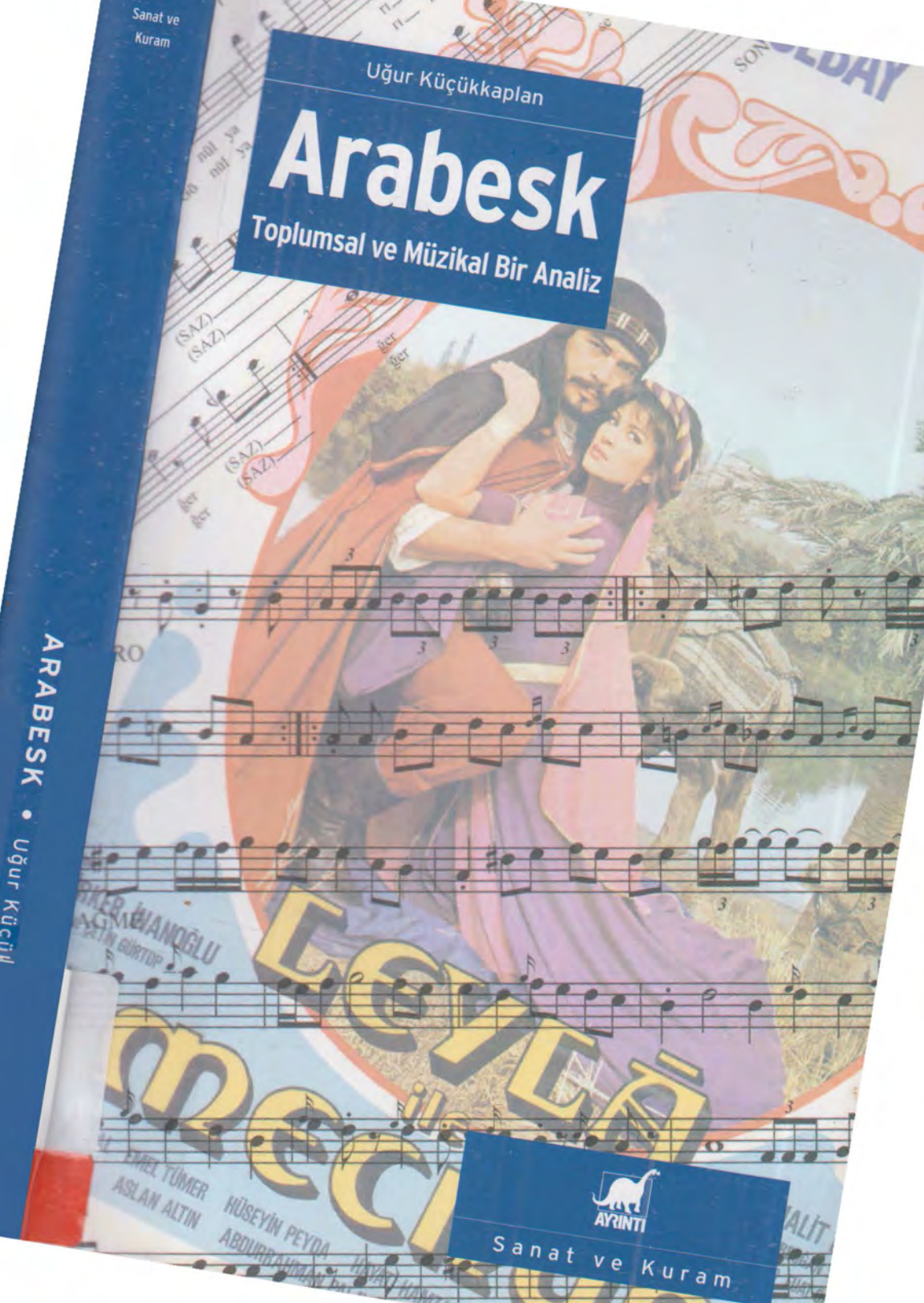

Sanat ve Kuram
Uğur Küçükkaplan
Arabesk
Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz
ARABESK • Uğur Küçük
AYRINTI
Sanat ve Kuram

UĞUR KÜÇÜKKAPLAN: Piyano eğitimine 5 yaşından itibaren aldığı özel derslerle başlayan Uğur Küçükkaplan, 12 yaşında girdiği Pera Güzel Sanatlar'da Fahri Pekiner'le piyano, Özcan Özbek'le solfej çalıştı. Burada eğitim görürken katıldığı London College of Music'in sınavlarında başarılı oldu ve çeşitli sertifikalar aldı. Daha sonra bir süre İlteriş Sun'la kompozisyon çalıştı. Ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki eğitimine başlayarak, Prof. Bahar Tokay'la piyano, Sarper Özsan'la solfej, armoni ve form bilgisi, Prof. Dr. Özkan Manav ve Prof. Dr. Hasan Uçarsu'yla çağdaş müzik, Prof. Gülper Refiğ'le müzik tarihi ve müzikoloji, Ahmet Altınel'le müzikal analiz, Melih Duygulu'yla klâsik Türk müziği, halk müziği ve etnomüzikoloji çalıştı. Konservatuvarın Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı ile Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dallarından çift anadal yaparak mezun olan Küçükkaplan, ardından yine aynı kurumda yüksek lisans eğitimine başladı. "1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi" başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. Öğrencilik yıllarından itibaren çeşitli gruplarla ve sanatçılarla müzik yaptı, konserler verdi. 2005 yılından itibaren 5 yıl boyunca Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü bünyesinde yürütülen çeşitli kültür sanat projelerinde piyanist ve müzik direktörü olarak yer aldı. Turkish Cultural Foundation'ın desteğiyle hazırlanmış olup sanal ortamda hizmete sunulan ve bugüne kadar yazılmış sözlüklerin içerisinde gerek hacim gerek içerik bakımından en geniş soluklusu olan *Türk Müziği Sözlüğü*'nü hazırlayan beş kişilik ekibin içerisinde yer aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda 3 yıl boyunca solfej dersleri verdi. Aynı zamanda 2010 yılında kurulan Jale Sezgin Sanat Merkezi'nde piyano, solfej ve armoni eğitmenliği yaptı. Hâlen çeşitli kurumlarda piyano, solfej, armoni, kontrpuan, müzik teorisi ve müzikal analiz dersleri vermekte olan Küçükkaplan, müzik çalışmalarına devam etmektedir.

Uğur Küçükkaplan

Arabesk

Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz

Uğur Küçükkaplan

Ayrıntı: 693
Sanat ve Kuram Dizisi: 35

Arabesk
Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz
Uğur Küçükkaplan

Düzelti
Göknur Marş

© 2013, Uğur Küçükkaplan

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2013*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-729-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Arabesk

Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz

Uğur Küçükkaplan

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

İçindekiler

— Önsöz 9
— Giriş 15

Birinci Bölüm
Erken Cumhuriyet Yıllarında Hâkim Politikanın
Kültür Sanat Alanındaki Yansımaları

1.1. Kültür Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı 23
1.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Klâsik Türk Müziğine
Yönelik Yaklaşımlar 34
1.3. Müzik Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı Biçimi 43
1.3.1. Resmî Derlemeler 43
1.3.2. Radyo Yayınları 51
1.3.3. Türk Halk Müziği ve Çokseslilik 58
1.3.4. Türk Beşleri 67
1.4. Müzik Politikalarının Yayılmasında
Basın Yayın Araçlarının İşlevi 73

İkinci Bölüm

Türkiye'de Arabesk Müziğin Doğuşuna Zemin Hazırlayan Müzikal ve Toplumsal Faktörler

2.1. Türkiye'nin Taş Plakla Tanışması ve Popüler Müzik Olgusunun Ortaya Çıkışı 89
2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Siyasal ve Toplumsal Ortamında Klâsik Türk Müziği 98
2.3. Mısır Sineması ve Arap Müziğinin Türkiye'nin Müzikal-Kültürel Ortamına Etkileri 106
2. 4. Gazino Kültürü 121
2.5. 1930-1960 Yılları Arasında Türkiye'nin Kültürel Ortamı 125
2.6. Arabesk Müziğin Ortaya Çıkış Sürecinde İlk İzler 130

Üçüncü Bölüm

1960'lardan 1980'li Yıllara Kadar Devlet ve Toplum Geriliminde Arabesk Müziğin Yeri

3.1. Hâkim Politikanın Arabesk Algısı ve Onu Denetleme Tutumu....149
3.2. Bir Toplumsal Tutunma Aracı Olarak Arabesk Müziğin İşlevi 161

Dördüncü Bölüm

Arabesk Müzikte Aktörel Süreklilik ve Müzikal Yapının Dönemsel Olarak İncelenmesi

4.1. Hazırlayıcı Dönem (1930-1960) 169
4.2. Arabesk Müziğin Gelişiminde Çingene Müzisyenlerin Rolü....177
4.3. Arabesk Müziğin Dönemleri 187
4.3.1. İlk Dönem (1960-1980) 187
4.3.2. Orta Dönem (1980-1990) 208
4.3.3. Son Dönem (1990'lardan Bugüne)....227

Beşinci Bölüm

Müzik Örnekleri (Notalar)

— Sonuç....291
— Ek Prof. Dr. Özkan Manav ile Söyleşi....295
— Kaynakça 304
— Dizin....311

Önsöz

Ortaya konuluş biçimi itibarıyla bireysel bir edim olarak görülse de müzik; türü her ne olursa olsun, içerisinde doğup, geliştiği kültürden ve ortak bir kültüre sahip olan insanların oluşturdukları anlam dünyasından bağımsız olarak ele alınamaz. Bu nedenle, müziği yalnızca seslerden oluşan soyut bir ifade biçimi olarak görmeyip, onu anlama ve tanımlama çabası içerisinde olan etnomüzikoloji için disiplinlerarası çalışma metodolojisi büyük önem taşımaktadır. Özetle, doğrudan müziğin temel öğelerini inceleyerek tatmin edici sonuçlar almanın mümkün olamayacağı çalışmalarda, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinden yararlanmak bir zarûret olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerek Türkiye'nin siyasal tarihinin ve modernleşme sürecinin gerek bunların yön verdiği kültürel gelişmelerin incelenmesi ba-

kımından önemli ipuçları veren arabesk olgusu, aynı zamanda müzikal bir üslûp olması sebebiyle etnomüzikoloji için zengin bir araştırma sahasıdır. Türkiye'deki müzik ortamı açısından yaklaşık son elli yıla adeta damgasını vuran ve pek çok alanda izlerine rastlanan arabeskin, nasıl bir sürecin sonucunda ortaya çıktığı, onu besleyen dinamiklerin neler olduğu ve toplumsal yapıyı ne derece etkilediği veya ondan ne ölçüde etkilendiği mutlaka cevaplanması gereken sorulardır.

Her ne kadar 1930'lu yıllardan îtibaren Mısır müziği ile kurulan yoğun ilişki nedeniyle, üslûp bakımından Arap müziğinin etkisinde gelişen bir müzik olduğu kanısı yaygın olsa da, arabeski besleyen kültürel öğelerin yalnızca Arap toplumlarına ait olduğu söylenemez. Türklerin İslâmiyeti kabul etmesiyle birlikte Arap kültürüyle daha yakın ilişkiler kurdukları ve ortak bir dinî inancı paylaşmanın neticesinde etkileşim içerisine girildiği bilinmektedir. Bunun sonucunda her iki toplumda da benzer hassasiyetlerin ve alışkanlıkların oluştuğunu, bu alışkanlıkların da zamanla sanatsal açıdan benzer üslûpların gelişmesine sebebiyet vermiş olabileceğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla; yüzlerce yıl devam eden bu etkileşimin, özellikle 1930-1960 yılları arasında Türkiye'de Mısır filmlerine yoğun ilgi gösterilmesinde önemli payı olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Filmler üzerinden Mısır müziği ile kurulan ilişkinin irdelenmesinde de yine bu yaklaşımın dikkate alınması gerekmektedir.

Başlangıçta Batı müziğinden çeşitli öğeler kullanarak geleneksel Arap müziğinde değişim yaratmayı hedefleyen Mısırlı bestecilerin müziklerini taklit etmek sûretiyle yapılan çalışmalar, ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan arabesk müzik için bir temel oluşturmuştur. Fakat bu, arabeskin tümüyle Mısır müziğinin bir yansıması olarak ortaya çıktığı anlamına gelmemektedir. Zîra 1960'lı yıllardan îtibaren ilk örnekleri görülmeye başlanan arabeskin; doğrudan bu müziğin taklit edilmesiyle geliştirildiğini söylemek, onun klâsik Türk müziğinden, halk müziğinden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzik olduğu gerçeğini göz ardı ederek yanlış, eksik bir biçimde tanımlanmasına neden olacaktır. Bu anlamda arabeskin Türkiye'nin müzik tarihinde nereye oturtulabileceğinin belirlenmesi için, onun müzikal anlamda nelerden beslendiğini, yaşanan politik, ekonomik ve top-

lumsal gelişmelerden ne derece etkilendiğini irdeleyen araştırmaların yapılmasına büyük ihtiyaç vardır.

Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz başlıklı bu kitapta; Tanzimat Dönemi'nde yaşanan siyasî ve kültürel değişimlerden hareketle Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikaları ele alınmakta, özellikle 1930-1960 yılları arasında yaşanan gelişmeler üzerinde durularak, arabesk müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan siyasî, toplumsal ve müzikal faktörler incelenmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde ideolojik bir yaklaşımla ele alınan ve bunun üzerinden tanımlanan halk müziği ile söz konusu politikaların dışında bırakılan klâsik Türk müziğinin, arabeskin ilk örneklerinin görüldüğü 1960'lara kadar geçirdikleri evreler kitabın önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Yanı sıra gelişen müzik endüstrisiyle birlikte müziğin daha kolay erişilebilir bir meta durumuna gelmesi, bunun sonucunda ortaya çıkan yeni müzik algısı ve dönemin koşulları gereği müzikal anlamda çeşitli arayışlar içerisine girilmesi gibi konular da çalışmanın kapsamında yer almaktadır.

1960'lı yıllardan îtibaren Türkiye'nin müzik tarihinde son derece önemli bir yere sahip olan ve bu süre zarfında üzerine pek çok şey söylenip tartışılan arabesk müzik, 1950 sonrası siyasî, toplumsal, kültürel ve müzikal ortamın incelenmesi bakımından önemli veriler sunmaktadır. Buna rağmen arabesk müzikle ilgili bugüne kadar yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu sosyoloji disiplini içerisinde yapılmış olup, konunun toplumsal boyutu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu anlamda, genellikle göç konusuyla ilişkilendirilen arabeskin, bir müzikal üslûp olarak çok daha önce oluşmaya başladığını ortaya koyabilecek müzikoloji alanında yapılmış akademik değeri olan bir çalışmanın varlığından bahsetmek zordur.

Türkiye'nin modernleşme sürecindeki gerilimleri net bir biçimde yansıtan arabesk, sadece bir müzik türü ya da sanatsal bir üslûp değildir. Bu nedenle onu besleyen anlam dünyasından ve zaman içerisinde kendine has bir müzikal üslûp olarak ortaya çıkmasını sağlayan yaşam biçiminden yola çıkarak incelenmesi, söz konusu olgunun anlaşılabilmesinin tek yoludur. Ne yazık ki bugüne kadar arabesk müzik üzerine yazılanların veya söylenenlerin çoğu, onu salt bir müzik türü olarak görüp, bağlamından

kopartarak ele alan ve bilimsel bir yaklaşım yerine kişisel beğenileri üzerinden yorumlayan kişiler tarafından ortaya koyulmuştur.

Bu kitapta, arabesk müziğin ortaya çıkmasından önce siyasî, sosyal ve kültürel açılardan nasıl bir süreç yaşandığı, bu süreçten müziğin ne şekilde etkilendiği ve karma bir müzik olarak ifade edebileceğimiz arabesk müziğin hangi bileşenlerden oluştuğu üzerinde durulmuştur. Özellikle 1950 öncesi süreci incelerken ağırlıklı olarak dönemin öne çıkan isimleri tarafından kaleme alınmış yazılı kaynaklardan yola çıkılmıştır. Doğrudan arabesk müziğin ele alındığı 1960'lı yıllar ve sonrasında ise, araştırmanın veri tabanı sesli ve yazılı müzik kaynaklarından hareketle oluşturulmuştur. Yanı sıra çalışmanın fikrî temellerinin sağlam bir zemine oturması bakımından önemli bilgiler veren ve araştırmanın bilimsel niteliğine katkıda bulunan kişilerle yapılan görüşmelere de yer verilmiştir.

Son olarak araştırmanın metodolojisi ve hazırlanış sürecine dair birkaç hususu aktarmak isterim. Çalışmanın ilk aşaması, ağırlıklı olarak 2. ve 3. bölümler için yoğun bir literatür taraması yaparak geçti. Konuya duyduğum ilginin yıllar öncesine dayanmasına ve kitabın hazırlanmasından çok daha önce araştırmalarıma başlamama rağmen, Türkiye'de arabeske ilişkin yayımlanan birkaç kitap dışında bilimsel araştırmalara rastlamak oldukça zordu. Bu nedenle eldeki kısıtlı kaynakları yeniden ve özenli bir biçimde inceledikten sonra, arabeske dair, gazetelerde ve dergilerde yayımlanan yazılardan ulaşabildiklerimi toplayıp, çalışmanın veri tabanını oluşturmaya çalıştım. Özellikle 2. bölüm üzerinde çalışırken, *Ülkü* dergisinde yayımlanan müziğe ilişkin yazıların tamamı başta olmak üzere, çeşitli yayın organlarında çıkan yazılardan ve dönemin önde gelen isimlerinin hatıralarından faydalandım. İlerleyen bölümlerde, daha ziyade Türkiye'nin değişen politik ve toplumsal yapısını inceleyen çalışmalar üzerinde yoğunlaşarak, arabesk müziğin ortaya çıkışını bu zeminde ele almaya gayret ettim. Son bölümde ise, tecrübelerimden ve aldığım müzik eğitiminden hareketle edindiğim fikirleri, izlenimleri, doğrudan arabesk müziğin kendisini inceleyerek eserler üzerinden açıklamaya çalıştım.

Belirtmem gerekir ki, son bölüm, çalışmanın en önemli ayağını oluşturmakla birlikte en zorlu kısmıydı da; arabeskin genel an-

lamda yazılı bir müzik olmaması ve incelediğim şarkıların notalarının bulunmaması –ulaşılabilen birkaç nota olduysa da bunlar şarkının tamamını içermeyen, kim tarafından yazıldığı belli olmayan ve birçok yanlış barındıran notalardı– beni, söz konusu müziklerin notalarını yeniden yazmak durumunda bıraktı. Oysa arabesk; yazılı olmamakla birlikte, her icrâda müzisyenlerin çalgıları üzerindeki teknik hâkimiyetleri, müzikalite anlayışları ve ruh halleri gibi pek çok unsura bağlı olarak, farklılık göstererek, yeniden inşa edilen bir müziktir. Notaya alınarak bir anlamda "sabitlenmesi" aslı itibarıyla bu müziğin doğasına aykırıdır. Dolayısıyla yazılan notaların; mutlak ve mükemmel olmadıklarının, yalnızca söz konusu müziğin teknik özelliklerine dair asgari müştereklerde birleşebilmek maksadıyla yazıldıklarının önemle altını çizmek gerekir.

Türkiye'nin siyasal ve kültürel tarihinin yaklaşık son elli yılında önemli bir yere sahip olan, buna rağmen müzik politikasına ilişkin tercihler başta olmak üzere, çeşitli gerekçelerle sürekli görmezden gelinen arabesk müziği, disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almaya çalışan bu kitabın, ileride yapılmasını temenni ettiğim çok daha kapsamlı çalışmalar için küçük bir başlangıç olmasını umut ediyorum.

Çalışmanın sınırlarının çizilmesinde ve metodolojik çerçevenin belirlenip, kitabın yazılmasında fikirleriyle bana yol göstererek desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Şükrü Aslan'a, lisans yıllarında etnomüzikoloji ile tanışıp yetişmemi sağlayan ve bana her zaman inanıp yanımda olan hocam Melih Duygulu'ya, müzik eğitimim boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim, fikirlerini ve yardımlarını hiçbir zaman benden esirgemeyen hocam Sarper Özsan'a, değerli çalışmalarından ilham aldığım ve kitabın yayımlanması için beni yüreklendiren kıymetli hocam Prof. Dr. Cem Behar'a, yıllarca müzik üzerine yaptığımız tartışmalarda kendilerinden çok şey öğrendiğim yakın dostlarıma, ne yaparsam yapayım hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim anneme, üzerimde büyük emeği olan babama, çalışmalarım sırasında bana verdikleri her türlü destekten ötürü aileme ve taşın altına elini koyma cesaretini gösteren Ayrıntı Yayınları'na teşekkür ederim.

Aralık 2012

Giriş

Arabesk müziğin ortaya çıkışında etkili olan faktörlerin oluşmaya başladığı dönemle söz konusu müziğin ürünlerinin verildiği son elli yıl, çalışmanın tarihsel açıdan genel çerçevesini oluşturmaktadır. Yaklaşık doksan yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu süreçte, müziğin yanı sıra üzerinde en fazla durulan konulardan biri de Türkiye'deki politik gelişmeler olmuştur. Buradan hareketle, toplumsal ve ekonomik değişimler modernleşme sürecinin bir parçası olarak ele alınıp incelenmiş, arabeskin bu çerçevede nereye oturduğu saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın ilk ayağını oluşturan ve Türkiye'deki mevcut yapının temellerinin atıldığı 1920'lerin başından yaklaşık 1950'ye kadarki süreç, çalış-

ma içerisinde erken Cumhuriyet yılları olarak ifade edilmiştir. 1960'lardan başlayan ve arabeskin ortaya çıkışıyla birlikte popüler kültür ve müzik anlayışının da giderek yaygınlaştığı süreç ise, erken Cumhuriyet yıllarında olgunlaşan koşulların somut ürünlere dönüştüğü dönem olarak ele alınmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki politikaların anlaşılabilmesinde ulus devlet, millet ve milliyetçilik kavramlarının kolaylaştırıcı işlev gördüğü söylenebilir. Hem politik hem de kültürel karşılığı olan devlet ve ulus kavramlarının buluşmasıyla ortaya çıkan ulus devlet modeli, belli bir coğrafî sınır içerisinde yaşayan nüfusun ortak bir dil ve ortak değerler etrafında toplanabilmeleri koşuluyla vatandaş olabilme niteliği kazandığı devlet yapısı olarak tanımlanabilir. Nitekim meşrûiyetini de sınırlarını çizdiği bu coğrafî bölgede yaşayan ulusun kendisinden alır. Erken Cumhuriyet yıllarında kültür kavramını bu yaklaşım üzerinden ele alan cumhuriyetçi kadroların, yeni bir ulus inşâ etme çabalarını ve milliyetçilik anlayışlarını da yine ulus devlet yapısı içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

Millliyetçiliğin 19. yüzyılda şekillenmiş olduğu kanısı yaygın olmakla birlikte, özellikle etnosantrizmin etkili olduğu milliyetçilik anlayışının çok daha önceye dayandığını söylemek mümkündür. Söz konusu kavramı modernist ve geleneksel olmak üzere iki farklı tür olarak ele alan Mardin, geleneksel milliyetçiliğin diğerine göre milliyetçi ruh ve kültürel bilinç konusuna çok daha fazla önem verdiğini söylemektedir. Modernist milliyetçiliği ise, Türk toplumunu çağdaş uygarlık seviyesine getirip, onu bu açıdan kuvvetlendirmeye çalışan, bir taraftan iktisâdî gelişime önem verip diğer yönden Türkleri bilimsel düşünceye kazandırarak buradan elde edilen fikirleri Türkiye'nin çıkarları için kullanma amacında olan bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır:[1]

> *"Modernci milliyetçiler, aynı zamanda Türkler arasında Türklüğün bilincini yaratma konusuna da önem veriyorlardı. Böylece, medeniyetlerini Orta Asya kaynağı, Güneş-Dil Teorisi, Türk kültürünün diğer birçok kültürleri etkilediği tezleri de iktisâdî enfrastrüktür ve bilimsel düşünceyle paralel gelişiyordu."*[2]

1. Şerif Mardin, *Siyasal ve Sosyal Bilimler*, s. 10-11.
2. A.g.e, s. 10.

Yukarıda bahsi geçen Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki milliyetçiliğin daha ziyâde modernist milliyetçilik anlayışına denk düştüğü görülmektedir. Nitekim Mardin de geleneksel milliyetçiliğin çoğu zaman içinde eridiği modernist akımın Türkiye'deki önderliğini Atatürk'ün yaptığını söylemektedir. Ekonomik gelişime önem verilmekle birlikte din ve töre gibi konular üzerinde durulduğunda geleneksel milliyetçilik anlayışının da devreye girdiği, bu anlamda iki türün ortak bir noktada buluştuğu görülür. Erken Cumhuriyet yıllarındaki milliyetçilik anlayışının gelenekselci kanadının, büyük oranda Ziya Gökalp'in fikirlerinden beslendiği söylenebilir.

Çalışmanın önemli unsurlarından bir diğeri de modernleşme kuramıdır. Kapitalizme kendi başına geçemeyen toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere II. Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilmiş bir toplumsal değişme kuramı olan modernleşme, Batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecini ifade etmektedir. Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum olmak üzere üç aşamadan oluşan değişim sürecininin temelinde, endüstriyel gelişmeyle birlikte ekonomik kalkınmanın sağlanması vardır.[3] Bu kurama göre, Türkiye'nin 1950 öncesi geleneksel toplum anlayışı içerisinde değerlendirilirken, arabesk müziğin de ortaya çıktığı 1960'lar ve sonrası geçiş toplumunun görüldüğü yıllar olarak kabul edilir.

Modernleşme sürecinin bir parçası olan ve kültür üzerinden biçimlendirilen bir diğer kavram da "popüler"dir. İki farklı tanımı yapılan kavramın daha yaygın olan ticarî tanımı, çoğunlukla beğenilen ve tüketilen anlamına gelmektedir. Antropolojik tanıma yakın olan ve halka ait olan her şeyi kapsayan diğer tanım ise daha ziyâde betimleyici bir izah olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürü yüksek/alçak kültür ya da sanat/popüler kültür şeklinde değerlendirenler popüler kavramının ticarî tanımını kullanmaktadırlar.[4] Türkiye'de popüler kültür anlayışının hâkim konuma geldiği yıllarda, müzik endüstrisinin de en parlak dönemlerini yaşadığı söylenebilir. Bu yapının içerisinden gelişmiş olan arabesk müziğe yöneltilen eleştirilerin temelinde de yine alçak/yüksek kültür fikrinin olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim çalışma içerisinde arabeske yapılan olumsuz eleştiriler, bu yaklaşım üzerinden

3. Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, s. 31-32.
4. A.g.e., s. 81.

incelenmiş, söz konusu müziğin bir üslûp olarak ele alındığı son bölümlerde ise daha ziyâde betimleyici tanım esas alınmıştır.

Mardin'in ifadesiyle toplumsal bilimlerin en kaypak ve anlaşılması zor kavramlarından biri olan kültürün çeşitli tanımları yapılmakla birlikte, yaygın olan iki tanımın olduğunu görüyoruz. Bu tanımlardan biri, teknik anlamını bir kenara bırakarak, kültürü edebiyat ve sanatla ilişkilendirerek açıklar. Diğeri ise sosyal antropologların 19. yüzyıldan beri geliştirdiği bir kavram olup, insan topluluklarının kimlik ve özelliklerini anlatmak için kullandıkları bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle kültür, hem toplumun sembol hâline getirilmiş modellerinin hem de onlara set çeken maddî imkânların tümüdür.[5] Erken Cumhuriyet yıllarında müzik başta olmak üzere kültür sanat alanında yapılmaya çalışılan reformlar değerlendirilirken, kültür kavramı yukarıda belirtilen anlamların biraz daha dışında kullanılmıştır. Söz konusu kavram, ulus devlet anlayışı içerisinde ve milliyetçi bir bakış açısı üzerinden homojen bir topluluk olarak inşâ edilmek istenen ulusun, kimlik ve özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir terim olarak ele alınmıştır. Bu türden kullanımın seçilmesindeki en büyük faktör, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki uygulamaları dönemin ruhu, bakış açısı ve genel koşulları bağlamında inceleyerek olabildiğince objektif sonuçlar elde etmeyi amaçlamış olmaktır. Doğrudan arabesk müziğin, kültürün ele alındığı 1960'lar ve sonrasında ise kültür kavramı büyük oranda teknik tanımına uygun olarak, sosyal bilimlerdeki yaygın kullanımı üzerinden yorumlanmıştır.

Son olarak belirtilmesi gereken bir başka husus da, klasik Türk müziği geleneğinin 1930'lu yıllardan başlayarak giderek piyasa ortamı içerisinde farklı bir yapıya bürünmesinin uzantısında, 1950'li yıllardan itibaren bu gelenekten gelen kişilerin yaptığı çalışmalar için Türk sanat müziği ifadesinin kullanılmasıdır. Asıl itibarıyla, geleneksel yapıyı oluşturan öğeleri bünyesinde barındırdığı ve bir derinlik taşıdığı düşünülen eserler ile günün değişen şartlarına bağlı olarak şekil almış, eğlendirici, kolay tüketilebilir ve sektörün yarattığı bir meta olarak görülen müzikleri birbirlerinden ayırmak amacıyla türetilmiş olan bu ifade, zaman içerisinde geniş bir çevre tarafından kabul görmüş ve

5. Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, s. 50-51.

günümüzde tümüyle yaygınlık kazanmıştır. Bu nedenle çalışma içerisinde de, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik politikalarından bahsederken söz konusu müzik klasik Türk müziği başlığı altında ele alınmış, arabesk müziği de içine alan 1950'li yıllardan günümüze kadar olan dönem incelenirken ise Türk Sanat müziği ifadesine yer verilmiştir.

Birinci Bölüm

Erken Cumhuriyet Yıllarında Hâkim Politikanın Kültür Sanat Alanındaki Yansımaları

1.1. Kültür Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı

Yeni bir ulus inşâ etmek amacıyla yola çıkan ve bu süreçte çeşitli reformlar yapmayı hedefleyen cumhuriyetçi kadroların en önem verdiği alan, şüphesiz ideolojilerini meşrû kılmaya çalıştıkları kültür sahası olmuştur. Ulus devlet yapılanması içerisinde tipik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan bu anlayış, gerek siyasî gerek ekonomik atılımların ancak kültür alanındaki değişimle, dönüşümle eklemlendiği takdirde başarılı olabileceği görüşünü taşımaktadır. Bu süreçte Cumhuriyet'in temelini oluşturan siyasî ideolojinin oturtulması gereken bir zemin olarak ele alınan kül-

tür, aynı zamanda çağdaş uygarlık seviyesi olarak kabul edilen noktaya ulaşmak için gerekli tüm öğeleri içinde barındıran bir kaynak olarak görülmüştür. Eğitim, sanat ve ekonomi başta olmak üzere pek çok alanın modern bir anlayış içerisinde yeniden yapılandırılması gerektiği öne sürülürken, ulaşılmak istenen noktaya ulusal bir bilinç üzerinden gidilmeye çalışılmıştır. Bu uğurda Batı örnek alınırken, diğer taraftan ulusal kökenlere bağlı kalmak gerektiğinin sürekli olarak altı çizilmiş, uluslararası alanda ancak bu sayede saygın bir yer elde edilebileceği savunulmuştur. Zamanla daha da keskinleşen ve tümüyle hâkim bir ideolojiye dönüşen söz konusu yaklaşım, kültür ve sanat alanları başta olmak üzere pek çok sahada iradî müdahalelerin yapılmasıyla somut bir kimlik hâline gelmiştir.

Bilindiği gibi kültürü meydana getiren her bir öğe toplumsal yapının oluşmasında son derece önem taşımaktadır. Topluma kendine ait bir anlam dünyası kazandıran ve ona kimliğini veren kültür, aynı zamanda geleneğe açılan bir kapı niteliğindedir. İşte bu nedenle cumhuriyetçi kadroların yoğun olarak özellikle Cumhuriyet'in ilk 20 yılı içerisinde kültüre bu denli önem vermelerinin ve onu şekillendirmeye çalışmalarının temelinde, ideolojilerinden ötürü duydukları gelenekle ilgili hassasiyetlerinin yattığı ileri sürülebilir. İster iktisat ister siyaset ister kültür alanında olsun Cumhuriyet Dönemi reformları 18. yüzyıl Osmanlı toplum ve devlet yapısında başlayan ve 19. yüzyılda hızlanan ama doğrusal bir hat izlemeyen dönüşümlerin üzerine oturmuştur.[1] Buna karşın Osmanlı'dan miras kalan geleneğin bir kısmını reddedip onunla arasına kalın duvarlar örerek bağlarını zayıflatmaya çalışan cumhuriyetçi kadrolar için gelenek, yeniden inşâ edilmeye muhtaç olarak görülmüştür. Oysa geleneği şekillendirmeye çalışan bu yaklaşım çok daha öncesinde, yani 19. yüzyılda Osmanlı'da karşımıza çıkmaktadır. Daha açık bir ifade ile söylemek gerekirse, Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır ama geleneği değiştirme geleneği Tanzimatçılarla başlamıştır denilebilir.[2]

Gerek Cumhuriyet'in reformcu kadroları içerisinde yer alan kişilerin önemli bir bölümünün Osmanlı'nın kültürel ortamı içeri-

1. Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk Ve Müzik – Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, s. 19.
2. İlber Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, s. 14.

sinde yetişmiş olmaları bakımından gerek Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarının fikrî temellerinin Tanzimat Dönemi'ne kadar götürülebilmesi açısından söz konusu dönemler arasında güçlü bir bağ olduğu açıktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile Cumhuriyet Dönemi arasındaki müziğe ilişkin temel fark, Batılılaşma çabalarının ikinci dönemde çok daha yoğun, daha devlet kontrolünde ve daha sistematik bir şekilde yapılmaya çalışılmasıdır.[3] Dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında yapılan reformlarla karşılaştırıldığında, Osmanlı'nın son dönemlerindeki Batılılaşma hareketlerinin uzantısı olarak bir sonraki döneme devlet tarafından oluşturulmuş sistemli bir yapının miras kaldığını söylemek güçtür.

18. yüzyılda başlayan fakat 19. yüzyılın ilk çeyreğinde ivme kazanan ve Osmanlı'nın son dönemlerine kadar çeşitli biçimlerde devam eden Batılılaşma hareketlerinin, Cumhuriyet aydınlarının pek çoğu için taklitten öteye gidemediği görülmektedir. Bu anlamda yapılmaya çalışılan yeniliklerin yüzeysel kaldığı, Batının bilim ve teknikteki üstünlüklerinin toplumsal açıdan bir sorgulama sürecine sebep olsa da tam anlamıyla yolunu çizememiş olarak görülen 19. yüzyıl Osmanlıları üzerinde sarsıcı bir etki yaratamadığı ileri sürülür.[4] Dahası, bu durumun zamanla Türk kimliğinin zayıflamasına sebebiyet verdiği, Osmanlı kimliğinin öne çıkarılması nedeniyle Türk'e ait olan "yüksek değerlerin" ortaya çıkmasına engel olduğu düşünülür.[5] İşte bu nedenle Batı'nın geldiği noktayı çağdaş uygarlık düzeyi bakımından örnek alan reformcuların onu taklit etme konusunda ciddi bir endişe taşıdığından bahsedilebilir. Söz konusu endişe onların modernizme olduğu kadar kendi halklarına karşı da zaman zaman şüpheci ve mesafeli yaklaşmalarına sebebiyet vermiş, anlamaya çalıştıkları halk ile birbirlerine yabancılaştıkları bir ortamın doğmasına neden olmuştur. Adana Halkevi dergisi *Görüşler*'de yer alan ve Yıl-

3. Özgür Balkılıç, A.g.e., s. 62.
4. Ahmed Adnan Saygun, *Atatürk ve Mûsikî – O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, s. 13.
5. Saygun, özellikle İstanbul'da saltanat çevresinde toplanmış "sözüm ona aydınlar"ın Türk kimliğini utanılacak bir durum olarak gördüklerini, bu kanıyı şehirlerle az çok ilişki içerisinde olmuş köylülerde bile uyandırdıklarını ve sakat bir durum olarak ifade ettiği bu anlayışı Atatürk'ün değiştirdiğini savunur. Ayrıca İstanbul aydınlarının Türklük yerine Osmanlılık ruhunu benimsediğini, Anadolu Türklerini ve onların konuştukları Türkçe'yi kaba bulduklarına dair pek çok eserde sayısız örnek olduğunu söyler. Ayrıntılı bilgi için Bkz. A. A. Saygun, A.g.e., s. 33-34.

maz Doğudandoğan tarafından kaleme alınan "Köy Notları" başlıklı yazıdaki şu satırlar dikkat çekicidir:

"... Burnumuzda tezek kokusu, kulağımızdan köyün çeşitli sesleri, gözümüzden yanık çehreler bir an bile uzaklaşmadığı halde köyü ve köylüyü kolay anlayamıyoruz. Köyü tanımak ve onu bize, bizi ona ısındırmak için tezek kokusundan iğrenmeden, köy sesinden zevk alarak ve onun hayatını yaşayıp, ondaki yaraların acısını kendi bedenimizde duyarak yola çıkmamız gerektir. Bunu hepimiz bildiğimiz ve bu sözler "malumu ima" olmasına rağmen hakiki köy yolunda maalesef çok yaya kalıyoruz. Acaba niçin?"[6]

Halkçı ideolojinin bir yansıması olarak 1930'lu ve 1940'lı yıllarda yoğun olarak karşımıza çıkan ve folklora büyük önem atfeden yaklaşım neticesinde, kentin kozmopolit kültür yapısına karşı değişime uğramamış olarak görülen kırsal alanda yapılan derleme çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Burada halka şüpheyle yaklaşmanın sonucunda mevcut folklor malzemesini ilmî ölçütlere göre değerlendirmek yerine, zaman zaman adeta onu yeniden keşfedercesine şekil verme yoluna gidildiği söylenebilir. Söz konusu müdahalelerin özellikle dil konusunda yoğunluk kazandığı görülür; derlemelerden elde edilen halk ezgilerine ait sözlerin bir kısmı "temiz Türkçe" olarak ifade edilen dile uymadığı gerekçesiyle değiştirilir veya tümüyle dışarıda bırakılır:[7]

"Velhâsıl bugün şuurla, elbirliği ile girişilen dili temizleme işinde sanatkârın rolü büyük, faydası sonsuzdur. Yarının katıksız, nizamlı, güzel Türkçesini yaratacak ve yaşatacak sanatkârdır."[8]

Bazı derlemelerde ise sözcüklerin herhangi bir değiştirme yapılmaksızın mevcut halleri ile alındıkları, daha sonra bunların düzeltilmeye çalışıldığı veya doğru olarak kabul edilen şekillerinin parantez içinde verildiği görülür.[9]

6. Yılmaz Doğudandoğan, "Köy Notları", *Görüşler*, C. 6, S. 64-65, s. 12.
7. Türkçe'ye uygun olmadığı düşünülen kelimelerin derlemelerde ayıklandığını veya 'uygun olanları' ile değiştirildiğini söyleyen Balkılıç, azınlıkların dillerinin ve yerel lehçelerin görmezden gelindiğini söylemektedir. Nitekim bu dönemde Dersim, Harput, Diyarbakır gibi Kürt nüfusun yoğun olarak yaşadığı bölgelerde yapılan derlemelerde Kürtçe sözlü türkülere yer verilmediği görülür. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Özgür Balkılıç, A.g.e., s. 46; 177.
8. Tahsin Saygunışık, "Ayın Konuşması: Dil ve Sanatkâr", *İnanç*, C. 5, S. 59, s. 5.
9. Ahmed Adnan Saygun, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat*, s. 23-25; 31-32; 62-65.

Halk müziğini sadece muhafaza edip kayıt altına almak amacıyla yapılmayan bu derleme çalışmaları asıl olarak, elde edilen verilerin mevcut halleriyle "yetersiz" oldukları ve ancak revize edildikten sonra "çağdaş uygarlık seviyesi" olarak görülen noktaya erişebilecekleri görüşünü taşımaktadır. Bu durum, ulus bilincini oluşturmaya çalışan ve Türk kimliğini esas alarak Türk'ün "öz değerlerini" bulup ortaya çıkarmaya çalışan hâkim ideolojinin, söz konusu değerleri içinde barındıran halka ve onun kültürüne çelişkili bir bakış açısıyla yaklaştığı şeklinde yorumlanabilir. Her fırsatta yüksek bir sanat zevkini barındırdığı öne sürülen halkın bünyesinden yetişmiş olan müziğe bu şekilde yaklaşılması bir güvensizliğe işaret ettiği gibi, devletin halkı ne kadar tanıdığı veya anladığı sorusunu da beraberinde getirmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yeni bir ulus bilinci oluşturmaya çalışan reformcuların milliyetçiliği etkili bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Bu sayede halka ortak değerler etrafında toplanmaları gerektiği söylenirken, bir taraftan da hâkim ideolojinin iradesi doğrultusunda yapılan reformların yine aynı kanal üzerinden halka aktarılması amaçlanmıştır. Özellikle kültür sanat alanlarında yoğun olarak görülen bu yaklaşıma dönemin basın yayın organlarında yer alan yazılarda da sıkça rastlanabilmektedir. Ressam Ali Sami'nin *Ülkü* dergisinde yayımlanan "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâledebiliriz" başlıklı yazısı, hem devletin bir sanat adamının gözünden nasıl göründüğünü hem de aynı sanatçının halka bakış açısını yansıtması yönünden dikkat çekicidir. Devletin kültür sanat alanlarında çizdiği yolda ilerlemenin önemine değinerek bunun kaçınılmaz bir görev olduğunu belirten yazar, bu görev yerine getirilmediği takdirde neler olabileceği konusunda da fikirlerini sunmaktadır. Fakat yazı içerisinde asıl önemli olan unsur, ortaya konan fikirlerin yanı sıra kullanılan üslûptur. Yazının geneline hâkim olan söz konusu üslûba dair şu satırlar örnek verilebilir:

> *"... Yüreklerimize inşirah veren, sönmez ümitlerle çalışmak heveslerimizi arttıran bu güzel sözlerden yapılacak daha pek mühim işlerimiz olduğunu anlıyoruz. Bu işleri ehemmiyetine göre sıraya koyan şeflerimiz vakit vakit her şubeyi böyle emirler ve teşviklerle harekete getiriyorlar. İnkılâp gemisi, hamulesini almış, müavzenesini bulmuş, yoluna düzülmüştür. Kumandanlarımız tecrübeli ve bizi götürecekleri yolun en iyi yol olduğuna olan*

inanımız kuvvetlidir. Bu yolculukta da ulaşmağa savaşacağımız mühim merhaleler vardır. Her şuurlu vatandaşın bu savaşta kudreti kadar bir vazifesi, bir de mesuliyeti olduğunu hatırdan çıkarmamak lazımdır. Üzerine düşen vazifeyi yapamayan vatandaş inkılâp teknesinin lüzumsuz bir safrasıdır."[10]

Görüldüğü gibi yazıda belirlenen hedef ve bu hedefe ulaşmak için gidilen yol bir savaş, hedefi belirleyenler de birer kumandan olarak gösterilmiştir. Sanat alanında yapılan yenilikleri ve amaçlanan gelişmeleri ifade etmek için kullanılan bu üslûp ilginç olduğu kadar, döneme dair verdiği ipuçları bakımından da önemlidir. Daha kısa bir süre öncesine kadar büyük bir mücadele verip önemli savaşlar atlatarak kurulmuş bir ülkenin, aradan geçen yaklaşık 10 yıllık süre içerisinde savaş psikolojisini üzerinde taşıdığının bir göstergesi olarak da değerlendirilebilecek bu yaklaşım, müzik politikalarının nasıl bir ortam içerisinde belirlendiği ve uygulanmaya çalışıldığı yönünde bazı fikirler verebilir. Ayrıca yazıda her vatandaşa belirli bir görev düştüğünün altı çizilmekte, bu görevi yerine getiremeyenler "lüzumsuz" görülmektedirler. Bu ifadeden yola çıkıldığında halkı oluşturan bireylerin kişisel düşüncelerine ve eğilimlerine yeterince önem verilmeyen bir düşünce ikliminin var olduğu ve buradan hareketle görev olarak gösterilenleri yapmama, yapmak istememe haklarının olmadığı yönünde bir sonuca varılabilir; başka bir deyişle halktan söylenenleri harfiyen yerine getirmelerinin ve bunu yaparken fikirlerini ya da beğenilerini kendilerine saklamalarının beklendiği yönünde bir izlenim oluşmaktadır. Yurttaşın devlete tâbi olduğunu, bu anlamda çeşitli ödev ve sorumluluklarının bulunduğunu ileri süren siyasal yaklaşımı, Cumhuriyet ideolojisinin millet ile yurttaş ilişkisindeki tabiiyet kavramı içerisinde ele alıp buna göre değerlendirmek konunun daha rahat anlaşılabilmesini sağlayabilir.

Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarını incelerken ideoloji ve sanat arasında kurulmaya çalışılan ilişki çok net bir biçimde görülmektedir. Dönemin siyasal yapısı, yakın geçmişte yaşananlar ve tüm bunların şekillendirdiği kültür ortamı bağlamında ele alınması ve yorumlanması gereken bu ilişki, konuyla ilgili uygulamalara yön veren en önemli faktörlerden biri olmuştur. Bir diğer önemli soru da bu tarz yaklaşımlarla ele alınan sanatın

10. Ali Sami, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâledebiliriz", *Ülkü*, S. 17, s. 359.

özünden veya bağlamından bir şeyler kaybedip kaybetmeyeceğidir. Celâleddin Emrem'in "İdeoloji ve Sanat" başlıklı yazısında yer alan şu satırlar konunun daha rahat anlaşılabilmesini sağlayabilir:

> *"Bu başlık altında eserlerini hayatıyla yaşayan sanatkârlardan bahsetmek istiyoruz. Bu eser kelimesiyle, vatan ölçüsünde büyük ve kutsal bir ideolojinin ifadesi olan eseri, sanatkâr vasfıyla da böyle bir ideolojiye sanatı ve eseri vasıta olarak kullanan vatansever kahramanı kastediyoruz. Bunlara verilen tek vasıf büyüklüktür. Onlara büyük adam deriz. Millî vicdanın her zaman, herkese kolay kolay vermemesinden de anlıyoruz ki bu hüküm öyle ucuz bir şey değildir. Bu bahtiyarlar az sanatkâr olsalar da mâşerî vicdanda mutlaka büyük bir saygı ve sevgi ile karşılanırlar. Onları diğer sanatkâr meslektaşlarından ayıran ilk vasıf, cemiyetin, vatandaş kitlesinin büyük dâvasını benimsemiş olmalarıdır... Her mefkûreci sanatkâr veya sanatkâr mefkûreci, bu kendini cemiyette görmenin ifade ettiği psikolojik konaktan hareket eder. Bu ulvî feragat bunun fikrî gelişiminde, muhitinden ayrı ve muhitinin üstünde bir yönet çizer. Bu ayrılık bazen anlaşılmamak, bazılarında beğenilmemek şeklinde olsa bile milletin ve vicdanın huzurunda hiç de münferit kalmaz. Çünkü samimidir, iman doludur, feragatkârdır."*[11]

Görüldüğü gibi sanat, ideolojinin topluma benimsetilmesi için bir araç, sanatçı da bu "ulvî vazifeyi" yerine getirmeye çalışan "kutsal görevli" olarak gösterilmektedir. Kullanılan üslûba baktığımızda ise ideoloji kavramı için "kutsal" sıfatının kullanıldığını, vatanperver olarak gösterilen sanatçının ise "samimi ve iman dolu" olarak tanımlandığını görüyoruz. Siyasal bir yaklaşımın sanatı ve sanatçıyı tanımlarken dinsel ya da inanca dayalı bir referans noktası oluşturma gayreti olarak da yorumlanabilecek bu anlayış, toplumun temel değerleri göz önünde bulundurularak geliştirilmiş ve halka sunulmuştur. Böylelikle sanatçı ve onun muhatabı olan halkın ortak bir amaç etrafında toplanması gerektiği, bunun da kutsal bir sorumluluk olduğu her fırsatta dile getirilmiştir.

İdeolojik açıdan kültürel sınırların çizildiği bu ortamda halktan söylenenleri yerine getirmeleri ve üzerlerine düşen sorumluluğun bilincinde olmaları konusunda bir beklenti inşâ edildiği açıktır. Yanı sıra bireylerin politik görüşlerini dile getirmesi ya da

11. Celâleddin Emrem, "İdeoloji ve Sanat", *Ülkü*, S. 17, s. 5.

bir şekilde politika ile ilgilenmesine gerek olmadığı düşünülmektedir. Cevad Dursunoğlu'nun "Sanat ve Bilim Başarılarımız" başlıklı yazısında yer alan şu sözler, halkın politika ile ilgilenmesinin nasıl karşılandığına dair önemli bir izlenim vermektedir:

> *"Son bir yıl içinde koyu bir politika havası etrafımızı sardığından bilim, sanat ve kültür olayları günlük basında ikinci plana düşmüştür. Bugün hepimizi politika birinci derecede meşgul etmektedir. İşi politika olanlara bir diyeceğimiz yok. Fakat geriye kalan genç, ihtiyar bütün aydınlarımız da işlerinden güçlerinden arttırdıkları saatlerini politika konularını okumaya hasretmiş görünüyorlar... Bununla beraber bu havanın başka olayları göremeyecek kadar etrafımızı sarması ve bizi meşgul etmesi doğru değildir. Çünkü politika bir memleketin sosyal oluşunda bir gaye değil ancak bir vasıtadır."*[12]

Yazının ilerleyen bölümlerinde ise Tanzimat Dönemi ile Cumhuriyet Dönemi'nin mukayese edildiğini görüyoruz. Tanzimat Dönemi'ndeki anlayışı ve bu dönemdeki uygulamaların sonuçlarını eleştiren Dursunoğlu, bilim alanındaki başarıları geçmiş başarısızlıklardan yola çıkarak anlatmayı tercih etmektedir:

> *"Türkiye Tanzimat fermanıyla Batı kültürünün üstünlüğünü kabul etmiş ve yüz yıla yakın bir zaman bu kültürün içine girmeğe çalışmış ve fakat hiçbir vakit taklitçilikten, nâkillikten ileri geçememişti. Çok değil, daha on, on beş yıl öncesine kadar Batı sanat âlemine eserlerini sunabilen birkaç sanatçımız ancak egzotik bir ilgi uyandırmaktan ileri gidemiyordu. Bilim kongrelerine katılan bilginlerimiz ise çok defa dikkatli birer dinleyici hâlinden ileri geçemiyorlardı. Doğu bilimlerine ait konularda başarılar gösteren bir iki bilginin tebliğleri de nihayet orientalistlerin dar çevrelerinin dikkatini çekebiliyorlardı. Bu konularda araştırmaların imkânları her yerden ziyade memleketimizde bulunduğu için bu sonuçlar tabii görünüyordu... Bu defa yedi matematikçimizin Paris'te toplanan mekanik aplike kongresinde gösterdikleri başarılar bambaşka bir önemdedir. Burada ne memleketimize ait bir özellik ve ne de konusunun araştırma imkânı yalnız bize bağlı bir şey bahis mevzuudur."*

Yazarın içinde birçok tezat barındıran yazısı bazı soruları da beraberinde getirmektedir. Tanzimat Dönemi'ni, Batı kültürünün üstünlüğünü kabul etmek ve yüz yıla yakın bir zaman bu kültü-

12. Cevad Dursunoğlu, "Sanat ve Bilim Başarılarımız", *Ülkü*, C. 1, S. 2, s. 1.

rün içerisine girmeye çalışmak olarak nitelendiren Dursunoğlu bununla, Batı kültürünün bilim ve sanat alanlarındaki ilerlemişliğini kabul edip, Batı tekniğini esas alarak bilim ve sanat yapmak arasındaki farka dair hiçbir şey söylememektedir. Oysa bunlar yazarın belirttiği gibi birbirlerinden çok da farklı şeyler değildir. Çünkü bir kültürün sanat alanındaki gelişmişliğini kabul edip tekniğini esas almak zaten o kültürü kısmen de olsa bir şekilde üstün görmek, örnek almak demektir. Elbette bu durum zamanla örnek alınan kültür içerisinde kendine bir yer edinme amacını da beraberinde getirecektir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi'ndeki anlayış ile Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikaları arasında yaklaşım itibarıyla büyük bir fark bulunmadığı söylenebilir.

Bu süreçte Türk kimliğinin esas alındığı ve buradan hareketle Türk dili ile yazılmış bir kültür anlayışının öne çıkarıldığı görülür. Dahası bu kültür, Batı uygarlığı, başka bir deyişle çağdaş, modern hayat ile de uyumlu olacak; yani modern ve ulusal kültür Batı kültürü ile bir çeşit sentez sonucu yaratılacaktı.[13] Bunun gerçekleşmesi için de öncelikle Osmanlı kültüründen tümüyle uzaklaşmak, ona ait ne varsa halkın zihninden silmek gerektiği ileri sürülmüştür. Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği direktifle ilk çalışmalarına 1930 yılında başlanan ve ilerleyen yıllarda aşamalı olarak yazımına devam edilip geliştirilen Türk Tarih Tezi, yaratılmak istenen millî kültürün bilimsel bir temele dayandırılması yönünde atılan ilk adım olarak değerlendirilebilir. Fikrî temellerini Cumhuriyet ideolojisinin mimarı olarak görülen Ziya Gökalp[14]'ten alan Türk Tarih Tezi, Cumhuriyet'in kuruluşuna dek süregelen İslâm merkezli tarih anlayışını reddedip, buna karşılık ulusçu bir tarih anlayışını benimsemiş ve Türk kimliğini temel alarak yeni bir tarih yazmayı hedeflemiştir.[15]

13. Özgür Balkılıç, A.g.e., s. 20.

14. Yazar ve toplumbilimci. 1876 yılında Diyarbakır'da doğdu. Bir süre tasavvufla ve doğa bilimleri ile ilgilendi. II. Abdülhamit'in yönetimine karşı gizli örgütlerle ilişki kurduğu için tutuklandı ve 13 ay hapis yattıktan (1899-1900) sonra Diyarbakır'a sürüldü. İkinci Meşrutiyet ilân edilince (1908) İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Diyarbakır şubesini kurdu. Diyarıbekir ve Peyman (1909) gazetelerinde, Genç Kalemler dergisinde (1911) ve çeşitli mecmularda yazılar, şiirler yazdı. İstanbul Üniversitesi'nde toplumbilim profesörü oldu (1913-1919). Yazıları, konuşmaları ve dersleriyle çevresini etkiledi; Türkçülük adını verdiği ulusçuluk akımını yaymaya çalıştı. 1924 yılında İstanbul'da öldü.

15. Türk toplumunun kendi kültürel değerleri ile Batı'dan alınan bazı değerlerin kaynaştırılarak buradan bir senteze gidilmesi gerektiğini savunan Gökalp, bu

Dönemin genel anlamda kültür sanat politikalarını anlayabilmek için en az Türk Tarih Tezi kadar önemli olan bir başka çalışma da yine 1930'lu yıllarda ortaya konan Güneş-Dil Teorisi'dir. Tek tip bir dil yaratma düşüncesinden hareketle dil, Türk kimliğini besleyen en önemli öğe olarak kabul edilir. Aynı zamanda halkın büyük bir bölümüne Osmanlıca'nın yabancı olduğu, dahası halkın bu dilden farklı olan ve "öz Türkçe" olarak nitelendirilen bir dil konuştuğu savunularak söz konusu teze bir dayanak noktası gösterilir. Bunun neticesinde Arapça ve Farsça kelimelerden "dili temizleme" yoluna gidildiği görülür. Benzer bir uygulamaya müzikte de rastlanır. Dahası, ulusal ve homojen bir dil yaratmak uğruna, yerel lehçeler ve şiveler de derleme edimlerinde veya radyo yorumlamalarında "gerçek ulusal Türkçe" ile düzeltilmeye çalışılır.[16] Atatürk tarafından desteklenen Güneş-Dil Teorisi'nin dilbilimciler tarafından beklenen ilgiyi görmediği, özellikle Atatürk'ün ölümünden sonra giderek önemini yitirdiği söylenebilir.

Ulusal kimliği ve onun beslendiği kültürü tarihsel açıdan Orta Asya'ya ve Anadolu'ya dayandırmak amacıyla ortaya konan bu tezler, müzik politikalarının eksenini belirlerken de etkili olmuştur. Orta Asya'dan çıktıktan sonra gittikleri yerlere "yüksek müzik zevklerini" de götürdükleri iddia edilen Türklerin uygarlığın gelişimine sanatsal anlamda katkıda bulunduğu ileri sürülür. Bu bağlamda halk müziğinin modernleştirilmesi, Türk müziğinin kendi kökenlerine dönmesi demek olacaktır.[17] Fakat halk müziğinden yola çıkarak yaratılmak istenen "ulusal ve çağdaş müziği" anlayabilecek bir ulusa ihtiyaç vardır. O nedenle müzik konusunda atılacak adımlardan önce bir an evvel söz konusu müziğin hitap edeceği "modern birey"i yetiştirmek gerektiği düşünülür. İlk etapta yapılması gerekenler ise bellidir: Osmanlı'nın mirası olarak görülen Klâsik Türk müziğini dışlayarak zaman içerisinde halkın zihninden uzaklaştırmak, buna paralel olarak klâsik Batı müziğini ülke genelinde yaygınlaştırarak çoksesli müziğe geçiş için ze-

---

görüşlerini "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" şeklinde özetler. Burada Türkçülük bir kültürel öğe olarak ele alınırken, İslâm ahlâki açıdan halkı birbirine bağlayıcı bir unsur olarak görülür. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*

16. Özgür Balkılıç, A.g.e., s. 24.

17. A.g.e., s. 23.

min hazırlamak ve yapılan derlemelerle birlikte halk müziği malzemesini toplayıp gerekli altyapıyı oluşturmak üzere işlemek. Nitekim Cumhuriyet ideolojisinin ve müzik politikalarının fikir babası olarak görülen Ziya Gökalp de yapılması gerekenleri net bir biçimde ifade etmiştir:

> *"Bugün işte şu üç mûsıkînin karşısındayız: Şark mûsıkîsi, Garp mûsıkîsi, halk mûsıkisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şârk mûsıkîsinin hem hasta hem de gayrî milli olduğunu gördük. Halk mûsıkîsi harsımızın, Garp mûsıkîsi de yeni medeniyetimizin mûsıkîleri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî mûsıkîmiz memleketimizdeki halk mûsıkîsiyle Garp mûsıkîsinin imtizacından [bir araya getirilmesinden] doğacaktır. Halk mûsıkîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsıkîsi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsıkîye mâlik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının mûsıkî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün mûsıkî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsîkârlarımıza aittir.*[18]

Yukarıdaki örnekten de anlaşıldığı üzere diğer kültür sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de kararların devlet tarafından alındığı, sanatçılardan ise yalnızca bunları uygulamalarının beklendiği ve çoğunlukla uyguladıkları bir ortamın var olduğunu söylemek mümkündür. Bu açıdan Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde isimleri sıkça yer alsa da dönemin önde gelen müzisyenlerinin fikirlerini dile getirebildikleri ve buna bağlı olarak müziğin genel gidişatı üzerinde etkili olabildiklerini söylemek güçtür.

Gerek Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki siyasal yapı ve ideolojinin gerek bunların bir uzantısı olan kültür sanat politikalarının daha sağlıklı biçimde ele alınabilmesi için Osmanlı'nın son dönemlerine bakmak, söz konusu olguların ilk izlerini orada aramak gerekmektedir. Bu anlamda Batılılaşma hareketlerinin yoğunluk kazandığı –öncesinde başlamakla birlikte– Tanzimat Dönemi sadece siyasal açıdan değil, hâkim anlayışın kültür sanat alanlarını ne denli etkilediğinin, özellikle müzikte görülen büyük kırılmaların anlaşılabilmesi açısından da son derece önemlidir.

18. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 131.

1.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Klâsik Türk Müziğine Yönelik Yaklaşımlar

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki Batılılaşma hareketlerine ilişkin en belirgin izlerin Tanzimat Dönemi'nde karşımıza çıktığını görmekteyiz. 18. ve 19. yüzyıllardaki Batılılaşma hareketlerinin yoğunluk kazandığı Tanzimat Dönemi sadece müzikte değil, toplumsal alanda da büyük değişimlerin olduğu, gerek sanatsal gerek politik açıdan önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Girilen savaşlardan başarısız sonuçlar alınması toprak kayıplarını beraberinde getirirken, bu durum özellikle Batı'nın askerî alanda Osmanlı'dan daha üstün duruma geçtiği yönünde bir kanaatin ortaya çıkmasına yol açmış, hem devlet içerisinde hem de toplumsal yapıda çözülmelere neden olmuştur. Buna rağmen değişimi kaçınılmaz bir gereklilik olarak gören Osmanlı'da değişimi sağlayan Tanzimat'ın öncü kadrosunun, hem geldikleri meslek ve dünya görüşü hem de toplumsal kökenleri bakımından birbirlerine benzemeyen kişilerden oluştuğu görülür; başka bir deyişle aralarında uyum vardır ama birlik olduğu söylenemez.[19]

Tanzimat Dönemi'ndeki Batılılaşma çabaları pek çok alanda köklü değişimler yapılmasına neden olmakla birlikte, Osmanlı'nın yüzünü tümüyle Batı'ya dönüp mevcut kültürünü terk ettiğini söylemek güçtür. Askerî açıdan olduğu kadar kültürel alanlarda da değişime ihtiyaç duyan Tanzimat aydını, bu değişimle birlikte Osmanlı kültürünü dışlayan veya küçümseyen bir tavır sergilememiştir:

> *"Tanzimat aydını Batıya dönüp Doğu'yu terk etmemiştir. Batı'nın edebiyatına, düşüncesine, müziğine yönelirken; Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlı'dan daha sistematik ve ciddi bir ilgiyle incelemekteydi. İbn-i Haldun'un Mukaddime'si 18. yüzyıl sonunda Pirîzade Mehmet Sadık tarafından çevrilmiş, Ahmet Cevdet Paşa'da 6. bölümünü bu sıralarda çevirerek eser Türkçeye kazandırılmıştır. Klâsik Arap ve İran edebiyatının Türkçedeki en iyi tercüme ve şerhleri 19. yüzyılda yazılmaya başlandı. Aynı zamanda Türk mûsıkîsi de en önemli değişimlerini bu çağda geçirdi. Tanzimat aydını geleceğe yönelik bir tarih bilincine sahip olmaya başlamıştı ve kültür mirasını da bu anlamda değerlendiriyordu."*[20]

19. İlber Ortaylı, A.g.e., s. 9.
20. A.g.e., s. 18.

Osmanlı'nın Batı müziği ile yabancı devletlerle yürütülen ilişkiler vesilesiyle 16. yüzyılda tanıştığını görüyoruz; 1524'te İstanbul'daki İtalyanların düzenlediği bir şenlikte Venedik balyosunun evinde bir bale gösterisi yapılmış, bu gösteriye Türkler de oyuncu ve seyirci olarak katılmışlardır.[21] 1543'te ise Fransızlarla imzalanan dostluk antlaşmasının ardından I. François teşekkür etmek amacıyla Kanunî Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermiştir. Aynı zamanda İstanbul ve İzmir gibi şehirlerdeki Batı elçiliklerinin düzenledikleri oyunlarda, savaş tutsaklarının ülkelerine özgü oyunları ve müzikleri sundukları saray şenliklerinde veya konak eğlencelerinde de Batı müziğinin yer aldığı görülmektedir.[22] Batı müziği ile kurulan bu ilişki ilerleyen yıllarda operaya ilgi gösterilmesiyle daha da güçlenmiştir. Aksoy, 17. yüzyılda operanın gelişip yayılması ile birlikte Osmanlı sarayında bu müziğe karşı bir merakın doğduğunu söyler.[23] Osmanlı'da ilk opera seyreden padişah olan III. Selim, kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlediği müziği beğenmiş ve o tarihten sonra opera, bale, dans türündeki eserler Topkapı Sarayı'nda yer almaya başlamıştır.

17. yüzyılda pek çok Batı çalgısının ve icrâcının çeşitli biçimlerde Osmanlı topraklarına girmiş olmasına rağmen bunlardan ancak birkaçının ilgi gördüğü söylenebilir. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise bazı üflemeli Batı çalgıları tanınmaya başlamış ve icrâcıları yetişmiştir.[24] Önceleri hafif müzik türlerinde, daha sonra bandoda ve piyasa fasıl heyetlerinde kullanılan klarinet ile 1740'larda müzik çevrelerinde görülen Batı kemanı bu çalgılara örnek olarak gösterilebilir.

Osmanlı'nın Batı müziği ile daha ziyade diplomatik bir çerçevede kurduğu ve ilk izleri 16. yüzyılda görülen ilişkinin 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam ettiği görülür. Bu tarihten itibaren müzik başta olmak üzere toplumsal yaşamın ve kültürel atmosferin büyük değişimler geçireceği yeni bir dönem başlar. 1826'da II. Mahmud'un yeniçeri ocağını ve ona bağlı olan Mehterhâne'yi kapatıp yerine Batı müziği icrâ eden Muzika-i Hümâyûn'u kurması söz konusu değişimin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu du-

21. Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsıkî ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, s. 1213.
22. A.g.m., s. 1212.
23. A.g.m., s. 1213.
24. A.g.m., s. 1214.

rum, Osmanlı'nın o tarihe kadar Batı müziği ile adeta rastlantısal bir biçimde kurduğu ilişkinin, daha organize hareket edilmesi sûretiyle resmî bir zemine oturtulmaya çalışılması şeklinde yorumlanabilir. Aksoy, Türk müziğinin en önemli kurumlarından biri olduğunu ifade ettiği Mehterhâne'nin, sadece savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî müzik topluluğu olmadığını, saz veya söz için yazılmış çeşitli formlardaki eserleri veya klâsik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuvarı seslendiren geniş bir açık hava orkestrası olduğunu söylemektedir.[25] Türk müziği açısından bu denli önemli olan bir kurumun kapatılması şüphesiz klâsik Türk müziğinde yeni bir sürecin başlamasına sebep olmuştur. Tura, Mehterhâne'nin kapatılmasıyla birlikte Türk ve Batı müziği arasında ilk ayrımın ortaya çıktığını söyler.[26]

Muzika-i Hümâyûn'u çalıştırmak üzere önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel göreve getirilmiş ve yaklaşık iki yıl görevde kalmıştır. Bu sürecin sonunda kendisinden istenilen verim alınamayınca İtalyanlardan yardım istenmiş ve Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuştur.[27] Bu temasların sonucunda Giuseppe Donizetti "Osmanlı İmparatorluğu muzikalarının genel eğitmeni" unvanıyla İstanbul'a gönderilmiştir. Donizetti'nin 28 yıl boyunca (1828-1856) şefliğini yaptığı orkestranın gerek repertuvar açısından gerek teknik bakımdan gelişmesinde birinci derecede rol oynadığı söylenebilir; öğrencilere Batı notasını öğreten, İtalya'dan yeni çalgılar ve bunları öğretecek öğretmenler getirten Donizetti olmuştur. Yanı sıra II. Mahmud için *Mahmudiye Marşı*'nı bestelemiş ve öğrencilerine öğreterek padişaha dinletmiştir.[28]

Muzika-i Hümâyûn dönemin müzik ve sanat ortamına önemli katkılarda bulunarak Batı müziğinin Osmanlı kültürü içerisinde kendine yer açmasını sağlayan en önemli oluşumlardan biri olmuştur. II. Mahmud'dan sonra gelen padişahların Batı müziğine karşı birbirlerinden farklı tutumlar göstermeleri bu müziğin Osmanlı'daki gelişim hızını doğrudan etkilese de gerek Muzika-i Hümâyûn gerek dönemin hareketlenen sanat ortamı Cumhuriyete dek varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda müzikteki köklü değiş-

25. A.g.m., s. 1214.
26. Yalçın Tura, *Türk Mûsıkîsinin Meseleleri*, s. 39.
27. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1216.
28. A.g.m., s. 1216.

şimin Cumhuriyet Dönemi'nde başlamadığı, onu hazırlayan unsurların ve düşünce ortamının çok daha önce Osmanlı'da ortaya çıktığı söylenebilir. Dönemin dikkate değer gelişmelerinden biri de öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi konusunda ilk adımın atılmış olmasıdır. 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş bir orkestra ile Beethoven'in senfonileri başta olmak üzere diğer Viyana Klâsikleri'ni ilk kez çaldıran dönemin önemli müzisyenlerinden Saffet Bey, ertesi yıl öğrenim için Paris'e gönderilmiştir.[29] Yurtdışına öğrenim amaçlı müzisyen gönderilmesine asıl olarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Maarif Bakanlığı tarafından başlanmıştır. İlk gönderilen kişi ise 1924 yılında Ekrem Zeki Ün olmuştur.[30]

Tanzimat Dönemi'nde Batı müziği ile ilgili bu gelişmeler yaşanırken klâsik Türk müziği de geçmişe göre farklı biçimlerde de olsa varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Klâsik üslûbun son büyük temsilcilerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi başta olmak üzere; Dellâlzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi gibi isimler hâlen sarayın içerisinde bulunuyorlardı. Kendisi de ney üfleyen ve tanbur çalan II. Mahmud'un Batı müziği ile kurduğu ilişkinin yanı sıra sarayda devam eden fasılları dinlediği, gittiği yerlere bandocularla birlikte müezzinleri de götürdüğü bilinmektedir. Her iki müziği de dinleyen II. Mahmud'un söz konusu müziklere nasıl yaklaştığı, onları toplum içerisinde nasıl bir zemine oturtmaya çalıştığı tam olarak bilinmese de onunla başlayan bu sürecin Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarına ve bunların yarattığı düşünce ortamına temel oluşturduğu söylenebilir:

> *"Mûsıkîdeki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Doğu'ya hem de Batı'ya, hem eskiye hem de yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği mûsıkî, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gerekendi; biri "akıl"ın, öbürü "duygu"nun gereğiydi. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmasının daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz."*[31]

29. A.g.m., s. 1224.
30. Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 15.
31. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1217.

Muzika-i Hümâyûn içerisinde kurulan Türk müziği bölümü, fasıl heyetiyle müezzinler ve sermüezzinler olmak üzere iki koldan meydana gelmiştir. Fasıl heyeti daha sonraları Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olmak üzere ikiye ayrılmış, Fasl-ı Atik klâsik fasıl tarzındaki eserleri seslendirirken; Fasl-ı Cedid ney, flüt, ud ve mandolin gibi farklı dokulardaki çalgıların bir arada kullanıldığı[32] bir anlamda sentez olarak nitelendirilebilecek müzikleri icrâ etmiştir. Aksoy bu takımın, Batı müziğinin "majörüne ve minörüne yakın makamlardaki" peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuvarının bulunduğunu, aynı zamanda bunun geleneksel müziğin Batı çalgılarına göre armonize edildiği ilk çalışmalar olduğunu söylemektedir.[33]

Bu dönemin müzikle ilgili önemli gelişmelerinden biri de Osmanlı uyruklu bir Suriye Katoliği olan Mihail Naum'un Beyoğlu'ndaki Bosko Tiyatrosu'nu satın alıp 1842-1843 sezonundan itibaren burada İtalya'dan getirdiği topluluklarla operalar sahnelemesidir. 1870'te geçirdiği yangına kadar ayakta kalan tiyatro, Batı gösteri sanatlarını, opera ile opereti tanıtıp yayma konusunda önemli bir rol oynamıştır. Bir yandan opera ve operetlerle şehirdeki müzik ortamı canlılık kazanırken, diğer yandan yurtdışındaki çeşitli sanatçılarla bağlantı kurulmaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde tanınmış müzisyenlerin konser vermek için İstanbul'a geldikleri görülür. Bunlar arasında 1847 yılında İstanbul'a gelen Franz Liszt[34] başta olmak üzere; Henri Vieuxtemps[35]'i ve Luigi Arditi[36] ile August von Adelburg[37]'u sayabiliriz.

1860'lı yıllara gelindiğinde bandoda önemli bir gelişme görülür; o zamana kadar İtalyan bando repertuvarındaki parçaları icrâ etmekte olan orkestra, Guatelli Paşa'nın uyarısından sonra geleneksel makamların aralıklarını gözeterek, halkı etkileyebilecek yerli motiflerin yer aldığı marşlar bestelemeye başlamıştır.[38] Saraya bağlı olarak yaşanan bu gelişmenin yanında saray dışında da bazı yeniliklerin ortaya çıktığı görülür. Opera faaliyetlerinin kıs-

32. A.g.m., s. 1217.
33. A.g.m., s. 1217.
34. Macar piyanist ve besteci (1811-1886).
35. Belçikalı kemancı ve besteci (1820-1881)
36. İtalyan kemancı, besteci ve orkestra şefi (1822-1903)
37. Macar kemancı ve besteci (1830-1873)
38. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1222.

men azaldığı bu dönemde Dikran Çuhacıyan[39] Türkiye'de ilk kez operet ve opera besteleyen, ilk operet tiyatrosunu kuran kişi olmuştur.[40] Müziğinde makamsal yapılar başta olmak üzere çeşitli geleneksel öğelerden yararlanan bestecinin, klâsik Türk müziğine özgü, ezgi kuruluşunu Batı tekniği ile birleştirerek bir sentez kurmaya çalıştığı söylenebilir. Ezginin ön planda olduğu, basit, sade bir armoni ve orkestrasyon kullanılarak yazılan bu eserler zamanla büyük ilgi görmüş, operetlerdeki sevilen şarkılar zamanın tanınmış şarkıcıları tarafından plaklara okunarak geniş kitlelere ulaşmıştır.[41] İzlenen bu yolda, söz konusu eserlerde halkın tanıdığı müzikal motifleri kullanarak onları armoniye veya kendine özgü bir çokseslilige alıştırma amacı taşındığı söylenebilir. Çuhacıyan ile başlayan bu anlayış daha sonra Kemanî Haydar Bey ile devam etmiş, 20. yüzyılda Kaptanzade Ali Rıza Bey ve Muhlis Sabahattin aynı yoldan giderek bu türde daha gelişkin örnekler vermişlerdir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan gelişmelerden biri de ilk örnekleri Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda görülen kantonun ortaya çıkması olmuştur. Oyunlardan ayrı olarak söylenen ve tiyatroya daha fazla seyirci çekmek için yer verilen bu şarkılar zamanla çalgılı kahvelere ve tulûat tiyatrolarına da girmiştir.[42] Güncel konulu içerikleri, dansa olanak veren ritmik yapısı ve dramatik anlatım biçimleriyle halkın büyük ilgisini çeken kantoların alıcı kitlesini daha çok Ermeni ve Rum azınlıklar oluşturmaktaydı.[43] Aksoy'a göre 1920'li yıllardan itibaren şekil değiştirerek farklı popüler türlere dönüşen kantolar, ilerleyen yıllar-

39. Ermeni asıllı opera ve operet bestecisi. 1836 yılında doğdu. Küçük yaşta piyano dersleri aldı ve yurtdışına giderek Milano Konservatuvarı'nda kompozisyon eğitimi gördü. Aynı zamanda İtalyan tarzı operaları, özellikle opera buffaları inceleme fırsatı buldu. 1864'te İstanbul'a döndü. 1868'de ilk operası *Arsas*, 1872'de komik operası *Şerif Ağa* İstanbul'da sahnelendi. 1874'te İstanbul Beyazıt'da Misafirhane diye bilinen binada temsiller veren bir grubun yönetmenliğini yapmaya başladı. Aynı yıllarda Gedikpaşa Tiyatrosu'nda çalışmalarını sürdüren Güllü Agop'un topluluğu ile kendi grubunu birleştirerek yeni bir kadro oluşturdu. Bu yeni ekiple 1875 yılında *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor Ağa*'yı sahneleyen Çuhacıyan, gördüğü ilgi üzerine 1881'de *Zemire* adlı operasını besteledi. 1895'de Paris'e giderek burada Zemire'yi sahneleyen besteci, dönüşte yazdığı *Indiana* operasını sahneye koyamadan 1898 yılında İzmir'de öldü.

40. A.g.m., s. 1222.

41. A.g.m., s. 1222.

42. A.g.m., s. 1223.

43. Nazife Güngör, *Arabesk-Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, s. 58.

da ortaya çıkan "fantezi" adı altındaki Türk müziği şarkılarını da etkilemiştir. Bimen Şen, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Dramalı Hasan Güler gibi besteciler bu tarzın öncüleri olurken, bestelenen eserlerin birçoğu kantonun benzeri ya da uzantısıdır.[44]

Müziğin sarayın dışına çıktığı ve çeşitli biçimlerde icrâ edilmeye başlandığı Tanzimat Dönemi'nde klâsik Türk müziği bestecilerinin ve icrâcılarının saray dışında destek gördüğü yerlerden biri de Mısır olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından îtibaren Mısır ile yakın ilişkiler kuran müzisyenler çeşitli nedenlerle Mısır'a gitmiş, vali, hidiv ve öteki Mısır ileri gelenlerinden maddi, manevi destek görmüşlerdir.[45] Bu müzisyenlere örnek olarak Dede Zekâi Efendi[46], Veli Dede, Enderunî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi, Tanburî notacı Aleksan, Şekerci Cemil Bey gösterilebilir. Mısır'la kurulan bu yakın ilişkide, klâsik Türk müziğinin saray içerisinde zamanla daha az ilgi görmeye başlamasının ve bunun neticesinde Türk müziği mensuplarının küskünleşmesinin rolü olduğu ileri sürülebilir. Aynı durum Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de benzer sebeplerde ortaya çıkmıştır. Özellikle klâsik Türk müziğinin radyolarda yasaklandığı 1930'larda çeşitli biçimlerde Mısır'la ve Mısır müziği ile ilişki kurulduğu görülür. Bu konuya detaylı olarak bir sonraki bölümde değinilmektedir.

Müzikte köklü değişimlerin yaşandığı Tanzimat Dönemi, aynı zamanda klâsik Türk müziği açısından geleneğin şekil değiştirdiği, kimilerine göre klâsik üslûbun sona erdiği bir kırılma noktasını da içinde barındırmaktadır. Buhurîzâde Mustafa Itrî ile başlayıp Dede Efendi ile son bulan yükseliş döneminin[47] ardından klâsik Türk müziğinin yapısı itibarıyla ciddi bir değişim sürecine girdiğinden bahsedilebilir. Bu anlamda klâsik üslûbun son temsilcisi olarak gösterilen ve hemen her formda eser veren Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin yazdığı hafif şarkılar, köçekçeler vb. eser-

44. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1223.

45. A.g.m., s. 1228.

46. 1850'li yıllarda yaklaşık 6 sene Mısır'da bulunan Dede Zekâi Efendi, burada Arapçasını ilerletme ve şugul adı verilen (Türkler tarafından bestelenmiş Arapça ilâhiler) ilâhi türünde besteler yapabilme imkânı bulmuştur. Aynı zamanda Arap müziğini ve tavrını öğrenmiştir. Bkz. İrfan Karaduman, *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri*, s. 13.

47. Sebahaddin Volkan, "Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını" *Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını*, s. 61.

lerle şehirli halkın zevkine de seslendiği ileri sürülür.[48] Tura, klâsik Türk müziğinin özellikle Batı ve Doğu müziklerindeki formlarla karşılaştıktan sonra bir hayli zarar gördüğünü söylemektedir.[49]

Müziğin sarayın dışına çıkması ile birlikte halkın beğenisine hitap eden eserlerin yazılmaya başlanması klâsik Türk müziği başta olmak üzere genel anlamda müzikte köklü değişimlerin yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda klâsik Türk müziği bestecilerinin şarkı formuna geçmişe oranla daha fazla önem verdiği, bu sayede müziğin daha geniş kitlelere ulaştığı görülür. Büyük formdaki eserlere kıyasla besteciye belirli bir serbestlik sağlayan bu form sayesinde, değişen toplumsal yapıyla da ilişkili olarak daha ziyade kişisel duygu ve düşüncelerin anlatıldığı, bu sebeple de halkın rahatça anlayıp benimseyebildiği eserler yazılmaya başlanmıştır. Önceleri klâsik üslûbun zevki dışına çıkmayan şarkı formu, ilerleyen yıllarda daha esnek bir yapıya kavuşmuş, özellikle Cumhuriyet'ten sonraki yıllarda neredeyse klâsik Türk müziğinde hâkim form haline dönüşmüştür. Hacı Arif Bey gerek üslûp gerek güfteyi ele alış biçimi bakımından şarkı formuna yeni bir tarz getirmiş, kendisinden sonraki şarkı bestecilerini büyük oranda etkilemiştir. Bu formda pek çok eser veren bestecilerden biri de Şevki Bey olmuştur. Konuları ve temaları çoğunlukla kişisel olan şarkıların güfteleri de çoğu kez dîvan şairlerinin eserleri yerine dönem şairlerinden seçilmiştir. Zamanla yaygınlaşan şarkı formunun, hafifleşen bir duygusallıkla, hatta soysuz bir duyguculukla bütün Türk müziğine hâkim olduğu ve besteciliği bütünüyle şarkı besteciliğiyle sınırlı hâle getirdiği ileri sürülmüştür.[50] Tanrıkorur da bu anlamda şarkı formunun ciddi bir yozlaşmaya sebep olduğunu düşünenler arasındadır.[51]

20. yüzyıla gelindiğinde sanat alanında kurumsallaşma yolunda önemli bir adım atılır ve hem tiyatro hem de müzik açısından önemli bir kurum olan Dâru'l-Bedayî (1914) kurulur. Tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölümden oluşan bu okulun başına dönemin önemli sanatçılarından André Antonio getirilir. Ali Rifat Bey'in yönetimindeki müzik bölümünün amacı bir tiyatro müziği

48. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1230.
49. Yalçın Tura, A.g.e., s. 39.
50. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1231.
51. Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkisi*, s. 44.

ortaya çıkarmaktır. Türk müziği bölümünün amacı ise, klâsik Türk müziğini unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, gelecekte tiyatroya yarayabilecek yolda geliştirmek, klâsik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, onları yaşatmak ve müzik zevkini topluma yaymak olmuştur.[52] Türk müziği ve Batı müziği eğitimlerinin birlikte verildiği kurum iki yıl sonra I. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarından etkilenerek malî sıkıntılar yaşamaya başlamış ve 1916'da müzik bölümü kapatılmıştır. Ardından, ilerleyen yıllarda Erken Cumhuriyet Dönemi içerisinde de önemli müzik kurumlarından biri hâline gelecek olan Dâru'l-Elhân[53] (1917) kurulmuş ve başına Vezir Ziya Paşa getirilmiştir.

Tanzimat Dönemi'ndeki Batılılaşma hareketlerinin sonucunda Osmanlı'nın toplumsal yapısında büyük değişimler olduğu, kültürel anlamda ciddi bir eksen kaymasının yaşandığı açıkça görülmektedir. Bu değişimin belki de en belirgin izlerine kültür sanat alanlarında rastlanmaktadır. Kültürü ve onu üreten toplumu en iyi yansıtan öğelerden biri olan müzik, burada her ne kadar söz konusu süreçleri anlayabilmek için temel alınan bir özne konumundaysa da asıl değişimin kültür sahasında yaşandığının altını çizmek gerekir. Zîra müzik, onu üreten ve ihtiyaçları doğrultusunda şekil veren toplumdan bağımsız olarak ele alınamaz. İşte buradan hareketle Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarının belirlenmesinde Tanzimat Dönemi'ndeki fikir ve sanat ortamının son derece etkili olduğu, bu dönemde atılan adımların cumhuriyetçi kadroların politikaları için tam anlamıyla temel oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'ni müzik politikaları çerçevesinde ortaya konan fikirlerin ilk kez ortaya atıldığı dönem olarak değil, gerek Batı müziği gerek klâsik Türk müziği açısından Osmanlı'dan miras kalan geleneğin değişerek, dönüşerek yoluna devam ettiği bir gelişim aşaması olarak görmek yerinde olacaktır.

---

52. Bülent Aksoy, A.g.m., s. 1235.

53. Cumhuriyet öncesinde kurulan ve dönemin en önemli eğitim kurumlarından biri olan "Dâru'l-Elhân'ın Doğu mûsıkîsi" bölümü 1926 sonlarında kaldırılarak okulun adı İstanbul Belediye Konservatuvarı'na çevrildi. Burada ve örgün öğretim okullarında geleneksel mûsıkînin ve çalgıların öğretimi yasaklanmakla birçok ud ya da tanbur sanatçısı viyolonsel, keman gibi Batı çalgılarına yönlendirildi." Bkz. Gültekin Oransay, "Çoksesli Mûsıkî", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1522.

1.3. Müzik Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı Biçimi

1.3.1. Resmî Derlemeler

Bilindiği gibi 19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan gelişmeler akıl ve bilim kavramlarını öne çıkarırken, aynı zamanda kimlik sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda kendi kültür ürünlerini kayıt altına almayı ve buradan elde ettiği verilerle bir kültürel temel oluşturmayı hedefleyen Avrupa'da alan araştırmalarına ağırlık verildiği görülür. Yapılan araştırmalar önceleri anlatıların (masallar, efsaneler vb.) derlenmesi şeklinde olmuş, daha sonra inceleme alanı genişletilmiştir. Başlarda halk edebiyatı merkezli olan bu anlayış, sonraları diğer kültürel alanları da içine alarak halk verilerinin folklor kapsamında değerlendirildiği bir ihtisas sahası hâline dönüşmüştür. 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılan araştırmalar pek verimli geçmezken, yüzyılın sonunda kültürel malzemenin yavaş yavaş kaybolduğunu gören Avrupa'da çalışmalar hız kazanmış ve önemli mesafeler katedilmiştir.

20. yüzyılın başında Avrupa'da bu gelişmeler yaşanırken, Türkiye'de dönemin ideolojisi çerçevesinde; Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve M. Fuad Köprülü gibi isimler başta olmak üzere bu konuya eğilim gösterildiği görülür. Fakat azınlıkların kendi müziklerini derleme çalışmaları dışında Cumhuriyet'e kadar folklor alanında resmî anlamda ciddi bir araştırma yapılmamıştır. Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yeni bir müzik inşâ etme fikri ortaya atılmış ve bu müziğin hangi temeller üzerine kurulacağı dönemin önde gelen isimleri tarafından belirlenmiştir. Büyük ölçüde Ziya Gökalp'in görüşleri referans alınarak ve kendisinin etkisinde kalınarak belirlenen bu yaklaşıma göre müzikte yapılması amaçlanan reformun hangi gerekçelerle ve neden bir an önce yapılması gerektiği son derece açıktır:

> *"Memleketimizde bunlardan başka yan yana yaşayan iki mûsikî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk mûsikîsi, diğeri Farabî tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı mûsikîsidir. Türk mûsikîsi ilham ile vücude gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı mûsikîsi ise taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usûlle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin mûsikîsidir. Medeniyet, usûlle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğer millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur.*

Hars ise hem usûlle yapılamayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır."[54]

Ziya Gökalp'in "İçtimâiyât: Hars ve Medeniyet" başlıklı yazısında yer alan ifadeler de yukarıdaki görüşleri destekler niteliktedir:

"Milli mûsıkîyi ibda' için de bir taraftan Avrupa'nın fenniyatını öğrenmek, diğer cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen halk türkülerinin seslerini toplamak lazımdır. Ancak bu sûretle Avrupa medeniyeti içinde Türk Şiiri, Türk Romanı, Türk Mûsıkîsi yayabiliriz..."[55]

Gökalp burada, Doğu Avrupa'da (Çekoslovakya, Macaristan, özellikle de Rusya'da) ondokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren filizlenen ulusal müzik akımlarından esinlenmiştir.[56] Ziya Gökalp'in savından yola çıkanların Rus modelini örnek alarak hedeflerindeki müziğe ulaşmaya çalıştıkları söylenebilir.[57] Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını genel hatlarıyla özetleyen bu yaklaşım özellikle 1920'li ve 1930'lu yıllara adeta damgasını vurmuş, yapılan araştırmalar, konuyla ilgili yazılan yazıların büyük bir bölümü ve uygulamaların hemen hepsi bu fikir üzerine inşa edilmiştir. Sadece dönemin önde gelen müzisyenlerinde değil, müzikte devrim yapılması gerektiğini her fırsatta dile getiren ve bu konuya büyük önem veren Atatürk'te de aynı yaklaşımı görmek mümkündür. Ataman'a göre Atatürk, "milletin hayatında gerçekleştirilmesi gereken bütün değişikliklerin zorlama ile olmayacağını, alıştırıcı ve inandırıcı bir tutumla oluşturulması gerektiğine inandığı için özellikle Türk mûsıkîsinde bu sistemin uygulanmasını gerekli görmüştür".[58] Oysa dönemin müziğine ilişkin uygulamalarda devlet iradesinin mutlak hâkimiyeti düşünüldüğünde, Ataman'ın bu görüşünün gerçeği yansıtmaktan uzak olduğu görülür.

Atatürk'ün özel hayatında klâsik Türk müziğini sevip dinlediği, uzun süren akşam yemeklerinde sofraya mutlaka Türk müziğinin eşlik ettiği ve köşke mûsıkî heyeti çağrılmadığı geceler

54. Ziya Gökalp, A.g.e., s. 131.
55. Ziya Gökalp, "İçtimâiyât: Hars ve Medeniyet", *Yeni Mecmua*, S. 60, s. 142-143.
56. Cem Behar, *Mûsıkîden Müziğe*, s. 272.
57. Nazife Güngör, A.g.e., s. 77.
58. Sadi Yaver Ataman, *Atatürk ve Türk Mûsıkîsi*, s. 2.

gramofondan yararlanıldığı fakat mutlak sûrette Türk müziği dinlenildiği bilinen bir gerçektir.[59] Fakat bütün bir ulusun müziğine yön vermek söz konusu olduğunda kendi zevkinden vazgeçip Batı uygarlığının müziğini "ulusu adına" tercih ettiği görülür. Hatta basına verdiği demeçlerde ve çevresindekilere yazdırdığı notlarda ya bu müziği kötülemiş ya da söz konusu müzikle ilgili şüphelerini belirtmiştir.[60]

Dönemin müzik politikaları içerisindeki önemli isimlerden biri olan Sadi Yaver Ataman, "Atatürk ve Türk Mûsıkîsi" adlı kitabında Atatürk'ün müzikte yapmak istediği reformu ve bu reformun gerekçelerini detaylı olarak anlatırken, Atatürk'ün, "Türk mûsıkîsinin ileri seviyeye ulaşmasında Batı'da mûsıkî tahsili yapmış genç sanatçılara güvendiğinin" de altını çizmiştir. Yukarıda belirtilen ve dönemin müzik politikalarını genel anlamda özetleyen yaklaşımı, Ataman'ın Atatürk'ün müzikle ilgili düşüncelerini açıkladığı şu satırlarda net bir biçimde görebiliyoruz:

> *"Halkı çok sesli mûsıkîye alıştırmada eğitici bir yol tutulmasını, Batı'ya yönelik çalışmalarda, çağdaş milletler seviyesine ulaşma safhalarında, mûsıkî ürünlerinin önemli yeri olduğunu takdir ederek, milli bütünlüğümüzü belirten, kültür değerlerimizi ve geleneklerimizi göz önünde tutarak, millî ve evrensel literatürden de faydalanarak, Türk mûsıkîsinin kudretini Batı dünyasına tanıtmak ve göstermek gerektiğine inanıyordu. Bu, Türk duygusunu ve millî heyecanını Batı ölçüleri ve tekniği içinde işleyerek, bütün dünyaya tanıtmak demektir."*[61]

Dönemin ideolojik yapısı çerçevesinde halk kültürüne gösterilen ilgi kısa bir süre sonra halk müziği araştırmalarının başlamasını sağlamıştır. O güne kadar şehir muhiti için yabancı olan fakat Anadolu'da halkın yüzlerce yıllık birikimiyle hayatın içerisinde tüm canlılığı ile yaşayan halk müziği, artık onu kutsal bir hazine olarak değerlendirip işlemek isteyenlerin gözünde yaratmak istedikleri yeni müziğin öznesi durumuna gelecektir.

19. yüzyılın son çeyreğinde icât edilen fonograf, şüphesiz derleme çalışmaları açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sesi kayıt altına alabilme imkânı sunan bu alet sayesinde derleme çalışma-

59. A.g.e., s. 49.
60. Bülent Aksoy, "Atatürk ve Musıki" *Birikim*, S. 81, s. 76.
61. Sadi Yaver Ataman, A.g.e., s. 7.

ları hız kazanırken yapılan araştırmalar sonucunda daha sağlıklı ve güvenilir sonuçlar elde edilmeye başlanmıştır. Türkiye'de fonograf kullanarak ilk halk ezgisi derleyen kişi 1898 yılında Türkiye'ye gelen ve Sakız Adası'na özgü Rum lehçesi üzerinde araştırma yapan Fransız araştırmacı Huber Perno olmuştur.[62] Gazimihal, Anadolu'da Türk ezgilerini ilk derleyen kişinin ise F. Löşaf olduğunu ve 20 kadar halk ezgisini gramofona kaydetmek sûretiyle topladığını söylemektedir.[63] Özel bir derleme olarak nitelendirebileceğimiz bu çalışmanın dışında, devlet desteğiyle yapılan ilk resmî araştırma Maarif Vekâleti'nin 1922 yılında başlattığı ve yaklaşık olarak 3 yıl süren anket çalışması olmuştur. Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki öğretmenlere derleme fişleri gönderilerek yapılan bu çalışma sonucunda yaklaşık yüz tane halk ezgisi derlendiyse de çeşitli metot sorunları nedeniyle istenilen düzeyde verim alınamamıştır. Her şeyden önce derlemeleri yapan öğretmenlerin birçoğunun herhangi bir müzik bilgisi yoktur.[64] Dâru'l-Elhân'a gönderilen 100 kadar notadan 85 tanesi 1926 yılında iki defter hâlinde yayımlanmıştır.[65] Yusuf Ziya Demirci, anketin başarısız olduğu yönündeki görüşlerini Mahmud Ragıp Gazimihal'e şu sözlerle anlatmaktadır:

> *"... Gönderilen parçaların bazılarının buraca mevcutlarıyla mukayeseleri neticesinde iyi notaya alınmadıkları anlaşılmıştı. Bazı kâğıtlar ise boş geldi. Nota bilenlerin notadaki kuvvetlerinden şüphe olunuyordu. Zaten lüzumsuz mûsıkîlerin sanat kadrosundan hâriç bırakıldıkları görülüyordu. Hâlbuki asıl matlup bunlardı. [Usûlsüz mûsıkîleri ortaya koymaktaki güçlük mâlumdur]. Velhasıl beklenen netice hâsıl olmadı. Mamafih, bazı cevap verenlerle muhabereden de hâli kalmadık. 3 sene böyle geçti. Ele geçen türküleri, oldukça "zapt edinebilinir" ve "fena yazılanlar" diye ikiye ayırabiliriz."*[66]

Bu araştırmanın ardından Viyana'da eğitim almış olan Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezâi Asaf kardeşlerin halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere 1925 yılında Batı Anadolu'da

62. Mahmud Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbâlimiz*, s. 80.
63. A.g.e., s. 81.
64. Özgür Balkılıç, A.g.e., s. 85.
65. Süleyman Şenel, "Dâru'l-Elhân Heyeti Tarafından 'Fonograf'la Derlenen İlk Türkü", *www.musikidergisi.net*
66. Mahmud Ragıp Gazimihal, A.g.e., s. 143.

yaptıkları derleme çalışması karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu derlemeden elde edilen ezgilerden 76 tanesi *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında bastırılmış fakat beklenen ilgiyi görememiştir. Şenel'e göre, derleme çalışmasında fonograf kullanılmamış olması ve ezgilerin dikte edilmek sûretiyle notaya alınmış olmaları söz konusu araştırmaya şüpheyle yaklaşılmasına, dolayısıyla da bu çalışmanın yeterli ilgiyi görememesine neden olmuştur.[67]

Yukarıda belirtilen çalışmalardan istenilen sonuçların elde edilememiş olmasının ardından Anadolu'nun çeşitli yerlerine derleme gezilerinin yapılması fikrinin ortaya çıktığı görülür. Dâru'l-Elhân'ın müdürü Yusuf Ziya Demirci'nin de çabalarıyla bir heyet oluşturulur ve derleme çalışmalarında kullanılmak üzere Avrupa'dan fonograf sipariş edilir. Yusuf Ziya Demirci'nin o sıralarda Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey'den fonografın temini konusunda yardım istediğini, Mahmud Ragıp Gazimihal'in *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz* başlıklı kitabında yer verdiği, Yusuf Ziya Demirci'nin kendisine söylediği şu sözlerinden anlıyoruz:

> *"... Plakları ile birlikte bir makine göndermesi hususunda Cemal Bey'e yazdım. Fakat bütün bu işler esnasında tahsisata olan ihtiyaç da bir an hatırımdan çıkmıyordu. Şehremîni Muhiddin [Üstündağ] Bey'e müracaat ettim. Muhiddin Bey, teşebbüsü cidden hayr-hâhâne karşıladılar. Lâzım kalan tahsisatın -ki makine masrafları vesâire ile 2000 liraya ihtiyaç göstermiştik- derhâl verilmesini kabul ettiler [Konservatuvarda bu yolla tahsisat bulunmamasına rağmen]..."*[68]

Sipariş edilen fonografın gelmesiyle birlikte 1926 yılının Temmuz ayında Dâru'l-Elhân Heyeti birinci derleme gezisine çıkmış ve 250 kadar ezgi derlenmiştir.[69] İlk geziyi Dâru'l-Elhân müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmud Ragıp Gazimihal, Rauf Yekta, Dürri Turan ve Ekrem Besim Tektaş'ın oluşturduğu ekip düzenlemiştir. Daha sonra 1927, 1928 ve 1929 yıllarında yine aynı kurum tarafından üç derleme daha yapılmış ve toplamda 1000 kadar ezgi fonografa veya notaya almak sûretiyle toplanmıştır. Bu çalışma-

67. Süleyman Şenel, A.g.m.
68. Mahmud Ragıp Gazimihal, A.g.e., s. 144.
69. Armağan Coşkun Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Millî Folklor*, S. 78, s. 43.

nın ardından içerisinde 600 kadar ezginin notasının bulunduğu 12 adet türkü defteri yayımlanmıştır.[70] İlk üç gezi Mahmud Ragıp Gazimihal tarafından *Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbalimiz* başlıklı kitapta, dördüncü gezi ise *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları* isimli çalışmada kaleme alınmıştır.[71] Ülkütaşır, derlemelerin 1929 yılından sonraki duraksamasını malî sorunlara bağlamaktadır.[72]

1920'li yıllarda yapılan folklor çalışmalarından bahsederken iki önemli kurumun ismini anmak gerekir. Bunlardan ilki 1924 yılında Mehmed Fuad Köprülü idaresinde kurulan ve 1926'dan itibaren ürünlerini vermeye başlayan Türkiyat Enstitüsü'dür. Amacı dil, coğrafya ve etnografya çalışmaları yapmak olan enstitü Darülfünun Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak kurulmuştur.[73] Folklor alanında çalışan diğer kurum ise 1927 yılında kurulan ve merkezi Ankara'da olan Türk Halk Bilgisi Derneği'dir. 1929'da merkezini İstanbul'a taşıyan dernek, İstanbul'un yanı sıra İzmir, Sivas, Erzurum, Konya, Kayseri, Samsun gibi şehirlerde de faaliyetlerini sürdürmüştür. Derneğin resmî yayınları Büyük Millet Meclisi matbaasında basılmış ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bütün okullara ve dernek üyelerine ücretsiz olarak dağıtılmıştır.[74]

Dâru'l-Elhân derlemelerinin ardından yaklaşık yedi yıl boyunca kayda değer bir çalışmanın yapılmadığı görülür. 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Macar besteci ve folklorcu Béla Bartok[75], Güney Anadolu'da yaptığı derleme-

70. Süleyman Şenel, A.g.m.

71. Armağan Coşkun Elçi, A.g.m., s. 43.

72. Mehmet Şakir Ülkütaşır, *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, s. 34.

73. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Mehmet Bayrı, "Cumhuriyet Devrinde Halk Bilgisi Hareketleri", *Halk Bilgisi Haberleri*, S. 29, s. 4-5.

74. İlhan Başgöz, "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milliyetçilik", *Folklor/Edebiyat*, S. 14, s. 79.

75. Macar besteci, piyanist ve etnomüzikolog. 1881 yılında Macaristan'ın Nagyszentmiklos bölgesinde dünyaya gelen Bartok, Zoltán Kodály ile birlikte Macar halk müziği araştırmalarının önde gelen iki isminden biri olmuştur. 1904-1934 yılları arasında Budapeşte Müzik Akademisi'nde piyano dersleri veren Bartok, 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelmiş ve halk müziği üzerine üç konferans vermiştir. Aynı yıl Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'da yaptığı çalışmada 90 adet halk ezgisi derlenmiştir. 1938 yılında Macaristan'ı terk etmek zorunda kalan Bartok Amerka Birleşik Devletleri'ne yerleşmiş ve ölümüne dek (1945) burada yaşamıştır.

lerle adeta bu sessizliğe bir son verir. Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'nın Osmaniye ilçesinde yaptıkları araştırmalar sonucunda birçok halk ezgisi notaya alınmış ve bu ezgilerle Macar halk ezgileri arasında bazı benzerlikler olabileceği üzerinde durulmuştur. Halk müziği araştırmalarına büyük önem verilmesi gerektiğinin altını çizen Bartok'un yanı sıra, yine aynı dönemde Türkiye'ye davet edilen ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasında (1936) önemli katkıları olan Paul Hindemith[76] de yazdığı raporda halk müziği araştırmalarına ağırlık verilmesi yönündeki görüşlerini ifade etmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki resmî derleme çalışmaları içerisinde Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde yapılan derlemelerin gerek daha organize bir biçimde yapılmış olmaları bakımından gerek istikrarın sağlanmış olması yönünden ayrı bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Konservatuvar çatısı altında kurulan ve 1938 yılında Muzaffer Sarısözen[77]'in şefliğine getirildiği[78] folklor arşivine bağlı olarak yapılan derlemelerin ilki 1937 yılında yapılmıştır.[79] 1952 yılına kadar kesintisiz olarak devam ettirilen ve

76. Alman besteci ve keman sanatçısı. 1895 yılında Almanya'da doğan Hindemith, Frankfurt'taki Hoch Konservatuvarı'nda bestecilik eğitimi almış ve 1915 yılında Frankfurt Opera Evi Orkestrası'nda baş kemancı olmuştur. 1927-1935 yılları arasında Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda dersler vermiştir. Nazi rejimi ile olan sorunları nedeniyle bir dönem Almanya'ya giremeyen Hindemith, bir süre İsviçre'de yaşamış, 1940 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. 1946 yılında Amerikan vatandaşlığına geçen Hindemith, 1940-1953 yılları arasında Yale Üniversitesi'nde dersler vermiştir. 1954'te Sibelius ödülünü alan besteci, 1963'te Frankfurt'da ölmüştür.

77. 1899 yılında doğan Muzaffer Sarısözen, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik eğitimi almış ve Sivas Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmıştır. Dönemin folklor çalışmalarında önemli bir isim olarak öne çıkan Sarısözen, Sivas'taki bir derleme gezisinde fark edilmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan folklor arşivinin müdürlüğüne getirilmiştir. Halil Bedii Yönetken ile birlikte bu kurumun yaptığı tüm derleme gezilerine katılan Sarısözen, 1940 yılında kurulan Yurttan Sesler Korosu'na şef olarak atanmıştır. Halk müziğine önemli katkılarda bulunan Muzaffer Sarısözen 1963 yılında vefat etmiştir.

78. Muzaffer Sarısözen'in folklor arşivinin başına geçmesini sağlayan Vedat Nedim Tör olmuştur. Tör, Mesud Cemil ile yaptığı bir konuşmada halk türkülerinin kötü bir şekilde icrâ edildiğini, onları geliştirmek ve halka öğretmek gerektiğini söyler. Cemil de bunu sağlayabilecek ismin Muzaffer Sarısözen olduğunu belirtir. Daha sonra Vedat Nedim Tör, Sarısözen'e radyoda *Bir Halk Türküsü Öğretiyoruz* isimli bir program yapması yönünde teklifte bulunur. Sarısözen teklifi kabul eder ve 6 ay süreyle radyodaki programını yürütür. Tör, bu programda yetişen sanatçıların Yurttan Sesler korosunu oluşturduklarını söyler. Bkz. Vedat Nedim Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, s. 53-54.

79. İlk derleme, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi

16 derlemenin yapıldığı[80] bu çalışma sonucunda yaklaşık olarak 10.000 ezgi derlenmiştir.[81] Bu derleme gezilerinin dışında, yine Ankara Devlet Konservatuvarı adına Muzaffer Sarısözen tek başına iki derleme gezisi daha yapmıştır. 1955 yılında İstanbul'da Altay Türklerinden 55 adet ezgi derleyen Sarısözen, 1957 yılında 66 ezgi daha derlemiştir.[82] Sarısözen, türkü ve oyun havalarının yanında halk oyunlarının da öncüsü olmuş ve derleme gezilerinde halk oyunlarını görüntüleyen bir fotoğraf albümü oluşturmuştur. Aynı zamanda bağlama, cura, mey, özellikle zor bulunan çifte kaval, kemençe, kaval, tulum, davul, zurna, tef ve darbuka gibi birçok halk sazını toplayarak konservatuvar arşivinde bir koleksiyon oluşmasını sağlamıştır.[83] Toplamda 57 şehrin gezildiği derlemelerin finansal desteğini Eğitim Bakanlığı sağlamıştır. Derlenen ezgilerin 1000 tanesi radyoda sanatçılara öğretilmiştir.[84] Çalışmalar elektriğin olduğu bölgelerde fonograf kullanılarak, diğer bölgelerde ise notaları elle yazmak sûretiyle yapılmıştır.[85]

Ankara Devlet Konservatuvarı derlemeleri sayesinde Türk folkloruna dair zengin bir arşiv elde edildiği ve halk müziği konusunda son derece verimli bir çalışma yapıldığı söylenebilir. Geniş bir süreye yayılarak ve dönemin önde gelen isimlerinin biraraya gelmesiyle yapılmış olan bu çalışma Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğine dair yapılmış en kapsamlı bilimsel araştırma olarak görülebilir. Birçok uzmanın ve bestecinin bulunduğu, zaman zaman genişleyen veya daralan bu kadro içerisinden Halil Bedii Yönetken ve Muzaffer Sarısözen tüm derlemelerde yer almışlardır. Bu derlemelerin ardından birkaç yıl ara verilmiş, daha sonra TRT bünyesinde 1961, 1967 ve 1971 yıllarında üç derleme daha yapılmıştır. İlk derleme; Erzurum, Kars, Van, Hakkâri, Erzincan, Diyarbakır, Elâzığ, Urfa, Adana, Bitlis, Muş, Bingöl ve Siirt illerinde yapılmış, ezgiler bandlara kaydedilerek muhafaza edilmiştir.

Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan'dan oluşan ekip tarafından Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerinde yapılmıştır.

80. Armağan Coşkun Elçi, "Muzaffer Sarısözen'in Derleme Gezileri". *www.turkuler.com*

81. Nida Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1488.

82. Armağan Coşkun Elçi, A.g.m.

83. Armağan Coşkun Elçi, A.g.m.

84. Süleymen Şenel, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, S. 17, s. 114-115.

85. Mehmet Şakir Ülkütaşır, A.g.e., s. 78 ve 82.

İkinci derleme gezisi Gaziantep, Van, Burdur, İzmir, Erzurum, Trabzon ve Balıkesir illerini kapsayacak şekilde yapılmıştır. Bir ay sürecek olan son derleme ise Erzurum ve Kars yörelerinde yapılmış olup, özellikle âşıklamalar, atışmalar ve davul zurna havaları üzerinde durulmuştur.[86]

1.3.2. Radyo Yayınları

Türkiye'de 1920'lerde daha ziyade bir alıcı yapmak ve çeşitli istasyonları dinlemek biçiminde yapılmış olan radyo yayınlarını ilk gerçekleştirenler amatörler olmuştur.[87] Türk toplumunun dinamiklerine bağlı olarak ortaya çıkmış bir teknolojik ürün olmayan radyonun bu anlamda ithal edilmiş olduğu söylenebilir. Kocabaşoğlu, Türkiye'de deney niteliğindeki ilk radyo yayınının ne zaman yapıldığına dair kesin bir belge bulunmamakla birlikte Cumhuriyet'ten önce, 1921-1923 yılları arasında gerçekleştirildiğini söylemektedir.[88]

Erken Cumhuriyet Dönemi radyo yayınları içerisinde müziğin nasıl bir yere sahip olduğunu incelerken konuyu tarihsel açıdan iki döneme ayırmak yerinde olacaktır. İlk dönem, TTTAŞ (Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi)'ın hükümetten telsiz telefon yayını yapma imtiyazını aldığı 1926 yılından radyonun tümüyle devlet denetimine geçtiği 1936 yılına kadar olan dönemdir. İkinci dönem ise devletin radyo yayınlarının kontrolünü ele almasıyla başlayan ve çok partili siyasal hayata geçilmesiyle son bulan 1946 yılına kadarki dönemdir. Söz konusu dönemler, gerek Cumhuriyet ideolojisinin bir uzantısı olan müzik politikalarının izlerinin radyo yayınlarında kısmen daha açık şekilde görülebilmesi bakımından gerek klâsik Türk müziği başta olmak üzere değişen müzik atmosferini doğrudan yansıtmaları açısından son derece önemlidir.

TTTAŞ'ın 1927 yılının Mayıs ayında programlı ve düzenli yayınlara geçmesi[89] ile başlayan ilk dönem adeta radyonun Türkiye'deki emekleme dönemi olmuştur. Bu dönemde İstanbul Telsizi'nin yayın işlerinin en önde gelen sorumlusu olan Mesud Cemil'in aynı zamanda müzik yayınlarının sorumluluğunu da

86. Nida Tüfekçi, A.g.m., s. 1488.
87. Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, s. 32-33.
88. A.g.e., s. 35.
89. A.g.e., s. 55.

uzun yıllar sürdürdüğü görülür. Süreklilik ve düzen açısından sorunlar yaşamasına rağmen 1927 sonlarında yayına geçen Ankara Telsizi'ndeki müzik programları ise Bando, Orkestra, Fasıl Heyeti ve Caz Heyeti adındaki gruplardan oluşan yaklaşık 120 kişilik Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı tarafından desteklenmiştir.[90] Gerek örgütsel açıdan gerek yönetim açısından Ankara Radyosu'nun İstanbul Radyosu'na oranla ikinci planda kaldığı TTTAŞ döneminde büyük mali sıkıntılar yaşanmıştır. Birkaç kez hükümetten yardım almak zorunda kalan şirket ancak 1932'de ilk kez kâr edebilmiştir. 1935 yılını da zararla kapatan şirketin 1936'da sona erecek olan imtiyaz süresini uzatma talebi hükümetçe reddedilmiş ve 13 Haziran 1937'de yapılan hissedarlar genel kurulu toplantısında şirketin tasfiye edilmesi yönünde karar alınmıştır.[91] Üye sayısı ilerleyen yıllar içerisinde artsa da radyonun hazırlık dönemi olarak ifade edilebilecek bu dönemde yayınların teknik açıdan oldukça yetersiz stüdyolarda yapıldığı söylenebilir.

Yayın sürelerinin sınırlı olduğu ve genellikle akşam saatlerinde yapıldığı bu dönemde, yayın saatlerinin nasıl doldurulacağı ciddi bir sorun olarak görülmüş, buna bağlı olarak müzik programlarına büyük önem verilmiştir. Radyoculuğun başladığı ilk yıllarda diğer ülkelerin radyolarında müzik yayınlarına bu denli ağırlık verilmezken, Türkiye'de müziğin eğlendiren ve hoşça vakit geçirten programlar içerisinde önemli bir yere sahip olması, radyonun ve müziğin algılanış biçimi açısından üzerinde durulması gereken bir konudur. Bununla birlikte Türkiye'de radyoculuğun başladığı ilk günlerde radyonun işlevine ve yayın politikasına dair izlenebilecek iki yol olmasına rağmen bu konuda belirgin bir seçim yapılamadığı görülür. Bunlardan ilki; yoğun olarak çalışan ve akşam işinden eve yorgun olarak gelip, hayatında eğlenceye çok fazla yer veremeyen kişilere hoşça vakit geçirtip onları rahatlatmayı amaçlayan radyoculuk anlayışıdır. Diğeri ise; genel anlamda halkın eğitimini esas alan, onun içinde yaşadığı toplumun sorunları üzerine düşünen bilinçli bir birey olmasına yardımcı olmayı hedefleyen radyo yayıncılığıdır. Şüphesiz her iki anlayışın da diğer ülkelerdeki farklı uygulamalarla ve edinilen deneyimlerle yakından ilişkisi vardır. Kocabaşoğlu bununla ilgili olarak, Batı burjuva

90. A.g.e., s. 60.
91. A.g.e., s. 70.

ve Sovyet tipi radyoculuk uygulamalarının yanı sıra 1930'lardan sonra etkinliği artan Goebbels'in faşist radyoculuğunun da Türk radyoculuğu ile ilgilenenlerin esin kaynaklarından biri olduğunu, yine bu dönemde basının Sovyetler Birliği'nde radyo alanında yapılanlara geniş yer verdiğini söylemektedir.[92]

Türk radyoculuğunun ilk dönemi olarak ifade edilen 1927-1936 yılları arasında radyonun toplumda farklı biçimlerde algılandığını, bunda da radyoya ilişkin belirgin bir yayın politikasının olmayışının etkili olduğunu belirtmek gerekir. Kimilerine göre sınırlı bir çevrede kaldığı ve seçkinci bir anlayışı benimsediği için eleştirilen radyo; kimilerine göre ise o günün koşullarında halkın kültürel gelişimine yardımcı olan, ileriye dönük işlevsel bir nitelik taşımaktadır. 1930'larda radyoya yöneltilen eleştirilerin giderek artması 1934'ten itibaren kısmen bir iyileşme sürecini beraberinde getirdiyse de devletin radyonun denetimini ele alması gerektiği yönündeki eğiliminin önemli ölçüde ağırlık kazandığı görülür. Bunun neticesinde devlet 1936 yılının Eylül ayından itibaren radyo yayınlarını doğrudan yürütmeye başlamıştır.[93]

Türkiye'de radyonun özellikle kuruluş yıllarında eğlence kavramı ile özdeşleştirilmesi onun yalnızca bir müzik aracı olarak görülmesine sebebiyet vermiştir. Radyolardaki müzik yayınları açısından belki de en belirleyici unsur, işte tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Batı'da daha ziyade müziğin türüne göre ciddi müzik-hafif müzik veya klâsik müzik-popüler müzik şeklinde yapılan sınıflandırma, Türkiye'de geçmişin bir uzantısı olarak Türk müziği-Batı müziği ekseninde ele alınmıştır. Bunun sonucunda radyolar; 19. yüzyıldan beri süregelen Batılılaşma hareketlerinin bir yansıması olarak, Türk müzik tarihine "alaturka-alafranga" müzik tartışması olarak geçen ve uzun yıllar devam eden kültürel kutuplaşmanın zemini olmuştur.

İstanbul ve Ankara radyolarının ilk dönemdeki müzik programlarına bakıldığında, İstanbul Radyosu'nda Türk müziğinin Batı müziğine göre biraz daha fazla yer aldığı görülmektedir.[94] İs-

92. A.g.e., s. 110-111-112.

93. A.g.e., s. 100.

94. İstanbul'un Osmanlı'dan kalan kültürel mirası devraldığı, özellikle Tanzimat Dönemi'nden itibaren hareketlenen sanat ortamına ve ilerleyen yıllarda klâsik Türk müziği başta olmak üzere yeni yeni gelişen popüler müzik türlerine ev sahipliği yaptığı düşünüldüğünde söz konusu farkın sebeplerine ilişkin kısmen de olsa bir fikir oluşmaktadır. Yanı sıra plakçılık sektörü ile eğlence mekânlarının İstanbul'da yo-

tanbul Radyosu'nun ilk yıllarında Türk müziği yayınlarının büyük bir bölümünü oluşturan fasıl müziğini Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsıkî Heyeti adındaki topluluk yürütürken, Batı müziği yayınlarından Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası sorumlu olmuştur.[95] İlerleyen yıllarda Hafız Burhan Saz Heyeti, Cemal Kâmil Saz Heyeti gibi topluluklar da Türk müziği yayınlarında yer almış, 1934 yılından sonra ise İstanbul Radyosu Balalayka Takımı ve İstanbul Radyosu Çigan Müziği Takımı düzenli olarak radyo yayınlarında çalışmışlardır. Radyonun kendi içinde müzik yapan ekiplerinin yanında radyo dışından da çeşitli kurumların müzik yayınlarına destek verdiği görülmektedir. 1934 yılında kurulan ve Cemal Reşit Rey'in yönettiği Oda Mûsıkîsi Cemiyeti'nin konserlerinin radyodan yayınlanması buna örnek olarak gösterilebilir.[96] Ankara Radyosu'ndaki yayınlara bakıldığında ise müzik yayınlarının çoğunlukla Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı tarafından yürütüldüğü görülmektedir.

İki radyo arasında özellikle Türk müziği yayın süreleri konusunda bazı küçük farklılıklar olmakla birlikte asıl üzerinde durulabilecek nokta 1927-1936 yılları arasında söz konusu radyolarda halk müziğine çok az yer verilmiş olmasıdır.[97] Oysa Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde halk müziğine ve halk kültürüne gösterilen ilgi ortadadır. Buna rağmen radyo yayınları içerisinde halk müziğine her iki radyoda da çok az yer verilmiş olması halk müziğinin radyonun dinleyici kitlesine yabancı olduğu, bu anlamda söz konusu müziğin daha ziyade kendi sınırları içerisinde kaldığı şeklinde yorumlanabilir.

1930'lu yılların başından itibaren radyodaki müzik yayınlarına ciddi eleştiriler yöneltilmeye başlamış, giderek artan eleştiriler 1934 yılında en yüksek düzeye ulaşmıştır.[98] Hâkimiyet-i Millîye gazetesinde yayımlanan bir yazıda aynen şunlar söylenmektedir:

"... Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydi. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... Sesin en cıyaklı-

---

ğunluk kazanması Türk müziği ile ilgili çalışmaların büyük bir bölümünün İstanbul'da yapılmasına neden olmuştur. Bu durum ilerleyen yıllarda da artarak devam etmiş ve İstanbul Arabesk müziğin ortaya çıkıp geliştiği kent olmuştur.

95. A.g.e., s. 120.

96. *Milliyet*, 28 Şubat 1934

97. Uygur Kocabaşoğlu, A.g.e., s. 124.

98. A.g.e., s. 124.

sından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar... neler, ne bangırtılar dinlemedik..."[99]

Yine bir başka kaynakta radyodaki müzik yayınları ağır bir dille eleştirilmekte, "vasat kıymette sokak şarkılarının, müzik değeri sıfırdan aşağı caz havalarının"[100] çalınması şeklinde yorumlanmaktadır. 1930'lu yılların ilk yarısında yoğunluk kazanan eleştirilerde dikkat çekici olan; klâsik Türk müziğinin hedef alınmış olması, halk müziğinin bu eleştirilerin dışında bırakılmasıdır. Yukarıda değinildiği üzere radyonun ilk döneminde halk müziğine her iki radyoda da çok az yer verilmiştir. Dolayısıyla bu yoğun eleştirilerin halk müziği için yapılmadığı son derece açıktır. Kaldı ki dönemin müzik politikaları içerisinde halk müziğine büyük önem verildiği, aynı yıllarda derleme çalışmalarının devam ettirildiği ve reformcu kadroların yaratmak istedikleri yeni müzikte halk müziğini temel aldıkları bilinmektedir.

Üzerinde durulması gereken bir başka nokta; Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarınca dışlanan klâsik Türk müziğine yöneltilen eleştirilerin yoğunluk kazandığı dönemde, devletin radyonun denetimini tümüyle kendi eline almaya karar vermiş olmasıdır. Bu anlamda; iktidarın radyonun denetimini ele alma sürecinde, klâsik Türk müziği yayınlarına yöneltilen eleştirileri kendi lehine kullanmaya çalıştığı, buradan hareketle cumhuriyetçilerin belirledikleri müzik politikalarını, radyo yayınları üzerinden pratiğe dönüştürebilecekleri bir zemin yaratma gayreti içinde oldukları düşünülebilir. Nitekim aynı dönemde müzik devrimi konusunda söylenenler ve alınan bazı kararlar bu görüşü destekler niteliktedir. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni açarken yaptığı konuşmadaki şu sözler son derece önem taşımaktadır:

"Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde getirilmesi gerekli olan Türk mûsıkîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, mûsıkîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen mûsıkî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri,

99. Aka Gündüz, "Radyo İşimiz", *Hâkimiyet-i Millîye*, 2 Şubat 1934
100. "Türk Radyosu Ne Yapıyor", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, S. 1, s. 32.

söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal mûsıkîsi yükselebilir, evrensel mûsıkîde yerini alabilir."[101]

Atatürk'ün bu yönergesi üzerine ertesi gün radyolarda Türk müziğinin yayınlanması yasaklanmıştır.[102] Yasağın ardından alaturka denen mûsıkînin hem duyguları hem de tekniği açısından geri olduğunun; bu nedenle de önce mekteplerden, şimdi de radyolardan kalkan bu müziğin yarın hayattan da kalkacağının[103] dile getirilmesi, yasağın basında ne şekilde karşılandığını göstermektedir. Yine 1934 yılının Kasım ayında Ankara Halkevi'ndeki bir konferansta müzik ınkılâbının sağlıklı ilerleyebilmesi için alınabilecek önlemler üzerinde görüşülmüş, "alaturka mûsıkîye boykotaj ilan edilmesi" yönünde öneride bulunulmuştur.[104] Kocabaşoğlu, radyolarda Türk müziği yayınlarına yeniden izin verilmesinin gerçek nedenine ilişkin net bir bilginin olmadığına dikkat çekmekle birlikte, 1936 yılının ikinci yarısından başlayarak, önceleri yalnızca halk müziği olmak koşuluyla Türk müziğinin yeniden radyo programlarına girdiğini söylemektedir.[105] Kocabaşoğlu'nun aktardığı bu bilgiyi doğrulayan Oransay ise, yaratılmak istenen yeni ulusal müziğin, halkın gündelik gereksinimini karşılayabilecek nitelikte üretilebilmesi için uzun zamana ihtiyaç olduğunun fark edilmesi üzerine, bu süre zarfında toplumu müziksiz bırakmamak için yasağın kaldırıldığını söylemektedir.[106]

Radyolarda klâsik Türk müziğinin yasaklanması 1934 yılı itibarıyla alınan bir karar olmakla birlikte Türk müziğine getirilen ilk yasak bu değildir. Alaturka olarak ifade edilen müziğe getirilen belki de ilk yasak 1926 yılında Maarif Vekili Mustafa Necati'nin daveti üzerine toplanan Sanayii Nefise Encümeni'nin kararıyla okullardan alaturka müzik öğreniminin kaldırılması olmuştur.[107] Türk müziğine karşı alınan bu tavır ve yasaklar, elbette Türk müziği mensuplarını, bu müziğin varlığını sürdürebilmesi için bes-

101. Akt. Gültekin Oransay, *Atatürk İle Küğ*, s. 26.
102. Uygur Kocabaşoğlu, A.g.e., s. 127.
103. "Mûsıkî Davası" *Yeni Adam*, S. 46, s. 2.
104. *Ayın Tarihi*, S. 13, s. 473-474.
105. Uygur Kocabaşoğlu, A.g.e., s. 129.
106. Gültekin Oransay, "Çoksesli Mûsıkî", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1522.
107. Cemal Reşit Rey, "Atatürk ve Müzik", *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963

lendiği kaynakları yeniden gözden geçirmek ve mevcut şartlar doğrultusunda gelişimine yön vermek durumunda bırakmıştır. Bu süreç sadece Türk müziğini icrâ edenler açısından değil, söz konusu müziği dinleyen ve onunla karşılıklı bir kültürel alışveriş içerisinde olan dinleyicilerin cephesinden de ele alınıp incelenmesi gereken bir süreçtir. Nitekim yasağın ardından Türk müzik tarihi açısından büyük önem taşıyan bir durumun ortaya çıktığı görülür. Radyonun kurulması ile birlikte; birkaç yıldır sevdikleri müziği radyodan da dinleme imkânı bulan klâsik Türk müziği dinleyicileri, yasakla birlikte beğendikleri, tanıdıkları ve kendi kültürel değerlerini yansıtan Türk müziğini dinleyebilme olanağından yoksun bırakılmış, bunun neticesinde Türk müziğine Batı müziğinden çok daha yakın olan Arap müziğini dinlemek üzere antenlerini Mısır Radyosu'na çevirmişlerdir.[108] Tekelioğlu, Arap müziğine gösterilen ilginin temelinde, halkın Mısır Radyosu'nu dinlemesinde müzik reformlarına karşı ilgisiz oluşunun etkisi olduğunu ileri sürerken[109]; Tura, bu yönelişe, Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasının sebep olduğunu söyler.[110] Özbek de Tura ile aynı görüşü paylaşmaktadır.[111]

Yasağın devam ettiği yaklaşık 15 aylık süre içerisinde halkın Mısır Radyosu'nu ilgiyle dinlediği bilinse de Arap müziğinden ne derece etkilenildiğini doğrudan saptayabilmek zordur. Bununla birlikte dönemin basın yayın organlarında da Mısır Radyosu'na ve Arap müziğine büyük ilgi gösterildiğine işaret edilmektedir. Peyami Safa, Cumhuriyet gazetesindeki bir yazısında "Türk halkı Mısır Radyosu'ndan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeğe devam ediyor" diyerek konuyla ilgili rahatsızlığını dile getirmiş, radyolarda "ancak halk müziğine ağırlık verildiği takdirde Arap aşısının etkilerinden korunulabileceğini" ileri sürmüştür.[112] Yaklaşık 15 aylık aradan sonra söz konusu yasağın hangi gerekçeyle kaldırıldığına dair net bir bilgi olmamakla birlikte, halkın Mısır Radyosu'nu dinlemeye başlamasının iktidarca fark edilmiş ve sakıncalı bulunmuş olması kuvvetli ihtimaldir.

108. Uygur Kocabaşoğlu, A.g.e., s. 129.
109. Orhan Tekelioğlu, "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arka Planı", *Toplum ve Bilim*, S. 67, s. 170-171.
110. Yalçın Tura, A.g.e., s. 41-42.
111. Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, s. 143.
112. Peyami Safa, "Mısır Radyosu", *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1936, s. 3.

Türk müziği yayınlarının yasaklandığı dönemde radyo programlarında müziğe ayrılan yerin azalmasına bağlı olarak söz programlarının yayın sürelerinin arttığı görülür. İstanbul Radyosu'nda 1935 yılına dek hiçbir zaman yaklaşık %18'i geçmeyen söz yayınları oranı 1935 Ocak ayında %35,65, 1936 Temmuz'unda ise %30,38 olmuştur. Aynı şekilde Ankara Radyosu'nda söz yayınlarının toplam yayınlara oranı 1935 yılının Ocak ayı itibarıyla %32,53'e çıkmıştır. Kocabaşoğlu'na göre bu durum, birdenbire söz programlarına müzik programlarından daha çok önem verilmesinden değil, klâsik Türk müziğinin yasaklanmasının ardından doğan boşluğun doldurulması zorunluluğundan kaynaklanmıştır.[113] Nitekim yasağın ardından müzik programlarının tekrar artması, Kocabaşoğlu'nun görüşünü desteklemektedir.

1.3.3. Türk Halk Müziği ve Çokseslilik

Destan, oyun, öykü gibi çeşitli türlerle iç içe geçmiş olan halk şiirlerini ve şarkılarını; her ne kadar farklı bir düzlemde ele alınıp, incelenseler de ortak bir geleneğin ürünü oldukları için folklor başlığı altında yer alan diğer türlerden kesin bir biçimde ayırmak mümkün değildir. Âşık şiirleri ve halk şarkıları olmak üzere bireysel ve anonim ürünlerden meydana gelen halk şiirleri sözlü gelenek içerisinde doğup gelişmektedirler. Bu anlamda sözün esas olduğu bir kültürel zemin üzerine oturan halk müziğinin, gerek sözel gerek müzikal açıdan sürekli bir değişim içerisinde olduğunun altını çizmek gerekir:

> *"Türk Halk mûsıkîsinin iki büyük kaynaktan beslendiği görülür: 1-Âşıklar, 2-Türkü yakıcılar. Bu iki grup halk sanatçıları çeşitli halk ezgilerinden akıllarında kalanları, bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirmek sûretiyle yeni yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olurlar. Bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünmezler, uygulayamazlar. Zîra nazarî müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile yaparlar bu işi. Âşıklardan birçoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini yetiştikleri yörenin müziği ile söylerler."*[114]

113. Uygur Kocabaşoğlu, A.g.e., s. 130.
114. Nida Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1483.

Halk müziğinin sözlü aktarım sürecinde, bazı yanlış anlamalara, ezgilerin farklı duyulmasına veya hafızanın zayıflığına bağlı olarak sürekli bir değişime uğradığı görülür. Alangu bu nedenle halk şarkılarına sözel veya müzikal olarak yeni yeni motifler eklendiğine dikkati çekmektedir.[115] Gündelik yaşama sıkı bir biçimde bağlı olan ve hayatın içindeki çeşitli olaylara karşı insanların verdikleri tepkilerin bir yansıması olarak ortaya çıkan halk müziğinin asıl işlevinin bu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla halk müziğinin bağlamından kopartılarak ele alınması veya onu oluşturan temel öğelerde bir çeşit tutarlılık aranması, halkın ve onun müziğinin yanlış anlaşılmasına sebebiyet verebilir:

> *"Âşık şiirinde olduğu gibi halk türküsünde de düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; kimi zamanlar dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, mekanik bir şekilde bağlanmışlardır. Konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler."*[116]

Halk müziğinin bir diğer önemli özelliği de gerek vokal gerek çalgısal icrâda standart bir tekniğinin olmayışıdır. Bu nedenle her bölgede değişen çalma ve söyleme tekniklerine sahip olmanın yanı sıra ezgizel yapının da yöreden yöreye farklılık gösterdiği görülür.[117] Buna, halk müziğinin özgün karakterini belirleyen önemli öğelerden biri olan ve yine yöresel özelliklere göre değişen yerel lehçeleri de eklemek gerekir.[118] Buradan hareketle her bir saz şairinin temiz veya iyi gibi sıfatlarla değerlendirilmesinin mümkün olamayacağını söyleyen Boratav, halk müziğinin; halkın gündelik yaşamını, arzularını ve özlemlerini yansıttığını belirtir.[119]

Oysa Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları çerçevesinde halk müziğinin, dönemin cumhuriyetçi kadroları tarafından farklı şekilde tanımlandığı görülür. Batı müziği tekniğine göre çokseslendirilmesi amaçlanan halk müziğinin asıl itibarıyla Türkün karakterini yansıttığı fakat eski tarzlar ve metodlar nedeniyle durağan bir yapı sergilediği öne sürülür:

115. Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı-I*, s. 102.
116. Perter Naili Boratav, *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 186.
117. Nida Tüfekçi, A.g.e., s. 1483.
118. Bayram Bilge Tokel, *Neşet Ertaş Kitabı*, s. 85; 131; 133.
119. Perter Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat - 2*, s. 361-362.

"Mistik sanatın ezgisiyle bunalıncaya kadar içimize büküldük. Şıkıltımların şıkırtılarıyla da yeterince keyfettik. Artık, ileri bir görüş ve coşkunlukla büyük sanat idealine doğru da yol almak zorunda bulunuyoruz; gençliğin bu yolda beslemeye başladığı inanı anlamamız lâzımdır. Eski ağırbaşlı mistik eserlerden iradeli ve heybetli adagiolar, şakrak oyun ritimlerinden şen ve gürbüz vivaceler çıkarabildiğimiz gün, Türk sanat ruhu yepyeni estetik kadrolar dairesinde dirilip canlanmış olacaktır."[120]

Müzikte yapılması amaçlanan reformun temelinde, ideolojik yaklaşımların ve bunun üzerinden belirlenen kültür algısının olduğu söylenebilir. Nitekim halk müziği politikalarının bir eğitim ve terbiye işi olduğunu ifade eden çeşitli yazılardan da bu açık bir biçimde anlaşılabilmektedir. Meseleye bu şekilde yaklaşan isimlerden biri de Halil Bedi Yönetken olmuştur. Ulusal operanın halkın müzik eğitiminde son derece önemli olduğunu söyleyen Yönetken, konularını Türk tarihinden alan ve müzikal anlamda ana kaynağı halk ezgileri olan ulusal operalar yaratmak gerektiğine dikkati çekmiştir.[121] Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş reformcu kadroların hemen hepsinde rastlanabilen bu görüşe göre, çoksesli müziğin en yüksek türü operadır ve yeni Türk müziğinde ulaşılması gereken en büyük amaç da ulusal bir Türk operası yaratmak olmalıdır:[122]

"... Bu ezgi halk müziğinin en orijinal ezgilerinden biridir. Her kavalcı onu bilir ve çalar. Besteci elinde bu ezgiden dünyanın en özel senfonik şiirlerinden biri meydana gelebilir."[123]

Dönemin müzik politikaları içerisinde belki de en önemli yeri oluşturan halk müziğinin çokseslendirilmesi konusuna ilişkin, Saygun'un daha farklı bir yerde durduğu görülür. Halk ezgilerini teksesli olarak, "temiz" bir şekilde söylemenin çok önemli olduğuna değinen Saygun, çoksesli müzik çabalarının ise ayrıca geliştirilmesi gerektiğini ileri sürerek müzikte yapılması amaçlanan reformun iki aşamalı olarak yürütülebileceğini söyler. Çokseslilige geçişte türkülerin kendilerine has karakterlerinin korunmasına dikkat edilmesi ve bu aşamada Türk duyuşunun esas alınması ge-

120. Mehmet Ragıp Gazimihal, *Konya'da Mûsıkî*, s. 71.
121. Halil Bedii Yönetken, "Halk Terbiyesi ve Operalar", *Ülkü*, C. 3, S. 15, s. 203-204.
122. Gültekin Oransay, A.g.m., s. 1520.
123. Halil Bedii Yönetken, *Derleme Notları-I*, s. 54.

rektiğinin de altını çizer.[124] Aynı zamanda müzik eğitiminin tümüyle Anadolu halk ezgileri üzerine kurulamayacağını, Batı müziğindeki armoni sistemini halk ezgilerine uyarlamanın ise sağlıklı sonuçlar vermeyeceğini savunur. Saygun'a göre söz konusu sentez için halk müziğinin kendi bünyesinden oluşturulacak bir armoni sistemine ihtiyaç vardır. Bu nedenle koroya ve müzikte yerel sazların –özellikle bağlama ve dilli kaval gibi– yer almasına büyük önem vermiştir.[125] Belirtmek gerekir ki Saygun'un bu konudaki fikirlerine uygulama alanında tam olarak rastlanamamaktadır.

Aynı yıllarda halk ezgilerinin çokseslendirilmesi için teknik anlamda bir çeşit temel kurulmaya çalışılmıştır. Bazı halk ezgilerinde çokseslilığin olduğunu iddia eden ve halk müziğinin gizli ve açık olmak sûretiyle iki kola ayrıldığını söyleyen Vahid Lüdfi Salcı, Türk'ün "gerçek müziğinin" gizli kısımda olduğunu ileri sürmektedir:

> *"Gizli halk mûsıkîsinde durmamızın en mühim sebebi de bu nevi Türk halk mûsıkîsinde bugünkü teknik mûsıkîye doğru yürümüş ve yürüyecek olan ilmî hakîkatler gördüğümüzdendir. Meselâ şimdiye kadar Türk mûsıkîsinde polifoni sanatı olmadığı kanaati bütün dünyaya yayılmış idi. Bu gizli halk mûsıkîsinde ise bu kanaati reddedecek işaretler, alâmetler ve hakîkatler bulacağız."*[126]

Araştırmalarında iki ve üç sesli ezgi örnekleri tespit ettiğini söyleyen Salcı, bu ezgilerin "kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler" olmadıklarını, "canlı ve öz Türk ruhunu" yansıttıklarını savunmaktadır.[127] Salcı'nın gizli kısma ait olduğunu iddia ettiği bu ezgilerle ilgili yaptığı ilginç yorumlardan biri de söz konusu ezgilerde "Arap'a ve Arap dinine ait hiçbir şeyin" olmadığını, "tamamen Türk" olduklarını söylemesidir.[128]

Halk müziğinin, çokseslendirilmesi yönündeki görüşün doğrudan bu müziğin içerisinde var olduğu iddia edilen öğelerle des-

124. Ahmet Adnan Saygun, "Gençliğin Mûsıkî Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?", *Ülkü*, C. 1, S. 11, s. 10.
125. Ahmet Adnan Saygun, "Türk Müziğinin İnkişaf Yolu", *Ülkü*, C. 7, S. 42, s. 422-423.
126. Vahid Lütfü Salcı, "Béla Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Mûsıkîsi", *Ülkü*, C. 11, S. 61, s. 115.
127. A.g.m., s. 122-123.
128. Vahid Lütfü Salcı, *Gizli Türk Halk Mûsıkîsi ve Türk Mûsıkîsinde Armoni Meseleleri*, s. 38-39.

teklenmeye çalışılmasının bir başka örneği de pentatonizm konusu olmuştur. Halk müziğinin kökeni itibarıyla pentatonik bir yapıya sahip oluğunu savunanlar, Türk Tarih Tezi'nden hareketle medenîleşmenin millî bünyeyi bozan bir etki taşımadığını, aksine medeniyetin köklerinin Türk ulusunun geçmişinde yattığını tarihsel olarak ispat etmeye çalışmışlardır.[129] Halk müziğinin yapısı gereği pentatonik öğeler taşıdığını düşünenlerin Béla Bartok'un Macar halk müziğine ilişkin ortaya koyduğu görüşlerden etkilendiği söylenebilir. Bartok'a göre pentatonik bir yapıya sahip olan Macar halk müziğinin kökenleri Orta Asya'ya dayanmaktadır.[130] Bu konuda araştırma yapmak için 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Bartok, pentatonizm konusuyla birlikte Türk ve Macar halk müziklerinin benzerlikleri üzerine konferanslar vermiştir. Pentatonik müziğin en saf şekliyle yabancı etkilere mâruz kalmamış olan halk müziğinde görülebileceğini öne süren besteci, derlemelerde mutlak sûrette fonograf kullanılması gerektiğinin de altını çizmiştir.[131] Bartok'un konferanslarından sonra, dönemin önde gelen isimlerinde de aynı görüşlerin dile getirildiği görülür. Saygun, halk müziğinin kökenlerinin pentatonizme dayandığının reddedilemeyeceğini ve Türklerin anayurdu olan Orta Asya'da pentatonik müziğin kökenlerinin görülebileceğini söylerken[132]; Gazimihal, halk müziğinde pentatonik yapıda yüzlerce şarkı bulunduğunu belirtmektedir.[133] Aynı görüşte olan Yönetken, Türk halk oyunlarının ezgilerinde de pentatonik yapının etkili olduğunu söylemektedir:

> *"Baş bar dokuz zamanlı ağır bir dans, (Temirağa) çift vuruşlu, çeşitli varyantları olan ve pentatonik karakter gösteren bir oyundur. Daldalan, beş vuruşlu, bir küçük yedili içinde dolaşan, gene pentatonik bir çatı gösteren (...) bir oyundur."*[134]

Halk müziğinin temelinde pentatonizmin olduğunu savunanların önemli bir bölümünün ilerleyen yıllarda bu görüşten giderek uzaklaştığı görülür. Halk müziğinde pentatonik öğelerin

129. Ö. Balkılıç, A.g.e., s. 133.
130. Béla Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Mûsıkîsi*, s. 270-271.
131. Akt. M. R. Gazimihal, "Béla Bartok Aramızda", *Ülkü*, C. 9, S. 52, s. 50.
132. Ahmet Adnan Saygun, *Türk Halk Mûsıkîsinde Pentatonizm*, s. 5-6 ve 9.
133. Mehmet Ragıp Gazimihal, *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, s. 5-6.
134. Halil Bedii Yönetken, A.g.e., s. 67.

zamanla kaybolmasına neden olarak ise farklı müziklerden etkilenmesini ve bunun neticesinde yapısının bozulmasını gösterirler. Gazimihal bu değişimde heptatonizmin önemli rolü olduğunu savunmaktadır:

> *"Pentatonizmin bugün Türk illerinin çoğunda neden dolayı azalmış olduğunu anlamak için peşin onun biricik boğucusu ve düşmanı olan heptatonizmin bir din hâlinde nasıl doğup ne güçle içerlere doğru yayılmış olduğunu bilmek ister: bu yeni mezhebin üstadları, köylere sığınan halk sazlı şairlerinin el ve dilinde kalan o asırlık pentatonikleri hor, bozuk ve fena görür oluvermişlerdi: nazariyatçılar onların incelenmesine birer yaprakçık bile ayırmıyorlardı."*[135]

Önce Helen uygarlığının ardından İslâm'ın kültürel etkileri ile pentatonizmin görüldüğü alanın giderek daraldığını söyleyen[136] Gazimihal'in yanı sıra, Saygun da pentatonik ezgi örneklerinin çok az olduğuna ve bunların da yalnızca halk müziğinde bulunduğuna dikkati çekmektedir.[137] Özellikle 1930'ların ikinci yarısında yoğun olarak üzerinde durulan pentatonizm konusunun ilerleyen yıllarda genel anlamda önemini yitirdiği söylenebilir.

Halk müziği ile Batı müziği arasında özellikle teknik anlamda bir bağ kurma çabası dönemin önde gelen isimlerinin çoğunda görülmektedir. Yönetken, halk ezgilerinin bazı türleri ile klâsik Batı müziği arasında benzerlikler olduğunu söylerken[138]; Gazimihal, çeşitli türkülerden yola çıkarak bunların birer başyapıt olduklarını ifade eder.[139] Arsunar ise Kütahya bölgesinden derlediği oyun havalarından bahsederken bu oyunların ileride bestelenecek olan bale ve süitlerin temelini oluşturduğunu savunur.[140]

1930'lu yıllarda asıl işlevinin halk müziği geleneğini yaşatmak olduğu öne sürülen Halkevlerinin, halk ezgilerini geliştirmek ve halka öğretmek ile yükümlü olduğu söylenmektedir. Bu nedenle halkın müzik terbiyesinde önemli bir görev üstlenen Halkevlerin-

135. Mehmet Ragıp Gazimihal, A.g.e., s. 12.
136. Mehmet Ragıp Gazimihal, A.g.e., s. 34 ve 52-53.
137. Ahmet Adnan Saygun, A.g.e., s. 5 ve 9.
138. Halil Bedii Yönetken, A.g.e., s. 59.
139. Mehmet Ragıp Gazimihal, "Dördüncü Mûsikî Folklor Seyahati", *Halk Türküleri*, C. 13, s. 11-12.
140. M. Ferruh Arsunar, *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler*, s. 19.

de her türkünün halka dinletilemeyeceğinin, bu anlamda dikkatli ve özenli davranılması gerektiğinin altı çizilir:

> *"Halkın mûsıkî seviyesini yükseltmek vazifesini de üstüne almış olan Halkevlerinde, halka verilecek eser üstünde de bilhassa titiz davranmak icâb eder. Hatta bu husus için bir program yapmak ve onu, neticelerini daima kontrol etmek şartıyla dikkatle tatbik etmek daha doğru olur."*[141]

Halkevlerinde yapılan çalışmalarda önemle üzerinde durulan bir başka husus da koro çalışmaları olmuştur. Türklerin toplu icrâ geleneğinin zayıf olduğunu söyleyen Saygun, çoksesli müzikte gelişme sağlanabilmesi için halk koroları kurulması gerektiğini belirtmiştir.[142]

Halk müziğinden hareketle yapılmak istenen reformlar için Halkevleri ile birlikte radyoya da büyük görevler düştüğünün altı çizilir. Toplu icrâya önem verilmesinin sonucunda 1940 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından *Yurttan Sesler* ismiyle bir "halk müziği korosu" kurulur ve halk ezgilerinin koral olarak icrâsına başlanır.[143] Koro üyelerinin çoğu, klâsik Türk müziği eğitimi almış kişilerden oluşmakta olup, daha sonra halk müziği üzerine eğitim almışlardır. Koroda şefliğin yanında hem çalgısal hem de vokal icrâcı olarak yer alan Sarısözen, koronun en önemli amacının ulusal duygu birliği yaratmak olduğunu belirtmiştir.[144] Koronun söyleyeceği şarkılar önce çeşitli kriterler üzerinden değerlendirilmiş, daha sonra söylenmeye değer bulunanlar koronun repertuvarına alınarak icrâ edilmiştir. Tör, radyonun en önemli görevinin, halk ezgilerini yerel karakterinden kurtarmak ve onları bütün halk tarafından dinlenebilecek hâle getirmek olduğunu söylemektedir.[145] Tokel, halk müziği ürünlerinin toplu icrâ edilirken çeşitli nüanslarını kaybettiklerini belirtmekle birlikte, halk ezgilerini armonize etme girişimlerinin bir tür standartlaştırmaya yol açtığına, bunun da halk müziğinin temel özelliklerinden biri olan yöresel tavır ve özellikleri ortadan kaldırdığına dikkati çekmekte-

141. Ahmet Adnan Saygun, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat*, s. 71.
142. Ahmet Adnan Saygun, *Halkevlerinde Mûsıkî*, s. 13-15.
143. A. C. Elçi, *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, s. 16.
144. M. Sarısözen, "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", *Radyo*, C. 3, S. 31, s. 10.
145. V. N. Tör, "Halk Türküleri" *Radyo*, C. 1, S. 7, s. 10.

dir.[146] Tekelioğlu da radyodaki programların halk müziğinin dinamik yapısına aykırı olduğu konusunda Tokel'e katılmaktadır:

> *"Ne yazık ki Yurttan Sesler programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki 'yöreye' göre sınıflandırır. Kriter yedi coğrafî bölgedir ve 'uymayan' örnekler dışlanır. Dahası halk müziği icrâ geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti halk müziğindeki geleneksel 'âşık tarzının' yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur."*[147]

Halk müziğinin derlenmesi ve icrâ edilmesi sürecinde Batı müziği sisteminin uygulanmasının da yapılan çalışmaların sağlıklı sonuçlar vermesini engellediği söylenebilir. Zîra klâsik Türk müziğinin temel özelliklerinden bahsederken de değinildiği üzere, içerisinde mikrotonlar barındıran makamsal müziklerle, tampere sistemdeki majör ve minör tonlar üzerine oturtulmuş olan Batı müziği tamamen birbirlerinden farklı ses sistemlerine sahiptir. Nitekim Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan derleme çalışmaları ve radyodaki halk müziği programları için yapılan eleştirilerin yoğunluk kazandığı noktalardan biri de bu olmuştur:

> *"Derleme çalışmalarında notalama sistemi uygulanıyordu. Batılı 12 nota sistemine göre yapılan notalama sonucu halk müziğindeki komalı (çeyrek) sesler atıldı, bu sisteme uymayan sözler değiştirildi. Dolayısıyla halk müziğinin özelliğini, özgüllüğünü veren icrâdaki doğaçlama yapısı, söyleyişteki, saz düzenindeki yerel özellikler ortadan kalktı. 'Yurttan Sesler' korosunun da katkılarıyla standart, yöreselden çok uzak, donuk bir icrâ biçimi ortaya çıktı."*[148]

---

146. B. B. Tokel, A.g.e., s. 131-133.
147. O. Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsıkî İnkılâbının Sonuçları" *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 149.
148. N. Hasgül, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Folklora Doğru: Dans Müzik Kültür*, S. 62, s. 43.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kültür sanat alanlarında girişilen reform çabalarının 1940'lı yılların ortasına kadar devam ettiği görülür. Kültürel bir zemine oturtulmaya çalışılan politikaların, 1940'ların ikinci yarısında rejimin kendi içinden de eleştiriler almaya başlamasının ardından Demokratik Parti (DP) dönemi ile birlikte kesintiye uğradığı söylenebilir.[149] Dolayısıyla söz konusu süreçten bahsederken, 1946 yılında Türkiye'de çok partili siyasal hayata geçilmesinin değişimde önemli bir payı olduğunun altını çizmek gerekir. Müzik politikalarında 1940'ların ortalarından îtibaren bir gevşeme olduğunu ve giderek kesintiye uğradığını ileri süren isimlerden biri de Oransay'dır:

> *"Mûsikî devriminin bir devlet politikası olarak yürütülmesi, 1950 Mayısı'ndaki iktidar değişikliği ile sona erdi; çokseslilik artık toplumun maddî, fikrî ve hissî uyanıklık ve çevikliğini sağlamada bir araç, devletin toplumu ulaştırmak istediği bir erek olarak değil, tıpkı 19. yüzyıldaki gibi Batılı ya da uygar bir ülke görünümü vermek için başvurulan başlıca öğelerden biri olarak değerlendirilmeye başlandı."*[150]

Politik anlamda bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek bu gelişmeyle birlikte, 20. yüzyılın başlarından itibaren büyümeye başlayan müzik endüstrisinin önemli bir kolu olan piyasanın baskın bir konuma gelmesinin de değişimdeki rolü büyüktür. Öyle ki; gerek müzik politikalarının üzerine inşâ edilmek istendiği halk müziği gerek bu politikaların dışında bırakılan klâsik Türk müziği, değişimle birlikte büyük oranda piyasa olarak tâbir edilen zemine yaklaşmaya başlamıştır. Bir anlamda müzik artık iki farklı koldan giderek yoluna devam etmektedir. Bu kollardan biri, başta ilk kuşak Türk bestecilerinin oluşturduğu *Türk Beşleri* olmak üzere, Cumhuriyet ideolojisinin ve kültür anlayışının şekillendirdiği müzikal gelişimi hedef alan kesimdir. Diğeri ise müzik endüstrisinin temel prensiplerine ve yapısına büyük oranda bağlı olan, yanı sıra 20. yüzyılda oluşan müzik algısının uzantısında gelişip, popüler bir mecrada yoluna devam eden müziklerdir. Bu anlamda, Türkiye'de 1950'lerin başından îtibaren, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde uygulanmak istenen şekliyle müzik reformundan uzaklaşıldığı söylenebilir.

149. Ö. Balkılıç, A.g.e., s. 15.
150. G. Oransay, A.g.m., s. 1523.

1.3.4. Türk Beşleri

19. yüzyılın ilk yarısında ağırlık kazanan Batılılaşma çabalarıyla birlikte, 1828 yılında II. Mahmud tarafından Muzikay-ı Humâyun'un kurulması, Osmanlı'da çoksesli müziğin devlet eliyle ilk kurumlaşması olmuştur. Başına İtalya'dan Guiseppe Donizetti'nin getirildiği orkestra, Cumhuriyet'in kuruluşuna dek varlığını sürdürmüş, Osmanlı'nın çoksesli müzikle daha yakın ilişki kurabilmesinde önemli rol oynamıştır. 1924 yılında Atatürk'ün direktifiyle Muzikay-ı Humâyun'un Saray Orkestrası İstanbul'dan Ankara'ya geririlmiş ve Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti adıyla bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kurulmuştur. Cumhuriyet'in kurulduğu dönemde başında Osman Zeki Bey'in olduğu orkestra gerek Batı müziğinin devlet desteğiyle kurulmuş ilk kurumu olması sebebiyle gerek Cumhuriyet'in ilânından sonra Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin müzik politikaları içerisinde sahip olduğu yer bakımından büyük önem taşımaktadır. 1916 yılında kurulan ve klâsik Türk müziği ile Batı müziği eğitimlerinin birlikte verildiği Dâru'l Elhân ise bu dönemin müzik alanındaki bir başka önemli kurumudur. Sözü edilen oluşumlara rağmen Cumhuriyet öncesi döneme bakıldığında çoksesli müzik açısından daha ziyade askerî müziğin ve marşların yaygın olduğu söylenebilir. Cumhuriyet kurulana dek senfonik müzik alanında kayda değer çalışmaların yapıldığından bahsetmek güç olmakla birlikte, yazdığı operetlerle ün kazanan Dikran Çuhacıyan, İsmail Zühtü Kuşçuoğlu, İstiklâl Marşı'nın bestecisi Osman Zeki Üngör ve marşın orkestrasyonunu yapan Edgar Manas gibi çoksesli müzik alanında öne çıkan isimleri anmak gerekir.

Cumhuriyet'in ilân edilmesiyle birlikte, siyasal ve toplumsal yapı değiştirilerek yeni bir düzen kurulması amaçlanırken, diğer taraftan bu düzenle uyumlu bir kültür anlayışının yaratılmaya çalışıldığı görülür. Bu yıllarda izlerine yoğun olarak rastlanan ve milliyetçi bir söylem üzerinden geliştirilen kültür anlayışına göre yaratılmak istenen müzik, Türk ulusu ve onun öz Türk kültüründen doğduğu ileri sürülen halk müziği üzerine inşâ edilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin müziği; temelinde halk ezgilerinin yer aldığı, evrensel nitelikte olduğu düşünülen çokseslilik tekniğiyle işlenmiş bir müzik olarak târif

edilmiştir. Hedefe kısa sürede ulaşmak için belirlenen müzik politikaları, kararlı bir biçimde uygulanmaya koyulmuş, 1924 yılından itibaren müzik eğitimi almak üzere genç müzisyenler yurtdışına gönderilmeye başlanmıştır. Gönderilen ilk isim Osman Zeki Bey'in oğlu Ekrem Zeki Ün (1924-1930) olmuştur. Daha sonra Türk Beşleri olarak bilinen ve çağdaş Türk müziğinin önde gelen isimleri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin (1925-1930), Necil Kâzım Akses (1926-1934), Hasan Ferit Alnar (1927-1932) ve Ahmed Adnan Saygun (1928-1931) çeşitli Avrupa ülkelerinde müzik eğitimi görerek yurda dönmüşlerdir.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları ile adeta özdeşleşen Türk Beşleri'nden biri olan Cemal Reşit Rey (1904-1985), devlet adamı ve Edebiyat-ı Cedide'nin tanınmış bir yazarı olan babası Ahmet Reşit Bey'in mesleği nedeniyle küçük yaşlarda ailesiyle Paris'e gidip, burada Fransız müzik ekolünün önde gelen isimleriyle çalışma fırsatı bulmuştur. Yurda döndükten sonra Dâru'l Elhân'da müzik öğretmeni olarak göreve başlayan Rey'in eserlerinin 1920'li ve 1930'lu yıllar itibarıyla ağırlıklı olarak Fransa'da seslendirildiği görülür. 16 Ocak 1927 günü *Dört Anadolu Türküsü* (1926), Paris'te Albert Wolff yönetimindeki Pasdeloup Orkestrası ve Kedrof vokal üçlüsü tarafından seslendirilirken[151], özellikle ilerleyen yıllarda bestecinin gayretleriyle Paris, çağdaş Türk müziğinin dünyaya açılması bakımından önemli bir yer olmuştur. Bestecinin Fransa'da seslendirilen diğer önemli eserlerine örnek olarak *Bebek Efsanesi* (1928), *Enstantaneler* (1931), *Karagöz* (1931), *Türk Manzaraları* (1928) ve *Concerto Chromatuque* (1933) gösterilebilir. Yazdığı orkestra eserleri yurtdışında seslendirilen Cemal Reşit Rey'in aynı zamanda İstanbul'un çeşitlilik kazanmış müzik ortamına da kısmen uyum sağladığı görülür. Dönemin sevilen türlerinden biri olan operetlere ilgi gösteren Rey, gelen taleplerin de etkisiyle ilerleyen yıllarda adından sıkça söz ettirecek eserlere imza atar; 1932'de *Üç Saat,* 1933'te *Lüküs Hayat* ve 1934'te *Deli Dolu,* Cemal Reşit Rey'in bestelediği operetlerin ilk başarılı örnekleridir.[152]

Türk Beşleri'nin üyelerinden Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) opera dışında çeşitli formlarda eserler vermiş, yanı sıra eğitimci

151. Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, C. 3, s. 143-144.
152. A.g.e., s. 145.

olarak uzun yıllar pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Üst düzey bir bürokrat olan Mehmed Cemal Bey'in oğlu olarak İstanbul'da doğan ve küçük yaşlarda müziğe başlayan besteci, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilerek müzik üzerine öğrenim görmüş ve 1930'da yurda dönerek Mûsıkî Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamıştır. *İki Dans* (1930) isimli orkestra yapıtı, 1931 yılında Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilen Erkin; 1936 yılında aynı yıl kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölümü başkanlığına getirilmiştir. 1930'lu yıllarda piyanist olarak çeşitli konserler veren besteci, 1931'de Mozart'ın bir piyano konçertosunu, 1932'de Cesar Franck'ın *Senfonik Çeşitlemeler*'ini yorumlamıştır.[153] Birçok librettoyu Türkçe'ye çevirerek bu operaların seslendirilmelerini sağlayan Erkin, konservatuvar ve opera orkestralarının da şefliğini yapmıştır. Eserlerinde zaman zaman klâsik Türk müziği ile halk müziğinin makamsal ve ritmik öğelerini kullanan bestecinin özellikle bu çalışmalarıyla çağdaş Türk müziğinin oluşumunda önemli rol oynadığı söylenebilir. Bestecinin önemli eserleri arasında *Bülbül ve Ayın Ondördü* (1932), *İki Sesli Halk Şarkıları* (1936), *Duyuşlar* (1937), *Köçekçe* (1942), *Yedi Türkü* (1945), *Keman Konçertosu* (1947), *Keloğlan* (1950) ve iki senfonisi ile bir piyano konçertosu sayılabilir.

Türk Beşleri'nin klâsik Türk müziği kökenli tek üyesi olan Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ise küçük yaşlarda kanun çalarak müziğe başlamış, ilk gençlik yıllarında armoni, kontrpuan ve füg dersleri alarak eğitimine Batı müziği üzerinden devam etmiştir. 1927 yılında devlet bursuyla gittiği Viyana Devlet Müzik Akademisi'nin bestecilik bölümünde Joseph Marx'ın öğrencisi olan Alnar, aynı zamanda Oswald Kabas ile orkestra şefliği çalışmıştır. 1932'de Türkiye'ye dönen besteci Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapmış, Belediye Konservatuvarı'nda müzik tarihi dersleri vermiştir.[154] 1946 yılından îtibaren altı yıl boyunca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yöneten Alnar bir süre daha Viyana'da yaşamış, 1964'te Türkiye'ye dönerek sanat yaşamını Ankara'da sürdürmüştür. Bestecinin en önemli yapıtının gelenek-

153. A.g.e., C. 1, s. 545.
154. A.g.e., s. 55.

sel bir çalgıyı solo olarak kullandığı *Kanun ve Yaylı Sazlar Orkestrası İçin Konçerto* (1944-51) olduğu söylenebilir. İlk kez 1958 yılında Ankara'da yaylı sazlar dörtlüsü eşliğinde Alnar'ın seslendirdiği eser, ilerleyen yıllarda Ruhi Ayangil tarafından kaydedilmiştir. Klâsik Türk müziği kökenli olmasının yanında halk müziğine de ilgi duyan bestecinin *Prelüd ve İki Dans* (1935) başlıklı eserinde halk müziği öğelerinden yararlandığı söylenebilir.[155] Alnar'ın önemli yapıtlarından biri de 1943'de yazdığı *Viyolonsel Konçertosu*'dur. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de büyük ilgi görmeye başlayan film müzikleriyle de ilgilenen Alnar, 1931'de *İstanbul Sokakları*, 1949'da *Nâmık Kemal* ve 1953'de *Halıcı Kız* filmlerinin müziklerini yazmıştır. *Oyun Havaları* (1932), *Romantik Uvertür* (1932), *Yaylılar Kuvarteti* (1933), *İki Koro Türküsü* (1959) ve *On Halk Şarkısı* (1964) bestecinin diğer önemli yapıtları arasında sayılabilir.

Besteci kimliğinin yanında 1930'lu yıllarda Bartok ile yaptıkları halk müziği araştırmalarıyla da bilinen Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) belki de Türk Beşleri içerisinde en çok öne çıkan isim olmuştur. İlk müzik derslerini İttihat ve Terakki'de okuduğu dönemde İsmail Zühtü'den alan Saygun, Rossati ve Macar Tevfik Bey ile piyano çalışmış, armoni ve kontrpuan bilgisini ise kendi kendine geliştirmiştir. 1920'li yıllarda İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapan besteci, 1928'de devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Schola Cantorum'da Madame Eugène Borrel'in armoni ve kontrpuan derslerine katılan Saygun, Vincent d'Indy ve Paul La Flem ile kompozisyon çalışmıştır.[156] 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'nin kontrpuan öğretmenliğine atanmış, 1934'te yaklaşık bir yıl Riyâset-i Cumhur Orkestrası'nı yönettikten sonra 1936'da İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğretmenliğe başlamıştır. Aynı yıl Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartok ile Adana'nın Osmaniye yöresinde halk müziği konusunda incelemeler yapmış ve çeşitli halk ezgilerini notaya almıştır. 1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulunan Saygun, 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur. 1946-1972 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve mo-

155. A.g.e., s. 56.
156. A.g.e., C. 3, s. 240.

dal müzik dersleri veren besteci, 1960-1965 yıllarını kapsayan dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğinde bulunmuş, 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır.[157] Ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir.

Pek çok formda eser veren Saygun, müzik tarihine ilk Türk operası olarak geçen ve konusunu bizzat Atatürk'ün kendisine verdiği, tek perdelik *Özsoy* operasını 1934 yılında yazmıştır. Bunun dışında dört opera daha yazan besteci, gerek Türkiye'de gerek yurtdışında belki de en çok bilinen eserlerinin başında gelen *Yunus Emre Oratoryosu*'nu ise 1946 yılında tamamlamıştır. 1947'de Paris'teki Pleyel salonunda Lamoureux Orkestrası tarafından seslendirilen eser büyük ilgi görürken, Saygun aynı yıl International Folk Music Council'a yönetim kurulu üyesi seçilmiştir. Modal müziğin yanı sıra klâsik Türk müziği makamlarını da inleyecen Saygun, özellikle Bartok ile birlikte çalıştıkları dönemde Anadolu halk müziğinde pentatonizmin etkilerinin olabileceğinden yola çıkarak bu konuda araştırmalar yapmıştır. Eserlerinde halk müziğiyle birlikte zaman zaman klâsik Türk müziğinin makamsal yapısına ait çeşitli öğeler de kullanan Saygun'un yapıtlarının birçoğunun modal yapıda olduğu söylenebilir. Bestecinin diğer önemli eserlerine örnek olarak *İnci'nin Kitabı* (1944), *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd* (1964), *Keman Konçertosu* (1967), *İnsan Üzerine Deyişler* (1977-1984 yılları arasında yazılmış olup toplam 6 eserden oluşan bir dizidir), *Viyola Konçertosu* (1977), *Viyolonsel Konçertosu* (1987) ve beş senfonisi ile iki piyano konçertosu gösterilebilir.

Türk Beşleri'nin yaşça en küçük üyesi olan Necil Kâzım Akses keman dersleri alarak müziğe başlamış, 14 yaşında Mesud Cemil'in viyolonsel öğrencisi olmuştur. Lise eğitiminin yanında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine katılan Akses, liseyi bitirdikten sonra kompozisyon eğitimi almak üzere 1926'da Viyana'ya gitmiştir. Burada Joseph Marx'dan armoni, kontrpuan ve füg dersleri alan besteci, Prag Devlet Konservatuvarı'ndan Josef Suj ile kompozisyon, Alois Haba ile mikrotonlar üzerinde çalışmıştır. 1933'te Türkiye'ye dö-

157. A.g.e., s. 240.

nen Akses, Ankara Devlet Konservatüvarı açıldıktan sonra burada kompozisyon dersleri vermiştir.[158] Bestecinin öne çıkan yapıtları arasında ilk operası *Mete* (1933), tek perdelik operası *Bayönder* (1934), piyano için yazdığı *Minyatürler* (1936), *Çokseslendirilmiş Türküler* (1936), *Ankara Kalesi* (1942) senfonik şiiri (1942), *On Piyano Parçası* (1964), *Keman Konçertosu* (1969), *Itrî'nin Nevâkârı Üzerine Scherzo* (1970), *Orkestra Konçertosu* (1977) ve 4 yaylı kuvarteti ile altı senfonisi sayılabilir.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde önemli rol oynayan ve çağdaş Türk müziğinin kurucuları olarak kabul edilen Türk Beşleri'nin 1950 sonrasında da üretimlerine devam ettikleri görülür. Yukarıda ifade edildiği üzere, 1950'lerden itibaren iki faklı koldan devam eden müziğin Cumhuriyet ideolojisinden beslenen kanadını, başta Türk Beşleri olmak üzere onların yolundan gidenlerin devam ettirdiği söylenebilir. Yaklaşık olarak 1940'lı yılların ortalarına kadar devlet desteğiyle uygulanan müzik politikalarının, 1940'ların ikinci yarısında yeni bir politik sürecin başlamasıyla birlikte kesintiye uğradığı ve ülkenin geneli baz alındığında dar bir çevre içerisinde varlığını sürdürdüğü görülür. Bu süreci halktan kopuş olarak değerlendiren Oransay, Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan çalışmaların sürdürülememesi nedeniyle müzik reformunun istenilen noktaya getirilemediğini ileri sürmektedir:

> *"... Hindemith'in buyurucu nitelikteki önerilerine karşın yaratıcı sanatçıların bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri, el ele verip ortak çalışarak ve her aşamada halkın nabzını yoklayarak tabanın beğenisini kazanabilecek bir teknik ve biçem üretme yolunda Hindemith'in Necil Kâzım Akses, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Eduard Zuckmayer ile başlattığı çalışmayı sürdürüp sonuçlandırmamaları sonucunda, beklentilerin tersine, yazılan çoksesli parçaların çoğu bir ulusal okuldan söz edilemeyecek kerte çeşitlilik gösterdi. Geç romantik ve izlenimci yaklaşımlardan onikiperdeci (dodecaphonic), raslamsal (aleotoric), elektronik ve somut mûsikî (musique concrete) gibi ilerici eğilimlere dek pek çok akımın örneği verildi, başarılı olsalar da toplumun gereksinimi karşılanmadı."*[159]

Müziğin devlet tarafından siyasi bir araç olarak kullanıldığı dönemin ardından, özellikle Türk Beşleri'ni oluşturan bestecile-

158. A.g.e., C. 1, s. 37-38.
159. G. Oransay, A.g.m., s. 1529.

rin öğrenci yetiştirmeye ağırlık verdikleri görülür. İlerleyen yıllarda, İstanbul ve Ankara ekolü olarak anılacak oluşmuu da kapsayan bu yeni süreçte, pek çok konservatuvar açılmış ve çoksesli müzik eğitimine devam edilmiştir. Her ne kadar eskiye oranla devlet desteğinden önemli ölçüde yoksun kalındıysa da gerek bireysel gerek kurumsal çalışmalarla çoksesli müzik Türkiye'deki varlığını sürdürmüştür. Önemle altını çizmek gerekir ki; Cumhuriyet'in ilk yılları ile 1950 sonrası dönem arasındaki tek fark, devlet desteğinin kısmen kesintiye uğramış olması değildir, ilk kuşakta yer alan bestecilerin yetiştirdiği öğrencilerin önemli bir kısmının, müziği hocalarıyla aynı yaklaşım üzerinden ele almamalarıdır. Politik, iktisadi ve sosyal koşullar başta olmak üzere, pek çok nedene bağlı olarak hızla değişen yeni dünya düzeni içerisinde, müziğin de bu değişimden etkilendiği muhakkaktır. Hem teknik yönden hem de yaklaşım açısından farklı dinamiklerin belirleyici olmasıyla birlikte, bestecilerin müziği ele alış biçimlerinde de belirgin değişimler olmuştur. Küresel düzenin hâkim konuma geldiği ve evrensel olarak kabul edilen ölçütlerin esas alındığı bu atmosferde, bestecilerin ulusal bir müzik yaratma fikrinden belirgin biçimde uzaklaştıkları görülür.[160] Her ne kadar eğitim açısından çeşitli ekoller üzerinden geleneğin devam ettirildiği, ettirilmeye çalışıldığı söylenebilirse de ortaya konan ürünlerin geneli açısından bunu söylemek güçtür.

1.4. Müzik Politikalarının Yayılmasında Basın Yayın Araçlarının İşlevi

Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarının izleri dönemin resmî yayın organlarında da belirgin biçimde görülür. Halkevlerinin yayın organı olarak 19 Şubat 1932'de kurulan, Şubat 1933 - Ağustos 1950 tarihleri arasında yayımlanan *Ülkü* dergisinin amacı, halkevlerinin ve Cumhuriyet'in ideolojisini yaymak olmuştur.[161] *Ülkü* dergisi, gerek 1930'lu yıllardaki Türkiye'nin tek

160. Saygun'un öğrencilerinden besteci Özkan Manav, "Bizler, Türk müziği bestecisi savıyla yola çıkan besteciler değiliz. Kendimizi özel olarak Türk müziği bestecisi olarak görmüyoruz. Farklı bir müziğin, farklı bir alanın bestecileri olduğumuzu düşünüyorum. Dolayısıyla bizlerin Türk müziği bestecileri olarak anılmak gibi bir kaygısı ya da talebi yok." demektedir. Söyleşinin tamamı için bkz. Ekler, Prof. Dr. Özkan Manav ile Söyleşi.

161. *Ülkü* dergisi, birinci serisi 1933-1941 yılları arasında 102 sayı, ikinci serisi

partili siyasal yaşamını gerek Cumhuriyet ideolojisini ve reformlarını benimsemiş, alanlarında öne çıkan kişilerin görüşlerini yansıtması açısından önemli bir kaynak niteliğindedir. Adı, Atatürk tarafından konulan derginin, kuruluş amacına ve içeriğine ilişkin bilgileri Recep Peker'in ilk sayıda yer alan "*Ülkü* Niçin Çıkıyor" başlıklı yazısındaki şu satırlarda net bir biçimde görebiliyoruz:

> *"Ülkü, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısıtmak, ileri adımlarını sıklaştırmak için... Ülkü, bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliğini yapmak için... Ülkü, millî dile, millî tarihe, millî sanatlara ve kültüre hizmet için... Ülkü, bütün gayelere hizmet yolunda çalışan halkevlerinin ruhundaki hararet yazı vasıtasıyla yaymak için... çıkıyor."*[162]

Dergide yer alan bazı yazılarda halkevlerinde yapılan çalışmalara değinilirken, devletin halkevleri vasıtasıyla müziğe destek verdiğinin ve bu açıdan önemli bir rolü olduğunun altı çizilir. Mahmud Ragıp Gazimihal [Kösemihal][163] tarafından kaleme alı-

---

1941-1946 yılları arasında 126 sayı ve üçüncü serisi 1947-1949 yılları arasında 36 sayı olmak üzere üç seri halinde yayımlanmıştır. Şubat 1933 - Ağustos 1941 dönemini kapsayan 102 sayılık ilk serisinde imtiyaz sahipliğini Nusret Kemal Köymen (No: 1-47) ve Fevziye Abdullah Tansel (No: 48-102), umumî neşriyat yönetimini ise Necip Ali Küçük (No: 1-51) ve Hasan Ali Yücel (No: 74-76-102) üstlenmişlerdir. 41. sayıdan itibaren direktörlüğü Mehmed Fuad Köprülü yürütmüştür. Dönemin resmî ideolojisinin bir sonucu olarak pek çok farklı alanla ilgili yazıların yer aldığı dergide, ağırlıklı olarak yer alan başlıklar, edebiyat, dil, sosyoloji, güzel sanatlar, ekonomi, halk terbiyesi, spor ve halkevleri hakkındaki haberler olmuştur. Derginin önemli yazarlarından bazıları ise şunlardır: Mehmed Fuad Köprülü, Recep Peker, Tahsin Banguoğlu, Behçet Kemal Çağlar, Necib Ali Küçüka, Suat Kemal Yetkin, Ahmed Hamdi Tanpınar, Ahmet Nesimi, Ahmed Kutsi Tecer, Mehmet Saffet, Şemsettin Günaltay, Ferit Celâl Güven, Naim Onat, Kâzım Nami Duru, Cevad Memduh Altar, Ahmed Adnan Saygın, Mahmud Ragıp Gazimihal [Kösemihal], Halil Bedii Yönetken.

162. Recep Peker, "*Ülkü* Niçin Çıkıyor", *Ülkü*, C. 1, S. 1, s. 1.

163. Müzikolog. 1900 yılında İstanbul'da doğan Gazimihal, küçük yaşta klâsik Türk müziği dersleri almıştır. Daha sonra Berlin ve Paris'te armoni, keman ve müzik tarihi eğitimi görmüş, 1924'te yurda dönerek Galatasaray Lisesi'nde ve İstanbul Kız Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yanı sıra Gazi Eğitim Enstitüsü ve Askeri Mızıka Okulu'nda dersler vermiş, "Müzik ve Sanat Hareketleri" isimli bir dergi çıkarmıştır. Yerli ve yabancı gazetelerde çeşitli yazıları yayımlanmış, yazdığı kitaplarla dönemin müzikoloji çalışmaları açısından bir kaynak oluşturmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde yürütülen

nan "Halkevlerinde Mûsıkî"[164] başlıklı yazı konunun anlaşılması bakımından uygun bir örnektir. Halka önemli bir "polifoni terbiyesi" vermesi bakımından Protestan ülkelerin kiliselerindeki toplantılarda çalınan koro ve orkestra eserlerine değinen yazar, aynı zamanda kilise orgunun öneminden bahsetmektedir. Camilerde böyle bir imkânın olmayışından üzüntüyle bahseden ve halkevlerine ne denli büyük bir görev düştüğünü belirten Gazimihal, böylelikle halkevlerinin önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Yazısında halkevlerinde oluşturulması gereken kadrodan ayrıntılı bir şekilde söz eden yazar, bu iş için gerekli olan maddi harcamaların da tek tek hesabını yapmakta ve yazının sonunda bir kez daha hatırlatmaktadır: "Halkevleri iyi mûsıkîyi yurdun dört bir yanına yaymakla mükelleftir."

Gazimihal, "Cumhuriyet Devrinde Mûsıkî" başlıklı bir başka yazısında, müzik alanında son 15 yıl içerisinde alınan yolu değerlendirirken bu başarıdaki en büyük rolün devlete ait olduğunu şu sözlerle ifade ediyor:

> *"Bence onbeş yıl içinde ilerleme yoluna konulmuş müzik işlerimizin başlıca karakteristiği devlet yardımının, bir nevî kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasasının kutsal sanatımızı da ele almış bulunmasıdır."*[165]

Yazıda dikkati çeken bir başka nokta, müzik alanında devlet desteği olmadan ilerlemenin mümkün olamayacağının ısrarla altının çizilmesidir. Konuyla ilgili devlet yetkililerine bir çeşit hatırlatma ve bu işlerin Avrupa'da nasıl yürüdüğüne dair onları bilgilendirme amacı taşıyan satırlara yine aynı yazı içerisinden bir örnek verilebilir:

> *"Avrupa memleketlerini bütün gözde mûsıkî ocakları devlet parasıyla işleyen ve mûsıkî ocakları kısmî devlet yardımıyla yaşayabilen yerler olarak ikiye ayırabiliriz; her iki tarz için de gerek büyük, gerek küçük memleketler vardır; fakat müzik kurumları devlet parasından hiç yardım görmeyen ilerde memleket hele Büyükharp'ten sonra Avrupa'da hiç kalmadı. Mûsıkî ananesi en köklü olan memleketlerin bile kendi sanat ocaklarının ancak devlet servetiyle ilerletebildikleri bilindikten sonra bizim başka bir yol seç-*

derleme çalışmalarının bir kısmına da katılan Gazimihal, dönemin müzik politikaları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

164. M. R. Gazimihal, "Halkevlerinde Mûsıkî", *Ülkü*, S. 73, s. 67-70.

165. M. R. Gazimihal, "Cumhuriyet Devrinde Mûsıkî", *Ülkü*, S. 69, s. 235.

memize imkân yoktu: Mûsikî kurumlarımız artık en sistemli programlarla en usta ellerde verimli bir şekilde işlemeğe başladılarsa, bu başarıyı, Atamızın irşatları arkasından bir kat daha cömert kararlarla bütün kültür kolları gibi sanatı da kendi yapıcılık sistemi içine alan devlet iradesi temin etmiştir."

Mahmud Ragıp Gazimihal'in "Mûsikî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi" başlıklı yazısı, Tanzimat Dönemi ile Cumhuriyet kurulduktan sonra yapılan çalışmaları karşılaştırarak anlatması yönünden önemlidir. Müzik alanında yapılan reformların Tanzimat'a kadar gittiğini söyleyen yazar, sarayın "bu yenilikten yalnız kendi çevresini faydalandırmakta bir asır ısrar ettiğini" ve "halkın Batı sanatı olarak sadece bozuk düzen bandoları" görebildiğini söylüyor. Cumhuriyet'in kurulması ile sanat alanında büyük işler yapıldığını anlatan yazar, hem yapılması gerenleri hem de o ana kadar kazanılan başarıları şu sözlerle ifade ediyor:

"... Her şey yeni baştan kurulacak, ilk adımlarda yanlış yollara ve çıkmazlara sapılmayacak, ilerleme adımları kaplumbağa yürüyüşü gibi olmayacak, yenilik yolunda eskiyi haykıran şeyler –eğer varsa– temizlenerek ileriye yürünecekti. Cumhurluk Maarifi işte öyle bir düzensizliği böyle bir çalışmayla gidermek üzere işe koyuldu. Atatürk'ün, İnönü'nün ve arkadaşlarının rehberlik ve irşatları bu devrim hareketinde de öncü oldu."[166]

Gazimihal'in bir devrim hareketi olarak nitelendirdiği müzik reformları ile ilgili neler yapılması gerektiğini anlattığı yukarıdaki paragrafta dikkati çeken bir diğer nokta da ilk cümlede söylediklerdir. Her şeyin yeni baştan kurulması gerektiğini ifade ederken, eskiye dair tüm izlerin temizlenmesi gerektiğini söylemektedir. Burada kastedilenin, özellikle müzikal açıdan daha sonraki bölümlerde ele alacağımız klâsik Türk müziği ve dolayısıyla bu müziğin yaşadığı kültür ortamı olduğu söylenebilir. Çünkü bir müziği ortadan kaldırmak, aynı zamanda onu dinleyen, icrâ eden ve bu müzikle karşılıklı bir kültürel alışveriş içerisinde olan insanların da hedef olarak alındığı anlamına gelir. Dönemin sanat ortamında önde gelen isimlerin büyük bir bölümünde görülen bu anlayışın gerekçelerine, ilerleyen bölümlerde detaylı olarak değinilmektedir.

166. M. R. Gazimihal, "Mûsikî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi", *Ülkü*, S. 51, s. 28.

Ülkü dergisi de dâhil, dönemin basın yayın organlarında yer alan yazıların büyük bir bölümünde belirgin biçimde gördüğümüz ve örneklerle ele alacağımız yaklaşımlardan biri de, Cumhuriyetle birlikte müzik alanında yapılacak yenilikler ve bu yeni müziğin malzemesinin ne olacağı sorusudur. Zîra bu konu belki de Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının en hassas kısmıdır. Temelde malzemesini halk müziğinden alıp, Avrupa çoksesli sanat müziği tekniği ile işlenmiş bir müzik yaratma amacını taşıyan bu düşünce, zamanla dönemin kültür sanat politikaları bağlamında çağdaşlaşma yolunda belirlenen hedeflerden biri hâline gelmiştir. Dönemin önde gelen müzik adamlarının büyük bölümünün benimsediği bu görüşe ilişkin keskin ifadelere dergide yayımlanan yazılarda da rastlıyoruz. Cevad Memduh Altar'ın "Cumhuriyet Devrinde Müzik" başlıklı yazısında yer alan şu ifadeler örnek olarak gösterilebilir:

> *"... Bu arada folklor hudutları dışına çıkan millî karakterdeki yaratmaların, zamanla milletlerarası bir kıymete namzet olmasına, dünyanın her yerinde sayılarak, sevilerek dinlenmesine bir tek sebep vardı, o da yalnız Ortaklaşa Teknik idi. Yüzyıllar boyunca elde edilen tecrübeler de göstermiştir ki, topluluk içinde tekleşmiş, normal seviye üstünde kalmış insanoğluna has yaratmalardan başka bir şey olamayan sanat eserleri, mensup olduğu milletin, memleketin, tabiatın dili ile konuşmak zorunda bulunmasına rağmen, bütün beşer ifadelerine vasıta olan ortaklaşa teknikten bir an olsun uzak kalamamıştır. Esasen böyle bir teknikten uzak kalmış insan topluluklarının sanat yaratmaları, medeniyet tarihinin her safhasında primitif diye anıldıktan maada, folklor hudutlarından bir adım bile dışarı çıkamamıştır; milletlerarası - millî olma şerefinden mahrum kalmıştır."*[167]

Yazıdaki keskin ifadeler hemen göze çarpmaktadır. Dünyanın her yerinde müzikal açıdan ortak bir tekniğin kullanıldığını söyleyen yazarın sunduğu bilgiye referans gösterirken yaptığı genelleme bir yana, bu tekniği mutlak doğru biçiminde sunması dikkat çekicidir. Söz konusu tekniği kullanmayan toplulukların ilkel kaldığını söyleyen Altar'ın bu sözleri, aynı zamanda Cumhuriyet kurulana dek Türkiye'deki müziğin de ilkel olduğunu düşündüğü şeklinde yorumlanabilir. Çünkü o zamana kadar yapılan gerek

167. Cevad Memduh Altar, "Cumhuriyet Devrinde Müzik", *Ülkü*, S. 123, s. 28.

halk müziği gerek klâsik Türk müziği; yazarın yaklaşımıyla "milletlerarası alanda şeref kazanma" vasıtası olamayacak kadar "primitif"tir. İşte bu nedenle yapılması gereken şeyin söz konusu "primitif müziği" ve onu üreten kültürü değiştirmek, dönüştürmek olduğu savunulur.

Yukarıda yer alan görüşler sadece Cevad Memduh Altar'da değil, onunla aynı eğitimi almış bazı çağdaşlarında da benzer bir üslûpla dile getirilmektedir. Örneğin Ahmed Adnan Saygun[168]'un ihtiyaçtan doğduğunu söylediği çokseslilik ile ilahî öğeler arasında bağlar kurduğu "Bir Folklor Enstitüsü Hakkında" başlıklı yazısı aynen şunlara değinmektedir:

> *"... Nihayet X. asra doğru, çokseslilik ihtiyacı duyulduğu vakit, rehberlik eden yine insiyakî halk sanatıdır. İlk ses tecrübelerindeki ses sıralanmaları, bize mesela Rize'nin veya Orta Asya'nın bir köyünde, elindeki at kılı yayını iki tele sürerek aynı aralıkları elde eden köylünün sanatını düşündürmüyor mu? Halktan fertlere, cemiyetten şahsiyete geçiş devresinde insiyak, yerini şuura bırakıyor ve bu, yeni bir hamlenin habercisi oluyor. Beş asır süren düşüp kalkmaların, sendelemelerin, aramaların meyvası olan polifoni sanatı, işte, insiyakın damgasını taşıyan o dörtlü ve beşli sıralanmasının, daha doğrusu, at kılı yayını veya parmaklarını tellere dokunduran o saf köylü ruhundaki gizli ihtişamın şuura çıkması, aydınlığa kavuşmasıdır."*[169]

Saygun'un, köylünün ruhundaki ihtişamı ne şekilde dışa vurduğunu ve bu sayede nasıl aydınlığa kavuştuğunu betimlediği yazısı, aynı zamanda çokseslilige geçişin "doğal ve kaçınılmaz" bir

168. Besteci ve müzikolog. 1907 yılında İzmir'de doğdu. İlkokulda (1924-1925) ve lisede (1926) müzik öğretmenliği yaptı. 1928'de devlet bursuyla Paris'e gitti; Schola Cantorum'da Eugéne Borrel, Vincent d'Indy gibi isimlerle çalıştı. 1931'de Türkiye'ye döndü ve Ankara Mûsıkî Muallim Mektebi'nde kontrpuan öğretmenliğine atandı. 1934'te Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nı yönettikten sonra, 1936'da İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğretmenliğe başladı. 1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulundu. International Folk Music Council yönetim kurulu üyeliği (1947), Folklor Araştırmaları Kurumu kurucu üyeliği (1955), Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliği (1960-1965), TRT Yönetim Kurulu üyeliği (1972-1978) görevlerinde bulundu. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon dersleri (1946-1972) verdi. Ölümüne dek MSÜ Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri verdi. 1991 yılında İstanbul'da öldü. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde gerek fikirleri gerek eserleri ile önemli bir yeri olan Saygun aynı zamanda Türk Beşleri olarak anılan besteciler grubunun üyesidir.

169. A. A. Saygun, "Bir Folklor Enstitüsü Hakkında", *Ülkü*, S. 41, s. 2.

yönelim olduğunun halka "idrak ettirilmesi" bakımından da önemlidir. Kullanılan şiirsel üslûpla söylenenlerin içselleştirilmesi için gereken hissiyatın ve zeminin sağlanmaya çalışıldığı görülür. Yazının ilerleyen kısımlarında ilâhî bir referans kazandırılan görüşler şu satırlarla devam etmektedir:

> *"Allah'ın büyüklüğünü, iman mecburiyetini bize haykırdığını görmek, bizi halk kaynağının karşısında saygı ile eğilmeye sevkeder. Aynı kaynaktan hız alan başka bir kolun, Monteverde, Cluck ve Weber'i aşarak bizi Wagner'e ulaştırdığını söylemek mübalağa değil, sadece bir hakikatin ifadesidir."*

Yeni müziğin ne şekilde ve hangi unsurlar esas alınarak oluşturulacağına dair verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi halk kültürü ve halk müziği bu hususta en önemli rolü üstlenmektedir. *Ülkü* dergisinde yer alan konuya ilişkin yazıların hemen hepsi yukarıda verilen örneklerle tamamen örtüşmekte, sadece yeni müziğin değil, kültür ve sanat alanlarının tümünün aynı temeller üzerine inşâ edilmesi gerektiği ileri sürülmektedir. Dikkati çeken noktalardan biri de *Ülkü* dergisinde müzikle ilgili yazıları yayımlanan kişilerin büyük bir bölümünün yurtdışında klasik Batı müziği eğitimi almış kişiler olması, buna karşılık klâsik Türk müziği mensuplarının dergide yeterince yer almamasıdır. Üstelik halk müziği ve halk kültürü üzerine onlarca fikir dile getirilirken, ihtisas sahası doğrudan halk müziği ve folklor olan kişilerin görüşlerine de dergide yeterli derecede yer verilmediği görülmektedir. Elbette bu durum derginin yayın politikasıyla ve bu politika gereği oluşturduğu yazar kadrosuyla açıklanabilir. Başka bir deyişle derginin söylemlerine ve amacına uygun fikirler ortaya koyan kişilerin yazıları yayımlanırken, bunların dışında kalan ve farklı fikirlere sahip kişilerin görüşlerinin görmezden gelindiği, böylece belirlenen hedefe giden yolda bir engel olarak görülen fikirlerin ayıklanmış, bu kişilerin yazıları vasıtasıyla düşüncelerini halka ulaştırmalarının önünün kesilmiş olduğu ileri sürülebilir.

Ortaya konan fikirlere genel anlamda itiraz edilmeyen ve farklı düşüncelere, düşünenlere pek tahammül edilemeyen bu ortamda, Ahmed Adnan Saygun'un radyodaki mûsikî yayınlarına dair rahatsızlığını dile getirdiği "Radyoda Garp Mûsikîsi" başlıklı yazısı kısa süreli bir tartışmanın da başlangıcı olmuştur. Saygun'un bu

yazısına karşılık; "Radyomuzda Mûsıkîye Dair" başlıklı bir yazı yazan Mesud Cemil, Saygun'un eleştirilerine cevap vermiş, tartışma karşılıklı yazılarla bir süre daha devam etmiştir. Burada tartışmanın konusundan ziyade dönemin önde gelen iki isminin farklı görüşler taşıyor olması ve bu görüşlerini dile getirirken kullandıkları üslûp önemlidir. Mesud Cemil'in fikirlerine tamamen karşı çıkan Saygun'un belirli bir nezaket çerçevesinin dışına çıkmayan ama bu çerçeve içerisindeki gergin tutumu belirgin biçimde hissedilmekte, farklı bir görüşe karşı sergilediği sert ve mesafeli tavrı dikkati çekmektedir. Halk türkülerinin icrâ ediliş biçimleri ve Batı müziği yayınlarının saatleri üzerinde duran Saygun'un yazısında şu satırlar yer almaktadır:

> *"Görülüyor ki İnce saz havaları, öğle neşriyatının -ajans haberleri zamanı hariç- hepsini ve akşam neşriyatının, dinleyicilerin uyku saatlerine kadar olan zamanlarını işgal ediyor. Halk türkülerimiz de -evvelki yazımda anlattığım gibi- maalesef İnce Saz ile icrâ edildiği cihetle onları da bu sınıfa sokmakta bir mahzur görmedim. Garp mûsukîsi neşriyatı ise artık herkes uyurken ve uykuya hazırlanırken yapılıyor. Bunun sebebi akşamcıları tatmin etmek midir? Saat 21.45 ten sonra herkesin yatmaya hazırlanması radyoların kapatılmasında başlıca âmil olmuyor mu? Devlet Radyosu, ticaret değil, terbiye müessesesi olmalı ve programlar ona göre düzenlenmelidir."*[170]

Saygun'un bu eleştirilerine karşılık Mesud Cemil şunları söylemektedir:

> *"Ahmed Adnan Saygın'ın Ülkü dergisinde radyonun müzik yayınlarını konu olarak alan yazılarına cevap vermek zorunda kaldığım için üzülüyorum. Çünkü yazıcının bu makalelerde öne sürdüğü fikirlerin yabancısı değilim. Onları birçok vesilelerle kendisiyle konuşmuş ve üzerinde uzun boylu görüşmeler yapmıştık. Buna rağmen bu fikirleri ayrıca yazmak zahmetine giren dostumun açtığı bu yoldan çaresiz ben de gitmeğe mecbur kaldım."*[171]

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılıyor ki; bu konular iki müzisyen arasında daha önce de konuşulmuş olup, bazı fikir ayrılıklarını içermektedir. Mesud Cemil, Saygun'un eleştirilerine şu satırlarla cevap veriyor:

170. A. A. Saygun, "Radyoda Garp Mûsıkîsi" *Ülkü*, S. 20, s. 7.
171. Mesut Cemil, "Radyomuzda Mûsıkîye Dair", *Ülkü*, S. 25, s. 23.

"Adnan Saygın'ın iki yazısında da üzerinde ısrarla durduğu bir konunun halk türkülerinin icrâsındaki tarz olduğu görülüyor. Ona göre bir halk türküsü ancak o türkünün mahallî şivesini bilen bölge yerlilerinden başka kimse tarafından söylenemez (Halbuki ricamız üzerine kendi idaresindeki koro ile verdiği pek nadir konserlerde söyleyen sanatkârlar bu cinsten değildi!)."

Mesut Cemil'in Saygun'un eleştirilerine cevap niteliğinde yazdığı bu yazıya Saygun'dan gelen cevap gecikmemiştir. "Radyoda Mûsıkî Yayınları Hakkında" başlıklı bir yazı yazan Saygun sert bir üslûpla kaleme aldığı yazısında şunları söylemektedir:

"Mesut Cemil'in bu yazısını, ihtiva ettiği fikirler bakımından ele almaya imkân yoktur. Çünkü bu yazıda fikirden ziyade ilenme hâkimdir. Benim de bu yolu tutmam mümkün değil. Kabil olduğu kadar fikirleri bulup onlara cevap vermeğe çalışacağım... Mesut Cemil'in hakkımda kullandığı hakaret cümlelerine gelince: başka yazılarında daha az incitici cümleler kullanmasını ve mümkün mertebe ilenmekten kaçınmayı prensip olarak almasını tavsiye edeceğim. Çünkü herkes benim gibi müsamahalı olmaz."[172]

Görüldüğü gibi iki müzik adamı arasındaki fikir ayrılıkları, gerilimi gittikçe artan bir tartışmayı beraberinde getirmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi bu tartışmanın konusundan ziyade önemli olan nasıl bir ortam içerisinde cereyan ettiği ve iki müzisyenin temelde savundukları fikirleri ne şekilde ortaya koydukları-dır. Özellikle Atatürk'ün ölümünden sonraki yıllarda çizgisi genel anlamda aynı kalmakla birlikte bazı değişiklikler yaşayan *Ülkü* dergisinin, 1942 yılında yayımlanan bu tartışmalı yazıların zemini olması yönünden, ilerleyen yıllarda yaşanacak değişimlerin de bir nevi habercisi olduğu düşünülebilir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önemli yayın organlarından biri olan *Varlık* dergisinde de benzer konuların yer aldığı görülür. 1933 yılının Temmuz ayında Yaşar Nabi Nayır'ın çıkardığı edebiyat ve sanat dergisi olarak yayın hayatına başlayan Varlık dergisinde kültür, toplum ve siyaset konulu yazılar yayımlanmıştır.[173] Mahmud Ragıp Gazimihal'in derginin altıncı sayısında yayımla-

172. A. A. Saygun, "Radyoda Mûsıkî Yayınları Hakkında", *Ülkü*, S. 26, s. 4-5.
173. *www.varlik.com.tr*

nan "Bizde Yeni Bestekârlık"[174] başlıklı yazısında genç bestecilerin yeterince tanınmadıklarına değinilirken, bu durumun sebepleri üzerinde durulmaktadır. "Bestekâr olduklarını iddia eden bir topluluğun eser adını verdikleri nota dizeleri ile eser yazmakla meşgul gerçek bestekârları ve onların eserlerini susturduklarını" söyleyen Gazimihal yanı sıra "meşhur olma gayretinde olmayan gerçek bestekârların bu sebeple kendilerini ve müziklerini anlayabilecek, memleket adına sanat yapma konusunda hassasiyet duyan icrâcılar yetişene kadar eserlerini saklı tuttuklarını" ileri sürmektedir. Bununla bağlantılı olarak icrâcıların millî eserlere repertuvarlarında yer vermediklerini söyleyen yazarın bu düşünceleri ile yakın zaman içerisinde yine aynı dergide yayımlanan diğer yazılarındaki görüşleri arasında bazı çelişkiler olduğu söylenebilir. Gazimihal'in 1935 yılında yayımlanan "Halk İçin Mûsıkî" başlıklı yazısı hem bu çelişki bakımından hem de klâsik Türk müziği yayınlarının radyolarda yasaklandığı dönemde yazılmış olması yönünden dikkat çekicidir. Yazar, daha önceleri müziğin halka göre ve halk için yapıldığını, fakat bu durumun modern müzikle birlikte değişerek, zamanla halktan uzaklaşılan bir noktaya geldiğini söylemektedir. Gazimihal'e göre bu durumun sonucunda halktan kopuk, elit bir müzik oluşmuştur. Yazının ilerleyen kısımlarında ise halkın müzik konusunda büyük bir sanat açlığı çektiğine değinilmekte, halkı besleyebilecek bir müziğin olmadığı ileri sürülmektedir:

> *"... Evet bizim halkın gönlü ve hatıraları arasında aziz bir varlık gibi yaşayıp ciddi sanat açlığını besleyecek klâsik bir mûsıkîmiz yok. Asrın sanat anlayışlarına uymadığı için alaturka klâsikini kaldırınca yeri bomboş kaldı."*[175]

Görüldüğü üzere; hâkim politikanın kültür ve sanat anlayışı çerçevesinde şekillendirilmeye çalışılan müzik, sadece konuyla ilgili uygulamalarla değil, basın yayın organları aracılığıyla da halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu sayede yapılması amaçlanan müzik reformunun düşünsel anlamda sağlam bir temel üzerine oturması ve halk tarafından kabul görmesi amaçlanmıştır.

---

174. M. R. Gazimihal [Kösemihalzade], "Bizde Yeni Bestekârlık", *Varlık*, C. 1, S. 6, s. 93-94.
175. M. R. Gazimihal [Kösemihalzade], "Halk İçin Mûsıkî", *Varlık*, C. 2, S. 46, s. 342.

Ülkü Dergisi 1. Dönem (1933-1941) Müzik Yazıları

Yazı	Yazar	Yıl	Sayı	Sayfa
Halk Terbiyesi ve Operalar	H. Bedii Yönetken	1934	15	202-205
Güzel Sanatlar İnkılaba Nasıl Mâl Edilir	Ali Sâmi	1934	17	359-361
Türk Müziğinin İnkişaf Yolu	A. Adnan Saygun	1936	42	419-423
Béla Bartok Aramızda	M. Râgıp Gazimihal	1937	50	132-138
Béla Bartok Aramızda	M. Râgıp Gazimihal	1937	52	292-298
Gizli Halk Mûsıkîsi	V. Lütfi Salcı	1938	62	113-123
Cumhuriyet Devrinde Mûsıkî	M. Râgıp Gazimihal	1938	69	235-238
Dede Korkut Hikâyelerindeki Mûsıkî İzleri	M. Râgıp Gazimihal	1939	71	394-397
Halkevlerinde Mûsıkî	M. Râgıp Gazimihal	1939	73	67-70
Beethoven'in Hayatı ve Eserleri	C. Memduh Altar	1939	75	208-219
Opera Nedir	C. Memduh Altar	1939	76	317-320
Opera Nasıl Doğdu	C. Memduh Altar	1939	77	419-422
Rönesanstan Sonra Opera	C. Memduh Altar	1939	79	53-56
Klasik Opera	C. Memduh Altar	1940	87	235-238
Çaykovski ve Rus Müziği	C. Memduh Altar	1940	90	503-508
Halk Rakslarında Halaylar	Muzaffer Sarısözen	1941	98	111-119

Yazı	Yazar	Yıl	Sayı	Sayfa
Dokuzuncu Senfoni	C. Memduh Altar	1942	15	11-12
Dokuzuncu Senfoniyi Dinlerken	Feyha Talay	1942	15	12
Mûsıkî Davamız	A. Adnan Saygun	1942	16	9, 10, 11
Geçen Konser Mevsimine Toplu Bir Bakış	Faik Canselen	1942	17	30
Radyoda Garp Mûsıkîsi	A. Adnan Saygun	1942	20	5, 6, 7
Radyomuzda Mûsıkîye Dair	Mesut Cemil	1942	25	23-24
Radyoda Mûsıkî Yayınları Hakkında	A. Adnan Saygun	1942	26	4 ve 5
Mûsıkî Hareketlerine Toplu Bir Bakış	Faik Canselen	1942	27	23-24
Yeni Konser Mevsimine Girerken	Feyha Talay	1942	29	17
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 2. Konseri	Feyha Talay	1942	30	17
Silezya Yaylı Sazlar Kuvarteti	Feyha Talay	1943	32	15-16
Oda Mûsıkîsi Konseri	Feyha Talay	1943	33	17
Satılmış Nişanlı	Feyha Talay	1943	35	16-17
Bitmez Tükenmez Anadolu	A. Adnan Saygun	1943	36	7-8
Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Konçertosu	Mesut Cemil	1943	37	7-8
Yeni Bir Opera	C. Memduh Altar	1943	38	15-18
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 7. Konseri	Feyha Talay	1943	40	17-18
Bir Folklor Enstitüsü Hakkında	A. Adnan Saygun	1943	41	2, 3, 4
Mûsıkî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi	M. Râgıp Gazimihal	1943	51	28-31
Yeni Konser Yılına Girerken	Feyha Talay	1943	53	14
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 2. Konseri	Feyha Talay	1944	55	13
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 4. Konseri	Feyha Talay	1944	58	6007
Köylü Samahları	H. Bedii Yönetken	1944	60	7-8

Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 7. Konseri	Feyha Talay	1944	61	5-6
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 11. Konseri	Feyha Talay	1944	63	5
İki Sesli Halk Türküsü	Muzaffer Sarısözen	1944	77	6
Konser Mevsimi Başlarken	Feyha Talay	1944	77	15-16
Cumhuriyet Reisliği Flar. Orkestr. 4. Konseri	Feyha Talay	1945	79	4
Bir Konserden Sonra Notlar	Ahmed Kutsi Tecer	1946	113	9-10
İki Sesli Halk Müziği	Muzaffer Sarısözen	1946	115	15
Yunus Emre Oratoryosu Dolayısıyla	Coşkun Ertepınar	1946	121	34-36
Cumhuriyet Devrinde Müzik	C. Memduh Altar	1946	123	28-29

Ülkü Dergisi 3. Dönem (1947 - 1950) Müzik Yazıları

Yazı	Yazar	Yıl	Sayı	Sayfa
Güzel Sanatlar Arasında Müzik	C. Memduh Altar	1947	1	8-11
Sanat ve Bilim Başarılarımız	Cevad Dursunoğlu	1947	2	1 ve 10
Folklor Çalışmalarımıza Dair	H. Nâmık Orkun	1947	3	10, 11
Halk Çalgıları	M. Râgıp Gazimihal	1947	3	22, 23
Müzik Folkloru Araştırmaları	S. Yâver Ataman	1947	7	11, 12, 13
Argavan Köylerinde Bağlama ve Cura	Şemsi Belli	1947	11	33
Halkevlerinin Mûsıkî Çalışmaları	A. Adnan Saygun	1948	15	9-10
Müzik Folkloruna Ait Bir Eser	M. Râgıp Gazimihal	1948	15	20, 21
Sıra Oyunları	M. Râgıp Gazimihal	1948	16	29-33
İdeoloji ve Sanat	Celalettin Emrem	1948	17	5, 6, 7

Kadın Halayları	Mehmet Kalkanoğlu	1948	20	31, 32
Sanat Eğitimi	Şerif Baykurt	1948	23	17-18
Halkevleri İşe Yaramıyor Mu	Emin Hekimgil	1949	28	8
Milli Kültürümüzü Yaymanın Önemi	A. Adnan Saygun	1949	34	1-2
Gençliğin Okullar Dışında Yetiştirilmesi	Hasip Aytuna	1950	40	3-4
Halk Mûsıkîsinde Usûl Meselesi	Neriman Altındağ	1950	41	20
Dünkü Bugünkü ve Yarınki Köy	M. Enver Beşe	1950	43	11-12
Terim İşi	M. Nihat Özön	1950	44	4-5

İkinci Bölüm

Türkiye'de Arabesk Müziğin Doğuşuna Zemin Hazırlayan Müzikal ve Toplumsal Faktörler

2.1. Türkiye'nin Taş Plakla Tanışması ve Popüler Müzik Olgusunun Ortaya Çıkışı

19. yüzyılda fonografın icât edilmesiyle birlikte 20. yüzyılda hız kazanan teknolojik gelişmelerin, genel anlamda topluma müzikal açıdan yeni bir algı biçimi kazandırdığı söylenebilir. Gramofonun ve daha sonra radyonun sayesinde insanların müziğe daha kolay ulaşabildiği bu dönemde, müziğin eğlendirici yanının ağırlık kazandığı görülür. Bunun uzantısında yeni yeni oluşan müzik algısını ekonomik yönde geliştirebilmek ve bu algı doğrultusunda müzikten beklenenleri karşılayabilmek için kurulan endüstriyle birlikte, müzik artık alınıp satılabilir bir meta durumuna gelmiştir. Bu yıllardan başlayarak müzik endüstrisinin en önemli kolu

şüphesiz plak sektörü olmuştur. Ticârî anlamda 1887 ve 1889 yıllarında piyasaya çıkan plaklar Osmanlı'ya 19. yüzyılın sonlarında gelmiştir:[1]

> *"... Osmanlı İmparatorluğu'na ilk önce Favorit ve Zonophon geldi. Takîben 1903'de Gramophon Concert Record geldi. Tek yüzlü ve Türkçe, Rumca, Ermenice, Arapça, Arnavutça plaklar yapmaya başladılar. İlk yapılan plaklar Tanburî Cemil Bey'in kayıtlarıydı."*[2]

Bu dönemde kişisel girişimleriyle temin ettikleri gramofonlardan şehrin çeşitli yerlerinde halka küçük bir ücret karşılığında dinleti yapanlar olmuştur.[3] O günün şartlarında belki de pek çok insan için hayal olabilecek gramofon, aynı zamanda onların müzikle çok farklı bir iletişim kurmalarını sağlamıştır. Türkiye'de plâğa alınan ilk müzik türleri kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar olurken, daha sonraları Karagöz ve Meddah, Mevlevî Ayinleri, Kur'an-ı Kerim tilâveti gibi çeşitli kayıtlar da yapılmıştır.[4]

Gramofonun dünyanın çeşitli yerlerinde gördüğü büyük ilgiye paralel olarak İstanbul'da da yaygınlık kazanmaya başlaması sonucunda, Columbia plak şirketi Umumî Satış Merkezi ismiyle bir birim açmıştır. Ardından 1900 yılında The Gramophone Company Ltd. ticari plaklar yapmak üzere teknisyenlerini –bu aynı zamanda Türkiye'ye gelen ilk kayıt ekibidir– Türkiye'ye göndermiştir. Bu yıllarda giderek gelişen sektör içerisinde pay sahibi olmak isteyen çeşitli plak şirketlerinin Türkçe plaklar çıkarmaya başladığı görülür. 1905'te Türkçe ve Yunanca müzik plakları yapan Beka ile 1906'da Türkçe, Yunanca, İspanyolca plaklar hazırlayan Odeon ve Lyrophon ön sıralarda gelmektedir. Ardından 1907'de Favorite ve 1909'da Pathe gibi firmalar da Türkçe plaklar yapmıştır.[5]

Taş plaklarda dönemin önde gelen müzisyenlerine de yer verilmiştir. Klâsik Türk müziğinin önemli icrâcılarından Tanburî Cemil Bey ile Odeon plak şirketi arasında Türkiye'deki acentası

---

1. Salih Zeki Çavdaroğlu, "Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış", *www.musikidergisi.net*
2. M. Muammer Karabey, "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı", *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 169.
3. S. Z. Çavdaroğlu, A.g.m.
4. A.g.m.
5. A.g.m.

olan Bluementhal kardeşler vasıtasıyla 1908 yılında yapılan anlaşma, ertesi gün Cemil Bey tarafından feshedilse de 1910 yılında kendisi râzı edilmiş ve aynı şirketle birçok plak doldurmuştur. Solo olarak yapılan çalışmaların yanı sıra sözlü eserlerin yer aldığı kayıtlarda da soliste eşlik eden saz heyeti içerisinde önemli icrâcılara rastlamak mümkündür; 1930'larda EMI isimli şirketin Türkiye distribütörlüğünü yapan Odeon'un ilk kayıtlarında udî Yorgo Baconos ve kemençeci Aleko Baconos'un yer aldıkları görülür.[6] Yine aynı yıllarda kanunî Hasan Ferit Alnar, neyzen İhsan Aziz ve udî Fahri Kopuz gibi isimler çeşitli kayıtlarda eşlik etmişlerdir.

Plak şirketleri dönemin İstanbul'unda popüler olan operetlere ve kantolara karşı da ilgisiz kalmamıştır. Dikran Çuhacıyan'ın yazdığı *Leblebici Horhor Ağa* çeşitli firmalarca plâğa alınmış olan operetlerin başında gelirken, kadın solistlerce söylenen operetler de büyük ilgiyle karşılanmıştır. Muhlis Sabahattin'in *Ayşe* operetinden *Gel Okşa Beni* isimli şarkıyı plâğa okuyan Fikriye (Şakrakses) Hanım ile yine ilk plak yapanlar arasında yer alan Madam Eugeni, Madam Victorie, Gülistan ve Gülfidan isimli şarkıcılar ilgi gören kadın solistlere örnek olarak gösterilebilir.[7] Dönemin bir başka popüler türü olan tangolarda da kadın solistlerin öne çıktığı görülür. Seyyan Hanım başta olmak üzere Birsen Hanım (Alan) ve dans ritmindeki ezgileri Türkçe sözlerle yeniden yorumlayarak ilerleyen yıllarda aranjman adı altında yapılacak çalışmaların ilk temsilcilerinden biri olan Afife Hanım (Tanyeli) bu türün önde gelen isimleri olmuştur.[8]

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı dönemde incelenmesi gereken kantoların gerek biçim gerek müzikal yapı ve yorumlanış bakımından önemli farklar içerdikleri görülür.[9] Erken dönem olarak ele alınabilecek bu ilk dönemde kantolar Galata ile Direklerarası'ndaki eğlence merkezlerinde sahnelenen müzikli tiyatrolarda çalınıp söylenmiştir.[10] Pek çok kesimden ve her yaştan izleyicisi bulunan oyunların içeriğine ve oradaki karakterlere göre şekillenen kantoların icrâsında keman, trompet,

6. A.g.m.
7. A.g.m.
8. A.g.m.
9. Cemal Ünlü, "Eski Kanto-Yeni Kanto", *www.kalan.com*
10. A.g.m.

trombon, klarinet, trampet ve zil gibi Batı müziği çalgıları kullanılmıştır. Makamsal yapıda olan fakat Batı çalgılarıyla icrâ edilen bu ilk dönem kantoları daha ziyade eğlenceye ve dansa yöneliktir. Temsillerden önce kapının önünde seyirci toplamak amacıyla günün popüler parçalarını çalan orkestranın repertuvarında yer alan kantoların da bu türden oldukları söylenebilir. Basit ezgilerden oluşan ve güncel olayları yansıtan kantolar ağırlıklı olarak kadın erkek ilişkilerine dayalı sözler üzerine bestelenmiştir. *Yangın*, *Çoban*, *Değirmenci*, *Dondurmacı*, *Sevda Pazarında*, *Avcı Kantosu*, *Sarı Liralar*, *Seni Budala Şaşkın* gibi eserler bu kantolara örnek olarak gösterilebilir.[11] Çoğunlukla Râst, Hicâz, Hüzzam, Hüseynî ve Nihâvend gibi makamlarla bestelenen kantolar zaman zaman mizahî özellikler gösterirken, bazen de dans başta olmak üzere çeşitli jestlerle erotik bir sahne gösterisine dönüştürülerek izleyiciye sunulmuştur.[12]

19. yüzyılın sonlarından başlayarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde büyük gelişim gösteren taş plak kayıtlarına duyulan ilginin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de devam ettiği görülür. Kurtuluş Savaşı'nın yapıldığı işgal yıllarında, doğal olarak eğlence âleminde büyük bir durgunluk olmuş, daha sonra Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte kültür sanat faaliyetleri hız kazanmıştır. Savaşın yarattığı yıkımın toplum üzerindeki etkileri devam ederken, müzik başta olmak üzere kültür sahasında önemli atılımların yapıldığı bu dönemde, sanatsal faaliyetlerin yürütülmesi için kısmen daha rahat bir ortam oluştuğu söylenebilir. Müzikli veya müziksiz tiyatroda Rum, Ermeni sanatçı tekelinin kırılmasının yanısıra Dâru'l-Bedaî ve Dâru'l-Elhân gibi kurumların bu alana eğitimli sanatçı yetiştirmeye başlaması[13], hem oyunların hem de kullanılan müziklerin yapısını önemli ölçüde etkilemiştir. Öyle ki başından beri taş plak kayıtlarının vazgeçilmez malzemesi olan kantoların, Cumhuriyet Dönemi'nde gerek teknik açıdan gerek yaklaşım itibarıyla bazı değişimler geçirerek varlığını sürdürdüğü görülür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tango, çarliston, fokstrot gibi dansların gölgede bıraktığı kantoya olan ilgi kısmen azalmış, şehrin eğlence merkezlerinin yerleri değişmiştir. Eski gücünü yitir-

11. A.g.m.
12. A.g.m.
13. A.g.m.

miş olan kanto, 1935'ten itibaren tekrar ilgi görmeye başlamış, temel prensiplerinden epeyce uzaklaşmış olarak yeniden gündeme gelmiştir. Konu itibarıyla ağırlıklı olarak kadın erkek ilişkilerine ve gündelik yaşama dair çeşitli olaylara değinen kantolar, bu dönemde doğrudan sahne için değil plak için tasarlanmaya başlanmıştır.[14] Plak şirketleri tarafından dönemin ünlü bestecilerine sipariş edilerek yazdırılan kantolar, bir taraftan o yılların müzik endüstrisi için en önemli müzikal malzeme olurken diğer taraftan yeni yeni gelişen popüler müzik anlayışının da sembolü olmuştur. Firmaların kanto yazmaları için sipariş verdikleri dönemin önde gelen bestecilerine Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan, Cümbüş Mehmet, Mildan Niyazi Bey ve Sadettin Kaynak gibi isimler örnek olarak gösterilebilir.[15] Aynı zamanda taş plâğa ilk Türkçe ezanı okuyan kişi olan Sadettin Kaynak, önemli bir besteci olmasının yanı sıra vokal icrâcılık konusundaki şöhretini de taş plak kayıtlarına borçludur. Kaynak, 1926 yılı itibarıyla Columbia şirketine bağlı olarak çalışmış ve Almanya'ya giderek burada kayıtlar yapmıştır. Yine aynı yıllarda klâsik Türk müziğinin bir başka önemli ismi olan Münir Nureddin Selçuk, Sahibinin Sesi firması ile pek çok plak doldurmuştur. Selçuk'un yanı sıra Hafız Fahri ve Malatyalı Fahri gibi icrâcılar da aynı firma ile çeşitli kayıtlara imza atmışlardır.[16]

Gelişen bu yeni anlayışla birlikte kanto, dans etmekten ziyade dinlenmek için bestelenip söylenilir olmuştur.[17] Makamsal yapısı aynı kalmakla birlikte cümbüş, ud, çalpara, kanun gibi makam müziği icrâsında kullanılan çalgılarla seslendirilmeye başlanan kantoların[18], bu değişimle birlikte gerek sözleri gerek dokusu itibarıyla Cumhuriyet öncesinde yazılan kantolara kıyasla klâsik Türk müziği dinleyicilerinin beğenisine daha çok yaklaştığı söylenebilir. Yüzyıllarca söze dayalı bir müzik geleneğinin şekillendirdiği kültür dairesi içerisinde yaşayan topluluklar için, kantoların konularının ve kısmen sözlerinin değişmesi şüphesiz ilgiyi arttırıcı unsurlardan biri olmuştur. Fakat burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta, günün şartlarına ayak uydurmaya çalışan ve yeni

14. A.g.m.
15. A.g.m.
16. S. Z. Çavdaroğlu, A.g.m.
17. Cemal Ünlü, A.g.m.
18. A.g.m.

yeni oluşan alıcı kitlenin beğenisine cevap verme kaygısı taşıyan plak şirketlerinin izlediği yoldur. İlk başlarda, Batı müziğinin basit ve düşük beğeni düzeyine hitap ettiği öne sürülen formlarından biri olarak müzik hayatına giren kantoların, zamanla değişen müzikal anlayış çerçevesinde gelişerek dönemin kültür sanat ortamı içerisinde bir yer edinmiş oldukları görülmektedir. Kantolar belli makamlarda yazılmış oldukları için dinleyiciler kendilerine tanıdık gelen ve sevdikleri müzikal dokuyu bu eserlerde bulabilmişlerdir. Burada makamla birlikte müzikal dokuyu oluşturan bir diğer öğenin yani çalgıların da son derece önemli olduklarını belirtmek gerekir. Bir müziğin dokusunu oluşturan şey, yalnızca o müziğin nasıl bir ses sistemi içerisinde yer aldığına değil; aynı zamanda o müziğin icrâsında kullanılan çalgının ses rengine ve çalgının karakteriyle bağlantılı olarak nasıl bir üslûpla icrâ edildiğine de bağlıdır. Bu anlamda kantoların klâsik Türk müziği çalgılarıyla seslendirilmiş olmaları onların Türk müziği geleneğine eklemlenmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri olmuştur.

İlk başlarda farklı bir kültürden ithal edilen fakat daha sonra müzikal anlamda içinde yaşadığı toplumun eğilimlerine, alışkanlıklarına ve ihtiyaçlarına göre şekillenen kantoların, Cumhuriyet öncesi ve sonrası müzik tarihinde gerek teknik açıdan gerek müziğin algılanış biçimi bakımından derin izler bıraktığı söylenebilir. 19. yüzyılda oluşan kırılmanın uzantısında, ciddi bir biçimde şekil değiştiren klâsik Türk müziği geleneği içerisinde öne çıkan şarkı formunun, çeşitli açılardan kantodan etkilenmiş olması ise kuvvetle muhtemeldir. Dönemin önde gelen klâsik Türk müziği bestecilerinin, aynı zamanda plak şirketlerinin siparişleri üzerine kantolar yazmış olmaları, söz konusu etkileşimin varlığını destekler niteliktedir. Buradan hareketle, başta Sadettin Kaynak olmak üzere bazı klâsik Türk müziği bestecilerinin yazdıkları kantolar ile klâsik şarkı formundaki eserler arasında müzikal anlamda bir etkileşim olduğundan bahsedilebilir.

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere her iki dönemde de büyük ölçüde İstanbul kültüründen beslenen kantonun tümüyle şehir hayatı içerisinde doğup geliştiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda kantolarda ele alınan tipler ve konular açısından kentin zengin nüfus yapısı en önemli malzeme olmuştur.[19] Müzikli

19. A.g.m.

tiyatrodan önemli etkiler alan kanto, aynı zamanda kendisine çok sık konu edindiği çingene kültüründen ve müziğinden de izler taşımaktadır.[20] İlk taş plaklarda yer alan Gülistan ve Gülfidan isimli Çingene asıllı şarkıcıların, kayıtlara üslûp açısından kendi tarzlarını yansıtmış oldukları düşünüldüğünde, bu etkinin azımsanmayacak derecede olduğu açıkça görülmektedir.[21] Ezgisel ve ritmik açıdan kantoyu etkileyen bir diğer unsur Rum müziği olurken, çalıp söylemeye yatkın olan İstanbul Rumlarının, kantonun daha ziyade eğlenceye dayalı bir yapıya sahip olmasında önemli rol oynadıkları söylenebilir.[22] Kantonun zamanla bir müzik terimi olmaktan çok bir tanım ve genelleme özelliği kazandığını belirten Ünlü, dönemin kural ve gelenek dışı, hafif, günün beğenisine yönelik ürünlerine genel bir ifade ile kanto dendiğini söylemektedir:

> *"... Değişik sazlarla ve alabildiğine özgür, her kural dışı müzik kanto diye isimlendirildi. Sonunda yaygınlaştı. Geniş halk yığınlarınca benimsenip, pek sevildi. Bir orta sınıf kent kültürü, İstanbul kenti ürünüydü artık. Bu yüzyılın başında günümüz pop sanatının bir erken habercisi olarak kendisini kabul ettirmeyi ve yarım yüzyıla yakın bir zaman gündemde kalmayı başardı."*[23]

Yaklaşık olarak 1930'lu yılların sonlarına kadar yoğun ilgi gören ve büyüyen plak sektörünün 1940'larda II. Dünya Savaşı nedeniyle genel anlamda bir durgunluk içerisine girdiği görülür. Gomalak[24] kıtlığının yanı sıra savaşın getirdiği nakliye ve iletişim zorlukları, çıkan plak sayısını ciddi oranda sınırlamış, bir kitle iletişim aracı olarak ticarî kayıt düşüşe geçmiştir.[25] Bu durgunlukta 11 Kasım 1942 tarihinde yürürlüğe konulan varlık vergisinin de rolü olduğu söylenebilir.[26] Söz konusu vergi, plak şirketlerini cid-

20. A.g.m.
21. A.g.m.
22. A.g.m.
23. A.g.m.
24. Plak yapımında kullanılan bir tür reçine.
25. Virginia Danielson, *Mısır'ın Sesi-Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*, s. 157-158.
26. Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu basına kapalı olarak yapılan CHP grup toplantısında vergi kanununun resmî gerekçesini piyasaya egemen olan yabancıları ortadan kaldırmak ve bağımsız bir Türk ekonomisi yaratmak olarak ifade etmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Faik Ahmet Barutçu, *Siyasi Anılar 1939-1954*, s. 263.

di anlamda zorlamış ve ekonomik açıdan sarsılmalarına sebep olmuştur. Önde gelen plak şirketlerinden Sahibinin Sesi, 1942 yılı itibarıyla 2,5 doların 1 Türk Lirası'na karşılık geldiği dönemde 1.760.456 lira varlık vergisi ödemiştir.[27] 1940'lar aynı zamanda kayıt teknolojisinde çeşitli yeniliklerin olduğu yıllardır. 1948'de üretilmeye başlanan 33 devirli plaklar 1952 yılında 45'lik plaklar ile birlikte piyasaya sürülmüştür.[28] Yaklaşık olarak aynı yıllarda Türkiye'de de 78'lik plak devrinin sona erdiği görülür.

1950'lere kadarki süreçte, gramofonun ve taş plâğın Türkiye'de büyük ilgi görmüş olması, şüphesiz üzerinde durulması gereken bir konudur. Plak sektörünün zirvesini yaşadığı bu yıllar aynı zamanda uzun bir süre devletin resmî ideolojisi doğrultusunda radyoların da yayın yaptıkları yıllardır. Gramofonun özellikle müzik açısından radyonun önüne geçmesinin ve halkla daha kolay, direkt ilişki kurabilmesinin elbette önemli nedenleri vardır. Her yerde elektriğin olmaması ve radyo verici istasyonlarının yeterince geliştirilememiş olmasının radyonun kısıtlı bir çevrede kullanılmasına yol açtığı söylenebilir. Bir diğer önemli neden ise radyo yayınlarının içeriğidir. Radyolarda resmî müzik politikaları doğrultusunda, Batı müziği ağırlıklı yayınlar yapılması ve halkın büyük bir kesiminin kendilerine yabancı gelen bu müzikleri duyduklarında radyolarını kapatıyor olmaları[29] bir taraftan onları radyodan uzaklaştırırken diğer taraftan müzik dinleme ihtiyaçlarını giderebilecekleri alternatif bir kaynak bulmak durumunda bırakmıştır. 1950'den itibaren vericilerin güçlendirilerek yaygınlaştırılmalarının ve müzik yayınları içerisinde klâsik Türk müziğine ayrılan sürelerin arttırılmasının ardından dinleyicilerin radyoya daha fazla ilgi gösterdikleri görülür.[30]

1950'ler gerek politik açıdan gerek ekonomik yönden yeni bir dönemin başladığı, sosyal hayatın çeşitlilik kazandığı ve toplumun kısmen de olsa kabuk değiştirdiği yıllar olarak yorumlanabilir. Bu değişim müzikte de açık bir biçimde görülebilmektedir. Yüzyılın ilk yarısında en parlak dönemini yaşayan plak sektörünün, 1950'li yıllara gelindiğinde yeni yıldızlarına kavuştuğu görülür. Perihan Aldındağ Sözeri ve Zeki Müren'in Sahibinin Sesi

27. Gökhan Akçura, "Gramofon Çağı", *Güneş*, 2 Ağustos 1990
28. S. Z. Çavdaroğlu, A.g.m.
29. M. Muammer Karabey, A.g.e., s. 170.
30. A.g.e., s. 170.

firmasından çıkan plakları yoğun ilgi görürken; Odeon şirketinin büyük gayretlerle razı edebildiği Hamiyet Yüceses'in, Hacı Arif Bey'in *Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde* isimli Nihâvend şarkısını okuduğu plak satış rekoru kırmıştır.[31]

1960'lı yıllara gelindiğinde Zeki Müren başta olmak üzere onu Nesrin Sipahi, Behiye Aksoy, Mediha Demirkıran ve Mustafa Sağyaşar gibi isimlerin izlediği görülür. Bu yıllarda plak dünyasında, klâsik Türk müziğinin yanında halk müziği icrâcıları da ilgiyle takip edilmeye başlanmıştır. Ahmet Sezgin ve Nuri Sesigüzel bu tarzın en önemli isimleri olarak öne çıkmaktadırlar. Hemen belirtmek gerekir ki Sezgin ve Sesigüzel'in halkın büyük ilgisini kazanmış olmalarında tek etken müzik değildir. İki şarkıcının da Yeşilçam olarak bilinen ve halkın müzikle kurduğu ilişkide son derece önemli bir yere sahip olan sinema sektöründe yer almış olmaları, halkla daha güçlü bir ilişki kurmalarını sağlamıştır. Aynı durum Zeki Müren dâhil olmak üzere 1960'lı yıllarda kimliğini belirgin bir biçimde ortaya koymaya başlayan arabesk müzik icrâcıları için de geçerlidir.

1960'lı yılların ikinci yarısından îtibaren giderek gücünü kaybetmeye başlayan plak sanayî 1970'li yılların ortalarında teyp kasetlerinin piyasaya sürülmesi ile birlikte yerini kaset sektörüne bırakmıştır. Taş plakların son örneklerini ise Grafson ve Şençalar firmaları yapmıştır. Behiye Aksoy, Mustafa Sağyaşar, Bekir Sıtkı Sezgin, Cemil Cankat, Coşkun Erdem, Mehmet Bigalı ve Nurinisa Toksöz 78'lik plaklara son kayıtları yapan isimlerdir.[32] Yine bu yıllarda faaliyet gösteren bir başka firma da Pathé olmuştur; Sivil Mehter Takımı ve Korosu kaydını yapan şirket bu çalışmalarda *Ceddin Deden* ve *Gafil Ne Bilir* gibi marşları plâğa almıştır.[33] 20. yüzyılın başından îtibaren Türkiye'de uzun yıllar ilgi gören taş plakların, Türk müzik tarihine dair önemli veriler sunmasının yanı sıra halkın müzik algısının gelişimini de etkilediği söylenebilir.

31. A.g.e., s. 171.
32. Cemal Ünlü, "Odeon 1930'larda Neler Yayınladı?", *www.odeonmuzik.com.tr*
33. A.g.m.

2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Siyasal ve Toplumsal Ortamında Klâsik Türk Müziği

Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş reformcu kadroların büyük bir bölümü tarafından dışlanan ve Osmanlı'nın kültürel mirası içerisindeki en önemli ürünlerden biri olarak kabul edilen klâsik Türk müziği, Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikaları çerçevesinde yalnızca bir müzik türü olarak görülmemiş, daha ziyade ona yüklenen anlam bakımından ele alınmış ve buna göre yorumlanmıştır. Çoğu zaman bir müzikal üslûp olduğu gerçeğini gölgede bırakan bu yaklaşıma, onu dışlayanların gözünde yarattığı çağrışımların ve üzerlerinde bıraktığı izlenimin neden olduğu söylenebilir. Söz konusu dönemde, klâsik Türk müziği için yapılan eleştirilere, bu müziğin günün ihtiyaçlarını karşılamadığı, geçmişe, özellikle de bir an önce terk edilmek istenen Osmanlı kültürüne ait olduğu yönündeki görüşün hâkim olduğu görülür. Aynı görüş, Atatürk tarafından şu sözlerle dile getirilmiştir:

> *"Osmanlı mûsıkîsi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılâbları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir mûsıkî lâzımdır ve bu mûsıkî, özünü halk mûsıkîsinden alan çoksesli bir mûsıkî olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı mûsıkînizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o mûsıkînin itiyadı yoktur."*[34]

Klâsik Türk müziğinin, kısıtlı bir dinleyici kitlesine hitap ettiğini düşünenlerin en büyük dayanak noktası, bu müziğin dili olmuştur. Türk müziği ile Osmanlı kültürü arasındaki belki de en somut bağ olan ve Türk'e yabancı olarak görülen Osmanlıca, zamanla söz konusu müziğin açmazlarından biri durumuna gelmiştir. Saygun, Atatürk'ün bir toplantıda kendisine sözlerini yeni alfabeye çevirdiği bir şarkı verdiğini ve üzerine bir lied bestelemesini istediğini söylediği kitabında, besteyi bitirip Atatürk'ün huzurunda çaldıktan sonra aldığı olumlu tepkileri şu sözlerle aktarmaktadır:

> *"Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun mûsıkîsi Osmanlı mûsıkîsidir. Bu sözler Türkçedir ve bu mûsıkî Türk mûsıkîsidir. Yeni sosyete, yeni sanat!"*[35]

34. Akt. Gültekin Oransay, *Atatürk İle Küğ*, s. 89.
35. A. Adnan Saygun, *Atatürk ve Mûsıkî – O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, s. 44.

Atatürk 1928 yılında Sarayburnu'nda verilen bir davette yaptığı konuşmada da yine benzer ifadelerle klâsik Türk müziğinin ulusal kimliğe uygun olmadığını şu sözlerle dile getirmiştir:

"Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki mûsıkî heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım san'atkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu mûsıkî, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın mûsıkîsi de işitildi. Bu ana kadar Şark mûsıkîsi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şâtırdırlar, tabiatın icabını yapıyorlar. Hakîkaten Türk fıtraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık hatâlarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir; fıtratında olduğu gibi. Artık Türk şendir çünkü ona ilişmenin hatarnâk olduğu tekrar isbat istemez kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir."[36]

Dikkati çeken bir başka nokta, klâsik Türk müziğinin "hafif ve ağdalı bir müzik" olduğu, "basit ve geçici heyecanlar uyandırdığı" yönünde ileri sürülen eleştiridir. Atatürk'ün verdiği direktifle Kemal Ünal tarafından kaleme alınan bir yazıda yer alan bu sözlere ek olarak tekseslilliğin Ortaçağ'a ait olduğunun ve Batı'nın zaman içerisinde bu durumu aştığının da altı çizilmektedir.[37] Çoksesli müziği, Batı'nın sanattaki gelişmişliğinin bir göstergesi olarak algılayanların, teksesli klâsik Türk müziğini "Ortaçağ'da kalmış ve günün şartlarını karşılamayan" bir müzik olarak görmeleri elbette kaçınılmazdır. Bu durum, aynı zamanda, klâsik Türk müziğinin dışlanmasına, onun yalnızca Osmanlı'nın kültürel mirası olarak görülmesinin neden olmadığını, başka bir deyişle meselenin çokseslilik-tekseslilik ekseninde ele alınmış olmasının da önemli payı olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde klâsik Türk müziğine yapılan eleştirileri ve müdahaleleri ele alırken, meseleye hem siyasî ve kültürel arka plan bakımından hem de teknik açıdan yaklaşmak gerekmektedir. Bunun

36. Akt. Bülent Aksoy, "Atatürk ve Mûsıkî", *Birikim*, S. 81, 74-75.
37. Akt. Gültekin Oransay, A.g.e., s. 40.

için öncelikle klâsik Türk müziğinin genel müzikal özelliklerinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Teksesli bir müzik olan klâsik Türk müziğine dair söylenebilecek en temel özelliklerden biri makamsal bir müzik olduğudur. Ses sistemi açısından mikrotonal sistem içerisinde yer alan klâsik Türk müziğini, tampere sistemdeki majör ve minör tonalite üzerine oturtulmuş olan Batı müziğinden ayıran en belirgin özelliğin bu olduğu söylenebilir. Ağırlıklı olarak insan sesine dayanan ve buradan hareketle bir söz müziği olarak gelişen klâsik Türk müziğinin[38] bir başka temel özelliği ise, uzun yıllar herhangi bir notalama sistemi olmadan varlığını sürdürmüş olmasıdır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllardaki notasyon çalışmaları kısıtlı bir çevre tarafından ilgi gördüyse de Türk müziği geleneği içerisinde yeterince benimsenmemiştir. Bu nedenle Alî Ufkî Bey, Dimitri Kantemiroğlu ve Hamparsum Limonciyan gibi isimlerin notasyon konusunda yaptığı çalışmalar klâsik Türk müziği geleneğinin çok küçük bir parçasını oluşturmaktadır.[39] Behar bu konuyla ilgili olarak, klâsik Türk müziğinin günümüzdeki repertuvarının yaklaşık son doksan ilâ yüz yıllık bir süre içerisinde notaya alınan eserlerden oluştuğunu söylemektedir.[40]

Aktarımın usta çırak ilişkisi üzerinden yürüdüğü meşk denen sistem, müziğin devamlılığının yanı sıra içsel bütünlüğünü de sağlamaktadır.[41] Klâsik Türk müziği kadar eski olan meşk sisteminin Osmanlı müzisyenlerini yaklaşık 400 yıl boyunca birbirlerine bağladığı[42] ve sadece müziğin değil, onu üreten kültürün de canlı bir biçimde yaşamasında önemli derecede rol oynadığı söylenebilir. Behar, meşk sistemine dair detaylı bilgileri şu şekilde anlatmaktadır:

> *"Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl vurularak hoca tarafından okunur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle – dizlerini kudüm itibar*

38. Cinuçen Tanrıkorur, A.g.e., s. 16.
39. Cem Behar, *Klâsik Türk Mûsıkîsi Üzerine Denemeler*, s. 23-26.
40. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, s. 15.
41. Cem Behar, *Klâsik Türk Mûsıkîsi Üzerine Denemeler*, s. 68-69.
42. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, s. 25.

ederek – vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hâfızasına nakşedilmesidir."[43]

Meşk sistemi klâsik Türk müziğinin aktarım süreci içerisinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, eserlerin orijinalliği veya aslı gibi kavramların söz konusu müzik içerisinde net bir yere oturmadığına ve bu anlamda kuşkuyla yaklaşmak gerektiğine de işaret etmektedir.[44] Klâsik Türk müziği yüzyıllar içerisinde makam, usûl, çalgılar, icrâcıların toplumsal kökenleri gibi açılardan değişim gösterse de meşk sistemi 20. yüzyıldaki kurumlaşmış konservatuvar eğitimine dek varlığını sürdürmüştür.[45]

Meşk sistemi içerisinde yetişen müzisyenlerin eserleri ilk öğrendikleri şekilleriyle hafızalarında ne kadar süre tutabildiklerini ve yüzlerce yıl devam eden aktarım sürecinde isteyerek veya istemeden kendilerinden bir şeyler katıp katmadıklarını tam olarak saptayabilmek mümkün değildir. Zîra; içinde bulunduğu dönemin estetik anlayışı ve zevkleri çerçevesinde şekillenen bir müziğin, tarihsel süreçte nasıl bir değişim geçirdiğini yazılı bir kaynak olmaksızın saptayabilmek neredeyse imkânsız görünmektedir. Klâsik Türk müziği, kurumlaşmış konservatuvar eğitimi ile birlikte her ne kadar belirli kurallara ve kalıplara oturtulmaya çalışıldıysa da bu kurallar, söz konusu müziğin geldiği nokta itibarıyla belirlenmiştir. Başka bir deyişle 200-300 yıl önceki icrâ ediliş biçimiyle karşılaştırma imkânı olmadığı için, pek çok açıdan bilinmezleri içinde barındırmaktadır. Bu durum her bir eserin farklı türlerinin aynı ölçüde meşrû olduğunu göstermektedir.[46]

Klâsik Türk müziğinin bir başka önemli özelliği de şehir müziği olmasıdır. Saraylardan evlere, kahvehânelerden mevlevîhânelere ve camilere varıncaya dek pek çok farklı mekânda icrâ edilen bu müzik[47] yalnızca saraya ait veya halka yabancı bir müzik değildir.

43. A.g.e., s. 16.
44. A.g.e., s. 80.
45. Owen Wright, "Mûsıkî Hayatı-17. ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 5, s. 525-526.
46. Cem Behar, A.g.e., s. 80-81.
47. Cinuçen Tanrıkorur, A.g.e., s. 22.

İstanbul, Edirne, Bursa, İzmir, Şam; Selânik gibi Osmanlı'nın önemli kentlerinde icrâ edilen klâsik Türk müziğinin bu şehirlerde doğup gelişmiş olması da onun şehirli bir müzik olduğuna işaret etmektedir.[48]

Klâsik Türk müziği ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer konu; halk müziği ile sınırlı da olsa bir etkileşim içerisinde olduğu yönündeki görüştür. Tanrıkorur, klâsik Türk müziğinin önemli kollarından biri olan tekke müziğinin halk müziğine paralel olarak geliştiğini söylerken,[49] Aksoy, özellikle bazı formlar açısından iki müzik arasında bir ilişki olduğuna dikkati çeker:

> *"Bektaşî mûsıkîsi bu açıdan çok tipik bir özellik gösterir. Bektaşî nefeslerinin günümüze ulaşan örneklerinde, klâsik zevkle halk mûsıkîsi zevki arasında son derece de ilgi çekici bir kaynaşma görülür."*[50]

Belirgin izlerine 18. yüzyılda rastlanan bu ilişkinin sınırlı bir etkileşimden ibaret olduğunun altını çizmek gerekir. Başgöz, halk edebiyatının 18. yüzyıldaki altın devrinden etkilenen Nedim'in aruz kalıplarına sokabildiği kadar halk tabiri aldığını ve hece veznini kullanıp bir şarkı yazdığını söylemektedir. Ona göre Nedim'in (diğer dîvan şâirlerine oranla) dilindeki sadelik ve canlılık da yine halk edebiyatı tesirinden kaynaklanmaktadır.[51] Bu etkileşimin aynı dönemde Nedim ile sınırlı kalmadığı görülür:

> *"... Yazıcısı belli olmayan halk edebiyatı mahsülleri de bütün yurtta olduğu gibi İstanbul'da da saz şairlerinin eserleriyle kucak kucağa gür bir pınar gibi akıp duruyordu. Bunlarda sevinç, acı, muhit, dert, umut, hülya, şehvet, hasılı her şey vardı."*[52]

Başgöz, âşıkların halk şiiri ile dîvan şiiri arasında bir çeşit köprü oluşturduğunu söylemekle beraber, halk şiiri geleneğine daha yakın durduklarını belirtir.[53] Köprülü, köy ile şehir ya da kasaba hayatının hiçbir zaman tam olarak ayrılamayacağını, köy

48. Cem Behar, A.g.e., s. 45.
49. Cinuçen Tanrıkorur, A.g.e., s. 27.
50. Bülent Aksoy, "Türk Mûsıkîsinin Kökeni Sorunu Aşıldı mı?", *Tarih ve Toplum*, C. 8, S. 44, s. 44.
51. İlhan Başgöz, *Folklor Yazıları*, s. 285.
52. A.g.e., s. 285.
53. İlhan Başgöz, *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, s. 7.

âşıklarının şehirdeki edebiyattan etkilendiklerini ve bu etkinin daha ziyade gezginci âşıklarda görüldüğünü söylemektedir. Kırsal bölgede yaşayan âşıklar, dîvan edebiyatını taklit etmeye çalışan âşıklardan etkilenmişlerdir.[54]

Klâsik Türk müziği ile halk müziği arasındaki etkileşimin özellikle belirli formlarda kendini gösterdiğini belirten Tanrıkorur, bu etkileşimin tek yönlü olmadığının da altını çizer:

> *"Klâsik Osmanlı bestekârlarının türkü, koşma, semai, destan formundaki folklorik bestelerine karşılık, çoğunun bir tarikat bağlantısı olan halk şairleri ve tekke edebiyatı ürünlerini ortaya koydukları klâsik dîvanlar yazmışlardı."*[55]

Erken Cumhuriyet Dönemi sadece klâsik Türk müziğinin değil; onu besleyen kaynakların ve varlığını sürdürmesini sağlayan kültürel ortamın da tıkandığı bir dönem olmuştur. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması klâsik Türk müziğinin son derece önemli bir parçası olan tekke müziği geleneğini ortadan kaldırmış[56], bu müziğin geleneksel yapısına ciddi bir darbe vurmuştur.[57] Çok geçmeden 1926'da Dâru'l-Elhân'ın isminin İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmesiyle birlikte, bu kurumda klâsik Türk müziği eğitiminin yasaklanması yönünde alınan karar; Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde klâsik Türk müziğine yer verilmediğini açık bir biçimde göstermektedir. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulmuş olan Sanai-i Nefise Encümeni[58] tarafından alınan bu karar[59] karşısında, dönemin klâsik Türk müziği konusundaki en önemli isimlerinden biri olan Rauf Yekta Bey'in büyük bir şaşkınlık yaşadığı görülür:

---

54. Mehmed Fuad Köprülü, *Türk Sazşairleri-II:XVI-XVIII. Asırlar*, s. 323. Ayrıca Bkz. M. F. Köprülü, *Türk Sazşairleri-III:XIX-XX. Asırlar*, s. 455.
55. Cinuçen Tanrıkorur, A.g.e., s. 14.
56. Orhan Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsıkî İnkılâbının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 146.
57. Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni" A.g.e., s. 16.
58. Sanay-i Nefise Encümeni'nin üyeleri Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur.
59. Gönül Paçacı, "Dâru'l-Elhân ve Türk Mûsıkîsi'nin Gelişimi I" *Tarih ve Toplum*, S. 121, s. 54.

"... İki aydan beri devam eden tedkik seyâhatinden avdet edince, şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkid ve şikâyet velvelesi içinde buldum; gazeteler – Türk mûsıkîsi ilga edilemez! diye feryad ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin mûsıkîsi resmî bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir?"[60]

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda klâsik Türk müziği eğitiminin yasaklanmasının ardından yine aynı kurumun çatısı altında Şark Mûsıkîsine Ait Tarihî Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti ile Türk Mûsıkîsi İcra Heyeti isimlerinde iki komisyon oluşturulur. Müzik eğitimi vermelerine izin verilmeyen bu heyetlerden ilki klâsik Türk müziğinin önemli eserlerini notaya almakla, ikincisi ise kayıt cihazlarına kaydetmekle görevlendirilmiştir.[61] Aynı yıllarda klâsik Türk müziğine konulan bir başka engel 1927 yılında çağdaşlaşmak gerekçesiyle teksesli müzik eğitiminin hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanması olmuştur.[62] 1926 yılında klâsik Türk müziği eğitimine getirilen yasağın ardından, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuvarı'nın kurulduğu 1975 yılına kadar Türkiye'de hiçbir resmî kurumda bu müziğin eğitimi verilmemiştir.

Klâsik Türk müziğine konan yasaklar, bu müziğin Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde nasıl bir yere oturduğunu açıkça göstermektedir. Söz konusu yasakların, klâsik Türk müziğine, varlığını sürdürebilmesi açısından son derece ciddi zararlar verdiği şüphesizdir. Fakat burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta; Osmanlı kültürü içerisinde gördüğü destekle yüzlerce yıl varlığını sürdüren bu müzikal geleneğin, değişen, dönüşen düzenle birlikte tümüyle dışlanması ve bunun sonrasında başlayan süreçtir. Adeta hayat damarları kesilen klâsik Türk müziğinin, daha sonraki nesillere aktarımının doğrudan devlet tarafından engellenmiş olması, bir anlamda onun sahipsiz kalmasına sebep olmuştur. Yukarıda bahsedildiği üzere, meşk sistemiyle varlığını sürdüren bu müziğin eğitiminin yasaklanması, geleneksel yapının sonraki nesillere aktarılmasını engellediği gibi, onu farklı mecralarda akarak kendi yolunu bulmak zorunda bırakmıştır.

---

60. Akt. Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni" *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 18.
61. Özgür Balkılıç, *A.g.e.*, s. 81.
62. A.g.e., s. 80.

Devlet tarafından resmî olarak dışlanmasına rağmen dinleyici kitlesinin gözünde değerinden bir şey kaybetmeyen klâsik Türk müziğinin içinde bulunduğu şartlar göz önüne alındığında, herhangi bir değişime uğramadan varlığını devam ettirebilmiş olması mümkün görünmemektedir. Değişimdeki en büyük pay sahibi, müzik politikaları gereğince konulan yasaklar olsa da tek nedenin bu olmadığını belirtmek gerekir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinden îtibaren devletin resmî müzik politikaları içerisinde yer alan ve Osmanlı kültürüne eklemlenmeye çalışılan Batı müziği, önceleri daha ziyade devletin himâyesi altında ve halktan uzak bir biçimde yoluna devam etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında, saray dışında hareketlenen müzik ortamıyla birlikte, kanto gibi bazı basit formlarının özellikle operetler vasıtasıyla halkla ilişki kurması sonucunda, Batı müziğinin bir değişim sürecine girdiği görülür. Genel anlamda, Batılı hayat tarzının ve onun en önemli öğelerinden biri olarak görülen Batı müziğinin zihinlerde yarattığı etki, aynı dönemde klâsik Türk müziği açısından da benzer bir değişim sürecinin başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte iki müziğin ortak bir paydada buluştuğundan bahsetmek mümkündür. Gösteri sanatlarına ilginin yoğun olduğu bu dönemde halkın; gündelik yaşamını yansıtan, eğlendirebilen ve bir anlamda kolayca anlayabildiği müziklere ilgi duyduğu görülür. Saraydan gördüğü destek azalan ve günün değişen şartlarına uyum sağlamak durumunda kalan klâsik Türk müziği, şarkı formunun öne çıkması ile birlikte halkın değişen müzik zevkine cevap vermeye çalışmış, bu açıdan Batı müziği ile kısmen de olsa ortak bir noktada buluşmuştur. Farklı bir müzik algısının oluşmasına ve müziğin görece daha kolay erişilebilen bir tüketim malzemesi olarak görülmesine yol açan gelişmeler, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde klâsik Türk müziği için piyasa olarak tabir edilen icrâ zemininin ortaya çıkmasında da en önemli rolü oynamıştır. Genel anlamda 20. yüzyılın başlarında hız kazanan sanayileşme sürecinden ve onun beslediği dinamiklerden bağımsız olarak ele alınmaması gereken bu dönem, aynı zamanda popüler müzik anlayışının ilk izlerinin görüldüğü bir geçiş dönemi olarak da yorumlanabilir. Aksoy'a göre piyasanın asıl etkileri Erken Cumhuriyet Dönemi'nde görülmektedir:

"Türk mûsıkîsi açısından, 19. yüzyılda bu anlamda bir piyasa mûsıkîsi yoktu; geçmişin "piyasa mûsıkîsi" hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli havalarıydı ki, bunların şehirli halk mûsıkîsi kapsamında ele alınması daha uygun olur. Oysa 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, kazanç amacıyla bestelenmiş, çoğu kısa sürede unutulacak olan piyasa şarkıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Piyasa, icrâ biçimini de etkilemektedir; Cumhuriyet'ten sonra Türk mûsıkîsi öğretiminin yasaklanmasıyla bu piyasa tavrının etkisi büsbütün artacaktır."[63]

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, "piyasa müziği" olarak tâbir edilen ve popüler müzik kavramı içerisinde ele alınabilecek yeni bir icrâ biçiminin gelişmesi, klâsik Türk müziği geleneğinde özellikle üslûp açısından büyük bir kırılmanın oluşmasına neden olurken, 1920'ler ve 1930'larda gelen yasaklar bu kırılmayı daha da güçlendirmiştir. Aktarımında yazının esas alınmadığı, usta çırak ilişkisiyle varlığını devam ettiren klâsik Türk müziği geleneğinin dışlanarak önünün kesilmesi; onu dönemin şartlarına, eğilimlerine ve müziğin genel gidişatına göre piyasaya daha da yaklaştırmıştır. Bu süreçte; geçmişe göre daha serbest bir hareket alanına kavuşan klâsik Türk müziğinin, dolaylı olarak da olsa kapılarının dış dünyaya açıldığı ve çeşitli etkileşimler içerisine girdiği görülür.

2.3. Mısır Sineması ve Arap Müziğinin Türkiye'nin Müzikal-Kültürel Ortamına Etkileri

Türkiye'de Arap müziği ile kurulan ilişkide, klâsik Türk müziğinin yasaklandığı 1930'lu yılların ortalarında, dinleyicilerin Mısır Radyosu'na yönelmelerinin ve kendilerine tanıdık gelen ezgileri buradan dinlemelerinin önemli bir payı olmakla birlikte; söz konusu kültür ve müzikle kurulan ilişki sadece buradan hareketle açıklanamaz. Daha önce bahsedildiği üzere, Batı müziğinin saraya girdiği ve dengelerin değiştiği Tanzimat Dönemi'nde; Dede Zekâi Efendi, Enderûni Ali Bey, Lavtacı Andon gibi bazı klâsik Türk müziği bestecileri Mısır'a gitmiş, buradan büyük destek görmüşlerdir. Aksoy, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Abdülmecid döneminde, saraydan gördüğü destek azalmaya başlayan klâsik Türk müziğine Mısır'da büyük ilgi gösterildiğine dikkati çeker-

63. Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsıkî ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, s. 1233.

ken, bu ilginin sadece eserlerle sınırlı kalmadığını, bestecilere ve icrâcılara karşı da yoğun ilgi duyulduğunu belirtmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında görülen bu yaklaşım Cumhuriyet Dönemi'nde de sürmüş, birçok müzisyen Şam ve Bağdat gibi önemli şehirlere icrâcı veya öğretmen olarak gitmişlerdir.[64]

Dolayısıyla; gerek Mısır Radyosu ve Arap müziği ile 1930'larda kurulan ilişkinin altında yatan nedenleri anlayabilmek, gerek klâsik Türk müziğinde geleneğin şekil değiştirmeye başladığı dönemde Mısır kültürünün ve Arap müziğinin söz konusu müziğin değişiminde bir etkisinin olup olmadığına dair fikir edinebilmek açısından, 19. yüzyılda Osmanlı'nın bir parçası olan Mısır ile kurduğu ilişkilere kısaca bakmak faydalı olacaktır.

Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altına girdiği 16. yüzyıldan îtibaren devletin en önemli eyaletlerinden biri olan Mısır, bu konumunu 20. yüzyılın ilk yarısına kadar korumuştur.[65] Osmanlı'nın, sürekli olarak bölgede bağımsız bir güç haline gelmek isteyen Mısır'ın idaresinde, zaman zaman zorlanmasında merkezî otoriteden oldukça uzak olmasının önemli bir payı olduğu söylenebilir. Modern Mısır'ın kurucusu olarak görülen Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın bu topraklara ayak bastığı tarihten îtibaren Osmanlı Devleti'ne karşı fiilen bağımsız olmak için çeşitli faaliyetlere girişmesiyle başlayan bu süreç, adeta 19. yüzyıl Osmanlı-Mısır ilişkilerinin seyrini belirlemiştir.[66] Mehmet Ali Paşa'dan sonra Abbas Paşa ve Sait Paşa'nın Mısır Valiliği görevini yaptıkları dönemde, siyasî anlamda bir sükûnet yaşandığı söylenebilir.

Sonraki dönemde Mısır için son derece önemli bir isim olan İsmail Paşa vali olmuştur. Mehmet Ali Paşa'nın açtığı yoldan giden ve reform yanlısı bir politika izleyen İsmail Paşa, Mısır'ın bağımsız bir eyalet olabilmesi ve çeşitli imtiyazlar kazanması için büyük uğraşlar vermiş, çalışmalarının sonucunda Hidivlik unvanını elde ederek Mısır'ı neredeyse merkezden tümüyle koparmıştır.[67] Bu dönem aynı zamanda Süveyş Kanalı'nın açılması ve tren ağının genişletilmesi gibi olayların yanında Mısır'ın iktisadî ve kültürel anlamda büyük bir gelişme sağladığı dönem olmuştur.

64. A.g.m., s. 1228.
65. Sevda Özkaya Özer, *Osmanlı Devleti İdaresinde Mısır (1839-1882)*, yayınlanmamış doktora tezi, s. 2.
66. A.g.e., s. 2.
67. A.g.e., s. 3.

Ne var ki yaşanan bu gelişmeler büyük masraflara yol açmış, malî anlamda zor bir duruma gelinmesine neden olmuştur. Avrupa'dan alınan borçların giderek artması ve geri ödenemeyecek duruma gelinmesi sonucunda, önce iktisadî ardından askerî bir müdahale yapılarak Mısır Avrupa devletleri tarafından işgal edilmiştir.[68]

Mehmet Ali Paşa ile başlayıp İsmail Paşa ile devam eden süreçte iktisadî açıdan olumsuz sonuçlar alınmasına rağmen Mısır'ın modernleşme yönünden büyük ilerlemeler gösterdiği görülür. Bu anlamda ordu başta olmak üzere, Osmanlı'nın merkezinde çeşitli alanlarda girişilen Batılılaşma sürecinde ve kurumların modernleştirilmesi için yapılan çalışmalarda kısmen Mısır'daki Batılılaşma çabalarının etkili olduğu söylenebilir.[69] Osmanlı'nın merkezi ile her şeye rağmen kâğıt üzerinde onun yalnızca bir eyaleti olan Mısır arasındaki olumsuz siyasî ilişkilerle birlikte; Mısır'ın klâsik Türk müziği bestecilerine ve icrâcılarına yoğun bir ilgi gösterip onları desteklemesi, eskiye oranla sarayın desteğinden kısmen yoksun kaldıkları bir dönemde onlara kapılarını açmış olması ilginçtir. Dolayısıyla; Mısır ile müzikal anlamda asıl olarak 1930'larda kurulan ilişkinin köklerinin, bir önceki yüzyıla dayandığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Buna rağmen 1930'lara kadar klâsik Türk müziğinin Mısır'a gidip gelen besteciler aracılığı ile Mısır müziğinin etkilerine maruz kalıp kalmadığı, eğer böyle bir etki söz konusu ise bu etkileşimin hangi düzeyde olduğu eldeki verilerin yetersizliğinden ötürü somut bir biçimde bilinmemektedir. Yine de söz konusu etkileşimin varlığına dair açık bir kapı bırakmak gerektiği söylenebilir.

Yaklaşık olarak 19. yüzyılın ortalarından başlayarak, modernleşme sürecinin ivme kazandığı Mısır'da, kültür sanat alanlarının da bu değişimden payına düşeni aldıkları görülür. 1932 yılından îtibaren piyasaya sürdüğü filmlerle adeta yeni bir dönem başlatan Mısır Sineması[70] bu sayede Ortadoğu'daki pek çok kültürün sos-

68. A.g.e., s. 3.

69. A.g.e., s. 3.

70. "Mısır'da 1917 yılında başlayan yerli film yapma girişimleri, bankacı Talat Harb'ın 1925'te bankası ile aynı organizasyon çizgisindeki film şirketini kurana kadar bocalamıştı: personel tamamen Mısırlılardan oluşuyordu; bunlardan bazıları Avrupa'ya uzmanlık eğitimine gönderilmişlerdi. Mısır yapımı ilk film 1926 yılında ortaya çıktı. 1929 yılına gelindiğinde Kahire ve eyalet başkentlerinde toplam 50 adet sinema salonu bulunuyordu." Virginia Danielson, A.g.e., s. 161.

yal hayatı üzerinde büyük etkiler bırakmıştır.[71] Söz konusu dönem, Mısır'daki sosyal yaşamın şekillenmesinde önemli payı olan Kahire'de özellikle aristokrat kesim tarafından büyük ilgi gören şarkıcıların kamera karşısına geçerek daha geniş kitlelere ulaşabildikleri bir dönem olurken; Türkiye dışında tümü Arapça konuşan Ortadoğu ülkerinde Mısır Sineması ve onun vasıtasıyla Mısır müziği yoğun bir ilgi ile karşılanmıştır.[72] Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Muhammed Abdülvahhab, Leyla Murad, Asmahan gibi ünlü şarkıcıların başrollerinde oynadığı filmlerde ağırlıklı olarak kullanılan tema aşk acısı olurken, müzikler de doğal olarak bu temaya uygun şekilde seçilmiştir.



Ümmü Gülsüm'ün konserinden bir kare

Mısır Sineması'nın büyük ilgi gördüğü 1930'lu yıllar, aynı zamanda Türkiye'de klâsik Türk müziğinin dışlanarak radyo yayınlarından kaldırıldığı dönemdir. 1934 yılında gelen yasakla birlikte;

71. Murat Özyıldırım, "Türkiye'nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı", *EskiYeni*, S. 8, s. 110.
72. A.g.m., s. 110.

halk, kendisine yakın gelen Arap radyolarındaki[73] müziği dinlemeye başlamış, özellikle 1930-1950 yılları arasında revaçta olan Mısır Sineması ve bu filmlerden hareketle Mısır müziği ile ilişki kurmuştur.[74] Tura'ya göre, Anadolu insanı sinemayı Arap filmleriyle birlikte tanımaya ve sevmeye başlamıştır.[75] Güngör, Arap müziği ile kurulan ilişkinin 1930'lu yıllardan çok daha öncesine dayandığına dikkati çekerken konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır:

> *"... Müslümanlığı kabul ettikten bu yana Türkler Kur'an-ı Kerim'den dolayı Arap müziğinin ezgileriyle tanışıyorlardı zaten. Üstelik günde beş vakit duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan Hicâz makamıyla da haşır neşir sayılırlardı. Bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanının o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktaydı."*[76]

1939-1950 yılları arasındaki dönemi, Türk sinemasının geçiş çağı olarak gören Özön, II. Dünya Savaşı'nın sinemanın gidişatına önemli etkileri olduğuna dikkati çekerken, savaş yıllarında Türkiye'de yıllık film yapımının 1941 ve 1944 yıllarında 1'e kadar düştüğünü söylemektedir.[77] Savaşın Avrupa sinemalarını etkilemesi üzerine İngiliz ve Fransız filmlerinin geri planda kalmasına karşılık bu yıllarda Amerikan filmlerinin Türkiye'de önemli bir yer kapladığı görülür. Savaş nedeniyle Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaşan Amerikan filmlerinin yanı sıra Mısır Sineması'ndan birçok filmin de Türkiye'ye geldiği görülmektedir.[78] 1930-1950 yılları arasında Türkiye'de gösterilen Arap filmleri içerisinde Mısır kaynaklı olanların sayısının yüz ilâ yüz elli arasında olduğu[79] dü-

---

73. Türkiye'de ciddi bir dinleyici kitlesine sahip olan Mısır Radyosu 1930'lu yılların başında Mısır Hükümeti tarafından kurulmuştur. İngilizler tarafından yönetilen radyonun tıp fakültesinden Dr. Ali Paşa İbrahim'in başında bulunduğu, Abdülhamid Bedevî Paşa, Dr. Hâfız Afifî Paşa ve Seyyid Lutfî Bey gibi isimleri bünyesinde barındıran bir danışma kurulu vardı. Müzik programcılığı için ise klâsik müzik piyanisti Mithat Assem görevlendirilmişti. Mısır Radyosu'na dair ayrıntılı bilgi için Bkz. V. Danielson, A.g.e., s. 158-159-160.
74. Nazife Güngör, *A.g.e.*, s. 67-68.
75. Yalçın Tura, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Mûsıkîsi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, s. 1515.
76. Nazife Güngör, A.g.e., s. 67.
77. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 125-126.
78. A.g.e., s. 126.
79. Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi-I*, s. 103.

şünüldüğünde, Mısır Sineması'nın Türkiye'de ne denli büyük bir ilgiyle karşılandığı açık bir biçimde görülmektedir.

Dramatik öğelerle birlikte, bu öğeleri desteklemek için müziğin yoğun olarak kullanıldığı Arap filmleri; sinemanın yeni yeni gelişmekte olduğu bu dönemde pek çok yerde olduğu gibi Türkiye'de de görüntü ile müziğin bir bütün olarak ele alındığı yeni bir anlayışın başlamasında önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda Türkiye'de klâsik Türk müziği geleneğinin bir önceki yüzyılda yaşadığı kırılmanın, 19. yüzyılın sonlarından itibaren hız kazanan teknolojik gelişmelerin ve bunun uzantısında yeni yeni oluşan müzik endüstrisinin ışığında oluşan müzik algısının, 1930'larda sinemaya ve film müziğine gösterilen ilgiye genel anlamda bir zemin oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte; Türkiye'ye sinemadan çok daha önce giren ve görsellik ile müziğin birarada yer aldığı müzikli tiyatroların, müziği salt müzik olarak gören halkın bu algısının değişmesinde önemli rol oynadığı, yanı sıra oyunlarda yer alan kantoların da ilerleyen yıllarda yazılan film müzikleri için bir çeşit erken dönem ürünleri olduğu düşünülebilir. Oyunlardaki karakterlere ve konulara göre şekil alan, başka bir deyişle konunun işlenişini destekler nitelikte olan kantoların bu özellikleri sayesinde, söz konusu filmlerde yer alan müziklerle ortak bir paydada buluştukları görülür.

Mısır Sineması ilerleyen yıllarda Türk Sineması'nı da etkilemiş ve Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere birçok sinemacı bu tarz filmler çekmiştir.[80] Söz konusu filmlere Ertuğrul'un 1939 yılında çektiği ve Muhammed Abdülvahhab'ın *Aşkın Gözyaşları* filminin Türkçe versiyonu niteliğinde olan *Allah'ın Cenneti* isimli film örnek olarak gösterilebilir. Filmdeki şarkıları söyleyen kişi ise dönemin önde gelen icrâcılarından Münir Nurettin Selçuk'dur.[81] Bunun dışında yine Muhsin Ertuğrul'un çektiği ve müziklerini Münir Nurettin Selçuk'un yaptığı *Kahveci Güzeli* (1941) ile *Halıcı Kız* (1957) isimli filmlerde Arap etkisi hissedilmektedir.[82] Türk Sineması üzerinde derin etkiler bırakan Mısır Sineması'nın izlerine başka yönetmenlerin çektikleri filmlerde de rastlamak mümkün-

80. A.g.e., s. 63.
81. N. Güngör, A.g.e., s. 69.
82. G. Scognamillo, A.g.e., s. 69.

dür. Muharrem Gürses'in *Yetimlerin Malı*, *Gülmeyen Yüzler*, *Vicdan Azabı* ve *Talihsiz Yetim* gibi filmlerinin yanında Türk sinemacılarından Adolf Körner'in *Kerem ile Aslı* adlı filmi Arap yapımı melodramların tipik bir örneğidir.[83]

1938 yılında *Aşkın Gözyaşları* filminin büyük rağbet görmesi üzerine Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça olarak söylenmesini yasaklamıştır.[84] Yasağın ardından Türkiye'de film müziği adaptasyonu sanayii doğmuş, dönemin önde gelen şarkıcılarından Hâfız Burhan (Sesyılmaz) *Aşkın Gözyaşları*'nın Türkçe'ye çevrilmiş güftesini plâğa okumuştur. Plak Türkiye'de en fazla satılan plaklardan biri olurken, Arapça yasağın ardından Mısır filmlerinin 1948 yılında yasaklanmasına kadarki süreçte Türkiye'de 130 Mısır filmi oynatılmıştır.[85] Önceleri müziklerin aynen alınıp üzerlerine Türkçe sözlerin yazıldığı adaptasyon çalışmaları, ilerleyen yıllarda yerini Arap ezgilerinden esinlenilen yeni müziklerin yazılmasına bırakmış ve buna bağlı olarak Türkiye'de film müziği sektörü gelişmeye başlamıştır. Öztuna, bu dönemde son derece revaçta olan adaptasyon çalışmalarında belli isimlerin öne çıktığına dikkati çekmektedir:

> *" ... Mısır filmlerine şarkı yapan bestekârların başında Sadettin Kaynak, sonra Münir Nureddin Selçuk gelir. Sâdi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selâhaddin Pınar da anılabilir."*[86]

Özbek'e göre; 1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasındaki en önemli nedenlerden biri, Türkiye'de klâsik Türk müziği eğitiminin ve yayılma koşullarının engellenmiş olmasıdır. Bununla birlikte; özellikle 1940'lı ve 1950'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğe sahip olan Arap şarkılarının yer aldığı Mısır filmlerinin Türkiye'de yoğun ilgi görmesinde, bir tür "kırılganlık" (yetim, berduş, garip, avare) hissiyatının var olmasının da önemli rolü bulunmaktadır.[87] Bu açıdan, Mısır Sineması'nın Türkiye'de bu denli popüler olmasında; işle-

83. N. Güngör, A.g.e., s. 69.
84. M. Özbek, *A.g.e.*, s. 150.
85. Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi*, s. 341.
86. A.g.e., s. 222.
87. M. Özbek, A.g.e., s. 154.

nen konuların halka yakın gelmesinin, filmlerde yer alan karakterlerin hayatlarında kendilerinden izler bulmalarının ve filmlerin geneline hâkim olan kültürel dokunun etkili olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle doğrudan ilişki kurulan tek şey, bu filmlerdeki müzikler değildir. Onları asıl olarak etkileyen şey; çoğu zaman kendi hayatlarından izler buldukları, bazen de çeşitli nedenlerle öykündükleri bir dünyanın, kulaklarına tanıdık gelen müziklerle desteklenerek adına sinema denen görsel bir düzlemde kendilerine sunulmasıdır.

Gerek doğrudan Mısır filmlerindeki müziklere söz yazıldığı yıllarda gerek bu müziklere benzer tarzdaki eserlerin bestelenmeye başlandığı dönemde ilk akla gelen ismin Sadettin Kaynak[88] olduğu söylenebilir. 1940-1950 yılları arasında Mısır yapımı 85 filmin müziğini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Muhammed Abdülvahhab'ın olan şarkılarını Türkçe'ye uyarlayarak[89] ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynamıştır.[90] Öyle ki, klâsik Türk müziğinde Dede Efendi ile başlayan değişim süreciyle birlikte Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'lerin şarkı formuna yönelmelerinin bu müziğe belli bir esneklik getirdiğini savunananlar, bu yolda Sadettin Kaynak'ın önemli bir dönüm noktası olduğunu söylemektedirler:

"... Nitekim Sadettin Kaynak bu yolda yeni bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar. Ona gelene dek, her ne kadar birtakım değişiklikler yapılmış ise de, bunda geleneksel kuralların pek dışına çıkılmamıştır. Kabuğun çat-

88. Klâsik Türk müziği bestecisi, ses sanatçısı ve hâfız. 1895 yılında İstanbul'da doğdu. Küçük yaşlarda müzik derslerine başlayan Sadettin Kaynak; Hâfız Melek Efendi, Hâfız Cemal Efendi, Neyzen Emin Dede ve Kâzım Uz gibi hocalardan dersler aldı. Genç yaşta hâfız olan ve dinî müzik ile din dışı müziği beraber yürüten Kaynak, 1926 yılında ilk bestesi olan Hüzzam makamındaki Hicran-ı Elem' isimli şarkısını yazdı. İlk Türkçe ezanı okuyan besteci, eğitimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. I. Dünya Savaşı'nda Doğu cephesine asker olarak gönderildi ve burada halk müziği üzerine çeşitli incelemeler yaptı. Yine bu dönemde Arap müziği ile tanışan Kaynak, İstanbul'a döndükten sonra kısa süreli aralıklarla dört kez Avrupa'ya gitti ve Batı müziği üzerine çalıştı. 1955 yılında felç geçiren besteci, 1961'de Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde vefat etti.

89. Sadettin Kaynak'ın şarkılarında kullandığı güftelerin önemli bir kısmı Vecdi Bingöl'e aittir. Bkz. Salih Zeki Çavdaroğlu, "Türkiye Sadettin Kaynak'ı 'Sinema' İle Tanımıştı", *www.musikidergisi.net*

90. G. Oransay, "Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsıkîmiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1507.

lamasına neden olan aslında Sadettin Kaynak olmuştur. Bu yönüyle de Kaynak'ı, daha sonra o kabuğu darmadağın edercesine kıracak olan Gencebayların, Tayfurların bir ölçüde öncüsü olarak görmek pek yanlış olmaz."[91]

Önemle altını çizmek gerekir ki, Sadettin Kaynak elbette arabesk müziği başlatan kişi değildir. Üzerinde durulması gereken nokta, özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Mısır Sineması ve Arap müzikleri ile yoğun ilişki içerisinde olan Kaynak'ın, klâsik Türk müziğindeki değişim sürecinde son derece önemli bir yerde duruyor olmasıdır. Bu anlamda klâsik Türk müziği başta olmak üzere halk müziği, Batı müziği ve Mısır müziği ile çeşitli ilişkiler kurmuş olan bestecinin, sahip olduğu birikimi, yazmış olduğu eserlerde kullandığından bahsedilebilir. Kaynak'ın arabesk müziğin ortaya çıkışında oynadığı rol de işte tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yazdığı eserleri doğrudan arabesk müzik başlığı altında değerlendirmek mümkün değilse de Kaynak, yaklaşım açısından arabesk müziğin ortaya çıkışında bir çeşit model oluşturmuştur. Bu anlamda, yaklaşık olarak 1960'larda ilk örnekleri görülmeye başlanan arabesk müziğin; müzikal ifade biçimi ve düşünsel arka plânı bakımından Sadettin Kaynak'ın ve onun yolundan gidenlerin açtıkları kanaldan beslendiği söylenebilir.

Klâsik Türk müziğini bir çeşit zemin olarak kullanıp buradan bir bileşime varmaya çalışan besteci bu yolda ilerlerken toplumdaki değişimleri ve halkın beğeni düzeyini de göz ardı etmemiştir.[92] Güngör, eserlerinde hâkim olan farklı etkilerin –Doğu, Batı, geleneksel, dinî, halk müziği– klâsik müziğe oranla daha esnek bir yapıda olan yorum biçiminin ve sözlerdeki duygusallığın hemen her kesimden insanların onu beğeniyle dinlemelerindeki en önemli özellikler olduğunu söylemektedir.[93] 1920'li yıllarda farklı etkiler altında başladığı bestecilik çalışmaları, 1930'lardan itibaren Mısır filmleriyle kurduğu ilişki neticesinde Arap müziğinden izler taşıyarak devam eden Kaynak'ın *Leyla* isimli fantezi şarkısı onun tarzını yansıtan eserlerin başında gelmektedir. Yanı sıra *Harun Reşid'in Gözdesi* filminin müziğinden esinlenerek yazdığı *Çi-*

91. N. Güngör, A.g.e., s. 70.
92. Sadettin Kaynak kendisiyle yapılan bir söyleşide "Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum." demiştir. Bkz. Metin Ergin, "Sanatının 54. Yılında Sadettin Kaynak", *Cumhuriyet*, 8 Ağustos 1954
93. N. Güngör, A.g.e., s. 71.

çeklerin Gülüyor adlı şarkı, *Şark Yıldızı*'ndan etkilenerek yaptığı *Nideyim Bilmem Elinden Senin* ve *Gönlümü Aşka Düşürdün* gibi eserlerinde de Arap etkisinin görüldüğü söylenebilir.[94] Kaynak ile başlayan bu tarz daha sonra Münir Nurettin Selçuk ve Müzeyyen Senar gibi isimlerle devam etmiştir.



Harun Reşid'in Gözdesi filminin afişi

94. Y. Öztuna, A.g.e., s. 334.

Bir başka konu da Sadettin Kaynak ile etkileşim içerisinde olduğu ileri sürülebilecek olan Arap müziğinin önde gelen isimleri arasında önemli bir ortak özellik bulunuyor olmasıdır. Küçük yaşlardan îtibaren müzik eğitimi almaya başlayan ve dinî müzik ile yakın ilişki içerisinde olan Sadettin Kaynak'ın besteci kimliğinin yanında hâfız olması söz konusu benzerlikler açısından belki de ilk akla gelendir. Yukarıda belirtildiği üzere; Arap müziği ile kurulan ilişkide, Güngör'ün de ifade ettiği gibi Kur'an-ı Kerim okumanın, ezanın ve bunlar sayesinde Arap nağmelerine ya da üslûbuna âşina olmanın önemli bir payı vardır. Zîra Kur'an okuma, Mısır kültüründeki sosyal çevrelerde merkezî bir yere sahipken, resmî olmayan biçimiyle de her yerde bir teselli kaynağı, dinî ifadenin ve eğitimin bir parçasıydı.[95] Nitekim Arap müziğinin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilen Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Mısır'ın önde gelen müzisyenlerinden Muhammed Abdulvahhab, Derviş el Harîrî, Ali Mahmûd vb. daha pek çok ismin dinî müzik ile yakın ilişki içerisinde oldukları bilinmektedir.[96] Bu anlamda güzel bir sesle ve kurallara uygun şekilde (tecvit) Kur'an okumanın son derece önemli olduğu bir kültürde yetişerek Mısır müziğine yön veren şarkıcıların üslûplarının gelişiminde, dinî müziğin önemli etkilerinin olduğu söylenebilir. Bu verilerden yola çıkıldığında, Sadettin Kaynak'ın Mısır'daki çağdaşlarıyla tamamen aynı düzeyde olmamakla birlikte, Kur'an-ı Kerim vasıtasıyla Arapça'ya ve Arap ezgilerine yabancı olmayışının, 1930'lu yıllarda popüler olan Mısır Sineması ve Arap müzikleri ile kurduğu ilişkiye bir temel oluşturduğundan bahsedilebilir.

95. V. Danielson, A.g.e., s. 53.

96. Danielson bu durumu, "Bireysel olarak bir şarkıcının bir sufî tarikatı ile nasıl bir ilişkisi olmuşsa olsun, popüler İslâm'ın farklı türlerine daha güçlü bir sosyal dinî bağlantı vardı; bu bağ geleneksel ya da açıkça sufî olmayan âdetlerden oluşuyor, bütün topluluklar tarafından paylaşılıyor ve genel olarak Mısır'ın geleneksel yaşamı ile özdeşleştiriliyordu" şeklinde anlatırken, bu tarz bir geçmişe sahip insanların, yani ortak bir eğitim ve din tecrübesine sahip bireylerin *min el meşâyih* olarak tanımlandığını söylemektedir. Bkz. A.g.e., s. 55.



Ümmü Gülsüm'ün konserinden bir kare

19. yüzyılda Osmanlı'daki merkezî yapı ile eş zamanlı biçimde yürütülen Batılılaşma çabalarının ardından, 20. yüzyılın ilk yarısında modernleşmenin Mısır'da önemli bir sorunsal hâline geldiği görülür. Yabancı otoriteden bağımsız olma isteğinin beraberinde getirdiği kültür değerlendirmeleri, bir taraftan müzik başta olmak üzere kültür sanat alanlarına ilişkin yapılan tartışmaların kaynağı olurken, diğer taraftan "Mısırlı" olarak adlandırılan olguların yeniden tanımlanmasına neden olmuştur:

> *"Bu sorunlar 1932'de Kahire'de yapılan uluslararası Arap Müziği Konferansı'ndaki her komiteyi, Arap orkestraları viyolonseli ve kontrbası benimsemeli mi? Makamlar armonize edilebilir mi? ve Arap müziği çeyrek seslerden vazgeçmeli mi? gibi sorular şeklinde meşgul etmiştir... Dışarıda ise bu soruların cevapları her gün Mısır toplumunda icrâcılık yapan müzisyenler tarafından şekillendiriliyordu. Abdulvahhab'ın ve el Kasabcî'nin eserleri buna örnek teşkil ediyor ve daha niceleri ortaya koyuluyordu."*[97]

1930'larda Mısır'da bu tartışmalar yapılırken, aynı yıllarda Türkiye'de, farklı bir siyasî ve kültürel atmosfer yaratılmaya çalışıldığı görülür. Gündemde yer alan konular, yaşanan süreçler

97. A.g.e., s. 146.

benzer olsa da 20. yüzyılda müziktè yaşanan değişim açısından, Mısır'daki ortamın Türkiye'dekine oranla daha sakin ve esnek olduğu söylenebilir. Bu esneklik özellikle Mısır müzik geleneğinden yetişmiş olan; fakat aynı zamanda Batı müziğindeki bazı öğeleri Mısır müziği içerisinde kullanıp buradan hareketle Arap müziğine çeşitli yenilikler getirmenin peşinde olan müzisyenlerin çalışma alanlarında görülür:

> *"Ciddi müzisyenler, zamanlarının büyük bir kısmını ve enerjilerini bir müzik kültürünün yaratılmasına adamış olanlar, çok sayıda malzeme kullanmışlardır. Batı'nın kültürel başarı sembollerini iyi kavrayıp –enstrumanlar, akorlar, melodik pasajlar; gece elbiseleri, smokinler ve geleneksel olarak sanatçıya seslenerek yapılan iltifatların yerini alan alkışların kabulü için baş eğerek selamlama gibi görsel öğeler– bunları geçmişten gelen Mısır-Arap âdetlerini de içeren bestelere ve icrâlara yerleştirmişlerdir."*[98]

Yüzyıllar boyu siyasal ve kültürel anlamda yakın ilişkiler içerisinde olan Osmanlı ile Mısır'da benzer süreçlerin yaşandığı söylenebilir. Bununla birlikte, Türkiye'de Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yeni bir ulus inşâ etmek amacıyla girişilen reformlarla, geleneksel müziğin iki önemli kolundan biri olan klâsik Türk müziğinin dışlanıp, yerine halk müziği temelli çoksesli bir müzik yaratma fikrinin geliştirilmesi, Türk müzik tarihi açısından büyük bir kırılma noktası olmuştur. Bu durum, Mısır'ın 20. yüzyıldaki müzikal gelişimi ile Türkiye arasında belirgin bir farkın oluştuğuna işaret eder. Türkiye'de müzikle ilgili çalışmaların büyük bir bölümünün, yaklaşık olarak 1920'lerden 1940'ların ortasına dek devlet iradesinin hâkimiyeti altında yapılmasına karşın, Mısır müziği için böylesi somut, resmî bir müdahalenin varlığından bahsetmek güçtür. Bunun, Mısır müziğinin Batı müziği ile girdiği etkileşim sonucu yaşadığı değişimle Türk müziğinde görülen değişimin birbirinden çok farklı gelişmesindeki en önemli neden olduğu söylenebilir. Buna rağmen, Mısır'ın önde gelen müzisyenlerinin bir kısmı geleneksel Mısır müziğininin muhafaza edilmesi gerektiğini düşünürken bir kısmı da Batı müziğinden çeşitli öğelerin yer aldığı yeni bir müzik geliştirme yolunu seçmiştir. Hemen hepsi geleneksel müzik eğitiminden gelen müzisyenlerin bazı

98. A.g.e., s. 147.

yönlerden deneysel olarak ifade edilebilecek çalışmaları için Mısır Sineması adeta bulunmaz bir fırsat olmuştur:

> *"Birçok Mısır şarkılı filmin bestecisi, Batılı meslektaşlarını taklit ederek Avrupa enstrümanları kullanan nispeten büyük orkestralar kullanıyordu. Neredeyse her besteci filmler için bestelediği şarkılarda yeni ünstrümanlar ve orkestralar deniyordu. Bu buluşlar yeni sayılmazdı çünkü Muhammed Abdulvahhab 1920'lerde akordeyon, slayt gitar, viyolonsel, kontrbas, klarnet, saksafon ve çeşitli vurmalı çalgılar deniyor, müzikal tiyatro orkestraları Avrupa modellerini örnek alıyordu. Gene de film orkestraları büyük ölçekli orkestraların Mısırlıların kulaklarında yer etmesinde etkili oldu. Sahne orkestrası kullanmak neredeyse imkâzsız hâle geldi."*[99]

Mısır'ın önde gelen müzisyenlerinin getirmeye çalıştıkları yenilikler açısından bir çeşit uygulama alanı olarak gördükleri Mısır Sineması, aynı zamanda yaptıkları çalışmaların ülke sınırları dışına çıkmasına vesîle olmuştur. Ortadoğu'nun hemen her yerine ulaşan Mısır filmlerinin o yıllarda yoğun olarak takip edildiği ülkelerden biri olan Türkiye'de böylesine büyük bir ilgiyle karşılanmasında, söz konusu kültüre ve onun müziğine çeşitli nedenlerle âşina olunmasının şüphesiz önemli payı vardır. Fakat gösterilen ilgiyi yalnızca bununla açıklayabilmek mümkün değildir. Öncesi olmakla birlikte, özellikle Cumhuriyet kurulduktan sonra müzik alanında yapılmaya çalışılan reformların; dar bir çevre içerisinde sıkışıp kalması ve hâkim ideolojinin kültür sanat alanlarındaki mutlak egemenliği, müzikte yapılabilecek yenilikler açısından uygun bir zeminin oluşmasını belli açılardan zorlaştırmıştır. Buna rağmen; 19. yüzyıl sonlarından îtibaren hız kazanan teknolojik gelişmeler ve bunun uzantısında oluşan müzik endüstrisinin giderek büyümesi, müzikte yeni bir algı biçiminin doğmasına neden olurken değişimi kaçınılmaz hâle getirmiştir.

İdeolojik nedenlerle dışlanan ve teksesli yapısından ötürü zaman zaman ciddi eleştirilere maruz kalan klâsik Türk müziğinin giderek devlet desteğinden yoksun kalması, bu müziği 20. yüzyılın başlarında oluşmaya başlayan ve müzik endüstrisinin desteğiyle her geçen gün daha da büyüyecek olan piyasaya hızla yaklaştırmıştır. Okullarda eğitimi yasaklanan, beslendiği kaynaklar ciddi oranda tükenen ve en önemli icrâ alanları kapatılarak

99. A.g.e., s. 165.

varlığını sürdürme şansı büyük ölçüde elinden alınan klâsik Türk müziği, artık farklı etkileşimlere açık hâle gelmiştir. Gerek oluşan boşluk nedeniyle gerek piyasa icrâsında yer alan müzisyenlerin giderek daha esnek bir yapıyı benimsemelerinden ötürü o yıllarda farklı arayışlar içine girildiği görülür. Çeşitli besteciler vasıtasıyla Mısır Sineması üzerinden Arap müziği ile kurulan ilişkinin bu arayış sürecine bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Taş plaklar ve radyo vasıtasıyla müziğin artık daha kolay ulaşılabilir hâle gelmesi, farklı kültürlerin müzikleriyle geçmişe oranla daha rahat ilişkiler kurulabilmesini de beraberinde getirmiştir. Türkiye'nin piyasa olarak tâbir edilen icrâ ortamlarında çalan müzisyenlerin yeni arayışlara yönelmelerinin ve farklı etkenlere bağlı olarak değişime duyulan ihtiyacın sonucunda, özellikle icrâ alanında 20. yüzyılın ilk yarısında bir gelişim sürecine girildiğinden bahsedilebilir. Farklı müzik türleriyle tanışmanın aynı zamanda yeni çalgı tekniklerini tanıma imkânı sunduğu açıktır. Bu noktada Türkiye'deki müzisyenlerin, özellikle 1930'lu yıllar itibarıyla; bir makam müziği olması, ortak çalgıların kullanılması, müzikal doku bakımından yaptıkları müzikle benzerlikler göstermesi ve içinde oldukları arayışa cevap verebilmesi bakımından Mısır müziğinden etkilendikleri görülür. 1930'lu yıllarda çeşitli adaptasyonlarla başlayıp, ilerleyen yıllarda Türkçe güftelerle yeni müziklerin yazıldığı pek çok çalışmada oranları değişmekle birlikte bu etkiye rastlamak mümkündür.

Önemle belirtmek gerekir ki; en belirgin izleri 1930'lu yıllardan başlayarak görülen Mısır müziğinin etkileri, bir süre filmlerde kullanılan veya radyolardan dinlenen müziklerin taklit edilmesi şeklinde kendini göstermiştir. 1930'lardan arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllara kadarki yaklaşık 30 yıllık süreç, Mısır müziği ve bu müzikteki deneysel çalışmalarla tanışma dönemi olmuştur. Hazırlayıcı dönem olarak ifade edilebilecek bu ilk dönem, 1960'lardan îtibaren Orhan Gencebay ve çağdaşlarının ilk örneklerini vermeye başlayacağı arabesk müziğin üzerine oturduğu bir zemin olarak görülebilir. Daha ziyade ezgisel yapının ve sözlerin taklit edilmesi şeklinde karşımıza çıkan bu süreçte, söz konusu etkilerin geleneksel Arap müziğine ait olup olmadığı sorusu önemli bir tartışma konusudur. Zîra yukarıda da bahsedildiği üzere 1930'lar, Mısır müziğinin önde gelen

müzisyenlerinin Batı müziğindeki orkestra anlayışından, armoni, kontrpuan, çalgı teknikleri gibi unsurlardan ve sahne yapısından etkilenerek çeşitli deneysel çalışmalar içerisine girdikleri yıllardır. Dolayısıyla aynı yıllarda Türkiye'de görülen etkileri, geleneksel Mısır müziğinin doğrudan taklit edilmesi şeklinde değil de geleneksel müziğin deneysel çalışmalarla ciddi bir dönüşüm geçirdiği Arap müziği üzerinden değerlendirmek daha sağlıklı bir yaklaşım olarak görünmektedir. Ağırlıklı olarak piyasa icrâsında yer alan ve çoğunluğu klâsik Türk müziği kökenli olan müzisyenlerin çalışmalarında görülen bu etkilerle birlikte, hazırlık dönemi; arabesk müziğin ortaya çıkışına sadece yaklaşım itibarıyla veya toplumsal açıdan değil, aynı zamanda teknik anlamda da önemli bir altyapı sağlamıştır.

2. 4. Gazino Kültürü

İstanbul'da müzikli eğlence yerlerine Tanzimat Dönemi'nde de rastlanılmakla birlikte, gazino kültürünün asıl olarak 20. yüzyılda doğup geliştiği ve bugünkü bilinen şeklini aldığı söylenebilir. Bu anlamda 19. yüzyılın ortalarından başlayarak büyük ilgi görmeye başlayan ve 20. yüzyılın ilk yarısında plak sektörünün de vazgeçilmezlerinden biri hâline gelen kantoların söylendiği eğlence yerleriyle yapısal anlamda çeşitli farklılıklar gösteren gazinoları kısmen birbirinden ayırmak gerekir. Yüzyılın başından îtibaren gelişmeye başlayan müzik endüstrisinin önemli bir kolunu oluşturan ve serbest bir anlayışın benimsendiği piyasa icrâsının yapıldığı gazinolar, yaklaşık 1930'lu yıllardan başlayarak Türkiye'nin müzik ortamında önemli bir yere sahip olmuştur. Dönemin resmî müzik politikalarının tümüyle dışında yer alan gazinolar, o yıllarda Türkiye'de yeni yeni oluşmaya başlayan popüler müzik algısından beslenen müzik ihtiyacını da önemli ölçüde karşılamıştır. Bunun yanında şarkıcılar ve onlara eşlik eden icrâcılar açısından maddi kazanç kaynağı olmuş, arayış içerisinde olan ve farklı müzik türleriyle kısıtlı da olsa bir etkileşim içerisine giren müzisyenler için rahat bir ortam sağlamıştır. Yalnızca müzikli eğlence yerleri olarak görülmemesi gereken gazinolar, icrâ edilen müziğin çeşitli öğelerle birleştirilerek sunulduğu ve buradan hareketle bir müzik kültürünün geliştiği, kentin en önemli

popüler eğlence mekânları olmuştur.[100] Yemek yeme âdabından giyim kuşama, müzik dinleme biçiminden çeşitli davranış kalıplarına kadar kendine ait bir kültür oluşturan gazinolar, Türkiye'nin müzik ortamının ve toplumsal yapıdaki değişimlerin incelenebilmesi açısından da önemli veriler sunmaktadır.

Gazinoların repertuvarlarında ağırlıklı olarak, başta Sâdettin Kaynak olmak üzere; Selâhattin Pınar, Münir Nureddin Selçuk, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Sâdi Işılay ve Kadri Şençalar gibi, arabeski hazırlayıcı dönemde, önemli rol oynamış bestecilerin eserlerine yer verildiği görülür. Aynı yıllarda revaçta olan Mısır filmlerine çeşitli adaptasyon müzikler de yazan bu besteciler, piyasa icrâsının şekillenmesinde önemli rol oynamışlardır. 1930'lu yıllardan başlayarak uzun süre gazinolarda solistlik yapan ünlü şarkıcıların çoğu, yerli filmlerde başrol oyuncusu olarak yer almıştır. Dolayısıyla filmlerde dönemin bestecilerinin eserlerini seslendiren şarkıcıların, gazino programlarındaki repertuvarlarını oluştururken de ağırlıklı olarak aynı eserlere yer verdikleri görülür. Hem plaklarıyla hem de gazino programlarıyla büyük ün kazanan şarkıcılar arasında Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ Sözeri ve Zeki Müren gibi isimler öne çıkmaktadır.

Söz konusu dönemin, arabesk müziğin ortaya çıkmasında önemli rol oynayan müzikal ve toplumsal faktörleri içinde barındırdığına işaret eden verilerden biri de arabesk müziği tanımlarken sıkça başvurulan ifadelerin bu dönemin müzik ortamı için de kullanılmış olmasıdır:

> *"... Bu filmlerde ilginç olan nokta, yapılan müzikte resmî çevrelerce genel olarak 'piyasa müziği' ya da 'yoz müzik' adıyla nitelenen ve esas olarak radyo denetiminden geçmeyen şarkı ve yorumların hâkim olmasıdır. Dolayısıyla özellikle 1960 başında 45'lik plakların piyasaya çıkmasının ve bununla birlikte canlanan plak pazarının öncesinde, şarkılı filmlerin Türk müzik hayatının niteliğinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü vardır."*[101]

---

100. Türkiye'de uzun yıllar gazino kültürüne yön vermiş eğlence mekânlarına örnek olarak, İstanbul'da ilk açılan gazinolardan biri olan *Arkadi Gazinosu*, 1926'da Büyükdere'de açılan *Beyaz Park Gazinosu*, Anadolu yakasında bulunan *Çubuklu Gazinosu*, 1950'li yıllarda ünlenen *Taksim Kristal*, *Tepebaşı*, *Cumhuriyet*, *Taksim Belediye*, *Maksim*, *Yenikapı Mim Çakır*, *Bebek Belediye*, *Maçka Küçükçiflik Parkı*, *Gar* ve *Kazablanka* gazinoları gösterilebilir.

101. M. Özbek, A.g.e., s. 152.

Türk müziğindeki piyasa tavrının 1908'den sonra giderek arttığını söyleyen Öztuna, bir çeşit yozlaşma olarak gördüğü bu süreçte, gazinoların da payı olduğunu ileri sürmektedir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra Batı ve Arap etkileriyle Türk müziğinin bozulduğunu söyleyen yazar, bunun da öncesinde gazino üslûbu ile söylenen eski eserlerin tanınmaz hâle geldiğini belirterek[102], bir anlamda arabeske ait bazı öğelerin ve bu müziğe yöneltilen eleştirilerin çok daha önceye dayandığını ifade etmektedir.

1950'lere kadarki süreçte, İstanbul'un seçkin eğlence anlayışını temsil eden gazinolara gelen müşterilerin büyük bir bölümünü dönemin politikacıları, sanatçıları ve Beyoğlu çevresinde oturan azınlıklar oluştururken, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik açıdan dengelerin değiştiği görülür. Bu değişimde, aynı yıllarda Türkiye'de çokpartili döneme geçilmesiyle birlikte yeni bir politik sürecin başlamasının ve Demokrat Parti döneminde yaşanan göçle beraber, kırsal kesimden gelip İstanbul'a yerleşerek ekonomik açıdan güçlenen yeni bir sınıfın ortaya çıkmasının da önemli payı vardır. Göçün yoğun olarak görüldüğü 1950-1960 yılları arasında dört büyük kentin nüfusu yüzde 75 oranında artmıştır.[103]

Klâsik eserlerin farklı bir üslûpla okunduğu gazinolarda, özellikle 1930-1960 yılları arasında çıkış noktası itibarıyla klâsik Türk müziği geleneğinden doğmuş, ona ait çeşitli müzikal özellikleri içinde barındıran fakat üslûp olarak piyasa tarzının tercih edildiği, hem sözleri hem de müzikal yapısı itibarıyla daha serbest yapılı şarkılar benimsenmiştir. Ekonomik anlamda yaşanan değişimin ardından, kentin kırsal kökenli zenginlerinin rağbet göstermeye başladığı gazinoların programlarında da yeni müşterilerin beğenilerine göre düzenlemeler yapıldığı görülür. Fasıl müziğinin önemli bir yere sahip olduğu repertuvarlarda yer alan klâsik Türk müziği eserlerinin, gerek ezgisel açıdan gerek sözleri bakımından bu yeni kesimin ilgisini çekememesi, halk müziğinin şehir tarzına uyarlanmış bir şeklinin repertuvarlara alınmasına neden olmuştur.[104] Değişen beğenilere hitap etme kaygısı taşıyan gazinolar, repertuvarlarında yaptıkları bu değişikliğin ardından farklı bir

102. Y. Öztuna, A.g.e., s. 150.
103. N. Güngör, A.g.e., s. 83.
104. M. N. Beken, "Aesthetcs and Artistic Criticism at the Turkish Gazino" Anthropology and Music, s. 4. Akt. F. M. Eken, *19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl*, s. 56-57.

müzik ortamının oluşmasına neden olurken, müzikal üslûp açısından karma bir yapının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır.

1950'lerin sonlarından itibaren klâsik Türk müziği ve onun önemli bir bölümü olan fasıl müziğini dinlemek için gazinoya giden kitlenin, hem değişen repertuvarlara hem de ekonomik nedenlere bağlı olarak gazinolardan uzaklaştığı görülür. Şüphesiz bu uzaklaşmada, kayıtlar ya da konserler vasıtasıyla müzik dinleme ihtiyaçlarını giderebilmelerinin ve radyo yayınlarına gösterilen ilginin artmasının da önemli payı vardır.[105]



Erken Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarının etkili olduğu değişim süreci, özellikle müzikte, oluşan boşluğun da etkisiyle yeni arayışlar içerisine girilmesine sebebiyet vermiştir. 1960'lı yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlanan arabesk müzik, işte tam da bu dönemde, adeta oluşan boşluğu doldurmak isterce-

105. F. M. Eken, A.g.e., s. 57.

sine bir tür alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Çok geçmeden kentin yeni zenginlerinin gözünde kendine önemli bir yer edinen arabesk, 1950'li yıllardan itibaren yürütülen politikalarla birlikte ekonomik ve toplumsal değişim süreçlerine bağlı olarak hızla dinleyici kitlesini genişletmiştir. Repertuvarlarında uzun yıllar eleştirilen bir üslûpla da olsa klâsik Türk müziği eserlerine ve fasıl müziğine önemli bir yer ayıran gazinolar da ilerleyen yıllarda piyasa anlayışının hâkim olduğu müzik ortamından payına düşeni almıştır. Zamanla kendine has bir üslûp geliştirerek klâsik eserler dâhil olmak üzere halk müziğini ve Türk pop müziğini önemli ölçüde etkileyen arabesk müzik, doğrudan olmasa da çeşitli icrâcılar aracılığıyla gerek vokal gerek çalgısal üslûp bakımından gazino kültürü içerisine sızmıştır. Müzikal anlamda görülen etkiler bir yana, gazinoların arabesk müziğin gelişim sürecinde oynadığı en önemli rol, ikisinin de kültürel ve ekonomik anlamda aynı kaynaktan, yani piyasadan beslenmiş olmalarıdır.

2.5. 1930-1960 Yılları Arasında Türkiye'nin Kültürel Ortamı

Buraya kadarki kısımda üzerinde durulmaya çalışılan nokta, erken Cumhuriyet yılları olarak ele alınan ve yaklaşık olarak 1920'lerin başından 1960'lara kadar uzanan süreçte müziğin, tüm bu olup bitenler içerisinde nerede durduğu ve nelerden beslenerek geliştiğidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında reformcu kadroların yeni bir ulus inşâ etme çabaları ve bu doğrultuda kültür kavramını yeniden tanımlamaları, siyasal anlamda bir geçiş sürecine girilmesine neden olmuştur. Asıl itibarıyla kökleri Tanzimat'a kadar uzanan bu süreç, hemen her alanda kendini göstermiş ve gelenekselden moderne geçişte bir tür bocalamaya, toplumsal yabancılaşmaya yol açmıştır. Yanı sıra teknolojik gelişmelerin hız kazanması ileriki yıllarda müziği doğrudan etkilerken, 20. yüzyılda kitle iletişim araçları sayesinde toplumların birbirlerinin kültürlerini kısmen daha yakından tanıyabildiği bir ortam doğmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından îtibaren kullanılmaya başlanan fonograf zamanla daha geniş bir çevreye yayılmış, 20. yüzyılda giderek büyüyen müzik sektörü için önemli çıkış noktalarından biri olmuştur. Buna bağlı olarak plak endüstrisinin hareketlenmesi ve önemli bir kitle iletişim aracı olan radyonun yaygınlaşması, po-

püler kültürün, müziğin gelişmesi için uygun zemini hazırlamıştır.

1940'lı yılların ortasına kadarki süreçte, Türkiye'de resmî ideolojinin siyasal egemenliğine karşın özellikle kültür sanat alanlarında çeşitli ikilemlerin yaşandığından bahsedilebilir. Cumhuriyet aydınlarının bir kısmının geleneğe bağlı kalma eğilimi içerisinde olmalarına karşın, yine önemli bir kısmının Cumhuriyet'in reform yanlısı politikalarını desteklemesi, kültür alanında keskin bir görüş ayrılığının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Buradan hareketle, kültürün en önemli öğelerinden biri olan müziğin de aynı yaklaşım üzerinden ele alınması, geleneksel müzikleri korumak isteyenlerle köklerini halk müziğinden alan yeni bir müzik yaratmak fikrinde olanları karşı karşıya getirmiştir. Türkiye'nin müzik tarihine alaturkacılar ve alafrangacılar olarak geçen bu görüş ayrılığının da yine Tanzimat Dönemi'ne kadar uzandığını belirtmek gerekir.[106]

Kökleri Cumhuriyet öncesine kadar inen ve daha ziyade toplumun "aydın" olarak bilinen kesiminde görülen fikir ayrılıkları bir yana, halkın genel anlamda söz konusu tartışmaların dışında kalarak toplumsal ve kültürel değişimi hayatın doğal seyri içerisinde yaşadığından bahsedilebilir. Bu anlamda halkta görülen ve geçiş toplumlarına özgü olan bocalamaların, asıl olarak eğitim kurumları başta olmak üzere kamusal alanda ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim 1930'lu yıllarda radyoda klâsik Türk müziğine getirilen yasakla beraber, bu müziğin dinleyicilerinin kendilerine yakın buldukları Arap müziğini dinlemeleri ya da okullardan eğitiminin kaldırıldığı dönemde çeşitli yollarla aktarımını devam ettirmeleri, halkın bu geçiş sürecinde yaşanan gerilimleri hayatın doğal akışı içerisinde çözmeye çalışmasına örnek olarak gösterilebilir.

1940'lı yılların ikinci yarısında çokpartili siyasal hayata geçişle birlikte yeni bir politik sürece girilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Demokrat Parti'nin yürüttüğü politikalar ekseninde ele alınabilecek bu değişimin[107] en önemli ayaklarından biri, 1950'lerde yoğun olarak yaşanan göç olmuştur. Bu yıllarda ekonomik dengelerin

106. Bülent Aksoy, "Atatürk ve Mûsıkî", *Birikim*, s. 74.
107. N. Güngör, A.g.e., s. 72.

değişmesiyle birlikte farklı bir eğlence anlayışının ortaya çıktığı görülür. Sahip oldukları maddi imkânlar sayesinde kentin önemli eğlence mekânlarında sıkça görülmeye başlanan ve buralarda kendi kültürel değerlerinden izler arayan kırsal kökenli bu yeni kesimle beraber İstanbul; adeta modernleşme pratiğinin, kültürel dönüşümün ve bunlara bağlı olarak gelişen piyasa tarzının beşiği olmuştur. Göçle birlikte gerek fizikî gerek kültürel çevrenin değişmesi elbette uzun bir süre kent yaşamına uyum sağlama konusunda zorluk çekilmesine ve bir yabancılaşma sürecinin başlamasına neden olmuştur.[108] Bu mekânsal hareketliliğin fizikî mesafeleri ortadan kaldırdığını, merkez ile çevrenin kültürünü karşı karşıya getirdiğini ve ülke için bütünleşmenin bir başlangıcı olduğunu ileri süren Güngör, Demokrat Parti'nin oy toplama kaygısından kaynaklanan hoşgörülü tavrının, o yıllarda toplumsal dinamizmi güçlendirici yönde etkili olduğunu söylemektedir.[109]

Kentin toplumsal profilinin değiştiği, şehir kültürü ile Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelenlerin kültürel değerlerinin kısmen birbirine karışmaya başladığı bu dönemde, giderek büyüyen müzik sektörünün ve önemli ölçüde ondan beslenen eğlence mekânlarının mevcut şartlara göre geliştiği görülür. Müziğin yalnızca sanatsal değeri üzerinden ele alınmadığı eğlence sektörüne, maddi kaygılarla birlikte piyasa kurallarının belirleyici olduğu bir ticarî anlayışın hâkim olması, gelişmenin de bu yönde yaşanmasına neden olmuştur. Bu anlamda 1950'lere kadar şehir kültüründen beslenerek bürokratların, sanatçıların ve çoğunlukla kentin merkezinde oturan azınlıkların beğenilerine hitap eden müzikli eğlence mekânlarının, 1950'lerden sonra değişime ayak uydurmaya çalıştığı söylenebilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik politikalarının dışında bırakılmasına rağmen çeşitli biçimlerde varlığını sürdüren klâsik Türk müziği, müzikli eğlence mekânlarında ve genel anlamda piyasa içerisinde her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda kent kültürünü yansıtan önemli öğelerden biri olan bu müzik, 1950'lerden îtibaren şehirde giderek yayılan ve Anadolu

108. Yabancılaşma sürecinde toplumdan soyutlanan kişinin kendisiyle de yetinemeyeceğini ve bireysel açıdan tatmin olamayacağını söyleyen Tezcan, bu durumda bireyin kendisine de yabancılaşabileceğini söylemektedir. Bkz. M. Tezcan, *Gençlik Sosyolojisi Yazıları*, s. 223-224.

109. N. Güngör, A.g.e., s. 83.

kültürünü temsil eden halk müziği ile ortak bir zeminde yan yana gelmiştir. Dinleyici kitlelerinin genişliği nedeniyle, özellikle ileriki yıllarda Türkiye'deki müzik sektörünü besleyen iki büyük kaynak hâline gelecek olan klâsik Türk müziği ve halk müziği, arabesk müzik de dâhil olmak üzere Türkiye'nin yaklaşık son 60 yıllık müzik tarihinde yaşanan gelişmelerin odak noktasında yer almıştır. 20. yüzyılın başlarında oluşan popüler müzik algısından ve dönemin müzik politikalarından büyük ölçüde etkilenerek önemli bir değişim geçiren klâsik Türk müziğine karşın, yüzyıllarca kendi kültür dairesi içerisinde onu meydana getiren öğelerden beslenerek varlığını sürdüren halk müziğinin, göçle birlikte ilk kez toplumsal ve ekonomik nedenlerle bağlamından koparak kente taşındığı söylenebilir. Bu büyük göç hareketi, bir anlamda köyün dışarıya açılmasını yansıtan[110] ve ilerleyen yıllarda arabesk müziğin dinleyici kitlesini tanımlarken de sık sık kullanılacak olan gecekonduları ve gecekondu kültürünü beraberinde getirmiştir.

Maddi imkânlarının son derece sınırlı olmasından ötürü yaşadıkları sıkıntılar bir yana, şehir kültürüne yabancı olmalarının neticesinde, toplumun bu yeni kesimi için yoksulluğun, dışlanmışlığın ve yalnızlığın egemen olduğu bir yaşam biçimi oluşmuştur:

> *"Ara yerde kalan, hiçbir yerde dayanağı olmayan yeni kentli ya da kentleşmemiş köylü, içinde bulunduğu ama tutunamadığı, sindiremediği toplumuna, hatta kendisine bile yabancılaşmıştır... Öte yandan köyün geleneksel değerleri ve inançlarıyla kente gelen birey, kırdan tümüyle farklı olan kente özgü değerlerle, inançlarla, normlarla karşı karşıya kalır ve ikisi arasında çelişkiye düşer... Kuralsızlık da köyden kente gelen kişilerde sık rastlanan bir durumdur. Kente göçen köylünün kent yaşamına ayak uydurabilmesi, kentlinin kurallarını, normlarını, değerlerini benimseyip uygulamasıyla olanaklıdır. Bunları yeterince kavrayabilecek deneyim ve bilgi düzeyine sahip olamayan yeni kentli, söz konusu değerlerden ve kurallardan sapma eğilimi gösterir. Bu kurallara aykırılık, giyinmeden beslenmeye dek yaşamının her alanında gözlemlenebilir."*[111]

Yaşanan toplumsal değişimde etkili olan unsurlardan biri de Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan sanayi hamlelerinin 1950'ler-

110. A.g.e., s. 83.
111. A.g.e., s. 87-88.

den itibaren sonuç vermeye başlaması olmuştur. Ekonomik anlamda dışa açılma yanlısı politikaların sonucunda yabancı sermayenin etkisinin artması ve sanayi sektörünün giderek tarımın önüne geçmesi, Türkiye'de iktisadî dengelerin değişmesine sebep olmuştur. Göçle birlikte ortaya çıkan ve zamanla kendine özgü bir kültür geliştirecek olan gecekondu alanlarının, sanayileşmenin yoğun olduğu kentlerin çevresinde oluşması, temelinde ekonomik ve politik nedenlerin olduğu toplumsal değişimin en belirgin sonuçlarındandır.

Göçün gerçekleştiği ilk yıllarda gecekondulular ile yerleşik şehirliler arasında ekonomik ve kültürel sebeplerden oluşan bir tür farklılıktan söz edilebilir. Kente yeni gelenlerin iş gücüne ihtiyaç duyulan hizmet sektörlerinde çalışmaya başlamaları ve bu vesileyle şehrin merkezinde daha sık bulunmaları, zamanla aradaki mesafenin önemli ölçüde kapanmasına neden olmuştur. Ulaşım sektöründen gıda ve tekstile kadar pek çok alanda izlerine rastlanabilen bu ilişki, ortak kullanım alanlarının giderek artması sonucu müzik dâhil olmak üzere pek çok konuda karşılıklı bir etkileşimle sonuçlanmıştır. Ortaya çıktığı ilk yıllarda, kentin yerlileri arabesk müziği çoğunlukla bilinçli bir tercih olmaksızın bulundukları ortamlarda dinlemek durumunda kalmışlardır. Zamanla bu durum değişmiş, arabesk müzik toplumun farklı kesimlerince de aranan, insanların kendilerinden bir şeyler bulabildikleri ve çeşitli anlamlar yükledikleri bir müzik hâline gelerek dinleyici kitlesini genişletmiştir.

Toplumsal yapının şekillenmesinde gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçlarının da önemli rolü olmuştur. Özellikle transistörlü radyoların ve kaset tekniğinin gelişmesi, toplumsal yapıdaki değişimden beslenen popüler müziklerin her yerde dinlenebilmesine imkân sağlamıştır. Bunun en tipik örneğini arabesk müzikte görmek mümkündür; o dönem itibarıyla yeni yeni oluşmaya başlayan ve kısa sürede geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan arabesk müzik, daha seri kaset doldurabilen makinaların Türkiye'ye gelmesiyle birlikte, Anadolu'nun pek çok yerine ulaşabilme imkânı bulmuştur. Aynı yıllarda bir diğer önemli kitle iletişim aracı da radyo olmuştur. Halkın yoğun ilgi gösterdiği radyo, mevcut müzik kültürünün gelişmesinde büyük pay sahibi olurken, onun bu görevini ilerleyen yıllarda televizyon almıştır. TRT'den

farklı olarak Polis Radyosu'nun sürekli arabesk müzik yayınları yaptığını söyleyen Güngör, bu müziğin geniş dinleyici kitlelerine seslenmesinde söz konusu radyonun önemli katkısı olduğuna dikkati çekmektedir.[112]

Politik ve ekonomik açıdan yeni bir sürece girilmesi, kırsal kesimden kente doğru büyük bir göçün yaşanması, göçle birlikte kentin toplumsal yapısının değişerek farklı bir kültürel ortamın oluşması ve kitle iletişim araçlarının giderek yaygınlaşması gibi birkaç ana başlık altında ele alınabilecek toplumsal faktörler, çeşitli müzikal unsurlarla da birleşerek arabesk müziğin yaygınlaşması için gereken ortamı oluşturmuştur.

2.6. Arabesk Müziğin Ortaya Çıkış Sürecinde İlk İzler

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmaya çalışılan müzik reformunun, 1950'lere kadarki yaklaşık 30 yıllık süreçte çeşitli nedenlere bağlı olarak dar bir çevre içerisinde kalmasına karşılık, popüler müzik algısından beslenen piyasa tarzının büyük bir yaygınlık kazandığı bilinmektedir. Arabesk müziğin hazırlayıcı dönemi olarak ele alınabilecek bu dönemde, ideolojik nedenlerle müzik reformunun dışında bırakılan klâsik Türk müziği, onu besleyen kaynakların kesilmesiyle birlikte yapısal anlamda bir değişim geçirmiştir. Kökleri Tanzimat'a kadar uzanan bu değişimin ardından, piyasa tarzının, üslûbunun temelini oluşturan, adına klâsik Türk müziği denilemeyecek; fakat bu müziğin çeşitli özelliklerini taşıyan, önemli ölçüde onun dokusundan ve müzik kültüründen beslenen bir müzikal üslûbun ortaya çıktığı görülür. Sinema sektörünün de önemli rol oynamasıyla birlikte geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan ve eğlence mekânlarında yoğun olarak yer verilen bu müzik, aynı zamanda kent kültürünü yansıtan, onun içinde doğup gelişen bir müzik olarak ortaya çıkmıştır.

Politik ve toplumsal değişimlerle beraber toplumda farklı bir müzik algısının oluştuğu ve buna bağlı olarak müzikten beklenenlerin de değiştiği hazırlayıcı dönemin ardından, 1960'lı yıllardan itibaren bugün bilinen biçimi ve kimliğiyle arabesk müzik ortaya çıkmıştır. İstanbul merkezli piyasa tarzının bir kolu olarak gelişen ve yaklaşık 30 yıllık bir hazırlayıcı dönemin ürünü olarak

112. A.g.e., s. 101.

ele alınabilecek olan arabesk, kent kültürüne ait bir müziktir. Zîra onu üreten yaşam biçiminin oluşmasını sağlayan kültürel faktörlerin hemen hepsi kent ortamında doğup gelişmiştir. Dolayısıyla arabesk müziğin arka planındaki kültürel ve toplumsal yapıyı incelerken, arabesk olgusuna ait ilk izlerin ne zaman görülmeye başlandığını ve onları üreten kültürel atmosferin nerede doğup geliştiğini iyi belirlemek gerekmektedir.

Gelinen nokta itibarıyla Türkiye'nin müzik tarihinde son derece önemli bir yere sahip olmasına rağmen, gerek taşıdığı müzikal öğeler gerek beslendiği müzik kültürü bakımından, Türk halk müziği ve klâsik Türk müziği çevrelerinin büyük bir bölümü tarafından dışlanan, yok sayılan, görmezden gelinen ve her iki müzik türü ile de hiçbir ilgisi yokmuş izlenimi yaratılan arabesk müzikle söz konusu müzikler arasında, özellikle teknik anlamda kuvvetli bir bağ olduğunun önemle altını çizmek gerekir. Arabesk müzik üzerine yapılan çalışmaların ve tartışmaların çoğunda, bu müziğin Orhan Gencebay[113]'ın 1968 yılında piyasaya sürülen *Bir Tesel-*

113. Besteci, icrâcı, sinema oyuncusu ve prodüktör. 1944 yılında Samsun'da doğdu. Müziğe altı yaşında mandolin ve keman çalarak başladı. İlk müzik derslerini klâsik Batı müziği ile ilgilenen Emin Tarakçı'dan aldı. Yedi yaşından itibaren bağlama çalmaya başladı. Daha sonra babasının ısrarıyla tambur çalmaya başlayarak klâsik Türk müziği ile tanıştı. On yaşında beste çalışmalarına başladı. Liseye kadar olan öğrenimini Samsun'da yapan besteci, okulun yanı sıra müzik eğitimine de yoğun bir biçimde devam etti. İlk gençlik yıllarında jazz dâhil olmak üzere pek çok müzik türü ile ilgilendi. Yirmili yaşlarına geldiğinde elinde pek çok bestesi bulunan Gencebay daha sonra İstanbul'a gelerek müzikle ilgili çalışmalarını burada sürdürdü. İstanbul, Samsun ve Edirne mûsıkî cemiyetlerinde tambur çalan besteci, yanı sıra İstranbul Belediye Konservatuvarı'na girerek icrâ heyetinde görev yaptı. 1960'lı yıllarda TRT İstanbul Radyosu'nda kısa bir süre bağlama çaldı. Yine aynı yıllarda Yıldız Tezcan, Muzaffer Akgün, Ahmet Sezgin, Şükran Ay, Nuri Sesigüzel gibi dönemin ünlü şarkıcılarına sahnede bağlamasıyla eşlik etti. Dönemin müzik piyasasındaki birçok önemli isimle dostluklar kuran Gencebay'ın, 1960'lı yılların sonlarında ürünlerini vermeye başlayacağı arabesk müzik alanında yakın ilişki içerisinde olduğu müzisyenlerden beslendiği söylenebilir. Bestecinin yoğun bir iş ilişkisi içerisinde olduğu dostları arasında Abdullah Nail Bayşu, Vedat Yıldırımbora, Özer Şenay, Burhan Tonguç, İsmet Sıral gibi isimler sayılabilir. 1966'da ilk 45'lik plâğı *Başa Gelen Çekilir*'i çıkaran besteciye asıl ününü, çoğu zaman arabesk müziğin ortaya çıkışıyla özdeşleştirilen *Bir Teselli Ver* isimli şarkısını okuduğu plâğı (1968) kazandırdı. Kısa sürede dinleyici kitlesini genişletmeye başlayan Gencebay, 1970'li yılların başında Yaşar Kekeva ile birlikte Kervan Plak şirketini kurdu. Dönemin ünlü şarkıcılarının birçoğu ile anlaşmalar yaparak şirketin bünyesine kattı. 1970'lerden itibaren şarkıları giderek sevilen ve çevirdiği filmlerle de popüler müzik dünyasında bir sembol hâline gelen besteci, Türk müzik tarihi içerisinde belki de en çok tartışılan müzik olan arabeskin öncüsü olarak kabul edildi. Müziğinde klâsik Türk müziği ve Türk halk mü-

li Ver isimli plâğı ile ortaya çıktığı kanısı yaygın olsa da arabeskin bugünkü biçimiyle doğuşu 1960'lı yılların başlarına kadar götürülebilir.

Ankara Radyosu'nda ud sanatçısı olarak görev yapan ve klâsik Türk müziği geleneğinden gelen Suat Sayın[114]'ın 1950'li yılların sonunda beste çalışmalarına başlaması ve 1960 yılında radyodan ayrılarak ilk plâğını yapması, arabesk müziğin ilk örneklerinin bu yıllara dek götürülebileceğini göstermektedir. Yukarıda târif edildiği üzere piyasa içerisinde önemli bir yere sahip olan ve klâsik Türk müziğinden hareketle gelişen müzikal üslûbu benimseyen isimlerden biri olan Sayın'ın, 1950'lerin sonlarından îtibaren yazdığı şarkılarda da yine aynı anlayışı takip ettiği görülür. Arabesk müziğin, bu ismi almasında çalışmalarıyla önemli rol oynayan isimlerden biri olan Sayın, aynı zamanda Arap müziğine ilgi duymuş bir bestecidir. Dönemin ünlü şarkıcılarından Ahmet Sezgin[115]'in *Sevmek Günah mı* isimli parçasının sözü ve müziğinin Suat Sayın'a ait olduğu yazıldıysa da daha sonra bu parçanın ünlü Mısırlı şarkıcı Abdulvahhab'ın şarkısından alınan bir ezgiye dayandığı ortaya çıkmıştır. Özbek, bu durumun arabesk teriminin yaygınlaşmasında önemli rolü olduğunu söylemektedir.[116] Şarkı-

ziği başta olmak üzere çeşitli kaynaklardan beslendiğini ve serbest bir icrâ anlayışını benimsediğini belirten Gencebay, gerek müziği gerek müziğini besleyen yaşam biçimi ile Türkiye'nin değişen toplumsal yapısı içerisinde önemli bir figür olmuştur. Besteci çalışmalarına devam etmektedir.

114. Besteci ve udî. 1932 yılında İstanbul'da doğdu. 1950'li yılların başında Ankara Radyosu'nda ud sanatçısı olarak göreve başladı. Beste çalışmalarına başladıktan sonra radyodaki görevinden ayrıldı ve 1960'lardan itibaren plak çalışmalarına ağırlık verdi. Ziya Taşkent, İsmet Nedim, Kutlu Payaslı, Yıldırım Gürses, Mustafa Seyran gibi isimlerin yanı sıra Sevim Çağlayan, Behiye Aksoy, Sevim Tanürek ve Neşe Karaböcek gibi popüler müzik alanında öne çıkan isimler de kendisinden dersler aldı. Klâsik Türk müziği geleneğinden çeşitli öğeler taşıyan ve ilerleyen yıllarda Türk sanat müziği olarak ifade edilen üslûbu benimseyerek bu tarzda önemli eserler verdi. 1960'lı yıllar itibarıyla arabesk müziğin ortaya çıkışında büyük rol oynayan besteci, 2006 yılında vefât etti.

115. Ses sanatçısı. 1936 yılında İstanbul'da doğdu. 1954 yılında Yurttan Sesler Korosu'nun sınavlarına girerek kazandı. Ardından radyoda solfej derslerine başladı ve opera sanatçısı Aydın Gün'den dersler aldı. 1957-1963 yılları arasında radyoda canlı yayınlara katıldı. 1963'ten itibaren tümüyle sahne ve plak çalışmalarına ağırlık verdi. Sahnede kendisine Yücel Paşmakçı, Mehmet Erenler, Musa Eroğlu, Arif Sağ ve Zafer Gündoğdu gibi Türk halk müziğinin önemli isimlerinin yanı sıra Orhan Gencebay yaklaşık 5 yıl bağlamasıyla eşlik etti. Bir dönem tiyatro müzikleri de hazırlayan sanatçı, *Mirasyedi* ve *Aşk Yarası Derindir* isimli iki sinema filminde rol aldı. Sezgin, 2008 yılında İstanbul'da vefât etti.

116. M. Özbek, A.g.e., s. 159.

nın bir başka önemli özelliği de icrâda 11 kişiden oluşan bir yaylı grubunun kullanılması ve bu anlamda bir yenilik getirerek daha sonraki çalışmalar için örnek oluşturmasıdır. Nitekim Gencebay'ın yazdığı ve 1966'da yine Ahmet Sezgin'in seslendirdiği *Deryada Bir Salım Yok* isimli şarkıda da yaylılar başta olmak üzere geniş bir orkestra kullanılmıştır. Fakat bu şarkının asıl önemi, Orhan Gencebay'ın müziğine kimliğini veren ve Türk müziği açısından son derece önemli olan çoksazlılığın kullanılmış olmasıdır. Besteci bu yıllardan itibaren, çoksesli Batı müziğinin icrâsında kullanılan ve orkestradaki tüm çalgıların notalarının yer aldığı partisyon mantığından hareketle, her çalgı için ayrı nota partileri yazmaya başlamıştır. Klâsik Türk müziği icrâsında yüzyıllardır kullanılan çalgıların yanı sıra bazı Batı müziği çalgılarına da yer veren Gencebay'ın, böylelikle hem çalgısal çeşitlilik açısından hem de orkestranın genişliği bakımından yeni bir müzikal doku arayışı içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Nitekim kendisi de bunu belirtmektedir:

> *"... Zengin bir icrâydı. O zamana dek duyulmuş bir icrâ değildi. Onun için de büyük ilgi gördü. İşte arabesk denen türün zengin oluşu, o zamana kadar devam eden geleneksel yapının dışına çıkan bir icrâ olma dolayısıylaydı. Halkın istediği o zengin duyumdu. Halk değişiklik istiyordu."*[117]

117. Akt. M. Özbek, A.g.e., s. 160.



Orhan Gencebay nota yazarken

Uzun yıllar boyunca yaptığı müziğe arabesk müzik denmesine karşı olduğunu çeşitli röportajlarda ve televizyon programlarında ısrarla dile getiren Gencebay, Özbek ile yaptığı bir söyleşide durumu şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Suat Sayın'ın şöhret olduğu yıllarda Deryada Bir Salım Yok çıkınca, Sayın'ın şarkısını Arap'tan aldığını ortaya koydukları için, benim yaptığım çalışma da bir yerde zengin bir çalışma olduğu için aynı damgayı ben de yedim."*[118]

Yaptığı müzik ile Arap müziği arasında ilişki kurulmasına ezgisel yapıdan ziyade çalgıları kullanış biçiminin sebep olduğunu söyleyen Gencebay, özellikle yaylı çalgılara dikkati çekmektedir. Müziğinde hüznü anlatırken yoğun olarak kullandığını belirttiği 30-40 kişilik keman gruplarının önemine değinen besteci, aynı

118. A.g.e., s. 161.

durumun Arap müziği için de geçerli olduğunu, iki müzik arasındaki temel benzerlikler nedeniyle bu durumun daha da göze çarptığını savunmaktadır. Bunun yanında ney ve kanun gibi ortak olan geleneksel çalgılara dikkati çeken ve bu çalgıların her iki müzikte de zaman zaman solo çalgı olarak kullanıldığını söyleyen Gencebay, geleneksel çalgıları öne çıkartan bir yaklaşımı benimsemesinin de arabesk teriminin kendisi için kullanılmasında önemli rol oynadığını belirtmektedir.



Orhan Gencebay *sitar*'la çalışırken

Altını çizmek gerekir ki bu durum, yalnızca yaylıların arabesk müzik içerisinde geniş bir orkestra eşliğinde ve yoğun olarak kullanılmasıyla açıklanamaz. Zîra buradaki yaylıların kullanılış biçimi, gerek müziğin içerisinde taşıdığı anlam bakımından gerek teknik ve üslûp açısından klâsik Batı müziğindekinden belirgin biçimde farklıdır. Makam müziğinin temel özelliklerinden biri olan ve ağırlıklı olarak vokal icrâda görülen melismatik süslemelerin, Arap müziğinde yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. Gelişmesinde, serbest icrâ anlayışının hâkim olduğu Arap üslûbunun önemli rolü olduğunu söyleyebileceğimiz bu icrâ tarzı, 20. yüzyılda Batı müziği ile geçmişe oranla daha fazla ilişki kurulan Arap müziği içerisindeki deneysel çalışmalarda da büyük oranda etkili olmuştur. Özellikle keman gibi Batı müziği kültü-

ründen gelen bir çalgının Arap müziğinde, bu müziğin dokusuna uygun bir şekilde kullanılması sonucunda farklı bir üslûpla çalınmaya başlandığı söylenebilir. Nitekim Arap müziğinin önde gelen isimlerinden Mısırlı şarkıcı Ümmü Gülsüm'ün şarkılarında Arap üslûbuyla çalınan kemanlara sıkça rastlanabilmektedir. Arap tarzı yay kullanımının 1930'lu yıllardan îtibaren Türkiye'deki piyasa üslûbu içerisinde de kullanıldığını söyleyen Oransay, bu üslûbun yaygınlık kazanmasında 1920'li yıllardan itibaren Mısır ve Halep'te icrâcılık yapan kemanî Haydar Tatlıyay[119]'ın büyük rolü olduğunu söylemektedir. Oransay'a göre Sadettin Kaynak'ın öncülerinden biri olan Tatlıyay, arabesk şarkıların yayılmasında da önayak olmuştur.[120]

Türk müziği icrâsında genel anlamda bir değişim yoluna gidilmesi gerektiğini, üstelik bu değişime halkın da ihtiyaç duyduğunu belirten Gencebay, geleneksel icrâ tarzına da şüpheyle yaklaşmaktadır. Klâsik Türk müziğinin geçmiş yüzyıllarda nasıl icrâ edildiğine dair elimizde herhangi bir kayıt olmamasına ve aktarımın usta çırak ilişkisi ile devam ettiğine dikkati çeken bestecinin, bu anlamda eserlerin orijinalliği veya aslı gibi kavramların net bir yere oturmadığını söyleyen Cem Behar ile paralel bir görüşe sahip olduğu söylenebilir:

> *"... Örneğin Dede Efendi'nin bir parçasını alalım; ritmi iyice ortaya çıkaran, yine bizim kullandığımız zengin yay soundu ve partisyonla, altyapı üstyapı düzenimizle icrâ ettirelim. Buna da, yani Dede Efendi'ye de Arap diyebilirlerdi. Dede Efendi dahi o eserleri yaparken hiçbir zaman tekdüze yapmamıştır, bu mümkün değildir; ama bilemiyoruz çünkü Enderun'da kaldı o sağlıklı bilgiler. Onlar da intikallerde kayboldu. Dede Efendi zamanımıza tam sağlıklı olarak gelemedi. Bizde, bazı ufak tefek ilâvelerle*

119. İcracı ve besteci. 1890 yılında Serez'de doğdu. I. Dünya Savaşı yıllarında annesi ile babasını kaybetti. Pire Limanı'ndan gemi ile Türkiye'ye kaçarak bir süre Çanakkale'de yaşadı. İlk keman derslerini annesinden aldı. Çanakkale'ye geldikten sonra bir kahvehânede çalışmaya başlayan Tatlıyay, bir süredir ara verdiği keman çalmaya burada yeniden başladı. İzmir'de bulunduğu dönemde kemanî Hacı Tetik ile çalıştı ve kısa bir süre sonra piyasanın önemli müzisyenlerinden biri oldu. Askerlik görevini tamamladıktan sonra Mısır'a gitti. Burada Arap müziğini yakından tanıma fırsatı buldu. Yanı sıra besteler de yapan Tatlıyay, pek çok oyun havası ve saz eseri besteledi. Piyasa tavrının oluşmasında önemli rol oynayan ve ürünlerinin çoğunu arabesk müziğin hazırlık döneminde veren Tatlıyay, 1963'te istanbul'da öldü.

120. G. Oransay, "Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsıkîmiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1507.

akordda ortaya çıkan icrâ tarzı Arabı hatırlatabilir, Arap diyebilirler buna. Ancak aynı icrâ sonunda ancak Dede'nin parçasını biliyorlarsa, bu Dede'nin parçası diye söyleyebilirler. Hiç bilinmeyen bir parçayı ele alsaydık, bazı şeyleri ancak o zaman ispat etmiş olabilirdik..."[121]

Klâsik Türk müziğinden beslenerek oluşan ve "Türk sanat müziği" olarak ifade edilen müzikal üslûbun ilk temsilcileri Sadettin Kaynak ve çağdaşları olurken, Suat Sayın'ın kattığı bazı yeniliklerle Orhan Gencebay'a dek uzanan bu yol, arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği önemli bir kolu oluşturmaktadır. 1960'lı yılların başında ağırlıklı olarak halk müziği geleneğinden öğeler taşıyan birçok besteye imza atan Abdullah Nail Bayşu[122] da dönemin öne çıkan isimlerindendir. Adnan Varveren ile birlikte Arap ve Hint müziğinden esinlenerek çeşitli düzenlemeler ve uyarlamalar yapan Bayşu'nun eserlerini, ağırlıklı olarak Urfa yöresinin müzik karakterini yansıtan Nuri Sesigüzel'in söylediğini belirten Özbek, Gencebay ile Bayşu arasındaki yakın ilişkiye de dikkati çekmektedir.[123] Bayşu'nun halk müziği karakterinden çeşitli öğeler taşıyan besteleri ile Nuri Sesigüzel'in üslûbunun farklı etkileşimlere açık bir müzik olarak ortaya çıkan tarzın arabesk müzik içerisinde kendine has bir kol oluşturduğu söylenebilir. İlerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan ve çıkış noktası itibarıyla Sesigüzel'in çizgisinden devam eden İbrahim Tatlıses'in, bu tarzı daha da ileri götürmesi söz konusu görüşü destekler niteliktedir. Bu anlamda arabesk müziğin, biri; klâsik Türk müziği geleneğinin piyasa etkisiyle değişime uğramış olan tarzından hareketle, diğeri ise yine piyasa koşullarında halk müziği karakterinden beslenerek yapılan çalışmalar olmak üzere iki koldan geliştiği söylenebilir. Zaman zaman iki tarzın iç içe girerek etkileşim oluşturduğu örneklere,

121. Akt. M. Özbek, A.g.e., s. 163.

122. Besteci, söz yazarı, menajer ve prodüktör. 1926 yılında doğdu. 1950'li yıllarda bestecilik çalışmalarına başladı. Bestelerinin bir kısmını Ahmet Sezgin, Yıldız Tezcan, Nuri Sesigüzel ve oğlu Osman Bayşu gibi dönemin ünlü şarkıcıları okudu. 1960'larda Bayşu Plak şirketini (ölümünden sonra oğullarının yürüttüğü şirket 1997 yılında kapatıldı ve daha sonra Bay Müzik olarak yoluna devam etti) kurdu. Yine aynı yıllarda Orhan Gencebay ile yakın ilişki içerisinde olan Bayşu, evinde iki yıl kadar misafir ettiği Gencebay ile ortak çalışmalara imza attı. Çeşitli film müzikleri de yapan besteci, 1983 yılında vefât etti. Özellikle Bayşu'nun ölümünden sonra Gencebay'ın bazı eserlerinin kendisine ait olduğu yönünde çeşitli tartışmalar çıkmıştır.

123. A.g.e., s. 164-165.

her iki müzik geleneğini de benimseyen Orhan Gencebay'ın çalışmalarında sıkça rastlanmaktadır.



Beste kavgası

"Sevemedim Kara Gözlüm" kimin şarkısı? Orhan Gencebay, "Parça benim" diyor. A. Naci Bayşu'nun varisleri ise şarkının babalarına ait olduğu iddiasında.

250 MİLYONA İZİN

1930'lu yıllardan başlayarak Türkiye'deki popüler müziğin gelişimine önemli etkileri olan Arap müziğinin, özellikle üslûp açısından Türk müziğini etkilemesinde yine aynı yıllarda yaygın olan gazel türünün de rolü vardır. Serbest bir icrâ anlayışını içinde barındıran gazel türünün önemli temsilcilerinden biri olan Hâfız Burhan (Sesyılmaz)[124], gazelin yaygınlaşmasında ve halkın beğenisini kazanmasında büyük rol oynamış, ilerleyen yıllarda ise Abdullah Yüce bu türün önemli icrâcılarından biri olmuştur. 1950'li yıllarda gazele gösterilen ilgi kısmen azaldıysa da üslûp açısından serbest bir icrâ anlayışının oluşmasına katkı sağlamış olduğu görülür. Öyle ki; arabeskin hazırlayıcı döneminde gazino kültüründe son derece önemli bir yere sahip olan Müzeyyen Senar ile Zeki Müren'in, genel anlamda bol süslemelerin yer aldığı

124. Ses sanatçısı, hâfız, mevlidhân. 1897 yılında İstanbul'da doğdu. 1920'li yıllarda Columbia Plak firması ile birçok plak doldurdu. Dönemin popüler müziği içerisinde ilgi gören pek çok şarkı seslendirdi. Gazel formunda seslendirdiği eserler içerisinde en bilinenlerinden biri *Makber*'dir. Türk müziğinde piyasa tarzı serbest icrâ anlayışının gelişmesinde önemli rol oynadı. 1943 yılında vefât etti.

ve zaman zaman temponun dışına çıkılabilen serbest bir icrâ tarzını benimsemelerinde, gazelin önemli payı olduğu söylenebilir. Öztuna, gazel formuna ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Bir zamanlar piyasa mûsıkîsinde çok revaçta olan bu form, mûsıkî sanatının haysiyetine yakışmayan tezahürata vesile teşkil ettiği için, Mesut Cemil'in yaptığı ıslahatla Türk mûsıkîsinden kaldırılmıştır. Çünkü kolaylıkla adiliğe ve iptizale düşmeye müsait bir şekildir."*[125]

Serbest icrâ tarzının ve bu icrânın olanak verdiği ölçüde çeşitli süslemelere dayalı vokal bir üslûbun gelişmesinde önemli payı olan gazellerin, doğrudan müzik karakteri bakımından olmasa da üslûp ve anlayış bakımından arabeskin doğuşunda etkili olduğu söylenebilir. Arabeski oluşturan öğelerin, 1960'lı yıllardan önce de var olmasına karşın, bu müziğin bilinen kimliğiyle daha önce ortaya çıkmayışının pek çok nedeni vardır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyet'in ilk yıllarında hâkim politikanın, müzik başta olmak üzere kültür sanat alanlarında oynadığı baskın rolün yarattığı kültürel ortamdır. 20. yüzyılın başlarından îtibaren gelişmeye başlayan piyasa müziği ile birlikte Türk müziği içerisinde kendine hızla yer edinen Batı müziğinin bazı alt türlerinin belli bir olgunluğa ulaşması, bir önceki yüzyıldan beri önemli bir değişim içerisinde olan klâsik Türk müziğinden hareketle farklı bir yapının ortaya çıkması; elbette bir sürecin sonunda olmuştur. Buna, bir de 1940'lı yılların ortasından itibaren yeni bir politik sürece girilmesinin ardından göçle birlikte kentin toplumsal profilinin değişmesi eklendiğinde, arabesk müziğin onu oluşturan tüm kültürel ve müzikal öğelerin harmanlanmasıyla karma bir tür olarak ortaya çıkışı 1960'ları bulmuştur. Bu durum, arabeskin hem müzikal hem de kültürel açıdan onu doğuran faktörlerin ürünü olduğunu ve toplumda oluşan müzik ihtiyacını karşılamak üzere geliştiğini göstermektedir.

Daha önce vurguladığımız gibi, arabesk müziğin yaygınlık kazanmasında etkili olan faktörlerden biri sinema olmuştur. Türkiye'de ilk hikâyeli uzun filmin çekildiği 1917 yılından II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939'a kadar toplamda 28 film çevrilirken, 1940'lardan başlayarak bu sayının hızla arttığı görülür.

125. Y. Öztuna, *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi*, s. 227.

Öyle ki 1940-1960 arası dönemde yapılan film sayısı 632'ye kadar çıkmıştır.[126] Bu artışta 1930'lu yıllarda Türkiye'de büyük ilgi gören Arap filmlerinin önemli payı vardır. Dönemin ünlü şarkıcılarının başrolde oynadığı bu filmlere Türk halkının gösterdiği ilgi, hem daha çok film çekilmesine hem de bu tarz filmlerin Türk Sineması'nda da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla arabesk müziğin yayılması için özellikle 1970'lerin başından îtibaren Türk Sineması'nın son derece önemli bir kitle iletişim aracı olduğu söylenebilir. 1971 yılında ilk filmi *Bir Teselli Ver*'de oynayan Orhan Gencebay, filmin gördüğü yoğun ilginin ardından sonraki yıl *Sev Dedi Gözlerim*'de rol almıştır. Çevirdiği tüm filmlerde başrolü oynayan ve filmlerin müziklerinde de imzası bulunan Gencebay'ı ilerleyen yıllarda Ferdi Tayfur[127] (Çeşme, 1976) ve Müslüm Gürses[128] –1980'de çektiği dört film ile– gibi arabesk müziğin önemli isimleri takip etmiştir.

Türk Sineması'nda 1970'lerde yer almaya başlayan arabesk müziğin, filmler üzerinden geniş kitlelerle buluşmasının ilerleyen yıllarda da sürdüğü görülmektedir. Arabeskin orta dönemi olan

126. N. Özön, A.g.e., s. 24-25.

127. İcracı, sinema oyuncusu ve besteci. 1945 yılında Adana'da doğdu. Babasının ölümü üzerine tahsilini yarıda bırakarak küçük yaşlarda bir çiftlikte çalışmaya başladı. 1961'de şarkıcı olmak amacıyla İstanbul'a geldiyse de tutunamadı ve tekrar Adana'ya geri döndü. 1968 yılında bir kez daha İstanbul'a gelerek ilk 45'lik plâğını yaptı fakat bir türlü sesini duyuramadı. Birkaç yıl arayla yaptığı *Huzurum Kalmadı* ve *Kır Çiçekleri* gibi plakları istenilen sonucu vermese de şarkıcının isminin yavaş yavaş duyulmasını sağladı. 1974'te çıkardığı *Bana Gerçekleri Söyle* isimli plâğı ile adından söz ettirmeye başladı. 1975 yılında Çeşme adlı şarkısı ile büyük ün kazanan şarkıcı, 1976'da ilk filmi *Çeşme*'yi çekerek sinemaya adım attı. Pek çok halk konseri ve gazino programı yaptı. Yaklaşık 50 albüme imza atan Tayfur, otuzun üzerinde sinema filminde rol aldı. Arabesk müziğin ilk döneminden başlayarak büyük ün kazanan Tayfur, ilerleyen yıllarda halkın "Baba" sıfatını kullandığı birkaç arabesk müzik şarkıcısından biri oldu.

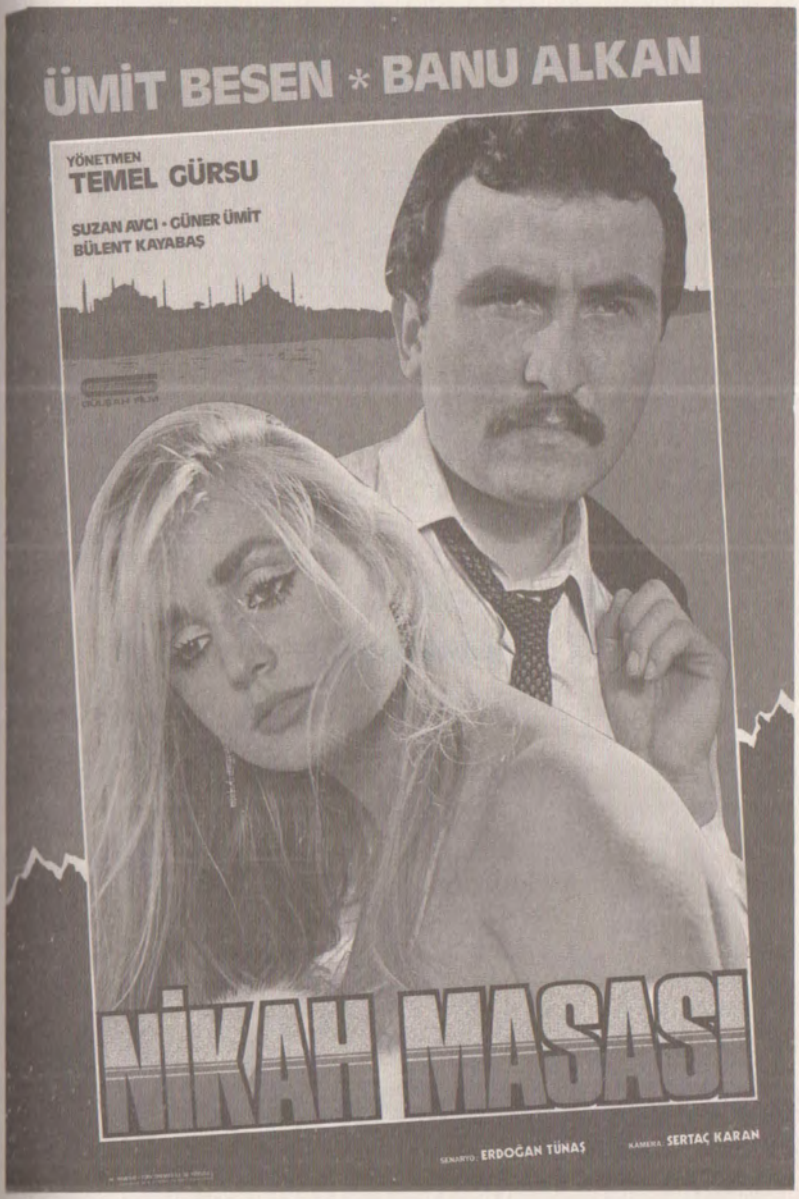
128. İcracı ve sinema oyuncusu. 1953 yılında Şanlıurfa'da doğdu. Üç yaşındayken ailesi ile birlikte Urfa'ya yerleşti. Müziğe, 1966'da Adana'da bir çay bahçesinde şarkı söyleyerek başladı. Yanı sıra terzi çıraklığı ve kunduracılık yaptı. 1967 yılında TRT Adana-Çukurova Radyosu'na girerek her hafta cumartesi günü burada canlı olarak türküler seslendirdi. *Emmioğlu/Ovada Taşa Basma* isimli ilk 45'lik plâğı 1968'de çıktı. Daha sonra İstalbul'a geldi ve kendisine büyük ün kazadıracak olan *Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel* isimli plâğını çıkardı. Askerlik görevini yaptıktan sonra İstanbul'a geri dönerek plak çalışmalarına devam etti. Sinemaya 1980 yılında çevirdiği filmlerle adım atan Gürses, 38 filmde rol aldı ve onlarca plâğa imza attı. Arabesk müziğin ilk döneminden başlayarak büyük ün kazanan Gürses, ilerleyen yıllarda halkın "Baba" sıfatını kullandığı birkaç arabesk müzik şarkıcısından biri oldu.

1980-1990 yılları arasında dönemin şarkıcılarının başrolde oynadığı filmlere halkın ilgisi devam ederken, kendi içinde bir deşiğim yaşayan ve bazı alt başlıklara ayrılan arabeskin, toplumun farklı kesimlerince ilgi görmesinde ve benimsenmesinde de yine bu filmlerin rolü olduğu söylenebilir. Arabeskin orta döneminde, yorumculuğun yanında sinemaya da adım atan isimlere örnek olarak İbrahim Tatlıses (*Sabuha*, 1978), Ümit Besen (*Nikâh Masası*, 1982), Kibariye (*Kim bilir*, 1981), Bergen (*Acıların Kadını*, 1986) ve Nejat Alp (*Hayat Acıları*, 1989) gösterilebilir. Arabeskin son dönemi olan 1990'lardan başlayarak bu filmlerin kısmen azaldığı ve 2000'lerden îtibaren arabesk müzik şarkıcılarının sinema filmlerinden ziyade televizyon dizilerinde yer almaya başladığı görülür. Emrah İpek'in başrolünde oynadığı *Gündüzün Karanlığı* (1994), *Unutabilsem* (1997), *Kınalı Kar* (2002), Sibel Can'ın *Kaldırım Çiçeği* (1996), *Berivan* (2002), Hakan Taşıyan'ın rol aldığı *Hesabım Bitmedi* (1998), *Güz Gülleri* (2001) ve Ebru Gündeş'in oynadığı *Fırtınalar* (1995) ile *İmkânsız Aşk* (2006) söz konusu dizilere örnek verilebilir.


SANER FILM PRESENTS
Starring
FERDİ TAYFUR
DERBEDER
CANAN PERVER
Directed by TEMEL GÜRSU
the POOR
FOSFOROĞLU
DA FERDAĞ
DİLER SARAÇ
HÜSEYİN PEYDA
MÜMTAZ ENER
Senaryo: ERDOĞAN TÜNAŞ
Kamera: MUZAFFER TURAN

Erken Cumhuriyet yıllarında filizlenen gelişmelerin üzerine oturan ve 1950'lerden başlayarak yaklaşık 20 yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu dönemde; Orhan Gencebay başta olmak üzere, arabesk müziğe kimliğini veren isimler bu müziğin ilk örneklerini ortaya koyarken, Türkiye'nin müzik tarihinde adeta yeni bir sayfa açmışlardır. İlerleyen yıllarda geniş kitlelere hitap ederek halkın yoğun ilgisini kazanan, buna rağmen siyasal iktidarca uzun yıllar yok sayılan arabesk, tıpkı oluşum aşamasında olduğu gibi gelişim evresinde de hem müzikal hem de kültürel anlamda değişerek bugüne kadar gelmiştir.


MÜSLÜM GÜRSES
BEHÇET NACAR
MERİH FIRAT
ŞELALE DEMİR
ERGUN KÖKNAR
BİZİM FİLM
YÖNETMEN
YILMAZ
ATADENİZ
TALİHSİZLER
KÜÇÜK YILDIZ
ŞAHİN
NACAR
NURAY NEVİN AYPAR NECLA FİDE ORHAN ERÇİN
SADETTİN DURAK KARGA KEMAL KEMAL BOZBAĞ
GÖRÜNTÜ
RAFET
ŞİRİNER
MÜZİK
CAHİT
BERKAY


ÜMİT BESEN * BANU ALKAN
YÖNETMEN
TEMEL GÜRSU
SUZAN AVCI · GÜNER ÜMİT
BÜLENT KAYABAŞ
NİKAH MASASI
SENARYO: ERDOĞAN TÜNAŞ
KAMERA: SERTAÇ KARAN

Üçüncü Bölüm

1960'lardan 1980'li Yıllara Kadar Devlet ve Toplum Geriliminde Arabesk Müziğin Yeri

3.1. Hâkim Politikanın Arabesk Algısı ve Onu Denetleme Tutumu

Bugünkü şekliyle ilk örnekleri 1960'larda ortaya çıkan arabesk müziği doğuran müzikal ve toplumsal faktörlerin hemen hepsi doğrudan modernleşme pratiğine bağımlıdır. Bu anlamda arabeskin, Türkiye'nin modernleşme sürecinde doğusu ile batısının karşılaşmasından doğmuş ilk popüler ürünü olduğu söylenebilir.[1] Devletin resmî kültür politikalarına bağlı olarak yapılan müdahaleler, değişen müzik algısıyla beraber kültür endüstrisinin gelişmesi (ve onun önemli bir kolu olan piyasa müziği) ve

1. M. Özbek, A.g.e., s. 141.

modernleşmeyle birlikte kentlerde ortaya çıkan farklı yaşam tarzları, arabeskin ortaya çıkışına zemin hazırladığı kadar ona yüklenen olumlu veya olumsuz anlamların da kaynağı olmuştur. Uzun yıllar arabeskin bir müzik türü olduğunun ve Türk müziğine yeni bir üslûp getirdiğinin görmezden gelinmesine sebep olan yaklaşımın, 1960'lı yıllardan 1990'lara kadar devam ettiği görülür. Söz konusu süreci daha iyi anlayabilmek için dönemin politik yapısını genel hatlarıyla gözden geçirmek yerinde olacaktır.

Türkiye'de arabeskin ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllar, dünyanın çeşitli yerlerinde öğrenci olaylarının başladığı ve ekonomik yönden bazı sarsıntıların yaşandığı bir dönem olmuştur.[2] 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti (DP)'nin politikalarına sıcak bakmayan Türk Silâhlı Kuvvetleri (TSK)'nin[3] 27 Mayıs 1960 yılında yaptığı askerî darbeyle birlikte Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır. Cumhurbaşkanı'nın ve hükümet üyelerinin tutuklandığı, birçok general ve subayın emekliye sevk edildiği, bazı üniversitelerin kapatıldığı ve yüzlerce öğretim görevlisinin görevden alındığı[4] bu darbe, ülkede siyasal anlamda gergin bir ortamın oluşmasına neden olmuştur. Yanı sıra 1950'lerden itibaren yoğunluk kazanan göçün sonucunda, kentte işsiz, yoksul ve yabancısı olduğu yaşam koşullarına uyum sağlayamayan bir kesimin oluşması, ekonomik anlamda da zor günlerin yaşanmasında önemli rol oynamıştır. Darbenin ardından 1960'ların ilk yarısında, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin başı çektiği koalisyon hükümetleri kurulduysa da ömürleri çok kısa süreli olmuştur. 1965 yılında tek başına iktidara gelen Adalet Partisi (AP), ordunun hükümeti bir muhtıra ile uyardığı 12 Mart 1971 yılına kadar iktidarını sürdürmüştür.

Dünyanın çeşitli yerlerinde başlayan öğrenci olaylarının Türkiye'de de görüldüğü 1970'lerin, politik istikrarsızlığın yanında toplumsal anlamda da gergin bir ortamın yaşandığı dönem olduğu söylenebilir. 1973'ten başlayarak CHP ve AP'nin öncülüğünde kurulan çeşitli koalisyon hükümetleri boyunca istikrarsız-

2. N. Güngör, A.g.e., s. 113.

3. Murat Belge, darbeyi yapan subayların temel gerekçelerinin, "Demokrat Parti'nin ülkeyi bir baskı rejimine ve kardeş kavgasına doğru götürdüğünü" düşünmeleri olduğunu aktarmaktadır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. M. Belge, "27 Mayıs'ın Tekrarı", *Taraf*, 27 Mayıs 2009

4. Mümtaz'er Türköne, "27 Mayıs'ın Hesabı", *Zaman*, 27 Mayıs 2010

lık devam etmiştir. Bir taraftan ekonomik bunalım büyürken diğer taraftan "sağ-sol çatışması" olarak adlandırılan politik gerilimler artmış ve ülkede huzursuz bir ortam baş göstermiştir. 1960 yılında yapılan askerî darbeyle başlayan süreç, 12 Eylül 1980 yılında ikinci bir darbeyle yeni bir sürece evrilmiştir. Yeni anayasanın halkoyuna sunulduğu ve ilerleyen yıllarda arabesk müzik ile adı sıkça anılacak olan Anavatan Partisi (ANAP)'nin iktidara geldiği 1980'ler, aynı zamanda arabesk müziğin de dinleyici kitlesini genişlettiği dönem olmuştur.

1991 yılında genel seçimleri kazanan Doğru Yol Partisi (DYP)'nin Sosyaldemokrat Halkçı Parti (SHP) ile yeni hükümeti kurduğu 1990'lı yılların, sol görüşlü partilerin güç kaybettiği, buna karşın sağ görüşün ülke genelinde hâkim olmaya başladığı bir dönem olduğu söylenebilir.[5] 1999 seçimlerinde Demokratik Sol Parti (DSP) önderliğinde kurulan koalisyon yaklaşık üç yıl görevde kalmış, 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tek başına iktidara gelmiştir.

Tüm bu süreçte; 1960'lı yılların müzik ortamının, yeniliklere açık ve farklı tarzları benimseyebilen bir çizgide seyrettiği söylenebilir. Kültür endüstrisinin gelişmesiyle yakından ilgili olan arabesk müziğin yaygınlaşmasında, yine aynı yıllarda piyasaya çıkan 45'lik plakların ve sektördeki firma sayısının artmasının büyük rolü vardır.[6] Müzik teknolojisinin daha da geliştiği, stereo kayda geçilen 1970'li yıllarda da arabesk müziğin gelişen teknolojiyle doğru orantılı olarak yaygınlık kazanmaya devam ettiği görülür. Dolayısıyla arabesk, anlam dünyası bakımından ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal şartlarından etkilenmekle birlikte onu teknik açıdan kısmen de olsa koruyan piyasa koşulları içerisinde hızla gelişimini sürdürmüştür. Özellikle 1980'e kadar içinde bulunulan politik ve sosyal koşulların da etkisiyle, ilk yıllardaki dinleyici kitlesinin büyük bölümünü oluşturan gecekondulular ın başkaldırısını ifade eden kültürel bir ürün olarak algılandığı söylenebilir. Nitekim 1980'lere kadar dinleyici kitlesinin büyük bölümünü, yerini yurdunu terk etmiş ve içinde bulunduğu

5. 26 Mart 1994 tarihinde yapılan yerel seçimlerde, aynı siyasî kulvarda yer alan ve seçime birbirlerinden ayrı olarak giren DSP, SHP ve CHP toplamda %25 oy almıştır. Daha önceki seçimde alınan İstanbul ve Ankara RP'ye, İzmir DYP'ye geçmiştir. 1994 yılı genel seçim sonuçları hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. *yerelnet.org.tr*
6. M. Özbek, A.g.e., s. 182.

yabancılaşmanın yarattığı karmaşık ruh halinin etkisiyle isyankâr bir tavır sergileyen toplumsal kesimlerin oluşturması, söz konusu görüşü destekler niteliktedir. 1980'li yıllara gelindiğinde değişen koşullarla beraber arabeskin toplumsal anlamının da değiştiği görülür. Giderek tüketici kitleleri genişleyen arabesk, hem kırsal alanda hem de kentsel orta ve alt sınıflar arasında sevilen bir müzik türü hâline gelmiştir.[7]

1980'lerin başına kadarki yaklaşık 20 yıllık süreçte TRT[8]'nin bu müziğe karşı takındığı sert tutum, devletin arabesk müziğe bakışını açık şekilde ortaya koymaktadır. Uzun yıllar ülkede radyo ve televizyon yayını yapma hakkını elinde bulunduran TRT, radyolarda ve televizyonda arabesk müziğin çalınmasını yasaklayarak bu müziğe karşı olduğunu net bir tavırla göstermiştir.[9] Arabesk müzik şarkıcılarının rol aldıkları filmleri de kapsayan bu yasak ancak 1970'li yılların sonlarında esneklik kazanmaya başlamıştır.[10] TRT'nin bu ılımlı tavrı kısmen de olsa ilerleyen yıllarda da devam etmiş, 1980'de yılbaşı programında Orhan Gencebay'ın *Yarabbim* isimli şarkısıyla sürpriz bir biçimde televizyona çıkması, özel günlerde arabesk müzik şarkıcılarının TRT'ye konuk olmalarının bir anlamda önünü açmıştır.[11]

1980'li yıllarda değişen siyasî yapıyla birlikte, iktidardaki parti ANAP'ın arabesk müzik ile ilişki kurarak bir anlamda yıllardır dışlanan bu müziği tanıması, devletin arabeske karşı takındığı sert tutumu terk etmeye başladığı şeklinde yorumlanabilir. Burada Özbek'in de dikkat çektiği gibi, arabeskin tüketici kitlesini oluşturan çoğunluğun siyasî tercihi değişmeye başlamıştır.[12] Ge-

7. A.g.e., s. 119-120.

8. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT). Devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını yapmak amacıyla, özel bir yasa kapsamında 01 Mayıs 1964'te kuruldu. 1968 yılında başlayan deneme yayınlarının ardından 1970'te İzmir Televizyonu, 1971'de İstanbul Televizyonu faaliyete geçti. 1974 yılında, TRT'nin merkez ve bölge radyolarının birleştirilmesiyle TRT-1, TRT-2 ve TRT-3 radyo yayınları oluşturuldu. Türkiye, uluslararası bir organizasyon olan Eurovision Şarkı ve Beste Yarışması'na ilk kez TRT öncülüğünde (1975) katıldı. 1986'da televizyonun ikinci kanalı TRT-2, 1989'da TRT-3 ve GAP-TV yayın hayatına başladı. 1990'da ise eğitim ağırlıklı TRT-4 ile Avrupa'da yaşayan Türk işçilerine yönelik yayınlar yapan TRT-INT kanalları açıldı. TRT'ye ilişkin ayrıntılı bilgi için Bkz. *www.trt.net.tr*

9. M. Özbek, A.g.e., s. 120. Ayrıca Bkz. N. Güngör, A.g.e., s. 116.

10. E. Şener, "Orhan Gencebay'ın Filmi İlk Kez Ekrana Geliyor", *Milliyet*, 24 Ekim 1978

11. Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, s. 162.

12. M. Özbek, A.g.e., s. 120.

cekondulu olarak ifade edilen yoksul kesimin çoğunluğu, 1976-1977 yılları arasında CHP'yi desteklerken, 1983'te yapılan seçimde oyların büyük bir kısmının ANAP'a doğru kaydığı görülmektedir.[13] Dolayısıyla ANAP nezdinde devletin arabesk müzikle kurduğu ilişki, iktidarın, desteğine ihtiyaç duyduğu kitlenin beğenilerini göz önünde bulundurarak onlarla ortak bir zeminde buluşma çabası olarak da yorumlanabilir. Ülkenin çeşitli yerlerinde düzenlenen gezilerde ve mitinglerde arabeskin önemli isimleriyle birlikte aynı karelerde yer almaya başlayan siyasîlerin bu tutumu, söz konusu müziğin bir siyasal reklam aracı olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Nitekim Anavatan Partisi, dönemin popüler şarkısı *Seni Sevmeyen Ölsün*'ü 1988 seçimlerinde kampanya müziği olarak kullanmıştır.[14] Arabesk müziği siyasal propaganda aracı olarak ilk kez ANAP'ın kullandığını belirten Güngör, bu geleneğin çok geçmeden diğer partilerce de benimsenerek yaygınlık ve süreklilik kazandığını söylemektedir.[15] Arabeske siyasî bir kimlik yüklenmesine neden olan bu yaklaşımın, ilerleyen yıllarda ona yöneltilen ağır eleştirilerde de önemli payı olduğunun altını çizmek gerekir. 1960'lı yıllardan 1980'lere kadar beslendiği toplumsal dinamiklerle beraber Türk müziğine farklı bir anlayış ve üslûp getiren arabesk müziğin, 1980'li yıllardan îtibaren hâkim siyasî alana dâhil edilmeye çalışılması, bu müziğin anlam dünyasını önemli ölçüde etkilemiştir. Değişimle birlikte çeşitli alt türlere ayrılan arabesk müziğin, bu süreçte bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkmasını sağlayan müzikal ve toplumsal faktörlerden kısmen koparak bağlamından uzaklaştığı söylenebilir. 1980'lerde yaygınlık kazanan ve "devrimci arabesk" olarak adlandırılan tarzın temsilcisi olarak bilinen Ahmet Kaya'nın, Orhan Gencebay'ın ilk dönemdeki "radikal" niteliğini, günün değişen şartları içerisinde farklı bir biçimde devralmış göründüğünü söyleyen Özbek, buna rağmen Kaya'nın yaklaşımı ile Gencebay arasında –dolayısıyla arabeskin ilk dönemi arasında– önemli bir fark olduğuna dikkat çekmektedir:

13. 6 Kasım 1983 seçimleri sonrasında ANAP %45'lik oy yüzdesiyle tek başına iktidara gelmiştir. 1983 yılı genel seçim sonuçları hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. *belgenet.net*

14. M. Stokes, A.g.e., s. 163.

15. N. Güngör, A.g.e., s. 116-117.



Turgut Özal ile İbrahim Tatlıses

"Ahmet Kaya'nın şarkılarının 'bilinçli' siyasal, ajitatif niteliğine rağmen, alımlanmasının da gösterdiği gibi Orhan Gencebay arabeski daha kendiliğinden bir nitelik göstermektedir. Ayrıca Orhan Gencebay'daki müphem duyarlık, Kaya'da kendini artık kristalize olmuş bir tarafgirliğe bırakmıştır. Orhan Gencebay arabeskinin özellikle ilk döneminin sadeliğine karşın, Kaya'nın icrâ üslûbu, bugün piyasada bir tür 'cafcaflı' denebilecek tarzın içindedir. En ilginç olanı da çok daha önceki yılların ürünü olmasına rağmen ve popüler geleneği yeniden üretmesine rağmen, Orhan Gencebay arabeskinde 'geleneksel değerler'in, Kaya'nın gerek şarkılarında gerek de söyleşilerinde ifade ettiklerinden çok daha az 'feodal' bir nitelik taşımasıdır... 1980'li yılların arabeskinin özelliği artık bilincine varılarak yeniden üretilmiş, yeni bir tür 'otantik olmayan otantiklik' niteliğidir."[16]

Arabeskin köklü bir değişim geçirdiği ve devlet tarafından yeni bir siyasî yaklaşım doğrultusunda kabul görmeye başladığı 1980'li yıllar, aynı zamanda devletin bu müziğe ilişkin tavrını ortaya koyan en somut adımın atıldığı dönem olmuştur. 1989 yılın-

16. M. Özbek, A.g.e., s. 130.

da dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in organize ettiği 1. Müzik Kongresi'nde, sözleri itibarıyla kaderci bir anlayışı içinde barındırmayan arabesk müziğin desteklenmesi yönünde karar alınmıştır. Daha sonra şarkıcı Hakkı Bulut'a, örnek teşkil etmesi amacıyla bir şarkı sipariş edilmiş, bunun üzerine sözü Hakkı Bulut'a, müziği Esin Engin'e ait olan *Seven Kıskanır* isimli şarkı ortaya çıkmıştır.[17] İlk kez TRT ekranlarında yayınlanan şarkı, sahnede kendisine geniş ve karma bir orkestranın[18] eşlik ettiği Hakkı Bulut tarafından seslendirilmiştir. Devletin arabesk müziğe daha ılımlı bir şekilde yaklaştığı bu dönemde, yöneltilen eleştiriler karşısında onu, yeniden icat etmeye çalıştığı görülmektedir. Söz konusu girişim, arabesk müziği tanımlayarak bir anlamda kontrol altına alma ve ona yüklenen olumsuz anlamları değiştirebildiği ölçüde siyasal bir araç olarak kullanımını meşrû hâle getirme gayreti olarak da yorumlanabilir.

Kültür Bakanlığı'nın siparişi üzerine yazılan ve kamuoyunda "acısız arabesk" sıfatıyla anılmaya başlanan şarkının yayınlanmasının ardından arabesk müzik hakkında yapılan tartışmaların arttığı görülür. Orhan Gencebay, Timur Selçuk, Yıldırım Gürses ve Câvidan Selânik'in konuyu ele aldığı, 9 Mart 1989'da TRT ekranlarında yayınlanan Ali Kırca yönetimindeki Açık Oturum programında, hem arabesk müzik hem de *Seven Kıskanır* isimli şarkı gergin bir ortam içerisinde tartışılmıştır.[19] Yanı sıra benzer televizyon programlarında ve bazı köşe yazılarında da devletin arabesk müzik konusundaki tutumu ele alınmıştır. Çeşitli tartışmalara neden olan ve devletin arabesk müziği denetleme tutumunun en somut göstergesi olarak ortaya çıkan şarkının, gerek sözleri gerek müziği bakımından arabesk müzik başlığı altında yer alıp alamayacağı ise ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Gencebay kendisiyle yapılan bir röportajda konuya ilişkin görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

17. M. Stokes, A.g.e., s. 163.

18. Sahnede Hakkı Bulut'a, kemandan bağlamaya, bas gitardan bateriye dek çeşitli Türk halk müziği ve Batı müziği çalgılarından oluşturulmuş karma bir orkestra eşlik etmiştir. Sahnenin sağ tarafında tamamı erkeklerden oluşan kalabalık bir bağlama grubu bulunurken, sol tarafta üç tane bayan bağlamacı ile çeşitli vurmalı çalgılar yer almıştır. Yine sol tarafta ayakta duran kalabalık bir keman grubuna karşılık sağ arka tarafta birkaç kişiden oluşan bayan vokalistlerin bulunduğu görülmektedir. Sahnenin orta kısmında ise bateri, gitar ve klavye yer almıştır. Toplamda yaklaşık 40 kişilik bir orkestra şarkıya eşlik etmiştir.

19. *Milliyet*, 9 Mart 1989, s. 10.



09.03.1989, Milliyet, Sayfa 10, Kültür/Sanat

Bu gece "Arabesk" konusunun tartışılacağı "Açıkoturum"da Cavidan Selanik, Orhan Gencebay, Ali Kurca, Timur Selçuk ve Yıldırım Gürses ekrana gelecek. Çekimler hayli elektrikli bir havada gerçekleşti.

Acısız arabesk TV'de

MAGAZİN SERVİSİ

BU gece ekrana gelecek olan "Açıkoturum"da izleyeceğimiz "arabesk tartışması"nın çekimleri hayli elektrikli bir hava içinde gerçekleşti. Ali Kırca'nın yönettiği Orhan Gencebay, Yıldırım Gürses, Timur Selçuk, Kültür ve Turizm Bakanlığı Müzik Danışmanı Cavidan Selanik'in konuk olarak katıldığı programda, Selanik ile Gürses arasında tartışma çıktı.

Yıldırım Gürses, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın arabesk için para ayırmakla suçlayınca Selanik, "Ben, bakanlığın mali danışmanı değilim" dedi. Konuşma sırasında Gürses söz alt-sözünü kesince de, "Ben, sizin konuşmanızın bitmesini bekledim. Siz de beklemek zorundasınız. Siz tartışma adabını bilmiyorsunuz" dedi. Selanik daha sonra da Kırca'ya dönerek, "Bu işi adabıyla idare edecekseniz edin. Aksi halde ben çekiliyorum. Siz de tartışmaya Yıldırım Bey'le devam edersiniz" şeklinde konuştu.

Daha sonra hava sakinleşince, oturuma kalındığı yerden devam edildi.

Orhan Gencebay ise, "Benim bu tür müziği yöneltmem Türk Müziği'nin ve Halk Müziği'nin yetersizliğinden kaynaklandı" dedi. Sanatçı kendisine yöneltilen kadercilik suçlamalarına karşı, kaderciliğin İslamiyetin esaslarından biri olduğunu söyledi.

Timur Selçuk da, arabesk konusunda Gencebay'ın düşüncelerine katıldığını, müziği toplumsal olayların dışında tutmadığını belirterek çeşitli örnekler verdi.

Açıkoturum'un ikinci yarısında bestesini Haluk Bulut'un yaptığı "acısız arabesk" olarak adlandırılan "Seven Kınkanır" ekrana gelecek.

Bu bölümün çekimlerinde Timur Selçuk, "Arabesk bir âfet midir? Onun için mi devlet yardımı gönderiyorsunuz. Ben, tekserli müziği isterse Orhan söylesin, isterse babam, dinlemem. Ben uygarlığa çokseli müziği yakıştırıyorum" dedi.

"Acısız arabesk bir kere bana çok komik geliyor. Müzikte hep olay olur. Sevinç de dramatik de. Hüzün halk ve sanat müziğimizde de var. Dinlemedik ama devlet arabeskinin de farklı bir şey olacağını sanmıyoruz."[20]

Uzun yıllardan sonra devlet ile arasındaki buzlar erimeye başlayan arabeskin, asıl olarak "özgürlüğüne kavuşması" ise ilk özel televizyonun da yayına başladığı 1990'lı yıllarda olmuştur. 1989 yılında kurulan ve 1990'da *Magic Box Star 1* ismiyle yayın hayatına başlayan özel televizyon kanalıyla birlikte[21] TRT'nin tek kanal olma özelliği de sona ermiştir. Plak ve kaset sektörünün yanında, sinemada ve çeşitli eğlence yerlerinde, kendine önemli bir yer

20. Akt. N. Güngör, A.g.e., s. 121.

21. 3 Ağustos 1989'da kurulan Magic Box Incorporated AG isimli şirket tarafından Türkiye'nin ilk özel televizyon kanalı olarak *Magic Box Star 1* ismiyle kuruldu ve 1990 yılında yayın hayatına başladı. Anayasanın 133. Maddesine göre, Türkiye'de radyo ve televizyon yayınları TRT elinde olduğundan bu tarihe kadar özel bir televizyon kanalı kurulamamıştır. Tüm vericiler TRT'ye ait olduğu için verici ve link hattı bulunması gerekmekteydi. Bu nedenle 3517 sayılı yasayla TRT'nin radyo-televizyon vericileri önce PTT'ye, oradan da Star 1'e devredildi. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Hasan Pulur, "Vericiler ve Çalışanlar", *Milliyet*, 17 Ocak 1992

edinen arabesk müzik, böylece geniş kitlelere ulaşabileceği bir araç daha kazanmıştır.

1980'lere gelindiğinde neredeyse tümüyle gücünü yitirmiş olsa da zihinlerdeki etkisi hâlâ hissedilen müzik politikalarının, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren artık bağlamından iyice uzaklaştığı, 1990'lı yıllarda ise tümüyle çözüldüğü söylenebilir. Politik ve ekonomik açıdan yeni bir sürece girilen Türkiye'de devletle "barışan" ve serbest piyasa ekonomisinin şekillendirdiği ortamda kendine rahat bir yer edinen arabesk müzik, bu tarihten sonra müzik piyasasındaki yerini sağlamlaştırarak özellikle üslûp açısından Türk pop müziği başta olmak üzere Türkiye'de müziğin gelişimini derinden etkilemiştir. Arabesk dâhil olmak üzere popüler müziklerin büyük ilgi gördüğü 1990'lı yıllarda yaşanan bir önemli gelişme de Türkçe müzik yayını yapan ilk özel kanal olan *Kral TV*'nin 1994 yılında açılmasıdır. Kanalın yayına başlamasından birkaç gün önce gazetede çıkan bir yazıda, söz konusu tv'de yalnızca Türkçe şarkıların yayınlanacağı, ağırlıklı olarak arabesk, fantazi ve Türk sanat müziği tarzındaki parçalara yer verileceği belirtilmektedir.[22]


13.08.1994, Milliyet, Sayfa 25

Kral TV geliyor

Türkçe müzik yayının yapan ilk özel Tv pazartesi yayına başlıyor. Uzan'ların yeni yayın kanalı **Kral TV**, **MTV**'nin yerine geçecek.

Türk Pop Müziği'nin (arabesk, fantazi, türk sanat müziği ağırlıklı)tüm yelpazesinin yer alacağı kanalı **Süper FM**'in DJ'leri hazırlayacak ve sunacak. Yaklaşık 19 saat yayın yapacak olan kanalda yanlızca türkçe çalınacak. Video - klip ağırlıklı canlı yayında haberler, magazin ve ver alacak

22. *Milliyet*, 13 Ağustos 1994, s. 25.

1990'lı yıllardan îtibaren devletin arabesk de dâhil olmak üzere Türk müzik piyasası içerisindeki tüm müzik türlerine eşit mesafede durmaya çalıştığı söylenebilir. Bu anlamda Cumhuriyet'in ilk yıllarında ideolojik bir kültür algısı üzerinden geliştirilmiş, zaman zaman çeşitli yasaklarla yön verilmeye çalışılmış ve bir ülkü hâline dönüştürülmüş müzik politikalarının 1990'lı yıllara gelindiğinde etkisini kaybettiği açıkça görülmektedir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan arabesk müzik, her ne kadar müzik politikalarının gücünü yitirdiği bir dönemin ürünü olsa da devletin arabesk müziği tanıması ancak 20 yıllık bir sürecin sonunda olmuştur. Bu durum, 1950'lerden itibaren farklı bir politik ve toplumsal sürece girildiyse de devletin üst kademelerinde yer alan kişilerin zihinlerinde Cumhuriyet'in kültür sanat politikalarının bıraktığı son izlerin hâlâ etkili olduğu şeklinde yorumlanabilir.

1980'lerden îtibaren Türk siyasetinde dengelerin değişmeye başlamasıyla birlikte ekonomik ve toplumsal gelişmelerin farklı bir eksene kayması, kültür sanat alanlarını da derinden etkilemiştir. Söz konusu değişimden payına düşeni arabesk müzik de almış, yok sayıldığı bir dönemin ardından iktidarla daha yakın ilişki kurabildiği ve geniş kitlelere ulaşma şansı bulduğu bir döneme girmiştir. Buna rağmen arabesk müziğin orta dönemi olarak ifade ettiğimiz bu dönem, aslında onun gerek anlam dünyası gerek müzikal yapısı bakımından bağlamından uzaklaşmaya başladığı dönem olmuştur. Toplumun yıllarca eksikliğini hissettiği müzik ihtiyacını karşılamak ve Türk müziğinde özlenen değişimi yaratmak gibi iddialı bir söylemi içinde barındıran arabesk, 1970'li yılların sonuna kadar toplumun belli bir kesimi için başkaldırının simgesi olarak değer kazanmıştır. Üzerine oturduğu müzikal ve toplumsal faktörlerin izleri Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar götürülebilen bu müziğin, 1980'lerden itibaren özünden uzaklaşmasındaki en önemli unsurlardan biri iç dinamiklerini koruyamaması olmuştur.

Onu doğuran müzikal ve toplumsal faktörler de dâhil olmak üzere arabesk müzik, popüler müzik olgusunun beslediği piyasanın içerisinden gelişmiştir. Bu nedenle modernleşme pratiği ile olduğu kadar popüler kültürle de yakın ilişki içerisindedir. Fakat her ne kadar müzikal malzemesini popüler müziğin içerisinden alıp, daha sonra bunu işleyerek yine popüler kültürün bir ürünü

olarak piyasaya sunsa da arabesk, toplumun müzik ihtiyacının karşılanmasında bir tür alternatif olarak ortaya çıktığı için farklı bir nitelik daha taşımaktadır. Başka bir deyişle bu özellik, arabesk müziğin sadece popüler bir müzik olmadığını, aynı zamanda köklü değişimler geçiren bir toplumun, tamamının olmasa da önemli bir kesiminin kültürel ve düşünsel dönüşümünü doğrudan yansıtan bir ürün olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Dahası söz konusu müzik, her ne kadar yaklaşım açısından Arap müziğinden izler taşısa da kültürel anlamda bağlı bulunduğu toplumun iç dinamiklerinden hareketle ortaya çıkmış ve yüzyıllardır varlığını sürdüren geleneksel müzikleri temel alarak bunlar üzerinden gelişmiştir. Bu yanıyla arabesk müziğin, Türkiye'deki çoğu ithal edilmiş olan popüler müzik türlerinden net bir biçimde ayrıldığı söylenebilir.

Ekonomik anlamda dışa açık büyüme stratejisinin uygulanmaya başlandığı 1980'ler ithalatın da artmasıyla Batı'nın gerek teknolojik gerek kültürel açıdan daha yakından takip edilmeye başlandığı yıllardır. Dünya ekonomisine kapitalizmin yön verdiği serbest piyasa anlayışının hâkim olması, zamanla gelişen reklam sektörünün de harekete geçirilmesiyle günümüz tüketim toplumunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ürünlerin kullanım değerinden ziyade, sahip olunabilme değeri üzerinden tüketildiği bu yapı içerisinde kültürel ürünler de birer meta durumuna gelmiştir. Müziğin, türü her ne olursa olsun kolayca tüketilebilen ve tümüyle piyasa koşullarına endekslenmiş bir ürün hâline gelmesi popüler müzik üretiminde standartlaşmayı beraberinde getirmiştir. 1980'li yıllarda Batı'da geliştirilen yeni teknolojilerin kısa bir süre sonra Türkiye'de kullanılmaya başlandığına değinen Özbek, bu gelişmelerin arabesk müziğin orta dönemine yön verdiğini söylemektedir:

> *"... Bu teknolojik gelişme, bir yandan arabesk müzikte icrâ ve tekniğin gelişmesine ve bu müziğin kendi içinde çeşitli türlere ayrılmasına imkân verirken, öte yandan müzik üretiminde bir standartlaşma ve uzmanlaşmayı da beraberinde getirmiştir... Müzik üretiminde uzmanlaşma, ortaya çıkan ürünün sanatçı bireyin denetiminden çıkarak, piyasanın ortalama klişe ürünleri hâline dönüşebilmesi yolunu açmıştır."*[23]

23. M. Özbek, A.g.e., s. 122.

Özbek'in sözünü ettiği teknik gelişim, şüphesiz icrânın zenginleşmesini ve buna bağlı olarak arabesk müziğin ifade gücünün artmasını sağlamıştır. Fakat uzmanlaşmayla birlikte üretim aşamaları arasında oluşan kopukluk ve standartlaşmanın sonucunda birbirine benzer ürünlerin ortaya çıkması, icrâdaki gelişime rağmen arabesk müzikte yeni arayışlara girilmesini engellemiştir. Bununla birlikte üretimde piyasa koşullarının etkisi arttığı için maddi kaygılar ön plana çıkmıştır. Sonuç olarak da yeni arayışlara girilen fakat satıp satmayacağı bilinmeyen çalışmalar yerine günün koşullarına uygun, halk tarafından ilgi görmüş bir tarzın tekrarlarından ibaret olan ve maddi beklentileri karşılayan ürünlere ağırlık verilmiştir. Bir anlamda, arabeskin ilk dönemdeki özgün yapısının orta döneme taşınmasına engel olan bu durum, söz konusu müziği oluşturan dinamiklerin, kısmen de olsa korunamamasına neden olmuştur.

Arabeskin ilk dönemine bakıldığında, şüphesiz öne çıkan en önemli isim Orhan Gencebay'dır. Başka bir deyişle bu müziğin kimliğini kazanmasında belki de en büyük pay sahibi olan Gencebay'ın 1980'e kadarki çalışmaları ilk dönemin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. İlerleyen yıllarda da gerek besteci gerek icrâcı olarak çalışmalarını sürdürmüş olması arabesk müziğin tüm dönemlerinde aktif olan besteciyi alanında farklı bir yere koymayı gerektirmektedir. Bu anlamda söz konusu müzikteki değişimleri takip edebilmek için Gencebay'ın müziğini karşılaştırmalı bir biçimde incelemek gerektiği söylenebilir. Nitekim yukarıda sözü edilen arabesk müzikteki değişimi bestecinin eserlerinde de görebilmek mümkündür. Özbek de Gencebay'ın arabesk müzikteki yerine vurgu yaparken, daha sonra ortaya çıkan arabesk türlerinin kaynağını Orhan Gencebay'ın çalışmalarından aldığını belirtmektedir.[24] İlerleyen yıllarda *folk arabesk*, *taverna*, *sanat müziği ağırlıklı arabesk*, *oryantal arabesk* ve *devrimci arabesk* gibi isimler verilerek arabesk müziğin türleri olarak ifade edilen tarzların, birbirlerinden bağımsız türler olduklarını söylemek güçtür. Dahası bu tarzlar kendi başlarına bir tür olmaktan ziyade, arabesk müziğin ilk döneminden hareketle ortaya çıkan fakat 1980'den itibaren bağlamından kısmen uzaklaşan arabeskin, değişen piyasa koşullarına göre şekil değiştirmesi olarak yo-

24. A.g.e., s. 123.

rumlanabilir. Bu anlamda ilk dönem ile orta dönem ürünleri arasında şarkı sözleri, müzikal malzeme ve malzemenin kullanılış biçimi gibi önemli yapısal farklar bulunmakla birlikte, ilk dönemde çalgıların çeşitlilik kazanması ve icrâ tekniğinin geliştirilmesi sonucunda elde edilen çalgısal üslûbun daha sonraki çalışmalarda da benimsendiği söylenebilir.

1990'lı yıllardan günümüze son dönem başlığı altında incelediğimiz arabesk, bu yıllardan îtibaren piyasa içerisindeki pek çok türü etkilemeye devam etmiştir. Üslûp açısından varlığını etkili bir biçimde sürdürmekle birlikte ilk dönemdeki özgünlüğünü yitiren arabesk, popüler kültür ve popülerleşen siyaset anlayışının oluşturduğu sistem içinde giderek "evcilleştirilmiştir".

3.2. Bir Toplumsal Tutunma Aracı Olarak Arabesk Müziğin İşlevi

Türkiye'nin siyasal ve toplumsal dönüşüm sürecinde kilit bir kavram olarak öne çıkan arabesk, dinleyici kitlesinin yapısı ve toplumdaki işlevi açısından da önemli bir yere sahiptir. Türk müzik tarihinin yaklaşık son elli yılına damgasını vuran arabesk müziğin geniş ve karma bir dinleyici kitlesine sahip olmasında şüphesiz bu müziğin siyasî, ekonomik ve toplumsal değişim süreçleriyle iç içe olmasının payı büyüktür. Arabesk müziğin hitap ettiği kesimi incelerken, süreci 1960'lı yıllardan başlatıyor olsak da toplumsal ve siyasal işlevinin anlaşılabilmesi için bundan daha öncesine gitmek gerekmektedir. Zîra ideolojik gerekçelerle dışlanan bir müzik geleneğinden ve kültürel anlamda bu geleneği besleyen siyasal toplumsal ortamdan hareketle bir tür alternatif olarak ortaya çıkan arabesk, kent kültürünün özelliklerini içinde barındırmaktadır. Çıkış noktası ve kullandığı müzikal malzemenin yanı sıra uzun yıllar devletin müzik politikalarının dışında gelişmiş olması, daha en başta arabeske olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla arabeske yöneltilen tüm olumsuz eleştiriler, bu türde eser veren, verecek olan kişilerin en baştan bir önyargıyı sırtlanarak yola çıktıklarını göstermektedir.

İçerdiği söylem, müzikal yapısı ve ilgi gördüğü kitle gereği taraf olarak algılanan arabeskin, adeta üzerine sinen olumsuz anlamlardan kurtulabilmesi her geçen gün daha da zorlaşmıştır. 1950'lerde yoğunluk kazanan göçle birlikte gecekondulu kesimin

arabesk müziğe gösterdiği ilginin temelinde, şüphesiz hâkim kültürle yaşanan gerilimlerin etkisi vardır. Fakat arabeski sadece bu yanıyla ele almak, toplumsal işlevini dar bir alana hapsetmeye neden olacaktır. Dolayısıyla onu tüm temel özelliklerini kapsayacak bütüncül bir bakış açısıyla incelemek gerekmektedir. Başka bir deyişle arabeskin çeşitlilik arz eden toplumsal işlevinin tüm yönleriyle sağlıklı bir biçimde anlaşılabilmesine ihtiyaç vardır.

Türk müziği geleneğinin iki önemli kolunu oluşturan klâsik Türk müziği ve Türk halk müziği, aynı zamanda arabesk müziğin de beslendiği temel kaynaklardır. Bu üç müziğin kesişme noktası ise söz esasına dayalı makamsal bir müzik olmalarıdır. Söze büyük önem atfedilen ve müziğin onunla uyum içerisinde olması koşuluyla tamamlayıcı, yardımcı bir unsur olarak görüldüğü Türk kültüründe, her iki geleneksel müziğin de toplumsal işlevleri bakımından son derece önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. En genel ifadeyle; biri kent kültürünü diğeri kırsal alandaki hayatı yansıtan bu iki müziğin, sadece müzikal özellikleri açısından değil, aynı zamanda toplumsal anlamları bakımından da arabesk müziğin şekillenmesinde önemli payları olduğu söylenebilir.

Göçün ve onun yarattığı etkilerin henüz var olmadığı hazırlayıcı dönemin uzantısında ortaya çıkan arabesk, özellikle müzikal anlamda kent kültüründen beslenen bir yapı üzerine oturduğu için toplumsal işlevinin bir yanı bu hat üzerinden gelişmiştir. Farklı müzik türleriyle ilişki kuran müzisyenlerin çeşitli arayışlar içerisine girmesine imkân veren, popüler müzik algısı üzerinden gelişen ihtiyacı gideren ve kent kültürünün önemli bir parçası olan eğlence yerlerinde müstakil bir müzik kültürü oluşmasını sağlayan müzik piyasası, arabeskin 1960 öncesi dönemle somut bir bağ, kurmasını sağlamaktadır. Hazırlayıcı dönemle kurulan bu bağ arabeskin, 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan toplumsal işlevinden farklı olarak, doğrudan müzik üzerinden toplumla bir bağ kurduğu anlamına gelmektedir.

1950'li yıllardan îtibaren yoğunlaşan göçle, çeşitli kültürel değerlerin Anadolu'dan gelenlerle birlikte kente taşınması zamanla ortak bir kültür dairesi arayışını da beraberinde getirmiştir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta; söz konusu değerlerin homojen bir yapıda olmadığı, çok yakın yörelerin dahi birbirleriyle farklı folklorik özellikler gösterebildikleridir. Dolayısıyla şehre

taşınan bu kültürlerin, yabancılaşma konusunda ortak bir paydada buluşmakla birlikte farklı beklentileri ve beğenileri içinde barındırdığı söylenebilir. Arabesk müzik ile kentin yeni kesiminin tanışması da işte bu ortak payda üzerinden olmuştur. Hislerine tercüman olan, korkularını, isyanlarını dile getiren ve en önemlisi de yaşam biçimleriyle örtüştürebildikleri bu müziğe gösterdikleri ilginin nedeni, onu bir tür sığınak olarak görmeleridir. Nitekim arabesk müzik şarkıcıları için "Orhan Baba", "Ferdi Baba", "Müslüm Baba" gibi sıfatlar kullanmaları ve onları kendilerinden biriymiş gibi benimsemeleri bunun en büyük göstergesidir. Halkın bir süre sonra sevdiği şarkıcıları ikon haline dönüştürdüğünü ve ikonun en belirgin özelliğinin katılıma imkân vermesi olduğunu belirten Güngör, bu sayede aidiyet duygusunun açığa vurulabildiğine dikkat çekmektedir.[25]

Onlara, hepsinin anlayabileceği ortak değerler, simgeler ve en önemlisi ortak bir dil üzerinden hitap eden arabesk, tüm bunları başarabildiği ölçüde toplumsal bir işlevi yerine getirmiştir. Onun, söz konusu kitle ile olan bu ilişkisi, hazırlayıcı dönemdeki toplumsal işlevinden farklı olarak ele alınmalıdır. Çünkü arabeskin gecekondu kültürü içerisinde kendine edindiği yerin temelinde doğrudan müziğin kendisi değil, daha ziyade içerdiği konular ve sözler vardır. Fakat toplumsal işlevinden bahsederken çoğunlukla sözleri bakımından ele alınan ve "yalnızlığa, kötü sona mahkûm âşıkların karışık, çalkantılı duygu dünyalarını resmettiği, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımladığı, dinleyenlerini bir bardak rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lânet okumaya çağırdığı"[26] türünden yüzeysel yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılan arabeskin, iki farklı koldan ilerleyen toplumsal işlevi uzun yıllar görmezden gelinmiştir.

Pek çok kültürün beraber yaşadığı İstanbul'da, farklı toplulukların etkileşimde bulunabildiği alanların başında şüphesiz piyasa gelmektedir. Cumhuriyet öncesinden başlayarak Rum ve Ermenilerin de önemli hizmetlerde bulunduğu bu sahanın belki de en fazla öne çıkan topluluğu Çingeneler olmuştur. Gerek çalgısal gerek vokal icrâda ayrı bir yere sahip olan Çingene müzisyenler, piyasa üslûbunun gelişmesinde de son derece önemli rol

25. N. Güngör, A.g.e., s. 91.
26. M. Stokes, A.g.e., s. 17.

oynamışlardır. Uzun yıllar klâsik Türk müziği ile yakın ilişki içerisinde olan ve bu müziğin piyasa üslûbu içerisinde yorumlanmasına öncülük ederek büyük katkıda bulunan Çingeneler, arabeskin klâsik Türk müziğinden beslenmesinde de adeta köprü görevi görmüşlerdir. Çingene müzisyenlerin daha önce ağırlıklı olarak "fantezi" müzik ya da şarkı türünü temsil eden sanat müziğini icrâ ettiklerini belirten Duygulu, bu sayede söz konusu müziklerle yapısal benzerlikler içeren arabeske geçiş süreçlerinin hızlandığına ve kolaylaştığına dikkat çekmektedir:

> *"Şehirlerin ve özellikle İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan Çingene müzisyenler, o dönemde giderek popüler olan bu müziğe öylesine yakınlaşmışlardır ki, bu yeni müzik onlar için yeni ekmek kapısı anlamına gelmiştir. Çingene çalgıcıların şehirlerde popüler müzikleri icrâ etmeleri daima karşılaşılan bir durumdur. Bu icrâ, daha çok canlı müzik icrâsı biçiminde olmuş ve mekânsal ayrım yapılmaksızın oluşmuştur. Yüzyılın başında kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle bu müzik uygulamalarının bir başka boyutuna, stüdyo ortamına taşınır. 1910'lu ve 1920'li yıllarda az sayıda Çingene müzisyenin oluşturduğu Saz heyetleri, her tür müziğe eşlik etmeye başlamıştı. Bu heyetlerin arasında diğer etnik kökene mensup müzisyenler bulunsa da ağırlık Çingenelerdeydi."*[27]

Arabeskin yeni arayışlara açık ve serbest bir icrâ anlayışına imkân tanıyan yapısıyla Çingenelerin hayata ve müziğe bakış açısının örtüştüğü noktada, karşılıklı bir etkileşim olduğu açıkça görülmektedir. Müzikal ilişkinin yanı sıra, arabeskin kendileri için geçimlerini sağladıkları bir iş kapısı olması ise bu ilişkiye farklı bir boyut kazandırarak daha da güçlendirmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz ve arabeskin hazırlık dönemine kadar uzanan toplumsal işleviyle eklemlenen bu ilişki, günümüzde de yoğun bir biçimde varlığını sürdürmektedir.

Arabeskin, 1930'larda başlayan, 1960'lı yıllarda kentin değişen toplumsal yapısıyla yeni bir boyut kazanan ve orta döneminden itibaren siyasî bir perspektif içerisine çekilmesi sonucunda farklı bir anlam yüklenen toplumsal işlevi, Türkiye'nin müzik ortamının yaklaşık son seksen yılının özetini vermektedir. Arabeskin; pek çok değişkene bağlı olan ve farklı toplumsal dinamiklerden

27. Melih Duygulu, *Türkiye'de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, s. 88-89.

beslenen bu yapısı, sadece müzikal bir üslûp ya da tarihin belli bit kesitinde ortaya çıkmış toplumsal bir olgu olmadığı; bunların ötesinde köklü bir dönüşümün doğrudan müzik ile toplum arasındaki ilişkide kendini gösterdiği ve zamanla olumlu ya da olumsuz olarak görülen hemen her şeyin tartışıldığı ortak bir zemin hâline dönüştüğü anlamına gelmektedir.

Dördüncü Bölüm

Arabesk Müzikte Aktörel Süreklilik ve Müzikal Yapının Dönemsel Olarak İncelenmesi

4.1. Hazırlayıcı Dönem (1930-1960)

Yaklaşık 30 yıllık bir süreci kapsayan hazırlayıcı dönemin, konuya her ne kadar dönemsel bir tasnîf üzerinden yaklaşılsa da arabesk müziğin ortaya çıkıp geliştiği ilk, orta ve son dönemlerden farklı olarak ele alınması gerektiğinin altını çizmek gerekir. Bilinen şekliyle arabeskin ilk örneklerinin görülmeye başlandığı 1960'lı yıllar ve sonrası için, gerek toplumsal gerek müzikal altyapının temellerinin atıldığı bu süreç, kültürel dönüşüm başta olmak üzere Türkiye'deki siyasî ve ekonomik değişimin en belirgin izlerinin görüldüğü erken Cumhuriyet yıllarına denk düşmesi

bakımından büyük önem taşımaktadır. Hazırlayıcı dönemin diğerlerinden içerik olarak net bir biçimde ayrıldığı bu nokta, söz konusu dönemin, arabeskin ortaya çıkışında bir çeşit zemin olarak ele alınıp incelenmesi gerektiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla adından da anlaşılacağı üzere, bu süreci doğrudan arabesk müziğin bir dönemi olarak değil, 1960'dan îtibaren arabesk başta olmak üzere, Türkiye'deki müzik ortamına yön veren gelişmelerin yaşandığı bir çeşit hazırlayıcı dönem olarak görmek yerinde olacaktır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında hâkim ideolojinin iradesine bağlı olarak yürütülen kültür sanat politikaları çerçevesinde, "Türk ulusuna yaraşır bir müzik" yaratmak için halk müziğinin revize edilmeye çalışılmasına karşın, klâsik Türk müziğinin resmî olarak dışlanması, söz konusu müzikleri besleyen kültürel ortamın önemli ölçüde değişmesine neden olmuştur. Klâsik Türk müziği çevreleri ile Batı müziği çevrelerini karşı karşıya getiren ve uzun yıllar sürecek olan tartışmaların fitilini ateşleyen gelişmelerin başında, şüphesiz klâsik Türk müziği yayınlarının radyolardan bir süreliğine kaldırılması ve okullardaki eğitiminin yasaklanması gelmektedir. Bu noktadan sonra devlet desteğinden yoksun kalan ve gelişimini sağlıklı bir biçimde sürdürebilmesi için gereken şartlar elinden alınan klâsik Türk müziğinin, yüzyılın başından îtibaren gelişmeye başlayan piyasaya doğru yaklaşması bir anlamda hazırlayıcı dönemin de başlangıcı olmuştur. Şehirdeki eğlence mekânlarında icrâ edilen ve değişen müzik algısıyla birlikte farklı etkileşimlerden beslenerek gelişen piyasa üslûbundaki müziklerin yanında, 1930'lu yıllardan başlayarak halkın Mısır filmlerine ve bu filmlerdeki müziklere yoğun ilgi göstermesi, ilerleyen yıllarda piyasada icrâ edilen müzikler ile iç içe geçecek olan adaptasyon çalışmalarını beraberinde getirmiştir.

Arap ve Hint kültürünün sinema aracılığı ile Türkiye'nin de aralarında olduğu yaklaşık 20 farklı ülkeye taşınması, filmlerdeki müziklerle birlikte kısmen de olsa kültürel bir göçün yaşanmasına neden olmuştur.[1] Ümmü Gülsüm, Leyla Murat, Muhammed Abdulvahhab ve Ferit Atraş gibi dönemin ünlü Arap şarkıcılarının başrolde oynadığı müzikli Mısır filmlerinin, Türkiye'de 1948 yılındaki yasağa dek yoğun ilgi görmesi, yeni yeni oluşmaya başla-

1. Sinem Özdemir, "Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri", *musikidergisi.net*

yan film müziği besteciliğinin önünü açmıştır. Sâdettin Kaynak başta olmak üzere klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş birkaç bestecinin öncülüğünde gelişen bu alan, ilk başlarda Arap müziğinin etkisinde kalmışsa da ilerleyen yıllarda bu etkinin giderek azaldığı görülür. Klâsik Türk müziğinin radyoda yasaklandığı dönemde, halkın Mısır Radyosu'nu dinleyerek kendisine yakın gelen Arap müziğini benimsemesi, söz konusu filmlerdeki müziklere ilgi gösterilmesinde önemli pay sahibi olmakla birlikte, yüzyıllardır iki kültür arasında ortak bir inancın paylaşılmasının ve toplumsal yapılarının birbirine benzemesinin de büyük rolü olduğu unutulmamalıdır.

Gösterime giren ilk film olan *Aşkın Gözyaşları*'nın gördüğü ilgi üzerine 1938 yılında Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün şarkıların Arapça söylenmesini yasakladığını ve bunun üzerine şarkılara Türkçe sözler yazıldığını belirten Tekelioğlu, adaptasyon çalışmalarının buradan hareketle ortaya çıktığını söylemektedir.[2] Arapça şarkılara Türkçe güfteler yazan besteciler içerisinde Selâhaddin Pınar, Kadri Şençalar, Artaki Candan, Muhlis Sabahattin, Münir Nurettin Selçuk, Şerif İçli ve Sâdi Işılay gibi dönemin önemli isimlerini saymak mümkünse de bu döneme damgasını vuran kişi şüphesiz Sâdettin Kaynak olmuştur. Klasik Türk müziğinin popülerleşmesinde ve geleneksel yapısının değişmesinde önemli rol oynayan Kaynak, ulaşılabilen 669 eserden 218 tanesini, 14'ü Türk 47'si Mısır filmi olmak üzere toplam 61 film için bestelemiştir.[3]

Bestecinin bir başka önemli özelliği ise, o döneme kadarki 4 mısradan oluşan zemin, nakarat, meyan, nakarat düzenindeki şarkı formundan bağımsız olarak, 1950'li yıllarda "serbest icrâ" veya "fantezi" olarak tanımlanan eserler bestelemiş olmasıdır.[4] Eserlerinde karşımıza çıkan makam ve usûl kullanımındaki çeşitlilik ile bunların imkân verdiği ezgisel zenginlik, zamanla çalgısal icrânın da gelişmesine katkı sağlamıştır. Kaynak'ın müziği ile arabesk arasında kurulan ilişki de tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Klâsik üslûba kıyasla serbest bir icrâ anlayışına imkân tanıyan

2. O. Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*, s. 150.
3. S. Özdemir, "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sâdettin Kaynak", *İTÜ dergisi*, s. 27.
4. A.g.m., s. 23.

eserler bestelemiş olması, Kaynak ile arabesk müzik arasında bir bağ kurulmasına ve bestecinin zaman zaman olumsuz yönde eleştirilmesine sebep olmuştur.[5] Şen, Kaynak'ın klâsik çizgiden uzaklaşmasında ve kendi tarzını oluşturmasında, filmlerde kullanılan şarkılarını bestelerken süre kısıtlamasını göz önünde bulundurmak zorunda oluşunun önemli etkisi olduğuna dikkat çekmektedir.[6]

Kaynak'ın eserleri ile arabeskin ortaya çıkışı arasında kurulan ilişki, doğrudan müziği oluşturan parametreler üzerinden değil, her iki müzikte de ortak olan teknik malzemeye yaklaşım şekli yönünden ele alınmalıdır. Özdemir, aynı görüşü şu sözlerle desteklemektedir:

> *"... Kurulan bu bağın 1960'lı yıllarda başlayan ve arabesk kültür olarak adlandırılan sosyal olgunun müziğinin temellerini atması yönündeki ilgi Kaynak'ın eserlerinin müzikal analizleri paralelinde doğru bir tespit değildir. Ancak bu bestelerin kurulumunda temel alınan çatının gerek melodi gerek ritm gerek güftedeki serbestlik ve özgürlük olgusunu yerleştirmesi bakımından kompozisyon olarak zincirlerin kırılmasında önemli bir etken olduğu şüphesizdir. Arap ve Mısır filmleri ile göç eden müziklere oluşturulan adaptasyonlarla halk müzik kültür ve alışkanlıklarının değiştiği kesindir."*[7]

Sâdettin Kaynak'ın bestecilik anlayışının gelişmesinde, şüphesiz sinemanın büyük rolü olmuştur. Zaman, mekân, görüntü ve konu gibi temel öğelerle uyum sağlayacak bir müzik yazmak durumunda olması, besteciye belli sınırlar çizerken, diğer taraftan elindeki teknik malzemeyi farklı yapılarla bir bütün oluşturacak şekilde kullanmasını sağlayarak bazı kalıpların dışına çıkabilmesine imkân vermiştir. Arabesk müzik ile söz konusu çalışmalar arasında bu açıdan da sıkı bir bağ olduğu söylenebilir. Arabeskin ilk çıktığı dönemden îtibaren sinema ile yakın ilişki içerisinde olması ve arabesk müzik şarkıcılarının başrolde oynadığı filmlerde kullanılan şarkıların benzer ölçütler üzerinden oluşturulması, yaklaşım açısından her iki dönemde yapılan çalışmaları ortak bir paydada toplamaktadır.

---

5. O. Tekelioğlu, A.g.m., s. 150.
6. Hasan Oral Şen, *Sâdettin Kaynak*, s. 222.
7. S. Özdemir, "Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri", *musikidergisi.net*

Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerindeki Arapça şarkıların aynen kalması veya sadece sözlerinin değiştirilmesi fikrine tümüyle karşı çıkan Kaynak, bu şarkıların Türkçe güftelerle yeniden bestelenmesi gerektiğini savunmuştur.[8] Bestecinin bu tavrının, ilk yıllarda ağırlıklı olarak Arap müziği etkisinde gelişen film müziği besteciliğinin, giderek Türk müziğine yaklaşmasının ve ilerleyen yıllarda geleneksel müziklerden çeşitli öğeler taşıyan karma çalışmaların yapılmasının önünü açtığı söylenebilir. 1940 yılında gösterime giren ve başrolünde ünlü şarkıcı Ümmü Gülsüm'ün yer aldığı *Denâhîr* isimli film, Türkiye'de *Hârunreşid'in Gözdesi* adıyla piyasaya çıkmıştır. İki farklı şekilde gösterime giren filmin bir versiyonu Sâdettin Kaynak'ın besteleyip Müzeyyen Senar'ın okuduğu şarkılarla İpek Sineması'nda, diğeri ise şarkıları Ümmü Gülsüm'ün okuduğu Türkçe dublajlı şekliyle Saray Sineması'nda eş zamanlı olarak gösterilmiştir. Her iki versiyonun gişesine bakıldığında çarpıcı bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Kaynak'ın bestelerinin kullanıldığı gösterim diğerinin üç katı hâsılat yapmıştır.[9] Halkın filmlere gösterdiği ilgide, müziğin yanında söz unsurunun da ne denli önemli rol oynadığını ortaya koyan bu durum, adaptasyon çalışmalarının doğrudan Arap müziğinden hareketle yapılmadığını göstermesi bakımından da yerinde bir örnektir.

Bestecinin Türk ve Mısır yapımı filmler için yazdığı müziklerde makam ve usûl kullanımının son derece zengin olduğu görülür. 14 adet Türk filmi için toplamda 59 eser besteleyen Kaynak, bu eserlerde 25 farklı makam kullanırken, 47 Mısır filmi için yazdığı yaklaşık 159 sözlü eserde 31 farklı makamdan yararlanmıştır. Form açısından da aynı çeşitlilik söz konusudur; yazdığı eserlerde şarkı, türkü, fantezi, marş, mersiye, beste, nefes, tango, düet, vals ve ninni gibi pek çok farklı form kullanmıştır. Bunların yanında tek bir eser içerisinde birkaç makam veya usûl kullandığı birçok örneğe de rastlanabilmektedir.[10] Kaynak'ın, bestelediği şarkıların güftelerine bakıldığında, müzikteki zenginliğin burada da sürdüğü görülür. Halk edebiyatının yanı sıra dîvan edebiyatından da yararlanan besteci, Karacaoğlan'dan Emrah'a, Fuzûlî'den Nedim'e

8. S. Özdemir, "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sâdettin Kaynak" *itüdergisi*, s. 26.
9. Akt. S. Özdemir, A.g.m., s. 27.
10. Makam, usûl ve form kullanımı konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. S. Özdemir, A.g.m., s. 28.

ve Neyzen Tevfik'ten Mehmet Âkif Ersoy'a kadar pek çok şâirin eserini kullanmışsa da şiirlerini en çok bestelediği isim Vecdi Bingöl olmuştur.

Hârunreşid'in Gözdesi filminde kullanılan eserlerden Hicâz makamındaki *Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu*[11] isimli şarkı, Kaynak'ın en çok bilinen eserlerinden biri olarak bugün de popülerliğini korumaktadır. İlerleyen yıllarda, piyasa içerisinde kendine özgü uslûbu ile ayrı bir yer edinen Müzeyyen Senar tarafından seslendirilen şarkının, Senar'ın serbest icrâ tarzındaki yorumuyla mevcut kalıpların dışına çıkılan örneklerden birini teşkil ettiği söylenebilir. Yine aynı filmde yer alan Hicazkâr makamındaki *Çiçeklerin Gülüyor*[12] adlı şarkı, gerek zengin ezgisel yapısıyla gerek yer yer serbest icrâya imkân tanıması nedeniyle Kaynak'ın bestecilik anlayışını yansıtan eserlerden biridir. *Leylâ ile Mecnun* filminde kullanılan ve bestecinin en çok bilinen eserlerinden biri olan *Leylâ Bir Özge Candır*[13] isimli Segâh şarkı, usûlün dışına çıkarak yorumcuya ritmik ve ezgisel anlamda serbest bir icrâ yapabilme imkânı sunan Nihâvent makamındaki *Menekşelendi Sular*[14] ve Segâh ile Nihâvent makamlarının kullanıldığı, giriş kısmında yine serbest bir bölümün olduğu *Dertliyim Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine*[15] isimli eser, Kaynak'ın klâsik üslûbun ve geleneksel şarkı formunun dışına çıktığı diğer eserlere örnek olarak gösterilebilir.

Sâdettin Kaynak'ın çalışmaları başta olmak üzere, kendisi gibi klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş ve film müzikleri bestelemiş olan çağdaşlarının eserlerine bakıldığında da doğrudan Arap müziğinin belirgin izlerine rastlamak zordur. Fakat; Kaynak'ın, klâsik üslûbun dışına çıkmasında, Mısır filmleri üzerinden yakın ilişki kurduğu müziklerin biçimsel anlamda etkili olduğu, özellikle usûlün dışına çıkılması sûretiyle serbest icrânın yapılabildiği, insan sesi ile yapılan doğaçlamanın önemli bir yere sahip olduğu ve süslemelerin bolca kullanıldığı Arap müziğinin, bestecinin film müziklerinde genel bir etki alanı oluşturduğu söylenebilir. Aynı yıllarda, piyasa icrâsında yeniliklere imkân tanıyan

11. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).
12. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).
13. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).
14. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).
15. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

ve çalgısal gelişime olumlu yönde etki eden bir yaklaşımın oluşmaya başlamasının da dönemin bestecilerinin üretimlerinde önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir. Yine de hazırlayıcı dönem ile arabesk arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için yalnızca müziğin kendisine değil, onun algılanış biçimine, toplumsal işlevine ve sunum şekline de bakmak gerekmektedir.

Yukarıda bahsedilen müzikal unsurlar bir tarafa, arabeskin içinde doğup geliştiği piyasa, en önemli evresini bu dönemde geçirmiş, çalgı tekniğinin kısmen de olsa gelişmesi ve kalıpların dışına çıkılmaya başlanması en belirgin şekliyle bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bir başka önemli unsur da piyasanın en önemli icrâ alanlarından biri olan ve tümüyle kent kültürü içerisinde teşekkül eden gazino kültürünün, 1940'lı ve 1950'li yıllarda son derece aktif olmasıdır. Bu anlamda arabesk müziğin ilk ve orta dönemlerinde de önemli bir yere sahip olan gazinoların, 1960 öncesi ve sonrası arasında bir çeşit köprü görevi gördüğü söylenebilir. Adaptasyon çalışmalarının yapıldığı yıllarda seslendirdikleri şarkılarla filmlerde boy gösteren dönemin ünlü şarkıcılarının, gazino programlarında aynı şarkılara yer vermeleri ve bu şarkıları piyasa üslûbuyla seslendirmeleri, zamanla farklı tarzların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Müzeyyen Senar ile başlayıp Bülent Ersoy ile devam eden üslûp ve tarz anlayışı, bu konuda akla gelen ilk örneklerden biridir. Arabesk müziğin yoğun ilgi görmeye başladığı 1960'lı yılların sonlarından itibaren, halkın değişen beğenilerine cevap vermek üzere repertuvarlarında değişiklikler yapılan gazinolar, 1980'li yıllara kadar farklı müzik tarzlarına ev sahipliği yapmayı sürdürmüştür. Arabesk dâhil olmak üzere piyasa üslûbu ile seslendirilen klâsik Türk müziğinin ve yer yer halk müziğinin dinleyiciye sunulduğu bu mekânlarda, kültürel ve müzikal anlamda etkileşime açık bir ortam oluşturulmuştur.



Müzeyyen Senar ile Bülent Ersoy

Arabesk müziğin doğmasında etkili olan faktörlerin ortaya çıktığı hazırlayıcı dönemde yaşanan gelişmeler, yalnızca müzikle sınırlı değildir. Cumhuriyetçi kadroların ideolojik yaklaşımları doğrultusunda yön verdikleri kültür politikalarının çatırdamaya başladığı ve Türkiye tarihindeki önemli kırılma noktalarından biri olan çokpartili döneme geçişin yaşandığı 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren yeni bir siyasal sürece girilmiştir. İstanbul başta olmak üzere diğer büyük kentlere Anadolu'dan göçün başladığı 1950'li yıllarda, siyasî ve ekonomik gelişmelerle birlikte toplumsal yapıda da ciddi bir değişim gözlenmektedir. Sanayî bölgelerinin çevresinde oluşmaya başlayan ve ilerleyen yıllarda

gecekondu kültürü olarak adlandırılan yaşam alanları, zamanla kent kültürünü çeşitli yönlerden etkilemeye başlamıştır. Arabesk müziğin ilk dönemdeki dinleyici kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan kesimin, göçle gelen kitle olması, arabesk ile hazırlayıcı dönem arasında önemli bir bağlantı daha olduğuna işaret etmektedir. Bu anlamda arabesk müziğin ortaya çıkması için gereken kültürel ortamın oluşmasında, hazırlayıcı dönemdeki göçün büyük rolü olduğu kesindir. Fakat bir kez daha altını çizerek belirtmek gerekir ki; arabeski ısrarla göç ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışan görüşün aksine, arabesk köyden kente göç eden kesim tarafından ortaya konulmuş bir müzik değildir. Yukarıda da bahsedildiği üzere; arabesk müziği doğuran müzikal unsurlar göçten çok daha önce ortaya çıkmış, göç yalnızca kent kültürü içerisinde teşekkül etmiş olan bu müziğin ilk alıcı kitlesinin oluşmasını sağlamıştır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı, reformcu kadroların kültür politikaları doğrultusunda kontrol altında tuttuğu alanların dışında piyasa olarak tâbir edilen alternatif bir müzik ortamının oluştuğu, siyasî ve ekonomik değişimlerle birlikte kent kültürünün şekil değiştirmeye başladığı, popüler kültür, müzik anlayışının dünyanın büyük bir bölümünde yaygınlaştığı ve tüm bunların imkân verdiği ölçüde, Türkiye'deki müzik ortamında mevcut kalıpların dışına çıkılmaya başlandığı hazırlayıcı dönem, bilinçli bir yönelim sonucu olmamakla birlikte, arabesk müziğin ortaya çıkması için gereken tüm şartların olgunlaştığı dönem olmuştur. Bu noktadan sonra; Türk müzik tarihi içerisinde geleneksel müziklerden hareketle ortaya çıkmış, ilerleyen yıllarda farklı müzik türlerini etkisi altına almış ve alternatif bir müzik türü olarak deneysel çalışmaların yapıldığı ilk popüler müzik türü olan arabesk, 1960'lardan başlayarak yaklaşık son 50 yıla damgasını vuracak olan yolculuğuna başlamıştır.

4.2. Arabesk Müziğin Gelişiminde Çingene Müzisyenlerin Rolü

Günümüzde de önemli bir kısmı müziği meslek edinmiş olan Çingenelerin, yüzyıllardır profesyonel müzisyenlik yaptıkları bilinmektedir. Bizans ve Osmanlı kayıtlarında da kendilerinden bahsedilmekle birlikte, Çingenelerin müziği meslek edindiklerini ve eğlence hayatının içerisinde aktif olarak yer aldıklarını, asıl

olarak Evliya Çelebi'nin kaleme aldığı *Seyahatname*'den öğreniyoruz.[16] Müzik dendiğinde toplumun hemen her kesiminin özdeşlik kurduğu Çingenelerin ritim duygusu ve duyuş açısından gelişkin bir kulağa sahip olmalarında, şüphesiz çok uzun bir süredir müzikle iç içe yaşamalarının rolü büyüktür. Söz konusu etnik grubun müzikle olan ilişkisini, Evliya Çelebi'nin yaşadığı 17. yüzyıldan çok daha öncesine kadar götürebilmemiz mümkünse de konumuz açısından Osmanlı'nın son dönemleri ile müzik sektörünün gelişimine tanıklık eden 20. yüzyılla sınırlı tutmak durumundayız.

Çok uzun bir süredir müziği meslek edinmiş olan Çingeneler, asıl olarak icrâcılık alanında –günümüzde bu durum kısmen değiştiyse de– öne çıkmaktadırlar. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde oluşturdukları küçük "saz hey'etleri" ile çeşitli müziklere eşlik etmeye başlayan Çingeneler, yine aynı yıllarda yapılan plaklarda kanto ve fasıl icrâcıları olarak yer almışlardır. Eşlik ettikleri müzikler dışında kendi şarkılarını seslendirdikleri çalışmalar ise, 78 devirli plak dönemi ile başlamış ve 1960'lı yıllara kadar pek verimli olmasa da devam etmiştir. Bu tarz çalışmaların 45'lik ve 33'lük plak döneminde de kısmen devam ettiği görülmektedir.[17] Fakat Çingenelerin müzik sektörü içerisindeki yerlerini sağlamlaştıran; plaklara kaydedilen ve çoğunluğunu farklı türdeki şarkıların oluşturduğu icrâlar olmuştur. Anadolu'nun çeşitli yerlerinden İstanbul'a gelip plak dolduran yerel sanatçılara da eşlik eden Çingeneler, vokal ile çalgısal icrânın, çoğu zaman doku yönünden birbirini tutmadığı bu çalışmalarda baskın bir rol oynamışlardır. Şehirde yetişmiş ve farklı müziklerle beslenerek estetik anlayışları bu yönde gelişmiş olan müzisyenlerin, kendilerine kısmen yabancı gelen müziklere eşlik etmiş olmaları, şüphesiz vokal ile çalgısal icrâ arasında –oranı değişen– karşılıklı bir etkileşim yaratmıştır. Bu noktada; Çingenelerin, hem şehirde teşekkül etmiş hem de –bağlamından kopartılıp stüdyo ortamında icrâ edilmekle birlikte– kırsalda doğmuş, yerel özellikler taşıyan müziklerle ilişki kurmuş olmalarının, ilerleyen yıllarda büyük katkılar sağlayacakları arabesk müziğin karma yapısına uyum sağlayabilmelerinde rol oynadığı kesindir.

16. Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, Haz. S. A. Kahraman-Y. Dağlı, 1. Kitap, C. 2, s. 637, 640, 646, 647, 648.
17. M. Duygulu, A.g.e., s. 88, 93,

Duygulu'nun da dikkat çektiği gibi, Çingenelerin arabeske eklemlenebilmelerindeki bir diğer önemli husus da çalgılardır.[18] Arabeskin karakterinin oluşmasında, şehir kültürü içerisinde doğmuş bir müzik olması sebebiyle ağırlıklı olarak kanun, ud, klarinet ve keman gibi çalgılar belirleyici olmuştur. Dolayısıyla eskiden beri bu çalgıları çeşitli müzik türlerine eşlik edebilmek suretiyle ustaca çalabilen Çingenelerin, arabesk müziğe uyum sağlayıp katkıda bulunabilmeleri son derece kolay olmuştur. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta daha vardır; Çingeneler, yalnızca arabeskin ortaya çıktığı 1960'lı yıllar ve sonrasında bu müziğe katkı sağlamamışlar; aynı zamanda hazırlayıcı dönem olarak ele aldığımız 1930-1960 yılları arasında, arabeskin ortaya çıkmasını sağlayan kültürel ve müzikal zeminin oluşmasında da bizzat rol oynayıp, sürece yön vermişlerdir. Dolayısıyla bu durum, arabeskin teknik özelliklerinin sanıldığından çok daha öncesine kadar gittiğinin somut dayanaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Plak döneminin sona erip, kaset döneminin başladığı 1970'li yılların sonlarından itibaren, gerek müzik sektörünün yapısı gerek Çingenelerin genel anlamda müzikle, özelde ise arabeskle olan ilişkisi farklı bir boyut kazanmıştır. Her ne kadar bu dönemde Çingene müziğinin öne çıkan isimleri, çoğunluğunu oyun havalarının oluşturduğu çeşitli kasetler yapmışlarsa da bu çalışmaların arabesk müziğin gelişimine doğrudan bir katkı sağladığı söylenemez. Dolayısıyla Çingenelerin, arabeske ilişkin ilk dönemin sonlarından başlayarak günümüze kadar devam edecek olan etkin rolü, yine en başarılı oldukları saha olan icrâcılıkta kendini göstermektedir.

Arabesk müziğin icrâsında, yaklaşık ilk on yıl boyunca Çingene müzisyenlerin fazla etkili olmadıkları görülür. Bunun en önemli nedenlerinden biri, o yıllar itibarıyla çalgı tekniği açısından arabeskin görece girift yapısına cevap verebilecek yeterlilikte olmamalarıdır. Nitekim, ilk dönemde yapılan plak kayıtlarının büyük bölümünde, ağırlıklı olarak senfoni orkestralarında çalan müzisyenlerin eşlik ettikleri görülür. Bu durum, özellikle arabesk müziğin karakteri ve dokusu üzerinde belirleyici olan yaylı çalgıların icrâsında kendini gösterir. Batı tekniği ile çalınan kemanla-

18. A.g.e., s. 89.

rın oluşturduğu dolgun ve güçlü sound, her ne kadar müziğin sağlam bir zemine oturmasını sağlasa da eksik olan bir şey vardı. Mikrotonal sistem içerisinde yer alan ve makamsal bir müzik olan arabesk, Batı müziğinden öğeler taşıyan karma bir yapı göstermekle birlikte bünyesinde çeşitli koma sesler de barındırmaktadır. Tampere sistemde ve Batı tekniği ile çalan müzisyenler, uzmanlaştıkları müzikte yer almayan bu sesleri haklı olarak icrâ edememektedirler. Bu noktada iş yine, klasik Türk müziği geleneğinden gelen ve piyasadaki müziklerin icrâsında doğal bir kıvraklık, yatkınlık kazanmış olan Çingene müzisyenlere düşmektedir. Bir çeşit zorunluluk olarak ortaya çıkan bu durum, plak kayıtlarında, Çingene müzisyenlerle Batı müziği icrâcılarının birlikte çalışmalarını gerektirmiştir. İki tarafın birbirlerini tamamlar nitelikte bir çalışma içerisine girmeleri, o döneme kadar keskin denilebilecek sınırlarla ayrılmış müzisyenlerin ve müziklerin ortak bir paydada buluşabilmelerini de sağlamıştır. Bu tip çalışmaların, genel olarak toplu çalabilme yetisi gelişmemiş olan Çingene müzisyenler açısından son derece faydalı olduğu ve ilerleyen yıllarda kuracakları çeşitli ekipler için bir çeşit model oluşturduğu söylenebilir.

1980'li yılların başlarından itibaren, Çingene müzisyenlerin, arabesk müziğin icrâsında ilk döneme oranla daha aktif rol oynadıkları görülür. Zamanla etkisi daha da artan bu rol, 1990'lı yıllara gelindiğinde yalnızca arabesk müziğe değil, adeta piyasanın tamamına hâkim olmalarıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Önemle altını çizmek gerekir ki; arabesk başta olmak üzere müzik sektörünün genelinde söz sahibi olan Çingene müzisyenlerin hemen hepsi, şehir kültürüyle yetişmiş veya çok küçük yaşta İstanbul'a gelmiş kişilerdir. Müzik sektörünün kalbi, daha önce olduğu gibi bu dönemde de İstanbul olmuştur. Piyasanın aranan müzisyenleri haline gelen Çingenelerin büyük kısmı İstanbul'dan çıkmakla birlikte, pek çoğu Adana, İzmir ve Bursa gibi şehirlerden İstanbul'a gelmiş ailelerdendir.

1980'li yıllar aynı zamanda Çingeneler için müziğe yaklaşım biçimlerinden hareketle, önemli bir kırılma noktasının yaşandığı dönem olmuştur. Sektörün genişlemesiyle kalifiye müzisyen ihtiyacının artması, söz konusu değişimde önemli rol oynamakla birlikte tek faktör bu değildir. Bir diğer önemli husus da, müzikteki

estetik anlayışlarını bu döneme kadar piyasadaki müziklerle sınırlı tutan Çingenelerin, jazz dahil olmak üzere farklı türlere, üslûplara açık hale gelmeye başlamalarıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri ise müziğin, sözü desteklemekten ibaret olduğu yönündeki algının giderek değişmesi ve bunun uzantısında çalgısal müziğin Çingenelerce yeniden keşfedilircesine önem kazanmasıdır. 1990'lı yılların ikinci yarısında kurulan ve çoğunluğunu roman müzisyenlerin[19] oluşturduğu Laço Tayfa isimli grup, etnik müzik başlığı altında çıkardıkları albümler ile ismini duyurmuştur. Türk müziğinden çeşitli örnekleri jazz ve funk gibi farklı tarzlar ile sentezleyerek icrâ eden grup, çıkardıkları albümlerin yanı sıra pek çok festivalde yer almıştır. Özellikle genç roman müzisyenlerin, gerek müzikal yönden gerek genel anlamda tarz açısından –giyim kuşam başta olmak üzere– kendilerine model aldıkları grup, yukarıda bahsi geçen değişimin somut örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

Çingenelerin müziğe yaklaşım biçimlerindeki değişimle paralel olarak ortaya çıkan bir diğer husus da müzik eğitimine önem vermeye başlayarak çocuklarını konservatuvarlara sokmak için adeta yarışır hale gelmeleridir. Bilebildiğimiz kadarıyla 1980'li yıllarda başlayan bu eğilim, özellikle son 20 yıldır gözle görülür oranda yaygınlık kazanmıştır. Müzik sektörünün gelişmesiyle birlikte nitelikli müzisyen ihtiyacının artmasının, şüphesiz bu durumun ortaya çıkmasında payı büyüktür. Yine de tek nedenin bu olduğu söylenemez. Toplumun farklı kesimlerince çoğu zaman hakir görülen ve kendilerine küçümseyerek yaklaşılan Çingenelerin, "konservatuvarlı, okumuş müzisyen olmayı" bir saygınlık kazanma yolu olarak görmeleri de son derece önemlidir. Toplumsal statü kazanma çabası olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşım, haklı bir çaba olmakla birlikte bazı yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Gerek aile yapısı gerek yetiştiği kültürel ortam bakımından, konservatuvardaki genel profile göre oldukça farklı bir çevreden gelen öğrencilerin, konservatuvardaki ilk yıllarında bir

19. Bahsi geçen grubun üyeleri de dahil olmak üzere, piyasadaki pek çok müzisyen Çingene yerine Roman sıfatını tercih etmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, toplumun genelinde Çingene sıfatının pek çok olumsuzluğu içinde barındıran bir çeşit aşağılama aracı olarak kullanılmasıdır. Biz de onların bu haklı hassasiyetlerine ve ricalarına saygı duyarak, özellikle somut örneklerin verildiği yerlerde Çingene yerine Roman sıfatını kullanmayı uygun gördük.

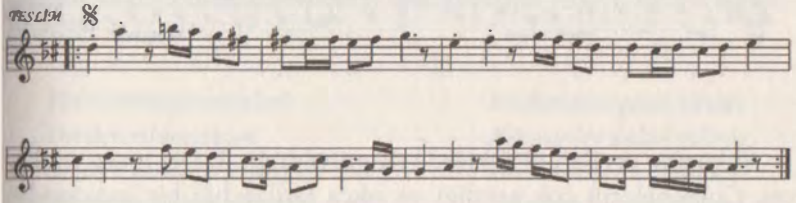
tür bocalama içerisine girdikleri görülmektedir. Özellikle Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlarda okuyanların, daha önce hiç dinlemedikleri, birçok yönden kendilerine yabancı gelen müziklerle ilk kez tanışmaları, söz konusu bocalamanın ilk ayağını oluşturmaktadır. Buna, bir de müziğe yaklaşımları başta olmak üzere, etnik özelliklerinin şekillendirdiği davranışsal farklılıklar eklendiğinde, öğrencilerin nasıl bir kültürel sıkışmışlık içerisinde kaldıkları daha iyi anlaşılmaktadır. Yaşıtlarıyla ilişkilerinde otaya çıkan farklılıklarda, arkadaşlarının şaka yollu da olsa etnik kimliklerine yaptıkları vurgular ve nadiren de olsa bazı aşağılamalar söz konusu sıkışmışlığın zaman zaman sancılı bir hal almasına neden olmaktadır.

Gerek müzikal gerek diğer yönlerden kendilerini konservatuvar içerisinde yeterince rahat hissedemeyen Çingenelerin, genel anlamda eğitim aldıkları okullara bakış açıları ve beklentileri de bunun üzerinden şekillenmiştir. Çoğunlukla okulu, amaçladıkları çalgısal hâkimiyete kendilerini ulaştıran bir araç olarak görmeleri, işte bu yüzdendir. Nitekim okul dışındaki zamanlarını, bildikleri ortamlarda, okuldan "kazandıklarını" alışık oldukları, sevdikleri müzikler üzerinde tatbik etmekle geçirmeleri bunun en büyük göstergesidir. Bir taraftan konservatuvarda okuyup diğer taraftan piyasada icrâcılık yapan Çingenelerin, en fazla aktif oldukları müziklerin başında arabesk gelmektedir. 1980'li yıllardan itibaren stüdyo müzisyenliğinde de son derece aktif olsalar da, Çingene müzisyenlerin en önemli kazanç kapısı hemen her mekânda yaptıkları canlı müzik olmuştur.

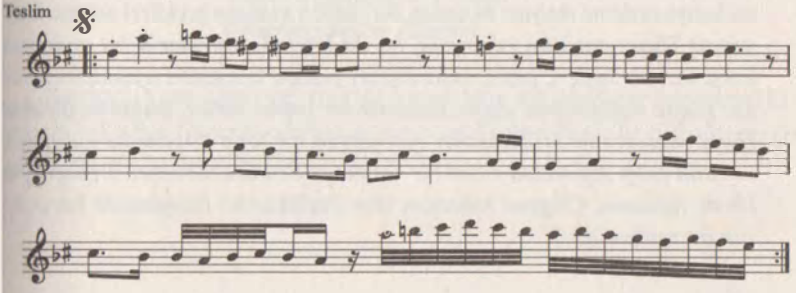
Çingenelerin, canlı müziğe önem vermelerinin nedeni, yalnızca bu sayede maddi kazanç sağlamaları değildir. Canlı müzik aynı zamanda, kalıplara sığmayan ve serbest bir icrâ tarzını benimseyerek yaptığı doğaçlamalarla ruhunu tatmin eden Çingeneler için, özgür hissedebilmenin de en önemli yoludur. Sahnede müziklerini icrâ ederken dinleyiciler ile kurdukları ilişkiden bulundukları ortama, bazı zamanlar daha rahat hissedebilmek için aldıkları alkolün yarattığı etkiden o günkü ruh hallerine kadar pek çok unsur, performansları üzerinde önemli rol oynar. Çoğu zaman doğaçlamaya yer verdikleri ve süslemeleri bolca kullandıkları icrâlarında, karşılaşılan bir diğer unsur da ritmin belirgin biçimde öne çıkarılmasıdır. Arabesk müziğin de karakteristik

özelliklerinden biri olan bu yaklaşım, Çingenelerin arabesk müziği yorumlayıp katkı sağlamalarında büyük rol oynamıştır. Nitekim arabeskten çok daha uzun süredir icrâ ettikleri klasik Türk müziğine veya ilerleyen yıllarda Türk sanat müziğine yaklaşımlarında da aynı durumu görmek mümkündür. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren, Türk sanat müziği icrâlarında darbuka, def gibi çalgıları, ritmi öne çıkartırcasına kullanan Çingene müzisyenler, aynı zamanda eserleri daha yürük bir şekilde çalmaya başlamışlardır. Yine bu yıllarda ilk örnekleri verilen arabesk müziği de aynı şekilde icrâ ettikleri görülür. Bir diğer özellikleri ise, genel anlamda yazılı bir müzik geleneğinin ürünleri olmayan klasik Türk müziği eserlerini seslendirirken, notada yer almayan, süslemelerin bolca kullanıldığı bir icrâ tarzını benimsemeleridir. Aşağıda bazı eserlerin orijinal halleriyle birlikte, çeşitli süslemelerin kullanıldığı kısmen değiştirilmiş şekilleri verilmiştir:

Refik Fersan, *Hicaz Peşrev* (orijinal hali)

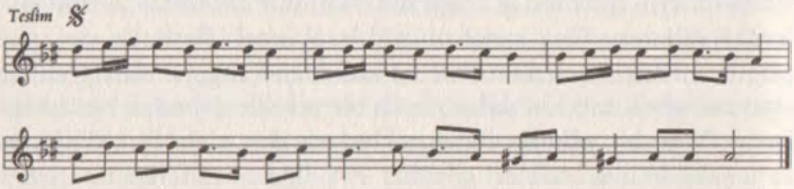


Refik Fersan, *Hicaz Peşrev* (değiştirilmiş hali)

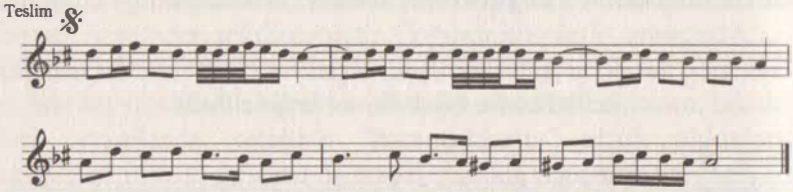


Bir başka örnek, Veli Dede'nin *Hicaz-Hümayun Peşrev*'idir:

Veli Dede, *Hicaz-Hümayun Peşrev* (orijinal hali)



Veli Dede, *Hicaz-Hümayun Peşrev* (değiştirilmiş hali)



Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere, hicaz makamı, Çingenelerin çok sevdiği ve sıkça kullandığı bir makamdır. Duygulu, Çingenelerin hicaz makamına olan düşkünlüğünü şu şekilde anlatmaktadır:

> *"... Uşşak-Hüseyni eksenli şarkılarda, bazen şarkıcı Saba'lı geçki yaparak melodiyi süsleme ihtiyacı hisseder. Bu türden makam geçkileri daima karşımıza Hicaz çeşnisini çıkarır ki, bu da bizde Çingenelerin bu makama karşı özel bir ilgileri, hatta yatkınlıkları olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Hicaz makamının, ezgin, hüzünlü bir yapısı vardır. Bununla birlikte Hicaz makamı ile örülü eserler eğer uygun bir seyir düzeninde kullanılır ve ritim eşliği sağlanırsa neşeli bir karaktere de bürünebilirler. Dolayısıyla Hicaz makamı, Çingene ruhunun tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir makamdır."*[20]

20. A.g.e., s. 104-105.

Çingenelerin, oyun havalarının çoğunda kullandıkları hicaz makamına, arabesk müziğin orta döneminden başlayarak ürünler veren Çingene bestecilerin şarkılarında da sıkça rastlamaktayız. Bu noktada üzerinde durulması gereken bir husus da, Çingene bestecilerin şarkılarında kullandıkları temalarla arabesk müziğin geneline hâkim olan temaların ne derece örtüştüğüdür. Arabesk şarkılarda yer alan "acı", "elem", "keder" ve "karamsarlık" gibi unsurların Çingene yaşamının da ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyen Duygulu ancak Çingene kültürünün ve felsefesinin bu türden unsurlara şarkılarda yer vermesinin söz konusu dahi edilemeyeceğini belirtmektedir.[21] Kendisine katılmakla birlikte, bu duruma asıl olarak kırsal kesimde yaşayan Çingenelerde rastladığımızın altını çizmek gerekir. Özellikle şehir kültürü içerisinde yetişmiş ve etnik kimliklerine ait bazı özellikleri farklı yönlerden değişime uğramış olan Çingenelerde, bu tip bir yaklaşım üzerinden genelleme yapmak mümkün değildir. Nitekim; 1980'li yıllarda üne kavuşan ve şarkıları pek çok kişi tarafından seslendirilen roman besteci Bayram Şenpınar'ın şarkılarında, arabesk müziğe hâkim olan temaların sıklıkla kullanıldığı –*Yürü Kervanlarım*– görülür:

Yürü kervanlarım yürü
Dertlerimi taşımaya
Köle mi geldim dünyaya
Bu zulümler hep mi bana
Bu dünyaya gelen bilmez
Ağlayanlar neden gülmez
Derdim eklenir eksilmez
Yaşamak bu mu Allahım

Çekemez oldum Allahım
Gidemez oldum Allahım
Gönül dergahım dert doldu
Göremez oldum Allahım

Besteci, yine sözü ve müziği kendisine ait olan bir başka şarkısında –*Kalleş Dünya*– dünyanın acı ve keder ile dolu olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

21. A.g.e., s. 91-92.

Gözlerimi sende açtım
Neler gördüm neler duydum
Şu yalancı dünyanın
Her haline şahit oldum

Binlerce mutlu insan
Milyonlarca ağlayan
Gece kahkaha atan
Çilekeşler sarhoşlar
Hepsi sende birleşti
Yaşayan tüm insanlar

İşte ben de dertliler kervanında gezerim
Aleminde sürüklenen garibin biriyim
Öyle bir dünyasın ki ne ararsan içinde
Doğmasaydı insanlar, doğmasaydı bu çile

Neyine inanayım kalleş dünya
Neyine güveneyim sahte dünya

Arabesk müziğin vazgeçilmez unsurlarından biri olan aşk temasına da yer veren besteci, sevgilinin yokluğunda çekilen acıyı ve aşığın derdine derman olabilecek tek şeyin yine sevgili olduğunu şu şekilde –*Doktor*– anlatır:

Çaresiz derdimin sebebi belli
Dermanı yaramda arama doktor
Şifa bulmaz gönlüm senin elinde
Boşuna benimle uğraşma doktor

Bedenimde değil kalbimde derdim
Tek alışkanlığım bir zalim sevdim
Sen çekil yanımdan sevdiğim gelsin
Boşuna zamanı tüketme doktor

Aşk yarasıdır bu ilaç kapatmaz
Verdiğin teselli beni avutmaz
Dermanı yardadır sende bulunmaz
Boşuna benimle uğraşma doktor
Dokunma benim gönül yarama
Dokunma doktor

1990'lı yıllara gelindiğinde Çingeneler, arabesk başta olmak üzere hemen her müziğin icrâsında gerek canlı gerek stüdyo mü-

zisyenliği açısından– aktif rol oynayarak sektörün bu ayağını adeta tekellerine almışlardır. Yine aynı yıllarda kurdukları çeşitli ekiplerle daha kolektif bir çalışma anlayışını benimseyen Çingene müzisyenler, özellikle stüdyo müzisyenliğine yoğunlaşarak genel anlamda müziğin gidişatına etki etmeye başlamışlardır. Arabesk dahil olmak üzere popüler müzik türlerinin en önemli öğelerinden biri olan yaylı çalgıların icrâsında büyük ustalık, tecrübe kazanan Çingeneler, piyasanın önemli keman icrâcılarının bir araya geldiği *Kempa Yaylı Grubu*'nu kurmuşlardır. Daha sonra viyola ve viyolonsel gibi diğer yaylı çalgıları da bünyesine katan ekibi, ilerleyen yıllarda *Gündem Yaylı Grubu* isimli bir başka grup takip etmiştir. Kurdukları ekiplerle beraber çalabilme yetilerini üst düzeye çıkararak bir anlamda orkestra olabilme özelliği kazanan Çingeneler, müzikalite ve üslûp açısından da kısmen ortak bir noktada buluşmuşlardır. Nitekim piyasaya çıkan albümler tür ayrımı gözetmeksizin incelendiğinde, yaylılardan gitara, klarinetten diğer Türk müziği çalgılarına varıncaya dek hep aynı isimlere rastlanmaktadır. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren arabesk ile pop müzik arasındaki etkileşim giderek artmıştır. İki müziğin birbirlerine yaklaşmalarında teknik yönden ortak özellikler taşıyor olmaları başlıca föktörlerden biriyse de, aralarında adeta köprü görevi üstlenen Çingene müzisyenler son derece önemli rol oynamaktadır. 2000'li yıllara gelindiğinde pek çok yönden çıkış noktasından uzaklaşan ve üretimi azalan arabesk müziğin, günümüzde diğer türleri yön verecek oranda etkileyen bir üslûp olarak varlığını sürdürmesi ise, yine Çingene müzisyenlerin önderliğinde devam etmektedir.

4.3. Arabesk Müziğin Dönemleri

4.3.1. İlk Dönem (1960-1980)

Türkiye'deki siyasî, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin yön verdiği müzik ortamı içerisinde şekillenen arabesk müziğin ilk dönemi, 1960-1980 yılları arasındaki yaklaşık 20 yıllık süreci kapsamaktadır. Arabeskin ilerleyen yıllarda müzikal bir üslûp hâline gelmesinde önemli rol oynayan yapısal özelliklerinin oluşmaya başladığı bu dönem, aynı zamanda söz konusu müziğin toplumsal anlamının henüz değişime uğramadığı yıllara denk düşmesi bakımından da büyük önem taşımaktadır. Özellikle, göçün kültürel

etkilerinin görülmeye başlandığı 1970'li yıllarda, devlet tarafından yok sayılan arabeskin, ancak 1980'li yılların başlarından îtibaren yeni bir siyasî sürecin başlamasıyla kısmen de olsa meşrû bir kimlik kazandığı görülür. Bu anlamda; 1960-1980 yılları arasındaki sürecin, gerek siyâsî ve toplumsal açılardan gerek müzikal yönden başlı başına ayrı bir dönem olarak ele alınması gerekmektedir.

Arabesk teriminin ilk olarak ne zaman ve kim tarafından kullanıldığını tespit etmek oldukça güç olmakla birlikte, 1960'lardan beri büyük tartışmalara neden olan arabesk müziğin bu ismi almasının nedeni bugün hâlâ net olarak açıklığa kavuşturulamamıştır. Arap müziğinden çeşitli öğeler taşıdığı düşünülen arabeskin hangi açılardan Arap müziğine benzediği veya Türkiye'deki geleneksel müziklerden ne ölçüde beslendiği ise somut örnekler üzerinden tartışılmadığı için hâlâ belirsizliğini korumaktadır. Söz konusu müziğin, arabesk sıfatını almasının nedenleri bir yana, ilk örneklerinin 1960'lı yılların başından îtibaren görülmeye başlandığı ve arabesk teriminin özellikle müzik çevrelerindeki olumsuzluk belirten kullanımının yine bu dönemden îtibaren yaygınlaştığı söylenebilir. Yaklaşık 50 yıllık bir geçmişi olmasına ve Türk popüler müziğine yön verecek oranda geniş bir dinleyici kitlesi tarafından benimsenmesine rağmen henüz müzikal anlamda genel çerçevesinin bile çizilmemiş olması, şüphesiz arabeskin anlaşılmasını her anlamda güçleştirmektedir.

Tümüyle makamsal bir müzik olan arabesk, doku itibarıyla heterofonik[22] bir müziktir. Ritmik karakteri bakımından ise büyük

22. Aktüze ve Gazimihal, "eskiden bir ezginin her notasına uyumlu (konsonan) bir ses katmaya" heterofoni dendiğini söylemektedirler. Günümüzde, "bir melodide aniden yapılan ilgisiz varyasyonlara ve Doğu vokal müziğinde eşliğe" heterofoni dendiğini söyleyen Aktüze'ye paralel olarak, Gazimihal de yeni anlamıyla heterofoninin, "aralarında yakınlık tenasübü bulunmayan türlü seslerin üst üstelik halinden ibaret" olduğunu belirtmektedir. Tatmin edici olmayan her iki tanımda da bazı kelimelerin kafa karıştırdığı kesindir. Aktüze'nin "aniden yapılan ilgisiz varyasyon" ifadesi ile neyi kastettiği havada kalırken, Gazimihal'in "yakınlık ilişkisi bulunmayan sesler" ile ne demek istediği de yeterince net değildir. Üstelik her iki yazar da heterofoninin müzikal bir doku olduğuna değinmemişlerdir. Anlaşıldığı kadarıyla Aktüze ve Gazimihal, heterofoniye eskiden –her iki yazar da net bir tarih veya dönem belirtmemiştir– uygulanan şekli üzerinden yaklaşmakta ve yukarıda belirttiğimiz muğlak ifadeleri bu çerçevede bir tanım yapmak için kullanmaktadırlar. Altay ise heterofoniyi, "Batılı olmayan müzik kültürlerinde sıklıkla görülen bir doku ve karmaşık bir monofoni (tekseslilik)" şeklinde tanımlamaktadır. Heterofoninin, "bir ezginin farklı partilere çeşitlendirilerek, değiştirilerek dağıtılmasıyla" oluşturulabildiğini belirten

oranda klâsik Türk müziği ve halk müziği usûlleri üzerine oturmaktadır. Kullanılan çalgılar açısından yine bu müziklerden beslenen ve şarkıların ağırlık noktasına göre her iki müzikten de çeşitli çalgıların kullanıldığı karma bir yapı özelliği gösteren arabesk müzik, keman başta olmak üzere pek çok Batı müziği çalgısını da bünyesinde barındırmaktadır. Geleneksel müzikler ile arasındaki bir başka önemli bağlantı noktası ise, arabeskin söz esasına dayalı bir müzik olmasıdır. Müzikal dokusunu oluşturan bu dört temel özellik bakımından geleneksel müziklere sıkı bir biçimde eklemlenmiş olan arabeskin, bir tür olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, Türkiye'deki popüler müzik başlığı altında yer alan müzikleri derinden etkilemiş bir üslûp olduğu kesindir.

Klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş olan Suat Sayın'ın 1960'lı yılların başında yaptığı çalışmalar arabesk müziğin ilk örneklerinden olurken, Sayın'ın Arap müziğinden etkilenmiş bir besteci olması bu dönemde yazılan bazı şarkıların arabesk olarak adlandırılmasında önemli rol oynamıştır. Nitekim Ahmet Sezgin tarafından okunan ve plakta Sayın'a ait olduğu yazan *Sevmek Günah Mı*[23] isimli şarkının daha sonra Mısırlı şarkıcı Muhammed Abdulvahhab'ın bir şarkısından alındığı yönündeki iddianın ortaya atılması, aynı dönemde yapılan benzer çalışmaların da bu sıfatla anılmasında etkili olmuştur. Şarkının aslen kime ait olduğu bir yana, arabesk olarak adlandırılan müziğin ortaya çıkışında rol oynadığını ve bu dönemde yapılan çalışmalar için bir örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Arabesk müzikte sıkça rastlanan düyek usûlünde bestelenen şarkının asıl farkı ise icrâ ediliş biçiminde ortaya çıkmaktadır; 11 kişiden oluşan ve Arap tarzı yay tekniği ile çalan bir yaylı grubunun kullanılması alışılmış icrâ tar-

---

yazar, bunun da temelde iki şekilde yapıldığını söylemektedir. Altay'a göre "birincisi ezgiyi farklı zaman birimlerine dağıtmak suretiyle, ikincisi ise farklı ritim veya tempo uygulamaları üzerinden" yapılabilmektedir. Arabesk müzikte görülen heterofonik doku kısmen farklı ritm ve tempo kullanımlarını içerse de, asıl itibarıyla ezginin çeşitlendirilerek, değiştirilerek farklı partilere dağıtılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu da ezginin, müzik içerisinde belli görevler yüklenen çalgılara, üstlendikleri görevler çerçevesinde dağıtılması suretiyle yapılmaktadır. Ezginin temel alındığı bu yapı, güçlü bir altyapı sağlamak amacıyla bas gitar, piyano, viyolonsel vb. ile çalınan basit yapıdaki armonilerin oluşturduğu zemin üzerine oturtulmaktadır. Heterofoni için Bkz. İ. Aktüze, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, s. 241., G. Altay, *Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme*, s. 13., M. R. Gazimihal, *Musıki Sözlüğü*, s. 108.

23. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

zının dışına çıkılmaya başlandığını gösterirken, arabesk üslûbun gelişmesindeki en önemli yapısal özelliklerden biri olan enstrümantasyon mantığının da yavaş yavaş geliştiği örneklerden biri olmuştur.



Ses Dergisi'nin seçtiği yılın sanatçılarına ait bir kare

Yine aynı yıllarda Orhan Gencebay'ın Kürdî makamında ve düyek usûlü ile yazdığı *Deryâda Bir Salım Yok*[24] isimli şarkının icrâsında geniş bir orkestra kullanılmıştır. Kendisine bağlama çaldığı Ahmet Sezgin tarafından seslendirilen şarkının giriş kısmında ağırlıklı olarak yaylılar yer alırken, yer yer kemanlarla birlikte flütün de kullanıldığı görülür. Sayın'ın şarkısındaki Arap tarzı yay tekniğine karşılık Gencebay'ın şarkısının icrâsında yaylıların daha ziyade Batı tekniği ile çalınmış olması, dikkate değer bir farklılıktır. İcrâdaki bir başka özellik vurmalı çalgıların usûlün daha belirgin olarak ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde kulla-

24. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

nılmış olmasıdır. Bu uygulamaya arabesk şarkıların hemen hepsinde rastlamak mümkündür. Şarkının güftesine bakıldığında ise Gencebay'ın anonim halk şiirinin en yaygın türlerinden biri olan *mâni*'yi[25] kullandığı görülür. Gençlik yıllarından îtibaren klâsik Türk müziği ve halk müziği ile iç içe olan Gencebay'ın, yazdığı şarkının dokusunu oluşturan öğelerin, büyük oranda geleneksel müziklerden ve halk edebiyatından izler taşıması, söz konusu müziğin beslendiği kaynaklara dair dikkate değer bir veri sunmaktadır. Dört dizeli *mâni*'lerin her iki çeşidine de yer veren Gencebay'ın bahsi geçen eserin güftesinde kullandığı *mâni*'ler şunlardır:

Deryâda bir salım yok (a)
Tutacak bir dalım yok (a)
İstersen al canımı (x)
Verecek bir malım yok (a)

Yâr eline gidecek (x)
Yollarda kervanım yok (a)
Boş yerine bekleme (x)
Gelmeye dermânım yok (a)

Gerek bestelerin yapısı gerek icrâ ediliş biçimleri açısından mevcut anlayışın dışına çıkılmaya devam edildiğini gösteren ilk örnekler, arabesk müziğin tüm temel özelliklerini yansıtmasa da, Gencebay'ın müziği başta olmak üzere arabeskin en önemli özelliklerinden biri olan çoksazlılığın belli bir müzikal anlayış çerçevesinde, ilk kez bu eserlerde ortaya konulduğu söylenebilir.

Ahmet Sezgin'e yaptığı şarkıyla sesini duyuran Gencebay'ın, besteci kimliğinin öne çıkmasının ardından ona asıl şöhreti getiren, 1968 yılında yine sözünü ve müziğini kendisinin yazdığı *Bir Teselli Ver*[26] isimli şarkısını okuduğu plak olmuştur. Muhayyer

25. Dizdaroğlu, "anonim halk şiirinin en yaygın türü olan *mâni*'nin yedi heceli ve dört dizeli tek kıtadan meydana geldiğini fakat 5, 6, 7, 8, 10, 14 dizeli *mâni*'ler de olduğunu" söylemektedir. "Dört dizeli *mâni*'lerde birinci, ikinci ve dördüncü dizeler birbirleriyle kâfiyeli, üçüncü dize bağımsızdır. Kâfiye düzeni aaxa şeklindedir. Bu düzene uymayan *mâni*'ler de vardır; böylelerinde, birinci ve üçüncü dizeler bağımsızdır; kâfiye ikinci ile dördüncü dizeler arasındadır. Kâfiye düzeni de xaxa'dır." Ayrıntılı bilgi için Bkz. Hikmet Dizdaroğlu, *Halk Şiirinde Türler*, s. 54-55.

26. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

kürdî ve kürdîli hicazkâr makamları içerisinde, düyek usûlü kullanılarak yazılmış olan şarkının gerek çalgısal gerek vokal icrâ bakımından arabesk müziğin pek çok özelliğini yansıttığı söylenebilir. Darbukalar ve def başta olmak üzere vurmalı çalgıların usûlün yapısını son derece belirgin bir biçimde ortaya çıkaran icrâsı ile aranağmenin kemanlar, bağlama ve elektro gitar tarafından birlikte çalınması, şarkının karma bir yapıya sahip olduğunu gösteren başlıca öğelerdendir. Bağlamada yöresel tavır ve üslûp özelliklerini de kullandığı kendisine has bir üslûp geliştirmiş olan Gencebay'ın, bu şarkının icrâsında da bağlamayı bir çeşit gitar gibi kullandığı ve yer yer çeşitli akorlar bastığı görülür. Batı tekniği ile çalınmış kemanların yanı sıra renk saz olarak akordeona yer verilmesi farklı bir tını elde edilmesini sağlarken, arabesk müziğin en temel özelliklerinden biri olan çoksazlılık da yine yoğun olarak kullanılmıştır. Güftede halk şiirinde sıkça kullanılan *koşma*[27] tipinde bir dörtlüğün yer alması, bu eserde de halk edebiyatından izler olduğu şeklinde yorumlanabilir:[28]

27. Halk şiirinin en yaygın türlerinden biri olan *koşma*'nın tür anlamı dışında bir ezginin de adı olduğunu belirten Dizdaroğlu, *koşma* teriminin günümüzde, on bir heceli dörtlüklerden meydana gelen ve özel bir kâfiye örgüsü olan sazşâirlerinin eserleri için kullanıldığını söylemektedir. Buradan hareketle türü, ezgilerine ve yapılarına göre olmak üzere iki başlık altında ele alan Dizdaroğlu, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde değişik ezgilere bağlı parçaların sonlarına *koşma* sözcüğü eklenerek (*Acem koşması, Kerem, Kesik Kerem, Gevheri, Ankara Koşması* vb.) adlandırıldığını belirtmektedir. Klâsik şemaya uygun düşen *koşma*'ları genel tür adı olan *koşma*'dan ayırmak için *düz koşma* olarak adlandıran yazar, bu tip örneklerin on bir heceli ve xaxa - bbba - ccca ya da abab - cccb - çççb kâfiye düzeninde olduğunu söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. H. Dizdaroğlu, A.g.e., s. 68-85.

28. Gencebay'ın güftesindeki ilk kıta, *düz koşma* için verilen şablona uymaktadır. Diğer kıta ise yine 11 heceli olmakla birlikte bbxb kâfiye düzeninde olduğu için yapı içerisine oturmamaktadır.



Orhan Gencebay'ın *Bir Teselli Ver* isimli plağı

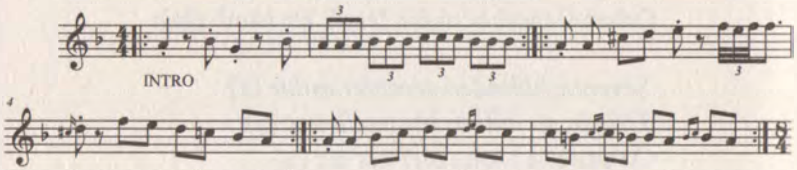
Sevenin hâlinden sevenler anlar (x)
Gel gör şu hâlimi bir teselli ver (a)
Aramızda başka biri var ise (x)
Tertemiz aşkımı bana geri ver (a)

Aşkın zehir olsa yine içerim (b)
Yolun ecel olsa korkmam geçerim (b)
Yeter ki sevdim de ben bu aşk ile (x)
Dünyanın kahrına gülüp geçerim (b)

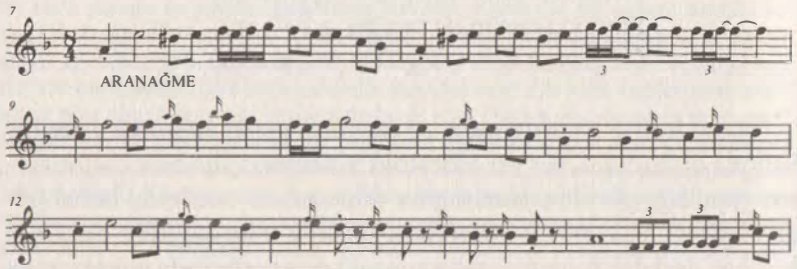
Vokal icrâya bakıldığında ise şarkının genel anlamda sade bir üslûpla okunduğu, yer yer vibratolu bir söyleyiş ile bazı çarpmaların yapıldığı görülür. Hazırlayıcı dönemdeki eserlerde bahsi geçen serbest icrâ tarzını burada da görmek mümkündür. Bununla birlikte, arabesk müziğin daha sonraki dönemlerinde vokal icrâya hâkim olacak olan bol süslemeli söyleyiş tarzına henüz bu yıllarda rastlanmaz.

Gencebay'ın 1971 yılında çıkardığı *Batsın Bu Dünya* adlı plâğında yer alan *Benim Dünyam*[29] isimli şarkı, yapısal özellikleri yeni yeni oluşmaya başlayan arabeskin, mevcut kalıpların dışına çıkarak bazı yenilikler getirmesine örnek olarak gösterilebilir. Bu eser için yaylılar ile başlayan ve elektro bağlamanın solosuyla devam eden 12 ölçülük bir intro (Örnek 1) yazan besteci, daha sonra kemanların ve neyin birlikte çaldığı, 8 ölçüden oluşan aranağme kısmını (Örnek 2) getirmiştir. Intro'da 4/4'lük sofyan, aranağmede ise 8/4'lük düyek usûlünü kullanması bu iki kısmı kontrast oluşturmak amacıyla birbirinden ayırmak istemiş olabileceğini gösterirken, aynı zamanda bestecinin kompozisyonal açıdan belli bir bakış açısı gözettiğine işaret etmektedir. Nitekim bağlamanın yöresel bir tavırla çalındığı intro ile aranağmenin yalnızca ritmik açıdan değil, ezgisel yapıları bakımından da farklılık göstermesi bu görüşü destekler niteliktedir. Dönemi itibarıyla şarkı formu açısından bir yenilik olarak değerlendirilebilecek bu özelliğe ilerleyen yıllarda diğer arabesk müzik bestecilerinin eserlerinde de rastlamak mümkündür.

Örnek 1: Gencebay, *Benim Dünyam*, ö. 1-12



Örnek 2: Gencebay, *Benim Dünyam*, ö. 13-20



29. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

Orhan Gencebay'ın *Ben Topraktan Bir Canım* isimli plâğında seslendirdiği, güftesi Turhan Saydam'a, müziği kendisine ait olan *Gurbet*[30] adlı şarkıda da yine halk müziğinden ve halk edebiyatından izlere rastlanmaktadır. Şarkının icrâsında, giriş kısmından itibaren bağlamaların ve yaylıların belirgin biçimde öne çıktığı görülür. Bu durum ilk başta eserin karma bir yapıda olabileceği düşüncesini akla getirse de şarkının gerek güftesi gerek de müziğiyle Orta Anadolu yöresinin müzikal karakterinden izler taşıdığı söylenebilir. 11'li hece ölçüsüyle yazılan *koşma*[31] tipindeki dörtlüklerden meydana gelen güfte, türün özelliklerine genel olarak uymaktadır:[32]

Gurbet elde hasta düştüm ağlarım (a)
Şu gönül kahrını çekemez oldum (b)
Açılmış yarama ateş bağlarım (a)
Aşk sırrını yâre açamaz oldum (b)

Bir güzelin Mecnunuyum efendim (c)
Sel bastı ovamı yıkıldı bendim (c)
Derdimi bilmiyom ben kendi kendim (c)
Dert ile sevinci seçemez oldum (b)

Kaşların kemandır kirpiğin oktur (ç)
Bilinmez dertlerim sayısı çoktur (ç)
Bilirim sevdiğim ettiğin haktır (ç)
Gönül sana bağlı kaçamaz oldum (b)

Arabeskin müzikal karakterini oluşturan ve çoğu geleneksel yapılardan beslenen öğelerin zamanla bir üslûba dönüşmesinde, gerek yazdığı eserlerle gerek de icrâ alanına getirdiği yeniliklerle

30. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).
31. Dizdaroğlu, abab - cccb - çççb kâfiye düzenindeki *düz koşma*'ların âşık edebiyatında en çok rastlanan, sazşâirlerinin en çok kullandıkları biçim olduğunu söylemektedir. Bkz. H. Dizdaroğlu, A.g.e., s. 75.
32. *Koşma*'nın yapısına ilişkin farklı görüşler olmakla birlikte, sadece konu, vezin ve şekil bakımından târif edilemeyeceği; ancak müzikal özellikleri ile birlikte tam bir tanımlama yapılabileceği noktasında birleşilmektedir. Bu nedenle güfteleri bakımından *koşma* ile ilişkilendirdiğimiz örnekleri, müzikal özelliklerinden bağımsız bir biçimde, sadece *koşma* tipindeki şiirler veya dörtlükler olarak adlandırdığımızın altını çizmek gerekir.

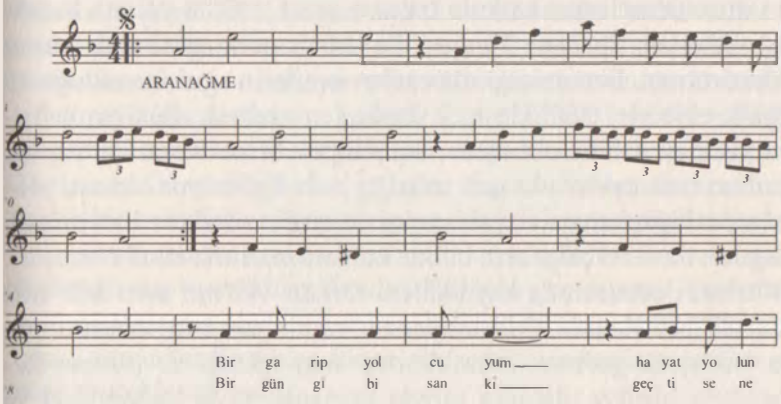
Orhan Gencebay'ın büyük payı olduğu şüphesizdir. Eserlerinin yalnızca müzikal açıdan değil, edebî yönden de geleneksel öğelerden beslenmiş olması; bir tür alternatif olarak ortaya çıkmış olan arabeskin, mevcut müzik kültürünü inkâr etmeksizin onunla eklemlenmeye çalıştığını, başka bir deyişle günün şartlarına uyum sağlayabilecek bir nitelik kazanma gayreti içerisinde olduğunu göstermektedir. Müziğinin çağdaşlarına oranla daha girift bir yapıda olması, besteciyi arabesk müzik içerisinde ayrı bir yere koymayı gerektirse de ilk dönem içerisinde aktif olan tek isim Gencebay değildir. Bu anlamda besteci kimliğinin yanında icrâcı olarak da öne çıkan ve klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş bir müzisyen olan Yıldırım Gürses'in çalışmalarından da bahsetmek gerekir. Yirmili yaşlarda Ankara Radyosu'nun sınavlarına girerek kazanan, yine aynı yıllarda devlet opera ve balesinde birkaç ay görevde bulunan Gürses, 1965 yılında sözü ve müziği kendisine ait olan *Gençliğe Veda* isimli şarkısıyla Hürriyet Gazetesi'nin Altın Mikrofon Yarışması'na katılarak birinci olmuştur. Bu yıllardan îtibaren beste çalışmalarına ağırlık veren Gürses'in eserlerinde çeşitli arayışlar içerisine girdiği görülür.

1970'li ve 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalar, TRT dâhil olmak üzere çeşitli müzik çevrelerinde hafif Türk sanat müziği olarak anılan Gürses'in eserlerine bakıldığında, gerek müzikal yapısıyla gerek de güftelerinde ele aldığı konular itibarıyla arabeskten izler taşıdığı görülür.[33] Bestecinin en bilinen şarkılarından olan Kürdî makamındaki *Bir Garip Yolcuyum*[34], müzikal yönlerden Gencebay'ın eserlerine göre daha sade bir üslûp özelliği göstermekle birlikte, ezgisel yapısı ve güftesi bakımından arabesk çatısı altında değerlendirilebilir. Aranağmede özellikle klâsik Türk müziğinde pek sık görülmeyen atlamalı seslerin bolca –5'li 4'lü ve 3'lü atlamalar– kullanılması, ezginin tekrara dayalı parçalı bir yapı niteliği göstermesi ve makamın yapısına uygun olmayan bir biçimde karara gidilmesi (Örnek 3) nedeniyle eser, mevcut anlayışın dışına çıkan, daha serbest bir yazı şeklinde yorumlanabilir.

33. Gürses'in 1980'li yıllarda TRT'de katıldığı bir programda, sunucunun kendisini hafif Türk sanat müziği alanında eserler veren ve son yıllarda alışılmış konuların dışına çıkan bir besteci olarak tanıtmasının ardından sıradaki şarkının konusunu sorması üzerine, Türk müziğinde aşk temasının ağırlıklı olarak kullanıldığını belirtmesi ve şarkılarında her türlü konuya yer vermek istediğini söylemesi yukarıdaki görüşü destekler niteliktedir.

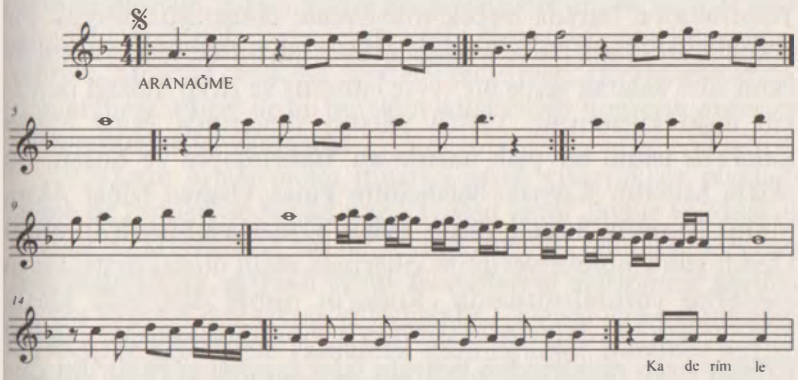
34. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

Örnek 3: Gürses, *Bir Garip Yolcuyum*, ö. 1-14



Gürses'in Kürdî makamındaki bir başka şarkısı *Feryâd*[35]'da da yukarıda bahsedilen özelliklere rastlamak mümkündür (Örnek 4).

Örnek 4: Gürses, *Feryâd*, ö. 1-16



Besteleriyle arabeskin gelişiminde önemli rol oynayan isimlerden biri olan Vedat Yıldırımbora, 1960'lı yıllarda Orhan Gence-

35. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

bay ile çalışmalar yapmış, Erkin Koray'ın seslendirdiği *Yağmur*, *Kızları da Alın Askere*, *Anma Arkadaş* gibi popüler olmuş şarkıların düzenlemelerine katkıda bulunmuştur. 1970'li yılların başında, baterist Burhan Tonguç ile Metronom grubunu kuran Yıldırımbora, Batı müziğinden gelen isimlerin ağırlıkta olduğu 15 kişilik ekibiyle, özellikle icrâ yönünden arabesk müziğin gelişiminde pay sahibi olmuştur. Solistliğini Mine Koşan'ın yaptığı grubun bazı üyelerinin jazz müziğiyle de ilgileniyor olması, provalarda doğaçlamaya dayalı arayışlara girilmesinde ve Batı müziği çalgıları ile yerel çalgıların bilikte kullanılmasında etkili olmuştur. 1970'lerin ortalarında kaydedilen, Orhan Veli'nin aynı adlı şiiri üzerine bestelenen *Anlatamıyorum* isimli şarkının icrâsında da bu yaklaşımı görmek mümkündür. Batı tekniği ile çalınan kemanlarla birlikte alaturka tarzda kemanların da kullanıldığı ve altyapıda piyanonun yer aldığı eserin, gerek beste gerek icrâ açısından dönemi itibarıyla önemli bir yenilik olduğu söylenebilir. Şarkının ortasında Süheyl Denizci'nin flütle çaldığı ve Charles Mingus[36]'dan alıntı olan birkaç motiflik solo ise, yapılan müziğin; farklı etkilere açık, hem icrâ hem de diğer müzikal öğeler bakımından karma bir müzik olduğu şeklinde yorumlanabilir.

1970'li yılların ortasında Mine Koşan ile birlikte Mısır'a giden Yıldırımbora, burada birçok müzisyenle tanışmıştır. Büyük bir orkestra ile klâsik Türk müziği icrâları yapan besteci, Kahire'de uzun süre kalarak geniş bir çevre edinmiş ve Arap müziği ile yakın ilişki kurmuştur. 1970'li yılların sonlarında *Mine Koşan Kahire'de* isimli bir plak hazırlayan Yıldırımbora ve Koşan, bu plakta Sâdettin Kaynak, Selâhaddin Pınar, Osman Nihat Akın, Münir Nurettin Selçuk, Şekip Ayhan Özışık ve Mısırlı İbrahim Efendi gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkili olmuş bestecilerin eserlerini yorumlamışlardır. Koşan'ın nisbet dâhilinde klâsik üslûp içerisinde değerlendirilebilecek yorumuna karşılık, çalgısal icrânın Arap müziğinden belirgin izler taşıdığı görülür. Bu durum, Yıldırımbora'nın özellikle Mısır'da kaldığı süre içerisinde Arap müziğinden önemli ölçüde etkilenmiş olduğunu göstermektedir. Nitekim Mine Koşan'ın üslûbunda da bu dönemden sonra daha belirgin bir değişim olduğu söylenebilir.

36. Charles Mingus (1922-1979), Amerikalı jazz müzisyeni ve besteci.

Arabesk müziğin geniş dinleyici kitlelerine ulaştığı 1970'li yıllarda yorumcu kimlikleri ile öne çıkan Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses'in gördükleri yoğun ilginin sonucunda "baba" sıfatı ile anılmaları –Gencebay da baba sıfatı kullanılan ilk arabesk müzik şarkıcılarındandır– ilerleyen yıllarda bazı şarkıcılar için de benzer sıfatların kullanılmasının önünü açmıştır. Söz konusu müziğin gelişim sürecinde daha ziyâde yorumcu kimlikleriyle öne çıkan Tayfur ve Gürses'in, birkaç çalışma dışında bestecilik açısından arabeskin müzikal gelişimini doğrudan etkilemiş ürünlerinin bulunmaması, bu iki ismi asıl olarak icrâcı kimlikleri üzerinden değerlendirmeyi gerektirmektedir. Nitekim profesyonel bir müzik eğitimi almamış olmaları ve her ikisinin de ilk gençlik yıllarında çeşitli zanaatlar ile ilgilendikten sonra müziğe başlamaları bu görüşü desteklemektedir.

1930'lu yıllardan îtibaren Türkiye'de ilgi görmeye başlayan ve müzik ile yakın ilişki içerisinde olan sinemanın, 1970'li yıllarda da önemini koruduğu görülür. Arabesk müziğin, popüler kültür içerisindeki yerini sağlamlaştıran ve halkın arabesk müzik şarkıcıları ile kurduğu ilişkinin niteliğinde belirleyici etkileri olan sinema, söz konusu müziğin kültürel dokusunun yaygınlaşmasında da önemli bir rol üstlenmiştir. Yeni yeni oluşmaya başlayan ve halk tarafından yoğun ilgiyle karşılanan bir müzik türüyle, toplumdaki zengin ile fakir, iyi ile kötü gibi temel çatışmaları konu edinen filmlerin ortak bir paydada buluşması, izleyiciler tarafından arabesk müzik ile bu müziğin kullanıldığı filmlerin özdeşleştirilmesine neden olmuştur.

1970'lerin ortalarından itibaren gerek çıkardıkları plaklarla gerek de filmleriyle büyük üne kavuşan Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses'in, kendilerine has bir söyleyiş tarzıyla okuduğu şarkılara bakıldığında ise, ağırlıklı olarak Gencebay'ın eserlerinde görülen karma yapının öne çıktığı söylenebilir. Çalgısal icrâ bakımından da benzer özelliklere rastlamak mümkündür. Bununla birlikte Tayfur ve Gürses'in müziklerini farklı kılan asıl unsur şarkıları kendilerine has bir üslûpla icrâ etmelerinde ortaya çıkmaktadır. Tayfur; dramatik ses rengi ve kendine özgü süslemeler kullanarak okuduğu şarkılarla dinleyicileri tarafından ayrıcalıklı bir yere oturtulurken, şarkılarını ağırlıklı olarak tiz ses bölgeleri içerisinde seslendirmesi, acılı ve kederli şarkılara yakıştığı kanısı yaygın

olan "yanık ses" teriminin kendisi için de kullanılmasına neden olmuştur. Gürses ise; zaman zaman usûlün dışına çıktığı, prozodik açıdan mevcut kurallara bağlı kalmaksızın sözcükleri farklı biçimde vurguladığı ve üslûbu içerisinde şekillendirdiği çeşitli süslemeler kullandığı okuyuş tarzıyla, arabesk müzik şarkıcıları arasında kendi üslûbunu oluşturduğu düşünülen isimlerden biri olmuştur. Başrolde yer aldıkları filmler sayesinde, icrâ ettikleri bu müziği daha geniş kitlelere ulaştırma şansı bulurken, çoğu zaman haksızlığa uğramış, fakirlik başta olmak üzere çeşitli sıkıntılar çekmiş fakat buna rağmen "âdil olmak"tan ve "sevmek"ten vazgeçmemiş birer kahraman olarak sunuldukları halkın gözünde tam anlamıyla ikon hâline gelmişlerdir.

İlk dönemin sonlarına doğru yaptığı çeşitli bestelerle adını duyuran fakat icrâcı ve besteci olarak asıl ününe 1980'li yıllarda kavuşan Coşkun Sabah, dönemin önemli udîlerinden biri olarak da adından sıkça söz ettirmiştir. 1970'li yılların ikinci yarısında piyasaya çıkan, güftesi A. İlkan San'a, müziği Coşkun Sabah'a ait olan Kürdî makamındaki *Beddua*[37] isimli şarkı, dönemin ünlü şarkıcılarından Bülent Ersoy tarafından okunmuş, 1980 yılında şarkı ile aynı adı taşıyan, başrolünde yine Ersoy'un oynadığı bir de film çekilmiştir. Şarkının gördüğü ilgide pek çok benzer örnekte olduğu gibi filmin, büyük payı olmuştur. Yukarıda incelenen örneklerde görülen, ağırlıklı olarak yaylıların kullanıldığı ve ritmin öne çıkarıldığı icrâ tarzına bu eserde de rastlanmaktadır. Şarkının aranağmesinde ise arabesk dâhil olmak üzere genel anlamda popüler müziklerin temel özelliklerinden biri olan, çeşitli motiflerin tekrarından meydana gelen parçalı yapıların kullanıldığı görülür[38] (Örnek 5).

37. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

38. Popüler müziklerin pek çoğunda görülen bu özellik müziğin algılanmasını kolaylaştırdığı gibi, dinleyici açısından çok önemli olan ve müziğin verdiği duygunun daha iyi hissedilebilmesini sağlayan katılımı da beraberinde getirmektedir. Özellikle sözlü müziklerde çeşitli motiflerin tekrarından oluşan bu tip yapılara sıklıkla rastlanmaktadır.



Sabah, 1970'li yılların ikinci yarısında yaptığı beste çalışmalarına arabeskin orta döneminde de devam etmiştir. Eserlerinin yapısı ve icrâsı bakımından, daha ziyâde Türk sanat müziğine yakın bir çizgide yer alan bestecinin, şarkılarını okurken de sade bir üslûp kullandığı görülür. Gencebay başta olmak üzere kendisiyle aynı tarzı benimsemiş bestecilerin eserlerinde karşımıza çıkan karma yapıya Sabah'ın şarkılarında rastlamak zordur. Bu anlamda Coşkun Sabah'ı; eserlerindeki müzikal yapı ve icrâ şekli yönünden daha sade bir üslûbu benimsemiş isimler arasında sayarak, yaptığı müziği arabeskin içerisinde gelişmiş farklı bir üslûp olarak görmek gerekmektedir.

Örnek 5: Sabah, *Bedduâ*, ö. 1-7



İncelenen örnekler de gösteriyor ki; arabeske dair söylenebilecek en belirgin özelliklerin başında onun sözlü bir makam müziği oluşu gelmektedir. Diğer bir unsur, ritmik açıdan ağırlıklı olarak klâsik Türk müziğindeki basit usûllerin üzerine oturduğu ve vurmalı çalgıların usûlün yapısını öne çıkartacak şekilde kullanıldığıdır. Çalgısal açıdan klâsik Türk müziğinde kulanılan pek çok çalgının yanında halk müziğinin sembolü hâline gelen bağlamaya büyük önem verilmesi, arabeskin geleneksel müziklerden beslendiğini gösteren başlıca öğelerdendir. Keman başta olmak üzere viyola, viyolonsel ve kontrbas gibi yaylı çalgıların kullanıldığı, eserin yapısına ve bestecinin tercihine göre Batı tarzında veya Arap tarzı yay tekniği ile yapılan icrâlar, arabeskin dokusu itibarıyla karma yapıda bir müzik olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Yaylı çalgıların yoğun kullanımının yanı sıra, sololarda veya soru cevap niteliği taşıyan pasajlarda renk saz olarak çeşitli Batı müziği çalgısının kullanıldığı –piyano, akordeon, trompet, gitar vb.- birçok örneğe de rastlanmaktadır. Bazı şarkılarda altyapıyı oluştururken piyano– ilerleyen yıllarda klavye piyanonun yerini alarak icrâda hâkim bir duruma gelecektir - ve bas gitarın kullanılmaya başlanması, arabeskin makamsal müziğe getirdiği en önemli yeniliklerden biri olurken, ilerleyen yıllarda yapılacak çalışmalar için de ilk örnekler olmuştur.

Güftelerde ise genel anlamda doğu kültürlerinde karşımıza çıkan ve sanatın farklı alanlarında çeşitli biçimlerde ele alınan "hüzün", "keder" vb. unsurların belirgin izlerini görmek mümkündür. Ağırlıklı olarak aşk teması üzerine yazılan şarkılarda; hasret, ayrılık acısı, vefâsızlık, yalnızlık vb. konuların ele alınması, arabesk müziğin karamsar veya kaderci bir müzik olduğunu öne sürerek onu eleştirenlerin en büyük dayanak noktası olmuştur. Oysa bu yapının yalnızca arabesk müzik içerisinde yer almadığı, klâsik Türk müziği ve Türk halk müziği literatürüne bakıldığında, aynı konuların repertuvarın büyük bir bölümünü oluşturduğu açıkça görülmektedir. Kaldı ki, arabesk şarkı sözlerinin yalnızca karamsarlık ve acı üzerine kurulmadığını gösteren birçok örnek verilebilir. Güftesi ve müziği Orhan Gencebay'a ait olan *Yârabbim* isimli şarkıda besteci aşkı yüceltirken, sevenlerin kavuştuğu bir dünyanın ve hayatın ne denli güzel olduğunu anlatır:

Şimdi aşk zamanıdır
Aşk ömrün baharıdır
Bırak sarhoş olalım
İçtiğim aşk şarabıdır

İbrahim Tatlıses'in seslendirdiği, sözü Yılmaz Tatlıses'e, müziği Burhan Bayar'a ait olan *Mavi Mavi* isimli şarkıda ise, yıllardır özlemle beklenen sevgiliye kavuşmanın mutluluğu şu sözlerle dile getirilir:

Yıllardır bir özlemdi
Yanıp durdu bağrımda
Tam ümidi kesmişken
Onu gördüm karşımda

Hayat denen bu yolda
Yürürken adım adım
Mutluluğu ararken
Birden ona rastladım

Tatlıses'in dışında 1980'li yılların ünlü kadın solistlerinden Tüdanya'nın da yorumladığı *Sevdalandım* isimli şarkıda, âşık olmanın kişide yarattığı ruh hâli şu sözlerle dile getirilmiştir:

Dünya dursun kalbim dursun
Sevincimi herkes duysun
Canın benim canım olsun
Sevdalandım sevdalandım

Bazen ise sözü ve müziği Gencebay'a ait olan *Sevecekmiş Gibisin* adlı şarkıda olduğu gibi, sevgilinin de ona beslenen aşka karşılık vermesi umuduyla yaşandığı, bu belirsizliğin ve çekilen cefânın dîvan edebiyatındaki âşk anlayışına gönderme yaparcasına kişiye bir zevk verdiği dile getirilir:

Her günün ardında senden bir ümit var
Hep gelecekmiş gibisin
İçimde bir duygu, gözümde bir hayal
Sanki sevecekmiş gibisin

Sevmek acı dolu, sevmek çile dolu
Çektirecekmiş gibisin
Aklımı başımdan, beni şu canımdan
Sanki edecekmiş gibisin

Her sözün ardında gizli bir dâvet var
Gel diyecekmiş gibisin
Aşkın kânunu, kaderimin yolunu
Sanki çizecekmiş gibisin

Arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği ve yapısal özelliklerinin şekillenmeye başladığı bu dönem, aynı zamanda gerek icrâcı gerek yorumcu bakımından birçok ismin üne kavuştuğu yıllar olmuştur (Tablo 4.1.). Kalıcı eserler vererek ileriki yıllarda da çalışmalarına devam eden isimlerin yanında, birkaç şarkı ile üne kavuşup, daha sonra müzik piyasasında ismi giderek kaybolan yorumcuların olduğu bu dönemin ardından arabeskin, değişen koşullarla birlikte asıl olarak orta döneminde doğal bir eliminasyon yaşadığı görülür.

Tablo 4.1. Tabloda yer alan isimler kronolojik olarak sıralanmış olup, aynı tarihte doğan kişiler alfabetik sıraya göre yazılmıştır.[39]

Arabesk Müziğin İlk Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum-Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
A. Nail Bayşu	1926 - 1983	Besteci
Zeki Müren	1931 - 1996	Besteci - İcrâcı
Suat Sayın	1932 - 2006	Besteci - İcrâcı
Ahmet Sezgin	1936 - 2008	İcrâcı
Yıldırım Gürses	1939 - 2000	Besteci - İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Vedat Yıldırımbora	1944 -	Besteci

39. Arabeskin ilk döneminde, yukarıdaki listede belirtilen isimler dışında daha pek çok ismin olduğu muhakkaktır. Fakat araştırmanın kapsamı gereği belli bir çerçeve çizilebilmesi için, çeşitli kriterler üzerinden bir sınırlandırma yoluna gidilmiştir. Listede yer alan isimler, besteci ve icrâcı kimliklerine sahip olanlar, ilerleyen yıllarda da çalışmalarını devam ettirenler, eserleriyle arabeskin müzikal gelişimine doğrudan etki edenler, söz konusu müzikte kendine has bir üslûp geliştirmiş olanlar ve sinema içerisinde de aktif olmuş kişiler üzerinden değerlendirilip, bu ölçütler üzerinden her birinin farklı yönlerinin esas alınması sûretiyle belirlenmiştir.

Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Hakkı Bulut	1945 -	Besteci - İcrâcı
Mustafa Sayan	1945 -	Besteci - İcrâcı
Kâmuran Akkor	1947 -	İcrâcı
Neşe Karaböcek	1947 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
Gülden Karaböcek	1953 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Esengül (Esen Ağan)	1954 - 1979	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı

Buraya kadar verilen örneklerde de görüldüğü üzere, bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, söz esasına dayalı geleneksel müziklerde çalgının neredeyse tümüyle eşlik etmekten ibaret olan rolünün kısmen değişmeye başlamasıdır. Müzikal anlamda mevcut kalıpların dışına çıkılması, geleneksel çalgılarla Batı müziği çalgılarının beraber çalınmasına ve çoksesli müziğin temel öğelerinden armoninin kısmî bir biçimde de olsa yazılan eserlerde kullanılmasına imkân vermiştir. Bir kez daha altını çizmek gerekir ki, arabesk; teksesli, heterofonik ve makamsal bir müziktir. Bu anlamda arabesk müzikte armoni, klâsik Batı müziğinde kullanıldığı gibi farklı çalgılara dağıtılmış partilerin dikey bir ilişki içerisinde ve çeşitli kurallar dâhilinde bütünü oluşturması şeklinde değil, tümüyle şarkıların altyapısını güçlendirmek amacıyla kısmî olarak kullanılmıştır. Bu sayede altyapı üzerine yerleştirilen sololoların ve vokalin daha güçlü bir zemine oturması amaçlanmıştır. Ağırlıklı olarak piyano, bas gitar ve klâsik gitarın üstlendiği bu yapı, orta dönemin sonlarından îtibaren viyolonsel ve kontrbasın da kullanılmaya başlanmasıyla daha gelişkin bir hâl almıştır.[40]

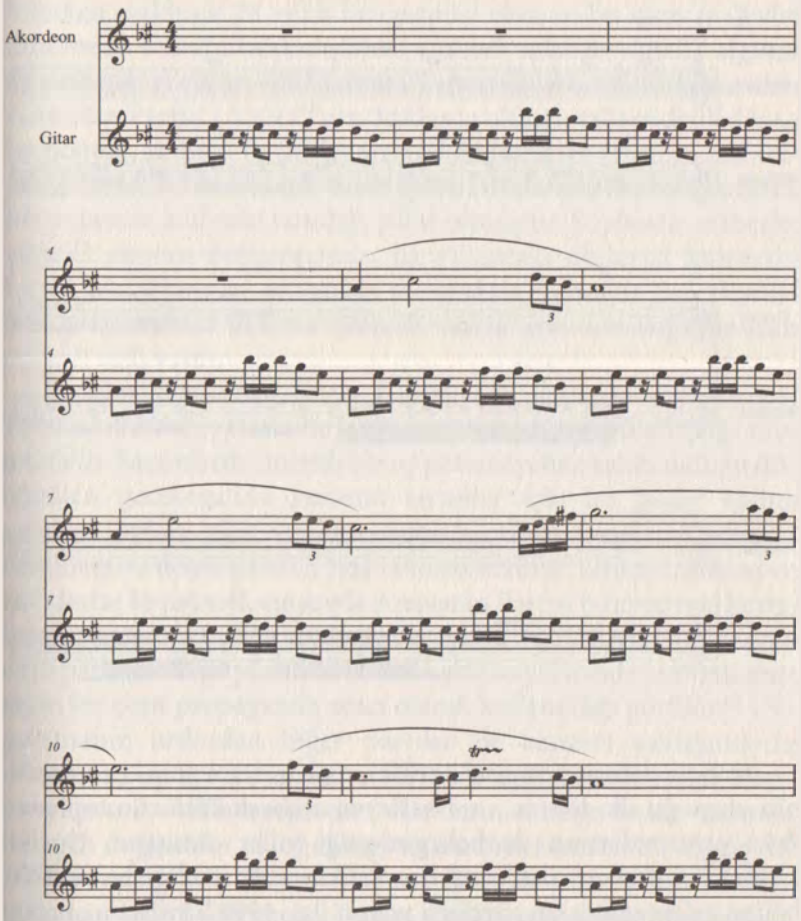
40. Dikkati çeken bir başka nokta da arabesk müziğin makamsal bir müzik olmasına rağmen, makam çeşitliliği açısından beslendiği klâsik Türk müziği geleneğine kıyasla sonra derece kısıtlı bir repertuvara sahip olmasıdır. İlk dönemde ağırlıklı olarak

Genel olarak altyapıyı güçlendirmek maksadıyla çeşitli akorlar basılarak armonilerin duyurulmasının yanı sıra, bazı şarkılarda çokseslilige dair izlere rastlamak da mümkündür. Gencebay'a ait olan *Gitti de Gitti* isimli Hicaz şarkının aranağmesinde, gitarın çaldığı 4 ölçülük motifin ardından akordeonun solo olarak aranağmeyi çalması ve başlangıçta çalınan motifin altta devam ettirilerek bir çeşit *sürekli bas*[41] –basso continuo– olarak kullanılması, sözü edilen izlere dair örnek olarak gösterilebilir. (Örnek 6).

Kürdî makamıyla birlikte, Uşşâk, Hicâz ve Nihâvent makamlarının kullanıldığı görülür. Bu dört makamdan Kürdî ve Nihâvent makamlarının bünyesinde koma sesler olmadığı için tampere sistemde de çalınabilir olmaları, şüphesiz tercih edilmelerinde önemli bir etken olmuştur. Diğer iki makamdan Hicâz makamının ikinci derecesinde yer alan 4 komalık Si bemolün - Dik kürdî sesi - özellikle piyasa icrâsında çoğunlukla 5 komalık Si bemol - tampere sistemdeki Si bemol - olarak çalınması ise ayrıca dikkate değerdir. ilk dönemdeki eserlerde çok sık kullanılan Uşşâk makamının ilerleyen yıllarda yerini Kürdî makamına bıraktığı görülür. 1980'lerin sonlarından îtibaren arabesk ile karşılıklı etkileşim içerisine giren ve gerek eserler gerek icrâ yönünden "arabeskleşen" Türk pop müziğinde de aynı sonucu görmek mümkündür.

41. Cangal, *sürekli bas* (basso continuo)'a ilişkin şunları söylemektedir: "Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi. Genellikle öbür partilerin altında bulunurdu ama bazen kendinden ince partinin üzerine, ezginin kendi akışı gerektiriyorsa, tenor partisinin sınırları içine girebilirdi. Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli, kesilmeyen bir bas partisi anlayışı, armonik bir anlayış içinde gözükmeye başladı... Bunun sonucunda, partiler arasında ezgi bakımından eşit bir bas partisi anlayışı, yerini değişik partilerde bile olsa en kalın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armonik çatının kurulduğu bir basso continuo, bir sürekli bas oldu." Bkz. Nurhan Cangal, *Armoni*, s. 281.

Örnek 6: Gencebay, *Gitti de Gitti*, ö. 1-12



Yine Gencebay'ın *Gurbet* isimli şarkısının aranağmesinde, bağlamaya eşlik eden kemanın tizde *uzayan ses*[42] –bir çeşit pedal ses– olarak getirilip daha sonra bağlama ile ünison çaldırıldığı görülür. (Örnek 7).

42. "Uzun süre devam eden bastaki akorun temel sesine *pedal* denir. Pedal genellikle ya tonik (Eksek) akorunun ya da dominantın (Çeken) temel sesi olur. Bu temel ses üzerinde diğer partiler, işleyici, geciktirici, öncü sesler ve akorlar olarak temel ses ile ilişki içinde ya da tamamen bağımsız bir şekilde gelişimlerini sürdürürler. Pedal sesi çoğu kez basta olmakla birlikte bazen de üst partilerde bulunabilir. O zaman buna *tutulan ses*, *uzayan ses* ya da *devamlı ses* denir." Bkz. N. Cangal, A.g.e., s. 146.

Örnek 7: Gencebay, *Gurbet*, ö. 9-13



Arabesk müziğin yapısal özellikleriyle birlikte genel çerçevesinin oluştuğu ilk dönem, onu besleyen arabesk kültürün toplumdaki yansımalarının da belirginleştiği yıllar olmuştur. Devlet tarafından dışlanmasına rağmen halkın çok sevdiği bir müzik hâline gelen arabeskin gördüğü yoğun ilgi, 1980'li yıllarda ona siyasal bir anlam yüklenmesine neden olurken, toplumsal koşulların ve siyasî yapının değiştiği bu süreçten arabesk müzik de payına düşeni almıştır.

4.3.2. Orta Dönem (1980-1990)

1980-1990 yılları arasındaki süreci kapsayan orta dönem, arabeskin müzikal yapısındaki gelişimin, ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyrettiği, bununla birlikte dinleyici kitlesini genişleten arabesk müziğin toplumun farklı kesimleriyle tanıştığı yıllar olmuştur. 12 Eylül 1980'de yapılan askerî darbenin ardından

yeni bir politik sürecin başlaması toplumsal koşulların seyrini etkilerken, yaklaşık 20 yıllık bir geçmişi olan ve bu süreçte devlet tarafından resmî olarak dışlanan arabesk müziğe yönelik algının da değiştiği görülür. 1983 yılında Turgut Özal tarafından kurulan Anavatan Partisi (ANAP)'nin iktidarda olduğu yıllara denk düşen bu dönem, arabesk ile devlet arasındaki buzların erimeye başladığı ve iktidarın bu müziğin önde gelen isimleriyle ilişkiler kurarak bir anlamda arabeski tanıdığı yıllar olmuştur. Şüphesiz; arabeske yönelik algının değişmesinde, ilk yıllardaki dinleyici kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan ve zamanla arabeskle özdeşleştirilen gecekondulu kesime yönelik bakış açısının değişmesinin önemli rolü vardır.

Popüler kültürün hayatın hemen her alanında yaygınlaştığı 1980'li yıllarda siyasetin de yaklaşım itibarıyla popülerleştiği söylenebilir. Seçimlerde önemli bir oy potansiyeline sahip olduğu düşünülen gecekondulu kesimin siyasîler için bir hedef hâline gelmesi, onlara ulaşmak için arabesk müziğin kullanılabileceği düşüncesini doğurmuştur. Söz konusu kesimin alışkanlıklarını ve zevklerini keşfetmek amacıyla Anavatan Partisi bünyesinde kurulan Arabesk Grup adlı araştırma ekibinin verilerinden hareketle, aynı partinin 1983 yılındaki seçim kampanyalarında arabesk müziğin bir çeşit propaganda aracı olarak kullanıldığı görülür.[43] Uygulamanın ardından diğer partiler de benzeri yaklaşımlarla dönemin popüler şarkılarının sözlerini değiştirerek seçim kampanyalarında kullanmışlardır.[44] Devletin müziğe bakış açısında belirgin değişimler olduğunu gösteren örneklerden bir diğeri de, 1988 yılında Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün açılışını kutlamak için köprüden geçen Turgut Özal'ın yer aldığı kısa reklam filmi olmuştur. Kendisinin kullandığı otomobil ile seyreden Turgut Özal'ın, yan tarafında oturan eşi Semra Özal'a "Haydi bir ka-

43. Ayşe Hür, "Yine, Yeni, Yeniden Arabesk", *Taraf Gazetesi*, 29 Ağustos 2010

44. Türkiye'de siyasî partilerin müziği seçimlerde bir propaganda aracı olarak kullanmaları, elbette ilk kez 1980'li yıllarda olmamıştır; 1970'lerin başına kadar götürülebilecek bu uygulamalarda, ağırlıklı olarak dönemin Türkçe sözlü hafif Batı müziği olarak ifâde edilen şarkılarının veya bazı sevilen türkülerin kullanıldığı görülür. Bununla birlikte arabeske yönelik algının değişmesinin ve arabesk müzik şarkılarının kullanılmaya başlanmasının 1983 yılında Anavatan Partisi ile başladığı söylenebilir. Diğer bir önemli değişim de, içerisinde seçim şarkılarının yer aldığı 1970'li yıllarda çıkartılan plakların, değişen teknolojiyle beraber 1980'li yıllardan itibaren yerini promosyon olarak dağıtılan kasetlere bırakmasıdır.

set koy da şöyle bir neşelenelim Semra Hanım" demesi üzerine Semra Hanım'ın, o yıllarda ünlü olan bir oyun havaları kasedini kasetçalara koyup çalması, siyasetteki popülermeşmenin boyutunu ortaya koyan örneklerden biri olarak gösterilebilir.

Arabeske yönelik tutumun değiştiği 1980'li yıllara damgasını vuran en önemli gelişmelerden biri de, 1989 yılında Kültür Bakanlığı'nın örnek teşkil etmesi amacıyla Hakkı Bulut'a arabesk bir şarkı sipariş etmesi olmuştur. Bunun üzerine sözü ve müziği kendisine ait olan *Seven Kıskanır* isimli şarkıyı besteleyen Bulut, daha sonra "acısız arabesk" sıfatıyla anılacak olan şarkıyı ilk kez TRT ekranlarında söylemiştir. Kalabalık bir bağlama grubunun ve Batı tekniği ile çalan kemanların öne çıktığı, bongo ve bendir gibi vurmalı çalgıların yanında bateri, bas gitar ve klavye gibi farklı dokulardaki çalgıların yer aldığı geniş bir orkestra tarafından seslendirilen şarkının, icrâ yönünden karma bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Ezgisel yapısı ve vokal icrâsı bakımından kısmen halk müziği karakterinde olduğunu söylemek mümkünse de güftesi açısından serbest bir yapı özelliği gösteren şarkının, geleneksel yapılardan çeşitli öğeler taşıyan örneklerle, aynı edebî derinliğe sahip olduğunu söylemek güçtür. Tema olarak aşktaki kıskançlık duygusunu ele alan şarkının güftesi şöyledir:

Güneşten gölgeden esen yellerden
Bastığın Toprağın her zerresinden
Boynuna taktığın beyaz inciden
Elinde tuttuğun gonca güllerden
Sana selam verip geçen birinden
Ne bileyim işte kıskanıyorum
Seni kendimden bile kıskanıyorum

Kıskanmak aşkın kânunda var
Gerçek seven kalbi bu duygu sarar
Henüz üç yaşında bir kardeşim var
Seni ondan bile kıskanıyorum

Güller arasında gülden güzelsin
Tanrı kullarının incisi sensin
Görünme gözlere nazar değmesin
Seni kem gözlerden kıskanıyorum
Seni kendimden bile kıskanıyorum

Şarkının müzikal anlamda bir örnek teşkil edip etmediği veya amacına ne oranda ulaştığı bir tarafa, değişen siyasî ve toplumsal ortam içerisinde arabesk müziğin gündeme getirilerek farklı kesimlerce tartışılmasını sağladığı kesindir. Nitekim aynı yıllarda, uzun süre arabeskin yasak olduğu TRT televizyonunda yapılan bir açık oturumda; Orhan Gencebay, Timur Selçuk ve Yıldırım Gürses gibi müzisyenlerle sosyolog Câvidan Selânik'in arabesk konusunu tartışması, onu kontrol altına alabilmek için de olsa bir anlama çabası içerisinde olunduğu şeklinde yorumlanabilir. Geçmişe oranla arabeske karşı daha ılımlı bir havanın oluştuğu bu ortamda, Gencebay başta olmak üzere ilk dönemin öne çıkan isimlerinin 1980'li yıllarda da çalışmalarını sördürdüğü görülür. Arabeskin sinema ile olan yakın ilişkisi bu dönemde de devam ederken, TRT'deki yasağın kalkmasıyla filmlerin televizyonda da gösterilmeye başlanması, daha geniş kitlelere ulaşabilmelerine imkân vermiştir.



24.10.1978, Milliyet, Sayfa 10

ERMAN ŞENER

Orhan Gencebay'ın filmi ilk kez ekrana geliyor

Orhan Gencebay'ın televizyonda şarkı söyleyip söyleyemeyeceği, filmlerinin televizyonda oynatılıp oynatılmayacağı uzun bir süre tartışıldı. Uğur Dündar'ın programında kısa bir söyleşi ve iki şarkıyı saymazsak Gencebay şarkıcı olarak televizyona gelmedi. 28.4.1978 tarihinde bir filmi konulu arası o da yayınlanmadı. Haftalık programa göre bu gece, televizyonda ilk kez Orhan Gencebay'ın başrolünü oynadığı bir film gösterir.

Filmin konusu yine reklamlar üzerine kurulmuş. İki çocukluk arkadaşı var. Sonra birbirinden ayrılıyorlar. Filmin ilk Keçiyiği ünlü bir şarkıcı oluyor. Orhan ise Gencebay'ı ile beste yapmaya başlıyor. Bu arada kaderlerini etkili sürüler ilişkiye başlıyor. Ne yazık ki Filmin da beste sürüler çekmekte. Hayatları Orhan yaptığı bestelerle ona gösterişe başlıyor. Filmin bu "mesleki boşluğu" merak ediyor. Derken Orhan başını tüp Semra'ya çeviriyor. Orada birlikte onu seviyor, söyler. Hikâyelerin sevgi iki genci evlendiren bir. Gülcan - B. Aysoğlu, Orhan Gencebay yönetmeyen yeni bir yıldızla başarılı olmaya çalışıyor.

Orhan Gencebay'la Hülya Koçyiğit'i "Bir Araya Gelemeyiz" adlı filmde görüyoruz. Filmin gerçekçi sayılan Hülya Koçyiğit sahneye çıkmamak. Bu yüzden filmde esas yıldızlarına Bülent ekiyor.

BİR ARAYA GELEMEYİZ

Farklı kültürlerin iç içe geçtiği büyük şehirlerde, alışkanlıkların ve beğenilerin de karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu bir ortamın oluşması, arabeskin dinleyici kitlesinin genişlemesinde önemli rol oynamıştır. İlk başlarda Anadolu'dan kente göç eden kitle tarafından ilgi gören arabesk müzik, 1980'lerde toplumun her kesiminden dinleyicisi olan bir müzik hâline gelmiştir. Müzik sektörünün de giderek geliştiği bu dönemde, arabeskin mevcut konumu gereği toplumdaki farklı beklentileri karşılamak durumunda oluşu, zamanla hem toplumsal hem de müzikal anlamının değişmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda gerek icrâ gerek sunum biçimi açısından farklı yapısal özellikler gösteren çeşitli tarzlar ortaya çıkmış ve her biri arabeskin alt türleri olarak görülmüştür. Bunlar içerisinde *sol arabesk*, *folk arabesk*, *oryantal* gibi çeşitli türleri saymak mümkünse de en yaygın olanı *taverna* tarzı olmuştur. Ekonomik koşulların her geçen gün daha da belirleyici olduğu piyasa ortamında, çıkış noktası itibarıyla bağlamından uzaklaştırılarak eğlence müziği olarak da çalınmaya başlanan ara-

besk, 1980'li yılların büyük ilgi gören eğlence mekânlarından tavernalarda seslendirilmeye başlanmıştır. İstanbul'un belli semtlerinde yoğunluk kazanan tavernaların[45], repertuvarları itibarıyla gazinolar ile önemli ölçüde benzerlik göstermesine rağmen dinleyici kitlesi, müziğin sunum biçimi ve genel atmosferi bakımından gazinolardan ayrıldığının altını çizmek gerekir. Ferdi Özbeğen, Nejat Alp, Arif Susam, Ümit Besen ve Cengiz Kurtoğlu bu tarzın öncüleri olurken, 1990'lı yılların ortalarından sonra genel anlamda tavernalara gösterilen ilginin giderek azaldığı söylenebilir.

Tavernalarda icrâ edilen müziğe bakıldığında, repertuvarın büyük bir bölümünü arabesk şarkıların oluşturduğu görülür. Türk sanat müziğinden ve halk müziğinden de çeşitli örneklerin sunulduğu programlarda, slov şarkıların aralarına yerleştirilmiş oyun havaları önemli bir yer tutar. Taverna müziğinin en karakteristik özelliği ise şüphesiz icrâ konusunda ortaya çıkmaktadır. Şarkıların çoğunlukla piyano ya da klavye ile çalınması, müzikal dokuyu ve vokal üslûbu önemli ölçüde etkilerken, teverna müziğinin, her ne kadar arabesk başlığı altında incelense de bu anlayış içerisinden gelişmiş farklı bir tarz olarak ele alınması gerektiğine işaret eder. Bazı taverna programlarında piyaniste eşlik eden ney, keman, kanun, buzuki vb. çalgılar olduğu görülürse de yapılan müzik hem çalıp hem de şarkıları söyleyen piyanist tarafından yönlendirilir. Konser salonlarındaki veya gazinolardaki müzik dinleme biçiminden farklı olarak tavernalarda şarkıcı ile dinleyiciler arasındaki ayrım keskin bir biçimde ortaya konulmaz. Tam tersi dinleyicilerle diyalogların kurulduğu, şarkıların birlikte söylendiği samimi bir ortam yaratılmaya çalışılarak katılımın sağlanması amaçlanır. Nitekim yukarıda bahsi geçen isimlerin plaklarında veya kasetlerinde de bu türden diyalogların yer aldığı ve dinleyiciye taverna ortamının hissetirilmeye çalışıldığı görülür. Bununla birlikte, sahnede birkaç kişiyle yapılan icrâlar, kayıtlarda kısmen daha geniş orkestralara yerini bırakır. Buna rağmen geniş orkestralarla ve Batı müziğinden çeşitli öğeler kullanarak zengin bir tını elde etmeyi amaçlayan isimlerin yaptığı müzik ile,

45. 1980'li yıllarda daha ziyâde orta sınıfın eğlence anlayışına hitâp eden tavernalar, ağırlıklı olarak İstanbul'un Tarabya, Etiler ve Yenikapı semtlerinde yoğunlaşmış, 2000'li yıllarda ise yerini barlara bırakarak, değişime uğramış birkaç mekân dışında eğlence hayatından yavaş yavaş çekilmiştir.

bahsi geçen çalışmalar arasında müzikal açıdan büyük bir fark olduğunun altını çizmek gerekir.

Tavernaların revaçta olduğu 1980'li yıllarda ilk döneme damgasını vuran isimler de kendi tarzlarını devam ettirmiştir. Özellikle klâsik Türk müziğinden gelen icrâcıların çalgı tekniği açısından kendilerini geliştirmeleri bu yıllarda yeni yeni oluşmaya başlayan stüdyo müzisyenliğine katkı sağlarken, arabeskin gelişimine de olumlu yönde etki etmiştir. [46] Taverna müziğini benimseyen isimlerin yanında Orhan Gencebay'ın tarzını benimsemiş besteci ve icrâcıların da olması, bu dönemde arabesk müziğin daha geniş bir alanda aktif olduğunu göstermektedir (Tablo 4.2.). 1960'lı yıllarda başladığı müzik çalışmalarını 1970'lerin sonlarında çıkardığı plaklarla sürdüren, 1980'li yıllarda çevirdiği birkaç film ve yaptığı bestelerle ise asıl ününe kavuşan Selâmi Şahin, arabesk müziğin daha sonraki dönemlerinde de besteci ve icrâcı kimliği ile öne çıkan önemli isimlerden biri olmuştur.

Tablo 4.2.

Arabesk Müziğin Orta Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum-Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Zeki Müren	1931 - 1996	Besteci - İcrâcı
Ferdi Özbeğen	1941 -	İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Vedat Yıldırımbora	1944 -	Besteci

46. Bir oda müziği niteliği taşıyan klâsik Türk müziği, en fazla on veya on beş kişilik gruplarla icrâ edilebilen bir müziktir. Gelenek içerisinden yetişmiş müzisyenler büyük orkestralarla birlikte çalmaya alışık olmadıkları için, arabeskin ortaya çıktığı 1960'lardan yaklaşık 1970'lerin sonlarına dek, pek çok kayıtta özellikle kemanları senfoni orkestralarında görevli olan müzisyenler çalmışlardır. Batı müziği eğitiminden gelen meslektaşlarıyla birlikte stüdyoya giren ve zamanla hem çalış tekniği bakımından hem de kalabalık bir orkestra içerisinde çalabilme alışkanlığı açısından büyük gelişim gösteren müzisyenlerin, 1980'lerden îtibaren arabesk müziğe önemli ölçüde katkı sağladığı görülür. Büyük bir bölümünü Çingenelerin oluşturduğu bu müzisyenler, ilerleyen yıllarda piyasa müziğine âdeta yön vererek, bireysel olarak veya kurdukları ekiplerle albüm kayıtlarının da aranan isimleri hâline gelmişlerdir. 1980'li yıllardan îtibaren pop müzik kayıtlarının da neredeyse tamamında aynı müzisyenlerin çalması, Türk pop müziğinin arabeskten etkilenmesindeki en önemli faktörlerden biri olmuştur.

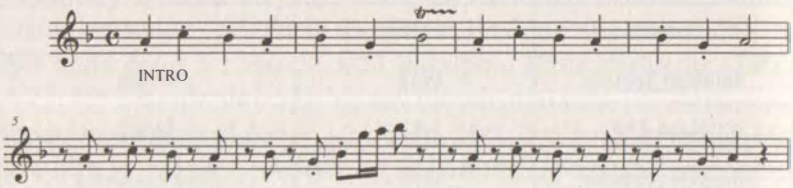
Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Hakkı Bulut	1945 -	Besteci - İcrâcı
Mustafa Sayan	1945 -	Besteci - İcrâcı
Kâmuran Akkor	1947 -	İcrâcı
Neşe Karaböcek	1947 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
İbrahim Tatlıses	1952 -	İcrâcı
Nejat Alp	1952 -	İcrâcı
Bayram Şenpınar	1953 -	Besteci - İcrâcı
Gülden Karaböcek	1953 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Coşkun Sabah	1954 -	Besteci - İcrâcı
Gökhan Güney	1954 -	İcrâcı
Arif Susam	1956 -	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı
Ümit Besen	1956 -	İcrâcı
Cengiz Kurtoğlu	1959 -	İcrâcı
Bergen	1960 - 1989	İcrâcı
Kibariye	1960 -	İcrâcı

1982'de çıkan *Tapılacak Kadınsın* isimli plâğında okuduğu *Senin Olmaya Geldim*[47] adlı şarkı, bestecinin en çok bilinen eserlerinden biri olmuş ve ilerleyen yıllarda birçok şarkıcı tarafından seslendirilmiştir. Gerek müzikal doku gerek icrâ bakımından bestecinin Gencebay ile aynı kulvarda olduğunu gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilecek şarkının girişinde, ilk dönemde yeni yeni ortaya çıkmış olan intro ile aranağmenin ayrı olarak kullanıldığı yapıya rastlanmaktadır. 8 ölçülük ritmik var-

47. Şarkının Notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

yasyonun olduğu intronun ardından, 20 ölçülük bir aranağmenin geldiği şarkıda, aranağme kısmının da ezgisel ve ritmik karakter bakımından iki farklı yapıda olduğu görülmektedir. İlki 8, ikincisi 10 ölçüden oluşan bu iki farklı karakterdeki yapı, 17. ölçüde gelen ve ritmik yapının öne çıkarıldığı 2 ölçülük bir geçiş kısmıyla birbirine bağlanmaktadır (Örnek 8 ve 9).

Örnek 8: Şahin, *Senin Olmaya Geldim*, ö. 1-8



Şarkının güftesine bakıldığında şiirin, halk edebiyâtının en çok kullanılan vezinlerinden 14'lü hece ölçüsü ile (7+7) yazıldığı görülmektedir. İşlenen tema ise arabesk şarkıların çoğunda olduğu gibi yine aşktır:

Dün akşam yine benim / yollarıma bakmışsın
Gelmeyince üzülüp / perdeyi kapatmışsın
Gönlündeki derdine / *derman olmaya geldim*
Sakın artık üzülme / sende kalmaya geldim

Benim için ağlayıp / hep gözyaşı dökmüşsün
Yollarıma bakıp da / hep boynunu bükmüşsün
Kalbindeki derdine / derman olmaya geldim
Sakın artık üzülme / senin olmaya geldim

Örnek 9: Şahin, *Senin Olmaya Geldim*, ö. 9-27



Dönemin popüler parçalarına imza atan isimlerden biri de 1970'lerin ikinci yarısında başladığı beste çalışmalarını devam ettiren Coşkun Sabah olmuştur. Eserleriyle olduğu kadar icrâcı kimliğiyle de öne çıkan Sabah'ın, diğer arabesk müzik şarkıcılarına oranla daha sade bir üslûbu benimsemesi, bestecinin arabesk içerisinden gelişmiş farklı bir tarzın temsilcilerinden olduğu görüşünü desteklemektedir. Sabah'ın eserlerinin yapısına ve şarkıların düzenlemelerine bakıldığında da bu sadeliği görmek mümkündür. Bestecinin tarzını yansıtan çalışmalar içerisinde, 1980'li yıllarda çıkan *Aşk Kitabı* (1980), *Bir Pazar Günü* (1982), *Son Buluşmamız* (1985), *Hâtıram Olsun* (1986), *Benimsin* (1987), *Biz Ayrılamayız* (1988) ve *Gel Gelebilirsen* (1988) gibi her biri büyük ilgi görmüş albümlerini saymak mümkünse de en büyük ilgiyi 1989 yılında piyasaya çıkardığı *Anılar*[48] isimli şarkısıyla elde ettiği söylenebilir. Sabah'ın udla çaldığı 8 ölçülük bir aranağme (Örnek 10) ile başlayan Kürdî makamındaki şarkının, gerek düzenleme gerek vokal icrâ bakımından arabeskin girift ve karma yapıdaki örneklerinden ayrıldığı görülür. Bir beşli içerisinde sey-

48. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

reden ezginin tekrara dayalı motiflerden oluşan yapısı ve aranağme ile şan partisinin geldiği bölümün müzikal karakter bakımından uyumlu olması ise dikkati çeken diğer özelliklerdendir. Şarkı form açısından da klâsik şarkı formunu oluşturan zemin+nakarat+meyan+nakarat düzenine uymaktadır.[49]

Örnek 10: Sabah, *Anılar*, ö. 1-8



Arabeskin içerisinden gelişmiş tarzlardan biri de İbrahim Tatlıses'in öncülerinden olduğu *folk arabesk* olmuştur. Halk müziğinden alınan çeşitli öğelerin farklı müziklerle birleştirildiği karma çalışmalar için kullanılan bu terim, ilerleyen yıllarda folk sözcüğünün kalkmasıyla yerini yalnızca arabesk sıfatına bırakmıştır.[50] 1970'li yılların başlarında Adana ve Ankara'da çeşitli eğlence mekânlarında şarkı söyleyerek müziğe başlayan Tatlıses, 1975 yılında seslendirdiği Şanlıurfa yöresine ait olan *Ayağında Kundura* isimli türkü ile adını duyurmuştur. Bunun üzerine 1978 yılında türküyle aynı adı taşıyan *Ayağında Kundura-Ceylan* fil-

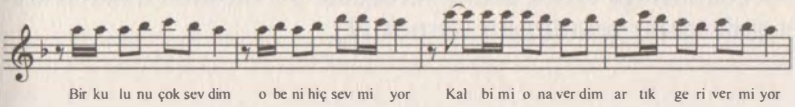
49. Coşkun Sabah'ın sade bir üslûbu benimseyerek kendi tarzını oluşturmasında, şüphesiz küçük yaşlardan itibaren Türk sanat müziği ile ilgilenmesinin ve ud çalmasının önemli rolü olmuştur. Çocukluğunda, evlerinde yapılan meşklerde klâsik eserlerle tanışma fırsatı bulan besteci, ilerleyen yıllarda da çeşitli şekillerde Türk sanat müziğinin içerisinde yer almıştır. 1970 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın icrâ heyetinde yer alan Sabah, 1972-1978 yılları arasında İstanbul Radyosu'ndaki klâsik koroda udî olarak çalışmıştır. 1977'den 1980'e dek Devlet Türk Müziği Korosu'nda, 1969-1974 yılları arasında ise İstanbul Üniversitesi Korosu'nda görev alan besteci, bu süreçte Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ ve Süheyla Altmışdört gibi klâsik Türk müziğinin önemli isimlerinden istifâde etme imkânı bulmuştur.

50. Bunun en önemli nedenlerinden biri arabeskle ilgili tartışmaların özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren giderek azalması olmuştur. Yanı sıra popüler müzik başlığı altındaki hemen her tarzı arabesk sıfatı ile geçiştirmeye yönelik bir algının ortaya çıkması, arabeskin geçmişe oranla daha az tartışıldığı bir ortamda, söz konusu müziğe karşı yüzeysel bir bakış açısının gelişmesine neden olmuştur.

miyle sinemaya adım atarak, 1990'lı yılların sonlarına dek toplamda 30'un üzerinde filmde rol almıştır. Tatlıses'in 1970'lerde çıkan plaklarına bakıldığında ağırlıklı olarak halk müziği tarzında şarkılara yer verdiği, 1980'lerin başından îtibaren ise halk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan fakat müzikal yapı, icrâ ve güfte açısından arabesk olarak ifade edilebilecek şarkılar seslendirmeye başladığı görülür.[51] Bu çalışmalara *Acı Gerçekler* (1981), *Yalan* (1982), *Yaşamak Bu Değil* (1983), *Benim Hayatım* (1984), *Mutlu Ol Yeter* (1984), *Mavi Mavi* (1985), *Gülüm Benim* (1986), *Allah Allah/Hülya* (1987), *Fosforlu Cevriye* (1988) ve *İnsanlar* (1989) gibi, albümlerle aynı adı taşıyan şarkılar örnek olarak gösterilebilir.

Tatlıses'in müziğinin, arabeskin içerisinden gelişmiş ayrı bir tarz olarak değerlendirilmesine neden olan yalnızca müzikal unsurlar değildir. Halk müziği geleneğinden gelen Tatlıses'in, ses rengi ve ağırlıklı olarak türkülerini seslendirdiği Urfa yöresinin müzikal karakterini yansıtan üslûbu, ilerleyen yıllarda arabesk ile birleşerek halk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan farklı bir tarzın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tatlıses'in üslûbunda öne çıkan unsurlardan biri de yetiştiği Urfa yöresinin müzikal karakterini yansıtan öğelerden olan tiz seslerin bolca kullanıldığı bir icrâ tarzına sahip olmasıdır. Şarkıcının 1981 yılında çıkan plâğında seslendirdiği, bestesi Burhan Bayar'a ait olan *Bir Kulunu Çok Sevdim* isimli şarkının nakaratında gelen tiz seslerin olduğu 4 ölçülük kısım örnek olarak gösterilebilir (Örnek 11).

Örnek 11: Bayar, *Bir Kulunu Çok Sevdim*, ö. 23-26



Tatlıses'in 1990'lı yılların ortalarından îtibaren yaptığı çalışmalarda halk müziği öğelerinin azaldığı bununla birlikte şarkıcı-

51. İbrahim Tatlıses'in arabeskin ilk döneminde aktif olan isimler arasında verilmemesinin nedeni, şarkıcının 1970'lerdeki çalışmalarının ağırlıklı olarak halk müziğine yönelik olmasıdır. Arabesk ile ilişkisi asıl olarak 1980'li yıllarda oluşmaya başladığı için, Tatlıses'in müziğini orta dönem başlığı altında incelemenin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

nın yöresel söyleyiş tarzından uzaklaşarak süslemelerin bolca kullanıldığı arabesk bir üslûba yöneldiği görülür.

Arabeskin içerisinden gelişmiş farklı tarzların ortaya çıktığı bu yıllarda, ilk döneme damgasını vuran isimlerin başında gelen Orhan Gencebay da hem besteci hem de icrâcı olarak çalışmalarına devam etmiştir. Gencebay'ın 1980'li yıllarda çıkan albümlerine *Aşkı Ben Yaratmadım* (1980), *Ben Topraktan Bir Canım* (1981), *Leylâ ile Mecnun* (1983), *Dil Yarası* (1984), *Beni Biraz Anlasaydın* (1985), *Cennet Gözlüm* (1986), *Akma Gözlerimden* (1987), *Emrin olur* (1988) ve *Ya Evde Yoksan* (1989) örnek gösterilebilir. Şarkılarında bireysel duyguların yanında zaman zaman toplumsal olgulara da yer veren bestecinin bu dönemdeki eserlerinde de ağırlıklı tema aşk olmuştur. Aşk kavramına farklı açılardan yaklaşan Gencebay, aşkı yalnızca ayrılık, özlem veya kadere bağlanmış bir çaresizlik olarak değil, zaman zaman Allah'dan geldiğine inanılan ve bu nedenle kutsal sayılan bir olgu biçiminde ele almıştır.

Gencebay'ın 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalar içerisinde öne çıkan eserlerinden biri Kürdî makamındaki *Dil Yarası*[52] isimli şarkı olmuştur. Bestecinin, klâsik şarkı formunun dışına çıktığı, ilk dönemdeki şarkılarına oranla daha sade bir üslûbu benimsediği bu eserinde de müziğinin en önemli unsurlarından biri olan çalgısal çeşitliliğin önemli rol oynadığı görülür. Dikkat çekici bir başka nokta da, yaylıların çaldığı 16 ölçülük intro'nun ardından gelen aranağmenin, önce toplu olarak söylenip daha sonra kemanlarla çalınmasıdır. Cümlelerin bağlantı noktasında cevap verir nitelikte kullanılan keman ve ney, vokallerle ünison olarak çalan glockenspiel ve kalışta yer alan trampet ise yukarıda belirtilen çoksazlılığa örnek olarak verilebilir. 37. ölçüden îtibaren aranağme tekrar getirilmiştir (Örnek 12).

52. Şarkının Notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

Örnek 12: Gencebay, *Dil Yarası*, ö. 1-36



Şarkıda öne çıkan unsurlardan biri de, özellikle cevap[53] kısımlarında gelen yaylıların 16'lık ve 32'lik notalarla çaldığı seri pasajlardır (Örnek 13). Bununla birlikte intro dâhil olmak üzere kemanların yer yer pizzicato[54] çaldığı görülmektedir.

53. Piyasa icrâsında, çoğunlukla şan partisinin olmadığı bölümlerde gelen ve sözleri birbirine bağlayan birkaç notalık/ölçülük pasajlara denir. Arabeskin ilk örneklerinden îtibaren ağırlıklı olarak kemanlara çaldırılan bu pasajlar, ilerleyen yıllarda kullanılan çalgı sayısının artmasıyla zaman zaman ney, klarinet, akordeon vb. çalgılara da verilmiştir.

54. Yaylı çalgılarda kullanılan bir teknik olan *pizzicato*, parmakların telleri çekmesi sûretiyle çalınır. Böylece sesler daha kısa ve kesik kesik duyulur. Klâsik Türk müziği icrâsında kullanılmayan bu tekniğin, Türkiye'deki popüler müziklerin icrâsında arabesk ile başlayıp yaygınlaştığı söylenebilir.

Örnek 13: Gencebay, *Dil Yarası*, ö. 144-155

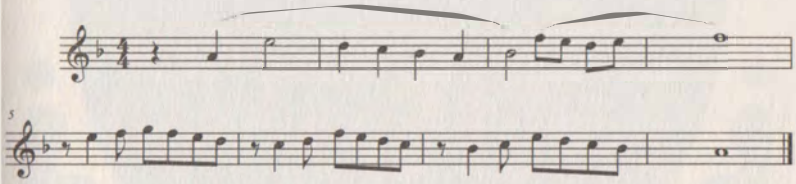


1971 yılında gösterime giren *Bir Teselli Ver* isimli film ile sinemaya adım atan Gencebay'ın, ilerleyen yıllarda da sinemayla olan ilişkisi devam etmiştir. 1980-1990 yılları arasında 19 adet filmde rol alan Gencebay'ın son filmi olan *Utan*, 1990'da gösterime girmiş ve bestecinin son filmi olmuştur. Filmlerinde tümüyle kendi müziklerini kullanan Gencebay'ın, bu dönemde rol aldığı filmler içerisinde müzikal anlamda en fazla öne çıkan, 1982 yılında çekilen ve yönetmenliğini Hâlit Refiğ'in yaptığı *Leylâ ile Mecnun* olmuştur. Filmin en önemli özelliklerinden biri, arabesk müzik şarkıcılarının oynadığı hemen her filmde mevcut müziklerin kullanılmasına karşın, *Leylâ ile Mecnun*'daki bazı müziklerin doğrudan film için yazılmış olmasıdır.[55] Bestelenen müziklerin büyük bölümü, filmin çeşitli sahnelerindeki etkiyi arttırmak için çalgısal birer fon müziği şeklinde kullanılırken, bazı müzikler Gencebay'ın şarkılarından alınan kesitlerin yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır (Örnek 14). Müziklerde dikkati çeken diğer bir unsur da filmin konusu ve dokusu ile uyum içerisinde olmalarıdır. *Leylâ ile Mecnun*'da yer alan müzikler filmle aynı adı taşıyan bir albümde toplanarak 1983 yılında piyasaya sürülmüştür.

55. Türkiye'de film müziği besteciliği 1930'lu yıllarda başlamış olmasına rağmen, Türk Sineması'nın geneline bakıldığında söz konusu sektörün günümüzde dahi Amerika ve Avrupa'ya göre çok daha geride olduğu görülür.



Örnek 14: Gencebay, *Al Senin Olsun* isimli şarkının teması



Örnek 14'te verilen tema viyolonsel, keman, kanun ve ney tarafından arka arkaya çalınarak film boyunca çeşitli sahnelerde kullanılmıştır. Ayrıca filmin müziklerinin olduğu albümde kalabalık bir yaylı grubuyla seslendirilmiş farklı bir versiyonu da bulunmaktadır. Gencebay'ın eserlerinin geneline hâkim olan ritmik ve ezgisel çeşitliliğe oranla daha sade bir yapıda olan 8 ölçülük tema, figüratif tekrarlar içermektedir.

1980'li yıllarda popüler olan arabesk filmlerde ağırlıklı olarak, fakirliğin neden olduğu sıkıntılarla uğraşan, bir taraftan sevdiğine kavuşmaya çalışırken diğer yandan kaderin getirdiği dertlerle boğuşan fakat her şeye rağmen adalet duygusundan ödün vermeyen âşığın hikâyesinin anlatıldığı görülür. Refiğ'in yönetmenliği yaptığı film ise arabesk öğeler barındıran bir yapım olmakla beraber, aşk kavramına farklı açıdan yaklaşmakta ve bu yanıyla ben-

zerlerinden kısmen ayrılmaktadır. Eski bir Arap efsânesi olan ve tarih boyunca birçok kişi tarafından işlenen *Leyla ile Mecnun*, birbirini çok sevip kavuşamayan âşıkların hikâyesini anlatmakla birlikte, aşk kavramının dünyevî boyutundan arındırılarak uhrevi bir anlam dünyası içerisinde ele alındığı, tasavvuf düşüncesi içerisinde şekillenmiş bir konudur. Filmde de genel anlamda bu yaklaşıma sadık kalındığı görülür. Filmin öne çıkmasını sağlayan unsurlardan biri de, Gencebay'ın yazdığı müziklerin gerek ezgileri gerek sözleri açısından filmin dokusuyla örtüşmesidir. Leylâ'nın ölümü üzerine çöllere düşen Mecnun'un sevdiğinin mezarı başında ağladığı ve baktığı her yerde onu gördüğü son sahnede, Gencebay'ın ney eşliğinde seslendirdiği serbest kısımda yer alan sözler bu görüşe örnek olarak gösterilebilir.


ORHAN GENCEBAY GÜLŞEN BUBİKOĞLU
ERLER FİLM
SUNAR
LEYLÂ
ile
MECNUN
YAPIMCI
TÜRKER İNANOĞLU
KAMERA ÇETİN GÜRTOP
YÖNETMEN HALİT REFİĞ
ESER ERDOĞAN TÜNAŞ
SENARYO FUAT ÖZLÜER
YILMAZ KÖKSAL EMEL TÜMER HÜSEYİN PEYDA HAYATİ HAMZAOĞLU TURGUT ÖZATAY RAİK ALNIAÇIK
ASLAN ALTIN ABDURRAHMAN PALAY ÇOCUK YILDIZLAR GÖZDEM - MERİH

Burası mâbedim, burası dünyam (a)
Bırakıp giden burada Leylâ (x)
Bir garip mecnunum, yücedir sevdam (a)
Beklemek ibâdet, gitmek ölümdür (b)

Ne ettiyse bana kaderim etti (c)
Kurduğum hayaller zamansız bitti (c)
Ruhum başka canda toprağa gitti (c)
Beklemek ibâdet, kalmak zûlümdür (b)

Aşk benim, dert benim, hasret benimdir (d)
Al toprak, al artık Leylâ senindir (d)
Bir gün buluşuruz, mevlâm kerimdir (d)
Beklemek ibâdet, gitmek ölümdür (b)

11'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin ilk kıtasının kâfiye düzeni biçime uymamakla birlikte, ikinci ve üçüncü kıtalar *koşma-şarkı*[56] türünden izler taşımaktadır.[57]

İlk dönemde müzikal ve kültürel altyapısı oluşan arabesk, orta dönemde daha elverişli şartlara kavuşarak gelişimini sürdürmüştür. Müzikal yapısından ziyâde içinde evrildiği siyasî ve toplumsal atmosferin değişmesi, arabesk müzik içerisinden gelişmiş farklı tarzların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zamanla müzik sektöründe hâkim konuma gelen ve çeşitli müzik türlerini etkilediği gibi kendisi de farklı etkilere açık bir müzik hâline gelen arabesk, 1980'li yıllarda revaçta olan Türk pop müziğiyle etkileşim içerisi-

56. Dördüncü dizeleri her dörtlüğün sonunda kavuştak olarak tekrarlanan koşmalardır. Kuruluş itibarıyla şarkı'ya benzediğinden ve dördüncü dizelerinin *türkü*'lerdeki gibi kavuştak hâlinde olmasından ötürü *koşma-şarkı*'ya türkü de denir. Tekke edebiyâtı mensuplarının da koşma biçiminde yazılmış şiirleri olduğunu belirten Dizdaroğlu, halk şiirindeki *koşma*'nın dîvan şiirindeki *gazel*'in karşılığı olabileceğini söylemektedir. Her ikisinin de sevgi, doğa güzellikleri, gurbet acısı, özlem gibi lirik duyguları dile getirdiğini belirten yazar, *koşma* ile diğer türleri birbirlerinden ayıran unsurun ezgileri olduğunun altını çizmektedir. Bkz. H. Dizdaroğlu, A.g.e., s. 85.

57. Daha önce de belirtildiği üzere, şu ana kadar incelenen şiirlerin halk edebiyâtındaki türlerle olan ilişkisi yalnızca biçimsel açıdan ele alınmış, ezgisel yapıları göz önünde bulundurulmamıştır. Eldeki veriler söz konusu türlerin biçimsel özelliklerine ilişkin çeşitli bilgiler sunmakla birlikte, bu türlerin nasıl bir ezgi ile söylendiğine dair net bir bilgi söz konusu değildir. Bu anlamda incelenen şiirlerle halk edebiyatındaki türler arasında müzikal açıdan bir ilişki kurulmasının mümkün olmadığı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

ne girmiştir. İki müzik arasında ilerleyen yıllarda da devam edecek olan bu etkileşimin en önemli bağlantı noktası ise Türk pop müziğinin de tıpkı arabesk gibi sözlü ve makamsal bir müzik olmasıdır. Ele aldığı konular bakımından da arabesk ile ortak bir paydada buluşan Türk pop müziğini, arabeskten ayıran en önemli unsurun üslûp farkı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Türk müziğinin çeşitli türlerinde icrâcılık yapan müzisyenlerin çalgı tekniği bakımından kendilerini geliştirmeleri, zamanla bazı isimlerin öne çıkmasına sebep olmuştur. Piyasanın farklı etkilere açık olan ortamı, bu müzisyenlerin kaynaşabilecekleri bir zemin oluştururken, ilerleyen yıllarda özellikle albüm kayıtlarını adeta tekerine alacak olan ekiplerin ortaya çıkmasında son derece önemli rol oynamıştır. Birçoğu arabeskin içerisinden yetişen bu müzisyenlerin, iki müzik arasında bir nevî köprü görevi gördükleri ve 1990'lı yılların ortalarından îtibaren müzik sektörüne en az besteciler kadar yön verdikleri kesindir.

4.3.3. Son Dönem (1990'lardan Bugüne)

Arabesk müziğin yapısal gelişiminin önemli bir bölümünü tamamlayarak, farklı alt türlere ayrıldığı yaklaşık 30 yıllık bir sürecin ardından gelen son dönem, arabesk üslûbun Türkiye'deki popüler müzik ortamına tümüyle sindiği 1990'lı yıllardan günümüze kadarki zaman dilimini kapsamaktadır. Bu yıllar arabeskin gerek ürünlerinin gerek toplumdaki kültürel yansımalarının farklı kesimlerce kabul gördüğü, kısmen daha ılımlı bir ortamı içinde barındırmakla birlikte söz konusu olguya yönelik eleştirilerin de su yüzüne çıktığı dönem olmuştur. Uzun yıllar müzikleri ve filmleri TRT'de yayınlanmayan arabesk müzik şarkıcılarının, 1970'lerin sonlarından îtibaren ekranda boy göstermeye başlamaları, şüphesiz onun yozlaşmış bir kültürün müziği olduğunu düşünenlerce memnuniyet verici bir gelişme olarak görülmemiştir. Bununla beraber dinleyici kitlesini genişleterek toplumun farklı kesimleri tarafından da aranılan bir müzik hâline gelmesinin, arabeski olumsuz yönde eleştirenlerin görüşlerini biraz daha keskinleştirdiği söylenebilir. Bağlamından uzaklaştırılarak çeşitli mekânlarda eğlence müziği olarak sunulan ve giderek popüler kültür ile kapitalist tüketim anlayışının bir ürünü hâline getirilen arabesk müzik, bu noktadan sonra tüm eleştirilerin de odak nok-

tası olmuştur. Bu gelişmelerin ardından, 1990 yılında ilk özel televizyon kanalının açılması ve arabeskin de aralarında olduğu popüler kültür ürünlerinin TRT'ye oranla daha serbest bir biçimde halka ulaşması, Türkiye'nin son 20 yıldaki kültürel ortamının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu süreçte müzik sektörünün en fazla öne çıkan türü olmayı sürdüren arabeskin, farklı müziklerle karşılıklı etkileşim içerisinde olması, onun bir müzik türü olarak görülmesinden çok, piyasadaki müziklerin tamamını ifâde eden bir terim olarak kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Bunun sonucunda, çeşitli yönlerden nitelikleri değişen hemen her müziğin, dayanak noktası gösterilmeksizin arabesk müzik ile ilişkilendirildiği, müzikal bir üslûbu anlatmak için kullanılan arabesk teriminin ise yüklenen siyasî anlamların da etkisiyle, farklı görüşlerin tartışma alanı hâline geldiği görülmektedir.

İlk ve orta dönemlerdeki çalışmalarıyla öne çıkan, arabeskin "baba" sıfatıyla anılan isimlerininin –Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses– 1990'lı yılların ikinci yarısından sonra giderek belirginleşen bir durgunluk dönemine girdiği görülür. Nitekim 2000'li yıllarda çıkardıkları albümlerin sayılarındaki düşüş ve eski şarkılarını yeni düzenlemelerle seslendirdikleri çeşitli albümler yayınlamaları da bu görüşü desteklemektedir.[58] Bununla birlikte şarkıların müzikal yapısında ve ele alınan konularda belirgin bir değişimin olduğu söylenemez. Ferdi Tayfur'un 1992 yılında çıkan *Prangalar* isimli albümünde yer alan, güftesi Şemsi Belli'ye bestesi Tayfur'a ait olan *Emmioğlu* isimli şarkı büyük ilgi görmüş, daha sonra aralarında Kibariye ve Fatih Erkoç'un da olduğu birçok kişi şarkıyı seslendirmiştir. Yaylıların eşlik ettiği gitar solo ile başlayan, ardından Tayfur'un bir uzun hava niteliğindeki serbest icrâsıyla devam eden Kürdî makamındaki şarkı, nakarat kısmında ritmik yapı içerisine oturarak devam etmektedir. Ezgi bir beşli içerisinde seyreden motif tekrarlarından oluşmaktadır (Örnek 15).

58. 1990'lı yıllarda 9 adet albümü yayınlanan Orhan Gencebay'ın, 2000'li yıllarda piyasaya çıkan albüm sayısı 6'dır. Bu albümlerden iki tanesi, bestecinin eski eserlerinin bulunduğu *Orhan Gencebay Klâsikleri 2* (2002) ve *Orhan Gencebay Film Müzikleri* (2007)'dir. Müslüm Gürses'in 1990'lı yıllarda yayınlanan albüm sayısı (ulaşabildiğimiz kadarıyla) 24 iken, 2000'li yıllarda bu rakam 16'ya düşmüştür. Ferdi Tayfur'un ise her iki dönemde de 9 adet olmak üzere toplamda 18 albümü yayınlanmıştır. Bu albümler içerisindeki bazı şarkıların Tayfur'un eski albümlerinde yer alan şarkılar olduğu görülür.

Örnek 15: Tayfur, *Emmioğlu* - Nakarat

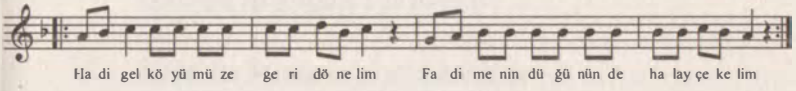


1994 yılında çıkan *Fadime'nin Düğünü* isimli albümde yer alan aynı adlı şarkısında, köyden kente göç eden kesime seslenerek şehrin giderek doğadan uzaklaşan kalabalık ortamından şikâyet eden Ferdi Tayfur, tek çarenin köylere dönmek olduğunu söyler:

Buralarda ağaçları kesmişler
Yerlerine taş duvarlar dikmişler
Sevdiğimi başkasına vermişler
Hadi gelin köyümüze geri dönelim
Fadime'nin düğününde halay çekelim

Şehir hayatının fizikî zorluklarının yanında değişen değer yargılarına da gönderme yaparak, toplumsal bir sorunu dile getiren şarkının ritmik ve ezgisel açıdan hareketli olduğu görülmektedir. Bir beşli içerisinde seyreden ezginin tekrara dayalı basit ve sade yapısıyla halk müziği karakterinde olduğu söylenebilir (Örnek 16).

Örnek 16: Tayfur, *Fadime'nin Düğünü* - Nakarat



Arabesk müziğin bir diğer önemli ismi olan Gencebay'ın bu yıllarda yaptığı çalışmalarla tarzını devam ettirdiği görülmektedir. 1990 yılında çıkan *Utan* isimli albümünde yer alan *Bilseydim*, bestecinin geleneksel müziklerden aldığı çeşitli öğeleri farklı dokulardaki çalgılarla işlediği çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Güftesi ve bestesi Gencebay'a ait olan şarkıda, ayrılık acısı çeken birinin bu duruma kendisinin sebep olduğunu düşünmesinden ötürü yaşadığı pişmanlık duygusu anlatılır. 11'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin dizeleri şöyledir:

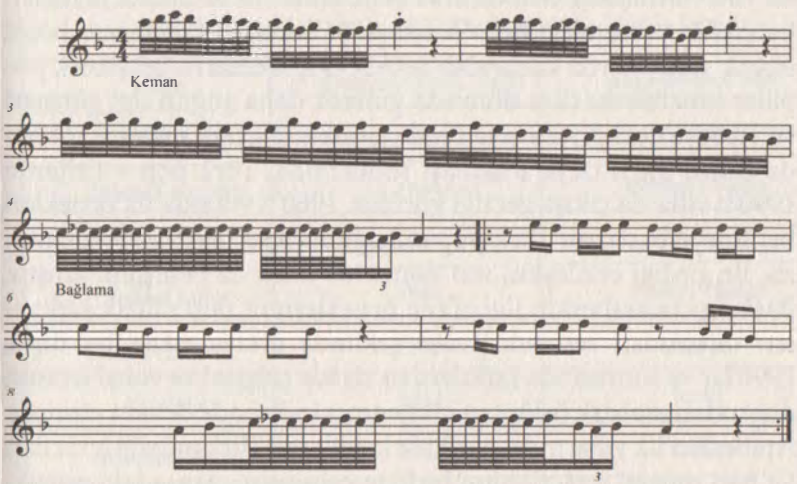
Meydan mı verirdim bu ayrılığa
Bilseydim bu kadar zor olduğunu
Bilseydim dünyanın böyle karanlık
Bilseydim bu kadar dar olduğunu

Dilimden sıçrayan bir kıvılcımın
Bilseydim bir anda kor olduğunu
Bilseydim şu anki gönül acımın
Senin yokluğunda var olduğunu

Boyun mu bükmezdim sitem etmene
Bilseydim sükûtun kâr olduğunu
Sebep mi olurdum dargın gitmene
Bilseydim küsünce sır olduğunu

Batı tekniği ile çalınmış kemanların yer aldığı intronun ardından duyulan bağlama, şarkının ilk kıtasını şiir olarak okuyan yorumcuya bir fon oluştururken, diğer taraftan ritmik yapının öne çıkmasını sağlıyor (Örnek 17). Bağlamanın tavrı ve çalınan ezginin yapısına bakıldığında, Gencebay'ın müziğinde sıklıkla karşılaşılan Orta Anadolu yöresine ait müzikal izlere burada da rastlandığı görülüyor.

Örnek 17: Gencebay, *Bilseydim*, ö. 1-8



Aşk kavramını farklı açılardan ele aldığı güfteleriyle bilinen Gencebay'ın, popüler kültürün yükselişte olduğu 1990'lı yılların müzik ortamında da yine bu tarz eserler verdiği görülür. Bestecinin 1992 yılında çıkan *Sen de Haklısın* isimli albümünde yer alan, güftesi Cemal Sâfi'ye ait olan *Teş Hece-Aşk* isimli şarkısı bu eserlere örnek olarak gösterilebilir. Aşkın, tasavvuf düşüncesinden hareketle kutsiyeti olan bir olgu olarak ele alındığı şarkıda, Gencebay şiirin bazı kıtalarını ney eşliğinde okurken diğer dizeleri ezgisiyle seslendirmiştir. Şarkının icrâsında yer alan keman ve neyin yanı sıra kıtalar arasındaki geçişi belirtmek amacıyla kullanılan davul atakları, çalışmanın dokusu itibarıyla karma bir yapıda olduğunu gösteren başlıca öğelerdendir.

Yeryüzünde ben ürettim veremi
Lokman Hekim bulamadı çaremi
Aslı için kül eyledim Kerem'i
İbrahim'in atıldığı kor benim

İlâhimle Mevlâna'yı döndürdüm
Yunus'umla öfkeleri dindirdim
Günahımla çok ocaklar söndürdüm
Mevlâ'danım, hayır benim şer benim

Arabesk müziğin son dönemi, bu müziğin gelişimine uzun yıllar yön vermiş kişilerin dışında yeni isimlerin de müzik piyasasına çıktığı yıllar olmuştur (Tablo 4.3). Teknolojik gelişime koşut olarak stüdyolarda kullanılan teknik ekipmanların gelişmesi, popüler müziklerin tüm dünyada giderek daha yoğun ilgi görmesi ve Türkiye'deki piyasa ortamının, gerek icrâ gerek sektörel anlamda belirli bir düzeye ulaşması sonucunda, Türk pop müziğinin 1990'lı yıllarda çıkışa geçtiği görülür. 1960'lı yıllarda ilk örnekleri verilmeye başlanan Türk pop müziğinin, 1980'lerde arabesk müzik ile girdiği etkileşim, son dönemde daha da belirginleşmiştir. Başlangıçta arabeskin ilgi gören örneklerinin pop müzik şarkıcıları tarafından seslendirilmesi şeklinde ortaya çıkan bu ilişki, 1990'lar ve sonrasında şarkılardan ziyâde çalgısal ve vokal icrânın doğrudan arabesk üslûptan etkilenmesi yönünde devam etmiştir. Arabeskin ilk yıllarında, özellikle kayıtlarda Türk müziği icrâcıları ile Batı müziği icrâcılarının birlikte çalışması, piyasadaki müzikler açısından çalgı tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. Daha öncesinde başlamasına rağmen, asıl olarak 1990'lı yıllarda sayıları giderek artan ekiplerle birlikte stüdyo müzisyenliği önem kazanmış, zamanla hemen her kayıtta aynı kişilerin veya grupların çalması bir noktadan sonra ürünlerin niteliği açısından belirleyici olmuştur. Piyasa müziğinin sound ve üslûp açısından ortak bir paydada buluştuğu bu dönemde, ortaya konan ürünlerin niteliği üzerinde belirleyici rol oynayan unsurlardan biri de şarkıların düzenlemelerini yapan aranjörler olmuştur. Stüdyolardaki teknik imkânların arttığı ve artık müziğin sözü destekleyici rolünün yanında başlı başına bir öğe olarak ele alındığı bu yıllarda, türlerinden zîyade müziğin kendisi önemli bir değişim geçirmiştir. Akustik icrânın yanı sıra dijital ortamda işlenmiş seslerin yoğun olarak kullanılmaya başlandığı kayıtlar da, müziğin dokusunu büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle 2000'li yıllarda, hemen her tarz müzikte adeta moda hâline gelen ve ortaya konan ürünlerin, bir noktadan sonra birbirini tekrar etmesine neden olan bu dokuya rastlamak mümkündür.

Tablo 4.3.

Arabesk Müziğin Son Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum-Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Ferdi Özbeğen	1941 -	İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
Nejat Alp	1952 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Coşkun Sabah	1954 -	Besteci - İcrâcı
Arif Susam	1956 -	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı
Cengiz Kurtoğlu	1959 -	İcrâcı
Kibariye	1960 -	İcrâcı
Yıldız Tilbe	1966 -	Besteci - İcrâcı
Sibel Can	1970 -	İcrâcı
Emrah İpek	1971 -	Besteci - İcrâcı
Hakan Altun	1972 -	Besteci - İcrâcı
Hakan Taşıyan	1973 -	İcrâcı
Ebru Gündeş	1974 -	İcrâcı

Yapılan düzenlemelerle birlikte, çalgısal icrânın müzikal doku üzerinde giderek belirleyici olmaya başladığı bu dönemde, bestecinin eser üzerindeki hâkimiyetinin geçmişe oranla kısmen zayıfladığı söylenebilir. Şarkının, aranjörün müzikal anlayışı

çerçevesinde adeta yeniden inşâ edildiği bu süreç, yalnızca ürünlerin niteliğinin değil, aynı zamanda sektörel anlamda müziğin üretim biçiminin de değiştiğine işaret etmektedir. Ortaya konan ürünlerin ezgisel ve ritmik yapılarına bakıldığında ise büyük bir değişimin olmadığı bununla birlikte güftelerde ele alınan konularda toplumsal olaylardan uzaklaşılarak, dünyevî aşkın içerisinde yaşanan ayrılık ve ihânet temalarına sıkça yer verildiği görülür. Şiirlerin yapısı itibarıyla da edebî anlamda geleneksel biçimlerden beslendiklerini söylemek güçtür.

Bu aşk böyle bitemez
Bırakma terk etme beni
Atma beni ölümlere
Atma beni zulümlere
Götür beni gittiği yere

Sensiz ben nefes alamam
Buralarda hiç duramam
Tek başına yalnız kalamam
Senin kokunu özlerim
Hep yollarını gözlerim
Götür beni gittiğin yere

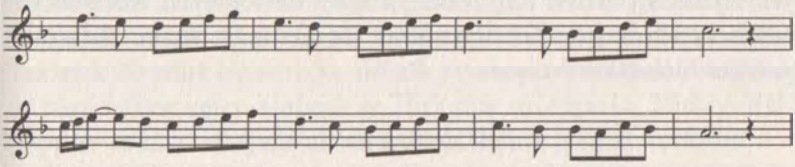
Emrah İpek, *Götür Beni Gittiğin Yere*

Hani bekleyecektin bir ömür boyu
Hani olmayacaktın başkalarının
Sen yalancı çıktın vefâsız çıktın
Senin gibi biriyle işim olmaz ki

Hakan Altun, *Hani Bekleyecektin*

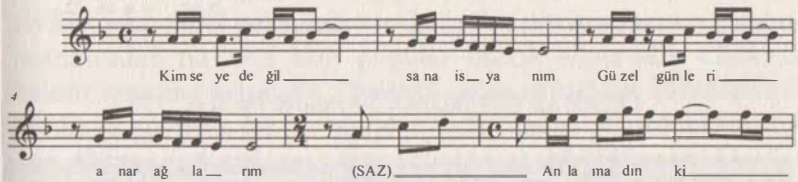
Şarkıların ezgisel ve ritmik karakterlerinin, özellikle arabeskin girift yapıdaki örnekleriyle karşılaştırıldığında genel anlamda daha sade olduğu (Örnek 18), bununla beraber bazı yenilikler getirilerek klâsik şarkı formunun dışına çıkılan örneklere bu dönemde de rastlandığı görülmektedir (Örnek 19).

Örnek 18: İpek, *Götür Beni Gittiğin Yere*, Aranağme



Güftesi ve müziği Emrak İpek'e ait olan şarkının aranağmesi farklı dereceler üzerinde yapılan figüratif tekrarlardan oluşmaktadır. Yukarıda kemanların aranağme olarak çaldığı sade hâliyle verilen ezgi, vokalin yaptığı çeşitli süslemeler ve prozodi gereği bazı değişimlere uğramış olarak nakarat kısmında da gelmektedir. Girişte doğaçlama olarak çalınan keman solo, dijital ortamda işlenerek bilgisayardan yazılmış davul, aranağme başta olmak üzere şarkının bütününde duyulan kemanlar ve son kısımda şiirin ardından gelen klavye solo, şarkının dokusunu oluşturan çalgısal icrâya dair öne çıkan başlıca öğelerdir.

Örnek 19: Altun, *Hani Bekleyecektin*, ö. 1-6



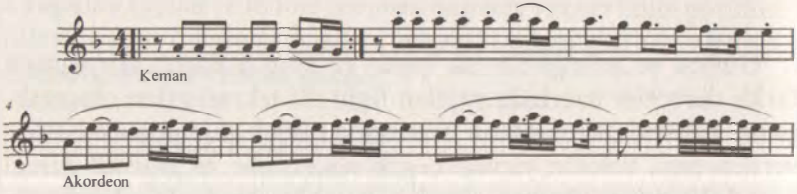
Gütfesi ve müziği Hakan Altun'a ait olan *Hani Bekleyecektin*[59], başında intro ya da aranağmenin yer almadığı, doğrudan şan partisiyle başlayan örneklerden biri olarak klâsik şarkı formuna uymamaktadır. Bununla beraber yaygın olarak kullanılan biçimin dışına çıkmayan örneklere de rastlamak mümkündür.

Arabesk müzik içerisinde önemli bir yere sahip olan yaylı çalgıların, son dönemdeki müziklerin icrâsında da yoğun olarak kullanıldığı görülür. Bununla birlikte çalgısal çeşitliliğin artmasıyla farklı dokulardaki pek çok çalgı, özellikle aranağme bölümlerinde kemanlarla birlikte veya solo olarak daha çok kullanılmaya başlanmıştır (Örnek 20 ve Örnek 21). Geçiş ve cevap kısımlarında

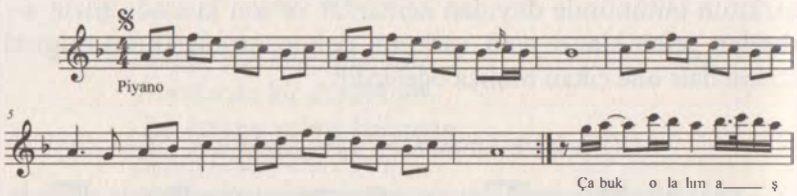
59. Şarkının notası için Bkz. Müzik Örnekleri (Notalar).

da müziğin dokusunu zenginleştirmek amacıyla çeşitli çalgılara yer verilmiş (Örnek 22), müziğin sözü destekleyici rolünün yanında kendi başına bir öğe olarak ele alınması sonucunda eşlik partileri öne çıkarılmıştır.

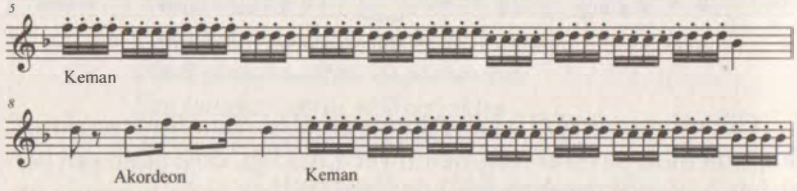
Örnek 20: *Başı Belâlım*, ö. 1-7



Örnek 21: Tilbe, Çabuk Olalım Aşkım, ö. 1-6



Örnek 22: Büyükçınar, *Sormadın Beni*, ö. 5-10



Arabesk müziğin, 1990'lı yıllardan itibaren, bir müzik türünden ziyâde, piyasadaki popüler müziklere hâkim olmuş bir üslûp olarak yoluna devam ettiği görülmektedir. Aynı yıllarda yükselişte olan Türk pop müziğinin de söz esasına dayalı makamsal bir müzik olması, arabesk ile daha rahat ilişki kurarak söz konusu üslûptan etkilenmesini kolaylaştırmıştır. İki müzik arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir diğer unsur da, halkın arabesk müziğe gösterdiği ilgi olmuştur. Popüler müziklerin yoğun ilgi gördüğü

ve ekonomik faktörlerin giderek daha da belirleyici olduğu müzik sektöründe, arabesk müziğe gösterilen talep Türk pop müziği başta olmak üzere diğer müzik tarzlarını arabeske yaklaştırmıştır. Yaklaşık 20 yıllık bu süreçte, müzik piyasasının en fazla öne çıkan iki türü hâline gelen arabesk ve Türk pop müziğinin, Türkiye'deki popüler müzik anlayışının sembolleri haline geldiği kesindir.

İki müzik arasında, pop müzik yorumcularının repertuvarlarında arabesk müziğe de yer vermeleriyle başlayan ilişki, son dönemde bazı arabesk müzik şarkıcılarının beğenilen pop müzik parçalarını yeni düzenlemelerle seslendirmeleri sonucunda daha da belirginleşmiştir. Besteci ve icrâcı kimliğiyle Türk pop müziğinin en önemli isimlerinden biri olan Sezen Aksu'nun, her iki müzikten de çeşitli öğeler taşıyan bazı şarkılarının arabesk müziğin önde gelen isimleri tarafından okunması bu konuda akla ilk gelen örneklerdendir.[60] Müzikal yapıları itibarıyla belirli bir türe atfedilmesi zor olan bu şarkılar, seslendirilenlerin tarzlarına göre yapılan çeşitli düzenlemelerle farklı versiyonlar hâlinde piyasaya sunulmuştur.

Popüler müzik türleriyle beraber geleneksel müziklerin de varlığını sürdürdüğü 2000'li yıllarda, türlerin öne çıkmasından ziyâde, teknolojik gelişimden ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasından nasibini alan popüler müzik algısı tüm dünyada hâkim konuma gelmiştir. Piyasaya çıkan müzikleri karakteristik özellikler gösteren bir tür olarak ayrıştırmanın çoğunlukla mümkün olmaması, bu tür müzikleri incelerken kesinlik belirten yargılardan kaçınmak gerektiğini açıkça göstermektedir. Bu nedenle arabesk başta olmak üzere Türkiye'de yapılan popüler müzik çalışmalarını aynı yaklaşımla inceleyerek, elde edilen verileri buradan hareketle değerlendirmek bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

60. Albümlerinde ve sahnede Aksu'nun şarkılarını seslendirenlerin başında, arabesk müziğin özellikle son döneminde öne çıkan isimlerden Kibarıye, Sibel Can ve Ebru Gündeş gelmektedir. Sözü ve müziği Sezen Aksu'ya ait olan *Ah İstanbul* isimli şarkıyı, 2006 yılında çıkan *Gülümse Kaderine* başlıklı albümünde seslendiren Kibariye, sahne performanslarında da Aksu'nun pek çok bestesini okumuştur. Ebru Gündeş de 1999 yılında piyasaya çıkan *Dön Ne Olur* isimli albümünde, Aksu'nun *Hata* adlı şarkısını okumuş, başka albümlerinde de yine sözü veya müziği Sezen Aksu'ya ait olan parçalar seslendirmiştir. Sibel Can'ın 2005 yılında çıkan Özledin Mi başlıklı albümünde seslendirdiği *Lâle Devri* isimli şarkının güftesi de Aksu'ya aittir. Şarkıcı, sahne performanslarında da Sezen Aksu'nun parçalarına sıkça yer vermektedir.

Arabesk Müzikte Kullanılan Başlıca Çalgılar

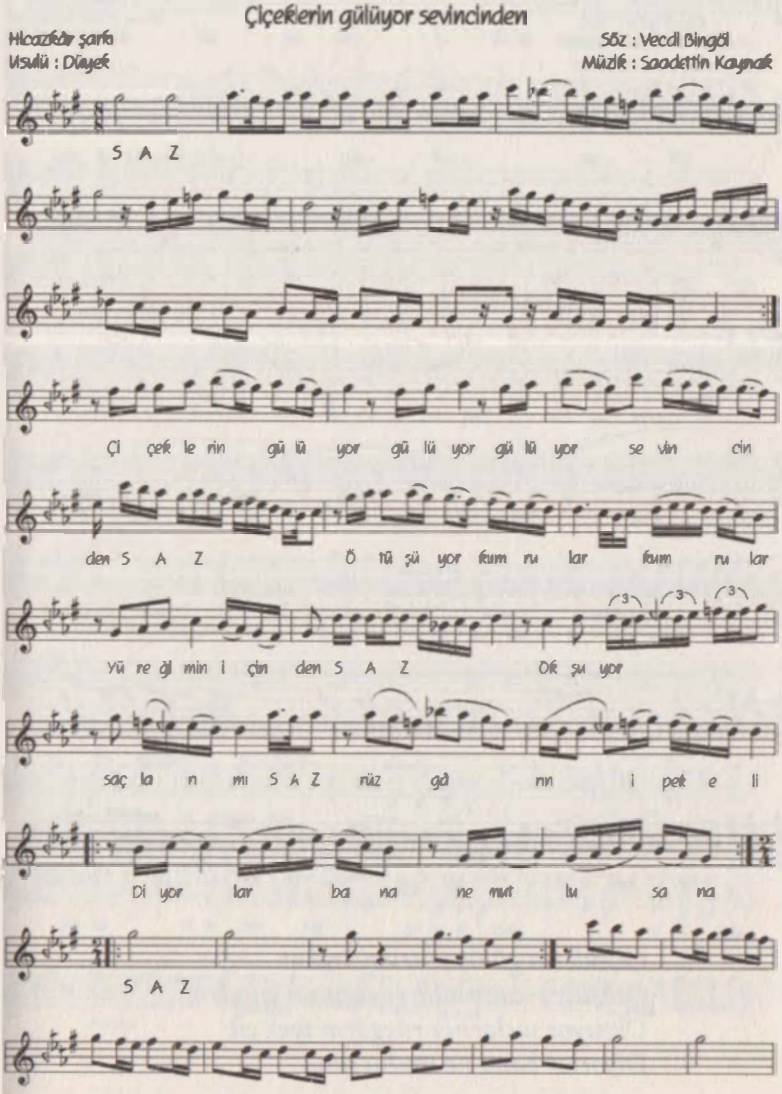
Çalgı	İşlevi	
Piyano/Klavye/Org	Çoğunlukla kök akorlardan oluşan basit yapıdaki armonilerin çalınmasında kullanılır. Piyano sesinin yanında şarkının yapısına göre çeşitli sentetik seslere de yer verilir.	Altyapıyı Oluşturan Çalgılar
Bas Gitar	Armoniyi oluşturan fonksiyonların, parçanın ritmik yapısını da vurgulayacak şekilde çalınmasında kullanılır. Akor geçişlerini ve armonileri güçlendirirken, müziğin oturduğu zeminin köşelerini, sınırlarını belirler.	
Gitar	Çoğunlukla klavye ile koşut olarak akorların çalınmasında kullanılır. Bas gitar ve klavyeye göre daha önde duyulmakla birlikte, daima ritmik yapıyı vurgular. Böylece altyapıya dolgunluk kazandırır ve tınısal bir zenginlik sağlar.	
Keman	Müziğin genel trafiğini belirleyen geçişler başta olmak üzere, soloların arasında ve vokalin geldiği yerlerde bulunan cevap verir nitelikteki pasajlarda kullanılır. Vokale eşlik edilen bölümlerde bazen ünison olarak çalınırsa da, çoğunlukla kontrpuantik ezgi hatlarının seslendiririlmesinde karşımıza çıkar. Parçanın yapısına göre bazen Batı tekniği ile, bazen de Arap tarzı yay tekniği ile çalınır.	
Viyola	Kemanın ağırlıkta olduğu yaylı grubu içerisinde, özellikle armoni eşliğinin orta partilerini oluşturan uzayan sesleri çalarken kullanılır. Ayrıca tınısal açıdan zenginlik sağlar.	
Viyolonsel	Özellikle orta dönemden itibaren, hem armonideki bas seslerin çalınmasında, hem de yaylıların öne çıktığı pasajlarda daha güçlü bir sound elde etmek için kullanılmaktadır.	
Kontrbas	Yaylıların ağırlıkta olduğu ve özellikle pizzicatoların bolca yer aldığı parçalarda güçlü bir tını elde etmek için kullanılır. Çoğunlukla viyolonsel ile aynı partiyi paylaşmakla birlikte, bir sekizli aşağı katlanarak çalınır.	
Darbuka	Ritmik tartımı veren ve usûl kalıbını öne çıkartan başlıca çalgıdır. Dijital ortamda elde edilmiş davul setlerinin kullanıldığı ileriki yıllarda dahi bu özelliğini korumuştur.	

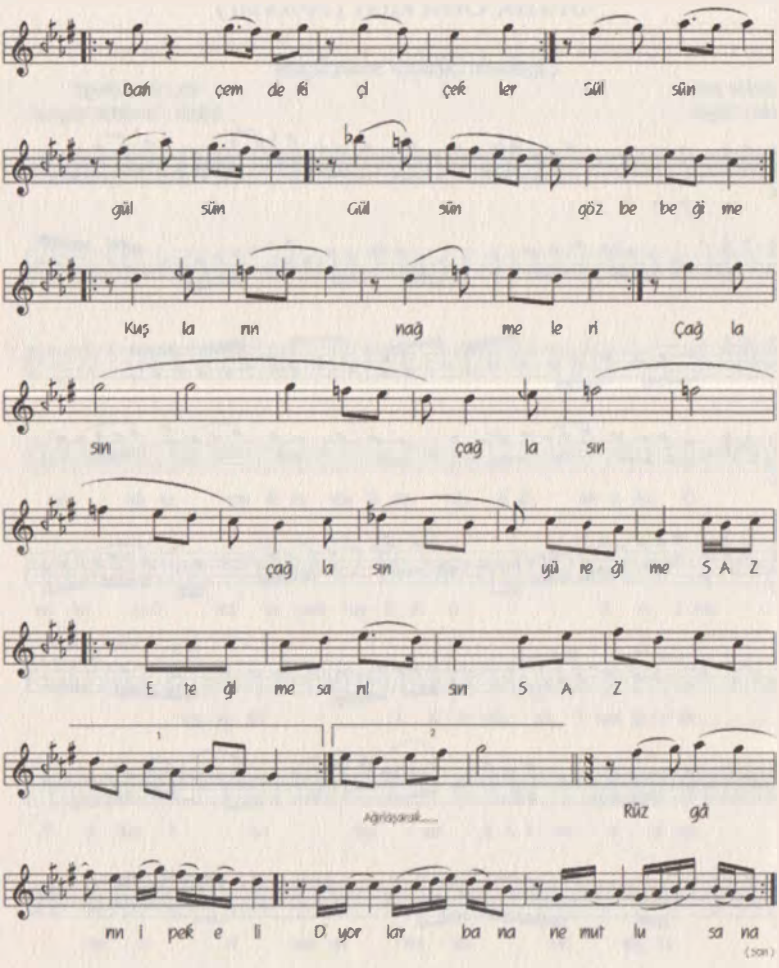
Bongo	Genelde ritmik açıdan hareketli olan parçalarda, vurmalı çalgıları öne çıkartıp güçlendirmek için kullanılır. Bu tarz parçalarda darbuka usûl kalıbının temel vuruşlarını verirken, bongo daha ziyade usûlün velveleli şekilde çalınmasını sağlar.	
Bendir	Daha çok ağır parçalarda; usûlün velvelesiz, sade fakat keskin bir şekilde duyulması istendiğinde kullanılır. Darbuka ve bongoya kıyasla daha tok ve uzayan bir sesi olması, altyapıda bir çeşit derinlik etkisi oluşturulmasını da sağlar.	
Def/Tef	Daha ziyade darbukayla birlikte ritmin öne çıktığı parçalarda kullanılır. Parmak vuruşlarıyla usûlün velveleli şekli icrâ edilirken, zillerin kullanılması suretiyle usûlün temel vuruşları öne çıkartılır.	
Bağlama	Arabesk ile Türk halk müziği arasında üslûp ve tavır özellikleri bakımından bir çeşit köprü görevi görmektedir. Pek çok şarkının dokusunda belirleyici konumda olan bağlama, yapısı gereği solo çalgı olarak kullanılır.	Solo Çalgılar
Elektro Bağlama	Bağlama ile aynı işlevde kullanılmakla birlikte, ses rengi açısından farklı bir tını sağladığı için birçok parçada solo çalgı olarak yer alır.	
Keman	Yaylı grubu içerisinde bir altyapı çalgısı olarak yer alan keman, solo çalgı olarak da yoğun olarak kullanılmaktadır. Sololarda çoğunlukla, seslerin kaydırılarak icrâ edildiği ve vibratonun bolca kullanıldığı Arap tarzı yay tekniği ile çalınır.	
Ney	Arabesk ile Arap müziği arasında çalgısal üslûp bakımından ilişki kurulmasına neden olan unsurlardan biridir. Geleneksel icrâdaki tekke üslûbundan farklı olarak, kaval tavrıyla paralellikler içeren bir üslûpta çalınır. Klasik tarzdan farklı olarak tiz sesler de yoğun olarak kullanılır ve süslemelere bolca yer verilir.	
Klarinet	Geleneksel icrâ tarzından farklı olarak ve daha geniş bir ses alanını kapsayacak şekilde kullanılır. Arabesk müzikte, 1990'lı yıllarda yükselişe geçen ve genel anlamda Balkan tarzı denilen bir üslûpla çalınan klarinet sololar önemli yer tutar. Bu soloların başlıca özelliği, piyasada nağme olarak adlandırılan süslemelerin bolca kullanılmasıdır.	

Kanun	Büyük oranda geleneksel icrâ biçimine uygun olarak kullanılır. Arabeskin dokusuna uyum sağlayacak şekilde, sololarda süslemelere bolca yer verilir.
Ud	Geleneksel icrâ tarzına uygun olarak kullanılmakla birlikte daha geniş bir ses alanını kapsar. Süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı çalınış tarzına pop müzikte de sıkça rastlanır.
Kaval	Bazı şarkıların solosunda, soundu zenginleştirmek amacıyla renk saz olarak kullanılır.
Piyano/Klavye/Org	Piyano, asıl itibarıyla altyapıda yer almakla birlikte pek çok şarkıda solo çalgı olarak da kullanılmaktadır. Özellikle içerisinde birçok sentetik ses barındıran ve kullanımı daha pratik olan orglar - klavye - yaygınlaşıktan sonra, sololarda bu çalgılara ağırlık verilmiştir. Pek çok modelde bulunan ve adına pitch bend denilen aparat, orgların tercih edilmesinde önemli bir etken olmuştur. Sağa sola veya ileri-geri hareket ettirmek suretiyle kontrol edilen ve bir notanın altındaki veya üstündeki notalara - koma sesler dahil - kaydırılarak geçiş yapma imkânı tanıyan bu mekanizma, piyanoda mümkün olmayan bir icrâya imkân vermiştir. 2000'li yıllarda pitch bend'e benzeyen ve nefes yoluyla kontrol edilen breath controller ile ribbon controller da kullanılmaya başlanmıştır.
Akordeon	Hem sololarda hem de vokalle ünison olarak çalınan bölümlerde renk saz olarak kullanılır.
Flüt	Hem sololarda hem de vokalle ünison olarak çalınan bölümlerde renk saz olarak kullanılır.
Buzuki	Yukarıdaki çalgılara göre daha az olmakla birlikte solo çalgı olarak kullanılır.
Elektro Gitar	Daha ziyade arabesk ile pop müziğin birbirlerine yaklaştıkları parçalarda solo çalgı olarak kullanılır.
Obua	Renk saz olarak sololarda kullanılır.
Trompet	Solo olarak çalınmasının yanında, geçişlerde ve soru-cevap niteliğindeki pasajlarda keskin bir ifade elde etmek amacıyla kullanılır. Yaylılarla kullanıldığında kontras oluşturulur.
Trombon	Bazı parçalarda trompet ile birlikte kullanılırsa da daha ziyade solo çalgı olarak yer alır.

Cümbüş	Listede yer alan çalgılara kıyasla yeni bir çalgı olan cümbüş, birçok parçada kullanılmıştır. 2000'li yıllarda pop müzik dahil olmak üzere farklı müzik türlerinde de renk saz olarak olarak kullanıldığı görülür.	
Sitar	Hindistan kökenli bir çalgı olan sitar, Batılı popüler müzik türleri içinde de yoğun ilgi görmüştür. Orhan Gencebay'ın Nereden Bileceksin, Uğrunda Bir Ölmek Kaldı gibi bazı parçalarında solo çalgı olarak kullandığı sitar, ilerleyen yıllarda başkaları tarafından da kullanılmış fakat hiçbir zaman diğer renk sazlar kadar ilgi görmemiştir.	
Vibrafon	Bazı şarkılarda renk saz olarak kullanılmıştır.	

Beşinci Bölüm


Çiçeklerin gülüyor sevincinden
Hicazkâr şarkı
Usûlü : Düyek
Söz : Vecdi Bingöl
Müzik : Saadettin Kaynak
S A Z
Çi çek le rin gü lü yor gü lü yor gü lü yor se vin cin
den S A Z Ö tü şü yor kum ru lar kum ru lar
Yü re ği min i çin den S A Z Ök şu yor
saç la rı mı S A Z nüz gâ rın i pek e li
Di yor lar ba na ne mut lu sa na
S A Z



Çiçeklerin gülüyor sevincinden
Ötüşüyor kumrular yüreğimin içinden
Okşuyor saçlarımı rüzgârın ipek eli
Diyorlar bana ne mutlu sana

Bahçemdeki çiçekler gülsün gözbebeğime
Kuşların nağmeleri çağlasın yüreğime
Ellerime sarılsın rüzgârın ipek eli
Diyolar bana ne mutlu bana

Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine

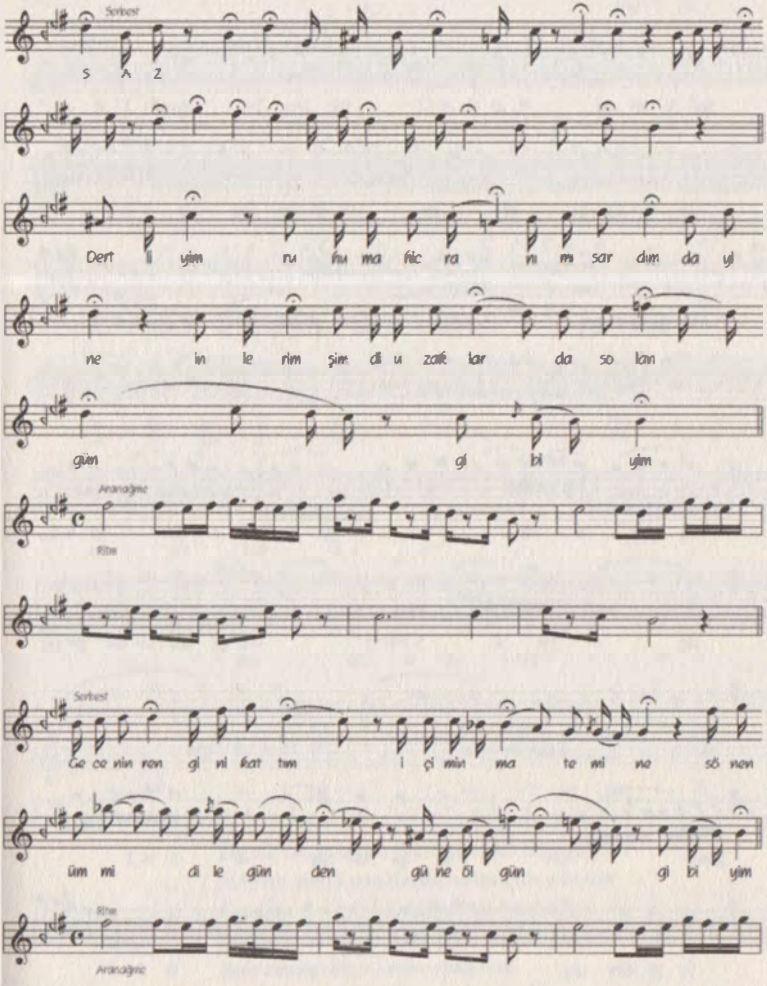
(Değişmeli)

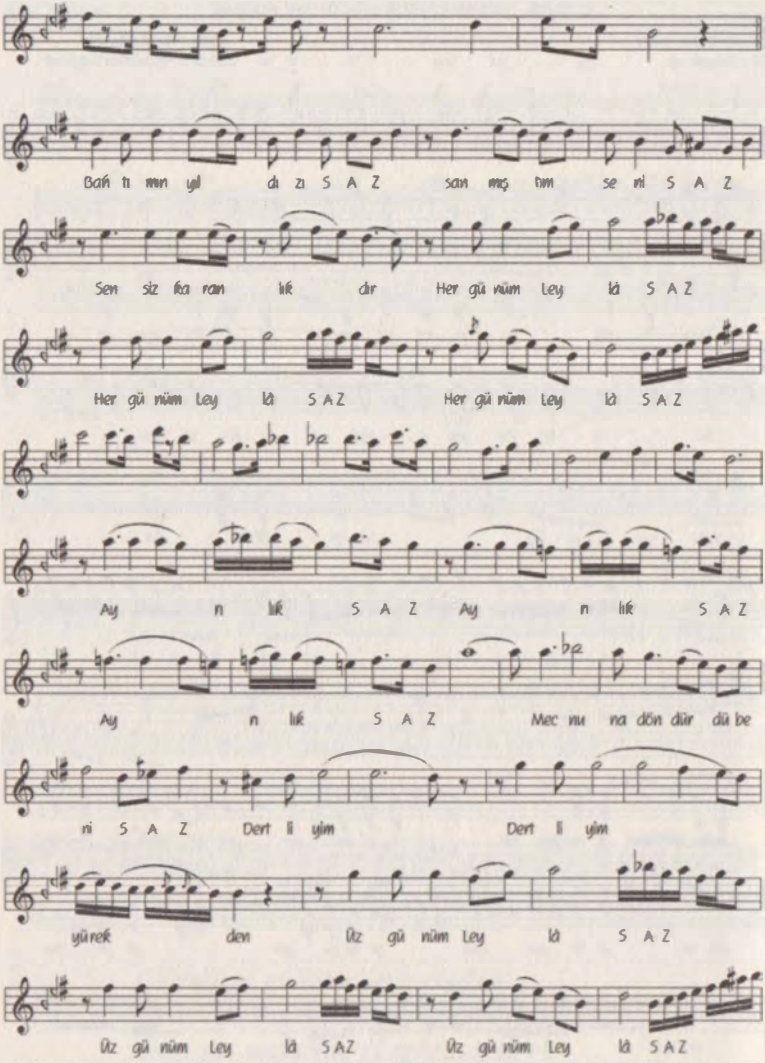
Segah-Nihavent Şarkı

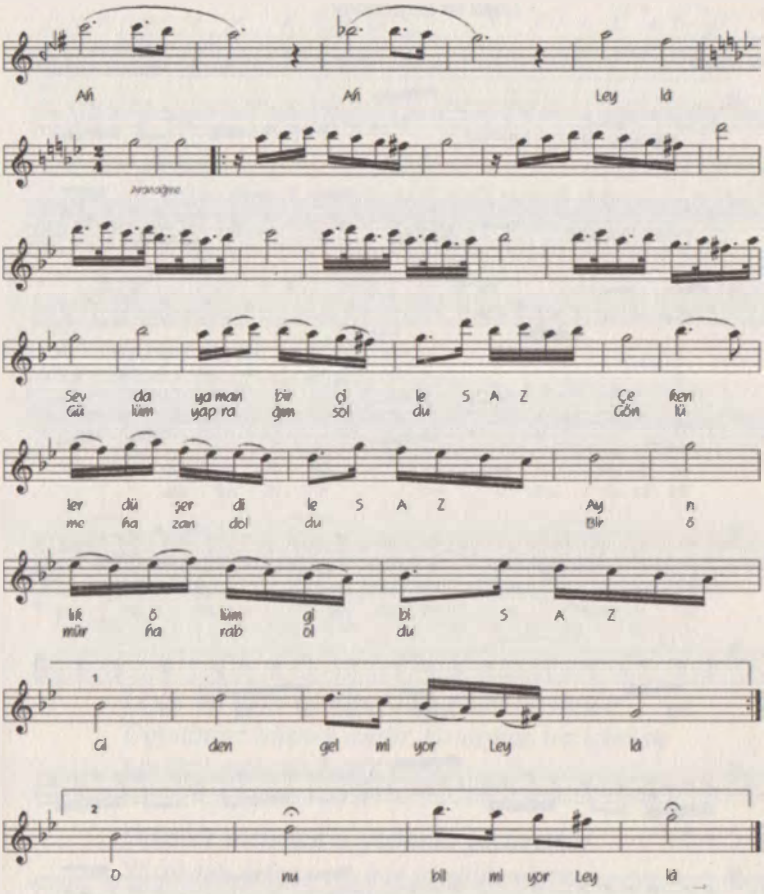
Usulü : Düyek

Söz : Vecdi Bingöl

Müzik : Saadettin Kaynak




Bah ti mın yıl dı zı S A Z san maş tım se ni S A Z
Sen siz ka ran lık dır Her gü nüm Ley lâ S A Z
Her gü nüm Ley lâ S A Z Her gü nüm Ley lâ S A Z
Ay n lık S A Z Ay n lık S A Z
Ay n lık S A Z Mec nu na dön dür dü be
ni S A Z Dert li yim Dert li yim
yü rek den Üz gü nüm Ley lâ S A Z
Üz gü nüm Ley lâ S A Z Üz gü nüm Ley lâ S A Z



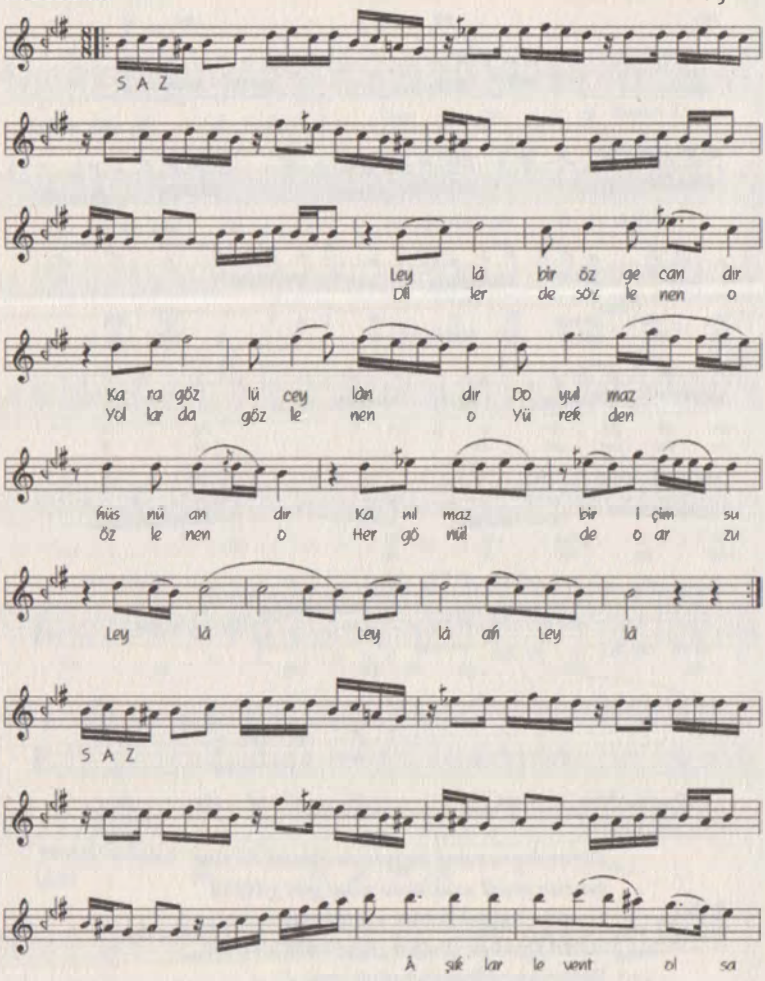
Dertliyim ruhuma hicranımı sardım da yine
İnlerim şimdi uzaklarda solan gün gibiyim
Gecenin rengini kattım içimin matemine
Sönen ümid ile günden güne ölgün gibiyim
Bahtımın yıldızı sanmıştım seni
Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ
Ayrılık Mecnun'a döndürdü beni
Dertliyim, yürekten üzgünüm Leylâ

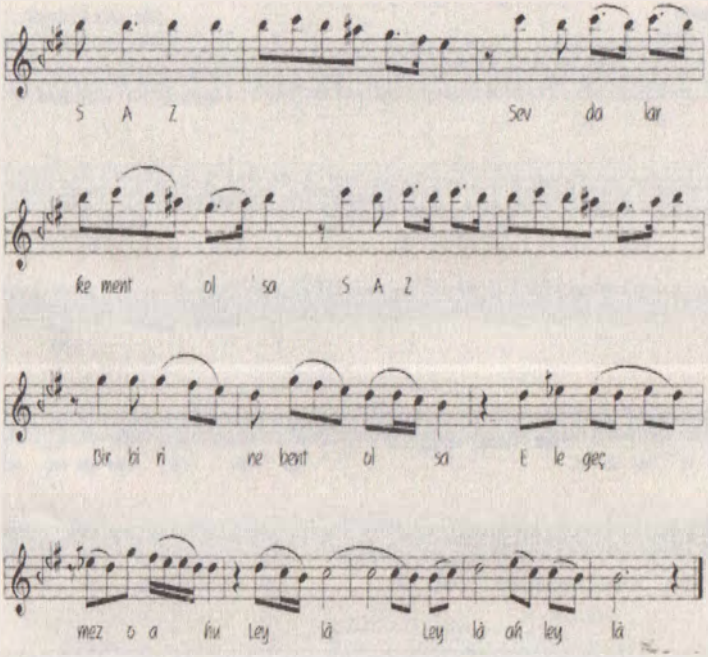
Sevda yaman bir çile, çekenler düşer dile
Ayrılık ölüm gibi, giden gelmiyor Leylâ
Gülüm yaprağım soldu, gönlüme hazan doldu
Bir ömür harab oldu, onu bilmiyor Leylâ.

Leylâ bir özgecandır

Segah şarkı
Usulü : Düyek

Söz : Vecdi Bingöl
Müzik : Saadettin Kaynak





Leyla bir özge candır, kara gözlü ceylândır
Doyulmaz hüsn-ü andır, kanılmaz bir içim su
Leylâ, Leylâ, ah Leylâ

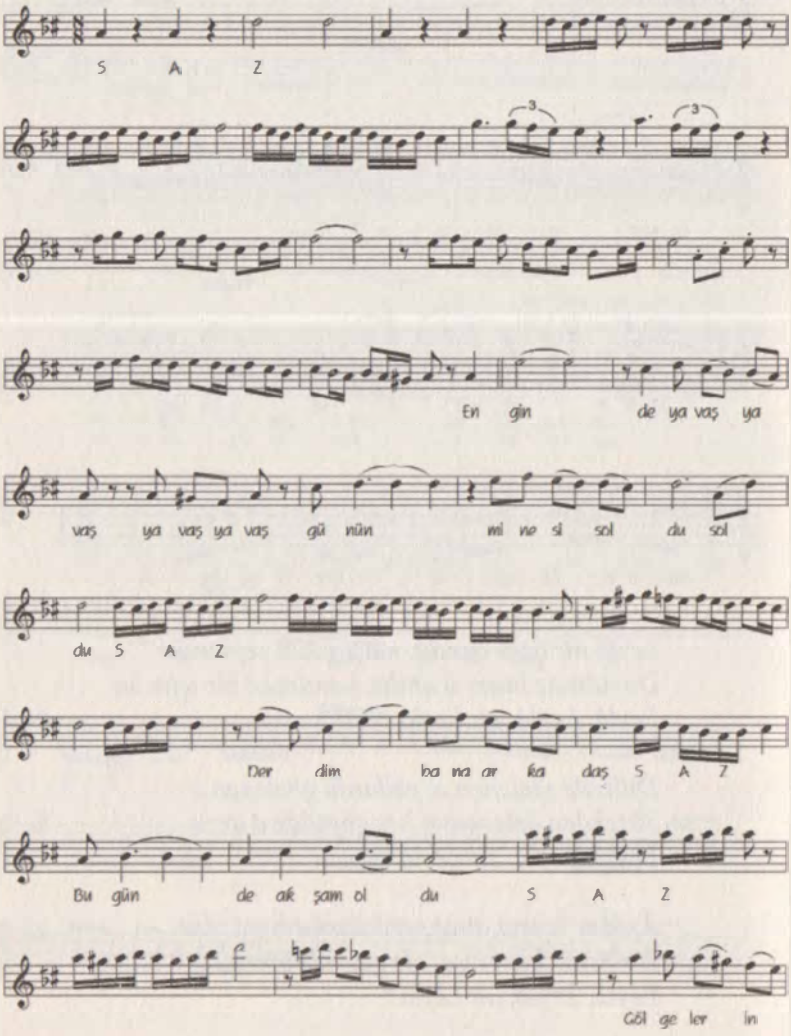
Dillerde sözlenen o, yollarda gözlenen o
Yürekden özlenen o, her gönülde o arzu
Leylâ, Leylâ, ah Leylâ

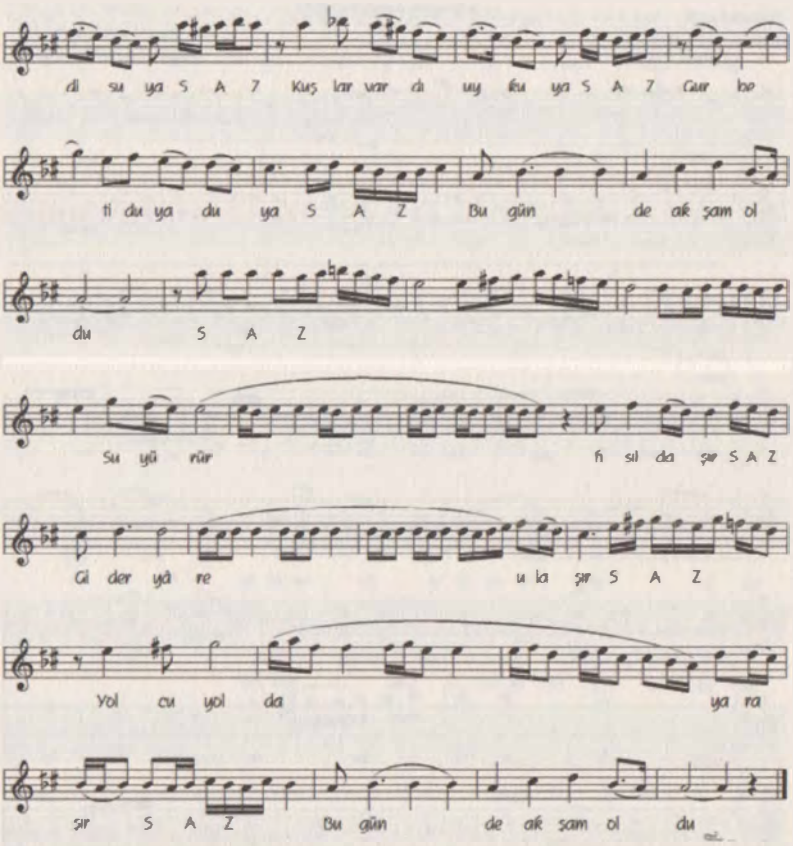
Âşıklar levent olsa, sevdalar kement olsa
Birbirine bent olsa, ele geçmez o arzu
Leylâ, Leylâ, ah Leylâ.

Enginde yavaş yavaş günün mînesi soldu

Hicaz şarkı
Usulü : Düyek

Söz : Vecdi Bingöl
Müzik : Saadettin Kaynak





Enginde yavaş yavaş günün minesi soldu
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu

Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu

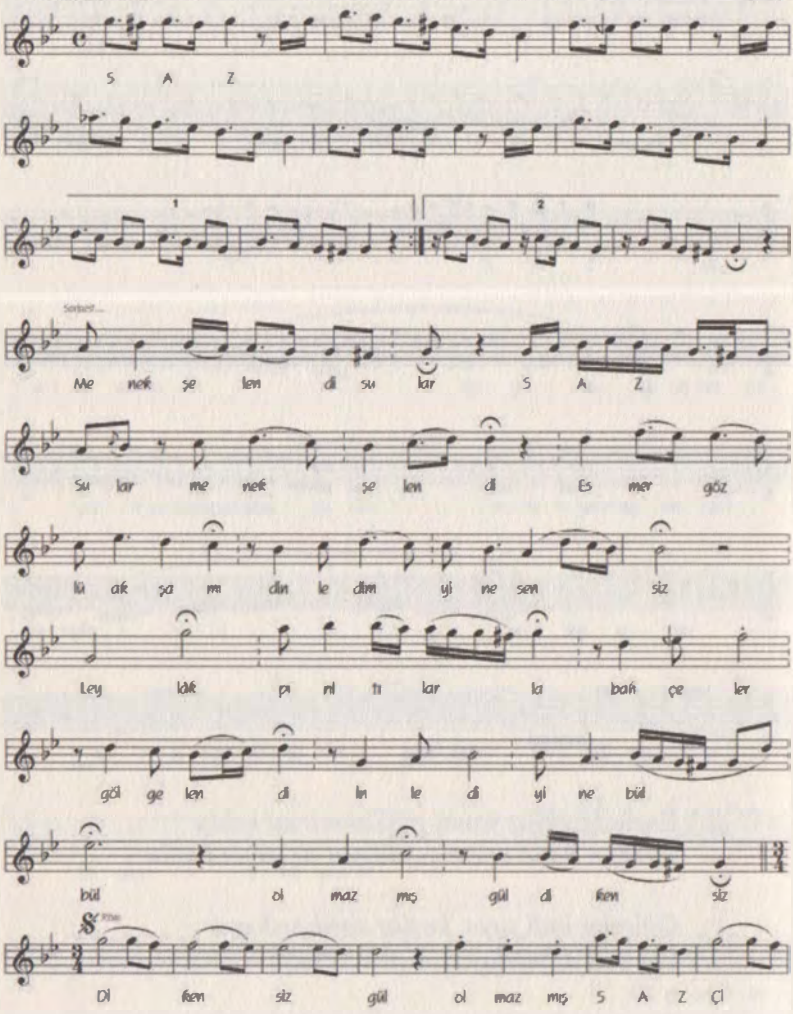
Su yürür fısıldaşır, gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır, bugün de akşam oldu

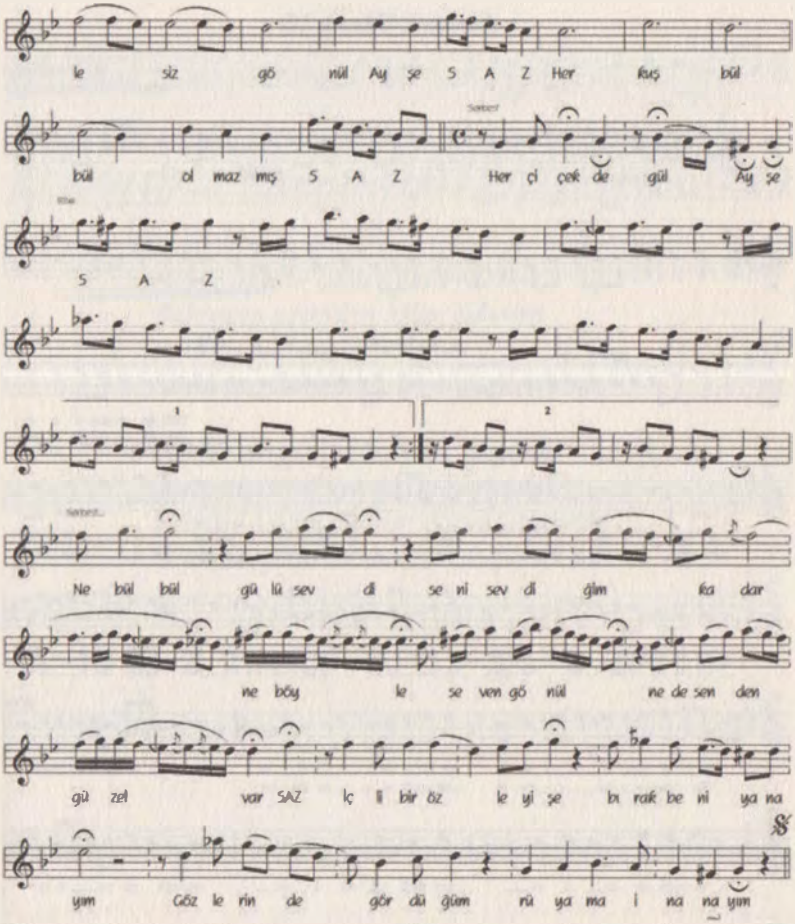
Nihavend şarkı

Usulü : (Değişmeli)
Sofyan - Semai

Menekşelendi sular

Söz : Vecdi Bingöl
Müzik : Saadettin Kaynak





Menekşelendi sular, sular menekşelendi
Esmer gözlü akşam dinledim yine sensiz
Leylâk pırıltılarla bahçeler gölgelendi
İnledi yine bülbül, olmazmış gül dikensiz

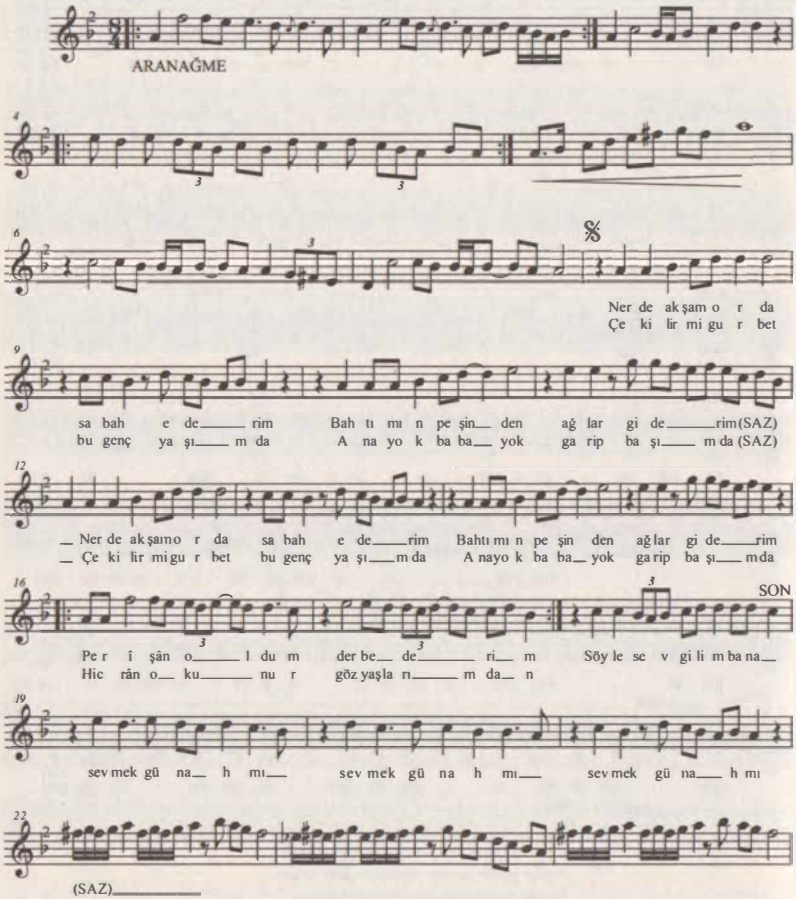
Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Ayşe
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül, Ayçe

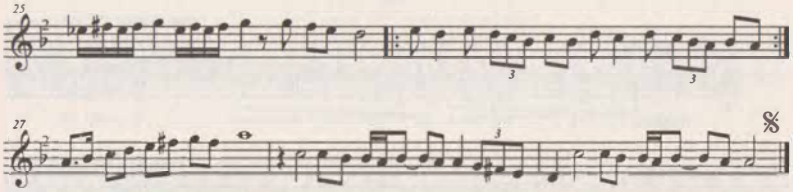
Ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar
Ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var
İçli bir özleyişe bırak beni yanayım
Gözlerinde gördüğüm rüyama inanayım

Dikensiz gül olmazmı, çilesiz gönül Ayşe
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül, Ayşe

Sevmek Günah Mı

Söz: Suat Sayın
Müzik: M. Abdulvahhab





Nerde akşam orda sabah ederim
Bahtımın peşinden ağlar giderim
Perîşân oldum derbederim
Söyle sevgilim bana sevmek günah mı

Çekilir mi gurbet bu genç yaşımda
Ana yok baba yok garip başımda
Hicrân/Aşkım okunur gözyaşlarımdan
Söyle sevgilim bana sevmek günah mı

Deryâda Bir Salım Yok

Söz-Müzik: Orhan Gencebay





Deryâda bir salım yok
Tutacak bir dalım yok
İstersen al canımı
Verecek bir malım yok

Yâr eline gidecek
Yollarda kervanım yok
Boş yerine bekleme
Gelmeye dermânım yok

Kuru bir yaprak gibi
Rüzgârın önündeyim
Sürüklemiş götürmüş
Uçurum sonundayım

Daha ne bekliyorsun
Söyle benden sevgilim
Bir kuru canım kaldı
O da olsun al senin

Bir Teselli Ver

Söz-Müzik: Orhan Gencebay





Bir teselli ver, bir teselli ver
Yarattığım mecnuna bir teselli ver

Sevenin hâlinden sevenler anlar
Gel gör şu hâlimi bir teselli ver
Aramızda başka biri var ise
Tertemiz aşkımı bana geri ver

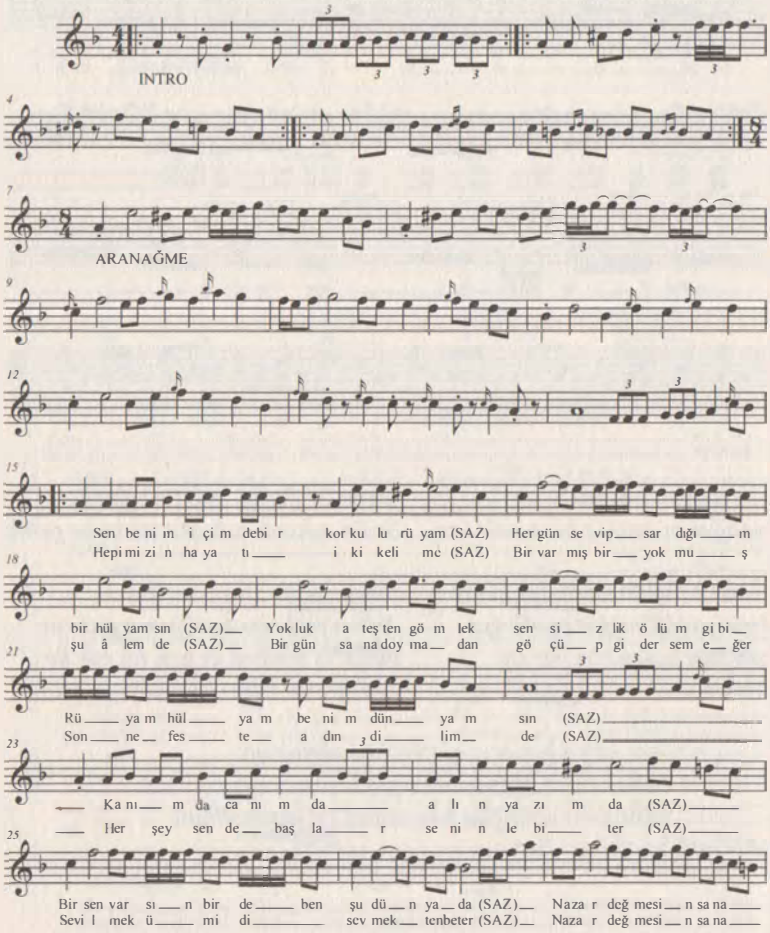
Bana ne gerek, bana ne gerek
Senin aşkından başka bana ne gerek

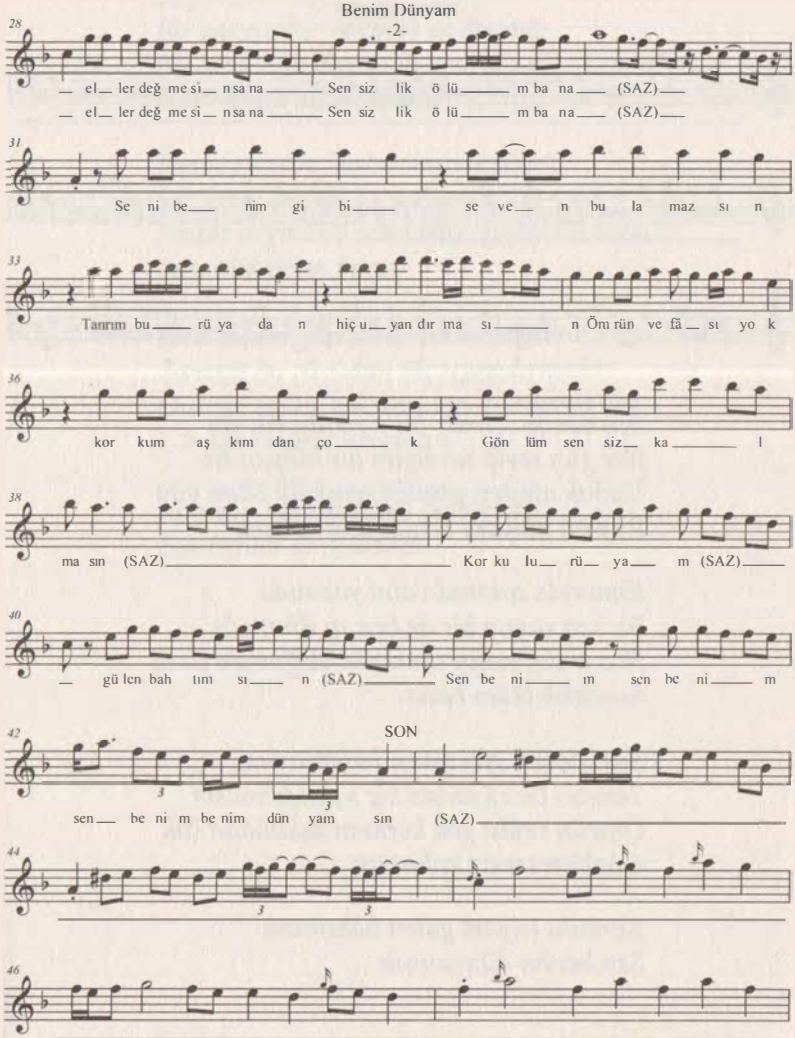
Aşkın zehir olsa yine içerim
Yolun ecel olsa korkmam geçerim
Yeter ki sevdim de ben bu aşk ile
Dünyanın kahrına gülüp geçerim

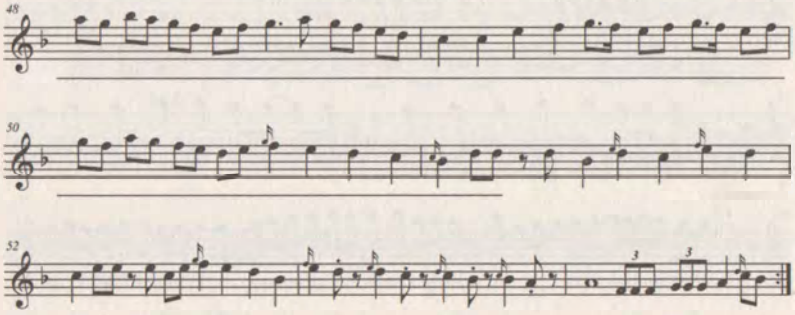
Ben zaten her acının tiryâkisi olmuşum
Ömür boyu bitmeyen derdinle yorulmuşum
Gülemem sevdiğim ben sensiz ah yaşayamam

Benim Dünyam

Söz-Müzik: Orhan Gencebay




28
el ler değ me si nsa na Sen siz lik ö lü m ba na (SAZ)
el ler değ me si nsa na Sen siz lik ö lü m ba na (SAZ)
31
Se ni be nim gi bi se ve n bu la maz sı n
33
Tanırım bu rü ya da n hiç u yan dır ma sı n Öm rün ve fâ sı yo k
36
kor kum aş kım dan ço k Gön lüm sen siz ka l
38
ma sın (SAZ) Kor ku lu rü ya m (SAZ)
40
gü len bah tım sı n (SAZ) Sen be ni m sen be ni m
42
SON
sen be ni m be nim dün yam sın (SAZ)
44
46



Sen benim içimde bir korkulu rüyam
Her gün sevip sardığım bir hülyamsın
Yokluk ateşten gömlek sensizlik ölüm gibi
Rüyam hülyam benim dünyamsın

Kanımda canımda alın yazımda
Bir sen varsın bir de ben şu dünyada
Nazar değmesin sana eller değmesin sana
Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın
Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
Ömrün vefâsı yok korkum aşkımdan çok
Gönlüm sensiz kalmasın

Korkulu rüyam gülen bahtımsın
Sen benim dünyamsın

Hepimizin hayatı iki kelime
Bir varmış bir yokmuş şu âlemde
Bir gün sana doymadan göçüp gidersem eğer
Son nefeste adın dilimde

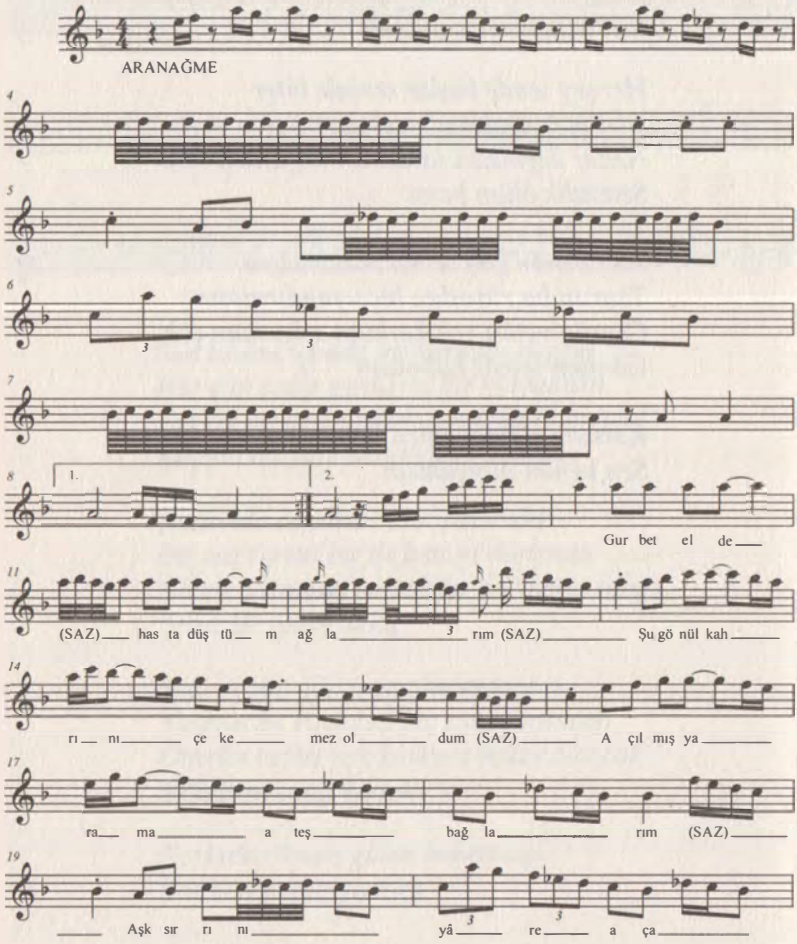
Her şey sende başlar seninle biter
Sevilmek ümidi sevmekten beter
Nazar değmesin sana eller değmesin sana
Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın
Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
Ömrün vefâsı yok korkum aşkımdan çok
Gönlüm sensiz kalmasın

Korkulu rüyam gülen bahtımsın
Sen benim dünyamsın

Gurbet

Söz: Turan Saydam
Müzik: Orhan Gencebay




21
maz ol dum(SAZ)
23
A çıl mış ya ra ma a te ş
25
bağ la rım (SAZ) Aşk sır rı nı
27
yâ re a ça maz ol dum (SAZ)
30
Bir gü ze lin mec nu nu yu m
32
e fen dim (SAZ) Sel bas tı o
34
va mı yı kı l dı be n dimSAZ)
36
Der di mi bil miyom ben ke n
38
di ke n dim (SAZ) Dert i le se



Gurbet elde hasta düştüm ağlarım
Şu gönül kahrını çekemez oldum
Açılmış yarama ateş bağlarım
Aşk sırrını yâre açamaz oldum

Bir güzelin mecnûnuyum efendim
Sel bastı ovamı yıkıldı bendim
Derdimi bilmiyom ben kendi kendim
Dert ile sevinci seçemez oldum

Kaşların kemandır kirpiğin oktur
Bilinmez dertlerim sayısı çoktur
Bilirim sevdiğim ettiğin haktır
Gönül sana bağlı kaçamaz oldum

Bir güzelin mecnûnuyum efendim
Sel bastı ovamı yıkıldı bendim
Derdimi bilmiyom ben kendi kendim
Dert ile sevinci seçemez o

Bir Garip Yolcuyum

Söz-Müzik: Yıldırım Gürses





Bir garip yolcuyum hayat yolunda
Yolunu kaybetmiş perîşânım ben
Mecnun misâli gurbet ellerde
Ümitsiz sevginin kurbanıyım ben

Yalan dünya her şey bomboş
Hancı sarhoş yolcu sarhoş

Bir gün gibi sanki geçti seneler
Ümidim kaybolmuş perîşânım ben
Alın yazımmış hayat yolunda
Ümitsiz sevginin kurbanıyım ben

Yalan dünya her şey bomboş
Hancı sarhoş yolcu sarhoş

Feryâd

Söz-Müzik: Yıldırım Gürses





Kaderimle baş başa binbir dertle doluyum
Böyle mahsun perîşân hayatım mahkûmuyum
Yazık çok geç anladım bu hayat böyle geçmez
Bak yıllar nasıl geçti ömür bitti dert bitmez

Yârabbim feryâdımı artık duysan diyorum
Senden ya bir sabır ya bir ümit bekliyorum

Ben bu sonsuz karanlık yolların yolcusuyum
Yetmez mi çektiklerim ben de Allah kuluyum
Hâtıramdan hayâlin gözümden yaş silinmez
Acının böylesini derde düşmeyen bilmez

Yârabbim feryâdımı artık duysan diyorum
Senden ya bir sabır ya bir ümit bekliyorum

Bedduâ

Söz: A. İlkan San
Müzik: Coşkun Sabah





Dilerim tanrıdan gülmesin yüzün
Gönlüne eş olsun dert ile hüzün
Huzura ermesin benliğin özün
Benden başkasını seversen eğer

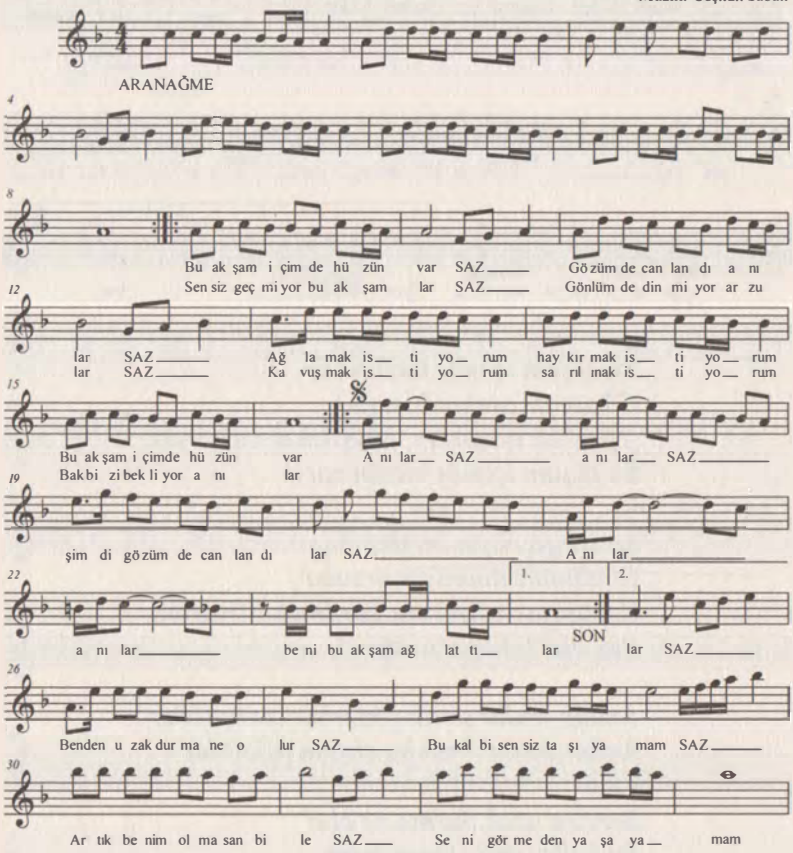
Özleyen arayan soran olmasın
Acılar bitmesin çilen dolmasın
Gönül yaraların devâ bulmasın
Benden başkasını seversen eğer

Sevgiden şefkâtten mahrum kalasın
Eşinden dostundan hep ah alasın
Cennetten kovulan tek kul olasın
Benden başkasını seversen eğer

Özleyen arayan soran olmasın
Acılar bitmesin çilen dolmasın
Gönül yaraların devâ bulmasın
Benden başkasını seversen eğer

Anılar

Söz: A. Selçuk İlkan
Müzik: Coşkun Sabah





Bu akşam içimde hüzün var
Gözümde canlandı anılar
Ağlamak istiyorum, haykırmak istiyorum
Bu akşam içimde hüzün var

Sensiz geçmiyor bu akşamlar
Gönlümde dinmiyor arzular
Kavuşmak istiyorum, sarılmak istiyorum
Bak bizi bekliyor anılar

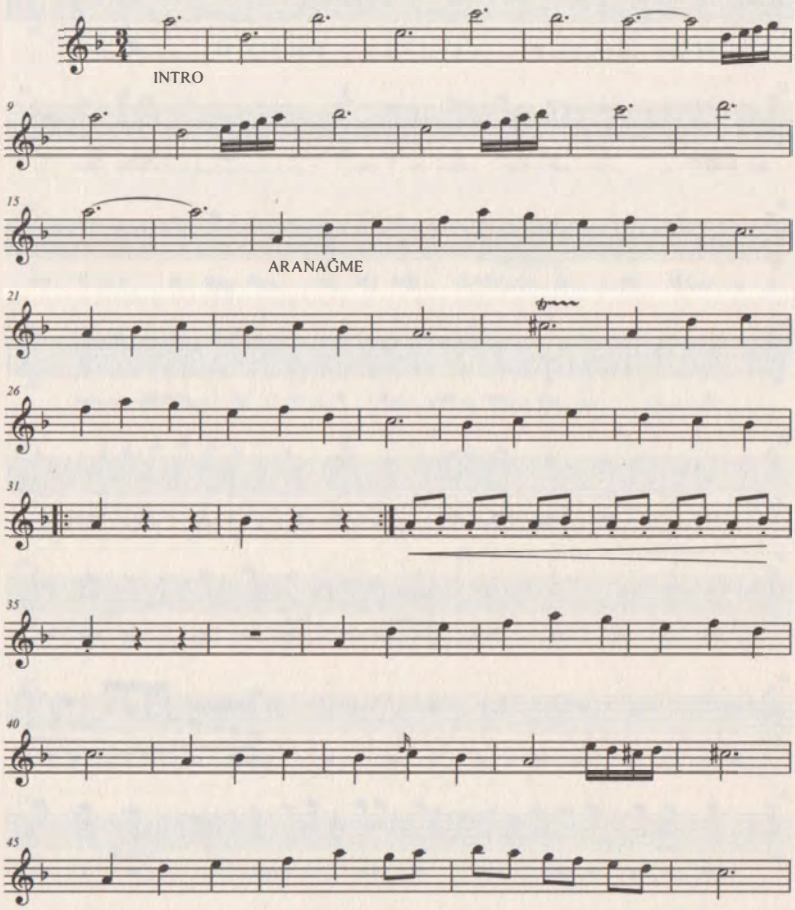
Anılar, anılar şimdi gözümde canlandılar
Anılar, anılar beni bu akşam ağlattılar

Benden uzak durma ne olur
Bu kalbi sensiz taşıyamam
Artık benim olmasan bile
Seni görmeden yaşayamam

Yüzünü görmeliyim,
sesini duymalıyım
Anıları yaşamalıyım

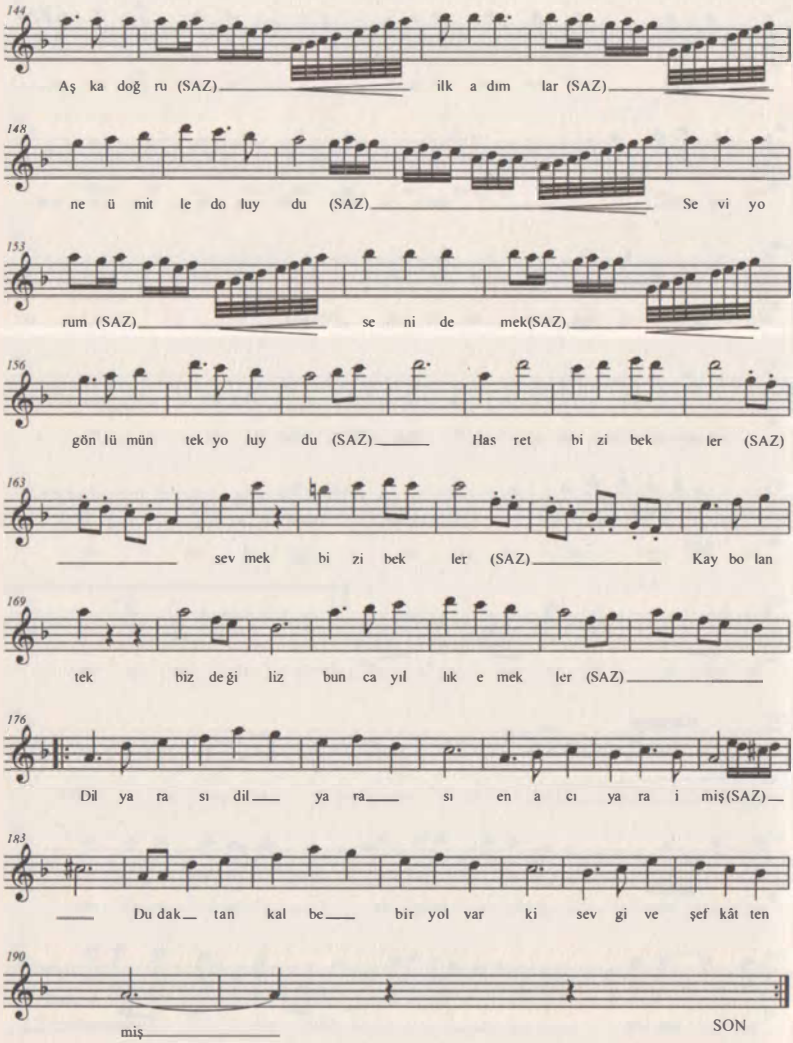
Dil Yarası

Söz-Müzik: Orhan Gencebay




49
53
Kim bi le cek da ha ne ler ne ler bek li yor
58
i ki mi zi (SAZ) Bel ki de çok mut lu o la cak
64
tık tut say dık di li mi zi (SAZ)
69
Bu i nat bu kap ris bu kav ga lar yıp rat tık
74
sev gi mi zi (SAZ) En a cı söz ler bi le söy ler
80
ken tut ma dık di li mi zi (SAZ
85
Dil ya ra sı (SAZ dil ya ra sı (SAZ) en a cı
90
ya ra i miş (SAZ) Du dak tan


94
kal be bir yol var ki (SAZ) Sev gi ve şef kât ten
99
miş (SAZ) Bel ki de çok mut lu o la cak
104
tık tut say dık di li mi zi (SAZ) Tam aş kı
110
bul duk der ken na sıl da kay bet tik sev gi mi zi
117
SAZ
122
1.
2.
126
132
138


144
Aş ka doğ ru (SAZ) ilk a dım lar (SAZ)
148
ne ü mit le do luy du (SAZ) Se vi yo
153
rum (SAZ) se ni de mek(SAZ)
156
gön lü mün tek yo luy du (SAZ) Has ret bi zi bek ler (SAZ)
163
sev mek bi zi bek ler (SAZ) Kay bo lan
169
tek biz de ği liz bun ca yıl lık e mek ler (SAZ)
176
Dil ya ra sı dil ya ra sı en a cı ya ra i miş(SAZ)
183
Du dak tan kal be bir yol var ki sev gi ve şef kât ten
190
miş
SON

Kim bilecek daha neler neler bekliyor ikimizi
Belki de çok mutlu olacaktık tutsaydık dilimizi
Bu inat bu kapris bu kavgalar yıprattık sevgimizi
En acı sözler bile söylerken tutmadık dilimizi

Dil yarası en acı yara imiş
Dudaktan kalbe bir yol var ki sevgi ve şefkâttenmiş

Belki de çok mutlu olacaktık tutsaydık dilimizi
Tam aşkı bulduk derken nasıl da kaybettik sevgimizi

Aşka doğru ilk adımlar ne ümitle doluydu
Seviyor seni demek gönlümün tek yoluydu
Hasret bizi bekler, sevmek bizi bekler
Kaybolan tek biz değiliz bunca yıllık emekler

Dil yarası, dil yarası en acı yara imiş
Dudaktan kalbe bir yol var ki sevgi ve şefkâttenmiş

Senin Olmaya Geldim

Söz: Halit Çelikoğlu
Müzik: Selâmi Şahin




33
1
2
— ü zü lüp— per de yi ka pat mış— sın (SAZ)— pat mış— sın (SAZ)—
37
— Kal bin de ki
42
3
3
3
der di ne— der ma ol— ma ya gel— di— m sa kın ar tık
46
3
3
3
ü zül— me— sende kal ma ya gel— dim (SAZ)— Yıl lar var ki—
50
3
3
3
3
— has re tim o— gül— yü zü— ne (SAZ)— Karar lı yı—
54
3
m buge ce se nin ol ma ya gel— dim (SAZ)— Yıl lar var ki—
58
3
3
— has re tim o— gül— yü zü— ne (SAZ)—
61
3
3
3
3
SON
— Karar lı yı— m bu ge ce— se nin ol ma ya gel— dim

Dün akşam yine benim yollarıma bakmışsın
Gelmeyince üzülüp perdeyi kapatmışsın
Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim
Sakın artık üzülme sende kalmaya geldim

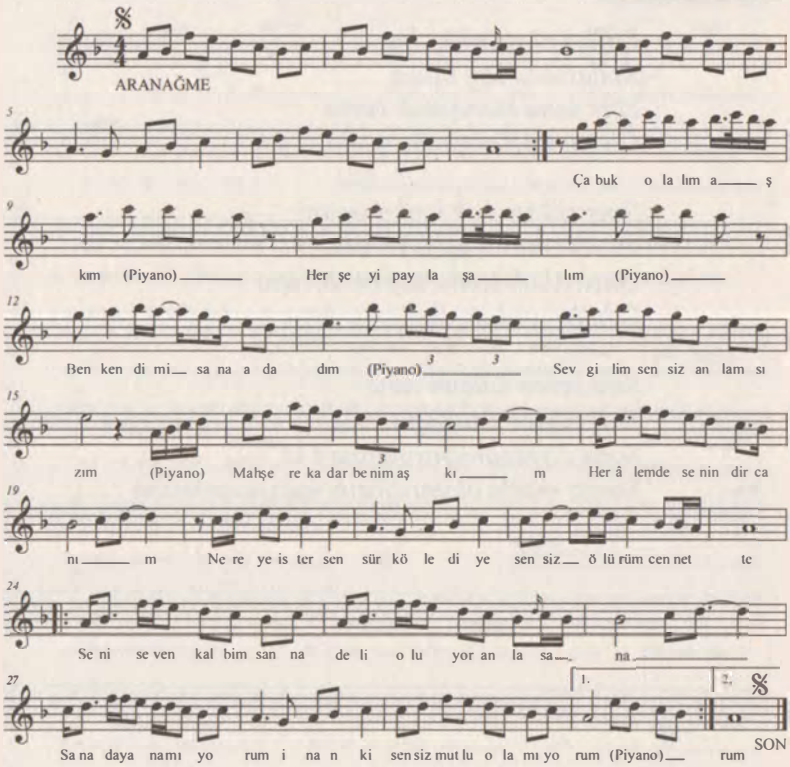
Yıllar var ki hasretim o gül yüzüne
Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim

Benim için ağlayıp hep gözyaşı dökmüşsün
Yollarıma bakıp da hep boynunu bükmüşsün
Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim
Sakın artık üzülme sende kalmaya geldim

Yıllar var ki hasretim o gül yüzüne
Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim

Çabuk Olalım Aşkım

Söz-Müzik: Yıldız Tilbe



Çabuk olalım aşkım
Her şeyi paylaşalım
Ben kendimi sana adadım
Sevgilim sensiz anlamsızım

Mahşere kadar benim aşkım
Her âlemde senindir canım
Nereye istersen sür köle diye
Sensiz ölürüm cennette

Seni seven kalbim sana
Deli oluyor anlasana

Sana dayanamıyorum inan ki
Sensiz mutlu olamıyorum/yaşayamıyorum

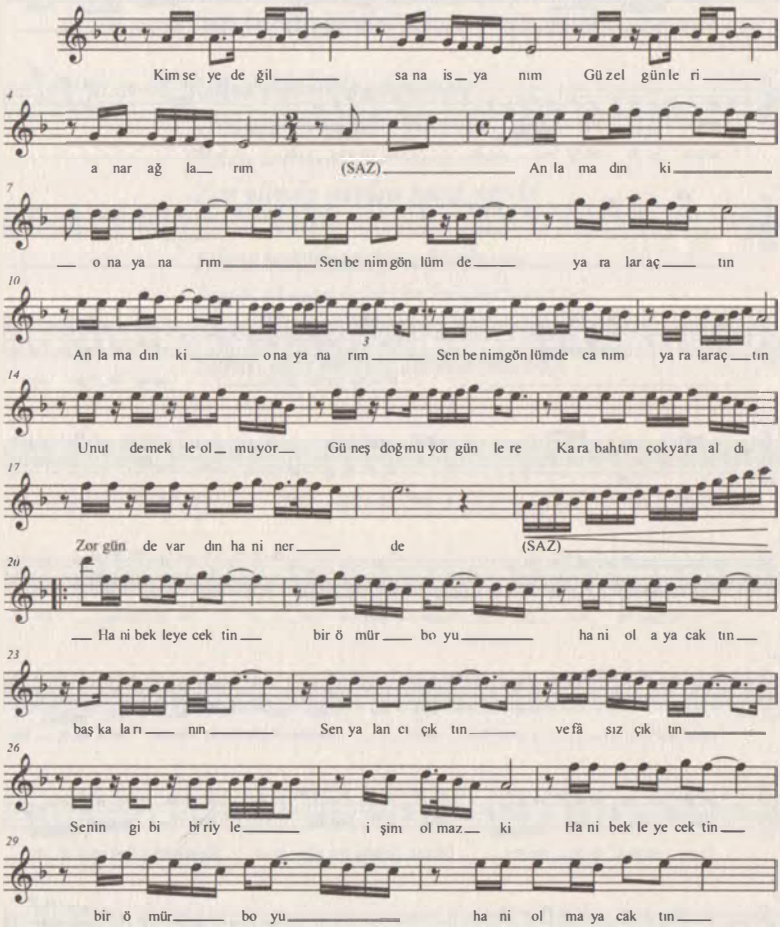
Bir ömrüm daha olsa
Kollarında son bulsa
Eğer sana kavuşmak varsa
Ölmek düğün gibidir bana

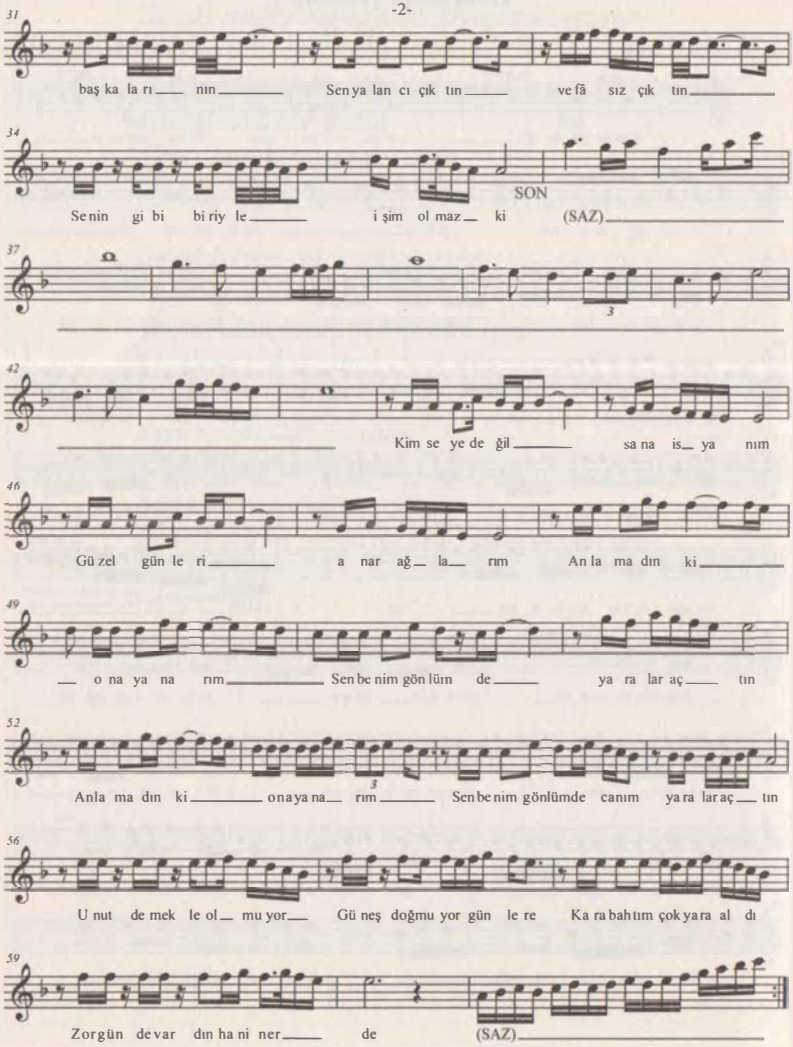
Sensizlikten çok korkuyorum
İnan kendimi bilmiyorum
Önce Allah sonra sen benim için
O bilir nasıl sevdim

Seni seven kalbim sana
Deli oluyor anlasana
Sana dayanamıyorum inan ki
Sensiz mutlu olamıyorum/yaşayamıyorum

Hani Bekleyecektin

Söz-Müzik: Hakan Altun




31
başkaları nın Senyalancı çıktın vefâsız çıktın
34
Senin gibi biriyle işim olmaz ki SON (SAZ)
37
3
42
Kimseyedeğil sanaisyanım
46
Güzel günleri anar ağlarım Anlamadın ki
49
onayanarım Senbenimgönlüm de yaralaraç tın
52
3
Anlamadın ki onayanarım Senbenimgönlümde canım yaralaraç tın
56
Unutdemekleolmuyor Güneş doğmuyor günlere Karabahtım çokyaraladı
59
Zorgün devardın hani ner de (SAZ)

Kimseye değil sana isyânım
Güzel günleri anar ağlarım
Anlamadın ki ona yanarım
Sen benim gönlümde yaralar açtın

Unut demekle olmuyor
Güneş doğmuyor günlere
Kara bahtım çok yara aldı
Zor günde vardın hani nerde

Hani bekleyecektin bir boyu
Hani olmayacaktın başkalarının
Sen yalancı çıktın, vefâsız çıktın
Senin gibi biriyle işim olmaz ki

Sonuç

Tarih boyunca siyasî ve ekonomik gelişmelerden etkilenen, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı kültürel süreçleri yansıtan ve her kültürde birbirinden farklı anlamlar kazanan müzik, belki de sanat dalları içinde insanı ve toplumu en iyi anlatan ifade biçimidir. Dolayısıyla, ait olduğu kültürün anlam dünyasında özel bir yere sahip olan ve kültürel ürünlerin incelenmesinde bir kimlik belirteci olarak önemli veriler sunan bu sanat ve bilim dalını ele alırken, onun, farklı dinamikleri içerisinde barındıran disiplinlerarası bir çalışma alanı olduğu unutulmamalıdır.

Müziğin, klâsik Türk müziği ve halk müziği olmak üzere iki büyük koldan geliştiği Türk müzik tarihine, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan siyasî, ekonomik ve toplumsal gelişmeler yön

vermiştir. Yüzyıllar boyu varlığını sürdüren geleneksel müziklerin yeni bir ideolojik yaklaşımla ele alındığı 19. yüzyıl, aynı zamanda siyasal ve kültürel bir dönüşümün de habercisi olmuştur. Giderek yoğunluk kazanan Batılılaşma çabalarının uzantısında, Türk müzik tarihinde ilk kez somut ve resmî bir biçimde yer almaya başlayan Batı müziği, bu değişimin kültürel boyutunu temsil etmektedir. Dolayısıyla dengelerin değişmeye başladığı ve çeşitli kırılma noktalarının yaşandığı bu dönemin gerek siyasal gerek kültürel anlamda Cumhuriyet'in üzerine kurulduğu bir zemin olarak alınması gerektiği bir kez daha açıkça görülmüştür.

Kitapta, müzikal bir üslûp olarak Türk müzik tarihinin özellikle son 50 yılının şekillenmesinde belirleyici rol oynayan arabesk müziğin, söz konusu dönüşüm sürecinin neresinde durduğu ortaya konulmuştur. Arabeskin bu sürece bağlı olarak doğrudan toplumun içinden gelişmiş olan müzik ihtiyacının karşılanmasında bir tür alternatif olarak ortaya çıktığı üzerinde durulmuş ve Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarından hareketle nasıl bir zemine oturduğu incelenmiştir. Bunun dışında arabeskin, geleneksel müziklerden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzikal üslûp olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak, 1960 öncesindeki hazırlayıcı dönem ile arasında güçlü bir bağ olduğu saptanmıştır.

İncelemelerim sonucunda vardığım en belirgin sonuç, arabeskin izlerinin gerek müzikal gerek toplumsal anlamda ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllardan çok daha öncesine kadar indiğidir. Cumhuriyetle birlikte daha sistematik bir hâle getirilen Batılılaşma hareketlerinin uzantısında gelişen toplumsal dönüşüm sürecinde, çeşitli yasaklarla müziğe yön verilmeye çalışılması toplumun önemli bir kesiminde tepkiye yol açmıştır. Klâsik Türk müziğinin kültür politikalarının dışında bırakılması ve bu müziğin gelişmesi için gereken yaşam alanının elinden alınması, söz konusu tepkinin somut girişimlerle sonuçlanmasına neden olmuştur. Klâsik Türk müziğinin yaklaşık bir buçuk yıllık bir süreyle radyolarda yasaklanması üzerine, halkın Mısır Radyosu'na yönelerek yakın bulduğu Arap müziğini dinlemesi ise bu girişimlerin en bilinenidir. Fakat asıl etki, 20. yüzyılın başından îtibaren gelişmeye başlayan piyasa ortamının, zamanla Türkiye'deki müzikal gelişmelere hâkim olmasıyla ortaya çıkmıştır. Toplumdaki eğ-

lence ihtiyacını gideren ve yeni arayışlara girilmesine imkân veren piyasa, ilerleyen yıllarda popüler müzik olgusunun daha da güçlenmesiyle çeşitli kollara ayrılmış ve Türk müzik tarihinin seyrine yön vermiştir. Arabesk müzik de buradan hareketle ortaya çıkmış ve kent kültürü içerisinde doğup gelişmiştir. Bu nedenle piyasa ortamının doğup gelişmesinde etkili olan tüm dinamikler onun için de geçerlidir.

1950'li yıllarda büyük şehirlere göçün artmasıyla birlikte arabesk müziğin, dinleyici kitlesini kırsal kesimden gelen ve şehir hayatına uyum sağlayamayan insanların oluşturduğu düşüncesi ne yazık ki genel bir kanı olarak varlığını sürdürmektedir. Oysa göç ve buna bağlı olarak kentsel yapıda görülen değişim yalnızca arabesk müziğin gelişebilmesi için uygun bir zemin sağlamıştır. Dolayısıyla; arabesk müziğin ya da onun beslendiği yaşam biçiminin, 1950'li yıllarda yaşanan göçle birlikte ortaya çıkmış bir olgu olmadığını net bir biçimde belirtmek gerekir. Bir başka deyişle göçle birlikte gelen insanlar arabesk müziği üretmemiş, bu müziği alımlayan ilk kitleyi oluşturmuştur.

Kitapta ayrıca, 1950'lerden itibaren yeni bir siyasal sürece girilen Türkiye'de arabesk müziğin toplumsal işlevi üzerinde durulmuş ve söz konusu sürece bağlı olarak geçirdiği değişim irdelenmiştir. 1980'li yıllarda devlet tarafından kabul görmeye başlaması üzerine siyasal bir kimlik kazanması ve taraf olarak algılanması, arabeskin müzikal bir üslûp olduğu gerçeğinin göz ardı edilerek siyasî ve kültürel tartışmaların zemini olmasına neden olmuştur. Günümüzde arabesk hakkında yapılan tartışmaların ve yöneltilen eleştirilerin neredeyse tümü, onun bir müzik olarak değil, siyasî ve kültürel aksaklıkların sebeplerine dair bir çeşit simge olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Elli yıllık bir zaman dilimi içerisinde, Türkiye'deki politik değişimlere paralel olarak hem müzikal yapısı hem de kültürel arka plânı önemli ölçüden değişen arabeskin, 1990'lı yıllara gelindiğinde devletle arasındaki buzların tümüyle eridiği görülmektedir. Nitekim 1971 yılından beri verilen devlet sanatçısı unvanı, 1980'li yılların sonlarına kadar ağırlıklı olarak klâsik Batı müziği, resim, tiyatro, bale ve heykel gibi alanlarda öne çıkan isimlere verilirken, 1990'lı yıllarda bu unvanın artık Türk sanat müziği ve popüler müzik icrâcılarına da verildiği görülür. Bu anlamda 1998 yılında devlet

sanatçısı unvanını alan isimler arasında Orhan Gencebay'ın da bulunması ve bu unvanın kendisine "Türk müziği sanatçısı" kategorisinde –bu kategoride aynı unvana sahip olan başka bir isim yoktur– verilmiş olması, söz konusu değişimin vardığı nokta açısından oldukça dikkat çekicidir.

Hazırlayıcı dönemin ardından ilk dönem, orta dönem ve son dönem başlıkları altında ele alınan arabeskin hem müzikal özellikleri hem de toplumsal işlevi bakımından ciddi bir değişim geçirdiği, ilk dönemindeki toplumsal anlamından uzaklaşmasıyla birlikte ilerleyen yıllarda müzikal açıdan özgünlüğünü kaybettiği tespit edilmiştir. Piyasa başta olmak üzere Türkiye'deki hemen her müzik ortamında aktif olan Çingene müzisyenler, arabesk müziğin gelişim sürecinde son derece önemli rol oynamış ve bu müziğe adeta yön vermiştir. Yalnızca teknik gelişimine sağladıkları katkı ile sınırlı kalmayan bu rol, arabesk ile diğer müzik türleri arasında bir çeşit köprü vazifesi görmeleri nedeniyle söz konusu müzik ile Çingeneler arasında güçlü bir bağın da oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından îtibaren arabesk, daha ziyade Türk pop müziği başta olmak üzere çeşitli müzikleri etkileyen temel bir üslûp olarak varlığını sürdürmüştür.

Son olarak, arabeskin geleneksel müziklerden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzik olduğu, yapılan müzikal analizlerle somut örnekler üzerinden ortaya konulmuştur. Özellikle makam ve usûl yapısı bakımından klâsik Türk müziği ve halk müziği üzerine oturduğu tespit edilmiş, orkestra anlayışı yönünden Batı müziğinden etkilendiği saptanmıştır. Söz konusu olgunun hem toplumsal hem de müzikal açıdan Türkiye'deki modernleşme sürecinin bir parçası olduğu bu nedenle incelenirken her iki yönden de ele alınarak daha geniş bir zaman dilimi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği net bir biçimde anlaşılmıştır.

Ek
Prof. Dr. Özkan Manav ile Söyleşi

Prof Dr. Özkan Manav ile Söyleşi
02 Haziran 2007 / İstanbul

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı öğretim üyelerinden Prof. Dr. Özkan Manav, Erken Cumhuriyet Dönemi başta olmak üzere, 1980'lerin sonlarına kadar Türk müzik tarihi içerisinde aktif ve önemli bir yere sahip olan Ahmed Adnan Saygun'un öğrencisidir. Manav ile 02 haziran 2007 tarihinde yaptığımız görüşmede, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, klâsik Türk müziğinin söz konusu politikalardan ne yönde etkilendiği ve arabesk müziğin ortaya çıkış süreci üzerine konuştuk.

Sayın Manav, siz 1960 sonrası besteciler kuşağında yer alıyorsunuz. Öncelikle, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını iyi bilen, bizzat o dönemi yaşamış ve dönem içerisinde etkin rol oynamış bestecilerden bir ya da birkaçı ile çalıştınız mı? Eğer çalıştıysanız bunlar kimlerdi?

İlk kompozisyon hocam Ahmed Adnan Saygun'du. Saygun, Cumhuriyet müzik politikalarında, özellikle 1940'lı yıllardan başlayarak etkili olmuş bir bestecimizdir. 1930'lu yıllarda çok etkin olduğunu düşünmüyorum. Atatürk ile bir araya gelmesi Özsoy Operası ile oluyor ki yanılmıyorsam tarih 1934'tür. Bu tarihten sonra Atatürk ve Cumhuriyet Halk Partisi ile ilişkisi ortaya çıkıyor. Fakat sanıyorum asıl ilişkisi (güçlü bir şekilde), *Yunus Emre Oratoryosu*'nun Ankara'daki ilk seslendirilmesinden sonradır. Saygun, oratoryoyu 1942'de bestelemiştir. O dönemin kültür politikalarıyla yakından ilgilenen fakat şu anda adını hatırlayamadığım Cumhuriyet Halk Partisi'nden bir yetkili, partisyonu keşfediyor ve "Bu müzik bugüne kadar neden gün ışığına çıkmadı?" diyor. Ardından eser, İsmet İnönü'nün de dikkatine sunuluyor ve ertesi yıl Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile çalınıyor. Tarih yaklaşık olarak 1940'ların ortalarıdır. Bu tarihten sonra Saygun'un kültür politikaları üzerindeki etkisi artıyor.

Derste veya ders dışında, sizlere o dönemin müzik politikaları veya kültür ortamı hakkında bir şeyler aktarıyor muydu?

Zaman zaman konuşmuşuzdur. Tabii daha çok derslerde konuşmuştuk. Başlangıç dönemleriyle ilgili olarak, halk ezgilerini derlemeye çıktıkları gezilerden bahsettiğini anımsıyorum. 1930'lu yıllarda *Rize, Artvin, Kars Havalisi Türkü ve Oyun Havaları* diye bir kitabı yayımlanmıştır. Yanlış hatırlamıyorsam 1936 yılında, Béla Bartok'un Türkiye'yi ziyareti ile birlikte Adana'nın Osmaniye yöresinde türkü derlemesine çıkmışlardır. Bu geziye Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses de katılmışlardır. Fakat aralarında en etkilisi Saygun olmuştur. Diğer bestecilere oranla Saygun ile Bartok'un yakınlığı da daha fazladır. Bunların yanı sıra halkevleri bünyesinde yapılan konserlerden ve etkinliklerden bahsettiğini anımsıyorum.

Saygun'un kültür politikalarına ilişkin görüşleri, Atatürk'ün hayatta olduğu dönemde kültür politikalarının çok daha düzgün,

verimli ve sağlıklı olduğu yönündeydi. Atatürk'ün ölümünden sonra, İsmet İnönü döneminde de belirli bir tutarlılığın sağlandığını düşünüyordu. 1970'li, özellikle 1980'li yıllarda yozlaşmanın ortaya çıktığı görüşündeydi. Son dönemlerinde, 12 Eylül sonrası olarak da değerlendirebileceğimiz 1980'leri eleştirel ve sorgulayıcı bir şekilde anardı. Bu dönemde, Türkiye'nin genel müzik perspektifi içinde arabesk müzik diye bir müzik vardı. Saygun bu müziği, halk müziğinin ve sanat müziğinin en yozlaşmış biçimi olarak değerlendiriyordu. Benim öğrencilik yıllarımda, arabesk müzik hakkında çok yoğun, çok ciddi tartışmalar yaşanmıştır. Bu konuda kitaplar da yazılmaya başlamıştı. Fakat daha çok gazetelerin ve dergilerin kültür sanat sayfalarında bolca yer tutardı. Saygun, 1970'lerin sonlarından başlayan bu dönemi, müzik açısından yozlaşmış ve karanlık bir dönem olarak görmekteydi. Dolayısıyla Saygun'un, Atatürk'ün yaşadığı dönemi yücelttiğini, 1970'lerden sonra ise bir şeylerin kötüye gittiğini düşünerek karamsarlaştığını ve her fırsatta eleştirilerini dile getirdiğini anımsıyorum. Bu bağlamda hocanın, 1981 veya 1982 yılında yayımlanan *Atatürk ve Musiki* kitabı bir başvuru metni olarak alınabilir. Bu kitapta, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının gelişimini bütünsel olarak değerlendirmiştir. Benim, anılarıma bağlı olarak özetlemeye çalıştığım görüşleri kendi kitabında da yer almaktadır.

Siz, Cumhuriyet'in kuruluş dönemini yaşamış bir bestecinin öğrencisisiniz. Gerek hocanızın anlattıklarından, gerek bugüne kadar kendi incelemeleriniz ve araştırmalarınız bakımından Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cumhuriyet'in müzik politikası büyük ölçüde öncü çoksesli müzik bestecilerimizin, Ankara'daki mensuplarımızın bakış açısıyla örtüşüyor. Zaten Cumhuriyet'in müzik politikasının belirlenmesinde bu bestecilerimiz belirgin biçimde etkin olmuşlardır. Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses adları ilk anılması gereken bestecilerimizdir. Bunların yanına, müzik yazarı ve eğitimci olarak Cevad Memduh Altar da eklenebilir. Cumhuriyet'in müzik politikası bestecilik bağlamında çoksesli müziğin desteklenmesi yönünde olmuştur. Bir, Türk çoksesli müzik okulunun kurulması ve burada üretilen yapıtların gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca çoksesli müziğimiz büyük

ölçüde halk müziğinden, Anadolu müziğinden beslenmeye yönlendirilmiştir. Bestecilerimiz de üretimlerinden gördüğümüz kadarıyla bu yöne daha çok ağırlık vermişlerdir. Klâsik Türk müziğinden çok halk müziği üzerinden bir hamlenin yapılmasına çalışılmıştır. Bunda, Klâsik Türk müziğini (ki Saygun buna Osmanlı gelenek müziği derdi) Cumhuriyet Dönemi öncesinin, yani Osmanlı'nın bir mirası olarak görmelerinin ve o dönemde klâsik Türk müziğinin 18. ve 19. yüzyıllardaki gücünü yitirmiş olmasının da etkisi olmuş olabilir. Fakat Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ekrem Zeki Ün ve Bülent Tarcan gibi ilk dönem bestecilerimizin hemen hemen hepsi, klâsik Türk müziği mirasından da yararlanmışlardır. Geleneksel müziklerinin yarısından azı oradan besleniyor gibi de olsa, ona da bir önem atfettiklerini düşünüyorum. Özellikle Hasan Ferit Alnar'ın üretimi içinde önemli bir yer tutar ki kendisi de zaten klâsik Türk müziği kökenlidir. Çoksesli müziğin ülke genelinde yaygınlaşmasına çalışmışlardır. Kültür politikasının, müzik politikasının buna dayanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Dolayısıyla sanıyorum ki onların idealleri, bugün olduğundan çok daha fazla kentimizde senfonik orkestraların ve koroların kurulmasıydı. Yani çoksesli müziğin tüm Anadolu ölçeğinde yeşertilmesiydi. Genel olarak çoksesli müziğin, özel olarak da çoksesli Türk müziğinin yaygınlaştırılması politikası belli ölçüde başarılı olmuştur. Fakat bir ölçüde başarısız olduğunu da kabul etmek gerekir. Bu bağlamda yapılan eleştiriler de epey fazladır. Çoksesli müziğin yaygınlaşması zaten genel anlamda kültürel ve ekonomik bir kalkınmayı gerektirecekti. Benim bakış açıma göre daha erken tarihlerde, daha etkin ve geniş bir burjuva sınıfının oluşmasını gerekli kılacaktı. Toplumsal ve iktisadî hayatta bu tür değişimler olmaması da, öncü bestecilerimizin arzuladığı biçimde yaygınlaşmasını engellemiştir. Bir grup öncü besteci neyi arzularsa arzulasın, o ideallerin gerçekleşmesi çok daha geniş bir zemin gerektiriyordu. Hatta siyasî anlamda daha az çalkantılı bir yapı gerekiyordu. Daha sonra gelen iktidarlar kültür politikalarını farklı şekilde yönlendirmiş, 1930'larda veya 1940'larda öngörülmüş politikalar kesintiye uğratılmış olabilir.

Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yapılan müzik reformlarını ve bu alanda yapılmak istenenler ile mevcut müzik gelene-

ğini değerlendirecek olursak, bunlarla ilgili yapılan düzenlemeler ya da uygulamalar yerinde miydi? Herhangi bir aksaklık ya da eksiklik söz konusu olmuş olabilir mi?

Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları aslında teksesli müzik geleneğimizi göz ardı etmiştir. Kültür politikaları üzerinde ilk dönem etkili olmuş belki de en önemli kişi olan Saygun'un öğrencisi olmama rağmen, bu denli göz ardı edilmiş olmasını doğru karşılamıyorum. Sözgelimi teksesli müzik konservatuvarı 1970'li yıllarda ancak açılabilmiştir. Saygun, buna gerekçe olarak ses sisteminin henüz kesinleşmemiş olmasını ve perde sistemi üzerinde uzlaşmaya varılmamış olmasını gösteriyordu. Bu konu açıldığında bize söylediği şu olmuştur: "Öyle bir mûsikî düşününüz ki henüz perde sistemi bile belli değil. Bu mûsikîyi nasıl eğitim hayatına sokacaksınız? Kimisi 17 perde, kimisi 24 perde, hatta bazıları 41 perde olduğunu iddia ediyor." Fakat öyle bile olsa, devlet desteği ve özendirmesi ile eğitim olanaklarının sağlanması, belki de klâsik Türk müziğini, Osmanlı gelenek müziğini daha farklı bir bakış açısı ile daha erken tarihlerde değerlendirme olanağını verecekti. Dolayısıyla klâsik Türk müziği çevreleri de bu anlamda daha az kırgın olacaklardı diye düşünüyorum. Saygun'un eleştirilerini ve bakış açısını anlamakla birlikte, bu bağlamdaki eleştirilerin de haklı olduğu inancındayım. Saygun ve Cumhuriyet'in müzik politikası üzerinde etkili olmuş çevrelerin hemen hemen hepsi, çoksesli müziğin el verdiğince geniş bir çerçevede eğitim yaşamına sokulmasını, konserlerle, yeni kurumlaşmalarla, orkestraların, konservatuvarların kurulmasıyla değerlendirilmesini istiyorlardı. Fakat teksesli müzik çevrelerinin bu bağlamdaki isteklerini de büyük ölçüde geri çevirmişlerdir ya da geri çevrilmesine katkıda bulunmuşlardır.

Yeni bir ulus inşâsında müziğin rolünü ve etkisini göz önünde bulunduracak olursak, müzikte çağdaşlaşmayı ne şekilde ifade edebiliriz?

1970'lerde ya da 1980'lerde anladığımız çağdaşlaşma ile bugün anladığımız çağdaşlaşma arasında farklar olabilir. Çoksesli müzik veya uluslararası sanat müziği bağlamında, 20. yüzyılda yaşanmış olan gelişmeleri, devinimleri özümsemiş yapıtları çağdaş yapıtlar olarak görmemiz gerekir. Bu şu demektir: her ne kadar geçmiş dönemlerin, farklı kültürlerin ve Anadolu kültürünün mirasıyla

ilişki de kuruyor olsa, belli bir birikimin, belli bir duyuş becerisinin, kültürün ve tarihin yansımış olduğu yapıtlar çağdaş olma sıfatını daha fazla hak edecektir. Fakat bu söylediğim uluslararası sanat müziği, çoksesli müzik bağlamında geçerlidir. Onun dışında hepimiz çok geniş bir ses dünyası içinde yaşıyoruz. Yani müzik dünyamız uluslararası sanat müziği ile sınırlı değil. Geleneksel müzikler, dönüşüme de uğramış olsalar hâlâ yaşamımızda, kulağımızda varlar. Bunun dışında popüler müzikler, jazz müziği ve çeşitli kültürlerin müzikleri de bir şekilde kulaklarımıza ulaşıyor. Belki bu bağlamda bir çağdaşlık tanımı yapmak gereksizdir. Yerel müzikler elbette çağdaşlık sorgulamasına tâbi tutulmayan müziklerdir. Bu çok yersiz ve tuhaf bir sorgulama olurdu. Yerel müziklerde de elbette belirli etkileşimler vardır. Bunda da en önemli etken elektriğin ve elektrik üzerinden gerçekleşen yeni iletişim kanallarının açılmış olmasıdır. Önceleri radyo, sonra da televizyon ve ses kayıt araçlarıyla bu sağlanmıştır. Dolayısıyla Karayip Adaları'ndaki müzik de mutlaka bu etkileşimler sonucu farklı etkileri içinde barındırmaya başlamıştır. Fakat bunların hepsinin güncelliğini, bugün yaşanıyor olması açısından da belirli bir temsiliyeti sağladığını düşünüyorum. Yani çağdaşlık, daha çok uluslararası sanat müziği için dile getirilebilecek bir kavram ve belli bir birikimi, belli bir özümsemeyi hatta besteciler bağlamında belli bir sorgulamayı içinde barındırıyor. Tabii yorumcular bağlamında da bundan söz edilebilir. Bugün, 50-60 yıl öncesine göre bilgiler okyanusunda yaşıyoruz. Bu bilgiler okyanusunda belli seçimler yapmak gerekecektir. Bakış açıları da bu seçimler çerçevesinde gelişecektir. Tabii bestecilikte de yorumculukta da kişisel nitelikler önemli yer tutacaktır.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından bahsederken, her ne kadar bu döneme damgasını vuran öncü bestecilerden söz etsek de aslında bu dönemin kültür ve müzik politikasının mimarı olarak karşımıza çıkan kişi ne bir müzisyen ne de bir müzik bilimci olan Ziya Gökalp'tir. Belirlenen müzik politikaları bağlamında, sizin de demin bahsettiğiniz gibi klâsik Türk müziği göz ardı edilmiş ve Bizans kültürünün bir kalıntısı olarak gösterilip, radyolardaki yayını durdurulmuş, hatta dersleri yasaklanmıştır. Gerekçe olarak da bu müziğin, "yüksek Türk kültürünü" yansıtmaktan uzak, yüz ağartıcı bir müzik olmadığı gösterilmiştir. Bu

coğrafya ve periferisinde yapılan müziğin bir makam müziği oluşu ve halkın kulağının bu müziğe âşinâ olması sonucunda özellikle Mısır Radyosu dinlenmeye başlanmıştır. Bu durum, daha sonraları ortaya çıkan ve Saygun başta olmak üzere, pek çok müzik bilimcinin tanımlamak için 'yoz müzik' gibi bilimsel olmaktan çok uzak bir ifade kullandıkları arabesk müziğin ortaya çıkış nedenlerinden biri olarak gösterilebilir mi?

Yasaklamanın çok fazla etkili olmuş olabileceğini düşünmüyorum. Çünkü bu yasaklama çok kısa süren bir yasaklamadır ve tabii yanlış yapılan bir iştir. Geriye döndüğümüzde, bunu teslim etmek gerekir. Fakat arabesk müziğin ortaya çıkışında çok farklı etkenlerin olduğunu düşünüyorum. Sözgelimi, köyden kente göçün (ki 1960'larda başladı ve 1970'lere doğru ivme kazandı) yarattığı kent dokusundaki sosyolojik dönüşüm, arabesk müziğin yeşermesinde çok daha fazla etkili olmuştur. Bunun yanı sıra Hint filmlerinin o dönemde beğeniyle karşılanmasının da etkili olduğunu söyleyenler var. Gerçekten de insana mantıklı geliyor. Çünkü 1970'lerde Türkiye'de bir Hint müziği furyası yaşanmış. Bunlar geniş bir izleyici kitlesi bulmuş filmler olmuştur. Dolayısıyla o filmlerdeki şarkıların, o filmlerdeki ruh dünyasının arabesk müziğin ortaya çıkmasında etkili olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla 1970'lerde filizlenen bu olayı, 1930'lardaki kısa süreli yasaklamaya bağlamak bana çok mantıklı gelmiyor. Belli bir etkisi olmuşsa bile bu cüzî bir etkidir. Ama klâsik Türk müziğinin erken bir dönemde devletin desteği ile özendirilmesi, desteklenmesi yerinde olurdu. Aslında klâsik Türk müziği, sivil toplum örgütleri olarak tanımladığımız dernekler aracılığı ile zaten yaşatılmıştır. Bu nedenle, devlet bu müziği ihmal etmiş bile olsa halkın ona bir şekilde destek olduğunu, bu müziğe gönül vermiş kişilerin cemiyetler ve dernekler vasıtasıyla bu müziği devam ettirdiğini biliyoruz. Fakat daha fazla literatür oluşturulabilir, daha erken dönemde teksesli müzik üzerine yapılmış çalışmalar ortaya çıkabilirdi. Ayrıca klâsik Türk müziğinin perde sistemi ve çokseslendirilmesi ile ilgili tartışmalar daha erken dönemde yapılabilirdi. Ama bu tartışmalar, teksesli müzik konservatuvarı olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın açıldığı dönemde olmuş, dolayısıyla ister istemez arabesk müziğin yeşerdiği döneme denk gelmiştir. Yani teksesli-

çoksesli müzik üzerine yapılan tartışmalar, arabesk müziğin ortaya çıkışıyla bu denli örtüşmeyebilirdi. Arabesk müziği de sosyolojik bir olgu olarak kendi koşulları ve gerçekleri içinde ele almak gerekecektir. Sorunun başında Ziya Gökalp ile ilgili yaptığın değerlendirmeye katılıyorum. Fakat bu görüşlerin o dönemin ruhuna ait olan görüşler olduğunu da teslim etmemiz gerekiyor. Başarıyla sonuçlanmış bir Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmışız ve ulusalcılık da bu dönemin en önemli öğesiydi. Yani onun dışına çıkmak pek fazla düşünülemezdi. Bizler de o dönemi yaşıyor olsak, belki de o ruhun içinde bulacaktık kendimizi.

Türkiye'nin 20. yüzyıl müzik tarihine, Cumhuriyet'in müzik politikalarına ve bu politikalarda önemli roller oynamış bestecilere baktığınızda, onların 1960 sonrası kuşakta yer alan bir öğrencisi olarak kendi kuşağınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Onlarla aranızdaki paralellikler ve farklılıklar nelerdir?

Sanıyorum ki biz, biraz önce de vurguladığım gibi, ideolojik tartışmalarla kuşatılmış değiliz. Yakın çevrem için, Ankara'da tanıdığım bazı besteciler ve öğrencilerim için söyleyebilirim ki bizler, Türk müziği bestecisi savıyla yola çıkan besteciler değiliz. Kendimizi özel olarak Türk müziği bestecisi olarak görmüyoruz. Farklı bir müziğin, farklı bir alanın bestecileri olduğumuzu düşünüyorum. Ben en azından kendi adıma bunu söyleyebilirim. Evet, mutlaka Türk bestecisi olarak nitelendiriliyoruz ve bundan da bir rahatsızlığımız yok. Ama zaman zaman çağdaş müzik olarak nitelendirilen ulusal sanat müziği alanında üretimlerimizi gerçekleştiriyoruz. Dolayısıyla bizlerin Türk müziği bestecileri olarak anılmak gibi bir kaygısı ya da talebi yok. Tabii bunun yanı sıra şu da dile getirilebilir: başkalarının, bizler Türk müziği bestecisiyiz şeklinde kendilerini tanımlamalarından da rahatsız değiliz. Aslında bütün bu tanımlamalar ve konumlandırmalar bir yerden sonra anlamsızdır. Sonuçta müziğinizle varsınızdır veya yoksunuzdur. Eğer kalem oynattığınız müzik alanı içinde değerli olabilecek bir birikimi ortaya çıkartabiliyorsanız, anlamlı olabilecek bir ses dünyasını biçimlendirmeyi başardıysanız, şöyle ya da böyle tanımlanın; bu çok da önemli değil.

Tabii yaptığımız müziğin dünya ölçeğinde daha fazla karşılığının olması gerekir. Zaten uluslararası sanat müziği bestecisiyiz dediğimizde de bunu peşinen kabul etmiş olmamız gerekiyor.

Bizlerin bu coğrafya içinde sıkışıp kalması, kendimiz açısından hiçbir zaman yeterli göremeyeceğimiz bir sonuçtur. Müziklerimizin dünyada, Türkiye dışında, mümkün olduğunca geniş bir coğrafyada, klâsik Batı müziğinin bugünkü temsilcileri tarafından kabul görüyor, seslendiriliyor olması gerekir. Uluslararası sanat müziği çevresinde bir karşılığının olması, orada yer bulması gerekir. Bu açıdan bakıldığında da kendimizi şu ya da bu biçimde tanımlamamızın bir önemi yok. İdeallerimizi ne düzeyde gerçekleştirebildiğimiz önemli.

Yapıtlarım öğrencilik yıllarıma göre daha iyi koşullarda ve daha sık seslendiriliyor. Tabii bu da beni mutlu ediyor. Bizim öğrencilik yıllarımıza göre, şimdiki öğrencilerimiz daha geniş imkânlara sahip. Benim lisansta okuduğum dönemde hiçbir yapıtım seslendirilmemişti. Oysa şimdi pek çok öğrencimizin yapıtları lisanstayken seslendiriliyor. Bunların elimizden geldiğince yapılmasını sağlamaya çalışıyoruz. Fakat eminim onların da şikâyet ettiği şeyler vardır ve buna hakları olduğunu da düşünüyorum. Buna rağmen şu anki olanaklar, Avrupa'nın önemli metropollerindekilere oranla çok daha geride olsa da bizim dönemimizden daha iyi durumdadır.

Kaynakça

Acıpayamlı, Orhan, *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978.

Akgül, Özgür, *Romanistanbul*, Punto Yayınları, İstanbul, 2009.

Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, 2003.

Aksoy, Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsıkî ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, 1985, s. 1212-1236.

Aksoy, Bülent, "Türk Mûsıkîsinin Kökeni Sorunu Aşıldı Mı?", *Tarih ve Toplum*, C. 8, S. 44, 1987, s. 41-47.

Aksoy, Bülent, "Atatürk ve Mûsıkî", *Birikim*, S. 81, 1996, s. 74-77.

Aktüze, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Alangu, Tahir, *Türkiye Folkloru Elkitabı-I*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983.

Ali, Filiz, *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*, Gümüş Basımevi, İstanbul, 1987.

Altar, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, C. 4, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Altar, Cevad Memduh, "Cumhuriyet Devrinde Müzik", *Ülkü*, S. 123, 1946, s. 28-29.

Altay, Gökçe, *Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, 2011.

Arayıcı, Ali, *Çingeneler*, Ceylan Yayınları, İstanbul, 1999.

Arsunar, M. Ferruh, *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler*, Ulus Basımevi, Ankara, 1948.

Ataman, Sadi Yaver, *Atatürk ve Türk Mûsıkîsi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.

Ayangil, Ruhi, "Kanto", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.4, 1994, s. 419-420.

Balkılıç, Özgür, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik - Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, 1. Baskı, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.

Bardakçı, Murat, "Bestelemenin Arapçası", *Hürriyet Pazar*, 23 Aralık 1992.

Bartok, Béla, *Küçük Asya'dan Türk Halk Mûsıkîsi*, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991.

Barutçu, Faik Ahmet, *Siyasî Anılar 1939-1954*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1977.

Başgöz, İlhan, *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1968.

Başgöz, İlhan, *Folklor Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.
Başgöz, İlhan, "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milliyetçilik", *Folklor/Edebiyat*, S. 14, 1998, s. 73-84.
Bayrı, Mehmet Halit, "Cumhuriyet Devrinde Halk Bilgisi Hareketleri", *Halk Bilgisi Haberleri*, S. 29, 1933.
Behar, Cem, *Klâsik Türk Mûsıkîsi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
Behar, Cem, *Zaman, Mekân, Müzik: Klâsik Türk Mûsıkîsinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul, 1993.
Behar, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
Behar, Cem, *Mûsıkîden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
Behar, Cem, "Kürdîlihicazkâr, Frak ve Smokin", *Zaman Gazetesi*, 6 Ocak 2002.
Behar, Cem, "İcât Edilmiş Gelenek", *Zaman Gazetesi*, 27 Ocak 2002.
Behar, Cem, "Beste mi, Yorum mu?", *Zaman Gazetesi*, 10 Şubat 2002.
Behar, Cem, "Sanat, Kültür, Devrim", *Zaman Gazetesi*, 3 Mart 2002.
Behar, Cem, "Makbul Müzik Yasak Müzik", *Zaman Gazetesi*, 12 Mayıs 2002.
Behar, Cem, "Kentin Sesi", *Zaman Gazetesi*, 2 Haziran 2002.
Behar, Cem, "Zeki Müren'den Kalan Müzik", *Zaman Gazetesi*, 16 Haziran 2002.
Belge, Murat, "Toplumsal Değişme ve Arabesk", *Birikim*, S. 17, 1990, s. 16-23.
Belge, Murat, "27 Mayıs'ın Tekrarı", *Taraf Gazetesi*, 27 Mayıs 2009.
Berker, Ercüment, "Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını", *Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını*, Der. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.
Beşiroğlu, Ş. Şehvar, "Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr Sadettin Kaynak", *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, S. 1, 2003, s. 105-113.
Birkan, Üner, *Dinleyicinin Kitabı*, Yakın Kitabevi, İzmir, 2006.
Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat-2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
Boratav, Pertev Naili, *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 2000.
Cangal, Nurhan, *Armoni*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1999.
Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008.
Cemil, Mesut, "Radyomuzda Mûsıkîye Dair", *Ülkü*, S. 25, 1942, s. 23-24.
Cook, Nicholas, *Müziğin ABC'si*, Çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.
Çavdaroğlu, Salih Zeki, "Türkiye'nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış" *www.musikidergisi.net*, 2010.
Çavdaroğlu, Salih Zeki, "Türkiye Sadettin Kaynak'ı "Sinema" İle Tanımıştı", *www.musikidergisi.net*, 2010.
Demirezen, İsmail, "Tüketim Toplumunun Oluşumu ve Din ile Etkileşimi", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 10, S. 3, 2010, s. 97-109.
Dikici, Radi, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar, Türk Mûsıkîsinin 75 Yıllık Hikâyesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
Dilmener, Naim, "Cevapsız Kalan Feryat", *Milliyet Kültür Sanat*, 28 Mart 2002.
Dizdaroğlu, Hikmet, *Halk Şiirinde Türler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1969.

Doğudandoğan, Yılmaz, "Köy Notları", *Görüşler*, C. 6, S. 64-65, 1944, s. 18-22.
Dursunoğlu, Cevad, "Sanat ve Bilim Başarılarımız" *Ülkü*, C. 1, S. 2, 1947, s. 1-10.
Duygulu, Melih, "Çingeneler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, C.2, 1994, s. 514-516.
Duygulu, Melih, "Türkiye Çingenelerinde Müzik", *Tarih ve Toplum*, S. 137, Mayıs 1995, s. 38-41.
Duygulu, Melih, *Türkiye'de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006.
Eken, M. F., *19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul, 2007.
Elçi, Armağan Coşkun, *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
Elçi, Armağan Coşkun, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Millî Folklor*, S. 78, 2008, s. 37-54.
Elçi, Armağan Coşkun, "Muzaffer Sarısözen'in Derleme Gezileri" *www.turkuler.com*.
Emrem, Celâleddin, "İdeoloji ve Sanat" *Ülkü*, S. 17, 1948, s. 5-7.
Ercan, Fuat, *Toplumlar ve Ekonomiler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
Ergin, Metin, "Sanatının 54. Yılında Sadettin Kaynak", *Milliyet Gazetesi*, 8 Ağustos 1954.
Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi:İstanbul*, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, C. 1-2, İstanbul, 2011.
Eyüboğlu, Ali, "Beste Kavgası", *Milliyet Gazetesi*, 16 Mart 1996.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, Akşam Matbaası, İstanbul, 1936.
Gazimihal, [Kösemihal], Mahmud Ragıp, *Konya'da Mûsıkî*, CHP Halkevleri Yayınları, Ankara, 1947.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, *Mûsıkî Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbâlimiz*, Haz. Metin Özarslan, Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, İstanbul, 2006.
Gazimihal, [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Dördüncü Mûsıkî Folklor Seyahati", *Halk Türküleri*, C. 13, 1930, s. 45.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Bizde Yeni Bestekârlık", *Ülkü*, C. 1, S. 6, 1933, s. 93-94.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Halk İçin Mûsıkî", *Ülkü*, C. 2, S. 46, 1935, s. 342.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Béla Bartok Aramızda", *Ülkü*, C. 9, S. 50, 1937, s. 132-138.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Cumhuriyet Devrinde Mûsıkî" *Ülkü*, S. 69, 1938, s. 235-238.
Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Halkevlerinde Mûsıkî", *Ülkü*, S. 73, 1939, s. 67-70.

Gazimihal [Kösemihal], Mahmud Ragıp, "Mûsıkî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi" *Ülkü*, S. 51, 1943, s. 28-31.
Gökalp, Ziya, "İçtimâiyât: Hars ve Medeniyet", *Yeni Mecmua*, S. 60, 1918, s. 142-143.
Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Toker Yayınları, İstanbul, 1999.
Gökalp, Ziya, *Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010.
Güngör, Nazife, *Arabesk – Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.
Hasgül, Necdet, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Folklora Doğru: Dans Müzik Kültür*, S. 62, 1996, s. 21-49.
Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
Hür, Ayşe, "Yine, Yeni, Yeniden Arabesk", *Taraf Gazetesi*, 29 Ağustos 2010.
İnan, Afet, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.
Judetz, Eugenia Popescu, *Türk Mûsıkî Kültürünün Anlamları*, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.
Kahriman, H. - Kovancılar, B., "Devlet Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar", *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, C. 44, S. 513, 2007, s. 21-33.
Karabey, M. Muammer, "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
Karaduman, İrfan, *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makamsal Anlayışının Türk Din Mûsıkîsine Etkileri*, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları (Türk Din Mûsıkîsi) Anabilim Dalı, Ankara, 2011.
Karakoyunlu, Yılmaz, "Cumhuriyet'in Türk Müzik Politikası", *Yeni Türkiye*, S. 23-24, 1998, s. 2975-2982.
Kocabaşoğlu, Uygur, Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
Korap, Elif, "Gönül Dostlarım Fazıl'ı Yuvarlar", *Milliyet Gazetesi*, 8 Aralık 2002.
Köprülü, Mehmed Fuad (1940), *Türk Sazşairleri-II: XVI-XVIII. Asırlar*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1940.
Köprülü, Mehmed Fuad (1940), *Türk Sazşairleri-III: XIX-XX. Asırlar*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1940.
Köprülü, Mehmed Fuad, *Edebiyat Araştırmaları-I*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
Lukacs, John, *Yirminci Yüzyılın Ve Modern Çağın Sonu*, Çev. Mehmet Harmancı, Sabah Kitapları, İstanbul, 1993.
Mardin, Şerif, *Siyasal ve Sosyal Bilimler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
Mardin, Şerif, *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
Mejuyev, Vadim, *Kültür ve Tarih*, Çev. Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998.
Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

Oransay, Gültekin, *Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi*, TRT Merkez Müzik Dairesi Yayınları, Ankara, 1971.
Oransay, Gültekin, *Bağdarlar Geçidi*, Cihan Basımevi, Ankara, 1977.
Oransay, Gültekin, "Çoksesli Mûsıkî", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, 1983, s. 1517-1530.
Oransay, Gültekin, "Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsıkîmiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, 1983, s. 1496-1509.
Oransay, Gültekin, *Atatürk İle Küğ*, Küğ Yayıncılık, İzmir, 1985.
Ortaylı, İlber, *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2007.
Oskay, Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma/Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Der Yayınları, İstanbul, 2001.
Özbek, Meral, "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.
Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
Özdemir, Sinem, "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak", *İTÜ Dergisi*, C. 6, S. 1, 2009, s. 19-30.
Özdemir, Sinem, "Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri", *www.musikidergisi.net*, 2011.
Özer, Sevda Özkaya, *Osmanlı Devleti İdaresinde Mısır (1839-1882)*, yayınlanmamış doktora tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Elâzığ, 2007.
Özön, Nijat, *Türk Sinemasının Tarihi 1896-1960*, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2010.
Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi I-II*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969.
Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsıkîsi, "Akademik Klâsik Türk San'at Mûsıkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü"*, Orient Yayınları, İstanbul, 2006.
Özyıldırım, Murat, " Türkiye'nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı", *EskiYeni*, S. 8, 2008, s. 110.
Paçacı, Gönül, "Dârû'l Elhân ve Türk Mûsıkîsi'nin Gelişimi-I", *Tarih ve Toplum*, C. 21, S. 121, 1994, s. 48-55.
Paçacı, Gönül, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
Pala, İskender, *Dîvan Edebiyatı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005.
Peker, Recep, "*Ülkü* Niçin Çıkıyor", *Ülkü*, C. 1, S. 1, 1933, s. 1.
Pulur, Hasan, "Vericiler ve Çalışanlar", *Milliyet Gazetesi*, 17 Ocak 1992.
Rey, Cemal Reşit, "Atatürk ve Müzik", *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Kasım 1963.
Safa, Peyami, "Mısır Radyosu", *Cumhuriyet Gazetesi*, 6 Ağustos 1936.
Salcı, Vahid Lütfi, "Béla Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Mûsıkîsi" *Ülkü*, C. 11, S. 61, 1938, s. 113-123.
Salcı, Vahid Lütfi, *Gizli Türk Halk Mûsıkîsi ve Türk Mûsıkîsinde Armoni Meseleleri*, Numûne Matbaası, İstanbul, 1940.
Sami, Ali, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâledebiliriz", *Ülkü*, S. 17, 1934, s.

359-361.
Sarısözen, Muzaffer, "Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma", *Radyo*, C. 3, S. 31, 1944, s. 10.
Sarısözen, Muzaffer, *Türk Halk Mûsıkîsi Usûlleri*, Resimli Posta Matbaası, Ankara, 1962.
Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003.
Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
Saygun, Ahmed Adnan, *Türk Halk Mûsıkîsinde Pentatonizm*, Numune Matbaası, İstanbul, 1936.
Saygun, Ahmed Adnan, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat*, Numune Matbaası, İstanbul, 1937.
Saygun, Ahmed Adnan, *Halkevlerinde Mûsıkî*, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, 1940.
Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk ve Mûsıkî - O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.
Saygun, Ahmed Adnan, "Türk Müziğinin İnkişaf Yolu", *Ülkü*, C. 7, S. 42, 1936, s. 419-423.
Saygun, Ahmed Adnan, "Gençliğin Mûsıkî Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?" *Ülkü*, C. 1, S. 11, 1942, s. 8-10.
Saygun, Ahmed Adnan, "Radyoda Garp Mûsıkîsi" *Ülkü*, S. 20, 1942, s. 5-7.
Saygun, Ahmed Adnan, "Radyoda Musîki Yayınları Hakkında", *Ülkü*, S. 26, 1942, s. 4-5.
Saygun, Ahmed Adnan, "Bir Folklor Enstitüsü Hakkında", Ülkü, S. 41, 1943, s. 2-4.
Saygunışık, Tahsin, "Ayın Konuşması: Dil ve Sanatkâr" *İnanç*, C. 5, S. 59, 1942, s. 3-5.
Scognamillo, Giovanni, *Türk Sineması Tarihi-I*, Metis Yayınları, İstanbul, 1987.
Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstranbul, 1998.
Şen, Hasan Oral, *Sadettin Kaynak*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara, 2003.
Şenel, Süleyman, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, S. 17, 1999, s. 99-128.
Şenel, Süleyman, "Dâru'l-Elhân Heyeti Tarafından Fonografla Derlenen İlk Türkü", *www.musikidergisi.net*.
Şener, Erman, "Orhan Gencebay'ın Filmi İlk Kez Ekrana Geliyor", *Milliyet Gazetesi*, 24 Ekim 1978.
Tan, Nail, *Folklor*, Kitap Matbaacılık, İstanbul, 2003.
Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
Tekelioğlu, Orhan, "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arka Planı", *Toplum ve Bilim*, S. 67, 1995, s. 157-177.
Tekelioğlu, Orhan, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsıkî İnkılâbının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.

Tezcan, Mahmut, *Gençlik Sosyolojisi Yazıları*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
Tokel, B. Bilge, *Neşet Ertaş Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.
Tör, Vedat Nedim, *Yıllar Böyle Geçti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
Tör, Vedat Nedim, "Halk Türküleri", *Radyo*, C. 1, S. 7, 1942, s. 10.
Tura, Yalçın, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Mûsıkîsi" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 5, 1984, s. 1512-1530.
Tura, Yalçın, *Türk Mûsıkîsinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.
Tüfekçi, Nida, "Türk Halk Müziği", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, 1983, s. 1482-1488.
Türköne, Mümtaz'er, "27 Mayıs'ın Hesabı", *Zaman Gazetesi*, 27 Mayıs 2010.
Uludağ, Süleyman, İslâm Açısından Müzik ve Semâ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.
Uras, Güngör, "Maksim Eski Maksim Olamaz", *Milliyet Gazetesi*, Aralık 2002.
Ülkütaşır, M. Şakir, *Cumhuriyetle Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1972.
Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman – Fonograf-Gramofon-Taş Plak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.
Ünlü, Cemal, "Eski Kanto-Yeni Kanto", *www.kalan.com*.
Ünlü, Cemal, "Odeon 1930'larda Neler Yayınladı", *www.odeonmuzik.com.tr*.
Varlık, M. Bülent, "*Ülkü*: Halkevleri Mecmuası", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Kemalizm-II*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 268-271.
Virginia, Danielson, *Mısır'ın Sesi – Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*, Çev. Nilgün Doğrusöz/Cem Ünver, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.
Volkan, Sebahaddin (1986), "Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını", *Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını*, Der. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.
Wright, Owen, "Mûsıkî Hayatı-17. Ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, S. 5, 1994, s. 525-527.
Yavuz, Hilmi, *Kültür Üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
Yönetken, Halil Bedi, "Halk Terbiyesi ve Operalar", *Ülkü*, C. 3, S. 15, 1934, s. 202-205.
Yönetken, Halil Bedi, *Derleme Notları-I*, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966.
Yüksel, Sinem Evren, *Yavuz Turgul Sineması*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2003.

Dizin

A
Abbas Paşa 107
Abdülmecid 106
Abdülvahhab, Muhammed 109, 111, 113
Acısız arabesk 156
Adalet Partisi 150
Adalet ve Kalkınma Partisi 151
Adana 25, 48, 49, 50, 70, 140, 180, 218, 296
Adaptasyon çalışmaları 112, 170, 171, 173, 175
Adelburg, August von 38
Afife Hanım 91
Akordeon 240
Akses, Necil Kazım 49, 68, 71, 72, 296, 297, 298
Aksoy, Behiye 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 97, 99, 102, 105, 106, 126, 132
Aksoy, Bülent 35-38, 40-42, 45, 99, 102, 106, 126
Aksu, Sezen 237
Aktüze, İrkin 188
Alafranga 53, 126
Alangu, Tahir 59
Alaturka 54, 56
Ali Mahmûd 116
Ali Rifat Bey 41
Allah'ın Cenneti 111
Alnar, Ferit 49, 68, 69, 70, 72, 91, 298
Alp, Nejat 141, 213, 215, 233
Al Senin Olsun 223
Altar, Cevad Memduh 74, 77, 78, 83, 84, 85, 297, 305
Altun, Hakan 233, 234, 235
Anadolu 25, 32, 45, 46, 47, 48, 61, 63, 68, 71, 84, 98, 110, 122, 127, 129, 162, 176, 178, 192, 195, 212, 230, 298, 299, 305, 308
Anavatan Partisi 151, 153, 209
Anılar 95, 217, 218, 276, 305
Ankara 48, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 58, 62, 67, 69, 70, 72, 74, 78, 132, 151, 192, 196, 218, 296, 297, 302
Ankara Devlet Konservatuvarı 49, 50, 69, 70, 72, 74, 78
Ankara Halkevi 48, 56, 62
Ankara Radyosu 52, 54, 58, 132, 196
Anlatamıyorum 198
Anonim 51
Antonio, André 41
Arabesk Grup 209
Aranağme 235
Aranjör 232, 233
Arap 10, 34, 40, 57, 61, 95, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 126, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 188, 189, 190, 198, 202, 224, 238, 239, 292, 313
Arapça 32, 40, 90, 109, 112, 171, 173, 310
Arap müziği 106, 107, 110, 113, 116, 117, 120, 121, 134, 135, 173, 198, 239
Arap tarzı yay tekniği 189, 202, 238, 239
Arditi, Luigi 38
Armoni 61, 206, 306, 311
Arsoy, Yesari Asım 40
Asaf, Seyfettin 46
Asaf, Mehmet Sezai 46
Askerî darbe 150, 151, 208
Asmahan 109
Âşık şiirleri 58, 59
Aşkın Gözyaşları 111, 112, 171
Ataman, Sadi Yaver 44, 45, 85, 305
Atatürk 17, 25, 31, 32, 44, 45, 55, 56,

67, 71, 74, 76, 81, 98, 99, 126, 296, 297
Atışmalar 51
Avrupa 43, 44, 47, 68, 75, 77, 108, 110, 113, 119, 152, 222, 303
Ayangil, Ruhi 70, 305
Azınlıklar 26, 39, 43, 123, 127
Aziz, İhsan 91

B
Baconos, Aleko 91
Baconos, Yorgo 91
Bağlama 85, 239
Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde 97
Balkılıç, Özgür 24, 25, 26, 31, 32, 46, 62, 66, 104, 305
Bando 52
Bartok, Béla 48, 49, 61, 62, 70, 71, 83, 296, 305, 308, 311
Basso continuo 206
Bas gitar 238
Basın Yayın Genel Müdürlüğü 112, 171
Başgöz, İlhan 48, 102, 305
Bateri 155, 210
Batı 10, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 52, 53, 54, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 76, 79, 80, 92, 94, 96, 99, 100, 105, 106, 113, 114, 118, 121, 123, 131, 133, 135, 139, 155, 159, 164, 170, 179, 180, 182, 189, 190, 192, 198, 202, 205, 209, 210, 213, 214, 230, 232, 238, 292, 293, 294, 303, 307
Batılılaşma 24, 25, 33, 34, 35, 42, 53, 67, 106, 108, 109, 117, 292
Batı müziği 35, 36, 37, 42, 53, 54, 59, 63, 65, 67, 69, 79, 80, 92, 96, 105, 113, 114, 118, 131, 133, 135, 155, 170, 180, 182, 189, 198, 202, 205, 209, 214, 232, 292, 293
Batı tekniği 39, 179, 180, 190, 192, 198, 210, 230, 238
Batsın Bu Dünya 194
Bayar, Burhan 203, 219
Bayrı, Mehmet Halit 48, 305
Bayşu, Abdullah Nail 131, 137, 204
Behar, Cem 13, 44, 100, 101, 102, 136, 305, 306
Belge, Murat 150, 306
Benim Dünyam 194
Ben Topraktan Bir Canım 195, 220
Bergen 141, 215
Besen, Ümit 141, 213, 215
Beste 132, 152, 306, 308
Besteci 60, 70, 78, 131, 132, 133, 137, 185, 204, 205, 214, 215, 233, 237
Beyoğlu 38, 123
Bigalı, Mehmet 97
Bilseydim 230, 231
Bingöl, Vecdi 50, 113, 174
Bir Garip Yolcuyum 196, 197
Bir Kulunu Çok Sevdim 219
Bir Teselli Ver 131, 140, 191, 222
Bizans 43, 177, 300
Boratav, Pertev Naili 59, 306
Bosko Tiyatrosu 38
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 43
Buhurîzâde Mustafa Itrî 40
Bulut, Hakkı 155, 205, 210, 215

C-Ç
Candan, Artaki 112, 171
Cankat, Cemil 97
Can, Sibel 141, 233, 237
Caz Heyeti 52
Ceddin Deden 97
Cemal Kâmil Saz Heyeti 54
Cemil, Mesud 40, 49, 51, 71, 80, 81, 84, 90, 91, 97, 139, 306
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 67, 69, 296
Cumhuriyet 11, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 65, 66, 67, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 113, 114, 119, 122, 124, 125, 126, 136, 143, 150, 163, 170, 171, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300

Cumhuriyetçi 16, 23, 24, 59, 176
Cumhuriyet Halk Partisi 70, 78, 150, 296
Cura 85
Cümbüş, Mehmet 93, 241
Çabuk Olalım Aşkım 236
Çağdaş 6
Çağdaşlaşmak 104, 299
Çalgı 238
Çalgısal üslûp 125, 139
Çalpara 93
Çiçeklerin Gülüyor 114, 174
Çifte kaval 50
Çilingirzade Ahmed Ağa 37
Çingene 95, 163, 164, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 294, 307
Çingeneler 163, 164, 178, 179, 180, 182, 186, 187, 294, 305, 307
Çingene müziği 164, 179, 307
Çingene müzisyenler 163, 164, 180, 183, 187, 294
Çokpartili 123, 126, 176
Çoksazlı 133, 191, 192, 220
Çoksesli 42, 56, 99, 298, 299, 310
Çokseslilik 58
Çuhacıyan, Dikran 39, 67, 91

D
Danielson, Virginia 95, 110, 116, 313
Darbuka 238, 239
Dâru'l-Bedayî 41
Davul 50, 235, 238
Davul zurna havaları 51
Dede Zekâi Efendi 40, 106
Def 239
Dellâlzade İsmail Efendi 37
Demirci, Yusuf Ziya 46, 47
Demirkıran, Mediha 97
Demokrat Parti 123, 126, 127, 150
Denâhîr 173
Denizci, Süheyl 198
Derleme 50, 60, 65, 307, 313
Dertliyim Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine 174
Derviş el Harîrî 116
Deryada Bir Salım Yok 133, 134
Destan 58
Devlet 49, 50, 51, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 80, 104, 105, 149, 152, 208, 218, 295, 301, 309
Devrimci arabesk 153, 160
Dilli kaval 61
Dil Yarası 220, 221, 222
Direklerarası 91
Dîvan edebiyatı 103, 173, 203, 311
Dizdaroğlu, Hikmet 191, 192, 195, 226, 307
Doğaçlama 65, 174, 182, 198, 235
Doğru Yol Partisi 151
Doğudandoğan, Yılmaz 26, 307
Doğu müzikleri 41
Doktor 186
Donizetti, Giuseppe 36, 67
Dramalı Hasan Güler 40
Dursunoğlu, Cevad 30, 31, 85, 307
Duygulu, Melih 13, 164, 178, 179, 184, 185, 307
Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 101, 307, 313
düyek usûlü 189, 190, 192, 194

E
Elektro bağlama 194, 239
Elektro gitar 192, 240
Emmioğlu 140, 228, 229
Emrah 141, 173, 233, 234
Emrem, Celaleddin 29, 85, 307
Enderunî Ali Bey 40
Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu 174
Engin, Esin 155
Erdem, Coşkun 97
Erken Cumhuriyet Dönemi 78, 98, 295
Erkin, Ulvi Cemal 49, 68, 69, 72, 84, 198, 296, 297, 298
Ersoy, Bülent 175, 200, 205, 215, 233
Ersoy, Mehmet Akif 174
Ertuğrul, Muhsin 111

Eser 85
Etnomüzikoloji 9, 10, 13, 71, 78
Evliya Çelebi 178, 307
Ezgi 228
Ezgisel yapı 120, 134, 174, 194, 196, 226

F
Fadime'nin Düğünü 229
Fasıl 38, 52, 123, 307
Fasıl heyeti 38
Fasıl müziği 54, 123, 124, 125
Fasl-ı Atik 38
Fasl-ı Cedid 38
Favorite 90
Fersan, Refik 40, 93, 183
Feryad 104
Fikriye Hanım 91
Film 170, 171, 172, 173, 228, 310
Film müziği 70, 111, 112, 137, 170-174, 222, 228
Flüt 240
Folklor 47, 48, 50, 59, 63, 70, 78, 84, 85, 102, 305, 306, 307, 308, 312, 313
Folklor Araştırmaları Kurumu 70, 78
Folklor arşivi 49
Folk arabesk 160, 212, 218
Fonograf 313
Form 173
Fuzûlî 173

G
Gafil Ne Bilir 97
Galata 91
Gazel 138
Gazimihal, Mahmud Ragıp 46, 47, 48, 60, 62, 63, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 188, 189, 308
Gazino 121, 123
Gecekondu 128, 129, 151, 153, 161, 163, 177, 209
Gedikpaşa Tiyatrosu 39
Geleneksel müzikler 189, 300
Gel Okşa Beni 91
Gencebay, Orhan 17, 57, 120, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 143, 152, 153, 154, 155, 160, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 214, 215, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 230, 231, 233, 241, 294, 310, 312
Gençliğe Veda 196
Gitar 238, 240
Gitti de Gitti 206, 207
Göç 11, 123, 126-130, 139, 150, 161, 162, 170, 172, 176, 177, 187, 212, 229, 293, 301
Gökalp, Ziya 17, 31, 32, 33, 43, 44, 300, 302, 308
Gönlümü Aşka Düşürdün 115
Götür Beni Gittiğin Yere 234, 235
Grafson 97
Gramofon 96, 313
Guatelli Paşa 38
Gurbet 195, 207, 208, 268
Gülfidan 91, 95
Gülistan Hanım 91, 95
Güllü Agop 39
Gülmeyen Yüzler 112
Gündeş, Ebru 141, 233, 237
Güneş-Dil Teorisi 16, 32
Güney Anadolu 48
Güngör, Nazife 39, 44, 110, 111, 112, 114, 116, 123, 126, 127, 130, 150, 152, 153, 156, 163, 308, 313
Gürses, Muharrem 112
Gürses, Müslüm 140, 199, 205, 215, 228, 233
Gürses, Yıldırım 132, 155, 196, 204, 211

H
Hacı Arif Bey 41, 97, 113
Hafız Burhan 54
Hafız Burhan Saz Heyeti 54
Hafız Fahri 93
Hafif müzik 35, 53
Halıcı Kız 70, 111

Halk edebiyatı 43, 59, 102, 173, 191, 192, 195, 226
Halk müziği 49, 63, 219
Halk müziği korosu 64
Halk oyunları 50
Halk sazı 50
Halk Şiirinde Türler 191, 307
Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi 37, 40
Hanende
Hani Bekleyecektin 234, 235
Harun Reşid'in Gözdesi 114
Hatice Sultan 35
Heptatonik
Heterofoni 189
Hicaz 183, 184, 185, 206
Hicazkâr 174
Hicaz peşrev 183
Hidiv 40, 107
Hindemith, Paul 49, 72
Hint filmleri 301
Hümayun 184
Hüseyni 184
Hüzzam 92, 113

I-İ
International Folk Music Council 71, 78
İçli, Şerif 112, 122, 171
İdeoloji 18, 29, 85, 307, 309
İpek, Emrah 141, 173, 233, 234, 235
İstanbul 25, 31, 35, 36, 38, 39, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 78, 90, 91, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 113, 121, 122, 123, 127, 130, 131, 132, 138, 140, 151, 152, 163, 164, 176, 178, 180, 213, 218, 237, 295, 301
İstanbul Belediye Konservatuvarı 42, 49, 70, 71, 103, 218
İstanbul Radyosu 52, 53, 54, 58, 131, 218
İstanbul Radyosu Balalayka Takımı 54
İstanbul Radyosu Çigan Müziği Takımı 54
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuvarı 104
İtalya 36, 38, 67

K
Kahire 108, 109, 117, 198
Kahveci Güzeli 111
Kalleş Dünya 185
Kantemiroğlu, Dimitri 100
Kanto 91, 305, 313
Kanun 70, 240
Kanunî Sultan Süleyman 35
Kaptanzade Ali Rıza Bey 39
Karacoğlan 173
Kars 26, 50, 51, 64, 296, 311
Kaset 97, 129, 156, 179, 209, 213
Kaset dönemi 179
Kaval 240
Kavalalı Mehmet Ali Paşa 107
Kaya, Ahmet 153, 154
Kaynak, Saadettin 40, 93, 94, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 136, 137, 171, 172, 173, 174, 198, 306, 307, 310, 312
Keman 69, 71, 72, 202, 238, 239
Kemani Haydar Bey 39
Kemençe 50
Kempa 187
Kerem ile Aslı 112
Kibariye 141, 215, 228, 233, 237
Kimlik 310
Klarinet 239
Klasik Batı müziği 79
Klasik Türk müziği 18, 19, 171, 180, 183
Klavye 238, 240
Kocabaşoğlu, Uygur 51, 52, 54, 56, 57, 58, 309
Koma sesler 180, 206, 240
Kompozisyon 295
Konser 84, 85, 213
Konservatuvar 49, 104
Kontrpuan 189, 305
Kopuz, Fahri 91

Koro 64, 70
Koşan, Mine 198, 205, 215, 233
Koşma 195
Koşma-şarkı 226
Köçekçe 69
Köprülü, Mehmed Fuad 43, 48, 74, 102, 103, 309
Körner, Adolf 112
Kral TV 157
Kur'an-ı Kerim 90, 110
Kurtoğlu, Cengiz 213, 215, 233
Kurtuluş Savaşı 92, 302
Kuşçuoğlu, İsmail Zühdü 67
Kültür Bakanlığı 155, 210, 305, 307
Kürdî makamı 190, 196, 197, 200, 206, 217, 220, 228

L

Laço Tayfa 181
Lamoureux Orkestrası 71
Lavtacı Andon 40, 106
Leblebici Horhor Ağa 39, 91
Limonciyan, Hamparsum 100
Leyla 109, 114, 170, 224
Leyla Bir Özge Candır 251
Leyla ile Mecnun 224
Liszt, Franz 38
Lyrophon 90

M

Maarif Vekâleti 46
Macar 38, 48, 49, 62, 70
Macar halk ezgileri 49
Macar halk müziği 48
Macar Tevfik Bey 70
Madam Eugeni 91
Madam Victorie 91
Mahmudiye Marşı 36
Makam 40, 135, 173
Makam müziği 93, 120, 135, 202, 301
Makamsal müzik 65, 202
Malatyalı Fahri 93
Manas, Edgar 67
Mandolin 38, 131
Manguel Monsieur 36
Mardin, Şerif 16, 17, 18, 309
Marş 38, 67, 97, 173
Mavi Mavi 203, 219
Mehter 97
Mehterhâne 35, 36
Melekset Efendi 40
Menekşelendi Sular 174
Meşk 100, 101, 305
Meşk sistemi 101
Meyan 101, 171, 218
Mısır 10, 40, 57, 95, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 136, 170, 171, 172, 173, 174, 198, 292, 301, 310, 311, 313
Mısır sineması 106, 108-112, 114, 116, 119, 120
Mısırlı İbrahim Efendi 198
Mısır müziği 10, 40, 109, 110, 114, 118, 120
Mısır Radyosu 57, 106, 107, 110, 171, 292, 301, 311
Mikrotonal 180
Mildan Niyazi Bey 93
Milli 44, 48, 69, 71, 78, 86
Milli Eğitim Bakanlığı 48, 69, 71, 78
Milliyetçi 16, 17, 18, 67
Milliyetçilik 48, 305
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 71, 295
Mine Koşan Kahire'de 198
Mingus, Charles 198
Modern 107, 309, 313
Modernleşme 17, 310
Modernleşme kuramı 17
Murad, Leyla 109
Musıki Sözlüğü 189
Mustafa Necati Bey 103
Muzika-yı Hümayun 35, 36, 38
Müren, Zeki 96, 97, 122, 138, 204, 214, 306
Müslümanlık 110
Müzik endüstrisi 11, 17, 66, 89, 93,

111, 119, 121
Müzik politikaları 11, 19, 28, 32, 33, 37, 42, 44, 45, 51, 54, 55, 59, 60, 66, 67, 68, 72, 73, 77, 96, 103-105, 121, 127, 128, 158, 161, 295-297, 299, 300, 302
Müzik sektörü 125, 127, 128, 178-181, 212, 226, 227, 228, 237
Müzik teknolojisi 151

N
Naum, Mihail 38
Nedim 49, 102, 132, 173, 312
Ney 239
Neyzen, Tevfik 113, 174
Nideyim Bilmem Elinden Senin 115
Nihavend makamı

O-Ö
Oda Mûsıkîsi Cemiyeti 54
Odeon 90, 91, 97, 313
Opera 38, 49, 83, 84, 305
Operet 38, 39, 67, 68, 91, 105
Oransay, Gültekin 42, 56, 60, 66, 72, 98, 99, 113, 136, 309, 310
Orkestra 52, 72, 295, 313
Orkestrasyon 39, 67
Orta Anadolu 195, 230
Orta Asya 16, 32, 62, 78
Ortadoğu 108, 109, 119
Ortaylı, İlber 24, 34, 310
Oryantal arabesk 160
Osmanlı 24, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 53, 67, 90, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 117, 118, 177, 178, 298, 299, 305, 310, 312
Osmanlıca 32, 98
Osmanlı İmparatorluğu 25, 36, 90
Osman Zeki Bey 67, 68
Oyun 70, 296
Oyun Havası 136
Öykü 58
Özal, Turgut 154, 209
Özbeğen, Ferdi 213, 214, 233
Özbek, Meral 17, 57, 112, 122, 132, 133, 134, 137, 149, 151, 152, 153, 154, 159, 160, 310
Özışık, Şekip Ayhan 198
Özön, Nijat 86, 110, 140, 310
Özsoy 71, 296
Öztuna, Yılmaz 112, 115, 123, 139, 310

P
Paçacı, Gönül 37, 103, 104, 310, 311, 312
Paris 30, 37, 39, 47, 68, 69, 70, 71, 74, 78
Partisyon 133, 136, 296
Pathe 90
Pedal ses 207
Peker, Recep 74, 311
Pentatonik 62
Pentatonizm 62, 311
Perno, Huber 46
Pınar, Selahaddin 112, 122, 171, 198
Piyano 72, 84, 238, 240
Piyasa 106, 136, 221, 232, 294
piyasa üslûbu 136, 163, 164, 170, 175
piyasa tarzı 123, 127, 130, 138
Plak 179
Plak dönemi 178, 179
Plak sektörü 90, 95, 96, 121
Polis Radyosu 130
Popüler 17, 57, 65, 89, 103, 171, 200, 209, 236, 237, 306, 310, 312
popüler kültür 16, 17, 126, 158, 161, 177, 199, 209, 227, 228, 231
Popüler müzik 237

R
Radyo 51, 55, 64, 152, 311, 312, 313
Refiğ, Halit 222, 223
Reform 18, 23-25, 27, 43, 45, 55, 57, 60, 64, 66, 72, 74, 76, 82, 107, 118, 119, 126, 130, 298
Repertuvar 36, 38, 64, 82, 92, 100, 122-125, 175, 202, 213, 237
Rey, Cemal Reşit 47, 54, 56, 68, 71, 103, 298, 311

Ritm 91, 136, 172, 182, 183, 189, 200, 239
Ritmik 188, 238
Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı 52, 54
Roman 181
Roman besteci 185
Roman müzisyenler 181
Rum 39, 46, 92, 95, 163

S-Ş
Sabahattin, Muhlis 39, 91, 171
Sabah, Coşkun 200, 201, 215, 217, 218, 233, 309
Safa, Peyami 57, 311
Sağyaşar, Mustafa 97
Sahibinin Sesi 93, 96
Sait Paşa 107
Salcı, Vahid Lüdfi 61, 83, 311
Sami, Ali 27, 28, 311
Samsun 48, 131
Sanai-i Nefise Encümeni 103
San, A. İlkan 200, 310
Sanat 19, 23, 28, 29, 30, 55, 74, 85, 86, 113, 136, 306, 307, 309, 310
Sanat müziği ağırlıklı arabesk 160
Sardunya Krallığı 36
Sarısözen, Muzaffer 49, 50, 64, 65, 83, 85, 307, 311
Saydam, Turhan 195
Saygun, Ahmed Adnan 25, 26, 48, 49, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 70, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 98, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 311, 312
Saygunışık, Tahsin 26, 312
Sayın, Suat 132, 134, 137, 189, 190, 204, 296
Saz Heyeti 54, 91, 164, 178
Segâh 174
Selânik, Câvidan 155, 211
Selçuk, Münir Nureddin 93, 111, 112, 115, 122, 155, 171, 198, 211, 218
Selçuk, Timur 155, 211
Semai 38, 103
Senar, Müzeyyen 115, 122, 138, 173, 174, 175, 176, 307
Senin Olmaya Geldim 215, 216, 217
Seni Sevmeyen Ölsün 153
Sentez 31, 38, 39, 61, 65, 181
Serbest icrâ 135, 138, 139, 171, 174, 193, 228
Sesigüzel, Nuri 97, 131, 137
Sevdalandım 203
Sev Dedi Gözlerim 140
Sevecekmiş Gibisin 203
Seven Kıskanır 155, 210
Sevmek Günah Mı 189
Seyahatname 178
Seyyan Hanım 91
Sezgin, Ahmet 131, 132, 133, 137, 189, 190, 191, 204
Sezgin, Bekir Sıtkı 97
Sipahi, Nesrin 97
Sivas 48, 49, 50
Sivil Mehter Takımı ve Korosu 97
Solo 91, 239, 240
Sol arabesk 212
Sormadın Beni 236
Sosyaldemokrat Halkçı Parti 151
Sözeri, Perihan Altındağ 96, 122
Stereo kayıt 151
Stokes, Martin 152, 153, 155, 163, 312
Stüdyo müzisyenliği 182, 187, 214, 232
Susam, Arif 213, 215, 233
Suyolcuzade Salih Efendi 37
Sürekli bas 206
Şahin, Selami 205, 214, 215, 216, 217, 233
Şakir Ağa 37
Şam 102, 107
Şarkı 152, 218
şarkı formu 41, 94, 105, 113, 171, 174, 194, 218, 220, 234, 235
Şark Mûsıkîsine Ait Tarihî Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti 104
Şark Yıldızı 115

şehir kültürü 127, 128, 179, 180, 185
şehir müziği 101
Şekerci Cemil Bey 40
Şen, Bimen 40, 172, 312
Şençalar, Kadri 97, 112, 122, 171
Şenel, Süleyman 46, 47, 48, 50, 312
Şenpınar, Bayram 185, 215
Şevki Bey 41, 113
Şiveler 32

T
Taksim 122
Talihsiz Yetim 112
Tampere sistem 65, 100, 180
Tanbur 37, 42
Tanburi Cemil Bey 90
Tanburi notacı Aleksan 40
Tango 91, 92, 173
Tanrıkorur, Cinuçen 41, 100, 101, 102, 103, 312
Tanzimat 11, 24, 25, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 40, 42, 53, 76, 106, 121, 126, 130
Tanzimat Dönemi 11, 25, 30, 31, 33, 34, 37, 40, 42, 53, 76, 106, 121, 126
Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi 35
Tapılacak Kadınsın 215
Tasavvuf 31, 224, 231
Taş Plak 89, 90, 92, 3, 95, 97, 120
Taşıyan, Hakan 141, 233
Tatlıses, İbrahim 137, 141, 154, 203, 215, 218, 219
Tatlıyay, Haydar 136
Taverna 213, 214
taverna müziği 213, 214
tavır 34, 56, 152, 239
Tayfur, Ferdi 140, 199, 205, 215, 228, 229, 233
Tekelioğlu, Orhan 57, 65, 103, 171, 172, 312
Tekke müziği 102, 103
Teknoloji 96, 129, 151, 159, 164, 209
Teksesli 100
Tektaş, Ekrem Besim 47
Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsıkî Heyeti 54
Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası 54
Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi 51
tempo 139, 189
The Gramophone Company 90
Tilbe, Yıldız 233, 236
Titiz, Tınaz 155
Toksöz, Nurinisa 97
Topkapı Sarayı 35
Toplu icrâ 64
Tör, Vedat Nedim 49, 64, 312
Trabzon 50, 51
Trombon 240
Trompet 240
Tunar, Şükrü 112, 122
Turan, Dürri 47, 306
Tura, Yalçın 36, 41, 57, 110, 312
Tüdanya 203
Tüfekçi, Nida 50, 51, 58, 59, 313
Türk Beşleri 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 78
Türkçe 26, 32, 69, 90, 91, 93, 111, 112, 113, 120, 157, 171, 173, 209
Türk Halk Bilgisi Derneği 48
Türk Halk Oyunları 62
Türk kimliği 25, 27, 31, 32
Türkiyat Enstitüsü 48
Türkiye Büyük Millet Meclisi 55
Türkiye Cumhuriyeti 67, 98
Türkiye'de Arabesk Olayı 152, 312
Türk Mûsıkîsi İcra Heyeti 104
Türk müziği 18, 19, 36-38, 40-42, 45, 51, 53, 54-58, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 79, 82, 93, 94, 98, 100-106, 108, 111-114, 120, 121, 123-125, 127, 128, 130, 131-133, 136, 137, 139, 162, 164, 170, 171, 174, 180, 183, 187, 189, 191, 196, 198, 202, 205, 214, 221, 232, 291, 294, 298, 299, 300, 301, 302
Türk müzik tarihi 57, 118, 131, 177, 295
Türk operası 60, 71

Türk pop müziği 157, 237, 294
Türk sanat müziği 18, 132, 137, 157, 183, 196, 218, 293
Türk Tarih Tezi 31, 32, 62
Türkü 26, 46, 48, 58, 64, 69, 296, 311, 312

U-Ü
Ud 240
Ulus devlet 23
Urfa 50, 137, 140, 219
usûl 33, 43, 44, 46, 86, 100, 101, 171, 173, 174, 189, 190, 192, 94, 200, 202, 238, 239, 294
Uşşak 184
uzayan ses 207, 238
Ülkü dergisi 73, 83, 84, 85
Ümmü Gülsüm 95, 109, 116, 117, 136, 170, 173, 313
Ünal, Kemal 99
Ün, Ekrem Zeki 37, 68, 298
Üngör, Osman Zeki 67
Ünison 207, 220, 238, 240
Ünlü, Cemal 91, 93, 95, 97, 313
Üslûp 10, 11, 18, 27, 28, 41, 78, 79-81, 94, 95, 98, 106, 116, 123, 124, 135, 136, 138, 150, 153, 157, 161, 165, 175, 181, 187, 189, 192, 193, 196, 198, 199, 201, 227, 232, 236, 292-294

V
Varlık Dergisi 81
Varveren, Adnan 137
Veli Dede 40, 184
Venedik Balyosu 35
Vezin 195, 216
Vezir Ziya Paşa 42
Vieuxtemps Henri 38
Viyola 71, 238
Vokal 193
Vokal icrâ 64, 93, 135, 163, 192, 193, 210, 217, 232
Vurmalı çalgılar 119, 155, 190, 192, 202, 239

Y
Yabancılaşma 127, 310
Yekta, Rauf 47, 103
Yerel lehçeler 32, 59
Yerel müzikler 300
Yerel sanatçılar 178
Yetimlerin Malı 112
Yıldırımbora, Vedat 131, 197, 198, 204, 214
Yönetken Halil Bedi
Yöre 51, 58, 59, 70, 162, 194, 195, 218, 219, 230, 296
Yöresel 59, 65, 220
Yöresel tavır 64, 192, 194
Yunus Emre Oratoryosu 71, 85, 296
Yurdumuzun Nağmeleri 47
Yüce, Abdullah 138
Yürü Kervanlarım 185

Z
Zanaat 199
Zurna 50, 51, 54
Zemin 89

Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, her şeyden önce, yarım yüzyılı aşkın bir zamandır varlığını sürdüren ve Türkiye'de en çok dinlenen müzik olarak kitleleri peşinden sürükleyen arabeski, önyargılardan uzak ve doğrudan müziğin içerisinden inceleyen, bilimsel bir çalışma niteliği taşıyor.

Uzun yıllar siyasi ve kültürel kutuplaşmaların odağında yer almasına rağmen, sanatsal bir üslup olan arabesk sürekli ihmal edilmiş, akademik müzik çevrelerinde de en ufak bir ilgi görmemiştir. Bugüne dek arabesk üzerine yapılan araştırmaların sosyologlarca yazılmış birkaç kitaptan ibaret olması hem konuya duyulan ilgisizliğin hem de müzikolojinin Türkiye'deki hazin durumunun bir göstergesidir. Halbuki siyasi ve toplumsal dönüşüm sürecinin bir parçası olarak evrilen ve barındırdığı öğelerle farklı müzik türleriyle eklemlenen arabesk, tartışmasız, Türkiye'deki popüler müziği besleyen en temel üsluptur.

Bu kitap, hem bir icracı hem de bir bilim insanı olarak müzikle ilgilenen Uğur Küçükkaplan'ın, saman alevi gibi parlayıp sönen yüzeysel tartışmaların dilsiz öznesi olan arabeske müziğin içinden yaklaşma çabasının ürünüdür. Aynı zamanda, konuya ilişkin söz alanların mimari bir üslup olduğundan dem vurup, hiçbir ilgisi olmamasına rağmen ısrarla Schumann'ın arabesk olarak nitelendirilen eserleri üzerinden açıklamaya çalıştığı arabeskle Türkiye'deki arabesk müziğin birbirlerinden farklı şeyler olduğunun ayırdında olan bir anlayışla kaleme alınmıştır. Yazar bu kitapta, arabeskin zannedildiğinden çok daha önce, eleştirel bir biçimde ele alınan, Cumhuriyet'in müzik politikalarının yarattığı iklimde geliştiğini ileri sürerken, aynı zamanda çeşitli dönemlere ayırarak irdelediği arabeskin teknik özelliklerini doğrudan müzikal analizlerle ortaya koyuyor. Elbette yerini bilerek ve objektif bir duruş sergileyerek...



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-729-0
9 789755 397290