenler olmamıza yardım ettin. Neden torununun da bizimle aynı yolu izlemesine izin vermiyorsun?"

Sonunda, Muhammed'in umut vaat eden bir kanun sanatçısı olarak tam kabulü, simgesel, fakat çok anlamlı bir jestle gerçekleşir. Ömrünün sonlarına doğru büyükbaba (ölümü 1931), Arap Müziği Akademisi'nde yüksek katılımlı bir icrada bulunmuştur. İcranın sonunda yaşlı adam yerinden kalkar ve kanununu genç Muhammed'in kucağına koyar. Bu hareket yaşlı müzisyenin hem emeklilik kararını hem de torununu bir müzisyen ve halef olarak kabul ettiğini gösterir.[9]

Başka bir örnek de uzun yıllar Suriye ve Lübnan'da çalışmış Filistinli bir besteciyle yapılan yayımlanmış bir röportajdan verilebilir. Bu röportajda Riyad el-Bandek'in sanat yaşamının izleri, Beytlehem'deki ilkokuluna, özellikle de Ramallahlı bir kemancı ve müzik meraklısı olan okul müdürünün teşviklerine kadar sürülür. Okul müdürü müzik yeteneği olan öğrencilerden bir koro oluşturmak ister. On bir yaşından küçük olmasına rağmen Riyad da seçilen öğrenciler arasındadır. El-Bandek durumu şöyle anlatır: "Müdürün bize öğrettiği ilahileri ezberleyebilen bir tek ben vardım... Bu yüzden her sabah sınıfa girmeden önce öğrencilere ilahi okumam için müdür beni görevlendirmişti" (Munevver 1989: s. 71).

9. Bu tören torun el-Akkad'ın kanun icralarının bulunduğu bir uzunçalar üzerindeki notlarda da anlatılmıştır. Uzunçalar "El Salam; Mohammad El Akkad, the King of the Kanoon" adıyla New York'ta basılmıştır (El Akkad Records, Stereo RC 412).

Röportajda El-Bandek, o zamanlar müzik sevgisinin bir tür heves olduğunu ve Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvehhâb, Şeyh Ebulula Muhammed ya da başka birinden duyduğu herhangi bir şarkıyı ilk dinleyişte öğrenebildiğini ekler. "Klasik Arap müziği küçüklüğümden beri kanımdaydı, fakat en büyük engel, o zamanlar Beytlehem belediye başkanı olan babamdı," diye anlatır el-Bandek (a.g.y.). Babası, önce eğitiminin geldiğini, ondan sonra ne isterse yapabileceğini Riyad'a kesin bir dille söylemiştir. Ama genç bir delikanlı olan Riyad kendi tutkusunun peşinden gitmeyi seçer. Kudüs'te, zamanın tanınmış besteci ve idarecilerinden Yahya el-Lebâbîdî tarafından yönetilen Filistin Radyo İstasyonu'nda sanatını göstereceği bir çıkış yakalamaya çalışır. Ses sınavından geçip radyo istasyonuna kabul edilen ve radyo çalışanları tarafından büyük bir beğeniyle karşılanan Riyad, bir şarkı besteleyip okur ve bu şarkı radyoda yayınlanır. Genç oğlunun niyetini keşfeden ve şoke olan baba, el-Lebâbîdî'yle temasa geçer. Oğlunun "sanat yolu"nu (*tarîku'l-fen*) izlemesine asla izin vermeyeceğinde ısrar ederek öfkeyle serzenişte bulunur. El-Bandek, ertesi gün radyoya gittiğinde kapı görevlisinin babasının talimatlarına uyarak içeri girmesini engellediğini bugün gibi hatırladığını anlatır. Beytlehem'e döner ve müzik tutkusunu çeşitli yerel müzik salonlarında icrada bulunarak tatmin etmeye çalışır.

El-Bandek'e göre radyo istasyonuna geri dönmesi ve ünlü bir besteci olması bir "mucize" eseridir. 1938'de İngilizler babasını tutuklayıp Yunanistan'a sürmüş, böylelikle genç sanatçı sanatını sürdürmekte tamamen özgür kalmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Beytlehem'e dönüp 1947'de yerel Ulusal Komite'nin başına geçen babası, Riyad'a, iki erkek kardeşinin çoktan katıldığı yeni oluşan silahlı direniş hareketine derhal katılmasını emreder. Babasının verdiği emre uymayı reddeden genç sanatçı Şam'a gider. Burada ismi çoktan kabul görmüş olan sanatçı bu sayede, "Suriye'nin Ümmü Gülsüm'ü" Mary Cibrân gibi zamanın tanınmış vokalistleri için şarkılar bestelediği radyo istasyonunda çalışmaya başlar. (a.g.y.).[10]

10. Mary Cibrân, Arap dünyasının en başarılı şarkıcılarından biridir. Lübnan'ın Beyrut kentinde 1911'de doğmuş, Davud Hüsni ve Zakariyya Ahmed gibi usta sanatçılardan kadim tarab repertuvarını öğrendiği Mısır'a gitmiş ve orada çalışmıştır. Daha sonra da Suriye'de yaşamış ve çalışmıştır. Bkz. ei-Cündi 1954: s. 279-280.

Son örnek, artık Los Angeles'ta yaşayan usta bir *tabla* sanatçısı olan Souhail Kaspar'dır. Her ne kadar ailesinin endişeleriyle mücadele etmek zorunda kalmışsa da Kaspar müziği destekleyen bir ortamda yetişmiştir.[11] 1950'de Orta Lübnan'da küçük bir kasabada doğan Kaspar, müzikle çok ilgili bir ailedendir: Annesi şarkı söyler, babası da ut çalar. Yedi yaşındayken, anne ve babası icrada bulunurken parmaklarıyla masaya vurarak ritim tutan Kaspar'm olağanüstü bir ritim yeteneğine sahip olduğu açıkça görünür hale gelir. Oğlunun yeteneğiyle derinden etkilenen baba, çalması için Souhail'e kilden yapılmış küçük bir davul alır, ama müziğin okula olan ilgisini dağıtmasından da endişelenmektedir. Souhail o zamanları, "Babam davulu benden saklamaya çalışırdı, ama o evden çıkar çıkmaz davulu bulur ve çalmaya başlardım," diye hatırlar. Oğlunun saplantısını görmezden gelmenin imkânsız olduğunu anlayan ve eğer müzikle uğraşacaksa layıkıyla öğrenmesi gerektiğini düşünen baba, oğlunu on üç yaşındayken Halep'teki bir müzik akademisine yazdırır. Suriye kentinde teyzesinin ailesiyle yaşayan Souhail akademide yaklaşık üç yıl eğitim gördükten sonra vurmalı çalgılar dalında diploma alır. Lübnan'a döndükten sonra, aralarında çok ünlü şarkıcı ve çalgıcıların da bulunduğu birçok sanatçıyla icrada bulunur ve profesyonel bir vurmalı çalgılar sanatçısı olarak kendini kabul ettirir.

Tabii ki, bu çeşitli elverişsiz çevresel koşulların yanı sıra, kayda değer istisnalar da mevcuttur. Bazı tarab sanatçıları, çocuklarının müzik işini öğrenip ustalaşmalarını isteyen teşvik edici ebeveynlerden söz eder. 1950'lerde, müzikle yakından ilgili Beyrutlu bir babanın, yetenekli oğullarına felsefesini açıklamak için şu metaforu kullandığı söylenir: "İçinde müzik olmayan bir kafa kesilip atılsa da olur." Oğulları büyüdüğünde son derece başarılı birer amatör tarab çalgıcısı olmuştur.

11. 7 Ekim 1998'de Los Angeles'ta, Kaspar'la (Suheyl Kasbar) yapılan bir röportajdan.

Yukarıda anlatılan öyküler, saplantıyı, mücadeleyi, zaferi ve potansiyel sanatçıların sanat yoluna girerken içinden geçtikleri süreçleri betimlemeleri açısından tipiktir. Daha açık ifade edersek, çok önemli bir fenomeni, yeşermekte olan yeteneğin "keşif" yani *iktişafını* anlatırlar. Tarab icracılarının genellikle diğer icracılar tarafından erken yaşlarda keşfedilişlerine ilişkin anlatacakları en az bir anıları vardır. Keza yaşlı müzisyenler ve müzik erbapları da kendi keşfettikleri kabul görmüş genç sanatçılardan çoğu zaman gururla bahsederler. Keşfedilme süreci genellikle bir hareket noktası oluşturur; rahatsız edici belirsizliklerden, çocuğun yeteneğinin sahici ve umut verici olduğunun tam kabulüne yapılan bir geçişe işaret eder. Keşif, yeşermekte olan sanatçıya uzmanlaşma yolunda rehberlik ederek, kişisel ve ailevi dertlere de son verebilir; ama o zaman bile sanatçı kendisini bekleyen mesleki mücadeleyi ve karşılaşabileceği toplumsal reddi bir türlü aklından çıkaramayabilir. Keşfeden kişi, veya çoğu zaman olduğu gibi kişiler, genellikle kıdemli müzisyenlerdir; yeteneği fark ettikten sonra yetenekli kişiyi kendi kanatları altına alabilir ve bazen de halka tanıtırlar.

Tarab sanatçılarının biyografileri de, sanatçıların kendi anlattıkları hayat hikâyeleri de keşif öyküleriyle doludur. Bu öykülerin en ünlülerinden biri, Abduh el-Hâmûlî'nin ses yeteneğinin XIX. yüzyılda yaşamış bir öğretmen ve rivayete göre çok bencil bir emprezaryo olan Muallim Şaban tarafından keşfedilmesidir.[12] Diğer bir meşhur öykü ise Ümmü Gülsüm'ün ünlü şarkıcı Şeyh Ebulula Muhammed (1878-1927) tarafından keşfedilmesidir. Anlatılanlara göre, şehir dışındaki icralardan birinde kendi şarkılarını söylediğini duyup genç kızla tanışan kıdemli sanatçı o kadar duygulanmıştır ki, gözleri yaşarmıştır. Ümmü Gülsüm'ün Kahire'de şarkı söylemesini ısrarla savunanları coşkuyla desteklemiş ve rivayete göre kızın babasına "Ah, Şeyh İbrahim, kızın burada kalması çok yazık, gerçek bir yeteneğe sahip, o bir hazine" demiştir (Fuad 1976: s. 101-102). Muhammed Abdülvehhâb'ın gençliğinde de bir dizi benzer tesadü-

12. Kâmil 1971: s. 8-9.

fi buluşma gerçekleşmiştir. 1925 dolaylarında ünlü şair Ahmed Şevkî'yle (1868-1932) İskenderiye'de karşılaşması genç sanatçının kariyerinde büyük bir dönüm noktası olmuştur. Şevkî, Abdülvehhâb'ı himayesi altına almış, onu seçkin edebiyat ve siyaset çevreleriyle, Avrupa, özellikle de Fransız kültürüyle tanıştırmıştır. Abdülvehhâb için modern şarkı sözleri yazan Mısırlı şair, genç sanatçıyı yeni ve yenilikçi müzik eserleri yaratması konusunda teşvik etmiştir.[13]

Sanatçının "keşfedilme"si genellikle belli bir eğitim sürecinin yolunu açar. Doğal yeteneğin, sanatsal yeteneğin özü de olsa ham olduğu ve işlenmesi gerektiği düşünülür. Zanaat temelli bir sözcük olan ve "hammadde", "yontulmamış taş" ya da kesilmemiş "kumaş" anlamına gelen *hâme*, yeteneğin işlenmemiş doğal hali için yaygın olarak kullanılır. Yetenekleriyle henüz gereğince ilgilenilmemiş umut vaat eden sanatçılardan ise genellikle *hâmât* ya da "ham yetenek" diye söz edilir. Böyle sanatçılar, örneğin, yeşermekte olan müzik yeteneklerinin keşfedilmesini sağladığına inanılan televizyondaki yetenek gösterilerine çıkabilmektedir.[14] Bu kavram, işlenmemiş, ama işlendiğinde iyi olabilecek ses için de kullanılır. Müzik eğitimi almamış genç bir şarkıcı doğru hâmeye, yani sergilenebilir sanatsal değeri olan bir sese sahip olabilir.

Tıpkı ham bir elmas parçası gibi hâmenin de *sakl*a, yani "cilalanma"ya ihtiyacı vardır. Başka bir deyişle, doğal şarkı söyleme ya da çalgı çalma yeteneğinin işlenmesi, ya da müzisyen jargonunda söylendiği gibi *tanzif* edilmesi, yani "temizlenme"si gerekir. Burada kastedilen, "temizlen[ecek]" malzemenin zaten arzu edilir nitelikte olduğudur. Gereken diğer bir şey ise *tevcih,* yani mesleki "yönlendirme"dir. "Yönlendirme", "cilalama" ya da "temizleme" görevleri, yeteneği keşfeden tarafından yerine getirilebilir ya da en azından başlatılabilir. Fakat çoğu durumda bu görevler birkaç öğretmen ve formel ya da formel olmayan öğrenme şekli içeren uzun süreli bir çabanın parçası olarak gerçekleştirilir.

13. der. Rifat, tarihsiz: s. 64-94.

14. Yaklaşık son yirmi yıldır Lübnan televizyonunda yayınlanan haftalık yetenek programı *Stüdyo el-Fen* buna bir örnektir. Bu program, Lübnan'da çok sayıda amatör ve profesyonel müzisyeni, özelikle şarkıcıları keşfetmesi ve tanıtmasıyla bilinir.

Geleneksel olarak, tarab müziğini öğrenmek doğrudan veya dolaylı olarak dinsel bağlamlarla ilişkili olmuştur. I. Dünya Savaşı'ndan önce çok sayıda Mısırlı şarkıcı ses sanatçılığındaki yeteneklerini sema ayinleriyle geliştirmiştir. Kişinin adının önüne eklenen ve dini bir unvan olan "Şeyh", genellikle bu sanatçıların tasavvuf eğitimi aldıklarını göstermektedir. Osmanlı Türkiyesi müziğinin etkisinde kalmış olan Halep'te de yine tanınmış besteci ve icracıların çoğu Mevlevilerin de aralarında bulunduğu tasavvuf tarikatlarıyla ilişki içindeydi.[15] Abduh el-Hâmûlî ve tarab şarkıcısı, aktör ve Mısır'daki tiyatro hareketinin öncülerinden olan Şeyh Selâme Hicâzî (1852-1917) ise, sesini minarelerden ezan okuyarak eğitmiş olan ünlü şarkıcılara birer örnektir. Ses amplifikasyonu henüz yokken *müezzin*lerin güçlü bir ses geliştirmeleri şarttı; ki bu seküler icralarda da çok değerli bir nitelik kabul edilirdi. Ses sanatçılığında yeterliliğe giden diğer bir geleneksel yol da Kuran okumak olmuştur; çünkü *tecvid*, yani Kuran'ı ezgili bir biçimde ezberden okuma sanatı, düzgün sözceleme ve metin okumaya yönelik belirli kuralların iyice öğrenilmesini, *makam* bilgisinin ve etkili doğaçlama becerilerinin geliştirilmesini gerektirmektedir[16] Bazı cemaatlerde ise öğrenim, başka dini repertuvarlarda, örneğin kilise ayinlerinde ustalaşma yoluyla sağlanmıştır.

Tarab müziği, esasen seküler mesleki yollardan da öğrenilmiştir. Osmanlı döneminde, müzisyenlerin de dahil olduğu çeşitli meslek üyeleri, bağımsız meslek loncalarına bağlıydı. Bu loncalar üyelerine hem koruma sağlıyor, hem de öğrenimlerini ve çalışma biçimlerini yapılandırıyordu. Bu durum, başlıca Yakındoğu kentleri için söz konusuydu. Tarihsel kaynaklar lonca müzisyenlerinin zanaatlarını nasıl öğrendikleri, örneğin öğrenme sürecinin ne kadar sis-

15. Anlatılanlara göre, örneğin XIX. yüzyıl sonlarına doğru Halep'te kırktan fazla tasavvuf tekkesi, yani Sufi ibadet merkezi vardı (aktaran, Bin Zureyl 1969: s. 131). Halep'teki tasavvuf müziğinden doğrudan etkilenenlerden bazıları besteci Omar el-Batş (1885-1950), besteci ve teorisyen Şeyh Ali Derviş (1872-1952) ve ney sanatçısı Abdüllatif en-Nebekî'dir (doğumu 1875). Son iki müzisyenin Mevlevi tarikatıyla ilişkisi olduğu kesindir. (bkz. el-Cündi 1954: s. 284-289, 326-327 ve 328)
16. Bkz. Nelson 1985.

temli olduğu konusunda çok az bilgi veriyor. Ancak genel olarak, zanaatte ustalığın uzun bir usta-çırak ilişkisi içinde yavaş yavaş özümsenerek kazanıldığı ve bu süreç sonunda öğrenciye profesyonel çalışma ehliyetinin bir kabul töreniyle verildiği görülmektedir.[17]

Mısır'da çıraklık eğitimi, I. Dünya Savaşı'ndan önce Arap kentlerinde yaygın olan küçük müzik topluluklarında, *taht*larda toplaşıyordu. Umut vaat eden gençler taht topluluğunu bir öğrenim yeri ve usta icracılar olma yolunda bir atlama tahtası olarak görüyordu. Yaşlı müzisyenlerin anlattıklarına ve eski eserlerde yazanlara göre, acemi erkekler erkek taht müzisyenleri, kadınlar ise *avâlim*, yani kadın icra gruplarına üye kadınlar tarafından eğitiliyordu. Bir çalgıcı, örneğin bir kanun sanatçısı, kabul görmüş profesyonel bir çalgıcı tarafından eğitilirken, ses sanatçıları genellikle tasavvuf eğitimi almış usta şarkıcılar tarafından eğitiliyordu. Örneğin, XIX. yüzyıl ortalarına doğru, Leysî tarikatının ayinlerini yöneten Mısırlı şarkıcı ve besteci Muhammed el-Mukaddem, Kahire'de zamanın birçok şarkıcısına öğretmenlik yapmıştır.[18]

XX. yüzyılda, geleneksel bir müzik eğitimi biçimi olan çıraklık yavaş yavaş çekiciliğini kaybetti. Philip Schuyler Fas müziği üzerine yaptığı araştırmada çıraklık sisteminin çökmesinin kısmen ustalarla çıraklar arasındaki karşılıklı güvenin azalmasından, eski repertuvarların yavaş yavaş unutulmasından, konservatuvar eğitiminin yaygınlaşmasından, eski ve uzun süreli öğretim yöntemlerine olan ilginin yavaş yavaş yok olmasından kaynaklandığını yazar.[19] Kaydedilmiş içeriğinin tekrar tekrar yeniden üretilebilmesini ve böylelikle öğrenilebilmesini sağlaması nedeniyle kullanışlı bir öğretim aracı vazifesi gören plağın ortaya çıkması da bu etmenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Ve tüm bu etmenlere, lonca sisteminin en sonunda çökmesi, Batı'nın kültürel değer ve kurumlarının güçlü etkisi de eklenebilir.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra bazı müzisyenler zanaatlarını öğretmenlerin ya da bazı durumlarda icracı ebeveynlerin veya akra-

17. Osmanlı loncaları hakkında daha fazla bilgi için bkz. der. Von Hammer 1846/1968, Hafız 1971: s. 192, Racy 1983a: s. 159 ve Baer 1964.
18. Kâmil 1971: s. 9.
19. Schuyler 1979: s. 25-27.

baların yanında uzun süre kalarak öğrenmeyi sürdürmüştür. Bu durumda öğrenim yine formel olmayan bir öykünme ve yetiştirilme sürecine dayanmıştır. Ancak geleneksel çıraklık şekilleri genellikle modern ders verme pratiğine yakınlaşmış ve birçok örnekte de yerini modern ders verme pratiğine bırakmıştır. Batı müzik pedagojisinden etkilenen özel öğretmenler, özel dersler ve bazen de Batı notasyonunun kullanıldığı basılı ders kitapları aracılığıyla sistematik eğitim sunmuşlardır. Ayrıca, ut, kanun gibi tarab çalgıları üzerine özel dersler verilen kentlerde, hatta semtlerde, aynı zamanda, yerli ve Batılı öğretmenler Batı müziği dersleri de vermiştir.

Otobiyografik bir romanında Suriyeli modern bir yazar (Mîna 1978), erken yaşlardaki çalgıcı olma çabalarını ve aynı zamanda da çalmayı öğrenirkenki sabırsızlığını anlatır. Bazen oldukça hicivli olan anlatılar, 1940'ların başlarında Şam'da müzikle ilgili göze çarpan tutumları betimler. Ayrıca, iki müzik öğrenme yöntemi, yani düzenli ve ciddi sayılan Batı tarzı ile formel olmayan ve eski moda görünen yerel bir ezberci yaklaşım arasındaki gerilimleri anlatır. Yazar, piyano, ney ve ut çalmayı öğrenme girişimlerinden bahseder, ki hepsi de kısa ömürlü olmuştur. Batı notasyonuyla eğitim veren İtalyan bir öğretmenden keman dersleri almaya başladıktan sonra yazar, yaşlı bir berberle tanışır. Berber, "hakiki Doğu sanatı"nı, yani *el-fennu'ş-şarkiyyi'l-asîl*'i kendisinin öğrettiğini iddia ederek onu bu Avrupalı öğretmenle çalışmaktan caydırmaya ve kendi öğrencisi yapmaya çalışır. Muhtemelen kurgusal olmakla birlikte bu öykü hem geleneksel öğretmenin umutsuzluğunu göstermekte hem de eski Arap müziği öğretme ve dinleme şekillerini karikatürize etmektedir:

> *Peşrev* [enstrümantal bir tür] iyice zihnime işlesin diye *tabla*da bana eşlik eden berberden böylelikle biraz *dolap*, [enstrümantal bir tür] öğrendim. Dersin sonuna doğru, *tahmîle* [enstrümantal bir tür] dediği şeyi öğretecekti. Çalarken omuzlarını titretirdi. Neden böyle yaptığını sordum. "Omuzların titremesi [müzikle] bağdaşmak (*insicam*) içindir... Doğu müziği!; tarab, insicam, nağmeler, bedeni titretir" dedi. Ben de "İtalyan öğretmen müziğin ruhtan, beyinden gelen bir şey olduğunu söyledi bana" dedim. O zaman çalmayı kesti ve bağırdı: "Hayva-

na bak! Neden göbekten gelir de demedi? Temel olan *peşrevi* nasıl öğreneceksin peki? Müzik bedenden gelir... omuzlarını titretmeyi öğren, ama bunu başkalarına söyleme... Ben sana zanaatta ustalığın temellerini (*usulu'l-mihne*) kendi bütünlüğü içinde öğretebilirim." (s. 23-24)

XX. yüzyılda modern konservatuvar eğitiminin yayılmasına da tanık olundu. Yüzyılın ilk birkaç on yılında Kahire ve İskenderiye gibi kentlerde müzik akademileri ortaya çıkmaya başladı. Bugün, neredeyse bütün büyük Arap kentlerinde tipik olarak yerel yönetimler tarafından desteklenen müzik konservatuvarları bulunmaktadır. Bu kurumların genellikle paylaştığı ortak özellikler şöyle sıralanabilir: Biri "Batı" ya da Avrupa müziği, diğeri ise "Şark" ya da Arap müziği öğreten iki bölümlerinin olması; belirli iş günlerinde eğitim verilmesi; uzmanlaşmış bir idari kadronun bulunması; ve öğretmenlerin, öğrencilerin ödediği ve genellikle düşük olan kayıt ücretleriyle değil, hükümetin bağladığı maaşlarla geçiniyor olması.

Bazı açılardan, konservatuvar eğitiminde geleneksel eğitim şekillerinin örnekleri görülür. Birçok konservatuvar öğretmeni, daha önce çıraklar eğitmiş müzisyenlerdir. Öğrenci-öğretmen ilişkisinin sözleşmeye dayanan ve daha az kişisel olan doğasına rağmen, bazı eğitmenler öğrencilerinden hâlâ belli bir sadakat beklemekte ve eski çıraklık pratiğini andıran eğitim yöntemleri uygulamaktadır. Yerli müzik geleneklerine dayanan konservatuvarlar erkeklere ve kadınlara ut, kanun, keman, ney ve rik gibi tarab çalgılarını çalmayı ve bazen de makam analizini ve geleneksel beste formlarını öğretmektedir. Öğrencilere dolap, peşrev ve semai gibi enstrümantal türlerin yanı sıra, özellikle muvaşşah gibi vokal türler de öğretilmekte; bu, geleneksel Arap müzisyenlerinin alması gereken temel müzik eğitimine bir hazırlık olarak görülmektedir.

Souhail Kaspar'ın konservatuvar deneyimi formel öğretimle doğrudan öykünme arasında bir dengeyi temsil eder. 1963'te tabla öğrencisi olarak girdiği Halep'teki devlet müzik ve oyunculuk akademisinde Kaspar, *rik* (küçük def) ve başka vurmalı çalgılar çalan orta yaşlı bir öğretmen olan Muhammed el-Kabbanî ile çalışır. Vurmalı çalgılar öğrencileri hafta içi dört gün ders alırlar. Bunun üç gü-

nü, okul içinde öğrencilere ayrı ayrı ve gruplar halinde verilen derslere ayrılmıştır. Bu derslerde öğrencilere çok sayıda usûl öğretilir ve aynı anda hem çalıp, hem de bu usûllerin kullanıldığı *muvaşşah*ları (Halep kentine özgü bir vokal tür) söylemeleri beklenir. Dört ders gününden birinde ise öğrenciler, müziği katılım yoluyla öğrenmeleri için, kentteki tasavvuf tarikatlarından birinin dergâhına götürülür. Kaspar'ın anlatımıyla, *meşâyih* (şeyhler) bir çember oluşturarak oturur, büyük ahşap defler (*târ*) çalar ve hem muvaşşah türünden hem de tipik olarak çağrı-yanıt kalıbını izleyen diğer türlerden şarkılar söylerdi. Konservatuvar öğrencileri onların çevresinde bir çember oluşturur ve bir yandan tasavvuf icralarında tipik olarak kullanılan büyük ahşap davulları onlar gibi çalıp, diğer yandan da icralarını taklit etmeye çalışırlardı. Dindar erkekler, niteliklerinin mistik icralardaki saygı duygusuyla bağdaşmadığını düşündükleri tabla ve rik gibi seküler çalgıların kullanılmasına karşıydı. Öğrencilere, müzik açısından kendilerini rahat hissettiklerinde çalmaları ve bir usûlü takip edemeyecekleri kadar karmaşık ya da zor bulduklarında çalmayı bırakmaları söylenirdi. Sonuç olarak, sistemli ve çoğu kez de aşırı derecede katı bir sınıf eğitimi alan konservatuvar öğrencisi, dervişlerin ustalaştığı bazı müzik becerilerini de özümseyebiliyordu.[20]

Aynı zamanda, modern konservatuvar kurumu geleneksel müzik öğrenimi yöntemlerinden önemli bir ayrılmayı da temsil eder. Avrupa'nın pedagoji modelinden esinlenilen konservatuvar formatı, öğrenci ile öğretmen ya da öğretmenler arasındaki ilişkileri sınırlama ve resmileştirme eğilimindedir. Ayrıca, Avrupa notasyonu temelinde öğretim yapan Arap müziği konservatuvarının müfredatı; Batı'nın müzik teorilerini, Arap ve Batı solfejini ve bazı durumlarda da klavye tekniği, çokseslilik ve "Arap makamlarının armonizas-

20. Kaspar, *Nâdî Şebâbi'l-Urûba li'l-Funûn ve't-Temsil* adındaki bu akademide verilen eğitimin katılığını vurgular ve hata yapan ya da savsaklık eden öğrencilerin geçici olarak ayrı tutulduğundan, çalgılarıyla mümkün olduğunca çok alıştırma yapmaya ve hatta bazı kalıpları uzun süreler boyunca tekrarlamaya zorlandığından söz eder. Bu arada, Kaspar'ın açıklamalarında dervişlerin hangi tarikattan olduğu belirtilmemiştir. Buradaki bilgiler 1998'de Kaspar'la yapılan aynı röportajdan alınmıştır.

yonu" üzerine dersler içerebilmektedir.[21] Belki de en önemlisi, konservatuvarların esasen önceden bestelenmiş parçalar öğretmesi, doğaçlama becerilerinin geliştirilmesini ise modal pratikler alanına bırakmasıdır. Bu yüzden, ilgisi tümüyle geleneksel tarab icrasına yönelik olan öğrenciler çoğu zaman ya sadece müziği dinleyerek ya da örnek aldıkları müzik insanlarıyla kendi çabalarıyla temasa geçerek tarabın temellerini özümsemeye başladıktan sonra konservatuvara girmektedir.

Ayrıca, bazı tarab sanatçıları konservatuvara hiç gitmemekte, müziği özümsemek için uzun zaman isteyen yöntemlere güvenmektedir. Diğerleri ise, ya aynı anda ya da yaşamlarının farklı dönemlerinde, hem formel hem de formel olmayan öğrenme yöntemlerini izlemektedir. Hem okulda hem de okul dışında eğitim almış pek çok çağdaş sanatçı diğer müzisyenlerle kendi çabalarıyla temas kurarak; plakları ve radyo yayınlarını dinleyerek; bir çalgı için özel ders alarak; özel bir müzik akademisine ya da devlet konservatuvarına giderek; yarı profesyonel bir grupla birlikte şarkı söyleyerek ya da çalgı çalarak; yayımlanmış notalı antolojilerden parçalar öğrenerek; ve akranı müzisyenlerin eleştiri ve övgülerine kulak vererek beceri ve yeteneklerini geliştirmişlerdir. Bundan başka, bilfiil icrada bulunmak da önemli bir öğrenme yolu olarak yerini korumaktadır. - Gece kulüplerinin işi öğrenmek için en iyi yer olduğu, müzisyenlerden sık duyduğum bir şeydir. Lübnanlı bir ney sanatçısı ve gece kulübü emektarının acemi icracılara dediği gibi: "Birkaç yıl kabarede hırpalanmak (*da'k*) sizi iyi bir müzisyen yapar."[22]

Günümüz tarab sanatçıları müzik açısından eklektik de olabilmektedir. Birçoğu Batı müziğine ya epeyce aşinadır ya da hatta bu konuda çok bilgilidir. Aslında, son derece başarılı bazı tarab sanatçıları her iki müzikte de ustadır. Simon Shaheen bunlara bir örnektir. Bir keman ve ut virtüözü olan Simon, Arap müziğinin temellerini, Hayfa'da bir Arap müziği topluluğunu yöneten babası Hikmat Shaheen'den öğrenmiştir. Daha sonra Avrupa sanat müziği üzerine

21. 1970'lerin başında Kahire'de durumun böyle olduğunu öğrendim. Mısırlı müzik eğitimcilerinin makam armonizasyonu dersi verme yönündeki ilgileri muhtemelen takip eden yıllarda da sürmüştür.

22. Sanatçıyla 1980'lerin başında Beyrut'ta yaptığım bir söyleşiden.

formel eğitim almıştır. Öğretmenlik, bestecilik ve icra kariyerini aktif olarak sürdürdüğü New York'ta yaşamakta olan Simon, müzikalitesinin bu iki yanının birbiri üzerine gölge düşürmeden bir arada var olmasını şöyle açıklar: "Aynı resitalde iki müziği de çalabilirim. Kemanımı Batı akordundan Arap akorduna geçirdiğimde, zihnim de buna uygun olarak değişir."[23]

Kendi müzik öğrenimim, en azından II. Dünya Savaşı sonrası, iç savaş öncesi, kozmopolit Lübnan'da büyüyenlerinkinden pek farklı değildir. Aşağıdaki kısa bakışın gösterdiği gibi, tarab deneyimim büyük oranda okul dışı ve çok yönlüydü. Tarab kültürünün teknik, sosyal ve duygusal veçhelerini uzun süreli ve sistemli olmayan yollarla yavaş yavaş özümsedim. Gelişme yıllarımda, esas olarak 1940'ların sonlarından 1960'ların ortalarına kadar, aynı anda üç farklı müzik türünün etkisine maruz kaldım. Bunlardan biri, güney Lübnan'da doğduğum köy olan İblussakî'nin, düğünlerde ve diğer kutlama olaylarında çobanlar, Çingeneler ve yerel çiftçiler tarafından icra edilen halk müziğiydi. Diğeri, büyük ölçüde pan-Arap tarzı kent müziğiydi. Bunları, plakları, radyoda çalan müzikleri ve benden yaşça büyük amatör müzisyenleri dinleyerek öğrendim. Dinlediğim amatör müzisyenler arasında, hepsi de ya ut ya da keman çalan annem ve iki dayım ve bizimle aynı köyden olan son derece yetenekli bir buzuk sanatçısı ve yapımcısı da vardı. Bu arada, özel keman dersleri almak ve plak dinlemek de dahil çok çeşitli yollarla Batı müziğini de deneyimledim. Aslında, evde dinlediğim fonograf plakları arasmda Mısırlı Şeyh Emin Hasaneyn'den kasideler, Muhammed Abdülvehhâb'ın ilk dönem film şarkıları, ünlü tangolar ve senfonik klasikler gibi çok çeşitli parçalar vardı.

Beyrut'ta aldığım müzik eğitimi de yine çok yönlüydü. Beyrut'taki Amerikan Üniversitesi'nde müzik dersleri alarak, kentteki özel akademilerden birinde müzik dersleri alarak ve Lübnan Ulusal Konservatuvarı'nda derslere katılarak batı müziği eğitimime de-

23. 1980'lerin sonunda Maine'de Simon Shaheen'le yaptığım bir söyleşiden. Ayrıca, yaklaşık son yirmi yıl boyunca birlikte pek çok icrada bulunduk. Shaheen, Yakındoğu enstrümantal klasiklerinin sunulduğu *Tûras*'ın da dahil birkaç CD çıkarmıştır. Shaheen'in ut çaldığı, Ali Jihad Racy'nin buzuk çaldığı doğaçlama düetleri içeren *Takâsim* adlı CD, Lyrichord Discs Inc. tarafından çıkarılmıştır.

vam ettim. Bununla birlikte, Arap müziğine ilişkin becerilerim, kabul görmüş yerel sanatçıların doğrudan etkisiyle ve aralarında Beyrut televizyon kanallarının da bulunduğu özel ya da halka açık mekânlarda çeşitli ana akım müzisyenlerle çalarak daha da gelişti.

Tarab kültürünü özümsememi sağlayan, bazıları unutulmaz izlenimler bırakan gayri resmi müzikal rastlantılar olmuştur. 1960'ların başında kardeşim Khaled ile birlikte son derece yetenekli iki arkadaşımızla buluşup sık sık müzik yapardık. Onlar da kardeşti ve biri keman, diğeri ut çalardı. Onların evinde yaptığımız "*jam session*lar"da, kendisi de emekli bir icracı olan yaşlı babaları hep biraz loş ve uzak bir köşede, kel kafası ve kalın beyaz bıyığı arada bir gözümüze ilişmese neredeyse fark edilmeyecek bir şekilde sessizce otururdu. Genç müzisyenler olarak heveslerimizin peşine düşer, aralarında Ümmü Gülsüm'ün güncel şarkılarının Batılılaştırılmış versiyonları da bulunan, zamanın moda parçalarını çalardık. Çalmaya başladıktan kısa bir süre sonra karanlık köşeden gelen bir homurdanma duyardık. Oğullarının söylediğine göre babaları *Kassim*! diyordu, yani "Taksim çalın!" ya da "Doğaçlama yapın!" Babanın, garip bir espri ve saygı karışımıyla kabullendiğimiz isteklerini yerine getirmek için geleneksel makamsal doğaçlamalar çalmaya başlardık. Fakat sonunda modernleştirilmiş yorumlarımıza geri döner, kısa süre sonra da yine o homurdanmayı işitirdik. Bizim için baba, tarab kültürünün cisimleşmiş haliydi. Aynı zamanda, makamsal doğaçlamaların değerini yeniden doğrulayarak, kendi kuşağıyla bizim kuşağımızın müziği arasında bir bağlantı kuruyordu. Onun bu aracı rolü bize eleştirel dinlemeye, spontane yapılan müziğe ve icracıyla dinleyici arasındaki doğrudan etkileşime değer veren bir müzik geleneğine doğrudan erişme imkânı sağlıyordu. Aym zamanda, dolaylı olarak, 1960'larda Beyrut'taki müziğin çok yönlü doğası hakkında da bir yorum sağlıyordu.

C. MÜZİSYEN JARGONU

Geleneksel müzik jargonu, tarab öğrenme sürecine ilişkin kavrayışlar sağlar ve bir meslek grubu olarak tarab müzisyenlerine ışık tutar. Eski Ilonca kültürünü anımsatan, görünüşe göre de orada kök salmış olan jargon zanaat temellidir ve esasen müziği bir tür el emeği olarak gösterir. Örneğin, "iş" anlamına gelen, fakat özellikle profesyonel bağlamlarda müzik icra etmek anlamına gelen *şugul* gibi tabirler içerir. *Yimsuk âle,* yani "bir alet taşımak" tabiri, "bir enstrüman çalmak" anlamına da gelebilmektedir ve özellikle daha az resmi olan veya başkasının yerine "idareten" yapılan bir icrada ya da icracının çalınan çalgıda fazla becerikli olmadığı durumlarda, örneğin uzmanlığı dışındaki bir çalgıyı çalması istendiğinde kullanılmaktadır. *Fiha şuğul,* yani "bunda iş var", ince işçiliğe sahip bir müzik parçası için kullanılır. *Nâzif* tam olarak "temiz" anlamına gelir ve bir müzik parçasının kusursuz yorumunu betimler. Jargon, çalgıcıları da yapılan işin tam anlamıyla mekanik yönüne ya da çalışma aletlerinin kendisine işaret eden, zanaatla ilgili tabirlerle tanımlar; örneğin, rik çalana *rekkâk*, kanun çalana *kanunci*, ney çalana *nâyâtî* denir. Bu tabirlerdeki sonekler, genel olarak el emeğiyle çalışanlardan söz ederken sözcüklerin sonuna getirilen eklerle aynıdır.

Müzik ile konuşma arasındaki tarihsel bir bağıntıyı yansıtabilen kullanımlar da vardır. Örneğin şarkı söyleme için, tam olarak "söylemek" anlamına gelen *kavl* sözcüğü kullanılır. Keza, "bir şarkıdan kısa bir pasaj söyleme" için kullanılan *yekûl cümle*, kelimenin gerçek anlamında, "bir cümle söylemek" anlamına gelir.[24] Mesleğe yönelik sözcükler olan *mutrib* (erkek şarkıcı) ve *mutribe* (kadın şarkıcı), profesyonel icracılar tarafından tercih edilir. Bu iki tabir, müzisyen olmayanlar tarafından profesyonel sanatçılarla alay etmek ya da onları klişeleştirmek için kullanılabilse de, "bilgili" ya da mesleğinde kabul görmüş tarab şarkıcısının hakkıyla onaylandığını ima eder.

24. Ayrıca, diğer Yakındoğu geleneklerinde de şarkı-konuşma ilişkisi hâkimdir. Örneğin Irak'ta, *kâri* "okuyan" ya da "ezberden okuyan kişi" anlamına gelir ve Irak makam geleneğinde şarkıcılar için kullanılır. Bu, hem okuma hem de şarkı söyleme anlamına gelen Farsça *hânden* terimini akla getiren bir kullanımdır.

Aslında, tam çevirisi sırasıyla "erkek şarkıcı" ve "kadın şarkıcı" olan ve genellikle daha az bilgili ya da insanları eğlendiren sıradan müzisyenleri çağrıştıran *muganni* ve *muganniye* gibi kırıcı olabilen unvanlara tercih edilirler.[25]

Müzik jargonu, profesyonel tarab cemaati içindeki birliği sağlamlaştırır. Aynı zamanda, birbirinden ayrı, fakat yine de karşılıklı olarak birbirine bağımlı iki grup olan müzisyenler ile genel seyirci arasında simgesel sınırlar çizer. Mesleki dili kullanan icracı, mesleğin içinden biri olarak statüsünü pekiştirir. Gündelik dili kullanan, yani müziğe tepkisini "güzel", "hoş", "bütün gece dinleyebilirim" gibi romantik ya da duygusal ifadelerle gösteren bir kişiyi ise müzisyenler mesleki açıdan tehdit edici olmayan, fakat dışarıdan biri olarak ve, daha olumlu bir yaklaşımla, sadık bir izleyici ya da destekçi olarak görebilir. Yeri gelmişken belirtelim ki, taraba gönül vermiş müzisyenler, müziğe yönelik sözel ya da bu bapta, fiziksel tepkilerinde sakıngan olma eğilimindedir; tabi eğer bu tepkiler amatör bir müzisyeni teşvik etmek için nezaketen sergilenmiyorsa. Açıkça sergilenen el kol hareketlerinin genellikle ehil dinleyicilerin ayrıcalığı olması, tarab alıcısı ile tarab sağlayıcısını birbirinden ayırabilmektedir.

Ancak, son birkaç on yıl içinde müzik jargonu tutarlığından ve geçerliğinden çok şey kaybetmiştir. Çeşitli grup-içi tabirlere genç müzisyenlerin hepsi alışkın ya da aşina görünmemektedir. Dahası, makamsal basamaklara verilen Farsça ya da Arapça isimler gibi yerli teorik terimler ile Batı terminolojisi, örneğin Avrupa'da kullanılan nota isimleri artık birbirine karışmıştır. Her yerde bulunan ses amplifikasyonu ve kayıt teknolojisiyle yayılan "bas", "tiz", "reverb" ve "eko" gibi terimler de vazgeçilmez hale gelmektedir.

25. Bu ve diğer müzik tabirleri ve bu tabirlerin yananlamları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1986.

Tarab kültüründe sanatçılık, uygun bir sosyalleşmeyle işlenmelidir. İdeal olarak, icracıların ve dinleyicilerin, kabaca "görgü kuralları" veya "davranış kuralları" olarak çevirebileceğimiz *adab*a (tekili, *edeb*) uymaları beklenir. Arzu edilen davranış tarzını gösteren ve ahlâki ya da mesleki erdemleri vurgulayan *adab*, çeşitli mesleki ve dini gruplarla, özellikle tasavvuf tarikatlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Tasavvufta *adab*, örneğin sema ve vecdle ilgili davranış kurallarını belirlemiştir.[26] Müzik adabı ise hem müzisyenlere hem de dinleyicilere yöneliktir.

Müzisyenler

Toplumsal açıdan uygun müzisyen nosyonunun derin tarihsel kökleri vardır. Abbasi döneminde saray şarkıcısından, onu mükemmel bir arkadaş yapacak niteliklere sahip olması beklenirdi. George Sawa, el-İsfahânî'nin *Kitabu'l-Egânî* adlı eserine dayanarak, böyle bir sanatçının bir *nedim* ya da "yakın arkadaş" olarak görüldüğüne işaret eder. Saray müzisyeni çoğu zaman hükümdarını veya hamisini eğlendirir, hayatın çeşitli yönleri hakkında onu eğitir. Bu yüzden bilgili, munis ve eğlenceli olmalıdır.[27]

İcracıların davranışlarına duyulan ilgi daha sonra, Mısır'da Muhammed Şihabuddin (1795-1857) tarafından XIX. yüzyılda müzik üzerine yazılmış bir incelemede dile getirilmiş, bunu XX. yüzyıl başlarında el-Hulâî'nin Arap müziği üzerine yazdığı çok kapsamlı kitabın bu konuyu ele alan bir bölümü izlemiştir.[28] Kitabında

26. Bu gibi tasavvuf kuralları için bkz. Gazali "Kitab Âdâbus-semâ' ve'l-Vecd" (Dinleme ve Vecd Adabı, tarihsiz, s. 236-269; ve es-Suhreverdî'nin, Milson 1975 içindeki, *Kitabu'l-Muridîn* (Müridin Kitabı). Mısır'daki *Şazeliyye-Hamidiyye* tarikatının kurucusu Selâme ibn Hasan Selâme'nin (doğumu 1867) daha yeni bir yorumu için bkz. Gilsenan 1973: s. 208-241.

27. Sawa 1989: s. 119.

28. El-Hulâî'nin kitabında bu konuyu ele alan bölümün başlığı. "Fasl fi Âdâbi'l-muganni ve's-sâmi'"dir (Şarkı söyleme ve Dinleme Adabı) (1904 dolayları, s. 78-83). Burada ve kitabının diğer kısımlarında el-Hulâî antik ve ortaçağ kaynaklarından bolca yararlanmıştır. Aynı zamanda, Şihabuddin'in daha erken dönemdeki kitabında geçen *âdâbu'n-nedim*, yani "nedimlik adabı" tartışmalarına da başvur-

el-Hulâî, müzisyen ve dinleyicilerin ahlâki açıdan içler acısı diye tanımladığı davranışlarını eleştirmiştir. Kendi döneminde ve öncesinde eğlence mesleğindeki kişilere Mısır halkı tarafından kötü gözle bakılmasından yakınmıştır. Bu durum, yetmiş yıl kadar önce Edward Lane tarafından da yer yer ayrıntılı bir şekilde gözlenmiştir. Mısırlı yazar, ayrıca, müzisyenlerde ve dinleyicilerde bulunması arzu edilen toplumsal, ahlâki ve müzikal niteliklerin neler olduğu konusundaki düşüncelerini de ana hatlarıyla belirtmiştir. Nefret ettiği özellikler arasında, müzisyenlerin mesleki kıskançlıkları ve sarhoşluğun özellikle (şarap veya alkol için kullanılan genel bir isim olan *sahbâ'* sözcüğünden türetilerek) *sahbaciyye* diye anılan bir grup icracı arasında yaygın oluşu vardır. Yazar, *kahâvi'l-haşiş* yani haşiş kahvehanelerinde insanları eğlendirenleri de bilhassa kabalıkları ve müzik sanatının ilkeleri konusundaki cehaletleri yüzünden paylar. El-Hulâî bestecilerin, diğer şeylerin yanı sıra, (geleneksel beste türleri olan) *muvaşşah*ları, *beste*leri ve *edvar*ları türlü makamlarla kullanmayı öğrenmelerini, usûllerini iyi bilmelerini ve *ecnebiler*in, yani Batılı yabancıların bestelerini takdir etmeyi öğrenmelerini ister ve şöyle der: "Bu sayede, kendi müziklerinde neyin iyi, neyin kötü olduğunu söyleyebilirler." (1904 dolayları: s. 81)

Modern tarab kültürü, icracılarla ilgili olarak da benzer idealler barındırır. Müzisyenler bu idealleri kitaplardan ve kılavuzlardan değil, uzun süreli toplumsallaşma süreçleri içinde öğrenmektedir. Günümüzde böyle olduğu açıktır ve muhtemelen el-Hulâî'nin zamanında da böyle idi. Bunun yanında, bu standartlar her yerde izlenmemiş ya da uygulanmamış olabilir ve pekâlâ istisnalar da bulunabilir. Gerçekte bu kurallar her zaman daha az yaygın, ama idealleştirilmiş bir terbiyeyi resmetmiş olabilir. Yine de, daha genel bir dünya görüşünün; tarab kültürünü karakterize eden görüş, gerilim ve çelişkileri açıklayan ve kural koymaya yönelik olan davranışsal ve ahlâki bir ideolojinin bir parçası olarak incelenebilir.

Çağdaş seyirciler ya da daha açık ifade edersek, ideal düşünce yapısına sahip dinleyiciler, sanatçılarla ilgili çeşitli ölçütler benim-

muştur. El-Hulâî'nin kitabının Selâme'nin kendi tasavvuf kitabını derlediği zaman çıkmış olması dikkat çekicidir.

semiştir. Görsel çekicilik önemlidir. Zarafet ve tarz, Muhammed Abdülvehhâb gibi önde gelen şarkıcıların ve sinema yıldızlarının kariyerinde kayda değer bir rol oynamıştır. Müzisyen sohbetlerinde iyi davranışlar sık sık övülürken, kötü davranışlar da eleştirilir. Para konusundaki açgözlülükten ve sanatçıların birbirlerine karşı fiyat kırma girişimlerinden sıklıkla yakınılır. Çeşitli toplantılarda, *el-musika ahlak*, "müzik ahlâktır" ve *el-fennân lâzim yekûn mu'eddeb*, "sanatçı ahlâklı olmalıdır" ya da "terbiyeli olmalıdır" gibi ibareler sık sık duyulur. İyi bir mutribin *azîzu'n-nefs*, yani "yüksek ahlâklı" ya da "ağırbaşlı" ve *muhâfız ala kerâmtu*, yani "itibarını koruyan" olması gerektiği; ahlâksız bir sanatçının ise *ihâne lil-fen*, yani "sanata ihanet" ettiği söylenir.

Aynı şekilde, cömertlik ve bencil olmamak da son derece övgüye değerdir. Gerçekten de, aldıkları paraları insani amaçlara bağışlayan ya da bu paralarla yoksul müzisyen arkadaşlarını destekleyen şarkıcılar hakkında pek çok öykü anlatılır. Her ne kadar birçok ünlü tarab şarkıcısı maddiyatçı tutkularıyla tanınsa da, pintilik veya eli sıkılık *(bahîl)* da sanat çevrelerinde sanatçıya kötü bir ün kazandırır. Bir başka yaygın ve sıklıkla övülen özellik ise nüktedanlıktır. Modern sanatçılar, özellikle çalgıcılar mizaha genellikle büyük bir düşkünlük gösterirler ve geniş bir fıkra repertuvarına sahiptirler. Tıpkı jargon gibi fıkra anlatmak da aynı müzik topluluğunun üyeleri ve genel olarak da müzisyenler arasında birleştirici bir işlev görebilmektedir. Bazen müzisyenler dindarlıkları, ağırbaşlı davranışları nedeniyle de yüceltilirler. Yaşlıca bir hayranına göre, XX. yüzyıl başlarının kanun sanatçısı (Büyük) Muhammed el-Akkad o kadar muhafazakârmış ki, seyirciler arasında bir kadın gördüğünde genelikle rahatsız olurmuş.[29] Pek çok sanatçı yaşamlarının ileriki dönemlerinde daha da dindarlaşır ve artan dindarlıkları müzikten nefret etmelerine ve sonunda da müziği, en azından meslek olarak icra etmeyi bırakmalarına neden olur.

Dinleyiciyle iyi bir ahenk içinde olmak da müzikle ilgili erdemler arasındadır. Örneğin şarkıcı, "mutrib" sözcüğünün de açık bir biçimde ifade ettiği gibi, rolünün dinleyiciyi memnun etmek ve ona

29. Mahmud Refet'le 1972 yılında Kahire'de yapılan bir söyleşiden.

tarabı sunmak olduğunu anlamalıdır. Müzisyenlerin davranışları ve konuşma şekilleri, roller arasındaki belli bir hiyerarşiyi ortaya koyar. Hiyerarşide genellikle hamiler en üst sırada yer alırlar; ardından konukları, özellikle toplumsal ya da ekonomik mevkisiyle sivrilenler gelir. Ama icracıların dikkati açıkça olmasa da neredeyse tamamen ehil dinleyiciler üzerinde toplanır. İcra toplulukları içinde genellikle en yüksek ücreti alan kişi olan mutrib, dinleyicilerle iletişim kurma veya icranın içeriğini bütün dinleyenleri memnun edecek şekilde biçimlendirme ayrıcalığına ve sorumluluğuna sahiptir.

Yukarıda anılan sosyal hiyerarşiye rağmen tarab müzisyenleri dinleyici ve hamilerin isteklerini her zaman yerine getirmeyebilir. Dinleyicilerden biri ünlü bir mutribden rakip bir müzisyene ya da kendisi kadar ünlü olmayan bir şarkıcıya ait, veya kendi üslubuyla hiç ilgisi olmayan bir şarkı söylemesini isterse mutrib buna içerleyebilir. Örneğin, siyasi açıdan nüfuzlu fakat müzik açısından bilgisiz biri kendisinden Ümmü Gülsüm'ün son gözde şarkılarından birini söylemesini istediğinde tanınmış bir Suriyeli şarkıcı, sadece kendi *levn*inde, yani "tarz"mda (tam çevirisi, renginde) olan şarkıları söylediğini belirterek bu ricayı kibarca geri çevirmiş ve bu davranışıyla bazı müzisyenlerin büyük saygısını kazanmıştır. Başarılı müzisyenler, sadece kendi zevkleri için icrada bulunduklarını göstermek ve pek itibarlı olmayan yerlerde icrada bulunmayı reddettiklerinde buna gerekçe göstermek için, "amatör" ya da *huvât* olduklarım da ilan edebilmektedir.

Belli sanatçılar taklit edilecek ve hayran olunacak örnek kişiler olarak görülmüştür. Ortaçağ bu türden pek çok örnekle doludur. Son yüz elli yıl içinde yine bu şekilde görülen son derece çekici birçok kişilik olmuştur. Hakkındaki yazılarda en çok övgüyle bahsedilen, tanınmış müzisyen Mısırlı Abduh el-Hâmûlî'dir.[30] Müzik tarihçilerinin tanımlamalarına göre Abduh, beyefendi müzisyen profiline tam olarak uyuyordu. Kişisel vasıfları, iyi bir ortamda yaşamış olması ve sahip olduğu müzik yeteneği, onu kendinden sonraki kuşaklar için efsanevi bir figür haline getirmiştir. Anlatılanlara göre

30. El-Hâmûlî'yle ilgili eserler için bkz. el-Hulâî 1904 dolayları, Rizk 1936 dolayları ve 1938 dolayları, Mensî 1965, el-Cündi 1984 ve Kâmil 1971.



Mısırlı şarkıcı Abduh el-Hâmûlî (1841-1901). (Kaynak, el-Hulâî: 1904 dolayları.)

Abduh, Hidiv İsmail'in (Mısır Valisi, 1863-1879) saraydaki en yakın arkadaşı olmuş, İstanbul'a yaptığı bazı resmi ziyaretlerde ona eşlik etmiş ve rivayete göre Osmanlı Sultanının huzurunda şarkı söylemiştir. Karizma ve fiziksel çekicilik sahibi Abduh genellikle geleneksel fes veya başlık takar, modaya uygun modern Batı tarzı kıyafetler giyer. Hidiv'in artık Abduh'la evli olan ünlü kadın şarkıcı Elmas'ın sarayda şarkı söylemesi konusundaki ısrarına karşı direnecek kadar dindar, muhafazakâr ve izzetinefis sahibidir. Dahası, cömert, nazik ve müzisyen dostlarına karşı destekleyicidir. Doğuştan gelen olağanüstü bir müzik yeteneğine, seyirciler üzerinde muazzam bir duygusal etki bırakan güçlü bir sese sahiptir. Hem düzinelerce devrle itibarını artırmış üretken bir besteci hem de Arap müziğine yeni makamlar kazandırmış bir yenilikçidir. Ayrıca, Ahmed Şevkî, Halîl Mitrân ve başkalarının yazdığı mersiye tarzındaki birçok düzyazı ve şiire konu olmuş;[31] Kahire'nin caddelerinden birine onun adı verilmiştir.[32]

Benzer nitelikler daha yakın zamandan sanatçıları da öne çıkarmıştır. Ümmü Gülsüm üzerine yaptığı kapsamlı araştırmada Mısırlı yazar Nimet Fuad, sanatçının mesleğindeki başarısını müzisyenliği kadar, olağanüstü kişiliğine de yorar. Yazara göre Ümmü Gülsüm halkın karşısına çıktığında, kadınlar için bir iyi ahlâk örneği olmuştur. Bir kadın olarak, muhafazakâr dini geçmişi, yansıttığı iffet ve ailesi tarafından tam bir koruma altında tutulması, ona büyük saygı kazandırmıştır. Nimet Fuad şöyle yazar: "Şarkı söylemek için ayağa kalktığında, önünde 'Dokunma!' yazan görünmez bir yazı dururdu" (Fuad 1976: s. 174). Bilgili ve kültürlü, zarif ve sanatına sadıktı; bu özellikleri onu, rivayet olunduğuna göre, "şarkı söyleyecek havada olmadığı" ya da izleyicilerin sayısı çok az olduğu için gelenlere bilet paralarını sık sık geri ödeten kadın şarkıcı Münire Mehdiye'den (ölümü 1965) ayırırdı. Büyük besteci ve şarkı sözü yazarları ile çalışmış olan Ümmü Gülsüm aynı zamanda, çeşitli ulusal davalara verdiği destekle ve olağanüstü nüktedanlığıyla da tanınırdı.

31. Bu mersiyelerden bazılarını Rizk 1936 dolaylarında bulabilirsiniz.
32. Kâmil 1971: s. 44.

İyi dinleyicilerden oluşan bir kadro oluşturma fikrine müzisyenler de, müzik eleştirmenleri de ilgi duymuştur. XX. yüzyıl başlarında el-Hulâî, seyircinin müzisyenlerin gereksinimlerinden, icrada bulunurken neler hissettiklerinden ve icraları için en iyi şartların neler olduğundan haberdar olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu bilginin ancak iyi dinleme alışkanlıklarıyla ve müziğe, müzisyenlere yönelik pozitif bir bakış açısıyla birleştiğinde faydalı olduğunun da altını çizmiştir.

Daha açık ifade edersek, dinleyicilerin istedikleri şarkıların adlarını bağırarak icrayı kesintiye uğratmaktan sakınmaları istenmiştir. El-Hulâî bunu şöyle açıklar: Müzisyen icra ettiği makama tam bir uyum sağladığında bariz bir saltana hali, yani makam kaynaklı - esrime hali söz konusudur. Bu yüzden, istekte bulunulmak uygun bir davranış değildir, özellikle de istenen parça farklı bir makamdaysa. Yazara göre istekler çalgılar akort edilmeden önce yapılmalıdır.[33] El-Hulâî, şarkıcının herkesin isteğini yerine getirmeye zamanı olmadığını ve dahası, "kendisi tarabın etkisi altında değilse başkalarına da tarab aşılayamayacağını" ekler (1904 dolayları: s. 83). Ayrıca, sahte tavırları da eleştirir. Dinleyiciler "makam biliminin temellerini" biliyormuş gibi davranmaktan sakınmalıdır: Örneğin, gerçekte söz konusu kısım ırak makamında olmasına rağmen, "Lütfen çargâh makamındaki kısmı tekrarlayın" dememelidirler (1904 dolayları: s. 83). El-Hulâî, tamamen sahte bir müzikten keyif alıyor görüntüsü çizen dinleyicilere de karşı çıkar. Bu tutumu, Gazali'nin samimi olmayan bir esriklik sergileyenlere karşı duyduğu hoşnutsuzluğu hatırlatır.

El-Hulâî dinleyicilerin sarhoş olmasını, kötü şiirlerle icrayı bölen "vasat şairler"in görgüsüzlüğünü, "halkımızın şaka (*tenkit*) dediği" küfür ve alay düellolarını, sadece giysilerini, mücevherlerini sergilemek ya da kadınların mahremiyetleri içinde görülebileceği

33. El-Hulâî'nin zamanında kanunun mandalları yoktu ve icra edilecek makama göre önceden akort edilmesi gerekirdi. Bu yüzden icra sırasında yeni bir makama geçmek teknik açıdan güçtü. Kanun ve akort edilmesi hakkında daha fazla bilgiyi, 4. bölümde perde üzerine yapılan tartışmalarda bulabilirsiniz.

pencereleri dikizlemek için gelenleri ve örneğin, "yerli yersiz her yarım saatte bir şarkıcıya "ah" çekerek rahatsızlık verenler"i de esefle karşılar (1904 dolayları: s. 84). Oysa ki, dinleyicinin, yazarın iddiasına göre, icracının duygularını dikkate alma ve sevecen onay sözcükleriyle onu uygun ruh haline sokma yükümlülüğü vardır. "Allah'ın [o anda] izin verdiği ölçüde tarab yaratması için şarkıcıya uygun mizacı ve rahatlık duygusunu veren budur." (1904 dolayları: s. 83)

Seyirciye ilişkin modern eleştiriler, el-Hulâî'nin ana hatlarıyla belirttiklerinden çok farklı değildir. Hamilerin müzisyenlere aldırmazlığından ya da saygısızlığından veya emeklerinin karşılığını vermekteki gönülsüzlüğünden sıklıkla yakınılır. Müzik yapmanın gerektirdikleri konusundaki genel cehaletten de şikâyet edilir. Duygu yüklü bir müziğin üretilebileceği bir ortam oluşması için dinleyicilerin icracıların gereksinimlerini daha iyi anlamaları gerektiği, müzisyen çevrelerinde sık sık dile getirilir. Çoğunlukla, gerçekten etkin bir icracı-dinleyici iletişiminin eksikliğinden ve iki uçtan birinin hâkimiyetinden söz edilir: Bunlardan biri (pek çok müzisyene göre tarabın en büyük düşmanı olan) hissizlik, diğeri ise genellikle sarhoşluk, dans etme, el çırpma, mutrible birlikte yüksek sesle şarkı söyleme, hassas bir süreç olan icrayı kesintiye uğratabilecek ve icrayı daha incelikli bir düzeyde dinlemek isteyenleri rahatsız edebilecek maskaralıklarla kendini gösteren aşırı heyecanlanmadır. Bir keresinde, Lübnanlı ünlü bir kemancıya neden artık seyirci önünde taksim çalmadığını, daha çok insanların dans ettiği canlı, popüler ezgilerden oluşan potpuriler çaldığını sormuştum. Ünlü kemancının verdiği yanıt, taksim çaldığı eski günlerde insanların dikkatle dinleyip ağladıkları, ama artık "ayaklarıyla dinledikleri" olmuştu.[34] Mısırlı bir müzik erbabı ise Ümmü Gülsüm'ün Kuzey Afrika'da bir yerde şarkı söylediğinde dinleyicisinden ötürü duyduğu hayal kırıklığını anlatmıştı. Anlatılanlara göre Ümmü Gülsüm, müzik açısından bakıldığında hiç de lüzumu olmayan zamanlarda patlayıveren çığlık ve ıslıklardan dinleyicinin genel olarak "ne olup bittiğinden bihaber" olduğunu hemen anlamıştı. Aynı dinleyiciler, bu tür tepki-

34. 1980'lerin başında Los Angeles'ta yapılan bir arkadaş sohbetinden.

lerin müzikal ve duygusal açıdan tam da yerinde olacağı zamanlarda, örneğin güçlü bir kadansı takip eden bir doruk noktasında dikkate değer hiçbir tepki göstermemişti.[35] Bu anlatılanlardan da anlaşıldığı üzere doğru dinleme hem samimi, hem de idiyomatik açıdan uygun tepkiler sergilenmesini gerektirmektedir.

Halk sanatçıları olarak icracıların kendi-imgeleri belli bir ikilik içerebilmektedir. Bu ikilik, Arap müziğinin popüler yönelimli yeni tarzların hâkimiyeti altına girdiği son birkaç on yılda en belirgin halini almıştır. Tipik olarak halkın müzikteki ortak paydasına genellikle uyum sağlayan, fakat bir yandan da "istedikleri şey bu", "bugünlerde bu gidiyor (*mâşî*)" ya da "piyasanın (*es-sûk*) isteklerini karşılamalıyız" gibi şeyler söyleyen tarab müzisyenleri iki ayrı dünyada yaşama eğilimine girmektedir: Bir yanda sanatı icra etmenin gerektirdikleri şeklinde algılanabilecek şeyin belirlediği mesleki gerçeklik dünyası ve diğer yanda ideal ya da hayal edilen müzisyenlik dünyası. İkinci dünyada yaşamanın yolu ise biraz başkalarının unutulmaz geçmiş deneyimlerinden, biraz sohbetlerden, anılardan ve zaman zaman da aynı sanatsal bakış açısını paylaşan diğer müzisyen arkadaşlarla birlikte yapılan *jam session*lardan geçmektedir.

E. SAMMİ'A

Konuşma dilinde kullanılan *sammi'a* (tekili *sammi'*) sözcüğü, tarab müziğine gönül vermiş dinleyicilere işaret eder ve tam olarak, iyi dinleyen anlamına gelir.[36] "Duymak" ya da "dinlemek" anlamına gelen *semi'a* fiilinden türetilmiş olan bu isim, genel olarak Arap ve Yakındoğu uygarlıklarında dinlemenin simgesel öneminin altını çizer. Müzisyenler dinleyicileri genellikle dilsel ve kavramsal açıdan dinlemeyle ilişkili ifadelerle överler. "*Biyisma'û*" yani "dinlerler" ve "*biyisma' kuvayyis*" yani "iyi dinlerler", bu ifadelerden ikisidir.

35. Doha, Katar'da 1988'de yapılan bir arkadaş sohbetinden.
36. Sammi' sözcüğünün dişil hali sammi'adır, ki bu aynı zamanda sözcüğün cinsiyet belirtmeyen çoğul halidir.

İyi bir dinleyici bir müzisyenden icrada bulunmasını rica etmek için de yine dinlemeyle ilişkili ifadeler kullanabilmektedir. Bunlardan bazıları, "izin ver duyalım" ya da "kulaklarımızı şenlendir" gibi bir anlama gelen "*semmi'nâ*"; ve her ikisi de "hepimiz dinliyoruz" ya da "dikkatle dinlemeye hazırız" anlamlarına gelen "*kullinâ samiîn*" ya da "*kullinâ sema'*" ifadeleridir. Müzisyen jargonunun bir parçası olarak sammi'a kavramı, müzisyen sohbetlerinde sık sık duyulur ve tarab kültürü içindeki en önemli varlıklardan birini temsil eder.

Tiyatrolar, radyo istasyonları ve plak şirketleri tarab yapmak için gereken ekonomik zemini sağlarken, sammi'a da tarab sanatçılığının sanatsal ve duygusal yaşam bağını oluşturur. Seyircinin geri kalanıyla arasındaki çizgi her zaman çok net olmasa da, sammi'a genellikle bazı ayırt edilebilir özelliklere sahiptir. Tarab seyircisi içinde genellikle bir azınlıktırlar. Küçük bir müzik toplantısında değerli bir grup olarak kümeleşmiş ya da halka açık icralardaki geniş seyirci kitlesi içine bireyler ya da küçük "grupçuklar" olarak "rasgele dağılmış" olabilirler. Sammi'ayı oluşturan bireyler farklı toplumsal arka planlardan gelmiş olabilir ve bazıları amatör icracılar da olabilir. Bununla birlikte, ortak ilgi ve benzer müzik bilgisi düzeyleri açısından sammi'a, bir tasavvuf tarikatını ya da Sufi kardeşliğini andıran bir dayanışma grubu olarak görülebilir.

Bir sammi'nin özel bir dinleme yeteneği olduğuna inanılır; çok fazla müzik dinlemekle ve buna uygun bir terbiye almakla, yani cilalamayla geliştirilmiş bir yetidir bu. Müziği duyumsamaya ve müziğe duygusal olarak yanıt vermeye doğuştan istidatı olduğu düşünülür, ki bu özellik el-Hulâî'nin bilge ve bebekler hakkındaki daha önce naklettiğimiz anekdotunda simgesel olarak betimlenmiştir. Sammi'nin dinleme konusundaki su götürmez yatkınlığına bir örnek de, genç bir Lübnanlının iş ortağıyla Mısır'a yaptığı iş gezileriyle ilgili bana anlattıklarında gizlidir. Genç Lübnanlı, ne zaman Kahire'deki Tahrir Meydanı'na gitseler, hoparlörlerden ezan okunduğunda durup dikkatle dinlediğini, çünkü bunun onu büsbütün dönüştüren bir deneyim olduğunu söylemiş ve eklemişti: "Ama ikimiz de aynı kültürden geliyor olmamıza rağmen iş ortağım ezana büsbütün kayıtsızdı ve hiç durmazdı. Genellikle onu tamamen gözden

kaybeder, kendimi tek başıma yürürken bulurdum."[37]

Sammi'a genellikle müzik açısından bilgilidir. Örneğin birçoğu, başlıca icra türlerine bütünüyle aşinadır ve müzisyenlerin yaptığı teknik manevralarla yakından ilgilenir. Oysa sahip oldukları bilginin çoğu teorik değil, sezgiseldir ve icrada bulunmayanların farklı makamları isimleriyle bilmesi güçtür. Ayrıca, sammi'anın dinleme ve hissetme yeteneğini, kültürel olarak yerleşmiş bir jestler, yüz ifadeleri, beden dili ve nidalar dağarı açıkça göstermektedir. Tüm bunlar, içtenlikle hissettikleri tarab duygularını ifade etmektedir.

Bu çerçevede sammi'a müzik bilgisini pratiğe döker. Sahip oldukları bilgi, anlamlı icracı-dinleyici etkileşimlerinin temelini oluşturur ve hem müzik açısından kendi beklentilerini yükseltir hem de sanatçıyı daha iyi olmaya sevk eder. Halepli ünlü şarkıcı Sabah Fahrî (doğumu 1933) bana bilgili dinleyici ile icra sanatçısı arasındaki on yıllar önceki ilişkiyi tarif ederken, tarabla ilgili sohbetlerde çokça işitilen ve "dikkatle ve sağgörüyle izleme" anlamına gelen *muhasebe* tabirini kullanmıştır.[38] Uygun bir şekilde iletilen jestler aracılığıyla *muhasebe* yapan bir dinleyicinin, hem müzikle bağ kurmuş olduğu, hem esrimeyi yaşadığı düşünülür.

Ayrıca, sanatçının icra sırasındaki akli ve duygusal gereksinimlerinin farkında olan sammi' şarkı istemekten kaçınabilir ya da isteklerini müzik açısından elverişli zamanlarda nazikçe seslendirebilir. Mısır'da eğitim görmüş Tunuslu kadın şarkıcı Uleyye et-Tunisiyye'yi şereflendirmek amacıyla dostlar arasında yapılan bir toplantıda Tunisiyye'nin verdiği nasihat da bu yöndedir. Benim de katıldığım bu toplantıda ut çalmam istenmişti. Çalgıyı elime alır almaz gruptan genç bir adam Ferîd el-Atraş'tan bir şeyler çalmamı rica etti. Fakat genç adam, artık aramızda olmayan Uleyye'nin hemen o anda gelen nazik uyarısıyla karşılaştı: "*Fennâ*na [yani sanatçıya] ne çalacağı söylenmez. Bırak aklında ne varsa [ya da ne istiyorsa, *illî bi-mezâcu*] onu çalsın."[39] Sanatçının icra sırasındaki ruh haline

37. 1980 ortalarında yapılan bir arkadaş sohbetinden.
38. 24 Ocak 1990'da, Los Angeles'ta Sabah Fahrî'yle yapılan bir röportajdan.
39. Bu müzikli toplantı 1980'lerin ortalarına doğru Los Angeles'ta gerçekleşmiştir.

uygun, en iyi ve en rahat çalabileceği müziği icra etme eğilimine yapılan bu gönderme, bize el-Hulâî'nin seksen yıl kadar önce genç dinleyicilere nasihatlarını hatırlatır ve iyi dinleme alışkanlıklarının esrimeye etkisinin altını çizer.

Son olarak, sammi'anın esrik tepkileri, müziğin kendisine, dinlenildiği bağlama ve dinleyicinin mizacına bağlı olarak, yoğunlukları ve ifade edilişleri açısından çeşitlilik gösterebilir. Bununla birlikte, sammi'a dinlediği müziğe genellikle belirgin bir odaklanma sergiler. Müziği hakikaten hissediyor ve hissettiklerini icranın yaratıcı akışını güçlendirecek şekillerde samimiyetle dışa vuruyor görünürler. Müziğe yanıt verme tarzları belli bir serinkanlılık yansıtır ve duygusal dışavurum ile rasyonel kontrol arasında bir denge gösterir. Davranışları, Gazali'nin övdüğü mistik özellikten farklı değildir: Dışarıya karşı dinginken, içeride tanrısal aşkın aleviyle yanarlar.[40]

40. Gazali, tarihsiz: s. 266.

III
İcra

Arap tarihi boyunca müzisyenler, düşünürler, ilahiyatçılar, biyografi yazarları ve mutasavvıflar müzik sürecine –müziğin nerede, ne zaman, kimin için ve hangi nedenlerle icra edildiğine– farklı nedenlerden dolayı ilgi duymuşlardır. Tarab kültüründe icra hadisesinin merkeziyetini anlamak için el-İsfahânî, Gazali ve el-Hulâî'nin yazdıklarını ve Lübnan'daki, Mısır'daki popüler müzik dergilerini şöyle bir karıştırmak yeterli olabilir. Dinleyiciler ve sanatçılar için *adab*ı belirleyenlerin ya da müziğin farklı bireyleri nasıl etkilediğini açıklayanların görüşleri, büyük ölçüde icra sürecine yönelik olmuştur. İster bir Abbasi sarayında, ister Kahire'nin modern bir gece kulübünde olsun, icra hadisesi hem ayırt edici toplumsal ve sanatsal karakteri, hem de çoklu içlemiyle tanınır.

XX. yüzyılın başlarına kadar uzanan Osmanlı döneminin sonlarında Kahire, Şam ve Halep gibi kentlerdeki müzik yaşamı, birkaç tipik icra yerinde toplaşmıştı. Genellikle solist vokalistler, eşlik koroları ve bazı durumlarda çalgıcılardan oluşan mutasavvıf grupları çeşitli dini bayramlarda icrada bulunurlardı. Seküler icralar da yaygındı. Bazılarına zengin kişiler ya da yerel idareciler ev sahipliği yapardı. Ortaçağdaki saray icralarını andıran bu müzik hadiseleri bazı genel ortak özelliklere sahipti. Genellikle halka kapalı olurlardı; dinleyiciler çoğunlukla hamiler, aileleri ve dostlarından oluşurdu; icralar hamilerin evlerinde ya da kenti yönetenlerin saraylarında gerçekleştirilirdi. Bazı durumlarda müzisyenler hamilerin himayesi altında olurdu ve onlardan doğrudan maddi ve manevi destek görürdü. Çoğu zaman bu hadiseler, örneğin düğün, sünnet, dini bayram ve devlet görevlilerinin resepsiyonları gibi eğlencelerde yer bulurdu. Müzikseverleri eğlendirir, hamilerin toplantılarına, yani *meclis*lerine çekicilik ve prestij katardı.

Tarab yapmanın daha popüler bir düzeyde de keyfi çıkarılırdı. Çoğu zaman, genellikle *ferah*ın, yani düğün eğlencesinin bir parçası olan *sahra*da (müzikli akşam eğlencesi) icra edilirdi. Mısır'daki loncaya bağlı icracıların boy gösterdiği başlıca yerlerden biri olan sahra, taht eğlencesiyle yakından ilişkiliydi. Haminin veya ev sahibinin ille de bir müzik erbabı olması gerekmediği gibi, ev sahibi ailenin de mutlaka müzikle ilgili olması gerekmezdi. Ayrıca, her ne kadar genellikle müzisyenler geleneksel olarak küçük topluluklar (taht toplulukları) içinde müzik icra ediyor olsalar ve müşterileri tarafından gayet iyi tanınsalar da, hami ile müzisyenler arasındaki etkileşimler dolaylı olabilir ve bir lonca başkanının aracılığına dayanabilirdi. İcra, ister müşterinin avlusunda, ister evinin dışında özel olarak kurulmuş renkli, kumaş bir çadırın (*hayme*; *sirdâk* veya *şâdir* de denir) içinde gerçekleştirilsin, katı bir biçimde özel ya da halka kapalı olmazdı ve genellikle civar yörelerden insanların da ilgisini çekerdi. Bu yüzden, sammi' olmayanların, hatta el-Hulâî'nin şiddetle eleştirdiği türden davranışları sergileyen kişilerin de bu

müzikli eğlencelere katılması muhtemeldi. Hatta Mısırlı yazar, onu öfkelendiren bu tür davranışların en çok düğünlerde görüldüğünü açıkça belirtmiştir.

Diğer yandan düğünler, tarab yapılması için ideal koşulları sağlardı. Toplumsallaşma ve ziyafetin öne çıktığı bu kolektif kutlama, tarab müziği dinlemeye ve üretmeye son derece uygun bir sevinç (*bast* ya da *keyf*) atmosferi yaratırdı. Avlu veya çadır, tarab süreci için fiziksel açıdan da daha kendi kendine yeten bir ortam oluşturur, böylelikle icracılar ile dinleyiciler arasındaki yakın teması ve doğrudan iletişimi kolaylaşırdı. Ayrıca düğün icraları, pek çoğu müzisyenleri bir icradan diğerine sadakatle izleyen sammi'adan yoksun olmazdı. Örneğin, yüz yıldan fazla yaşamış ve yaşamının son yıllarına dek şarkı söylemeyi sürdürmüş olan, XIX. yüzyılın ünlü Mısırlı şarkıcısı Şeyh Sâlim el-Acûz'un Mısır'ın dört bir yanında gerçekleştirdiği icralara onunla birlikte giden bir grup sammi'si vardı.[1] Münire el-Mehdiyye gibi XX. yüzyıl başları ünlülerinin çoğu bu uygulamayı sürdürmüştür. Daha yaşlı müzisyenler ve müzik tarihçileri bu tür bir sammi'adan, bilhassa yüksek düzeydeki müzik bilgilerinden ve icracılar üzerindeki olumlu etkilerinden darbımesel niteliğinde deyişlerle söz ederler. Aynı şekilde, her ikisi de XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başları Kahiresi'nin *kadim* (yani "eski") tabir edilen müzik geleneğinin doruk noktasına ulaştığı zamanlara tanıklık etmiş yazarlar olan Kistandi Rizk ve Ahmed Ebulhıdr Mensî, Abduh el-Hâmûlî ve diğerlerinin düğünlerde yaratıp icra ettiği büyüleyici yorumları tarif ederken son derece övücü, zaman zaman şiirsel bir dil kullanmışlardır.

I. Dünya Savaşı öncesinde Kahire, Şam ve Halep gibi kentlerde düğün icralarının sıklığını ya da bütün düğünlerde tarab müziği yapılıp yapılmadığını, hatta herhangi bir profesyonel müzikli eğlencenin söz konusu olup olmadığını tespit etmek güç. Aslında düğünler mevsim temelinde ve düzensiz aralıklarla olurdu. Hatta, daha fazla icrada bulunup, sesinin "pas tutmasını" önlemek için Şeyh Yusuf el-Menyelâvî'nin (1847-1911) Kahire'nin mahallelerinden Sitt Fatima en-Nebeviyye'de düzenlenen *hadra*da, yani tasavvuf törenin-

1. Fuad, tarihsiz: s. 158.



İlk plak sanatçılarından Şeyh Yusuf el-Menyelâvî (1847-1911) (önde ortada) ve taht topluluğu, arka planda bir fonografla görüntülenmiş. Önde sağda (Büyük) Muhammed el-Akkad, mandalsız kanunuyla; önde solda, akustik kayıt için özel tasarlanmış Stroh kemanıyla İbrahim Selûn. (Bir tanıtım fotoğrafı.)

de her Salı gecesi gönüllü olarak şarkı söylediği anlatılır. Dolayısıyla düğünler "herkes, hem sammi'a, hem de tarab şarkıcıları için bir çıkış" olmuştur. (Fuad, tarihsiz: s. 157). Ayrıca, icralarına tarabın yanı sıra halk şarkıları, popüler şarkılar ve danslar da dahil ettiği bilinen *avâlim*, yani kadın şarkıcılar için de düğünler boy gösterilecek başlıca alandı. Birkaç XIX. yüzyıl Batılı gezgininin de belirttiği gibi,[2] kadınların düğünlerdeki icralarının canlılık ve esriklik bakımından erkeklerinkinden aşağı kalır yanı yoktu.

Büyük kentlerde yaygın olan bir başka icra bağlamı da *kahâvi*, yani kahvehanelerdi. XIX. yüzyıl ortalarına doğru Lane, Kahire kahvehanelerini mütevazı toplumsal ve ekonomik arka planlardan gelen erkeklerin sık gittiği popüler yerler olarak tarif eder. Buralarda, şair yani bir şair-şarkıcı, tipik olarak *rebâbu'ş-şair* yani "şair rebabı"[3] eşliğinde, örneğin ortaçağ Arap kahramanı Ebuzeyd el-Hilâlî'ninki gibi geleneksel destanları okurdu. Yüzyıl sonunda, tarab türü bir repertuvar sunan ve tarab dinleyicilerinin belirli bir kesiminin ilgisini çeken pek çok kahvehane vardı.

Her ne kadar belli toplumsal gereksinimleri karşılasa da *kahâvi*, el-Hulâî gibi eleştirmenler tarafından olumsuz bir şekilde betimlenmiştir. En başta, müzikli kahvehaneler halka açıktı ve genellikle kentlerin daha az prestijli olan ya da ahlâkından şüphe duyulan mahallelerinde bulunurdu. Dahası, icracılar arasında ekseriya fahişelikle damgalanmış kadın şarkıcı ve dansçılar bulunurdu.[4] Bu tür etmenler, zamanın kadınlarla erkekleri ayıran toplumunda bu

2. Örneğin bkz. Lane 1860/1973: s. 355 ve Ebers 1879: s. 316.

3. XIX. yüzyılda Mısır'da kullanılan rebab, ön tarafı deriyle kaplı, dört kenarlı gövdesi olan, dikey tutulan bir kemandı. Şairler çalgıyı tek telle kullanırken, şarkıcılar iki telle kullanırdı ve onların çalgısına *rebâbu'l-muganni* yani "şarkıcı rebabı" denirdi. XX. yüzyıl başlarında Mısırlı halk şarkıcıları, başlangıçta kentli müzisyenlerin kullandığı sivri bir keman olan *kemençe*ye geçerek dört kenarlı kemandan vazgeçmişlerdir; bkz. Lane 1860/1973: s. 356. Yeni benimsenen çalgı da eski halk çalgısı gibi *rebab* ya da *rebâbe* olarak adlandırılmıştır. Bu arada, Batı tarzı keman bir kent (taht) çalgısı olarak kemençenin yerini çoktan almış ve adını da gasp etmişti.

4. Karin van Nieuwkerk'in gösterdiği gibi Kahire'deki müzikli kahvelerin [café-chantant] veya erken dönem gece kulüplerinin kadın çalışanları genellikle erkek müşterilerle oturur ve onları alkol almaya ikna ederlerdi. Birçoğu aslında fahişe olmasa da, halkın zihnindeki düşmüş kadın imgesiyle mücadele etmek zorundaydılar. (1995: s. 43-99)

mekânlara kuşkulu bir görünüm vermiştir. Ayrıca, içki de içilen kahvehaneler, saygın icracılar için uygunsuz yerler olarak görülüyordu. Bazı tanınmış taht müzisyenlerinin acilen paraya ihtiyaç duydukları zamanlar dışında kahvehanelerde çalışmaktan kaçınmaları şaşırtıcı değildir.[5]

XX. yüzyıl başlarında, halka açık eğlence mekânlarının alanı genişledi. 1882-1922 yılları arasında Mısır İngiliz hâkimiyeti altındayken Azbakiyyah Garden, açık hava askeri bando gösterilerinin yapıldığı ve Avrupa tarzı gece kulüplerinin bulunduğu başlıca yerlerden biriydi. Ayrıca, kentte geleneksel kahvehanelerin sayısının artmasının yanı sıra, bazıları kadınlar tarafından işletilen ve kadın dinleyiciler için haftada bir matine düzenleyen Batı tarzı tiyatro salonları belirmeye başladı.[6] Tarab, müzikal komedi ve vodviller de dahil olmak üzere türlü müzik ve dans türlerinin sunulduğu bu mekânlar, *masrah* (tiyatro), *tiyatro* (İtalyanca'dan), *kâzînû* (gazino), *sale* (salon, konser salonu) gibi modern ve biraz da resmi isimler taşırdı.

Bunlar, XX. yüzyıl başlarında ve öncesinde tarab dünyası üstünde yükselmiş başlıca mekânlardan bazılarıydı. Daha sonraki yıllarda bu mekânlar zaman zaman biçim değiştirerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Muhakkak başka mekânlar da vardı. Örneğin, müzik erbaplarının kendi aralarında düzenledikleri müzikli toplantılar ve amatör müzisyenlerin ve çırakların şahsi icraları gibi biçimsel açıdan daha az yapılandırılmış hadiseleri dışarıda bırakmak için hiçbir neden yok.

5. Örneğin, Mısırlı bir biyografi yazan, bir ara el-Hâmûlî'nin taht topluluğunun üyesi olmuş ünlü ney sanatçısı Amîn el-Buzarî'nin görme duyusunu yavaş yavaş kaybetmesiyle bozulan ekonomik durumu nedeniyle bir kahvehanede çalışmak zorunda kalmasından üzüntü duymuştur. Anlatılanlara göre, Hıristiyan bir arka plandan gelen el-Buzarî'nin babası, Hidiv İsmail'in dostu ve Dışişleri Bakanlığı'nda yüksek mevkide bir memurdu. El-Buzarî'nin dedesi ise Hidiv'in özel doktoruydu. (Mensî 1965: s. 250-253)
6. Bkz. Danielson 1991a.

XIX. yüzyıldaki ve XX. yüzyıl başlarındaki toplumsal ve sanatsal yaşam üzerine yapılan incelemeler, müzik yapmak ile sarhoşluk arasında belirli bir ilişkiyi açığa vurur. Bu ilişkiyi inceleyerek, tarab sürecinin doğasına ilişkin kavrayışlar kazanabilir ve tarab müziği hakkındaki klişeleşmiş bazı yanlış kanıları defedebiliriz. Çeşitli tarihsel açıklamalara göre bölgede haşiş kullanımının tarihi yüzyıllar öncesine kadar uzanmaktadır ve bazı tasavvuf tarikatlarının üyeleri arasında kullanıldığı bilinmektedir.[7] "Yoksulun şarabı" diye anılan haşiş, özellikle XIII. yüzyıl tasavvuf edebiyatı çevrelerinde, şairler tarafından etkili ve güzel sözlerle betimlenmiş, çoğu zaman da övülmüştür.[8] Lane, kenevirin ve daha küçük ölçüde de afyonun özellikle müzisyenler arasında yaygın olduğunu belirtir.[9] Ayrıca, Mısır'da yerel haşiş kültürü, mizah, şiir ve müziğin yanı sıra, uyuşturucu kullanımıyla ilgili adabımuaşereti de bünyesinde barındıran bir tür "folklor"la birleşmiştir.[10] Aslında haşiş, başta kokain ve afyon olmak üzere uyuşturucuların kullanımının arttığı bir dönem olan 1920 ve 1930'larda çok sayıda popüler şarkıya konu olmuştur.[11]

Haşiş şarkılarının kendine özgü çeşitli temaları vardır. Genellikle, *haşhaşin* denilen haşiş kullanıcılarının ağzından konuşarak bu sosyal grubun tasasız yaşam tarzını tarif eder, uyuşturucuyu ve etkilerini hoş ve çoğu zaman mizahi bir dille betimlerler. Örneğin, ünlü komedyen Necip Rihani'nin oyunlarından birinde haşiş tiryakisi rolündeki hasta ve yoksul görünümlü bir grup aktör Şeyh Seyyid Derviş'in haşiş ve sarhoşluk hakkındaki şarkısını neşeyle söyler. Ayrıca bu şarkıda siyasi ve toplumsal sistem eleştirilerinin yanı sıra, haşişi bırakma yeminleri de dillendirilir.[12]

7. Örneğin, Mısır'da haşiş kullanımının, XII. yüzyıl ortalarına doğru, Eyyubiler devrinde Suriye'den gelen mistikler vasıtasıyla yerleştiği anlatılır. Bkz. el-Magrebî 1963: s. 56-59 ve Halife 1975: s. 199. İslam tarihinde kenevir kullanımının bir ölçüde hoşgörüyle karşılandığı, çünkü çoğu Müslümanın kenevirin Kuran'da alkol gibi açık bir şekilde yasaklanmadığını düşündüğü de söylenir (Zeki 1986: s. 189).
8. El-Magrebî 1963: s. 56-57 ve Hüseyn 1964: s. 171-175.
9. Lane 1860/1973: s. 335.
10. El-Magrebî 1963: s. 56-59 ve Halife 1975: s. 199.
11. El-Magrebî 1963: s. 155.
12. A.g.y.

Benzer bir şekilde alkolün de Arap edebiyatı tarihinde yeri vardır. Alkol, "şarap" ya da "alkol"e verilen genel bir ad olan *hamr*-dan türetilmiş ve kabaca "şarap şiiri" anlamına gelen *hamriyyât* adlı bir şiir türüne konu olmuştur. Popüler kültürde alkol, ortaçağ Abbasilerinden –bunu el-İsfahânî'nin betimlemelerinden görüyoruz– modern gece kulüplerine kadar uzanan çeşitli bağlamlarda ve müzik yapılırken tüketilegelmiştir. Lane, İslam yasaklasa da birkaç Mısırlının gizlice alkol içtiğinden ve Nil'deki sandalcıların ve aşağı sınıftan olan diğerlerinin genellikle *bûzah* (ya da *buza*) denilen yerel bir içki içtiğinden bahseder. Zamanın profesyonel erkek müzisyenlerinin (*âlâtiyye*) de aşırı içki içmeye meyilli olduğunu ekler:

> Zevke, sefaya çok düşkün insanlardır; ve neredeyse umumi dansçılar kadar kötü şöhretlidirler. Yine de, en büyük eğlencelerde misafirleri eğlendirsinler diye onlar kiralanır; bu eğlencelerde konyak ya da diğer içkiler önlerinden genellikle hiç eksik edilmez. Onlar ise bazen artık ne şarkı söyleyebilecek ne de bir tele vurabilecek hale gelene kadar içerler. (1860/1973: s. 354)

Sarhoşlukla müziğin bu şekilde ilişkilendirilmesi, el-Hulâî'nin müzisyenlerin uyuşturucu kullanmasına ilişkin yaptığı tembihlerin habercisidir. Bu yazarlar, bilinci etkileyen maddelerle müzik arasında günümüzde kurulan bağlantıyı da önceden görmüşlerdir. Modern tarab kültüründe haşiş ve alkol bazen müzik yapmakla bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Özellikle eğlence amaçlı müzik toplantılarında dinleyiciler bu türden maddeleri bütün dinleme "ritüeli"nin parçası olarak görebilmekte ve *bast* yani keyif hissini artırmak için kullanabilmektedir.[13]

Sarhoşluk ve müzik deneyimleri belli yönlerden birbirine benzetilebilir. Örneğin, tipik bir haşiş içme seansı da tıpkı müzikli toplantılar gibi kolektiftir ve benzer ilgi ve eğilimleri paylaşan bireylerin katılımıyla gerçekleşir. Özünde, her ikisi de "grup-içi" etkinliklerdir. Aynı zamanda, genel olarak, iki süreç de ayırt edici grup davra-

13. Halife'ye göre (1975: s. 203) modern haşiş kullanıcıları, hem alkol İslam'da kesinlikle yasaklanmış olduğu için, hem de alkol ve ağır uyuşturucu tüketimi bağımlılık yaptığı ve insanları akıllarından ve itibarlarından ettiği için, içki içenleri hor görürler.

nışları ve etkileşimleriyle şekillenmiş ve işaretlenmiştir.[14]

Ayrıca, her iki deneyim de son derece dönüştürücüdür ve çeşitli fiziksel, zihinsel ve duygusal tepkiler üretebilir. Örneğin, haşiş sarhoşluğu hali, birliktelik hissinin hâkim olmasına karşın, her türden bireysel davranışı teşvik eder. Bu, el-Hulâî'nin müziğe karşı doğuştan gelen çeşitli tepkileri tarif etmek için anlattığı bebeklerle ilgili anekdotu hatırlatan bir durumdur. Katılımcılar sarhoş olduğunda doğuştan gelen kişilik özelliklerinin ve eğilimlerinin göze çarpar hale geldiğini belirten el-Magrebî, rahatlama (*inbisât*), sayıklama (*şurûd*) vb tepkilerden bahseder.[15]

Daha açık ifade edersek, öyle görünüyor ki, haşiş ile işitsel bir deneyim olarak müzik arasında deneyimsel bir bağlantı vardır. Yapılan çeşitli çalışmalar bu bağlantının birbiriyle ilişkili üç farklı şekilde kendini gösterdiğine işaret etmektedir: 1) sarhoş olan kişinin içinde şarkı söyleme ya da müzik yapma tutkusunun uyanması; 2) sarhoş olan kişinin içinde güçlü bir müzik dinleme arzusunun uyanması; ve 3) sarhoş olan kişinin icra ettiği ya da dinlediği müziğe ilişkin farklılaşmış algılamalar geliştirmesi. Dönüşümle ortaya çıkan bu durumlar, sıkça duyulan *egânî taşhîş*, yani "haşişçi şarkıları" kavramını açıklar gibidir. Bu terim genellikle, haşişin etkisi altında veya etkisi altında olmadan yaratılmış ya da icra edilmiş şarkılarda bulunan ve kurallara bağlanmadan tanımlanan bir müzikal özelliğe işaret eder. Burada kastedilen, uyuşturucunun ezginin daha akıcı ya da ölçü ve vurgu açısından daha esnek hale gelmesini ve böylelikle alttaki ölçüyü ya da vurguyu tamı tamına izlemek yerine onu "gölgeleme"sini sağladığıdır. Şarkı sözleri de bir ölçüde yuvarlanır. Sarhoşluğu andıran ya da belki de sarhoşluktan kaynaklanan bu müzikal gevşekliğin karşı konulmaz bir esrime ürettiği söylenir.

Ayrıca, haşiş ve tarab dünyalarında ortak bazı sözel ifadeler vardır. Hem haşiş hem de tarab kültüründe sevinç, *bast* ve *keyf* gibi anahtar sözcüklerle tarif edilir.[16] Modern tarab seyircisi de tarab ha-

14. Tipik bir haşiş içme seansının, yani *celsetü'l-haşhişin* ayrıntıları için bkz. el-Magrebî 1963: s. 154-156 ve 283-321.
15. El-Magrebî 1963: s. 155.
16. Lane'e göre, *bast* sözcüğü bir haşiş türünü tarif etmek için kullanılırdı. (1860/

lini tarif ederken sarhoşlukla ilişkili birtakım metaforlardan yararlanır. Bu metaforlar, haşişin de, tarab müziğinin de etkilerinin hem duygusal hem de fiziksel olarak hissedildiğine işaret eder. Derin - tarab duyguları uyandıran müzik bazen, *bit'abri'r-re's*, yani "başı dumanlı" ifadesiyle tarif edilir. Aynı tabir, keyif verici maddelerin, bilhassa esrar içmenin etkilerini tarif ederken de kullanılır. Şam'da katıldığı bir taht icrasını hoş bir şiirsellikle tarif eden Muhammed Asad'ın betimlemesinin temelinde de bu paralellik yatar. Yazar, simgesel ya da mistik bir anlamda da olsa, müziğin sarhoş etme gücünden söz eder:

> Sanki bir müzik icrası dinlemekten çok, heyecanlı bir olaya tanıklık ediyordum. Telli çalgıların cıvıltılı seslerinden yeni bir ritim doğuyor, gergin bir spiral gibi yükseliyor ve sonra aniden düşüyordu: Tıpkı metal bir nesnenin ritmik bir şekilde yükselip yükselip düşmesi gibiydi; daha hızlı ve daha yavaş, daha yumuşak ve daha sert: Bu tek bir kesintisiz olay, ölçülü bir *sarhoşluk* içinde titreyen bu akustik fenomen, serinkanlı bir inatla, sonsuz çeşitlilik içinde büyüdü, güçlü bir şekilde etrafa yayıldı, *başıma vurdu*; sonra bir kreşendonun ortasında (ne çabuk, ne kadar da çabuk!) aniden dağılıverdiğinde fark ettim; hapsolmuştum. [İtalikler Racy'ye ait] (Asad 1954: s. 142)

Bununla birlikte, iki âlem arasındaki bu paralelliklere ve örtüşmelere karşın tarab ille de uyuşturucuya bağlı ya da sarhoşluğa dayalı değildir. Belki dini âdetler yüzünden, belki de sırf sarhoşluğun fiziksel ve zihinsel etkilerinden hoşlanılmadığı için tarab kültüründe müziğin yaratılmasında ve değerlendirilmesinde kesinlikle pürist ve uyuşturucudan uzak bir yaklaşım benimsenmiştir. Gazali ve başkalarının güvenilir eserlerinde de gösterildiği gibi İslami mistisizm acemilerin dikkatini semanın gücüne, diğer bir deyişle, müziğin yarattığı dini esrimeye çevirmiştir. Şarap ve sarhoşlukla ilgili çeşitli temalar ve imgeler ise esasen ruhani aşkınlığın metaforları olarak işlenmiştir. Hatta, kendisi de usta bir müzisyen ve besteci olan el-Hulâî'nin uyuşturucu karşıtı sofu tutumuna da bu açıdan bakabiliriz. Biyografi yazarları ve yaşlı müzisyenler, XIX. yüzyıl sonunda

1973: s. 333-334). *Keyf* sözcüğü de yine belli bir haşiş çeşidini tarif etmek için kullanılmaktadır.

ve XX. yüzyıl başında yaşamış birçok sanatçının, bilinci etkileyen maddelere bütünüyle karşı olduğuna işaret etmektedir. (Küçük) Muhammed el-Akkad, XX. yüzyıl başlarında müzik ustalarının her zaman sadece bir bast halinin oluşmasına yetecek kadar içtiklerini hatırlıyor ve bu durumu şöyle açıklıyor: "Sevinçli bir ruh hali içindeyseniz kolay sarhoş olmazsınız, ama değilseniz sarhoş olup müziğin kontrolünü kaybetmeniz daha olasıdır." "Duygusal koşullanma" ile düpedüz sarhoş olmayı birbirinden ayırt eden el-Akkad, içki içmekten sakınanların dikkate değer örnek kişiler olarak görüldüklerine de işaret eder.[17]

Günümüz kültüründe de aynı görüşler geçerlidir. Çok sayıda tanınmış şarkıcı ve çalgıcı alkol veya haşiş kullanmaz, hatta bazıları kahve ve tütün bile içmez. Alkol ve uyuşturucunun tutukluğu azaltabilmekle birlikte, özellikle icracı önceden bestelenmiş eserleri yanlışsız ve topluluğun diğer üyeleriyle tam bir eşgüdüm içinde icra etmek zorunda olduğu zamanlarda konsantrasyonu tehlikeye attığı birçoğu tarafından vurgulanır. Genç bir kemancı bu söylenenlere, müziğin kendisinin de "kafa yaptığım" eklemektedir. Müzik yapma ve sarhoş olma arasındaki tarihsel ilişkilere ve mecazi bağlantılara rağmen, müzik deneyiminin kendi başına yeterli olduğu aslında kanıtlanmıştır.

C. MODERN BAĞLAMLAR

1920'lerden bu yana icra bağlamları gittikçe artan bir şekilde çeşitlenmiştir. Ayrıca, modern medya ağları sayesinde bu bağlamlar birbiriyle daha bağlantılı hale gelmiştir. Farklı mekânların biri bir diğerini beslemiş ve canlı icrada bulunan sanatçılar genellikle ticari amaçlı kayıtlar yapmış, bazıları filmlerde de rol almıştır. Açıktır ki,

17. 1984'te (Küçük) Muhammed el-Akkad'la Los Angeles'ta yapılan bir söyleşiden. Yaşama veda eden Mısırlı ünlü besteci ve şarkıcı Seyyid Mekkâvî'nin nükteli bir şekilde anlattığı olay, Akkad'ın söylediklerine örnek teşkil eder: Anlatılanlara göre, XX. yüzyıl başlarında yaşamış tanınmış bir şarkıcı icrada bulunacağı düğün çadırına gitmeden önce kenevir yağı içer. İcra başladığında koro üyeleri şarkıcının şarkıya girmesini nafile bekler, çünkü bu zat şarkı sözlerinin tek kelimesini hatırlamıyordur. 30 Mayıs 1994'te Mekkâvî'yle Los Angeles'ta yaptığım bir söyleşiden.

tarab müziği dinlemek, uzlaşımsal müzik yapma bağlamlarının dışına uzanmıştır. Medya, yeni ve görülmemiş dinleme ortamları yaratmış, canlı müzik de dahil olmak üzere tarab pratiğinin bütününü kayda değer şekillerde değiştirmiştir.

Arkadaş toplantıları

Kahire, Beyrut, Şam, Halep ve Bağdat gibi kentlerde tarab samimi sosyal ortamlarda icra edilip dinlenebilmektedir. Müzisyenler ve dinleyiciler buna, her ikisi de "oturum" ve "buluşma" anlamına gelen *celse* ve *ka'de* ya da "tarab toplantısı" anlamına gelen *celset - tarab* adını verirler.[18] Bazı açılardan ortaçağ saraylarının kapalı kapıları ardında gerçekleşen müzikli oturumları hatırlatan celselerin belli ortak özellikleri vardır. Örneğin, haftanın ya da ayın belli bir gününde düzenli yapılabilmekle birlikte, genellikle düzensiz aralıklarla ve fazla bir hazırlık yapılmaksızın, müziğin "tesadüfen vuku bulduğu" arkadaş toplantıları olarak gerçekleşir. *Celse* genellikle akşamları olur ve akşam yapılan celseye "akşam eğlencesi" anlamına gelen sahra da denebilir. Tarab hadisesinin büyük ölçüde geceye özgü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu gecelerde yiyecek, meze ve bazen de alkollü içeceklerin tüketimi çok yaygındır. Bir celse grubu çoğunlukla en fazla on veya on beş kadın ya da erkekten, pek çok durumda da kadın ve erkekten oluşur ve genellikle bir evde toplanır. Grup üyeleri toplantılara ya sırayla ev sahipliği yapar, ya da hali vakti nispeten yerinde müziksever bir ev sahibinin evinde toplanır. Katılımcılar farklı sosyal ve mesleki arka planlardan geliyor olabilirler. Bununla birlikte, bazı durumlarda, daha çok aile bağları ya da mesleki ilişkiler temelinde bir araya gelirler; ama bu etmenler müzik bilgilerinin benzer seviyelerde olduğu anlamına gelmez, hatta aşağıdaki örnekte de görüleceği üzere genel müzik atmosferini bozabilmektedir.

1971 yılında Kahire'de, müzisyen olmayan fakat çok saygın bir meslekten gelen ve aynı zamanda başarılı bir buzuk icracısı olan bi-

18. "*Celse*" sözcüğü, "oturmak" anlamına gelen *celese* fiilinden türemiştir ve dilsel açıdan, "toplantının yapıldığı yer" ya da "toplantı" anlamına gelen *meclis* sözcüğüyle ilişkilidir.

rinin evinde akşam üstü gerçekleştirilen bir toplantıya katılmıştım. Grup, aralarında bir meslek grubundan insanlar, devlet görevlileri ve ut da çalan bir müzik teorisyeninin bulunduğu yaklaşık on iki kişiden oluşuyordu. Celse sohbetlerinde sosyal ve entelektüel meselelere değinildi, müzik teorisi ve çalgı yapımıyla ilgili konulardan üstünkörü bahsedildi ve bunu takiben ev sahibi bir taksim icra etti. Bu icra belki de kısmen, beni toplantıya yanında götüren ve bir icracı ve müzik araştırmacısı olarak tanıtan teorisyen-müzisyenin orada bulunması nedeniyle gerçekleştirilmişti. Ev sahibiyle ilişkileri müzik değil, meslektaşlık temeline dayanan katılımcıların ekseriyetle sammi' olmadığı bana göre çok açıktı. Atmosferin etkileşim ve esrimeden uzak, nazikâne bir "dinleme" tarzına yatkın olduğuna dair göstergeler, konukların ve bizzat icracının ihtiyatlı tavırlarıyla açığa çıkıyordu. İcra sırasında ev sahibi birkaç dakikada bir ara verip kısa yorumlar yapıyordu. Müzik felsefesi ve çaldığı çalgının tarihiyle ilgili bu konuşmaları yapmasının nedeni belki de, müzik bilgisi olmayan konuklarıyla bir tür nezaket sohbetini sürdürme arzusuydu. Fakat aynı yıl, ev sahibinin Kahire Müzik Akademisi'ndeki küçük bir salonda gerçekleştirdiği canlı icranın bir kaydını dinledim: Bu, senkronize nidalarla müziğe yanıt veren ve içinde kalabalık bir sammi' topluluğu barındırdığı açıkça anlaşılan canlı bir dinleyici kitlesi karşısında gerçekleştirilmiş, çarpıcı bir sanat gösterisinin kaydıydı.

Müzikli toplantılarda ideal olan, katılımcıların icrayı dikkatle dinlemesi ve sürece kendini bütünüyle vermesidir. Ayrıca, ideal toplantılarda icracılar, icraya ne zaman başlayacaklarını tek başlarına ya da birlikte belirleyebilir ve gönüllerindeki ya da icra etmek için hazırladıkları repertuvarları nispeten az bir dinleyici müdahalesiyle seçebilirler. İcralarda küçük gruplar ya da solo çalgılar öne çıkar. Çalgıcılar tek tek, ya da örneğin bir şarkıcıya eşlik ederken birlikte çalabilirler. Çoğu kez geleneksel, özellikle de doğaçlama türler seçilir.

Celse tipik olarak bir dostluk atmosferi içinde yapılır. Her şeyden önce, kendi arkadaşları, hayranları, öğrencileri ve aile üyeleri arasında zevk için çalarlarken icracılar kendilerini genellikle daha

rahat hisseder. Hadisenin kendisi, her bir katılımcının yıllarca anlatacağı ya da anımsayacağı unutulmaz bir deneyim haline gelebilir. 1960'ların başında ebeveynimin evinde gerçekleşen canlı bir müzik akşamının sonunda yaşlıca bir müziksever şöyle demişti: "Bu anlar mezara kadar benimle olacak." Böylesi bir icranın ardından katılımcılar müziğe daha derin felsefi ya da evrensel anlamlar yükleyebilirler. Örneğin, Kahire'deki müzikli bir toplantıdan sonra ünlü Mısırlı rik sanatçısı Muhammed el-Arabi bana müziğin en geniş anlamda aşk olduğunu; insanın eşine, ailesine, herkese duyduğu aşk olduğunu söylemişti; ve eklemişti: "Aşk her şeydir; sanatçı âşık olmamışsa bir hiçtir".[19] Müziğe eşsiz mistik nitelikler katan bir açıklama. Los Angeles'taki bir icradan sonra Suriyeli bir vurmalı çalgılar sanatçısı bana dünyada daha fazla sammi' olsaydı daha az kötülük, daha az savaş olacağını söylemişti. Diğer bir örnek ise, Bağdat'ta entelektüel birikim ve müzik bilgisi sahibi küçük bir dinleyici grubuna ney ve buzuk çaldığım bir celsenin sonunda karşılaştığım kayda değer iki düşüncedir. Celsenin sonunda dinleyicilerden biri müzik aşkını insan ruhunun doğal bir istidatına atfetmişti, ki bu atıf kuşkusuz Gazali'nin XI. yüzyılda sema hakkında yazdıklarını anımsatıyordu. Bir diğer dinleyici, Aldous Huxley'in, yazarın muhtemelen kendi sarhoş olup girdiği derin bir mistik hali işleyen *Algı Kapıları** adlı eserine gönderme yapmıştı.[20]

Bir bütün olarak celse hadisesi genellikle, peyderpey gelişen ve birbiriyle organik bağı olan bir dizi evre; celsenin dönüştürme amacına önemli ölçüde katkıda bulunan bir hadiseler dizisi içerir. Kahire'de yerel bir besteci ve müzik tutkununun evinde arkadaşlar arasında düzenlenen birkaç müzikli toplantıya katılmıştım. Bu oturumlar, duvarlarında ut, ney ve riklerin asılı olduğu; divan, sehpa ve kül tablalarıyla donatılmış, kendi başına yeterli kapalı bir alan oluşturan; böylelikle de müzik yapmaya fiziksel ve görsel açıdan yardımcı bir ambiyans sağlayan küçük bir konuk odasında genellikle akşam üstü ya da akşam saatlerinde gerçekleşirdi. Toplantılar, az çok

19. 1989 Mayıs'ında gerçekleşen bir söyleşiden.

* Aldous Huxley, *Algı Kapıları*, çev.: Mehmet Fehmi İmre, İmge Yay., 2003.

20. Bu hadise 1989 Eylül'ünde gerçekleşti.

değişmez bir çekirdek grup tarafından genellikle haftada bir yapılırdı. Yaklaşık on iki kişiden oluşan bu grupta profesyonel ve amatör müzisyenler ve bazıları aynı zamanda icra da yapan dinleyiciler bulunuyordu. Ara sıra benim gibi ziyaretçiler ve konuklar da katılıyordu. Katılımcıların hepsi esasında erkek olurdu, fakat kadınlar bitişikteki bir odada oturup dinleyebilirlerdi. Müzisyenlerden biri yirmili yaşlardaki profesyonel müzisyen olan oğlunu bazen yanında getirse de, katılımcıların yaşları kırkla yetmiş arasındaydı. Katiyen sabit veya bütünüyle tahmin edilebilir olmasa da, kendi içinde her zaman aynı sırayı izleyen bir akışı olan bu tür celselerden birini kabaca tarif etmek istiyorum.[21]

Bu hadise, kademe kademe ve kesintisiz bir şekilde gelişiyor görünüyordu. Konuklar akşam dokuz dolaylarında gelmeye başladılar. Ev sahibiyle ve birbirleriyle selamlaştılar. Bazıları kucaklaştı. İlk yarım saat, olup bitmiş gündelik olayların aktarımıyla geçti: Özellikle, "Kaç gündür arıyorum, telefonun çalışmıyor mu?" gibi zararsız tartışmalar yapıldı, sıradan meseleler olağan bir biçimde konuşuldu. Grup üyeleri arasında bir rahatlık ve meslektaşlar arası işbirliği duygusunu yeniden tesis eden bu hazırlayıcı sohbete kahve, çay ya da alkolsüz içecekler ve sigara içmek gibi diğer zihinsel ve fiziksel "koşullanma" biçimleri eşlik etti.

Bu hazırlık dönemi yavaş yavaş asıl icraya doğru kaydı. Olağan söyleşilerin bitimine doğru ünlü bir şarkıcı ve besteci geldi. Sıcak bir biçimde karşılanarak buyur edildi. O sırada, orta yaşlı bir ut sanatçısı, oturduğu yerin hemen yanında kumaş kılıf içinde duvara dayalı duran çalgısını aldı ve odanın başka bir yerine götürürken sapını onarması için tamirciye götürüp durduğunu, bu sefer gerçekten iyi onarıldığını umduğunu söyledi. Bu açıklamayı, en iyi mızrapların ya da tellerin hangileri olduğu gibi, çalgılar üzerine başka konuşmalar izledi ve sohbet, sanatçının yapılan onarımları hevesli dostlarına göstermek için çalgısını kılıfından çıkarması ve tamirattan sonra udun nasıl ses çıkardığını göstermesiyle sona erdi. Orta yaşlı müzisyen, bir makamın gamının ana hatlarını veren ve yeni onarılmış çalgısını test etmek için uygun görünen birkaç cümle çal-

21. Bu icra 29 Mayıs 1989'da gerçekleşmiştir.

dı. Çalgıcının gösterisi kısa sürse de, bazı dinleyicilerin beğenisini topladı. Çalmaya devam etmesi için yalvaran dinleyicilerin isteğini çalgıcı "ne güzel sohbet ediyoruz bu akşam, beni mi dinleyeceksiniz" gibi ifadelerle alçakgönüllü bir biçimde reddetti. Sonra, grubun az çok daimi üyelerinden olan bir konuk, başka bir Arap ülkesinden ziyarete gelen ve gruba ilk kez katılan genç bir amatör ut çalgıcısı arkadaşını dinlemeyi önerdi. Öneriyi herkes alkışlayınca genç ut çalgıcısı grubun isteğini yerine getirdi. Yaklaşık on dakika boyunca, son derece becerikli bir şekilde yorumlanmış yarı doğaçlama parçalar çaldı ve bitirdiğinde gerçek bir övgü tufanıyla karşılaştı. Burada, müzikle ilgili konuşmalar ve genç müzisyenin icrası, akşamın müzik yapılacak esas kısma doğru yapılan son ve en büyük hamle oldu.

Bu noktada konuklar şarkıcıdan "ne dilerse" söylemesini rica ettiler. Ricalarını, *athifnâ*, "bizi hediyelendiriniz"; *tafaddal*, "buyurunuz"; *'âyzîn nisma'*, "dinlemek isteriz" gibi yaygın olarak kullanılan kibar ifadelerle seslendirdiler. Dinleyicilerden bazıları orta yaşlı ut sanatçısına çalmaya başlaması için ısrar ettiler, böylelikle şarkıcı da havaya girecekti. Celsenin bu kısmı bir taksimle başladı. Taksim sırasında ut sanatçısı bir makam tesis etti ve dinleyicilerden pek çok esrik tepki aldı. Taksim, övgü dolu bir tepki patlamasının izlediği doğal bir kadansa ulaştı ve sonra tekrar başladı; artık, aslında, vokal için bir prelüd vazifesi görüyordu. Bu noktada bazı nidalar şarkıcıya yöneltilerek takdirler bildirildi ve şarkıcı yüreklendirildi. Sonunda şarkıcı ut eşlikli birkaç şarkıdan oluşan ve yaklaşık kırk beş dakika süren icrasına başladı. Bu potpurinin icrası sırasında dinleyiciler açıktan şarkı isteğinde bulunmadılar, fakat bazen sessizce, özellikle o sırada icra edilmekte olan makamdan olan ve şarkıcının söylemekte uzman olduğu bazı şarkı adlarını fısıldıyorlardı.

Sammi'a da gerçekten "iş başında"ydı. Celsenin şarkılar söylenen bu kısmında duygu yüklü sessizlikler oluyor, araya istemdışı görünen canlı nidalar ve bedensel hareketler giriyordu. Tepkiler çeşitliydi ve yoğunluk düzeyleri kişiden kişiye değişiyordu, fakat hepsi de hem duygusal açıdan derinlikli hem de samimi görünüyordu. Cümlelerin kademe kademe gelişerek doruğa ulaşmasını ve sonra da

çözülmesini içgüdüsel olarak taklit ediyor görünüyorlardı ve üstelik senkronizeydiler. Nidalar çoğunlukla *kaflât*ın (*kafl*ın çoğul hali), yani belli cümleleri sona erdiren kadans motiflerinin sonuna doğru ya da sonrasında salıveriliyordu. Bazen bu hareketlere bir elin veya kolların kaldırılması eşlik ediyor, ara sıra da girift bir modülasyonun veya sıra dışı bir *kafl*ın "fark edildiğine" ya da takdir edildiğine işaret edecek biçimde baş sallanıyor veya gülümseniyordu. Kimi zaman da, dinleyiş tarzı duygularını nispeten daha çok açığa vuran bir adam, ben de dahil diğerlerine bakarak şarkıcıya olan hayranlığını "Nasıl bir şey bu?", "Bu imkânsız!" ve "O bir efsane!" gibi cümlelerle ifade ediyordu. Diğerleri tarablarını birbirleriyle konuşmadan ve birbirlerinin yüzüne bakmadan, biraz kontrollü bir şekilde ifade ediyordu. Sergilenen tepkilerin çeşitliliği akla yine el-Hulâî'nin bebeklerle ilgili anekdotunu getiriyordu.

Vokal icra bittiğinde, utla eşlik eden sanatçı sessizliği bozmak ve doruk noktasına aykırı bir duygunun ortaya çıkmasını önlemek için komik bir yorumda bulundu. Bu yorum, çeşitli grup üyelerinin yaklaşık yarım saat boyunca fıkralar anlatmasına yol açtı. Fıkralar gerçeklere dayanmıyordu ve gerçek kişilerin adları geçmiyordu. Bunlar, özellikle, saflıkları pek çok Mısır fıkrasına konu olmuş Seyyidiler, yani üst sınıftan Mısırlılar gibi toplumsal klişelerle dalga geçen, kısa, fakat sözcük oyunları ya da çifte anlamlar taşıyabilen güçlü esprilerle biten fıkralardı. Şarkıcı ve bir ölçüde de ut sanatçısı haricinde hemen bütün katılımcılar fıkra anlatmıştı; şarkıcı ile ut sanatçısı bu fıkra icrasını dinleyerek eğleniyor görünüyordu. Fıkralar bittiğinde, doğal olarak fıkra anlatmanın da sonu gelmişti. Bu sırada, beni yakından tanıyan, daha önce buzuk çalarken dinlemiş olan ev sahibi ve iki konuk bir şeyler çalmam için ısrar ettiler. Kendi çalgım yanımda olmadığı için ev sahibi bana kendi çalgısını verdi; ama onarılmaya ihtiyacı olanı. Çalgının durumundan dolayı özür diledikten sonra, birkaç dakika süren bir taksim çaldım. İcram, dinleyenlerde coşkulu tepkiler uyandırdı ve bitiminde şarkıcıdan bolca övgü aldı.

Daha sonra grup, şarkıcı ve ona eşlik eden ut sanatçısının bir "set" daha icra etmesi yönündeki isteğini ifade etti. İki icracı dilek-

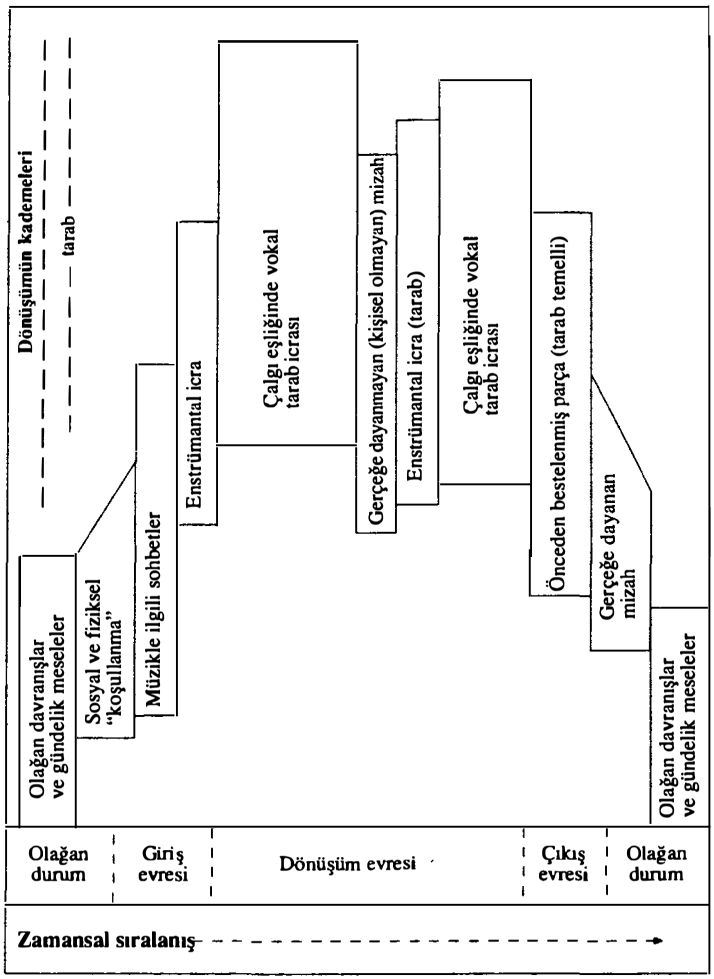
leri yerine getirerek yirmi dakika kadar daha icrada bulundu. Sonra, bir sürelik bir rahatlama duygusunun ardından, aynı zamanda besteci ve amatör bir ut sanatçısı olan ev sahibi, mizahi bir dille, evin sahibi ve masrafa giren kendisi olduğuna göre en azından ezgilerinden bir tanesini çalmaya hakkı olduğunu söyledi. Kendi udunu eline aldı ve yakınlarda bestelediği bir şarkısını çalıp söyledi. Dinleyiciler, daha önce sergilenen duygusal yoğunlukta bir tepki vermek yerine, icranın bitiminde tebriklerini ileterek besteciyi akıllıca beste uygulamalarından dolayı övdüler. Buna karşılık ev sahibi, kısaca bestesinin arka planından ve bestesini ticari olarak kaydettirme çabalarından söz etti ve konuyu, o sırada toplantıda olmayan, fakat çoğu konuğun çok iyi tanıdığı biriyle ilgili başından geçen komik bir olaya bağladı. Bu noktada, grup üyelerinin aynı kişinin aşırı tutumluluğu, tuhaf sosyal davranışları vs ile alay eden gerçek öyküler anlatmaya ve anlatılanları dinlemeye başlamasıyla, sema havası da çözülmeye başladı.

Bu söyleşiyle hadise sona ermiş görünüyordu. Bazıları saatlerine bakarak zamanın nasıl da çabuk, birkaç saatin nasıl da fark edilmeden geçip gittiğine dair şaşkınlıklarını ifade ettiler. Konuklar müzisyenlere ve ev sahibine teşekkür ederek, "müzik ruhun gıdasıdır" gibi ifadelerle böylesi akşamların ne kadar önemli olduğunu belirttiler. Konuklar, onları dış kapıya kadar geçiren ev sahibine veda ederken sohbet, son birkaç övgü ve espri yapılsa da, ertesi gün yapılacak işlerin kısaca planlanmasıyla devam etti.

Yer ve zaman içinde tanımlanabilir olaylar olan celse hadiseleri, katılımcıları hem zihinsel hem de duygusal olarak dönüştürür. Fakat bunun olması için çeşitli "oyuncular"ın kendi uzmanlığına uyan fakat aynı zamanda da birbirini tamamlayan rolleri oynaması gerekir. Dinleyiciler de, müzisyenler de, organik ve son derece dinamik bir icra sürecinin parçası haline gelmelidir. Celsenin dönüştürücü nitelikleri aynı zamanda, mikro-hadiselerin, repertuvarların ve davranış tarzlarının açıkça ifade edilmeyen sıralanışından kaynaklanır. Yukarıda anlattığım örnekte (bkz. Şekil 3.1) celse *olağan durum*la başlamış ve sonra yavaş yavaş *giriş evresi*ne doğru yönelmiştir. Olağan sohbetlerin ve her zamanki davranışların göze çarp-

tığı bir zihin yapısı zamanla gelişerek, müzik yapılmasına olanak sağlayacak bir fiziksel ve psikolojik hazırlıklılık haline dönüşmüştür. Ayrıca, konuşmalarında müzik konusunu daha derinleştiren katılımcılar, daha az tanınmış konuk ut sanatçısının varlığını fark ederek katılması için ona da şans tanımışlardır. Amatör ut sanatçısının bu icrası, *ana evre*ye, yani ut eşlikçisinin solosuna ve ünlü şarkıcının duygu yüklü icrasına uygun ve kesintisiz bir geçiş sağlamıştır. Celsedeki belki de en yüksek tarab noktasını temsil eden bu evrenin en önemli işareti, katılımcıları olağan bilinç hallerinin en uzağına taşıyan fiziksel ve duygusal koşullardır. Güftelerdeki simgesel aşk temaları, soyut enstrümantal doğaçlamalar ve şarkıcının vokaliyle müzik icrası, grubun davranışlarını ve duygularını en kökten şekilde dönüştürmüştür.

Bunu izleyen ve mizahi konuşmalarla geçen ara sanki hem "dramatik bir rahatlama" hem de anlamlı bir çeşitlilik sağlıyordu. Kişisellikten uzak ve herkesin bildiği kısa öyküler biçimindeki fıkraların insanları celsenin bu evresinde hâkim olan soyut dönüşmüşlük havasından uzaklaştırıyormuş gibi görünmemesi anlamlıydı. Mısır'da sosyal toplantılarda belli bir yetenek ve beceri düzeyi gerektiren ve topluluk içinde sözcüklerle icra edilen bir performans kabul edilen, ve el-Hulâî'nin de (büyük bir hoşnutsuzlukla) belirtmiş olduğu gibi müzikli toplantılarda sık sık karşılaşılan fıkra anlatılması durumu aslında müzisyen olmayan katılımcılara da bir "icra" fırsatı veriyordu. Aradan sonra bana buzuk çalmam için yapılan ısrar, grubun beni sosyal açıdan olduğu kadar müzik açısından da onaylamasına ve şarkıcıyla ut sanatçısı eşlikçisi ikinci vokal seti icra etmeden önce daha fazla tarab sağlanmasına hizmet etmiş olabilir. İlk setten daha az duygu yüklü ve doruk noktasına daha az yaklaşmış görünen ikinci set, aslında, ev sahibinin uygun bir zamanlamayla konuklardan nazik bir şekilde yeni bestesinin dinlenmesini rica ederek etkili bir biçimde başlattığı *çıkış evresi*ne bir hazırlıktı. Ev sahibinin icrasının ardından gelen ve gerçek olayları konu alan mizahi bölüm, katılımcıların yavaş yavaş *olağan* bilinç *evre*sine dönmesini kolaylaştırmıştı. Bu yorumun ya da "yoğun betimleme"nin (-Geertz 1973: s. 6) gösterdiği gibi celse büyük bir özenle planlamak-



Şekil 3.1 Celse hadisesinin analizi.

ta, fakat aynı zamanda kendiliğinden ve yaratıcı bir biçimde sürdürülmektedir.

Günümüzdeki arkadaş toplantılarında dikkatli ve gerçekten duyarlı dinleme tarzına gittikçe daha az rastlanmaktadır. Celse hadiseleri çoğu zaman, sammi' olmayanların idaresi altındadır. Sammi' olmayan dinleyiciler müzisyenlerin çaldığı bir ya da birkaç "dinleme tarzı" parçadan keyif alabilse veya bu tarz parçalardan bir ya da birkaçına tahammül edebilse de, kısa bir süre sonra celseyi "haydi söyleyelim", "haydi alkışlayalım" olayına çevirirler. Böyle olunca da repertuvar genellikle daha "popüler" ve müzik açısından kolay anlaşılabilir şarkılara ya da şarkıların böyle kısımlarına doğru yön değiştirir. İcraya genellikle sadece eşlikçi olarak katılan ya da çalarken grubun bütününün müzik akışına uymak zorunda olan daha tanınmış icracılar icrada bulunmak konusunda isteksiz hissedebilir, hatta sadece bir köşede oturup yapılanları izleyebilir. Hakiki sema hadiseleri ise hem icracılar hem de sammi'a tarafından takdirle karşılanır, baş tacı edilir ve her zaman muhabbetle hatırlanır.

Halka açık icralar

Günümüzde, kabaca "tören" ya da "kutlama" anlamına gelen *hafla* sözcüğü, reklamı yapılmış büyük tarab icraları için kullanılmaktadır. En azından kavramsal olarak *hafla,* şenlikli bir olay olarak ele alınır ve müzikle ilgili olmayan bir bağlamla, örneğin dini ya da milli bayramlarla ilişkilendirilir. Ancak çoğu durumda bu bağlantı sadece kâğıt üstünde kalır ve hafla izleyicileri tarafından sık sık unutulur veya bilmezlikten gelinir.

Atmosfer ve yapı açısından hafla birtakım karakteristik özelliklere sahiptir. Örneğin, programda birkaç icra grubu, bir kadın dansçı, bir komedyen, muhtemelen bir takdimci ve aralarında bir veya daha çok tarab şarkıcısının da bulunduğu birkaç vokalist yer alabilir. Bazen de sadece tek bir şarkıcı ve onun *fırkası*, yani ona eşlik eden grup yer alır. Örneğin, Ümmü Gülsüm'ün *haflât*ında *(hafla*nın çoğulu*)* genellikle böyle olmuştur. Hadise çoğunlukla akşam vakti gerçekleşir ve *hafl sâhir,* yani "akşam kutlaması" olarak sunulur. -

Ümmü Gülsüm'ün genellikle yaptığı gibi, bir tiyatro salonunda gerçekleştirilebilir. Bir otelin balo salonu, büyük bir lokanta ya da halka açık bir park gibi çoğunlukla masası, sandalyesi olan ve yiyecek içecek bulunan yerlerde de gerçekleştirilebilir. Genellikle kalabalık bir dinleyici söz konusudur; sayıları yüz ile bin ya da üstü arasında değişir. Özel kutlamalar (*haflah hassa*) ise bu konuda birer istisnadır; genellikle belli bir kuruluşa ya da aile ve konuklarına özel küçük hadiselerdir bunlar. Hafla izleyicileri genellikle farklı farklı arka planlardan gelirler. Aralarında erkek ya da kadın, zengin hamiler, devlet görevlileri, askerler ve sıradan vatandaşlar bulunabilir.

Açıktır ki, hadisenin halka açık doğası ve kutlama içlemi, çok çeşitli müzikal eğilimlere sahip bireyleri kendine çekmektedir. Bu fenomeni Ümmü Gülsüm de fark etmiştir. Anlatılanlara göre, 1925'de mesleki kariyerine başladığında zamanın bilgili sammi'ası karşısında çok heyecanlandığını, fakat çok sonraları kendine güvenini kazandığını, hatta dinleyicisiyle karşı karşıya olmaktan, "sanki okuldaymış da dinleyiciler de öğrenciymiş gibi," zevk almaya başladığını söylemiştir (Fuad 1976: s. 302-303). Aynı zamanda, dinleyicilerin kişilik özelliklerini "sanki eğlenceli bir film izliyormuş gibi" inceleyip (A.g.y.: s. 303) dört ana tipe ayırmayı başarmış ve bu dört ana tipi kendine özgü bir hicivle tarif etmiştir.

Ümmü Gülsüm'e göre birinci dinleyici tipi aşırı derecede hassastır ve harikulade şekilde kendinden geçer. "Onu bir bilinçsizlik (*şurûd*) ve inilti boşluğunda yüzerken görürüm, sonra aniden, diğerlerinin alkışladığını duyunca kendine gelir ve onların alkışlarına katılır" (A.g.y.: s. 303). İkinci tip, hızla değişen ruh halleri sergiler. Aşırı derecede sakindir, fakat şarkıyı duyar duymaz tarabın etkisi altına girer ve son derece heyecanlanır. "Cümle aralarında bağırır: '*Kemân yâ Sitt!*' (Bir daha söyle, ey hanımefendi!); ama bununla da yetinmeyip, aşırı neşeden (*naşva*) dolayı oturduğu yerin üstüne çıkar ve takdirini herkes gibi alkışlayarak göstermek yerine *tarbûş*unu (fes) havaya fırlatır." (A.g.y.: s. 303) Ümmü Gülsüm, haflaya başında hiçbir şey olmadan gelen, fakat çok heyecanlandığı bir anda başka birinin fesini kapıp havaya fırlatan bir adamı, yine bu gruba giren farklı bir örnek olarak gösterir. Üçüncü tip dinleyici, çok



Ümmü Gülsüm sahnede. (Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)


a


b



Fotoğraflar a, b, c: Ümmü Gülsüm'ün bir icrasında dinleyiciler.
(Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)

enerji harcayarak ama büyük bir tutkuyla şarkılara eşlik etmeyi sever. "Ne yapacağını görmek için daha pasaj bitmeden şarkı söylemeyi aniden kestiğimde, çoğu kez utancını diğer dinleyicilerden gizlemeye çalışırcasına gülümseyerek etrafına baktığını görürüm" (A.g.y.: s. 303). Dördüncü tip ise muhtemelen icraya onu dinlemek için değil de dikkat çekmek için gelenlerdir. Ümmü Gülsüm'ün *muharric*, yani "soytarı" adını taktığı bu tuhaf insan türü ne zaman tarab zevkiyle (*intaşa taraban*) kendinden geçse, diğerleri gibi alkışlamak yerine ağaç sopasıyla yere ya da oturduğu şeyin kenarına vurur. "O herkes gibi 'tekrar' demez; bütün salonu kahkahaya boğan uzun bir uluma koyverir" (A.g.y.: s. 304).

Ümmü Gülsüm, mesleki kariyeri boyunca karşılaştığı bu ve diğer dinleyici tiplerinin hepsinin de onu seven ve onun da sevdiği bir dinleyici kitlesinin parçası olduğunu eklcr. Anlatıldığına göre bu Mısırlı şarkıcı bazı hayranlarından öylesine etkilenmiştir ki, örneğin Hacı Hafız et-Tahhân adlı bir hayranına *es-Semmî'u'l-evvel* yani "İlk Sammi'" unvanını vermiştir.[22] Dinleme tarzlarının en uç tezahürleri üzerinde duruyor gibi görünse de bu tarifler aslında bir yandan da arzu edilen veya hatta tahammül edilebilen çok çeşitli dinleme davranışlarını betimler ve bize yine el-Hulâî'nin dinlemeyle ilgili anekdotunu hatırlatır.

Hafla icracısı lojistik ve müzik açısından bir dizi tipik güçlükle karşı karşıyadır. El-Hâmûlî gibi mikrofon öncesi taht şarkıcıları için sesin gür olması arzu edilmenin ötesinde gerekliydi de. 1932'de Azbekiyya Tiyatrosu'nda Ümmü Gülsüm'ün önüne koyulan mikrofonu sahneden öfkeyle fırlattığı anlatılır.[23] Daha sonra ses amplifikasyonunun gelmesi şarkıcıların daha kalabalık seyirci gruplarına seslenmesini ve telli, vurmalı ve bazı durumlarda elektronik yeni çalgıların eklenmesiyle kayda değer ölçüde genişleyen çalgı toplulukları yanında sesinin daha iyi duyulmasını sağlamıştır. Modern hafla sanatçıları için ses sistemi vazgeçilmez bir araç olmuştur.

Haflanın "teatral" atmosferi göz önüne alındığında, çekici dış görünüm ve etkili sahne duruşu ideal mutrib ya da mutribenin çok

22. Fuad 1976: s. 300.
23. Fuad 1976: s. 157.

işine yarayabilir. Uygun yüz ve el jestleri de yine takdir görür. Örneğin, bir şarkıcının *câmid*, yani "donuk" ya da "ifadesiz" görünmemesi gerektiği sık sık söylenir. Geniş bir repertuvar bilgisinin yanı sıra tarab sanatçıları olağanüstü bir fiziksel dayanma gücüne de sahip olmalıdır. Örneğin, ünlü Suriyeli şarkıcı Sabah Fahrî, on saat boyunca hiç durmadan şarkı söyleyebilmesiyle tanınır.[24] Aslında bazı icracılar dinleyicilerinin büyük bölümünün kalıp dinleyebileceğinden daha uzun süre şarkı söyler; şarkıcıları en formda oldukları zaman, ki bu genellikle icranın son kısımlarıdır, dinlemeye hâlâ can atmakta olan ısrarlı sammi'a ise elbette bu büyük bölüme dahil değildir.

Bir haflada mutribe en önemli destek sammi'adan gelir. Ümmü Gülsüm'ün betimlemesinin gösterdiği gibi, hafla şarkıcıları oynadıkları etkin katılımcı rolüyle onlara esin veren erbapların tamamıyla farkındadırlar. Bununla birlikte, tipik hafla hadiseleri halka açık olduğu için seyirci içindeki sammi' sayısını önceden kestirmek pek mümkün değildir. Bu yüzden pek çok modern hafla şarkıcısı eski bir alışkanlığı sürdürerek sadık dinleyicilerinden oluşan kendi küçük maiyetlerini de icralarına beraberinde getirmiştir.[25] Örneğin, 1920'lerde Ümmü Gülsüm'ün etrafının, verdiği her haflada onu izleyen bir topluluk tarafından çevrelenmiş olduğu söylenir. Hatta özel haflalar için anlaşma yaparken bu kişilerin haflaya gelmesine izin verilmesinde ısrar etmiştir. Bu kişilerin ona büyük bir güven ve rahatlık verdiği anlatılır. Fuad, "el kol hareketleri bulaşıcı hale geliyor ve dinleyicilerin kalanına büyük bir şevk veriyor; böylelikle onları da alkışlamaya ve tezahüratta bulunmaya teşvik ediyordu" diye anlatır (Fuad 1976: s. 181). 1975 yılında Bağdat'ta artık ara-

24. Fahrî'nin dayanma gücü dillere destandır. Bir Arap-Amerikan gazetesi olan *el-Ahbâr*'ın (32) 20 Haziran 1997 tarihli sayısının 19. sayfasında, Fahrî'nin Venezuela'daki bir Caracas tiyatrosunda Arap göçmenler için gece saat ondan sabah saat sekize kadar kesintisiz on saat ayakta durup şarkı söyleyerek *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girdiği haberi yer almıştır.

25. Bazı Mısırlılar bu "monte edilmiş sabit" dinleyicilere, dile getirdikleri onaylama ifadeleri, yani *tatyib* (kabaca "tatlı" anlamına gelir) nedeniyle, alaycı bir dille, *mutayyebâtiyye* [güzellikler] derler. Aslında bu dinleyicilerin kullandığı ifadelerden biri de "tatlı", "sağlıklı", "iyi yürekli" ve "harika" anlamlarına gelen "*tayyib!*"dir.

mızda olmayan ünlü şarkıcı Yusuf Omar'ın verdiği özel olarak düzenlenmiş Irak makamı icrasına katıldığımda ben de benzer bir duruma tanık olmuştum. Kentteki uluslararası bir müzik sempozyumuna katılmak için gelmiş kibar ve son derece kadirşinas Avrupalı, Amerikalı ve diğer insanların dahil olduğu dinleyicilerin çoğu müzik bilgisine sahip olmadığından, anlaşılan şarkıcı kendi hayranlarından birkaçının dinleyicilere katılmasını rica etmişti. Ve bu hayranlar, icra için zaruri olan o müzik açısından uygun tepkileri ve etkileşimli dinamizmi sağlamıştı.

Buna karşılık şarkıcının da dinleyicilerinin kim olduğu hakkında genel bir fikir edinmesi ve onlarla uyumlu bir ilişki kurması gerekir. Sahnedeyken, dinleyicilere bakıp genel müzikalite seviyesini ve havayı saptaması gerekir. Fahrî'nin sözcükleriyle ifade edersek, "bir mutrib aynı zamanda bir psikolog da olmalıdır".[26] Vokal eşlikçilerinden biri Fahrî'nin dinleyicisini "inceleme" konusundaki yeteneğiyle ünlü olduğunu iddia eder. Rahat bir *cev*, yani "atmosfer" yaratmak için mutrib, dinleyicileri duygusal olarak hazırlayıp şevklendirecek bildik birkaç basmakalıp söz söyleyerek başlayabilir.

Özellikle büyük haflalarda mutribin, sammi'anın ya da sammi'a kümelerinin dinleyiciler arasındaki yerini saptaması ve onlarla arasındaki doğrudan görsel teması ve müzik temasını koruması da gerekir. Bu amaçla birkaç müzik denemesi yapabilir. Örneğin, Sabah Fahrî, haflasının ancak bir saat kadar şarkı söyledikten sonra gerçekten başladığını, çünkü ilk bir saat boyunca muvaşşah, kad, edvar gibi farklı tarzlarda parçalar denediğini ve bunun hem sammi'anın varlığını ve yerini belirlemesine hem de dinleyiciler arasında hâkim olan beğenileri ve eğilimleri hissetmesine yardımcı olduğunu söyler. Fahrî, dinleyicilerin tepkilerini sürekli olarak gözleyebilmesini ve repertuvarı buna göre şekillendirmesini ya da ayarlamasını sağlayan bir gözetlemenin de bu müzikal taramaya eşlik ettiğini sözlerine ekler.[27]

26. Fahrî'yle 24 Ocak 1990'da Los Angeles'ta yapılan bir röportajdan.
27. 1990'daki aynı röportajdan. Aynı yıl Los Angeles'takl bir otelin balo salonunda gerçekleştirilen bir haflada, Sabah Fahrî salondaki ışıklann her zamanki gibi kısılmasına tepki göstermiştir. Sonuçta ışıklar bütün icra boyunca açık tutulmuş, böylece şarkıcının dinleyiciyle görsel teması korunması mümkün olmuştur.

Sağlıklı bir uyum tesis edildikten sonra sanatçı, dinleyiciyi duygusal açıdan canlı tutmaya çabalar. Repertuvarını, tarabın momentumunun azalmasını ya da tükenmesini önleyecek şekilde sunar. Örneğin, eğer şarkıcı mavvalın çok uzadığını hissederse hemen son derece canlı bir ölçülü şarkıya geçer. Bu süreçte benim "sinyal parçaları" dediğim, örneğin *kudûd* (*kadd*ın çoğulu, Halep kökenli, her kıtası aynı bestelenmiş, güftesi konuşma dilinde olan şarkı) gibi aslında daha "hafif" nitelikte olan tanınmış şarkılara geçebilir. Bu tür şarkılar insanları birleştiren enerjileriyle dinleyicileri, özellikle de sammi' olmayanları hemen o anda bir şarkıya katılma çılgınlığına sürükleyen esrime kapsülleri ya da müzik "afrodizyakları" işlevi görür. Sinyal parçaları çoğu zaman doruk noktası "ikram"ları olarak görülür, fakat örneğin fazla yetenekli olmayan, fiziksel açıdan çabuk yorulan ya da hayal gücü zayıf pek çok şarkıcı bu parçalara "destek" olarak başvurur. Ritimle birlikte alkış tutmak, dans etmek ve şarkıya eşlik etmek gibi tipik yanıtlar genellikle sinyal parçası başlar başlamaz, hatta şarkıcı daha parçayı anons ederken tetiklenir. Batı'daki fon ya da yumuşak "akşam yemeği" müziği nosyonları tarab kültürüne aslında yabancıdır; çünkü tarab müziğiyle uğraşanlar, icracı ile dinleyici arasındaki doğrudan ve sürekli etkileşimi iyi bir eğlencenin birincil koşulu olarak görürler.[28]

Repertuvarlarını oluştururken icracılar birbirinden çok farklı beğenilere sahip ve birbirinden çok farklı arka planlardan dinleyicilere hitap edecek şarkılar seçmeye çalışır. Dolayısıyla parçalar genellikle çok çeşitlidir ve hangi sırayla icra edileceklerini kestirmek neredeyse imkânsızdır. Ancak, Sabah Fahrî'nin icralarında akşam genellikle enstrümantal bir prelüdle başlar ve bunu çoğunlukla muvaşşahâtın da dahil olduğu dinlemeye yönelik ölçülü parçalar izler. Vokal doğaçlamalar gibi daha esrik içeriklere sahip parçalar, daha hafif şarkılarla değişimli olarak ara sıra söylenebilir. Bir de bu daha esrik parçalar genellikle haflanın sonuna doğru, iddiaya göre mutrib

28. Çoğu haflada, örneğin yemekli akşam eğlencelerinde müzisyenlerin sesi rahatsızlık verecek kadar açmalarının nedenleri arasında, dinleyicilerinin ilgisini her zaman ayakta tutma istekleri ve dikkatle izlemeyen, çoğunlukla konuşan dinleyiciler karşısında icrada bulunmaktan duyduklan rahatsızlığın da bulunduğunu düşünüyorum.

yüksek bir saltana düzeyine ulaştığı zaman, yani tipik olarak akşamın geç saatlerinde daha çok göze çarpar hale gelir. Birkaç sanatçı sahne aldığında, daha hafif parçalar genellikle asıl tarab programına zemin hazırlar. Bazı durumlarda haflanm ilk evrelerinde hâkim olan gürültülü ya da müziğe odaklanılmayan atmosfer mutrib sahne alır almaz yerini aniden dinlemeye yönelik, celse benzeri bir havaya bırakır.[29]

Gece kulüpleri

Kabare, ya da "gece eğlencesi yeri" anlamına gelen *melha leyli* gibi adlarla bilinen modern Arap gece kulübü, diğer müzik tarzları ve eğlence türleri kadar tarab müziği için de bir ortam sağlamıştır. Günümüzde Arap gece kulüpleri Kahire, Şam ve Beyrut gibi çeşitli büyük kent merkezlerinde ve Paris, Londra ve New York gibi Batı kentlerinde bulunmaktadır. Çoğunlukla "kırmızı fenerli" semtlerde ["red-light" districts], turistik yerlerde, tatil yörelerinde ve büyük, şık otellerin içindedirler. Gece kulübü seyircisi genellikle gelip geçici, heterojen ve büyük oranda belirsizdir. Müşteriler arasında müzik bilgisi olmayan birçok dinleyici ya da bazen meraklı yabancı turistler bulunması muhtemeldir.

Gece kulübü repertuvarları dikkate değer bir çeşitlilik gösterir ve çok çeşitli popüler Batı ve yerel müzik ve dans türleri içerebilir. Bununla birlikte, belirli sunumlar tipiktir. Eğer programda tarab varsa bu bölüm genellikle gecenin sonuna doğru sunulur. Haflada olduğu gibi gece kulüplerinde de tarab bütün bir gösterinin duygusal kareşendosu ya da müzikal finali vazifesi görür. Programın erken saatlerdeki "hafif" bölümlerine genellikle tesadüfi seyirciler veya eğlence arayışında olanlar katılırken, daha sonraki bölüm müziğe olan ilgileriyle motive olmuş, hayranı oldukları bir mutrib veya mutribe sahne alana kadar –bu genellikle gece yarısından sonra olur– saatlerce kulüpte kalabilenlere hizmet eder. Açıktır ki, kulüp sahipleri

29. Örneğin, 1994 yılında Los Angeles'ta gerçekleştirilen bir varyete icrasında durum böyleydi. Seyyid Mekkâvî'ye eşlik eden toplulukta ben de ney çalıyordum ve gözleri görmeyen bu ünlü sanatçı sahneye getirildiğinde kuşku götürmez bir dinleme havası hâkim olmuştu.

gösterinin sonunda ünlüleri sahneye çıkartarak fazladan gelir elde edebilmektedir. Böyle bir sahne sırası aynı zamanda, tarabın uzun bir yeme-içme ve müzikal hazırlık döneminden sonra vakti gelen bir geç saat etkinliği olduğunun kesin kabulünü göstermektedir.

Tarab müzisyenleri haflada kullandıkları beceri ve stratejileri gece kulübünde de uygulayabilirler. Bir şarkıcı, temel bir ilişki kurmak için dinleyicilerle konuşabilir. Dinleyicilerin müzik yönelimlerini tahmin etmek, aralarında sammi'a olup olmadığını ve varsa ne oranda olduğunu belirlemek için önce birkaç müzik "numara"sına da başvurabilir. Dinleyiciler arasında sammi'anın bulunduğunu keşfeden örneğin bir kadın şarkıcı, Ümmü Gülsüm'ün klasik bir şarkısını ya da vokal bir doğaçlamasını seslendirebilir. Eğer dinleyiciler arasında sammi'a yoksa, dinleyicilerin genelinin söyeyeceği, dans edeceği ya da hatta yiyip içip, sohbet ederken edilgin bir şekilde dinleyeceği şarkılardan oluşan "daha hafif" bir repertuvar sunabilir.

Gece kulübünün fiziksel atmosferi tarab deneyimine özel bir boyut katar. Gece kulübü atmosferi artırılmış uyarma düzeylerine dayanır ve bu düzeyler, canlı renkler, Oryantalist Arap temaları vs resmeden çarpıcı dekorlar, parlak renkli sahne ışıklandırması, mum ışığı etkisi yaratan ya da loş zemin ışıkları ve yoğun sigara dumanı gibi etmenlerle sağlanır. Bu etmenler, diğer bir uyarma aracı olan alkolün satışını ve tüketimini tamamlar ya da muhtemelen artırır. Bu türden farklı müdahaleler sahne efektleriyle pekiştirilir: çeşitli ve bazen hızla değişen numaralar, göz kamaştırıcı boncuklarla işlenmiş elbiseler, renkli dans kostümleri, açık saçık giysiler, abartılı yüz makyajı, şık saç tuvaletleri, rengârenk boyalı saçlar, mücevherlerin cömertçe sergilenmesi vs.

Bu uyarma biçimlerinin farklı işlevleri vardır. Belli bir düzeyde, tamamen gelip geçici ve çok çeşitli bir dinleyici kitlesini, belki icrada bulunacak müzisyenleri tanımayan ya da belki müziğin kendisiyle doğrudan ilgilenmeyen müşterileri, harekete geçirecek duyusal bir taşıt sağlarlar. Aynı zamanda, vurmalı çalgıların ön plana çıkarılması, elektronik çalgıların kullanılması ve yüksek düzeyde bir ses ampflikasyonu uygulanmasıyla müziğin kendisi de "duyumsallaştırılmış" hale gelebilir. Aslında tarab, en azından bazıları tarafın-

dan, görsel, gastronomik, erotik ve sarhoş edici bir paketin parçası olarak yaşanır ve değerlendirilir. Ortaya çıkan müzikal-duyusal şenlik, müşterilerin zamana ve mekâna dair o anki farkmdalığını değiştirebilir. Ayrıca, müşterileri sıradan sosyal ve hatta ekonomik kaygıları bir kenara bırakmaya ve böylece bütün esrime sürecine daha özgürce kapılmanın yanı sıra, yemeğe ve içkiye daha fazla para harcamaya, sanatçılara, garsonlara ve vestiyercilere cömert bahşişler bırakmaya da sevk edebilir.

Müzikte pürizmden yana olan birine kulüp deneyimi toplumsal ve duygusal açıdan yapmacık ve hatta estetik açısından tavizkâr görünebilir. Ele alınan üç temel bağlam arasında gece kulübü, yüksek düzeydeki uyarılmaya rağmen belki de en az hatırda kalan hadiselere ev sahipliği yapar. Müzisyenler gece kulübündeki icralarına genellikle sadece iş olarak yaklaşırlar ve çoğu zaman, talepkâr ve nankör değilse de sıkıcı olduğunu söylerler. Dinleyicilerden bazıları da hadiseyi dışarıda bir geceden ibaret görebilir. Yine de pek çok insan için gece kulüpleri tarab müziğini ve duygusal etkisini yaşayabilecekleri tek yerdir. Aynı zamanda gece kulüpleri müzisyen, besteci ve yapımcılara temel bir ekonomik kazanç ve sanatsal yaratıcılık alanı sunmaktadır.

Şahsi icralar

Tarab icraları grup hadiseleri olmak zorunda değildir; tek başına çalmak da son derece yaygındır. Bir dinleyici kitlesinin fiziksel varlığı olmaksızın çalmanın çok sayıda doğrudan nedeni vardır. Bildiğimiz şekliyle –örneğin, Batı sanat müziğinde gam ya da ezgi kalıplarının ya da Hindistan'ın klasik müziğinde *riyaz* ("egzersiz" anlamına gelen Arapça *riyaz* sözcüğünden gelir) yönetiminin kullanılmasıyla gerçekleştirilen– "alıştırma" fenomeni tarab deneyiminde çok küçük bir rol oynuyor görünür. Sistematik olarak alıştırma yapmak veya teknik geliştirmek, virtüözlük niyetinde olanlar dışındaki tarab sanatçıları için hiç de tipik olmayan bir davranıştır. İcrada ustalık genellikle işte ya da *brova*da, yani çalışırken veya prova yapar-

ken geliştirilir.[30] Bununla birlikte, bir müzisyen çalgısını başka bir şey yaparken de tek başına çalabilir. Örneğin bir çalgı yapımcısı yaptığı yeni bir çalgıyı denemek için atölyesinde çalabilir. Ya da bir kanun sanatçısı yeni telleri "alıştırmak" ya da akort mandallarındaki bazı kusurları düzeltmek için; bir sanatçı beste yapmak amacıyla çalabilir. Ümmü Gülsüm'ün en beğenilen şarkılarından bazılarını bestelemiş olan Riyaz es-Sunbâtî'nin (1906-1981), ortaya çıkabilecek ezgileri kaydetmek için açık tuttuğu küçük bir teybi yanma koyup yatak odasında yalnız başma ut çaldığı söylenir.[31] Ve tabii ki müzisyenler de çalma arzularını tatmin etmek ya da sadece kendi zevkleri için tek başlarına çalarlar.

Tarab müzisyenleri, sosyal yapılı müzik bağlamlarında çalmanın "esas" olduğunun farkındadır. Örneğin, zorlu teknikler gerektiren resmi icraların muazzam yararı olduğunu kabul ederler. Lübnanlı bir ney yapımcısı, bir ney sanatçısı olarak çok değerli bulduğum bir öğüt vermişti. Bir çalgının kalitesinin en nihayetinde en iyi, resmi bir icra bağlamında, bir topluluk eşliğinde ve nitelikli dinleyiciler önünde çalarak belirlenebileceğinde ısrar etmişti. Böyle bir bağlam içinde çalgıcı muhtemelen tam da çalma mekaniğine meydan okuyan ve çalgıcının gerçek sınırlarını ve yeteneklerini açığa vuran duygusal ve müzikal zorunluluklarla karşı karşıya gelmektedir. Ney yapımcısı, bir zamanlar çalıştığı gece kulübünün yeni yaptığı çalgıları denemek için kendisine mükemmel bir zemin sunduğunu da eklemişti.[32]

Yine de, insanın kendi kendine çalması son derece yaratıcı olabilir. Bir çalgıyla ya da kendi sesiyle baş başa kalmak sanatçıya, özellikle doğaçlama yapanlara, dışarıdan müdahale olmaksızın deneyler yapma fırsatı verir. Böyle bir bağlamda müzisyen sezgilerine daha fazla yer açabildiği gibi, çalgısının ya da sesinin, hatta mü-

30. İngilizce'de "proof" ya da "rehearsal" [bu bağlamda Türkçede her ikisi de "deneme" ve "prova" anlamlanna gelir] anlamlarına gelen İtalyanca *pròva* sözcüğünden türetilmiş "brova" teriminin ne zaman yerel müzik dilinin bir parçası haline geldiği tam olarak bilinmemektedir. Bu kelime yerel dilde "negatif film" anlamında da kullanılmaktadır.

31. Es-Sunbâtî hakkındaki bu bilgiyi 1980'lerin başında, artık aramızda olmayan Ali Rida'dan (ölümü 1993) aldım.

32. 1980'lerin başında Beyrut'ta gerçekleşen bir söyleşiden.

zik zekâsının potansiyellerini keşfedebilir. Yalnız kalmak sanatçıyı kendi "hissettiği" gibi olmakta özgür bırakabilir.

Ayrıca, yalnız başına çalmak son derece büyük bir esrime yaratabilir. Kendi başına çalmak, aynı anda hem bir müzisyen hem de bir dinleyici durumunda olan icracının içinde belli bir "doğal" geribeslemeye sebep olur. Tek başına müzik yapanlar yaşadıkları dalınçtan bahseder, zaman mevhumunu kaybettiklerini ve mevcut ortamdan bir bakıma kopmuş hissettiklerini belirtirler. Başka birilerinin gelivermesiyle ortaya çıkan sarsıcı duyguları da tarif ederler. İşin içine "dışarıdan" bir dinleyici girdiğinde icra tamamen yön değiştirebilmekte veya icracının yaşadığı esrimenin seviyesi dinleyicinin müziğe temayülüne ya da kişisel "enerjisine" bağlı olarak büyük ölçüde azalabilmekte veya esrime tümden kaybolabilmektedir. Kendi kendine çalmanın duygu yoğunluğu yaratma konusundaki etkililiği, sanatçının kendi sıçrama tahtası olabilme yeteneğinin içine yerleşmiş gibidir. Tek başına çalan icracı, nispeten kesintisiz bir döngüsel süreci, müziğin doğrudan hissedildiği ve üretildiği bir dinamiği, kendi içinde harekete geçirmiş görünür.

D. ESRİME VE SES KAYDI

Modern Arap müziği tarihinde en önemli gelişmelerden biri ses kaydının ortaya çıkması ve yaygınlaşması olmuştur. XX. yüzyıla girilmesiyle birlikte fonografın icadı bazı tarab sanatçılarının balmumundan silindirlere kendi ev kayıtlarını yapmalarını olanaklı kıldı ve çok geçmeden bazı silindirler alınır satılır oldu. 1904 yılı dolaylarında, önceden kaydedilmiş yassı plak Arap pazarına hâkim olmaya başladı. XX. yüzyılın ilk birkaç on yılında Avrupa ve Yakın Doğu'nun başlıca plak şirketleri milyonlarca 78 devirli plak üretmiş, tanıtmış ve dağıtmıştı. İngiltere'deki Gramophone (sonradan His Master's Voice oldu), Almanya'daki Odeon gibi uluslararası büyük şirketler ve Baidaphon gibi yerel şirketler birçok müzisyen için başlıca gelir kaynağı haline geldi. Uyguladıkları ciddi reklam ve dağıtım stratejileriyle büyük bir plak dinleyicisi kitlesi yaratan

bu şirketler Şeyh Yusuf el-Menyelâvî, Şeyh Selâme Hicâzî, Şeyh Seyyid es-Saftî, Salih Abdülhay, Ümmü Gülsüm gibi bazı tarab şarkıcılarının ve daha birçoğunun popülaritesini tüm Arap dünyasında çarpıcı biçimde artırdı.[33]

İlk Mısır müzikal filmi 1932'de kadın oyuncu ve tarab şarkıcısı Nâdire'nin rol aldığı bir yapımdı. Abdülvehhâb, Ümmü Gülsüm, Esmahân kardeşler (1912-1944) ve Ferid el-Atraş (1915-1974) gibi şarkıcıların başrollerinde oynadıkları Mısır müzikal filmlerinin bütün Arap dünyasında gösterime girmesiyle Kahire'nin sinema filmi endüstrisinde etkileyici bir büyüme yaşandı. Çoğu film yıldızının şarkı söyleme tarzı geleneksel tarab akımından uzaklaşmış olsa da, Arap sineması tanınmış erkek ve kadın vokalistleri filmlerde oynatmaya II. Dünya Savaşı'ndan sonra da devam etti. Başka bir kanalı da radyo sağladı. 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında Kahire'deki özel radyo istasyonları canlı icralar yayınlamanın yanı sıra, mevcut ticari plakları da çalıyordu. 1934'te kurulan Mısır Devlet Radyosu, aralarında Salih Abdülhay (1896-1962) gibi tanınmış tarab şarkıcılarının radyo için özel olarak hazırladığı *vasla*ların da bulunduğu muhtelif müzik türleri yayınlıyordu. Daha yakın zamanlarda Arap radyo istasyonları, özellikle yerel yönetimler tarafından işletilenler, farklı sanatçıların müziklerini tanıtmış ve kaydetmiş, genellikle hem eski hem de yeni kayıtlardan oluşan kendi arşivlerini kurmuşlardır. Müzik yapımcıları, spikerler ve ses mühendislerinin yanı sıra, şarkıcılar, besteciler, şarkı sözü yazarları ve çalgıcılar da bu radyoların maaşlı çalışanları olmuştur. Bazı radyo istasyonları *kadim,* yani eski tarab repertuvarına ayrılmış haftalık programlar sunsa da, farklı Arap radyo istasyonları düzenli olarak ana akım müzik yayınlamaktadır.[34]

1950'lerden 1970'lere uzanan dönemde uzunçalarlar ve 45 devirli plaklar yükselişe geçmiş, çoğunlukla çeşitli müzik programla-

33. Arap dünyasında ve özellikle Mısır'da ses kaydının tarihi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1976 ve 1977.

34. En dikkat çekici örneklerden biri, Kahire'de en az yirmi beş yıldır her hafta düzenli olarak yayımlanan *Sahrat Elhan Zaman* (Geçmişten Ezgiler Akşamı) adlı programdır. Tanınmış müzik tarihçisi Mahmud Kâmil tarafından hazırlanmakta, Hâle el-Hadîdî tarafından sunulmaktadır.

rı ve başka programlar yayınlayan yerelleşmiş bir araç olarak hayatımıza giren televizyon hızla yaygınlaşmıştır. Makara bantlı teyp ise stüdyo ve ev kayıtları için başlıca araç haline gelmiştir. XX. yüzyılın son birkaç on yılı içinde, en etkili müzik yayma araçlarından biri olan kaset ortaya çıktı. En etkili araçlardan biriydi, çünkü daha ucuzdu ve çoğaltılması, saklanması, taşınması, hatta dolayısıyla da kaçakçılığının yapılması daha kolaydı.[35] 60 veya 90 dakikalık kasetler, canlı tarab icralarını kaydetmek ve günümüzde dijital teknolojinin sunmaya devam ettiği bir avantaj olan radyodan şarkı kaydetmek ya da var olan plakları kopyalamak için yaygın şekilde kullanılıyordu.

Kayıt aracının tarab hissini iletme yeteneği tarab kültüründe bir endişe konusu olmuştur. Ses kaydı ilk ortaya çıktığında, Batı'da olduğu gibi Arap dünyasında da "konuşan makine"nin hoş bir yenilik ve bilimsel bir mucize olduğu, fakat müzik için uygun bir araç olmadığı yönünde genel bir hissiyat vardı. Kitabının akustik üzerine bölümünde verdiği bir dipnotta Kâmil el-Hulâî, canlı müzik dinlemekle balmumu silindir dinlemeyi birbirinden ayırmış ve fonograf kayıtlarını gerçekliğin adi kopyaları olarak görmüştür. Fonografı tam olarak, akustik açıdan yetersiz olması ve kayıt ortamıyla ilgili zorunlulukların icracıyı tarab yaratmak için gereken uygun insani atmosferden ve fiziksel rahatlıktan yoksun bırakması nedeniyle eleştirmiştir. Kendi sözleriyle, "fonograf dinlemek takma dişle yemek yemeğe benzer" (1904 dolayları: s. 24).

Ancak, El-Hulâî'nin hükmü, kayıt kavramının kendisinin itiraz edilebilir olup olmadığı sorusunu yanıtsız bırakmıştı. Sanatçıların karşısına çıkan teknik engeller ve sanatsal kısıtlamalar olmasaydı, geleneksel dinleme bağlamları dışında, sanatçıları görmeden ve onlarla doğrudan etkileşime girmeden dinlenen kaydedilmiş ses zevk verebilir miydi? XX. yüzyıl başlarında tarab kültürü ses kaydını bir müzik aracı olarak yavaş yavaş kabul eder duruma gelmiştir. Sanatçıların ve dinleyicilerin tutumları ve hayret verici plak satışları göstermişti ki; kaydedilmiş müzik, özellikle akustiğe daha çok dikkat edildiğinde, müziğin etkisini son derece iyi iletebiliyordu. Eşit de-

35. Bkz. eş-Şavan 1987.

recede önemli bir diğer nokta ise, tarab hissinin iletilebilmesi için evvela özgün icranın esrime yüklü olması gerektiğiydi. Başka bir deyişle, kaydı yapılan vokalistin ya da çalgıcının hissettiği saltanayla ortaya çıkan müzikal esrime, müzik bilgisine sahip plak alıcısı tarafından bir biçimde hissedilebiliyor veya okunabiliyordu.

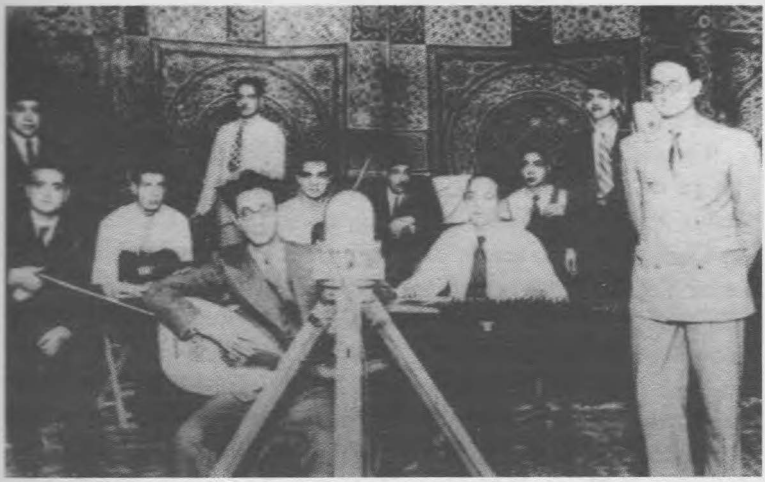
Erken dönem plak sanatçılarının cazip olmayan kayıt koşulları içinde duygusal açıdan istenen sonucu verecek bir hava yaratma çabaları, tarabın daha iyi kanalize edilmesini sağlamıştır. Örneğin, çeşitli icralara, kaydedilmiş nidalar eklenmiştir. Yakın bir sammi' grubu ya da kayıt şirketlerinin kendi çalışanları tarafından seslendirilebilen bu nidalar, icracılara esin vermesi amacıyla kullanılmıştır. Bazı durumlarda Amerikan televizyon komedilerinde duyulan "konserve" gülüşleri hatırlatan bu trükler abartılı ya da yapmacık gelse de, eklenen bu nidalar çoğu zaman samimi, zamanında ve müzik açısından yerinde görünüyordu. Bazı sanatçılar ise daha iyi bir icra atmosferi yaratmak için kayıttan önce müzikal ısınma hareketleri yapmış ya da taht eşlikçileriyle birlikte parçaları prova etmiş olabiliyordu.

Özellikle 1920'lerde, rakip plak şirketleri çok sayıda özgün müzik eserini sipariş etmek, telifini almak ve kaydını yapmak için sistematik çabalar gösterdi. Onların bu çabaları, kısa (78 devirli plağa kaydedilecek uzunlukta), tamamen önceden bestelenmiş, her kıtası tamamen aynı bestelenmiş olmayan bir şarkı türünün yükselmesine katkıda bulundu. Önceden bestelemenin bağlama dayalı esnekliği gölgede bırakmaya başlamasıyla, kayıtların içeriği canlı tarab estetiğinden daha da uzaklaştı. 1930'ların ortalarına gelindiğinde, nidaların kaydedilmesinin yavaş yavaş ortadan kalkmasıyla ve ilk başlarda amacı kaydı yapılan sanatçının canlı mevcudiyetini çağrıştırmak olan sanatçı fotoğraflarının plakların üzerinden kaldırılmasıyla, birçok tarab şarkısı medyanın değişmez "malzeme"si haline geldi. Bunların arasında, medya bilincine sahip tarab sanatçılarına bir örnek olan Muhammed Abdülvehhâb'm eserleri de vardı. Bu tür parçalar, örneğin Abdülvehhâb'ın plaklarında okuduğu şarkılar ve çoğu zaman program müziği şeklinde tasarladığı kısa film şarkıları, çağdaş tarab estetiği içinde kendine özgü bir yer kazandı. Medya için

yapılmış pek çok beste, sıklıkla sergiledikleri karmaşık teknik işçilik ve modern nitelikler kadar, duygusal içerikleriyle de takdir gördü.

Günümüz tarab piyasasındaki canlı kayıt sayısının da gösterdiği gibi, kültürün canlı müzik deneyimi yönündeki eğilimi hâkimiyetini kuşkusuz sürdürmektedir. Ümmü Gülsüm'ün pek çok kaydının da aralarında bulunduğu bu tür kayıtlar bazen üzerinde "tescilli canlı kayıt" anlamına gelen *tescil hayy mutavval* gibi tanımlayıcı bir başlık taşır. Ticari satışı olan bu kayıtlara ek olarak, müzik erbaplarının canlı kayıt kasetlerini değiş tokuş ettikleri de bilinmektedir. Bazıları makaralı teyplerden kasetlere aktarılmış olan bu tür kayıtların, özellikle de müzik erbaplarınca nadir sayılan ya da piyasada bulunmayanların fiyatları çok yüksektir. Ümmü Gülsüm'ün başlıca bestecilerinden biri olan ve bazen şarkı da söyleyen Zakariyya Ahmed'in (1896-1961) evde yaptığı kayıtlar ya da Abdülvehhâb'm udu eşliğinde arkadaş toplantılarında söylediği şarkıların kayıtları bunlara birer örnektir. İcracılar saltana halindeyken ve olağanüstü esrik yorumlar icra ederken yapılan kayıtlar bilhassa üstün tutulur. Bu dünyadan göçen Suriyeli şarkıcı Muhammed Hayri'nin canlı icralarından bazıları bu tür kayıtlara örnek gösterilebilir. Erbaplar, canlı bir kaydın olağanüstü duygulanım verme gücünü icranın gerçekleştiği arzu edilir ortama atfedebilir. Bir celse kaydı söz konusu olduğunda o celseye katılmış bazı sammi'ler ismen tanınabilir veya müzik bilgisine sahip ve icranın gerçekleştiği evin sahibi olan hami minnetle anılabilir. Bir hafla kaydı, haflanın gerçekleştiği yerin ismiyle adlandırılabilir. Bir şarkıcının canlı icrasının kaydı, eğer icra Halep gibi halkı geleneksel olarak yüksek müzik bilgisine sahip bir kentte gerçekleşmişse büyük beğeni toplayabilir. Bazı tarab vokalistleri ve çalgıcıları, iyi ve etkileşime son derece açık bir dinleyici kitlesinin bulunmasının da büyük katkısıyla üstün başarı gösterdikleri icraların kasetlerini toplayabilmektedirler.

Ayrıca, canlı kayıtlara çoğu zaman özgün canlı hadiselerin uzantıları gözüyle bakılır. Bazen bu kaydedilmiş parçaların hangi sırayla dinlendiğine de yansır. Örneğin yerel radyo istasyonlarının - tarab grubuna girmeyen "hafif" parçaları sabahları ve belki öğleden sonra erken saatlerde yayınlamaları, akşam saatlerini ise genellikle



Mısırlı şarkıcı ve besteci Muhammed Abdülvehhâb (1901-1991 dolayları) (önde oturan), 1930'ların başında gösterişli bir çadırda Baidaphon Şirketi için kayıtta. (Bir tanıtım fotoğrafı.)

Ümmü Gülsüm, Sabah Fahrî ve Muhammed Hayri'nin canlı haflaları gibi gerçek taraba ayırmaları adettendir. Dinleyiciler de çoğu zaman dinleme düzenlerini buna göre yapılandırır. Bir ara Kahire Radyosu Ümmü Gülsüm'ün canlı icralarını her ayın ilk perşembe akşamı yayınlarken milyonlarca Arap, programını o saatlerde radyolarının başında olacak şekilde yapardı. 1960'ların başında Beyrut'ta taksi şoförlerinin araçlarını kenara çekip çevredeki diğer heveslilerle birlikte bu yayınları araba radyosundan dinlediklerini gördüğümü hatırlıyorum. Filistinli bir kadın, bu yayınların yapıldığı zamanlar babasının ritüel benzeri belli hareketlerle bir kadeh *arak* (alkollü yerel bir içki) ve mezelerini alıp programı dinlediğini anlatmıştı.[36] Erbaplar, canlı icralarda sergiledikleri –mimikler ya da derin dalınç haline dair işaretler gibi– bildik tuhaf davranışları belki duygularını daha az açığa varurak da olsa, tarab müziğini kayıttan dinlerken de sergileyebilmektedir. Aynı zamanda, müdahaleler-

36. 1980'lerin ortasında Los Angeles'ta gerçekleşen bir söyleşiden..

den kaçınmaya da çalışabilirler. Örneğin bir tarabsever, yanında dinlemeyi bilmeyen ya da müziği hissetmeyen kişiler olduğunda, esrime duygularını harekete geçiren bir kaydın tadına tam olarak varamadığını belirtmişti.

Birçok dinleyici, kayıtların canlı icralar kadar esrime yaratmadığını ya da en azından çekici olmadığını bir noktada kabul eder. Medya uzmanları aradaki bu farkı genellikle çeşitli etmenlere bağlar. Canlı icralar, icracı ile dinleyici arasında doğrudan etkileşime olanak verir; fiziksel açıdan her şey tamam olduğundan, dinleyicilerin dikkati doğrudan icraya odaklanır; belli bir kolektif "enerji", bütün dinleyicileri saran bulaşıcı bir ruh hali yayar. Dahası, alışılmış canlı icra ortamı, dinleme deneyimine yoğunluk katması muhtemel, uzun zamana yayılan ve kademe kademe gelişen bir zihinsel ve müzikal koşullanma süreci sağlayabilmektedir. Bir Arap dinleyici, taraba gönül vermiş bir sammi' olan zengin amcasının bütün bölgede radyodan yayınlandığı halde Ümmü Gülsüm'ün aylık canlı icralarına katılmak üzere Beyrut'tan Kahire'ye uçakla gitmeyi alışkanlık haline getirdiğini belirtmişti.[37]

Bununla birlikte, dolayımlı bir deneyim olarak tarab gücünü kuşkusuz korumaktadır. Ses kaydı, dinleme deneyiminin kapsamını genişletmiş ve ona yeni duygusal ya da fiziksel nüanslar eklemiştir. New York'ta yaşayan ve zamanının büyük bir kısmını yollarda geçiren profesyonel bir müzisyen, tarab kayıtlarını en çok geceleri şehirlerarası yolda araba sürerken dinlemekten keyif aldığını belirtmiş, fakat Manhattan'ın merkezinde trafikle boğuşurken bu tür kayıtları dinlemeyi tercih etmeyeceğini eklemiştir.[38] İçe bakan, yani kendi duyusal ve algısal deneyimlerini inceleyen dinleyiciler ise yüksek sesli nidalar, gürültücü ve kavgacı davranışlar gibi dikkat dağıtan türlü dışsal etkilerin hâkim olabildiği canlı icralara gitmektense kayıtları dinlemeyi tercih edebilmektedir.[39] Aynı zamanda, icra kayıtları dinleyicilerin özgün canlı icraların bağlamlarına dair

37. 1980'lerin başında Los Angeles'ta gerçekleşen bir söyleşiden.
38. 1980'lerin sonunda gerçekleşen bir söyleşiden.
39. Halka açık icralarda, icrayı dinlemekle ilgilenenler genellikle içkinin tesiri altında olan gürültücü dinleyicilerden sessiz olmalarını istediklerinde zaman zaman kavgalar çıkmaktadır.

kendi imgelerini yaratmasına, hatta bu bağlamları katıksız izlenimlere ya da soyutlamalara indirgemesine fırsat vermektedir. Yakın zamanda yapılmış çoğu tarab kaydında ise özgün bağlam neredeyse bütünüyle "yüksek teknolojili" bir stüdyodan ya da dijital film müziği kayıtlarının bir karışımından ibarettir.

IV
Müzik

Arap kültüründe tarab kavramı belirli bir müzik dilini ya da tarzını akla getirir. Özel müzikal uygulamaları ya da yorumları ima eder. Müzikle duygu uyandırma, büyük ölçüde, müzik yapmanın "ne" olduğu ve müziğin "nasıl" yapıldığı sorularının yanıtlanmasıyla açıklanabilir. İster ortaçağ saray icralarını betimleyen el-İsfahânî, ister büyükbabasının müzikteki ustalığı üzerine düşünen Muhammed el-Akkad olsun, müzikten ve müziğin etkisinden bahseden herkes, töz ve tarz, biçim ve anlatım, zanaat ve duyumsamaya da değinmiştir. Bu bölümde ben de hem tarab müziğinin genel dokusunu hem de müziğin duygularla "konuşma"sını ya da duygusal olarak etkilemesini olanaklı kılan temel süreçleri araştırıyorum. Anlaşılacağı üzere, müzik dili ile duygu yoğunluğu yaratan uygulamaları birbirinden

ayırmak güçtür, çünkü ikisi birlikte, daha geniş bir duygulanım sentaksının parçası olarak işlemektedir.

Çağdaş pratik ile I. Dünya Savaşı öncesinden kalma müzik mirası arasındaki bağlantılar son derece anlamlıdır. Modern bestecilere ve icracılara göre taht müziği hem bir model hem de bir çıkış noktası vazifesi görmüştür. Esrik şarkı söyleyişi ve Ümmü Gülsüm ve başkaları için yaptığı bestelerle tanınan Seyyid Mekkâvî'nin (1926-1998) özetlediği gibi, *esas* olan *kadim* tarzdır.[1] Modern müzik topluluğu kullandığı temel Arap çalgılarını; tasavvuf müziği - vokal öğelerini, yerli ve Pan-Osmanlı'ya mahsus çeşitli seküler içerikleri bünyesinde barındıran taht geleneğinden almıştır. Modern pratik ise temel esrime yaratma tekniklerini, özellikle makamla ve makamsal doğaçlama ile ilgili olanları, taht müziğinden almıştır. Modern anlatım ile daha eski anlatım arasında çok büyük farklar olduğu açıktır. Yine de, bir müzik modeli olarak taht sadece XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başı müzik estetiğini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda genel olarak tarab müziğindeki esrime uyandırma dinamiği konusunda bize bilgi de verir.

A. SOYUTLAMA VE LİRİZM

Tarab müziği soyut olma eğilimindedir; tözü ne tabiatı gereği programlıdır ne de illa ki kendi dışındaki (görsel imgeler, efsaneler, evliyalar ve toplumun saygı duyduğu ölmüş kişiler gibi) varlıkları akla getirir. Programlı anıştırmalar özellikle Batı zihniyetli besteciler tarafından sık sık yapılsa da, esas mesaj genellikle göndergesel değildir. Bu özelliğe en iyi örnekler, esasen türlerine ilişkin isimlerle, bestecilerinin isimleriyle ve bestelendikleri makamla tanınan makamsal doğaçlamalar, çeşitli peşrev ve semai besteleridir.

Birey merkezli duygusallığı göz önüne alındığında tarab müziği aynı zamanda son derece liriktir. Tarab müziğinin lirizmi çeşitli müzik türlerinde açık olmakla beraber, somut örneğini vokal bileşende, yani öz-göndermeli [self referenced] aşk temaları ve imgele-

1. 30 Mayıs 1994'te Mekkâvî'yle yapılan bir söyleşiden.

ri vasıtasıyla dinleyenleri etkileyen tarab şarkılarında bulur. Soyutlama ve lirizm birleştiğinde, müziği dinleyicinin duygu dünyasına daha doğrudan yöneltiyor görünmektedir. Sonuçta ortaya çıkan duygulanım genellikle, müzik icralarında araya giren ve kişinin duygularını yansıtan nidalarla ifade edilir. Genellikle bu tür jestler müziği analiz etmez ya da müzikle ilgili değerlendirmeler yapan önermelerde bulunmaz veya icracımn duygu yoğunluğu yaratma ve teknik yeteneğini nesnelleştirmez; en azından bunları doğrudan yapmaz. Esasen bu jestler esrime durumunun semptomları ya da açık "yan etkiler"i olarak patlak verir ve müzikal sürece ve duygu uyandırma sürecine geribesleme yapar ve enerji verir. Sözün kısası, müziğin soyutluğa ve lirizme eğilimi, duygu yoğunluğu yaratan nüvesini öne çıkarır ve esrime yaratan mesajına belli bir merkeziyet ve doğrudanlık verir.

B. BİREYSELLİK VE BİRLİKTELİK

Tarab müziği, müziğin esrime açısından etkililiğine katkıda bulunan ve birbirini tamamlayan iki dinamik olan bireyselliğe ve kolektifliğe önem verir. Şarkıcının geleneksel müzik topluluğu içinde genellikle üstlendiği liderlik rolü bireyselliğin açık örneğidir. Bireysellik, bir çalgıcı solistlik yaptığı ya da diğer çalgılar eşliğinde ya da tek başına doğaçlama yaptığı zamanlarda en etkili biçimde sergilenir. Bazı açılardan, esrime yaratan icrayı daha etkin hale getirir ve duygu uyandıran malzemeyi öne çıkarır. Müziği hemen oracıkta yaratan birey sanatçı kendi esrime mesajını en doğrudan şekilde aktarıyor görünür. Aktarma tarzı bir tarab yaratıcısı olarak şarkıcıya fazladan manevra kabiliyeti kazandırabilir.

Bireysellik estetiğinin, geleneksel müzik topluluğu içindeki her bir çalgının kendine özgü tınısıyla tutarlılık içinde olması dikkat çekicidir. Taht, hem tek tek ayırt edilmiş hem de esrimeye ilişkin yananlamlarla dolu olan *hâmât savtiyye,* yani "ses tınıları"nın bir toplamıdır. Örneğin sadece birer tane ut, kanun, ney, keman, rik vs içeren taht topluluğu, ayırt edilebilir tınısal-akustik hatların mey-

dana getirdiği birkaç katmandan oluşur. Bu nedenle, Avrupa'daki Rönesans blok flüt ya da viyol toplulukları, hatta klasik telli çalgılar dörtlüsü gibi "tek-tınılı" çalgıların farklı perdelerden çalındığı kombinasyonlardan ayırt edilebilir.

Örneğin, lavta cinsinden, perdesiz, kısa saplı bir saz olan ve genellikle "esrimenin prensi" anlamına gelen *emirü't-tarab* gibi son derece etkileyici isimler verilen ut, sesindeki duygulanım niteliğinden dolayı özellikle övülür. *Alet nakr* (parmaklarla çalınan bir çalgı) olan ut, nispeten düşük bir ses genişliği üretir; Batı müzik teorisine ait terimlerle açıklayacak olursak, fa anahtarı kemanın tiz perdesinden bir oktav düşüktür. Fakat çalgının kendine özgü ses genişliği burada armonik kendine özgülüğün bir işlevi değil, sesi tanımlayan bir etmen olarak yorumlanmalıdır.

Ut gibi yine parmaklarla çalman bir çalgı olan *kanun*un da farklı bir tınısı vardır. Bunu yaratan kısmen, naylondan ve metal sarılı ipekten (eskiden hepsi bağırsaktan yapılırdı) yapılmış, arası açık üçlü telleri ve üzerine ince balık derisi gerilmiş boşluklara dayalı köprüsüdür. Çoğu kez, sağ el tiz perdeden çalarken, sol el de bir oktav alttaki pes perdeden ezgiyi sık sık tekrarlar. Teller, boynuzdan yapılmış ve metal bir yüzük aracılığıyla işaretparmaklarına takılan birer mızrapla çekilir. Hem el-Hulâî tarafından fevkalade tarab üretme yeteneği nedeniyle övülen[2] hem de açık ve esasen duraksız telleri sayesinde net tonal referanslar sağlamasıyla tanınan kanun, şarkıcılara vokal doğaçlamalar sırasında eşlik etmesi tercih edilen çalgıdır.

XIX. yüzyılda Batı'dan ithal edilen keman, duyguları ifade etme yeteneği ve insan sesine benzerliğiyle büyük değer görür.[3] *Alet sahb* (seslerin uzatılabildiği bir çalgı) olarak değerlendirilen keman, daha da farklı bir tonal nitelik sağlar. Yay ile çalınıyor olması kemana notaları uzatabilme yeteneği verirken, perdesiz sapı ve uzlaşımsal Arap akortu da sanatçıya tonal nüansları büyük bir çeviklikle seslendirme imkânı sağlar.

İki ucu açık, yatık tutularak çalınan, kamıştan yapılma bir flüt

2. El-Hulâî 1904 dolaylan: s. 55.
3. Kemanın tarihçesi hakkında daha fazla bilgi için bkz. 3. bölüm, 3. dipnot.

olan ney, sesleri uzatabilen ve özel duygusal güçlere sahip diğer bir çalgıdır. Ruhani bir anlam taşıyan ney, bazı tasavvuf ritüellerinde kullanılmıştır. Layıkıyla çalındığında karşı konulmaz tarab duyguları yarattığı söylenir. Suriyeli genç bir müzisyen şöyle demiştir: "Bu çalgı bizi bir kültür olarak tanımlıyor."[4] Ney, nefesin ya da sazlıkların çıkardığı sese benzer tınısıyla, kendine has titrek sesiyle ve son derece süslü tarzıyla ayırt edilir. Çoğunlukla bir oktav tiz perdeden çalınır.

Beş grup pirinç zil ve ince balık derisiyle (son zamanlarda daha çok plastik) küçük ama ağır bir def olan rik, ritim kalıplarını, yani *ikâât* dediğimiz "usuller"i oluşturmakta kullanılan çeşitli tınısal efektler yaratır. Geleneksel olarak vuruşlar ayrı ayrı yapılır, fakat deri üzerindeki net ve açık seçik duyulan tıkırtılar olarak aksettirilir. Derili çalgılara özgü [membranophonic] soundları, bazen doğrudan da çalınan, ama genellikle hafif vuruşların etkisiyle harekete geçen zillerin idiofonik titreşimleriyle birleştiren kompleks akustik efektler meydana getirir. *Def* de denilen rik, *par excellence* bir tarab çalgısıdır. Günümüzde, özellikle daha popüler gruplarda rike *tabla* eşlik eder. Tek başlı, vazo biçiminde bir çalgı olan tabla, Mısır'da genellikle kadınların dans ettiği halk müziğiyle ilişkilendirilen halk müziği çalgısı *darbuka*yla doğrudan bağlantılıdır. Çok gergin bir yüzeye sahip ve gür sesli modern tablanın kullanılmaya başlaması, rik çalma tarzını taht temelinden gelen sanatsal inceliklerden bir anlamda uzaklaştıran ve pirinç zillere daha çok önem veren daha *percussive* bir yaklaşıma yönelten yeni bir sound estetiği yaratmıştır. Yeri gelmişken belirtelim ki bu *percussive* katmanın eklenmesi ile tipik kent topluluklarımn kalabalıklaşması ve bu topluluklardaki çalgı çeşitliliğinin artması aynı zamana rastlamıştır.

Aynı akustik farklılaşma biçiminin şarkı söyleme sesinde de meydana geldiği söylenebilir. Şarkı söylemenin, sesin kendi ayırt edici tınısal niteliğinin yanı sıra okunan güfte aracılığıyla da özel tanım kazandığı açıktır. Ayrıca, taht icra eden gruba örneğin küçük bir koro eşlik ettiğinde mutribin sesi genellikle sesin dinamik belir-

4. Kanun sanatçısı Sâmir Ferah'ın 6 Aralık 1998 tarihinde Los Angeles'ta bir icra öncesi yaptığı bir sunuştan.

ginliği, yorumlama özgürlüğü, süsleme ve karmaşıklık seviyesinin yüksekliğiyle sivrilir. Aynı şekilde, dini koral gruplarda münşid ara sıra, örneğin eşlikçilerinden bir oktav yukarı çıkarak, perdeyi değiştirebilir.

Birliktelik, tarab etkisine birkaç şekilde katkıda bulunur. Kolektif icra şekilleri, örneğin toplu geçişler solo geçişlere hazırlık yaparken ya da solo geçişlerle yer değiştirirken, bireyselliğe bağlamsal bir referans veya uygun bir çerçeve sağlar. Ayrıca, birliktelik, çeşitli icra bileşenlerinin birbirinin etkisini karşılıklı olarak artırmasını sağlar. Bir icra grubunun üyeleri bir araya geldiğinde müzikal ürünün bütününde kendini gösteren bir yaratıcı sinerji deneyimleyebilirler. Buna ek olarak, kolektif müzik süreci, istendiğinde liderliğin bir müzisyenden diğerine geçmesini olanaklı kılar.

Birlikteliğin sağlanabilir olmasının başlıca nedeni icra araçlarının hem tınısal ve akustik açıdan birbirinden farklı hem de teknik ve dinamik bakımından birbiriyle uyumlu olmasıdır. Taht bir anlamda, birbiriyle uyumlu bir müzikal araç ve yetenekler topluluğudur. Bazen basitçe *ikâ*, yani "ritim" denilen rik dışındaki tarab çalgıları, şarkıcının sesiyle ve birbirleriyle aynı temel üslup özelliklerini paylaşırlar. Ut, ney, kanun ve keman, solo çalgılar olarak eşit donanıma sahiptirler; örneğin, icra içinde kendi başına birer birim olan taksimleri her biri geçebilir. Aynı zamanda, vokal bir besteyi enstrümantal olarak yorumlamaya ve şarkıcıya tek veya kolektif olarak eşlik etmeye çok uygundurlar. Müzikal bağlama bağlı olarak her bir çalgı solist rolü de üstlenebilir, daha az dikkat çekecek şekilde eşlik de edebilir; örneğin, arkadan dem sesi verebilir veya ostinato yapabilir. Keman, ut, kanun ve ney, hepsi de, belki aynı çeviklik ve beceride olmasa da, temel tarab süslemelerini ve mikrotonlarını çalabilme kapasitesine sahiptir. Hatta, riki saymazsak, taht modelinde, Hint klasik müziğinde dem sesini veren *tambura* gibi, sadece eşlik amaçlı olan hiçbir çalgı yoktur. Ut, keman, kanun, ney ve rik hem birbirini tamamlayan ve birbiriyle etkili bir şekilde kaynaşan ayrı ayrı tınılara hem de benzer ses gürlüğü seviyelerine sahiptir. Kabaca ifade edersek, ezgisel çalgılar aynı ezgisel aralıkta işlerler: Yaklaşık iki oktav. İcra sırasında bu çalgıların tessituraları ya aynıdır, ya

da birbirinin bir-iki oktav altında veya üstündedir. Hem ezgi aralığı hem de tonal diziler bakımından bu çalgılar şarkıyı söyleme sesiyle de uyumludurlar. Bu uyumluluklar göz önüne alındığında, meslek dilinde bu çalgıların şarkı söyleme sesinin metaforlarıyla ele alınması şaşırtıcı değildir. Daha önce de belirtildiği gibi, "söylemek" anlamına gelen *yekûl* fiili, "şarkı söylemek" ve bunun uzantısı olarak, ezgili bir çalgıyı "çalmak" anlamına da gelmektedir; burada "çalmak" sözcüğü, vokal malzemeyi çalgıyla "seslendirmek" anlamı taşımaktadır.[5]

Taht topluluğu, onu oluşturan insanlar açısından bakıldığında da uyumlu, fakat farklılaşmış varlıkların birleşimi olarak anlaşılabilir. Taht topluluklarının üyeleri halk tarafından genellikle ayrı ayrı tanınmakla birlikte, sosyal mevki, ekonomik durum, müzik eğitimi düzeyi ve icra deneyimi açısından denktirler. Tam olarak müzisyenlerin üzerinde icrada bulundukları "platform" veya "yükseltilmiş alan" anlamına gelen "taht" kavramının kendisi, bir müzik ekibi olarak taht üyelerinin sosyal, ekonomik ve müzikal açıdan sahip oldukları ortak özelliklerin fiziksel bir cisimleşmesi olarak görülebilir.[6] Aslında, müzisyenlerin icra sırasında üstlendikleri rollerin uyumluluğu ve karşılıklılığı, topluluğun etkili bir şekilde icrada bulunma yeteneği ile doğrudan bağlantılandırılmıştır. 1930'larda, müzisyenler arasında estetik inceliğin erozyona uğradığı düşüncesiyle dehşete kapılan Mısırlı eleştirmen ve biyografi yazarı Kistandi Rizk, Mısır Arap Müziği Kraliyet Akademisi'ne acil bir ricada bulunmuştur:

> Taht şeflerinin (*ruasâ'u't-tuhût*) daha önce topluluklarında çalışmış icracılar yerine kendi çalma yöntemlerinden habersiz yeni icracılar alma-

5. Taht çalgılarının bireyselliğinin ve uyumluluğunun bu yönleri daha fazla bilgi için bkz. Racy 1988.

6. Farsça-Osmanlıca bir terim olan *tahtın* ne zaman Arap müzik dilinin bir parçası haline geldiği bilinmemektedir. İlk olarak el-Hulâî'nin kitabında kullanılmıştır. Mısır'da kullanılan benzer bir terim olan *dikke* de müzisyenlerin oturduğu yükseltilmiş yer anlamına gelir. Taht müzisyenleri XX. yüzyıl başlarından beri sandalyeye oturmaktadırlar, fakat bu uygulamanın ne zaman başladığı da tam olarak bilinmemektedir. Lane'in çizimleri, eskiden müzisyenlerin icra yaparken bağdaş kurarak oturduklarını göstermektedir.

sına izin vermemek, Akademi'nin sorumluluğundadır. Her topluluk şefinin kendine özgü bir tarzı, özel nitelikleri ve farklı bir ruhu vardır. Örneğin, *Üstad* Muhammed el-Akkad'ın tahtı, [şarkıcı] Abduh el-Hâmûlî'den başka hiç kimsenin solistliğinde çalışmamıştır... Her solistin özel çalgıcılardan oluşan özel bir tahtı olmuştur; çünkü geçici bir süre için başkasının yerine çalıştırılan yeni müzisyenler, çalgılarını diğerleri kadar kolay akort edemedikleri ve eserleri seslerin birbiriyle mükemmel şekilde kaynaşmasını sağlayacak şekilde icra edemedikleri için topluluğa açıkça zarar vermektedir. (1936 dolayları: s. 15)

Yukarıdaki ricada da ima edildiği gibi bir grubun üyeleri arasındaki kişisel, sanatsal ve hatta belki de "manevi" uyum, etkili bir müzik üretiminin vazgeçilmezidir. Bir veya daha fazla uyumsuz ya da yetersiz icracının gruba dahil edilmesinin kolektif icra sürecine zarar vermesi ve sonuçta bir bütün olarak icranın esriklik niteliğini azaltması muhtemeldir.

C. HETEROFONİ

Geliştirilmiş bir sanat biçimi olarak heterofonik etkileşim, taht müziğinin temel bir özelliğidir. Heterofonik doku, pratikte, birbiriyle yakından ilişkili iki biçimde var olur: Üst üste ve eşzamanlı. Birincisi, ön plandaki müziğe –ki bu genellikle vokal bir doğaçlamadır– örneğin kanun gibi bir çalgı eşlik ettiğinde meydana gelir. Bu durumda eşlikçi, ön plandaki müziği biraz geriden, yani "senkronik olmayan" bir tarzda "tekrarlar." İkinci tür ise genellikle topluluk üyeleri aynı parçanın biraz farklı yorumlarını aynı anda icra ettiğinde meydana gelir. Bu durumda taht çalgıları aynı temel besteyi birlikte, ama farklı bir biçimde icra ederler. Bu farkı yaratan, kullandıkları ince varyasyonlar, atlamalar, süsleyici nüanslar, senkoplar, öncelemeler vs'dir. Bir çalgı, bir "cümle"yi başka bir çalgının çalması için kasten atlayabilir veya bazen bir kısmını çalıp geri kalan kısmını başka bir çalgı "toplasın" diye bırakabilir. Gerçek icra sırasında spontane bir şekilde gerçekleştirilen heterofoni sadece bir ya-

lıtılmış müzikal yorumlar topluluğu ya da değişmeyen bir ezginin eşzamanlı varyasyonlarından oluşan bir derleme değil, son derece eşgüdümlü bir süreçtir.

Etkileşimli bir süreç olarak heterofoni, taht formatmın samimi doğasıyla tutarlıdır. Taht topluluğu, üyelerinin hem ayrı ayrı hem de birbirine sıkı sıkıya bağlı bir müzik grubu olarak dinlenilmesine ve takdir edilmesine izin verecek kadar küçüktür. Her şeyden önce, çalgılar arasındaki tınısal akustik farklılaşma, çeşitli heterofonik inceliklerin daha ayırt edilebilir olmasını sağlar. Ayrıca, küçük icra platformu müzisyenlerin doğrudan görsel temas kurmasına ve birbirine işaret vermesine uygun, ideal bir ortam sunar.

Usta bir taht müzisyeninin alametifarikası olan heterofoni, modern ana akım müzikte daha az göze çarpar olmuştur. Bir küçükgrup ya da "oda" estetiğini temsil eden heterofonik incelikler, çoğu zaman belli besteler icra eden ve içerdiği çalgıların sayısı on beşyirminin hayli üzerinde olan tipik 1920 sonrası müzik topluluğunda genellikle daha az aşikârdır veya belki de bu topluluklara daha az uygundur. Böyle bir grupta heterofonik nüansların karmakarışık hale gelmesi muhtemeldir. Belki daha da önemlisi, heterofonik olmayan ilişkilerin ortaya çıkması ile besteci ve yorumcu rolleri arasındaki ayrılığın daha da artmasının ve sahnedeki oturuş düzenleri bir ölçüde Avrupa senfoni orkestralarının yerleşme düzeninden esinlenilerek oluşturulmuş sanatçılar arasında resmiyet duygusunun giderek yükselmesinin aynı zamana rastlamasıdır.[7] Aynı türden çalgıların sayısının artırılması, örneğin, birden fazla, çoğu zaman bir düzine ya da daha çok kemanın ve çeşitli başka çalgılara ilaveten bazen çelloların ve bir kontrbasın bulunması, taht topluluğunu heterofonik farklılaşmaya daha az uygun hale getirmiştir. Bu genel karışım, geleneksel taht müziğinin simgesi olan tınısal ve akustik saydamlığı sınırlamıştır. Bütün bu etmenler, bir orkestra soundu estetiği olarak yerleşen paralel oktavların ve aynı perdeden seslerin bir ölçüde eşit

7. Örneğin, kemanların sahnenin soluna yerleştirilmesi ve varsa kontrbasın ya da çelloların sağa yakın bir yere yerleştirilmesi kaba bir benzerliktir. Bununla birlikte, uzlaşımsal olarak, vurmalı çalgılar en sağda, özgün taht çalgıları ise ortada yer alır.

katmanlardan oluşan bir doku yaratmasına katkıda bulunmuştur.[8]

Heterofoni, esrime uyandırmada güçlü bir araçtır. Genellikle, heterofonik etkileşimlerin müzikal içeriğe enerji verdiği düşünülür. Bu etkileşimler grup icralarında bütün parçaları ayrı ayrı öne çıkarır, fakat aynı zamanda da hepsini organik bir birim olarak birbirine bağlar. Bu açıdan, bireysellik ve birliktelik arasında bir duygulanım birliğini ya da daha ziyade, birliktelik vasıtasıyla bireyselliği temsil ederler. Ayrıca, heterofoninin esrime etkisi aslında yapısal dokudan kaynaklanır. Ayrı ayrı parçalar arasındaki eşgüdümlü farklılıklar, ya da başka bir deyişle, icracılar arasındaki ustalıkla yapılmış müzikal işbölümü, hoş bir etkinlik duygusu, son derece büyüleyici bir kolektif dinamizm yaratır.[9]

Heterofonik etkileşim ile duygusal uyarılma arasındaki doğrudan ilişki pek çok eski 78 devirli plakta açıkça görülmektedir. Örneğin, devr icralarının ortasında solist şarkıcı icraya aşikâr bir heterofoni kattığında ya da koronun ve topluluğun geri kalanının tekrarları üstüne birkaç varyant doğaçladığında coşkulu nidalar yükselir. Saz grupları tarafından icra edilen tahmîle gibi türlerin ses kayıtları da bu doğrudan ilişkiyi açıkça gösteren örneklerdir. Bu icralarda, benzer seviyede ve yetenekte sanatçıların yarattığı karmaşık heterofonik yapılar, canlı ve açıkça duyulan bir nida patlamasına yol açar.[10] Ümmü Gülsüm'ün 1940'lardaki ve 1950'lerdeki canlı icralarının kayıtları, bu ilişkiyi sergileyen diğer örneklerdir. Heterofonik etkinliğin özellikle öne çıktığı bazı orta kısımlarda, şarkıcının hevesli hayranlarını heyecanlı ve müziğe odaklanmış bir ruh hali sarar ve bu ruh halinin etkisi işitilebilir hale gelir.

8. Bu yeni dokunun tamamen paralel oktavlardan ve aynı perdeden seslerden oluştuğunu söylemek tam olarak doğru olmayacaktır. Aslında, modern sounda ayırt edici opaklığını ya da koyuluğunu, başlı başına yeni bir kentli Arap dokusunu veren, bazı heterofonik nüansların yanı sıra, yaylı sazların senkronize olmayan bir biçimde çalınmasıdır.

9. Arap yazarlar heterofoniyi nadiren kavramlaştırır ya da analiz eder. Samha Elkholy (Samha el-Havlî) bu konuyu kısaca ele almıştır; bkz. Elkholy 1978. Taht müziğinde heterofoninin rolü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1988.

10. Tahmîle icrasının ayrıntılı bir analizi için bkz. Racy 1988.

Tarab müziğinde belirli hiyerarşiler müzikal içeriği şekillendirir ve daha etkili kılar. Müzik açısından, solistlik rolü iki temel biçimde sergilenir: çizgisel ve dikey. Çizgisel biçimde, solist, örneğin şarkıcının sesi, müzikal malzemenin sunuluş sırası vasıtasıyla öne çıkarılır. Örnek verirsek, solistin asıl icrası genellikle solo ya da toplu enstrümantal prelüdlerden sonra başlar. Bu prelüdler önceden bestelenmiş de olabilir, doğaçlama da. Aynı şekilde, icra boyunca genellikle bol bol kullanılan interlüdler, solist icracıya, müzikal açıdan ilgi merkezi olma rolünü baltalamadan, bir müzikal referans duygusu sağlar. Vokal bir doğaçlamada yapılan bir *terceme* (tercüme), yani önceki bir vokal cümleyi büyük ölçüde taklit eden doğaçlama bir enstrümantal interlüd, solist vokaliste doğaçlama vokal cümleler arasında dinlenme fırsatı verir. Aynı zamanda, yaratıcı düşünce silsilesini bozmadan, verdiği esrime mesajını pekiştirir. Ölçülü parçalarda, örneğin 1920'lerin ve 1930'ların bazı bestelerinde de *levâzım* (tekili *lâzime*),[11] yani kısa enstrümantal "dolgular" ana ritme vurgu katar ve çoğu zaman solist sanatçının söylemiş olduğu bir cümlenin ezgisel yapısının ana hatlarını çizer. Bazı durumlarda levâzım yeni bir tonal merkeze ya da yeni bir makama yönelerek ve böylelikle solist icracının tam bir tonal değişiklik ya da modülasyon yapmasının yolunu açarak bir *kubrî*, yani "köprü" görevi de görebilir. Bununla birlikte, esrime sürecinde ön planda olan solist sanatçıya bir müzikal öncü olma ayrıcalığı tanınır. Özellikle doğaçlama türlerde icranın çeşitli makamsal evrelerini başlatması, makamın yeni tonal alanlarını keşfetmesi, başka makam
lara modülasyonlar yapması ve icranın başlangıçtaki makamına geri dönüş yolunu açması beklenir.

Heterofonik kalıp solistin bireysel müzik çizgisinin öne çıkmasını sağladığında ise dikey biçim ortaya çıkar. Daha açık ifade eder-

11. *Lâzime* terimi, "eşlik etmek" veya "sadakatle bağlı kalmak" anlamına gelen *lazeme* fiiliyle ve "gerekmek" anlamına gelen *lazime* fiiliyle bağlantılıdır. Soyut isim olan *mulâzeme*, arkadaşlık etmek edimine gönderme yaparken, *mulâzim* (dişili *mulâzime*) sözcüğü ise alıkonan veya belki de sürekli yeniden dahil edilen kimse veya şey anlamına gelir.

sek, bilhassa solist sanatçı bilfiil icrada bulunurken topluluğun geri kalanının verdiği heterofonik destek nispeten hafif ya da az olduğunda oluşur. Böylelikle solist sanatçı hem icrasının karmaşık özellikleriyle hem de eşlik eden topluluğun yaratıları karşısında kendi yaratılarının çok daha akıcı olmasıyla öne çıkar. Örneğin, tasavvuf müziği yapan koral gruplarda bir münşid, koronun geri kalanından daha melismatik ve süslü söyleyebilir. Topluluğun geri kalanı tarafından sürdürülen vurgu kalıbından "ayrılarak," sadece belirli aralıklarla ve kısa sürelerle söyleyebilir. Bir tarab şarkıcısı ise dem sesi (veya belli aralıklarla verilen dem sesi efekti) ya da bir ostinato kalıbı üstüne bir ölçüde özgür bir şekilde doğaçlama yaparak öne çıkabilir.

Esasen solistlik rolü yüksek düzeyde bir grup bilinci gerektirir. Solist sanatçıya kayda değer bir yaratıcılık ehliyeti vermekle birlikte, solistin müzikal açıdan bütün toplulukla iyi bir uyum içinde olmasını gerektirir. Solist ve eşlikçiler arasındaki sağlıklı senkroni, duygulanımlı müzik yapmanın önkoşuludur.

E. EŞLİK SANATI

Eşlik, gerektiğinde, duygu uyandırma sürecinde can alıcı bir rol oynar. Temelde, eşlik eden icracı çok fazla öne çıkmadan ya da göze batmadan müzik açısından etkili olmalıdır. Müzisyenler iyi yapılan eşliği genellikle *tevrîk* terimiyle anlatırlar. Bu, inceliği ima eden ve (hat sanatında olduğu gibi) boşlukların yer yer süslü yaprak desenleriyle doldurulmasını veya bir şeyin ince bir kâğıt ya da plastik tabakasıyla kaplanmasını ima eden bir terimdir. Örneğin, bir leyâlî ve mavval icrasına eşlik eden bir kanun sanatçısı, mutrible yarışa girmenin cazibesine direnmelidir. Makamın daha yüksek tonal alanlarını önceleyerek şarkıcının önünde gitmekten, vokalistten daha yüksek volümde çalmaktan ve eşlik edilenden teknik olarak daha karmaşık ya da daha süslü ezgi çizgileri üretmekten sakınmalıdır. Eşlikçinin *zavk*, yani "zevk" ya da "incelik" sahibi olması gerektiği sıklıkla söylenir.

Tarab müzisyenleri, bilhassa tedbirli ve destekleyici eşlikçileri överek ve müzikal açıdan bencil, saldırgan ve dikkat çekme meraklısı bulduklarını eleştirerek, eşlik etme dinamiklerine büyük bir özen gösterirler. Bu ikinci tip eşlikçiler, icraları teknik açıdan son derece etkileyici de olsa eleştirilirler. İcracılar genellikle, eşlikçi olarak duyarlılık düzeyleriyle değerlendirilirler. Örneğin, 1930'larda kendisine eşlik eden ünlü bir kemancının sergilediği aşırı gösterişten dolayı şarkıcı Muhammed Abdülvehhâb'm sabrının taştığı anlatılır.[12] Başka bir örnek ise deneyimli kanun virtüözü İbrahim Selmân'dan[13] gelir. Los Angeles'a yaptığı ziyaretlerinden birinde, yerel bir Arap şarkıcısına eşlik eden genç bir kanun sanatçısını dinlemeye davet edilir. İzlenimleri sorulduğunda Selmân, genç müzisyenin iyi bir tekniği olduğunu, asıl sorununun "*bîkûl kesîr maal-mutrib*", yani "şarkıcının yanında fazla konuşmak" olduğunu söyler. Jargonda bu tabir, eşlik ederken çok fazla icrada bulunan genç müzisyenler için kullanılmaktadır. Los Angeles'taki müzisyenler, genellikle anlatmak istedikleri şeyi netleştirmek ve biraz da dalga geçmek için, genç bir kemancının münasebetsiz gösterişçiliğine ilişkin bir olay anlatırlar. Anlatılanlara göre, şarkıcı tonikten başlayan, beşinciye inen ve kadansla toniğe geri dönen kısa bir leyâlî cümlesini muhtemelen rast makamında söylerken, kemancının "terceme"si hızla beşinciye çıkıp sonra da toniğin bir oktav üstüne döner. Ve inerken de kemancı, "cabadan" birkaç arıza ilave eder; yani, örneğin toniğin bir oktav üstündeki bir alt sesine alçalıp, dördüncü basamağı bir an için yükselttikten sonra, şarkıcının icra ettiğinden çok farklı ve daha ayrıntılı, "cafcaflı" bir kaflayla karar sesine döner. Bekleneceği üzere bu gösterişçilik şarkıcıyı gücendirmiş ve diğer müzisyenler tarafından anında fark edilerek alay konusu olmuştur.

Böylesi bir gösterişin genellikle solist sanatçıya karşı bir saygısızlık olduğu düşünülür. Çünkü tarabı başlatan kişi olma ayrıcalığını solistin elinden alır, yerleşmiş müzikal hiyerarşiyi çiğner. Bazen

12. 1984 yazında Muhammed el-Akkad'la Los Angeles'ta yaptığım röportajdan. Söz konusu kemancının Sami eş-Şevva olduğu söylenir.

13. Gözleri görmeyen Selmân, bugün İsrail'de yaşayan Iraklı Yahudi bir icracıdır. Olağanüstü bir teknik ustalığa ve kanunla duygu uyandırmada üstün bir yeteneğe sahiptir.

besteciler eşlikçinin bazı öncelemeler yapmasını, örneğin yeni bir perdeye mutribden öne sıçramasını ya da yeni bir makama mödülasyon yapmasını ister. Fakat özellikle doğaçlamalar söz konusu olduğunda bu tür serbest davranışlar eşlik edilen sanatçıya kaba davranıldığına ya da eşlik edilen sanatçının müzikal açıdan yetersiz bulunduğuna işaret edebilir.

Belki de en önemlisi, eşlik tarzının, bütün icranın esrik niteliğini etkilemesidir. Gerçekten iyi eşlikçiler mutribe bir saltana duygusu aşılayarak ve bu duyguyu icra boyunca sürdürmesine yardım ederek esin verirler. Az ve öz, ama üslup açısından etkili ve güzel, esrime yaratmaya yardımcı bir müzikal destek sağlarlar. Bir anlamda, iyi bir eşlikçi, en yüksek esrime etkisini elde etmek için elindeki müzikal araçları ekonomik şekilde kullanan yaratıcı bir minimalisttir. Eşlikçilik zanaatı, kısalık ve etkililik, doğruluk ve estetik mükemmellik arasındaki ideal dengeyi bulmayı gerektirir. Kanun sanatçısı Muhammed el-Akkad'm açıkladığı gibi, eski taht müzisyenlerinin adeta sihirli güçleri vardır. *Dolap* gibi kısa prelüdleri son derece etkili bir biçimde icra ederek plak sanatçılarına doğrudan bir makam kaynaklı dönüşüm duygusu aşılayabilmiş, böylelikle son derece esrik icralarda bulunmalarını sağlamışlardır.[14] Çok yetenekli şarkıcıların çıkardığı birçok plak ise aşırı gayretkeş bir veya birkaç eşlikçinin kötü etkisiyle esrime açısından tehlikeye atılmış ve hatta bazı erbaplara göre heba edilmiştir.

İcra sırasında zevkle eşlik etmek, çok iyi bir müzikal idrak kabiliyeti ve sözel olmayan çeşitli işaretleri anlama ve onlara yanıt verme yeteneği ister. Aynı zamanda, belirli icra koşullarının gerektirdiği icra stratejilerinin dikkatle uygulanmasını gerektirir. Lübnan'da çok sayıda icrada bulunmuş ve plak kaydetmiş, 1960'larda ve 1970'lerde Lübnan Konservatuvarı öğretim kadrosunda bulunmuş, tanınmış rik sanatçısı Michel Merhej Baklouk, eşlik etmenin bu yönlerini gerçek müzikal terimlerle betimlemiştir.

Baklouk, bir rik sanatçısının ritmi sürdürmek zorunda olduğunu söyler. Bununla birlikte, ölçünün ilk vuruşunun (*düm*) önceden tahmin edilebilir veya yeknesak bir şekilde güçlü olması gerektiğ'ni

14. Daha önce sözü geçen 1984 tarihli röportajdan.

söyleyen teorisyenlerin ya da notalı partisyonların aksine, vurmalı çalgılar sanatçısının belli zamanlarda kendisini geride tutması gerektiğini de ekler. Özellikle yumuşak ve duygu yüklü bir pasaja girmek üzereyken solist şarkıcının güfte okuyuşunu bastırmamak için kendisinin de vurguları yumuşattığını açıklar. Baklouk'a göre, "sertlikten kaçınıldığında duygu ortaya çıkar." Mutrib bir *tatrîb* (güçlü esrime yaratmak anlamına gelen ve hecelerin uzatılmasını ya da normal ritim kalıbından hesaplı bir şekilde ayrılmayı ima eden bir terim) evresine girdiğinde veya okuyor olduğu güftenin hissettirdiklerinin etkisi altına iyiden iyiye girmiş göründüğünde, geri durmanın zamanı gelmiştir diyerek açıklamasını sürdürür. Kendi sözcükleriyle: "O anda yapabileceğim en kötü şey şarkıcının sesini kuvvetli vuruşlarla bastırmak olacaktır. O yüzden, ikânın bütün etkisini ortaya çıkarma zamanı gelene dek daha çekingen bir çalma tarzına başvururum."

Baklouk, muhtemelen bu tür müdahalelerin kendilerinin ya da bazı müzisyenlerin hata yapmasına neden olacağından korktukları için vuruşun değiştirilmemesi ya da yumuşatılmaması gerektiğini düşünen topluluk şeflerinin böyle tedbirlerden zaman zaman rahatsız olduğunu itiraf eder. Ama hemen arkasından, rik sanatçısının bir makine olmadığını ve makine gibi çalmanın duygu yaratmadığım sözlerine ekler. Dahası, derin bir duygusallık içinde olan mutrib katı veya aşırı derecede dayatmacı bir vuruş kalıbıyla çıkmaza sokulmamalıdır. Başka bir deyişle, iyi bir vurmalı çalgılar sanatçısı, derin bir esrime durumuna girmesi için solist icracıya gereken "boşluğu" ne zaman vereceğini bilir; yani "bir vurmalı çalgılar sanatçısı olarak kâh vermeniz, kâh almanız gerekir".[15]

Kısacası, eşlikçilik, icranın esrime akışını besleyen bir sanattır. Genel olarak, duygulanımlı eşlikçilik, birbiriyle ilişkili iki şekilde gerçekleşir. Birincisinde, sağlam bir müzisyenlikle üsluba gösterilen dikkati birleştiren eşlikçi, icra öncesinde ve sırasında solist icra-

15. 1 Eylül 1997'de Baklouk'la (Mişel Mirhic Bakluk) yapılan bir söyleşiden. Lübnan'da Rahbanî Kardeşler'le ve şarkıcı Feyruz'la uzun süre çalışan Baklouk şimdi New Jersey'de yaşamaktadır. Zamanında efsanevi rik sanatçısı ve Ümmü Gülsüm'ün ünlü eşlikçisi İbrahim Afifi'yle iyi eşlikçiliğin "sırları" üzerine sohbet etmiş olan Baklouk, benimle yaptığı söyleşide anlattığı stratejiyi Afifi'ye atfetmiştir.

cıya, içsel yaratıcı sürecini bozmaksızın, doğrudan estetik uyarı sağlar. İkincisinde, iyi eşlikçilik, yaratıcı solistin esrime arayışındaki dinleyicileri heyecanlandıracak arasözleri üstüne eşzamanlı bir şekilde söyleyebileceği temel ritmik ve ezgisel zemini üretir. Her iki durumda da eşlikçi tarab uyandırma sürecinin organik bir parçasıdır.

F. SÜSLEMELERİN ROLÜ

Bazı modern yazınsal kaynaklarda *hilyât savtiyye* (yani "ses süslemeleri") olarak geçen süslemeler, en etkili esrime uyandırma araçlarından biridir. Kullanılan süsleme türleri ve ne sıklıkla kullanıldıkları büyük ölçüde, müziğin tarzına ve tarab sanatçısının yaşadığı tarihsel zamana bağlıdır. Örneğin, Şeyh Selâme Hicâzî, Münire el-Mehdiyye ve Fethiye Ahmed gibi XX. yüzyıl başı şarkıcıları süslemeleri genellikle cömertçe kullanmışlardır. Sonraki on yıllarda belli türden süslemeler neredeyse yok olmuş ve dahası şarkıcıların yorumları genel olarak daha az süslü hale gelmiştir.

Süslemelerin duygu uyandırma gücü, bu şekilde nadiren ifade edilse de, üstü kapalı olarak kabul ve takdir görür. Uygun bir yerde ve şekilde, örneğin bir kadans motifinin parçası olarak veya uzatılmış bir nota sırasında yapıldığında süslemeler dinleyicide gözle görülür tepkilere yol açabilmektedir. İcracıya "hakiki sanatçı" sıfatını kazandırmakla beraber, dinleyicinin dikkatini de müziğe çekiyor görünmektedirler. İster vokal, ister enstrümantal olsun, süslemeler geniş bir çeşitliliğe sahiptir; bu çeşitlilik ezgiye eklenen ilave notalarla yaratılan hafif efektlerden, uzun soluklu tremolo benzeri deveranlara kadar uzanır. Süslemeler çeşitli başka efektlerle, örneğin hafif bir portamento (notalar arasında kaymak) ve tek tek notaların dalgalandırılmasıyla bir arada da var olabilir. Klasik Avrupa tarzı hızlı vibrato ise tarab müziği bağlamında uygunsuz, hatta nahoş sayılır.

Süslemelerin kullanımı hem bireysel tercihi, hem de yerleşmiş geleneği yansıtır. Örneğin, Ümmü Gülsüm'ün kariyerinin başların-

da yakaladığı başarının sırlarından birinin, süslemeleri dikkatli bir zamanlamayla ve akıllıca kullanması olduğu ve bu özelliğin tarabı aktarma tarzına canlandırıcı bir yapı ve incelik verdiği söylenir. Muhammed Abdülvehhâb ise, yine anlatılanlara göre, mesleki başarı yolunda rehberlik ettiği Lübnanlı geleneksel bir kadın şarkıcıya süsleme kullanma konusunda daha sakıngan olmasını öğütlemiştir. Yine de, tarab yaratma sürecinde süslemenin çok önemli bir rolü vardır. Bazı ortaçağ yazarlarına bülbülün melankolik şakıyışını hatırlatmış olan tarab süslemeleri, çeşitli tonal, ritmik, dinamik ve tınısal uygulamalar gerektirir. Uygun şekilde yapıldığında karşı konulmaz bir estetik uyarılmaya, son derece esrik, hoş bir heyecana yol açar.

G. VOKALİN *ETHOS*U

Tarab kültüründe *savt*, yani "ses", üstün bir duygu uyandırma aracı kabul edilir. Eserinin, çalgıların akustik ve üslupsal özelliklerinden bahsettiği bir bölümünde Kâmil el-Hulâî kısa, fakat son derece açıklayıcı bir ifadede bulunmuştur:

> Unutmamalısınız ki en iyi müzik icrası şekli insan sesiyle yapılandır. İnsan sesi bütün müzik araçları arasında en görkemli (a'zamuhâ) olandır. Şu kadarını söylemek yeter ki, onun bulunduğu yerde çalgılardan vazgeçilebilir, ama çalgılar ona muhtaçtır. Dahası, anlamları zihne, söylenmiş şarkı sözleri biçiminde aktarır. Muazzam bir müzikal büyü ve diğer icra araçlarından daha fazla tarab yaratır. Çeşitli teknik gereksinimleri karşılama ve bunu büyük bir ustalıkla gerçekleştirme yeteneği sayesinde diğerlerinden daha çevik ve esnektir. (1904 dolayları: s. 59)

Tarab sesleri ortak bazı müzikal özelliklere sahiptir, fakat ayrı zamanda, belli bir akustik kabul edilebilirlik marjı içinde çeşitlilik gösterirler. XX. yüzyıl başlarında erkek şarkıcıların sesleri genellikle tiz ve nispeten yüksek perdedendi. Kadın sesleri ise genellikle –örneğin Sekine Hasan'ın sesi– hem gür, hem de alçak perdedendi.



Her ikisi de şarkıcı ve besteci olan Vadî es-Sâfi (doğumu 1921) ve Ferid el-Atraş (1915-1974) 1970'te Beyrut'ta kendi aralarında müzik icra ederken.
(Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)

Tınısal çeşitlilik açısından bakıldığında, örneğin Münire el-Mehdiyye, "baştan çıkarıcı" kısık ve kendine özgü *bahha* (boğuk) sesiyle ünlüydü. Daha çağdaş erkek sesleri, (Suriyeli şarkıcı Sabah Fahrî'nin sesi gibi) parlak ve nispeten yüksek perdeden olanlar ile (örneğin Mısırlı Muhammed Abdülvehhâb'ın ilerlemiş yaşlarındaki gibi) yumuşak ve nispeten alçak perdeden olanlar arasında değişmektedir. Bu çeşitlilik modern kadın şarkıcılar için de bir ölçüde geçerli olabilmektedir. Günümüz tarab dinleyicileri, artık aramızda olmayan Salih Abdülhay ve Muhammed Abdülmuttalib gibi şarkıcı-

cıların çekici ve pürüzlü seslerinden ya da bu dünyadan göçen Ferid el-Atraş'ın "ağlamaklı" sesinden tat alabilmektedir. Örneğin bir müzik erbabı, yitirdiğimiz Suriyeli şarkıcı Muhammed Hayri'nin icra ilerledikçe değişen ve gelişen, büyüleyici, "kumlu" bir sesle şarkı söylediğini; sesinde onu esriklik açısından dayanılmaz kılan bir pürüzlülük ve çeşitlilik olduğunu anlatmıştır.[16]

Belirli ses üretme şekilleri tarab şarkıcılığında temel kabul edilir. Kadınlar için de, erkekler için de çeşitli tını profillerinin temelini, "doğal" ses genişliğine yakınlık oluşturur. Geleneksel olarak değer verilen ses kabaca, dolgun, bir ölçüde gırtlak kontrollü göğüs sesi olarak tarif edilebilir. "Kafa" sesi yani falsetto ses (Arapçada *savt muste'âr* denir ve ödünç alınmış, yapay ses anlamına gelir) ise, tarab şarkıcılığında estetik açıdan uygunsuz addedilir ya da en azından tarab ses sanatçılığına yabancı kabul edilir.[17]

Modern tarab dinleyicileri, süslemeleri, çeşitli ritmik ve tonal efektleri büyük bir rahatlıkla yaratabilen çevik ve esnek seslere büyük değer verirler. Müzisyen jargonunda kabaca "mikrotonal nüanslara sahip" anlamına gelen *fih 'urab* ifadesi, esrime yaratan şarkıcının sesini, özellikle de çeşitli mikrotonal iniş çıkışları tam bir doğruluk ve büyük bir ustalıkla icra etme yeteneğini tarif etmek için kullanılır. Olağanüstü bir ezgi aralığına sahip görünen şarkıcılar da övülür. Tarihçiler, bir icra sırasında Abduh el-Hâmûlî ezgili bir şekilde pesten tize çıkmaya devam ederken eşlikçisinin "telleri yetmediği için" kanundan ellerini çekip büyük bir şaşkınlık içinde oturuşunu unutulmaz bir olay olarak anlatırlar.[18] Bununla birlikte, sesin zenginliğini ve tınısal tutarlılığını hem alçak hem de yüksek perdelerde koruması son derece önemlidir. Müzisyenlerin deyişiyle, iyi bir tarab şarkıcısı hem karar perdelerinde yani *kararât*ta, hem de üst perdelerde yani *cevâbât*ta iyi olmalıdır. Diğer ve daha az önemli olmayan bir avantaj da şarkıcının güfteyi doğru telaffuz etmesinde

16. 1980'lerin başında Los Angeles'ta yapılan bir söyleşiden.
17. Avrupa opera modelini onaylayan klasik Batı pedagojisinin etkisi nedeniyle özellikle Lübnanlı bazı genç kadın şarkıcıların şarkı söyleyiş tarzlarında belli bir falsetto niteliği görülebilmektedir. Bu fenomen, geleneksel müzik erbapları ve icracılar tarafından eleştirilmiştir.
18. El-Cündi 1984: s. 42.

yatar. İslam geleneğinde olduğu gibi tarab kültüründe de net telaffuza büyük değer verir. Hatta klasik Arapça ünsüzlerinin doğru telaffuzu ve güftenin berrak bir şekilde okunması, etkili bir tarab şarkıcısının alametifarikaları arasındadır.[19]

Son olarak, tarab şarkıcılığı çok boyutludur. Ses, kendine özgü tınısal niteliği, ezgisel akıcılığı ve entonasyon esnekliği sayesinde olağanüstü bir etki yaratır. Ayrıca, seküler ve mistik alanlar arasında işitsel bir bağlantı ve üstün bir dinsel araç olarak özel bir simgesel öneme sahiptir. Ve sonuç olarak, duygu yoğunluğu yaratan bir edebi dili, tamamıyla müzikal bir duygulanım mesajıyla birleştirir.

H. GÜFTENİN ESNETİLMESİ

Şarkı sözleri genellikle kısadır. Söylenmesi beş dakika veya biraz daha fazla süren bir muvaşşah, en fazla birkaç kupleden oluşur. On dakikadan fazla süren bir mavval genellikle en fazla yedi kısa dize içerir. XIX. yüzyıl sonlarında ve XX. yüzyıl başlarında bir kaside şarkıcısı bazen icrasının tamamını eski ve uzun bir aşk şiirinden seçilmiş birkaç dize üzerine kurardı. Canlı icrası kırk beş dakikadan fazla süren yüzlerce Mısır edvarında genellikle en fazla bir avuç dize bulunur. Bu muhtelif türlerde besteciler ve icracılar okunan güfteleri müzikal olarak esnetir.

Güftelerin esnetilmesi farklı biçimler alır. Evvela, fiili vokal icra sırasında araya çeşitli enstrümantal prelüdler ve interlüdler katılır. Şarkı söyleme sırasında ise vokal esnetme büyük ölçüde, vokal melismaların, yani güftenin her bir hecesinin pek çok notada söylenmesi tekniğinin bolca kullanılmasıyla yapılır. Melismalarda kullanılan heceler genellikle bir ünsüz harfin ünlü harfle takip edildiği hecelerdir (ünlü harfle bitmeyen heceler en fazla bir-iki notada okunabilir). Tarab araçları olarak melismalar, XIX. yüzyıl sonlarında

19. Klasik Arapça'yı kullanırken şarkıcılar (ve hatta spikerler) özellikle Mısır'da ve Lübnan kentlerinde bazen peltek "se" yerine "s"; "dal" yerine "z"; "dh" ("dat") yerine "za" seslerini kullanarak belirli ünsüzleri yanlış telaffuz ederler. Bu yanlış telaffuzlar dil açısından eğitimli kulakları tırmalayarak vokal icranın esrime akışına gölge düşürebilmektedir.

gelişerek son derece incelikli bir müzik türü haline gelen, ama 1920'lerden sonra yavaş yavaş yok olan Mısır devrlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Melismalar en iyi, devr icrasının ortasına doğru şarkıcının ve koronun *ah* sesi üzerinde gerçekleştirdiği birkaç seslendirmeyle yapılırdı ve bu pasajlara topluca *âhât* denirdi. Bu pasajlarda şarkıcı koro üyelerini uzatılan bir notaya götürür, üzerine kendi seslendirmesini yapardı. Sonra koro üyelerini başka bir uzatılan notaya götürür –ki bu genellikle bir öncekinin bir basamak üstünde bir nota olurdu– ve yine üstüne kendi seslendirmesini yapardı. Melisma böyle sürüp giderdi.

Güftenin melismalarla esnetilmesi, tarab müziğindeki başlıca doğaçlama türlerinden olan leyâlîde de karşımıza çıkar. Yine doğaçlama olan, ama kurallara uygun bir güftesi bulunan mavvalden tipik olarak önce gelen ve yine mavvale kesintisiz bir şekilde geçilmesini sağlayan leyâlî icrasının bütünü, asgari sayıda hecenin, özellikle *ya leyl* ya da *ya leyli* hecelerinin seslendirilmesiyle oluşur.[20] Örneğin *ya* hecesinin tek bir müzik cümlesi içinde çok sayıda nota boyunca uzatılması ve *leyl* hecesiyle daha az melismatik bir biçimde bitirilmesi tipiktir.

Özgün güftelerin içine belirli sözel dolguların eklenmesi de güfteyi esnetir. Genellikle (kabaca, tilavetle ya da mest olarak okumak anlamına gelen *renneme* fiilinden türetilmiş olan) *terennüma* ya da *terennüm* denen bu eklemeler, *aman*, *lelli*, *leyl* gibi ifadeleri ve *lelli aman*, *yala lelli aman*, *aman ya la lelli* ve *canım aman* gibi sözcük bileşimlerini içerir. Terennümlerin en tipik kullanımları, ölçü açısından karmaşık, önceden bestelenmiş, muvaşşah türünde görülür. Yapısal olarak, söylenen cümleleri uzatmaya yarayan araçlardır. Bu özellikleriyle, belirli vezinlerdeki güftelerin belirli uzunluklardaki ölçülü makamlara uydurulması açısından besteleme sürecine esneklik kazandırırlar. Genellikle melismatik bir şekilde

20. *Ya leyl* ya da *ya leyli*, "ey, gece!" ya da "ey, gecem!" anlamına gelir. Sık kullanılan bir başka ifade de "ey, göz!" ya da "ey, gözüm!" anlamına gelen "ya ayn" ya da "ya ayni"dir. Bu ifadelerin kullanımını sadece sözcük anlamlarıyla açıklayan bazı popüler teorilerin aksine, *leyl*, *leyli* ve bunlara benzer bir ifade olan *lelli* gibi sözlerin yaygınlığının nedeni, şarkı olarak söylenebilme nitelikleri ve kulağa büyüleyici gelmeleriyle ilgili olabilir.

icra edilen terennüm besteye büyük bir duygusal etkililik katar. Müzik teorisyenleri ve eleştirmenleri bu ve genellikle sözcük içermeyen diğer araçları çoğu zaman doğrudan tatrîble ilişkilendirir. Anlamsal açıdan pek tanımlı olmayan bu araçlar alışılmış metinsellikten geçici bir kurtulma da sağlar ve belki de, şarkı söylenirken tekrar ortaya çıkan asıl güftenin dinleyiciler üzerinde daha etkili olmasını mümkün kılarlar. Dahası, bu standart ifadeler dinleyenleri doğal işitsel özellikleriyle de etkiler. Şarkıyla söylenen sözler olarak belli bir akışa sahiptirler ve bu akış onları kesinlikle büyüleyici kılar.[21]

Gütteler parçalara ayırma ve tekrarlama yoluyla da esnetilir. Bazen güftenin bir cümlesi hafif bir ezgi değişikliğiyle ya da tamamen farklı bir ezgiyle tekrarlanır. Bir şarkıcı (ya da bestelenmiş vokal eserler söz konusu olduğunda bir besteci) güftenin belli bir parçasını, sözcüğünü, hatta hecesini birden fazla tekrar edebilir. Örneğin devrin geniş orta kısmında, özellikle *henk*[22] denen pasajda (veya pasajlarda), güfteyi farklı uzunluklarda parçalara ayırmak oldukça yaygındı. Burada solist vokalist güftenin genellikle bir ya da iki sözcükten oluşan bir parçasını söyler, sonra da bu parçayı çağrı-yanıt ya da solo-koro şeklinde birkaç kez tekrarlaması için koroya "atardı." Bu karşılıklı tekrarlarda şarkıcı, koronun yanıtlarının ardından, bazen de koronun yanıtları üzerine, ezgisel ve hatta makamsal varyasyonlar yaratmakta özgürdü.

Sonuç olarak, güftenin seyrekliği ve esnekliği tarab vokal müziğinin esrime yaratma konusundaki etkililiğine katkıda bulunur. Sözcüklerin ekonomik kullanımı, derinlere kök salmış bir estetiği temsil eder ve metinsel-anlamsal çağrışım ile vokal-müzikal uyarma arasında işletilebilir bir denge kurar. Bu denge, aşırı sözcük kul-

21. Son birkaç on yıldır Suriye, Lübnan ve Mısır'daki bazı müzik uyarlayıcıları ve koro şefleri *aman, canım, ömrüm* gibi terennümleri çıkartıp bunların yerine *leyl* ya da *ya leyl* koyarak muvaşşahları "Osmanlı etkisinin kalıntıları"ndan kurtarmaya çalışmaktadır. Safi müzik açısından bakıldığında böylesi simgesel ve ziyadesiyle politikleştirilmiş bir uygulama, cümlelerin duygu uyandıran zenginliğini tehlikeye atmakta, vokal ifadeyi genellikle engelleyen ve bütün esrime yaratma etkisini sınırlayan bir yinelemeye neden olmaktadır.

22. *Henk* sözcüğü, Farsça-Osmanlıca *âheng* sözcüğüyle ilişkili olabilir *Devrin* yapısı hakkında daha fazla bilgi için bkz. dipnot 60.

lanımının ya da aşırı anlamlandırmanın neden olduğu boğucu etkiyi engelleyerek, "nefes" alması için müziğe daha fazla boşluk bırakır. Güftenin esnetilmesi besteciye vezinlerin ve sözel vurgu kalıplarının katılığından en azından bir süreliğine kurtulma imkânı verir. Besteciye, güftenin genel çerçevesinin bütünüyle dışına çıkmadan, ezgi, ölçü ve vurgu açısından kendi yolunu çizme özgürlüğü verir. Şarkı söyleme hecelerle sınırlandığında ya da güfteye boğulduğunda ise, tumturaklı "enerji"siyle takdir görmeye devam etse bile, tatrîbin duygu uyandıran havasından uzaklaşabilmektedir. Kısa fakat müzikal olarak esnetilebilir güfteler tarab şarkıcılığına esrime açısından muazzam bir akışkanlık verir. Bir anlamda, müziği daha müzikal yapar.

I. YORUMLAMA ÖZGÜRLÜĞÜ

Mevcut bir müzikal model için kendi yorumunu yaratma yeteneği büyük övgüyle karşılanır. Bir şeyi istediği gibi kullanma yetkisi ya da sadece şahsi takdirin kullanılması anlamına gelen *tasarruf* kavramı müzikte de kullanılır. Tasarruf, sahici bir tarab icracısının icra sırasında etkili ve sezgisel bir biçimde uyguladığı sanatsal bir beceridir. Taht bestecileri de genellikle yorumcuların kendinden katacaklarına yer bırakmış ve muhtemelen, bestelenmiş eserlere kendi nüanslarını ve süslemelerini katmalarını beklemiştir. Mısır devr'inde özellikle yaygın olmakla beraber, çeşitli vokal ve enstrümantal türlerde de yorumlama özgürlüğüne rastlanmıştır. Bestelenmiş nihai ürünün ayrılmaz bir parçası olan bu tür özgürlükler, duygusuz bir icra ile son derece ilgi çekici bir icra arasındaki farkı yaratmıştır.

Son birkaç on yıldır, sabit beste biçimine yönelik tercihin gittikçe arttığına tanık olmaktayız. Keza, Batı temelli pedagojinin hâkimiyeti ve büyük icra gruplarının yaygınlığı nedeniyle, tasarruf sanatıyla ilgileniyor ya da bu sanatta tam yeterliliğe ulaşmış görünen genç icracılarının sayısı da azalmıştır. Yine de, yorumlama özgürlüğü, geleneksel eğitim almış tarab müzisyenleri tarafından halen sergilenmektedir. Örneğin, bir gamı yorumlarken icracılar kendi

süslemelerini, ezgisel ve ritmik nüanslarını katabilmektedir. Bu durumda, yaptıkları yorum hakiki bir "tercüme" veya notasyonun müziğe çevrilmesi sürecidir. Bazı müzisyenlerin de söylediği gibi, eklenen nüanslar müziğe "tatlılık" (*halâve*) ve duygu katar. İcracılar bir bestesinin notasyonunu iyice öğrendikten sonra Zakariyya Ahmed'in onlara "şimdi notasyonu bir kenara bırakın ve *mezâc*ı (kabaca, "hava" veya "duygu") verin" dediği anlatılır.[23]

Teknik açıdan baktığımızda, müzik eserleri esnek bir şekilde yorumlanırken, duygu uyandıran birkaç araç işbaşındadır. Tasarruf göstererek icra etmek; belirli süslemeler eklemeyi, notalar arasında sesleri kaydırmayı, başka müzikal parçalar üzerine belirgin heterofonik varyasyonlar yaratmayı, bazı heceleri uzatmayı ya da kısaltmayı, bazı vurguları hafifletmeyi ya da yerini değiştirmeyi ve bir süreliğine daha tumturaklı bir okuma tarzına geçerek ya da hafif fakat anlamlı ve dinamik yükselip alçalmalar ekleyerek bir heyecan duygusu yaratmayı içerir. İcracı aynı zamanda normal ölçüden geçici olarak uzaklaşabilir veya vokal müzik söz konusu olduğunda, genellikle biraz mizah katmak ya da bütünüyle aşina olunan güftede şaşırtıcı bir değişiklik yapmak için, şarkı sözlerindeki bir sözcüğü ya da ifadeyi kendisine ait bir başkasıyla değiştirebilir. Uç örneklerde, tasarruf pratiği düpedüz bestelemeye yaklaşır. Örneğin şarkıcı mevcut bir eser içinde tamamen yeni bir kısım doğaçlayabilir ya da besteleyebilir.

Sonuç olarak, esnek müzikal yorumlar, duygu uyandırma gücü yüksek müzikal araçların kullanılması sayesinde, muazzam bir esrime yaratır. Aslında, müziği sadece yeniden üretme edimini, müziği yaratıcı ve duygu yoğunluğu yaratan bir şekilde ve bağlamdan esinlenerek o anda yeni bir biçime sokma edimine çevirirler. Esrime halindeyken tasarlanmış bir beste, icra sırasında hem sahip olduğu - esrime yaratma potansiyelinin tamamını hayata geçirebilmekte hem de yeni etkiler kazanabilmektedir. Ayrıca, bu tür yorumlamalar bir yandan bütün besteleme sürecinin işbirliği ürünü özünü korurken,

23. Bunu bana halen Mısır'da bir Arap müziği korosunu yönetmekte olan Lübnanlı şef Selim Sahhâb, Eylül 1998'de aktarmıştır. Anlatılana göre olay, icracıların, Zekiye Hamdân tarafından söylenen *Ya Halavti'd-Dünya* [Ey, Tatlı Dünya] şarkısını öğrendikleri sırada gerçekleşmiştir.

diğer yandan da bu süreci daha dinamik kılmaktadır. Daha açık ifade edersek, hem önceki bir müzikal tasarım olarak "eser"i, hem de kendiliğinden ve bireyselleşmiş bir sanatsal çaba olarak yorumlamaları barındırmaktadır. Yorumcu, besteyi biçimini bozmadan didikler, müzikal beklentiler yaratıp bir kısmını boşa çıkarır ve temel nirengi noktalarını perdelemeksizin canlandırıcı değişiklikler sunar. Önceden tasarlanmış yapıların manipülasyonu müzikal mesajı güçlendirir. Esrime açısından ise "gerçek müziği" ortaya çıkarır.

İ. DUYGU UYANDIRMA OLARAK DOĞAÇLAMA

Doğaçlama türler esrime uyandırmanın birincil taşıtlarıdır. İcra sırasında yaratılan doğaçlama müzik, günümüzde yaygın biçimde kullanılmakta olan bir düzine ya da daha fazla makamın içine iyice yerleşmiş olan genel ezgi tasarımlarını takip eder. İster enstrümantal ister vokal olsun doğaçlamalar; tipik olarak, her kıtası farklı bestelenmiş olan, diğer bir deyişle strofik olmayan, yani kıta benzeri tekrarlar içermeyen yapılardır; solo yönelimli; ölçüsüz ya da "ritim açısından özgür"dürler; fakat bazı durumlarda, örneğin ostinato eşliğinde icra edildiklerinde, belirgin bir ölçü kalıbı sergileyebilirler. Doğaçlamalar ayrı parçalar olarak ya da doğaçlama yapılmayan diğer türlerle bir arada duyulabilirler. Geleneksel olarak doğaçlama son derece sofistike bir sanat, olağanüstü beceri, yetenek ve esin gerektiren duygulanımlı bir ifade olarak görülür.

Geçtiğimiz son birkaç on yılda doğaçlama daha az görülür olmuştur. Vokal doğaçlamanın Kahire'nin modern düşünüşlü ve medya bilinçli sanatçılarının repertuvarlarındaki rolünün azalması buna bir örnektir. Mısırlı müzikolog Samha el-Havlî'nin açıkladığı gibi, taht geleneğinin I. Dünya Savaşı'ndan sonra düşüşe geçmesi, Batı'nın müzik değerlerinin ithal edilmesi ve büyük müzik topluluklarının tercih edilmeye başlanması, hem geleneksel heterofoni pratiği hem de makamsal doğaçlama üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır.[24] Bu gelişmelere rağmen makamsal doğaçlama, özellikle

24. Elkholy 1978: s. 11, 24.

daha geleneksel yönelimli tarab icracıları arasında var olmaya devam etmektedir. Mısır'daki bazı enstrümantal dans müziği türlerinde ve bazı kentlileşmiş halk müziği topluluklarının icralarında da doğaçlama ve heterofoniye sıkça rastlanmaktadır.[25]

Makamsal doğaçlamaların olağanüstü duygusal etkisi çoğu zaman gayet gözlemlenebilirdir. Bir taksim ya da leyâlî icrasında ciddi dinleyicilerin dikkati icraya genellikle olağanüstü ölçüde odaklanır. Nidaları hem derin, hem de müzikal içerikle mükemmel bir senkroni içinde görünür. Örneğin Şeyh Taha el-Feşnî'nin ustalıkla gerçekleştirdiği kaside ve tevşih icraları gibi dinsel bağlamlarda bu tür tepkiler kaydedilmiştir. Seküler hadiselerde ise ünlü vokalistler Sabah Fahrî, Vadî es-Sâfi ve başkalarının *mavval* icralarının arasına girebilmektedir.

Makamsal doğaçlamanın belirgin duygusal etkililiği, müzik eğitimcileri, teorisyenler ve sammi'a gibi tarab kültürü üyeleri tarafından da açıkça ifade edilmiştir. XX. yüzyıl ortalarına doğru, Suriyeli teorisyen, besteci ve keman virtüözü Tevfik es-Sabbağ (1892-1964), doğaçlamaları gerçek duyum yaratmakta başarısız olan Batı eğitimi almış yerel müzisyenleri eleştirmiş ve "taksim, bütün enstrümantal icranın en yüce unsurdur," diye eklemiştir (1950: s. 104). Başka bir Suriyeli akademisyen bu görüşü yaklaşık kırk yıl sonra tekrarlamıştır. Mahmud Accân'a göre "iyi taksimin büyülü bir etkisi vardır ve en güzel, en duygulu ve en makbul enstrümantal müzik türleri arasında sayılmaktadır." Accân, bu sanatsal ifadenin "en esrik (*ekseruhâ taraban*) ve sağlıklı bir müzik erbabının ruhu için en aziz" ifadelerden biri olduğunu ekler (1990: s. 69). Bu ve benzeri önermeler tarab kültürünün bir tarab uyandırma aracı olarak makamsal doğaçlamaya, özellikle de taksime verdiği kıymeti kanıtlamaktadır.

Doğaçlamanın esrime duygusu yaratma şekli karmaşıktır. Bunun nedeni kısmen, doğaçlama icralarda çok çeşitli bileşenler kul-

25. Bugün bu müzik teknikleri Mısır'da, halk dansına yönelik olan ve birkaç yerel çalgının yanı sıra akordeon ve bazı bakır nefesli çalgıların da kullanılabildiği, *titt* denilen müzik içinde bulunabilir. Hem doğaçlama hem de heterofoni, *rebab, argul* ve *mizmar* gibi farklı tınılara sahip çalgılar kullanan kentlileşmiş halk müziği topluluklarının icralarında da hemen göze çarpar. Bu topluluklar eski taht müziğini hatırlatan bir çalma üslubunu hâlâ korumaktadır.

lanılmasıdır: Bu bileşenler ton, aralık, zaman ve yapıyla ilgilidir. Genellikle, doğaçlama yapan kişi dinleyicilerinin ilgisini birbiriyle yakından ilişkili iki şekilde çeker. Birincisi, bildik makamsal malzemenin sanatkârane bir şekilde kullanılması olarak tarif edilebilir. Bu durumda, doğaçlama pratiği icracıya "bir tür, makamın içindekiler listesi" ya da "en azından bir dereceye kadar zorunlu" birtakım malzemeler sunar (Nettl 1974: s. 12, 13). Müzik terimleriyle ifade edecek olursak, tipik başlangıç notaları, üsluplaştırılmış kadans motifleri, daha kısa ve daha uzun cümleleri sıraya koymak için uygun ardışık kalıplar ve –örneğin, kademe kademe inen, sonra kademe kademe çıkan konturlar sergileyen– bildik genel dizilimler gibi fenomenlerden faydalanma imkânı sağlar. Buna ek olarak, karakteristik aralık yapıları, vurgu notaları ve olası modülasyon senaryoları bulunur. Doğaçlamalar üstün bir düzeye geldiklerinde, yapılan her icra ve bir ölçüde de geçilen her makamda gerçekleştirilen sayısız varyasyon içinde yeniden ortaya çıkan çok sayıda küçük motifli yapı barındırırlar.[26]

Bu bildik bileşenlerin güçlü duygular yaratmak için icraya nasıl katıldığı ve nasıl manipüle edildiği, dinleyicilerin doğaçlama yapan icracı karşısındaki jestlerinden gözlemlenebilir. Mısır'da tilavet üzerine yaptığı incelemede Kristina Nelson, çok duyarlı dinleyicilerin, tipik olarak, belirli beklentileri yerine getirmesi için şeyhe yalvardıklarını belirtir:

> Dinleyiciler isteklerini bağırarak da belirtirler, bu istekler beklentilerini açığa vurur: "Bir daha, ki ezberleyelim!", "Daha yüksek perdeden?" (ic-cevab), "Bize şuri (bir makam) ver!", "Sabâ (makamı)! Peygamber hakkı için, sIabâ bekliyoruz!" Başka hafızlara müzikal göndermeler yapıldığında bilgili dinleyiciler o hafızın adını büyük bir hazla bağırarak, "Bizi otuz yıl öncesine götürdü!" gibi yorumlarda bulunur (1982: s. 43).

Nelson, dinleyicilerin sevdiği ya da istediği belli makamlarda kal-

26. Nettl ve Riddle (1973) taksimin örneğin icra süresinin değişiklik gösterdiğini ve modülasyonlar içerebileceğini ya da içermeyebileceğini, ama ayrıntılı ezgisel ve ritmik motiflerin ve çeşitli perdelerde tekrarlanan ezgilerin kullanımında kayda değer bir birlik sergilediğini göstermiştir.

mak ya da başka makamlara geçmek gibi konularda hafızların, dinleyicilerin yol göstericiliğine güvendiklerini de ekler. Dinleyicilere yanıt veren, onları yol gösterici ve esin kaynağı olarak kabul eden hafızların müzikal aktarımlarının daha etkileyici olduğunu belirtir.

İkinci duygu uyandırma şekli ise hem yeni hem de estetik açıdan uygun bileşenlerin ilave edilmesini gerektirir. Başka bir deyişle, doğaçlama yapan kişi fazla ağdalı ve önceden kestirilebilir yapılardan kaçınmalıdır. Birkaç Arapça kaynakta, esrime duygusu ile doğaçlama özgürlüğü arasında doğrudan bağıntılarla karşılaşıyoruz. Örneğin, es-Sabbağ şöyle yazıyor:

> Bir *taksim* ölçüsüz ve doğaçlama (*murtecel*) bir ezgidir. İcracının hayal gücünün ve beğenisinin meyvesidir, bu yüzden de sınırsızdır. Taksim icraları, icracıların hünerini ölçen turnusol kâğıdıdır, yeteneklerinin ve hayal güçlerinin genişliğinin saptanmasını sağlayabilen bir araçtır. Bütün müzik içinde en mükemmel şeydir. Eğer icracı taksimde becerikliyse ve güçlü duyuma (*ihsas kavî*), geniş hayal gücüne ve sağlıklı bir beğeniye sahipse, dinleyici üzerinde dünyanın en muhteşem orkestranın yaratacağı sihirli etkiyi yaratabilir. (1950: s. 140-141)

Yazar, doğaçlamanın daha az hayal gücü ve daha az yenilik barındırması, diğer bir deyişle daha az doğaçlama olması durumunda duygusal değerini kayda değer ölçüde yitirdiğini vurgulayarak, yenilik ve esrime arasındaki doğrudan bağıntının ayrıntılarına girer. Benzer şekilde, Accân da esneklik ile tarab duygusu arasında doğrudan bağlantı bulunduğunu kabul eder: "Taksim o anda yaratılmalı (*min vâhiyyi'l-hâtîr*) ve icracının içinden geldiği gibi doğaçlanmalıdır." Ve ekler: "sanatçının içindeki duygusal patlamaları (*infiâlât*) dışavuran, bilgisinin genişliğini gösteren ve icrasını kuşatan atmosferi yansıtan [taksim] muhteşem bir etki ve tatmin edici tepkiler üretebilir (1990: s. 70).

Doğaçlama özgürlüğünün müzikal tezahürleri hem kapsamlı hem de çeşit çeşittir. Örneğin, genellikle, iyi doğaçlama icracılarının fazla basmakalıp soundlardan kaçınmaları gerektiği düşünülür. Bu yüzden, "esrime yaratmak (*yutrib*) isteyen bir müzisyen kendisini alışılmış ya da bildik modülasyonlarla sınırlamamalıdır. Dinleyicide heyecan ve takdir uyandıracak alışılmadık sürprizler katma-

lıdır icrasına" (Kucaman 1978: s. 87).[27] Aynı şey ezgi dizilimleri, arızaların ve kadans kalıplarının kullanımı gibi bileşenler için de söylenebilir. Bu tür sürprizler esprili ya da zekice olmaları kadar, esrimeyi teşvik etmeleri nedeniyle de takdir edilir. Başarılı bir sürprizle başarısız olanı birbirinden ayıranın ne olduğunu kesin olarak belirtmenin her zaman kolay olmadığını söylemeye gerek bile yok. Makamsal açıdan ikna edici ve esrimeyi teşvik eden sürprizler ekleme görevi, müzikal açıdan çetin ve hatta riskli de olabilir. Bununla birlikte, aşırı ağdalılık ve yaratıcı yeniliklerden yoksunluk, bir doğaçlamayı esrime yaratma potansiyelinden mahrum edebilir ya da duygusal açıdan cansız kılabilir.

Sonuç olarak doğaçlama, çeşitli beste, icra ve simge düzeylerinde işler. Doğaçlama yapan kişi alışılmış makam dağarını dinleyicinin makamla ilgili beklentilerini hem doyuran hem de boşa çıkaran şekillerde sunar. Aynı zamanda, dilin sanatsal potansiyelini esnetecek yenilikler katmaya çalışır. Genel olarak ifade edersek, *olan*a dair düşünce ile *olabilir olan*ın gerçekleştirilmesini ustalıkla birleştirerek esrime yaratır.

J. ESRİME YARATAN TÖZ OLARAK MAKAMSALLIK

Makam yoluyla sağlanan uyarı, makamsal tözün kendisinden, yani gerçek makamsal kompozisyonları oluşturan her bir malzemeden ve mikro-süreçten güç alır. Başka bir deyişle, makamsal "yapıtaşları" (Nettl 1974: s. 12-13), duygu yoğunluğu yaratmaya uygun belli özelliklere sahip kabul edilir; ya da Habib Hassan Touma'nın açıkladığı gibi, "Arap müzisyenin duygusal iklimler yaratması"nı sağlayan "hammadde"yi oluşturur (1976: s. 33-36). Bu yüzden, müzikal söz dağarı esrime malzemesi olarak görülebilir.

Yapı bileşenleri çeşitli şekillerde ve ayrı ayrı işlerler. Örneğin "tonal sabitleme", yani belli bir notayı tonal temel olarak ele almak, icraya tonal bir çapa, bir *karar* ya da "tonik", yani "durma" ya da "dinlenme yeri" sağlar. Belli bir düzeyde toniklik hem makamsal

27. Modülasyon kalıpları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Marcus 1992.

açıdan hoş, hem beste açısından uyarıcı bir zihinsel yankılamaya yol açar. Bu, makamlarda deneyimli sanatçının zihninde hem bir tonal göndergesellik hissi hem de potansiyel ezgi yaratımlarının gelişmesi için belli bir itki uyandırabilir. Çok sayıda ezgi-dizilim olasılığına tonal bir zemin sağlayarak, çizgisel ya da ezgisel yürüyüşü başlatır ve esrimeyle yükler. Çizgisel devinim, başka bir deyişle aralıkları ve gamı şekillenmiş hat ise hem toniklik hem de tonal çeşitlilik veçhelerini bünyesinde barındırır. Tonal sabitleme, makamsal icraya kesin odak noktasını veren dikey zemini simgeliyorsa, hareket de makamsal esere o cazip kinetik enerjisini veren yatay akışı temsil eder.

En temel ya da en az suni olan biçiminde makamsal hareket, zamansal açıdan esnektir, başka bir deyişle ölçüden yoksundur. Aynı şekilde hem "ezgisiz" hem de güftesiz olabilir, yani önceden ayarlanmış belli bir ezgiden bağımsız ya da beste açısından "nötr" olabilir.[28] Bazı teori kitaplarında *seyr*, yani her bir makamın nasıl geliştiğini tarif eden kısa, yazılı taslak, temel makamsal tasarımın en doğrudan şekilde gerçekleştirilmesinin "saf" ezgilere ya da somut örneğini taksimde bulan esnek ezgisel devinime dayandığını açıkça göstermektedir. Ritim, motif ya da yapı açısından amorf olmaktan uzak olan makamsal doğaçlama; ölçüsüz, tumturaklı akıcılığı sayesinde muazzam bir etkililik kazanıyor görünmektedir.

Güftenin bulunmayışı ezgisel boyuta ilave bir çok-yönlülük katabilir. Şarkı sözleri müziğe kendine özgü bir duygusal etki katar, ama şarkı sözlerinin bulunmayışı dikkatleri makamsal tözün kendisine çekebilmektedir. Ve makamsal tözün yarattığı esrime türü, tarab açısından eğitimli kulaklara en çekici gelen gibi görünmekte-

28. Makamsal doğaçlamanın "ezgisiz" veya beste açısından "nötr" olduğu nosyonu, dini güfteleri dışsal ya da insan yapısı beste yaratımlarının dayatılmasından korur. Ezgisiz müzik kutsal sözcüklerin hem icrayı yapılandırmasına hem de hünerli hafızın arzulanan ezgisel süslemeleriyle uyuşmasına izin verir. Seyyid Mekkâvî, doğaçlama tasavvuf kasidelerini okuduğu plaklarla tanınan Şeyh Ali Mahmud'un, Abdülvehhâb'ın ilk *strofik* şarkılarından biri olan *Hâyif Ekûl illi fî Kalbî*'yi bestelediğini, fakat bestecilik dinen uygunsuz bir anlam taşıdığı için bu şerefi üstlenmeyi reddettiğinden söz etmiştir. Mekkâvî'yle 30 Mayıs 1994'te Los Angeles'ta yapılan söyleşiden.

dir. Aslında, güftesiz ya da güftenin en az ölçüde kullanıldığı türler –örneğin leyâlî, devrdeki *ah* sesleri ve muvaşşahlardaki esnetilen terennümler– tatrîb pratiğinde kullanılan başlıca taşıtlar kabul edilir. Aramızdan ayrılan Mısırlı Şeyh Taha el-Feşnî gibi tasavvuf icracılarının sanatkârane bir şekilde sergilediği ve gönül vermiş dinleyicileri muazzam bir coşku çılgınlığına sürükleyen uzun ve gösterişli melismalar da bu şekilde değerlendirilir. Aslında, güftenin seyrekliği ve ritmin esnekliği makam sanatçısına fazladan bir hareket özgürlüğü ve ezgisel içerikle doğrudan bir bağlantı sağlar. Türlü anlamsal ve sözdizimsel müdahalelerle eli kolu daha az bağlanan ve esinlenme halinde olan doğaçlayan kişi, makamla ilgili kendi bilinç akışı üzerine içten içe tefekkür etme imkânını daha çok bulur. Bu, -doğaçlama sürecini tarif ederken yaygın şekilde kullanılan sözel ifadelerle örtük olarak onaylanan müzikal bir "içsel değerlendirme" sürecidir. Dolayısıyla, "geniş hayal gücü"ne (*hayal vâsi*) ve "güçlü duyum"a (*ihsas kavî*) sahip bir doğaçlama sanatçısı (es-Sabbağ, 1950: s. 14), ilhamı "içsel bilinç dünyasından" (*min vahîyyi'l-hâtîr*) alır, deneyimi "içsel patlamalardan" (*infiâlât*) edinir ve müzikal fikirleri "öz bilincin derinliklerinden" (*min a'mâk şuûrihi'n-nefsî*) türetir (Accân 1990: s. 70).

Ezgisel devinim; cümleleme, duraklamalar, entanosyon, arızalar ve kadanslar gibi duygu uyandıran diğer araçlardan da yararlanır. Bu araçların duygu yoğunluğu yaratma potansiyelleri müzisyenler ve müzik eleştirmenleri tarafından genellikle kabul edilmekle birlikte, zaman zaman da tartışılır. Bu, özellikle rast, beyâtî, segâh-hüzzam ve sabâ gibi yaygın olarak dinlenilen bazı makamlarda bulunan temel mikrotonal basamaklar için geçerlidir. Bu tür "nötr" basamakları olan makamların esrime yaratma niteliklerinin fevkalade güçlü olduğu sıklıkla dile getirilen bir görüştür.[29] Bu görüşe göre,

29. Bkz. el-Cündi 1984: s. 16. Burada "nötr" kavramı, iki diyatonik basamağın kabaca ortasına düşen tonai dereceler, örneğin minör üçlüsü ile majör üçlüsü arasına giren bir ses için kullanılır. Modern teorilerde bu tür nötr dereceler, genellikle kabaca çeyrek ses yükseltilmiş ya da alçaltılmış notalarla gösterilir. Bunlar tipik olarak özel yarım bemol ve yarım diyez işaretleriyle belirtilir. Örneğin, ilgili perde içinde, rast dizisi genellikle *do, re, mi*-yarım-bemol, *fa, sol, la, si*-bemol (ya da yarım-bemol), *do'*; bayâtî: *re, mi*-yarım-bemol, *fa, sol, la, si*-bemol (ya da yarım-bemol), *do', re'*; genellikle daha çok hüzzam gibi çalınan segâh-hüzzam

yerel ya da geleneksel olmayan müzisyenlerin bu "hakiki Arap" ya da "Yakındoğu" makamlarını (*makamât Şarkiyye asîle*) kavrayıp sonra da esrime yaratacak bir biçimde yeniden üretmesi güçtür. Bazı Batılı öğrencilerin Arap müziği yapmayı öğrendiklerini duyan Lübnanlı bir kemancı tipik bir soru sormuştur: "Mikrotonal basamakları (ya da *erbâ'*, yani "çeyrek sesler") gerçekten hissediyorlar mı?" Diğer bir deyişle, nötr basamakların yarattığı duygu yoğunluğunu, Arap müziğini hissederek çalacak kadar duyabiliyorlar mı?[30]

Daha geniş bir anlamda makamlar özerk esrime paketleri olarak betimlenir. İcracılar ve dinleyiciler genellikle bütün makamların esrime yarattığını düşünürler, ama aynı zamanda makamlardan duygu yoğunluğu yaratan ayrı ayrı varlıklar olarak bahsederler. Makamlara yarattıkları esrime açısından birbirinden farklı profiller çizebilir, hatta bazılarının daha fazla esrime yarattığını iddia edebilirler. Örneğin, artık aramızda olmayan Tunuslu kadın şarkıcı Uleyye et-Tunisiyye, arkadaşlar arasında düzenlenen müzikli bir toplantıda, müzisyenlerin, hicaz, segâh-hüzzam ve sabâ makamlarının icracı ve dinleyici üzerinde olağanüstü bir saltana düzeyi ürettiği ya da makam-esrime temeline dayanan bir hâkimiyet kurduğu yönündeki hissiyatını yinelemiştir.[31] Bayâtî gibi "popüler" makamların özellikle daha az bilgili dinleyiciler üzerinde nikriz ve neveser gibi nispeten daha "akademik" olan diğer makamlardan daha güçlü esrime etkileri ürettiği de düşünülür. Mısırlı müzik tarihçisi Mahmud Kâmil'in de söylediği gibi: "Sıradan bir dinleyici grubuna çalıyorsanız, hicazkârdan ziyade, bayâtî, rast ve hicaz gibi makamları seçme-

(ya da es-Sabbağ'ın adlandırdığı gibi segâh arabi): mi-yarım-bemol, *fa*, *sol*, *la*-bemol, *si*, *do'*, *re'*, *mi'*-yarım-bemol şeklindedir. Segâh ve hüzzam çoğu kez harmanlanıp geleneksel olarak "segâh-hüzzam" diye adlandırılsa da, asıl segâh (saf Segâh) bu durumda, *la*-naturel ve *si*-bemol (ya da yarım-bemol) notalarıyla çalınır.

30. *Erbâ'* sözcüğünün tekil hali olan *rub'* sözcüğü bazen nötr basamak anlamında kullanılır. Bu yorum 1980'lerin başında Los Angeles'ta yapılmıştır.

31. Geleneksel kayıtlarda hicazın notaları şöyledir: *re*, *mi*-bemol, *fa*-diyez, *sol*, *la*, *si*-bemol (ya da yarım-bemol), *do'*, *re'*. Sabânın notaları: *re*, *mi*-yarım-bemol, *fa*, *sol*-bemol, *la*, *si*-bemol, *do'*, *re'* (ya da *re*-bemol). Daha önce de bahsi geçen bu toplantı 1980'lerin başında Los Angeles'ta gerçekleşmiştir.

niz daha uygun olacaktır."[32] Hims kentinden Suriyeli bir şarkıcı da yine bayâtî'nin genelde tarab dinleyicileri tarafından beğenildiğini, oysa nihavendi ancak bir sammi'nin gerçekten takdir edebildiğini söylemiştir.[33] Tarab uyandırma konusunda bayâtîye bu kadar güvenmesinin nedeni sorulduğunda Muhammed Abdülvehhâb'm açıklaması ise şöyle olmuştur:

> Doğrusu bayâtî diğer tüm makamlardan daha çok tarab yüklüdür. Üzerimizde karşı koyamadığımız derin etkileri olan zikirle ve diğer dini şarkı biçimleriyle yakın ilişkisi vardır ve okuduğumuz tüm Doğu makamlarının temelini oluşturur. Kuran okurken meşâyih bile bayâtî makamıyla başlar ve bayâtî makamıyla bitirir. (Sahhâb, İlyas 1980: s. 88)

Müzisyenler de belli makamları daha cazip bulabilmekte veya belli makamların yarattığı esrime etkilerine bilhassa duyarlı görünebilmektedir. Kahire'deki müzikli bir toplantıda sürekli kürdî makamında çalma arzusu taşıdığını ve bu makamı tutkuyla sevdiğini itiraf eden bir ut sanatçısı, anlaşılan geleneksel bir sammi' olan bir arkadaşının "nispeten daha az esrime yaratan [böyle bir] makam"a olan tuhaf takıntısı yüzünden sinirlendiğini anlatmıştır.[34] Başka bir bağlamda ise tanınmış bir Mısırlı rik sanatçısı ne zaman nihavent icra edilse karşı koyamadığı büyük bir coşkuya kapıldığını söylemiştir. Neden böyle bir tepki gösterdiği sorulduğunda şiirsel bir yanıt vermiş, nihavendi duyduğunda sanki biri avcuna nefes kesici güzellikle bir mücevher koymuş da, büyülenip gözünü bu mücevherden ayıramaz hale gelmiş gibi hissettiğini anlatmıştır.[35]

---

32. Nikrizin oktav gamı genellikle, *do, re, mi*-bemol, *fa*-diyez, *sol, la, si*-bemol, *do'*; neveserinki, *do, re, mi*-bemol, *fa*-diyez, *sol, la*-bemol, *si, do'*; hicazkârnnki, *do, re*-bemol, *mi, fa, sol, la*-bemol, *si, do'* olarak tarif edilir. Alıntı, 1970'lerin başında Mahmud Kâmil'le Kahire'de yaptığım bir söyleşiden yapılmıştır.
33. Nihaventin oktav gamı, *do, re, mi*-bemol, *fa, sol, la*-bemol, *si* (ya da si-bemol), *do'* olarak gösterilir. Bu yorum 21 Kasım 1986'da Los Angeles'ta yapılan bir söyleşide geçmiştir.
34. Kürdî'nin (ya da hicazkârkürdînin) oktav gamı genellikle *do, re*-bemol, *mi*-bemol, *fa, sol, la*-bemol, *si*-bemol, *do'* olarak tarif edilir. Bu makam tipik olarak inicidir. Yukanda anlatılanlar, sanatçıyla 1989 Mayısında Kahire'de yaptığım bir söyleşiden aktanlmıştır.
35. Sanatçılarla Mayıs 1989'da Kahire'de yaptığım bir söyleşiden.

İster önceden bestelenmiş, ister doğaçlama olsun makamsal müzikte esrime üretmek için güçlü bir makamsal mevcudiyet yaratılmalıdır. Dinleyiciyi heyecanlandırıp ilgisini çekmek için makamın tam "hâkimiyet" göstermesi gerekir. Makamın duygusu, makamın uzlaşımsal *seyr*inin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu fikirden bahsederken genellikle *rukûzu'l-makâm,* yani "makamı oturtmak" veya *izhâr şahsiyyetü'l-makam,* yani "makamın karakterini ortaya çıkarmak" ifadeleri kullanılır. Burada kastedilen, örneğin toniği tekrarlarla vurgulayarak, toniğe sık sık geri dönerek, kadans yaparak ve bazı durumlarda toniği dem sesi olarak çalarak güçlü bir tonal merkez tesis etmektir. Makamın mevcudiyeti, makamın aralıklarının doğru icra edilmesi ve makamsal dizilimin aceleyle değil, yavaş yavaş sunulması anlamına da gelir.

Makamın oturmuş olması ile esrime arasındaki bağıntı müzisyenler ve bilgili dinleyiciler tarafından pekâlâ kabul edilmiştir. XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyıl başı "idol"ü (Büyük) Muhammed el-Akkad'ın geleneğini izleyerek mandalsız bir kanun çalmaya devam eden, bu dünyadan göçen Mısırlı kanun sanatçısı ve yapımcısı Mahmud Refet yaklaşık yarım saat boyunca başka makamlara geçmeden bayâtî makamında kalan bir taksim icra etmişti. 1972 yılında benim ricam üzerine yaptığı bu icranın ardından Refet uzun süre aynı makamda kalmanın, müzik layıkıyla icra edildiğinde muazzam bir duygusal etki yaratacağını söylemiş, başka makamlara geçme konusunda sabırsızlık derecesinde hevesli genç müzisyenlerin hem gerçek tarabı yaratmakta başarısız olduklarını hem de bir zayıflık sergilediklerini eklemişti.[36] Genç bir ney sanatçısının Buenos Aires'te müzik bilgisi olan Suriyeli Yahudi dinleyiciler önünde grubuyla birlikte gerçekleştirdiği icrayla ilgili anlattıkları da Refet'in zamansız ya da yersiz modülasyonlara ilişkin eleştirisini anımsatmaktadır. Bu genç ney sanatçısı, icra etmekte olduğu taksimin asıl

36. Refet'in bu icrası aynı yılın yazında Kahire'deki evinde gerçekleşmiştir. O sıralar sanatçı muhtemelen seksenlerindeydi.

makamı olan rasttan başka bir makama hızlı bir geçiş yaptığında, görmüş geçirmiş sammi'lerden biri onu dostça eleştirerek: *şabbi' er-rast bil-evvel*, yani "önce rastı bir doyur" demiş, diğer bir deyişle, icranın asıl makamım doğal seyrini tamamlamasına izin vermeden hemen geçiş yapmamasını söylemiştir.[37]

Aslında, modülasyon tarab müziğinin esrime boyutuyla ilgilenen eleştirmenler ve sanatçılar için büyük ilgi konusudur. Er geç yine asıl makama dönmek üzere başka makamlara geçmeden önce o asıl makamı tam olarak tesis etmenin önemi sıklıkla vurgulanmıştır. Tarabın, yalnızca teknik meselesi ya da çok yönlülüğün mekanik bir şekilde sergilenmesinin neticesi olmadığını tekrar tekrar iddia etmiş olan Tevfik es-Sabbağ, herhangi bir değişikliğe niyetlenmeden önce makamın dikkatle beslenmesi gerektiğini söyler. "Doğrusu, fazla makam değiştirmek ya da bir makamdan diğerine ani geçişler yapmak [makamsal] etkiyi dağıtır; tam bir makamın tadma varmaya başlamışken bir diğeri gelir ve onun etkisini siler süpürür" (1950: s. 141). Bu nedenledir ki modülasyonlara layıkıyla hazırlanmak, geçiş yapılan makamlarda uzun süre kalmamak ve dahası, icranın asıl makamına ara sıra dönmek gerekir.

Aynı zamanda, makama aşırı vurgu yapmaktan da kaçınılmalıdır. Sanatçı makamsal yaratımı hem aşırı derecede önemsiz göstermenin hem de fazla abartmanın olumsuz etkilerinden korumalıdır. Y. Kucaman, Iraklı Yahudi müzisyenlerin paylaştığı bazı düşüncelerden söz eder. Ana akım tarab pratiğini iyi bilen bu müzisyenlerle yapılan görüşmeleri temel alan yazar, modülasyona ilişkin birkaç yaklaşımdan söz eder. Bu yaklaşımlardan birine göre, icracı asıl makamın yarattığı saltana (ya da makamsal esrime) duygusunu aşağı yukarı bütün icra boyunca sürdürmelidir. Diğer bir deyişle, bir müzisyen yeni bir modülasyona başlarken yeni makamı kendi egemen saltanasını dayatacak kadar geliştirme ve işleme isteğine karşı direnmelidir. Çünkü bu, asıl makamın icracı ve dinleyici üzerinde-

37. Ney sanatçısıyla 1980'lerin ortalannda yapılmış bir söyleşiden. Bu icra 1980'lerin başında gerçekleşmiştir. Ney sanatçısı dinleyiciye müzisyen olup olmadığını sorduğunda, dinleyici sadece bir sammi' olduğunu ve Arjantin'de doğduğunu söylemiştir.

ki saltanasını azaltır ya da silip atar. Kucaman, bir çalgıcının sözlerinden alıntı yaparak pratik bir yöntem sunar: Çalgıcıya göre, icracı örneğin rast makamında çalarken, diyelim ki rast makamının beşinci derecesinden bayâtîye geçiş yaptığı sırada eğer dinleyiciler esrik bir biçimde *Allah*! diye bağırmışsa bilmelidir ki modülasyon kısmını abartmıştır. Alıntı şöyle devam eder: "Rast makamında bir taksim çalıyorsam dinleyicinin o süre boyunca rast atmosferinde (*cev*) kalmasını ve beni esas olarak bir rast icracısı olarak takdir etmesini isterim..." (Kucaman, 1978: s. 88).

Makamsal vurgu çeşitli geleneksel beste yapılarıyla örneklendirilmiştir. Accân'a göre bu yapılardan birçoğunun birincil amacı müzikal esrime uyandırmak ve yazarın *tarab mubâşir* dediği "doğrudan tarab"ı yaratmaktır. Bu tür tasarımların, etkililiği bilimsel deneylerle kanıtlanabilir psikolojik ilkeleri izlediği bize de anlatılmıştır.[38] Bunun bariz örneklerinden biri dolap formunda görülür. Topluluk tarafından icra edilen bu kısa giriş, makamın güçlü ve en temsil edici özelliklerini özetler. Karakteristik olarak, makamın merkezi notalarına gereken vurguyu yapar, makamın karakteristik yönsel eğilimlerini (kısaltılmış biçimde de olsa) sunar, genellikle yabancı arızalar kullanmaksızın temel perde alanlarını dolaşır ve sonra da kuvvetli ve su götürmez şekilde yapılan bir kadansla toniğe geri döner. Bu yüzden dolap saltana aşılamada başlıca araçlardan biri olarak görülür.

Daha girift bir yapı ise yapısal güzelliği, görkemi (*fehâme*), ağırbaşlılığı (*vakar*) ve yarattığı doğrudan esrime etkisi (*tatrîb mubâşir*) ile takdir edilen Osmanlı kaynaklı bir tür olan *beşrefti*r (Türkçe *peşrev*).[39] Müzikal açıdan peşrev hem birlik, hem de çeşitlilik veçhelerini kucaklar. Usûlün karakterini (*şahsiyyetu'l-îkâ*), başka bir deyişle bütün eser boyunca devam eden ritim kalıbını ortaya çıkarması beklenen peşrev, dört değişken kısımdan (*hânât*, tekili *hâne*) oluşur. Bu kısımlardan her birini, tekrarlanan bir kısım, yani nakarat (*teslim*) takip eder. Peşrev genel olarak rondo benzeri bir forma sahiptir. Bu form, A x B x C x D x şeklinde tarif edilebilir (A B C D

38. Accân 1990: s. 70.
39. A.g.y. 1990: s. 88.

birbirinden farklı mısra-benzeri kısımları, x ise sürekli olarak tekrarlanan kısmı gösterir).

Suriyeli Accân ve başka teorisyenlerin ayrıntılı şekilde tarif ettiği gibi ilk hâne (A) ana makamın karakterini tesis eder. Gelenekle tayin edilmiş bir perde alanında başlar ve makamın toniğini ya da benzer şekilde vurgulanmış notasını veya notalarını, makamın karakterini zedeleyebilecek arızaları genellikle kullanmadan öne çıkarır. İlk hâne, tesis edilmiş makamsal duyguyu artıran ve doğal bir sonuca ulaşmadan önce daha da araştıran teslime (x) yumuşak bir geçiş sağlamalıdır. Monotonluktan (*retâbe*) kaçınmak için teslimin her seferinde sadece bir kez çalınması gerektiğini belirten Accân, dinleyicinin bu nakaratı dört gözle beklediğini, çünkü çekici ezgisinin dinleyicideki esrime duygusunu yoğunlaştırdığını yazar.[40] İkinci hâne (B) ilgili bir makama doğru yumuşakça hareket eder ya da ana makama geri dönmeden önce diğer makamlara sadece kısaca değinebilir. Üçüncü hâne (C) makamın daha yüksek perdelerini kademe kademe araştırır ya da başka bir makama uygun bir modülasyon yapabilir. Makamın doruk noktasına ulaştıran evresini oluşturan bu kısım, zaman zaman özel teknik gereklilikler sergileyen daha yüksek bir canlılık ve karmaşıklık seviyesine ulaşır. Bu kısmın genellikle "ilahi esrime"yle (*neşve 'aleviyye*) dolu olduğu da söylenir (Accân 1990: s. 86). Biraz makamsal bir özete benzeyen dördüncü değişken kısım (D), makamın temel karakterini yeniden tesis eder ve nakaratın son kez seslendirilmesi için yolu güzelce açmanın yanı sıra, "peşrevin ezgisel içeriğinin ana fikrini olgunlaşmış bir şekilde tekrarlar" (A.g.y., 1990: s. 86).

Geleneksel Osmanlı müziğinde *fasıl*a –belli bir makamda çalınan bir bileşim ya da süit benzeri bir tür– giriş vazifesi gören peşrev, bir bütün olarak, makam duygusunu yaratmak için başka bir şeye ihtiyaç duymayan bir aygıt oluşturur. Peşrev kompozisyonunun psikolojik temellerini tartıştığı bir bölümde Accân, bu türün hedeflerinden birinin makamın karakterini tesis ederek makamın dinleyicinin ruhuna (*nefsiyye*) işleyip, takip edecek enstrümantal ya da

40. A.g.y. 1990: s. 86.

vokal parçalara hazırlanmasını sağlamak olduğunu belirtir. "Peşrev, temel makamın zihinlere iyice yerleşmesini sağlayarak makamın etkisini (*tesir*) ve esrime uyandırma gücünü (*tatrîb*) artırır" (1990: s. 87). Peşrev gibi yine rondo benzeri bir temel yapıya sahip olan semaide de benzer makamsal uygulamalar bulunur.

Devr gibi vokal bestelerde başka tutarlılık ve çeşitlilik kalıpları da bulunabilir. XIX. yüzyıl sonunda ve XX. yüzyıl başında Kahirelilerin *seyyidü's-sahra,* yani "akşamın efendisi" dedikleri devr bilhassa son derece esrik içeriğiyle tanınırdı. Açılış kısmı icranın makamını tesis eder ve çok sayıda makamsal arasöz içeren orta kısma giden yolu açardı. Bu orta kısmı, asıl makamda kısa bir bölüm izlerdi. Önceden bestelenmiş vokal bir tür olan, kural olarak belli bir ölçü kalıbına sadık kalan ve müzikal açıdan çok bölümlü bir formu –genellikle AABA– izleyen *muvaşşah* da bir ölçüde devre benzer. Tekrarlanan A kısmı genellikle makamın tonal alanını vurgular ve makamın temel bir temsilini sunar. B kısmı ya da *hâne*si genellikle daha yüksek tonal alanlara doğru kademe kademe ilerler ve asıl makama yine kademe kademe geri dönmeden önce ilgili bir makama geçer; böylelikle, A kısmının özetleyici biçimde son kez tekrarlanmasına hazırlık yapar.

Çok sayıda modern enstrümantal parça ve şarkı, ya da *egânî*de de benzer bir kalıp kullanılır. Ümmü Gülsüm'ün, özellikle pek çok kişinin şarkıcının tarab kariyerindeki "altın çağ" olarak değerlendirdiği 1940'lardan 1950'lerin başına kadarki dönemde icra ettiği şarkılar buna örnek gösterilebilir. Örneğin, Riyaz es-Sunbâtî'nin makamı doyurmanın (*işbâ'u'l-makam*) esrime yaratma işlevinin tam anlamıyla bilincinde olduğu söylenir. Ümmü Gülsüm için 1943 yılında bestelediği bir şarkının, Ahmed Rami'nin yazdığı mükemmel güftesine ve makul ölçüdeki makamsal vurgusuna rağmen, o sıralar yine Ümmü Gülsüm için besteler yapan Zakariyya Ahmed'in esrime uyandıran ezgilerinin (*elhân tatrîbiyye*) gölgesinde kaldığını gören es-Sunbâtî'nin şaşırıp hayal kırıklığına uğradığı anlatılır.[41]

41. Eş-Şerif 1988: s. 122.

Özellikle doğaçlama icralarda kadans kalıpları güçlü esrime araçları oluştururlar. *Kaflât* ("kapanış" anlamına gelen *kaflanın* çoğulu) olarak bilinen tarab kadansları, genellikle kısa duraklamaların izlediği ve başlıca müzik cümlelerinin bitimine işaret eden motifli yapılar olarak tarif edilebilir. Genel üslup içeriği açısından kaflât bilhassa yoğun ve dinamik görünür. Genellikle pek çok kısa nota içerir, vurgu, ritim, ezgi ve süslemelerle ilgili girift nüanslar ve nispeten yüksek seviyede bir ezgisel etkinlik sergiler. Büyük ölçüde doğaçlama olsa da kaflât genellikle son derece kalıplı ya da klişemsidir.

Bu yapılar uzunluk açısından da çeşitlilik gösterirler. Bir ya da birkaç notadan oluşan küçük motiflerden, bir oktav ya da daha fazla bir aralığı kapsayan daha ayrıntılı biçimlenimlere kadar uzanırlar. Tipik olarak süreleri birkaç saniye ile on beş saniye –ya da biraz daha fazla– arasındadır. Ayrıca, çeşitli derecelerde ereklilik ya da çözüm duygusu uyandırırlar. Örneğin, bazıları daha az kesin bir noktalanmaya, yani bir anlık bir duruşa uygunken, güçlü bir ereklilik duygusu ile ilişkilendirilen bazıları ise tipik olarak karar sesinde noktalanır ve bütün icranın değilse de önemli bir kısmının bitimini gösterir. Bir kaflanın etkililiği önemli ölçüde zamanlamasına, doğru icra edilmesine ve yeni şekillerde yorumlanmış olmasına bağlıdır. Sanatçının duygusal açıdan etkili, fakat kendisi ya da başkaları tarafından çok fazla kullanılmamış, yani bayatlamamış kaflât üretme yeteneği büyük itibar görür.

Arap dinleyiciler, müzik eleştirmenleri ve teorisyenler kaflayı genellikle tarab müziğinin ayırt edici özelliklerinden biri olarak görürler. Hatta bazıları sadece Araplara özgü olduğunu belirtirken,[42] bazıları da *par excellence* bir Mısır müziği özelliği olarak tarif eder.[43] Ayrıca, kaflada ustalık, duygusal açıdan etkili bir sanatçının alametifarikası olarak görülür. Ümmü Gülsüm'ün biyografisini ya-

42. Böyle bir niteleme Accân (1990: s. 7) tarafından yapılır. Es-Sabbağ da Arap kaflasının Türk taksiminde tam bir paraleli bulunmadığını iddia eder. (1950: s. 141)

43. Örneğin, Mısırlı besteci ve müzik araştırmacısı Suleyman Cemil böyle tarif etmiştir. Aktaran, Fuad 1976: s. 402.

zan Nimet Fuad, şarkıcının kaflâtı iyi icra etmedeki tutarlı yeteneğini, onun üstün mutribe statüsünün nedenlerinden biri olarak gösterir. Abdülvehhâb'ın, Ümmü Gülsüm'ün kafla konusundaki eksilmez hâkimiyetinin kısmen, dinleyicisiyle yüz yüzeyken sahip olduğu sanatsal öz güvene bağlı olduğu ve bu beceriyi henüz mikrofonu eline bile almamışken geliştirdiği şeklindeki yorumundan bahseder. Ümmü Gülsüm'ün kafladaki ustalığını ise tarab geleneği içinde aldığı etkileyici temel eğitime ve büyük tarab şarkıcısı Şeyh Ebulula Muhammed'den aldığı derslere atfeder. Ümmü Gülsüm'ü, kadansları tutarsız ya da etkisiz olan çeşitli şarkıcılarla karşılaştırır.[44]

Kafla, icraya esrime yaratma gücü yükleyen sihirli bir araç olarak görülür. Örneğin, "başarılı kafla, taksimin estetik niteliğini artırır ve eğer kadans (*kafl*) layıkıyla icra edilmemişse bir icra ne kadar yanlışsız olursa olsun sanatsal değerini kaybedebilir" denir. Dolayısıyla, kafla "ezgiye zarafet, güzellik, canlılık ve hayat verir; dinleyicilerin yeni bir enerji almak için beklediği kadans icra edilirken beğeni ve hayranlık nidaları güçlü bir şekilde seslendirilir" (Accân 1990: s. 71). Kucaman, sahada yaptığı görüşmelere dayanarak, kaflanın bütün icra üzerindeki duygusal etkisine benzer bir kanıt sunar. Cümlenin son ve dinleyicinin zihninde en canlı kalan kısmı olduğu için kadansın can alıcı bir öneme sahip olduğunu iddia eden Kucaman, "başarısız bir kafla bütün bir cümlenin unutulmasına ya da başarısız addedilmesine neden olabilirken, başarılı bir kafla ise cümlenin zayıflığını unutturup başarılı olduğunun düşünülmesini sağlayabilir" der (1978: s. 89).

İcra sırasında kadanslar dinleyicilerin duygularını harekete geçirmek için ustalıkla seçilip kullanılır. *The Art of Reciting the Qur'an* (1985) adlı kitabında Kristina Nelson, "hafızın (ve müzisyenin) ezgisel becerisinin gerçek anlamda sınandığı yer" olarak görülen kaflaya ya da *vakf*a (duraklama), hafızların duyduğu fevkalade ilgiyi anlatır (1985: s. 127). İcra sırasında bazı meşâyihlerin dinleyicilerin dört gözle bekledikleri kaflâtı önceden tasarladıklarını belirten Nelson, ortak kabul gören bazı kafla türlerini belirler. Bir,

44. Fuad 1976: s. 402, 404.

temelde süsleme ya da melisma kullanmayan "sakin" kafla vardır, bir de daha fazla nota kullanıp daha fazla sanatsal manevralar içeren ve böylelikle dinleyici üzerinde muazzam duygusal etki yaratan "hararetli" kafla vardır. Fazla süslü ve son derece melismatik olan *mucevved* tarzı tilavette, özellikle sonunda sesli harf olan hecelerle biten cümlelerde kaflâtın doğal olarak bulunduğunu belirten Nelson, bir de iki farklı kadans yöntemi tarif eder. İlki, ezgisel cümleyi vurgulanan tonal temele geri götürerek o cümlenin başlattığı simetrik konturu tamamlar ve yol açtığı gerilimi açığa çıkarır. İkincisi, cümleyi makamın daha az merkezi bir notasıyla ya da açıkça başka bir makamla paylaşılan bir notayla bitirip, takip edecek makam konusunda bir belirsizlik yaratarak –ki dinleyiciler bu hissi büyük takdirle karşılıyor görünür– gerilimi yükseltir.

Benzer kalıplara seküler müzikte de rastlanır. Daha uzun, itinayla hazırlanmış kaflât özellikle sıradan dinleyiciler üzerinde genellikle çok güçlü bir etkiye sahipken, zekâ ya da nükte gösterisi biçimindeki zarif kaflât ise özellikle müzik erbapları tarafından takdir edilir. Kucaman, görüştüğü kişilerin zarif ve veciz kaflanım daha etkili olduğu kadar, teknik açıdan da daha zahmetli olduğu konusunda hemfikir olduğunu bildirir. Uzun kaflanın genellikle zayıf bir taksimin özelliği olarak görüldüğünü belirterek, iyi icra edilmiş ve akıllıca tasarlanmış, birkaç notadan oluşan bir kadansın hem muazzam bir esrime yaratabildiği, hem de bariz bir ereklilik hissi uyandırabildiği yönündeki genel bir düşünüşü aktarır.

Duygusal açıdan kaflât, belirli kalıpları izleyerek etkisini gösterir. Bunun en iyi örneği, daha kesin ve daha itinalı olan kafla türünde bulunabilir. Bu türde, bir anlığına yükseltilen beklentiyi çözümün izlemesi, etkinin temelini oluşturur. Son bir tonal durak yönündeki hareket, tipik olarak, dolambaçlı ya da konudan bir süreliğine ayrılan bir yoldan ilerler. Örneğin, taksim çalan bir kişi tonik üzerinde çok kısa bir süre kalabilir, fakat sonra, taksimi gerçekten son nota üzerinde bitirmek için oktav gamında hızla çıkıp iner. Böylelikle, çözümü geciktirerek beklentilerin boşa çıktığı hissini verse de, nihayetinde, son notayla kuşku götürmez bir rahatlama sağlar. Son notada kalmadan önce daha az vurgulu bir tonal durakta, örne-

ğin tonikten önceki ya da toniğin iki üstündeki notada duraklayarak ya da geçici olarak durarak, beklentiye dayalı bir kaygı hissi de yaratabilir. Sonuç olarak, duygu yoğunluğu yaratan mikro-yapılar olarak kafla kalıpları, makamsal-ezgisel akışa enerji verir. Özellikle ölçüsüz doğaçlama müzik söz konusu olduğunda icraya hem ek bir yapısal netlik, hem de olağanüstü bir çekicilik katar.

M. DOĞRU PERDE VE ÖTESİ

Tarab müziğinde doğru perdede çalabilmek ya da söyleyebilmek esrime açısından etkili icralar yaratmanın diğer bir koşuludur. Aslında, akort ve makam gamları üzerine incelemelerin ve ders kitaplarının bolluğuna karşın, entonasyonun esrime yaratmadaki rolünü anlatan sadece birkaç teorik eser bulunmaktadır. Üstelik bu tür kaynaklarda ezgisel aralıklar çoğunlukla mikrotonal açıdan kaba, büyük ölçüde Batı etkisi altında kalmış teorik sistem açısından sunulmuştur. Bu sistemde, eşit akortlanmış yarım basamaklar, üç-çeyrek basamaklar, tam basamaklar ve artık ikililer gibi, her oktav için 24 eşit çeyrek sesten oluşturulmuş teorik bir gamdan türetilmiş aralıklar bulunur. Pratikte ise tarab müziği girift ve son derece kalıplı bir entonasyon sistemi sergiler. Doğru entonasyon genellikle, değerlendirmeye yönelik yaygın ifadelerle ve perde fenomenine doğrudan göndermelerle onaylanır. Örneğin, kusurlu entonasyonu tarif etmekte kullanılan en tipik kavram *neşâz*dır; kabaca, "detone", "ahenksiz" ya da "estetik açıdan itici" anlamına gelir. Kültürün entonasyon konusundaki hassasiyetinin somut örneği olan bu kavram, "detone olmak" anlamına gelen *neşeze* fiili ve "entonasyon hataları yapma" anlamına gelen *tenşiz* ismi gibi bir dizi türetilmiş kullanıma sahiptir.[45]

Etkili tarab müziği hassas bir entonasyon seviyesinde işler. "Temel notalar"ı icra etmek ancak kabul edilebilir perde doğruluğu sağlayabilmekte, hatta bazen icra kulağa ancak idare eder ya da dü-

45. Bu *neşâz* sözcüğü Farsça-Osmanlıca kullanımdan gelmiş görünmektedir. *Saz* soneki "çalgı" ya da "ezgi" anlamına gelir. Farsça'da ise *nasaz*, "detone" ya da "ahenksiz" anlamına gelir.

pedüz neşâz gelebilmektedir. İyi entonasyon ise eşit akortlamanın yapay bir şekilde ayırdığı bölümlerin ötesine geçebilmekte ve sabit ya da kaba tonal durakların sınırlarını aşabilmektedir. Mikro-entonasyonun duygu yoğunluğu yaratmadaki rolü, icra tecrübesine ve esrime bilincine sahip Suriyeli teorisyen Tevfik es-Sabbağ tarafından açıklanmıştır. *Ed-Delîlü'l-mûsika'l-'âmm: fî tarabi'l-engâm,* yani "En Esrik Ezgiler (ya da Makamlar) için Genel Müzik Kılavuzu" (1950) adlı eserinde yazar, Arap tarzı makam gamlarını, doğru entonasyonun esrimeyle ilişkisine özel bir ilgi göstererek ele alır. Eşit akortlanmış ya da 24 eşit çeyrek sesli sistemin tarab üretimine ve Arap müziğinin bütününe son derece zararlı, icat edilmiş bir yapı olduğunu vurgulayan es-Sabbağ, daha ayrıntılı bir mikrotonal sistem önerir. Ölçüm aracı olarak, ortaçağ Arap eserlerinden ödünç aldığı ve Bizans kilise modlarında bulunan bir perde birimi olarak tarif ettiği Pythagoras *koma*sını (kabaca, bir sesin dokuzda biri) kullanır. Oktavın 53 komaya bölünmesini temel alan es-Sabbağ, tam basamak, yarım basamak, nötr basamak ve artık basamak aralıkları için belli ölçüler ve bunun uzantısı olarak da, bu aralıkların kombinasyonlarının oluşturduğu daha büyük aralıklar tayin eder. Analizinde Türk ve bazı Suriyeli teorisyenlerin kullandıklarına benzer araçlar kullanan es-Sabbağ, müziğini ve yarattığı esrimeyi birinci elden deneyimlemiş göründüğü Bizans modlarıyla kendi makamlarını yapı ve *ethos* açısından eşleştirmeye özel bir önem verir. Eserinde es-Sabbağ kendi yorumunun (örneğin, 9 komadan oluşan geniş tam basamağın, 4 komadan oluşan küçük yarım basamağın, 22 komadan oluşan tam dörtlünün, 31 komadan oluşan tam beşlinin vs) belli bir entonasyon doğruluğunu ya da en azından minimum derecede bir esrime etkisini garanti ettiğini belirtir.

Bununla birlikte, bu temel seviyenin ötesine geçen yazar, belli mikrotonal yeniden ayarlamaların ya da modifikasyonların müzikal ifadeyi daha yüksek bir esrime düzeyine çıkarabileceğini gösterir. Yazara göre bu yöntemlerin uygulanmasını emreden, kemanla yaptığı kendi denemelerinin de gösterdiği üzere, müzisyenin kendi estetik duygusudur. Ayrıca, sadece çalınmakta olan makam değil, icra sırasında geliştirilmekte olan tonal alan da bu yöntemlere yön verir.

Başlangıç olarak es-Sabbağ, birkaç temel makamı sabit basamaklarla tanımlar. Daha açık ifade edersek, esas notaları Yakındoğu ve Avrupa'da kullanılan bildik isimleriyle, bazı durumlarda da belirli arıza işaretleriyle gösterir: Örneğin, çok pes bir notayı "bemol ve bir çeyrek" (*bemol ve rub'*), sadece kısmen pesleştirilmiş bir notayı "çeyrek bemol" (*rub' bemol*) şeklinde gösterir. Daha sonra, bu makamlardaki her bir sabit gam aralığı için kesin koma sayısını belirtir. Ve ardından, bir anlamda "akortlanmış" fakat entonasyon açısından daha ayrıntılı olan bu yapıyı, içinde küçük mikrotonal yeniden ayarlamalar yapılmasını önerdiği bir matris olarak kurar ve bu küçük mikrotonal ayarlamaların esrime yaratma konusundaki belirgin etkilerini tarif eder. Seçilmiş bazı örnekler aşağıda sunulmuştur.

Hicazkârkürdî (gamı kabaca Frigya modunun gamına benzeyen bir makam) şöyle tarif edilir: *do*, *re*-bemol, *mi*-bemol ve bir çeyrek, *fa*, *sol*, *la*-bemol ve bir çeyrek, *si*-bemol ve bir çeyrek, *do'*. Komalarla ifade edilen aralık yapısında ise (5, 8, 9, 9, 4, 9, 9) şeklinde tarif edilir. Es-Sabbağ, icracı çok becerikli olmadığı sürece bu makamın tarab yaratmadığını vurgular. Hemen ardından da, belirli mikrotonal ayarlamaların kritik öneme sahip olduğunu belirtir. Bazı müzisyenlerin toniğin yukarısındaki ikinci ve üçüncü dereceleri makamın dinleyiciye itici gelmesine neden olacak kadar alçalttığından şikâyet ederek, bu iki derece biraz yükseltilse "makamın tarab etkisinde muazzam bir artış olacağını" iddia eder (A.g.y.: s. 44). Kendi deneyiminden yola çıkarak, makamın olağan seyri sırasında üçüncü basamağı bir koma yükseltmenin (diğer bir deyişle, ikinci basamakla üçüncü basamak arasına 8 yerine 9 koma koymanın); geçici bir dinlenme (*rukûz*) noktası olarak kullanıldığında ise söz konusu notayı olağan yerinde tutmanın tercih edilir olduğunu ekler. Es-Sabbağ şöyle der: "bu yöntemi deneyenler daha fazla haz ve esrime (tarab) hissedeceklerdir" (A.g.y.).

Benzer gözlemlerin söz konusu olduğu diğer bir makam da hicazdır (*re*, *mi*-bemol, *fa*-diyez, *sol*, *la*, *si*-yarım-bemol, *do'*, *re'*; komalarla ifade edilen aralık yapısına göre: 5, 12, 5, 9, 7, 6, 9). Yazara göre "bu, Doğu'nun en önemli, en çok esrime yaratan (*atrabahâ*)

makamlarından biridir; kavranması kolay ve diğer tüm makamların yapısına giren bir makamdır..." (A.g.y.: s. 45).[46] Ayrıca, bu makam daki ikinci basamağın (*mi*-bemol) karakteristik olarak yüksek olduğunu, alçaltmamak için özel bir dikkat gösterilmesi gerektiğini, çünkü bu nota biraz (örneğin, diğer bazı makamlarda artık ikililer kullanılarak yapıldığı gibi, bir koma) alçaltılsa bile hicaz makamının duygusunun kaybolacağını hatırlatır. Es-Sabbağ bir de, Türk müzisyenler tarafından yaygın şekilde kullanılan, "hicaz garib" olarak bilinen ve insanı derinden etkileyen bir makam yapısının yaratılabileceğine dikkat çeker. Bu yapı, üçüncü basamağın (*fa*-diyez) bir koma alçaltılması ve zaten yükseltilmiş olan ikinci basamağın bir koma yükseltilmesiyle elde edilir. Buna ek olarak, alçaltılmış bir beşinci notanın, (*la*-bemol) bir arıza olarak kullanıldığında ve uygun bir anda üzerine kısa bir süre "dokunulduğunda" "güçlü ve esrime uyandıran bir etki"ye sahip olacağından söz eder (A.g.y.: s. 47).

Bayâtî (*re*, *mi*-yarım-bemol, *fa*, *sol*, *la*, *si*-bemol ve bir çeyrek, *do'*, *re'*; ya da komalarla, 7, 6, 9, 9, 4, 9, 9) en yaygın makamlardan biri olarak gösterilir. Hicaz gibi bu makamında diğer makamların yapısı içine dahil olduğunu yazan es-Sabbağ'a göre bu makam büyük bir dikkat gerektirir.[47] Daha açık ifade edersek, karakterini layıkıyla meydana çıkarmak ve tarab yaratmak için üçüncü notanın çok hafif yükseltilmesi önerilir. Ayrıca, notalar örneğin (ut çalarken sıklıkla olduğu gibi açık bir tel üzerinde değil de) dördüncü notanın kolaylıkla kesilebileceği keman telinde çalmıyorsa, dördüncü notanın (*sol*) çok az alçaltılması gerekir. Yazara göre "bu, duygusal açıdan etkili bir bayâtî yaratacaktır" (A.g.y.). Ancak yazar, bir saz grubu (örneğin, ut, kanun, ney vs) birlikte çalarken dördüncü nota üze-

46. Hicazın olağanüstü esrime uyandıran bir makam olduğu yönündeki bu görüş, Uleyye et-Tunisiyye'nin bazı makamların esrime uyandırma konusunda sıradışı etkiye sahip olduğu şeklindeki daha önce bahsettiğimiz ifadesiyle de tutarlıdır.

47. Bir makamın diğer makamların yapısını kucaklaması ya da etkilemesi nosyonu, o makamdaki bazı temel aralıkların ya da aralık gruplarının bu diğer makamların gamlarının oluşumunda yeniden ortaya çıkmasından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Ayrıca, bazı makamların toniklerini (ve bunun uzantısı olarak da aralıklarını) rast gamının farklı tonal basamaklarından aldığı da bilinmektedir.

rindeki bu hafif yeniden ayarlamanın uygulanamaz hale geldiğini ekler.

Yazarın "duygusal açıdan etkileyici ve melankolik makamlardan biri" olarak tarif ettiği sabâ makamı da benzer şekilde ele alınır (A.g.y.: s. 48). Es-Sabbağ makamın bir sabit biçimini (*re, mi*-yarım-bemol, *fa, sol*-bemol, *la, si*-bemol ve bir çeyrek, *do', re';* ya da komalı aralıklarla: 7, 6, 5, 13, 4, 9, 9), bir de ince yeniden ayarlamalarla oluşturduğu kendi yorumunu sunar. Örneğin, üçüncü nota (*fa*) hafifçe yükseltildiğinde sabânın duygusal etkisinin arttığını, fakat bunun sürekli değil, geçici olarak yapılması gereken bir hareket olduğunu belirtir. Yazar ayrıca, ezgisel dizilim giriş noktasından sabâ makamında çok vurgulanan bir nota olan *fa*'ya doğru ilerlerken yukarıdaki *re* notasının *re*-bemole alaçaltıldığını; makamsal dizilim yukarı oktav alanına olduğu gibi taşınırken ise gamın aşağısındaki notaların (aşağı tonik, *re,* natürel de dahil olmak üzere) hepsinin yukarı oktavda tekrarlandığını anlatır. Sabâ makamı icrası sırasında bir süreliğine geçiş yapılabilecek makamlar arasına yazar "en girift ve en çok esrime uyandıran makamlardan ikisi"ni dahil eder (A.g.y.: s. 49). Bunlardan, sabâ ile bayâtî arasında olduğunu söylediği ve "hiçbir makam ruhu bu kadar etkileyemez" dediği ilki, dördüncü notanın yani *sol*-bemolün biraz yükseltilerek *sol*-bemol-bemol yapılmasıyla oluşmaktadır (A.g.y.). İkincisini ise s1abâ ile hicaz arasında olduğunu söyleyerek tarif eder.[48] Yazara göre, bu makamsal biçimlenime uğramadan sabâdan hicaza geçilmemelidir. Yazar bize bu makam kalıplarının sabâ makamında bir semaide açıkça gösterildiğini söyler.

Es-Sabbağ'm Türk hüzzamıyla eşit saydığı ve *mi*-yarım-bemol, *fa, sol, la*-bemol, *si*-çeyrek-bemol, *do', re', mi'*-yarım-bemol; ya da komalarla 6, 9, 5, 12, 5, 9, 7 şeklinde tarif ettiği segâh arabî ya da "Arap Segâh" makamı da ele alınır. Yazara göre bu "güzel" ve "hoş" makam neşeyi ifade edebilmekle birlikte, "birkaç küçük ayarlamayla" melankoliyi de anlatabilmektedir (A.g.y.: s. 50). Özellik-

48. Yazar bu ara makamın nasıl üretildiğini ayrıntılı bir şekilde belirtmez. Tahminen bu makam, sabânın ikinci notasının hafifçe alçaltılması, üçüncü notanın da hafifçe yükseltilmesiyle oluşmaktadır.

le kadans sırasında, toniğin hemen altındaki nota (*re*) ve bazen de üst toniğin hemen altındaki nota (*re'*) hafifçe yükseltilmelidir. Es-Sabbağ, bu makama dahil edilebilecek birkaç makam kalıbı da sıralar. Bir tanesi hicaz garibe benzer; Türklerin hüzzam çalarken genellikle yaptıkları gibi *sol* basamağı üzerinde kurulup sonunda *mi*-yarım-bemol üzerinde kadans yapıldığında, muazzam bir esrime yaratır.[49]

Benzer bir tartışma çargâh (*fa*, *sol*, *la*, *si*-bemol ve bir çeyrek, *do'*, *re'*, *mi'*-yarım-bemol, *fa'*, ya da aralıklarla ifade edersek, 9, 9, 4, 9, 9, 7, 6) makamıyla ilgili olarak karşımıza çıkar. Es-Sabbağ, bu makamın ayırt edici bir karaktere sahip olduğunu vurgulayarak söze başlar. Bu makamı acemden (aralıkları Batı'nın majör gamındakilere benzeyen bir makam) ayıran, mikrotonal kılavuz notanın (segâh adı verilen nota; mi-yarım-bemol) kullanılmasıdır. Üçüncü ve dördüncü perdelerin birer koma alçaltılmasına bazen izin verilebileceğini, bunların "icraya olağanüstü haz enjekte eden" yeniden ayarlamalar olduğunu da belirtir (A.g.y.: s. 51).

Yazar benzer işlemleri iki makam için daha önerir. Bir tanesi (*si*-bemol üzerine kurulu bir majör gama benzeyen) acemaşirandır. Yazar bu makamı, şefkat ve duygudan çok, ihtişam sahibi olduğunu söyleyerek tarif eder. Diğeri de aceminkine benzer bir görkeme sahip olduğunu söylediği ırak makamıdır (*Si*-yarım-bemol, *do*, *re*, *mi*-yarım-bemol, *fa*, *sol*, *la*, *si*-yarım-bemol ya da 6, 9, 7, 6, 9, 9, 7). Acem makamı, majör benzeri makam, bir oktav aşağı olan *Si*-bemol yerine *si*-bemol üzerine kurulduğunda ortaya çıkar (A.g.y.: s. 52).

Yukarıdaki açıklama entonasyon ve esrime deneyimiyle ilgili birkaç önemli konuya ışık tutmaktadır. Es-Sabbağ'ın icracı bir teorisyenin duyarlıklarını yansıtan fikirleri, evrensel olarak kabul edilmemiş ya da uygulanmamış olabilir. Ancak bu fikirler, duygusal doyum ile aralıklar üzerinde yapılan "ince ayar" arasındaki doğrudan ilişkiyi göstermektedir. Ayrıca, yazarın ampirik gözlemleri çok sayıda müzisyenin deneyim ve entonasyon tercihleriyle tutarlıdır.

49. Es-Sabbağ 1950: s. 51. Bu bağlamda verilen tarif çok kısadır ve segâh garib adını verdiği yukarıda belirtilmiş olan makam kalıbıyla *sol*'den çalınan hicaz garib arasındaki benzerliği tam olarak anlatmaktadır. Bkz. 50. dipnot.

Örneğin garib makam yapısının derin bir esrime yarattığı yaygın olarak kabul edilmiştir, ancak es-Sabbağ'ın anıştırmalarını saymazsak, daha resmi teori kaynaklarında garib makamı nadiren bu şekilde kavramlaştırılmış ya da analiz edilmiştir. Ümmü Gülsüm, Abdülvehhâb, Vadî es-Sâfi gibi büyük sanatçıların şarkılarında (genellikle dahili bir modülasyon olarak) görülen ve müzikle uğraşanların "segâh garib" adını verdiği makam, yarattığı karşı konulmaz saltana duygusuyla tanınır.[50] Hicaz makamında genellikle bir cümlenin sonuna doğru ya da icranın son aşamasında beşinci notanın bir arıza kullanılarak alçaltılması da bir esrime uyandırma klişesi olma sınırında duran ve yaygın olarak ortaya çıkan bir pratiktir. Başka bir örnek, majör üçlü ya da tam dörtlü ve beşli gibi sabit görünen aralıkların, örneğin ezgisel etkinliğin referans merkezi olarak kullanıldığı sürece diğer notaları kendine çekme eğiliminde olan tonik notaya doğru hareket ettirilerek, hafifçe değiştirilmesidir.[51] Sezgisel olarak öğrenilen ve uygulanan bir entonasyon gramerinin parçası

50. *Garib* sözcüğü "yabancı", "tuhaf" ya da "ayrı düşmüş" anlamına gelir. Mevcut pratikte görüldüğü gibi hicaz garib ve segâh garib ("yerel", "taşra" ya da "halk" segâhı anlamına gelen *segâh beledî* de denir), ikinci ve üçüncü dereceler arasındaki "sıkıştırılmış" belli bir artık ikiliyi paylaşırlar. Hicaz garip makamında "folk müziği benzeri" bir nitelik zaman zaman kaydedilmiştir. Halepli olan ve çelloyla Arap müziği yapan Halid Halife, bu makama yerel olarak "hicaz neverî" ya da Suriye Çingenelerine, özellikle de tek telli bir keman olan Bedevi *rebab*ını çalma usullerine atfen "çingene hicazı" dendiğini anımsamaktadır (1998'de Los Angeles'ta yapılan bir söyleşiden). Müzisyenler sık sık bu iki makamın adlarını karıştırır ya da muhtemelen, hicazın artık ikilisinin çok fazla daraltılması segâhvari bir hisse neden olabildiği için –ki bu iyi bir nedendir– birbiri yerine kullanırlar. Bununla birlikte segâh garib makamında güçlü vurgu (hicazda olduğu gibi dördüncüye değil, segâhta olduğu gibi) üçüncü notaya yapılır. Ayrıca bu makamda, toniğin altındaki tam basamak, tam yarım-sesten biraz az yükseltilir. Örneğin, eğer segâh garib *sol*'den çalınıyorsa, etkilenen nota *fa* olacaktır ve yükselttiğinde (biraz pes *fa*-diyez) bir kılavuz nota vazifesi görecektir. Daha aşağıdaki nota da hafifçe yükseltilmiş *mi*-bemol olacaktır. Abdülvehhâb'ın *el-Kemek* ve Ümmü Gülsüm'ün *Şemsu'l-asîl* adlı şarkıları, çarpıcı segâh garib modülasyonlan içeren tanınmış eserler arasındadır.

51. Aynı eğilim daha az sabit notalar için de geçerlidir. Örneğin, hem rasttaki yarım-bemol yedinci nota, hem de bayâtî ve hicazdaki yarım-bemol altıncı nota, tonik ezgi etkinliğine güçlü bir referans sağladığında ya da ezgi etkinliği toniğe yöneldiğinde genellikle normal bemole çekilir. Bu nota bir kılavuz nota ya da toniğin veya üst toniğin altındaki bir kılavuz nota kümesinin bir parçası vazifesi gördüğünde ise tipik olarak kendi nötr haline ya da yarım-bemol konumuna yükseltilir.

olan böyle ince ve geçici bir yeniden ayarlamanın amacı icraya "tat" vermek ve icrayı duygusal açıdan etkili yapmaktır.

Kötü entonasyona, diğer bir deyişle neşâza neden olan şey ise ya ilgili perdenin tam olarak hissedilmemesi, ya da çalgının entonasyona uygun olmamasıdır. Geçtiğimiz on yıllarda Arap kanunu bu konuda en büyük sabıkalılardan biri olmuştur. Kanunun tarih boyunca başlıca tarab araçlarından biri olarak baş tacı edildiği düşünüldüğünde bu durum biraz ironiktir. XX. yüzyıl başında üzerinde hiç mandal bulunmayan kanun, telleri icracının hassas kulağının duyduğu şekilde ve her bir makamın notasına göre ayrı ayrı akort edildiği için temel bir tonal doğruluk düzeyine sahipti. Bu tonal sabitleme, bir çeşit akortlama, kanun sanatçısının arızaları kullanmasına engel teşkil etmiyordu. Bu dikkat isteyen ve estetik açıdan hoşa giden uygulama, teller sol elinin başparmağı ya da orta parmağıyla durdurularak yapılıyordu. Her bir vasla icrasını saran göreli makamsal tutarlılık göz önüne alınırsa, teller ancak ara sıra bu şekilde durdurulurdu. Bu yüzden kanun, 1) bütün makam perdelerinin, bir ölçüde sabit şekilde de olsa, tek tek önceden ayarlanmasına ve 2) müzik topluluğuna, özellikle de mutribe, tonal açıdan sabit, ses gürlüğü açısından belirgin ve referans niteliğinde bir makamsal basamaklar grubu sağlamaya mükemmelen uygundu. Çalgıyı Yunanca "kanon" sözcüğünden gelen "yasa" anlamındaki adına yakışır kılan belki de bu tür özellikleriydi. Aslında, büyükbaba Muhammed el-Akkad gibi I. Dünya Savaşı öncesi sanatçıları bu çalgıyla son derece büyük esrime yaratan icralar kaydetmiştir.

Etkili makamsal icralar yaratmak için gereken sayıda mandal (*'urab*) modern kanunda genellikle bulunmamaktadır. Birkaç yetenekli ve tarab bilincine sahip kanun sanatçısı, duygulanımlı tarab yapabilmek için gereken daha küçük mikrotonal yükselme-alçalmalardan bazılarını elde etmelerine ve her bir tel grubunu indirerek ya da kaldırarak çeyrek sesten daha küçük ilaveler yapmalarına olanak sağlayan ayrıntılı mandal sistemleriyle donatılmış çalgılar kullanmaktadır.[52] Ama Arap kanun sanatçılarının büyük bir çoğunluğu gü-

52. Bazı müzisyenler iki tür ayrıntılı mandal sisteminden söz ederler. *Makine kâmile* yani "tam makine"de her bir tel için dokuz ile on bir arası metal mandal bu-

nümüzde asgari sayıda akort sistemi, çoğu zaman her bir tel grubunda perdeye kabaca çeyrek ses ilave eden dört mandal kullanmaktadır. Bu tür çalgılarda bazı mandallar bazı yaygın makamlara uyabilecek yerlere koyulmuş olsa da, bir bütün olarak bu format, popüler eşit akortlama paradigmasını yansıtmaya ve belirli aralıkları bariz bir şekilde detone hale getirmeye devam etmektedir.[53] Aynı şey, Arap dünyasında kanun kadar yaygın bir kullanımı olan buzuk için de geçerlidir. Buzukta da asgari sayıda akort sistemi kullanılmaktadır. Bu, bazı tipik dereceler üzerindeki yarım basamaklara ve birkaç nötr basamağa göre düzenlenmiş esasen sabit olan perdelerden oluşan bir sistemdir.[54] Tuşlu çalgıların son zamanlarda yaygınlaşarak gittikçe daha göze çarpar hale gelmesiyle bu tür entonasyon yetersizlikleri de daha çarpıcı hale gelmektedir.[55]

Son olarak, geleneksel entonasyon pratiği vokal icralarda son derece etkili ve güzel bir şekilde sergilenir. İnsan sesinin olağanüstü

---

lunur ve çeşitli koma yükseltme-alçaltmaları yapmaya elverişlidir. *Nısf makine* yani "yarım-makine" adındaki diğeri ise aralıklar açısından daha az ayrıntılıdır; genellikle beş ya da altı mandalı vardır ve bir ya da iki tane ara (artı bir koma ve eksi bir koma) aralığa ek olarak, yaklaşık çeyrek seslik basamaklar sağlar. Çoğunlukla Halepli müzisyenlerin uygulamalarına ilişkin olan bu bilgi, Mısır doğumlu bir akademisyen ve usta bir kanun sanatçısı olan Dr. George Sawa'dan alınmıştır.

53. Es-Sabbağ her zaman kolay ya da yüzeysel olanı seçen müzisyenleri suçlarken aslında modern kanunun tipik mikrotonal eksiklikleri hakkındaki büyük memnuniyetsizliğini ifade eder (1950: s. 171). Ayrıca, iyi yapıldığında daha zor fakat son derece de keyif verici olan sol elle tele basma uygulamasının ve bir zamanlar kullanılmış olan piramit benzeri sürme ahşap köprülerin terk edildiğinden söz eder. Gerçekte pek çok modern kanun sanatçısı asgari sayıda mandallı sistemleri benimsemelerini şu tür ifadelerle haklı gösterirler: "Arızaları eklemeyi ve hızlı bir şekilde modülasyon yapmayı kolaylaştırıyor" ya da "Çalgıyı akordeonla veya elektrikli tuşlu çalgılarla daha uyumlu hale getiriyor." Bu durumdan en olumsuz etkilenen aralıklar ise, örneğin hicazda doğal olarak, hüzzamda dördüncü ve beşinci notalar arasında, sabâda dördüncü ve beşinci arasında ve garib makam yapılarında daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkan "daraltılmış" artık ikililer olmaktadır.

54. Ben kendi buzuğum üzerinde, yıllar içinde, son derece ayrıntılı bir perde sistemi geliştirdim. Örneğin, çoğu ana perde derecesi üzerine birkaç mikrotonal derece eklemeyi gerekli gördüm.

55. Belirli elektronik tuşlu çalgılarda anlık mikrotonal ayarlamalar yapmak mümkünse de, icracılar çoğu zaman mikrotonlar da dahil olmak üzere çeşitli aralıkları, entonasyonun doğruluğuna genellikle zarar veren fakat daha rahat olan sabit, eşit-akortlanmış sistemle çalmayı tercih etmektedir.

esnek doğası, esrime uyandıran daha ince 'urab* yaratma yeteneğine sahiptir. Eğitimli vokalistler tarafından en etkili şekilde icra edilen bu tür mikrotonal yükseltme-alçaltmalar bilhassa herhangi bir çalgı olmaksızın icra edilen tasavvuf ilahileri gibi vokal türlerde görülür. En iyi örneğini tilavette, özellikle de usta hafızların icra ettiği daha karmaşık olan mucevved tarzında bulan eşliksiz vokal solo, entonasyon açısından benzer bir incelik düzeyi içerir. Nötr mikrotonların sanatsal nedenlerle kullanılmasından yana olan ve Batı çalgılarına ya da bazı keyfi fizik kanunlarına uymadığı gerekçesiyle bu tür mikrotonların kaldırılmasını savunanları uyaran pratikten gelme Suriyeli biyografi yazarı Ahmed el-Cündi, bir entonasyon modeli olarak insan sesinin üstünlüğünü vurgulamıştır. El-Cündi şöyle yazar: "Neden ezelî ve ebedî ses aracı olan insan gırtlağını referans almıyoruz...?; Gırtlağımızı cansız çalgılara göre mi ayarlamalıyız; doğru olan bunun tersini yapmak değil midir? Kıyafetleri bedenimize göre mi yaparız, yoksa bedenimizi kıyafetlere mi uydururuz?" (1984: s. 16).[56] Etkili bir tarab icracısının, resmi teorik yapıların sınırları dışındaki örtük entonasyon sistemini "sonuna kadar kullanan" kişi olduğu da belirtilebilir.

N. ÖLÇÜ VE DEVİNİM

İkâât (tekili *ikâ*), *durûb* (tekili *darb*) veya *evzân* (tekili *vezn*) olarak bilinen usûller sistemi ya da ölçü, müziğe özel bir esrime boyutu katar. Tarab üzerine eserlerde de belirtildiği gibi ölçü, esrimeyi çeşitli yollardan yaratıyor görünmektedir. Yinelenen kendi başına yapılar olan ritim kalıpları düzenli bir zamansal akış üretirler. Ayrıca, ayırt edici içsel tasarımları vasıtasıyla belli duygulanımlar uyandırırlar. Suriye'nin muvaşşah geleneğinde tipik olarak, Osmanlı kla-

* Bkz. Kitabın sonundaki lügatçe bölümü.

56. Eşlik entonasyon açısından sorunlu olsa bile şarkıcılar icra sırasında belli bir entonasyon doğruluğunu genellikle korurlar. Bununla birlikte, aralarında tanınmış şarkıcıların da bulunduğu çok sayıda sanatçının, kendi sesi ile entonasyon açısından hatalı eşlik çalgılarının sesi kulağa "uyumsuz" gelmesin diye kendi entonasyonlarından taviz verdiğini duymuşumdur.

sik müziğinde ise genellikle bulunan ikâ yönelimînde geniş bir döngüsel kalıplar yelpazesiyle karşılaşırız. Bu kalıpların her biri, belirli sayıda *düm* (kuvvetli ses, vurgulu) vuruşu, belli sayıda *tek* (zayıf, gevrek) vuruşu ve belli sayıda *es* (sessiz) içerir.[57] Vurmalı çalgılar sanatçısı tarafından yaratıcı bir şekilde süslenen ve şekillendirilen her bir kalıp, estetik niteliği tüm icraya nüfuz eden eşsiz bir mimarlık tasarımına benzer. Türkiye-Suriye kaynaklı usûllerin sanatsal değerini öven el-Hulâî, kendi vatandaşlarının bu miras hakkındaki yaygın bilgisizliğinden yakınmış ve bu sınıflandırma içindeki ölçülerin uyandırabildiği tarab etkisine açıkça işaret etmiştir.[58]

Kalıbın uzunluğunun ve temposunun, etkisinin niteliğini belirlediği de bilinmektedir. Yazara göre, daha ayrıntılı olan ya da daha yavaş hareket eden, örneğin pek çok peşrev bestesinin zeminini oluşturan ikâât, ağır bir mevcudiyet hissettirme ya da "mest edici" bir etki uyandırma eğilimindedir. Bu bapta el-Hulâî, bazı müzisyenlerin belirli ölçüleri yavaşlattığından, örneğin "tarab duygusunu artırmak için" on üç vuruşlu zurâfât usûlünü iki kat yavaş çaldıklarından söz eder (1904 dolayları: s. 72). Kısa ve hızlı ölçülerin ise genellikle canlandırıcı bir hareket hissi yarattığı ya da halihazırda mevcut tarab halini yoğunlaştırarak duyguları yavaş yavaş bir doruk noktasına doğru taşıdığı da yine bilinen bir şeydir.

Bu arada, ayrı ölçü kalıplarının kullanılmasıyla müzikal yapılar özel bir etkililik kazanabilir. Ölçü tutarlılığına yapılan genel vurguya rağmen, muvaşşah ve peşrevde tipik olarak görüldüğü gibi, bütün icra boyunca ya da hatta tek bir müzik eserinde sergilenen ölçü çeşitliliğinin, tarab duygusunun uyandırılması ve sürdürülmesine zarar veren bir olgu olan aşırı tekrarlamanın bir panzehiri olduğu düşünülür. Semai formunda bulunan ifade-sapma-yeniden ifade şeklindeki genel kalıp buna bir örnektir. Burada, on vuruşlu semai sakîl ölçüsü semai boyunca sürdürülür; fakat dördüncü ve son hânede tipik olarak üçlü ya da altı-vuruşlu bir kalıp kullanılır. Sonra da

57. Bazı Suriye kaynaklarında es, *sekte* ("sessizlik") olarak da geçmektedir ve özellikle Mısır'da es için *iss* sözcüğü kullanılmaktadır. Ayrıca, bazı eski teorilerde belirli vuruş kombinasyonları kabul edilmiş ve hecelerle gösterilmiştir.
58. El-Hulâî 1904 dolayları: s. 85.

nakarat son kez tekrarlanmadan önce, başlangıçtaki on-vuruşlu ölçüye geri dönülür.

Ayrıca, ölçünün yoğunlaştırılması, daha açık ifade edersek, uzun ve ağır kalıplardan daha kısa ve daha canlı kalıplara evreler halinde, kademe kademe ya da tedricen geçilmesi de esrimenin artmasıyla sonuçlanabilir. Bu yöntem genellikle, belirli bir makamdaki geleneksel türlerin bir potpurisinden oluşan ve çeşitli vuruş kalıplarının bulunduğu bir muvaşşah besteleri seçkisi içeren Suriye *fasıl*ında kullanılır. Aynı şey, bazı tasavvuf tarikatlarının icra "setler"inde, hatta birçok hafla icrasının bütün bir yapısı içinde de gözlemlenebilir. Bu ve diğer bağlamlarda bu genel kalıp hiçbir şekilde her zaman önceden tahmin edilebilir ya da düzenli olmasa da, kademe kademe artan bir yoğunlaşma hissi yaratır; bu genellikle doruk noktasına ulaştıran bir artıştır.

Vurgunun yinelenmesi de esrime uyandırabilir. Bu fenomenin en iyi örneği, "birim", "bir" ya da "ölçü vurgusu" anlamına gelen *vahde* (ya da *vahide*) sözcüğüyle adlandırılan temel bir ölçü ilkesidir. Mısır müziğiyle güçlü bir ilişkisi olan vahde, yinelenen bir vurgu efekti olarak tarif edilebilir. Esasen önceden belirlenmiş ve kısa ve öz bir biçimde yapılandırılmış çok çeşitli vuruş tasarımları sergileyen Suriye-Türkiye kaynaklı döngüsel kalıplardan farklı olarak vahde, en temel formunda, ölçünün ilk vuruşuyla, yani düm'le işaretlenen bir zaman birimidir. Bazen en önemli teorik tasarımlardan biri olarak ele alınan vahde kalıbı, çeşitli uzunluk ve tempolardadır ve büyük, orta ve küçük gibi tanımlayıcı sıfatlar almıştır.[59]

Tarihsel ve estetik açıdan bakıldığında vahde ilkesi, yerel dini pratikte, özellikle tasavvuf zikrinde kökleşmiştir. Bu ilke, bir zamanlar tarab şarkıcılarının başlıca eğitim alanı olan tipik Mısır derviş icralarının içine işlemiş olan *vahdetü'z-zikr* ile, yani tekrarlı vu-

59. Modern teorik incelemeler vahdeyi genellikle hem vurguyla işaretlenmiş bir zaman birimi hem de bir ikâ yani usûl olarak ele alır. El-Hulâî dört değişik biçim sunmuştur: *Kebîre* (büyük) toplam dört vuruştur (bir tam nota) ve dakikada yirmi beş *kebîre* olur; *mutavassıta* (orta) iki vuruştur ve dakikada elli tane olur; *sagîre* (küçük) bir vuruştur ve dakikada yüz tane olur; *nıfs sagîre* (yarım küçük) ise yarım vuruşa eşittir ve dakikada iki yüz tanedir. El-Hulâî, kebîrenin onun zamanında Mısır devr'inde kullanıldığını da sözlerine ekler (1904 dolayları: s. 64).

ruş kalıplarıyla ilişkilidir. Zikir icrası tipik olarak, gövdenin tekrar tekrar sallanmasını, ritimli nefes alıp vermeyi, sözel bir dini ifadenin tekrarlanmasını ve şeyhin yani dini liderin ölçülü el çırpmasını birleştiren kapsamlı bir vurgu mekanizmasıdır. Bazı durumlarda bunlara vurmalı çalgılar da dahil olabilir. Temelde yatan bu ölçülü ve bazen de ezgisel etkinlik, dini şarkılar söyleyen solist vokaliste eşlik edeceği bir ostinato (*ardiyye*, yani zemin veya temel) sağlar. İcra bazı durumlarda dikkatle denetlenen bir dizi yüksek esrime noktası da oluşturabilir. Michael Gilsenan bunu şöyle açıklar: "Ellerini artan bir tempoyla çırpan şeyh her bir doruk noktası dizisini daha yüksek bir perdeye taşır, fakat toplu çılgınlık tehlikesi farkedilir hale gelmeden önce aniden durur" (1973: s. 173).

Seküler pratikte, özellikle de Mısır'da vahde *par excellence* bir - tarab ölçüsü olarak gelişmiştir. Çeşitli erken dönem ses kayıtları görece yavaş yorumların, yani vahde kebîrenin karakteristik olarak kasidede duyulduğunu göstermektedir. Görüldüğü diğer bir yer ise devrin özellikle ortadaki son derece esnek bölümdür. Bu bölümün önünde ve arkasında, kompozisyon açısından daha sabit olan ve biraz ağır bir sekiz-vuruş kalıbının, yani masmûdî kebîrin kullanıldığı kısımlar bulunur.[60] Vahde, farklı dönem ve farklı türlerdeki çeşitli enstrümantal ve vokal eserlerde de kullanılmıştır; bunlar arasında 1940 sonu ve 1950 başı Ümmü Gülsüm klasikleri de bulunmaktadır.

Diğer ölçü tasarımları gibi vahde de çekici bir devinim hissi yaratır. İster yumrukla dize vurma, ister bir ritim kalıbını vurmalı bir çalgıyla icra etme biçiminde olsun, katıksız bir vurgu akışı tarab

60. Tarab türleri üzerine en ayrıntılı ve güvenilir modern incelemelerden biri olan Mahmud Accân'ın kitabı (1990), devri çeşitli tarihsel aşamaları ile ele alır ve büyük devr bestecileri, özellikle çok saygıdeğer Mısırlı besteci ve şarkıcı Muhammed Osman (1845-1900) tarafından tanıtılan üslup yeniliklerinin ana hatlarını çizer. Yazarın XIX. yüzyıldan beri hâkim olan daha standartlaşmış biçimiyle tarif ettiği devr, genellikle masmûdî kebîr ölçüsünün kullanıldığı ve tamamlayıcı bir kafla ile sona eren bir açılış kısmıyla (*mezheb*) başlar. Sonrasında, yaygın olarak vahde kebîrenin kullanıldığı ayrıntılı bir kısım (*gusn*) gelir; bu kısım bir önceki kısmın açılış ezgisiyle başlar, fakat yeni ezgiler getiren ve hatırı sayılır bir yorumlama esnekliğine izin veren gelişme-benzeri bir bölüme geçer. İcrayı *ah* ve *henk* bölümlerine ulaştıran bu parça tipik olarak açılış kısmının sonuç cümlesini tekrarlayan kısa bir kısımla sona erer. Bkz. Accân 1990: s. 11-29.

müzisyeninin ritim duygusunu harekete geçirebilmekte ve böylelikle onu icra etmeye ya da beste yapmaya sevk edebilmektedir. Lübnan doğumlu şair Halil Mitran (1872-1949), İskenderiye'den Marsilya'ya buharlı bir gemiyle çıktığı yolculuk sırasında kendini çok yalnız hissettiği bir anda, yeni öğrendiği sevilen bir Abduh el-Hâmûlî devrini kendi kendine söylerken gemi motorunun vuruşlarının bir vahde vazifesi görerek ona eşlik ettiğini anlatmıştır. Üzerinden kırk beş yıldan fazla bir süre geçtiği halde devri (*Matti'hayâtek bilahbâb*) hâlâ gayet iyi hatırladığını ve sesinin güzel olmamasına rağmen ara sıra kendi kendine söylemeye devam ettiğini, yarattığı derin esrime etkisini hâlâ hissettiğini de sözlerine eklemiştir.[61]

Vahdenin tam etkisini ortaya çıkaran nihayetinde icracının sanatçılığıdır. Vurgu kalıbı bir vurmalı çalgıyla, en çok da rikle icra edildiğinde cömertçe süslenmiş hale gelir. Başka bir deyişle, zengin bir tını ve vurgu nüansları telkârisiyle donatılır. Böylesi bir "ritmi doldurma" yeteneğinden genellikle aramızdan ayrılan Mısırlı İbrahim Afîfî ve Lübnanlı Abdülkerim Kazmûz gibi seçkin rik icracılarının sanatını överken söz edilir. Ayrıntılı bir titreşimlilik ve dinamik efekt dağarının mümkün kıldığı neredeyse sınırsız sayıdaki varyasyon vahdeyi daha çekici hale getirir ve aşırı basitleştirilmeye ya da usandırıcı tekrarlamalara karşı korur. Vurmalı çalgı sanatçıları, çeşitlilik yaratmak amacıyla, uzunluğu ve bütünündeki vurgu tasarımıyla vahde döngüsüne uyan ikâ kalıplarını kısaca çalabilir ya da bu kalıplara kademe kademe "modülasyon" yapabilir. Müzik açısından uygun olduğunda, uzunca bir vahde *bemb* denen bir kalıba ya da kulağa bemb gibi gelen, yani tipik olarak bir taksim icrasına eşlik eden bir ostinato motifine benzeyen daha bildik (bazen Vahde de denilen) başka bir biçimlenime dönüştürülebilir.[62] İcracılar, müzik açısından uygun bir anda, kısa bir vahdeyi iki kat uzun olanıyla değiştirerek veya bunun tersini uygulayarak bazı ritmik mutasyonlar da yaratabilirler. Hatta bir rik sanatçısı, gerilim ya da beklenti yaratmak için düm vuruşunu bir anlığına atlayabilir veya me-

61. Mitran 1938 dolaylan: s. 135.

62. Genellikle ezgisel bir ostinatoyla birleşen ölçülü bemb ostinatosu, XX. yüzyıl başlarındaki 78 devirli plaklarda sıkça işitilir. Yukarıda bahsi geçen ve benzer şekilde uygulanan vahde çeşidi Türk çiftetelli kalıbına benzer.

rak yaratmak ve virtüözlüğünü, hatta müzikal nükteciliğini sergilemek için örneğin düm-tak vuruşlarını tersine çevirerek icraya kısa senkoplar ekleyebilir. Ayrıca, eşlik edilen müzisyen diyelim ki yetersizlik nedeniyle ritmin dışına çıktığında (*yitla' berre*), usta bir vurmalı çalgılar sanatçısı, eşlik ettiği müzisyenin gittiği ölçüye uymak için vuruşu fark edilmeyecek bir şekilde yeniden yerleştirerek durumu akıllıca gizleyebilir. Davulcular bu tekniğe *telbis*, yani "örtmek" ya da "kıyafet uydurmak" derler.

Aşırı serbestlik ise vahde kalıbının esrime uyandırma etkisini azaltabilir. Örneğin, büyük bir vahdeyi yarı uzunluğundaki başka bir vahdeye dönüştürerek döngünün süresini kısaltmak, daha canlı bir zaman hattı yaratabilir, fakat daha uzun vahde döngüleriyle ilişkilendirilen coşku hissini de azaltabilir. Ayrıca, maksûm ve melfûf gibi dans müziği ölçülerinde ya da popüler ölçülerde sık sık gezinmek icraya belirli bir enerji katabilir, ama vahdenin "mest edici" ya da "ruhani" etkisinin yerini, püristlerin ciddi dinlemeye değmeyecek kadar "yavan" sayabildiği bir atmosferin almasına da neden olabilir. Sonuç olarak bu tür değişiklikler insanları bir *terkîs* ya da *tehyîs* haline yöneltebilir, yani "insanların dans etmesine" ya da "bayağı bir müzikal heyecan duymasına veya sergilemesine" neden olabilir.[63]

Aslında vurmalı çalgılar sanatçısının çeşitlilik ve tutarlılık arasında bir denge kurması gerekir. İyi bir rik eşlikçisi, temponun kontrolünü kaybetmeden ya da vurgulu ritimdeki ya da ritim kalıbındaki tekrarların netliğini tehlikeye atmadan, heyecan verici dolgular, çeşitlemeler ve mutasyonlar üretmelidir. Daha önce de belirtildiği gibi iyi eşlik, ölçülü vurguların icrasında zaman zaman aşırı bir incelik gerektirebilir, ama temel ritim kalıbı, toplam müzikal yapıyı destekleyen en önemli ayak olarak kalır.

63. Aslında, ciddi tarab müziği dinleyicileri ve hayranları, Muhammed Abdülvehhâb'ın, kariyerinin son dönemlerinde olan Ümmü Gülsüm için Mısır Cumhurbaşkanı Nâsır'ın teşvikiyle 1960'larda ve 1970'lerin başında bestelediği ve ticari açıdan başarılı olan ezgilerin kısa dans ölçülerinin sık kullanılması yüzünden popüler *terkîse* dönüştüğünden yakınmışlardır. Bestecinin yoğun orkestrasyonu ve şarkıcının şahsi yorumuna çok az bir yer bırakmış olması da eleştirilmiştir. Bkz. - Fuad 1976: s. 330-331 ve 464-465; ve Danielson 1997: s. 173-177.

Bir vurgu kalıbı olarak vahde, müziğe, zamanının akışkanlığını ciddi biçimde bozmadan, ritim düzenliliği verir. Müzik eserinin temel ritim desenini sağlayan Arap-Türk usûlünden farklı olarak vahde ritmi genellikle bütün icraya rehberlik eden bir vurgu kılavuzu vazifesi görür. Bu yüzden vahde, ölçü açısından bilinçli olduğu kadar esnek de olan ezgisel yaratımları teşvik eden bir müzik geleneğine tam olarak uygundur. Daha açık ifade edersek, vahdenin referans oluşturma rolü, makamsal doğaçlamalarda tipik olduğu üzere parça parça akan tematik anlatımları kolaylaştırır. Vahde tam bir ikâ olarak ele alındığında, sıkı planlanmış ölçülü besteler yaratabilir, fakat bir vurgu aygıtı olarak ele alındığında icracıya, ya da ideal olarak, doğaçlama yapan kişiye, her bir ezgisel cümlenin uzunluğunu ya da zamanlamasını belirlemede belli bir esneklik sağlayabilir. İcra ile ritim kalıbı arasında belli bir senkroni korunduğu sürece vahde bir kaflanın biraz önceye alınmasını ya da geciktirilmesini kolaylaştırır. Farklı bir şekilde ifade edersek, vahde eşliği tatrîb sürecine mükemmelen uygundur, çünkü yaratıcı icracıya temel zaman düzenini sağladığı gibi, dikkate değer bir esneklik ve beste üzerinde takdirini kullanma serbestisi de verir.

Bu özellikler yerel dini ifadede ve özellikle de Mısırlı tasavvuf gruplarında rastlanan zikir pratiğinde derin kökler salmıştır. Burada, ölçü yapısı ile ritim esnekliği titizlikle bütünleştirilmiştir. Bir yandan belirli bir düzen aranır: "Zikirde fasıllar birbirini izlerken katılımcıların bütün hareketleri bir olmalıdır ki icrada her açıdan birlik olsun" (Gilsenan 1973: s. 175). Diğer yandan, inceden inceye yapılandırılmış olan vurgu, ya da sözel-ezgisel ostinato, solist vokalistin üstüne özgürce şarkı söyleyebileceği ve ritimden iyi hesaplanmış ayrılışlar ve ritme iyi hesaplanmış dönüşler yapabileceği bir çerçeve olarak kullanılır. Vahde, "üzerinden münşidin müziğinin aktığı kafes" vazifesi görür (Waugh 1989: s. 171-172). Ölçüdeki kesinlik ile zamandaki göreceli özgürlüğün bu birleşimi, mistik deneyimin, özellikle de kişinin kendi aşkın görülerinin farkına varma-

sı ile tasavvuf tarikatının kurucu evliya tarafından belirlenmiş normlarına bağlı kalması arasındaki gerilimin bir simgesi olarak görülür. Şazeliye-Hamidiye tarikatıyla ilgili olarak Gilsenan şöyle yazar:

> Bu yüzden ritüelleri yüksek bir içsel kutupsal gerilim içerir: Bu gerilim özgürlük ile denetim, dizginlenmemiş duygusal esrime ile resmi düzen, ilki her zaman ikinciyi tehdit etse de bir olmaları gereken bireysel deneyim ile grup deneyimi arasındadır. Bu bir bakıma, tasavvufun bütünündeki daha büyük bir motifi yansıtan bir gerilimdir. (1973: s. 174)

Seküler müzikte de benzer bir dinamik vardır. Tarab sanatçıları ritim *üzerinde* kalarak kuralınca icrada bulunmaktansa, ritimle *birlikte* gevşekçe hareket etme yönünde çarpıcı bir eğilim sergiler, temeldeki zaman yapısının izini kaybetmeden gezinirler. Ölçü düzenliliği ile ritim özgürlüğü arasında arzu edilir bir denge ararlar. Kucaman, bu dengeyi tarab sanatçısının yetenek ve beceri sınavı olarak tarif eder:

> Yetersiz bir müzisyen, dinleyicilerin onu ölçü tarafından eli kolu bağlanmış ya da iyiden iyiye engellenmiş gibi görmelerine neden olur. Sanki bir taksim değil de ritim kalıbını çalıyormuş gibi, ölçülü vuruşları çalgısında icra etmeye yoğunlaşır. İyi bir müzisyen ise dinleyicilere vahde üzerinden taksim çaldığını, müziği ölçüyle ara sıra ya da cümleden cümleye denk getirdiği zamanlar dışında, hissettirmeden doğaçlama yapar. Ölçüye sadakatle bağlıdır ve dışına çıkmaz, ama ölçülü vuruşlar üzerinde de durmaz. (1978: s. 95-96)

Ritmi böylesine kuvvetle hissedip aynı zamanda da onunla "oynama" yeteneğine bazı müzisyenler *tasdîr* der. Bu sözcük zaman zaman etkili tarab sanatçılarından bahsedilirken kullanılır. Örneğin, tarab erbapları, XX. yüzyıl başlarındaki kanun virtüözü (Büyük) Muhammed el-Akkad'ın ölçülü olarak eşlik edilen taksimine hayran olmuştur. Önceden bestelenmiş ölçülü müzik alanında ise Mısırlı besteci Şeyh Zakariyya Ahmed'in vokal icraları ile Ferid el-Atraş ve Muhammed Abdülmuttalib'in çeşitli şarkıları benzer bir şöhrete sahiptir. Hakiki bir *vahdejî* olduğu anlatılan Abdülmuttalib (1907-1980), ezgisel ustalığı oldukça tumturaklı bir anlatım tarzıy-

la birleştirmiştir ve bu özellik sanatçının alametifarikalarından biri haline gelmiştir.[64]

Sonuç olarak, tam doğru ritimde icra etmemek yetenek, deneyim ve müzik topluluğu içinde çok büyük bir eşgüdüm gerektirir. Vurmalı çalgılar sanatçısı Souhail Kaspar'ın vurguladığı gibi, bunun işe yaraması için bizzat eşlikçinin sağlam olması ya da başka bir deyişle, hiçbir şekilde dalgalanmaması gerekir.[65] Sonuçta ortaya çıkan esrime etkisi, solist icracının iki dünyanın en iyi yanlarını; ölçülü yürüyüşün sağladığı bütün bir devinim hissi ile katı ölçü uyumluluğunu aşan bireysel özgürlüğü birleştirmesinden doğar.

64. Ritimle tam olarak birlikte icra etmemenin esrime açısından etkililiğine, bir önceki bölümde "haşiş şarkıları"ndan söz ederken değinilmişti; fakat bu şarkılarda gevşeklik muhtemelen daha belirgin, hatta daha abartılıdır.
65. Kaspar'la Eylül 1998'de yapılan bir söyleşiden.

V
Saltana

Müzik yoluyla esrime yaratma işi, müzisyenlerin çeşitli isimler verdiği bir esinlenme haliyle ilişkilendirilir. Müzik üzerine sohbetlerde sık sık işitilen bu isimlerin farklı anlamsal nüansları ve kullanım şekilleri vardır. Ancak en yaygın ve yananlamları açısından en sarih olanı *saltana* terimidir.

Müzikle bağlantılı bütün dönüştürücü deneyimleri tarif ettiği için nispeten geniş bir anlama sahip olan *tarab* kavramından farklı olarak saltana ve ilgili diğer kavramlar genellikle, müzikle ilgili belirli bir durumu akla getirir. Saltana halindeki icracı, müziğe kendini tamamıyla vermiştir (*mundemic*) ve iyi odaklanmış, yoğun müzikal duyumlar deneyimler. Ayrıca, tarab kavramı genel olarak geleneksel Arap müziğini niteler ve kaydedilmiş ya da canlı çalınmış ta-

rab eserlerinde daima varolan bir özelliği ifade ederken, saltana çoğu zaman asıl icra öncesinde ve sırasında meydana gelen geçici bir durumdur. Aynı zamanda, en başta dinleyiciler olmak üzere müzik sürecine katılan herkese uzanan tarab duygusundan farklı olarak saltana genellikle icrayla bağlantılı olan müzisyenleri kapsar. Saltana, duygulanımlı müzik yapımına esin veren durumdur. Müzikal ve duygusal açıdan bütün tarab deneyiminin parçası olmakla beraber, sanatçıyı bir anlığına daha yüksek bir esrime düzeyine çıkaran ve ona tarabı en etkili biçimde yaratma gücü veren "büyü"dür. Bu anlamda saltana, yaratıcı esrimedir.

Üstelik, icranın farklı bileşenlerinden (tını, doku, ölçü, ezgi vs ile ilgili bileşenler) kaynaklanan esrimeyle ilgili olan tarab kavramı ile karşılaştırıldığında saltana kavramı genellikle makamlarla ilişkilidir. Her makamın kendi potansiyel saltanası vardır; örneğin müzisyenlerin rast, bayâtî ya da sabâ saltanası içinde oldukları söylenir. Bu durumda icracı kendini makamla, özellikle aralık ve ton bileşenleriyle büyülenmiş bulur. Tonik perde ve aralık yapısı hiç aklından çıkmaz, ama makamın güçlü etkisini uyandırmaya da hazırdır. Tesis edilmiş bir toniğin, aralıklarının ve vurgu notalarının kuvvetle hissedilen mevcudiyetleri nedeniyle saltanayı bir makam ve dolayısıyla ton ve aralık saplantısı biçimi ya da esasen makam kaynaklı esrime olarak görmek mümkündür.

Son olarak, tarab kavramı önceden bestelenmiş ya da doğaçlama, her türlü tarab müziğinin yarattığı duygulara gönderme yaparken, saltana durumu canlı icraya özgü olan spontane yaratıcı süreçle güçlü benzerlikler sergiler. Saltana hali sanatçıyı hissederek doğaçlama yapmaya ya da önceden bestelenmiş eserleri son derece duygulanımlı şekillerde yorumlamaya ya da değiştirmeye hazırlar. Başka bir deyişle en kıymetli saltana, daha önce tarif edilen tatrîb bağlamında ortaya çıkar.

Sanatçının esinlenme anında yaşadığı esrimeyle ilgili çeşitli kavramlar yerel müzik jargonunun parçası olmakla beraber, mistik, yazınsal ve sanatsal alanlarla paralellikler taşıyor görünmektedir ve bu alanlardan çıkmış olabilir.[1] Örneğin "ruh hali", "huy" ya da "ya-

1. "Esinlenme" anlamına gelen daha akademik Arapça sözcükler tarab müzis-

radılış" anlamına gelen *mizac* kavramı, gezegenler ve burç kuşakları, günün saatleri, renkler, hisler, bedensel organlar ve bedendeki dört temel salgı*, lut telleri, makamlar ve usûller gibi ayrı ayrı varlıklar arasında karşılıklı ilişkiler kuran ortaçağ kozmolojilerini hatırlatır.[2] Müzisyen dilinde sıkça işitilen, "hiç mizaç yok" anlamına gelen ve bir sanatçının müzik yapma havasında olmadığını anlatan *mâ fiş-mizac*; ve "havasında olduğunda söyler" ya da "icra eder" anlamına gelen *bikûl bi-mizac* ifadeleri sık sık işitilir. Tam olarak "ahenk" ya da "duygusal bir uyum halinde olma" anlamına gelen *insicam* terimi de konuyla yakından ilişkilidir. Bu terim genellikle hem sanatçının esinlenme durumunu hem de kendisini ve icrasını saran, istenen sonucun üretilmesine yardımcı olan fiziksel ve sanatsal ruh halini belirtir.

Genellikle sosyal hadiseler kadar müzik hadiselerinde yaşanan coşkuyu da tarif eden *bast* sözcüğünün ise özel bir mistik anlamı vardır. Tasavvuf metinlerinde bast, ruhani öz-bilincin "genişleme"si ya da yoğunlaşması deneyimiyle ortaya çıkan bir vecd durumunu ifade eder. Bunun zıddı olan *kabz* ise ruhun "smırlanma"sı ya da "sıkış[tırıl]ma"sı anlamına gelir.[3]

"Mistik tecelli" ya da aşkın bir yol gösterilmişlik halinde olma anlamına gelen *tecelli* kavramı da konuyla yakından ilişkilidir.[4] Tarab kültüründe *tecelli* kavramı temel olarak esrimenin müzisyenlere verdiği geçici güçlenme ve yaratıcılık konusunda yol gösterilmişlik hissiyle ilgili olarak kullanılır. Örneğin bir tarab müzisyeninin *mütecelli*, yani "tecelli halinde" olduğunu söylemek, onun coştuğuna, bir anlamda gizemli bir şekilde yüksek bir müzik bilincine eriştiğine ve duygulanımlı icralarda bulunmasının mümkün kılındığına

yenleri arasında nadiren kullanılır. Örneğin, ilahi esinlenme ve olağanüstü icra yeteneği kazanma anlamına gelen ve Mısırlı mutasavvıflar tarafından da kullanılan (bkz. Waugh 1989: s. 86-89) *ilham* sözcüğü çok sık işitilmez. *Vahi* ("vahiy" ya da "esin") sözcüğü ya da belirli bir ilahi olarak esinlenilmiş mistik sesler kategorisini tarif eden bir ortaçağ kavramı olan *şath* için de aynı şey söylenebilir. Bkz. Gibb ve Kramers 1974: s. 533; ve Ernst 1985: s. 133.

* Kan, safra, balgam ve irin. Bunların oranının kişisel mizacı oluşturduğuna inanılırdı. (y.h.n.)

2. Bkz. Farmer 1943: s. 3-26.
3. Bkz. Schimmel 1975: s. 128-129.
4. Bkz. Schimmel 1975: s. 281 ve Nesr 1987: s. 167.

işaret eder. Bunlara ek olarak *tecelli* kavramı, belli bir makamın belli bir zamanda neden olduğu hâkim duygulanıma da işaret edebilir. Örneğin müzisyenler belli bir icrada rast makamının "tecelli"sinden söz edebilirler.[5]

Saltana kavramı da bazı doğaüstü ve ruhani yananlamlar içeriyor görünmektedir. Dilsel açıdan, M.S. XI. yüzyılda iktidar sahibi bir yöneticinin unvanı olarak ortaya çıkan Arapça *sultan* sözcüğüyle ilişkilidir. Sultan sözcüğünün ise Süryanicede iktidar anlamına gelen *şultana* sözcüğünden geldiğine inanılır. "Sultan" sözcüğü, Kuran da dahil olmak üzere birkaç bağlamda ortaya çıkar. Kuran'daki kullanımı temel olarak "dini beyanda bulunma hakkı veren kanıtlar ya da mucizelerle desteklenen ahlâki ya da doğaüstü otorite" ile ilgilidir (Kramers 1987: s. 543).[6] Günümüzde aynı sözcük fiziksel güzellik, açlık, uyku, hatta haşişin sarhoş edici etkisi gibi belirli fenomenlerin ve dürtülerin karşı konulmaz gücü ya da mutlak hâkimiyetini tarif etmek için kullanılabilmektedir.[7]

5. *İncelâ* fiiliyle de zaman zaman karşılaşılır. Örneğin *incele'l-mutrib* ifadesi kabaca, şarkıcının müzikal açıdan istenen sonucu üretmeye yardımcı bir ruh haline girdiği, ya da daha açık ifade edersek, uygun bir ısınma süresinden sonra sesinin berraklaşıp incelik kazandığı ve tarab yaratmaya hazır olduğu anlamına gelir. Bkz. Mensî 1965: s. 64.

6. *İslam Ansiklopedisi*'nde (1987: s. 545) J. H. Kramers "sultan" kavramını daha da aydınlatır. Bu unvan ilk olarak XIII. yüzyılda özellikle Osmanlı hâkimiyetindeki ülkelerde mistik şeyhlere verilmiştir. Bize söylendiğine göre, Celaleddin Rumi'nin babası Bahaeddin Veled'e verilen *Din Âlimlerinin Sultanı* ve yazdığı aşk şiirleri tasavvuf eğitimi almış tarab şarkıcıları tarafından şarkı haline getirilen ünlü Mısırlı mutasavvıf ve şair İbnülferîd'e verilen *Âşıklar Sultanı* unvanlan bu kullanım şeklinin ilk örnekleri arasındadır. Daha yakın zamanlarda ise çok beğenilen zanaatçı ve sanatçılar için kullanılmıştır; örneğin kadın şarkıcı Münire Mehdiyye'ye *Tarabın Sultanı* denmekte, neyzen emin el-Buzarî ise *Neyin Sultanı* olarak tanın-maktadır.

7. Mısır'daki tipik haşiş seanslarını tarif ederken Ahmed M. Halife bazı ritüelleşmiş davranış kalıplarından söz eder ve bu seanslarda her yeni "sarma"dan ilk "çekme" şerefi ve ayrıcalığına sahip olan ve genellikle *sultan* denilen bir denetçi bulunduğunu belirtir (1975: s. 202-203).

A. HÂKİMİYET ALTINA ALMA – GÜÇLENDİRME KARMAŞASI

Müzisyenlerin dünyasında esinlemenin elde edilmesi belli bir ikilik gerektirir. Daha açık ifade edersek, saltana kavramı iki şey çağrıştırır: a) Hâkimiyet kurma, hükmü altına alma, hükmetme; b) Etkinlik ya da otorite bahşetme. Diğer bir deyişle, makamın yarattığı esrimenin icracıyı hem hâkimiyeti altına aldığı hem de güçlendirdiği, ya da biraz paradoksal olarak, icracının makam kaynaklı esrimenin hegemonyasına yenik düşerek sanatsal otorite elde ettiği söylenebilir. Böylesine açık bir karşıtlık belki de, tasavvuftaki *fenâ*, yani "mistik yok oluş" yoluyla daha yüksek bir maneviyat düzeyine erişme nosyonunu hatırlatır. Tarabla ilişkili bir deyiş olan *saltanatu'n-nagam*, yani "makamın saltanatı," makamın icrada bulunan sanatçıya esrime kaynaklı otoritesini dayattığına veya sanatçının makamın yenilmez iktidarına ya da sultanlığına teslim olduğuna işaret eder. Bununla birlikte, aynı ölçüde yaygın olan *saltanatu'l-mutrib*, yani "mutribin saltanatı" tabiri ise sanatçının makamın tabiatında bulunan esrime duygusunu yakaladığı ve bu duyguyu dinleyicilere aşılamasını sağlayacak olağanüstü bir yeteneğin ona bahşedildiği anlamına gelir.

Teslim olma ve güçlenme, ya da hükmedilme ve hâkimiyet kurma nosyonları, müzik eleştirmenlerinin, erbaplarının ve icracıların sanatsal esinlenmeyle ilgili dile getirdikleri ifadelerde birbirine sıkıca dolanmıştır. Abduh el-Hâmûlî'nin olağanüstü ahlâki, kişisel ve müzikal niteliklerinden bahsederken bir biyografi yazarı sanatçıyla ilgili şunları yazmıştır:

> ... sadece güçlü, yankılı sesi ve son derece büyüleyici müzikal yaratımları değil, farklı makamlardaki saltanası sırasında onu etkisi altına alan Allah vergisi ruhla da zamanının diğer şarkıcılarından ayrılırdı. En şaşırtıcı ve olağanüstü vokal yorumları bulur, dinleyicilerinin düşüncelerini kendi büyülü hayallerinin kanatları üstünde yükseltip, ilahi mertebelere yükseldiklerini ve hiç görmedikleri ya da düşlemedikleri şeyleri gördüklerini düşünmelerini sağlardı... (Rizk 1936 dolayları: s. 45)

Güce yenik düşme ve güçlenme teşbihinin bir benzeri, Şeyh Muhammed el-Maslûb'un (1793-1928) vokal icralarından birini tarif eden bir anlatıda ortaya çıkar.[8] Modern müzik eleştirmeni Kemal en-Necmî'nin biraz da şiirsel bir dille aktardığı bu anlatı, Mısırlı yaşlı bir erbabın ilk ağızdan anlattıklarına dayanmaktadır. El-Maslûb neşeli bir müzik akşamında saltanayı yakalar ve "içinde şarkı söyleme isteği uyanır" (1972: s. 151). Kendisinden özel bir devr istendiğinde, "neşeyle dolar ve şarkıya yüksek bir perdeden girerek etrafa saçtığı cömertlik (*eryahiyye*) ve esrime (*tarab*) dinleyicileri hayran bırakır" (A.g.y.). Dinleyicilerin sözel tepkilerini betimleyen en-Necmî, saltana halindeki sanatçının metaforik bir imgesini de sunar. Burada, birbiriyle ilişkili iki tasavvuf nosyonu akla gelir: Yok oluş ve aşkınlık; esinlenen sanatçının sesten ibaret hale gelmesi:

> Saltanaya teslim olup (*tasaltana*) esrimeye kapıldığında (*vecd*), varlığından sıyrılarak sadece şarkı söyleyen bir ses olarak var olduğunda Şeyh el-Maslûb öyle güzel, öyle hassas ve öyle muhteşemdir ki. Aşk! Kim saklayabilir onu?... Aşk, sırları ifşa edendir. (A.g.y.: s. 152)

Hâkimiyet-güçlendirme karmaşası zaman zaman saltanat ve siyasi otoritenin canlı teşbihleriyle temsil edilir. Bu dünyadan göçmüş bir kanun sanatçısı, müzik teorisyeni ve eğitimcisi olan Emin Fehmî, Şeyh Zakariyya Ahmed hakkındaki bir kitabında yine artık aramızda olmayan bu şarkıcı ve besteciyi doğrudan gözlemleriyle betimler:

> Şeyhi saltana halinde şarkı söylerken dinlediğimde hep taçsız bir kral olarak hayal etmişimdir... bedeni yükseldiğinde, gözleri parladığında, yüzü titrediğinde ve elleri kımıldadığında, dinleyicileri öylesine hâkimiyeti altına alır, hislerini öylesine zapteder ki, dinleyiciler sessizlik, yükselen gurur ve coşkunlukla (*neşve*) kendinden geçer. Sanki kendileri tarab adında bir ülkenin tebaası, o ise cennetten gelen ezgiler aracılığıyla konuşan krallarıymışçasına saygı ve hayranlık duyarlar. (Fehmi, tarihsiz: s. 10)

Burada da gösterildiği gibi esrimeye teslim olma ve esrimeyle güçlenme, sanatçının söyleyiş ya da çalış tarzıyla olduğu kadar görün-

8. Bu tarihler kesin olmayabilir, fakat şarkıcının 130 yıl kadar yaşadığı ve uzun bir sanat kariyerine sahip olduğu söylenir. Bkz. Şefik ve Kâmil, tarihsiz: s. 8-9.

tüsüyle de dışa vurulur. Esrimeyle dönüşen icracı, gizemli ve insanı huşu içinde bırakan sanatsal ve fiziksel güçler kazanır. Onu dinleyenler ise Fehmi'nin deyişiyle onları tarab ülkesinin vatandaşları olarak birleştiren coşkulu bir teslim olma hissi, bir cemaat olma duygusu yaşarlar.

Hâkimiyet kurma ve hükmedilme temaları müzikle ilgili sohbetlerde de yaygındır. Müzisyenler ve erbaplar saltana olmazsa icracının duygusal açıdan etkisiz ya da güçsüz hale geldiğini anlatırlar. Diğer bir deyişle icrası ruhsuz ve duygusuz hale gelmektedir. XX. yüzyıl başındaki müzisyenlerden söz ederken Mısırlı kanun sanatçısı (Küçük) Muhammed el-Akkad, başkalarından daha etkileyici olmak ile dinleyenleri etkileyememek arasındaki farkı yaratanın esrime kaynaklı dönüşüm olduğunu açıklar. Olağanüstü vokal becerisine ve muhteşem yeteneğine rağmen Şeyh Yusuf el-Menyelâvî'nin bile müzikal bir etki yaratmak için saltanaya gereksinimi olduğunu söyler ve ekler: "Saltana olmadan şarkı söyleseydi onu umursamazdınız bile." El-Akkad'a ve başkalarına göre saltana sanatçının dinleyicileri büyülemesine olanak verir ve onları dinlemeye zorlar. Dinleyicilerin kafalarını sallamalarına ya da hayranlık nidalarıyla bağırmalarına neden olur. El-Akkad'ın açıklaması, hâkimiyet altına alma-güçlendirme nosyonunu özetlemektedir: "Saltana sizi büyüler ve elinizden hiçbir şey gelmez, ama aynı zamanda da sizi bir kral gibi yenilmez yapar."[9]

B. "ZAMAN ZAMANDAN KOPUYOR"

Hâkimiyet altına alma-güçlendirme karmaşası aynı zamanda sanatçının ve uzantısı olarak da katılımcı dinleyicilerin fiziksel ve algısal yetilerinin dönüşmesini gerektirir. Saltana halindeki müzisyenler farklılaşmış bir zaman duygusu geliştirir; bu, "kendini kaybetme" ve müzik sürecinin içine bütünüyle çekilmeyle ilişkili bir durumdur. Bu fenomen XIX. yüzyıl sonlarındaki ünlü bir sanatçının icrasında kaydedilmiştir:

9. El-Akkad'la Los Angeles'ta 1984'te yapılan bir röportajdan.

> Muhammed Osman sözcüğün tam anlamıyla bir halk sanatçısıydı, akşam icraları (*sahrât*) farklı sınıf ve yaşlardan insanları bir araya getirirdi. Tarab esrimesiyle (*neşvetü't-tarab*) büyülendiğinde bir eliyle udunu havaya kaldırır, diğeriyle jestler yapardı. Dinleyicilerin arasında durup şarkı söylemeye ve çalmaya devam ederdi; dinleyiciler de daha çok coşar, şarkı üstüne şarkı isterdi. Bu durumun şafak sökene kadar sürdüğü olurdu. (Şefik ve Kâmil, tarihsiz: s. 20)

Bu anlatılanlarda saklı olan, icracının deneyimlediği fazladan zahmetsizliğin ve daha yüksek bir fiziksel dayanıklılık eşiğinin eşlik ettiği dönüşmüş zamansal farkındalığm gelişimidir. Abdülhay Hilmi'nin (1857-1912) saltananın etkisi altında olduğu bir icrasının modern, şiirsel bir betimlemesinde de zaman duygusunun kaybedilmesinden söz edilir:

> Sammi'a zamanın nasıl geçtiğini anlamadı... Göğün ve toprağın üzerine gece çöktü. Ay, güzel sesin şarabıyla dolu ışık saçan bir kadehti. Şenlik meclisi her geçen saatle daha hoş ve keyifli hale geliyordu. Tarab onlara ruhlarını kuvvetlendiren bir hafiflik hissi (*yestahi'f-fuhum*) veriyor, onlar da Abdülhay ile birlikte sanki onun korosuymuş gibi şarkı söylüyorlardı. Yaşadıkları esrime (*neşvatuhum*), gecelerinin zamandan koptuğunu ve asla bir sabahla noktalanmayacağını hayal etmelerine neden oluyordu. (en-Necmî 1972: s. 158)

Burada saltana (ve genel olarak tarab), farklılaşmış bir zaman duygusu, daha açık ifade edersek, "zamansızlık" ya da zamansal aşkınlık olarak betimlenmiştir. "Zamanın zamandan kopması" nosyonu iki farklı zamansal farkındalık tarzının varlığını ima ediyor görünmektedir: Biri esrime halindeyken algılanan zaman, diğeri ise esrime halinde değilken algılanan, yani gerçek zaman.

Müzik yapmaya ilişkin bu görüş, modern tarab sanatçılarının ifadeleriyle de tutarlılık içindedir. El-Akkad'a göre, "Eğer saltana halindeyseniz akşamın dokuzundan sabahın dokuzuna kadar kolaylıkla çalabilir ya da şarkı söyleyebilirsiniz. Zaman geçer ve siz hissetmezsiniz".[10] "Esrime halindeyken algılanan zaman"ın bir anlamda açık uçlu olduğu ve "sıradan" zamanın sınırlarından muaf oldu-

10. Yukarıda anılan röportajdan.

ğu hissiyatı tarab hadiselerinde sık sık yansıtılır. Sabah Fahrî'nin, benim de katıldığım uzun icraları buna iyi örneklerdir. Keza, tarab sanatçılarının istekli bir kalabalığı neşelendirmek için çoğu kez adet yerini bulsun diye "Allahın izniyle sabaha kadar buradayız" sözleriyle açılış yapması da mutattır. Genellikle son derece coşkulu jestlerle karşılanan bu sözler, bir zamansızlık havasının başlatılmasına yardımcı oluyor ve bu havanın seyrini tamamlamasına izin verileceğine dair teminat sağlıyor görünmektedir.

C. SALTANANIN MEYDANA GELİŞİ

Genel bir esinlenme durumu olarak saltananın gelişme şekli genellikle muammalıdır. Onu meydana getiren şeyin ne olduğu, iradi mi gayri iradi mi olduğu, kimin, hangi koşullar altında onu elde edebileceği, asıl kaynağının sanatçının ya da sanatsal hadisenin içinde mi, yoksa dışında mı yattığı her zaman açık değildir. Seyyid Mekkâvî'nin de açıkladığı gibi, esini sanatçıya gelmeye (*istinzâl*) zorlama düşüncesi tamamen absürddür.[11] Bununla birlikte, tarab icracıları saltana halinin yolunu açan ya da saltana haline neden olan belli önkoşullar ve prosedürler bulunduğunu genellikle kabul ederler. Bu önkoşullar ve prosedürler çeşitli alanlarla ilgilidir: Kültürel, kişisel, bağlamsal, fiziksel, duygusal ve müzikal (bkz. Şekil 5.1, s. 205).[12]

Doğulu ruhu

Müzisyenler, bir kişinin saltanayı ya da daha geniş anlamda tarabı yaşayabilmesi için belirli bir yaygın yerel mizaca bütünüyle uyum sağlamış olması gerektiğini vurgular. XIX. yüzyıl ortalarında eş-Şidyâk tarabı Doğuluların zihinsel-duygusal karakterinin bir parçası olarak tarif etmiştir.[13] Günümüzde sanatçılar tarabı veya saltanayı soyut fakat samimiyetle hissedilen yerli bir *ethos* ya da *Geist*, ya-

11. Mekkâvî'yle 1994'te yapılan söyleşiden.
12. Şekil 5.1'in biraz değiştirilmiş bir versiyonuna Racy 1991b: s. 23'te yer verilmiştir.
13. Cachia 1973: s. 45.

ni bir *ruh*la özdeşleştirmektedir. Bu görüşe göre, müziğin duygu yoğunlu yaratan boyutunu tam kavrayabilmek için, kökleri derinlerde yatan bir "Doğulu-luk" veya "Arap-lık" duygusuna sahip olmak gerekir. Hangi etnik ya da dini arka plandan geliyor olursa olsun icracılar ve dinleyiciler, müziğin yerli özüyle ve yerel duygusuyla bağlantılı olmalıdır. *Ruh Şarkiyye* (Doğulu Ruhu) ya da *nefes Şarkî*'ye (Doğulu Nefesi) sahip olmalıdırlar. Kemancı Abbud Abdul'al'ın açıkladığı gibi, her ulusun ya da halkın kendi ruhu vardır ve belli bir ulusun müziğini hissedip layıkıyla çalabilmek için bir icracı o ulusun ruhunu özümsemelidir (*yeteşerreb*).[14]

Hakiki sanatçılık

Saltanayı yaşayabilmek için gereken diğer bir şey de müzisyenlerin *asalet* dediği "hakikilik"tir. Doğulu ruhuna halihazırda sahip olsa bile bir icracının müziği hissedebilmesi için *fennân asil*, yani "hakiki" ya da "katışıksız sanatçı" olması gerekir; diğer bir deyişle icracı sahici bir müzik yeteneğine sahip olmalıdır. Daha açık ifade edersek, hakikilik, müzikal dili, özellikle de makamları hissetme ve ifade etme konusunda doğuştan gelen yetenek demektir. Hakiki bir sanatçı için tarab türlerinin icrası, örneğin enstrümantal ya da vokal doğaçlamalar "yerleşmiş bir alışkanlıktır." Hakiki bir sanatçı, ezgi ve ritimdeki nüansları ve çalgıyla icra edilen dolguları ezbere çalabilmeli, iyi entonasyon duygusuna sahip olmalı, kaflâtı doğru icra edebilmeli ve topluluktaki diğer icracılarla heterofonik etkileşime girebilmelidir. Kısacası "hakikilik" sanatçıya saltanayı yaşayabilmesini ve nihayetinde dinleyicilerinde hakiki tarabı uyandırabilmesini sağlayan özel bir yetenek bahşeder.

Duyum

Ayrıca, bir müzisyen doğuştan gelen bir *ihsas*, yani duyum; diğer bir deyişle tarab müziğinin etkisine duygusal yanıt verebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Duyum sahibi olmak aynı zamanda icracı-

14. 1980'lerin başında Los Angeles'ta yapılmış bir söyleşiden.

mn duygusal açıdan etkileyici müzik yaratma yeteneğine sahip olduğu anlamına gelir. Duyum sahibi bir müzisyeni tarif ederken dinleyiciler *bikûl bi-ihsas*, yani "ihsasla söylüyor" ya da *savâbuh hilva* yani "parmakları tatlı" ifadelerini, bunun tersi durumlarda ise *savâbuh mâlhah*, yani "parmakları tuzlu" ifadesini kullanabilmektedir. Arap müzisyenleri duyumdan genellikle doğuştan gelen bir müzik yeteneği olarak söz ederler. Örneğin icra hadisesinde ya da icra edilen müzik eserine bağlı olarak artabilse ya da azalabilse de, temel duyum yeteneği sanatçının içinde genellikle daimi olarak mevcuttur. Sabah Fahrî bunu şöyle açıklar: "Duyum müzisyenle birlikte doğar. Müzikal duyuma sahip olanlar, dehanın (*'âbkariyye*) ortaya çıkabileceği kişilerdir. *Hissi* olmayanlar sadece sıradandır".[15]

İhsas sahibi sanatçıların kendi icralarını yoğun olarak hissettikleri de bilinmektedir. Örneğin, okuduklarımıza göre, Abduh el-Hâmûlî çalarken "içinde olduğu tarab, onu dinleyen kişinin içinde olduğundan aşağı kalır değildir ve ezgileri doğaçlama yeteneği bütün düzeylerin üstündedir" (Kâmil 1971: s. 29).[16] Yine anlatılanlara göre, XX. yüzyıl başlarında yaşamış besteci ve şarkıcı Şeyh Mahmud Subh (1898-1941) şarkı olarak okuduğu kendi şiirlerinden öylesine büyülenirmiş ki onaylayıcı nidalarla yanıt vermeyen dinleyicilerini azarlarmış.[17] Şarkı söyleme mistik veya dini içerimlerle güçlendiğinde, duyumla icra etme durumu açıkça görünür hale gelir. Örneğin, tasavvuf ilahilerinde uzman ve aynı zamanda tarab söyleme sanatında da usta olan Necib Zeyneddin (1881-1946) adlı daha az tanınan bir Suriyeli şarkıcının, "tarab esrimesiyle kendinden geçtiğinde" sık sık ağladığı söylenir.[18] Dindarlıkla birleşen aynı düzeydeki sanatsal duyarlılık, kendi Hıristiyan ilahilerini söylerken yaşadığı deneyimin yoğun doğası nedeniyle icranın tam ortasında bazen gözyaşlarına boğulduğunu belirten Lübnanlı şarkıcı Vadî es-

15. Fahrî'yle 1990'da yapılan röportajdan.
16. Kâmil'e bu örneği aktaran, yaşama veda eden müzik otoritesi İbrahim Şefik'tir (1896-1968).
17. Bin el-Hatib 1980: s. 70-71.
18. el-Cündi 1984: s. 153.

Sâfi'yi de etkiliyor görünmektedir.[19]

Kariyerine dini şarkılar söyleyerek başlayıp sonradan örnek bir tarab sanatçısı olan Ümmü Gülsüm'ün de kendi müziğini derinden hissettiği bilinmektedir. Ümmü Gülsüm'ün biyografisini yazan Nimet Fuad, sanatçının kendi şarkılarına sadık sammi'asından biri gibi yoğun tepkiler verdiğini yazar. Birkaç dostuyla birlikte *Vidâd* adlı filmini izlerken kendi şarkı söyleyişini dinlediğinde "tarab ve mutluluktan ağlamıştır." Sık sık odasında yalnız başına oturup elleriyle yüzünü kapatarak plak veya banttan kendi şarkılarını dinlediği de anlatılır. Ne zaman belli bir pasaj ya da "yapılan müzikal bir *hareket*" onu heyecanlandırsa, "herhangi bir sammi'nin yapacağı gibi o da, *Ya şeyha miş kidha!* yani "Ya Şeyhe (kadın şeyh), öyle değil mi?", *Deh gân!* "Harika!" ve *Ey deh?* "Nedir bu!" gibi nidalar atarmış (Fuad 1976: s. 233). Çok sayıda Ümmü Gülsüm şarkısının güftesini yazmış olan tanınmış şair Ahmed Rami'nin şöyle dediği anlatılır:

> Ümmü Gülsüm kendi sesine öylesine tutkun ve sanatına o kadar âşıktır ki, bir ezgiyi söylerken yüksek bir düzeye ulaştığında, kendi sesinin yarattığı esrimeyle (*tatrab min savtiha*) göğsünden dinleyicilerin duymayacağı kadar yumuşak bir "Ah!" sesi çıkar. Şeyh Ebulula [Muhammed] bana "Şarkı söylemek bu kızın kanında var (*bitganni bi-demmehâ*)... inanabiliyor musun, kendisine 'Ah!' çekiyor?" derdi (Aktaran, Fuad 1976: s. 368)

Özetleyecek olursak, doğuştan gelen müziği duyumsama ya da kendi icrasının yarattığı esrimeyle etkileşime girebilme yeteneği, sanatçıyı yüksek düzeyde bir saltana elde etmeye hazırlar. Bazı bakımlardan böyle bir yetenek sanatçıyı sadece tarab sağlayıcısı olmaktan çıkarıp, tarabı "duyumsayan kişi" ya da başarılı bir amatör statüsüne yükseltir, ki bu takdire şayan bir statüdür. Duyumsama hem sanatçıya sammi'asının keyfini sürdüğü duygusal ayrıcalıkları verir, hem de etkileme ve sanatında ilerleme yeteneğini keskinleştirir. Aynı zamanda, başarılı müzisyenden kendi esrime duyguları konusunda ihtiyatlı olması da beklenir. Nihai amaç esrimeyi başkalarında

19. 7 Ağustos 1984'te es-Sâfi'yle Los Angeles'ta yapılan bir röportajdan.

yaratmak olduğu için duyumsamasını kendi içine yöneltmelidir. Esrime halindeki müzisyen müziği duyumsamak ile duyumsayarak icra etmek arasında yaratıcı bir denge kurmaya çabalamalıdır.

Beden ve ruh

Saltana elde etmek için icra hadisesiyle doğrudan bağlantılı geçici bazı fiziksel ve duygusal koşulların sağlanması da gerekmektedir. Fiziksel açıdan müzisyen dinlenmiş, rahat ve sağlıklı olmalıdır. Sanatçı çok yorgun veya çok uykusuzsa ya da çok fazla veya çok az yemek yemişse saltana meydana gelmeyecektir. Genellikle bir hadise için tutulan müzisyenlerin yarı şaka bir ifadeyle dile getirdiği "yemek yoksa müzik de yok" deyişi nihayetinde gerçek sanatsal imalar taşıyor olabilir. Bir şarkıcının, icradan önce dinlenmiş olmanın yanı sıra, doğru yiyecekleri seçip sese zarar verdiği bilinenlerden uzak durarak diyetine de çok dikkat etmesi gerekebilir. Örneğin Sabah Fahrî bazı yiyecekleri icradan hemen önce yemekten kaçındığını ve bazılarını da asla yemediğini belirtir.

Saltana duygusal olarak hazır olmayı, diğer bir deyişle uygun bir coşku içinde olmayı da gerektirir. Duygulanımlı tarab yapmak için duygusal rahatlığın bir ön gereklilik olduğunu vurgulayan Sabah Fahrî, bir icradan önce müzisyenlerin ve müzik erbaplarının, "mutrib bugün esrimeye hazırlıklı bir hal içinde (*mitcelli*); inşallah kimse moralini bozmaz (*yiz'iluh*) ya da canını sıkmaz (*yinarfizuh*)" gibi endişeleri sık sık dile getirdiğini belirtir. Eğer şarkıcının morali bozuksa erbaplar onu tekrar uygun duygu durumuna getirmek için ellerinden geleni yaparlar, çünkü aksi halde "akşam rezil olur."[20]

Ambiyans

Çevre ve koşullar uygun olduğunda sanatçıya esin veren, dinlemeye ve tarab deneyimine duygusal olarak katılmaya hevesli, müzik bilgisine sahip dinleyiciyle etkileşim içine girmektir. Dinleyiciler müziği duyumsama ve duyumsadıklarını etkili bir şekilde ve doğru

20. Fahrî'yle 1990'da yapılan bir röportajdan.



Suriyeli şarkıcı Sabah Fahrî (doğumu 1933), 1990'da Los Angeles'ta şarkı söylerken. (Fotoğraf, Barbara Racy.)

üslupla ifade etme yeteneğine sahip olmalıdır. Eşlik eden müzisyenler de benzer bir rol oynar; solist sanatçıya esin verebilir ve icranın kalitesini bir bütün olarak yükseltebilirler. İcranın ambiyansının icracının yaratıcı yeteneği üzerindeki derin etkisini Sabah Fahrî kendi deneyiminden bahsederken belagatli bir şekilde betimlenmiştir:

> En iyi şekilde icra etmem için ilk önce fiziksel açıdan iyi durumda olduğumdan, bana eşlik edenlerin iyi müzisyenler olduğundan ve iyi bir ses sistemi bulunduğundan emin olmam gerekir. Örneğin ses sistemini önceden dener ve ayarlarım. Bunun da ötesinde, icranın daha yüksek

bir yaratıcılık düzeyine (*ibdâ*) taşınmasında en önemli rolü oynayan dinleyicidir... İcra yapılan salonda ışıkların açık kalmasını isterim, böylece dinleyicileri görebilir ve onlarla etkileşime girebilirim. Karşılık alırsam, daha da fazlasını vermek için esinlenirim. Böylelikle birbirimizin yansıması haline geliriz. Dinleyicinin kendim, kendimin de dinleyici olduğunu düşünürüm.

İcracı elbette esrime içinde (*matrub*) olmalıdır. Açıktır ki bir şeyi verebilmeniz için ona evvela sahip olmanız, sonra da onu yansıtmanız gerekir, tıpkı ayın güneşten aldığı ışığı yansıtarak parlaması gibi. Ayrıca, şarkıcının bir ruhu ve ihsası olmalı, buna ek olarak da icra sırasında bir bast ya da tecelli halinde olmalıdır; ama yine de esrime, büyük ölçüde seyirciden, özellikle de sammi'adan yayılır. Aslında yetenekli sanatçıyı ışık saçar hale getiren, coşkudur.[21]

İcra hadisesi öncesinde ve sırasında seyircinin oynadığı yaratıcı role biyografi yazarları tanıklık etmektedir. Müziğiyle ilgili hoş sözlerle sanatçının gönlünü yapmanın önemi, birkaç eserde açıkça kabul edilmiştir. XX. yüzyıl başlarının Mısırlı şarkıcısı Abdüllatif el-Benna'nm (1884-1969) konuk olduğu bir icra hadisesinde gerçekleştirilen "tatlı sohbet", yani yeme, içme ve sosyalleşme, asıl icraya bir başlangıç oluşturmuştur. Burada sanatçıya, "Sizin gibi bir tarab ustası dinlemedik, ey Abdüllatif efendi"; ve sanatçıyı ünlü selefi Abduh el-Hâmûlî'ye benzeterek, "Doğrusu bizi sizin sesinizden başka hiçbir şey sarhoş edemez, ey Abduh efendi" gibi iltifatlarda bulunulmuştur (en-Necmî 1970: s. 146). Anlatılana göre, arkadaşları şarkıcının *insicam* haline geçtiğini fark ettiğinde aralarından biri koşup ona bir ut getirmiştir.

Yaratıcı dinleme

Asıl icra sırasında sanatçının içindeki saltana, icracı ile dinleyici arasındaki yaratıcı geribeslemeyle sürdürülür ve pekiştirilir. Aralarındaki organik ilişkiyi Fahrî'nin şu ifadesi betimlemektedir: "Dinleyicinin kendim, kendimin de dinleyici olduğunu düşünürüm." Bu ilişki türlü metaforlar ve benzetimlerle de ifade edilmiştir. Örneğin, tanınmış bir keman sanatçısı dinleyiciyi cinsel birleşmedeki partne-

21. Fahrî'yle 1990'da yapılan röportajdan. Bu alıntı Racy 1991b: s. 8'de de yer almıştır.

re benzetir. Bir eşteki cinsel uyarılma (sanatsal esinlenmenin bir metaforu olarak kullanılmıştır) diğer eşte de benzer bir tepkiye neden olacak, böylece her ikisinde de daimi bir cinsel haz döngüsüne yol açacaktır. Lübnanlı ünlü şarkıcı Vadî es-Sâfi (doğumu 1921) aynı düşünceyi görsel bir benzetimle ifade eder. Ona göre dinleyici ve icracı birbirine bakan iki ayna gibidir. Aynalardan birindeki görüntü, ki esini simgelemektedir, diğer ayna tarafından yansıtılır ve bu yansımayı tekrar tekrar birbirlerine yansıtırlar.[22]

Bu açıklamaların da gösterdiği gibi sanatçının tarab yaratma yeteneği, dinleyicinin esrik tepkileriyle güçlenmektedir. Bu bağlamda eksiksiz bir repertuvardan yaratıcı biçimde seçilerek seslendirilen nidalar hem dinleyicilerin kendi duygularını ifade etmekte hem de icracı-dinleyici arasındaki geribesleme sürecini başlamakta ve sürdürmektedir.

Aşağıdakiler, canlı veya kaydedilmiş tarab icralarında işitilen pek çok nidadan birkaçıdır. Çok yaygın olan *Ah!* nidası, büyük bir ıstırap, şaşkınlık, hayret ya da hazzı yansıtabilir. Birçok eski kayıtta bu ifadenin bazen *Ah! Ah!* diye tekrar edildiği ya da *Ah ya ruhi* şeklinde diğer nidalarla birleştirildiği duyulur. Örneğin *Ah ya Ümmü Gülsüm!* ifadesinde olduğu gibi, ardından icracının adı da gelebilir. Sık duyulan başka bir ifade de *Allah*'tır ve görünüşe göre kullanımının uzun bir tarihi vardır. XIX. yüzyılın ilk yarısında Edward Lane şöyle yazar: "Mısır'ın yerlileri müzisyenlerinin vokal ya da enstrümantal icralarıyla genellikle kendilerinden geçerler: 'Allah!', 'Allah sizden razı olsun!', 'Allah sesinizi korusun!' ve benzeri nidalarla beğenilerini sık sık ifade ederler" (1860/1973: s. 354).[23] Hayret, hayranlık ve bir fikir ya da duygudan çok etkilenme yananlamlarını da içerebilen bu ifade çoğu zaman art arda iki ya da daha fazla kez tekrarlanır ve sonuçta ortaya uzun olan ikinci "a"ların vurgulandığı *Allahallah!* gibi bir nida çıkar. Aynı zamanda, makamın saltanasının iyice etkisi altına giren dinleyiciler bu ya da benzer bir nidayı, tam da icracının son cümlesini bitirdiği perdeden ton-

22. 1984'te es-Sâfi'yle yapılan röportajdan.

23. İlginçtir, kitabı ilk kez 1836'da çıkan Edward Lane, "Allah" nidasının Mısır'da "alışılmadık şekilde uzatılıp son hecesi yayılarak 'Allaah' diye telaffuz edil[diğini]" belirtir (1860/1973: s. 354). Gözlemi günümüzde de geçerliğini korumaktadır.

layarak söyleyebilirler. Ayrıca, sammi'a ezanın başlangıç cümlesi olan ve halk dilinde derin duyguların ya da insanı ruhen etkileyen deneyimlerin etkisi altında olma halini ifade edebilen *Allahu ekber*, yani "Allah büyüktür" ifadesini de kullanabilmektedir.

Yine dinleyicilerin hayretini ifade eden, fakat dini ya da ruhani yananlamları, tabi eğer varsa, daha dolaylı olan başka nidalarla da karşılaşırız. Bunlardan bazıları, tam çevirisi "Ey huzur!" olan ve kabaca "Ne muhteşem!" anlamına gelen *Ya selam!*, "Ne hoşsun!" anlamına gelen *Ya halavtek!* ve *Ya rûhî!*, yani "Ruhum!" nidalarıdır. Tasavvuf geleneğinde farklı ruhani etkilere sahip olan ruh, yaygın kullanımda, kişinin canı ya da çocuğu gibi en kıymetli şeyleri simgeler. Ki bazı eski kayıtlarda, "Evladım" anlamına gelen *Ya veledi!* nidası da işitilmektedir. Bu gruba giren diğer bir nida ise *Ya ayni!*, yani "Gözüm!"dür. Bir sevgi sözü olan bu nida halk dilinde, örneğin güzel bir görüntüden etkilenmiş olma duygusunu ifade eder.

Diğer bir kategori ise sanatçıyı, dinleyicileri büyüleyen ve duygularına hükmeden otoriter bir figür olarak resmeder. Örneğin, icracıya *Ya sîdî!*, yani "Efendim!" ya da *Ya sîdnâ!*, yani "Efendimiz!" diye hitap edilebilir. Bazen de, sanatsal otoriteye duygusal olarak boyun eğme fikri, "Evet!" anlamına gelen *Ayva!* ya da "Evet, efendimiz" anlamına gelen *Ayva ya sîdî!* gibi ifadelerle daha da öne çıkarılır.

Sanatçıya icraya devam etmesi ya da belli bir cümleyi tekrar etmesi için yalvaran nidalar da vardır. Kâmil el-Hulâî bu yüzyılın başlarında, genellikle dinleyicinin bir dizeyi ya da cümleyi tekrar dinlemek istediğini ifade eden ve yaygın olarak kullanılan *Kemân*!, yani "Tekrar!" ifadesinden söz eder. Bu istek bazen icracının adı eklenerek, örneğin, "Bir kere daha, ey Ümmü Gülsüm hanım" anlamına gelen *Kemân ya Sitt Ümmü Gülsüm!* şeklinde, ya da *vi'n-nebi kemân!*, yani "Peygamber hakkı için bir daha!" denerek daha ısrarlı bir şekilde seslendirilir.

Dinleyiciler, icracılara şahsen hitap eden ve onları zanaatinde usta ya da esrime yaratma gücü yüksek kişiler olarak resmeden saygı unvanları da kullanabilirler. *Seyyid* sözcüğünün kısaltılmışı olan ve bir kişiye ya da sanatçıya duyulan saygıyı ifade eden *Sî* unvanı,

Sî Abduh el-Hâmûlî örneğinde olduğu gibi, Mısır'da yaygın olarak kullanılmıştır. Özellikle XX. yüzyıl başlarında şarkıcı veya çalgıcıya hitap edilirken, *Efendi* gibi saygı ifade eden başka toplumsal unvanlar da kullanılmıştır. "Hanım kız" anlamına gelen *Anise* ise genç, evlenmemiş kadın sanatçılara hitap ederken kullanılmıştır. Günümüzde, eğitimli kişi anlamında çokça kullanılan *Üstat* unvanı da yaygındır.

Bir de dinleyicilerin dönüşmüş hallerini, başka bir deyişle, müzisyenlerin onları nasıl etkilediğini anlatan ifadeler vardır. Örneğin, yirmi yıl kadar önce bir arkadaş toplantısında genç ve parlak bir ut sanatçısını dinleyen yaşlıca bir müzisyen, sanatçıya *Ya Şakî!*, yani "Seni haylaz seni!" diye seslenmiştir. Kahire'deki özel bir icrada güçlü bir kaflm ardından dinleyicilerden biri, artık aramızda olmayan buzuk sanatçısı Ali ed-Duhni'ye *Harâm aleyk!*, yani "Merhamet et!" ya da "Bunu [bize] yapman haksızlık!" diye seslenmiştir. Aynı icranın başka bir yerinde ise bir sammi' *Hat mavvitnâ'l-yûm?*, yani "Bugün bizi öldürecek misin?" demiştir.[24] Buzukla yaptığım bir taksim sırasında, hayli tanınmış Bağdatlı bir kanun sanatçısı bana *Nihnâ şû'âmlîn mâ'ak?*, yani "Biz ne yaptık sana?" ya da başka bir deyişle, "Bir kabahatimiz mi oldu ki bize bunu yapıyorsun?" demişti. Müziği haz verici bir "dert" olarak betimleyen bu tür nidalar aslında her zaman övgü niteliğindedir ve de genellikle esrime kaynaklı dönüşüm teması üzerine yapılan akıllıca çeşitlemelerdir.

Sammi'anm özellikle samimi müzik toplantılarındaki sözel tepkileri genellikle hem ince bir zekâyı yansıtır hem de iyi zamanlanmış ve iletilmiş iniltiler, baş sallamalar ve yüz ifadeleriyle birleşir. Büyük haflalarda ise tezahüratlar ve ıslıklar bireysel ifadeleri çoğu zaman bastırır ya da bazen soğuk bir resmiyet, bazense lakaytlık havasına yol açar. Yine de, etkileşimi sağlayan türlü nidalar, saltanayı yükseltme konusunda hayati bir rol oynarlar. Dönüştürücü müzikal durumun nedenleri ve sonuçları olarak nidalar, icranın esrik akışını doğrudan beslerler.

24. Bu nidalar, ed-Duhni'nin bir avuç dikkatli dinleyici için gerçekleştirdiği bir icranın kaset kaydında işitilmektedir. Kaset, Mısırlı Ali Rida'ya aittir.

Uygun sosyal, fiziksel ve duygusal koşullar sağlandıktan sonra saltana hali müzikle başlatılabilir. Belli bir makamı dinlemek ya da icra etmek, esrime kaynaklı makam saplantısı biçimindeki saltanayı meydana getirebilir. Bu tür müzikal "tetikleyiciler", sanatçının giriş yapılan makamın *ethos*una uyum sağlamasını mümkün kılan türden bir müzikal tozlaşmaya ya da iyilik için yapılan bir büyüye benzetilebilir.

Çeşitli türlerdeki müzikal prelüdler saltana başlatıcıları vazifesi görebilir. Peşrev, semai, dolap ve taksim bunun başlıca örnekleri arasındadır. Bu türlerin makamın gerçek karakterini yakalayabilme özellikleri onları makam kaynaklı esrime uyandırmak için ideal kılar. Ölçülü ya da ölçüsüz, doğaçlama ya da bestelenmiş olsun bu araçlar, esinlendirici etkilerini büyük ölçüde yorumcuların hünerine borçludur. (Küçük) Muhammed el-Akkad'a göre XX. yüzyıl başlarındaki eşlikçilerin en değerli becerilerinden biri, en az müzikal araçla, örneğin kısa veya hatta sadece birkaç notadan oluşan prelüdlerle, saltana uyandırabilme yönündeki olağanüstü yetenekleridir.[25] Değişmeyen kısa süreleri nedeniyle uygun kısalıkta, ama esrime uyandırma gücüne de sahip açılışlar yapılması yönünde müthiş bir gereklilik yaratmış olan 78 devirli plaklarda bu tür müzikal araçlar sık sık görülmüştür.

I. Dünya Savaşı'ndan önce saltana çoğunlukla yavaş yavaş ve kademe kademe yaratılırdı. Bir yazar, bir görgü tanığının anlattıklarını aktararak, Abduh el-Hâmûlî'nin Hidiv İsmail'in sarayında gerçekleşen bir icrasında böyle bir gelişim betimlemiştir. Sanatçının taht topluluğu koroyla beraber avlunun bir ucunda, Hidiv'in ailesi ise diğer ucunda bulunmaktadır. Topluluk taksim, enstrümantal parçalar ve muvaşşah çalmaya başlamış, şarkıcı ve hanedan ailesi ise oturmuş dinlemektedir. Bu giriş evresi devam eder; ta ki:

> ... tarab tamamen yerleşene ve makam saltanasını gösterene kadar. Bu noktaya gelince, Abduh elinde içkisi, müzisyenlere doğru gitti ve onlara yaklaştığında şarkı söylemeye başladı. Onlara katılıp tam ortalarına oturduktan sonra ise hafla gerçekten başlamış oldu (El-Cündi 1984: s. 42).

25. El-Akkad'la 1984'te yapılan röportajdan.

Başka bir kaynakta ise ünlü şarkıcı Abduh el-Hâmûlî'nin, çeşitli türlerde şarkılar da söyleyen kanun sanatçısı (Büyük) Muhammed el-Akkad'dan, kendisi için "saltanaya uygun bir atmosfer oluşsun diye" geceye şarkı söyleyerek başlamasını sık sık istediğini okuyoruz (Kâmil 1971: s. 31).

Müzikal uyarı yoluyla makam kaynaklı esrime uyandırma, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başları Mısır vaslasının yapısına dikkati çekecek bir şekilde nüfuz etmiştir. Bu dönemdeki Mısır vaslasının genel bileşenlerinin (kural olarak hepsi aynı makamdadır) tipik çizgisel düzeni, her bir eşlikçide ve nihayetinde solist sanatçıda güçlü bir makamsal duyumsama yaratıp sonra da sürmesine yardım ederek, sanatçının icranın sonuna doğru doruk noktada bir esrimeye ulaşmasını mümkün kılardı. Genellikle bir açılış taksimi, ki çoğu zaman utla yapılırdı, topluluk üyeleri için makam kaynaklı esrimenin ilk evresini tesis ederdi. Ve makamın verdiği esinle çalgıcılar bir prelüd icra ederdi. Bu prelüd normalde bir dolap ya da semai olurdu. Prelüd olarak semai çalındığında ney ve keman gibi çalgılar, ya semai bestesini takiben ya da bestenin aralarında, taksim soloları yapardı.[26] Vaslanın makamına ek bir vurgu yapan bu giriş niteliğindeki enstrümantal bölüm, koro ve mutribin yanı sıra çalgıcılarda da saltanayı geliştirirdi. Sonra şarkıcı ve korosu kısa bir muvaşşahı birlikte heterofonik bir şekilde icra ederdi; mutrib ara ara söyleyerek icranın geri kalanı için "ısınır" ve kendi saltanasını daha da yoğunlaştırırdı. Ardından gelen hazırlık niteliğindeki kısa kanun taksimini ise solist vokalistin kanun eşliğinde söylediği ölçüsüz - doğaçlama leyâlî ve mavval izlerdi. Leyâlî ve mavval, vokalistin tarab yaratmasını ve sesinin iyice kondisyona girmesini; böylelikle de vaslanın doruğa ulaştıran ve bazı açılardan da en karmaşık aşaması olan devri icra etmek için gereken makam kaynaklı esrime düzeyinin elde edilmesini mümkün kılardı. Bazen akşamın üçüncü ve son vaslasının sonunda mutrib, taht eşlikçileri ve dinleyicile-

26. Osmanlı kaynaklı bir tür olan semainin ana kısımlarının arasına taksim geçişlerinin sokulması, bir Arap ya da Mısır uygulaması olarak tarif edilmiştir. Bu tür eklentiler, nispeten geç döneme ait bazı Mısır plaklarında, örneğin ünlü tarab şarkıcısı Salih Abdülhay'ın II. Dünya Savaşı'ndan sonra çıkan plaklarında işitilebilir. Bkz. Racy 1980.

rin saltanası en yüksek düzeydeyken tipik olarak bir kaside icra edilirdi.[27]

Sonraki on yıllarda modern besteler ya da müzisyenlerin esrime dolu olduğunu düşündüğü beste parçaları da saltana "tetikleyiciler"e dahil edildi. Örneğin (Küçük) Muhammed el-Akkad, kendi kuşağından müzisyenlerin Abdülvehhâb'ın "*Şagal*" adlı enstrümantal bestesinin açılış temasını bayâtî makamında saltana başlatıcı olarak sık sık kullanıldığını; temayı önce birlikte çaldıklarını, sonra farklı topluluk üyelerinin sırayla taksim geçerek tekrarladığını anlatır.[28]

Bu tür müzikal tetikleyiciler rastlantısal veya beklenmedik de olabilir. Sokakta yürürken birinin hicaz makamında bir ezgi mırıldandığını ya da radyoda sabâ makamında bir şarkının çalındığını uzaktan duyup kendinizi neredeyse bilinçsizce bu makamlarda doğaçlama ya da beste yaparken bulabilirsiniz. Birini kanununu belli bir makama akortlarken dinlemek, bir çalgıdaki dem sesini duymak ya da hatta bir makinenin veya floresan lambanın vızıltısını farkında olmadan işitmek de benzer bir çağrışımla sonuçlanabilir. Ezgili ostinato da gayet uyarıcı olabilir. Eşlik eden ve genellikle belli bir makamın toniğini ve altındaki birkaç notayı içeren ezgili-ölçülü bir kalıp hem o makamda bir saltana duygusu başlatabilir hem de ardından gelebilecek icra boyunca bu duyguyu pekiştirilebilir.

Belli tınılar ve titreşimlilikler de saltana başlatmaya yardımcı olabilir. Örneğin, iyi bir tarab çalgısının soundunun icracı üzerinde muazzam bir esinlendirme etkisine sahip olduğu bilinmektedir.[29]

27. Görünüşe göre, Mısır vaslasının esnek yapısı zamanla değişmiştir. Yukarıda tarif edilen tipik genel içerik, birkaç tarihsel anlatıya (örneğin, Mensî 1965/1966: s. 62-64), Kahireli yaşlı müzisyenlerin anlattıklarına ve daha yakın zamandaki ses kayıtlarına dayanmaktadır. Aslında ilk kayıt yapılmaya başlandığı dönemden günümüze kalmış tam bir vasla kaydı bulunmamaktadır. Ayrıca şunu da biliyoruz ki özellikle 1934'ten sonra zaten düşüşe geçmiş olan vaslanın erken dönem radyo yayınları için daha da standartlaştırılması gerekmiş ve yarım saat ile sınırlanmıştır. Vaslanın tarihi, yapısı ve esrime uyandırma modeli hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1980 ve 1983b.

28. El-Akkad'la 1984'te yapılan söyleşiden.

29. Örneğin, Suriyeli ünlü Nehhât ailesinden (artık aramızda olmayan) zanaatkârların yaptığı utların rezonansının nefis etkileri zaman zaman belirtilmiştir. Benzer şekilde, Mısırlı besteci ve ut sanatçısı Riyaz es-Sunbâtî öğrencilerinden birine, udundaki hafif vızıltıyı düzeltmemesini öğütlemiş, bu özel efektin sounda büyüleyici bir boyut kattığını söylemiştir. Es-Sunbâtî hakkında bu anlatılanlar, 1980'lerin ortalarında Ali Rida'yla yapılan bir söyleşiden alınmıştır.

Yankılı bir icra salonunda akustik olarak, kayıt stüdyosunda elektronik olarak ya da bir açık hava icrasında kurulan bir ses sistemiyle yaratılan "ambiyans" ya da yankılanma, tarab müzisyenlerinde sihirli duygular yaratabilir. Notaların rezonansı uzatılarak elde edilen eko efekti, yavaş tempolu ve veciz bir şekilde vapılandırılmış ezgili cümlelere esin kaynağı olabilir. Ayrıca, icra sırasında bu tür cümleler üst üste gelip ve belki de birbiriyle ahenkli biçimde harmanlandığında, kesinlikle esrime uyandırıcı bir etki yaratabilir.

Alçak perdelerin saltanaya özellikle uygun olduğu düşünülür. Örneğin es-Sunbâtî'nin ut kayıtlarından birinde makamın alışılmış tessiturasının birkaç nota aşağıya çekilmiş olmasının müziğin saltana düzeyini artırdığı söylenir. Yaşama veda etmiş olan Mısırlı ut sanatçısı ve besteci Ali Rida ise daha fazla esrime uyandıran bir etki yarattığı için çalgısını birkaç perde aşağıdan akort (*düzen*) etmeyi tercih etmiştir.[30] Belirli sınırlar içinde yapıldığında bu tür alçaltmalar tonu "daha tatlı", süslemeleri ise daha etkileyici ve kolay söylenir kılıyor görünmektedir. Ayrıca, tel gerginliğinin azaltılması belli armonik efektleri güçlendiriyor görünmekte ve daha fazla esrime uyandıran sakin bir tempoda icra etmeye yardımcı olmaktadır. Örneğin (Küçük) Muhammed el-Akkad saltananın yavaş çalmakla bağdaştığını vurgulamış, aşırı hızlı bir müzikle saltana elde etmenin neredeyse olanaksız olduğunu eklemiştir.[31] Son fakat diğerleri kadar önemli bir husus da iyi entonasyondur. Arzulanan rezonansı üreten iyi entonasyon, icranın esrime uyandırması için bir ön gerekliliktir. Simon Shaheen'in açıkladığı gibi, saltanalı çalmak için çalgının kusursuz biçimde akort edilmiş olması şarttır.

Ut veya keman gibi çalgılar belli tonal basamaklarda çalındığında makamların daha kolay saltana yaratabildiğine de işaret edilmiştir. Uygun bir "anahtar" seçildiğinde artan teknik akıcılık seviyesinin ve belli tellerdeki etkisel [sympathetic] rezonansın, saltananm elde edilmesini kolaylaştırdığı düşünülür. Makam, parmakları yerleştirmeyi güçleştiren ve etkisel rezonansı azaltan bir tonikten çalındığında ise ortaya çıkan saltana daha az olabilmektedir. Esrimenin

30. Bu bilgi yukanda anılan söyleşiden alınmıştır.
31. El-Akkad'la 1984'te yapılan söyleşiden.

yoğunluğu makamdan makama değişebilmektedir. Müzisyenlerin açıkladığı gibi, bayâtî, rast, hicaz ve sabâ gibi yaygın makamlarda saltana yaratmak daha kolaydır. Bunun nedeni kısmen, bu makamların dizilimlerinin bildik, genişletilmeye elverişli ve dinleyicilerle icracıların zihinlerinin derinlerinde yer etmiş olmasıdır. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, segâh hüzzam, sabâ, hicaz ve bunlarla yakından ilişkili diğer makamlar da esrime uyandıran baskın niteliklere sahip kabul edilir. Yine esrime uyandırma gücüne sahip bir makam olan segâh garib çoğu zaman öylesine yerleşir ki, ardından başka bir makama geçmek hem teknik hem de duygusal açıdan aşırı derecede zor görünür.

Yaratıcı esrime duygusu birikerek artma eğilimindedir. Uzun icralardan sonra sanatçılar genellikle müziğe yeteneklerinin keskinleştiğini ve buna yoğun bir esin dalgasının eşlik ettiğini deneyimlerler. Birikerek artan bu tür bir etki, çeşitli makam veya türlerin icrasının üzerinden vakit geçmiş olsa bile hissedilebilir. XX. yüzyıl başlarında Kâmil el-Hulâî, akşam icralarında seçkin konuk ve devlet görevlilerinin üçüncü ve son vasla icra edilmeden ayrılmasından yakınmıştır. Müzisyenlere ve ev sahiplerine icraları akşam erken başlatmalarını önermiş, böylece müzisyenlerin esinlenmenin zirvesine yüksek mevkili dinleyiciler hâlâ oradayken ulaşacağını söylemiştir.[32] Modern bir Mısırlı müzik eleştirmeni ve biyografi yazarı, tarab şarkıcıları ve dinleyicileri üzerine yazdığı kitabının "Şarkıcı Saltanayı Ne Zaman Elde Eder" anlamına gelen "İndemâ Yetasaltani'l-muganni" başlıklı bölümde, birikerek artan müzikal esrimeden üstü kapalı bir şekilde bahseder. 1930'larda bir çadırda gerçekleşen bir Salih Abdülhay icrasına özellikle dikkati çeker. Birkaç vaslanın icra edildiği bu hadise, sanatçının esrimenin etkisiyle geçirdiği dönüşümü resimlemiştir. Her ne kadar yerici imalar içerse ve abartmalı bir dili de olsa, eser şarkıcıda ve dinleyicilerde saltananın açıkça sergilenen oluşumunu izah etmektedir. Örneğin, sanatçının icranın bitimine doğru seslendirdiği bir vaslanın sonundaki devri söylerken dinleyicileri üzerinde yarattığı etki şöyle betimlenmiştir: "Yarattığı etki bir fırtınanınkine benziyordu; dinleyicileri koltuklarından sökü-

32. El-Hulâî 1904 dolaylan: s. 90.

yor, feslerini ve başlıklarını kafalarından çıkarıp atmalarına, giysilerini parçalamalarına ve sanatçı saltanada en yüksek noktaya ulaştığında da ses tellerini salıverip bir esrime (*vecd*) ve tarab çığlığı salmalarına neden oluyordu" (En-Necmî 1970: s. 140).[33]

Çağdaş müzisyenler, esrimenin birikerek artmasıyla ilgili kendi deneyimlerini benzer terimlerle anlatırlar. Birkaç yıl gece kulüplerinde çalışmış bir ut sanatçısı saltanayı genellikle birkaç saat çaldıktan sonra en güçlü şekilde yaşadığını anlatır. "Kulüpteki işimi bitirip çıktığımda kafamın içinde binlerce ezgi çınlıyor olur. İşten sonra udumu alıp birkaç arkadaş için çaldığımda, kendi seçtiğim makamlarda kolaylıkla iyi bir saltana elde edebilirim."[34] Ayrıca, halka açık bir akşam icrasından hemen sonra müzisyenlere dil döküp gece geç vakitte gerçekleştirilen samimi, çoğu kez de kendiliğinden gelişen icralara sammi'a büyük değer verir. Bu tür toplantılarda müzisyenlerin "gerçek marifetleri"ni gösterdikleri söylenir.

Son olarak, saltana halinin tam olarak gerçekleşmesi için gereken süre sanatçıdan sanatçıya değişir. Tarab müzisyenlerinin derin bir esrime içine girmek için genellikle uzun süreli sosyal, fiziksel, duygusal ve müzikal koşullanma dönemlerinden geçtikleri bilinmektedir. Bununla birlikte, bazıları çok az bir hazırlıkla veya hiç hazırlanmadan da esrime halinde icrada bulunabiliyor görünmektedir. I. Dünya Savaşı öncesinin ünlü vokalist ve plak sanatçısı Abdülhay Hilmi, bu kategoriye örnek gösterilebilir. Bir biyografi yazarı şöyle der:

> Bütün şarkıcılar prelüdlerle başlar ve sesleri yumuşayana, çalgılar birbiriyle daha uyumlu hale gelene ve dinleyicilerin duyumu tesis edilene kadar yavaş yavaş ve kademe kademe tarab aktarmaya (*itrâb*) devam ederler. Dinleyiciler de tarabı azar azar alır, ta ki etkisi zirveye ulaşana dek. Bir tek Abdülhay Hilmi bunun dışındadır; o, kendisi tarabdan yapılmıştır. Her bir zerresi sizi esritir ve büyüler (*tutribuke*). Bu yüzden, hiçbir giriş veya prelüd olmaksızın daha ilk nefesiyle içinizde bir büyülenme ve esrime duygusu yaratır... (El-Cündi 1984: s. 62-63)

33. Bu bölümde en-Necmî, betimlemesinin, konuştuğu bir görgü tanığının anlattıklarına dayandığını belirtir.
34. 1979 dolaylarında Seattle, Washington'da müzisyenle yapılan bir söyleşiden.

Günümüz müzisyenleri arasında da esrime halinde icra yapmaya olağandışı biçimde hazırlıklı olmakla ünlü olanlar bulunmaktadır. Bu müzisyenler, saltana üreten araçlara çabucak tepki veriyor, hatta icradan önce çok az bir müzikal hazırlığa ihtiyaç duyuyor ya da hiç duymuyor görünmektedir. Örneğin, olağanüstü vokal doğaçlamalarıyla tanınan ünlü şarkıcı Vadî es-Sâfi, aralarında yaşama veda eden Mısırlı Muhammed Abdülvehhâb'ın da bulunduğu başka sanatçıların, onun "bir an bile duraksamadan" esrime haline geçip icrada bulunmaya sıradışı bir şekilde hazır olduğundan söz ettiklerini belirtmiştir.[35]

Kozmolojik etmenler

Makam kaynaklı esrimenin çeşitli uzlaşımsal esrime başlatıcılardan sıyrılması ya da onlardan bağımsız olarak meydana gelmesi de mümkündür. Halepli ünlü bir kemancı olan Abdülhamid et-Tennârî, ideal fiziksel, insani ve müzikal koşulların görünürde bulunmasına rağmen müzisyenlerin mutribe veya kendilerine belli bir makamın saltanasını aşılamak için bazen bütün gece boş yere çabaladıklarını gözlemlemiştir. Ancak bazen de belli bir makamın saltanası kolaylıkla meydana gelmekte ve dahası, hâkimiyeti, başka herhangi bir makamda saltana yaratmaya yönelik bütün çabaları boşa çıkarıyor görünmektedir. Hatta Suriyeli kemancının, "o sırada kullanılan ut kırık ve akort edilmesi zor, dokunmak istemeyeceğiniz kadar kötü durumda olduğu halde" örneğin bayâtî makamının kulağa son derece iyi ve tatmin edici geldiğini anımsadığı günler vardır. Başka günlerde ise mükemmel kalitedeki bir çalgı, tüm doğru akort etme çabalarına karşı koyuyor ya da belirli bir makamda bir türlü iyi ses vermiyor görünebilmektedir.[36]

Bu önceden kestirilemezliği nedeniyledir ki saltananın gelişimi bazen sanatçıların kontrolü dışındaki güçlere atfedilmiştir. Örneğin zaman zaman, makam kaynaklı esrime ile *felek,* yani yıldızlar âlemi arasındaki eski bağlantıdan söz edilmiştir. Bu görüşe göre, burç

35. Es-Sâfi'yle 1984'te yapılan röportajdan.
36. Et-Tennârî'yle 1990'da yapılan söyleşiden.

kuşakları ya da yıldızlar gibi varlıkların belli günlerdeki veya günün farklı saatlerindeki düzenlenişi, icra gününe ve saatine uygun makamı belirlemektedir. Bazı kaynaklar, yıldızlar âlemiyle müzik arasındaki eski bağıntının birkaç kuşak öncesine kadar geçerliğini koruduğunu gösterir.[37] Bazı yaşlı müzisyenler, XX. yüzyıl başlarındaki icracıların makam-zaman bağlantılarından haberdar olduğunu ve bazılarının da bu bağlantıya saygı gösterdiğini anımsar. Et-Tennârî, örneğin Şeyh Ali Derviş ve Omar el-Batş gibi Halepli ünlü müzisyen ve bestecilerin makamları icra etmek için kozmolojik açıdan uygun zamanları nasıl tayin edeceklerini ve dolayısıyla her bir makamın saltana potansiyelinden faydalanma imkânını nasıl bulacaklarını bildiğini anlatır.[38] Yazarlar ise ezanın belli günlere ya da günün belli saatlerine uyan makamlarda okunması uygulamasından bahsederler. Örneğin, ezan ve müezzinler üzerine bir kitapta XX. yüzyılın başlarına doğru Kahire Hüseynî Camisi'ndeki müezzinlerin özel bir makam sırası izlediklerini okuruz:

> Cumartesi gününün makamı uşşak, pazar günününki hicazdı. Ayın ilk pazartesi günü segâh, ikinci pazartesi bayâtî, üçüncü pazartesi hicaz, dördüncü ya da beşinci pazartesi günü ise makam çargâh üzerinde şuri [veya çargâh ve şuri] olurdu. Salının makamı segâh, çarşambanınki çargâh, perşembeninki rast ve cumanınki de bayâtî idi. (El-Said 1970a: s. 113)

Müzik yapmak için gerekli kozmolojik koşullar özellikle "eski günler"den söz ederken, uygulamaya yönelik müzik terimleriyle tarif edilir. Suriyeli Fahrî el-Barûdî gibi bazı XX. yüzyıl başı âlim ve müzisyen hamilerinin muhafaza ettiği kozmoloji el kitapları ve eserlerine atıfta bulunan (Küçük) Muhammed el-Akkad, her biri rast gamının bir notasına karşılık gelen yedi yıldız bulunduğunu anlatır. Et-Tennârî, gezegenlerin, her biri yedi notalı temel bir gamın –ki bu temel gam rast makamının gamıdır– farklı bir basamağına dayandırılmış yedi ana makama karşılık geldiği inanışından söz eder. İcra sırasında etkisi altında olduğumuz yıldıza karşılık gelen makamdaki

37. Müzik ile yıldızlar âlemini birbiriyle ilişkilendiren ortaçağ sonrası Arap eserleri hakkında bir inceleme için bkz. Shiloah 1979.
38. Et-Tennârî bu müzisyenlerden bazılarını şahsen tanımaktadır.

saltanaya, o yıldızın etkisinin doğrudan bilincinde bile değilken, yatkın hale geliriz. Et-Tennârî durumu şöyle betimler: "Bir makam açma (*niftah nağme*) çabalarımız çoğu zaman pek başarılı olmaz, ama bazen de girişimlerimiz çok az bir çabayla veya hiç çaba göstermeksizin başarılı olur."[39] Burada ilgi çekici olan, bilinmezi açığa vurma veya gelecekten haber alma ya da verme işinden söz ederken de kullanılan "açma" kavramıdır. Müzisyenler bir makamı açtıklarında veya makam onlara açık hale geldiğinde, bir tecelli hali ya da makamsal tecelli başlamış demektir. El-Akkad bu konuda şöyle der: "O sırada tecelli eden yıldızın makamını icra ediyorsanız, elde ettiğiniz saltana yirmi kat güçlü olur."[40] Benzer şekilde Sabah Fahrî de, "eskilerin" (*el-akdemîn*) yedi tane "ana makam" olduğuna ve haftanın her gününün kozmolojik olarak belirli bir makama uygun geldiğine inandıklarını belirtir, "örneğin bugün perşembeyse bu makam olacak, cumartesiyse şu makam olacak gibi."[41]

Abduh el-Hâmûlî gibi ünlü şarkıcılarla çalışan büyükbabasının ve başkalarının makam-zaman bağlantısına gösterdiği saygının makam kaynaklı esrimeye erişme imkânlarını artırdığını iddia eden el-Akkad, bu eski sanatçıların izlediği kozmoloji temelli belli bir stratejiyi tarif etmiştir. El-Akkad'a göre bu sanatçılar, belli bir "kozmik tarama" biçimi ya da makamsal deneme-yanılma stratejisi kullanmıştır. Strateji şöyledir: Şarkıcı icra hadisesine eşlikçilerinin icrasını uzunca bir süre dinleyerek başlar; eşlikçiler ise bu sırada hangi makamın "tecelli ettiğini", diğer bir deyişle hangi yıldızın etkili olduğunu bulmak için çeşitli makamlar üzerinde gezinirler. Bazen de müzisyenler, hicaz makamının geniş gamının bütün temel makam ların özünü ya da nüvesini kapsadığı varsayıldığından, kanunu başlangıçta bu makama akort ederler.[42] Bir makamsal düzenlenişin o anda esrime yaratabilir olduğu kanıtlanana kadar hicaz gamı boyunca bir bakıma doğaçlama bir tarzda çalarlar. Etkisi kanıtlanan ma-

39. 1990'da yapılan aynı söyleşiden.
40. Bu alıntı el-Akkad'la 1984'te yapılan röportajdandır.
41. Fahrî'yle 1990'da yapılan röportajdan.
42. Burada muhtemelen gamı oluşturan çeşitli aralık kümelerine gönderme yapılmaktadır. Makam teorisinde bu kümeler genellikle belirli makamsal özleri içeren tetrakordlar biçimindedir ve basit makamların temeli vazifesi görebilirler. Örnek için bkz. el-Hilû 1961: s. 80-86. Ayrıca bkz. 4. bölüm, dipnot 47.

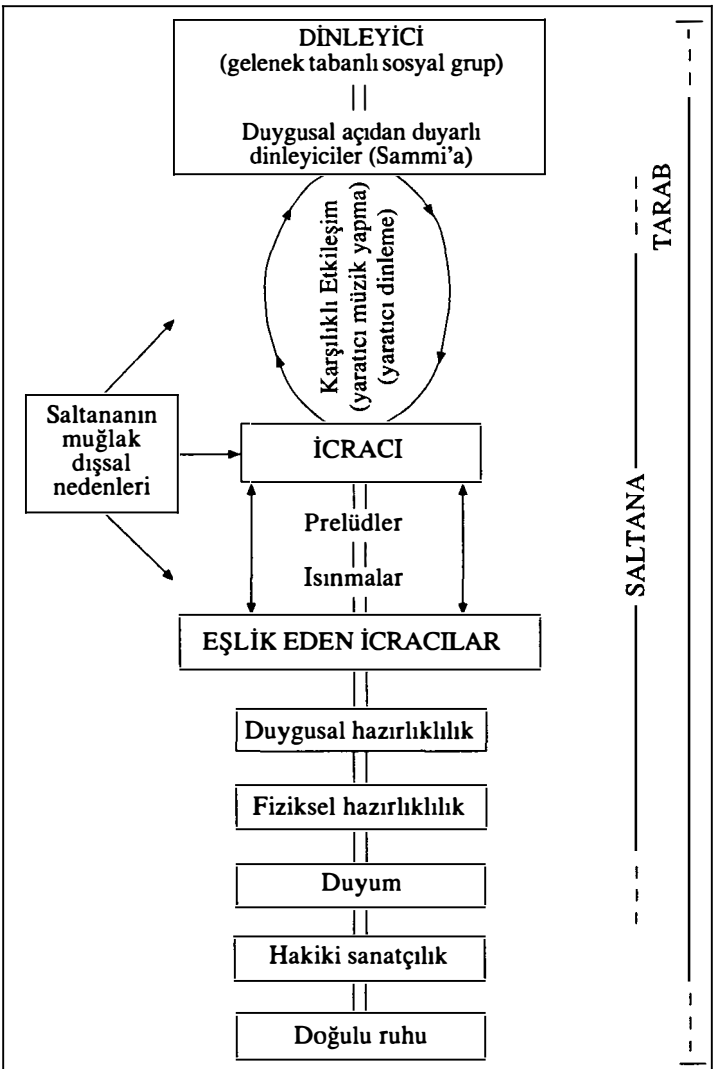
makamsal düzenleniş, takip eden vaslanın makamı olur. Halepli et-Tennârî de benzer bir uygulama anımsar. Daha yakın tarihli bu uygulamada "doğru makam tutunana kadar" (*hatta'n-nağme ti'lak*) farklı makamlar çalınmaktadır.[43]

Günümüz pratiğinde yıldızlar âlemi paradigması çekiciliğini şüphesiz kaybetmiştir. Bunun nedenlerinden biri, makamsal tutarlılığı, doğaçlama kaynaklı kendiliğindenliği ve esrimenin bir anda başlatılmasını vurgulayan türlerin öneminin azalmış olmasıdır. Dinleyicilerin beğenilerindeki çeşitliliğin artması da aynı şekilde önemli bir etkendir. Kozmolojik düşüncenin toptan zayıflamasından ve Batının müzik değerlerinin, beste tekniklerinin ve eğitim yaklaşımlarının gelişinden ise söz etmeye bile gerek yok. Sabah Fahrî kendi kuşağının makam seçimdeki kozmolojik kuralları terk etme nedeninin sanatsal yetersizlik ya da makamsal tutarlılık içinde çalamamak olmadığını belirtir:

> Akşamın erken saatlerinden ertesi günün sabahına kadar bütün gece boyunca örneğin edvar, kaside, mavval ve kudûd söyleyebilirim ve hepsi de rast makamında olabilir. Ama bu [kozmolojik] uygulamayı değiştirdim, çünkü ben saatleri ve göksel seyirleri (*medâric*) bilecek, talih saatini, talihsizlik saatini (*es-sâ'atu'n-nahse*) gözleyecek ve sonra da bunlara göre doğru makamı seçecek bir gökbilimci (*âlim felek*) değilim.[44]

Fahrî, icranın ilk makamını belirlemek için topluluk üyelerinin bazen kanun çalan sanatçıya hangi makama akort yaptığını sorduklarından ve bu makamda birkaç tema çalmasını istediklerinden söz eder. Eğer bu makam, diyelim ki rast olsun, esrime açısından etkili (*nağme musaltine*) bulunursa kabul edilir ve repertuvar buna göre seçilir. Bazen de herhangi bir makamda söylemeye başladıktan sonra Fahrî, hangisinin hakikaten baskın (*musaytire*) ve dolayısıyla o anda şarkı söylemek için uygun olduğunu anlamak için çeşitli makamları kısaca ziyaret ederek kendi makam taramasını yapar. Bununla birlikte, Suriyeli şarkıcı yaklaşımını bir uzlaşma olarak betimler. Bu uzlaşma, icra sırasında hangisi olursa olsun saltana yara-

43. Et-Tennârî'yle 1990'da yapılan söyleşiden.
44. Fahrî'yle 1990'da yapılan röportajdan.



Şekil 5.1 Bir esrime modeli

tıyor görünen makamı kabullenmek ile çeşitlilik yaratarak ve günümüz hafla izleyicisinin ilgisinin devamını sağlamak için icra boyunca makam değiştirme gerekliliğini yerine getirmek arasındadır:

> Seyirciye farklı çiçeklerden derlenmiş bir buket veririm. Sıkılmasın diye dinleyiciyi bahçede bir çiçekten diğerine götürürüm, çünkü insanlar sıkılmaya meyillidir. Allah dört mevsimi, gündüzle geceyi, farklı renkleri ve yiyecekleri onlar için yarattı. Bu yüzden ben de onlara farklı tarzlarda müzikler sunarım.[45]

D. SALTANALI MÜZİK

Kuvvetli bir şekilde hissedilmesine rağmen saltananın müzikal tezahürlerini kesin olarak belirlemek ya da açık ve anlaşılır biçimde ifade etmek zordur. Çoğu durumda bunlar icracıların kullandığı dilde saklıdır. Esrime dolu bir eseri ya da icrayı tarif etmek için sık sık, "saltanat sahibi" anlamına gelen "*fîhâ saltana*" terimi kullanılır. Ayrıca bu tezahürler toniklik, cümleleme, kadanslama ve modülasyon gibi parametrelerle ilgili yaklaşımları tarif ederken de dolaylı olarak kabul edilirler. Sonuç olarak, müzik olarak saltananın incelenmesi, esrime açısından etkililik düzeylerinin farklılık gösterdiği bilinen bireysel müzik icralarını karşılaştırarak okumayı amaçlayan karşılaştırmalı bir metodoloji gerektiriyor görünmektedir. Ama o zaman bile bu yaklaşım, üslup ve duygu açısından ortak bir estetik zemini paylaşmayan icralar seçmeyi zorunlu kılmaktadır. Üstelik seçilen icralar bağlamsallaştırılmahdır da; daha açık ifade edersek, müziğin icracılar tarafından hissedilen duygu yoğunluğu yaratma niteliği ile yapısı arasındaki ilişki açısından ve kendi icra ortamının ışığında incelenmesi gerekir. Aslında, analist kendi içindeki algıları ve dışarıdaki müzikal sentaksı incelemelidir. Doğal olarak böyle bir çaba gerçek icraların, özellikle yakından incelenebilip, derinlemesine hissedilebilen icraların incelenmesini gerektirir.

45. 1990'daki röportajda geçen bu açıklamada "tarzlar" kavramı *elvan* sözcüğüyle ifade edilmiştir. Bu sözcüğün tekili olan *levn*, renk anlamına gelmekle birlikte bir müzikal tarza ya da üslupsal "nitelik"e de işaret eder. Bu kullanım hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy 1981: s. 14-15.

İşte bu yüzden ben de kendi icralarıma baktım ve son yirmi yıl içinde üç farklı yerde icra ettiğim, hepsi sabâ makamından üç ney taksimine ilişkin eleştirel değerlendirmelerde bulundum.[46] Bu icralardan bir tanesi Birleşik Devletler'in batı sahilinde çoğunluğu Arap olmayan seyirciler karşısında gerçekleşti. İcra sırasında dinleyiciler dikkatli, fakat aynı zamanda resmi ve mesafeli görünüyordu. Birlikte çaldığım topluluk içinde hafif entonasyon farklılıkları sezdim. Üstelik, topluluğun esasen telli çalgılarla verdiği dem sesi biraz fazla uzun fasılalı ve sıkıntı verici görünüyordu. Çeşitli nedenlerden dolayı icramda birazcık saltana ya var, ya yok gibiydi. İcram doğru aralıklar ve kabul edilebilir bir genel makam yapısı sergilediği halde ve araya giren birkaç duraklamaya rağmen, ezgisel cümleler birbirinden ayrılmamıştı ve bestenin genel seyri son derece biçimsiz görünüyordu. Dahası, sabâ makamının ana tonal merkezleri üzerinde sadece üstünkörü bir vurgu vardı. En az bunun kadar önemli diğer bir husus ise kaflâtın genellikle baştan savma olması, hatta bazen hiç bulunmamasıydı.

Bu icralardan ikincisi Birleşik Devletler'de çoğunluğu Araplardan oluşan daha az dikkatli bir seyirci karşısında yaklaşık altı çalgıcıdan oluşan bir topluluk ve bir solist şarkıcı tarafından gerçekleştirilen uzun bir icra içindeki kısa, birkaç dakikalık bir interlüddü. Heterojen hafla dinleyicileri arasında, konuşan, sosyalleşen, yiyen, içen çoğunluğun gölgede bıraktığı birkaç sammi' de vardı. İcraya yüksek ses amplifikasyonu damgasını vuruyordu. Burada yaptığım doğaçlamanın vasat bir esrime uyandırma niteliğine sahip olduğunu hissettim. Kayda değer bir çeviklik ve doğrulukla çaldığımı hatırlıyorum; bunun nedeni kısmen, solomdan önce saatlerce süren icranın sağladığı yüksek hazırlık düzeyiydi. Aynı zamanda müzik bir hayli sıradan bir nitelik sergiliyordu. Ezgisel dizilim tipikti ve kaflât genellikle girift, fakat aynı zamanda son derece standartlaştırılmıştı. Müzik, dinleyicilerin ve müzisyen arkadaşların o anki duygusal katkılarından çok, kendi ataletiyle hareket ediyor gibiydi. Hepsi

46. Bu analizlerde icralarının çeşitli kasetleri arasından seçilen ses kayıtları kullanılmıştır. İlk icra 1980 civarında, ikincisi 1980'lerin başında, üçüncüsü de 1980'lerin ortasında gerçekleşmiştir. Bu örneklerin benzer bir analizi Racy 1991b: s. 19-21'de bulunmaktadır.

de sabâ makamının özelikleri olan birkaç temel arıza nota çalmama ve modülasyon işaretleri vermeme rağmen taksim hızla yüksek perdelere hareket edip sonunda tonik üzerinde kalarak olağanüstü bir tempoda gelişmiş görünüyordu.

Üçüncü icranın hem teknik açıdan mükemmel, hem de hayli esrime uyandırıcı olduğunu düşünüyorum. Sabâ makamındaki bu ney taksimi Beyrut'ta, aralarında konservatuvar öğretmenlerinin ve Lübnan radyosunda çalışan çalgıcıların da bulunduğu bazı tanınmış sanatçıların ve bir grup genç tarab hayranının katıldığı bir müzik celsesinde icra edilmişti. İki saat boyunca aralıklarla devam eden ve bu süre içinde yiyecek ve içeceklerin tüketilip samimi bir sosyalleşmenin çoktan yerini aldığı bir grup icrasının ardından, çoğu beni şahsen tanıyan dinleyicilerin nazik, fakat ısrarlı dil dökmeleriyle soloma başladım. Birkaç tecrübeli sanatçının muhasebesini ve genç tarab tutkunlarının güçlü katkısını da yansıtan taksim, ayırt edici üslup özellikleri sergiliyordu. Yapısal olarak, ayrı ayrı biçimlendirilmiş vinyetlerden, dikkatlice planlanmış ve zamanlanmış duraklamalarla birbirinden ayrılmış makamsal ya da tematik birimlerden oluşuyordu. Baştan sona orta hızda bir tempoyu ve telaşsız bir ezgisel hareketi sürdüren icra, sabâ makamını hem veciz hem de vurgulu bir biçimde tesis etti. Arıza notalar dinleyiciler tarafından fark edilip alkışlanmakla birlikte, sabâ duygusunu sürdürmek için gereken ton ve aralık uyumunu sağlamak adına ihtiyatla kullanıldı. Üç basamak aşağıdaki acemaşirana ve sonra da tonik üzerindeki kürdîye yapılan modülasyonlar sabâ taksimde tipik olduğu halde dinleyicileri olumlu anlamda şaşırtmış görünüyordu. Bu arada kaflât şüpheye yer bırakmıyor, fakat sık sık ince ipuçları ve imalar biçimini alıyordu. Son olarak, her bir tematik birim, müzikal mikro-hadise ve arasöz, hepsi de, yaşadıkları esrimenin etkisiyle ve bazıları da analitik bir zihin yapısıyla hareket eden dinleyicilerin katkılarını yansıtıyordu.

Sonuç olarak, incelenen örneklerin seçimi ve analiz ediliş şekilleri kaçınılmaz biçimde özneldir. Bağlam, esrime ve müzikal yapı arasında kurabileceğimiz bağıntılar da yoruma son derece açıktır. Aslında, saltana seyirciyle de, seyircisiz de gerçekleşebilmektedir

ve dahası, müzikal töz ile esrime içeriği arasındaki ilişki basit ya da kolay anlaşılır olmaktan uzaktır.

E. SALTANA BOZUCULAR

Saltana hali esasen kısa ömürlü ve çok hassastır. Bir müzik parçası ya da akşam icrası boyunca doğal seyrini tamamladıktan sonra yavaş yavaş sona erebilir. Aynı zamanda, saltananın gelişmesini engelleyebilecek ya da halihazırda oluşmuş saltanayı silip süpürebilecek çok sayıda elverişsiz –sosyal, duygusal ya da müzikal– koşul da söz konusudur. Aşırı yorgunluk, açlık, hastalık ya da sarhoşluğun saltanaya giden yolu kapatması mümkündür. Duygusal stresin de benzer bir etkisi olabilir. Müzisyenler, örneğin gece kulübünde çalmadan hemen önce yaşanan bir aile kavgası, araba kazası ya da müzisyenler arasındaki bir gerilimin olumsuz etkisinden söz ederler. Saltananın bulunmayışını kusurlu bir ses sistemine, sammi'anın olmamasına ya da küçük bir celsede birkaç "uyumsuz" kişinin bulunmasına da bağlayabilirler. Dinleyicinin katılım göstermemesi ya da aşırı, yapmacık ya da müzikal açıdan yersiz sözel ve bedensel hareketler sergilemesi, yaratıcılık halinin yavaş yavaş ortadan kalkmasına neden olabilmekte ya da oluşmasını doğrudan doğruya imkânsız hale getirebilmektedir. Benzer şekilde, usulsüzce seslendirilen nidalar, ki bunlar genellikle dinleyicinin bilgisizliğini ele verir, icracıyı esinlendirmekte başarısız olabilmektedir. Örneğin bir solist sanatçı iyi bir icra çıkaramamasının nedenini "atmosfer uygun değil" (*mâfiş cevv*) gibi ifadelerle gayet iyi açıklayabilir.

Müzikle ilişkili saltana bozucuların sayısı pek çoktur. Çalarken çok fazla ton değiştirmek ve icranın ortasında yeniden akort yapmak, önceden kurulmuş bir makamsal esrime duygusunu dağıtabilir ve icrada bulunan sanatçının makamın başlangıçtaki esrime enerjisini tekrar en baştan üretmesini gerektirebilir, ki bu her zaman başarıyla sonuçlanan bir çaba değildir. Simon Shaheen, bir ut taksiminde yanlış bir notanın ya da akordu azıcık bozulmuş bi telin de yoğun bir saltana duygusunu silip atabileceğini söyler. Makamsal

esrimenin barınamayacağı zeminler şunları içerir: Arızaların abartılı şekilde kullanılması; makamın temel notalarına yetersiz vurgu yapılması; başka makamlara ani geçişler yapılması; aşırı tekrar ya da makamın gelişimindeki yavaşlık; örneğin kanun üzerindeki mandal sayısının yetersizliğinden kaynaklanan, kötü entonasyon; vurmalı çalgıların aşırı kullanımı; ve ölçü vurgularına aşırı bağlılık. Bir yapıtı aniden başka bir tona taşımanın [göçürme] da son derece kulak tırmalayıcı olduğu bilinmektedir. Bazen vokalist için rahat bir tessitura bulma ihtiyacından kaynaklanan ton değiştirme, çoğu zaman saltananın yeni perdede tekrar tesis edilmesi gerektiği anlamına gelir. Hele ki geçiş bir tonikten, onunla pek uyumlu olmayan başka bir toniğe, ki çoğunlukla bu bitişiğindeki notadır, yapılmışsa bu işlem kesinlikle sorun yaratır.

Kayıt sırasında bu tür olumsuz koşullarla çok sık karşılaşılır. Kaydın teknik gereklilikleri, bütünüyle kayıt yapmaya yönelik bir ortam, kayıtların sınırlı süresi ve müziği endüstrinin ticari hedefleri doğrultusunda çabucak piyasaya çıkarma baskısı, makam kaynaklı esrimenin gelişimini ve sürdürülmesini engelleyebilmektedir. Eski plak sanatçıları çareyi saltana başlatıcı çeşitli stratejiler uygulamakta bulmuş görünüyor. Büyük tarab sanatçılarıyla kayıt yapmış olan (Küçük) Muhammed el-Akkad, bilhassa 1940'lardaki stüdyoların engelleyici atmosferini ve müzisyenlerin solist plak sanatçısını esinlendirme girişimlerini şöyle anımsıyor:

> Stüdyoda Abdülvehhâb ya da Salih Abdülhay bize "Peygamber aşkına [icranın yapılacağı] makamdan bir şey söylemeye [icra etmeye] başlayın" derdi. Böylece, kanunda ben, baş kemancı ve neyzen, şarkıcı saltanayı elde edene dek makamdan küçük parçalar "tıngırdatır"dık.[47]

Modern stüdyolar, uygun dem sesleri, ekolar ve tınılar gibi çeşitli efekt ve sesleri hemen o anda yaratarak kayıt sanatçısında güçlü bir saltana hissi üretebilmektedir. Bununla birlikte, bir icrayı parça parça kaydetmek ya da bir besteyi veya bir bestenin parçalarını birkaç kez art arda yeniden kaydetmek zorunda kalmak, fiziksel, duygusal ve müzikal koşullanma yoluyla kademe kademe geliştirilmiş bir

47. El-Akkad'la 1984'te yapılan röportajdan.

makam kaynaklı esrime hissini azaltabilmekte, hatta yok edebilmektedir. Bir doğaçlamanın çok sayıda kaydını "almak" ve sonra da bu doğaçlamanın esrime uyandırma niteliğini korumasını beklemek bir bakıma, bir fıkrayı ardı ardına birkaç kez anlatıp her seferinde de insanlara komik gelmesini beklemeye benzer. El-Akkad, Abdülvehhâb'ın *Ya Vabûr Kullî* adlı şarkısının küçük bir kısmını aslında yaklaşık 125 kez kaydettiğini anlatır. Çünkü, ilk kayıt sırasında saltana halinde olmasına rağmen sesi, istemeden, hoşuna gitmeyen bir etki yaratmıştır. Yorulan ve ilk denemedeki enerjiyi diğerlerinde sergileyemeyen sanatçı en sonunda yine ilk kayıtta karar kılmıştır.[48] Bu ve benzeri olaylar duyum ile teknik mükemmellik, saltanalı kayıt yapma arzusu ile medyanın sanattan çok kendi çıkarlarının gözetilmesi yönündeki talebi arasındaki gerilimlere örnek oluşturmaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, yakın dönemde müzikle ilgili yaşanan gelişmeler, saltananın yaratıcı bir dinamik olarak rolünü azaltmıştır. Önceden bestelenmiş ve baştan sona prova edilmiş eserlerin ağır basması, notasyon kullanımının artması, her bir müzikal bileşenin ayrı kaydedilmesi ve çok kanallı üst üste kayıt yapılması gibi standart stüdyo tekniklerinin yaygınlığı, bu gelişmelerden bazılarıdır. Makamları, duygu yoğunluğu yaratan, belli bir tonalitesi ve belli bir aralık yapısı olan kompleksler olarak kabul etmektense sadece bir gam olarak görmek ve kullanmak yönündeki baskın eğilim de aynı şekilde kısıtlayıcıdır. Saltana, espri konusu bile olmuştur: Başlıca Arap konservatuvarlarından birinde solfej öğretmeni sınav zamanı geldiğinde bir öğrencisinden bir ezgiyi belli bir makamda o an hazırlıksız olarak söylemesini ister. Öğrenci yanıt verir: "Kusura bakmayın, bugün saltanam yok."[49] Bu esprinin doğuşuna belki geleneksel icralara özgü davranışlara yönelik yaygın kinizm ve günümüz müzik pedagojisinde Doğu ve Batı yönelimlerinin birbirine karışmış olması da katkıda bulunmuştur. Fakat hem bir kavram hem de deneyim-

48. Tekrarların sayısının abartılmış olması ihtimal dahilindedir, ama burada anlatılan ikilem kesinlikle gerçektir.

49. George Sawa bunun İskenderiye'deki bir konservatuvarda yaşanan gerçek bir olay olduğunu belirtir. Öğrenci saltanası olmadığını söylediğinde, öğretmen de "O zaman saltanasız söyle," demiştir. (Dr. Sawa'yla yapılan bir söyleşiden).

lenen bir hal olarak saltana, tarab sanatındaki merkezi konumunu her şeye karşın korumayı sürdürmektedir. Müzisyenlerin ve bilgili dinleyicilerin öncelikli ilgisine sahip olan saltana, duygulanımlı tarab üretiminin psikolojik ve estetik zeminini sağlamaktadır.

VI
Şarkı sözleri

Şarkı sözleri, tarab deneyiminin bütününe güçlü bir esrime boyutu katar. Tarab müzisyenleri, söz yazarları, besteciler ve dinleyiciler arasında şarkı sözlerine genellikle *nusûs* (tekil hali *nass*), yani "güfteler" ya da bazen *şiir* denir. Kısaca *kelam,* yani "söz" ya da "sözcükler" veya tam olarak *kelâmul-egânî*, yani "şarkı sözü" ya da "şarkı sözcükleri" de denmektedir. Bu kullanım "şarkı sözü"nü hem formel klasik şiirden hem de gündelik konuşmadan ayırır. Sözleri yazan, ya da jargona göre, "yapan" (*ya'mel*) kişiyle, yani *muellif*le özdeşleştirilen şarkı sözleri, kendine özgü üslupsal ve estetik özelliklere ve duygusal etkililiklere sahip bir sözel tür oluşturur.

Tarab şarkı sözleri toplumsal, politik, dini, felsefi vb konularla ilgili olabilir. Ancak en yaygın ve esrimeye en çok yönelen güfteler aşkı konu alanlardır. Arap edebiyatı tarihinde seküler aşk, *gazel* yani "aşk şiiri" olarak bilinen başlıca bir şiir türüne zemin sağlamış ve Lois A. Giffin'in (1971) gösterdiği gibi, konuyla ilgili kayda değer sayıda teorik esere ve adaba esin kaynağı olmuştur. İslamiyet öncesi ve ortaçağ, örneğin Ümeyye ve Abbasi devri klasik şiiri, modern lirik anlatıma hem dil hem de tema açısından katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, şarkı sözlerinin anlatım tarzlarının en doğrudan türetildiği yer, XIII. yüzyıl içinde ve sonrasında gelişmiş olan tasavvuf kaynaklı şiir gibi görünmektedir. Tarab güfteleri, mistik ve seküler dünyalar arasındaki tarihsel ve sanatsal çapraz geçişleri bazı açılardan açıkça göstermektedir. Ayrıca, modern incelemeler bu güftelerin yaygın şekilde paylaşılan bir Yakındoğu üslubunun Arapçadaki varyantları olduğunu öne sürmektedir.[1] Mağribi İspanyası, Kuzey Afrika, Mısır ve Doğu Akdeniz dünyasının edebi ve ruhani kültürlerinde kökleşmiş olan tarab şarkı sözleri, daha eski olan Fars-Osmanlı gazelleriyle çarpıcı benzerlikler sergilemektedir. Osmanlı gazel şiiri üzerine yaptığı incelemede Walter Andrews (1985), Arapça şarkı sözlerinde de yaygın olan çeşitli tipik tematik motifleri ve politik ve ruhani dünya görüşlerini göz önüne sermiştir. Dahası, mevcut Arapça kaynaklar, örneğin Mısırlı Şiha-beddin'in derlediği XIX. yüzyıl seçme yazılar kitabı ve daha yakın tarihli başka derlemeler,[2] güfte pratiğinin yüksek düzeyde bir tarihsel

1. Bkz. Nicholson 1921, Schimmel 1975, Husayn 1964 ve Andrews 1985 içinde edebiyat konusunun ele alındığı bölümler.

2. Özellikle fonograf kaydının yaygınlaşması ve müzikle ilgilenen büyük bir kitlenin doğuşuyla beraber, XX. yüzyılın başlarından itibaren bu türden çok sayıda derleme ortaya çıkmıştır. Birçoğu, şarkıların alındığı plak kayıtlarını doğrudan referans gösterir. Bu kaynakların en eski tarihlilerinden bazıları şunlardır: El-Hulâî 1904 dolayları; der. Âşûr, Hicri 1340; der. el-Bulâkî 1927; ve der. Atiye, tarihsiz. Sonuncusu, kadınların söylediği şarkıları ele alır ve "Cinsilatif Şarkıları" anlamına gelen *Megâni'l-cinsi'l-latif* adını taşır. Daha yakın on yıllarda özellikle Suriye ve Mısır'da bu türden düzinelerce derleme yayımlanmıştır. Bunlardan kimi muvaşşah ve edvar güftelerini, kimi ise Ümmü Gülsüm, Abdülvehhâb gibi ünlü tarab sanatçılarının okuduğu şarkıların güftelerini içermektedir.

süreklilik sergilediğini göstermektedir. Gerçekten de şarkı sözlerinin genel üslubu ve tematik yönelimi tarab anlatımının en istikrarlı veçheleri arasındadır.

Tarab şarkı sözleri, kendi edebi ve tarihsel bütünlüğü ve içsel çeşitliliğiyle kendi başına bir repertuvar olarak görülebilir. Modern güfteler arasında, örneğin her ikisi de Mısır'da yaşamış olan İbnünnebîh el-Masrî (ölümü 1222) ve İbnülferîd (1181 dolayları-1235) gibi ortaçağ tasavvuf şairlerinin klasik Arapçayla yazılmış şiirleri ve klasik Arapçayla yazılmış, fakat sonra halk diline çevrilmiş şiirler –muvaşşah güfteleri bunlara örnektir– de bulunmaktadır. Bu tür muvaşşah güftelerinin arasına genellikle konuşma dilinden sözcükler serpiştirilmiştir. Sadece İbn Abdirabbih (860-940), İbn Senâülmülk (1155-1211) ve Lisaneddin el-Hatib gibi birkaç eski şairin yazmış olduğu birkaç klasik güfte ve onları örnek alan modern güfteler bu uygulamanın dışında tutulmuştur. Şarkı sözleri, sözdağarı ve telaffuz şekilleri açısından klasikliğe meyleden bir konuşma diliyle yazılmış çok sayıda güfte de içermektedir. Mısır devri ve ugniyesi ya da modern tarab şarkıları gibi başlıca vokal türlerde bu üsluplaştırılmış güfte yöneliminin örnekleri bulunabilir. Günümüzde kullanılmakta olan güfteler arasında hem çağdaş olanlar hem de modern öncesi şairler tarafından yazılmış olanlar vardır; muvaşşahlar ise genellikle anonimdir. Bu arada, anonim muvaşşah güftelerinden pek çoğu eski derleme kitaplarında yer almaktadır. Kendisi de bir şarkı sözü yazarı olan Şihabeddin'in derlemiş olduğu kitap örneğin bunlardan biridir. Ahmed Şevki ve Ahmed Rami gibi ünlü XX. yüzyıl şairleri çok sayıda güfte yazmıştır.

B. AŞKLA İLGİLİ İÇERİK

Aşk şiiri şeklindeki tarab şarkı sözleri belli ortak özelliklere sahiptir. Genel olarak söylenecek olursa, son derece üsluplaştırılmış ya da basmakalıptırlar, bu yüzden aşk temasını standartlaşmış ifadeler, imgeler ve anıştırmalar vasıtasıyla sunarlar. Ayrıca şair, aşk deneyimini naklederken ya da sevgiliyi ve ortamı anlatırken kural olarak

âşığın ağzından konuşur. Tasavvuf şiirinde Allah'ın bir metaforu olarak görülebilen sevgiliden ise hemen her zaman eril ya da esasen cinsiyetsiz olarak bahsedilir. Sevgiliye yine nötr ya da soyut bir dişil formda hitap edilen istisnalar da vardır. Ancak her iki durumda da güfteler erkek şarkıcılar tarafından da, kadın şarkıcılar tarafından da söylenebilir. Benzer şekilde, tasavvuf geleneğinde İlahi deneyimi arayan kişiyi simgeleyen âşık ve diğer ilgili figürler de genellikle eril formdadır. Bu yüzden, aşk konusunu genel ya da simgesel terimlerle anlatan bu güfteler gerçek anlamlarıyla anlaşılmamalıdır. Aşağıdaki tartışmalarda, çeşitli şiirsel figürlere yapılan göndermeler, şarkı sözlerinde aksi belirtilmediği sürece eril formu korumaktadır.

Çeşitlilik açısından, edebi malzeme birbiriyle örtüşen en az iki ana üslupsal bileşen içerir: 1) Osmanlı gazel geleneğinin geneliyle belirgin tematik bağlantılar sergileyen ve bir dereceye kadar Kahire'de ve diğer komşu kentlerde de bulunabilmekle beraber Suriye'ye, özellikle de Halep'e özgü olan muvaşşah kaynaklı yönelim ve 2) gayet yaygın ve bütün Arap dünyasında etkili olan Mısır kaynaklı yönelim. Bu iki yönelim aşağıda tartışılmıştır.

Aşk, doğa, eğlence ve sarhoşluk

Muvaşşahât güftelerini tipik olarak, onunla ilişkili olan kudûd güftelerini ise büyük ölçüde kapsayan ilk yönelim, renkli imgelerin ve belirli bir *joie de vivre*'in [yaşama sevinci] hâkim olduğu, belirgin bir ambiyansı yansıtır. Bu yönelimde güfteler âşığa ve sevgiliye geniş yer verir, fakat sevgilinin ve başka âşıkların da aralarında bulunabildiği yakın dostların eğlence toplantılarından da sıkça söz eder. Şarapla ilgili ifadeler, ki tasavvuf şiirinde mistik dönüşümün metaforlarıdır, genellikle yaygındır. İçki içilen ortam bir *han,* yani meyhane ya da şarap evi olarak resmedilebilir. *Sâki*ye yani "şarap dağıtan kişi"ye anıştırmalar yapılır ve bazı durumlarda sevgili, *nudmâ*na yani "içki arkadaşları"na hizmet eden sâki olarak betimlenebilir. *Kâs* ya da *ke's,* yani kâse; *akdâh* yani "kadehler"; *sakânî* yani "bana içecek (şarap) verdi"; ve *imlâlî* yani "doldur (kadehi) benim

için" gibi ifadeler tipiktir. Sarhoşluk, âşıklık durumunun bir tamamlayıcısı olarak ortaya çıkar. Müzikli eğlencelere ve tarab deneyimine yönelik anıştırmalar yaygındır.

Pastoral manzarayla çokça meşgul olunduğu da gayet açıktır. Âşıklar toplantısı aslında çoğu zaman bir *ravz*da yani zengin bir bahçede düzenlenen bir eğlence olarak betimlenir. Gölge veren ağaçlardan ve çiçeklerden, örneğin *verd* yani "güller"den söz edilir. Sevgilinin güzelliği doğayla bağlantılar kurularak betimlenir. Şair-âşık, sevgilinin endamını ya da boyunu posunu (*kavvâm*) ve tek tek sayarsak, göz, yanak, saç, bel gibi yerlerini standart bir doğa imgeleri grubu kullanarak tasvir eder. Sevgili çoğu kez bir ceylan (*gazel, dabî, rîm*) olarak betimlenir. Zarafetle kıvrılan bedeni ince bir dala (*gusn*) ya da bir söğüt dalına (*gusaynul-bân*), al yanakları güllere benzetilebilir.

Son olarak güfteler âşık ya da âşıkların kederini anlatır. Âşık olma sürecini genellikle, örneğin sevgilinin gözleri güçlü oklarını olası âşığa fırlattığında meydana gelen köklü bir dönüşüm olarak betimler. *Sâdanî*, "avladı beni"; *ramânî bi-sehmi havâhu* "aşkının oklarıyla vurdu beni"; ve *sabânî*, "büyüledi beni" ya da "vuruldum" gibi ifadeler tipiktir. Bu arada âşık, entrikacı kiniklerden ve sevgiliyi ondan uzaklaştırma girişimlerinden bahsedip sevgilinin ilgisini kazanma dileğini ifade edebilir. Gerçekleşmemiş arzuların verdiği ıstırapları anlatıp, duyduğu o sonsuz arzuyu, sevgiliyle birleşme (*vasl* veya *visâl*) arzusunu da tarif edebilir.

Aşağıdaki temsil edici örneklerin çoğu tanınmış şarkılardan alınmıştır. Birbirini takip eden iki (ya da bazı durumlarda üç veya dört kafiyeli) dizeyi genellikle art arda, arasma noktalı virgül koyarak verdim ve kendi yaptığım transliterasyonlar ve yaklaşık çevirilerle sundum. Güfteler ya da bazı durumlarda pasajlar, "yalın" manzum formlarıyla, yani özellikle muvaşşah yorumlarında eklenen terennümler olmaksızın yazılmıştır. Bu örnekler esasen konu içeriğini betimlemeyi amaçlamaktadır ve müzikal yapıyı ve manzum yapısını yansıtmayabilir. Özgün güftelerde olduğu gibi buradaki çevirilerde de âşık ve sevgili hemen her zaman eril formda temsil edilmiş-

tir. Ayrıca, güftelerin formüle uygun olarak hazırlanmış yapısını göstermek için, son derece standartlaştırılmış olan ve bütün repertuvarda sık sık yeniden ortaya çıkıyor görünen bu ifadeleri kendimce seçip italik olarak yazdım. İtalik yazma ve cinsiyet kullanımıyla ilgili bu yaklaşım, bu bölüm içinde yer alan diğer güfte örnekleri için de geçerli.

Aşağıdaki pasaj, muvaşşah türüne özgü kavram, imge ve sözel formların türlü çeşitlerini içermektedir ve Şihabeddin'in XIX. yüzyıl derleme kitabında (1840 dolayları/1892 dolayları: s. 87) yayımlanmıştır. Her dizede üç bölümden oluşan bir cümleleme ve kafiye düzeninin kullanıldığı bu pasaj, sevgilinin güzelliğine ve şarap sunan kişi olarak üstlendiği simgesel role gönderme yapan standart ifadeler içerir:

Zâranî bâhîl-muhayyâ; Yatahâda bil-*cemâl;* Behcetu'n-nuzzâr.
Şuh bakışlı ziyaretime geldi; *Güzellik*le salınarak; Bakanların gözlerine neşe verdi.

Ve-*jalâ ke'se*l-*muhayyâ*; Ve-*ranâ* yahki'l-*gazâl;* Ve aleynâ jâr.
Can kâsesini has eyledi; bir *ceylan* gibi *bakarak*; Bize haksızlık etti.

Tanınmış bir muvaşşah güftesinde, âşığın sürekli ceylan olarak anılan sevgiliye olan özleminden sık sık bahsedildiğini ve kiniklerin ya da ara bozucuların kötü etkilerine anıştırma yapıldığını görürüz. Aşağıdaki, bu beş beyitlik şiirin açılış beytidir.[3]

Ya *gazâlî*, keyfe *annî eb'adûk;* Şattatû şemlî ve *hecrî* 'avvedûk.
Ey *ceylanım seni benden* nasıl *uzaklaştırdılar*; Bizi ayırdılar ve seni *benden vazgeçmeye* alıştırdılar.

Ba'd *viddî* tûl *saddi* 'allamûk; Leytehum ya *munyatî* lem ya'rifuk.

3. El-Hilû 1965: s. 135.

Ben seni *sevdim* diye, *bana yüz çevirmeni* öğrettiler; Keşke, ah, *benim arzum* (*sevgilim*), seni hiç bilmeseydiler.

Sarhoşluktan ve içenlerin ya da âşıkların arkadaşlığından söz eden bir güftede şarap teması hâkimdir:[4]

İmlâli l-akdâha sirfan; v'eskinîhâ li's-sabah.
Has şarapla doldur kadehleri; İçeyim sabaha dek.

Şurbuhâ tîhan ve 'ucban; Nuruhâ *kel-fejri lâh.*
Onu içmek yüceltir, gurur verir; *Yükselen güneş gibi parlar* ışığı.

Âhi min *hamrin* kadîmeh; *Şurbuhâ yubrî's-sakîma.*
Ah, ne eski bir *şarap*; *İçince iyileştiriyor hastayı (sevdalıyı).*

Tâliî fihâ sa'îd.
Talihim onunla mutluluktur.

Kullu men kad *hâme tîhan*; Huve *nedîmî lis-sabâh.*
Kim ki *gezinir gururla*; O benim *dostum, sabaha dek.*

Şarap teması, sevgilinin baştan çıkarıcı güzelliği ve bilhassa kiniklerin kınama ya da ayıplamalarının âşığı içine düşürdüğü durum, Mısırlı besteci Muhammed Osman'ın bestelemiş olduğu başka bir muvaşşah güftesinde hep birlikte ortaya çıkıyor.[5]

Malal-kâsât vi-*sakânî*; *Nahîlel-kasri* vel-*kaddi.*
Kâseleri doldurup bana bir içki verdi; *Beli* ve *endamı inceydi.*

Hayâti'r-*rûh* fî lafzuh; *Sabânî lahz*uhu'l-hindî.
O konuşunca *ruh hayat bulur*; *Bakışı* bir hind kılıcı gibi *esir aldı* beni.[6]

4. El-Hilû 1965: s. 84.
5. El-Hilû 1965: s. 31.
6. Arapçada *hindî* sözcüğü ("Hintli" anlamına da gelir) ortaçağda kılıca veya bir tür kılıca verilen addır; *muhanned, hunduvani* ve *seyfi hindi* de denir. Bkz. Lane

Mulîmî lâ tasal 'annî; Ve hallînî *'ahdî*.
Ey, *beni ayıplayanlar*, rahat bırakın beni; Bırakın da *ahdımı* yerine getireyim.

Müziğin ve müzikal esrimenin doğrudan bahsi, içki içilen ve tarab yapılan tipik bir ortamda geçer. Sevgili, şarap dağıtan ve aynı zamanda da müziğiyle eğlendiren kişi olarak tasvir edilir. Bu yüzden âşığı ve arkadaşlarını hem sarhoş eder hem de büyüler. Bu betimleme, Şeyh Seyyid Derviş tarafından müziğe uyarlanmış çok ünlü bir güfteden aktarılmıştır:[7]

Ya *şâdi'*l-elhân: Esmi'nâ; Rennete'l-îdân.
Ey, ezgiler *söyleyen*; Çal da duyalım; Sazların sesini.

Ve *atrib* men fi'l-*hân*; V'*ahsibnâ* min dumni'n-*nudmân*.
Sevindir (esrikleştir) *meyhane*dekileri; Ve bizi de say; *İçen dostlar*dan.

Muvaşşah ile daha konuşma dilinde olan kudûd arasındaki tematik benzerlikler, çok popüler bir kaddm ilk iki beyitinde görülebilir:[8]

Kadduka'l-mayyâs, ya umrî; Ya *gusayn al-bân* kel-yusrî
Salınan endamın, ah sevgilim; *İnce bir söğüt dalı*, banağacı gibi.

İnte *ehle*'n-nâs fî nazarî; Jelle men savvâk ya *bedrî*.
Nazarımda *en güzelsin*; Yücedir seni yaratan, ey benim *bedrim*.

Ene vi-*habîbî* fî *jineyne*; Vil-*verd(i)* mihayyim aleynâ;
*Sevgilim*le ben bir *bahçe*deyiz; *Güller*in gölgesi üstümüzde.

1863/1984, cilt 2: s. 2904.
7. El-Hilû 1965: s. 41.
8. Mahfuz 1964: s. 393

Rûh ya *'azûl* mi havaleynâ; *Hayyarti'l-*'âlem *ya umrî.*
Ey, seni *fitnebaz alaycı* uzak ol bizden; *Sen şaşırttın* herkesi, *ah ömrüm.*

Bahçe, çiçekler, bülbül ve sevgiliye doğrudan anıştırmalar yapan çok ünlü başka bir kaddm açılış beyti aşağıda verilmiştir:[9]

Il-*bülbül* nâgha alâ *gusni' l-full*; Ah ya şakika n-numanî.
Yasemin dalında *bülbül* şakıdı; Ey gelincik çiçeği.

Kasdî *alakî mahbubî*; Beyni'l *yasmîn* vir-*riyhâni.*
Kasdım *sevgilimle buluşmak*; *Yaseminler, reyhanlar* arasında.

Aşk, ıstırap ve beklenen kavuşma

Mısır güftelerinin temsil ettiği yönelim, tipik bazı üslupsal ve anlamsal özellikler sergiler. Bu özellikleri şöyle sıralayabiliriz: a) âşığın kendi duygularının karşısında sevgilinin ve diğer herkesin duygularının betimlenmesi, b) özellikle karşılıksız aşkla bağlantılı belirgin bir ıstırap, c) çeşitli yorum ve açıklamalar vasıtasıyla oluşturulmuş, altta yatan bir aşk senaryosu, d) özellikle XX. yüzyılda ve öncesinde yazılan güftelerde, sevgilinin yüceltilmesi ve siyasi ve dini otorite ve adaletle ilgili imalar e) zekice taşlamalar, çift anlamlı sözcükler ve esprili sözcük oyunları katma eğilimi.

Bu güftelerde sunulan bellibaşlı karakterler şunlardır: 1) (bu yönelimde zaman zaman kadın olabilmekle beraber) esasen erkek olarak hitap edilen sevgili; 2) şairin temsil ettiği âşık, ya da olası âşık; ve 3) âşığm kendi arkadaş çevresi. Bu karakterler doğrudan temsil edilebilir ya da en azından, sayısız varyasyon ve dizilişle yeniden bir araya getirilen aşkla ilişkili çeşitli süslemeler ve motifler aracılığıyla ima edilir. Soyutlanmış biçimi içinde aşk senaryosu genellikle aşağıdaki öğeleri içerir:

9. Mahfuz 1963: s. 292.

Sevgiliye ve niteliklerine yapılan göndermeler genellikle aşk deneyimine zemin hazırlar. Sevgiliye, *el-mahbub* ya da *el-habib* (sevgili) şeklinde tekil olarak veya *el-ehibba* ya da *el-ahbab* (sevgililer) biçiminde çoğul olarak hitap edilebilir. Ayrıca, *el-esmer* (esmer) ya da *hill* (yâr, dost) gibi cazip nitelikler verilebilir, mükemmel özellikleri olan, (*kâmili' l-evsâf*) karşı konulmaz güzellikte biri olarak betimlenebilir. *El-hilû* ya da *el-jemil* (her ikisi de güzel anlamına gelir) denebilir, *ferîdi' l-mehâsin* (eşsiz güzellikte olan) ya da *melîki' l-husn* (güzellik kralı) olduğu söylenerek övülebilir veya *sultan jamâlek* (güzelliğin sultanı) gibi görkemli ifadelerle betimlenebilir. *Bedr* ya da *bedre' t-tim* (her ikisi de dolunay demektir) gibi güzellik metaforları kullanılabilir. Sevgilinin kişisel özellikleriyle ilgili –örneğin *tab' uhu' d-dalâl* (çapkın mizaçlı) gibi– betimlemelere de rastlanır. Sevgiliye, *Sîdî* (Efendim) gibi saygı ifade eden unvanlar da verilebilir.

Özellikle sevgilinin fiziksel özelliklerinden bahsedilirken betimlemeler daha ayrıntılı olabilir. Güftelerde, *melîhi' l-kavvâm* (güzel endamlı), *gusnun yetamâyel* (zarafetle salman ince dal) ya da *gusni' l-bân* (söğüt dalı) gibi ifadeler geçer. Daha ayrıntılı fiziksel özelliklere de odaklanabilirler. Örneğin *verdü' l-hudûd* (yanakların gülü) kavramı, sevgilinin yanaklarının güzel allığına yapılan bir anıştırmadır ve çoğu zaman *el-hâcib* (kaş), *el-cefn* (gözkapağı), *rimşil-'uyûn* (kirpik) ve *eş-şefâyif* (dudaklar) gibi kilit öneme sahip fiziksel özelliklere yapılan göndermelerle birleştirilir. Bununla birlikte, sevgilinin gözüne ya da gözlerine özel bir ilgi gösterilir ve bazen *il-uyûni' s-sûd* (kara gözler) olarak tarif edilir.

Bu aşamada senaryo olası âşığı sersemletici ve karşı konulmaz bir güce maruz kalan masum bir seyirci olarak sunar. Bu güç, sevgilinin fiziksel görünümüdür ve genellikle güzellikle ilişkili terimlerle tarif edilir. Güzellik aslında aşk dramını harekete geçiren etkendir.

Sevgilinin güzelliği sıradan bir kişiyi bir âşığa dönüştürür; bu yüzden, gelişmekte olan aşk öyküsündeki ilk adımdır. Bu dönüşümle birlikte "güzel" âşığın zihninde kavramsal olarak "sevgili"ye dönüşür. Aşk duygusunun kendisi, *heva, işk, hubb, garâm, hiyâm* gibi, hepsi de "aşk" olarak ya da belki daha doğrusu "delicesine aşk" olarak çevrilebilecek çeşitli genel kavramlarla temsil edilir. Bu arada âşık kendisinden bahsederken hepsi de "aşka düşmüş" ya da "sevdalı" anlamına gelen, *mugram, mutayyem, velhân* ve *sabb* sözcüklerini kullanır.

Âşık olma süreci âşık tarafından tarif edilir. Çoğunlukla bir ilk karşılaşmadan söz edilir, örneğin *lemmâ şuftuh* (onu gördüğümde) ya da *lemma kâbiltuh* (ona rastladığımda) gibi. Genellikle kazara, kaderin bir oyunu olarak gerçekleşen karşılaşma, etkilenmeye açık âşığı, *şagalnî* (aklımı aldı), *fetanni* (beni cezbetti), *sabanî* (beni büyüledi) ve *şebeknî* (beni karmakarışık etti) ifadelerinin de gösterdiği gibi tamamıyla büyüler. Âşık olmaya ilişkin göndermeler daha dolaylı da olabilir; aşk ateşine istinaden, *lemmâ nikeveyt bin-nar* (ateşine yandığımda) veya *lemmâ biteleyt* (derde düştüğümde) ifadeleri kullanılabilir.

En önemli aşk etkeni, bakışları (*lihâz*) Küpid'in oklarına dönüşüp aşağı vuran sevgilinin gözüdür (*ayn*). Bu yüzden âşık, nasıl âşık olduğunu *Ramânî bi-sehmi'l-'ayn* (gözünün oklarıyla vurdu beni), ünlü bir XIX. yüzyıl devrinin adı olan *aslil garam nazrah* (bir bakışı âşık eder) ve *lahzuh esernâ* (bakışı büyüledi bizi) gibi ifadelerle tarif eder. Bu son ibarede âşığm çoğul olan "biz" ifadesini kullanması tipik bir özelliktir. Bu ifadeyle âşık kendisinden bahsetmenin yanı sıra, ortak bir yazgıyı ya da belki ortak bir arkadaşlık duygusunu paylaşan bireylerden oluşan bir "tür" olarak bütün âşıkları kucaklamaktadır. Âşıklar bir kategori olarak ele alınıp, Ümmü Gülsüm'ün bir şarkısının adında olduğu gibi *ehli'l-heva* yani "aşk insanları" olarak da adlandırılabilir.

Başka etkenler de vardır, ki bunlar arasında en önemlisi ruhtur. Âşık, âşıklık durumunu, *'işikt(i) rûhek* (ruhuna âşık oldum) ve *me-*

lek rûhî (ruhumu esir etti veya ruhuma sahip oldu) gibi ifadelerle açıklar. Diğer bir öğe de âşığın yüreği ya da kalbidir (*fu'âd* veya *kalb*). Aşkla ilgili uyarana (sevgilinin güzelliği) ilk yanıtı o verir ve yüce bir varlık olan ruhun aşka yenik düşmesine neden olur. Bu yüzden âşık kalbine serzenişte bulunabilir ve ondan hem kendi başına hem de âşığın başına dertler açan pervasız bir karaktermiş gibi söz eder. *Ya fu'âdî* (Ah, kalbim) ve *il-fu'ad habbek* (kalbim sana âşık oldu) gibi ifadeler çok yaygındır.

Aşkın nasıl başladığını tarif ettikten sonra âşık kendi durumu üzerine biraz düşünür ve aşkı kaçamayacağı kaderi olarak kabul eder. Artık tamamen dönüşmüş biri olarak yeni rolüne ve yazgısına razı gelmelidir. Bu deneyimden, *nasîbî* (nasibim ya da talihim) ve *kısmitî veyye'l-habib* (sevgiliden yana kısmetim) gibi ifadelerle söz eder. Âşık olmanın göstergeleri olan içsel semptomlardan bile söz edebilir. Örneğin sevgiliye yönelik takıntı ya da kıskançlık *agâr 'aleyk* (kıskanırım ya da esirgerim) ibaresiyle betimlenir.

Sevgilinin davranışı

Aşka tutulmuş olan âşık, sevgilinin tavır ve tutumlarını tarif eder. Sevgili, âşığının durumuna kayıtsız ve hatta durumundan tamamen habersiz olarak gösterilir. Sevgili, *mirtâhi'l-bâl* (zihin rahatlığıyla) gece boyunca tasasız uyur. Sevgilinin görünür ilgisizliğinin nedeni âşığı unutmuş olması da olabilir. Âşık, *nisitnî* (beni unuttun) ve *aftikrek* (seni anarım) ya da *befekker bîk* (seni düşünüyorum) ifadeleriyle iki karşıt durumu yan yana koyabilir. Belli bir siyasi ya da hukuki otoriteyi ima edebilen sevgili karakteri ulaşılamaz ya da âşığın doğrudan yaşantı alanının esasen dışında olarak da gösterilebilir. Bu yüzden sevgili karakteri *tîh* yani "kibir" ya da "kendini beğenmişlik" ve *delâl* yani aristokratik ya da zengin bir yaşam tarzına özgü bir çapkınlık ya da şımarıklık gibi belirgin niteliklere sahiptir.

Bazı örneklerde sevgili düşüncesiz veya acımasız da olabilir. *Zâlim* olarak görülebilir, davranışlarından *zulmi'l-habîb* (sevgili zulmü) olarak söz edilebilir. Ayrıca, yüz çevirdiği ve kendini erişilmez kıldığı için sevgiliye serzenişte bulunulabilir. Bu davranışı,

sadd (ret) ve *hicrân* (ayrılma, ayrılık) gibi kavramlar kullanılarak tarif edilir ve *tikâyidnî leyh?* (neden bana zorluk çıkarıyorsun?), *tihâsimnî* (bana kızgınsın), *annî yimîl* (benden yüz çeviriyor), *tuhjurnî* (sen beni bırak) ve *tigîyb an aynî* (görünmez oldun ya da gözlerim seni görmez oldu) gibi ifadelerle dolaylı olarak gösterilir. Ayrıca, sevgili *vaad*ini (verdiği sözü ya da aşk yeminini) tutmayarak veya sahte *mevâ'id* (sözler ya da randevular) vererek âşığın ıstırabını artırabilir.

Âşığın durumu

Âşığın, sevgilinin acımasızlığı ya da ilgisizliği kadar âşık olmaktan da kaynaklanan sıkıntısı özellikle vurgulanır. Âşığın durumunu niteleyen birbiriyle ilişkili iki tür sıkıntı vardır: duygusal-fiziksel ve sosyal. Her ikisi de, imalar içeren çeşitli deyiş ve tabirlerle tarif edilir.

Duygusal ve bunun uzantısındaki fiziksel strese yapılan göndermeler, *elem* (acı), *azâbî* (azabım), *şekâya* (sefaletim) ve *kusri'l-asiyye* (zorluğun fazlası) sözcüklerinde olduğu gibi, âşığın huzursuzluğuna ve bozulan sağlığına odaklanır. *Hubbek yizavvibnî* (aşkın beni yok ediyor ya da eritiyor), *cismî nahal* (bedenim halsiz) ve *enel-alîl v'inte'd-devâ* (ben hastayım sen de deva) gibi ibareler doğrudan bedensel duruma işaret eder.

Metaforik anıştırmalar ise örneğin *azâbil-kalbî*'den (yürek azabı) söz ederek veya *cerhî* (yaram), *yicerrahnî* (beni yaralar) ve *yidâvi'l-cirâh* (yaraları iyileştirir) gibi ifadeler kullanarak yapılır. Bu bağlamda, *hubbek kâvînî* (aşkına yandım) ve *nâr hubbek* (aşkının ateşi) gibi, ateşle ve yanmayla ilgili benzeşimler de yaygındır. Âşık, *enînî* (inlemem), *nevhî* (feryadım) ve *bukâya* (ağlamam) gibi gerçek stres semptomlarından bile bahsedebilir.

Psikolojik dönüşümü ima eden başka ifadeler de vardır. Bunlardan bazıları, *vecd* (şiddetli özlem); deli gibi âşık olmak anlamına gelen fakat amaçsızca dolaşmayı da çağrıştıran *hiyam; cunûnî* (deliliğim) veya *hubbek yicenninnî* (aşkın beni deli ediyor); belirli bir melankoli halini anlatan *şecen*; ve *vahşeh* (yalnızlık), ya da ünlü bir

devrin adındaki gibi, *ya m-ente vahişnî!* (seni ne çok özlerim! ya da sensiz yalnızım!) ifadeleridir. Âşık, kendi yaşadıklarını Abdülvehhâb'ın 1930'daki bir şarkısının da adı olan *bülbül hayrân* yani hayran olmuş bir bülbül imgesiyle de betimleyebilir.

En yaygın duygusal-fiziksel stres temalarından biri âşığın uykusuzluğuna ilişkindir. Sevgilinin de dahil olduğu diğerleri masum ve mutlu bir şekilde uykuya yenik düşerken, âşık, uykusuz geçirdiği uzun gecelerde tek dostunun gecenin kendisi olmasından yakınır. *Harrem aleyye'n-nevm* (uykuyu haram etti), *ya tûl seherî!* (ey uzun gecem), Ümmü Gülsüm'ün bir şarkısının adı olan *sehrân li vahdî* (geceleri bir başıma) ve *leylî tal* (gecem çok uzun oldu) gibi yaygın ifadelerde aşk yüzünden uyuyamama nosyonu saklıdır. Ferid el-Atraş'm bir şarkısı şöyle başlar: *Se'elnî l-leyl bi-tishar leyh?* (Gece sordu, neden uyumazsın?) Uykusuz âşık, güzellikle ilgili yananlamları olan, sevgiliyi hatırlatabilen ve Arapçada eril bir sözcük olan ayda teselli bulabilir.

Sosyal stres, âşığın kendi cemiyetiyle ilişkisini tarif eden ifadeler vasıtasıyla betimlenir. Âşığın cemiyeti anlayışsızlık ve bazen düpedüz zalimlikle nitelendirilir ve çevresindeki insanlar âşık olduğu ya da içinde bulunduğu acması duruma teslim olduğu için ona serzenişte bulunabilir. Dolayısıyla, *levm* (kınama) ve *lâim* (kınayan) gibi kavramlara sıklıkla rastlanır. *Levm* eyleminde bulunan genellikle, *'azûl* ya da *'âzil,* yani âşıkla sevgiliyi birbirinden ayırmaya çalışan alaycı ya da kınayan kişidir. Genellikle çoğul hali olan *avâzil* (alaycılar) kullanılır.

Haset de betimlenir. Âşığın hasut akranları ona karşı kötü niyet besler ve aşkıyla ilgili hayallerini gerçekleştirme çabalarını engellemek isterler. Haset (*hased*) kavramı, *'aynul-hasûd* (hasudun gözü ya da kem göz) ve Muhammed Abdülvehhâb'ın 1928'deki bir şarkısının adı olan *hasedûnî vi-bâyin fî 'ayneyhum* (bana haset ettikleri gözlerinden belli) gibi ifadelerle dile getirilir.

Cemiyet hasetten bile daha tehlikeli bir duyguyu da barındırabilir: *şemâte.*[10] İngilizcede yakın bir benzeri olmayan bu sözcük, baş-

10. *Şemâte* kavramı, yine başkasının talihsizliğine sevinmek anlamına gelen Almanca *Die Schadenfreude* ifadesiyle yakın bir benzerlik taşıyor olabilir.

kasının üzüntüsüne sevinme ya da başkasının üzüntüsünden haz alma şeklinde açıklanabilir. Pasif-saldırgan alaycılar âşığın acı çektiğini görmekten zevk alırlar ve bu acıyı hak ettiğini düşünürler. Âşık, bu alaycılara, *leyh tişmetû fiyyâ?* (neden benim acımdan haz alıyorsunuz?) gibi ifadelerle serzenişte bulunur. Kendisini terk ettiği ve istemeden de olsa başkalarının *şemâte*sine maruz bıraktığı için sevgilisine sitem edebilir. Lübnanlı şarkıcı Vadî es-Sâfi'nin bir şarkısında şöyle bir ifade işitiriz: *Şemmettû fîna' l-garayib vil-habayib ya gayibin* (Sen bizi terk eden, akrabalarımızın ve sevdiklerimizin bize *şemâte* etmesine neden oldun).

Âşık, cemiyet içinde küçük düşmekten sakınmaya çalışabilir. Her ikisi de "sakınırım" ya da "saklamaya çalışırım" anlamlarına gelen *edârî* ve *ahabbî* ifadeleri kullanılır, ama aşkın gizlenemeyeceği de çoğu zaman bilinmektedir. Aşk "alında yazılıdır" (*mektub 'ale' l-jibîn*) ya da Ümmü Gülsüm'ün söylediği eski bir kasidenin adında ifade edildiği gibi, *es-sabbu tefdahuhu 'uyyûnuh* (âşığın gözleri onu ele verir). Unutulmamalıdır ki buradaki *tafdah* sözcüğü aynı zamanda "rezil etmek" ya da "dile düşürmek" anlamına da gelir. Ancak aşk, sevgilinin kendisinden de saklanamaz. Muhammed Abdülvehhâb'ın bir şarkısında âşığın dediği gibi: *Vi lev dereyt 'annek hubbi tifdahni ayni bi-hevaya* (Aşkımı ben saklasam, gözlerim açığa vurur). Aşkı ilk başlatan gözün onu neredeyse gizlenemez hale getirmesi anlamlıdır.

Sonuç

Senaryo genellikle aşk, sevgili ve âşığın kendisiyle ilgili, türün geleneklerini yansıtan ifadelerle sona erer. Gûfteler hemen her zaman karşılıksız aşk duygusunu ve gerçekleşmemiş umutları anlatır, fakat aynı zamanda da süregiden bir arayışı yansıtır. Âşık, yakarışlarla ve hatta azarlayarak (*itab)* sevgilinin dikkatini çekmeye çalışır. Sevgi de dilenebilir (*vidd* ya da *vidâd*). Veya kavuşma dileğini *etmennâ kurbek* (sana yakın olmayı arzuluyorum), *cud bil-visâl* (kavuşmakla cömertlik yap), *vâfînî* (bana geliyor ol ya da gel) ve *'udlî sânî* (yine bana dön) gibi ifadelerle dile getirebilir. Sevgiliden anlayış gös-

termesini isteyebilir. *'Atf* (şefkat) göstermesini ve kalbine merhamet etmesini (*irham fuâdî*) veya ironik bir biçimde, *tivâsînî* (avut beni) ifadesinde olduğu gibi, sevgiliden teselli vermesini isteyebilir.

Âşık, sevgiliye boyun eğip kendini acınacak halde gösterebilir. *Tedhallal li-men tehva* (sevdiğine karşı yumuşak başlı ol) ya da Ümmü Gülsüm'ün eski şarkılarından birinin adındaki gibi, *lî-lezzetun fî zilletî ve hudû'î* (itaatkârlığımdan ve teslimiyetimden haz alıyorum) diye haykırabilir.[11] Sevgiliyi sevgilinin kendisine şikâyet etmek de isteyebilir. Aslında sevgilinin adalet ve acıma duygusuna seslenir; ama aynı zamanda ondan hem nihai hedef ya da *munâyâ* (arzum), hem de fail olarak, yani birbirine zıt anlamlar taşıyan terimlerle bahsedebilir. *Eştikîlek min hubbî* (sana aşkımdan şikâyet ediyorum) gibi ifadeler yaygın olarak kullanılır. Bu durumda sevgili bir yargıç olarak resmedilir ve ona yalvarılır: *Uhkûm bil-adl* (Hükmün adil olsun). Âşık, aşk dramı içindeki ayrı bir figürden de bahsedebilir. Arabuluculuk yapması ve âşığa adalet getirmesi için başvurulan bu figüre *kâdi'l-garâm* (aşk yargıcı) adı verilir.

Bu arada âşık, acı verici gerçekliği aşmaya çabalar. Âşık *efdal emannî'n-nefs* (ruhuma umut vermeye devam ediyorum) ibaresinin gösterdiği gibi sürekli bir umut içinde ya da Ümmü Gülsüm'ün şarkılarından birinin adının ima ettiği gibi sevgilinin anısıyla yaşayabilir: *İzzey ensâk!* (Seni hiç unutabilir miyim!). Sevgilinin karşısına işaretler ve imalarla çıkıp, onunla fiziksel temastan ziyade simgesel ya da "ruhani" bir düzeyde iletişim kurabilir. Şarkı sözleri, örneğin Abdülvehhâb'm şarkılarından birinde geçen *ene zernî tayfek bi-menâmî* (hayalin uykuma girdi) ibaresinde görüldüğü gibi, sevgilinin *tayfını* (imge, görüntü veya hayal) görmekten söz eder. Âşığın uykusu, rüyası (*menâm*), sevgiliyle temas kurmasını sağlayan önemli bir araç haline gelir. *Enâjî tayfek* (hayalinle konuştum) ifadesinde olduğu gibi, âşık imge ya da gölgeyle (*hayal*) doğrudan da iletişim kurabilir.

11. Teslimiyet temasına en çok eski şarkı sözlerinde ve bazı tasavvuf şiirlerinde rastlanır. Esasında simgesel de olsa bu tema modern düşünceli bazı Arap eleştirmenleri tarafından son derecede küçültücü ve hatta mazoşistçe değilse de, fazlasıyla aşırı bulunmuş ve rahatsızlık verici addedilmiştir.

Son olarak âşık, bütün olayı kaçınılmaz kader olarak tarif ederek rasyonalize edebilir. Bunu insanın zayıflığına bağlayıp aşkın karşı konulmaz olduğunu, çünkü Allah'ın bizi güzelliği görecek gözlerle yarattığını söyleyebilir. Âşık, sevgiliden başkasını sevmeyeceğine yemin edebilir. Bazı durumlarda, tekrar âşık olmamayı umabilir ya da bir daha âşık olmayacağına yemin edebilir, veya bir daha böyle bir cefaya düşürmemesi için kalbine yalvarabilir. Yeminini, *yihram 'aleyye'l-'işk* (aşk bana haram olsun) gibi bir ifadeyle dile getirebilir.

Bu yönelimin anlamsal ve ifade özelliklerini göstermek için ilk olarak İbnünnebih el-Masrî'nin modern öncesi bir kasidesinden bir pasaja bakabiliriz. Bu güfte Şeyh Ebulula Muhammed tarafından XX. yüzyıl başında bestelenmiş ve kaydedilmiş, 1920'lerde Ümmü Gülsüm tarafından okunmuş ve plağa kaydedilmiştir.[12] Şair burada sadakatten, yüreğinden ve sevgilinin neden olduğu tatlı acıdan söz eder:

Efdîhi in hafiza'l-*heva* ev deyya'a; *Meleke'l-fu'âda* fe mâ 'asa an asna'a?
*Aşk*ımızı saklasa da yitirse de ona kurban olurum; *Yüreğimi büyületti,* ben ne yaparım?

Men lem yezuk *zulme'l-habîbi* ke-zalmihi; *Hulvan* fe-kad jahile'l-*mehabbete* ved-da'a.
Böyle bir *sevgili zulmü* tatmayan; *Tatlı* (zulüm), *aşk*ı bilmez, iddia eder.

Benzer betimlemeler, Mısırlı şarkı sözü yazarlarının yazdığı ya da yeniden yazdığı veya Mısırlı besteciler tarafından bilhassa beğenilen muvaşşah güftelerinde de görülür. Bu tür güfteler muvaşşah türünün standart ifadeleri ile Mısır tarzı güfte yönelimine özgü olan ıstırap, duygusal içebakış, güç ve otorite göndermelerini bütünleştiriyor görünmektedir. Yazarı bilinmeyen aşağıdaki örnek, XX. yüzyıl başı Mısırlı bestecilerden Şeyh Seyyid Derviş tarafından

12. Der. el-Masrî ve Kâmil, tarihsiz: s. 39.

bestelenmiştir.[13] Âşığın, aşkını metaforik olarak bir çılgınlık hali şeklinde betimlemesi ve adalet, merhamet ve af dilemesiyle biter:

Suhtu *vejdan*, ya *nedâme*; *Vâsilûni ve'rhamûnî*.
*Gönül ateşi*yle ağladım, ey (*içki*) *dostlarım; Dön bana, merhamet et.*

İnnî *sabbun* fî *hevâkum;* Sâla *dem'î* min *uyûnî*.
Aşkına vuruldum; Gözlerimden yaşlar dökülür.

Zubtu min *şevkî garâman;* F-*ensifûnî* v-*erhâmûnî*.
Arzumla eridim; Adalet ve merhamet üzerime olsun.

İn *cunintu* el-yevme fîkum; *F'a'zurûnî* fi *cunûnî*.
Bir gün senin için *deli olursam; Hoş gör deliliğimi.*

Benzer aşk motifleri, Mısır mavvalmda da sergilenir. Halk şiirinde çeşitli yerel meseleler üzerine yorum yapan bir benzeri de bulunan bu şiir türü, mutasavvıflar da dahil olmak üzere ortaçağ ve ortaçağ sonrası şairleri tarafından kullanılmıştır.[14] Aşağıdaki örnek, özellikle Mısırlı şairler tarafından geliştirilmiş ve işlenmiş bir yapı olan *a'rej* yani "topal" adında bir mavval türündendir.[15] Cinas (ya da bazen sadece kafiye) açısından bu tür, AAABA kalıbını izleyen beş dizeden oluşur. "Topal" adı, diğer dizelerdeki eş sesliden (ya da uyak kalıbından) ayrılan bir sözcükle biten dördüncü dizeden gelir. Aşağıdaki mavval I. Dünya Savaşı'ndan önce Şeyh Yusuf el-Menyelâvî tarafından söylenmiş ve bir gramofon plağına kaydedilmiştir:[16]

Ya *ehlil-garâm* i'limûnâ 'an *jarayihkum*.
Aşk insanları, bize *yara*larını (ya da *dert*lerini) anlatırlar.

13. El-Hilû 1965: s. 48.
14. Bkz. Huseyn 1964.
15. Bkz. Vâsif 1956: s. 37.
16. Der. el-Bulâkî, 1927: s. 154.

Deymen *asâre'l-garâm* 'ammâ jara rihkum.
Aşkla büyülenenler hep anlatırlar yaşadıklarını.

Vid-*dem' fevk il-hudûd* lemâ jara yihkum.
Yanaklara, dökülen yaşlar hükmeder.

Vadî *emîril-jamâl* sâhib *kavâm* 'âdil.
Burada *güzelliğin prensi, endam* sahibi (adil).

Min ba'd 'ardid-*danâ* vi-llî jara *yihkum.*
Ben anlattıktan sonra *tükenmişliğimi* ve olup bitenleri, o versin *hükmü.*

Sevgiliye yargıç ya da tarafsız arabulucu rolü biçen, "aşk insanları"ndan söz eden ve "yanaklardan dökülen yaşlar" gibi simgesel aşk belirtilerinin yer aldığı bu ünlü güfte, pek çok standart tarab teması içermektedir. Bununla birlikte bu parça hem eşseslilerin, hem de özellikle son iki dizede görülen "iki tarafa da çekilebilir" sözcüklerinin kullanımında çarpıcı bir edebi hüner sergilemektedir. *Emîru' l-jamâl* (güzelliğin prensi) ifadesinde "prens" sözcüğü, sevgilinin güzelliğini taçlandırmakta, fakat aynı zamanda üstün bir siyasi ya da ahlâki otorite iması da taşımaktadır. Ayrıca, sevgiliye atfen kullanılan *sahib kavâm âdil* ibaresi sevgilinin dik durduğu anlamına gelmektedir, fakat *âdil* ya da "dik" sözcüğü hukuki anlamda "adaletli" ya da "adil" anlamına da gelmektedir. Hem "hükmetmek" ya da "yönetmek" hem de "hüküm vermek" anlamlarına gelen *yihkum* ifadesi de kapanışta akıllıca kullanılmıştır.

Muhammed Osman tarafından bestelenmiş çok ünlü bir XIX. yüzyıl sonu devrinin aşağıdaki güftesi de akıllıca tasarlanmış olduğu kadar temsil edici de olan içeriği açısından incelenebilir.[17] Güfte, aşkın başlangıçtaki nedeninden ve âşığın kaderinden söz eder:

Asli'l-*garâm nazrah*; Ya *şebkitî* mi'l-'ayn.
Sebebidir *aşk*ın onun *bakı*şı; Ah, gözüyle nasıl da *düşürdü* beni *tuzağa.*

17. Der. Şefik 1963: s. 9.

Vil-*'va'di* de yijrî; Vi-kân lî *gâyib* feyn.
Bu *vaat* de uçar gider; Nerelerdeydi, benden *bunca uzak?*

Yellî *keveyti' l-fu'âd irham;* Esbâb *danâyâ' l-'ayn.*
Ey, *yüreğimi dağlayan insaf et;* Sebebidir *acım*ın onun *gözü.*

Vil-*va'di* da kân yijrî; Vi-kân lî-*gâyip* feyn.
Bu *vaat* de uçup gitmekte; Nerelerdeydi, benden *bunca uzak?*

İsmail Sabri'nin yazıp Muhammed Osman'ın bestelediği diğer bir tanınmış devr güftesinde[18] şair sevgilinin güzelliğini över, âşık olmanın tehlikelerini anlatır ve kendi kendini aşkın kederine düşürdüğü için kalbine serzenişte bulunur. En sona kafiyeye uymayan bir dize eklenmiş olması yapısal açıdan ilgi çekicidir:

Kaddek emîri'l-*ağsân;* Min gayr mukâbir.
*Endamın dallar*ın prensi (en güzeli); Yoktur rakibi.

Vi-*verd(i) haddak sultân;* 'Ale'-*ezâhir.*
Yanağının gülü bir *sultan; Çiçekler*in hâkimi.

Vil-*hubb(i)* kulluh *eşcân;* Ya *kalb(i)* hâzir.
*Ve aşk keder*le dolu; Ah, *kalbim* sakın kendini.

De'*s-saddi* veyyel-*hicrân*; Jazâl-muhâtir.
Bu *yüz dönme* ve *ayrılık;* Cezadır göze alana tehlikeyi.

Ya *kalb(i)* e dinte *habbeyt;* Vi-riji'ti *tindem.*
Ey, *kalbim,* işte *düştün aşka;* Ve oluyorsun *pişman.*

Vi-sabahti *tişkî* mâ re'eyt; Lek hadd(i) *yirham.*
Ettin *şikâyet,* ama gördün ki yok; Derdinden *anlayan.*

18. Der. Şefik 1963: s. 89.

Saddakt(i) kavlî vi-lekayt; *Zull*il *mutayyem.*
İnandın dediğime ve gördün; *Aşka düşendir alçalan.*

Ya mâ nesahtek.
Ah, kaç kez nasihat etmiştim sana!

Yukarıdaki örnekte kullanılan *sultan* ve *emir* gibi otorite simgeleri tipiktir. Bu tür simgeler, tanınmış başka bir devrin sözlerinde daha da merkeze taşınmıştır. Abduh el-Hâmûlî tarafından bestelenmiş olan bu devrin XIX. yüzyıla ait güftesi, bir zamanlar müftülük de yapmış olan Şeyh Abdurrahman Kurâalı tarafından yazılmıştır.[19]

Allah yisûn devlit *husnek;* Ale'd-davâm mini'z-zevâl.
Allah esirgesin *güzelliğin*in devletini; Hiçbir zaman zeval bulmasın.

V-yisûn *fu'âdî* min neblek; Madi'l-husâm min gayr kitâl.
Ve korusun *yüreğim*i senin oklarından; Dövüşsüz keskin kılıçtan.

Eşkî limîn gayrek *hubbek?* Ene'l-*'alil* vinta't-*tabîb.*
Senden başka *kime şikâyet* edebilirim *aşkım*ı? Ben *hasta*yım sense *doktor.*

Ismalı vi-*dâvînî* bi-*kurbek* V'esna' jamîl iyyâk *atîb.*
Yanımda durarak lütfet ve *iyileştir beni;* Bir güzel davranışınla iyileşeceğim.

Ahmed Âşûr'un yazdığı ve İbrahim el-Kabbanî'nin bestelediği başka bir devr,[20] uğursuz dönüşüme odaklanır. Aşkı bilmemenin mutluluğu içindeyken şair aşka tutulup, diğer âşıklar arasına katılır.

19. Der. Şefik tarihsiz: s. 117.
20. Der. Şefik 1963: s. 101.

Min kabl(i) mâ *âhval-jamâl;* Kunt *alûm* il-*âşikîn.*
Güzelliğine âşık olmadan önce*; Âşıkları* hep *ayıplardım.*

Venkur vucûdi'l-*mahabbe*; Vi-hin *re'eyt* hazâ'l-*gazâl.*
İnkâr ederdim *aşk*ın varlığını; Ama *görünce* bu *ceylanı.*

Sabahti dimni'l-*mugramîn*; A'zur jamî'il-*ehibba.*
*Âşıklar*dan biri oldum; Özür dilerim bütün *âşıklar*dan.

Ya kalbî mâlek *vi' l-heva;* Ma kunt(i) hâlis fî *na' îm.*
Ah, kalbim, bırak *aşk*ı bir kenara; (Âşık olmadan önce) *nimetler* içindeydin.

Vi kunti kâ'id mistirîh, İl-'*işki* de *mâ-lûş devâ.*
Ve rahattın; *Aşkın devası yoktur.*

Yisbah*il-mugram sakîm*; Vi-yutrekil-'*âşik jarîh.*
Âşık olan *hasta* uyanır; Ve *delice âşık* olan *yaralı* kalır.

Âşık, sevgiliyi cezalandırabilir ve sevmekten vazgeçmeyi ve hatta sevgiliyi kıskandırmak için başkasıyla arkadaşlık etmeyi düşünebilir. Yenilikçi eserleriyle tanınan Şeyh Seyyid Derviş'in besteleyip söylediği bir devr güftesi böyle bir isyan eğilimiyle biter. Aşağıdaki, bu devrin ilk üç dizesidir.[21]

Ene '*işikt* vi-şufti gayrî kisîr '*işik;* Umrî mâ şufti'l-*murr* illâ fî *hevâk.*
Âşık oldum, pek çok da *âşık* gördüm; *Acı*yı bir tek senin *aşkın*da tattım.

Vi-kem *sabart* mâ kanş(i) fî yûm nittifik, Ma' inn(i) *kalbî* kân *asîr yitlub ridâk.*
Ne çok *sabrettim,* ama hiçbir zaman barışmadık; Oysa *kalbim senden lütuf dileyen bir tutsak*tı.

21. Hammâd 1970: s. 162.

Kunti'l-vidâd min gayr mî'âd, in kân 'anâd; Belâş *tigîr* lemmâ tişufnî mâ' sivâk.
Sevgiye ihanet ettin önemsemeden, inatsa bu; Sakın *kıskanma* beni başkasıyla görürsen.

Ümmü Gülsüm'ün şarkılarından seçilen aşağıdaki örnekler hem yeni şiir yapıları, tematik varyasyonlar ve genel aşk senaryosunda değişiklikler içermekte, hem de güfte dilinin tipik özelliklerini göstermektedir.[22]

1926 dolaylarında kaydedilmiş bir *mûnûlûj* da (ya da "monolog"; dramatik olarak tasarlanmış, içinde uzun tekrarlar barındırmayan şarkı türü)[23] âşık, anlatı benzeri bir senaryo sunar; bu senaryoya göre sevgilinin hayali âşığa görünür ve ondan umutsuzluğa teslim olmamasını, aşkını yeniden canlandırmasını ister. Ahmed Rami'nin yazdığı ve Ümmü Gülsüm'ün yakın çalışma arkadaşı olmuş öncü besteci Muhammed el-Kasabji'nin (1892-1966) bestelediği güfte, kişisel düşünceler, sevgiliye yakarışlar ve hayalin kendisi tarafından iletilen mesajlar aracılığıyla aşk dramını dolaylı biçimde bina eder. Aşağıdaki, bu eserin ilk dört dizesidir:

Zernî tayfek fî menâmî; Jaddidil-'ahdi lli râh;
Hayalin rüyama girdi; (senin) *eski* (aşk) *vaadini yeniledi.*

İnte *tavvilt(i) hisâmî;* V(i)-huvva jâh bi'l-*vecd(i) bâh.*
Sen küslüğü uzatırken; (Hayalin) geldi ve *özlemini açıkladı.*

Kallî, *sâyin* lek *vidâdek*; V'inte *gâyib* 'an *'ayneyhâ.*
(Hayal) dedi bana, (O, yani sevgili) *sevgi*ne *saygı* duyuyor; *Gözler*inden *uzak*ken.

22. Ümmü Gülsüm'ün başlıca şarkı sözü yazarlarının getirdiği çeşitli tematik ve yapısal yenilikler ve bireysel üslup özellikleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Danielson 1991b ve 1997.
23. Der. el-Masrî ve Kâmil, tarihsiz: s. 83.

Bess(i) leyh *tiksî fu'âdek;* V'il-*vidâd* bâyin 'aleyhâ?
Neden *kalbine bu kadar katısın;* Onun *sevgi*si açıkken.

Başka bir Ümmü Gülsüm şarkısında 1930 dolaylarında kaydedilmiş bir devrde, uzun bir ayrılık döneminden sonra gelen mutlu bir kavuşmayı anlatan güfteyle, az çok yeni bir tematik yönelimle karşılaşırız.[24] Ahmed Rami'nin yazıp Davud Hüsnî'nin bestelediği güfte, sevgilinin âşığa gitme ve onun uzun süren acılı bekleyişini sona erdirme kararından söz eder. "Varlığıyla şeref verdi" veya "gelerek bizi şereflendirdi" şeklinde çevrilebilecek *şerref* (*şeref* sözcüğünden gelir) ifadesinin şarkının adında geçmesi dikkat çekicidir. Çünkü kraliyet ailesi veya devlet görevlileri için kullanılan bu son derece resmi ifade, sevgiliye duyulan saygının bir simgesi olarak anlaşılabileceği gibi, "Haşmetmeab geldi" ibaresinde olduğu gibi alaycı bir şekilde ya da şaka yollu söylendiğinde, mağrur sevgiliyi hafifçe eleştirebilir de. Her halükârda, şiirin genel havası, sevindirici fakat geç bir dönüş yapan sevgiliye yöneltilen *itab,* yani paylamaya odaklanır. Aşağıdaki alıntı, ilk iki dizeyi ve bir yarım dizenin takip ettiği kapanış dizesini içermektedir.

Şerref *habîbi-kalb* ba'd*il-giyâb;* Vi-kan *tavîl.*
Kalbimin sevdiği uzaklardan döndü; *Uzun* zaman sonra şeref verdi.

Vi-ba'di *tûlil-hijr*, yihlal-*'itâb*; Veyya'l-*halîl.*
Uzun bir ayrılıktan sonra, *paylamak keyiflidir; Sevdiğini.*

Katafti'l-*verd min kadduh*; Şiribtil-*hilû* min şehduh.
Yanağından güller kopardım; *Tatlı* balından tattım.

Vi-*zâk halâvtil-vasl kalbi'l-'alîl.*
Ve *tattı sevdalı kalbim kavuşmanın tatlılığını.*

24. Der. el-Masri ve Kâmil, tarihsiz: s. 151.

Ümmü Gülsüm'ün *Erûh li-Mîn?* (Kime gideyim?) adlı, 1957'de Kahire Radyosu'nda kaydedilmiş bir başka ünlü şarkısında aşk teması bir soruşturma biçimi alır.[25] Abdülmümin es-Sibâi'nin yazıp Riyaz es-Sunbâtî'nin bestelediği güftenin açılış kıtası, makamın (Rast) üst toniğinden toniğe inen bir ezgiye sahiptir. Âşığın sevgilinin kendisinden başka derdini anlayacak kimseyi bulamamasıyla ilgili bildik temayı tekrarlayan güftenin naklettiği sorgulama duygusu müzikte de ifade ediliyor görünür. Kıta şöyledir:

Erûh li-mîn v'ekul; Ya mîn *yinsifnî minnek?*
Kime gideyim, ne diyeyim; *Yaptıklarının hesabını* kim verir?

Ma huve' ente *ferhî* v'inte; *jarhî,* vi-kulluh minnek.
Madem sensin *sevincim; Yaram,* hepsi senden gelir.

Erûh li-mîn?
Ben kime gideyim?

Son olarak, güftesi Abdülvehhâb Muhammed'e, bestesi Riyad es-Sunbâtî'ye ait bir diğer Ümmü Gülsüm şarkısındaki aşk senaryosunda roller tersine çevrilmiştir.[26] Âşık, sevgiliyi aşk acısı içinde betimler. *Hasîbek liz-zaman* (seni zamana bırakacağım) adlı güfte, dize ve ölçü uzunlukları ve uyak düzenlemeleri açısından kayda değer bir çeşitlilik sunar. Aşağıda alıntılanan açılış bölümü sevgiliye de aşkın azabını çektirmek isteyen âşığı az çok isyankâr bir hava içinde betimler:

Hasîbek liz-zaman; Lâ '*itab* velâ *şejen.*
Bırakacağım seni zamana; *Paylamadan, incitmeden.*

Tikâsî min-*nedem;* Vi-ti'rafî'l-*elem.*
Pişmanlık çekecek; *Acı*yı öğreneceksin.

25. Der. el-Masri ve Kâmil, tarihsiz: s. 315.
26. Der. el-Masri ve Kâmil, tarihsiz: s. 313

Tişkî, miş *has'al* 'aleyk; *Tibkî*, miş *harham 'ayneyk.*
Yakınacaksın, duymayacağım; Ağlayacaksın, gözlerine acımayacağım.

Yallî *mâ rahamtiş 'ayneyh;* Lemmâ kân *kalbî* fî îdeyk.
Sen, (kalbimin) *gözler(in)e acımayan; Kalbim* ellerindeyken.

Dâritil-eyyâm aleyk.
Günler aleyhine döndü.

Bu öğelerden pek çoğu, Muhammed Abdülvehhâb'ın meslek yaşamı boyunca –kabaca 1920'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarına kadar– söylediği şarkıların güftelerinde de mevcuttur. Sanatçının şarkıları, ki bestelerini kendisi yapar, geleneksel tarab modelinden hem müzik hem de güfte açısından çoğu zaman ayrılır ve türlü yeni imge ve ifade biçimleri barındırır.[27] Bununla birlikte, sanatçının aşk şarkılarında geleneksel lirik temalar hâkimiyetini sürdürür. Abdülvehhâb'm eski bir *taktûka*sının (genellikle popüler nitelikte, strofik bir şarkı türü) güftesinde sevgilinin hayalinin âşığın rüyasına girmesinden söz edilir ve sevgilinin burnu fazla büyümesin ya da yanına yanaşılmaz hale gelmesin diye aşkını saklamaya çalışan âşığın boş yere çabalaması anlatılır.[28] Aşağıdaki alıntı, başlangıçtaki iki dizelik nakaratı ve üç esas kıtanın ilkini içermektedir:

Hâyif ekul illî fî *kalbî;* Titkal vi ti'ânid veyyâyâ.
*Kalbim*dekini söylemeye *korkarım;* Anlamazsın, bana huysuzluk edersin diye.

Vi-lev *dereyt* 'annek *hubbî;* Tifdahnî *aynî* fî *hevâyâ.*
Senden *aşkımı* ben *saklasam; Gözüm* (utandırıcı biçimde) açığa vurur.

27. Abdülvehhâb'ın okuduğu güftelerdeki çeşitli yenilikler üzerine yapılan tarihsel tartışmalar için bkz. Sahhâb V. 1987: s. 141-220 ve Azzam 1990.
28. Abdülmecid, 1970: s. 269.

Ene *zernî tayfek fî menâmî;* Kabl(i) ma-*hibbek.*
Hayalin rüyama girdi; Ben sana âşık olmadan.

Temma'nî bi'l-*vasli ve'fâtnî*; Ve-ene *meşgûl* bek.
İkna etti beni *kavuş*acağımıza ve *gitti;* Ben seninle *meşgul*ken.

'Âyiz *e'âtbuh* lâkin *hâyif;* Yirûh yikûl innî *behibbek.*
Anlatmak isterdim ona, ama *korktum;* Gider *seni sevdiğimi* söyler diye.

Vi-lev *dereyt* 'annek *hubbî;* Tifdahnî *'aynî* fî *hevâyâ.*
Senden *aşkımı* ben *saklasam; Gözüm* (utandırıcı biçimde) açığa vurur.

Bu tür temalar, filmin genel olay örgüsüne bir yere kadar bağlı olmakla beraber, Abdülvehhâb'm film şarkılarının sözlerinde de kullanılır. Baş rollerini Abdülvehhâb (Fethi rolünde) ve ünlü tarab şarkıcısı ve oyuncu Leyla Murad'm (Nadia rolünde) paylaştığı 1938 tarihli *Yahyâ el-Hubb* (Yaşasın Aşk; genellikle *Vive L'Amour* şeklinde çevrilmiştir) filmi bu duruma örnektir. Film öyküsü âşıkların kavuştuğu bir mutlu sona sahipse de, ıstırap, yalnızlık, toplumun acımasızlığı, kara sevda ve âşıkların bir araya gelme arzusu gibi temalar filmin çoğu şarkısına ve şarkılı diyaloğuna hâkimdir. Olay örgüsüne göre, Kahire'deki bir bankada muhasebeci, yetenekli bir şarkıcı ve sonradan ortaya çıkacağı gibi varlıklı bir toprak ağasının oğlu olan Fethi, banka sahibinin tek kızma âşık olur. Kendisi de müziğe eğilimli olan Nadia ise bir böcekbilimciyle nişanlıdır. Bir an gelir, aşk ilişkisi Mısır filmlerinin olay örgüsünde sık rastlanan bir dönemeç olan ani bir yanlış anlama sonucunda geçici bir karışıklık içine girer. Nadia, Fethi'yi sevgilisi sandığı, fakat sonradan kız kardeşi olduğu ortaya çıkacak olan başka bir kadınla ilgilenirken görünce, kendisinden vazgeçtiğini zanneder. Ahmed Rami'nin yazdığı şarkı sözlerinde sevgili genel olarak aşktan söz edilirken erkek, Fethi Nadia'ya doğrudan hitap ediyor göründüğünde ise kadın olarak anılır. Aşağıdaki alıntı, iki sevgilinin cesur bir şekilde aşklarını

ilan etmeye karar vermesiyle biten şarkılı bir diyalogdandır:[29]

FETHİ:
Tâl intizârî li-vahdî; Vi'l-*bu'di 'annek elîm.*
Yalnız bekleyişim uzun oldu; Senden ayrı kalmak acı.

V(i)-fidilt(i) min *kusr(i) vejdî;* Es'el *'aleyk* in-*nesîm.*
Özlemle dolup taşıyorum; Esen *rüzgara seni soruyorum.*

Âdi'l-*kamer* şâhid aleyyâ; İs'elîh *'an tûl 'azâbî.*
İşte, *ay* şahidimdir; Ona sor *uzun süren azabımı.*

Hayrân efekker fî'llî biyyâ; Min *cunûnî* v'idtirâbî.
İçimdeki *düşüncem şaşkın; Keder*imden *ve* ıstırabımdan.

Ekûl *li-rûhî,* eyh jara? Ya hel tera!
*Ruhum*a sorarım, ne oldu? Gördün mü!

Ma tkellimînî *ya nur 'ayni;* Vi-hyât *hevânâ* ruddî aleyyâ.
Neden benimle konuşmuyorsun, *ah gözümün nuru; Aşkımı*zın hatırına, cevap ver bana.

NADİA:
Miş *'ârife ekullek eyh; Ba'd illî şuftuh* fî *garâmî.*
Ne söyleyeyim sana bilmem; *Aşkım*da *karşılaştığım şey*den sonra.

Kân *il-'azâb* deh leyh; Mâ beyn şukûkî vi-evhâmî?
Nedendir bu *azap;* Kuşkular ve evham arasında?

Min yevm ma *heveyt;* Vi-ene be-gâlib zamîrî.
Âşık olduğum günden beri; Kendimle savaşıyorum.

29. Birleşik Devletler'de filmin tanıtımı için Arapça basılmış olan ve bazı şarkı sözleri ve şarkılı diyalogların yanı sıra olay örgüsünün de kısaca yer aldığı *Vive L'Amour* (tarihsiz) adlı broşürden alınmıştır. Olay örgüsünün daha ayrıntılı bir özeti için bkz. Şûşah, tarihsiz: s. 68-79.

V(i)-*yâ reytenî* mâ jeyt; Vi-kidirt ektum şu'ûrî.
Keşke gelmeseydim; Duygularımı saklayabilseydim.

FETHİ:
Leyh *innedem?* huve *kalbî; Nâkir 'uhud*i'l-*vidâd?*
Nedir bu *pişmanlık?* Yoksa *kalbim; Sevgi vaatler*inden mi *dönüyor?*

Kûlîlî eyh bess(i) zenbî; Lemmâ *neveyti l-bu'âd?*
Ne yanlış yaptım söyle; Ne zaman *karar verdin gitmeye?*

Te'âlî beyn ahzânî; De l-*hubb(i)* huvve'l-jânî.
Gel, sarılayım sana; *Aşk*tır suçlanacak olan.

Kûlîlî *hayfe* eyh?
Söyle bana, nedir seni *korkutan?*

NADİA:
Hayfe kelâm in-nas yiferrak şamlinâ.
İnsanların dedikodusu bizi ayıracak diye *korkarım.*

Hada'ti ehlî vi-*rizayt lukânâ*; Ve-leyh *nihabbî* 'anhum *hevânâ?*
Ailemi kandırdım, *birlikteliğimizi kabul ettim; Aşkımızı* neden *saklayalım?*

Son olarak, Ferid el-Atraş'ın söylediği *er-Râbi'* yani "İlkbahar" isimli tanınmış bir ugniyenin, ya da bazen söylendiği gibi "operet"in, güftesinde dört mevsim, aşk deneyiminin farklı evreleri olarak ele alınır. Dolayısıyla bir ilerlemeyle, belki de bir gerilemeyle karşılaşırız. Ugniye, aşkın doğal manzaranın tuzaklarıyla kuşatıldığı *ilkbahar*la başlar, sonra çiçekler solup, bülbül şarkısını inlemeye çevirirken, ayrılığa, kara sevdaya ve acıya neden olan *yaz* gelir. *Sonbahar* acı ve umutsuzluk zamanı olarak betimlenir. Ardından gelen *kış* ise uzun gecelerle, yalnızlıktan ve aşkın getirdiği kederlerden edilen şikâyetlerle ilişkilendirilir. Güfte, döngünün tekrarlana-

cağı, ilkbaharın dönüşüyle sevgilinin hayalinin görüneceği umuduyla sona erer. Artık aramızda olmayan Mısırlı söz yazarı Memun eş-Şinnâvî tarafından yazılmış olan şiir, dalgaları tatlı meltemle birlikte "şarkı söyleyen" Nil nehrinin pastoral bir betimlemesi ile bahçeler ve güller imgelemini birleştirmektedir. Biraz neşeli, vals benzeri bir ölçüyle söylenen ilk iki dize, sona doğru tekrar ortaya çıkan bir nakarat vazifesi görür. Aşağıdakiler, yirmi sekiz dizelik bu nispeten uzun güftenin sadece ilk dokuz dizesidir:[30]

Edî r-rabî' 'ad min tânî;: Vil-*bedri hallit envâruh.*
İşte geldi ilkbahar yine; *Dolunay ışığını saçıyor.*

Vi-*feyn habîbî* illi *remânî;* Min *cenniti'*l-*hubbi* li-*nâruh.*
Nerede sevgilim beni atan*; Aşk*ın *cennetinden* alıp da *kendi ateşine.*

Eyyâm rizâh ya *zemânî*; Hâthâ vi-hûz '*umrî.*
Ah, zaman, *onun gözdesi* olduğum *günler;* Geri getir o günleri de (benim için en değerli olan) *canım* al.

Villî *râ'eyt*uh *remânî*; *Fântî* ve-*şağal fikrî.*
Üzerine titrediğim, bir bakış (kirpiklerini) savurdu bana (ya da beni sardı); Terk etti beni, aklımı aldı.

Kân in-*nesim ğinve;* İn-Nil yiğannîhâ.
Meltem bir *şarkıydı;* Nil'in söylediği.

Vi-mayyituh l-hilvah; Tifzal ti'îd fihâ.
Tatlı (güzel) su; Tekrar tekrar söylerdi.

Vi-mevcuh l-hâdî kân 'ûduh; Vi-*nûr*il-*bedri* evtâruh.
Yumuşak dalgaları uduydu; *Dolunay*ın *ışığı* da udun telleri.

30. Güftenin transkripsiyonu şarkının canlı bir kaydından çıkanlmıştır: *Farid al-Atrash, Amir al-Tarab, Ughniyat al-Rabi* (47 dakikalık kaset kaydı); Golden Series, Stereo T C-MCCO 128, Yunanistan.

Vilâgî'l-*verdi* vi-*hudûduh*; *Yinâji* l-*leyl* vi-esrâruh.
Sohbet eder *güller*le ve (sevgilinin) *yanaklar*ıyla; *söyleşir geceyle* ve sırlarıyla.

Vi-engâmuh bi-*tiskirnâ*; *ene vi-huve*, mâ fiş gayrinâ
Ezgileri *bizi sarhoş eder; Bir tek o ve ben,* yok başka kimse.

C. BİR DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK ŞARKI SÖZLERİ

Tarab şarkı sözleri çağdaş Arap yaşamına ne kadar uygun? Şairlerin, şarkıcıların ve dinleyicilerin gerçek deneyimlerini yansıtıyor mu? Onları modern tarab dinleyicisi gözünde çekici yapan nedir? Belli bir düzeyde, bu güftelerin Yakındoğu'nun kültürel ve ruhani "ekoloji"sini (Andrews 1985) anımsattığı doğrudur. İlk olarak, şarkı sözleri onları yaratanın entelektüel birikimiyle yakından bağlantılı görünür. Tanınmış XX. yüzyıl şarkı sözü yazarı Memun eş-Şinnâvî'nin (ölümü 1994) aynı adı taşıyan oğlu genç Mısırlı şair ve şarkı sözü yazarı Memun eş-Şinnâvî (doğumu 1955) bu kökleşmişliği kendi ailesi bağlamında tarif eder. 1980'lerin başından beri Birleşik Devletler'de yaşayan eş-Şinnâvî klasik nazım ölçüsü eğitimi almadığını, ama dedelerinden birinin Kahire'nin başlıca ilahiyat üniversitelerinden biri olan el-Ezher'de *aruz* (Arapça prozodi) öğretmeni, bir diğerinin ise el-Ezher'in baş şeyhi olduğunu söyler. Ayrıca, yaşama veda eden amcası Kâmil eş-Şinnâvî (1908-1965) ve Kuran'ı yedi yaşında hatmeden babası, Kuran'm edebi belagat ilkelerini ve şiirselliğini mükemmel derecede özümsemişlerdir. İkisi de bir süre gazetecilik alanında çalışmış ve örnek gösterilen tarab şarkı sözü yazarları olmuşlardır.[31]

Ayrıca, tarab şarkı sözleri farklı seviyelerde anlamlar taşıdığı için, farklı toplumsal ve politik amaçlara hizmet edecek şekilde kullanılmışlardır. Örneğin, yüce otoriteden söz eden ve hem seküler hem de mistik yananlamlar, ya da hem "bu dünya"nm hem de "öte

31. (Küçük) eş-Şinnâvî'yle 16 Şubat 1987'de Los Angeles'ta yaptığım bir röportajdan.

dünya"nın veçhelerini (Andrews 1985: s. 69-84) içeren tasavvuf aşk şiirlerini tarab şarkıcıları siyasi figürleri övmek için kullanmıştır. Örneğin, İbnülfâriz'in yazdığı bu türden bir şiiri İstanbul'da Sultan I. Abdülhamit'in huzurunda söyleyen Şeyh Yusuf el-Menyelâvî'nin, Osmanlı hükümdarının takdirinin yanı sıra bir de şeref madalyası kazandığı bilinmektedir.[32]

Güftelerin edebi çekiciliğine katkıda bulunan cinaslar, çift anlamlı sözler ve sözcük değiştirmeler, aynı zamanda protestoları dile getirme araçları olarak da kulanılabilir. XX. yüzyılın ilk yıllarında, Abdülhay Hilmi, ıstırap çeken âşığın sevdiği kadına onu "aşk yargıcına" şikâyet etmek istediğini söylemesiyle sona eren eski bir kaside kaydetmiştir. Güfte, yargıç "haklarımı korusun ve bana adalet getirsin" isteğiyle bitmektedir. Ancak, o zamanlar kayıtlarını yapan Gramophone Company Ltd. ile arasında hukuki anlaşmazlıklar bulunan Hilmi bu temayı şirkete yönelik bir eleştiriye dönüştürmüş ve kayıt sırasında bu kapanış cümlesine "*Ya Şerike!*", yani "Ey Şirket!" nidasını eklemiştir. Görünüşe bakılırsa bu taş, şirketin muhtemelen hepsi Avrupalı olan ve Arapça bilmeyen kayıt personelinin gözünden kaçmıştır.[33]

Belki daha da önemlisi, aşk şarkılarının sözlerinin dinleyicilerin aşk deneyimleriyle birlikte yankılanıyor olmasıdır. Şiirin baş karakterlerinin genel betimlenme tarzı ve her iki cinsiyetten de olabildiği göz önüne alındığında, şarkı sözleri aşkla ilişkili çeşitli gerçek durumlara uyacak şekilde çok yönlüdür. Ümmü Gülsüm'ün şarkı sözlerinde insanların kendi aşk öykülerini bulduğu söylenir.[34] Son bir-

32. Bu konuyla ilgili olarak bazı modern eleştirmenler eski devirlerden, özellikle Osmanlı devrinden miras kalmış bu tür güftelerin hükümdarlara *tezelluf* (aşırı ya da vakarsız pohpohlama) amacına hizmet ettiğinden şikâyet etmişlerdir. El-Menyelâvî'yle ilgili bu bilgi, Rizk 1936 dolayları: s. 119-120'den alınmıştır. Söz konusu *kaside* şöyle başlar: *Tih delâlan fe-ente ehlun li-zâke; Ve tahakkem fel-husnu kad a'taka.* Kabaca, "Umursamadan kibirli ol, çünkü layıksın buna; Tahakküm et, çünkü güzellik vermiş bu gücü sana" anlamına gelir.

33. Kasidenin adı *Alâ fî Sebîli'l-Lâhi mâ Halle bî minkî*'dir. Bu sözcüğün eklenmiş olduğu kaydın bir bant kopyasını Kahire'deki eski-plak koleksiyoncusu Abdülaziz el-Anani'den elde ettim. Bu plağın içindeki şarkılar doktora tezimde incelediğim repertuvarın da bir parçasıydı. Bkz. Racy 1977: s. 220-326.

34. Bu görüş, yapımcılığını ve yönetmenliğini Michal Goldman'ın, anlatıcılığını ise Ömer Şerif'in üstlendiği "Umm Kulthum: A Voice Like Egypt" [Ümmü Gülsüm; Mısır Gibi Bir Ses] (1996) adlı belgesel filmde ifade edilmiştir.

kaç on yıl içinde bazı geleneksel imgeler ve edebi araçlar dikkati çekecek şekilde az görülür olmuştur. Mavval güftelerinde bulunan cinas türü, "*kâdi'l-garâm*" yani "aşk yargıcı" gibi adaletle ilgili eski kavramlar ve şiirlerdeki çeşitli otorite simgeleri bunlardan bazılarıdır. Aşkla ilgili uzlaşımsal kalıpların içine yeni imgeler ve ifade tarzları eklenmiştir.

Ne var ki edebi bir sanat formu olarak tarab şiiri hâlâ son derece biçimseldir ve ne modern dille, ne de sıradan gündelik akışla uyumlu görünmektedir. Mısırlı müzik eleştirmeni Kemal en-Necmî, sevgilinin, tombul kadın figürüne özellikle yerel aristokratik çevrelerde verilen değerle bağdaşmaz görünen bir imge kullanılarak, söğüt dalı (*gusnu'l-bân*) gibi ince şeklinde betimlenmesindeki ironiye kendine özgü nükteciliğiyle dikkat çeker.[35] Benzer bir şekilde, bir şarkı sözü yazarından (kendi şiirlerinde kullandığı ve sonradan söğüt anlamına geldiğini öğrendiğim bir terim olan) *el-bânı* tarif etmeme yardım etmesini istediğimde mahcup bir gülümsemeyle "Hayatım boyunca hiç görmedim" demiştir. Söz yazarının tepkisi, böyle bir terimi tanımlayamamanın onun bir şiir aracı olarak değerini kesinlikle azaltmadığına işaret ediyor gibidir. Aynı şey, modern Arap metropollerinde bildik görüntüler olmaktan uzak olan bülbül ve ceylan için de söylenebilir.

Sonuç olarak, tarab şarkı sözleri incelendiğinde, görünüşte zıt iki eğilimin açığa çıktığını söyleyebiliriz. Bir yandan güfteler şairlerin, şarkıcıların ve dinleyicilerin kendi yaşam deneyimlerinden uzak ve tuhaf, diğer yanda ise olağanüstü bir geçerliğe ve duygusal çekiciliğe sahip görünmektedir. Şarkı sözü yazarları, gül bahçeleri, büyüleyen gözler, yalnız âşıklar, sahte umutlar ve benzerlerine yapılan standart göndermelerle dolu gayet formüllü güfteler üretmeye devam etmektedir. O halde şu soruyu sormak yerinde olacaktır: Çeşitli uzlaşımsal ifadelerin ve aşk motiflerinin kullanılmaya devam etmesinin nedeni ve bunların modern tarab deneyiminde oynadıkla-

35. Kitabının *Kadduke'l-Meyyâs* (Boyun Eğiktir) başlıklı bölümünde en-Necmî (1970: s. 122-125), kâdi'l-garâm (aşk yargıcı) teması üzerine düşünür. En-Necmî'ye göre bu şiir karakterinin yasal aracılığına özellikle âşıklar birbiriyle doğrudan görüşemediğinde ihtiyaç duyulmuştur. Bize anlatılan bu tema, XX. yüzyılın ilk birkaç on yıldan sonra yavaş yavaş terk edilmiştir (A.g.y.: s. 117-121).

rı rol nedir? Takip eden tartışmada tarab güftelerinin genelleme, -soyutlama ve basmakalıplaştırma eğilimlerine rağmen değil, bu eğilimleri sayesinde duygusal açıdan etkili olduklarını öne sürüyorum. Aynı zamanda, günümüzde esasen seküler olan tarab alanında, aşk ideolojisinin başlıca esrime uyandırma aracını oluşturduğunu savunuyorum.

D. ŞARKI SÖZLERİ VE ESRİME

Duygusal araçlar olarak tarab şarkı sözleri birbiriyle ilişkili en az üç şekilde etkili olmaktadır: Doğrudan duygu uyandırma, işitsel-anlamsal çekicilik ve simgesel telkin.

Doğrudan duygu uyandırma

Duygusal dönüşüm doğrudan doğruya, lirik dile nüfuz etmiş duygu yüklü ifadelerden kaynaklanır. Her şeyden önce, bu ifadelerin ilettiği duygular belirgin bir aşinalık hissi yaratırlar: "Yalnızlık, birliktelik, hüzün, neşe, acı, haz, aşk ve nefret, hepsi de, nihayetinde evrensel ve temel bir deneyimden, birliğin ardından ayrılığın gelmesi deneyiminden türemiştir" (Andrews 1985: s. 113). Dahası, ifade edilen duygular kendi doğrudan edebi bağlamları içinde anlamlı olmakla beraber, özerk bir şekilde de etki gösterebilirler. Sahip oldukları aşkınlık niteliği, Osmanlı gazel şiiri örneğinde gözlemlenmiştir:

> Yalnızlık, acı, ayrılık, özlem, delilik, çılgınlık ve keder gibi kavramların düşünsel bağlamları, kullanılan yorumlama kalıbına göre değişebilirken, söz dağarının duygusal içeriği gayet sabit kalır. Yani, yalnızlık veya ayrılık ya da yabancılaşma duygusunu harekete geçiren, Tanrı'dan, dünyevi otoriteden veya daha az soyut ya da soyutlanmış bir sevgiliden uzaklaşma olabilir, ama duygunun kendisi hep aynıdır ve ampirik gerekçelere dayanarak anlamlı varsayılmalıdır. (Andrews 1985: s. 111)

Örneğin, muvaşşah türündeki şarkı sözleri bağlama özgülüğü aşan,

coşkulu ya da müşterek duygular uyandırabilir. Keza, Mısır kaynaklı şarkı sözü repertuvarı da duygusal içebakış, çok kuvvetli duygulara teslim olma, acı ve haz, ayrılık ve umut vb deneyimlere, doğrudan konunun dışında imalar yükleyebilmektedir.

Bu arada, genel sunuş tarzı da duygu yoğunluğu yaratan malzemenin etkililiğini artırır. Duygu uyandıran ifadeler aslında belirgin öneme sahiptir. Anlatının açık olay örgüsünün basit tamamlayıcıları olmaktan çok, aşkla ilgili tasarıma genel dramatik biçimini veren yapıtaşları vazifesi görürler. Diğer bir deyişle, bildik senaryolar; şairin duygusal savunuları, özetlemeleri ve içebakışlarıyla temsil edilen, duygu yoğunluğu yaratan nispeten farklı "pigmentler" ile, bir anlamda noktacılık* tekniğiyle tasvir edilir.

Ayrıca, duygusal etki, kişisel konuşma şekliyle keskinlik kazanır. Âşığın kişiliğinde yeniden vücut bulan şair dünyayı kendi bakış açısıyla görür, âşık ise bazen şairin, bazense kendi aşk durumunu hisseder ve ifade eder. Böylece şarkıcı-şair, bir anlamda, duyguları yaşanmış deneyimler olarak sunar ve onlar hakkında konuşmakla kalmayıp onları "canlandırır" da. Şarkıcı-şairin ilettiği mesaj son derece bireyselleşmiştir, fakat belirgin bir evrensellik boyutu da taşır. Şair sadece "ben" açısından değil, "biz" açısından da konuşabilmektedir. "Biz", aşka düşmüş özel bir grubu ve hatta daha da ötesinde, aşk ve estetik konularında yaradılıştan gelen belli temayüllere ve hassasiyetlere sahip insanları temsil eder.

Bunlara ek olarak, dilsel açıdan özel olması da şarkı sözü diline duygusal etkililik kazandırır. Her şeyden önce tarab şarkı sözleri açık uçlu söz sanatlarını ve aşırı derecede karmaşık edebi yapıları kullanmaktan genellikle uzak durur. Daha çok klasik şairlerin hayli bireyselleşmiş "sanatsal" yaratılarına özgü olan o aşırı derecede çeşitli, önceden kestirilemez ve alışılmadık ifade tarzlarından sakınmaya çalışır. Aynı zamanda, gündelik konuşma dilinin aşırı derecede alışıldık ve hatta sıradan kalıplarından da ayrılır. Tarab güftelerinin her iki aşırı uçtan da sakındığı ve belki de her ikisinden de uygun öğeleri birleştirdiği söylenebilir. Örneğin, Clifford Geertz popüler Fas şarkılarının güftelerinin bir "ikisinin ortası niteliği"ne

* Pointilism: Noktacılık, renklerin küçük noktalar halinde kullanıldığı resim yapma tekniği. (ç.n.)

sahip olduğu ya da "yarı ritüel şarkısı, yarı sıradan konuşma" olduğu yorumunu yapar (1985: s. 114). Geertz şöyle yazar: "... söz ya da daha doğrusu söz-eylem açısından şiir, Kuran'ın ilahi buyruklarıyla gündelik yaşamın retorik hamle ve karşı hamleleri arasında bir yerdedir ve ona belirsiz konumunu ve tuhaf gücünü veren de budur" (A.g.y.: s. 117).

Bu arada olma durumu tarab şiirine ayırt edici bir karakter ya da belki belli bir ritüel niteliği kazandırır ve nihayetinde onu duyguları anlatmakta uzmanlaşmış bir dil olarak tanımlar. Kendilerine özgü edebi profillerinin, güftelerin güçlü çekiciliklerine önemli katkıda bulunduğu gösterilmiştir. Örneğin Ahmed Rami'nin diğer önemli şarkı sözü yazarlarıyla birlikte kendisinin de tercih ettiği üsluplaştırılmış şarkı güftesi tarzını, tarab şarkı sözlerinden beklenen derin duygular uyandırma işinde uzlaşımsal klasik şiirin her zaman başarılı olmadığını iddia ederek savunduğu anlatılır. Klasik şair ve şarkı sözü yazarı Ahmed Şevki'ye "Sizin gazelleriniz yanmıyor," dediği bilinmektedir.[36] Ahmed Rami, son derece üsluplaştırılmış fakat aynı zamanda da tarab kulağına gayet tanıdık gelen bir söz repertuvarı kullanmış olmasıyla ünlüdür. Biyografi yazarı Nimet Fuad (1973), Rami'nin ilk dönem klasik şiirlerinde son derece romantik ve hayal gücüyle tasarlanmış mecazlar kullandığım, ama şarkı sözlerinde, türlü tematik biçimlenimler içinde yeniden gruplandırılabilen ve "işlenerek yeniden kullanılır hale getirilip" başka şiirlerde de kullanılabilen duygusal açıdan manalı yaklaşık 181 ifadeden oluşan bir standartlaştırılmış stoğun hâkim durumda olduğunu yazar. Bu terimlerden bazıları şunlardır: *Enîn*, "inleme"; *esa*, "eza"; *emel*, "umut"; *esûn*, "sakınırım" ya da "onur duyarım"; *bukâ*, "ağlama"; *jufûn*, "gözkapakları"; *hubb*, "aşk"; *hanân*, "şefkat"; *dem*, "gözyaşları"; *delâl*, "cilve"; *seher* "gece uyumamak"; *şevk*, "özlem"; *şekva*, "yakınma"; *sadd*, "dönüp gitme"; *dena*, "tükenmişlik"; *tayf*, "hayal"; *'azab*, "azap"; *'uyûn*, "gözler"; *'itâb*, "paylama"; *'azul*, "alaycı"; *lev'ah*, "dert"; *mi'ad*, "buluşma" ya da "randevu"; *nevh*, "feryat"; *vecd*, "arzu"; *visal*, "kavuşma"; *zehr*, "çiçekler".[37]

36. Diğer bir deyişle, Şevki'nin gazelleri ya da klasik aşk şiirleri yakmıyordur. Bu ifade Fuad 1973: s. 72'de aktarılmıştır.
37. Fuad 1973: s. 92-96.

Ayrı ayrı sözcüklerin ya da sözcük öbeklerinin işitsel-anlamsal etkisi dönüşümü daha da ilerletir. Ses ve duyunun bir birleşimini kapsayan bu etki büyük ölçüde soyuttur ve kendisini ileten sözel formun gerçek anlamını aşar. Sadece tasarlanmış ya da hayalde canlandırılmış bir şey değil, duygu yoğunluğu yaratan sessel bir tat, hissedilen bir *ethos* olarak deneyimlenir. Dilbilimci ve antropolog Paul Friedrich böyle bir etkinin şiirdeki önemine işaret etmiştir. Şiirin duygulanım araçlarının, "sonsuz sayıdaki önceden kullanılmış ya da birey tarafından yeni gerçeklikler içinde şekillendirilmeyi bekleyen potansiyel şiir" (1986: s. 35) olarak tarif ettiği gündelik dilin içine iyice yerleşmiş olduğunu savunan Friedrich, (geniş kavramsal anlamıyla) "mit"i ve "müzik"i, şiirsel imgelemin başlıca kutupları olarak gösterir. Örneğin "tatlı bir sesin ahenkli içerikle kaynaşması; ya da kakofoninin çatışma temalarına bağlanması", bu kutuplarla ilgilidir (1979: s. 455).

Arap kültüründe, sessel-anlamsal mevcudiyet din ve edebiyat âlimleri tarafından sıklıkla tartışılmıştır. Örneğin, Kuran'ın belirgin bir işitsel-kavramsal boyut, hem taşıdığı anlamla hem de içerdiği sessel etkiyle etkileyen bir sözel mesaj içerdiği vurgulanmıştır.[38] *Musika' ş-Şiir* (Şiirin Müziği) adlı kitapta İbrahim Enîs, Arapçadaki çeşitli ünsüzlerin ve bunların heceler veya sözcükler biçimindeki kombinasyonlarının *jirs*ini, yani "rezonans" ya da "ses etkisi"ni ayrıntılarıyla açıklamaya girişir. Örneğin, telaffuz edilirken olağandışı kas eforu gerektiren veya bir patlama etkisi yaratan harflerin ya da harf kombinasyonlarının "müzikal" kabul edil*me*diğini belirtir. Diğer yandan, belirli harfler yumuşak ya da "müzikal" bir nitelik yansıtırlar ve bunlar gazel türüne en uygun düşenlerdir. Bazı klasik şairlerin yaratıcı biçimlenimlerde her iki türden harfleri de kullanarak, emsalleri Beethoven'ın senfonilerinde ve el-Buhturî'nin kar-

38. Bazı yazarlar Kuran'ın kendine özgü güçlü bir müzikalitesinin olduğundan (örneğin, bkz. el-Said 1970b: s. 65-73); ya da "sadece Arap dilinin belagatını değil, Doğu makamlarının ilave etkisini sağlayan tilavet sanatı sayesinde, dilin kendi müziğini ya da *tatrîb*ini ve içerdiği tüm *jirs*i (rezonans) de temsil [ettiğinden]" (Fuad 1976: s. 154) söz eder.

maşık ortaçağ klasik şiirlerinde görülen bir işçilikle, arzu edilir bir etki elde ettikleri anlatılır. Bazı şairlerin ise yumuşak (*rakîka*) ve sakin (*hâdi'a*) sözceleri vurgulayarak daha hafif bir müzikal etki yarattıklarını okuruz. Bu, örneğin Strauss'un "her sınıftan insan tarafından çok sevilen" valsleri türünden hafif müziklere benzetilen ve örneğini Ahmed Şevki'nin modern gazel şiirinde (Enîs tarihsiz: s. 22-36) bulan bir yöntemdir. Enîs'in şiirsel duygulanım üzerine tartışmaları, klasik şiir vezinlerinin, kafiye takılarının ve doğru şiir okuma yöntemlerinin seçilmesine ve uygulanmasına kadar uzanır.

Tarab şarkı sözlerinde belirli ses ve anlam kombinasyonları daha çok duygu uyandırıyor görünmektedir. Milliyetçi güfteler, örneğin Ümmü Gülsüm'ün bir şarkısında geçen, kendine güvenmeyi ve yaşamda inisiyatifi ele almayı öğütleyen klasik şiir tarzındaki bir dize, "herhangi bir esrime potansiyelinden (*tatrîb*) ve müzikal seslendirmeden (*tangîm*) yoksun" olarak tarif edilir (Fuad 1976: s. 417). Diğer yandan aşk şarkısı sözlerinin, duygu yoğunluğu yaratan doğalarına uyan sessel-anlamsal etkiler sergilemesi amaçlanır. Aşkla ilgili ifadeler ve hatta aşkla ilgili dilin bütünü hem yumuşak hem de duygusal açıdan esinlendirici olmalıdır. Aynı şekilde, en esrikleştirici güfteler genellikle katı ölçü ya da vurgu kalıplarına sadık kalmaktansa, serbest, neredeyse prozodik bir akış sergileyen güfte lerdir. Örneğin Rami, yumuşak ifadeler kullanmasıyla olduğu kadar, birbirinden farklı klasik ölçü ya da ölçü kalıplarını tek bir şiir içinde harmanlayarak bestecileri çeşitli ve son derece etkileyici ezgiler yaratmaya teşvik etmesiyle de methedilmiştir. Daha açık ifade edersek, Rami'nin sesli harfle biten heceleri vurgulayıp uzatarak şarkıcının tarab üretmesini kolaylaştırdığı söylenir.[39]

Son olarak, anahtar ifadeler, örneğin bir şarkı sözü yazarının bir şiire başlarken kullandığı ve şarkının adı haline gelen bir ifade genellikle çekici sessel-anlamsal havası nedeniyle seçilmiştir. *Ya Nesîmus-saba* (Ey Gündoğusu Rüzgarı), *Bülbül Hayran* (Hayran Bülbül), *Sahran li-Vahdî* (Yalnız Sabahladım) ve *er-Râbi'* (İlkbahar)

39. Bkz. Fuad 1973: s. 139-141.

gibi bildik şarkı isimleri, adlarını verdikleri şarkılara son derece baştan çıkarıcı ve esrikleştirici etkiler yansıtırlar.[40]

Simgelerle telkin

Tarab şarkı sözleri telkin güçleriyle de dinleyiciyi dönüştürür, çünkü dinleyenler konularını hayal edebilmekte, hayalinde canlandırabilmekte ve hissedebilmektedir. Örneğin Bali trans ritüellerinde dramatik betimlemeler, içinde yaşanabilir olaylar ya da "oluşlar" haline gelebilmekte (Geertz 1973: s. 118) ve Güney Amerika'da acıyı dindirmek ya da hafifletmek için şamanın anlattığı bir mit, "ifade edilemez ruhsal durumlar[ı] bir anda ifade edilebilir" hale getiren bir araç vazifesi görebilmektedir (Lévi-Strauss 1979: s. 323-324). Şarkı sözlerinin dinleyicilerin hem rasyonel bir şekilde düşünmelerine, hem de müziği daha yoğun hissetmelerine olanak tanıdığı söylenir. Örneğin Sri Lanka'nın şeytan çıkarma şarkılarıyla ilgili olarak şöyle yazıldığım görüyoruz: "... şarkı dizeleri hastayı düşünür bir vaziyette tutabilirken, aym zamanda, bir bütün olarak müziğin doğrudan tecrübe edilebilme olasılığım da derinleştirir" (Kepferer 1983: s. 189). Mistik güfteler ise öte dünya deneyimleriyle ilgili kolay anlaşılır metaforlar olarak yorumlanmıştır. Mısırlı münşid, Tanrı'dan ayrı düşme ve Tanrı'yla birleşme nosyonlarını duygusal açıdan etkili aşk betimlemeleriyle birleştirerek, katılımcıların mistik özlemlerini gerçekleştirir. Böylece, "ruhani dünya, aynı kaybedilmiş aşk gibi var olan bir şey haline gelir" (Waugh 1989: s. 131).

Aşkla ilgili çeşitli imgeler, anıştırmalar ve betimlemeler vasıtasıyla tarab güfteleri tarab sanatçılarının ve dinleyicilerinin *cev* yani "hava", "ambiyans" ya da "atmosfer" dediği özel bir ruh hali yaratır. İnsanı tarab havasına sokanın doğru sözcükler olduğu sık söylenen bir şeydir. Aşağıdaki tartışmalarda, güftelerin böyle bir havayı tesis etmesinin olası yollarından bazılarını örneklerle gösterdim. Daha açık ifade edersek, terennüm edilen duygular olarak tarab şarkı sözlerinin dönüştürücü müzikal deneyimi taklit ettiğini ve nihayetinde teşvik ettiğini ileri sürdüm.

40. Bunlar sırasıyla Şeyh Ali Mahmud, Muhammed Abdülvehhâb, Ümmü Gülsüm ve Ferid el-Atraş tarafından icra edilmiş gerçek şarkı adlandır.

Tarab ve özellikle de muvaşşah güftelerinde anlatılan açık hava eğlenceleri ve şarap içilen toplantılar, tipik tarab hadisesini anımsatır. Bu iki temanın taşıdığı eğlence imaları, geleneksel olarak bir kutlama vesilesiyle gerçekleştirilen ya da kendi coşku ortamını yaratabilen tarab icrasına kolaylıkla uygulanabilir. Bu şiir temalarının ima ettiği kolektivizm de aynı şekilde çağrışımlar uyandırır. Örneğin muvaşşah genellikle bir koro veya bazen de koro ve bir solist tarafından söylenir. Suriye'de muvaşşahât, genel olarak *raksu-semah* olarak bilinen, koreografisi özel olarak düzenlenmiş grup danslarına eşlik edebilmektedir. Bu ilave bileşen, müzik icrasının kolektif yönelimine ek bir katkıda bulunur.

Ayrıca, şiirdeki eğlence hadisesinin havası tarab icrasınınkine benzer. Şair-âşığın sabaha kadar şarap içme ya da bütün geceyi içki arkadaşlarıyla geçirme dileği ile mutribin müzik icrasının sabaha kadar süreceğine dair verdiği söz arasındaki paralellik dikkate değerdir. Âşıklar topluluğuyla ilişkilendirilen davranışların da müzik hadisesi içinde yakın emsalleri vardır: yeme, içme ve güçlü duygusal ve fiziksel tepkiler sergileme (örneğin coşkulu nidalar savurma ve müziğin ya da müzisyenlerin "güzellik"inin akıldan çıkmaması). Hatta meyhane, küçük müzik toplantılarının bir metaforu olarak görülebilir. Bahçe ise, çoğu zaman bir şehir parkında, etrafı çevrili bir piknik alanında ya da büyük bir açık hava kahvesinde düzenlenen daha büyük, halka açık müzik icralarını simgelemek için uygun görünmektedir.

Daha geniş bir anlamda, şiirlerdeki eğlence kompleksi ile müzik hadisesi, katılımcıları daha sıradan olan diğer alanlardan ayıran sınırlar yaratma eğilimleri açısından birbirine benzerdir. Her ikisi de belirli toplumsal, mekânsal ve zamansal bölgeler "açar." Şiir alanında bu, sıradışı imgeler ve anıştırmalar kullanılarak yaratılır. Gür bitkiler, ceylanlar, çiçekler, güzel sâkiler vs, eğlence bağlamını daha sıradan kent alanından ayıran bu sıradışı imge ve anıştırmalara örnek gösterilebilir. Müzik alanında ise bu, celse, hafla ve hatta gece kulübü, otel salonu gibi yerler vasıtasıyla sağlanır. Dahası,

müzik ve diğer eğlence hadiselerinin içinde gerçekleştirilmesi için istenilen yere geçici olarak kurulan çok kenarlı bir çadır olan Mısır *haymes*i, şiirlerdeki eğlence kompleksinin belki de en yakın benzeridir. Parlak renklerle boyanmış, soyut çiçek desenleri ve geometrik desenlerle süslenmiş çadır, katılımcıların o süre içinde hissettikleri birliktelik duygusu ve şiirlerde sık sık sözü edilen gül bahçeleri ve diğer pastoral çevreyle gayet uyumlu görünmektedir.

Böylelikle güfteler, temel icra ortamını ve uzantısında, onunla bağlantılı havayı ve davranış tuhaflıklarını, çağrışım yoluyla akla getirir. Müzisyenlerin sunduğu eğlenceyle büyülenme ve neşelenme gibi dönüştürücü deneyimlerle ilişkilendirilen eğlence teması, bütün esrime sürecinin bir katalizörü olarak görülebilir.

Bir müzikal deneyim olarak aşk senaryosu

Aşk güftelerinin ana hatlarını çizdiği aşk dramı, tarab deneyimini karakterize edenlere benzer dönüştürücü dinamikler gerektirir. Aşk senaryosu aslında bir değişim sürecini ya da belki olası bir âşığın gerçek âşığa dönüştüğü bir geçiş ayinini anlatır. Tarab dinleyicisi ise alışılmış ya da ağır başlı davranışlar dünyasından, karşı konulmaz duygulara tutkulu bir hoşgörü ya da teslimiyet haline yine benzer şekillerde ve geçici olarak taşınır. Şarkı sözlerinde kilit öneme sahip olan etmenler, örneğin sevgilinin aşk halini tetikleyen gözleri, hassas ve duygusal açıdan hazır durumdaki tarab müzisyenlerinde saltanayı başlatan türden güçlü müzikal uyaranlara benzetilebilir. Aşk senaryosu, bir bilinç halinden bir diğerine yapılan müzik kaynaklı geçiş üzerine bir açıklama olarak yorumlanabilir.

Müzik âşıkları olarak âşıklar

Aşk senaryosunda rolü olan çeşitli oyuncular, tarab hadisesinin esas katılımcılarına benzetilebilir. Şarkı sözlerindeki âşıklar, ya da genel olarak ifade edersek, âşık olan ya da âşıkların halinden anlayan kişiler olarak arkadaşlar, tarab sürecine katılan kişileri çağrıştırır. Daha özele indiğimizde ise âşık elbette sammi'ye benzer, çünkü her

ikisi de belirgin duygusal hassasiyete sahiptir, çok kuvvetli uyaranların etkisine maruz kalmıştır, içten gelen tepkiler sergiler ve duygusal olarak dönüşür. Belki, kavuşma umudunu korurken kaderine alçakgönüllülükle razı olan iyi bir âşık (ya da iyi bir mutasavvıf) gibi, müziğin içine çekilen iyi bir sammi'nin de duygularını sessizce ifade eder. Âşıklar grubu ile dış dünya ya da daha olumsuz bir ifadeyle, âşıkları kınayan, azarlayan ve onlara beddua eden kiniklerin dünyası arasındaki ayrım ise tarab bağlamında müzikten zevk alanlar ile yüzeysel bir ilgi duyanlar, ya da hatta tarab kültürünün müzik açısından hoşgörüsüz, duyarsız veya tahripkâr saydığı kişiler arasındaki ayrımla paralellik taşır. Bir anlamda farklı ve duygusal ya da ruhani açıdan yüksek kategoriler olan "aşıklar" ve "müzik âşıkları" kavramları aslında hem bir seçkincilik ölçütü hem de her iki grubun da toplumsal ve duygusal açıdan aşırılığın veya tuhaflığın sınırında olduğunu ima eder.

Müzikal esrime olarak aşk

Hem şarkı sözlerinde hem de tasavvuf aşk şiirlerinde sunulduğu şekliyle aşk fenomeni, esrime nosyonuyla yakından bağlantılıdır. Her şeyden önce, esrimeyle aşk birlikte ve estetik-ruhani bir kompleksin parçası olarak ele alınmıştır. Buna, Şihabeddin'in kendi derlediği antolojiyi tanıtan ve müziğin gücünden söz eden bir yazısına dahil ettiği iki mistisizm yüklü dizede rastlıyoruz:

> Şarap içmesem, esrimeye mail (*tarûben*) olmasam; güzellere âşık olmayıp, derinden sevdalanmasam, kıymetli mücevherler taşta saklı olsa da, kalmaz taştan benim de hiçbir farkım. (1840 dolayları/1892 dolayları: s. 5)

Ayrıca, âşık ile esrime peşindeki kişi genellikle benzer yollardan geçer. Bir dereceye kadar her ikisi de marjinalleşmiştir ve takıntılı davranışları içinde yaşadıkları cemiyetin toplumsal normlarından ayrılan, toplum dışına itilmiş kişiler olarak betimlenir. Her ikisi de *seher*i yaşar, yani "gece uyumazlar"; bu yüzden uyku kavramı hem aşkın hem de müzikal esrime amacının karşıtı haline gelir.

Aşk ve esrimenin duygusal yapıları da genellikle benzerdir. Mistisizm ya da aşkıncılıkla ilgili ortak bazı imalara sahip olmalarından başka, benzer duygusal bileşenler de içerirler. Tasavvuf müziğindeki gazel güftelerinde aşk genellikle umutla umutsuzluğun, mutlulukla hüznün, birleşmeyle ayrılığın, hazla acının, ya da mistisizm açısından ifade edersek, "genişleme"yle "büzüşme"nin bir birleşimi olarak sunulur. Semanın uyandırdığı mistik aşktan söz ederken Gazali şöyle yazar:

> Âşıkları dinlemek (*sema' u' l-uşşak*), özlem uyandırır, aşkı kışkırtır ve ruhu eğlendirir. Âşıkların şarkısı eğer sevgiliyi görmekle ilgiliyse, o zaman hazzı pekiştirir, eğer ayrılıkla ilgiliyse, o zaman sürekli bir özleme yol açar. Eğer içinde acı varsa ve kavuşma umudu da eklenmişse, bir tür hazzı da barındırır. (tarihsiz: s. 246)

Tamamlayıcı ve hatta zıt duyguların bu şekilde harmanlanması tarab güftelerine de uzanır. Aşkın coşku ve ıstırabın ya da haz ve acının bir birleşimi olduğu nosyonu binlerce şarkı sözünde karşımıza çıkar ve çoğu kez şarkı adlarıyla vurgulanır. Aşkın acı-tatlı doğasını resmeden şu birkaç tipik ifadeyi buna örnek gösterebiliriz: "Gülleri sevmem, dikenlerindendir"; "Aşk benim felaketim, aşk benim yaşam pınarım"; "Boyun eğmemden ve teslimiyetimden haz alırım"; "Beni unutanı hatırlarım"; "Derdimden mutluluk duyardım"; "O benim Cehennemim ve Cennetim"; "Ey bülbül, feryadınla büyülendim." Şarkı sözlerinde doğrudan zıtlıklar da kullanılmaktadır: "Gözyaşları ve gülümsemeler", "neşem ve yaram" vs. *Şejû* nosyonu da aynı şekilde yaygındır. Kabaca, "büyüleyici melankoli" olarak açıklayabileceğimiz *şejû*, örneğin perişan haldeki âşığın bülbülün şakıması ya da daha ziyade feryadı (*nevh*) gibi insanı derinden etkileyen sesler duyduğunda hissettiği karmaşık bir duygudur.[41]

41. Büyük bir XIX. yüzyıl sözlüğünde, *şejû* nosyonuyla ilişkili olan *şejâ* veya *eşjâ* fiilinin, birini kederlendirmek veya "üzülmesine ya da ağlamasına ya da kederli, üzgün, mutsuz" olmasına neden olmak anlamına geldiğini okuyoruz. Bu fiil aynı zamanda, birinin "neşelenmesine veya heyecanlanmasına" neden olmak, ve bir yoruma göre de, birinin tarab yani "neşe veya kederin neden olduğu hafiflik"i hissetmesine sebep olmak anlamına gelmektedir. (Lane, 2. Cilt, 1877/1984: s. 1510). Çağdaş bir sözlükte de benzer tanımlar veriliyor. Ömeğin, *şejen* ismi "endişe, kaygı, keder, üzüntü, hüzün, melankoli, efkâr, yürek acısı" olarak tanımla-

Gerçek müzikal bağlamlarda esrime deneyimi aşkla ilişkili olanlardan farksız karşıt dinamikler gerektirir. Örneğin, Gazali'nin açıkladığı duygusal kutuplaşmalar, etkileşimli tarab icrasına hâkim olan müzikal özlem ve erişme umudu kalıplarına benzer. Bu kutuplaşmaları dinleyiciler gülerek; ağlayarak; acı ve neşe ifade eden yüz mimikleriyle; ve hem coşku, hem de gark olmuşluk ya da mistik açıdan söylenecek olursa yok olmuşluk duygularını ifade eden nidalarla, gözle görülebilir bir şekilde sergiler. Benzer şekilde, hakiki bir sammi'nin yaşadığı esrimenin davranışsal göstergeleri, büyülenme ile melankolinin birleşerek birlikte akmasına benzeyebilmekte ve hem erişme hem de umutla bekleme izlenimlerini yansıtabilmektedir.

Bu arada, birçok şarkı sözü, tasavvuf bağlamlarında hasreti ya da derin bir mistik hal yaşantılamayı ifade eden *vecd*den açık bir şekilde söz eder. Modern bir mutasavvıf âlim vecdi şöyle açıklar: "Bazen ayrılık acısından, bazense Allah aşkıyla yanıp tutuşmaktan kaynaklanır görünür, ama genellikle ayrılık acısıyla birlikte yaşantılanır" (Nurbahş 1978: s. 50). Benzer şekilde, Arapça sözlüklerde *vejede* kökünün "tapmak" veya "yürekten sevmek" ve "birisi için üzülmek" gibi anlamları vardır.[42] Tarab şarkı sözlerinde yoğun aşk özlemine işaret eden ve güçlü esrik imalar taşıyan vecd kavramı, akla hemen tarab durumunu getirir. Örneğin, *suhtu vejden ya nedâme* (Vecd ile bağırdım, ey dostlar) diye başlayan ünlü bir muvaşşah güftesinde olduğu gibi âşığın vecdini ilan etmesi, tutkulu sammi'nin gerçek yakarışlarını hatırlatır. Aynı zamanda, dinleyicilerin esrik coşkusunu ve müziğe doyma isteklerini seslendirmesini sağlayan duygu yüklü çeşitli nidaları da akla getirir.

Şarkı sözlerinde "tarab" sözcüğünün sıkça geçmesi belki daha

nırken, *şejiyy* sıfatı aslında bu sayılan duyguları uyandıran, fakat aynı zamanda "dokunaklı, yüreğe işleyen, acıklı, etkileyici, heyecanlı, duygusal, ateşli, ruhu ateşleyen" ve "ezgili, ahenkli, tatlı, yumuşak" olan bir şey olarak tanımlanıyor" (El-Baalbeki 1992: s. 662).

42. Açıktır ki *vejede*yi özlem ve tapma açısından ele alıp "mistik hasret duymak" olarak açıklamak, sık karşılaşılan (örneğin Rouget 1985: s. 258'de aktarıldığı gibi) "bulmak" açıklamasından daha mantıklıdır. Hasret ve hasretle ilişkili anlamlar, Lane 1863/1984: 2. Cilt: s. 2924-2925 ve el-Baalbeki 1992: s. 1223'te verilen tanımlara dahil edilmiştir

da anlamlıdır. Burada, sarhoşluğa benzemekle birlikte tarab, âşığın ya da âşıkların durumunun bir metaforu vazifesi görebilir; dikkatimizi doğrudan doğruya müzikal esrimeye yöneltir. Muvaşşah güftelerinde tipik olarak resmedildiği gibi tarab, neşeli bir eğlencede müzisyenlerin ya da sevgilinin kendisinin icra ettiği müzikle ilişkilendirilir. Ama sevgili ile müzisyen ya da hatta sâki arasındaki ayrım çoğu zaman epeyce bulanıktır. Bu tür bir ilişkilendirme, *Ya Şâdî l-Elhân* (Ey Nağmeler Söyleyen ya da Nağmelerin Büyüleyen Şarkıcısı) adlı bir muvaşşah güftesinde yapılmıştır. Aynı zamanda, *Tif ya Durrî bil-Kanânî* (kabaca, Dön, Ey Benim Şarap Şişelerini Getiren Kıymetlim) adlı, Suriyeli besteci Omar el-Batş tarafından bestelenmiş muvaşşah güftesinde de aynı ilişkilendirme görülmektedir. Bu örnekte, bir yandan sâkiye şarap vermesi için yalvarılırken, diğer yandan da "yakın arkadaş"tan (*sâh*) ayağa kalkıp bayâtî makamında şarkı söylemesi ve içki içen dostları (*nudmân*) esrikleştirmesi (*atrib)* istenir. Yakın arkadaş görünüşe göre sevgiliye yapılan dolaylı bir göndermedir. Zira bu yakın arkadaşın göklere çıkarılması dikkat çekicidir: "Sen benim ruhumsun, hayatımsın; benim için tüm güzellerin efendisisin (*sîd*). Ne bir rakip (*rakîb*), ne de ayıplayan endişelendirsin seni, kalk ayağa. Cevap ver, ey ceylanım, ama ne af dile ne de bir söz söyle."[43]

Müzik icracısı; tatlı bela

Sevgilinin âşık karşısındaki konumu, müzisyenle, özellikle de tarab şarkıcısıyla dinleyici arasındaki genel ilişkiye paralel görünmektedir. Daha açık ifade edersek, âşık-şairin ruhuna yeniden vücut veren müzik icracısının dinleyiciyle girdiği etkileşim, sevgilinin âşığın başına açtığı "tatlı dertler"i hatırlatır. Tarab şarkıcısının aksine sevgili hemen hemen hiç ortada görünmez ya da hemen her zaman ilgisizdir ve çoğu kez rüyalar, hayaller, imgeler, gölgeler ve anılar biçiminde ortaya çıkar. Yine de sevgili, hayranlarının duygularını manipüle eden, esrimeyle güçlenmiş tarab sanatçısına benzetilebilir.

43. Bu ve bundan önceki muvaşşah örnekleri sırasıyla, der. Derviş 1955: s. 64 ve 143'te yer almaktadır.

Sevgilinin şahsiyeti âşıkları nasıl bir mıknatıs gibi çekiyorsa, genellikle *'uşşâkut-tarab* yani "tarabseverler" denilen gönül verıniş dinleyiciler de kendilerini mutribin cazibesine tamamıyla kapılmış bulurlar. Âşık cevap vermesi, anlayışlı olması ve kendisiyle görüşmesi için sevgiliye nasıl yalvarıyorsa, tutkulu dinleyiciler de arzuladıkları esrimeyi yaşatması için mutribe yalvarırlar. Sevgili nasıl huzursuzluk ve umut duygularına yol açıyorsa, icracı müzisyen de iki zıt kutbu yaratıcı bir şekilde canlandırır: Bunlardan biri (örneğin gecikmiş ya da sonuçsuz kadanslarla yaratılan) anlık bir müzikal mahrumiyet, diğeri ise (örneğin güçlü kaflât kullanarak ya da makamı belirsiz bir pasajdan makamsal bir çözüm noktasına geçerek yaratılan) müzikal tatmindir. Sevgili âşığın duygularıyla oynayan, onu kâh sevindiren, kâh ağlatan tatlı bir manipülatör rolündeyken, mutrib de tutsak olmuş dinleyicilerine baştan çıkma ve umutla bekleme anlarını art arda yaşatan, müzikal müziplikler sergileyen kişidir.

Sonuç olarak metinsel malzeme, esrime telkin eden bir temalar, imgeler, kavramlar ve senaryolar repertuvarı vasıtasıyla müzik dilini tamamlar ve kuvvetlendirir. Şarkı olarak söylenmek üzere yazılan metinler etkili bir şekilde bestelendiğinde esrime telkin etme potansiyellerinin zirvesine ulaşırlar. Ayrıca, hepsi de üslupsal ve tematik bir tutarlılık çerçevesinde icra edilen varyasyonlar, hemen göze çarpmayan arasözler ve dramatik anlam saptırmalar, edebi dilin çekiciliğini, canlılığını ve sonuç olarak da telkin gücünü daha da artırır. Bu anlamda edebi varyantlar, bestelere ve doğaçlamalara esrime açısından canlılık katan, "beklenen" müzikal sürprizlere benzetilebilir.

E. BİR ŞARKI SÖZÜ YAZARININ KISA BİYOGRAFİSİ

Duygulu şarkı sözleri yaratmak yetenek ve belli edebi beceriler ister. Aynı zamanda belirli kişisel özellikler ve her şeyden önce duygusal hassasiyet ve iyi bir müzik duyusu gerektirir. Bu çeşitli nitelikler, örneğin ünlü Mısırlı şair ve şarkı sözü yazarı Ahmed Ra-

mi'ye (1892-1981) atfedilmiştir. Biyografi yazarı ve eleştirmen Nimet Fuad, Ahmed Rami'nin, kişiliği, kişisel ilgi alanları ve yaşam deneyimleri ışığında incelediği sanatçılığının bir analizini sunar. Rami, Kahire'de birkaç müzisyenin yaşadığı bir semtte doğmuştur. Bebekken müziğe karşı çok duyarlı olduğu, müziği duyunca rahatladığı ve ağlamayı kestiği anlatılır. "Esrimeye gerçek bir istidadı olan (*tarûb*) küçük bir çocuktu, tarabın aracılarından birinin de şair olduğunu sanki doğa da biliyordu" (Fuad 1973: s. 6). Çok küçük bir yaşta Hidiv Abbas Hilmi'nin doktoru olan babasıyla birlikte Ege Denizi'ndeki Taşoz [Thasos] Adası'nda iki yıl kalan Rami burada Türk ve Yunan dilleriyle ve kültürleriyle tanışır. Mısır'a dönüp de Kahire'de bir okula yazıldığında Rami kendi esrik doğasına (*tabî'atihi et-tarûb*) uygun bir bağlamda, dini ilahilerin ve şarkıların sıkça işitildiği bir çevrede yaşamaya başlar. Şiire ilgisinin, gençliğinin erken dönemlerinde halasının kütüphanesinde bulduğu bir kitabı okumasıyla başladığı zannedilmektedir. Eski Arapça gazelleri içeren bu kitabın adı, *Musâmaratu'l-Habîb Fi'l-Gazal ve'n-Nesîb*'dir (kabaca, Sevgiliyle Arkadaşlık; Gazel ve Nesib Üzerine). Rami çok geçmeden Ahmed Şevki, Halil Mitran ve Hafız İbrahim gibi zamanının büyük şairlerini tanır. Aynı zamanda, Doğu Müziği Derneği'ne sık sık giderek burada müzik bilgisini daha da derinleştirme ve vasla aralarında şiirlerini başkalarıyla paylaşma şansını bulur. Rami'nin hakiki bir müzik âşığı olduğunu anlayan ünlü müzisyenlerden bazıları, onu kendi icralarına davet eder.[44]

1923'te Mısır Hükümeti eğitim görmesi için onu Fransa'ya gönderir. 1924'te geri döndükten sonra, yıllarca Mısır'ın Milli Kütüphanesi *Dârulkutub*'da çalışır ve edebiyat kariyerini sürdürür. Bu zaman zarfında, üç klasik Arap şiiri derlemesi (*divan*) yayınlar. Fransızca, İngilizce, Farsça ve biraz da Türkçe bilgisiyle, Ömer Hayyam'ın rubailerini inceleyen Rami, bu eserleri, Avrupa'daki çevirilerine ve Farsça orijinaline dayanarak klasik Arap şiirine kendi çevirisiyle kazandırır. *Şâiruş-şebâb*, "Gençlik Şairi" unvanı verilen şair, 1924'te şarkıcılık kariyerinin başlarında olan Ümmü Gül-

44. Fuad 1973: s. 12-13.

süm'le tanıştırılır. Şarkıcının yeteneği ve kişiliğiyle büyülenen Rami, onun en önemli şarkı sözü yazarlarından biri olur.[45] Üç yüzün üzerinde güfte yazar. Bunlardan çoğu *zecel*, yani konuşma dilinde yazılmış Mısır şiiri türündedir. Aynı zamanda, otuz müzikal film ve pek çok ünlü şarkıcı için de şarkı sözleri yazmıştır. Devlet radyosu için güfte seçen ve zaman zaman da güfte seçiminde Ümmü Gülsüm'e tavsiyelerde bulunan Rami, pek çok kişinin gıpta ettiği bir şarkı sözü yazarı olmuştur.

Rami'nin, tarab şiirindeki âşığın portresini hatırlatabilen kişisel özellikleri, bir tarab şarkı sözü yazarı olarak rolüne kusursuz bir biçimde uyuyordu. Her şeyden önce hisliydi. Duyarlı ve hassastı; aldığı iyi eğitim ve şiir konusunda edindiği deneyim sayesinde duyarlılığını ve hassasiyetini, duygusal açıdan etkili şiirlere dönüştürebiliyordu. Aslında his, şiirsel yaratıcılığın birincil gerekliliği kabul edilir. (Küçük) Memun eş-Şinnâvî'nin açıkladığı gibi: "Kuralları bilmek yetmez; ilkin, hisli olman gerekir, bu bir şairin sahip olması gereken en önemli şeydir. Şiir yeteneğinin temelidir".[46]

İkinci olarak Rami ıstırabı çok yoğun hissedebiliyordu. Istırap her ne kadar aynı zamanda şairin içinde yaşadığı daha geniş sanat çevresinin ya da sosyal ortamın simgesi olabilse de, Rami'nin hissettiği derin *elem* yani "acı"nın, onun trajediyle kuşatılmış yaşamından kaynaklandığı tahmin edilir. Anlatılanlara göre, daha öğrencilik yıllarında hasta düşen ve önce babasının hastalığına ve ölümüne, sonra da erkek kardeşinin ve kızının ölümüne tanık olan Rami, "dinleyip akşam geç saatlere kadar ağlamak için," perşembe günleri okunan mersiyelere gider (Fuad 1973: s. 13). Rami'nin "madenin topraklarından altın çıkaran kavrayışlı bir bilim insanı gibi," etkileyici şiirler yaratmak için acıyı kullandığı da kaydedilmiştir (A.g.y.: s. 23, 24). Fuad'ın aktardığı bir röportajda Rami, yaşamındaki trajik olayların şiirinde önemli bir etkisi olduğunu söyler ve melanko-

45. Bkz. Danielson 1991b: s. 106. Rami'nin, Ümmü Gülsüm'ün sanatına olan takıntısına ve aralarındaki güçlü profesyonel bağlantıya rağmen şarkıcının şairden kişisel olarak hoşlanmadığı da belirtilmeye değer olabilir. Bu bölümün 34. dipnotunda adı geçen belgesel filmde de buna değinilmektedir.
46. 16 Şubat 1987'de yapılan aynı görüşmeden.



Mısırlı şarkı sözü yazarı Ahmed Rami (1892-1981), Ümmü Gülsüm'ün bir icrasında ön sırada, sağdan dördüncü. (Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)

likliğinin genellikle doğa sevgisiyle bağlantılı olduğunu ekler; buna örnek olarak ise bir vedanın hüznünü gün batımına yaptığı göndermeyle ifade edişini verir. Fuad, Rami'nin şu sözlerini aktarır:

> Şiirlerimi okurken dinleyenlerin ağladığını görmek beni mutlu ediyor. Bir gülümseme basit bir şeydir, fakat gözyaşları zor meseledir sahiden. En büyük hazzı ağlamakta buluyorum. Her zaman sevdim ağlamayı. (Fuad 1973: s. 109)

Üçüncüsü, Rami, belki de paradoksal bir biçimde, gayet neşeli bir insandı, ki bu *tarûb* yani "esrimeye istidadı olma" teriminin bir ölçüde kapsadığı bir niteliktir. Bazıları, güftelerinde hüküm süren *nuvâ*, yani "ağıt" havası nedeniyle şairin hayat dolu oluşunu, arkadaşlarla birlikte olmayı sevmesini ve duyguları içtenlikle ifade edişini kafa karıştırıcı bulmuştur. Bir eleştirmen olan Muhammed Abdül-

mecid Hilmi, Rami'nin kişisel özellikleri ile sanatsal nitelikleri arasındaki görünür çelişki hakkında şunları düşünür:

> ... esrimeye istidadı olan (*tarûb*), şen (*la'ûb*) bir genç adamdır, hep gülerken, şakalaşırken ve neşe saçarken görürsünüz. [Ama] şiirinde feryattan ve marazi bir hüzünden başka bir şey bulamazsınız... Bazıları Rami'nin kahkahadan ağlama çıkaran, esrime (*tarab*) ve neşeyle acıyı resmeden becerikli bir zanaatkâr (*sannâ*) olduğunu söyler!.. (Aktaran Fuad 1973: s. 111)[47]

Rami'nin kişiliğindeki haz-acı ya da mutluluk-hüzün ikiliğini vurgulayan bu değerlendirme, şarkı sözü yazarı ile ürettiği eser arasındaki karmaşık ilişkiyi göstermektedir.

Dördüncü olarak Rami, "tarûb" kavramında saklı bir özellik olan müzikal duyarlılığa sahipti. Aslında, çeşitli müzisyenlerin Rami'ye taktığı "sammi'" lakabı şairin müzikalitesini gayet güzel anlatmaktadır. Fuad şöyle yazıyor: "Ahmed şarkıyı esrik bir coşku (*şath*) ve istiğrakla söyler; "zanaat konusunda bilgilidir ve ne zaman şarkı söylese ustalığını sergiler" (Fuad 1973: s. 12). Şair olmasaydı hangi mesleği tercih edeceği sorulduğunda Rami şarkıcı olmaktan çok hoşlanacağını söylemiştir.[48] Rami'nin sammi'liğinin ünü Mısır'ın dışına taşmıştır. Iraklı müzisyenler ve müzik tutkunları onun müzik konusundaki şevkini canlı betimlemelerle anlatırlar. Ünlü Muhammed el-Kubbani'nin ırak makamında bir icrası sırasında Mısırlı şair öylesine bir esrimeye kapılmıştır ki ceketini havaya fırlatmıştır.[49]

Rami'nin müzikal duyarlılığının, şarkı sözlerini yaratırken kullandığı yöntemler üstünde doğrudan bir etkisi vardır. Örneğin, Rami'nin şiir yazarken hep müzik dinlediği, ayrıca, şiirlerini yazarak değil, müzikle söyleyerek yarattığı anlatılır. "Güftelerindeki duyar-

47. Başka bir eleştirmen ise Rami'nin Batı kültürüne doğrudan maruz kalmasına rağmen, şiirinin Batı edebiyattan etkilenmemesini çarpıcı bulur (aktaran Fuad 1973: s. 110-111). Bu arada, Rami'nin "romantik" üslubunun, mahrum kalmış bir âşıktan çok, görsel bir sanatçı olarak tarif edilen Bayram et-Tunisî gibi veya güfteleri köy yaşamına ve halkına duyduğu özel ilgiyi yansıtan Salah Jâhin gibi şarkı sözü yazarlarından farklı olduğu da söylenir. Bkz. Fuad 1973: s. 132-137.
48. A.g.y 1973: s. 97.
49. Bunu 1980'lerde Bağdat'ta birkaç kişiden dinlemiştim.

lılığın ve akıcılığın sırrı belki de buydu" (Fuad 1973: s. 13). Rami'ye özellikle vokal müzik esin kaynağı olmuştur. Söylenen pasajlarda anlamlı sözcükler bulunmasa da, pasajlar temel bestenin yanında önemsiz de olsa, bol melismalı şarkı söyleme tarzının (*es-savtul-murajja'*) kendisini derinden etkilediğini söyleyen Rami, ekler: "bu tür pasajlar beni çoğu zaman şarkı söylemeye ve şiir yazmaya iter" (Fuad 1973: s. 108).

Beşinci ve belki de en önemli bileşen, kapsayıcı ve hatta soyut ya da mistik anlamda anlaşılan aşktır (*hubb*). Rami'nin yaşamında aşk önemli bir harekete geçirici, yazdığı farklı şiir türlerine nüfuz etmiş ve aşk şarkılarının sözlerinde doruğuna yükselmiş bir cevherdir. Fuad'm yazdığı gibi, Rami'nin gazelleri genellikle şarapla ilgili temalardan yoksundur, aşkı tensel ya da fiziksel açıdan değil, daha çok özlem, yoksunluk ve kavuşma imgeleri vasıtasıyla ele alır. Hatta ağıtlar bile, ölen kişiye yönelik belli terimlerle ifade edilen bir aşk biçiminde dile getirilir.[50]

Sonuç olarak, aşk duygusu, müziğe duyulan aşka tercüme edilmiştir. Çeşitli şarkıcıların, özellikle de Ümmü Gülsüm'ün icralarının Rami'yi derinden etkilediği söylenir. Abdülvehhâb, Salih Abdülhay ve başkalarını öven klasik şiirlerinde şair, bu sanatçıların yarattığı esrik müziğe olan düşkünlüğünden söz eder. Seyyid Derviş, Ebulula Muhammed ve Mahmud Subh gibi sanatçılara düzdüğü methiyeler için de aynı şey söylenebilir.[51]

F. ŞİİRDE YARATICILIK

Tarab şarkı sözlerinin yazılmasına yol açan şey genellikle şairin yaşadığı *infial*ler, yani "içindeki duygusal patlamalar"dır. Bu infiallere çeşitli fiziksel, duygusal ve sanatsal uyaranlar neden olur. Bir röportajda Rami, aslmda özgün ve yenilikçi olmakla ilgilendiğini, ama her şeyden önce şiirlerinin kendisini memnun etmesi ve derinden hissettiği duygularını yansıtması gerektiğini belirtmiştir.[52] Pra-

50. Fuad 1973: s. 97-98.
51. A.g.y. s. 54-55.
52. A.g.y. s. 109.

tik açısından, şarkı sözlerini yazma süreci ya içebakışa dayalı veya tepkisel, yavaş ve kademelidir, ya da itkisel ve anidir. Rami, bir arada var olan ve birbirini tamamlayan iki şiir yazma yaklaşımı tarif eder. İlki, bir güftenin ortaya çıkmasının uzun zaman aldığı, yani, bir kasidenin yazarın zihninde yıllarca kaldıktan ya da "mayalandıktan" (*tahtemir*) sonra son şeklini aldığı durumlar için geçerlidir. Rami, Ümmü Gülsüm'ün söylediği bir güfteyi, fikri yedi yıl boyunca zihninde geliştirdikten sonra tam bir şiir haline getirdiğini belirtir. Bununla birlikte, beklenmedik ya da olağanüstü etkileyici olayların neden olduğu yoğun duygusal deneyimlerin, genellikle böyle bir şiirin tam olgunluğa erişmesi için esin kaynağı olduğunu da söyler. Örneğin, *Rakkil-Habib* (Sevgili Yumuşadı) şarkısının güftesini tamamlayıp bitirme arzusu, şairin keyifli olduğu bir sırada, bu keyfi en yoğun şekilde yaşamadan dünyadan göçeceği endişesine kapılmasıyla ortaya çıkmıştır. Rami, bu gibi arızi tetikleyicilerin esas ana fikre doğrudan müdahale etmediğini ya da "mayalanmakta" olan - kaside türünün bütünlüğünü bozmadığını, ama genellikle, örneğin esasen neşeli bir şiire birazcık hüzün katarak küçük bir etkide bulunduğunu da sözlerine ekler.[53]

Şiir yaratıcılığında ikinci yaklaşım, şiiri daha kısa sürede yazmaktır. Bu durumda, tetikleyici koşullar şiir üzerinde doğrudan etkide bulunurlar. Bununla birlikte, birinci yaklaşımda olduğu gibi burada da nihai içerik genellikle "fikirden fikre, kavramdan kavrama" (Fuad 1973: s. 105) ilerleyen bir akışla organik bir şekilde gelişir. Ayrıca; sözcükleri bir araya getirmekte kullanılan belli bir formülü izleyerek değil, ki "o zaman marangoz ya da demirci olurduk" (A.g.y. s. 105), bir yaratıcı düşünme süreci vasıtasıyla tamamlanır. Rami, ana fikri çoğu zaman şiirin açılış dizelerinde özetlediği için şiiri bu başlangıç noktasından sonra genişletmeyi genellikle çok zor, hatta olanaksız bulduğunu da belirtir. Bu arada, güfteler ile güftelerin yaratılmasına yol açan tetikleyiciler arasındaki gevşek ya da yoruma son derece açık ilişkiyi Memun eş-Şinnâvî de doğrular. Eş-Şinnâvî, şiir yazmasına esin kaynağı olan uyaranların, yazdığı güftelerin ille de gerçek konuları haline gelmediğini anlatır. Bu tür

53. A.g.y. s. 102-105.

tetikleyiciler, örneğin şairin bir arkadaşının hastalığını haber alması gibi belli olaylar ya da birinin ailesini ya da memleketini özlemesi gibi yoğun duygular olabilir. Eş-Şinnâvî, aşk şiirlerinden birinde yaptığı sevgili betimlemelerine esin verenin, vatanı Mısır'a duyduğu özlem olduğunu belirtir.

Şairler şiir yazmak için anlaşılmaz bir arzu duyabilirler. Genellikle *'afeviyye* yani "kendiliğindenlik" kavramıyla ifade edilen ve çoğu zaman kısa sürede güfte yazma haliyle bağlantılı olarak hissedilen bu arzuyla yazılan şiirler genellikle, önceden tasarlanmış düşünceler içermez. Rami bunu şöyle ifade ediyor:

> Ne olursa olsun, biz gönül insanlarıyız (*ebnâ havâtir*). Bunun en açık şekilde görüldüğü yer muhtemelen, o anda yaratılan ve içinde mayalanmakta olan bir fikir bulunmayan kaside türüdür. Bu türde yazarken bir şey beni şiir yaratmaya iter ama aklımda şiiri üzerine kuracağım belirli bir fikir yoktur... (Aktaran Fuad 1873: s. 105)[54]

Şiir yazma arzusunun, hem sanatsal hem de duygusal açıdan üstün şiirler ürettiği de bilinir. Örneğin (Küçük) Memun eş-Şinnâvî, en çok sevilen şiirlerinin, kendiliğinden, hatta beklenmedik biçimde ortaya çıkanlar olduğunu vurgular. İdeal durumda, şiir yazmak için masasının başına geçmediğini, dizelerin ona daha çok doğal bir biçimde geldiğini belirtir. Eş-Şinnâvî'ye göre en iyi şiir davetsiz gelendir. Kendi kendisini dayatır, şairi ele geçirir ve kendini ona yazdırtır. Eş-Şinnâvî açıklamaya devam eder:

> Güftenin hazırlıksız ortaya çıkmasını tercih ederim, eğer yanlış bir şey varsa sonra düzeltirim. Birisi benden oturup onun için bir güfte yazmamı istediğinde, sadece evrak işi yapıyormuşum veya harfleri yan yana diziyormuşum (*rass huruf*) gibi hissederim. Kimse benden bir şey istemediğinde ortaya çıkan şey ne olursa olsun daha güçlüdür, çünkü kendi duygularımdan kaynaklanır. Yazmam istendiği için yazdığım şiirleri genellikle unuturum, ama kendiliğinden ortaya çıkanlar aklımda kalır ve istediğiniz an ezberden okuyabilirim. Her zaman ezberden okuyabileceğim böyle yedi ya da sekiz sevdiğim şarkı sözüm vardır.[55]

54. Rami'nin şiirdekl yaratıcılığıyla ilgili bilgi Fuad 1973'ten alınmıştır.
55. Eş-Şinnâvî'nin bu ve önceki açıklamaları 16 Şubat 1987'de yapılan röportajdan alınmıştır.

Şairler, kendiliğinden yaratıcılığa en çok yardımcı olan bağlamlar ya da pratiklerden de söz ederler. Rami, şiir yazarken şiirlerini karanlık bir yerde müzikle okuduğunu ve hazır olana kadar asla yazıya dökmediğini belirtmiştir. Hatta bazı kişisel şiir yazma alışkanlıklarından söz eder; örneğin, şiir yazarken dikdörtgen bir kâğıt ve özel bir dolmakalem kullanması gerektiğini belirtir. Ayrıca, kendi özel odasında tek başına olmalıdır; bu durumu melankolik bir atmosferle sarmalanmaya benzeten şair, şiir yazmak için en iyi zamanın gece karanlığı olduğunu ekler ve bunu "herkes uyurken benim uyanık hissettiğim zaman" (Fuad 1973: s. 106) diyerek betimler.

Rami, esinlenmeyi başlatmak için belirli yöntemler de izler. Kendi tarifine göre bu yöntemler, tarab müzisyenine saltana aşılayan uyaranlara ya da hatta tasavvuf zikrinde kullanılan tesirli sözel yinelemelere benzer. Canı şiir yazmak istediğinde bazen aklına hiçbir şey gelmediğini gören şair, tenha bir yere kapanır ve belirli bir şairin bir şiirinden bazı dizeleri ya da kendi yazdığı bir şiirden dizeleri tekrar tekrar okur. Bu, kendi deyişiyle, "onu (ya da ruhunu) yumuşatır (*yuhannin nefsehu*)" (a.g.y. s. 108) ve sonunda arzu edilen esinlenme haline ulaşmasını sağlar. Biraz daha okuyunca, şiiri yazmaya başladığı andan itibaren şairin kendini şiir bitene kadar orada oturmak zorunda hissettiğini öğreniriz.

G. GÜFTELER, BESTECİLER, İCRACILAR VE DİNLEYİCİLER

Güfte tamamlandıktan sonra artık genellikle bestecinin ya da doğaçlayanın alanına girer. Burada da güfte duygusal olarak hissedilmelidir. Örneğin bir besteci, ona esin veren ve içinde güçlü *ehâsis* (duygular) veya *infiâlât* (duygusal patlamalar) yaratan bir aşk güftesini beslemeyi tercih edebilir. Ya da, esrime uyandırma potansiyeline sahip ve şarkı olarak söylenmeye gerçekten uygun olması şartıyla, kendi beste tarzına uyan veya belki de esprili ya da kolayca hoşa gidebilecek olan güfteleri tercih edebilir.

Bestecinin güfteyi ele alış şekli, Riyaz es-Sunbâtî örneğinde

gözlemlenebilir. Eğer şiirin içinde kendi müziği saklıysa, bu Mısırlı tarab bestecisinin o müziği gerçek besteye dökebildiği söylenir. Nitekim es-Sunbâtî, duyguları ve hisleri müziğe tercüme etmedeki sıradışı yeteneğiyle övülmüştür.[56] Kendi yaratıcılığından bahsederken es-Sunbâtî, şiiri, müzikal fikirleri için ideal çıkış yolu olarak kabul ettiğini söyler. Aktarılana göre şöyle demiştir: "... içimde ezgiler patlar ve püskürmek için muazzam bir çıkış arayarak dolanırlar, bu da şiirde bulunur" (et-Tavil tarihsiz: s. 50). Rami, Şevki ve başka ünlü şairlerin şiirlerini besteleyen es-Sunbâtî, beste yapmak için gereken duygusal itiş gücünü ona şiirin sağladığını anlatır. Biyografik bir inceleme şöyle yazıyor:

> Bu yüzden, ezgimi kurmadan önce ona [şiire] odaklanırım. Ama eğer besteci önce ezgiyi yaratıp, sonra ezgisine uyacak sözcükleri (*kelimât*) ya da şiiri ararsa, bu baştan sona yanlış bir iş olur. Şairin ruhundan geçen hisleri (*ehâsis*) duyabilmesi için bestecinin önce sözcükleri ve anlamlarını yaşaması şarttır. Ondan sonra, sözcüklerin içinde uyandırdığı duygusal patlamalara (*infiâlât*) göre ezgisini oluşturur. Besteci önce anlamı yaşamazsa ezgi uydurma ve yapmacık olur. (Aktaran eş-Şerif 1988: s. 375)

Es-Sunbâtî, örneğin şair İbrahim Naji'nin duygularını içselleştirdiğinden ve *el-Atlâl* adlı kasidesinin –es-Sunbâtî'nin bestelediği ve Ümmü Gülsüm'ün okuduğu bir kaside– barındırdığı anlamları hissettiğinden söz etmiştir.[57]

Şarkı sözleri icracılar tarafından da hissedilmelidir. Duygulu bir tarab şarkıcısının "sözcükleri hissettiği" ve sonra da icrada kendi hislerini ifade ettiği söylenir. Vokalistlerin, onları duygusal açıdan cezbeden ve icralarını esrime açısından etkileyici kılan güfteleri tercih ettikleri bilinmektedir. Şarkının en başta sözcüklerden oluştuğunu vurguladığı söylenen Ümmü Gülsüm, Bayram et-Tunisî'nin *Şemsu'l-Asîl* [Asil Güneş] adlı şarkısını söylerken nasıl derinden etkilendiğinden sık sık söz etmiştir. Bu güfte, günbatımından hemen önce palmiyeleri altın sarısına boyayan güneş ışınlarını betimlemektedir. Ümmü Gülsüm'ün, etkilenmediği bir güfteyi asla okuma-

56. Bkz. et-Tavil tarihsiz: s. 47.
57. Et-Tavil tarihsiz: s. 53.

dığı söylenir.[58] Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvehhâb ve başka şarkıcıların, okudukları güftelerin seçilmesinde aktif bir rol oynadıkları ve bazen kaba görünen ya da şarkı olarak okunmaya uygun görünmeyen sözcükleri değiştirmeye ikna ederek şarkı sözü yazarlarını etkiledikleri bilinmektedir.[59]

Sözcükleri hisseden şarkıcılar duygularını icra sırasında çeşitli yollarla ifade ederler. Şarkı sözlerini sözcük ve melismalarla süsleyebilir, seslerinin tınısını ve gürlüğünü çeşitlendirebilir, etkili duraklamalar ve süslemeler katabilir, el hareketleri ve mimiklerle metinsel içeriği pekiştirebilirler. XIX. yüzyıl sonlarının ünlü sanatçısı Abduh el-Hâmûlî, sözcükleri en anlamlı şekilde canlandırmasıyla tanınır. "Eğer içerik görkemliyse sesini görkemli kılar, eğer yumuşaksa sesini yumuşatır; ve eğer soru-cevap içeriyorsa, sorup cevaplayan sesini işitirsiniz" (Mensî 1965: s. 165). Ümmü Gülsüm'ün anlamları ve ses efektlerini, ustalıklı bir *ihrâj* yani "üretim" ve *tejsîd* yani "düzenleme" vasıtasıyla yorumladığı söylenir. Abdülvehhâb'ın Ümmü Gülsüm için bestelediği bir ezgiyi keskin bir dille eleştiren bir eleştirmen, şarkıcının etkileyici diksiyonunun, mimiklerinin, el hareketlerinin ve sergilediği türlü vokal nüansların bu ezginin teknik kusurlarının üzerini örttüğünü belirtmiştir.[60]

Bu şekilde yorumlanan şarkı sözleri, en son dinleyici tarafından "yeniden yaşanır." Özellikle güfteyle ilgilenen dinleyiciler için, şarkıya dökülen şiirler tarab durumunu uyandıran başlıca etmen vazifesi görebilir. Şarkıya dökülen klasik şiire muazzam önem veren bir sanat formu olan ırak makamı icrasında uzman, artık aramızda olmayan Muhammed el-Kubbani, bir televizyon röportajında, 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi münasebetiyle Mısır'da gerçekleştirdiği bir icrayı hatırlar. Şarkılardan birinde dinleyicilerin çok güçlü bir heyecanla tepki verdiğini anlatır ve aralarındaki tanınmış bir kişinin, her zamanki ağırbaşlı tavrından farklı olarak, ani ve şiddetli bir heyecan sergilediğini ekler. Daha sonra, şarkı sözleri belli ki ak-

58. Fuad 1976'ya dayanarak, Danielson 1991b: s. 383-384.
59. Abdülvehhâb ile ilgili olarak, örneğin bkz. Azzam 1990: s. 244-246 ve s. 317-320.
60. Ümmü Gülsüm hakkındaki bu yorumlar ve yukarıdaki eleştirmenin bahsi Fuad 1976: s. 419'da geçmektedir.

lmda olan Mısırlı ünlü şair Ahmed Şevki, Iraklı şarkıcıya sorar: "Hangi şiiri okudun da o beyefendi sükûnetini kaybetti?"[61] Şarkıcıda güftenin neden olduğu esrime çoğu zaman dinleyicisine de yansır. Güfteyi okuyuşu ise duyarlı dinleyicilerinin esinlendirici katkısıyla duygusal etkililik kazanır.

Tüm bunları söyledikten sonra, metinsel içeriğin her zaman sahnenin merkezinde olmadığını ekleyelim. Bazı durumlarda güfteler, bestecilerin ve icracıların genellikle kendi yapılarını kazanan müzikal yaratılarına birer vesile olur. Pierre Boulez bu fenomeni, son derece sıkışık olan "metinsel zaman"ın, daha uzun olan "müzikal zaman"a boyun eğmesi şeklinde açıklamıştır.[62] Aslında pek çok tarab dinleyicisi sözcüklere çok fazla dikkat etmez; ve tümden tercih etmese de, enstrümantal müziğe özel bir düşkünlüğü vardır. Esrime açısından güçlü birçok vokal icra, kuşkusuz, ya güfteyi asgari düzeyde kullanır ya da tamamıyla güftesizdir. Ancak bu tür fenomenlere rağmen, şarkı sözleri vasıtasıyla duygu uyandırma, tarab kültüründeki ve tarab kültürünün esrimeye dayanan temelindeki merkeziyetini korumaktadır.

61. Iraklı sanatçının şarkı söylediği ve kendi müziğini anlattığı bir video kasetten. Video kaset Haziran 1988'de Dubai'den satın alınmıştır.
62. Los Angeles'ta California Üniversitesi Royce Hall'de 1989 kışında düzenlenen, Boulez ve başkalarının katıldığı bir panelden.

VII

Taraba genel bir bakış

Villoteau, Mısır'da tanık olduğu bir müzik hadisesini tarif ederken, üstü kapalı bir şekilde, belirli bir kültürel ortamdan, tipik bir icra geleneğinden, duygusal bir deneyimden ve bir müzikal ifadeden söz eder. Nitekim, Beyrut'ta iki genç müzisyenle, bir kemancı ve udi kardeşiyle gerçekleştirdiğimiz "jam sessions" da bu birbirini tamamlayan alanları içeriyordu. Müzisyenlerin babası bizden taksim çalmamızı istediğinde bu isteğini yerine getirerek hem ona estetik doyum sağlıyor, hem de bazı bakımlardan, müzik geleneğiyle ilgili daha iyi bir temel eğitim alıyorduk. Bu hadiseler vasıtasıyla sanat öğreniliyor ya da bir anlamda kültürel müzakere gerçekleşiyor, kolektif müzik yapılıyor, esrime uyandırılıyor ve bu arada belli bir güfte kullanılıyordu. Aşağıdaki tartışmalarda tarab fenomeninin bu

ve ilgili diğer yönleri, daha geniş toplumsal bağlamda ifade ettikleri açısından incelenmiş, ilgili teoriler ve dünyadaki benzer modeller karşısında yeniden yorumlanmıştır.

A. KÜLTÜR OLARAK TARAB

Bu araştırmada gösterildiği gibi tarab alanı yerel kültürün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Özellikle 1980'lerden önce, geleneksel müzisyenin dünyası, geniş toplumsal tabanıyla arasındaki genel rezonans ilişkisini korumuştur. Müzisyenlerin tutumları, çalışma düzenleri ve becerilerini öğrenme şekilleri genellikle daha geniş sosyal, ekonomik ve siyasi yapıları yansıtmıştır. Bunun bir örneği, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan önce, müzik icra edilen ve dinlenen bağlamlarda kadınlarla erkeklerin fiziksel olarak birbirinden ayrılmasıdır. Daha yakın zamanlarda tarab sanatı, yerel kültür mirasının veya bazen de ulusun imajının bir parçası olarak görülmüştür. Ümmü Gülsüm gibi ünlü şarkıcılar pan-Arabizmin simgeleri olarak kutsanmıştır. Diğer yandan tarab çevresi de üstün gelen değişim güçlerine uyum sağlamıştır. Sanatçıların kariyerleri, modern Arap yaşamının dört bir yanını saran ekonomik ağlara, teknolojik medyaya ve kitle tüketim tarzlarına sıkıca bağlı hale gelmiştir. Tarab icra eden yıldızlar, müzikal filmler, devlet destekli radyo istasyonları ve modern kayıt stüdyoları gibi son derece etkili araçlardan yararlanmıştır.

Bununla birlikte, tarab kültürü ile genel olarak Arap kültürü arasında önemli bir ayrılık olduğu da kanıtlanmıştır. Etnik, dini, siyasi ve ulusal sınırları aşabilen tarab dünyası, yerleşmiş normlardan ayrılan ve bazen de onlara meydan okuyan âdetlere göre işlemiştir. Her şeyden önce, tarab kültürü toplumun geleneksel olarak tereddütle yaklaştığı ve genellikle nispeten düşük bir sosyo-ekonomik statüye sahip insanların iştigal ettiği ticari bir meslek etrafında kurulmuştur. Daha geniş anlamda ve teori açısından bakıldığında bu alan, I.M. Lewis'in çizdiği "marjinal kült" profiline uymayabilmektedir.[1] Bunun nedeni kısmen, yaygın cazibesi ve merkezileşmiş et-

1. Bkz. Lewis 1971/1989.

kinlik alanıdır. Yine de, uzmanlaşmış bir altkültür olarak var olmuş; bir dizi eşsiz beceri, bir teorik ve pratik bilgi birikimi, bir jargon ve nispeten yüksek bir kamusal görünürlük vasıtasıyla kendini genel olarak Arap kültüründen ayırmıştır.

Ayrıca müzikal sanatçılık, sınıf atlamaya, halk tarafından tanınmaya ve bazen de yıldızlığa giden eşsiz bir yol sunmuştur. Müzikle amatör olarak uğraşmak orta ve üst sınıftan sanatçıların sınıf bilincinin ve dini tutuculuğun müzikle ilgili yarattığı olumsuz havadan kaçınmasına olanak sağlarken, tarab mesleği kadın sanatçıları kamusal müzik arenasına girmeye ve en azından XX. yüzyılın başından itibaren erkek meslektaşlarıyla yan yana çalışmaya sevk eden bir kanal sunmuştur. Bir açıdan bakıldığında müzisyenlik kadın sanatçıları olumsuz yönde damgalamış ve Karin van Nieuwkerk'in açıkladığı gibi onları "bedenlerinin kadınsılığını nötrleştirmeye ve yeniden tanımlamaya" itmiştir (1995: s. 178). Başka bir açıdan bakıldığında ise müzik, kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin önemli sınırları aşmalarına olanak sağlamıştır. Ellen Koskoff şöyle yazar: "Müzik icrası cinsiyetler arası ilişkilerde önemli bir rol oynayabilir ve çoğu zaman oynar. Çünkü bu tür ilişkilerde algılanan eşitsizlikler ya da asimetriler, türlü toplumsal/müzikal stratejiler vasıtasıyla, ritüel şeklindeki davranış, kılık değiştirme, gizli dil, ya da müzikle ilgili toplumsal "hileler" vasıtasıyla protesto edilebilir, uzlaştırılabilir, tersine çevrilebilir, dönüştürülebilir ya da onaylanabilir" (1987: s. 10). Tarab kültüründe kadın sanatçıların toplumsal cinsiyetle ilgili sınırları aşabilmesini olanaklı kılan hem kadın sanatçılığının popülerliği hem de müziğin estetik bir deneyim olarak kendine özgülüğü olmuştur.

Tarih boyunca tarab müziği duyguları anlatmanın en önemli araçlardan biri olmuştur. Yakındoğu'da, edebi bir tür olarak şiirin ifade gücü ve bazı durumlarda da şarkı olarak okunan aşk şiirlerinin idealleştirilmiş-mistik imalar, aksi takdirde aşırı veya antisosyal olarak görülebilecek duygular için güvenli bir çıkış yolu sağlamıştır. Uzlaşımsal şarkı sözü dili vasıtasıyla bu tür duygular "sınırlar içinde tutulmuş ve sadece kabul edilebilir biçimlerde ve uygun zamanlarda serbest bırakılmıştır" (Andrews, 1985: s. 116). Aynı za-

manda, şarkı olarak okunan şiirler toplumun belli üyelerine, bazen tam zıddı ahlâk kurallarının ortasında, farklı bir duygusal-esrik ses bahşetmiştir. Örneğin ataerkil bir Arap kabilesinde kadınların şarkı olarak okuduğu şiirler, "sisteme muhalefet ve onu temsil edene kafa tutma söylemi" vazifesi görür; "ahlâk karşıtı olduğu gibi, yapı karşıtıdır da" (Abu-Lughod 1986: s. 250-251). Tarab da benzer biçimde, erkek ve kadın şarkıcılara ve dinleyicilerine, mahrem duyguları dışsallaştırmaları için hem etkili hem de toplumsal olarak onaylanmış bir sistem sunmuştur.

Sözün kısası tarab kültürü diğer kültürel alanlara benzemeye çalıştığı ya da aksine, bu kültürel alanlardan farklı olduğu için değil, her ikisini de yaptığı için gelişmiştir. Aslında tarabın sosyal ortamı ve bir meslek olarak işleyiş biçimi, Arap yaşamının diğer ahlâki ve entelektüel yönlerini tamamlamıştır. Jacques Berque'nin iddia ettiği gibi tarihsel olarak tarab kültürü ve uzantısında tarab müziği, özel fakat aynı zamanda da en temel duygusal ve psikolojik gereksinimleri tatmin ettiği için hem eleştirilmiş, hem de baş tacı edilmiştir.[2]

B. SÜREÇ OLARAK TARAB

Bu araştırmada tarab icrası kültürel bir mikrokozmos olarak betimlendi. Genel olarak tarab hadiseleri ile daha geniş toplumsal normlar, ekonomik ilişkiler, davranış kuralları ve siyasi hiyerarşiler arasındaki uyuşmalar betimlendi. Tipik bir hafladaki saygıya dayalı oturma düzeni, dinleyicilerin duygularını sergilerken gösterdikleri farklı ihtiyat düzeyleri ve müzisyenlerin, hamilerinin ricalarıyla ilgili duyduğu yükümlülük hissi, hepsi de müzikal süreç ile genel toplumsal sistem arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir.

Bununla birlikte tarab icrası, ona kendine özgü bir karakter veren çeşitli, ya da zaman zaman çelişkili özellikler sergiler. Her şeyden önce, tipik müzik yapma hadisesi ritüel benzeri bir yapıya ya da havaya bürünebilir, fakat aynı zamanda pek çok ritüelde olduğu gibi belirli bir kayıtsızlık ya da gayri resmilik de sergileyebilir. Özel-

2. Bkz. Berque 1964: s. 211-236

likle hafla hadiseleri, "işlek kavşaklar"a (Rosaldo 1984: s. 190) benzediği söylenen halk ritüellerini anımsatabilir. Bir kıyaslama yapacak olursak, daha özel toplantılar da kendi tabirimle "tenha ara sokaklar"a tekabül edebilir. Bu ikinci imge daha özel toplantılara bazen neredeyse gerçek anlamda tekabül eder, çünkü bu tür toplantılar çoğu kez ayrı yerlerde, örneğin, daha önce tarab sürecinin toplumsal ve duygusal özerkliğinin bir metaforu olarak yorumladığım, geçici olarak kurulmuş şatafatlı bez bir çadırda gerçekleştirilir.

Ayrıca, genel olarak bütün ritüeller gibi tarab icraları da genellikle belli bir çizgisel akış ya da yönlülük duygusu içerir. Bazı celse hadiselerinin sosyal, zihinsel ve fiziksel koşullanma sağlayan bir giriş evresi içerdiği ve bu evrenin asıl müzik icrasının yolunu açan bir ambiyans yarattığı gösterilmiştir. Belli bir müzikal ve müzik-dışı mikrohadiseler dizisini kapsayan asıl icra ise, bir bütün olarak icrayı sona erdiren ve katılımcıları her zamanki davranış tarzlarına doğru yavaş yavaş hareket ettiren bir çıkış evresinin yolunu açabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, genellikle kabul ritüellerinde uygulanan üçlü model, tarab icrasına hem toplumsal açıdan hem de deneyim açısından uyabilmektedir. Ayrılma, geçiş ve dahil edilme evreleri, daha yapılanmış bir hadise olan celsenin giriş, sürdürme ve çıkış evrelerine bir dereceye kadar benzer. Ancak, bu örnekte, geçiş ritüeli yorumunun kendi eksikleri vardır. İlk olarak, genellikle halihazırda müzik bilgisine sahip olan bir grubun üyesi olan katılımcılar, bir toplumsal-ruhani statüden bir diğerine geçmekten ziyade, "geçici" evrenin kendisinin tadına varmak için bu deneyimi yaşarlar. Daha açık ifade edersek "eşiğimsi [bir] durum" (Turner 1977: s. 43) yaşar ve bu durum zarfında, müziğin bir sürelik esrikleştirici etkisiyle doyuma ulaşırlar.

Pek çok ritüel türünde olduğu gibi, tarab icrasının yapısı sayısız varyasyon ve sapma arz edebilir. Örneğin yemek, cinsellik ya da sarhoşlukla ilgili olanlar türünden dönüştürme gücü son derece yüksek süreçlerde olduğu gibi belki burada da toplam etki büyük ölçüde sunumla ya da üretimle ilişkili bileşenlere bağlıdır. Geleneksel olarak hafla, celse ve kabare icraları, değişmez repertuvarların rutin bir şekilde icra edilmesi değildir. Müzikal ya da dramatik materya-

lin özenle yeniden sahnelendiği ve çiğnenemez tarihsel, ruhani ve bazı durumlarda efsanevi otoritesi nedeniyle saygı gören bazı icra bağlamlarından farklı olarak tarab icrası, bağlamdan esinlenen ve o anda üretilen yorumlara bol bol yer bırakır. Örneğin, şarkıcı icranın süresini, dahil edilecek müzik türlerini ve ne kadar doğaçlama yapılacağını belirleyebilir; çünkü bunların hepsi de dinleyicilerin katkısına ve bir bütün olarak icranın ambiyansına bağlıdır. Böyle bir esneklik icra sürecini müzik deneyiminin kendisiyle adeta eşanlamlı kılar. Bir anlamda, icra müziktir.

Bir ölçüde ritüelleşmiş bir olay olarak tarab icrası, bir dönüştürme yönelimine de sahiptir. Tedavi edici olabilen ya da katarsise yol açabilen celse ya da hafla gibi hadiseler, bireylerin ya da birey gruplarının gündelik kaygılarından bir anlığına kurtulmalarına ve "kendi duygusal benlikleri"ni yaşamalarına olanak sağlar. İcraların etkililiği; katılımcılar arasındaki fiziksel yakınlık, icra ortamının fiziksel açıdan kendine yeterliği, estetik deneyimin kolektifliği ve zamanla ilgili gevşek bir tutum benimsenmesi gibi etmenlerden kaynaklanabilir. Özellikle gece kulüplerinde bu etmenlere özel ışıklandırma, renkler, akla cinselliği getiren imgeler gibi çeşitli görsel uyaranlar ve bazı dinleyiciler açısından belki yüksek düzeyde ses amplifikasyonu da dahil olabilir. Bir de bunlara elbette müzikal sesin kendisi ve aşkı konu alan şarkı sözlerinin dönüştürücü etkileri eklenir. Böylelikle tarab hadisesi deneyimsel bir kompleks veya duyusal-görsel bir "şölen" olarak etkili hale gelir.

Aynı zamanda tarab icrası esasen bir müzik hadisesi, merkezi bir estetik amacı olan bir edim olarak da işleyebilir. Birçok ritüel olayından farklı olarak tarab toplantılarının ardındaki dürtü genellikle müzik yapmak ve dinlemektir. Çeşitli görgü kuralları, hazırlayıcı sohbetler, fiziksel jestler, nidalar ve karşılıklı anlatılan fıkralar, hepsi de esrime akışını hem sosyalleştiren hem de kuvvetlendiren şekillerde işliyor görünmektedir. Çok-anlamlı olduğu ve karşıt duyusal ve ideolojik kutupları temsil ettiği söylenen uzlaşımsal ritüel simgelerinden[3] bazı yönleriyle ayrılan bu mini-icralar, benzer yöndeki yol-

3. Ritüel simgelerinin bu ve ilgili diğer nitelikleri Victor Turner tarafından gösterilmiştir (1985: s. 56).

lar boyunca senkronize bir şekilde işliyor ve bütün esrime deneyimine katkıda bulunuyor görünmektedir.

Tarab deneyimi, ritüel sınırlarının dışında var olabilir ve çoğunlukla da öyledir. En etkili ve hatırlamaya değer müzik olayları kesinlikle basmakalıp değildir ve katı edimsel normlardan ayrılmıştır. Bu yüzden, hem "tesirli" hem de "eğlendirici" olabilen tarab süreci, indirgenemez müzikal nüvesi sayesinde kendi başına ayakta durabilmektedir.[4] Tarab müziğini insanların tek başına çalması ya da dinlemesi; örneğin bir icracının sadece kendisi için çalması sık karşılaşılan bir durumdur. Daha önce de gösterildiği gibi, bir icracı tek başına müzik yapıyorsa kendi samimi'sini "oynayabilir" ve hem yaratıcı hem de esrimeye vesile olan bir içsel geribesleme süreci yaşayabilir.

Kısacası, icra süreci özeldir, çünkü yerleşik toplumsal kalıpları ve âdetleri taklit etmeye de çalışabilir, aşa da bilir. Makamsal bir doğaçlama gibi tarab hadisesi de hem esnek hem de kendi içinde tutarlıdır. Bu nedenle, müzisyenlerin icrayı icra ettiklerini söylemek hiç de yanlış değildir. Nitekim, müzik yapma ya da müziğin esrikleştirici etkisine teslim olma arzusu son derece kendiliğinden, doğal ve sezgisel olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, müzik süreci diğer yaşam deneyimlerinden farklı, fakat yaşamın kendisini deneyimleme şeklimizle benzerdir.

C. ESRİME OLARAK TARAB

Tarab duygusu ile genel olarak Arap toplumu arasındaki ilişkinin anlaşılması, kısmen bu iki alanın kıyas kabul etmeyişinden dolayı güç olabilmektedir. Bununla birlikte, esrime kaynaklı dönüşüm nosyonu ile bazı egemen dünya görüşleri arasındaki tutarlığın veçhelerini en azından yüzeysel olarak inceleyebiliriz. Bir meslek alanı olarak müziğe geleneksel olarak dinen hoş bakılmamasına rağmen, tarab deneyimi genellikle vazgeçilmez değilse de arzu edilir

4. Tırnak içindeki sözcükler Richard Schechner'in icra üzerine yazdığı eserinden aktarılmıştır (1976: s. 196-222).

bir deneyim addedilir. Tarab duyguları yerleşik bir müzik yapma zanaatıyla ilişkilendirilmiş; ve kültürel olarak onaylanmış icra hadiseleri, müzikle ilgili davranış kuralları, dinleme tarzları ve icra stratejileri vasıtasıyla kanalize edilip yayılmıştır. Örneğin esrime yaratan çeşitli tasavvuf pratiklerinin ve eski Arapça sözlüklerde verilen ayrıntılı "tarab" tanımlarının da işaret ettiği gibi, yüzyıllar boyunca, müzikal esrime deneyimine toplumsal ve hatta ruhani yaşamda aşikâr bir mevki verilmiştir.

Tutarlığın diğer veçheleri simgeseldir. Daha önce de sözü edildiği gibi, müziği duyumsama yeteneği, genel olarak "Doğulu ruhu" denilen, yerel temelli belli bir kültürel-duygusal alışma biçimiyle ilişkilendirilmiştir. Bu yetenek, etkili tarab müzisyeninin bir alametifarikası olan "hakiki sanatçılık"la eşit sayılmıştır. Mısır ve Doğu Akdeniz Arap kentlerinde "mutrib" ve "mutribe" unvanları nitelikli ve son derece saygın erkek ve kadın ana akım şarkıcılar tarafından yine bu çizgide kullanılmıştır.[5]

Aynı zamanda, bu iki geniş alan arasında önemli bir uyuşmazlık da var olmuştur. Daha önce de gösterildiği gibi, tarab duygusu, özellikle fazlaca sergilendiğinde, toplumsal açıdan uygunsuz addedilebilmektedir. Ayrıca, seküler bağlamlarda yansıtabildiği bariz eğlence yananlamlarından dolayı, yas ya da resmi matem günleri gibi ağırbaşlılık gerektiren durumlarda tarab esrimesinden uzak durulur. Tarab müziği ise belli bir toplumsal adabı çiğnemediği sürece hoşgörüyle ya da büyük takdirle karşılanır.

Müzikal esrime ile toplumsal tabanı arasındaki bu sıkıntılı ilişki, belli kültürlerin öz itibarıyla esrik olduğu betimlenmelerine bilhassa dikkatli yaklaşmamızı gerektirir. Bu tür nitelemeler tipik olarak, müzikal esrime üzerine "profil teorileri" dediğim sınıfa girmektedir. Her ne kadar çoğu zaman kültürel görecilik bayrağı altında

5. Bunun ışığında, Rouget'nin "çünkü aslında mutrib veya mutribe, öğrenilmiş müzik yapanlara değil sadece popüler müzik yapanlara denir" (1985: s. 282) şeklindeki önermesi İslam dünyasının örneğin İran ve bir dereceye kadar Irak gibi başka yerleri için geçerli olabilse de, Mısır ve Doğu Akdeniz bölgeleri söz konusu olduğunda yanlıştır. 2. bölümde değinildiği gibi, profesyonelliğin olumsuz etkilerini akla getirebilen bu terimler aynı zamanda müzikte uzmanlaşmaya ve teknik olgunluğa işaret edebilmekte ve saygı unvanları olarak kullanılabilmektedir. Bkz. Racy 1986.

geliştirilse de, belirli etnik, ırksal ya da coğrafi kendiliklerin esrimeye olağanüstü yatkınlıkları hakkındaki teoriler genellikle içsel ya da bağlama özgü dinamiklerin yakından gözlemlenmesinden değil, kaba karşılaştırmalardan kaynaklanır. Büyüleyici ve kavrayışlı olabilmekle beraber profil önermeler aşırı genelleme ve klişeleştirme riski de taşırlar; ya da John Blacking'in sözlerini aktaracak olursak, "Dans etme tarzları gözümüze daha esrik görünüyor diye Kwakiutl'ların Hopilerden daha duygusal olduğunu söyleyemeyiz" (1973: s. 33). Her şeyden önce, esrimenin tezahürleri sadece insan varoluşunun diğer alanlarının birer yansıması olarak açıklanamaz. Bu yüzden, sanatsal ifadeleri fiziksel-çevresel profillere indirgeme veya müzikal duyarlıkları bütünüyle toplumsal ve siyasi yapılara dayandırma fikrini özellikle sorunlu buluyorum.

Arap esrimesini, bir çöl *ethos*unun doğal ürünü ya da benzer bir anlamda, "tek bir bilinç düzeyi"nin bir sonucu veya "duygusal bilginin sonsuz çizgisel tırmanışı" (Esed 1954: s. 142, 144) olarak açıklamak, en azından bugün bildiğimiz haliyle tarabın karakteriyle bağdaşmaz. Her ne kadar çölde yaşayanlar da dahil olmak üzere Arap halk topluluklarının kendi esrime gelenekleri varsa da, tarab deneyiminin kendisi kuşkusuz kentli bir yönelime sahiptir. Mistisizmle ve yüzlerce yıllık saray gelenekleriyle yakından bağlantılı olan tarab müziği, çöldekinden kesinlikle farklı görünmektedir ve bölgenin tarihsel göçebelerinin beğenisine ve tabiatına muhtemelen terstir.[6] Esrimeye egzotik, ya da bu bapta, erotik yananlamlar da yüklememeliyiz gerekir. Batı'nm romantik klişelerine ve Hollywood filmlerinin betimlemelerine karşın, Halep, Şam, Beyrut ve Kahire'deki dinleyiciler tarab müziğini ve çalgılarını deve kervanları ve Bedevi çadırlarıyla ya da dans eden "haremler" ve boylu boyunca uzanmış sultanlarla ilişkilendirme alışkanlığında değildir.

Ayrıca, profillerin kendileri de bazen fazlasıyla keyfi ya da faz-

6. Tarabın "halk işi olmayan" ya da kırsal olmayan niteliği, tarab sanatçılarının kentlere yönelik bölgesel göç sonucunda daha halk işi ve popüler türlerin tarab geleneğini sulandırdığı yönündeki şikâyetlerinde sıkça yansıtılmıştır. Bununla birlikte tarab estetiği, daha yakın zamanlarda, özellikle 1970'lerden sonra çeşitli yerli geleneklerin genişletilerek "pan-Araplaştırılması" ve "Mısırlılaştırılması"yla birlikte, Yakındoğu ve Arap Yarımadası'nın çeşitli bölgelerine yayılmıştır.

lasıyla genel terimlerle tanımlanır. Karşılaştırmalı incelemesinde, özellikle de bu incelemenin "Araplarda Müzik ve Trans" başlıklı bölümünde Rouget "Arap" terimini ortaçağlardan günümüze çeşitli Yakındoğu geleneklerini ve icra bağlamlarını kapsayan kültürel-tarihsel bir kendilik anlamında kullanır. Bu yüzden, çıkardığı profil Türkiye'deki Mevlevilerden (aslen Arap olmayan bir gruptur) ve Kuzey Afrika'daki cinnet kültlerinden, Ortaçağdaki İslami saray icralarına ve modern Mısır'ın şarkıcılarına kadar çok çeşitli etnik, sanatsal ve ibadet yönelimlerinin bulunduğu bir zemini kapsar. *Müzik ve Trans* ağırlıklı olarak, el-İsfahanî ve Gazali gibi Ortaçağ âlimlerine bel bağlar. Rougets genellikle bu gibi âlimlerin fikirlerini geniş "Arap" tualine ve çağdaş pratiğe yansıtır. Sonuç olarak, çoğu zaman şiddet içeren ya da tuhaf tezahürler arz eden Ortaçağ transları, birincil referans noktaları olarak ele alınır. Neredeyse görünmez ya da tamamen içselleştirilmiş tarab semptomlarının da bulunduğunu kabul etmekle birlikte kitap esasen tarab durumunu aşırı ve transbenzeri bir durum olarak betimler.[7]

Profil teorileri, kültürün esrimeye temayülleri ile esrimeye vesile olan içsel etmenler arasında doğrudan nedensellikler kurabilir. Ne var ki, çeşitli dünya profillerinin özgünlüğüne katkıda bulunan ve onları özerk sistemler olarak tanımlayan çeşitli gerilimler, tersine çevirmeler ve çelişkiler de dikkate alınmalıdır. Bu çalışma göstermiştir ki; çeşitli dini, toplumsal ve siyasi kurumlar "hiperestezik"* bir Arap toplumunun gelişimine katkıda bulunabilir de bulunmayabilir de.[8] Bu tür kurumlar çoğu durumda esrimeyi engellemeye ya da azaltmaya ve müzikal duyguların sadece toplumun onayladığı yerlerde sergilenmesini sağlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla esrime kül-

7. Rouget aslında şöyle der: "...*tarab* ...deliliğin beter uç noktalarına, hatta ölüme yol açabilir ya da aksine, hiçbir ya da neredeyse hiçbir işareti dışarıdan görülemeyen saf ve basit bir müzikal duyguya indirgenebilir" (1985: s. 282). Ama, belli ki aşın durumları standart olarak değerlendiren Rouget ekler: "Ancak şimdilerde, özellikle kentlerde, *tarab*ın yani müzikal duygunun bir ifadesi olarak trans, geçmişe nazaran daha az mutattır. Bununla birlikte, çoğunlukla kırsal bölgelerde olmak üzere hâlâ görülmektedir. (A.g.y.).

* Hiperestezi: Uyarana karşı aşın duyarlılık hali. (y.h.n.)

8. Rouget (1985: s. 298), "hiperestezi" terimini özellikle Arapların transa yüksek duyarlılığına atfen kullanmış ve tüm dünyada görülen bu fenomenin zamanla gerilediğini eklemiştir.

türü şekillendirirken, kültür de onu sosyalleştirmiştir. Aslında Berque'nin farklılık yoluyla tamamlayıcılık nosyonu gayet yerindedir. Bu açıdan bakıldığında müzikal esrime, karşıt kültürel güçlere rağmen değil, onların varlığı sayesinde gelişir. Onu Arap ya da "Şark'a özgü" yapan simgelerle dolu olsa da esrime dünyası, daha geniş bir kültürel örüntünün sadece bir tezahürü değil; daha ziyade, onaylanmış bir alternatif deneyim olarak yorumlanabilir.

Esrimenin doğası

Bir duygu durumu olarak tarab gözlemlenebilir belli niteliklere sahiptir. Esrik birey, müziğe kapılmış, kendini tamamıyla dinleme deneyimine vermiş ve olağan bilinç dünyasının dışma taşınmış görünebilir. Önceki bölümlerde gösterildiği gibi müzik, alkışlamaktan ve şarkı söylemekten, sessizce dinlemeye ve bazı durumlarda ağlamaya kadar uzanan türlü davranışlara yol açabilir. Tipik nidalar ve dinlemeyle ilgili çeşitli fiziksel tepkiler de bunlara dahildir.

Ayrıca tarab en başta işitsel bir temele sahiptir. Genel olarak düşünüldüğünde tarab deneyimi çok çeşitli bileşenler içerir: Görsel, anlamsal, fizyolojik, zihinsel ve çağrışımsal. Bununla birlikte tarab, merkez bileşeni müzik olan bir bilinç hali olarak tanımlanabilir. Bazı edebi bağlamlarda "tarab" kavramı her ne kadar genel olarak estetik, örneğin şiir dinleme sonucu ortaya çıkan bir dönüşüme işaret etse de, tarab esrimesi çoğunlukla tarab müziğinin uyandırdığı bir duygu durumu olarak kabul edilir. En saf ve en indirgenemez biçimiyle tarab, işitsel bir deneyimdir. Halep'teki bir tarab topluluğunun şefi, tarabın temel işitselliğini vurgulamıştır. Grubunun neden "video klipler" çıkartarak "zamana ayak uydur"madığı sorulduğunda Muhammed Kassâs şöyle demiştir:

> Görsel akıma da, video klip denilen şeye de karşıyız, çünkü müzik görme duyusuna değil, işitme duyusuna dayanan bir sanattır. Modern teknolojinin kullanılması –tabiri caizse– "işitsel görü"nün engellenmesine neden olmuştur. Bu görüşten hareketle, icramızın işitsel olmasında ısrar ediyoruz. Topluluğumuzun eserlerini yakın zamanda kasete kaydedip Arap mirasını işitsel olarak belgelemeyi umuyoruz. (Aktaran Taha 1995: s. 20)

Tarab esrimesi hem fiziksel hem de psikolojik olarak gayet kapsamlı olduğuna göre, işitsellik ya da "işitsel görü" kavramı da geniş anlamda anlaşılmalıdır. Edilgin işitmeden çok, yaratıcı dinlemenin ürünü olan bu deneyim genellikle içten gelir. Bu yüzden, müziğin "hissedildiği" söylenir.

Daha farklı ya da kesin olan ikilikleri tercih eden Rouget'nin kapsamım müphem bularak eleştirdiği "farklılaşmış bilinç düzeyi" teriminin uygunluğunu bunun ışığında yeniden değerlendirebiliriz.[9] Rouget'nin memnuniyetsizliğini, belki de farklı bir nedenden ötürü de olsa paylaşıyorum. Daha açık ifade edersem, genellikle kullandığımız anlamıyla farklılaşmış bilinç düzeyleri kavramının, tarab gibi çok boyutlu bir deneyimi bütünüyle kapsamadığını düşünüyorum. Dikkatimizi öznenin içsel psikolojik sürecine yönelttiği ve sadece nesnelleşmiş dışsal tezahürleri resmetmeyip, öznel içedönüklüğe de işaret ettiği için bu terim bir bakıma çekicidir. Ancak tarab müziğinin yarattığı estetik durum, psikolojik ya da duyusal dönüşümün katı sınırlarının ötesine uzanıyor görünmektedir. Müzikal deneyimler bilinçte değişiklik gerektirse de, esriklik durumunun davranışsal, işitsel ve fizyolojik boyutlarını gözden kaçırmamak için ve duyusal ile estetik arasındaki ana bağlantıya hak ettiği önemi vermek açısından, ki bu da ilki kadar önemlidir, tarab müziğinin dönüştürücülüğünü bütünsel bir şekilde görmek gerekir.

Tarab hali her zaman transa benzemez ve her zaman tam bir geçişe ya da bilinç kaybına yol açmaz. Deneyim genellikle travmatik değildir ve geçici hafıza kaybı eşliğinde yaşanmaz. Duygusal olarak dönüşüme uğrasa da, sıradan neden-sonuç ilişkilerini algılamada bulanıklık,[10] doğal beklentilerde bulanıklık veya belirli fiziksel nesneleri çok önemli varlıklar olarak tasavvur etmek[11] gibi uç noktaları modern tarab erbabının yaşaması pek olası değildir. Belki de daha tipik olarak tarab esrimesi "sınır" [borderline] bir bilinç düzeyidir.[12]

9. Daha açık ifade edersek Rouget, Birleşik Devletler'deki bilim insanlarının kullandığı "farklılaşmış bilinç düzeyleri" teriminin bir çerçi dükkânı veya "psikiyatrik açıdan nötr bir kavram" olduğundan yakınır (1985: s. 16).
10. Ludwig 1969: s. 15.
11. Anonim 1962: s. 351-354.
12. Tart 1969: s. 2.

Tarab halindeyken dinleyiciler, çevrelerindeki dünyaya ilişkin genel, fakat değişmiş bir farkındalığı koruma ve önemlidir ki, esrikleşmelerine neden olan müzikal uyarının tamamıyla farkında kalma eğilimindedir. Son derece etkili tarab icralarına esin verdiği bilinen bir analitik dinleme biçimi olarak muhasebe kavramı müzik sürecine önemli bir ussal boyut katar.

Bu şekilde kavrandığında tarab deneyimi, Rouget'nin tanımlamalar sistemi içinde muğlak bir konumda görünür. Fransız yapısalcılığından etkilenen Rouget, müzik ve transla ilişkili muazzam çeşitlilikte ve karmaşık bir veriler kitlesinin esrarını çözmeye girişir. Dolayısıyla malzeme, yoğun bir ikili karşıtlıklar ağı şeklinde sunulur: Trans-esrime, kutsal-dindışı, cinnet-şamanizm, müzikleyen-müziklenen [*musicant-musicated*], kendi kendine olan-başkalarınca yapılan, etkin-edilgin, iradi-gayri iradi vs. Rouget transın "başlıca semptomları"nın ana hatlarını şöyle çizer: "titreme, ürperme, tüylerin diken diken olması, baygınlık, yere düşme, esneme, uyuşukluk, çırpınma, ağız köpürmesi, gözlerin pörtlemesi..." (1985: s. 13) ve de sık sık görülen "histeri" ve "delilik" belirtileri (a.g.y.: s. 12-17). Oysa bunlar, en azından günümüzde karşılaşılan tarab durumunda nadiren görülür. Yine Rouget'nin tanımına göre transtan farklı olarak müziğin asla kullanılmadığı ve hareketsizlik, sessizlik, yalnızlık, krizin bulunmayışı gibi semptomları olan "esrime", müzik temelli, fakat aynı zamanda dingin ve tefekküre de uygun olabilen tarab deneyimini aslında dışlar. Her ne kadar esrime ve transın "bir sürekliliğin iki karşıt kutbu" (a.g.y. s. 11) olarak görülmesi gerektiğini belirtse de Rouget'nin kategorileri genellikle katı ve karşılıklı olarak dışlayıcıdır. Bunun nedeni belki de müzikal esrimenin Prokrustes* tarzı germe ve budamaya karşı koymasıdır. Tanımları bölmelere ayırmak, kavramları düzene koyabilir ve teorik kavramların üretimini kolaylaştırabilir; fakat türler arası akışkanlığı feda da edebilir. Bazı müzikal deneyimler tam da müphem oldukları ve kavramsal açıdan gri bölgelere denk düştükleri için tesirli olabilirler. Gayri iradi ile istençli, zihinsel ile fiziksel, duygusal ile estetik, kut-

* Yolunu kesip yakaladığı yolcuların boyunu yatağına uydurmak için kol ve bacaklarını çekip uzatan veya kesip kısaltan efsanevi dev. (ç.n.)

sal ile dindışı arasında var görünen ele gelmez sınırlarla "birlikte yaşamayı" ve zaman zaman bu sınırların değerini anlamayı ben bu çalışmayla öğrendim.

Tarab durumu, tıpkı mistik hal gibi hatırlanabilse ya da unutulmayabilse de, aslında geçicidir. Tarab deneyimlerinin süresinden söz etmek zordur, çünkü onları "sıradan" deneyimlerden ayıran çizgiler çoğu zaman fazlasıyla bulanıktır. "Tarab"ı herhangi türden bir müzikal meşguliyet olarak kabaca tanımladığımızda, esrime duygusunun süresi bütün icrayı kapsayabilir. Daha katı bir tanımlama yapıldığında (örneğin, saltananın açıkça hissedildiği zaman tarab duygusunun ortaya çıktığı söylendiğinde) ise esrime durumu çok daha kısa sürebilir ya da hiç oluşmayabilir. Daha açık ifade edersek, bir haflada dinleyici olarak bulunan bir müzik erbabı yüksek esriklik anlarını sadece ara sıra, onu da belki birkaç dakikalığına yaşayabilir. Samimi bir müzik toplantısında ise esriklik durumu yavaş yavaş oluşup, bir süre devam edip sonra da sona erebilir. Bu örnek bağlamında, tarab deneyimi *duende* fenomeniyle karşılaştırılabilir. Duende, flamenko icracılarının ve dinleyicilerinin zaman zaman yaşadığı büyülü ya da son derece esinlendirici bir durumdur. Miriam Phillips'in bir araştırmasında (1987), *tablao,* yani çok sayıda izleyiciyi bir araya getiren ve daha fazla koreografi içerebilen gece kulübü icrasmda, duende duygusunun genellikle ayrı bölümler halinde ve sınırlı yoğunluk derecelerinde ortaya çıktığını okuruz. Fakat, bir *juerga,* yani etkin seyirci katılımının olduğu ve şarap içilen daha samimi bir toplantıda duende duygusu (ki bu bağlamda genellikle sanatçılar tarafından verilen değil, alınan bir duygudur) daha yoğun bir biçimde gerçekleşir ve uzun süre devam eder.[13]

Tarab hali belli düzeyde bir algısal dönüşüm de üretir. Örneğin dinleyicilere zaman durmuş gibi gelebilir. "Bunu bütün bir gece dinleyebilirim" gibi sıkça dile getirilen ifadeler ve zaman zaman yaşanan akşamın "zamandan koptuğu" hissi, tarab halinin zamandışı görünebildiği nosyonunun kanıtıdır. Özellikle çok cezbedici icralar genellikle, "gerçek zaman" duygusunun yerini "sanal [bir] zaman" duygusunun almasıyla, kendi zamansal farkındalık şeklini yaratır

13. Phillips 1987: s. 47-50.

(Langer 1953: s. 125). Bazı fiziksel tepkiler de ortaya çıkabilir. Müziğe ve kişiye bağlı olarak, özellikle daha dışadönük dinleyicilerde tarabın tezahürleri kontrolün kaybedildiği izlenimini verebilir. Hafla hadiselerinde bu tür dinleyiciler gayri iradi görünen ani çılgınlık nöbetleri geçirebilirler. Taraba gönül vermiş dinleyiciler ise kendini tamamıyla müziğe kaptırabilir ya da zaman zaman eleştirel bir kulakla dinleyebilirler.

Aynı zamanda, tarab hali fiziksel olarak da güçlendirebilir. Katılımcıların fiziksel direnç eşiğini yükseltebilir veya sıkça görüldüğü gibi şarkıcıların sahnedeki dayanıklılık düzeyini artırabilir. Esrimeyle yaşanan dönüşüm müzikalite duygusunu da yükseltebilir. Tonal ve makamsal saplantı biçiminde ortaya çıkan saltana hali, icracı sanatçıyı geçici olarak daha yüksek bir müzikal yaratıcılık düzeyine çıkarır. Bu açıdan bakıldığında tarab, İranlı klasik müzik sanatçılarının ruhani ve müzikal açıdan güçlenmişlik duygusunu tarif etmek için kullandıkları bir terim olan *hâl* ya da "mistik durum"u anımsatır. Bir *kemençe* sanatçısı, müzik öğretmeni ve düşünür olan Morteza Varzi'nin (1986/1988) açıkladığı gibi, İran klasik müziğine ilahi bir anlatımmışçasına saygı gösterilir. *Hâl* durumu,"... dinleyicinin ve icracının ruhani durumu" (a.g.y.: s. 4) olarak görülür; ve "*hâl* durumunda müzisyen planlı olması gerekmeyen, kendiliğinden "ortaya çıkan" şeyler yapar, çünkü kendinde değildir" (a.g.y.: s. 4-5). Genel benzerliklerine rağmen Arap ve İran klasik müzik icralarında görülen müzikle güçlenme şekilleri dikkate değer bazı farklılıklar sergiler. Varzi tarafından genel olarak tarif edildiği ve İran'daki birçok klasik müzik icrasında gözlemlendiği gibi, *hâl* durumunda insanlar karakteristik olarak tefekkür halinde, içedönük ve mistik görünür. Arap emsali ise coşkun, dışadönük ve daha dünyevi görünür. Eğer Rouget'in "esrime" nosyonu temel bir müzikal bileşen içeriyor olsaydı, İran klasik müziği icralarında görülen "hâl", bazı bakımlardan bu nosyona daha yakın görünürdü.[14]

14. Varzi, İran klasik müziği sanatçılarının icradan önce ve icra sırasında bazen ışıkları söndürerek bir meditasyon haline girmeye ya da "Tannyla baş başa kalmaya" çalıştıklarını belirtir. Işıklar, icranın sonundaki dans parçası olan *reng* sırasında tekrar açılabilmektedir (Varzi'yle 3 Aralık 2000'de yapılan bir söyleşiden). Bu, özellikle Sabah Fahrî örneği dikkate alındığında Arap modeliyle ilginç bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bkz. 3. bölüm, dipnot 27.

Ayrıca mistik *hâl* gibi tarab halinin de kavramsal olarak anlaşılması güçtür. Bu kitabın başında da belirtildiği gibi, müzisyenlerin ve dinleyicilerin esrimeleri büyük ölçüde deneyimseldir ve açık bir şekilde ifade edilmeleri güçtür. Müzikal esrime, bir canlanma duygusu veya katarsis etkisi yaratabilir ya da gündelik hayatın stresine deva olabilir. Yine de deneyim kolayca sözcüklere dökülemez. Benzer bir şekilde, İspanyol şair ve oyun yazarı Garcia Lorca, *duende*nin "deneysel bir kavram değil, bir güç, ... bir kavram değil, bir mücadele" olduğunu söyler (1955: s. 154). Her ne kadar tarab şarkıları son derece üsluplaştırılmış aşk güfteleri kullanmak yoluyla belli bir "anlam" alanını kucaklasa da, böyle bir esrime duyumu genellikle nötr veya soyuttur ve bu nedenle de doğrudan anlamsal açıklamaya karşı koyar. "Sarhoş etmek", "yenilmez hissettirmek" ve "Ah! çektirmek" ifadelerinde de görüldüğü gibi, müziğin nasıl "duyumsandığı"nı anlatan metaforların yaygın biçimde kullanılması, tarab halinin tarifsizliğini açıkça göstermektedir.

Son olarak, tarab durumu belli bir aklî kasıt taşımaz. James ve diğerlerinin daha yüksek bilgiye ya da ilahi sezgiye gidebilen bir yol olarak betimlediği mistik *hâl*den farklı olarak tarab esrimesi kavramsal açıdan çok yönlü, ideolojik açıdan ise esnek görünmektedir. Çağrışıma fazlasıyla açık olduğu için, siyasi, aşkla ilgili, dini vb yorumlara da açık olabilmektedir. Hatta, tarab halinin özünde tesirli fakat esasen nötr olan karakteri, Rouget'nin yerinde bir ifadeyle tarab duygusunun ideolojik bir bileşen eklenmiş hali olarak tanımladığı mistik vecdin yapısını açıklayabilir. Daha genel ifade edersek, tarab esrimesinin etkililiği ve uyandırdığı çağrışımların çok yönlülüğü, bir müzik estetiği olarak tarabın geniş kullanım alanına ve kayda değer uyarlanabilirliğine katkıda bulunur.

İzlediği program açısından bağlanımsız, çağrışım konusunda esnek olan ve özünde aklî olmayan tarab durumu, genellikle "duygu" [sentiment] olarak tanımlanan şeyden farklıdır. "Duygu" terimi, "başka bir kişi ya da bir nesneye belli bir şekilde davranma eğilimi" (Chaplin 1968: s. 483) ya da "bir şeye yönelik duyarlık" olarak açıklanmış (Angeles 1981: s. 256) ve korku, kızgınlık, nefret, neşe ve hüzün gibi bildik deneyimlerle ilişkilendirilmiştir. Tarab şarkı

sözleri, örneğin aşkla, ayrılıkla ve kavuşmayla ilgili tanımlanabilir duyguları anlatabilse de, esrime halinin kendisini sadece duyguyla ilişkili terimlerle açıklamak yanıltıcı olacaktır. Aynı şekilde, makamların etkileri de (bazen duygulara, fiziksel duyumlara, ruhsal durumlara ve imgelere göndermelerde bulunarak ifade edilseler de) aslında dışarıdan görülebilen duygu benzeri durumlar değil, soyut duygusal "tatlar" olarak deneyimlenir.[15] Tarab belirli bir duygu ya da "bir his ve o his etrafındaki ayırt edici düşünceler, psikolojik ve biyolojik haller, ve bir dizi davranış eğilimi" değildir (Goleman 1994: s. 289). Esrime durumu psikolojik ve biyolojik bileşenlere sahiptir ve insanları belli düşüncelerle ve eğilimlerle hareket etmeye itebilir. Ancak bu tür düşünceler ve eğilimler her zaman açık ya da kestirilebilir değildir ve estetik-deneyimsel temelleri duygusal özgüllükten sıyrılabilmektedir.

Tarab esrimesi bir his olarak tarif edilebilir, ama daha çok soyut anlamda. İsviçreli analitik psikolog Verena Kast hissi "algılanabilen ve adlandırılabilen; ve anlatılabilir imgelerin eşlik ettiği bir duygu" ya da "belirli nedenleri ve amaçları olan" bir şey olarak tanımlamıştır (1991: s. 164). Bununla birlikte, bu eserde kullanıldığı şekliyle "his" terimi, en iyi, tarab temelli olan *ihsas* kavramına benzer bir şey olarak yorumlanabilir. *İhsas* terimi (çoğul olan hissiyattan çok) "duyum" anlamına gelir ve belli bir duygusal profile bağlı değildir.

Standart Arapça sözlükler tarabın ne olduğunu, belli duygusal ve de diğer deneyimsel durumlarla açıklarlar. Ancak bu çeşitli durumlar her zaman, tarab halinin yeni ve son derece telkin edici temsillerini üretecek şekilde kolektif olarak işlemeye yöneliktir. Bu yüzden tanımlamalar, daha iyi bir ifade olmadığından *dönüştürücü harmanlama* dediğim şeyden yararlanırlar. Yani, içsel, en çok da

15. Bu tür makamsal etkiler modern öncesi çeşitli eserlerde anlatılmış ve genellikle farklı kozmolojik ve tıbbi alanlarla ilişkilendirilmiştir. Günümüzde Arap icracılar ve besteciler, makamlarla çeşitli insanlık durumları arasında karşılıklı ilişki kurma eğilimindedir (örneğin, rast, ciddi; hicaz, nostaljik; sabâ, hüzünlü; segâh hüzzam, kahramanca vb). Belki de bizim kırmızıdan "neşeli", maviden "huzurlu", yeşilden "rahatlatıcı" diye söz etmemize benzer biçimde kurulan bu bağıntılar her zaman tutarlı ya da iyi ifade edilmiş değildir. Makamların çağrıştırdıklarıyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Touma 1996: s. 43-45.

duygusal içeriği açısından artık tanımlanamaz olan ya da artık bildiğimiz anlamda duygusal olmayan yeni harmanlar yaratırlar.[16] Bu koşullar ayrı ayrı ele alındığında tarab halinin bazı yönlerini anıştırabilirler, fakat bir araya geldiklerinde tarabın "nasıl bir his" olduğunu anlatırlar. Aşağıdaki tartışmada bu koşullardan ya da içeriklerden yedi tanesi vurgulanmıştır.

İlk olarak, içsel olarak karşıtlık ve dönüştürücü harmanlama ilkeleriyle işleyen bir duygu yığınıyla karşılaşırız. Farklı tarihsel dönemlere ait sözlükler tarabı neşe ya da hüzünle, bazen de ikisinin bir birleşimiyle ilişkilendirir. İlk olarak iki duygu, karşıt fakat birbiriyle bağlantılı iki kutbu temsil eder ve bu yüzden de aynı deneyim kompleksine ait oldukları söylenebilir. Örneğin, ortaçağda yaşamış olan İbn Manzur (ölümü 1311) verdiği tanımda tarabın neşe (*ferah*) ve hüzün (*huzn*) (1955: s. 557) olduğunu söyleyerek bu iki duyguyu yan yana koyar. Daha ilerki bir dönemde yaşamış olan ez-Zebidî (ölümü 1790), tarabın neşe ve karşıtı olan hüznün karışımı olduğunu belirtir (Hicri 1306: s. 354). Butrus el-Bustânî'nin XIX. yüzyılda yazdığı sözlük ise tarabı "birbirinin karşıtı olan" neşe ve hüznün bir arada yaşanması olarak tanımlar (1869: s. 1226).

İkincisi, bu kaynaklar yoğunlaşma temasını vurgular. Örneğin İbn Manzur, el-Curcânî (ölümü 1413), el-Bustânî ve Iraklı XX. yüzyıl âlimi Huseyn Ali Mahfuz'un (1977) verdiği tanımlarda, "aşırılık" ve "yoğunluk" anlamına gelen *şiddet* ifadesinin neşe sözcüğüyle de, hüzün sözcüğüyle de kullanıldığını görürüz. Buradaki niceleme, bir bütün olarak tanımın yarattığı nitel anlama katkıda bulunuyor görünmektedir.

Üçüncüsü, kilit öneme sahip psikolojik değişimlerden söz edilir. Daha açık ifade edersek, tanımlara, "hafiflik" anlamına gelen *hiffe* ve "hareket" anlamına gelen *hareke* fenomenleri eklenir, ki ikisi de geçici bir kinestetik* ya da bedensel dönüşüm haline işaret eder. Örneğin, İbn Manzur, "şiddetli neşe ya da şiddetli hüzün ve endişe sonucunda kişiyi etkisi altına alan hafiflik"ten söz eder ve bu aynı za-

16. Böyle bir harmanlama Batı'nın müzik ve estetik söyleminde kabul edilmiştir. Örneğin bkz. Budd 1985: s. 3.

* Kinestetik: Hareket hissiyle ilgili; vücudun konumu, hareketleri, gerginliği vb ile ilgili duygular. (y.h.n.)

manda "hareket"le de ilişkilendirilebilir (1955: s. 557). El-Curcânî, tarabı "şiddetli hüzün ya da neşe sonucunda insanları etkisi altına alan hafiflik" olarak tanımlar (1983: s. 141). Ez-Zebidî, tarabın "şiddetli neşe, hüzün ya da keder durumunda galip gelen ve ister neşe ister hüzün versin, insanı etkisi altına alan hafiflik" olduğunu belirtir. Bazı kaynaklara göre ez-Zebidî, tarabın "hareketten türediği"ni ve örneğin şarkı söylenirken (*hidâ'*) müziğin etkisi altına giren develer "hafif"leyip yürüyüşlerini hızlandırdığında ortaya çıktığını da söylemiştir (Hicri 1306: s. 354). Huseyn Ali Mahfuz'un müzik sözlüğünde tarabın hem "insanı etkisi altına alarak neşe ya da hüzün veren hafiflik," hem de "şiddetli hüzün ya da şiddetli neşenin yol açtığı hafiflik" olduğunu okuruz (1977: s. 203).

Dördüncüsü, çeşitli kaynaklar tarabı bir duygu durumundan bir diğerine, özellikle "hüzün"den "neşe"ye yapılan sert bir geçişle ilişkilendirir. İbn Manzur şöyle yazar: "[Tarabın,] hüznün uzaklaşıp neşenin gelmesi olduğu söylenmiştir" (1955: s. 557). Aynı tanımlamayı ez-Zebidî de onaylamış, fakat birkaç başka yazarla birlikte, tarabı sadece neşeyle eşit saymanın mantık kurallarına aykırı olduğunu da vurgulamıştır (Hicri 1306: s. 354).

Beşincisi, bu durumlara, "özlem" ya da "hasret" anlamına gelen *şevk* kavramı etrafında toplanan başka bir duygusal içerik daha eklenir. "Aşk" ve "hatıra" gibi nosyonları da içeren bu ilave, tanıma bir yönlülük ya da amaç boyutu katar. İbn Manzur'un aktardığına göre, sağlam bir kaynakta tarab "özlem ve birliktelik (*cem*)" olarak tanımlanmıştır (1955: s. 557). Benzer bir betimleme, açıklayıcı bir şiirle birlikte, ez-Zebidî'nin eserinde de görülmektedir; ez-Zebidî, deve çobanlarının *hidâ'* sıyla tarabın etkisi altına giren develerin sıla hasreti çektiklerini belirtir (Hicri 1306: s. 354). Develerin hareketinin ve duyduğu özlemin bahsi el-Bustânî'nin sözlüğünde de geçmektedir (1869: s. 1226).

Altıncı olarak, estetik ya da icraya ilişkin bir öğe, yani şarkı söyleme dahil edilir. Soyut bir isim olan *tatrîb* sözcüğünden türetilmiş olan ve "yoğun tarab yaratmak" anlamına gelen *tarraba* fiili sıklıkla kullanılır. İbn Manzur, birinin şarkı söylerken *tatrîb* yarattığını söylemenin, onun güfteyi parçalara ayırdığı, müzikal olarak esnet-

tiği (*rejja'a* [sesi gırtlak yardımıyla titretmek]) ve süslemelerle seslendirdiği (*zeyyene*) anlamına geldiği gözlemini yapar. Süreci kuş şakımasıyla ilişkili olarak betimleyen bir şiirden alıntı yapar (1955: s. 557). XIX. yüzyılda el-Bustânî şu yorumu yapar: "Tatrîb yaratan biri, büyüleyici bir tarzda şarkı söyler (*teğanna*), vokal uzatmalar yapar (*medde*) ve şarkı söyleyişini güzelleştirir (*hassene*)" (1869: s. 1226).[17] Çeşitli ortaçağ ve ortaçağ sonrası sözlüklerde estetik bileşen esasen *tahsinus-savt*ta, yani "sesi güzelleştirme" ya da "geliştirme"de yatıyor görünür. Bu da şarkı söylemeye büyük bir önem yükler. Modern sözlüklerde estetik bileşen, çalgıların sesini de kapsar hale gelmiştir. Örneğin Mahfuz'un sözlüğünde tarabın tanımlarından birinin, *'azf*, yani müzik aletleri ya da "esrime yaratan" çalgılar (*âlâtu mutribe*) "çalmak" olduğunu okuruz (1977: s. 203).[18]

Yedinci olarak, tarab tanımlarına *şejen* kavramı eklenir; bu kavram, daha önce de tartışıldığı gibi, hüzün ve coşkunluğun bir birleşimi ya da büyüleyici melankoli benzeri bir şey olarak açıklanabilir.[19] Yine görünüşte karşıt anlamlar içeren *şeju* etkisi de dahil edilir. Bu etkiyi uyandıran, güzelliğiyle büyüleyen ya da daha ziyade, tatlı ıstırabıyla insanı etkisi altına alan sestir. İçimizde insanı ele geçiren bir melankoli duygusu yaratan ses ise *şeji* addedilir. İbn Hurdazbih'in (ölümü Hicri 211) ortaçağda yazdığı bir metne göre, sağlam bir kaynakta şöyle denmektedir: "Şarkı (*el-ğına*) sizi esrikleştirerek (*atrabeke*) dans ettirir, ağlatarak melankoliye düşürür (*eşjâke*), ve onun dışındaki her şey acı ve kederdir" (ed. Haşebe 1984: s. 44).[20]

---

17. *Rejja'a* (isim hali, *terji'*) ve *medde* (isim hali, *med*) terimlerinin tam anlamları ve kullanımları bütünüyle net değildir. Bu ve diğer eski kullanımlarla ilgili aydınlatıcı açıklamalar için bkz. Nelson 1985: s. 24-27 ve s. 79-81.

18. Günümüzde bir çalgıyla icra etmek anlamında kullanılan (*'azefe* fiilinden gelen) *'azf* sözcüğünün geçmişi antik Arabistan'a kadar uzanır ve *jinn*lerin [cin] ya da kötü ruhların çıkardığı uğursuz ses anlamına gelen *'azîf* sözcüğüyle ilişkilidir. Bkz. Farmer 1929/1973: s. 8.

19. Daha fazla açıklama için bkz. bölüm 6 ve özellikle dipnot 41.

20. Bu eserin yeni editörü bir dipnotta, ağlama ile melankoliye düşme arasındaki neden-sonuç ilişkisinin elyazması metinde bu şekilde ifade edildiğini, ama bu ilişkiyi tersine çevirmenin daha mantıklı olabileceğini belirtmiştir. Editörün kendi ifadesiyle, "insanlar için önce ağlayıp sonra *şecen* olmak (ya da coşkunluk veren melankoliye kapılmak) daha zordur" der. (ed. Haşebe 1984: s. 44)

Sonuç olarak, dikkate değer bazı modern değişiklikler bulunmakla birlikte, tarab deneyimini açıklama şekilleri neredeyse bin yıllık bir süre içinde çok az değişmiştir. Âlimler genellikle selefleri nin metinlerini tekrarladıkları ya da "yeniden işledikleri" için bu tutarlılık kaçınılmaz yazınsal ataleti yansıtıyor olabilir. Ancak bu açıklamaların yaşamaya devam etmesinin nedeni kısmen de, tarab haline, yerinde bir tutumla, dönüştürme açısından işaret etmeleridir. Alışıldık sıradışı insanlık durumlarının birleşmesi, tanımlanan fenomenin "his"sini uyandırmakta ve tanımlamalara ebedi bir çekicilik vermektedir.

Esrimenin üretilmesi

Tarab deneyiminin karmaşık doğasını kanıtlayan bu yerel kaynaklar, esrime yaratma şekillerinin her zaman iyi düzenlenmiş ya da muntazaman tasarlanmış olmadığına işaret eder. Bu göz önüne alındığında, cinnet translarını veya genel olarak farklılaşmış bilinç düzeylerini açıklayan standart teorilerin tarab deneyimine uygulanabilirliği değerlendirilebilir; ve bunun gibi geçişe ilişkin durumların ya duyusal aşırı yüklenme ya da duyusal mahrumiyet yüzünden sınırın bir biçimde geçilmesi sonucunda ortaya çıktığı nosyonu sorgulanabilir. Daha önce gösterildiği gibi duyusal manipülasyon tarab deneyiminde belli bir rol oynayabilir. Zira tarabın Arapça tanımlarında, şiddetli neşe ya da hüzün gibi aşırılıklardan ve hafiflik, hareket ve takıntılı özlem gibi karşı konulmaz deneyimlerden bahsedilmektedir.

Manipülasyon, çeşitli fiziksel ve zihinsel "takviyeler" kullanılarak yapılır. İcrayla ilgili görsel efektler, ışıklandırma, yiyecek tüketimi ve bazı durumlarda uyuşturucu kullanımı, bir de şarkıya eşlik etme, dans etme, sallanma, tezahürat vs sonucunda ortaya çıkabilen ilave öz-teşvik, bunlara örnek olarak gösterilebilir. Yüksek uyarılma ile müzikal dönüşüm arasında böyle bir ilişki pek çok başka gelenekte de bulunmaktadır. XX. yüzyıl başlarında Yunanistan'da, özellikle enstrümantal *taksimi* ve vokal *amanes* gibi doğaçlama türlerin ve uzun saplı perdeli bir çalgı olan *buzuki*nin tercih edildiği

café-amanes denilen mekânlar etrafında toplanan bir yeraltı dünyasında yapılan rembetika müziği ile haşiş kullanımının ilişkilendirilmesi buna örnek gösterilebilir.[21] Prespa Arnavutlarının düğün şarkıları üzerine yaptığı araştırmada Jane Sugarman (1997), erkeklerin şarkı söylemesinin *muabet* yapmakla, yani yarenlik edip birlikte içki içmekle yakından ilgili olduğunu gösterir. *Rakı* içip mezeleri paylaşmak, *qeif*, yani keyif duygusuna katkıda bulunur.[22]

Fizyolojik, görsel ve zihinsel uyaranların rolü karmaşıktır ve kişiye, müzik yapılan bağlama ve icra edilen müziğe bağlı olarak dikkate değer bir çeşitlilik gösteriyor gibidir. Müzik ve çeşitli tamamlayıcı uyaranlar birbirini hem tamamlar hem de etkiler. Örneğin, keyif verici maddeler katılımcıların "rahat"layabildikleri ve müzikle daha fazla ilişki kurabildikleri durumlar yaratabilmektedir. Özellikle haşiş, müzikle ilgili duyumların kendisini yoğunlaştırabilmekte ve onlara belirli bir aura ve derinlik verebilmektedir. Diğer yandan, müzikal uyaran; yemek, içmek, tüttürmek vs için uygun bir ruh durumu ya da belki kabul edilebilir bir bahane yaratabilmektedir. Bu yapabildikleriyle müzik bir sosyalleştirme rolüne sahiptir. Daha doğrudan ifade edersek, müzik diğer uyaranları daha özel ya da daha keyifli kılarak "modüle eder." Bununla birlikte, müzik ile bu çeşitli uyaranlar arasındaki ortak yaşam ilişkisi hassas bir işlevsel denge gerektirir. Örneğin, icracıları güçlendirdiği ve uyuşturucuya toleranslarını artırdığı söylenen müzikal esrimenin aşırı uyuşturucu kullanımı ya da aşırı uyaran yüklenmesi sonucunda azalması ya da kaybolması muhtemeldir.

En az bunun kadar önemli diğer bir nokta ise tarab halinin belirgin bir duyusal manipülasyon olmaksızın da tam gelişebilmesidir. Özellikle dinlemeye yönelik ortamlarda, tipik etki artırıcıların birçoğu ekarte edilebilmektedir. İcra bağlamından etkilenmekle (ve eski devirlerde kozmolojik müdahalelere açık olduğu düşünülmüş olmakla) birlikte, müzik kendi uyarıcılığını ortaya çıkarabilmekte-

21. Bkz. Holst 1975 ve Morris 1981: s. 79-90.

22. Sugarman 1997, özellikle s. 148-154 ve 278-280. *Muabet* sözcüğü, kökeni Arapça *mahabbet* (ya da mahabbe) sözcüğüne dayanan Türkçe *muhabbet* sözcüğünden gelir. *Qeif* sözcüğü ise Türkçe *keyif* ya da Arapça *keyf*, sözcüğünden türemiştir.

dir. Bu açıdan, özü itibarıyla dönüştürücü bir deneyim olarak bağımsız bir şekilde işleyebilmektedir.

Bu arada, esrime yaratanlar ile dinleyicileri arasındaki ilişki, büyük ölçüde icra türüne bağlı olarak, değişebilmektedir. Rouget'nin Araplarda transa geçme modelleri bu noktada uygulanabilir, fakat belli sınırlar içinde.[23] Rouget'nin müzisyen-transa geçen ikiliği, tipik tarab hadisesinde görülebilmektedir. Ortaçağ tasavvuf kaynaklarından alıp Araplardaki "dindışı" ya da "duygusal trans"a uyguladığı klasik-sema modeli, temel tarab uyandırma kalıbına uymaktadır. Bu kalıpta, dinleyicilerin edilgin olduğu farz edilir; kendisinin transa girmediği, ama dinleyenleri "trans"a soktuğu düşünülen müzisyenler tarafından "müziklenmiş"lerdir. Müzik transa bu şekilde yol açar ve trans da dinleyenleri dans etmeye itebilir.

Bununla birlikte, sema modeli, dinlemeye yönelik tarab hadiselerine daha uygundur. Bu model aslında, genellikle dans etmese de bütün dikkatini icracıların ürettiği müzikal mesaja odaklayan sammi'ayı içine alır. Tarab kültüründe esrime deneyimi önemli ölçüde, etkin dinleme yoluyla, yani dinleyici ile müzisyen arasındaki icraya canlılık katan yaratıcı geribesleme yoluyla gelişir. Bu yüzden, James ve diğerlerinin mistik halle ilişkilendirdiği edilginlik fikri sadece kısmen uygun düşmektedir. Hatta tam anlamıyla edilgin bir dinleme ne takdir edilir ne de esrime kaynaklı dönüşüme vesile olduğu düşünülür. Üstelik, sessiz, odaklanmış ve yaratıcılığa yöneltilmiş şekillerde de olsa, tarab etkisini müzik yapanların kendisi de yaşar. Profesyonel icracıların çoğunlukla duygusal tepkileri nispeten dizginlemiş "müzikleyenler" olduğu doğrudur. Dinleme konumu duyguların salıverilmesi için uygun zeminler sağlarken, icrada bulunma durumu gerçekten de belli bir ölçüde zihinsel kontrol gerektirir. Yine de, müzik yapanların en çok esinlendikleri icraların temelini, (tipik olarak makamlarla ilişkilendirilen yoğunlaşmış bir esrime biçimi şeklinde) hissettikleri saltana oluşturur. Bu araştırmanın gösterdiği gibi, esrime ile müzik arasındaki ilişki döngüseldir: Esrime müziği, müzik ise esrimeyi üretir, çünkü ikisi de birbirinin özünü içinde barındırır.

23. Bu modeller "Araplarda Müzik ve Trans" (Rouget 1985: s. 255-312) başlıklı bölümde ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır.

Klasik-sema modeli, tarab müziğiyle kurulan dışadönük ya da taşkınlık içeren ilişkiyi de pek temsil etmez. Rouget'nin diğer modellerinden bazıları, özellikle tasavvuf *zikr*i ve daha az oranda da Mevlevi *sema*sı, bu duruma daha uygun görünmektedir. Bu modellerde, dansın transa yol açtığı, yani katılımcıların kendi transını başlattığı, katılımcılığın yüksek olduğu törenlerle karşılaşırız. Daha önce öne sürüldüğü gibi, sammi' olmayanların esrimesi her ne kadar asıl icrayla körüklense de, bir ölçüde, şarkı söyleme, dans etme, alkışlama vs biçimindeki kendi kendini uyarmadan kaynaklanmaktadır. Rouget'nin *fakirist* modeli, bilhassa transı tetiklemek için ritmik ve metinsel simgelerin kullanılması, tarab müzisyenlerinin coşkulu dinleyicilerde anında esrime çılgınlığı yaratmak için "sinyal parçalar" kullanmasıyla ilginç bir benzerlik taşır.

Aslında icracı-dinleyici ilişkisini dar bir şekilde tanımlanmış dönüşüm modelleriyle sınırlamanın da kendi kusurları vardır. Çeşitli esrime uyandırma şekilleri çoğu zaman örtüşür ya da eşzamanlı olarak işler. Örneğin bir zikir töreninde bir yandan ritmik bir şekilde nefes alıp veren, dans eden ve belirli sözel ifadeleri tekrarlayan dervişler, diğer yandan munşidin söylemekte olduğu şarkıyı esrik bir biçimde dinleyebilirler. Böylece hem kendi kendilerine transa girer hem de başkalarınca transa sokulurlar. Seküler icralarda etkin ve edilgin esrime geliştirme tarzları birbirini dışlamak şöyle dursun, çoğu zaman birbirinden kolaylıkla ayırt bile edilemez.

D. MÜZİK OLARAK TARAB

Bir tarab esrimesi aracı olarak müzik hem kültürel bir ifade hem de ayrı bir estetik sistem olarak görülebilir. Uyandırdığı duygular gibi, "bizi Doğulular olarak tanımlayan" bir ifade olarak tarab müziği de, "Şark" *ethos*unun başlıca taşıyıcılarından biri kabul edilir. Müziğin genel yapısı ile icracıların birlikte çalışma ya da mesleki açıdan birbiriyle ilişki kurma şekilleri arasında benzer noktalar bulmak mümkündür. Daha önce gösterildiği gibi, XX. yüzyıl başı taht topluluğu üyeleri arasındaki iş ilişkisinin tipik özelliği olan bireysellik, bağda-

şabilirlik ve liderlik veçheleri, müziğin kendi içsel kalıplarına benzeyebilmekteydi.[24] Ancak daha hassas bir deneyim düzeyinde, toplumsal-müzikal benzeşiklikler yoruma son derece açık görünmektedir, çünkü müzik ve toplum hem esasen birbirinden farklı hem de birbirine bağlıdır. Tarab kompleksinin dört ana alanı arasında Arap toplumsal yaşamının diğer alanlarıyla yapısal açıdan karşılaştırılmaya en uygun olanı, daha önce "tarab kütürü" olarak adlandırdığımız belirli bir sosyal ortamdır. Ancak icra sürecine ve nihayetinde de müzik ve esrimeden oluşan nüveye doğru ilerledikçe bu tür karşılaştırmalar daha zor anlaşılır ya da sadece simgesel hale gelmektedir. Bu zor anlaşılırlık genel olarak müziğin bir ifade alanı olarak özerkliğine ve özel olarak da tarab müziğinin bir duygu deneyimi olarak ayrılığına işaret eder. Duygusal açıdan tarab müziği genellikle, birbiriyle yakından ilişkili dört düzeyde işler: Dil, müzik dağarı, beste tasarımı ve yorum.

Dil

Kapsayıcı bir kavram olan dil, genel tarz ya da basitçe, müziği müzik yapan töz olarak tanımlanabilir. Tarabın Arap Yakındoğu'da yaygın olarak paylaşılan bir müzik dili oluşturmuş olması, Rouget'nin genel olarak trans müziklerinin ait oldukları kültürlerin geçerli ya da bildik müzik pratiklerini temsil ettiği şeklindeki gözlemini doğrulamaktadır. Aynı zamanda, dar bir şekilde tanımlandığında tarab müziğinin, esrime uyandırmaya kültürel olarak kabul edilmiş bir eğilim, duygu yoğunluğu yaratmak yönünde özel bir yatkınlık gösterdiği de iddia edilebilir. Tarab dili genellikle fark edilebilir özellikler sergiler. Bazı açılardan I. Dünya Savaşı öncesi taht pratiğinin etkisiyle müzik solo, topluluk, enstrümantal ve vokal formatlarında olabilmektedir. Fakat ağırlıklı olarak vokaldir ve solo sese ayrı bir önem verir. Topluluk icrası grup koordinasyonu kadar bireyselliği de vurgulayabilir. Ayrıca tarab dili aşk şiirlerinden fazlasıyla yararlanır. Son derece üsluplaştırılmış olan bestelenmiş şiirler bütün tarab deneyimini pekiştirir ya da ona güçlü bir içerik

24. Bz. Racy, 1988.

katar. Fakat esrime üretmesi için tarab müziğinin ille de vokal ya da güfte temelli olması gerekmez. Sırf enstrümantal müziğe sıkça rastlanır. Makamlar ve usûller kullanılır; ancak müziğin önemli bir kısmı ölçüsüzdür. Aynı zamanda müzik genellikle soyuttur, ya da bir program izlemez; bu özelliğe en iyi örnek enstrümantal solo doğaçlamadır.

Açıktır ki, tarab esrimesinin işleyişini sözel-anlamsal uyarmayla sınırlayan teoriler, en iyi ihtimalle yetersizdir. Araplarda metinsel anlamın müzik yoluyla duygu uyandırmanın temel bir şartı olduğu nosyonu (ki Rouget bu nosyonu koşulsuz olarak kabul edip Arap transları üzerine tartışması boyunca tekrarlanmıştır), kilit öneme sahip tasavvuf risalelerinin, özellikle de Ebu Hamid el-Gazali'nin (1058-1111) yazmış olduğu bir risalenin üstünkörü bir şekilde ele alınmış olmasından kaynaklanıyor görünmektedir.[25] Gazali'nin yazmış olduğu özgün Arapça metnin, özellikle *Kitab Âdâbus-Semâ ve'l-Vecd*, yani kabaca "Dinleme ve Esrime Adabı Kitabı" başlıklı bölüm daha eleştirel bir gözle okunduğunda ortaya farklı ve daha makul bir yorum çıkmaktadır. Başlıktan da anlaşıldığı üzere tasavvuf semasına hangi müziklerin uygun olduğunu belirten bu kitap, üzerinde çokça tartışılan ve sıkı kurallar koyan bir eserdir. Müziğin toptan yasaklanmasından (*tahrîm*) yana olmayan Gazali, esrime etkisiyle ruhani aşkınlığa olanak sağlayan kategorileri tanımlar. Hem Müslüman bir ilahiyatçı ve hukukçu, hem de bir mistik olan Gazali, göze çarpan seküler eğlence biçimlerini ve bazı çalgıların kullanımını onaylamayan dinsel bir muhafazakârlık mirasının bilincindedir. Aynı zamanda, bazı müzik türlerinin esrime yaratma gücünden yoksun oldukları için değil, aksine, hem tensel ve dolayısıyla "ahlâk dışı" yananlamları, hem de duygu uyandırma konusundaki etkililikleri çok kuvvetli olduğu için dışarıda bırakılacağının da farkındadır.

Aslında Gazali bize ruhani dinlemede nelerin *mübah* olduğunun

25. Rouget'nin bu anlamdaki ifadelerinden örnekler şunlardır: "Araplara göre müzik, bizim burada ele aldığımız duygusal gücüne sadece sözcüklerle, yani demek ki anlamla ilişkilendirildiği derecede sahiptir" (1985: s. 299); "Bir Arap için müziğin transa neden olma gücüne sahip olmasının tek nedeni, müziğin sözcükler için bir taşıt ve bu sözcüklerin de anlam yüklü olmasıdır" (A.g.y.: s. 300).

bir listesini sunar. İlk olarak, estetik açıdan hoşa giden sesin ruhani açıdan değerini onaylayan hadisler aktarır. Gazali, ölçülü ya da şiir yapısında güftelere dayanan ritmik kalıplı ezgiler veya nağmeler ya da belki sadece bestelenmiş ölçülü şiirler olarak açıklanabilecek *elhân mevzûne* dediği şeyin kullanılmasından yanadır. Kalbi kuşku götürmez şekilde Tanrı'ya yönelten anlaşılabilir güftelerin (*kelâm mefhûm*) kullanılmasını da savunur. Ayrıca, mistik icranın içimizdeki Allah aşkını (*'işk*) harekete geçirmesi gerektiğini vurgular.

Gazali, ahlâki açıdan karşı çıkılabilir ve esrime açısından uygunsuz kullanım türlerini ayrı ayrı örnekleyerek duruşunu daha da netleştirir. Örneğin, dinleyenleri ağlatacak kadar güçlü olmasına rağmen Kuran'ın mistik esrime üretmeye tam olarak uygun olmadığını söyler ve bunun birkaç nedenini sıralar. Sıraladığı nedenler, sema malzemesi olarak neyin kabul edilebilir olup, neyin olmadığı konusundaki duruşuyla da tutarlıdır. Birincisi, Kuran ayetleri, özellikle sosyal yönetim, miras hukuku, ölüm vb meselelerle ilgili buyrukların bulunduğu ayetler, dinleyicilerin vecd sırasındaki duygu durumuna denk düşmeyebilmektedir. İkincisi, dinleyicilerin ayetlere aşinalığı nedeniyle tilavet esrime uyandırmaya elverişli değildir; oysaki "yeni olan her şeyde haz vardır" (tarihsiz: s. 263). Üçüncüsü, Kuran ayetleri, şiirden farklı olarak, ölçülü yapıdan yoksundur, bu nedenle de ruh üzerinde gereken etkiyi bırakmak açısından elverişsizdir. Çünkü, "güzel bir ölçülü ses, güzel bir ölçüsüz sesten farklıdır" (a.g.y.: s. 264). Dördüncüsü, ölçülü şiir, makamlar kullanarak (*turuk* ve *destânât*) ve güftelerle müzikal açıdan ustaca oynayarak, örneğin kısa heceleri uzatıp, uzunları kısaltarak, sözcüklerin ortasında duraklayıp, belli sözcük yapılarını bölerek, etkili hale getirilir. Gazali, Allah'ın gönderdiği Kuran üzerinde bu tür müdahalelerin caiz olmadığını söyler. Bu etmenlerin güfte olmadan, örneğin çalgılarla icra edildiğinde de esrime açısından güçlü olabileceğini, fakat o zaman istenmeyen bir şekilde anlamsız veya açık ruhani anlamdan yoksun hale geleceklerini önemle ekler. Beşincisi, tilavetten farklı olarak, ölçülü ezgiler vurmalı çalgılarla yaratılan ritmik vuruşlarla yükseltilir, "çünkü zayıf bir vecd ancak güçlü araçlarla kuvvetlendirilebilir" (A.g.y.: s. 264). Altıncısı, normal şarkı söyleme ya

da *gınâ'* söz konusu olduğunda dinleyiciler dinlemek istemedikleri güfteleri dinlememe veya o anki duygu durumlarına uygun güfteler isteme hakkına sahiptir. Bu tür serbestiyetler vecd amacına hizmet edebilir, fakat Kuran söz konusu olduğunda makul değildir. Gazali bunlara yedinci bir düşünce ekler ve esasen teolojik olan bu düşünceyi belirli bir düşünce ekolüyle ilişkilendirir: Kuran yaratılmış bir nesne değil, Allah'ın sözüdür; kutsallığı, yaratılmış şeylerin duygusal ya da esrik özünün üzerindedir.

Bu tartışmalardan açıkça anlaşılmaktadır ki Gazali müzik olarak müziğin sahip olduğu esrime yaratma gücünün tamamen farkındadır. Mistik deneyime yakışanın "ölçülü" ya da "anlamlı" kategorileri olduğunu düşünen Gazali'nin eserinde yürüttüğü tartışmalar, ölçülü ya da anlamsal olmayan müziğin ruhani açıdan uygunsuzluğunun yanı sıra gücünü de üstü kapalı bir şekilde kabul eder. Gazali'nin *Adab*'ını dikkatli bir biçimde okuduğumuzda, genel olarak müziğin tabiatında var olan esrime yaratma güçlerini Gazali'nin kabul ettiğini açıkça görürüz. Gazali, hoşa giden vokal tını, ölçülü vurgular, vurmalı çalgılarla pekiştirme, makamlar, doğru ezgi aralıkları, çeşitli telli ve nefesli çalgı türlerinin sesleri ve güfte
lerle sanatkârane ve ustalıklı bir şekilde oynanması gibi estetik işitsel uyaranların doğasında mevcut olan etkililiğin de farkındadır.

Gazali'ye göre, mistik olmayan müzik mistik olmayan, dolayısıyla arzu edilmeyen esrime üretir. Herhangi bir teolojik amacı olmayan ya da ruhani anlamdan yoksun olan bu tür müzik aşikâr fakat yönsüz esrime duygularına yol açar. Gazali bu tür duyguları, tam bir inzivada büyümüş ve cinsel ilişkiyi hiç bilmemiş ya da yaşamamış bir kişinin hissettiği cinsel arzuya benzetir. Oysa ki mistik özlemin nesnesi hakkındaki bilgi, mistik aşkınlığa ulaşmanın önkoşuludur. Mübah ya da ruhani açıdan yardımcı olanı açıklarken Gazali bir deneyim kategorisi olarak müziğin gücünü en azından üstü kapalı bir şekilde kabul eder. Geniş bir seküler ve dini pratikler dizisinin tasavvuf semasına uygun olmamasının nedeni, esrime açısından etkisiz olması değil, içeriklerinin ya da esrime yönelimlerinin vecdi ortaya çıkarmaya uygun olmamasıdır. Rouget'nin güftesiz Arap müziğinin esrime açısından değerini örtük olarak reddet-

mesi, Gazali'nin kural koymaya yönelik tasarımlarını, tanımlamaya yönelik önermeler olarak yorumlayıp, hem seküler hem de dini, bütün Arap müziğine uygulamasından kaynaklanıyor görünmektedir.

Açıktır ki tarab ölçü ve semantikten fazlasıdır. Ölçüsüz, söz içeriği seyrek ve son derece üsluplaştırılmış çok sayıda müzik türü bunun örneğidir. Çok fazla söz müziğin esrime uyandırmadaki ustalığına gölge düşürebilirken, güfteyle ilgili minimalist bir yaklaşım ve üsluplaştırma, sözel malzemenin müzik bileşeninin önüne geçmesini engelleyebilmekte; bir anlamda, şarkı söylemenin daha müzikal olmasını sağlamaktadır. Arada söylenen uzun, melismalı sözler, sözcükleri esnetme ve güfteyi parçalara ayırma biçimindeki tatrîb vasıtasıyla anlamsal bileşen icra sırasında iyice dağılır. Tasarruf pratiği de benzer bir etkiye neden olur. Nihayetinde, pek çok tasavvuf geleneğinde ve tilavet sanatında merkezi öneme sahip olan doğaçlama pratiği, ölçüsüz müziği en iyi şekilde temsil etmektedir.

Sonuç olarak, açık bir ideolojisi olmayan müziğin esrime uyandıramayacağı varsayımı, müziğin duygusal açıdan daha soyut bir düzeyde işleyebilme yeteneğini yadsır. Oysa ki bu çalışma göstermiştir ki tarab müziği soyutlamaya ve lirizme eğilimlidir ve enstrümantal ya da güftesiz seküler Arap müziği amaçsız ya da amorf olmadığı gibi, kendi estetik mesajını, kendi duygusal yönlülüğünü iletme yeteneğine de sahiptir.

Müzik dağarı

Tarab müziği, daha ayrıntılı bir düzeyde, esrime yüklü müzikal malzeme ya da "yapıtaşları" (Nettl 1974: s. 13) açısından incelenebilir. Bu tür yapıtaşlarına örnek olarak, yaygın olarak tercih edilen tınılar, süslemeler, ölçü kalıpları, üsluplaştırılmış güfte dolguları, melismalar ve kadans kalıpları gösterilebilir. Makamlar ise daha büyük yapıtaşları olarak incelenebilir. Her bir makamın kendi büyüsünden söz eden tarab erbapları esasında makamları kendi kendine yeten potansiyel duygulanım alanları olarak betimlerler. Daha önce belirtildiği gibi bu makamlar etkilerinin bir kısmını belirli makamsal bileşenlere, örneğin önemli ölçüde esrime içerdiği ve Arap mü-

ziğinin kendine özgü tadına önemli katkısı olduğu düşünülen "nötr" mikrotonlara borçludur. Metinsel malzemeler, yani aşkla ilgili çeşitli ifadeler ve şarkı sözü yazarlarının kullandığı betimlemeler de bunlara dahil edilmelidir.

Beste tasarımı

Beste tasarımı düzeyinde, tam esrimeyi gerçekleştiren, esrime malzemelerinin bir araya getirilme şeklidir. Tarab duygusu, yapıtaşları müzik açısından tutarlı şekillerde işlediğinde ya da anlamlı bir müzikal-esrik sözdizimi içindeki göstergeler olarak hizmet ettiğinde ortaya çıkar. Yapısal dilbilimi bir model olarak kullanan John Blacking, sözel birimler gibi müzikal yapıların da müzikal tonların dizilişinin kabul görmüş bir müzikal grameri izleyerek anlaşılır hale geldiği açıklamasını yapmıştır. "Derin yapı"yı göz ardı etmek, kafa karışıklığına neden olabilmektedir (1973: s. 23). Farklı bir şekilde söylersek, tarab besteleri, içinde her bir müzikal bileşenin bir duygulanım aracı olarak tam potansiyelini gerçekleştirdiği *gestalt*lar* olarak işlemektedir.

Besteciler ya da doğaçlama yapanlar, ezgi, güfte, ölçü, yapı gibi çeşitli beste malzemelerinin içsel ayrıntılarını, önem derecelerini ve bunlar için uygun olan yerleri bilinçli bir şekilde ya da sezgileriyle belirlerler.[26] Yine bu düzeyde, makamsal yaratıların elde edilmesini sağlayan bazı işlemler şunlardır: 1) Dem sesi ya da tonal tekrarlamalarla tonal merkez ya da merkezlerin geliştirilmesi; 2) Uygun dizilim (ezgi) hatlarının yaratılması; 3) Ezgi aralıklarının doğru icra edilmesi; örneğin farklı gam derecelerini etkileyen çeşitli diyatonik ve nötr basamakların ve sıçramaların doğru icra edilip çok ince mikrotonal

* Gestalt: Bütün, kendini oluşturan parçalardan farklıdır. Tam çevirisi pek mümkün olmadığı için diğer dillere de aynen geçen ve şeylerin, kendilerini oluşturan öğelerine, parçalarına indirgenerek algılanamayacağını, anlaşılamayacağını, tam tersine ancak bir bütün olarak incelendiğinde anlaşılabileceğini ifade etmek için kullanılan, Almancada biçim, şekil, düzen vb anlamına gelebilen terim. (y.h.n.)

26. Rouget'nin, trans müziklerininin tempo ve ses gürlüğü açısından genellikle kademeli bir artış gösterdiği yönündeki gözlemi, beste açısından bakıldığında, tarab müziğine bir ölçüde uygulanabilir. Bu iki özelliğin belki de en çok göze çarptığı yer, uzun icra bölümleri ya da gece kulüplerinin özellikle danslı programlandır. Tasavvuf zikir icralarında ise kesinlikle daha çok görülmektedir.

ayarlamaların doğru yapılması; 4) Cümleleme, duraklama ve kadansların özellikle solo doğaçlamalarda doğru kullanılması; 5) Diğer makamlara etkili modülasyonlar yapılması. Doğal olarak çeşitlilik de beklenir. Başarılı müzik eserleri genellikle yaratıcı, tematik, makamsal ve yapısal çeşitlendirmeler gerektirir. Besteye ilişkin bu tür özellikler, daha bildik diğer bileşenlere göndergesel anlamlar verir. Aynı zamanda, bütün bir müzik eserini daha az basmakalıp, daha az durağan ve sonuçta hem zihinsel hem de duygusal açıdan daha çekici kılar.

Beste açısından bakıldığında, makamlı doğaçlama ya da beste yapan kişiler, iki farklı müzikal bilinç düzeyinde iş görme eğilimindedir. İlk düzeyde, ortak makam duyusuna başvururlar. Büyük ölçüde eşikaltı olan bu duyu, somut olarak algılanan yapılardan çok, potansiyel makamsal biçimlenimler, ton ve aralıklarla ilgili eğilimler ve tercih edilen motiflerle ilgilidir. Aslında bu, müzisyenlerin ve bilgili dinleyicilerinin daha önce edindikleri müzik kültürü yoluyla içselleştirmiş oldukları bilişsel bir müzik gramerine benzer. Ayrıca, paylaşılan makam duyusu, bazı arasöz sınırlarını ya da kabul edilebilir makamsal müphemlik eşiklerini de kapsar. Dolayısıyla, örneğin bir taksim icrasının işe yaramasının nedeni kısmen, icracının kültürün eşikaltı ya da bazen teorileştirilmiş müzikal-duygusal direktiflerini izlemesi ve çoğu durumda da manipüle etmesidir.

İkinci düzeyde, makam sanatçısı daha doğrudan bir makamsal bilinç dünyasında, tam olarak, o anda üretilen bir müzikal olasılıklar hattı içinde iş görür. Burada, kendisinin ya da bir müzisyen arkadaşının harekete geçirdiği daha somut bir makamsal çerçeve (belirli bir makam, bir tonik, açılış cümlesi ya da cümleleri vs) içinde çalışır. Bu bağlamda, doğaçlama yapan kişi, örneğin henüz tesis edilmiş müzikal çerçeveye mukabil doğrusal bir mantık taşımaya çalışır. Tesis edilmiş hattın beste açısından potansiyellerinin bilincinde olan makam sanatçısı, bütün icrayı tam mükemmelliğe taşırken bu potansiyelleri gerçekleştirebilir, şekillendirebilir ya da onların etrafında çalışabilir.

Besteye ilişkin bu iki bilinç düzeyi birbiriyle organik olarak bağlantılıdır. Örneğin bir şarkıcının bir dolaptan ya da kanunla yapılan

bir giriş taksiminden sonra yaptığı bir mavval doğaçlamasına hem uzlaşımsal makam duyusu hem de girişteki malzemeyle başlatılmış bir ezgisel eğilimler dizisi rehberlik edecektir. Dolap gibi esrime yüklü bir bölüm hem sanatçının ve dinleyicinin ortak makamsal içgüdülerini harekete geçirir, hem de gerçek, kendi içinde tutarlı müzikal yorumlar için olası senaryolar sunar. Bununla birlikte, makamsal doğaçlamalar yaparken yukarıda tarif edilen bu iki alandan her birinin beraberinde getirdiği müzikal beklentilerle oynayan sanatçı çoğu zaman bir grup izleyici önünde oracıkta bir tablo yapıveren bir ressama benzer. Sanatçı, bir ağaç gövdesinin ana hatlarını çizmeye başladığında, ağacın ne olduğunu doğal olarak bilen izleyiciler resmin nasıl gelişeceği konusunda yaklaşık da olsa bir beklentiye girebilir. Ressam bu beklentiyi kendine özgü yöntemlerle karşılayabilir ya da hatta tam bir ağaç imgesinin farklı fakat tamamen mantıklı bir yorumunu üreterek izleyicilere kasten "muziplik" edebilir. Benzer şekilde, becerikli bir taksim icracısı, hem müzik türüne aşina hem de o icradaki ayrıntıların bilincinde olanların icranın gelişimine yönelik aşikâr tahminlerini tatmin de edebilir, bu tahminlerin dışına da çıkabilir. Aşikâr bazı notaları kasten atlayarak veya karşılıklı olarak anlaşılabilir müzikal kinayeler vasıtasıyla onları anıştırarak dinleyicilerin zihinlerinin "bulanma"sına neden de olabilir. Sonuç olarak, etkileyici bir doğaçlama sanatçısı, ortak duyu ile sıradışı duyarlık arasında başarılı sonuçlar veren bir denge kurmaya çalışır.

Bu arada, şarkı sözü yazarı, duygu yüklü ifadeler, büyüleyici ses ve duyu kombinasyonları ve dönüştürücü aşk anlatılarını sanatkârane bir biçimde bütünleştirerek etkileyici güfte kompozisyonları üretir. Bu kompozisyonların esrime açısından çalışma tarzı, bilişsel bir transpozisyon işlemi gerektirir. Aşk şiirleri şarkı olarak söylendiğinde, ayrı fakat birbiriyle bağdaşır deneyim türlerinin, yani şiir-aşk ve müzik-estetik alanlarındaki deneyimlerin, homojenleşmiş tek bir kavram havuzunun içine düşmesine neden olur. Sarhoşluk ve esrime, aşk ilişkisi ve müzikal deneyim, bahçe eğlencesi ve hafla gibi fenomenler arasındaki ayrımlar, metaforlarla yapılan imalar ya da bazen doğrudan göndermelerle bulanıklaştırılır. Şair, âşık, müzisyen ve dinleyici arasındaki kavramsal bariyerler de aynı şekilde et-

kilenir ve hepsi de genel bir duygusal açıdan dönüşmüş oyuncular kategorisine dahil edilir. Aşk durumunun bir yan ürünü olan his ile estetik dönüşümünün bir işlevi olarak his arasındaki fark da hafifletilir. Aslında, iki duygu alanı birbirinin uzantısı haline getirilir. Bunun başarılmasıyla birlikte dinleyicinin hem şiirdeki ambiyansı müzikte de hissetmesi, hem de müziğin özünü şiirsel olarak duyumsaması sağlanır. Diğer bir deyişle, tarabı arayan motive olmuş dinleyici yeni oluşturulmuş kavramsal-duygusal karışımı içselleştirerek, lirik mesajı müzikal esrimeye tercüme etmeye daha hazır hale gelir.

Yorum

Beste tasarımından başka, müziğin bağlamsal olarak sunulma ve yaşantılanma şekilleri de esrime uyandırır. İcrayla ilgili çeşitli etmenlerin etkisiyle bir müzik icrasını daha da etkili hale getiren üslupsal "ince ayar"ı ve çeşitli bağlamsal ve kişisel dinamikler sayesinde bütün bir müzik deneyimini şekillendiren fenomenolojik "filtreleme"yi bu aşamada ele alıyoruz. Bazı açılardan önceki üç düzeyin bir uzantısı ya da arıtılmış hali olmakla birlikte genellikle nitel bir üstünlüğe ya da belki belli bir mistik auraya da sahip olan yorum boyutu söz konusu olduğunda, esrimenin bir müzikal nitelik olarak saltanayla eşit sayılabilecek olan müzikal temelini anlamak ve somut analitik terimlerle betimlemek bilhassa güç görünüyor.

Bestenin ince ayarına etki eden, icrayla ilişkili pek çok etmen vardır. Fiziksel ortam, katılımcıların kültürel ve sanatsal arka planları, müzisyenlerin fiziksel ve duygusal hazırlık düzeyleri (örneğin saltanaya sahip olup olmamaları) bu etmenlerden bazılarıdır. Bu tür dinamikler yapısal olarak doğru veya öz itibarıyla esrik olan müziği daha etkileyici hale getirebilir. Fakat bir bestenin esrime uyandırma potansiyelinin önünü kesip onu daha az cazip hale de getirebilir.

Müzik açısından bakıldığında, duygulanımlı bir yorum ya da - doğaçlama, örneğin tonal vurgu, çizgisel devinim, entonasyona dair ayrıntılar, cümleleme ve duraklama, kadans, süsleme ve vurgula-

rın uygulanmasında yaratıcılık ile özlülüğü birleştirebilir. Abartma-önemsizleştirme, yineleme-arasöz, uzlaşım-özgünlük gibi uç kutuplar arasında hassas bir denge kurar. Esinlenen yorumcu ise daha önce tarif edilmiş olan iki makamsal bilinç düzeyinden, yani kolektif olarak paylaşılan müzik duyusundan ve icraya özgü müzikal eğilimlerden ustaca faydalanabilir ya da onları manipüle edebilir.

Kolektif yorumlarda müzikal esrime özellikle icracılar bir yandan bestenin temel vurgu ya da ölçü çerçevesi içinde kalıp, diğer yandan da ritimle ilgili ayrıntılarda eşzamanlı sapmaları ayrı ayrı ürettiklerinde hissedilir. Solo yapan sanatçının eşlik eden bir ritim kalıbından ya da bazen bir ostinatodan kasti ve iyi hesaplanmış bir şekilde ayrılması da benzer bir etki yaratabilir. Bu özellikler, caz müziğinde görülen kolektif ritim değişikliklerine ve katı metronomik zamandan kopuşa benzetilebilir. Charles Keil bu fenomeni "katılımcı farklılıklar" olarak adlandırır ve "senkronize fakat bağıntısız" [in synch but out of phase] olduklarını söyler (1995: s. 8).[27] J.A. Prögler de arzu edilir bir estetik etkinin "müzisyenler zamanın birazcık dışına çıktığında ya da birbirleriyle bağıntısız olduklarında ortaya çıktığına" işaret eder (1995: s. 21). Müzikal bir alt sözdiziminin parçası olan bu tür farklılıkların müziğin güçlü büyüsünü, "heyecan"ım, "canh"lığını ve "his"sini ortaya çıkaran "hareket serbestliği"ni temsil ettiği söylenir.

Son olarak, tarab icralarının duygusal etkisi dinleyicilerin kendi yorumlarına tabidir. Bu yorumlar ise dinleyicilerin geçici ruh halini ve müzik bilgisi düzeylerini yansıtır. Esrimeyi taşıyan mesaj, müziğe katılanların hissettiği şeydir. Ya da müzik psikoloğu Carl E. Seashore'un altmış yıl kadar önce açıkladığı gibi:

> Müziğin işitilmesi üzerinde pek çok kısıtlama vardır: müzik yeteneği ve müziğe yatkınlık, müzik bilgisi, müzik becerileri, genel zekâ düzeyi, yaradılış ve sayısız başka etmen. Diğer yandan, ilkel tam-tamlara ya da günümüz ragtime'ma verilen canlı tepkilerde olduğu gibi dinleyiciler müziğe başta amaçlanandan ya da müzikal form içinde gerçekte mev-

27. Keil, bu ikinci deyişi, Stephen Feld'in bir eserinde geçen ve üslupsal ifadenin Feld'in "lift-up-over" dediği bir yönüne işaret eden "in-synchrony while out-of-phase" tabirinden ürettiğini belirtir.

cut olandan çok fazlasını katabilir. Bu meselenin temelinde, icra edilen müzik ile deneyimlenen müzik arasında birebir bir ilişki bulunmadığı gerçeği yatmaktadır. (Seashore 1938/67: s. 381-382)

E. DUYGU OLARAK MÜZİK

Bu filtrelemeye rağmen tarab müziği esrime deneyiminin merkezinde kalmayı sürdürür. Bu nedenle Rouget ona "saf mesaj" der (1985: s. 315). Daha açık ifade edersek, esrime açısından bakıldığında müzikal töz, mesajı nasıl algılanıyorsa öyle işler; algılayanlar ise onu bu şekilde algılamak yönünde eğitilmiştir. Tarab bestecisi ya da icracısının peşini bırakmayan esrime durumu, müzikal ürününün içinde taşınır ve sonunda, gereken uyumu belli bir "karşılıklı ayak uydurma ilişkisi" (Schutz 1977: s. 115) vasıtasıyla sağlamış olan dinleyici tarafından hissedilir. Aynı çerçevede, sanatçının kendisinin esrik olduğu söylenir ya da sanatçı, "Saltanası var", "Hislidir", "Ruhu var", "Ümmü Gülsüm insanı sarhoş edebilir" gibi ifadelerle anılır. Böyle bir sanatçının yarattığı müzik için de benzer nitelikler kullanılır ve "Saltanası var", "Tarab dolu", "İnsanı sarhoş ediyor" denir. Esrimeyle ilgili bu transpozisyonlar icra sırasında matrûb, yani esrik hale gelen, müziği hisseden ve "sarhoş olan" dinleyicilere de uzanır.

Bu yüzden, müziğin özünde "esrik" olduğunu söylerken aslında esrik duyumların müzikal olarak tasavvur edildiği, bir sisteme bağlandığı ve iletildiği organik bir süreci örtük olarak tarif ediyoruzdur. Dinleyicilerin müziği esrime açısından anlamlı yollarla işlediği daha geniş bir bağlamdan bahsediyoruzdur. Bu kapsayıcı anlamıyla ele alındığında müziğin duygu uyandırdığı, etkilediği ve duygulanım yarattığı söylenebilir. Bu ifadelere, Rouget'nin dilsel açıdan tuhaf da olsa, tarab müziğinin yaptığı şeyin esasını yakaladığını düşündüğüm, müzik odaklı fiili "müzikleme"yi de kuşkusuz ekleyebiliriz.

Müzikal töz esrimeyi çeşitli bileşenlerinin işbirliği içinde çalışmasıyla üretir. Genel olarak bakıldığında Leonard Meyer'in germe ve bırakma dinamikleri, önerme, ıraklama ve çözüm kalıplarının



Lübnanlı şarkıcı Vadî es-Sâfi 1950'lerde bir icra sırasında.
(Dârussayyâd fotoğraf arşivi.)

yaygın olarak bulunduğu tarab müziği yapısına bir ölçüde uygulanabilir. Ayrıca, Meyer'in "duygu" ve "anlam"ı esasen göndergesel olmayan ya da soyut fenomenler olarak ele alması, bu ve bununla

ilgili diğer kavramların bu eserde ele alınış şekilleriyle tutarlıdır. Ne var ki, müziğe dair beklentiler bir süreliğine bastırıldığında veya askıya alındığında ya da geçici bir kaygı veya belirsizlik yaratıldığında uyarılmanın ortaya çıktığı fikri, yani "hidrolik" nosyonu, tarab müziğinde esrime duygusunun nasıl üretildiğini tam olarak açıklamamaktadır. Her şeyden önce yukarıdaki model müzik deneyimini şekillendiren bağlamsal veya simgesel güçlerden çok, müzikal ürün ve algısal temeliyle ilgilidir. Ayrıca, başkalarının da belirttiği gibi, sürpriz faktörü, çoğu zaman zaten gayet iyi bildiğimiz müzik eserlerini yeniden yaratmaya ya da dinlemeye neden düşkünlük gösterdiğimizi tek başına açıklamaz.[28] Kendi zevkimiz için kendi müziğimizi tek başımıza icra ettiğimizde ya da doğaçladığımızda ne olduğunu da bilmek isteyebiliriz. Germe ve bırakma ilkesi, yinelemenin, örneğin bir ölçü kalıbının ya da zikir ritüellerindeki bir sözel ifadenin yinelenmesinin esrime etkisini kendi başına açıklamıyor. Aynı şey, trans ritüellerinde sıkça karşılaştığımız kademeli tempo artışının da dahil olduğu çeşitli şiddetlendirme biçimleri için de söylenebilir. Ayrıca bu ilke, saltananın ya da makamsal esrimenin nasıl çalıştığını; özellikle de dem sesi, toniklik, aralık tasarımları gibi birikerek artan efektlerin duygusal etkisini layıkıyla göstermemektedir.

Tarab uyandırma dinamikleri, duygusal kışkırtma ile karşılanması bir ölçüde beklenen müzikal beklentilerin hüsranla sonuçlanması arasındaki doğrudan bağıntı hakkında da şüphe yaratır. Hipotez şöyledir: "Müzikal uyarıcı durumun harekete geçirdiği bir beklenti –bir yanıt verme eğilimi– geçici olarak ketlendiğinde ya da daimi olarak bloke edildiğinde, duygulanım ya da hissedilen duygu uyandırılmış olur" (Meyer 1956: s. 31). Bu hipoteze göre, bu şekilde üretilen geçici kaygı ya da belirsizlik koşulları, bu koşullar sonunda çözüme ulaştığında anlamlı şekilde salınan bir duygulanım türü ya da yüksek duygusal uyarılma olarak hissedilir. Bu durumda, müzikteki çözüme kavuşmanın kendisinin de duygusal uyarılmaya neden olup olmadığım sorabiliriz. Malcolm Budd bu konuda şöyle der: "... gerilim çözüldüğünde yaşanan duygusal boşalmayı duygunun salınması değil de duygudan kurtarılmak olarak anlamak, mü-

28. Örneğin bkz. Budd 1985: s. 173-174.

zik deneyimini yanlış yorumlamak olur: gerilimin boşaltılması duyguyla yaşantılanır" (1985: s. 161). Tarab üzerine yapılan incelemeler göstermektedir ki çözülmelerin yanı sıra ıraklamalar ve belirsizlikler de esrimenin uyarılmasına neden olabilmektedir. Aslında dinleyicilerin nidalar da dahil olmak üzere verdiği duygusal yanıtlar, belirsizliğe yer bırakmayan kadans kalıplarının icrası sırasında ya da hemen sonrasında en canlı şekilde sergilenmektedir.[29]

F. MÜZİK OLARAK DUYGU

Bu araştırmanın başlıca sonuçlarından biri, esrime uyandırmanın tek bir yapısal ilke ya da büyük tasarımla sınırlı olmadığı, çeşitli duygulanım araçları ve manevralarıyla gerçekleştirildiğidir. Her şeyden önce müzik sanatı hem ayrı ayrı işitsel uyaranların birikerek artan etkisinden hem de dinamik müzikal süreçlerin yarattığı duygusal "ajitasyon"dan, ya da mecazi anlamda, hem tedavi edici masajdan, hem de şok tedavisinden yararlanır. Müzikal öğelerin ve mikrosüreçlerin bir birleşimi olan tarab birimlerinden bazıları şunlardır: Belirli tınılar; yankılı ses efektleri; uygun tessituralar; belirli süslemeler; solo tasarımları; dem sesleri; heterofoni; nötr basamaklar ve ince mikrotonal ayarlamalar da dahil olmak üzere ezgi aralıklarının doğru kullanımı; makam yapıları içinde doğru dizilim akışı; belli bir makamsal tutarlılık; zamanında ve iyi icra edilen modülasyonlar; etkili kadanslar; üslupsal yoğunlaştırma, örneğin solo türlerden toplulukla icra edilen türlere geçme; örneğin uzun süre dinlemeyle yaratılan o birikerek artan etki; son bir kadanstan hemen önceki kısa arasözler de dahil olmak üzere, geciktirilmiş çözümler; özellikle doğaçlama türlerde ritim esnekliği; özellikle kadanslarda karmaşık ritimler; heteroritim; ölçüde düzenlilik; aşamalandırılmış ölçülü yapılandırma; yineleme öğeleri, örneğin nakaratlar; ezgisel dolguların, örneğin vokal cümleler arasında çalgılarla doğru şekilde

29. Bu yüzden, Habib Touma'nın, kafla "dinleyen, bir gerilim durumuna girer, çünkü neler olacağını bilmiyordur" (1976: s. 35), şeklindeki düşüncesi bir duygu uyandırma aracı olarak kaflanın rolünü tam olarak açıklamaktadır.

icra edilmesi; söz ekonomisi ve vokal seslerin kullanılması; düzgün sözceleme; lirik ve üsluplaştırılmış güftelerin kullanılması; ses açısından çekici olduğu kadar duygusal açıdan uyarıcı sözcük ve ifadelerin vurgulanması; uyandırdığı çağrışımlarla dönüşüme neden olan güftelerden yararlanılması; vs.

Bağlam içinde bu öğeler türlü nüanslarla ve farklı yoğunluklarda kullanılır. Aralarından seçim yapılır ve seçilenler çoğu zaman aslında tarab müziği dışından müzikal öğelerle harmanlanırlar. Son olarak, pratikteki uygulanmalar sanatçının yaratıcı içgüdüleri ve her bir müzik hadisesini çevreleyen sosyal ve fiziksel dinamikler tarafından yönlendirilir. Beste yorumları örneğin dinleyiciler arasındaki çeşitli dinleme tarzlarını yansıtabilir. Bir bakıma öznel şekilde anlaşılan iki uç nokta olan odaklı dinleme (örneğin sammi'anın dinlemesi) ve sıradan dinleme (örneğin genel halkın dinlemesi), aşağıda listelenen birbirine zıt müzikal eğilimlere benzemektedir:

* Tamamen enstrümantal müziğin dahil edilmesi – sözlü şarkıların tercih edilmesi;
* Solo icraların sıkça görülmesi – grup müziğine önem verilmesi;
* Doğaçlamaya duyulan ilgi – önceden bestelenmiş eserlerin ağır basması;
* Ölçüsüz türlerin dahil edilmesi – ölçülü müziğin hâkim olması;
* Saltananın sık sık görülmesi – icrada çoğu zaman saltana olmaması;
* Makamsal tutarlılığa dikkat edilmesi – makamsal tutarsızlık;
* Müzikteki ince özelliklere değer verilmesi – ölçülü çalma, yüksek ses düzeyi ve vurmalı çalgılarla heyecanlanma;
* Sözde seyrekliklik – sözde yoğunluk;
* Esnek ve yeni yorumlar – herkesin bildiği şarkılar;
* Eski (kadim) repertuvardan parçalar – yeni, popüler besteler;
* Her kıtası farklı bestelenmiş yapılar – her kıtası aynı bestelenmiş şarkıların ağır basması;
* Aşk üzerine soyut şarkı sözleri – gerçeklere dayanan göndermelerle elde edilen gerçekçi güfteler;

* Alışılmadık makam ve modülasyonların eklenmesi – bildik makamlara bağlılık;
* Karmaşık ya da daha "entelektüel" usûllerin dahil edilmesi – kısa dans ölçülerinin vurgulanması;
* Kaflâta, özellikle de incelikli fakat etkili olanlara özel bir ilgi duyma – daha "frapan" kadanslara duyarlı olma;
* Oturup dinlenilen parçalar – dans parçaları;
* Bir türden diğerine kademeli ve organik olarak yapılandırılmış dizilimler – varyeteler;
* Müziğe odaklanma – yeme, içme ve görsel efektler gibi türlü müzik dışı uyaranlara bel bağlama;
* Sağgörülü dinleme gerektiren parçalar – heyecanlandıran veya "sinyal" parçalar;
* Sanatçının içinden geldiği için icra ettiği parçalar – seyircilerin istediği parçalar;
* vs.

Bu uç noktalar arasında pek çok farklı ton olabileceğini söylemeye gerek yok. Ayrıca çeşitli kalıplar her zaman önceden kestirilebilir ya da kesin değildir. O anki ruh hallerine ve dinleme koşullarına bağlı olarak aynı bireyler, birbirinden kaydadeğer ölçüde farklı müzikal ve davranışsal yönelimler arasında gidip gelebilirler.

Tarab uyandırmak için standart müzik "reçeteleri"ni uygulamaktan fazlasının gerektiği kesindir. Müzik dilinin özgürlük ve esnekliğe hatırı sayılır bir pay bırakmanın yanı sıra, türlü örtük ve açık kurallar da barındırdığı dikkate alındığında, işleyiş biçimleri karmaşık ve büyük ölçüde sezgiseldir. Aslında duygulanımlı müzik yapmak büyük ölçüde sanatçıların yeteneğine ve duyarlılığına bağlıdır. Konuya bunun ışığında baktığımızda tarab müziği icra etmenin ve dinlemenin güçlüklerini ve ödüllerini anlayabilir; tarab müziğiyle uğraşanlar arasındaki farklı yeterlik düzeylerini hissedebiliriz. Böylelikle, müzikteki ustalıklarıyla gerçek kültürel ikonlar haline gelmiş olan Abduh el-Hâmûlî, Ümmü Gülsüm, Riyaz es-Sunbâtî, Sabah Fahrî, Vadî es-Sâfi ve başka pek çok sanatçının dehasını takdir edebiliriz.

Bu türlü bulguların hepsi de tarab müziğine özgü olmayabilir. Her şeyden önce, araştırma konusu olan malzemenin, komşu Kuzey Afrika, Türkiye ve İran'ın makam temelli müzik mirasıyla yakın tarihsel ve üslupsal bağları vardır. Daha dolaylı yollarla da olsa, Asya ve Avrupa gibi daha uzak yerlerin müzik pratikleriyle ilişkilendirilmesi de mümkündür. Esrime kaynaklı böyle bir dönüşümün dünyadaki diğer müzik kültürleri tarafından paylaşılıp paylaşılmadığını da merak edebiliriz. "Müziğin akışı" (Csikszentmihalyi 1990: s. 108-113) ve insan benliğinin "ton ve tını dokusu içinde erimesi" (Becker 1983: s. 75) gibi fenomenlerin, ister Batı Afrika davulları, ister Viyana operası, isterse Cava *gamelanı* olsun, çok sayıda müzik geleneğine uygulanabileceği açıktır. Bununla birlikte, tarab müziğinin içsel tasarımının ve bu tasarımın eğitimli tarab dinleyicileri ve icracılarının zihinlerinde nasıl tercüme edildiğinin, müziğe hem bireysellik hem de yerellik kattığı da açıktır. Bu bizi, tıpkı Clifford Geertz gibi, şu soruyu sormaya iter: İnsanlık kültürü üzerine öğrenim gören öğrencilerin ilgi alanı, evrensel ölçüde aşikâr ve önceden kestirilebilir şekilde tutarlı görünen fenomenler midir, yoksa kendi bütünlükleri içinde açıkça insani görünen farklı tezahürler midir? Aynı şekilde, bu iki alanın birbirini içermeden yapamayacaklarının da farkına varabiliriz.[30] Bunu göz önüne aldığımızda, tarab müziğinin özel oluşuna dayanarak insaniliğinden bahsedebiliriz.

Bir müzik kültürünün karakterini, o kültürün müzik dünyasının kalanıyla ilişkisine bakmadan tam olarak anlamak mümkün değildir. Arap Yakındoğu coğrafyası, Avrupa, Afrika ve Asya'daki pek çok müzik geleneğini ortaçağ boyunca etkilemiş ve özellikle modern Batı'dan aldığı çok sayıda müzikal malzemeyi bünyesine kaynaştırmıştır. Gelişen Batı bilinciyle nitelenen bir dönem olan XX. yüzyılda tarab, ana akım bir kent müziği, bölgenin yerli müzik karakterini temsil eder hale gelen bir pan-kültürel dil olarak ortaya çıkmıştır. Sahip olduğu bu statü ona muazzam bir canlılık vermiş, fakat aynı zamanda onu kırılganlaştırmıştır. Görüşleri Batı'dan ve

30. Geertz 1973: s. 41-43.

Batı'nın kültürel kurumlarından yana olan Arap modernistler, yerel müziğe ve esrime içlemlerine karşı çiftedeğerlilik ve bazen doğrudan doğruya düşmanlık beslemişlerdir. Bazı durumlarda, geleneksel türler ve ilgili icra ve dinleme tarzları köhne ve daha az ilerici bir toplumsal düzenin ürünleri olarak damgalanmıştır.

Kitle iletişim araçları sayesinde popülerleşen tarab müziği, aynı zamanda, Doğu-Batı müzakerelerinin başlıca arenalarından biri, ya da daha açık ifade edersek, modernist müzik deneyleri için bir beşik haline gelmiştir. Mısır'da, Beethoven, Rossini, Rimsky-Korsakov ve başkalarının "Araplaştırılmış" ezgi motiflerini geleneksel temelli beste yapılarına aktaran Seyyid Derviş'in teatral ve folklorik besteleri ve Muhammed Abdülvehhâb'ın eklektizmi, bunun başlıca örneklerindendir. Ayrıca 1960'ların sonlarında Kahire, geleneksel Arap müziğini resmi ve son derece standartlaştırılmış yorumlarla sunan büyük ve tipik olarak devlet destekli bir müzik topluluğu türünün doğuşuna tanık olmuştur. Yaklaşık yirmi ya da daha çok erkek ve kadından oluşan karma bir koro ve onlara eşlik eden, yine benzer büyüklükte bir geleneksel Arap çalgıları grubundan oluşan bu topluluk türü büyük ölçüde taklit sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yeni format aslında monofonik koro uğruna soloyu dışarıda bırakmış ve çeşitli parçaları değişmez besteler olarak sunarak, doğaçlamayı olduğu gibi ortadan kaldırmıştır. Orkestra şefliği ve eşlik çalgıları için Batı notasyonu kullanılmıştır. İcralar, müzik icrası boyunca tempoyu ve dinamikleri kontrol eden şefin değneği altında, konser salonlarında gerçekleştirilmiştir. Basılı programlar dağıtılmış ve programlara sadakatle uyulmuştur. Aynı zamanda, Selva eş-Şavan'ın belirttiği gibi, sadece parça bittikten sonra alkışlamaya izin verilmiş, dinleyicilerin tepkilerini asıl icra sırasında seslendirmesi kesinlikle yasaklanmıştır.[31]

Bu arada, gittikçe dönüşen ve kendi içinde çeşitlenen ana akım müzik, daha yakın tarihli ve kulağa daha yeni gelen müzikal ifadelerle rekabet etmek zorundaydı. Örneğin, 1950'lerin sonlarında Rahbanî Kardeşler'in öncülük ettiği ve vokalist kadın şarkıcı Fey-

31. Bkz. eş-Şavan 1984: s. 276-281. Bu bağlamda, Seyyid Mekkâvî'nin tembihi ilgi çekicidir. Mekkâvî şöyle demiştir: eski miras koro halinde söylenmemelidir ki tahrife uğramasın" (1994'teki röportajdan).

ruz'la ilişkilendirilen Lübnan popüler kent müziği, yerel halk şarkıları repertuvarından, Batı müziğinden ve geleneksel Arap müziğinden öğeler almıştır. Son birkaç on yıl içinde kent müziği alanı, Arap Körfez ülkelerini de kapsayan Arap Yarımadası da dahil olmak üzere çeşitli bölgesel temelli üslupların artan etkisine tanık olmuştur.

Genel olarak Arap müziği günümüzde geleneksel, modern ve postmodern özelliklerin bir bileşimini sergilemektedir. En başta, müzik deneyimi gittikçe dolayımlı hale gelmektedir. Uydu yayını ve elektronik iletişim, Arap dünyası ile diğer komşu, özellikle Batı'daki, popüler kültürler arasındaki temas alanını genişletmektedir. Çeşitli kentsel ve kırsal bölgeler tek bir büyük süreklilik içine karışıp kayboluyor, bildik coğrafi ve siyasi tanımlar ise bulanıklaşıyor görünmektedir. Dahası, bildik modernist retorik özellikle resmi çevrelerde hâkimiyetini sürdürürken, çok sayıda genç müzisyen ve müzik tüketicisinin dünya görüşleri, sözde küresel pop kültürüne uyum sağlar hale gelmektedir. 1980'lerin ortalarından bu yana, kent müziği arenasına, yaygın Arap halk dansı müziğinden ve Birleşik Devletler de dahil Batı'nın yeni popüler müziklerinden ödünç alınan geniş tabanlı yeni bir üslup hâkimdir. Elektronik çalgıları öne çıkaran ve sabit ritmik vuruşu tercih eden mevcut popüler ana akım ise temel bir görsel-işitsel bileşen içermektedir. Bu bileşen, geniş ölçekte yayımlanan ve çoğunlukla itinayla üretilen müzik videosu ya da "video klip"tir.

XXI. yüzyıl başmda tarab kültürü ve sanatı canlılığından çok şey kaybetmiş görünüyor. Bazıları, tarabın Ümmü Gülsüm, es-Sunbâtî, el-Atraş gibi en önemli savunucularının ölümünden beri düşüşte olduğunu söyler. Arap dünyasının hızla değişen kentlerinden bazılarını bugün gezen birinin edineceği izlenim de kesinlikle budur. Bir Arap müziği topluluğu şefinin de söylediği gibi, müzik mirası güçlü ve kendisine büyük ölçüde yabancı iki alan –devlet destekli, konservatuvar temelli klasik Batı müziği ile büyük bir piyasa ekonomisinin ayakta tuttuğu yeni popüler müzik–[32] arasında bir yer bulmak için didinip duruyor.

Bununla birlikte tarab öyle ya da böyle ayakta duruyor. Bunu,

32. Eylül 1999'da yapılan bir söyleşiden.

bir yandan mevcut toplumsal ve teknolojik gerçekliklere uyum sağlayıp, diğer yandan oldukça farklı bir profil sergileyerek, ikili bir model vasıtasıyla yapıyor. Tarab tutkunlarının artık çeşitli medya ağları vasıtasıyla ulaşma imkânına sahip olduğu müzik, daha az göze çarpan bir mevki, genellikle dünyanın daha uzmanlaşmış müziklerinin doldurduğu, merkezi değil de çevresel bir alan işgal etme eğiliminde. Bu yeni konumu tarab müziğine, daha genel ana akım tarzı egemenliği altına almış olan sistemik batılılaşma kalıplarına karşı belli bir koruma sağlıyor görünüyor. Ayrıca, müzikal ifadenin doğaçlama ve makamlı hatimde ideal şekilde temsil edilen özü, İslami ibadet pratiklerine sıkıca demirlenmiş duruyor ve pratiklerle ilgili doktrinlerle korunuyor. Kuran tilaveti sanatının ve tilavetle ilişkili çeşitli anlatım tarzlarının, makam geleneğini ve hatta bütün Arap müzik mirasını beslemeye ve korumaya devam edeceği geçmişten bu yana da söylenegelmiştir.[33]

Tarab müziği pek çok genç dinleyicinin ilgisini çekmekte.[34] Arap dünyasındaki ve yurtdışındaki ciddi icracıları ve müzik tutkunlarını cezp etmeye de devam etmektedir. Vadî es-Sâfi ve Sabah Fahrî gibi sanatçıların halka açık icraları çeşitli milliyetlerden ve kültürel arka planlardan çok sayıda dinleyici çekmektedir. Tarab izleyicisi küreselleştikçe, Ümmü Gülsüm, Ferid el-Atraş gibi büyük Arap sanatçıların XX. yüzyılda çıkan plaklarının yeni baskıları Tu-

33. Örneğin, tanınmış Mısırlı Musevi besteci Davud Husni'nin (1870-1937), "Kuran var olduğu sürece Arap müziği hep yaşayacaktır" (aktaran Danielson 1997: s. 26) sözleri sık sık anılır. Bir Hıristiyan olan ünlü kemancı Sâmî eş-Şevva için ise, "*tevâşîh* ve dini *kasideyi* bütün Mısırlıların paylaştığı kültürün bir parçası, olan geleneksel Mısır müziğinin örnekleri olarak gördü" denmiştir (A.g.y.: s. 26). Bu bilgiler eski kaynaklara dayanmaktadır; Fuad 1976: s. 399 bunlardan biridir. - Muhammed Abdülvehhâb, örneğin ihsasa, yani "duyum"a yol açan doğru okuma ve *huşû* açısından Kuran'ın Arap şarkıcılarına temel bir esin kaynağı olduğu açıklamasını yapmıştır (bkz. "Muhammed Abdülvehhâb li-al-Hâwâdith: ..." 1986: s. 75-76).

34. Lübnan, Suudi Arabistan, Mısır, Fas ve Suriye'den 200 genç erkek ve kadın dinleyiciyle yapılan röportajlara dayanan 1997 tarihli bir çalışmada, Lübnanlı sosyolog Frédéric Ma'tuk aşağıdaki eğilimleri açıklamıştır: Arap gençliği ile popüler Batı kültürü arasındaki sınırların açık olması; bölgesel bazı Arap müziklerinin herkesçe tercih edilmesi; Lübnan ve Mısır'da kullanılan konuşma dili Arapçasıyla yazılmış şarkı sözlerinin yaygın popülaritesi; ve artık kimisi hayatta bile olmayan bazı tarab şarkıcılarının dikkate değer bir şekilde süren popülaritesi. Bkz Ma'tûk 1997.

nus, Riyad ve Kahire'nin yanı sıra Paris, New York ve Los Angeles'ta da dinlenmektedir.[35] Aym zamanda, tarabseverler doğrudan internet üzerinden kayıtları edinmekte ve tarab üzerine bilgilerini paylaşmaktadır. Bu arada Arap çalgıcılar da yerel üsluplarıyla deneyler yapıp, esrime açısından potansiyellerini daha büyük dünya bağlamlarında keşfetmektedirler. Avrupa ve Kuzey Amerika'daki öğrenciler geleneksel Arap müziği türlerini öğrenip icra etmektedir.[36] Birleşik Devletler'deki başlıca müzik konservatuvarından birinde, Yakındoğu ve diğer dünya müziklerinin eğitiminin verilmesi, kurumun, "kendini Beethoven'ın gerçekten sesler arasında bir ses olarak serpilip büyüyebildiği gelecekteki bir kültürün parçası olarak hayal etme" cesaretinin bir işareti olarak tarif edilmiştir.[37] Aynı şekilde, dünya çapında baskın gelen kültürel ve sanatsal tektipleşme karşısında kişinin kendi bireyselliği duygusunu kaybetmemesinin arzu edilir bulunduğu bir zamanda yerli müzik, devlet destekli turneler, konservatuvar öğrencileri ve personelinin gerçekleştirdiği icralar, radyo ve televizyon programları vasıtasıyla yeniden canlandırılmakta ve bazı durumlarda sistematik olarak teşvik edilmektedir.

Tarab müziği bir açıdan bakıldığında daralmış ve marjinalleşmiş, diğer açıdan bakıldığında ise iyice kökleşmiş, her zaman geçerli ve gittikçe uluslararasılaşıyor görünmektedir. Bu iki bakış açısı bir araya geldiğinde, bize insana özgü bir ifade olarak müziğin savunmasızlığını ve elastikiyetini hatırlatır. Açıktır ki tarabın geleceği, ilerki nesillerin onun mesajım nasıl deneyimleyeceğine ve değerlendireceğine bağlıdır.

35. Günümüzde, başlıca tarab sanatçılarının plaklan Arap dünyasında olduğu kadar Batı'daki plak dükkânlarında da satılmaktadır. Aynca, Mısır'da kaydedilmiş, bazılan I. Dünya Savaşı öncesine ait 78 devirli eski plaklarının yeni baskıla-n, geçtiğimiz yıllarda Fransa'da Club du Disque Arabe tarafından "Les Archives de la Musique Arabe" adlı bir CD takımıyla satışa sunulmuştur. Müzikler Frédéric Lagrange tarafından seçilmiş ve belgelenmiştir. Lübnanlı kemancı Nida Ebu Mirad ve topluluğu ise eski taht müziklerini yorumlamış, "Musique de la Nahda; Renaissance Arabe du XXe Siècle" başlığı altında kaydetmiştir.

36. Los Angeles, California Üniversitesi'ndeki bir geleneksel Arap çalgılan topluluğunu 1978'den bu yana düzenli olarak yönetmekteyim.

37. New England Müzik Konservatuvan'yla ilgili olarak Robert R. Labaree'yle yapılan kişisel yazışmadan. Bir icracı ve öğretmen olan Dr. Labaree, Konservatuvarın bu farklı kurslann verildiği Kültürlerarası Yaz Enstitüsü'nü yönetmektedir. Yukandaki sözlerini aktarmama izin verdiği için kendisine müteşekkirim.

Lügatçe

Bu liste tarab çevresine özgü terimleri içermektedir. Tanımlar esas olarak terimlerin müzisyenler ve dinleyiciler tarafından kullanılma şeklini yansıtmaktadır.

âdâb (tekili *edeb*): Müzisyenler de dahil çeşitli meslek gruplarına yönelik davranış kuralları.

âhât (tekili *âh*): Devr içinde solistin "ah" hecesi üzerinde yaptığı ve koro tarafından yanıtlanan seslendirme.

âlâtu't-tarab: Müzik aletleri, özellikle tarab çalgıları.

arâdi (ard, yani zeminden gelir): Örneğin vokal bir bestenin alt perdesi ya da alt notaları.

ardiyye (tam çevirisi, zemin ya da temel): Örneğin tasavvuf zikrinde, aşağı perdeden ostinato kalıbı.

'azf: Bir çalgı çalmak anlamında formel bir terim.

'azîf: Bir çalgı icracısı ya da çalgıcı.

bast: Coşku ya da sevinç hali.

beşref (Osmanlı-Türkçesi'ndeki *peşrev*'den): Ölçülü ve rondo benzeri bir yapısı olan önceden bestelenmiş enstrümantal tür.

brova: Prova.

buzuk: Bağlama benzeri bir çalgı.

celse: Müzikli, küçük ve samimi toplantı.

cev: Atmosfer, ambiyans ya da icra için istenen ruh hali.

cevâb (cevap): Bir oktav yüksek nota.

cevâbât (tekili *cevab*): Makam gamının, bestenin ya da müzik aletinin yüksek notaları.

devr: Mısır'da bilhassa XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyıl başlarında

yaygın olan, Arapça gündelik konuşma dilinde güftelerin kullanıldığı, çoğunlukla önceden bestelenmiş vokal bir tür.

dûlâb: Dolap. Kısa, önceden bestelenmiş enstrümantal prelüd, geleneksel olarak makamın havasını ya da "duygusu"nu tesis etmek için kullanılır.

dûzan: Çalgının akort edilme şekli ya da akort edilmesi işlemi, düzen.

fasil: Fasıl. Normalde muvaşşah ve diğer türleri içeren ve aynı makamdan olan parçaların oluşturduğu bir potpuri. Genellikle Suriye müziğiyle ilişkilendirilir.

fen (sanat): Genel olarak tarab müziği; ya da bir meslek alanı olarak tarab müziği.

fennân: Tarab sanatıyla genellikle bir meslek olarak uğraşan erkek.

fennâne: Tarab sanatçılığıyla genellikle bir meslek olarak uğraşan kadın.

firka: Tarab müziğine özgü, nispeten büyük, kentli müzik topluluğu.

hafla (kutlama): Büyük, genellikle halka açık müzik hadisesi.

hânât (tekili *hâne*): *Peşrev* ya da *semai*lerde *teslim* aralarına giren değişken kısımlar; muvaşşahlardaki müzikal arasözler için de kullanılır.

hâvî: Amatör; gâvî olarak da bilinir; her ikisi de "sevdalı" ya da "âşık" anlamına gelir.

henk: *Devr* içinde görülen müzikal parça; geçki.

ihsas (aynı zamanda *hiss*): Duyumsama; müziği hissetme ve hissederek ya da esrik bir şekilde icra edebilme yeteneği.

ikâ (çoğulu *ikâât*): Usûl; *vezn* (çoğulu *ezvân*) ve *darb* (çoğul *durûb*) da denir.

insicam (kabaca ahenk): Müzikal açısından uygun ya da esrik durumda olmak.

kabare: Gece kulübü.

kadim (eski): Genellikle XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başı eski tarab müziği.

kafla: Bir müzik cümlesini sona erdiren ve genellikle bir duraklamanın izlediği kadans kalıbı.

karar: Tonik ya da son nota.

kararât (*karar*ın çoğulu): Bir makam gamının veya bestenin ya da bir müzik aletindeki alt notalar.

kaside (şiir): Hem tasavvufî hem de seküler olabilen ve klasik Arapçayla yazılmış bir şiire dayanan, çoğunlukla doğaçlanan bir vokal tür.

kelâm (söz): Tarab şarkı sözleri ya da güfteleri, bazen *nusûs* (tekili *nass*) da denir.

kemenje (*keman* olarak da bilinir): Günümüz dilinde, tarab çalgısı olarak kullanılan Batı tarzı keman.

keyf: Tarab müziği yapmaya yardımcı bir ruh hali; müzikten alman zevk ve müziğin verdiği zevk anlamlarında keyif.

kudûd (tekili *kadd*): Arapça konuşma dilinde güftelerin kullanıldığı, Halep ve Suriye'yle ilişkilendirilen, strofik şarkılar.

lahn: Ezgi.

lazîme (çoğulu *levâzım*): Kısa enstrümantal interlüd; ya da vokal cümleler arasındaki dolgu.

levn (renk): Tarz ya da "tat"; eklektik bir müzik parçasında üslup açısından farklı olan bir kısım.

leyâlî: *Ya leyl* ve *ya ayn* hecelerinin seslendirilmesiyle oluşan ve genellikle mavvalden önce gelen kısım.

mavval: Konuşma dilinde bir şiir metninin kullanıldığı ve tipik olarak *leyâlî* kısmından sonra gelen vokal doğaçlama; maval.

mezâc (mizaç): İcracının ya da dinleyicinin ruh hali; müzisyenin iyi icra etmesini sağlayan duygu durumu.

muhasebe: Dikkatli ve sağgörülü bir şekilde dinleme.

mundemic: Duygusal olarak içe kapanmış ya da kendini müziğe kaptırmış olmak.

mûnûlûj (monolog): Özellikle 1930'larda Mısır'da popüler olan, strofik olmayan yani her kıtası farklı bestelenmiş, düzensiz bir yapıya ve etkili bir lirik içeriğe sahip bir vokal tür.

mutrib: Genellikle profesyonel, erkek tarab şarkıcısı.

mutribe: Genellikle profesyonel, kadın tarab şarkıcısı.

muvaşşah: Önceden bestelenmiş, ölçülü bir vokal türü.

münsecim: Esrime ya da müzik açısından uygun durumda olmak.

nağme (çoğulu *engâm*): Nağme ya da makam.

nefes: Tarab müziğini hissedebilme ve iyi icra edebilme yeteneği; örneğin *nefes Şarkî* yani "Doğulu nefesi" ifadesindeki gibi.

neşâz: Kötü entonasyon ya da detone olma.

rikk: küçük def.

rub' (çoğulu *erbâ*): Teorik gamda çeyrek ton; temel mikrotonal basamaklar için de kullanılabilmektedir.

ruh: Tarab müziğini hissedebilmekle ya da duygulanımlı bir şekilde icra edebilmekle ilgili yerel temelli yetenek; örneğin *ruh Şarkiyye* yani "Doğulu ruhu" ifadesindeki gibi.

sahra: Müzikli olabilen akşam eğlencesi.

saltana: Tipik olarak yaşanan ve genellikle makamlara bağlanan yaratıcı esriklik hali.

sammi' (çoğulu *sammi'a*): Tarab müziğini dikkatle dinleyen ve idiyomatik açıdan uygun tepki veren kişi.

sema' (dinlemek): Tasavvuf geleneğinde dini müzik dinlemek; aynı zamanda müzik icrasının kendisi ya da daha genel anlamda, bir bütün olarak ritüel icrasını dinlemek.

sema' (duymak): Genellikle müziği dikkatle dinleme anlamına gelir.

semai (Osmanlı Türkçesi'ndeki saz semaisinden): Son *teslim*den önceki son *hane* dışında belli bir on vuruşlu kalıbın kullanıldığı rondo benzeri bir yapısı olan, önceden bestelenmiş enstrümantal tür.

şugul (iş): Genellikle bir meslek ya da "iş" olarak müzik icra etmek.

tabaka: Perde ya da tessitura.

tabla: Kadeh şeklindeki Arap el davulu.

tahmîle: Topluluğunun nakarat benzeri yanıtlarla karşıladığı solo doğaçlamalar içeren ölçülü bir enstrümantal tür.

taht (platform): XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında yaygın olan küçük bir çalgı topluluğu. Terim aym zamanda şarkıcı ve koroyu da içerebilir.

takâsim (*taksim*in çoğulu): Bir tür olarak enstrümantal doğaçlama. Tekil hali *taksim* bu doğaçlama türe de işaret edebilir, *taksime* olarak da bilinen tek bir doğaçlama icraya da.

taktûka: Hafif strofik, Arapça konuşma dilinde şarkı.

tarab: Özellikle *kadim*, yani eski ve daha çok esrimeye yönelik repertuvarın kullanıldığı geleneksel kent müziği; ve müzik kaynaklı esrime duygusu.

tasarruf: Önceden bestelenmiş eserleri yorumlarken kullanılan belli bir serbestiyet.

tasdîr: Ritim kalıbından iyi hesaplanmış ve esrime açısından etkili bir şekilde sapmak.

tasvir: Transpoze etmek.

tatrîb: Özellikle bazı seslendirmeler kullanarak ve heceleri uzatarak güçlü tarab duyguları yaratmak.

tecelli: Tipik olarak icracılar tarafından hissedilen esinlendirici bir dönüşüm hali.

telbis (giydirmek): Vurmalı çalgılar sanatçısının beste içinde özel bir durum yaratmak için ya da baş şarkıcı kazara ritmi kaçırdığında ölçü hattını tekrar kurmak için, ritmi bilerek değiştirmesi.

terceme (tercüme): Önceki bir pasajı "yankılayan" ya da açımlayan enstrümental eşlik.

terennümât (veya *terennüm*): Özellikle muvaşşah türünde, şarkı sözlerine eklenen belli sözcükler ya da sözcük bileşimleri.

teslim: *Peşrev* ya da *semai*de nakarat benzeri pasaj.

tevrîk (*varak*, yani yapraktan gelir): Göze batmayacak şekilde eşlik etmek ya da sadece süs dolguları yapmak.

tevşih: Tasavvuf müziğinde, süslü vokal sololar ile koronun yanıtlarının birbirini takip ettiği, genellikle esnek ölçülü bir vokal tür.

turâs (miras): Geleneksel müzik mirası, özellikle de *kadim* repertuvar.

ugniye (şarkı): Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki on yıllarda şarkıya verilen genel isim.

'urab (tekili *urbe*): Aralık üzerinde yapılan çok küçük artışlar ya da mikrotonal yükselip alçalmalar; *kanun* üzerindeki mandallar.

vahdajî: Mükemmel bir ritim duygusuna sahip müzisyen.

vahde (birim veya bir): "Ritim kalıbı" ya da belli bir uzunluktaki tek bir vuruş ölçüsü için kullanılan terim.

vasla: XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başı Kahire'sine özgü, genel bileşenleri aynı makamdan olan geleneksel bir potpuri.

zikr (Anma, tekrarlama): Zikir, Tasavvuf ritüellerine ve bilhassa belli dini sözel ifadelerin tekrarlanması pratiğine verilen isim.

Kaynakça

'Abd al-Majīd, Aḥmed. 1970. *Li-Kull Ugniyah Qiṣṣah.* Kahire: Maktabat al-Anjlū al-Miṣriyyah.

Abu-Lughod, Lila. 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society.* Berkeley: California UP.

'Ajjān, Maḥmūd. 1990. *Turathunā al-Mūsīqī.* Şam: Ṭalas li-al-Dirāsāt wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr.

Andrews, Walter G. 1985. *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry.* Seattle: Washington UP.

Angeles, Peter A. 1981. *Dictionary of Philosophy.* New York: Barnes & Noble Books.

Anīs, İbrāhīm. Tarihsiz *Mūsīqá al-Shi'r.* Kahire: Dār al-Fikrah li-el-Tab' va-al-Nashr.

Anonim. 1969. der. Charles Tart, "The Effects of Marijuana on Consciousness." *Altered States of Consciousness,* Garden City, NY: Doubleday & Company, s. 343-364.

Archer, William Kay. 1964. "On Arabitude and Some Aspects of Its Position in Musical Influence: A Preliminary Conspectus," (*Proceedings of the Conference on Arabic Music and its Relations with Eastern and Western Forms of Music* içinde sunulmak üzere hazırlanmış, yayımlanmamış makale). Bağdat: Kültür ve Milli Varlıkları Koruma Bakanlığı.

'Āshūr, Ahmad, der. Hicri 1340. *Sultān al-Aghānī wa-al-Ṭarab.* Kahire: Muḥammed Abū al-Dhabhab al-Kutubī.

'Aṭiyyay, Muḥammed 'Alī, der. Tarihsiz. *Maghānī al-Jins al-Laṭīf.* Kahire: al-Maktabah al-Miṣriyyah.

Asad, Muhammed. 1954. *The Road to Mecca.* New York: Simon and Schuster.

Azzam, Nabil Salim. 1990. "Muhammad Abd al-Wahhab in Modern Egyptian Music." Doktora tezi, University of California, Los Angeles.

al-Ba'albakī, Rūḥī, 1992. *al-Mawrid: Qāmūs 'Arabī-Inkilīzī.* Beyrut: Dār al-'Ilm li-al-Malāyīn.

Baer, Gabriel. 1964. *Egyptian Guilds in Modern Times.* Kudüs: The Israel Oriental Society.

al-Baqlī, Muḥammad Qandīl, der., 1984. *Al-Ṭarab fī al-'Aṣr al-Mamlukī: al-Ghinā', al-Raqṣ, al-Mūsīqá.* Kahire: al Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li-al-Kitāb.

Bauman, Richard. 1986. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narratives.* Cambridge: Cambridge UP.

Becker, Judith. 1983. "Aesthetics' in Late 20th Century Scholarship," *The World of Music* 25(3): s. 65-77.

Bell, Catherine. 1977. *Ritual: Perspectives and Dimensions,* New York: Oxford UP.

Berque, Jacques. 1964. *The Arabs: Their History and Future,* Londra: Faber and Faber.

Besmer, Fremont E. 1983. *Horses, Musicians, & Gods: The Hausa Cult of Possession-Trance.* Zaria, Nijerya: Ahmadu Bello UP.

Bin Dhurayl, 'Adnān. 1969. *al-Mūsīqá fi Sūriyyah.* Şam: Maṭābi' Alif Bā'.

Bin al-Khaṭīb, Muḥammad. 1980. "Maḥmūd Ṣubḥ Kamā 'Araftuhu: Aw KamaYajib an Yu'raf." In *Maḥmūd Ṣubḥ: Hayātuhu wa Mūsīqāh*, by "Muḥammad Maḥmūd Ṣubḥ s. 70-73. Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah li-al-Kitāb.

Blacking, John. 1968. "Percussion and Transition," *Man* 3(2): s. 313-314.

—. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: Washington UP.

—. 1980. "The Context of Venda Possession Music: Reflections on the Effectiveness of Symbols," *Yearbook of Traditional Music* 17: s. 64-87.

Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*, Stanford, CA: Stanford UP.

Bourguignon, Erika. 1976. *Possession.* San Francisco: Chandler & Sharp Publishers, Inc.

Budd, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories.* Londra: Routledge & Kegan Paul.

al-Būlāqī, Maḥmūd, der., 1927. *al-Mughannī al-Miṣrī.* Kahire: Maṭba'at al-Shabāb.

al-Bustānī, Buṭrus. 1869. *Kitāb Qaṭr al-Muḥīṭ.* Beyrut: Maktabat Lubnān.

Buṭrus, Fikrī. 1967. *Al-Mawsū'ah al-Fanniyyah li-A'lām al-Mūsīqá wa-al-Ghinā' al-'Arabī.* Cilt. 1, İskenderiye, Mısır.

Cachia, Pierre. 1973. "A 19th Century Arab's Observations on European Music," *Ethnomusicology* 17(1): s. 4-51.

Carlson, Marvin. 1996. *Performance: A Critical Introduction.* Londra: Routledge.

Chaplin, J.P. 1968. *Dictionary of Psychology.* Gözden geçirilmiş baskısı. New York: Dell Publishing Co.

Crapanzano, Vincent. 1973. *The Hamdsha: A Study in Moroccan Ethnopsychiatry.* Berkeley: California UP.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience.* New York: Harper & Row.

Danielson, Virginia. 1991a. ed. Nikki R. Keddie ve Beth Baron, *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, "Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during 1920s" New Haven, CT: Yale UP, s. 292-309.

—. 1991b. "Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthum." Doktora tezi. University of Illinois.

—. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century.* Chicago: Chicago UP.

al-Darwīsh, Nadīm, der. 1955. *Min Kunūzinā: al-Muwashshaḥāt al-Andalusiyyah.* Halep, Suriye: Maṭba'at al-Sharq.

Davies, Stephen. 1994. *Musical Meaning end Expression.* Ithaca, NY: Cornell UP.

DjeDje, Jacqueline Cogdell. 1984. "Song Type and Performance Style in Hausa and Dagomba Possession (Bori) Music." *Black Perspective in Music* 12(2): s. 167-182.

Doniach, N.S., der. 1982. *The Concise Oxford English-Arabic Dictionary.* Oxford: Oxford UP.

During, Jean. 1988. *Musique et Extase: l'Audition Mystique dans la Tradition Soufie.* Paris: Albin Michel.

Ebers, Georg Moritz. 1879. *Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque.* Cilt 2. New York: Cassell.

Elkholy, Samha. 1978. *The Tradition of Improvisation in Arap Music.* Giza, Mısır: Imprimerie Rizk.

El-Shawan Castelo-Branco, Salwa. 1984. "Traditional Arab Music Ensembles in Egypt Since 1967: The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework," *Ethnomusicology* 28(2): s. 271-288.

—. 1987. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt," *The World of Music* 29(2): s. 32-45.

Erlmann, Veit. 1982. "Trance and Music in the Hausa Bòorii Spirit Possession Cult in Niger," *Ethnomusicology* 26(1): s. 49-58.
Ernst, Carl W. 1985. *Words of Ecstasy in Sufism.* Albany, NY: New York State UP.
Fahmī, Amīn. Tarihsiz. *Shaykh al-Mulaḥḥinīn: Zakariyyā Aḥmad.* Kahire: Dār Khashshā li-al-Tab' wa-al-Tajlīd.
Farmer, Henry George. 1929/1973. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* Londra: Luzac & Co. Ltd.
—. 1943. *Sa'adyah Gaon on the Influence of Music.* Londra: Arthur Probsthain.
Feld, Steven. 1988. "Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove", *Yearbook for Traditional Music* 20: s. 74-113.
Fernea, Elizabeth W. ve Basima Q. Bezirgan. 1976. *Middle Eastern Muslim Women Speak.* Austin: Texas UP.
Friedrich, Paul. 1979. *Language, Context, and Imagination: Essays by Paul Friedrich, Selected and Introduced by Anwar S. Dil.* Stanford, CA: Stanford UP.
—. 1986. *The Language Parallax; Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy,* Austin: Texas UP.
Fu'ād, Ni'māt Aḥmad. 1973. *Aḥmad Rāmi: Qiṣṣat Shā'ir wa-Ughniyah.* Kahire: Dār al-Ma'ārif bi-Miṣr.
—. 1976. *Umm Kulthūm: Wa 'Aṣrun min al-Fann.* Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li-al-Kitāb.
Furguson, John. 1976. *Encyclopedia of Mysticism and the Mystery Religions,* "Ecstasy", Londra: Thames and Hudson s. 51.
Garcia Lorca, Federico. 1955. *Poet in New York,* New York: Grove Press.
Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures,* New York: Basic Books Inc.
—. 1985. *Local Knowledge,* New York: Basic Books Inc.
al-Ghazālī, Abū Ḥāmid. Tarihsiz. *Iḥyā' 'Ulūm al-Din,* Cilt 2. Şam: Maktabat 'Abd al-Wakīl al-Durūbī.
Ghose, Sisirkumar. 1982. *The New Encyclopedia Britannica,* Cilt 12, "Mysticism", Chicago: Encyclopedia Britannica Inc, s. 786-793.
Gibb, H.A.R. ve J.H. Kramers. der. 1974. *Shorter Encyclopedia of Islam,* "Shath", Leiden: E.J. Brill s. 533.
Giffin, Lois A. 1971. *Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre,* New York: New York UP.
Gilsenan, Michael. 1973. *Saint and Sufi in Modern Egypt: An Essay in the Sociology of Religion.* Oxford: Clarendon Press.
Godwin, Joscelyn. der. 1987. *Music, Mysticism and Magic: A Sorcebook,* New York: Arkana.
Goleman, Daniel. 1995. *Emotional Intelligence,* New York: Bantam Books.
Goodman, Felicitas D. 1988. *Ecstasy, Ritual, and Alternative Reality,* Bloomington: Indiana UP.
Ḥafiḍh, Muḥammed Maḥmud Sāmī. 1971. *Tārīkh al-Musīqá wa-al-Ghinā' al-'Arabī.* Kahire: Maktabat al-Anjlū al-Miṣriyyah.
Ḥammād, Muḥammad 'Alī. 1970. *Sayyid Darwīsh: Ḥayāt wa Nagham.* Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li al-Ta'lif wa-al-Nashr.
Herndon, Marcia ve Norma McLeod. 1979. *Music as Culture,* Norwood. PA: Norwood Editions.
al-Ḥilū, Salīm. 1961. *al-Mūsiqá al-Naḍḥariyyah.* Beyrut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.
—. 1965. *al-Muwashshaḥāt al-Andalusiyyah: Nash'atuhā wa Taṭawwuruhā.* Beyrut: Dār Maktabat al-Ḥayāt.

Holst, Gail. 1975. *Road to Rembetika; Music of a Greek Sub-Culture: Songs of Love, Sorrow & Hashish*, Atina: Denise Harvey & Company.
Hourani, Albert. 1991. *A History of the Arab Peoples*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP.
Ḥusayn, 'Alī Safī. 1964. *Al-Adab al -Sūfī fī Miṣr,fi al-Qarn al-Sābi' al-Hijrī*. Kahire: Dār al-Ma'ārif bi-Misr.
Huxley, Aldous. 1954. *The Doors of Perception*, New York: Harper and Row. [*Algı Kapıları, Cennet ve Cehennem*, çev.: Melunet Fehmi İmre, İmge Yay., 1995]
Ibn Manḍūr. 1955. *Lisān al-'Arab*. Cilt 5. Beyrut: Dār Ṣādir.
James, William. 1902/1929. *The Varieties of Religious Experiences: A Study in Human Nature*, New York: The Modern Library.
Jones, L. JaFran. 1987. der. Ellen Koskoff, *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, "A Sociohistorical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians," Urbana: Illinois UP, s. 69-83.
Jourdain, Robert. 1997. *Music, the Brain, and Ecstasy*, New York: Avon Books Inc.
al-Jundī, Adham, 1954. *A'lām al-Adab wa-al-Fann*. Şam: Maṭba'at Majallat Ṣawt Sūriyyah.
al-Jundī, Aḥmad. 1984. *Ruwwād al-Nagham al-'Arabī*. Şam: Ṭalās li-al-Dirāsāt wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr.
al-Jurjānī, al-Sharif 'Alī bin Muḥammad. 1983. *Kitāb al Ta'rifāt*. Beyrut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah.
Kāmil, Maḥmud. 1971. *'Abduh al-Ḥāmūli: Za'īm al-Tarab wa-al-Ghinā, 1841-1901*. Kahire: Muḥammad al-Amīn.
Kast, Verena. 1991. *Joy, Inspiration, and Hope*, College Station: Texas A & M UP.
Keil, Charles. 1995. "The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report," *Ethnomusicology* 39(1): s.1-19.
Kepferer, Bruce. 1983. *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*, Bloomington: Indiana UP.
Khalifa, Aḥmad M. 1975. der. Vera Rubin, *Canabis and Culture*, "Traditional Patterns of Hashish Use in Egypt," The Hauge: Mouton & Co. s. 195-205.
Khan, Sufi Inayat. 1988. *Music*, Claremont, CA: Hunter House Inc.
Khashabah, Ghaṭṭās 'Abd al-Malik. ed. 1984. *Kitāb al-Malāhī wa Asmā'ihā. Ta'lif al-Mufaḍḍal Bin Salmah al-Naḥawī - Mūjaz fi al-Lahū wa-al-Malāhīmin Riwāyat Ibn Khurdādhbih*. Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-Āmmah li-al-Kitāb.
al-Khula'ī, Kāmil. 1904 dolayları. *Kitāb al-Mūsiqá al-Sharqī* (Hicri 1322). Kahire: Maṭba'at al-Taqaddum.
Kitāb Mu'tamar al-Mūsiqá al-Arabiyyah. 1933. Kahire: al-Maṭba'ah al-Amiriyyah.
Kivy, Peter. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple UP.
Koskoff, Ellen. 1987. der. Ellen Koskoff, *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, "An Introduction to Women, Music, and Culture", Urbana, IL: Illinois UP, s. 1-23.
Kramers, J.H. 1987. der. M. Th. Houtsma vd. *E.J. Brill's First Encyclopaedia of Islam 1913-1936*, Cilt 7, "Sultan," s. 543-545.
Lagrange, Frédéric. 1996. *Musiques d'Egypte*, Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
Lane, Edward W. 1860/1973. *An Account of The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, New York: Dover Publications Inc.
—. 1863/1984. *Arabic-English Lexicon*, Cilt 1 ve Cilt 2. Cambridge, İngiltere: The Islamic Texts Society.

Langer, Susanne K. 1942/1979. *Philosophy in a New Key.* 3. Baskı, Cambridge, MA: Harvard UP.
—. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.
Laughlin, Charles D. vd. 1979. der. Eugene G. d'Aquili vd., *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, "Introduction" New York: Columbia UP, s. 1-116.
Lévi-Strauss, Claude. 1979: der. William A. Lessa ve Evon Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, "The Effectiveness of Symbols," 4. baskı, New York: Harper and Row, s. 318-327.
Lewis, I. M. 1971/1989. *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*, 2. baskı, Londra: Routledge.
Lex, Barbara. 1979. der. Eugene G. d'Aquili vd., *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, "The Neurobiology of Ritual Trance", New York: Columbia UP, s. 117-151.
Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.
Ludwig, Arnold M. 1969. der. Charles Tart, *Altered States of Consciousness*, "Altered States of Consciousness", Garden City, NY: Doubleday & Co., Inc, s. 11-24.
al-Maghrabī, Sa'd. 1963. *Ḍāhirat Ta'āṭī al-Ḥashīsh: Dirāsah Nafsiyyah Ijitimā'iyyah.* Kahire: Dār al-Ma'ārif bi-Miṣr.
Maḥfūḍ, Fu'ād. 1963. *Ta'līm Ālat al-'Ūd, 3.* Şam: Maṭba'at al-Thabāt.
—. 1964. *Ta'lim Ālat al-'Ūd, 4.* Şam: Maṭba'at al-Thabāt.
Maḥfūḍ, Ḥusayn 'Ali. 1977. *Qāmus al-Mūsīqá al-'Arabiyyah.* Bağdat: Dār al-Ḥurriyyah li al-Ṭibā'ah.
Mansī, Aḥmad Abū al-Khiḍr. 1965/1966. *Al-Aghānī wa-al-Mūsīqá al-Sharqiyyah: Bayna al-Qadīm wa-al-Jadīd.* Kahire: Dār al-'Arab li-al-Bustānī.
Marcus, Scott L. 1992. "Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies," *Ethnomusicology* 36(2): s. 171-195.
al-Maṣrī, Khalīl ve Maḥmūd, Kāmil. der. Tarihsiz. *Kawkab al-Sharq Umm Kulthūm: al-Nuṣūṣ al-Kāmilah li-Jami' al-Aghānī.* Kahire: al-Lajnah al-Mūsīqiyyah al- 'Ulyā.
Ma'tūq, Frédéric. 1997. "al-Shabāb al-Arabī wa-al-Musīqā wa-al-Ghina'." *Al- Ḥayāt* (12688): 20; (12689): 20; (12690); (12691): 20.
al-Maṭwī, Muḥammad al-Hādī. 1989. *Aḥmad Fāris al-Shidyāq 1801-1887*, Cilt 2. Beyrut: Dār al-Gharb al-Islamī.
Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: Chicago UP.
Milson, Menahem. der. 1975. *A Sufi Rule for Novices: Kitab Adab el-Muridin of Abu al-Najib al-Suhrawardi*, Cambridge, MA: Harvard UP.
Mīnah, Ḥannā. 1978. *al-Shams fi Yawm Ghā'im.* Şam: Dār al-Ādāb.
Mitrān, Khalīl. 1938. "Awwal 'Ahdī bi -'Abduh al-Ḥāmūlī" *al-Musīqá al-Sharqiyyah*, Cilt 2. der. Qisṭandī, s. 133-135. Kahire: al-Maṭba'ah al-Aṣriyyah.
Moore, Sally F. ve Barbara G. Myerhoff. der. 1977. *Secular Ritual.* Amsterdam: Van Gorcum and Comp.
Morris, Roderick Conway. 1981. "Greek Café Music," *Recorded Sound: Journal of the British Institute of Recorded Sound* 80: s. 79-90.
"Muḥammad 'Abd al-Wahhāb li-al-Ḥawādith: al-Fann al-'Arabī bazagha min... al-Masjid." 1986. *al-Ḥawādith.* (1558), 12 Eylül: s. 75-77.
Munawwar, Hiyām. 1989. "Shakhṣiyyāt: Riyāḍ al-Bandak Yuḥaqqiq Ma'jizat al-'Umr." *Fann* (12) Ekim: s. 70-73.

Myerhoff, Barbara G. 1975. der. Vera Rubin, *Cannabis and Culture*, "Peyote and Huichol Worldview: The Structure of a Mystic Vision", The Hague: Mouton Publishers, s. 417-438.
al-Najmī, Kamāl. 1970. *Muṭribūn wa-Mustami'ūn*. Kahire: Dār al-Hilāl.
—. 1972. *Siḥr al-Ghinā' al-'Arabī*. Kahire: Dār al-Hilāl.
Nasr, Seyyed Hossein. 1987. *Islamic Art and Spirituality*, Albany, NY: New York State UP.
Needham, Rodney. 1967/1979. der. William A. Lessa ve Evon Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion*, "Percussion and Transition," 4. baskı. New York: Harper & Row, s. 311-317.
Neher, Andrew. 1962. "A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums," *Human Biology* 4: s. 151-160.
Nelson, Kristina. 1982. "Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Mujawwad Style of Qur'anic Reciting," *Ethnomusicology* 26(1): s. 41-47.
—. 1985. *The Art of Reciting the Qur'an*, Austin: Texas UP.
Nettl, Bruno. 1974. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach," *The Musical Quarterly* 60(1): s. 1-19.
Nettl, Bruno ve Ronald Riddle. 1973. "Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy," *Yearbook of the International Folk Music Council* 5: s. 11-50.
Newcomb, Anthony. 1984. "Sound and Feeling," *Critical Inquiry* 10(4): s. 614-642.
Nicholson, Reynold A. 1921. *Studies in Islamic Mysticism*. Cambridge: Cambridge UP.
Nieuwkerk, Karin van. 1995. *A Trade Like Any Other?: Female Singers and Dancers in Egypt*, Austin: Texas UP.
Nketia, J. H. Kwabena. 1981. "The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis." *The World of Music* 23(2): s. 27-35.
Nurbakhsh, Javad. 1978. *In the Tavern of Ruin: Seven Essays on Sufism*, New York: Khaniqahi-Nimatullahi Publications.
Phillips, Miriam. 1987. "Where the Spirit Roams: Toward an Understanding of 'Duende' in Two Flamenco Dance Contexts," *UCLA Journal of Dance Ethnology* 11: s. 45-63.
Prögler, J. A. 1995. "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section," *Ethnomusicology* 39(1): s. 21-54.
Qūjamān, Y. 1978. *Al-Mūsīqá al-Fanniyyah al-Mu'āṣirah fī al-'Irāq*. Londra: ACT Arabic Translation.
Racy, Ali Jihad. 1976. "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932," *Ethnomusicology* 20(1): s. 23-48.
—. 1977. "Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932," Doktora tezi. University of Illinois.
—. 1980. "Waslah Ghina'iyyah," *Ethnomusicology* 24(3): s. 603-607.
—. 1981. "Music in Comtemporary Cairo: A Comparative Overview," *Asian Music* 13(1): s. 4-26.
—. 1983a. "Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch," *Selected Reports in Ethnomusicology* 4: s. 157-179.
—. 1983b. "The Waslah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music," *Arab Studies Quarterly* 5(4): s. 396-403.
—. 1986. "Words and Music in Beirut: a Study of Attitudes," *Ethnomusicology* 30(3): s. 413-427.
—. 1988. "Sound and Society: The Takht Music of Early Twentieth-Century Cairo,"

Selected Reports in Ethnomusicology; Issues in the Conceptualization of Music 7: s. 139-170.

—. 1991a. der. Stephen Blum vd., *Ethnomusicology and Modern Music History*, "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932", Urbana, IL: Illinois UP, s. 68-91.

—. 1991b. "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music," *The World of Music* 33(3): s. 7-28.

Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago: Chicago UP.

Rif'at, Muḥammad, der. Tarihsiz. *Mudhakkarāt Muḥammad 'Abd al-Wahhāb.* Beyrut: Dār al-Thaqāfah..

Rizq, Qistandī. 1936 dolayları. *Al-Mūsīqá al-Sharqiyyah wa-al-Ghinā' al-'Arabī*, Cilt 1. Kahire: al-Maṭba'ah al-'Aṣriyyah.

—. 1938 dolayları. *Al-Mūsīqá al-Sharqiyyah wa-al-Ghinā' al-'Arabi*, Cilt 2. Kahire: al-Maṭba'ah al-'Aṣriyyah.

Rosaldo, Renato I. 1984. der. Edward M. Bruner, *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*, "Grief and a Headhunter's Rage: On the Cultural Force of Emotions", Washington DC: The American Ethnological Society s. 178-195.

Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago: Chicago UP.

al-Ṣabbāgh, Tawfiq. 1950. *al-Dalil al-Mūsīqī al-'Āmm: Fī Aṭrab al-Anghām.* Halep, Suriye: Maṭba'at al-Iḥsān.

Saḥḥāb, Ilyās. 1980. *Difā'an 'an al-Ughniyah al-'Arabiyyah.* Beyrut: al-Mu'assasah al-'Arabiyyah li-al-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Saḥḥāb, Victor. 1987. *al-Sab'ah al-Kibār: Fī al-Mūsīqá al-'Arabiyyah al-Mu'āṣirah.* Beyrut: Dār al- 'Ilm li-al-Malāyīn.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*, New York: Pantheon. [*Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, çev.: Berna Ülner, Metis Yay., 1999]

al-Sa'id, Labib. 1970a. *al-Adhān wa-al-Mu'adhdinūn: Baḥth Fiqhī, Tārikhī, Ijtimā'ī.* Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li-al-Ta'līf wa-al-Nashr.

—. 1970b. *al-Taghannī bi-al-Qur'ān: Baḥth Fiqhī, Tārikhī.* Kahire: al-Hay'ah al-Miṣriyyah al- 'Āmmah li-al-Ta'līf wa-al-Nashr.

Salvador-Daniel, Francesco. 1976 (1915). der. Henry George Farmer, *The Music and Musical Instruments of the Arab*, Portland, Maine: Longwood Press.

Sawa, George. 1981. "The Survival of Some Aspects of Medieval Arabic Performance Practice," *Ethnomusicology* 25(1): s. 73-86.

—. 1989. *Music Performance Practice in the Early Abbasid Era, 132-320 AH/750-932 AD*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.

Schechner, Richard. 1976. der. Richard Schechner ve Mady Schuman, *Ritual, Play and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*, "From Ritual to Theatre and Back", New York: Seabury Press, s. 196-222.

Schimmel, Annemarie. 1975. *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, NC: North Carolina UP.

Schutz, Alfred. 1977. der. Janet L. Dolgin vd., *Symbolic Anthropology: A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, "Making Music Together: A Study in Social Relationship", New York: Columbia UP, s. 106-119.

Schuyler, Philip D. 1979. "Music Education in Morocco: Three Models," *The World of Music* 21(3): s. 19-31.

Scruton, Roger. 1974. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Londra: Methuen & Co. Ltd.
Seashore, Carl E. 1938/1967. *Psychology of Music*, New York: Dover Publications Inc.
Seeger, Charles. 1961. "Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology," *Ethnomusicology* 5(2): s. 77-80.
Shafiq, İbrâhîm. Tarihsiz. *Turâthunâ al-Mûsîqî: Min al-Adwâr wa-al-Muwashshaḥât* I. Kahire: al-Lajnah al-Mûsîqiyyah al-'Ulyâ.
—. 1963. *Turâthunâ al-Mûsîqî: Min al-Adwâr wa-al-Muwashshaḥât* 3. Kahire: al-Lajnah al-Mûsîqiyyah al-'Ulyâ.
Shafiq, İbrâhîm ve Mahmûd Kâmil. Tarihsiz. Muhammad 'Uthman: al-Mutrib, al-Mulain. Kahire: M.M. al-Aınn li-al-Tab' wa-al-Nashr.
al-Sharîf, Ṣamîm. 1988. *Al-Sunbāṭī wa Jīl al-'Amāliqah*. Şam: Talâs li al-Dirâsât wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr.
Sharma, Arvind. 1978. der. Mircea Eliade, *The Encyclopedia of Religion*, Cilt 5, "Ecstasy", New York: Macmillan s. 11-17.
al-Shidyâq, Aḥmad Fâris. 1966. *al-Sâq 'alá al-Sâq: Fî mâ huwa al-Faryâq*. Beyrut: Dâr Maktabat al-Ḥayât.
Shihâb al-Dîn, Muḥammad. 1840 dolayları/1892 dolayları. *Safînat al-Mulk wa Nafisat al-Fulk*. Kahire: Maṭba'at al-Jâmi'ah.
Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, Münih, Almanya: G. Henle Verlag.
—. 1995. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Detroit: Wayne State UP.
Shûshah, Muḥammad al Sayyid, n.d. *Ruwwâd wa Râ'idât al-Sînamâ al-Miṣriyyah*. Kahire: Maṭâbi' Mu'assasat Rûz al-Yûsuf.
Storr, Anthony. 1992. *Music and the Mind*. New York: Ballantine Books.
Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song: Singing & Subjectivity at Prespa Albaninan Weddings*, Chicago: Chicago UP.
Taha, Saḥar. 1995. "Muḥammad Qaṣṣâṣ: al-Taghrîb Tashwîh li-al-Turâth wa-al-Mûsîqâ li-al-Simâ' la li-al-Baṣar." *al-Ḥayât* (11897): s. 20.
Tame, David. 1984. *The Secret Power of Music*. Rochester, VT: Destiny Books.
Tart, Charles. 1969. der. Charles Tart, *Altered States of Consciousness*, "Introduction", Garden City, NY: Doubleday & Company Inc s. 1-6.
al-Tawîl, Muḥammad. Tarihsiz. *Mûsîqâr min Sunbât*. Kahire: Dâr al-Ma'ârif.
"The Legacy of Muhammad Asad." Tarihsiz. *Threshold: A Journal of Sufism*, Brattleboro, VT: Threshold Books, s. 18-19.
Touma, Habib Hassan. 1976. "Relations Between Aesthetics and Improvisation in Arab Music," *The World of Music*. 18(2): s. 33-36.
—. 1996. *The Music of the Arabs*. Portland, Oregon: Amadeu Press.
Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, NY: Cornell UP.
—. 1977. der. Sally F. Moore ve Barbara G. Myerhoff, *Secular Ritual*, "Variations on a Theme of Liminality", Amsterdam: Van Gorcum and Co, s. 36-52.
—. 1985. der. Arthur C. Lehmann ve James E. Myers, *Magic, Witchcraft and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, "Symbols in African Ritual", Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company, s. 55-63.
Underhill, Evelyn. 1955/1974. *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, New York: New America Library.
Van Gennep, Arnold. 1960. *The Rites of Passage*, Chicago: Chicago UP.

Varzi, Morteza. 1986/1988. der. Margaret Caton ve Neil Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, "Performer-Audience Relationships in the *Bazm*". 1-9 Redondo Beach, California: The Institute of Persian Performing Arts.

Villoteau, M. 1826. *Déscription de l'Égypt: De l'État Actuel de l'Art Musicale en Égypt*, Cilt 14, 2. baskı, Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke.

Vive L'Amour. Tarihsiz. New York: Egyptian Film Company.

Von Hammer, Joseph. der. 1846/1968. *Narratives of Travels in Europe, Asia, and Africa in ther Seventeenth Century, by Evliya Efendi*, Cilt 1, New York: Johnson Reprints.

Wāṣif, Mīlād. 1956. *Qiṣṣat al-Mawwāl: Dirāsah Tārikhiyyah, Adabiyyah, Ijtimā'iyyah*. Kahire: al-Mu'assasah al-Miṣriyyah al-'Āmmah.

Waugh, Earle H. 1989. *The Munshidin of Egypt: Their World and Their Song*, Columbia, SC: South Carolina UP.

Webster's Third New International Dictionary of the English Language, Cilt 3, 1966, Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.

Winkelman, Mīchael. 1986. "Trance States: A Theoretical Model and Cross-Cultural Analysis," *Ethos* 14(2): s. 174-203.

al-Zabīdī, Muḥammad Murtaḍā . Hicri 1306. *Tāj al-'Arūs: Min Jawāhir al-Qāmūs*, Cilt I. Kahire: al-Maṭba'ah al-Khayriyyah.

Zakī, Muḥammad 1986. *Al-Mukhaddirāt wa-al-Mujtama': Dirāsah Maydāniyyah...* 'Ayn Shams, Mısır: Jāmi'at 'Ayn Shams.

Dizin

A
Abdul'al 186
Abdülhamit 244
Abdülhay, Salih 111, 135, 196, 199, 210, 263
Abdülkerim, Muhammed 47
Abdülmuttalib, Muhammed 135, 175
Abdülvehhâb, Muhammed 48, 51, 53, 61, 67, 113, 115, 130, 134, 135, 150, 173, 201, 226, 227, 238, 251, 268, 311, 313
Abu-Lughod 43, 273, 320
Accân, Mahmud 143, 145, 148, 153, 154, 156, 157, 171
acemaşiran 164, 208
acı 45, 66, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 251, 255, 256, 260, 262, 289
el-Acûz, Şeyh Sâlim 79
Afîfî, İbrahim 172
afyon 83
ahlâk 67, 70, 273, 295
Ahmed, Fethiye 133
Ahmed, Zakariyya 51, 114, 141, 155, 175, 182
el-Akkad Muhammed 20, 33, 34, 49, 50, 67, 80, 87, 118, 125, 130, 131, 151, 166, 175, 183, 184, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 210, 211
alkol 36, 66, 81, 83, 84, 87, 88, 91, 115
Allah 47, 48, 72, 153, 181, 192, 193, 206, 216, 229, 233, 256, 296, 297
Anadolu halk müziği 14
Andrews 214, 243, 244, 246, 272, 320
arabesk 16
el-Arabi, Muhammed 90
Archer, Kay 39
Asad, Muhammad 39, 86
aşırı etkide kalma 38
aşkıncılık 39, 255
Avrupa 23, 24, 25, 26, 28, 54, 59, 64, 82, 110, 121, 126, 133, 161, 259, 310, 314
Avrupa müziği 15, 23, 25, 42, 58, 60
ayrılık 225, 232, 236, 246, 247, 255, 256, 271, 286

B
el-Bandek, Riyad 50, 51
Baklouk, Michel Merhej 131, 132
el-Barûdî, Suriyeli Fahrî 202
el-Batş, Omar 14, 55, 202, 257
Batı 26, 28, 44, 56, 57, 58, 59, 64, 70, 82, 105, 106, 112, 119, 121, 140, 142, 143, 159, 164, 204, 211, 278, 310, 311, 312
Batı müziği 23, 25, 26, 57, 60, 61, 312
bayâtî 148, 149, 150, 151, 153, 162, 163, 165, 178, 197, 199, 201, 202, 257
el-Benna, Abdüllatif 191
Beethoven 249, 311, 314
Berque, Jacques 36, 273, 280, 320
Beşir, Münir 20
Beyrut 30, 31, 42, 51, 52, 60, 61, 62, 88, 106, 109, 115, 116, 135, 208, 270, 278, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327
el-Bezzaz, Hasan 20
bireysellik 120, 127, 293, 310
Birleşik Devletler 20, 34, 207, 240, 243, 281, 312, 314
birliktelik 85, 123, 127, 246, 253, 288
Blacking, John 36, 39, 46, 278, 299, 320
blok flüt 121

Boulez, Pierre 269
Bourdieu, Pierre 32, 321
Budd, Malcolın 40, 287, 306, 321
el-Buhturî 249
el-Bustânî, Butrus 13
buzuk 2, 14, 31, 47, 61, 88, 90, 93, 95, 167, 194
buzuki 290
büyülenme 29, 200, 253, 256
büyüleyici melankoli 255, 289

C-Ç

caz 149, 150, 161, 162, 163, 164, 165, 197, 199, 202, 203, 248, 286, 303
celse 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 106, 114, 208, 209, 252, 274, 275, 315
Cemil, Mesut 15
Cibrân, Mary 51
cinnet, 279, 282, 290
cinsel ilişki 297
el-Curcânî 287, 288
el-Cündi, Ahmet 13
çargâh 71, 164, 202

D

Danielson, Virginia 19, 29, 45, 82, 173, 235, 260, 268, 313, 321
darbuka 13
delilik 246, 282
dem sesi 123, 129, 151, 197, 207, 299, 306
Derviş, Şeyh Ali 14, 55, 202
Derviş, Şeyh Seyyid 49, 83, 220, 229, 234, 263, 311
devr 14, 70, 140, 155, 170, 171, 182, 232, 233, 234
din 32, 180, 249
doğaçlama 17, 27, 37, 73, 39, 55, 60, 62, 89, 92, 95, 105, 107, 109, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 131, 138, 142-146, 148, 151, 156, 159, 174, 175, 178, 186, 187, 195, 196, 197, 201, 203, 204, 207, 211, 258, 275, 276, 290, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 308, 311, 313
Doğu 22, 24, 57, 150, 161, 211, 259
Doğulu 22, 24, 185, 186, 277, 293
dolap 57, 58, 153, 196
duende 283, 285, 325
ed-Duhni, Ali 194
duygu uyandırma 26, 118, 120, 129, 133, 134, 141, 145, 246, 269, 295, 307
duygu yoğunluğu 25, 26, 27, 28, 30, 35, 110, 118, 120, 137, 141, 146, 148, 149, 159, 160, 206, 211, 247, 249, 250, 294
duygusal içebakış 229, 247
duygusal trans 292
duyum 31, 32, 74, 143, 148, 177, 186, 187, 188, 189, 196, 211, 277, 286, 291, 302, 304
duyusal mahrumiyet 38, 290

E

Ebers, George Moritz 24, 81, 321
Ebu Hamid 295
edebiyat 54, 214, 249, 259, 262
Elmas 24, 43, 54, 70
elektronik çalgı 107, 312
Enîs, İbrahim 249, 250
entonasyon 17, 137, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 186, 198, 207, 210, 318
Esmahân kardeşler 111
esneklik 16, 37, 138, 145, 174, 275
eşit akort 17, 159, 160, 167
ethos 27, 39, 160, 185, 249, 328
Evliyâ Çelebi 15
ezan 55, 74, 202

F

Fahrî, Sabah 20, 75, 103, 104, 105, 115, 135, 143, 185, 187, 189, 190, 203, 204, 284, 309, 313
fakirist 293
farklılaşmış bilinç düzey(ler)i 281, 290
fasıl 174, 316
Fehmî, Emin 182
el-Feşnî, Şeyh Taha 143, 148
Ferid el-Atraş 111, 135, 136, 175, 226, 241, 251, 313
Ferid, Busayne 20
Fethi, Muhammed 25
Feyruz 132, 311
flamenko 283
fonograf 61, 80, 112, 214
Friedrich, Paul 249, 322
Fuad, Nimet 53, 70, 79, 81, 98, 102, 103, 156, 157, 173, 188, 248- 250, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 313

G

Gazali 65, 71, 76, 77, 86, 90, 255, 256, 279, 295, 296, 297, 298
gazel 14, 16, 214, 216, 217, 246, 248, 249, 250, 255, 259, 263
gece kulübü 42, 60, 81, 82, 84, 106, 107, 108, 109, 252, 283, 299, 316
geçiş tören(ler)i 37
Geertz, Clifford 36, 95, 247, 248, 251, 310, 322
Geist 185
gerçek zaman 184, 283
gestalt 299
Giffin, Lois A. 214, 322
Gilsenan, Michael 65, 171, 174, 175, 322
güfte 11, 35, 42, 95, 105, 122, 132, 136-141, 147, 148, 155, 214-222, 227, 229, 231-238, 241-248, 250-253, 255-257, 260-262, 264-270, 285, 288, 295-299, 301, 308, 316, 317

H

Hafız İbrahim 259
hâl 284, 285
el-Hâmûlî, Abduh 15, 43, 53, 55, 68, 69, 79, 82, 102, 125, 136, 172, 181, 187, 191, 194, 195, 196, 203, 233, 268, 309
Hasan, Sekine 134
Hasaneyn, Şeyh Emin 61
Haşebe 289, 323
haşhaşin 83
haşiş 66, 83, 84, 85, 86, 87, 176, 180, 291
haşişçi şarkıları 85
Hayri, Muhammed 114, 115, 136
el-Havlî, Samha 127, 142
Hayyam, Ömer 259
haz 37, 43, 161, 164, 192, 194, 227, 228, 246, 247, 255, 261, 262, 296
heterofoni 125, 126, 127, 142, 143, 307
hicaz 149, 150, 161, 162, 163, 164, 165, 197, 199, 202, 203, 286
Hicâzî, Şeyh Selâme 55, 111, 133
hicazkârkürdî 161
Hilmi, Abdülhay 184, 200, 244
el-Hilâlî, Ebuzeyd 81
hiperestezik 279
histeri 282
Hourani, Albert 19, 25, 322
el-Hulâî, Kâmil 43, 44, 45, 46, 47, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 86, 93, 95, 102, 112, 121, 124, 134, 169, 170, 193, 199, 214
Hüsnî, Davud 236
hüzzam 148, 149, 164, 199, 286

I-İ

ırak 14, 16, 30, 63, 71, 104, 130, 152, 164, 262, 268, 269, 277, 287
İbn Abdirabbih 215
İbn Manzur 287, 288
İbn Senâmülk 215
İbnülfâriz 244
İbnülferîd 13
İlahi 216
İran 30, 277, 284, 310
el-İsfahânî 65, 77, 84, 118
İslam 26, 83, 84, 137, 180, 277
İslamiyet 26, 214
İsmail Hakkı Bey 14
İsmail, Hidiv 15, 70, 82, 195
işitsel görü 280, 281

J

jam session 62, 73, 270
James, William 30, 32, 38, 285, 292, 323, 327
jargon 63, 64, 67, 178, 272

K

kabare 60, 106, 274, 316
kahvehane 81, 82
Kâmil, Mahmud 20, 111, 149, 150
kanun 49, 50, 56, 57, 63, 67, 71, 109, 122, 123, 125, 129, 130, 131, 151, 166, 167, 175, 182, 183, 194, 196, 204, 210, 319
el-Kasabji, Muhammed 235
kaset 2, 112, 114, 194, 207, 242, 269
kaside 14, 43, 61, 137, 143, 147, 171, 197, 204, 227, 229, 244, 264, 265, 267, 313, 317
Kaspar, Souhail 52, 58, 59, 176
Kassâs 280
Kast, Verena 286, 323
Kazmûz, Abdülkerim 172
Keil, Charles 303, 323
keman 25, 30, 48, 50, 57, 58, 60, 61, 62, 72, 81, 87, 120, 121, 123, 126, 130,

143, 149, 160, 162, 165, 186, 191, 196, 198, 201, 210, 270, 313, 314, 317
kemençe 81, 284
kendiliğindenlik 37, 265
Kitabı Mukaddes 26
kokain 83
koma 17, 160, 161, 162, 164, 167
Koskoff, Ellen 272, 323
kozmoloji 179, 202, 203
el-Kubbani, Muhammed 262, 268
Kucaman, Y. 146, 152, 153, 157, 158, 175
Kurâah, Şeyh Abdurrahman 233
Kuran 19, 55, 83, 179, 243, 249, 296, 297, 313
Kuzey Afrika 16, 30, 72, 214, 279, 310
kültürel ve sanatsal tektipleşme 314

L
Lane, Edward 24, 66, 81, 83, 84, 85, 124, 192, 219, 255, 256, 323
lavta 121
el-Lebâdîdî, Yahya 13
Lewis, I.M. 35, 271, 324
leyâlî 129, 130, 138, 143, 148, 196, 317
leyli 16, 106, 138, 226
lirizm 120
lonca 14, 55, 56, 63, 78
Lorca, Garcia 285, 322
Ludwig, Arnold 38, 39, 281, 324

M
el-Magrebî 83, 85
Mahfuz, Huseyn Ali 220, 221, 287, 288, 289
Mahmut, Sultan II. 15
makamsallık 16, 39
makam-zaman bağlantısı 203
marjinal kült 271
el-Maslûb, Şeyh Muhammed 182
el-Masrî, İbnünnebîh 215, 229, 235
mavval 129, 137, 143, 196, 204, 230, 245, 301, 317
McMahon, Deanna 19
Mehdiye, Münire 70
Mekkâvî, Seyyid 87, 106, 119, 147, 185, 311
el-Menyalâvî, Şeyh Yusuf 15, 79, 80, 111, 183, 230, 244
Mensî, Ahmed Ebulhıdr 79
metinsel zaman/müzikal zaman 269
Mevlevi 14, 55, 279, 293
Meyer, Leonard 37, 40, 304, 305, 306, 324
Mısır Hidivi Mehmet Ali 15
mistik 16, 27, 30, 32, 38, 44, 48, 59, 76, 86, 90, 137, 174, 178, 179, 181, 187, 214, 216, 243, 251, 255, 256, 272, 283, 284, 285, 292, 295, 296, 297, 302
mistisizm 38, 86, 254, 255, 278
mit 251
Mitrân, Halîl 70
Moser, Robert 19
Muhammed, Matar 47
Muhammed, Şeyh Ebulula 51, 53, 157, 229
el-Mukaddem, Muhammed 56
Murad, Leyla 239
mutrib 29, 63, 67, 68, 72, 102, 104, 105, 106, 130, 131, 132, 180, 181, 189, 196, 258, 277, 317, 327
muvaşşah 58, 59, 104, 137, 138, 139, 148, 155, 168, 169, 170, 195, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 229, 246, 252, 256, 257, 316, 317, 319
müzik kültürü 35, 44, 300, 310

N
Nâdire 111
Naji, İbrahim 267
Napoléon 12
Nelson, Kristina 55, 144, 157, 158, 289, 325
en-Necmî, Kemal 182, 184, 191, 200, 245
ney 13, 15, 27, 31, 33, 55, 60, 82, 90, 106, 109, 122, 123, 151, 196, 207, 208, 210
Nieuwkerk, Karin van 44, 81, 272, 325
Nikolaki 14
Nketi, Kwabena 35, 325
noktacılık 247
nomenclatura 16

O
Omar, Yusuf 104
Osman, Muhammed 171, 184, 219, 231, 232
Osmanlı 14, 15, 55, 56, 70, 78, 119, 124,

139, 153, 154, 159, 168, 180, 196, 214, 216, 244, 246, 315, 318
Osmanlı klasik müziği 13

P

pan-Arabizm 13
pedagoji 57, 59, 140, 211
peşrev 14, 57, 58, 119, 153, 154, 155, 169, 195, 315, 316, 319
piyasa ekonomisi 312
pop kültürü 312
popüler müzik 77, 277, 312
profil teorileri 39, 277, 279
Prögler, J.A. 303, 325
pürist 86, 173
pürizın 108
Pythagoras 160

R

ragtime 303
Rahbanî Kardeşler 132, 311
Rami, Ahmed 155, 188, 215, 235, 236, 239, 248, 258, 259, 261
rast 28, 62, 97, 122, 126, 130, 140, 143, 148, 149, 152, 153, 158, 162, 174, 178, 180, 197, 199, 202, 204, 222, 226, 228, 237, 239, 254, 286, 295
Refet, Mahmud 67, 151
rembetika 291, 322
Reynolds, Dwight 13
Rida Ali 20, 109, 194, 197, 198
Rihani, Necip 83
rik 58, 59, 90, 122, 123, 131, 132, 150, 172, 173
Rimsky-Korsakov 311
ritim 23, 39, 42, 47, 52, 86, 132, 153, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 186, 303, 307, 319
ritüel 14, 37, 84, 115, 122, 175, 248, 249, 251, 252, 273, 274, 275, 276, 306
Rizk, Kistandi 79, 124
Rossini 311
Rouget, Gilbert 24, 25, 38, 39, 40, 256, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 304, 326
Rumî, Celâleddin 14

S-Ş

sabâ 144, 148, 149, 163, 178, 197, 199, 207, 208, 217, 286
es-Sabbağ, Tevfik 25, 143, 145, 148, 149, 152, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167
Sabri, İsmail 232
es-Sâfi, Vadî 20, 143, 165, 187, 192, 201, 225, 309, 313
es-Saftî, Şeyh Seyyid 48, 49 ,111
Sahhâb, Victor 19
Sahhâb, İlyas 141, 150, 238
Said, Edward 26
saltana 71, 106, 114, 131, 149, 152, 153, 165, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 253, 266, 284, 292, 308
Salvador-Daniel, Francesco 24, 326
sammi' 73, 75, 78, 89, 90, 97, 103, 105, 113, 116, 150, 152, 194, 207, 293
sammi'a 73, 74, 75, 76, 81, 92, 97, 103, 104, 107, 143, 184, 193, 200, 318
sanal zaman 283
sanat müziği 23, 29, 60
saray icraları 78, 118, 279
sarhoşluk 66, 85, 86, 209, 257
Sawa, George 19, 28, 65, 167, 211, 326
saz 31, 121, 127, 162, 318
Schuyler, Philip 56, 326
Seashore, Carl E. 303, 304, 326
segâh 148, 149, 163, 164, 165, 199, 202, 286
seküler 25, 26, 29, 30, 37, 38, 55, 59, 78, 119, 137, 143, 158, 171, 175, 214, 243, 246, 277, 293, 295, 297, 298, 317
seküler icra 55, 78
seküler ritüel 37
Selmân, İbrahim 130
semai 58, 119, 155, 163, 169, 195, 196, 318
seyir 17, 36, 64, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 85, 102, 103, 106, 191, 204, 206, 207, 208, 222, 283, 309
Shaheen, Hikmat 60
Shaheen, Simon 20, 60, 61, 198, 209
es-Sibâi, Abdülmümin 237
sinema 45, 67, 111

solistlik rolü 128, 129
soyutlama 117, 119, 120, 246, 298
Strauss 250, 251, 324
strofik 142, 238
Subh, Şeyh Mahmud 187, 263
Sugarman, Jane 291, 327
es-Sunbâtî, Riyaz 109, 155, 197, 198, 237, 266, 309, 312
Şaban, Muallim 53
Şark 25, 26, 58, 280, 293
eş-Şavan, Selva 112, 311
Şevkî, Ahmed 54, 70
eş-Şidyâk, Ahmed Fâris 23, 24, 25, 26, 185
Şihabeddin 214, 215, 218, 254
Şihabuddin, Muhammed 65
eş-Şinnâvî, Kâmil 243
eş-Şinnâvî, Memun 20, 242, 243, 260, 264, 265

T

tabla 52, 57, 58, 59, 90, 122, 283, 318
taksim 14, 16, 62, 72, 89, 92, 93, 123, 143, 145, 151, 153, 158, 172, 175, 194, 195, 196, 197, 208, 270, 300, 301, 318
Tamburi Cemil Bey 14
Tanrı 76, 246, 251, 296
tarab çalgıları 42, 57, 58, 123, 315
tarab esrimesi 29, 280, 281, 285, 286, 293, 295
tarab icrası 36, 37, 60, 252, 256, 273, 274, 275
Targan, Şerif Muhiddin 16
tasavvuf 14, 16, 27, 55, 56, 59, 65, 66, 74, 79, 83, 119, 122, 129, 147, 148, 168, 170, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 187, 193, 214, 215, 216, 228, 244, 254, 255, 256, 266, 277, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 315, 318, 319
Tatyos Efendi 14
telkin 246, 251, 258, 286
et-Tennârî, Abdülhamid 20, 48, 201, 202, 203, 204
teolojik 297
terennüm 16, 138, 139, 148, 217, 251, 319
tethir 27
tevşih 43, 143, 319
toplumsal cinsiyet 272
Touma, Habib Hassan 146
trans 24, 36, 38, 39, 40, 217, 251, 279, 282, 290, 292, 294, 295, 299, 301, 304, 306, 319
et-Tunisî, Bayram 262, 267
et-Tunisiyye, Uleyye 75, 149, 162
Türk klasik müziği 15, 16
Türkiye 14, 15, 17, 55, 169, 170, 279, 310

U-Ü

usûl 16, 36, 59, 66, 153, 165, 168, 169, 174, 179, 295, 309
usûller sistemi 168
ut 15, 22, 23, 24, 26, 34, 270, 327
uyuşturucu 33, 83, 84, 85, 86, 87, 290, 291
Ümmü Gülsüm 8, 43, 44, 51, 53, 62, 68, 70, 72, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 109, 111, 114, 115, 116, 119, 127, 132, 133, 155, 157, 165, 171, 173, 188, 192, 193, 214, 223, 226, 227, 228, 229, 235, 236, 237, 244, 250, 251, 259, 260, 261, 263, 264, 267, 268, 271, 304, 309, 312, 313

V

vahde 170, 171, 172, 173, 174, 175, 319
Varzi, Morteza 284, 327
vecd 27, 65, 179, 256, 296, 297
video klip 280, 312
Villoteau, Guillauma André 15, 22, 23, 24, 26, 34, 270
viyol 121

Y

Yakındoğu 13, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 35, 40, 44, 55, 73, 149, 161, 214, 243, 272, 279, 294, 310, 314
yoğun betimleme 95
Yekta Bey, Rauf 15

Z

ez-Zebidî 287, 288
Zeyneddin, Necib 187
zikir 150, 171, 174, 293, 299, 306, 319
zil 122
zurâfât 169

William Washabaugh
Flamenko
TUTKU, POLİTİKA VE POPÜLER KÜLTÜR

Sanat ve kuram/Haluk Orhon/240 sayfa/ISBN 975-539-480-X

İspanya deyince akla ya flamenko ya da boğa güreşi gelir. Ateşli danslar, yanık seslerle ilişkilendirdiğimiz, tutku dolu, şaşaalı flamenko, tarihinden ve içeriğinden kopuk, turistik bir gösteri olarak sunulur bizlere. Halbuki bağırdan kopup gelen o çığlıkların ardında, daha sessiz, daha mahir bir söylem yatar. William Washabaugh, bu görünümün perde arkasını, flamenko müziğinin tarihsel, toplumsal ve siyasal içerimlerini bu kitapta derinlemesine inceliyor.

Geniş kitlelere apolitik bir eğlence biçimi olarak tanıtılmış olsa da, flamenko hem Franco yandaşlarının hem de karşıtlarının stratejik planlarında önemli bir rol oynamıştır. İspanya'yı, son yüzyıllık tarihinde yöneten askeri diktatörlerin, cumhuriyetlerin ve meşruti monarşilerin hepsi de kültürel programlarına flamenkoyu bir biçimde dahil etmişlerdir. Flamenkoya atfedilen klişelerden biri de yılgın, acılı, kederli insanın müziği olmasıdır. Halbuki Washabaugh, "Flamenko, bezgin adam tarafından söylenen bir şarkı değildir; aksine dinç olmak isteyen bezgin şarkıcıların ve bezgin olmak isteyen dinç şarkıcıların, hatta bazen her ikisi de olmak istemeyen şarkıcıların söylediği bir şarkıdır," diyerek flamenkoya dair yerleşik klişeleri sorguluyor bu kitabında. Flamenkonun yeşerdiği ve içinde var olduğu sosyal, kültürel ve tarihi bağlamları anlama çabasında olan Washabaugh, İspanya'da popüler kültürün oluşumunu, yapısını çözümlemek için flamenko müziğini kullanıyor ve flamenkonun politik çıkarlar uğruna nasıl ve nelere dönüştürüldüğünü araştırıyor.

Bu ayrıntılı çalışma, okuru, otantiklik ve tarih kavramlarını da yeniden değerlendirmeye yöneltiyor. Washabaugh'un zengin izleğini takip ederken flamenkonun alt metinlerini keşfe çıkıp İspanyol halkının pek çok etnik kökeni barındıran rengârenk bütününü, bunu korumak adına kullandığı ironiyi, metonimileri, bedenlerine sinmiş başkaldırıyı ve direnişi merakla okuyacaksınız.

Hem flamenko fenomenini hem de Endülüs toplumunun başka unsurlarını anlamak için çok değerli bir katkı.

South European Society and Politics

California Üniversitesi'nde etnomüzikoloji profesörü olan A. J. Racy, *Arap Dünyasında Müzik; Tarab Kültürü ve Sanatı* adlı kitabında Yakındoğu Arap müziğini müzik-duygu ilişkisi temelinde ele alıyor ve verilerini bir icracı, bir besteci ve kültürlerarası müzik-duygu ilişkisine ilgi duyan bir etnomüzikolog olarak yorumluyor. Edward Said'in "Şark" kavramının kendisinin bile Batılıların "egzotik" ya da kendi kültürlerinin tam karşıtı addettikleri şeyi kapsayan bir Avrupa icadı olduğu şeklindeki sözlerini aktaran yazar, hem Yakındoğu Arap kent müziğine, hem bu müzik etrafında kurulu kültüre, hem de bu müziğin insanlara hissettirdiği duyguya verilen isim olan "tarab"ı tüm bu yönleriyle, ayrıntılı bir şekilde ele alıyor. Arap dünyasının müzik anlayışını ve yoğun duygular uyandırabilen Doğu müziğini, Batılı okura hissettirebilmeyi hedefliyor. "Doğu-Batı kıyaslaması"na yönelik olarak kullanılan "üstün" ve kültürel açıdan ileri" gibi nitelemeleri bir yana bırakarak, Arap dünyasının tarab müziğini bir esrik duygular yaratma sanatı olarak inceliyor.

Kitabın sayfalarını çevirdikçe, incelenen müziğe, kültüre ve müzik-duygu ilişkisine aslında ne kadar aşina olduğumuzu ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan köklü kültür mirasının bizi ne çok noktada birbirimize bağladığını hatırlıyoruz. Tarab müziğinin Türk sanat müziği ve tasavvuf müziğiyle yakın bağlantısı gözler önüne seriliyor. Yazarın rehberliğinde saray icralarına, tasavvuf törenlerine ve evlerdeki tarab celselerine buyur ediliyoruz. Müziği içimizde yaşamayı yeniden öğreniyoruz. Racy'nin arşivlerden çıkardığı belgeler, sunduğu anekdotlar, müzisyenlerle yaptığı söyleşiler sayesinde bizi XIX. ve XX. yüzyıl tarab müziğiyle buluşturan kitap, tarab müziği eğitiminden, kadınların tarab kültürü içindeki yerine; makamlardan, şarkı sözlerine; türlü icra bağlamlarından, haşiş ve alkolün tarab kültüründeki yerine kadar pek çok konuyu tarihsel gelişimi içinde inceliyor. Bunu yaparken de duygu bileşeninin tüm bu alanlardaki yerini, daha doğrusu merkeziyetini gözler önüne seriyor. Yazarın Türkçe basım için kaleme aldığı bir önsözün de bulunduğu kitap, hem müzik ya da Arap kültürüne ilgi duyanlar, hem de "Doğu'nun kültürel kökleri"ne doğru müzikal bir yolculuğa çıkmak isteyenler için özgün bir kaynak olma niteliği taşıyor.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-471-0
9 789755 394718

KÜTAP
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
SKB 873412 ULV