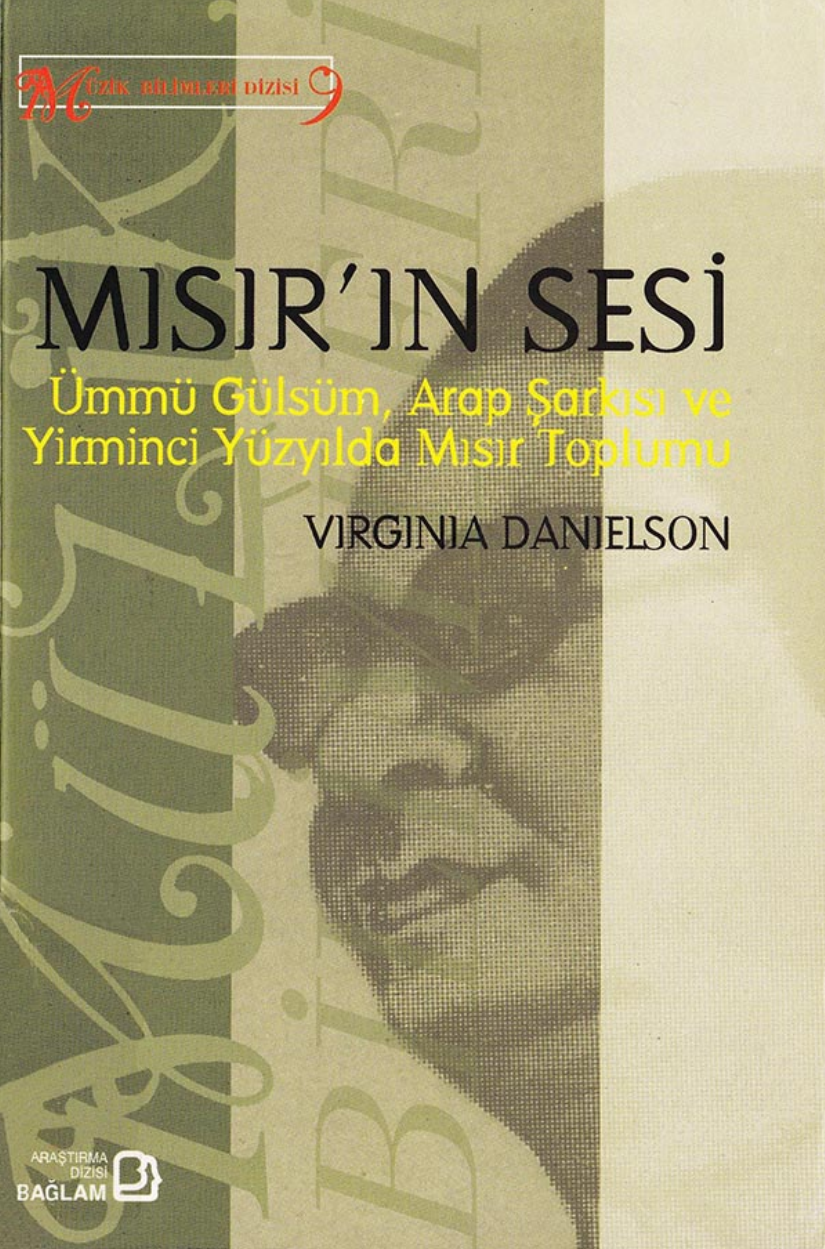
Müzik Bilimleri Dizisi 9

MISIR'IN SESİ

Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu

VIRGINIA DANIELSON



ARAŞTIRMA DİZİSİ
BAĞLAM

MÜZİK BİLİMLERİ DİZİSİ 9

MISIR'IN SESİ

Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu

VIRGINIA DANIELSON

Türkçesi | Nilgün DOĞRUSÖZ / Cem ÜNVER

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 300
İnceleme-Araştırma 206
Müzik Bilimleri Dizisi- 9
Müzik Bilimleri Dizisi Editörleri: Edip Günay- Vural Yıldırım

ISBN 978-975-8803-87-3

Virginia Danielson

Mısır'ın Sesi

Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu

Özgün Adı: *The Voice of Egypt Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*
"Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A."

© 1997 by the University of Chicago. All rights reserved
© Bağlam Yayıncılık

Kitabın Türkçe yayınlanmasına izin veren Virginia Danielson'a,
Arapça kelimelerin Türkçeleştirilmesindeki katkılarından dolayı
Recep Uslu'ya, desteğinden dolayı Bülent Aksoy'a,
kapak malzemesini temin eden Turgay Tuna'ya teşekkür ederiz.

Birinci Basım: Mart 2008
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Litros Yolu II. Matbaacılar Sitesi / Topkapı

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

Jim için

İÇİNDEKİLER

ORTADOĞU RUHUNUN UNUTULMAZ SESİ
ÜMMÜ GÜLSÜM / Murat ÖZYILDIRIM 9

ÖNSÖZ 17

I
"MISIR'IN SESİ VE YÜZÜ" 21
Bazı Sorular 23
Müzik Hakkında Konuşmalar 25
Dinleme 30
İcra 34
"Popüler" Müzik 39
Birey 40
Sosyal Konular 44

II
MISIR DELTASINDA ÇOCUKLUK DÖNEMİ 49
"Min El Meşâyih " 49
İcra Deneyimi 59
Dinleyici Kitleleri 71

III
KAHİRE'DE İLK ZAMANLAR 81
Kahire'de Müzik 81
Bedevi Şarkıcı 94
Müzik ve İcra Eğitimi 102
Bir Dönüm Noktası 106
1926 ve Sonrası 113

IV
MEDYA, STİL VE ÜSLUP 136
Stilini Belirleme Yolunda 136
Konser Prodüksiyonu 148
Halk İle Uzlaşma 153
Kayıtlar ve Radyo 157

Beyaz Perdede 161
Üslup Gelişimi 169

V

"ÜMMÜ GÜLSÜM'ÜN ALTIN ÇAĞI" VE İKİ KÜLTÜREL OLUŞUM 182
1940'LAR 182
Müzikal Popülizm 185
Yeni Filmler 191
Neoklasikçilik 195
Yeni Kasidelerin ve Popülist Şarkıların Etkisi 210

VI

"MISIR'IN SESİ": SANATÇILARIN ESERLERİ VE
ESTETİK PAYLAŞIMI 216
Şarkı Kalıbının Oluşturulması 218
Konserler 227
"Sesi...!" 234
"İyi de Sözleri Anlayabiliyor musunuz?" 236
"İyi Bir Şarkıcıydı Çünkü Kuran Okuyabiliyordu" 240
"Bize Kasideyi Geri Verdi" 245
"Asla Aynı Mısrayı İki Kez Aynı Şekilde Okumazdı" 247

VII

ÜMMÜ GÜLSÜM VE YENİ BİR NESİL 275
Ulusal Şarkılar Ve "Rabı'a el-'Adeviyye" 283
"Yeni Bir Safha" 287
Abdulvahhab İle İşbirliği 294
El Sunbâti'nin Şarkılarının Dayanıklılığı 303
Ugniye 308
Büyüyen Pazar 312
Mısır İçin Verdiği Konserler 314
"Fellahin Benim" 317
İcra Edilmeyen Repertuar 324

BİR İCRACININ MİRASI 329
LÜGATÇE 339
KAYNAKÇA 343
DİZİN 357

ORTADOĞU RUHUNUN UNUTULMAZ SESİ ÜMMÜ GÜLSÜM

Murat ÖZYILDIRIM[*]

Ortadoğu, kutsal tarihlerin, kutsal kentlerin, kutsal dillerin, uçsuz bucaksız çöllerle dolu anlaşılmaz toprakların, bitmeyen savaşların, gizemli masallarıyla birlikte tarihin büyük acılarının sahibidir. Belki bu sahip olunan acılar nedeniyle Arap ya da Türk şiirleri ve müzikleri içinde bir hüzün vardır. Bitmez hüzünlerle dolu şarkıların en büyük yorumcusu olarak yirminci yüzyılda karşımıza mütevazı bir sanatçının adı çıkar: Mısır'ın sesi ve yüzü olarak bilinen, bugün ölümünden yıllar sonra bile dünyanın her yerinde yüz binlerce hayranı bulunan Ümmü Gülsüm.

Yüzlerce yıl Türklerle birlikte yaşayan Mısırlılar, Arap âleminin kalbi sayılan Kahire'ye sahiptir. Ama o kalbin içindeki güzelliği, şarkılarındaki duygu yüklü ve unutulmaz etkileyicilikteki sesiyle yirminci yüzyılda ve günümüzde tüm dünyaya duyuran, kuşkusuz, büyük sanatçı Ümmü Gülsüm'dür.

Ümmü Gülsüm, Kahire'de 1920'lerde zengin ailelerin evlerinde şarkılar okumakla işe başladığında ancak küçük ama seçkin bir çevre tarafından tanınabildi. Sanatçının asıl ünlenmeye başlamasında, ilkini 1936'da çevirdiği, şarkılar okuduğu filmleriyle önce Mısır, ardından Ortadoğu film piyasasına girmesinin büyük etkisi oldu. O dönemde Mısır filmleri yalnızca Arap ülkelerinde değil Türkiye'de de sinemalarda gösterildi ve büyük beğeniyle izlendi. Özellikle İstanbul sinemaları, gösterime giren bol şarkılı Ümmü Gülsüm filmleriyle, gişe önlerinde uzun kuyruklara sahne oldu.

---

[*] (MA) Latince Okutmanı, Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Çiftlikköy Yerleşkesi/Mersin..

Ümmü Gülsüm, Mısır Radyosu'yla 1937 yılında bir anlaşma imzaladı. Bu anlaşmayla Ümmü Gülsüm'ü asıl üne kavuşturan, tabir yerindeyse Ümmü Gülsüm yapan ve senelerce her ayın ilk Cuma gecesi —aslında Perşembe gecesidir, ama eski dilde Cuma gecesi olarak söylenir- radyodan canlı yayınlanacak efsanevi konser programları başladı. Kahire'den yayınlanan bu unutulmaz konserler, Ümmü Gülsüm'ün Ortadoğu'da bir yıldız gibi parlamasını sağlayan olağanüstü etkileri oluşturması bakımından son derece önemlidir. Bilenler bilir, her kim Ümmü Gülsüm hakkında bir şeyler yazar ya da biraz konuşursa Mısır Radyosu'ndaki bu konser programlarından muhakkak söz açar.

Kısa sürede radyo konser programları, Türkiye'den Fas'a kadar geniş bir coğrafyadaki Arap yaşam ve kültürü nüfuz sahasında uzun süre hayatı derinden etkiledi. *Ümmü Gülsüm'ün sesi, Ortadoğu'daki birçok kentin, kasabanın sokaklarında konser yayınları sırasında radyoların dışarı çıkarılıp, etrafında komşuların, dostların, akrabaların toplanmasıyla oluşan küçük toplulukların dinleyerek büyülendiği zamanlara dönüştü.*

Bu insanların çoğu hayatlarında bir kez olsun Ümmü Gülsüm konserine gidemedi ve onu bir kez olsun canlı olarak da göremedi. Çoğu konserlere gidemeyecek kadar fakir ya da Ümmü Gülsüm'e uzak yerlerde yaşarlardı. Ama hepsi de radyodan ya da plaklardan dinleyebildikleri Ümmü Gülsüm'ü çok severdi, çünkü hakikaten bu, "sevgili şarkıcı"ları onların içinden biriydi, birçoğu gibi fakir, köylü bir aileden geliyordu ve hiçbir zaman bu geçmişini gizlemedi. Sanatçı bu mütevazı yönüyle de fakir Arap kitlelerinin ayrı bir saygı ve beğenisini kazandı.

İlginçtir, genel olarak bu dönem içinde Arap ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de İstanbul başta olmak üzere birçok kentlerde, Arapça bilsin, bilmesin birçok kişinin Klasik Arap Musikisi (ve en benzeri olan Klasik Türk Musikisi) makamlarıyla şarkılar okuyan bu muhteşem sesi dinlediğini o dönemleri yaşayanların anılarından dinler ya da okuruz.

Türkiye'de 2 Kasım 1934'te Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya bir genelge yayınladı: *"...Radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılması ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkârlar tarafından*

çalınması...". Bu durum, Klasik Türk Musikisi'nin radyolarımızdan yayınlanmasının tamamen yasaklandığı, yaklaşık üç yıllık zamanı oluşturdu. Bu anlaşılmaz dönemde, musikimize en yakın besteler çalan Mısır Radyosu'nun evlerde sıklıkla dinlendiği, daha sonraları da Ümmü Gülsüm radyo konserlerinin pek çok evde takip edildiği bir gerçektir.

Bu yıllarda Mersin, Adana gibi güney illerimizde Arapça konuşan yurttaşlarımızın Türkçe'ye ilgilerinin azalacağını iddia eden İçişleri Bakanlığı, Arap filmlerinin özgün diliyle yayınlanmasına, bugün anlamını yitirmiş, bir yasak getirmiştir. Bu yasak en saçma biçimini, Ümmü Gülsüm gibi sanatçıların, filmlerde şarkı okuduğu bölümlerde göstermiştir. Böylece mesela Ümmü Gülsüm, filmde şarkı okumaya başladığında, bu garabet yasak nedeniyle Türkiye'de sanatçının yerine Türk sanatçılar Türkçe şarkılar okumuştur.

Diğer yandan Türkiye'deki sanatçılar da o dönemde ününün doruğunda olan Ümmü Gülsüm'ü iyi tanımaktaydı. Türkiye, zaten Arap musikisine yabancı değildi ve mesela bu kitapta da adı geçen Mısır'ın ünlü sesi Münire Mehdiye, İstanbul – Sarayburnu'nda bizzat Atatürk'ün huzurunda 8 Ağustos 1928'de halka açık bir konser vermişti. Safiye Ayla, Mısır'da Abdullah Paşa'nın köşkünde Irak Kral Naibi Abdülillah'ın ve Ümmü Gülsüm'ün bulunduğu –geç bir saatte Kral Faruk'un da geldiği- akşam yemeğine katılmış ve burada Ümmü Gülsüm rast makamında –adını bilemediğimiz- bir kaside okumuştu. Safiye Ayla ise Ümmü Gülsüm'den sazının kendisine eşlik etmesi için müsaade aldıktan sonra Selahaddin Pınar'ın "*Aylar geçiyor sen bana hâlâ gelecek-sin*" şarkısını seslendirmişti. Safiye Ayla, Kral Faruk'un kendisini davet ettiği başka bir yemekte, Mısır'ın o dönemdeki en ünlü şarkısı olan ve Ümmü Gülsüm'ün de okuduğu "*Ala beled il mahbub*"u Arapça olarak okumuş ve büyük beğeni kazanmıştı. Yine Münir Nureddin Selçuk o dönemde Bağdat ve Kahire'de konserler vermişti.

Ancak, zevke, safahata düşkünlüğüyle ünlü Kral Faruk 1952'de Mısırlı genç subaylar tarafından devrildi. Subaylar, Mısır Kraliyet ailesine ait herkesi yönetimden birer birer saf dışı etmeye başladı. Yapılan devrim, halka hedef olarak önce Faruk'u

gösterdi ve Kral sürgüne gönderildi. Kral Faruk, İskenderiye'den yatına binip Avrupa'ya giderken ardında binlerce gözü yaşlı kişi tarafından uğurlandığında, halkın desteğinin arkalarında olduğundan emin olan darbe yönetimi bu olayı dikkatle -ve şaşkınlıkla- izlemekteydi.

Mısır tahtının yeni adayı yaşının küçüklüğü nedeniyle yönetime geçemediğinden, Mısır'a -eşi, Halife Abdülmecid Efendi'nin kızı Neslişah Sultan olan- Prens Muhammed Abdülmunim, kral naibi olarak atandı. Ancak kısa sürede naipliğin göstermelik olduğu, asıl yönetimin Nâsır ve yandaşlarında olduğu anlaşıldı. Böylece Mısır'da kısa süre sonra krallık yönetimine ait ne varsa kaldırılmaya, kötülenmeye, yasaklanmaya başlandı. Cemâl Abdunnâsır, kısa sürede Mısır'ın tartışmasız tek lideri oldu. Koyu bir Arap milliyetçisi olan Abdunnâsır, nerdeyse tek başına ülkeyi yönettiği gibi, onun milliyetçi fikirleri, Arap dünyasının tümünü etkilemeye başladı ve hatta Libya, Irak gibi bazı Arap ülkelerinde Mısır benzeri devrimler gerçekleşti.

Mısır'da eski yönetime ait her şey kaldırılırken, 1937 yılından beri radyolardan canlı yayınlanan Ümmü Gülsüm konserleri de birdenbire yasaklandı. Gülsüm'ün ricasıyla, yeni yönetimle arası iyi olan bir gazeteci, Cemâl Abdunnâsır'la görüşmek için çalışma yerine gittiğinde Gülsüm konserlerinin Mısır Radyosu'ndan yayınlanmasına getirilen yasağı ve bunun niçin olduğu konusunu yeni lidere açtı. Cemâl Abdunnâsır, bu yasaktan habersizdi ve anlatılanları gerçekten şaşkınlıkla dinledi.

Nâsır, derhal Mısır Radyosu'nun yeni atanan müdürünü çağırttı. Radyo müdürü apar topar geldiğinde Abdunnâsır'ın sorusuyla karşılaştı: "*Biz, Ümmü Gülsüm'ü radyolardan yasakladık mı?*". Radyo müdürü şaşırarak "*Evet efendim, Ümmü Gülsüm eski yönetimin simgesiydi, bu nedenle radyolardan konser yayınlarını kaldırdık*" dedi. Bu cevabı aldığında devlet başkanı sesini derhal yükselterek, radyo müdürüne sorularını şiddetli bir sesle yineledi: "*Ya öyle mi? Peki Nil'i de kuruttunuz mu? Piramitleri de kaldırdınız mı? Onlar da eski yönetimin simgeleriydi, derhal Ümmü Gülsüm'ün radyo konserlerini başlatın!*".

Böylece Ümmü Gülsüm'ün o unutulmaz konserleri Kahire'den bütün Ortadoğu'ya yeniden yayınlanmaya başladı. İlginçtir, belki

de böylece Abdunnâsır'ın yeni Mısır yönetimi ile Ümmü Gülsüm'ün sesi ayrılmamacasına bütünleşti. Öyle ki mesela "Emel Hayati" şarkısını okuduğu bir Kahire konserine bizzat Cemâl Abdunnâsır geldi. Ümmü Gülsüm "kevkeb eş şark" (şark yıldızı), 1950'li, 1960'lı yıllarda verdiği muhteşem konserlerle sahnelerde bütün gücüyle yer aldı. Ümmü Gülsüm, yeniden Arap–Türk bütün Ortadoğu'yu, musiki eleştirmenlerince "*taklit edilemez*" diye nitelendirilen, birçoklarınca hanım ve erkek sesi arasında bir ses olarak kabul edilen sesiyle etkisi altına aldı, adeta büyüledi.

Arap ülkelerinde, Ümmü Gülsüm'ün bu Cuma gecesi konserleri ile geçen zaman dilimi öylesine etkiliydi ki, dönemin Arap devlet adamları, Arap milletinin bu büyük sanatçıya teveccühünü çok iyi bildiklerinden, söz konusu geceleri hiçbir zaman halka hitap etmek için kullanmazlardı. Belki o liderler de Ümmü Gülsüm'ün şarkılarıyla kendilerinden geçerek vecde dalardı, ya da hiçbir Arap'ın Ümmü Gülsüm'ün sesi yerine kendi seslerini dinlemeyeceğini çok iyi bilirdi...

Ümmü Gülsüm konserleri, doğu ve batı kültürünün bir anlamda buluşma alanıydı. Ümmü Gülsüm, arkasında dönemin seçkin icracılarından oluşan orkestrası, papyonlu takım elbiseli çalgıcılarıyla, batı çalgılarının doğu çalgılarıyla birarada kullanıldığı, makamlı Arapça bestelerin icrası ile sahne alırken, sanatçı son derece gösterişli ve tamamen şark desenlerine bürünmüş renkli kıyafetlerle sahneye gelirdi. Böylece bir anlamda doğu ve batıyı kendi oluşturduğu karşıtlıkta birleştirirdi.

Sanatçı, bazen on dakikayı aşan sürelerle çalgıların, kendi okuyacağı şarkıların giriş bölümünü icra etmesini, sahnenin ortasına yerleştirilen sandalyeye oturarak ve dinleyicilerine gülümseyerek beklerdi. Sonra şarkılarını okuyarak programını sürdürürdü. Ümmü Gülsüm, istisnasız bütün konserlerinde elinden hiç bırakmadığı ve kıyafetleriyle her zaman uyumlu renklerdeki mendilleriyle de unutulmaz oldu ve bu mendiller kıyafetleriyle adeta bütünleşti.

Ümmü Gülsüm'ü, sanatında asıl ulaşılmaz yapan kuşkusuz onun şarkıları kendine özgü yorumlayışıydı. Sanatçı, bir besteyi kendi yorumuyla, çoğu zaman bambaşka bir hâle sokardı. Değişik zamanlarda okuduğu aynı şarkıyı öyle biçimlerle dinleyicilere

sunardı ki onlar, sanki yeni bir beste dinlermişçesine lezzet alırlardı. Hemen bütün konserlerinde dinleyicilerin neredeyse vecd halinde ayağa kalkarak Ümmü Gülsüm'e doğru seslerinin olanca gücüyle sanatçıya övgüler yağdırmaları, "Allah! Allah!" diye bağırmaları, onun ellerine sarılmaları ve bu yüzden çalgıların tezahüratın bitmesini beklemek için musikiye ara vermek zorunda kalması sıradan olaylardandı. Böyle durumlarda Gülsüm, kendilerinden geçmiş dinleyicilerine gülümseyerek elleriyle onları sakinleştirmeye çalışırdı.

Ümmü Gülsüm, siyasi görüşlerini çok açığa vuran, bu konularda konuşan biri değildi. Kral Faruk döneminde –köylü geçmişi nedeniyle sarayda küçümsenmesine karşın- bizzat kralın doğum gününde şarkılar okuyacak kadar Mısır Sarayı ile ilişkileri üst düzeydeydi ve darbe sonrası Cemâl Abdunnâsır döneminde de durum farksızdı.

Yaşadığı dönemde ve vefatından sonra Ümmü Gülsüm, her zaman tarihiyle, kültürüyle kendi ülkesini gerçekten seven biri olarak bilindi. Okuduğu bazı bestelerdeki güçlü vatansever vurguyla bunu sevenlerine de açıkça gösterdi: "*Vallahi zaman ya silahi*", "*Ya şebab el Nil*", "*Mısr alti fi hatıri*" gibi...

Ümmü Gülsüm, özellikle Mısırlılar ve bütün Arap milleti için vatanseverliği en üst düzeyde hissettiren kişi olarak da önemlidir. Özellikle Mısır'ın İsrail'e karşı peş peşe aldığı utanç verici yenilgilerle kaybolan ulusal onuru ayağa kaldırmak, bütün Arap milletine tarihin Araplar için mutlu eski günlerini tekrarlatmak ve bunu yaparken zaferlerle dolu, asil İslam-Arap geçmişini herkese hatırlatmak için en güzel şarkıları benzersiz yorumlarıyla dinleyicilerine sundu.

Bu nedenle Mısır dışına çıkarak Arap ülkelerine, Lübnan'a, Libya'ya, Kuveyt'e, Sudan'a, Tunus'a gitti. Buralarda büyük olaylar yaratan görkemli konserler verdi. Aldığı yenilgilerle yalnız ulusal onuru yara almakla kalmayan, ekonomisi de zor durumda olan sevgili ülkesi Mısır için milyon dolarları geçen bağışlar topladığı Ümmü Gülsüm'ün bu konserleri, Arap ülkelerinde Mısır'a olağanüstü saygınlık kazandıran çabalar olarak dün olduğu gibi bugün de derin bir saygıyla anılmaktadır.

Ümmü Gülsüm'ün Arap ülkeleri dışında konser verdiği tek yer Fransa'da Paris Olympia Konser Salonu'dur. Sanatçı burada 15 ve 17 Kasım 1967 tarihlerinde iki muhteşem konser verir.

Sanatçının 1975 yılındaki vefatı sadece Mısır'ı değil, tüm Ortadoğu'yu yasa boğdu. Birçok ülkeden devlet adamlarının ve sayısı dört milyona yaklaşan sevenlerinin *"güle güle, güle güle ey sevgili şarkıcımız!"* nidalarıyla katıldığı Kahire'deki cenazesi, Abdunnâsır'ın cenazesinden daha kalabalık olmasıyla da dikkati çekti.

Ümmü Gülsüm, okuduğu *"el atlal", "inta omri", "rubaiyyat el Hayyam", "fakkaruni", "baed annek", "el emel", "emel hayati", "elf Leyla ve Leyla", "ene fi'ntezerak"* gibi üç yüze yakın şarkılarıyla, kasideleriyle, marşlarıyla ruhunu, musiki severlere en çok Ortadoğu'da hissettirdi ve daima hissettirecektir. Mesela, Ümmü Gülsüm'ün 1958'de okuduğu *"Bağdat ya qal'a"*yı, siz o günden gelen taş plak kayıtlarından bugün dinlerken aklınıza Bağdat'la ilgili neler gelecektir?

Son yıllarda sanatçının Türkiye'de bulunabilen CD'lerinin satışı arttığı gibi, onun hakkında Türkçe yayınların sayısında da artış görülmektedir. Ümmü Gülsüm anısına İstanbul'da 2006 yılında düzenlenen ve Lübna Salameh'in sadece Gülsüm şarkıları okuduğu konser büyük ilgi görür. Birçok gazeteler, dergiler, Türkçe internet siteleri çeşitli zamanlarda Ümmü Gülsüm'den, sanatından, onun birçok bestesini okuduğu yine kendisi gibi Mısırlı Muhammed Abdulvahhab gibi bestecilerden söz etmekte ve Türk musiki severleri onun sesine yönlendirmektedir.

Türkiye'de birçok sanatçının Ümmü Gülsüm'ün sesinden etkilendiği, okuduğu şarkılardan bazılarının Türkçe'ye uyarlandığı ya da giriş bölümlerinin ayrı besteler olarak kullanıldığı bilinmektedir. Son yıllarda bazı Türk musikisi amatör icra toplulukları Ümmü Gülsüm'ün okuduğu şarkıları yorumlamaktadır.

Sayfalarını çevirmeye başlayacağınız yalnız Mısır'ın değil bütün Ortadoğu'nun sesi ve yüzü olan Ümmü Gülsüm üzerine bu çok önemli ve değerli çalışma, Sayın Dr. Virginia Danielson tarafından yazılmış ve dilimize İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyesi Sayın Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz ve çevirmen Cem Ünver tarafından kazandırılmıştır.

Elinizdeki kitabı, Türkçemizde Ümmü Gülsüm üzerine yapılan araştırmalarda çekilen kaynak eksikliğini gidermede son derece önemli ve yararlı bir çalışma olarak gördüğümü belirtmek isterim. Bu nedenle kitabın çevirisi ve basımında emeği geçenlere, bu başarılı çalışmalarından dolayı, saygılarımla teşekkür ederim.

Saygıdeğer okuyucu, bu güzel ve değerli eserin sayfalarını çevirirken yanında Ümmü Gülsüm'ün şarkılarını dinlemenizi, musiki zevkinize eşsiz bir katkı yapacağına inancım tam olarak, önemle tavsiye ederim. Böylece kitapta anlatılan kişinin neden bu kadar özel bir sese sahip olduğunu, besteleri nasıl kendine özgü üslubuyla yorumladığını, ölümünden yıllar sonra bile niçin bu kadar yüceltilerek övüldüğünü kolayca anlayabilirsiniz.

Eğer zaten bu eşsiz sesi daha evvel dinlemişseniz, sizin için akşamın ıssızlığında kitabın sayfalarında gezinirken, bir daha dinlemekten daha tatlı ne vardır?

Mart 2007, Mersin

ÖNSÖZ

Bu kitap, nüfuzun toplumdaki yerine, özellikle de sıradışı bireyin ifadesel kültürdeki rolüne değinmektedir. Teorik olarak, uygulamalı kuram adı ile bilinegelmiş oldukça geniş bir külliyatın yanısıra kültürel araştırmalar ile ilgili eserlere de dayanan bir çalışmadır. *Culture and Society* adlı kitabında birçok "yıldız" İngiliz yazarını geniş bir toplumsal açıdan inceleyen Raymond Williams'ın eserlerine özellikle minnettarım.

Kitabımın kaynağı, Mısır'ın çeşitli bölgelerinde 5 yılı aşkın süredir yapılan saha çalışmaları ile bu ülkenin müziği ve müzisyenlerini konu alan geniş diskurun ciddi bir bölümünün okunmasının bileşimidir. Gerekli olan bilgi halihazırda mevcut idi; ancak sorularımın cevapları çok sayıda kaynağa dağılmıştı ve toplanması ve değerlendirilmesi yıllar süren yüzlerce küçük bildiri, kısa eleştiri yazısı ve röportajların birleştirilmesinden oluşuyorlardı. Yıllar boyu sağladıkları destekten ötürü Mısır'daki Fulbright-Hayes programlarına, Çağdaş Ortadoğu'da Din, Edebiyat ve Toplum Çalışmaları Enstitüsünde Rockefeller Vakfı tarafından verilen doktora sonrası bursa, Austin'deki Texas Üniversitesi'ne ve Harvard College Kütüphanesi'ne şükran duyuyorum. Görsel malzemelerin hazırlanması ve alım haklarının masrafları ise Harvard Üniversitesi'nin Dougles W. Bryant bursu tarafından karşılandı.

Mısır'da bulunduğum süre içerisinde Kahire, İskenderiye ve el Minye'de hayatın farklı kesimlerinden müzisyenler, "kültür tellalları" ve dinleyiciler ile birlikte çalıştım. Özellikle el Minye'de iki sene yaşadığım için şanslıydım, çünkü orada daha kozmopolit bir ortama sahip olan Kahire'ye ve müzisyenlerin sıradışı dünyasına oranla daha sıradan olan sosyal çevrelere girebildim. Sanırım el Minye'deki sosyal rol ve yükümlülüklerim bir yabancının arzulayacağı kadar sıradandı. Bu ortamda Mısırlıların ifadesel kültür çerçevesindeki davranış ve değerleri hakkında çok şey öğrendim.

Akademisyenlerin çoğu meslektaşlarının desteğinden yararlanır; bu anlamda ben de oldukça şanslı sayılırım. UCLA'dan Jihad Racy ve Helwan Üniversitesi Müzik Eğitim Enstitüsü'nden Dr. Buseyne Ferid, Mısır'daki araştırmamın başlamasına yardım ettiler ve yıllar boyu hem akıl hocam hem de arkadaşım oldular. Profesörler Alexander Ringer, Bruno Nettl ve Lawrence Gushee başta olmak üzere Illinois Üniversitesi Müzikoloji Bölümü öğretim üyeleri yetenek ve deneyimlerini benden esirgemediler. Kemal Hüsnî ve ailesi olmadan Kahire eğlence dünyasının yirminci yüzyıl başlarındaki dokusunu asla kavrayamazdım. Hasan Şams bana sabırla Mısır radyosunun işleyişini açıkladı. Mithat Assem Kahire'de müziğin bireyler tarafından nasıl himaye altına alındığını anlatmak için saatlerini feda etti. Sâmî el-Laytî ve *el hilâl* dergisi baş editörü Mustafa Nebîl'den, Dâr el Hilâl Yayınevi'nden cömert yardımlar gördüm. Dâr el Ekber arşivlerinin personeli de oldukça yardımseverdi; ayrıca Kahire'deki Amerikan Üniversitesi'nin ve Dâr el Kutub'un periyodik yayın odalarını kullanabildiğim için de minnettarım. Ümmü Gülsüm'ün ailesi, özellikle yıllar boyu katlanmak zorunda kaldıkları gazeteci ve yazarlar göz önünde bulundurulduğunda, yardımcı olmaktan daha fazlasını yaptılar.

Sayısız müzisyen ve dinleyici bana Arap müziğini öğretti ve tartışılan pek çok konuyu anlamamı sağladı. Şu anda Yüksek Arap Müzik Enstitüsü'nün dekanı olan Seyyid Heykel, uzmanlık alanına giren konulardaki genel bilgisizliğime göstermiş olduğu sabır ve anlayışla bu kişilerin başında gelir. Beliğ Hamdi, Ahmed el Hifnevî, Abdülmumin el Harîrî, Mansî Emin Fehmi, Mahmud İffet ve Hasan Enver de son derece yardımcı oldular. Seyyid el Masrî ve Abdülaziz el Anânî'den aldığım bilgi ve danışmanlık, hayatımın on beş yılının ayrılmaz bir parçası oldu. Ratîba el Hifnî, Mahmud Kâmil, Manâr Ebû Hayf, Adil Ebû Zahra, Mînû Raghab ve Martha Roy ile yaptığım sohbetler Mısır müziğini anlamamda büyük ölçüde yardımcı oldu. El Minye'de ailelerinin yanında iki yılı aşkın bir süre mutlu bir şekilde yaşadığım Ahmed Remzi Abdülşâfî İsmail'e ve en iyi arkadaşım olan karısı Fâtin Muhammed Ahmed'e tarif edemeyeceğim kadar minnettarım. Tanıştığım günden beri benden dostluk ve yardımlarını hiç esirgemediler.

Patty Tang'in müzik çevrimyazılarımın daha iyi hâle gelmesine büyük katkısı oldu; Stephanie Treolar'ın yazılarımı düzeltmesi benim için büyük bir şanstı; Roth Oach bu kitabın yapım aşamasıyla ilgili sayısız işin üstesinden geldi. Görsel malzemelerin çoğu Mahmud Arif, Faruk İbrahim, Hişam Faruk ve Meissa Mohie el Din Ingram'ın cömertliği ve yardımları sayesinde bu kitapta yer aldı. Şikago Üniversitesi Yayınevi'nden David Brent, Matthew Howard, Suzan Olin, Claudia Rex ve Robert Williams her zaman sabırlı, yüreklendirici ve yardımcı oldular.

Everett Rowson çevirilerimin ve çevrimyazılarımın titiz bir şekilde gözden geçirilmesi için saatlerini harcadı. Onun Arap edebiyatı ve Mısır toplumu üzerine olan birikiminin derinliği benim için vazgeçilmezdi; bitmek bilmeyen ve son dakikada ortaya çıkan sorularıma sabırla cevap verdi. Salva el-Şavan Castelo-Branco, Michael Goldman, Scott Marcus, Lorraine Sakata, George Sawa ve eşi Suzanne Meyers Sava, Philip Schuyler, Kay Kaufman Shelemay ve Jane Sugarman'ın tavsiye ve desteklerinden çok faydalandım. Bu çalışma için günlük hayatlarında yer açan Loeb Müzik Kütüphanesi çalışanlarına müteşekkirim; Harvard College Kütüphanesinde ve Müzik bölümünde çalışan iş arkadaşlarıma, özellikle de yaşamam için entelektüel açıdan fevkalade teşvik edici bir yer sunan John Howard, Kay Kaufman Shelemay ve Cristoph Wolff'a minnettarım.

Steve Blum'in arkadaşlığı, akademisyenliği ve eleştirel bakışı bana yıllarca ışık tuttu. Onun kılavuzluğu Illinois Üniversitesi'nin kapısından girdiğim gün başladı ve beni hiç yalnız bırakmadı. Bu çalışma varlığını diğer tüm akademisyenlerden çok ona borçludur.

Eşim Jim Toth, bu eseri ortaya çıkartan tecrübelerin çoğunu benimle paylaşan kişiydi. Şu anda şarkıcılar hakkında bilmeyi umduğundan daha fazla şey biliyor. Seyahatlerim ve bakış açım onun ilgi alanları ve yoldaşlığı sayesinde daha da zenginleşti. Bu kitap kendisi için.

I

"MISIR'IN SESİ VE YÜZÜ"

Ümmü Gülsüm yirminci yüzyıl Arap dünyasının tartışmasız en ünlü şarkıcısıydı. Elli yılı aşkın şarkıcılık kariyeri 1910'larda Mısır Deltası'nın doğusundaki kasaba ve köylerde yapılan düğünlerde ve özel kutlamalarda babasıyla birlikte şarkı söylemesiyle başlayıp, 1973 yılında Kahire'de geçirdiği son hastalığa dek sürdü. Yaklaşık üç yüz şarkı kaydetti. Neredeyse kırk yıl boyunca, ayda bir yapılan perşembe gecesi konserleri Mısır'ın güçlü radyo dalgaları aracılığı ile canlı olarak yayımlandı. Bu sayede dinleyici sayısı milyonları buldu; sadece Kahire'deki konser müdavimleri değil, insanların bir araya gelip bu yayınları dinlediği tüm Ortadoğu evlerine ulaştı. Bilet ücretini rahatlıkla ödeyebilecek durumda olanlar bile evlerde veya kahvelerde arkadaşları, aileleri ile oturmayı tercih ediyorlardı. Çay ve arkadaşlığın buluştuğu uzun geceler Ümmü Gülsüm'ü dinlemenin bir parçasıydı. Dinleyiciler duydukları müzik ile beraber bütün bu yaşantıyı da hatırlamaktadır.

Perşembe konserlerinin yarattığı etkiyi tarif edebilmek için etrafta çok sayıda hikaye dolaşıyordu: "Filanca askeri lider Ümmü Gülsüm'ün şarkı söylediği zamana denk geldiği için bir harekattan vazgeçti." "Arap dünyasında yaşam durdu." Bu durumdan şikayetçi olanlar, "O gün gazetelerde Ümmü Gülsüm'ün elbisesinin rengi ve kullanacağı takılar dışında bir haber okuyamazdınız" diyorlardı. O perşembe günlerinde, "gün boyu onun dünyasında yaşardık."[1]

Halka malolmuş, yedi yıl boyunca Müzisyenler Sendikası'nın başkanı, devlet sanat komitelerinin üyesi ve diğer Arap ülkelerine Mısır kültür elçisi olmuş biri olarak genel anlamda bir kültür

[1] Dinleyicileri ile özel görüşmeler; ayrıca Fuad, 461; ayrıca bkz. yazılarından sık sık beğeniyle Arapça alıntılar yapılan Gordon Gaskill, "The Mighty Voice of Um Kalthum," *Life* 52. Cilt: 22. Sayı (1 Haziran 1962), 15-16.

önderiydi. 1975 yılında öldüğünde, cenaze töreni "Cumhurbaşkanı Cemâl Abdunnâsır'ınkinden daha büyük" olarak tasvir edilmişti. O, yıllar boyu "Mısır'ın sesi ve yüzü" olmuştu.[2] Günümüzde hâlâ Arap müzik dünyasının elzem simalarından biri olarak yerini korumaktadır.

Ümmü Gülsüm'ün hikayesi, karmaşık bir toplumda başarıya ulaşmış herhangi bir müzisyenin hikayesi gibidir: yani çok yönlüdür. Köylü bir kızın büyüyüp bir ulusun kültür sembolü hâline gelmesinin hikayesidir. Aynı zamanda kariyerinin, kendisine Kahire'nin çeşitli müzik icra müesseseleri içinden geçen zor ve yorucu bir yol çizmesine dayandığı yetenekli bir iş kadınının öyküsüdür. Kariyerini etkileyen kurum ve oluşumlarda söz sahibi olacak, hatta onları kontrol edecek yöntemler aramış ve bulmuştur. Onunki, şarkıcılığı eski ve saygın bir Arap sanatının çağdaş örneği olarak kabul edilegelmiş son derece hünerli bir müzisyenin gelişiminin hikayesidir.

Çalışma hayatının her döneminde yerel değerlere sahip çıktı. Mısır'ın kültürel ve sosyal hayatının oluşmasına ve "Mısırlılık" ideolojisinin geliştirilmesine katkıda bulundu. Kendini en güçlü ifade etme aracı kendine özgü müzik tarzı idi. Arap ve Müslüman olarak adlandırılan öncel tarzlardan kendisine kişisel bir üslup geliştirdi. Ümmü Gülsüm ve repertuarının *asıl*, yani otantik Mısır ve Arap kökenli olduğu görüşü yaygındır. Birçok değişik usulün ortaya çıkmasına yardımcı olmuş; konserleri ifadesel Mısır kültürünün - biri neoklasik, diğeri popülist olmak üzere- iki önemli oluşumuna katkıda bulunmuştur. İcra ettiği eserlerin söz ve müziklerinin seçimine, bestelenmesine ve verdiği konserlerdeki koşullara gösterdiği derin ilgi, repertuarına şairlerin, bestekârların ve teknisyenlerin bireysel eserleri gözüyle bakılmamasına, bu repertuarın haklı bir biçimde kendisine ait olarak da görülmesine yol açmıştır.

Uzun bir zaman zarfında vermiş olduğu binlerce konser, çok sayıda haber, eleştiri ve sohbetin konusu oldu. Genel anlamda bir müzik kültürü meydana getirdi ve yıllar içinde kazandığı ün onu baştan yarattı. Dinleyiciler onun ve diğer sanatçıların tarzla-

[2] "Gannat lil-hubb -fe-cema'at 76,000 Cuneyh lil-Harb" (Aşk hakkında şarkılar söyledi- ve savaş için 76,000 £E topladı), *Ekber el Yevm* (19 Haziran 1967).

rını değerlendirmeye tabi tutuyorlar, müziklerinde yaptıkları değişikliklere olumlu ya da olumsuz tepki veriyorlardı. Sonuçta kendisinin müziğinde yaptığı seçimler ve buna bağlı olarak da Mısır toplumundaki yeri, toplumun onun sanatını nasıl algıladığına bağlıydı. Sanatı ile etkilediği bir toplumun üyesiydi; dinleyicilerini ve kendisini çevreleyen sanatsal, toplumsal ve siyasi güç odaklarını daima dikkate almıştı. Kariyeri, sanatçılığı ve toplumdaki baskın varlığı, ifadesel Arap kültürüne etkileyici bir giriş sunmaktadır.

Bazı Sorular

Ümmü Gülsüm hakkındaki çalışmama, hayatı hakkında bildiğim bazı gerçeklerden yola çıkarak, bir bireyin bu boyutlarda bir popülariteyi bunca süre devam ettirebilmesini neden ve nasıl gibi basit sorularla sorgulayarak yaklaştım. Neden bu kişi, diğer onca sanatçı dururken, bu kadar önemliydi? Tabii benim bakış açım bir yabancının bakış açısıydı: Mısırlı arkadaşlarımın ve akademisyen meslektaşlarımın aksine, ne Ümmü Gülsüm'ün sesine hayran olarak büyüdüm, ne de onun yaygın mevcudiyetine karşı bazılarının duyduğu bıkkınlık ve kızgınlığı hissettim. Çoğu etnomüzikologdan farklı olarak, Ümmü Gülsüm'ün repertuarına içgüdüsel bir müzik sevgisi ile yaklaşmadım. Hatta ben de birçok Batılı dinleyici gibi bu şarkıları idrak edemedim. Kahire'deki müzisyen çevresine Ümmü Gülsüm'ün şarkıcılığının neden iyi şarkıcılık olduğunun öğretilmesi gereken biri olarak girdim. Mısır'da bulunduğum süre içerisinde kültürel dışavurumun tarafsız bir gözlemcisi haline gelmedim: benim hikayem ve Ümmü Gülsüm'ün hikayesini yorumlarken kullandığım dil, Arap tarzı şarkıcılığı sevmeyi ve değer vermeyi öğrenmiş batılı bir müzisyen ve akademisyenin hikayesidir.

1980'lerin başında, müzik dersi alarak ve müzisyenler ile konuşarak işe giriştim. Ümmü Gülsüm'ün neden bu kadar önemli olduğu, dinleyicilerinin neden onun konserlerini bu kadar iyi buldukları, neden diğer herkesten daha fazla itibar gördüğü şeklindeki temel sorularıma cevap verirlerken sıklıkla onun stilinden, vokal yeteneğinden, konserlerinde ve provalarında ortaya koy-

duğu tercih ve alışkanlıklarından bahsettiler. Tanıdık çevrem genişledikçe konuştuğum insanlar arasına eleştirmen ve yazarlar, gazeteciler; Ümmü Gülsüm'ün ailesi, dostları, iş arkadaşları ve bunların yanı sıra benim kendi dostlarım ve tanıdıklarım da girdi. El Minye ve civar köylerdeki bayan arkadaşlarım, eşleri, çocukları ve geniş aileleri; oradaki meslek sahipleri, tüccarlar ve öğrenciler arasından tanıdıklarım; İskenderiye'den aydınlar; Kahire'den dostlar ve komşular; kısacası yıllar boyu Kahire'de ve taşrada günlük yaşam tecrübemi oluşturan insanların hepsi Ümmü Gülsüm hakkında konuştular ve onun beraber çalıştığı müzisyenler ve meslektaşları sayesinde elde ettiğim bakış açısını büyük ölçüde zenginleştirdiler.

Bir kişi hakkında sorduklarım kısa zamanda Mısır ve Arap kültürü ile toplumu hakkında daha kapsamlı sorulara dönüştü. Müzik piyasasındaki bir şarkıcı için maddi koşullar nelerdi? Hayatını nasıl kazanıyordu? Hangi yönlerden tipik bir kariyere sahipti? Plak şirketlerinin ve konser salonlarının çalışma şekillerinden nasıl etkileniyordu? Mısır'ın müzik hayatına nasıl bir etkisi olmuştu ve hareketleri geçmişte yapılanlar tarafından hangi şekilde kısıtlanıyor ya da şekillendiriliyordu? Konserleri sosyal hayatın geniş çarklarının neresinde yer alıyordu?

Ümmü Gülsüm'ün sanat kariyeri iki dünya savaşı, 1919 ve 1952'deki Mısır ihtilalleri, Büyük Bunalım (the Great Depression) ve 1950 ve 1960'ların ciddi sosyopolitik değişiklikleri –bunlar Bir Mısır vatandaşı ve çalışan bir müzisyen olarak onu etkilediği kadar dinleyicilerini de ilgilendiren olaylardır- arasına yayılmıştı. O mütemadiyen gerçek bir Mısırlı sanatçı olarak tanımlanıyordu; *asıl*, "otantik". Bu geniş bağlamda bakıldığında neden Ümmü Gülsüm ve onu simgeleyen orijinalliği, *sahiciliği* bu kadar önemli hâle geliyordu? Müzik icrası ve onu saran diskur içerisinden bu ayrıcalık neden doğmuştu?

Önceleri Ümmü Gülsüm'ün repertuarına atfedilen açıklamaları ve değerlendirmeleri anlaşılmaz görünecek kadar mükerrer ve lüzumsuz buldum: sanki dinleyiciler bu lafları şarkılarla birlikte öğreniyorlardı. Mısırlılar Ümmü Gülsüm'den bahsettiklerinde çoğu zaman "iyiydi çünkü Kuran okuyabiliyordu" diyorlar, bana bunun ne anlama geldiğini düşündürüyorlardı. "Bir dizeyi iki kere

aynı şekilde okuduğu olmamıştır" hâlbuki o zamanlar bana özellikle enstrümantal doğaçlamaların yarattığı süslü melodiler ile karşılaştırdığımda şaşırtıcı derecede benzer geliyordu. "Doğal söylüyordu," diye tekrarlıyorlardı, "Avrupalı gibi değil," ya da, "Kuran okumayı bildiği için doğal söylüyordu." İcra sırasında da, "insanların içinde bulunduğu durumu [*hâl*] aynen yansıtıyordu." "Sesi gündelik yaşam ile doluydu."

Ömer Hayyam'ın meşhur bir şiirinin çevirisinin Ümmü Gülsüm tarafından yapılan kaydı hakkında yorum yapan bir kemancı, "O, rubaileri okumakla kalmıyor; aynı zamanda anlam da aşılıyor" demişti. "Sözleri anlamak zorundasın. Sözleri anlamazsan bu müziği sevemezsin." Oysa Arap müziğinde enstrümantal doğaçlama yüksek sanatlardan biriydi; neden Ümmü Gülsüm'ün müziğini de aynı şekilde, melodik olarak algılayamıyordum?

Bana bu konuşması düzgün, gösterişli takılar takmış kadının "gerçek bir taşra kadını" olduğu söyleniyordu. "O 'Mısır köyü' ne aitti," "bir *bint il riif* idi."

"Başarılı olmasının sebebi *karakteri* idi; yalnızca sesi değil." "Biz Mısırlılar onun sadece sesini sevmekle kalmıyoruz, ona saygı da duyuyoruz... Ona baktığımızda Mısır'ın elli yıllık tarihini görüyoruz. O sadece bir şarkıcı değil." Kimdir öyleyse? Şahsiyetinin oluşumunda ve toplumun onu algılayışında müziğin rolü nedir? Dışarıdan bakıldığında kadınların sindirilmiş, sessiz ve örtülü göründüğü Arap toplumlarında "elli yıl" bir kadının hayatı ve yaptıkları ile temsil edilebilir mi?

Sorularım katlanarak artıyordu. Daha bilinçli dinleyiciler daha kapsamlı yorumlarda bulundularsa da vardıkları noktalar genelde aynıydı ve bu yorumlar başka sanatçılar hakkında yapıldığında anlamlarını yitiriyordu.

Müzik Hakkında Konuşmalar

Stephen Blum'a göre,

İnsanların müzisyen ve dinleyicilerin dahil olduğu diyaloglar hakkında konuşma yolları üzerine daha öğrenmemiz gereken çok şey var. Goethe'nin de farkettiği gibi, bütün konuşmalar mecaza dayanıyor: "Saf ve düz bir dil ile konuştuğumuzu

zannederken aslında kendimizi mecazlarla ifade ediyoruz; biri mecazları karşısındaki kişiden daha farklı kullanıyor, onları bağlantılı oldukları anlamda daha da ileriye götürüyor, ve böylece tartışma bitmek bilmezken anlaşmazlık da çözülemiyor."[3]

İnsanlar benimle mecazlarını tekrar ederek, detaylandırarak, süsleyerek konuştular. "Konuşmak," antropolog bir arkadaşımın yorumuyla "Mısır'ın milli meşgalesidir." Her türlü konu ayrıntılı tartışmaya, değerlendirmeye ve yoruma açıktır. Mesela radyo ve televizyon yayınları sadece izlemek için değil, tartışmak içindir de. Bu yayınlar görüşlerin tartışılabilmesi için bir başlangıç noktası oluştururlar.

Çeşitli şekillerde ortaya çıkan müzik hakkındaki konuşmalara gittikçe daha fazla önem vermeye başladım. Bu konuşmaların, bu değerlendirmelerin müzik dünyasında icra kadar önemli olduğu aşikardı.[4] Fakat mecazlar ne anlama geliyordu? "Ne kavrayabildiğim ne de hakim olduğum" bu müzik hakkında konuşmaları dinleyebilmek için yollar bulmaya çalışıp Ümmü Gülsüm'ün sanat hayatının başlangıcından beri yayımlanmış makale ve konuşmalarda geçen terimleri inceledim.[5]

Oldukça çetin bir görevdi. Yirminci yüzyıl Mısır'ında, çoğu eğlence dünyasındaki müzisyenler hakkında olmak üzere müzik hakkında çok fazla şey yazılmıştı. Kahire'de yayımlanan nispeten çok sayıdaki müzik ve tiyatro konulu mecmua ve sütunlarda sıklıkla Ümmü Gülsüm'ün kariyeri, konserleri hakkında yorumlar ve diğer müzikhollerde çalışan sanatçılar hakkında özet haberler çıkıyordu. Çoğu dergi tamamen eğlence, müzik ve tiyatro hakkında iken, bazılarında da konserler üzerine düzenli makaleler

---

[3] Blum, "In Defense of Close Reading and Close Listening," 47.

[4] Bu nokta hakkındaki görüşüm konuşma ve müzik üzerine daha önce yazılanlardan, özellikle de C. Seeger'in *"Speech, Music and Speech about Music"* adlı çalışmasından (*Studies in Musicology* adlı eserinden, 1935-1975) farklı; Seeger konuşmayı ayrı bir fenomen olarak görürken, ben onu müzik icrası ve dinleme ile -aynı bütünün parçaları olmasalar da- ilişkili olarak görüyorum.

[5] Feld, *Sound and Sentiment* adlı eserinde bu yerinde kelimelerle benzer bir durumdan bahseder, 46.

bulunuyordu.[6] *El Radyû el-Mısrî* (ve ardından gelenler) sanatçıların isimlerinin, şarkılarının ve konser sürelerinin belirtildiği listeler yayımlıyordu.[7] 1920'lerde otobiyografi topluma malolmuş her ünlü için popüler bir tür olmuştu. *Rûz el Yûsuf*, Bedî'a Masabnî ve Fatma Rüşdî gibi aktrisler, aktör Nagıb el Rîhânî, oyun yazarı Bedî Hayrî ve Muhammed Abdulvahhab ile Zekeriya Ahmed gibi müzisyenler hatıralarını yayımlıyorlardı. Ümmü Gülsüm'ün otobiyografik açıklamaları ise 1937 yılında *Âkhir Sâa* dergisinde çıkan makaleler ile başladı. 1971 yılında Mahmud Avad ile yayımladığı otobiyografisi 1937'deki hatıraları ile benzer içerikteydi ve Avad tarafından yardımcı bölümler eklenmişti.[8] En meşhur yıldızların biyografileri basılıyordu. 1934'te Mısır Ulusal Radyosu'nun kurulmasını takiben müzisyenler ile yapılan röportajlar yayımlanmış, bunlar 1940'lardan itibaren ses arşivlerine konulup gerekli teçhizata sahip meraklıları tarafından bant üzerinde toplanmıştır.

Burada esas soru yalnızca ne icra edildiği değil, ne duyulduğudur da. Konuşma ve hareket de içeren geniş anlamı ile diskurlar)[9] müzisyen ve dinleyicilerin sesin yerini tayin etmek için kul-

---

[6] Bu çalışma için incelenen yayınlar arasında, hepsi de sahne ve gösteri sanatları üzerine olan *el Sabah* (1921), *Kevkeb el Şark* (1924), *el Temsil* (1924), *el Tiyâtrû* (1924), *el Sitar*(1927), *Rûz el Yûsuf* (1925-) *Fenn el Sinema* (1933), *el Masrah* (1925-27), *el Mümessil* (1926), *el Kevâkib* (1932-) ve *el Fünûn* (1924) dergileri; ayrıca *el-Ahrâm* (1876-), *Âkhir Sâa* (1936-) ve *El Radyû el-Mısrî* (sonrasında *el Idhâa*, daha sonra da *el Izâa ve-'l-Tilifizyûn*, 1935-).

[7] Bunlar tamamen doğru ve eksiksiz olmasalar da, yayın akışı konusunda oldukça bilgilendiriciydiler. Kayıtların bulunamaması ya da hasarlı olması durumunda değişikliğe gidilirdi.

[8] Muhammed Hammâd, *Âkhir Sâa*, 178-185. sayılar (Kasım 1937-Ocak 1938); *Avad;* Avad'ın çalışmasının Ümmü Gülsüm'e ait olan kısımları İngilizce'ye çevrilip Fernea ve Bezirgan'ın *Middle Eastern Muslim Women Speak* adlı eserinde yayınlanmıştır. Ben burada sanatçılarla çeşitli konularda röportaj yapanlara anlatılan izole anılardan veya anektodlardan değil, gerçek ve somut otobiyografik açıklamalardan bahsediyorum.

[9] Karş. Lila Abu-Lughod'un "diskur"u "sözel veya sözsüz, kurallar çerçevesinde olan ve düzen ile tanımlanan, sosyal ve kişisel gerçekliği hem inşa eden, hem de onun tarafından şekillendirilen ifadeler bütünü" olarak kullanması (*Veiled Sentiments*, 186). Ebu-Lughod bunu, somutlaştırılan konuşma davranışlarının (formalized

landığı yöntemleri meydana getirir. Bu konuşmalar müzik türlerinin kimlik bulmasına yardımcı olur. Blum bu durumu tarif ederken şöyle der:

> *Biçemsel normların tanımı hem sanatı icra eden müzisyenlerin ortaya koyduklarından, hem de kendilerini bu pratiklere iliştiren sözlü açıklama, değerlendirme ve gerekçelemelerden gelir. İşin uzmanı olmayanlar da bu sürece muhtelif şekillerde katılırlar: kişi ne dinleyeceğini, neyi seslendireceğini ve onun hakkında ne söyleyeceğini seçer... Müzik yapmak için izlenen böyle bir yöntem sonucu ortaya çıkan tekrarlanagelmiş özellik ve modellerin de biçemi oluşturduğu söylenebilir.*[10]

Dinleyicilerin benzerlik ve farklılıkları, dönüşüm ve zıtlıkları yorumlaması stillerin tanımlanmasını sağlar. Richard Middleton bunların duyulanın ne olduğuna ve nasıl duyulduğuna bağlı olduğunu yazar.[11] Dinleyicilerin yorumları "değişen dünyayı geçmiş tecrübeler ışığında anlama" girişimleriyle birleşir.[12] -Müziksel

---

speech acts) dilbilimsel anlamından ayırıyor. O (ve ben) kullanım tarzlarımızı Foucault'dan türetiyoruz. Dreyfus ve Rabinow, Foucault'nun kullanış tarzını onun "yorumlamalı çözümlemeleri" olarak adlandırıyorlar (105, 104). Giddens mizah ve ironiyi de içeren "söylemsel fenomenlerin genişliği"ne (wide range of discursive phenomena) ve hareketi oluşturan pratik bilincin önemine dikkat çekiyor (*Constitution*, xxx). Ayrıca bkz. Ricoeur.

[10] Blum, "Musics in Contact," 4, 5, v; benzer şekilde Middleton da "müziği anlatmak için kullanılan kelimelerin -sadece analitik tarifler değil, eleştirel tepkiler, yazılı basın yorumları ve hatta günlük konuşmalar da- müziğin anlamını değiştirdiği son derece açıktır" diye yazar (*Studying Popular Music*, 220-21). Feld de: "yer, kategori, çağrışım, yansıma ve değerlendirme bazlı, yorum amaçlı girişim türleri olarak diskurlar, ses objelerinin ve olaylarının yapılarında ve sosyal organizasyonlarında ortaya koyduğu sınırları saptama girişimleri olmaya meyillidirler. Bu durumda yorum amaçlı girişimler de, müziksel sesleri tecrübe ettiğimizde çok hızlı ve sezgisel olarak olan biten şeyleri yeniden yaratma, belirleme, anlık olarak dondurma ya da düzenleme girişimleridirler." ("Communication, Music, and Speech about Music," 15). Ayrıca bkz. Hugo Zemp, "'Are'are Classification," ve "Aspects of 'Are'are Musical Theory," ve Klaus Wachsmann, "The Changeability of Musical Experience."

[11] Middleton, *Studying Popular Music*, 188.

[12] Waterman, *Jùjú*, 9.

anlamın dinleyiciler ile ortaklaşa üretildiği ve Middleton'un savına göre "'tüketim hareketlerinin' müzik pratiğinin varolduğu maddi çevrelerin temel, kurucu öğeleri olduğu varsayıldığında- dinlemek de üretken bir güç sayılmalıdır."[13] İşte bu sebepten dolayı bizim ilgimiz haklı olarak müziği üreten, ona yorum getiren, tekrar üretip kullanan ve bu sayede bir müzik pratiği oluşturan tarihsel öneme sahip icracılar ve dinleyiciler üzerindedir.

Mısır müzik dünyasında üç âdet bulunur: İcra, icrayı dinleme ve icra ve müzik hakkında konuşma. Mısır'da yaklaşık 1904 yılında ticari kayıt, 1920'lerde ise radyo ile başlayan kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu dinleyiciler ne dinleyecekleri konusunda daha fazla seçeneğe kavuştular. Seçim yapmak müzik pratiğinin bir parçası hâline geldi.

Dinleyicilerin müzik hakkındaki diskurları, dinleme alışkanlıkları ve müzik üzerine konuşmalardan oluşur. Bu diskur sayesinde kültürel bir fikir hâline gelen müzik stili sosyal hayatta yerini bulur. Müziğin anlamı sesin üretim sürecinde, ardından gelen sesin algılanması aşamasında ve akabindeki "ses ve sesin algılanması"nın yeniden üretilmesindedir.

Mısır'da müzik hakkındaki konuşmaların karakteri, konuşanların ilgi alanları, yetenekleri ve toplumdaki yerlerine göre değişir. Uzmanların kullandığı dil çoğu zaman sıradan insanların içinden çıkamayacağı kadar teknik olur. Müzisyenlerin kendilerinin kullandığı dil ise kendilerini nadiren konuşarak ifade etmek zorunda kalmaları yüzünden genelde anlaşılması güç, belirsiz ve çelişkilidir. Sıradan dinleyicilerin konuşmaları sık sık ses ve duygu anlatımında kullanılan mukayese, tasvir ve ilişkilendirmelere muhtaç olur. Ancak Mısır'da müzik hakkında konuşulanların genel temaları fevkalade tutarlıdır; düşünce, eleştiri ve çağrışım şekilleri, geniş ölçüde kabul gören bir (diskurun) parçaları olarak ortaya çıkar ve benzer müziklere atfedilip doğru kabul edilir.

---

[13] Middleton, *Studying Popular Music*, 92; "Müziğin kullanımı," Middleton'a göre "en az üretimi kadar 'sosyal pratiklerin' bir parçasıdır" (139). Karş. Waterman, "Jùjú History," 66. Bir icra olarak dinleme için, bkz Blum, "In Defense of Close Reading and Listening," s.52, n. 15. Bourdieu "Outline of a Sociological Theory of Art Perception"da, kültürün meydana getirilmesinde, görsel sanatlarda izleyenin katılımını analiz etmektedir.

Müziksel pratiklerde, müziksel ses ile birlikte konuşmalar da zaman içerisinde dönüştürücü rol oynar. Ümmü Gülsüm gibi popüler bir yıldızın kariyeri çerçevesinde müzik hakkında yapılan konuşmalar ileride yapılacak konserleri ve yeni prodüksiyonları etkiler. Toplumun dinleme alışkanlıkları onun müziğini yeni yerlere ve zamanlara taşımıştır. Dinleyicilerin diskuru "...içinde bazı faaliyet olasılıklarının meydana çıktığı, kullanıldığı ve sonra vazgeçildiği değişken bir alan..."[14] yaratılmasına yardımcı olur.

"Arşivsel bilgi" anlatımın bir parçasını oluşturur.[15] Dinleyiciler tarafından yapılan geçmişe dönük koleksiyonlar onlar için neyin önemli neyin önemsiz olduğuna, bazen de bu önemin nedenine işaret eder. Tarihsel kaynaklar, olaylar cereyan ederken yapılan yorumları bu olaylar hakkında sonradan konuşulanlar ile karşılaştırma olanağı sunarken, aynı zamanda geçmişte yaşanmış olayların nasıl daha kapsamlı fikir ve eğilimlerin tasvirinde kullanıldığını ve şimdiki zamanı açıklayıp şekillendirdiğini gösterir. İcracının rolü konuşmaların yaratılmasında, "fikirlerin alışkanlıklara dönüştüğü" sırada beliren "tavırlarda" ve son olarak da güçlü kültürel oluşumların kurulmasında görülebilir.[16]

Pratikte anlatımlar kesintilidirler ve ne düzenli ne de istikrarlı olurlar.[17] Mısır'daki insanlar yazarken, konuşurken veya dinlerken bunu tek bir amacı yüceltmek, bir sonuca ulaşmak ya da benzer sebepler yüzünden yapmıyorlardı. Yine de bir bütün olarak bakıldığında müzik üzerine yazılanlar ve konuşulanlar ile Mısır'daki çalışma sürem boyunca edindiğim açıklamalar ve girdiğim tartışmalar bana mantıklı geliyordu. 1980'lerde yapılan konuşmalar müziğin birtakım hususiyetleri olduğu yorumunun geniş külliyatı içinde yerini almıştı. Bu konuşmaları motive eden neydi? Ve eğer bilmemiz mümkünse, neyin yerini almışlardı?

Dinleme

Ses, düzenli olarak Mısır'da gündelik yaşamı şekillendirir. Gerek yabancılar gerekse şehir sakinleri Yirminci Yüzyıl Kahire'sini

[14] Dreyfus ve Rabinow, 72; ayrıca 61.
[15] Clifford, *Predicament of Culture*, 22 n. 1; ayrıca bkz. Ortner, 158.
[16] Reyes Schramm, "Music and the Refugee Experience," 9.
[17] Foucault, 100.

"giderek artan bir gürültüye sahip" olarak nitelendirmişlerdir. Bu gürültü motorlu taşıtlar, iş makineleri ve süregelen inşaatlar, insanlar ve elektronik aletleri ve bazen de hayvanlar tarafından çıkartılmaktadır. Elit yerleşim bölgelerinde bile nane veya asma yaprağı satıcılarının çığırmaları ve işçilerin ağır yük taşırken güçlerine güç katması için söylediği şarkılar duyulabilmektedir.

Müzik bu işitsel ortamın önemli bir bölümünü oluşturur. Müzik dinlemek neredeyse yüz yıldır hayatın bir parçasıdır. Kayıtlar yüzyılın başından beri mevcut olup, o zamandan beri kamusal alanlarda sürekli çalınmaktadır. 1930'lardan itibaren radyo sosyal hayatta kendine önemli bir yer edinmiştir. İbrahim Abu-Lughod 1960'ların tipik bir Delta bakkalını tasvir ederken radyonun günlük yaşamda yaygın olarak kullanılmasını şu şekilde anlatır:

> *Küçük, en basit ürüne kadar her şey kısıtlı sayıda, sahibi tarafından çekip çevriliyor ve genelde akraba olan genç bir çocuk çıraklık yapıyor; yola açık; olmazsa olmaz bir tezgâh, birkaç sandalye ve çay kahve için su ısıtmaya yarayan bir gaz ocağı var. Sürekli açık bir radyo eksik olmuyor. Bu radyo sadece bakkal dükkanında değil, tohum tüccarlarının, tahıl tacirlerinin ve pamuk simsarlarının dükkanlarında da standart bir eşya. Radyonun sürekli açık olması sadece -işleri sürekli kesat olan- dükkan sahibini oyalamaya yaramıyor; onun arkadaşları ve müşterileri için de bir hizmet aynı zamanda. Görülecek işi olanların yanında, acil bir işi olmayanlar bile durup bir süre sakin sakin dinliyor, yayımlanan programları tartışıp, birbirlerine son haber ve dedikoduları verip hoşbeş ediyorlar.*[18]

1960'larda "kitlesel iletişim araçları Mısır halkının büyük çoğunluğu için hayatın bir parçası [hâline gelmişti]."[19] Transistorlu

[18] İbrahim Abu-Lughod "radyo köylere, eğitim düzeyi yüksek olanlarına bile ulaşmak için en etkili araçtı" diyordu (101); ayrıca bkz. İssavi, 189 ve Boyd, 11. Araştırmacıların çoğu 1960'larda kamusal alanlara konulan televizyonların bile radyonun popülerliğine erişemediğini söylüyorlar (Fakhouri, 103; Boyd, 1; Wahba, 12-13).

[19] Wahba, 53, aynı zamanda 1969 civarında "yaklaşık olarak her üç kişiye bir radyo (transistörlü veya elektrikli) düştüğüne inanıldığını" söylüyor" (14); ayrıca bkz. Chabrier, 39 ve Fakhouri, 102-3;

radyo sayesinde dinleyici sayısında ciddi bir artış olmuştu. Kasetler ve kasetçalarlar müzisyenler ile dinleyicilerin sahip oldukları imkânları daha da genişletmişti. Her ne kadar Mısırlılar artık hayatın Abu Lughod'un anlattığından daha hızlı olduğundan, kimsenin sakin ve huzurlu bir işe sahip olmadığından yakınsalar da müzik çalmaya devam etmekte.

1980'lerde ve 90'larda, aynı kaldırım üzerinde Batılı rock müziğini, Mısır ve diğer Arap ülkelerinin genç sanatçılarını ve Kuran okunuşunu duymak mümkün. Öğleden sonra saat 5'te, özellikle küçük dükkanların sokağa yayıldığı noktalarda, bakkallarda, *makvagi* (ütü ustası) dükkanlarında, kapıcıların ve görevlilerin apartman sakinlerinin araçlarına göz kulak olduğu apartman altlarındaki otoparklarda, araba tamircilerinin ve elektrikçilerin dükkanlarında hâlâ radyolar çoğunlukla "Ümmü Gülsüm kanalı"na ayarlı. Cumhurbaşkanı Abdunnâsır tarafından 1960'larda kurulan bu müzik kanalı gecelik yayınlarını Ümmü Gülsüm'ün bir konser kaydının kaseti ile açıp yine aynı şekilde bitiriyor. Ses, mekânın ve gün içerisinde zamanın tanımlanmasına yardımcı oluyor. Sesin kullanımı sosyal pratiğin bir parçası hâline geliyor.

Dinlemek bazı sesleri diğerlerine tercih etme seçimi ile başlar. Mısır'da dinlemek en dar anlamında kullanıldığında çoğu zaman katılımcıdır: seyirciler müzisyenlere bazen belli belirsiz iltifat ederler, bazen de yüksek sesle onları cesaretlendirmeye çalışırlar. Sessizlik, ilgisizlik veya beğenmeme anlamına gelir. Bazı seyirciler hoşnutsuzluklarını da yüksek sesle dile getirir. Konserleri seyirci isteği ile yapılan tekrarlar şekillendirir. Herhangi bir yayında olduğu gibi konser yayınlarını da dinlemek beraber dinleyenlerin tepki ve değerlendirmelerini de içerir.

Ümmü Gülsüm'ün konserlerine gelen dinleyici sayısı sanat hayatı boyunca yüz kişiden az olarak başlayıp, 1960'ların konser salonlarında bin dört yüze kadar ulaşarak sürekli bir büyüme içerisinde olmuştur. Özellikle 1960'larda transistörlü radyoların çoğalmasından sonra, Mısır Radyosu'nun Arap dünyasına yayın

Batı Çölü'nün Evlâd Alî Bedevileri arasında radyo ve diğer kitle iletişim araçlarının rolü hakkında yakın zamanlı bir bakış açısı için bkz. Lila Abu-Lughod, "Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture."

yapabilmek için sürekli gücünü artırması dinleyici sayısını artırmıştır. Radyodan yayımlanan ticari kayıtlar sayesinde de dinleyiciler şarkıları duyma fırsatı bulmuşlardır.

Tabii ki bütün bu dinleyici kitlesinin tekil bir öznelliği paylaşması söz konusu değildir. Hatta Mısırlı dinleyiciler münferit konserler için hayli farklı yorumlar getirebilmektedirler. Aynı müziğe farklı dinleyiciler tarafından çeşit çeşit ya da bir dinleyici tarafından birçok farklı anlam yüklenebilmektedir.[20]

Thomas Turino'nun bir çalışmasında geçen "Bağlamın kesiştiren ve birleştiren yollara sahip sürekli büyüyen eşmerkezli halka serileri olarak başkalaşım nosyonu,"[21] "dinleme"yi anlamak için iyi bir rehberdir: dinleyiciler bir konseri öncelikle estetik tecrübelerinin getirdiği zevkin ışığında algılarlar; bunun yanı sıra konseri daha yaygın sosyal bir kimlik ile de ilişkilendirirler: dans salonlarının müdavimleri ile "yabancılar" ile dini bütün Müslümanlar ya da birkaç dil bilen sofistike entelektüeller ile mesela. Hatta bu ilişkilendirme devletin sponsorluğu, yayın komiteleri tarafından yapılan sansür, müzisyenin ilgili ticari ve politik müesseselerdeki yetkililer üzerindeki nüfuzu gibi müziği etkileyen faktörlerin kısıtlanması ve serbest bırakılmasının farkındalığını da içerecek şekilde daha da genişleyebilir.

Dinleyicilerin ilgisi ses kayıtları sayesinde devam etmektedir. Bütün ya da kısaltılmış konser kayıtlarını tekrar tekrar dinleyip onları farklı zamanlarda farklı bağlamlara yerleştirirler. Günümüzde bu alışkanlık Ümmü Gülsüm Kahvesi adlı mekânda meraklılarının artık silinmeye yüz tutmuş, konserlerin tamamını içeren kasetleri çalmalarıyla ve orta sınıf dinleyicilerin Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının ulusal Arap müziği topluluğu tarafından seslendirilen kısa ve öz uyarlamalarını dinlemeleri ile devam etmektedir. Dinleyiciler yaşadıkları toplumda müzik tarzlarının tanımlanmasına ve yerleştirilmesine yarayan konseptleri hem anlamakta hem de değiştirmektedirler.

---

[20] Middleton'a göre, icraları farklı şekillerde anlayabilmek mümkün olduğu için, "Dinleyiciler ideolojik olarak yakınlık duymadıkları icralardan da zevk alabilirler" (*Studying Popular Music,* 263; ayrıca bkz. 214). Ümmü Gülsüm'ün icralarında bu durum görülebiliyordu.

[21] Turino, "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography," 400; ayrıca bkz. 406-7.

Müziğin ifadesi nispeten açık kurallara sahiptir. Middleton'a göre, "Müziğin belirli öğeleri, örneğin kelimeler ile kıyaslandığında birtakım dizimsel (syntactic) ve anlamsal (semantic) yapılara genelde daha az bağlıdır, ve... varolan dizimsel ve anlamsal yapılar da daha genel, daha muğlak, özel bağlamlarda özel yönlendirmeler yapılabilmesi için daha fazla özgürlük sunan türdendir. Onun "telaffuz" ve belirli bir "yerde" icranın "demirlemesi" gibi kavramları, bize aynı icraların nasıl farklı zamanlarda farklı anlamlar taşıdığını görebilme fırsatı veriyor.[22] Ümmü Gülsüm'ün icralarından faydalanma şekilleri değişiyor ve şartlar farklılaştıkça yeni sosyal ifade noktalarının çıkmasına yol açıyor. Bu sayede, Anthony Giddens'ın da dediği gibi "en güçsüz görünen bireyler bile -gündelik hayatları ve kendilerinden daha nüfuzluların faaliyetleri bağlamında- "kontrol alanları" yaratacak kaynak bulabiliyorlar."[23] Ümmü Gülsüm'ün eserlerinin anlamı sadece ifade edilmiyor; dinleyiciler ve sanatçılar tarafından yeniden üretiliyor (ve tekrar üretiliyorlar). Bu sayede dinleyiciler gündelik hayatlarında ileride yaygınlaşma ihtimali olan düşünce yapılarına katkıda bulunuyorlar. Hayatın politik veya ekonomik olan sözel kültür sınırları dışında kalan yönlerinin ışığında tavırlar sergiliyorlar. *"[Böyle bir] tarihe giriş yapabilmek için, niyet ve tepkinin maddesel anahtarları olan -kurallar ve notasyon gibi- belirli ögeleri; daha genel olarak bakacak olursak da, estetik ile diğer olguları sosyal ve tarihi açılardan tayin edip anlamlandıran belirli öğeleri öğrenmek ve anlamak zorundayız."*[24]

Icra

Mısır'da sözel sanat anlayışı "konuşma eylemi"nden melodinin metni boğduğu "şarkı"ya kadar uzanan bir süremde bulunmaktadır.[25] Vaiz ve hatipler konuşmayı melodiye yönlendirirler; Ku-

[22] Middleton, "Articulating," 40.

[23] Giddens, Profiles, 197-98.

[24] Williams, *Marxism and Literature*, 166, 157.

[25] "Her şey ne olmadığı ile -bir kümenin çoğu zaman sistematik bir şekilde kendileri aralarında bağlantılı diğer üyeleri tarafından- kısmen tanımlanabilir" (*Why Suyá Sing*, 25). Qureshi *Sufi Music of*

ran'ın okunmasında değişken bir melodi vardır; dinî şarkılar ve *mavâvîl* melodiktir ve okunan metnin telaffuzuna çok önem verilir; "Türk stili" şarkılar enstrümanlarda ustalık gerektirir ve melodi metni gölgeleyebilir; *leyâlî*, yani vokal doğaçlamalar ise sadece anlamları tamamen konuyla ilgisiz olabilen üç kelimeye (*ya leel, ya een*) dayanır. Temelinde müziksel olan kalıplar ile olmayanlar arasında bir ayrım yapmak yararlı olacaktır. *Edvâr*, *takâtîk* ve *egânî* gibi kalıplar melodisiz olamazlar. Ancak bu durum Kuran okunurken ve Evlâd Alî bedevilerinin *cinnâvas*'larında geçerli değildir.[26] *Kaside* gibi bazı türler ise iki farklı şekilde bulunur: Yazılı ya da sözlü (melodiye meyilli) biçimdeki "şiir", ya da metnin genelde kısaltıldığı ve belirgin bir melodik pekiştirmenin beklendiği "şarkı." Mısır'da söz sanatı genellikle bireysel icra olarak kabul edilir; katılımcı ve toplumsal olması beklenmez.[27]

Şarkıcıların ve bestelenmiş şiirlerin Arap müzik dünyasında yüzyıllardır merkezi bir rolü vardır. Bu tercihin yirminci yüzyılda çok sayıda tezahürü bulunmaktadır. Mesela tiyatro oyunlarında ve filmlerde ana ilgi kaynağı çoğu zaman şarkıcılardır. Gerek devlet oyunları gerekse özel performanslar favori şarkıcılar üzerine kurulur.

"Şarkı" geniş bir kavramdır. Mısırlı bestekâr Davud Hüsnî'nin bir *hâfız el turâs* (sık sık öğretmen olarak bilgisine başvurulan, müzik mirasının emanetçisi kimse) oğlu Kemal Hüsnî geleneksel şarkının beş ana bileşeninden bahseder: metin (*el nass*), beste (*el lahin*), icra (*el edâ'*) enstrümantal eşlik (*el alet el musâhibe)* ve seyirci (*el cumhûr*). Tanınmış otoritelerin görüşleri de bu sınıflandırma ile benzerlik göstermektedir. Kâmil el-Hulaî, *Kitâb ül Mûsîka* (yak. 1904) adlı eserinde şarkının, şiirsel bir metin ile bağlanmış melodik ve ritmik modların yerinde kullanımına dayanan bir bestenin (*el telhîn*) çoğunlukla klasik kalıplardan birine dökülmesi ile oluştuğunu yazar. Buna ek olarak da vokalin nitelliklerini, doğru aktarımı, şarkıcının hâl ve tavırlarını ve seyircinin yükümlü olduğu dinleme adabını da başarılı bir icra için şart

India'da Hint müziklerini sözel ve müziksel içerik açısından etkili bir biçimde anlatıyor, 47.

[26] Bkz. L. Abu-Lughod, *Veiled Sentiments*, 178.

[27] Karş. Sugarman, 198.

koşar. Müzikolog Mahmud el Hifnî'ye göre şiir (*el-telîf*), beste (*el telhîn*), icra (*el edâ*) ve dinleme (*el istimâ*), modern müzik rönesansının dört temel dayanağıdır. Şarkı mısraları, bir bütün olarak şarkılar, müzik stilleri ve sosyal olaylar olarak konserlerin bıraktığı hatıraların hepsi birer anlam birimidirler. Bu öğretilerin eskilere dayanan emsalleri bulunmaktadır.[28] Bu fikirlerin çağlar boyunca aktarımının tarihi çok iyi bilinmemekle birlikte, yirminci yüzyıl başlarında yaşamış müzik üstatlarının onların değerini iyi bildiği aşikardır. Hatta müzik bilgisi daha az olan birçok Mısırlı bile icralardan bahsederken benzer kategoriler ve terimler kullanmıştır.

İyi bir şarkıcı *mutrib*'dir, yani icra esnasında *tarab* ortamı yaratandır. Kelime anlamı büyülenmek olan, müziğin insanı derinden etkilemesi manasına gelen *tarab*'ı yaratan mükemmel icradır. Yirminci yüzyıl Mısır'ında *tarab*:

> *Çoğunlukla solo vokalistin değeri, lahn üzerine zâkharif (süs), kaflât (ahenk) ve harakât (hareket; burada çeşitli tekrarlamalar ve doğaçlamalar anlamında) katarak onu manipüle etmedeki becerisi ile ortaya çıkardı, solo vokalistin metnin anlamını ifade edebilme yetisiydi; bu bir icracının doğaçlama bir yapı yaratabilme yeteneğini gösterir... ve makamı kavradığına, onu özgünce yorumlayabildiğine işaret ederdi.*[29]

Tarab bir icranın nihai hedefidir ve temelde şarkıcının sorumluluğundadır. Bir dinleyicinin bana söylediğine göre *tarab* bestekârdan değil, şarkıcıdan gelir. İcranın (*edâ*) bir parçasıdır. Şarkıcının sesinin belirli özellikleri kullanılarak dokunaklı anlamlar içeren sözlerin söylenmesi *tarab*'ı yaratır. Ancak bana söylenene göre, "sözler bütün manayı içermez." *Tarab* için şarkıcının sesi gerekir.

---

[28] Kemal Hüsnî ile yüz yüze yapılan konuşmalardan, Nisan, 1983; el Hulaî, *Kitâb*, 7; *el Mûsîka ve-'l-Masrah* no. 6 (Temmuz 1947), 210; Karş. Sawa, *Music Performance Practice*. "Bu bağlamda "modern" kelimesi Arapça'da yeni, özgün, yakın zamana ait veya modern anlamına gelen, çağdaş ve yenilikçi olana atfedilen "*hadîs*" kelimesinin çevirisidir. Bu kelimelerden hiçbiri, bilimsel yazılarda "modern" ve "postmodern" kelimeleri ile anlatılmak istenen tek ve belirli bir sosyokültürel özellikler kümesini anlatmak için kullanılmamıştır.

[29] El Şavan, "el-Mûsîka," 44. Hünerli şarkıcılara *mutrib* (f., *mutriba*) denirken, diğerleri yalnızca "şarkıcı" anlamına gelen ve daha az sanatsallık ima eden *muganni* (f., *muganniye*) sıfatını alıyordu.

Profesyonel bir müzisyen için müziğin icrası hiç şüphesiz sosyal pratikler ve maddesel koşullar ile yakından alakalıdır. Raymond Williams'ın ikna edici tezine göre kültürel "ürünler" bireylerin kültürel malzemeleri kullanması ile oluşur.[30] Özellikle konu müzik olduğunda, Blum'un kelimeleriyle "icra bir çeşit emekçilliktir. İcracı birtakım sosyal ilişkilerin getirdiği sınırlar içinde çalışır. Kendisinin bir ya da daha fazla (sabit ya da değişken) ortamda icracı olarak görev yapabilmesi için gerekli teknikleri öğrenir, işler, uygular ve rafine eder." Böylece bu müzik "ürünü," icracının tercihlerini gerçekleştiren, kişisel (ve sosyal) 'duruş' ya da pozisyonunu ortaya koyduran yöntemlerin izlerini taşır.[31] Cristopher Waterman müziksel yapıların ve stillerin "bir dizi icra stratejisini belirten öğrenilmiş alışkanlık, bilgi ve değer konfigürasyonları" olduklarını söyler. İcra, "sosyal hareket içinde müziksel yapının arızi, diyalektik gerçekleşimidir."[32]

Ses analizi bize müziğin icrasını anlayabilmek için en geçerli tercihi sunuyor, ama ne tür bir analiz? Ve hangi araçlar ile? Bu durumda melodik ve ritmik modlarla (*makâmât* ve *ikâat* sistemleri) yapısal analiz uygun bir başlama noktasıdır. Bu tür analizler Arap müzik teorisinde dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan güçlü bir temele sahiptirler ve araştırmacılar tarafından yıllardan beri kullanılmaktadırlar. Ümmü Gülsüm'ün repertuarı için bu tarzda bir analiz bize bazı bilgiler verir: Mesela Ümmü Gülsüm'ün 1920'lerde bazıları son derece olağandışı olmak üzere tam yirmi üç çeşit *makâmât*'ta şarkı söylediği görülebilir. 1960'larda ise bu sayı sekizdir ve hepsi de bilinen temel makamlardandır. Çoğu zaman uzmanların onun son zamanlarındaki repertuarını eskisine göre daha zayıf ve sıkıcı bulmasının sebeplerinden biri de budur.

Ne var ki istinasız her icrada müziksel yapının verilen tepkiyi açıklayamadığı bir noktaya (çoğunlukla seyircinin tepkisini en kuvvetli biçimde gösterdiği nokta) erişiliyor. Ve benim yapısal açıklamalarımın da Mısırlıların pek ilgisini çektiği söylenemez.

---

[30] Bu Williams'ın ana temalarından bir tanesidir, Marxism and Literature.

[31] Blum, "Towards a Social History," 217. Benzer şekilde Middleton da konumsal değerlerin subjektifliğin kurgusunda başrolde olduklarını savunur (*Studying Popular Music*, 251-52).

[32] Waterman, "Jùjú History," 53.

Mısırlı dinleyicilerin -kültürlü müzisyenlerin bile- Ümmü Gülsüm'ü değerlendirmek için kullandığı dil bu değildi çünkü. Onun etkisini anlatmak için yetersiz kalıyordu. Müziğin yapısal analizi ile diskurun tarihsel analizi birleştiğinde bir icra dinamikleri penceresi açılmaktadır. Bu, "icrayı" ve "nasıl karşılandığını" sosyal pratiğe gömülü bir müzik sürecinin parçaları olarak görmemizi sağlamaktadır.

Yirminci yüzyılda icra, kitle iletişim araçlarından bolca faydalanmıştı. Ümmü Gülsüm'ün sanat hayatı, medya da dahil olmak üzere ticari müzik kurumlarının filizlendiği zamana denk gelmişti. Hemen hemen her iletişim aracına "henüz yeniyken rast gelmiş" ve hepsini de iyice kullanmıştı. Çok defa bu araçların gelişimi, müzik üretiminde himaye bazında bireyler ve küçük kuruluşlardan daha büyük kapitalist firmalara doğru esaslı bir kayma içermişti. Zamanın ve sonraki on yılların sorularından bir tanesi de kurumsal himayenin nasıl işlemesi gerektiğiydi.

Ümmü Gülsüm ve onunla aynı zamanlarda yaşamış müzisyenler için kritik bir sorun da çalışma şartları üzerindeki sanatsal ve finansal kontroldü. Bu onlar için bir tartışma konusuydu: Profesyonel sanatçılar sanat hayatlarının başlarında mutlaka plak şirketlerinin, tiyatro salonu işleten firmaların ve menajerlerin kontrolü altına giriyorlardı. Ama mali kontrolü kaybettikleri zaman da ticari ortamda başarısız oluyorlardı. Başarılı sanatçılar, özellikle de Ümmü Gülsüm, Münire el Mehdiye ve Bedî'a Masabnî gibi forslu olanlar yaptıklarının sanatsal ve mali getirilerinin harici firmalar tarafından yönetilmesine karşı çıktılar. Mısırlı bankacı Talat Harb'ın gösteri dünyasındaki çeşitli yatırımları ve Setrak Mechian'ın Mısırlı plak şirketi yabancı firmaların kontrolüne karşı geniş katılımlı bir direnç gösterdiler. Kültürel üretimin ekonomisini kavramak artık zaruri hâle gelmişti.

Bu birleşme -ki kesinlikle basit bir 'kurumun bireye hükmetmesi' durumu değildir- Mısır toplumunda maddi işler ile sanatsal ifadeyi birbirine bağlıyordu. Gittikçe güç kazanan bir birey olarak Ümmü Gülsüm sanat icrasıyla ilgili kurumların oluşmasına yardımcı oluyordu. Onun ve arkadaşlarının sanat hayatları büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemden geçmiş ve on yıllar süren

bir zaman zarfında birey ile ortaya çıkmakta olan kurumlar arasındaki etkileşimleri analiz etme imkânı sunmuştur.[33]

"Popüler" Müzik

Ümmü Gülsüm'ün repertuarı hakkındaki tartışmalarda *asıl* (otantik), *turâs* (miras), *klasîkî* (klasik) ve *mutatavvir* (ileri derece ya da gelişmiş) gibi kelimeler kullanılır. Bu kelimeler önemlidir çünkü çoğu sosyal gruplarla ilişkilendirilir: *Klasîkî* seçkin tabaka, *asıl* ise yerli Mısır veya Arap kültürüne ait tavır ve ilkelere bağlılık gösterenler ile alakalıdır. Ümmü Gülsüm'ün repertuarının "popüler" olduğu ortadaydı, ama sadece kelimenin en geniş manasında kullanıldığı zaman; yani özel eğitim almış olanların, uzmanların veya coğrafi bölge ya da mesleğin birleştirici faktör olduğu daha küçük toplulukların ilgisini çekmek amacıyla dizayn edilmiş repertuarların tersine, çok yaygın olduğu ve geniş bir kitle tarafından sevildiği için.

Racy, Ümmü Gülsüm'ün repertuarının ait olduğu düşünülen kategoriye bir isim vermez; onun yerine Arap dünyasındaki daha az veya tesadüfi dinleyicisi bulunan diğer repertuarların müzik stillerinden esinlenen bir "merkezi alan" öne sürer. Batı pop müziği, Batı sanat müziği, Arap folk müziği, dinî müzik ve "eski Arap müziği (1919 öncesinden)" bu repertuarlar arasındadır. Salva El Şavan ise Arap müziğinin kategorilerinin yaygın müzik (örnek olarak filmlerdeki hafif müzikler ve ticari kayıtlar verilebilir), Kuran okunması, dinî şarkılar, halk şarkıları ve Batı müziği olduğunu söyler. Bu kategoriler birbirleriyle örtüşür ve birbirlerinden esinlenirler.[34]

---

[33] Bu değişimin boyutlarını Williams'ın gözlemi ortaya koymaktadır: "onlar (elektronik nakil ve buna bağlı teknolojiler) -sınırlı bir açıdan bakıldığında- yeni teknolojiden daha fazlasını temsil ederler. Onlar esaslı şekilde değişen ve uzayan ilişkilerle -biraz karmaşık da olsa- doğrudan bir bağ ile oluşturulan üretim araçlarıdırlar: diğer alanlarda derin politik ve ekonomik dönüşümler olarak ortaya çıkarlar." (*Marxism and Literature*, 54).

[34] Racy, "Music in Contemporary Cairo," 6, 16; El Şavan, "el-Mûsîka," 23-87.

Bu durum Batılı uzmanların kategorize etme ile "gelenek" ve "orijinallik" kavramlarıyla boğuşma sorunlarına çare olmuştur. Ümmü Gülsüm'ün repertuarı "sanat," "popüler," ya da "halk" gibi Batı'ya ait kategorileri Batılı olmayan repertuarlara tatbik etmenin zorluğunu gösterir; özellikle de popüler kültürün doğasına ilişkin kavramları sorgular.

Birey

Yirminci yüzyıl kültüründe Ümmü Gülsüm gibi ticari müzik yapan bir müzisyenin bulunduğu nokta olağandışı değildir: Yetenekli bir birey, yeteneklerini geliştirip şöhret ve servet arar ve başından beri aradığı statü ve zenginliğe kavuşmasının yanında bir de toplumun büyük bir kısmının sözcüsü ya da temsilcisi hâline gelir. Bu tip insanlar, yaşadıkları toplum üzerinde nasıl bir etkiye sahiptirler? "Yıldız" sanatçının, bu sıradışı bireyin rolü nedir?

Antropologlar bireylerin yaşamlarının toplumlara ayna tuttuğunun uzun zamandan beri farkındadırlar. Ancak yaşam öykülerini bilimsel yönden anlatma çabası genelde hedefini bulamamış, birçoğumuzun da fark ettiği gibi araştırmacı hakkında öğrendiklerimiz hayatı anlatılan kişininkinden daha fazla olmuştur. Etnomüzikologlar nadiren bireyleri incelemişlerdir (ki alan çalışmaları temel olarak bir veya birkaç kişi ile bağlantıya geçmelerine dayanır); herhâlde bu eğilim Klasik Avrupa müziğinde çok uzun zamandır revaçta olan, "kültürün 'önemli insanlar'ın eserlerine dayandığı" yorumundan uzak durma çabasını temsil etmektedir. Etnomüzikolojik ya da folklorik çalışmaların temasını oluşturan bireyler nadiren ünlü yıldızlardır.[35] Popüler müzik üzerine yapılan çalışmalarda başarılı sanatçılar, ya içinde yetiştikleri toplumun görmezden gelindiği biyografilerin, ya da başarılarının "pazarlama"ya atfedildiği yorumların konusu hâline gelmişlerdir.

[35] Nettl, 239-40; Kay Kaufman Shelemay "Response to Rice" adlı çalışmasında birey konusunu açmıştır; Rice'ın *May It Fill Your Soul*'u da iki bireyin müziksel tecrübelerinden yola çıkar. Veit Erlmann ("Conversation with Joseph Shalabala of Ladysmith Black Mambazo" ve *African Stars*) ve Stephen Slawek'in ("Ravi Shankar as Mediator between a Traditional Music and Modernity") son zamanlardaki eserleri popüler yıldız sanatçıların sorunlarını inceler.

Böylece "sıradışı" ve "tekdüze," her şeyin satılabileceği varsayımıyla aynı kefeye konmuş olur.

Olayı ticari alanda faaliyet gösteren sanatçıların masum halka pazarlanmasına indirgemek biraz safça olur. Middleton'a göre;

> *Bestekârlar, sanatçılar ve üretimi temsil eden diğerleri ne tamamıyla manipüle edilebilirler, ne de sınırsız bir serbestileri ve eleştiri güçleri vardır; öznellikleri -ya da o öznellik için yaratılmaya devam edilen durumlar- çoğunlukla birbirleriyle çelişen farklı sosyal baskılar tarafından engellenir, onları sayıca çok ve genelde kesişen kimliklere ve gruplara dahil eder. "Kitlesel" ya da "bireysel" olarak adlandırılan basit kategoriler ne kendileri ne de yaptıkları müzik için uygun değildir.*[36]

Sıradışı müzisyenlerin -John Lennon, Elvis Presley, Duke Ellington, Carlos Gardel, Ravi Shankar, Joseph Shabalala, Edith Piaf, Ümmü Gülsüm ve diğerleri- içinde yaşadıkları toplumlar üzerindeki etkileri incelenirken, onların da o toplumdan etkilenen birer vatandaş oldukları unutulmamalıdır. Onlar çok sayıda insanı etkilemiş güçlü birer semboldüler (bazı durumlarda hâlâ da öyleler). Simon Frith'in haklı yorumuna göre böyle parlak yıldızlar konu olduğunda, çoğu gazeteci ve biyografi yazarının yaptığı gibi sadece mit ardındaki yaşamı kavramaya çalışmak yetmez; o yaşamın merkezindeki miti görebilmek gerekir. Bu mitleri incelemek yıldızlar ve dinleyicileri arasında nelerin paylaşıldığını anlayabilmek için bir fırsattır.[37]

İstenen şey, Giddens'ın da yazdığı gibi, konu hakkında, konuyu dağıtabilme özelliğine de sahip bir teoridir. Ümmü Gülsüm konusunda bizim müziğin sadece üretimini değil, algılanmasını, artçıl üretimlerini ve tekrar kullanım aşamalarını da kapsayan bir yaklaşıma ihtiyacımız var. Pratik teorisi bu tarz bir yaklaşım için iyi bir model sunar. Örneğin Giddens bireysel davranışları toplumsal açıdan açıklarken bireyi "mantık yürüten, aktif bir varlık" olarak görür: öncelik ne birey ne de toplumdadır; her biri yinelenen pratikler sonucu varolur. Sosyal aktörler olarak yıldızlar,

---

[36] Middleton, *Studying Popular Music*, 45; ayrıca bkz. Manuel, 95.

[37] Frith, "Essay review: Rock Biography," 276-77.

"[sistemleri] tekrar üretir ve değiştirirler, uygulamalar (*praxis*) devamlılığında zaten varolanı yeniden yaparlar."[38] Turino'nun etkileyici bir Peru müzik topluluğunun yaratıcısı olan Natalio Calderon'a bakışı gibi, başarılı birey tarih yazan, "ancak bunu kendisinin yaratmadığı politik-ekonomik şartlara... [ve] estetik kurallarına dayanarak yapan bireydir."[39] Sıradışı birey kendi toplumunun pratikleri ve uygulamaları dışında hareket edemez. Williams'a göre, "bireysel projeler peşinde koşulurken bile kaynak alınan şey birey ötesidir (trans-individual); sadece paylaşılan (başlangıçtaki) biçimler ve tecrübeler manasında değil, yeni tepkiler ve oluşumların kendine özgü yaratıcılığı manasında da."[40]

Profesyonel bir müzisyen gerek müzikle ilgili gerekse diğer sosyal jestleri sayısız emsal arasından seçip bir model belirginleştirir. Dinleyiciler verdikleri çeşitli tepkiler ile icranın bütünlüğü ve kabul edilebilirliğini onaylar ya da sorgularlar. Bu tepkiler muhtemelen (ve görüldüğü üzere) sanatçının seyircilerle bir sonraki buluşmasını etkiler. Waterman'ın gözlemlerine göre bu eylemler sırasında müzik "kimliğin ortaya konmasında" bir rol alır ve "kültürel değerler ve sosyal etkileşimlerin modelleştirilmesinde potansiyel kurucu faktör vazifesi görür."[41] Bu yazılı veya sesli olmayan "sesin kültürel olarak üretimi," sosyal ve kültürel değerleri "yansıtmak" yerine onları oluşturmaya yardımcı olur. Williams'a göre;

> *Sanatı bir yansıma olarak gören herhangi bir teorinin en zararlı sonucu, kullandığı (içinde, bir hareket veya nesne yansıtıcı bir yüzeyle -ayna ve sonrasında zihin- temasa geçirildiğinde, ışığın bağlı olduğu fizik kuralları kapsamında basit bir yansıma oluşan) ikna edici fiziksel benzetme sayesinde herhangi bir sanat ürünün yapıtaşı olan materyal üzerindeki esas*

[38] Giddens, *Profiles*, 8; ayrıca aynı yazarın *Constitution of Society* adlı eseri, 171, ve 2, 288.

[39] Turino, "The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation," 130.

[40] Williams, "Marxism and Literature", 195.

[41] Waterman, "Jùjú History," 66.

çalışmaya -nihai anlamda bakıldığında materyal sosyal süreç- baskın çıkması, ikinci plana itmesidir.[42]

Sanatsal ürünler daha geniş kültürel oluşumların gelişmesini sağlar. İfadesel oluşumlar "hiçbir şekilde... resmi kurumlar ile tamamen özdeşleştirilemeyecek... hatta bazen onlara karşı pozitif bir tezat bile oluşturacak (edebi, sanatsal, felsefi ve bilimsel) bilinçli hareketler ve eğilimlerdir."[43] Williams bu konuya ilişkin "trend" kelimesini, karmaşık toplumlardaki farklı alanlarda faaliyet gösteren birbiriyle alakasız sanatçıların tamamen farklı eserlerini tanımlamakta yanıltıcı olan bir hareketin ya da modanın takip edilmesini akla getirdiği için kullanmaktan kaçınır.

Ümmü Gülsüm'ün eserlerine bu açıdan bakmak onların Mısır toplumundaki yerlerini görmeyi kolaylaştırıyor. Onun şarkı söylemesinin yarattığı etki, "yaşanmakta ve hissedilmekte olan anlam ve değerlere," ya da duygu yapılarına olan yakın bağlantı sayesinde idrak edilebilir:

Tipik öğeleri dürtü, kendini tutma ve takınılan tavır; bilhassa etkili olan öğeleri bilinçlilik ve ilişkiler: düşünceye karşıt duygu değil, hissedilen düşünceler ve düşünce olarak duygu: yaşayan ve iç-ilişkisel bir süremde bulunan, günümüz tarzında bir pratik bilinçlilik. Ve biz bu öğeleri bir "yapı" olarak tanımlıyoruz: hem kenetlenmiş hem de gergin belirli iç ilişkilere sahip bir küme olarak. Fakat aynı zamanda hâlâ devam eden bir sosyal tecrübeyi -aslında çoğu zaman henüz sosyal olarak görülmeyip özel, egzantrik ve hatta yalnızlaştırıcı olarak bakılan, ama analiz edildiğinde girişken, birleştirici ve baskın

---

[42] Williams, *Marxism and Literature*, 97; ayrıca bkz. 58-62 ve 70-71. Williams'ın eserleri, materyaller ile çalışan sanatçılar konusunda ikna edici teoriler ve fikir uygulamaları sunar. Karş. Kathleen Stewart: "Konuşma şekilleri...sadece bir iç gerçekliği 'ifade' veya bir dış gerçekliği 'tarif' etmekle kalmaz, bir sosyal gerçeklik de *yaratır* (45). Middleton benzer fikirleri popüler müziğe uygulayıp çıkış noktalarını Gramsci'nin yazılarına dayandırmıştır (*Studying Popular Music*, 8).

[43] Williams, "Marxism and Literature", 119.

özelliklerini, spesifik hiyerarşilerini gördüğümüz- de tanımlamış oluyoruz.[44]

Kültürel eserler "'sosyal' ve 'ekonomik' tecrübe soyutlamalarından çok daha geniş bir gerçeklik alanıyla... insanların fiziksel ve maddesel kaynaklarını bir tür toplumun üzerinde durduğu 'rahatlık,' 'eğlence' ve 'sanat' için kullandığı bir alanla bağlantılıdır." "Etkili olabilmek için bu yaşanmış tecrübeler alanına uzanan ve onu kapsayan, bu alanı oluşturan ve o alandan oluşan kapsamlı bir toplumsal ve kültürel oluşumun öğeleridir bunlar. Artistik adetler ve kurallar, performans ve anlatım yönünden oturmuş ilişkilerdir.[45] Sosyal hayatın bu işitsel bileşenleri "kültürel gerçeklerin"[46] oluşmasında görselliğin getirdiği önyargı ve eğilime aykırı düşerler ve sosyal pratiğin açıklanmasına yeni boyutlar katarlar.

Sosyal Konular

Sosyal pratiğin bir parçası olarak, müzik türlerinin oluşması, konserlerin değerlendirilmesi ve müzik ile ilgili kurumların gelişmesi, Mısır'ın geniş anlamda teknolojik, sosyal, ekonomik, politik ya da kültürel modernleşme sorunsalının bir parçasıydı. Tartışmalar genelde sofistike ve karmaşık oluyordu. Temel olan "acaba" değil "nasıl" sorusuydu. Birçok kişi yabancı kaynakları (müzisyenler için saksafon, klarnet, elektronik enstrümanlar ve nota yazımı) doğal karşılıyordu. Mısır'a has bazı "öz"lerden vazgeçilmesini isteyenler bile vardı. Leyla el Hamamsy'nin sorunsalın kökleri hakkındaki sunumu bu konu hakkında Mısır'da yazılmış diğer kaynaklara örnek teşkil ediyor:

[Fransız] askeri başarısının [1798 yılındaki] kolaylığı ve ortaya koyduğu bilim ve teknoloji Mısır'ın geleneksel toplumunun durağanlığını sarsmıştı. Mısırlıları yeni idari yöntemlere, politik görüşlere ve eğitim kavramlarına maruz bırakarak, deği-

---

[44] a.g.e., 132.

[45] a.g.e., 111,173.

[46] James Clifford *Writing Culture* için yazdığı giriş metninde bu önyargıyı ele alır, 11-12.

şim için önemli bir itici güç olan kendinden şüphe etme ve özeleştirme hâlinin ilk alametlerini başlatmışlardı.[47]

Mısırlılar modernleşmenin koştuğu şartlara kendi çözümlerini yaratmak; ekonomik, politik ve muhtemelen kültürel işgal altındaki hayatlarının ve toplumlarının kontrolünü ellerinde tutmak için çabalıyorlardı. Günümüzde bu problemlerin kesin çözümleri hâlâ bulunamamıştır. "Modernleşme," "Batılılaşma" ve bunlarla alakalı değişim ile ilgili konular, tamamlanmış ya da ilerlemekte olan olaylar ya da süreçler olarak değil, tartışmak için odak noktaları olarak görülmelidir.

Diğer yenilik kaynaklarını gözden kaçırma pahasına Batı'nın etkisi ile meşgul olmak konusunda haklı bir şekilde uyarılmıştık. Jacques Berque'in yıllar önce yaptığı gözlemlere göre Batı'nın Orta Doğu'daki etkisi üzerinde durarak bizler aslında "meselenin can alıcı noktasını es geçiyorduk".[48] Yakın zamanda yapılan akademik çalışmalar da onun bakış açısının kuvvetini gösteriyor. Nikki Keddie Orta Doğulu kadınların tarihi hakkında yazdığı yazıları derlediği kitabının önsözünde "Geçtiğimiz iki yüzyılda Batılılaşan Müslümanlar, orta ve üst sınıflardan Batılılar ile kârlı ilişkilerde bulunanlardan çıkma eğilimindeydi. Daha geniş ve göze batmayan topluluklar için genellikle Batılılaşma rağbet görmedi."[49] diye yazıyor. Batılı kaynakların kullanımıyla meşgul olmamız bakışlarımızı nüfusun sadece küçük bir bölümüne, genelde şehirlilere ya da elit tabakaya çevirtiyor.

Yerel hayat tarafından benimsendiği, uyarlandığı ya da entegre edildiği zaman "yabancı"nın gerçek işlevini gözden kaçırma riskimiz var. Feminizm ile ilgili konular açısından konuşan antropolog Cynthia Nelson, nispeten Batılılaşmış kadınların stratejilerinin bile "ithal edilmiş olmaktan çok Mısır ile Batı'nın tarihinin karşılaşmasının bir sonucu" olduğuna işaret ediyor.[50] Mısırlıların gözünde Batı tekniklerinin, özellikle de yararlı olduğu düşünülen

[47] El Hamamsy, 283.

[48] Berque, 101.

[49] Keddie, Keddie ve Baron'da, 14.

[50] C. Nelson, 329; ayrıca bkz. Blum, Barbara Hampton ve Margaret Kartomi'nin "Prologue"u ile ilintili olarak, 19.

teknolojilerin kullanılması otomatik olarak "Batılılaşmış" bir müzik meydana getirmiyordu. Bilakis, ortaya çıkan müzik stilleri "modernlik yolunda ilerliyordu."[51] Benzer olarak Lila Abu-Lughod'un beraber yaşadığı Evlâd Alî bedevileri;

> *Parlak kol saatleri takıp plastik ayakkabılar giyiyor, radyo ve teyp dinliyor, Toyota kamyonetlerle seyahat ediyorlardı. Benim düşüncemin aksine, bunları kültürel bir topluluk olarak kimliklerini yitiriyor olmalarının endişe verici işaretleri olarak algılamıyorlardı... çünkü pastoral göçebeliğe ve çölün zorluklarına ne kadar değer verseler de, kendilerini bir yaşam stili ile değil, sosyal düzenin birtakım anahtar ilkeleri aracılığıyla tanımlıyorlardı.*[52]

Meselenin "can alıcı noktasını" incelemek kültürel ifade araçları hakkında önemli ilke, uygulama ve değerlendirmeleri açığa vuruyor.

Bu tartışmada ortaya çıkanlar sosyal hayatın bir bütün olarak düzenlenmesinde etkili oluyor. Modernleşme öncesi Kahiresi hakkında akla yatan gözlemlerinden birinde Timothy Mitchell bunu "omurgası olmayan bir düzen" olarak tanımlıyor:

> *Şehir mesafelerin ve kapalı alanların yerleştirilmesinin daimi bir cismanilik oluşturmasından ibaretti. Düzeni ise, o kapalı alanlar içinde cismani olmayan bir plan ya da mealin belirleyici varlığını gösterme marifeti değil; yönler, güçler ve hareketler arasındaki uygun bağlantıları muhafaza edebilme meselesiydi.*[53]

---

[51] Clifford, *Predicament of Culture*, 5.

[52] L. Abu-Lughod, *Veiled Sentiments*, 40-41. Bunun yanı sıra yazarın gözlemlerine göre "En belirgin değişikliklerden bazılarının yüzeysel olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunlar Bedevi kültürünün ve toplumunun çöküşüne işaret edeceği yerde yalnızca Bedevilerin işe yarayan yeniliklere açık olduklarını ve eski yapılara yeni öğeler aşılama kapasitelerini göstermektedir." Örnek olarak da yeni araba satın alınmasını kutlamak için kurban kesmelerini verir (74). Robert Witmer "antropolojik yazında defalarca ortaya konulduğu üzere, Batıya ait olmayan kültürler, Batı teknolojisinin ve maddi kültürünün kendileri için avantajlı olabilecek yönlerini hiç zaman kaybetmeden benimserler" der (250).

[53] Mitchell, 54-55.

Mitchell'e göre bu fiziksel ve kavramsal "çerçeveleme" eskiden (ve muhtemelen günümüzde de) Mısır'daki dış güç hakimiyetinin temelini oluşturuyordu.[54] Erving Goffman'ın yapısal analizi ve Steven Feld tarafından yapılan müzik dinleme yorumlaması benzer süreçler hakkındadır. Feld'in kullandığı dildeki "çerçeveler," "sınırlar" ve "yorumlayıcı hareketler" dinleyiciden netlik ve temkin talep ederken onların yapacağı yorumlara da sınırlamalar getirir.[55] Diğer yandan Mitchell de, bence haklı olarak, antropoloji ve etnomüzikolojiye ait sınırlar, kenarlar ve düşünce yapılarının ortak dilinin izin verdiğinden daha esnek bir düzen algılar. Müzik alemine biz de benzer bir bakış açısı ile bakarsak güçleri, hareketleri ve sanatçı ile dinleyiciler arasındaki bağlantıları ile Batıdaki emsallerinden -orkestralarına ve kullanılan elektronik aletlere rağmen- oldukça farklı bir müzik ürünü ortaya koyan bir düzen, bir *tarab* kültürü düzeni görürüz.

Son olarak, değinilmesi gereken bir nokta da "Mısır'ın Sesi"nin bir kadın olduğudur. Ümmü Gülsüm ve diğer bayan sanatçıların kariyerleri, Arap kadınlarının itaatkar, korunmaya muhtaç, sessiz ve örtülü olduğuna dair yaygın kanı ile bir tezat oluşturmaktadır. Orta Doğu'ya yabancı olanlar bir kadının nasıl kültürel başarı sembolü olabildiğini sorabilirler.

Arap toplumlarında kadınların itibar ve muvaffakiyetleri diğer birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir.[56] Yıldız sanatçılar toplumun kumaşına az miktarda işlenmiş sim gibidir; yirminci yüzyılda toplumun küçük ve sıradışı ama oldukça görünürde olan bir bölümünü oluştururlar. Ancak çoğu toplumda müzisyenler -erkek ya da kadın- marjinal bir topluluk oluştururlar: Onlar hakkındaki bilgiler ile genelleme yaparken çok dikkatli olmak gerekir. Kahire'nin bayan şarkıcılarının kariyerlerine bir göz atmak (ve tabii ki bayan patronların ve girişimcilerinkine de) Arap kadınının aktivitelerinin, teşebbüslerinin boyutlarının, nüfuzunun ve günlük hayattaki etkili varlığının ortaya çıkardığı resmi renklendirecektir. Sa-

[54] a.g.e., ve 2. bölüm, ve 149.

[55] Feld, "Communication, Music, and Speech about Music," 11-12.

[56] Bkz., örneğin Keddie ve Baron, Beck ve Keddie, Fernea ve Bezirgan, Altorki ve Mernissi.

natçıların dünyası, o dünyanın içi ve sosyal yaşamın geneli hakkında cinsiyete bağlı bilgiler verir.

Benzetmeler veya "kavramsal örgüler"[57] –Ümmü Gülsüm'ün konserleri boyunca örülmüş fikirler- önemli değerlendirmelerin temelini oluşturur. Ne bir yapı tanımlamak zorundadırlar ne de onun hakkındaki diskurda müziksel yargılama dokusunu yaratan bütün öğeler mevcut olabilmektedir. Fakat nasıl "belirli bir tertipte bulunan stil ve uygulamalar, altında yatan kültürel bir ittifak aranmadan "İtalyan" olarak tanımlanabiliyorsa,"[58] toplumların belli bir süre işine yarayan "Mısırlılık" ya da "Araplık" kavramlarını oluşturan öğeler de o şekilde görülebilir. Ümmü Gülsüm'ün üslubu bazı kaidelere uygunluk gösterir; bulunduğu toplumun kültürü içerisinde tanınabilen bir "stil açısından bütünlük" ortaya koyar, bu sayede repertuarı sosyal ve politik kurumlarla bağlantısı olan müziksel ve kültürel oluşumlara katkıda bulunur.

Bu çalışma sesi ve estetik kuralların yorumunu, bazı davranışlara sebep bulmaya ve müziksel sonuçları açıklamaya yardımcı olan sanatçıların ve dinleyicilerin maddesel şartları ile birleştiriyor. Müzik pratiğinin sosyal pratikler kapsamında yer aldığı, vurgunun yıldız sanatçının her ikisinin de iştirakçisi ve tamamlayıcısı olmasında bulunduğu güvenilir bir çalışma hedefliyorum.

---

[57] Geertz'e göre sanatsal yenilikler çoğu zaman "kavramsal örgülerin iç içe geçmesinden," "Semantik bağlamların, belirli şeylere geleneksel olarak yüklenen özelliklerin farklı biçimde başka şeylere yüklenecek şekilde yeniden düzenlenmesi" sonucu oluşur ("Deep Play," *Interpretation of Cultures*, 447). Bu sebeple kişi çeşitli "örgülerin" kendine has kimliğini görmelidir. "Bir bağlam," Roseman'a göre, "yaradılışında rol alan kavram ve devinimlere ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Rol alanlar tarafından paylaşılan kusurlu bir görüş birliği, bahsi geçen bağlama verilmiş anlamı destekler" (133).

[58] Blum, "Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation," 257.

II

MISIR DELTASINDA ÇOCUKLUK DÖNEMİ

Çocukluğum ülkemdeki çoğu çocuğunkinden farklı değildi.[1]

"Min El Meşâyih "

Ümmü Gülsüm küçük bir taşra köyünde fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Doğum tarihi tam olarak bilinmese de, Dakhaliye vilayeti nüfus kayıtlarının Tammay el Zahâyra köyü sayfasındaki bilgilere dayanarak olası bir tarih olarak 4 Mayıs 1904 verilebilir.[2] Babası Şeyh İbrahim es-Seyyid el Baltacı (öl. 1932) köydeki caminin imamı, annesi Fatma el-Melîjî (öl. 1947) ise ev hanımıydı.[3] Babası Şeyh İbrahim ile 1917 yılında tanıştığı zaman, bestekâr Zekeriya Ahmed onun için "son derece dindar biriydi" demiştir; onunla daha sonra Kahire'de karşılaşanlar da bunu doğrulayacaklardır.[4] Ümmü Gülsüm'ü, kendisinden on yaş büyük kız kardeşi Seyide'yi ve bir yaş büyük ağabeyi Halit'i annesi yetiştirmiştir. En küçükleri olan Ümmü Gülsüm'ün gözünde o, basit yaşayan ve çocuklarına doğrunun,

---

[1] "*Abna' baladî*," Avad, 72.

[2] Muhammed Sabri el Zalfî, "Milâd el-Hâlide Ümmü Gülsüm" (Ölümsüz Ümmü Gülsüm'ün doğum tarihi) *el Ekbêr* (4 Ocak 1976); "Târîh Milâd Ümmü Gülsüm el-Hakîkî" (Ümmü Gülsüm'ün gerçek doğum tarihi) *el Ahrâm* (1 Şubat 1975).

[3] Mısırlı ailelerde çocuklar genelde babalarının bir veya birden fazla ismini alıp, daha farklı ve ayırd edici bir soy ismi elde edebilmek için bu ismi kısaltırlar. Ümmü Gülsüm'ün ismi de aslında Ümmü Gülsüm İbrahim es-Seyyid el Baltacı idi ve kendisi çoğu zaman Ümmü Gülsüm İbrahim adını kullanırdı. Kadınların evlendikten sonra baba adlarını korumaları yaygın bir adettir.

[4] Zekeriya Ahmed, "Keyfe Kâbaltu Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm ile nasıl tanıştım) *el Kevâkib* (Nisan 1949), 20.

tevazunun ve Allah inancının önemini öğretmiş biridir.[5] Annesi hakkında söylediği bu sözler aslında her Mısır kadınının idealidir.

Ailesi Delta'nın Dakhaliye vilayetindeki el Sinbillaveyn şehri yakınlarındaki Tammay el Zahâyra köyünde yaşıyordu. Burada 1.665 kişi için 280 ev vardı, yani altı kişiye bir ev düşüyordu.[6] Daha sonraları Ümmü Gülsüm'ün tarifine göre,

> *Mütevazı bir köydü. En yüksek bina iki katı geçmiyordu. En büyük zenginlik göstergesi 'umde'nin tek bir at koşulmuş arabasıydı... bütün köyde 'umde'nin arabasının geçebileceği genişlikte sadece bir yol vardı... Ben hepsi de küçük olan civar köylerde şarkı söylerdim. El Sinbillaveyn şehrinin dünyadaki en büyük şehir olduğunu zanneder, oradan gelen haberleri şimdilerde birinin New York ya da Paris hakkındaki haberleri dinlediği gibi dinlerdim.*[7]

Kerpiçten yapılmış ufak bir evde oturuyorlardı; sahip oldukları tek şey de buydu.

Ümmü Gülsüm yaklaşık 5 yaşlarında ağabeyi Halit'in gittiği Kuran kursuna (*kuttab*) gönderildi. Hocalarının ölümü üzerine çocuklar birkaç kilometre uzaklıktaki komşu köydeki okula gönderildiler. Ümmü Gülsüm üç sene boyunca orada eğitim aldı.[8]

Kuttab'da -kendi jenerasyonunun işçi sınıfına ait çocuklar arasından okula yollanma lüksüne sahip olanlar ile birlikte- aldığı eğitimin ilk ve en önemli safhası Kuran'ın ezberlenmesiydi. Sınıf arkadaşlarıyla beraber basitçe de olsa Kuran Arapçasını telaffuz etmeyi öğrendiler. Daha da önemlisi, Kuran'a dayalı eğitime verilen değeri kavrayıp metinleri doğru telaffuz etmeyi öğrendiler.

Kuran hemen hemen her zaman yüksek sesle okunur. En temel eğitim bile kişiye kelimeleri ve hatta harfleri dikkatli telaffuz

---

[5] Şuşa, 7; Avad, 70; "Indemâ Talabatnî Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm beni istettiği zaman) el Kevâkib no. 1592 (2 Şubat 1982), 17; "Umdet al-Samîa Yaqûl" (Baş dinleyici konuşuyor) el Kevâkib sayı 1592 (2 Şubat 1982), 13.

[6] Mısır: Mailye Bakanlığı, nüfus sayımı, 346.

[7] Fuâd'dan alıntı, 106-7; "umde" köyün reisiydi, genelde nispeten geniş bir arazi, güçlü ve saygın bir kişilik sahibi olurdu.

[8] Avad, 11, 14, 15; Şuşa, 7, 9; el Masrî, 5.

etmesini öğretir. Konu hakkındaki mükemmel çalışmasında Kristina Nelson'un söylediği gibi, "Kuran okumanın temel yapısal birimi, cümle ve sonrasında gelen duraklamadır," ve tek nefeste söylenen cümleler okumanın önemli öğelerindendir.[9] Doğru okumada, tümceciklerin ve cümlelerin anlamlarında bozulma olmaması için tümceciklerin yapılarına ve gereken yerlerde nefes alma amacıyla durmaya çok dikkat edilir. Tecvit, yani Kuran okuma (*tajwid*) kuralları, h, d ve s gibi vurgulu sessizlerden sonra gelen seslilerin farklı telaffuzlarını gerektirir.

Bu değerler, temel okuma yazma becerisi ve *kuttab*'daki şeyhler ile gündelik yaşam, Ümmü Gülsüm ve arkadaşları için ortak bir tecrübe kaynağı oluşturuyordu. Kızların eğitim görmesi hiç de olağan olmadığı hâlde, *kuttab* hayatından herhangi bir şekilde dışlanmamışlardı. Ümmü Gülsüm'e okulda en az iki kız daha eşlik ediyordu; on dokuzuncu yüzyılın sonlarından kalan belgeler de kız öğrencilerin varlığından bahseder.[10]

Ümmü Gülsüm'ün babası camiden düşük bir ücret alıyor, ek gelir için civar köylerdeki düğünler ve diğer kutlamalarda dinî şarkılar söylüyordu. Bu temsillerde kendisine oğlu Halit ve yeğeni Sabri eşlik ediyordu. Ümmü Gülsüm, babası kardeşine şarkıları öğretirken kulak misafiri olduğunu ve onları bu sayede kendi kendine ezberlediğini söylemiştir. Şeyh İbrahim kızının ne yaptığını ve sesindeki sıradışı gücü fark ettiğinde ona derslere katılmasını söyler.

Kendisi sonraları öğrenme sürecinin babasının tonlamasını ve telaffuzunu taklit ederek, bir çocuğun çarpım tablosunu ezberle-

---

[9] Devamındaki Kuran okuma üzerine verilen bilgiler K. Nelson'a dayanmaktadır. Özellikle 2. ve 5. bölümde, burada bahsi geçen kavramların detaylı açıklamaları bulunmaktadır.

[10] Görünüşe göre Ümmü Gülsüm buraya ağabeyi gittiği için gitmek istiyordu. Fakir aileler için ciddi bir yük olan okul masrafı konusunuda annesinin hep onun tarafını tuttuğunu söylemiştir (Avad, 11-12; Şuşa, 8, 9; "Ma'a Rafiqat Tufûlat Ümmü Gülsüm fi 'l-Karye" (Ümmü Gülsüm'ün bir çocukluk arkadaşı ile köyde), *el Cumhûriyye* (3 Şubat 1977); Hüseyin, *Mısır'da çocukluk dönemi*, 26-27; Heyworth-Dunne, özellikle de 14-15; MacDonald, *Aspects*, 292, 293-94. Nispeten daha zengin ailelerin kızları evlerinde eğitim alıyorlardı. Karş. Tâhâ Hüseyin'in yaklaşık on sene önce bir *şeyh* ile *Kuttâb*ını tasvir edişi ile, *Egyptian Childhood* 'un 5-10. bölümleri.

diği gibi anlamadan, "bir papağan gibi şarkı söyleyerek" geçtiğini söylemiştir.[11]

Ümmü Gülsüm kendi köyünde şarkı söylemeye *umde*'nin, yani köyün reisinin evinde, Halit'in hastalandığı bir zamanda başladı. İcralara bir erkek gibi iştirak ediyordu. Ailenin repertuarı peygamberin hayat hikayesini (*el Kıssa el Nebeviyye*) teşkil eden şarkıları da içeren dinî şarkılar üzerine kuruluydu. Ümmü Gülsüm'ün çocukluk döneminde şarkıcılar bu "hikayeyi" Muhammed'in hayatını anlatan *tevşih* (ço. *tavaşih*) ve *kaside* (ço. *kasaid*) türlerindeki geniş okuma külliyatından ve ezgili şiirlerden (sung poetry) oluşturuyorlardı. İcracı kendi yorumunu katabileceği birkaç parça seçerdi. O zamanlar şarkıcıların kullandıkları icra stilleri değişkenlik gösteriyor, tekdüze okumadan nispeten daha melodik okumaya doğru kayıyordu; bunda en büyük etken ise Kahire'nin eski ve ünlü el-Ezher Üniversitesi'nden iki meşhur dinî müzik icra eden şarkıcı İbrahim el Magrebî ile genç meslektaşı İsmail Sukker idi. İcraları oldukça popülerdi ve saygı uyandırıyordu. Ve bu ikili diğer yorumları da artan melodik süslemelere doğru yönlendiriyorlardı.[12] Arap müzik dünyası bu tarz yenilikleri el üstünde tutuyordu. Geçmişten kalan sanatsal modellerin kopyalanması ya da tekrarlanması sanatçının kendi farklı ve modern sesini geliştirmesinin önemi yanında sönük kalıyordu.

Dinî şarkılar çoğu zaman erkekler tarafından söylenirdi. Fakat kadınlar da zamanla başarılı birer dinî şarkıcı hâline gelip icralarını -bazen örtünerek de olsa- bay ve bayan izleyiciler önünde yaptılar.[13] Sesle eşlik âdettendi, icralarda sık sık assolistin ve

---

[11] Avad, 15, 28, 32; Muhammed Ali Hammâd, "Min Zikreyât lâ Muzekkirât," *Âkhir Sâa* no. 178 (28 Kasım 1937), 7-10; *en-Nakkaş*, "Liqâ," 44.

[12] İbrahim Şefik el Hifnî de, 3:b.

[13] El Hâcca el Süveysiyye on dokuzuncu yüzyılın en çok tanınan kadın dinî şarkıcısıydı. Uzun siyah bir örtü, başlık ve peçe giyerdi. Yanında eşlikçileri olarak kocası, oğlu ve ağabeyi bulunurlardı. Suez'deki evinden ayrılıp Kahire'ye gelmiş, Ezbekiyye Bahçesi yakınlarındaki Monsieur Antoine adlı kafede düzenli olarak sahne almıştı (Butrus, 92; en-Nakkaş, "Eswât Atrabat Ecdâdanâ," 153).El Hula'î, el Şeyha Fatûma el Bastiyya el Tantaviyya'yı, "Kuran'ı ve Peygamber'in Doğumunun Hikayesi'ni okuyan ünlü okuyucular" arasında göstermişti (*el egânî 'l-'Asriyye*, 246; ayrıca 2. baskı

erkeklerden oluşan küçük bir vokal grubunun sırayla ön plana çıktığı görülürdü.[14] Kahire'deki dinî şarkıcılar ses eşliği yerine ya da onun yanında keman ve kanun gibi enstrümanlar kullanmaya başlamışlardı.

Bu dinî şarkılar pek çok vesile için uygun sayılıyordu: Kutsal Ramazan ayı geceleri ve Peygamberin ya da başka bir din büyüğünün doğum gününde yapılan büyük halk festivallerinde, düğünlerde, sünnetlerde, bebeklere isim verme törenlerinde ve Nil'in su seviyesinin yükselmesinin kutlamalarında. Sanatçılar genelde tanınıyor olmaları ve özel bir yetenek sayesinde para kazanmaları bağlamında profesyonel müzisyen sayılan Ümmü Gülsüm'ün babası gibi insanlardı veya yerel olarak kiralanıyorlar ya da komşu köylerden, ilçelerden veya Kahire'den getirtiliyorlardı.

Kuran okuma Mısır kültüründe sosyal çevrelerde merkezi bir yere sahipken, resmi olmayan biçimiyle de her yerde bir teselli kaynağı ve dinî ifadenin ve eğitimin bir parçasıydı. Bu durumu anlatan çok sayıda kaynaktan bir örnek vermek gerekirse:

> *Büyükbabam bir köyde hafızlık yapıyordu. Köylülerin [fellahin] gözünde Kuran icrası harikulade ve zarif bir sanat. Dinlemeye bayılıyorlar. Biri sesi özellikle iyi olan bir hafız bulup bir vesile ile getirdiğinde bütün köy onu dinlemeye koşuyor, erkekler etrafını sararken kadınlar ise evlerin çatılarında ya da duyabilecekleri herhangi bir yerde Kuran okuyan güzel sesi dinliyorlar.*[15]

[1923], 292). Sakîne Hasan 1910'larda ve 1920'lerde Kahire'de tanınmış bir dinî şarkıcıydı. Daha sonra el Şeyha Münire Abdi ve el Şeyha Kerime el Âdiliyye ünlü Kuran okuyucular arasına katıldılar ve okumaları 1930'larda Mısır Radyosu tarafından sık sık yayımlandı [bkz., örneğin *El Radyû el-Mısrî* de çıkan program listesi (14 Şubat 1937), (2 Ekim 1937), (23 Ocak 1938), (20 Mart 1938); ayrıca el Şeyh Ahmed Şaban, "A'lâm al-Munşidîn (dinî şarkı yıldızları), *Ekbêr el Yevm* (23 Kasım 1985)].

[14] Örneğin koro iki cümle ile başlayabilir ve solist farklı iki cümle okuyarak devam edebilir; ya da koro bütün şarkıyı söyler, ancak solist ortalarda bir yerlerde birkaç cümleyi emprovize olarak yorumlamak için araya girer (*Kitâb Mu'temer*, 166; M. Hafız, 199).

[15] En-Nakkaş, "al-Meşâyih ve-'l-Fenn," 98.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yarısında Mısır'ı tarifinde Affaf Marsot "İyi bir hafız dinlemek evrensel bir zevktir" der ve birkaç yerel müzikli eğlence ile birlikte "fellah'ın sahip olduğu her şeyin aksine, elindeki sansüre uğramamış, cezalandırılmamış, vergilendirilmemiş ya da el konulmamış az sayıda imkândan biriydi." diye yazar.[16] Nelson' a göre,

> *Kuran okunmasının içe işleyen sesi Müslümanların kültürel ve dinî duygularının -henüz o duyguları dile getirmeyi becermeden önce- temeli hâline geliyor ve Kuran dinleyerek o an duyulan sesin ve içinde bulunulan durumun çok ötesinde bir tecrübeye ortak oluyorlar.*[17]

Bu sayede Kuran okuma ve Ümmü Gülsüm'ün babasından öğrendiği dinî şarkılar, yaşanılan bölge ya da sosyoekonomik durumdan bağımsız bir şekilde tüm Mısırlılarca biliniyordu. Çoğu okumaya ait kuralları kelimelere dökemese de doğru okuyabiliyor, bunu yapamayanlar bile en azından doğru icranın nasıl olması gerektiğini biliyorlardı.[18] Kuran'ın ve dinî şarkıların tınısı Mısırlılar tarafından, öyle veya böyle, ortak kültürel dışavurumun önemli bir kısmını teşkil ediyordu.

Mahmud el Hifnî: "Kuran okumanın, dinî şarkıların ve Peygambere övgüler düzmenin o zamanın şan ve şöhretinin en yüksek mertebesini aşan yıldızları vardı" diye yazar.[19] Kahire'de çalışmış olan birçok şarkıcı başlangıçta hafız olarak yetiştirilmişlerdi ve hem aşıkâne kasideleri hem de dinî *tevşih*'leri profesyonel olarak söylüyorlardı. Bunlar arasında Yûsuf el Manyelâvî ve Selâme Hicâzî gibi zamanının en ünlü icracıları da bulunuyordu.[20]

---

[16] Marsot, *Mısır'ın Liberal Deneyi*, 20-21; Tâhâ Hüseyin'in *Mısır'da Çocukluk Dönemi* adlı otobiyografisinde de benzer tanımlar görülür, 17, 39-44.

[17] K. Nelson, 188.

[18] Bu gruba kadınlar da dahildi. Gücü yeten kadınlar özel günlerde ve acılı zamanlarında teselli etmeleri için okuyucu getirtiyorlardı. Kadınların çoğu Kuran okumayı iyi beceriyorlardı.

[19] El Hifnî, 1:75.

[20] Arap dünyasında şarkıcıların ve Kuran okuyucuların hem dinî hem de diğer tür şarkılar söylemeleri doğal karşılanıyordu. Bkz. Hasan;

Yükselmek isteyen bazı şarkıcılar melodik ifadesinin güzelliğiyle tanınan *el Laytî* tarîkatı başta olmak üzere belirli sufi grupların dinî şarkıcılarından ders almak istiyorlardı.[21]

Bireysel olarak bir şarkıcının bir sufi tarikatı ile nasıl bir ilişkisi olmuşsa olsun, popüler İslam'ın farklı türlerine daha güçlü bir sosyal dinî bağlantı vardı; bu bağ geleneksel ya da açıkça Sufi olmayan adetlerden oluşuyor, bütün topluluklar tarafından paylaşılıyor ve genel olarak Mısır'ın geleneksel yaşamı ile özdeşleştiriliyordu.[22] Bu tarz bir geçmişe sahip insanlar, yani ortak bir eğitim ve din tecrübesine sahip bireyler *min el meşâyih* olarak tanımlanıyorlardı. Bir şeyh muhtemelen Kuran'ı olması gerektiği gibi okuyabiliyor, edebi Arapça anlayabiliyor ve Arap edebiyatı mirasının bir bölümünü biliyordu. İlk zamanlardaki seyircileri görünümünden ve sesinden dolayı Ümmü Gülsüm'ün şeyhler arasında yetişmiş bir *min el meşâyih* olduğunu hemen fark etmişlerdi.

Şeyh (ço. *Meşâyih*) unvanı çeşitli kişilere verilebiliyordu. Laik bağlamda kullanıldığı olduysa da (örneğin köyün politik liderine *şeyh el balad* denmesi), dinî çağrışımı olan bir kelimeydi. *Şeyha* ise eğitimli, muhtemelen hafız olan dindar kadın idi. Bu unvan, Ümmü Gülsüm'ün babası gibi mütevazı köylülerden tutun da İslami eğitimin bin yıllık kalesi olan el-Ezher Üniversitesinin akademisyenlerine kadar çeşit çeşit insana veriliyordu. İngilizlere karşı 1881-1882 yılları arasında yapılan direnişin lideri Ahmed Urâbî'nin geçmişi, Mısır toplumunda *meşayih*'lerin eriştikleri

---

Touma, 52; Elsner, 460; Shiloah, 40, 46-47; El Fârûki, "Status of Music," 64.

[21] El Hifnî, 3:a-b; Racy, "Musical," 48; el-Kholy, 88.

[22] Nancy Tapper ve Richard Tapper adlı antropologlar Türkiye'de İslami dinî ifadenin karmaşık doğasını incelemişler ve "Şehirli, eğitimli elit tabaka tarafından korunan dinî "büyük gelenek" (great tradition) ciddi, entelektüel bir konu olarak görülmekte ve her yerde erkeklerin koruması altında bulunmaktadır; "küçük gelenek" ise özellikle kadınların ilgi alanına girer, riayet edenler coşkulu olmasalar da duygusaldırlar, eğitimsiz taşra ahalisinde sıkça görülürler.... Bu ilişkilendirmeler yanıltıcı ve çoğu zaman yanlıştırlar....Gündelik İslam....kaçınılmaz olarak hem 'alışılmış' hem de 'popüler' unsurları bir araya getirmektedir" (Tapper ve Tapper, 70); Rahman, popüler İslam'ın sık sık Sufizm ile ilişkilendirilmesini *İslam* adlı eserinin 9. bölümünde inceler.

noktayı ve bıraktıkları izlenimleri gözler önüne serer: Urâbî genellikle el-Ezher Üniversitesi'nde eğitim almış ve bir köy şeyhinin subay oğlu olarak nitelendiriliyor ve biliniyordu.[23]

Marsot'a göre on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda dinî liderler

> *O günün şartlarında birer öğretmen, akademisyen ve aydın; aynı zamanda bilim adamı ve mistik, hümanist ve sanatçıydılar. Muhtaçları avutur, kudretli ve azametlilere akıl verir, bazen de fakir ve ezilmişleri korurlardı. Kısaca her yerdeydiler, ve toplumun her seviyesinde faaliyet gösteriyorlardı... önde gelen ulemanın çoğu fellah, köylü kökenliydi.*[24]

Marsot lider etkilerinin ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyılda azaldığını savunur. Ancak çoğu Mısırlının kafasında İslami dinî lider figürü -daha çok sömürge yönetiminin eğitim olanaklarını ciddi biçimde kısıtladığı bir ortamda öğretmen olarak- önemi bir yer kaplamaya devam etti. Bu figür görsel olduğu kadar işitseldi de: *meşâyih*'lerin kendilerine has sesleri vardı.

Derviş el Harîrî (1881-1957) ile Ali Mahmûd (1881-1946) bir hayli insanın takdirini kazanmış, kariyerleri müzikal bağlamda *min el meşâyih* kavramına örnek olabilecek iki müzisyendir. Her ikisi de Kahire'nin geleneksel mahallelerinde yaşamış ve çalışmıştır. Çocuk yaşlarda Kuran okumayı öğrenmişler ve ardından el-Ezher Üniversitesi'nde gramer, teoloji (ilahiyat), tecvit ve şeriat okumuşlardır. Hayatlarını hafızlık yaparak kazanmışlardır. El Harîrî daha sonra bir müzikal bestecisinden müziğin prensiplerini öğrenmiş ve *muvaşşahât* bestelemeye koyulmuştur. Zekeriya Ahmed ve Muhammed Abdulvahhab da dahil olmak üzere Ümmü Gülsüm'ün birçok meslektaşına ders vermiştir. Ali Mahmud ise hafızlığa devam etmiş ve aynı zamanda her türden dinî şarkılar ve -çoğunu kaydettiği ve radyoda canlı söylediği- aşikane kasideler söyleyen ünlü bir şarkıcı olmuştur.[25]

---

[23] El Hamamsy, 288.

[24] Marsot, "Ulama of Cairo," 157.

[25] *El Masrah* no. 35 (16 Ağustos 1926), 26; Kâmil, "Elhân Zamân" (18 Ocak 1986); M. Hafız, 243; Arafa, 54-56, 81-82; Rızk, 4:103.

Dinin getirdiği korumaya rağmen *meşâyih*'lere her zaman iyi gözle bakılmadığı da oluyordu. Genel anlamda saygı görmelerine rağmen bazılarının yaptığı hatalar eleştiriliyor ve alay konusu oluyordu. Baş karakterinin ismi olan Şeyh Matlûf'un "şımarık şeyh" anlamına geldiği Moliere'in *Tartuffe* adlı oyununun Arapça uyarlaması buna bir örnekti. Ümmü Gülsüm'ün ve Tâhâ Hüseyin'in otobiyografileri eleştiri içeren gözlemler içeriyordu ve bu görüşler yaygındı. El Hulaî de müzikle ilgilenen *meşâyih*'in cahilliğini ve görgüsüzlüğünü kınamış, onları "Kuran üzerine çalışmayı Allah'a bırakıp hakkında hiçbir şey bilmedikleri müzik ile uğraşan tiksindirici dinbilimciler," hata yapmaya meyilli ve "öne eğilerek... ellerini ve ayaklarını oynatan, sağa sola sallanan ve kendilerini zorlamaktan damarları şişen ve gözleri yuvalarından fırlayacakmış gibi olan" insanlar olarak tanımlar.[26]

Yine de hayatın her kesiminden insanlar -gayrimüslimler bile- *meşâyih*'in performanslarına (icralarına) ve genel tavırlarına aşinadırlar ve değer verirler. Yahudi bestekâr Davud Hüsnî 1932 Arap Müziği Konferansı sırasında meslektaşlarının Batının tesirinin istilası hakkındaki sorularına, "Kuran var olduğu sürece Arap müziği yaşamaya devam edecektir" diye cevap vermiştir. Benzer şekilde Hıristiyan kemancı Sâmî eş-Şevvâ da *tevâşih* ve dinî kasideleri geleneksel Mısır müziğinin örnekleri ve tüm Mısırlılar tarafından paylaşılan bir kültürün parçası olarak görür.[27]

Ümmü Gülsüm'ün çevresindeki yegâne icracılar müzikle ilgilenen *meşâyih* değildi. Çeşitli etkinliklerde onların yanında olan *maval* (çoğulu *Mevâvîl*) –genelde kırsal kesimin müzik kültürü ile ilişkilendirilen, kendi içinde farklılık gösterebilen, gündelik dilin kullanıldığı bir şarkı çeşidi- şarkıcıları bulunurdu.[28] Genelde *maval* icrası *leyâli* adı verilen, "ya leel, ya een" ("ey gece, ey göz", vokal doğaçlamada alışılageldik metin) kelimelerinin doğaçlan-

[26] Avad, 11-12; Hüseyin, *Mısır'da Çocukluk Dönemi,* 5-10. bölümler; el Hulaî, *Kitâb*, 78, 85.

[27] Davud Hüsnî, El Şavan'dan alıntı, "el-Mûsîka," 66; ve Sâmî eş-Şevvâ, Fuad'dan alıntı, 399.

[28] *Maval* için Mısır'ın "country" müziği tanımlaması yapılabilir. Şehir ve kasabalarda da oldukça bilinen bu tür, nispeten temiz ve saf görünen köy hayatına yönelik nostalji yaratmaya çalışır.

masıyla başlar. *Maval*'a ise davul, el çırpma, çift kamışlı *mizmar* ya da *urghûl*, ya da bunların bir kombinasyonu ile eşlik edilirdi. Bu enstrümanlar aynı zamanda birçok kutlamanın bir parçası olan erkeklerin çubuk dansı gibi kırsal bölge dansları için müzik yapmakta kullanılıyordu. Lane'in on dokuzuncu yüzyıl ortalarında tasvir ettiği Bani Hilâl gibi eski epik Arap hikayelerinin vurmalı çalgı ya da *rebab* eşliğinde okunması yirminci yüzyıl içlerine kadar canlılığını korumuştur.[29]

Mısırlılar Mehmed Ali zamanından beri ordu içinde Avrupa askeri müziğini icra etmek üzere yetiştiriliyorlardı. Nefesli sazlar, ve nispeten daha az oranda olsa de "askeri icra tarzı" yerel sanatçıların elinde değişime uğrayıp popülarite kazanmıştır. Yabancı gözlemciler 1913 yılında Tanta şehrinde es-Seyyid Bedevî için yapılan evliyalar günü kutlamalarında eğlencenin bir parçası olarak bir "standart askeri bando" ve gayda orkestrası görmüşlerdir. 1910 ve 20'lerde Hasabullâh adında Kahireli bir müzik aleti satıcısı halk eğlencelerinde ve büyük özel davetlerde program yapan nefesli saz toplulukları kurmuştur. *"Mûsîqa Hasabbullâh"* (Hasabullâh'ın müziği) adı verilen repertuarı popülaritesini yıllar boyu sürdürmüştür.

Bütün bu müzikler Ümmü Gülsüm'ün çocukluğunun bir parçasıydı. Bunun yanı sıra müzik artık dolaylı yollardan da dinlenebilmekteydi. Ümmü Gülsüm arkadaşları ile gramofon dinlemiş, okul arkadaşı olan *umde*'nin kızının evinde dinlediği plaklardan şarkılar öğrenmişti. Ticari plak şirketleri Mısır'da erken kurulmuş ve çabuk büyümüş, müzikli eğlencenin gözde yollarından biri hâline gelmişlerdi.[30] Yerel gazetelerde 1890 yılından itibaren Mısırlılara Londra'dan posta yoluyla gramofon ve plak yollamayı vaad eden reklamlar çıkmaya başlamıştı. 1904 yılında Mısır repertuarları kaydediliyordu bile; "the Odeon" firması 1913-14 katalogunda içinde Kuran okumalarının ve çeşitli türde şarkıların

[29] Bani Hilâl destanının modern icrası, Susan Slyomovics, Bridgit Connelly ve Dwight Reynolds tarafından yakın zamanda gerçekleştirilmiş çalışmaların konusu idi.

[30] Burada tartışılan bilgiler için minnettar olduğum Racy'nin tezi, 1932'ye kadar endüstri ve etkileri konusunda detaylı ve kapsamlı bir çalışması sunmaktadır (Racy, "Musical").

da bulunduğu 450'nin üzerinde yerli plağın reklamını yapmıştı. "The Gramophone" plak şirketi ise 1903 yılında Mısır'da faaliyete geçmişti ve 1910 yılına gelindiğinde piyasaya 1,100'ün üzerinde Mısır kaynaklı plak sürmüştü. Pathé, Columbia ve Lübnanlı Baidaphon firmaları yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmışlardı; Mısırlı bir firma ise Setrak Mechian tarafından kurulmuştu.[31]

Gramofon fiyatları orta sınıfın da bu imkândan yararlanabilmesi için giderek düşmüştü.[32] Daha da önemlisi pikapların ortak kullanılmasıydı. Bu aleti satın alacak gücü olmayanlar kahvehanelerde ve diğer umumi yerlerde yeni çıkan plakları dinleyebiliyorlar, gramofon sahibi aileler gelip dinlemeleri için dostlarını evlerine davet ediyorlardı.[33] Ümmü Gülsüm'ünkü kadar küçük köylerde bile insanlar plak dinliyordu.

Ümmü Gülsüm daha sonraları Kahire'de kendisinin yol göstericisi ve öğretmeni olacak Şeyh Ebû'l-ilâ Muhammed'in kaydettiği kasideleri dinlediğini, bunun yanında o zamanın popüler aşk şarkılarını öğrendiğini hatırlıyor. *Abu Zara'li Gineyna Kulleha Burtukal* (babam benim için bir portakal bahçesi yarattı) ve Seyyid Derviş'in *il-Bahr Biyidhak*'ı da hatırladığı şarkılar arasında.

İcra Deneyimi

Ümmü Gülsüm'ün beş ve sekiz yaşları arasında *umde*'nin evinde yaptığı başlangıç hemen ardından komşu köydeki bir kutlamada şarkı söylemesi için aldığı daveti ile devam etti. Bu-

---

[31] 1900 ve 1910 yılları arasında Gramophone Mısır'da 1.192, Cezayir'de 223, Tunus'ta 221 ve Suriye'de 180 kayıt yaptı (Gronow, 255; Racy, "Musical," 79, 93).

[32] *Rûz el Yûsuf* un 1926'daki gözlemine göre "fiyatı düştükten sonra gramofon her sınıftan insana hitap etmeye başladı ve orta halli herhangi bir ailenin evini müzik ile doldurmak için bir gramofon ve birkaç plak alması mümkün hâle geldi" ["As'âr el-Mutribîn ve'l-Mutribât" (Şarkıcıların fiyatları), *Rûz el Yûsuf* no. 48 (29 Eylül 1926), 14].

[33] Plakçalarları, daha sonraları da radyo ve televizyonları ortak kullanmak Orta Doğu'da yaygındı. Örneğin Racy Lübnan'da yüzyılın başlarında, "bir tür mobil diskjokeyin çeşitli ilçelere ve kasabalara gramofon taşıyıp para karşılığı plak çaldığını" ortaya çıkarmıştı ("Words" 420).

nun için ev sahibi kendisine on kuruş (elli sent civarı) ödedi. Bu para babasının camideki görevinden aldığı aylığın yarısına denk geliyordu. Dinleyiciler arasında bulunan yakınlardaki el Sinbillaveyn şehrinden bazı insanlar babasından onu yapacakları partilere getirmesini istediler; böylece *meşâyih*'lerin şarkılarını söyleyen kuvvetli sesli küçük kızın haberi etrafa yayılmaya başladı.[34] Genç yaşı ve fevkalade güçlü sesiyle dinleyenlerin gözdesi hâline gelivermişti.

Mısır'da on dokuzuncu yüzyılda yeni yollar yapılmış, eskileri tamir edilmiş ve geniş kapsamlı bir demiryolu sistemi tamamlanmıştı. Zenginler iş ya da eğlence için maiyetleri ile beraber köylerden şehirlere seyahat ederlerdi. Bazen seyahat edenler arasında özel günlerde program yapmak üzere Kahire'den taşra zenginlerinin evlerine giden sanatçılar da bulunurdu. Saltanat ve devlet erkânının bölgesel gezilerini takip eden müzisyenler mola yerlerinde onlara özel veya umumi gösteriler teklif ederlerdi. Kumpanyalar tam kadro taşra şehirlerini dolaşırdı: biletleri köyün reisi ya da ileri gelenleri aracılığıyla satılan bu gösteriler kamusal alanda kurulan çadırlarda yapılırdı.[35] Ümmü Gülsüm ve ailesi gibi sayıca az ve sıradan müzisyenler de Doğu deltasındaki köy ve kasabaları dolaşarak gelen davetleri değerlendirirlerdi.

İlk zamanlarda aile icra yapılacak yere yürüyerek gidiyor, gece geç saatte dönüyordu. Ümmü Gülsüm bu geç vakitte yapılan yolculuklardan birini şöyle tarif ediyor:

Köyümüzden el Sinbillaveyn şehrine birkaç kilometre yürüdük; sonra el Mansura'ya giden trene bindik; ardından Talkâ'ya gitmek için bir bota binerek Nil'i geçtik; sonra da

[34] Şuşa, 12; Avad, 15, 16, 19; Fuad, 90.

[35] El Şavvâ, *Mudhakkirât*, 37; Ünlü şarkıcıların çoğu bu yolculuklara katılıyordu. İcracılar işlerini kendileri ayarlıyorlar, önemli şahsiyetlerin olduğu yerde pek çok şenlik ve kutlamalar yapılacağını biliyorlardı. Sâlih Abdülhay kafilelerinde bulunduğu Lord Kitchener'in 1913'teki Delta turu, Hidiv Abbas'ın 1914'teki Delta gezisi, Hüseyin Kâmil'in Yukarı Mısır turu ve Kral Fuad'ın Suhâj'ı ziyaretinden bahsetmişti (*El Radyû el-Mısrî* (23 Ocak 1938), 6-7; el Yûsuf, 39).

başka bir trenle Nebrava'ya geçip düğünün yapılacağı köye kadar yürüdük.[36]

Çok sonra Ümmü Gülsüm Kahire'ye ilk kez ayak basmadan önce sanki bütün deltayı boylu boyunca yürüdüklerini zannettiğini söyleyecektir (bkz. harita 1).[37] Daha uzaklara seyahat edip daha fazla kazanmaya başladıklarında toplu taşımadan faydalanmaya başlamışlar, hatta kimi zaman kendilerine katır tahsis edilmesi için ev sahibini zorlamışlardı.

Geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmuştu. 1920'lerde bir gazeteci onun sanki bir hafız gibi köylerde küçük bir ücret karşılığı şarkı söyleyerek ünlendiğini yazmıştır.[38] Kendisi ise erken gelen şöhretini insanların merakına bağlamıştır:

Doğal olarak [seyirciler] benim şarkı söylememi ciddiye almıyorlardı, onlar için bu sadece bir değişiklikti: yedi yaşında küçük bir kız, o tiz sesiyle normalde boğuk sesli bir adamın söyleyeceği peygamber için yazılmış dinî şarkıları ve ilahileri söylüyor, dinleyenler ise şimdilerde küçük bir oğlan çocuğunun edebi Arapça ile verdiği söylevi dinleyenler gibi dinliyorlardı. İfadesi ile metne yeni anlamlar kattığı için değil, küçük bir çocuğun konuşması değişik geldiği için.[39]

Ailenin yıldızı hâline gelmişti. Organizatörler özellikle onu sormaya başlamış, aile hakkında alınan kararlar onun kariyeri düşünülerek alınmaya başlanmıştı.

Bu başarıyı fark eden yerli bir tüccar Ümmü Gülsüm'e bir halk konseri vermesini teklif etti ve Ebû Şukûk kasabasında bir yer ayarladı (bkz. harita 1). Biletler bir ila beş kuruş arası fiyatlara satıldı (5 ila 25 sent arası). Gece seyirciler arasında çıkan bir karışıklık ve yaklaşık bir saat süren bir tartışma ile başladı. Ümmü Gülsüm, şarkı söylemeye başladıktan sonra tekrar alevle-

[36] Bu yolculuk kolay unutulmayacak bir yolculuk olmuştu çünkü düğün ertelenmişti. Bunu zaten bütün köy bildiği için düğün sahibi şarkıcılara haber vermeyi aklından bile geçirmemişti (Avad, 21, 25).

[37] Avad, 16, 24.

[38] *El Masrah* 27 (24 Mayıs 1926), 15.

[39] Ümmü Gülsüm, Fuad'dan alıntı, 90.

nen kavga sebebiyle dört saatlik gösteride sadece yarım saat sahnede kalabildi.[40]

Mısır'da o tarihte bu tarz etkinlikler nispeten yeniydi. Seyircilerin tamamı olmasa da çoğunluğu erkekti ve normalde aile toplantılarında davranışları dizginleyen sosyal baskı halk etkinlikleri sırasında gevşiyordu. Bazen içki servisi yapılıyor ve sarhoş seyirciler olay çıkartıyordu. Ümmü Gülsüm on dört yaşlarında iken Zakâzik'te bir halkevinde ailesiyle verdikleri konser sırasında babası seyirciler arasındaki sarhoşlardan kaygılanmış, müdürün karşı koymasına rağmen yaptığı pazarlık sonrasında kızı sahnedeyken içki servisi yapılmaması konusunda söz almıştı.[41] Tanta yakınlarındaki el Karşıya'da meydana gelen başka bir olayda ise köylüler, ünü ile baskın yapmak istedikleri komşu köyden de seyirci çekeceğini bildikleri Ümmü Gülsüm'ü şarkı söylemesi için davet etmişlerdi.[42] Babası ve akrabalarının sürekli yanında bulunmalarının böyle durumlarda hiç şüphesiz çok faydası oluyordu. Öte yandan bu olaylar Şeyh İbrahim'in, halk etkinliklerinde görünmesi sebebiyle "kızının itibarının zedeleneceği" endişesini artırıyor, o da bu sorunu kızına erkek paltosu ve bedevi başlığı giydirerek çözmeye çalışıyordu.

Toplumun müzisyenleri cinsiyetlerine bakmaksızın hor görmeleri de Şeyh İbrahim'in kuşkularını körüklüyor olmalıydı.[43] Her ne kadar çoğu Mısırlı bir şekilde eğlence sektörünün müşterisi olsa da bu sektörde çalışanlar ülkenin hemen hemen her yerinde ikamet edip çalışabilseler de gençlerin bu tarz işleri yapmaları ya

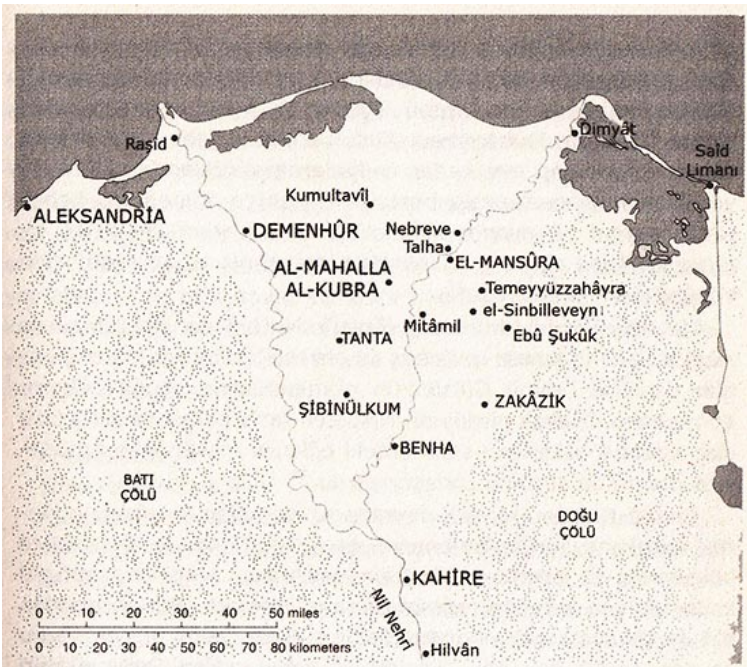
---

[40] Ümmü Gülsüm herhangi bir yer için bilet fiyatını 1 kuruş olarak hatırlıyordu. Aileye icra ve giderler için 1 £E (5$) ödenmişti (Avad, 19; Fuad, 80; Şuşa, 12; Ebu el Mecd, 229).

[41] Mekânın adı Kulüp Kinâvi Hasaneyn idi. Görünüşe göre Şeyh İbrahim hem kızının esenliği, hem de sarhoş bir topluluğa dinî şarkı söyleme konusunda duyarlıydı (Şuşa, 14).

[42] Bu olayın aksine, Ümmü Gülsüm Mît Rûmî'de anormal derecede sessiz bir seyirci kitlesi ile karşılaştıklarından bahseder. Aile sahnede kalmaları gereken süreyi tamamlayabilmek için tüm repertuarını altı kez icra etmek durumunda kalır. Sonrasında el Şeyh İbrahim buna benzer bir durumun tekrarlanmaması için yeni şarkılar öğrenmelerinde ısrar eder (Avad, 19, 20).

[43] Karş. Azzam, 19.



Harita 1. Mısır Deltası

da yapanlarla arkadaşlık etmeleri hoş karşılanmıyordu. Şovmenlik yaparak para kazanmanın zorluğu ve yeni başlayanların karşılaştığı zor koşullar bir yana, bu tavrın temeli kişisel saygınlık kavramına dayanıyor gibiydi. Kişinin kendisini halk önünde bir aktör, aşk şarkıları söyleyen bir şarkıcı, hele hele bir dansöz olarak sergilemesi şerefli davranışlarla bağdaşmayan bir zaman kaybı olarak görülüyordu.[44] Yıldız bir icracı hâline

[44] Karş. El Fârûki'nin İslam'ın dört mezhebinin de müzisyenlere şahitlik hakkı tanımaması konusunda anlattıkları: "Böylece müzisyen bir şüpheli hâline gelir. Bunun sebebi *mûsîkâ* icra etmesi değil, toplumda negatif sosyal ve ahlâki yansımaları olan bir iş yapmayı göze almasıdır. Bu tarz bir seçim onun toplumdaki yerini önemsemediğini, güvenilirliğini ve itibarını korumayı umursamadığını ortaya koyar" ("Music, Musicians and Muslim Law," 22). Mısır'da Katı İslami kurallar baz alınarak müziğin lanetlenmesi nadir görülüyordu.

gelmek bu önyargıların üstesinden gelebilmeyi sağlıyordu. Başarılı müzisyenler başlarda ailelerinin halk konserlerine verdiği tepkiyi unutmuyorlar: Ümmü Gülsüm ile aynı zamanlarda yaşamış bestekâr Muhammed Abdulvahhab ağabeyi tarafından sahneden indirilip eve kadar caddelerde sürüklendiğini hatırlıyor. Başka bir meslektaşı bestekâr Zekeriya Ahmed ise, babasının "saygın bir ailenin oğlu olarak o hayatları 'ey gece, ey gözlerim' [den oluşan] insanlardan biri mi olacaksın yani!" diye köpürdüğünü anımsıyor.[45]

Müzikli eğlencelerin nahoş yönlerinden biri de uyuşturucu ve alkol kullanımı, kumar ve fuhuş ile olan bağlantısıydı. Bu bağlantılar özellikle Ümmü Gülsüm'ün girmek üzere olduğu eğlence dünyasında oldukça güçlüydü. Nispeten fazla parası ve serbestisi olan yabancı askerlerin şehirlerdeki eğlence mekânlarının müdavimi olması da durumu zorlaştırıyordu.[46]

Ümmü Gülsüm ihtiyatlı davranarak ve oğlan kıyafetleri giyerek müzik hayatında ilerlemeye devam etti. Kahire'nin eğlence bölgelerine ilk adımlarını ününün yayılması, zengin ve nüfuzlu kodamanların evlerine çağrılması sayesinde attı. Bu insanlardan biri de Damyeta yakınlarından Zâhir el Kâdî Tevfik Bey'dir ve bu sayede Tevfik Bey onu "keşfettiği" kabul edilen Delta ekabiri arasına girmiştir.[47]

Seçkin zümrenin Kahire yanında Mısır'ın kırsal kesimi ve taşra şehirleri ile de sıkı bir bağının olması, şehirler ve taşra konakları arasında bir iletişim hattı görevi görmüş ve sanatçılar için ev sahipleri ile yeni izleyici kitlelerine ulaşabilme açısından önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı, potansiyel müşterisi olan ev sahibi ile

---

Din müessesesinin müziğe bakış açısının tartışıldığı güzel bir çalışma için, bkz. K. Nelson, 3. bölüm.

[45] Zekeriya'nın babası, söylendiğinde içerdiği kelimelerin anlamsızlaştığı vokal emprovizasyon metni olan "Ya leel, ya 'een"den bahsediyordu (Avad, 47, 24, 79; Abdulvahhab, 30).

[46] Behrens-Abouseif, 25; Nahit Hafız sömürge döneminde Kahire'nin "sömürgecilik sonucu kumar, şehvet, tefecilik, sarhoşluk, uyuşturucu ve fuhuş gibi kötülük ve ahlâksızlıkların yuvası hâline geldiğini" yazarak çoğu Mısırlının bu konuda hissettiklerini özetlemiştir (216).

[47] Şuşa, 14; *el Masrah* no. 27 (24 Mayıs 1926), 15.

konakta çalışan biri sayesinde ilişki kurar. Örneğin el Şinavî'nin[48] kardeşinin düğünü için Ümmü Gülsüm'ü kiralayan kişi, paşanın el Mansûra yakınlarındaki konağının kahyasıdır. Benzer bir olay Ümmü Gülsüm ve ailesini Miraç Gecesi kutlaması için İzzeddîn Yeken Bey'in Hilvan'daki sarayına getirmiştir (bkz harita 1).[49] İzzeddîn, Tammay el Zahâyra yakınlarında mülk sahibi olan toprak sahibi geniş bir ailenin mensubuydu. Kahyası Ümmü Gülsüm'ü biliyordu ve İzzeddîn'e yılda bir düzenlediği kutlamalarda yer alması için onu davet etmesini önerdi; İzzeddîn ise kendisi kızı ne gördüğü ne de duyduğu hâlde bu öneriyi kabul etti. Kahya Ümmü Gülsüm'ün babasıyla meseleyi konuştuktan sonra İzzeddîn'e şu raporu yolladı:

El Sinbillaveyn
Yüce Paşa Hazretleri
Aşağıdakileri zatıalinize iletmekten şeref duyarım: Zatıalinizin emrettiği üzere bugün ***Şeyha*** *Ümmü Gülsüm ve babası ile görüştüm. Miraç gecesi kutlamaları için yaklaşık on gün önce başkalarıyla kontrat yapmış olmalarına rağmen araya tanıdıklar sokarak o anlaşmayı iptal ettirdik ve babasıyla birlikte ilişikteki dokümanları hazırladık.*
Babası teklif ettiğimiz 3£E [15$] miktarını az buldu çünkü gidiş dönüş tren ücreti olan 120 kuruşu [6$] da bu para ile ödemesi gerekiyordu. Fakat biz bu sorunun da üstesinden geldik ve takdiri hazretlerinize bırakıyoruz...

[imza okunmuyor]

Kahya konuşulanları teyit eden bir yazılı sözleşmeyi ekliyor:

---

[48] 1952'den önce, isimleri takip eden unvanlar sosyal statü belirtiyordu. Paşa ve Bey en prestijliler arasındaydı. Örneğin Adlî Paşa Yeken bir Paşa idi, Yusuf Vehbi Paşa ise Vehbi adındaki bir paşanın oğluydu.

[49] El Şinâvî Paşa'nın konağı Kafr Badamas'ta bulunuyordu; o zamanki idarecisi Abdülmuttalip Efendi el Muvazzaf idi. Ümmü Gülsüm'ün bu etkinlikten aldığı ücretin 1.5 £E (7,5$) olduğu belirtilmişti (Ümmü Gülsüm: *Kithârat el-'Arab*, 99; Ebû el Mecd, 229).

Aşağıda imzası bulunan ben, el Sinbillaveyn'ın merkezi olan Tammay el Zahâyra'dan Şeyh İbrahim es-Seyyid, Şeyha Ümmü Gülsüm'ün babası, beyan ederim ki kızım ve ben ücret ve masrafları kapsayan 3 Mısır poundu karşılığında Miraç kandili günü Yüce Peygamber'in Hikayesi'ni okumak için 26 Recep 1335 [19 Mayıs 1917] tarihinde Muhammed İzz el Dîn Bey Hazretleri'nin Hilvan'daki sarayına gitmeyi kabul ettik. Geç kaldığım takdirde 10 pound ceza ödemeyi kabul ediyorum.[50]

Aile saraya vardığı zaman İzzeddin Ümmü Gülsüm'ün küçüklüğü karşısında şaşkına döndü ve hemen onun yerine ünlü dinî şarkıcı İsmail Sukker'i çağırtıp kızı da hizmetkarların bulunduğu bodrum katına yollattı. Gecenin sonuna doğru bütün misafirlerinin düzgün bir şekilde ağırlandığından emin olduktan sonra da onu çağırtıp şarkı söyletti.[51]

Ümmü Gülsüm ve taşralı diğer sanatçılar bu şekilde sosyeteye giriyorlar, şansları yaver giderse kendilerine destek olacak zengin ve nüfuzlu insanlar buluyorlardı. İzzeddin'in tanınmayan ama şiddetle tavsiye edilen bir şarkıcıyı denemeye gönüllü olması-büyük ihtimalle değişiklik olsun diye- nadir rastlanan bir durum değildi; özellikle dinî bir bayram için *min el meşâyih* şarkıcısı seçmesi de öyle.

Yukarıda örneği verilen yazılı sözleşmeler birbirlerini önceden tanımayan müşteri ve sanatçı arasındaki anlaşmanın koşullarını belirtirdi. Bu tip anlaşmaları ailesi adına Şeyh İbrahim yapardı. Bir başka örnek:

Aşağıda belirtilen tarihte ve benim imzam taahhüdünde, ben, Dakhaliye bölgesinde bulunan el Sinbillaveyn'in merkezindeki

---

[50] Hem mektup hem de sözleşme Dâr el Hilâl'in arşivinde bulunan "Evvel 'Akd li-Evvel Hafla li-Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm ilk konseri için ilk sözleşme) başlıklı bir gazete küpüründe yer alıyordu ve hatalı bir şekilde *el Cumhûriyye*'ye mal edilmişti (31 Mart 1975). Makale yukarıda çevirisi yapılan bölümlerin fotoğraflarını da içeriyordu. Ulaşabildiğim dokümanların kopyalarını okumak inanılmaz derecede zordu; ayrıca çevirileri de genelde tutarlı olmalarına rağmen hatalı olabilir.

[51] Avad, 25; Muhammed Ali Hammâd, "Min Zikreyât," *Âkhir Sâa* no. 183 (3 Ocak 1938), 29; Şuşa, 15.

Tammay el Zahâyra köyünden İbrahim es-Seyyid, Garbiye bölgesinden Kafr el Şeyh'in merkezindeki Kûm el Tavîl'den Ahmed İsmail ile Perşembe gecesi, 4 Zilhicce, 1338 Hicri (1920 miladi) tarihinde kızım el Seyide Ümmü Gülsüm ile gelip peygamberimizin şerefli hayatını okumak karşılığında 4 poundunu kapora olarak aldığım, kalan 5½ poundunun da bize sonra ödeneceği 9½ £E'ye anlaştım. Her iki imza sahibi de bunu doğrulamaktadır.

1910'dan 1920'ye kadar olan zaman zarfında Ümmü Gülsüm'ün ücretinde önemli bir artış olmuş, köyündeki ilk gösteriden kazandığı 10 kuruştan 25 kuruşa, daha sonra da 1 £E'ye yükselmiştir. Ailecek konser başına 1.5 £E (7.5$) alabildikleri zaman iyi kazandıklarını düşünüyorlardı.[52] O zamanlar refah düzeyi çoğunlukla ülkenin en önemli ihracat ürünü olan pamuğun fiyatına endeksliydi. 1919 yılında pamuk fiyatları artınca Ümmü Gülsüm ve ailesinin de dahil olduğu birçok şarkıcı ücretlerini yükselttiler. Babası konser başına önceleri 8 £E (40$), daha sonra da 10 £E (50$) istemeye başladı. Üstelik sanatçılara para, ipek ve takı gibi hediyeler de veriliyordu.[53]

Ümmü Gülsüm'ün sonraları dediğine göre, gelirleri arttıkça Şeyh İbrahim de ailesinin yeni statüsüne uygun olduğunu düşündüğü şekilde davranmaya başladı. Çocuklarının fotoğraflarını çektirtti. Sözleşmelere Ümmü Gülsüm'e masrafı ev sahibi tarafından karşılanmak üzere bir şişe soda sunulması maddesini ekletti; diğer ünlü şarkıcıların da böyle yaptığını duymuştu. Ev sahiplerinin eşekler vasıtasıyla onları tren istasyonundan eve getirip götürmesini talep etti ve bir müddet sonra kendine bir eşek satın aldı. Aile trenlerde üçüncü mevki yerine birinci mevkide seyahat etmeye başladı.[54]

---

[52] Avad, 22; Şuşa, 12, 13.

[53] Şuşa, 13-15; *Ümmü Gülsüm: Kissat*, 4; *Ümmü Gülsüm: Kithârat*, 99-100; Fuad, 100; Avad, 25.

[54] Birinci mevki biletler grubun daha rahat etmesini sağlamış, ama görünüşlerine pek etki etmemişti; Kurnaz Şeyh İbrahim aile hangi mevkide seyahat ederse etsin onları bir şekilde birinci mevki kapısından indirmeyi başarıyor, böylece onları istasyonda karşılamaya gelen kim olursa olsun statülerinden etkileniyordu (Avad, 23-24, 77; Fuad, 89).

Ümmü Gülsüm'ün ünü Delta'ya yayıldıkça birçok insan kızının kariyerini ilerletmesi için Kahire'ye taşınması konusunda babasını yüreklendiriyordu. O ise şehri bilmediği, orada bir tanıdığı ya da iş bulma garantisi olmadığı için bu konuda isteksiz davranıyordu.[55] Kahire konusu yıllarca tartışıldı. Şeyh İbrahim'in aklına yatan ilk ciddi yardım teklifi Ümmü Gülsüm'ün plaklarını dinlemeyi en çok sevdiği sanatçı Şeyh Ebû'l-ilâ Muhammed tarafından yapıldı. 1919 ya da 1920 yılında Şeyh Ebû'l-ilâ ve Zekeriya Ahmed Ramazan ayının birçok gecesini icra amacıyla el Sinbillaveyn'de geçirdiler.[56] Bu konserleri ağabeyi ile seyreden Ümmü Gülsüm babasına Ebû'l-ilâ'yı evlerine çağırması için ısrar etti ve eve gelen Ebû'l-ilâ'ya şarkı söyledi.

Zekeriya, hem Ebû'l-ilâ'ın hem de kendisinin kızın sesinden, enerjisinden ve espri anlayışından çok etkilendiklerini, repertuarındaki bütün şarkıları öğrenmek isteyen bu kıza hayır diyemediğini, onun "15 yaşında bir kız için son derece zeki olduğunu" söyleyecektir. Ebû'l-ilâ ile birlikte babasını Kahire'ye taşınmanın uygun olacağına ikna etmeye çalıştılar. Aynı fikirde olan Ümmü Gülsüm, ziyaretinden sonra Zekeriya ile yazışmaya başlamış, taşınma konusunda ondan yardım istemiştir.[57]

---

[55] Taşralı Mısırlılar Kahire'ye geldiklerinde, kendileri ile aynı köy ya da bölgeden olan akraba ya da arkadaşlarının civarına yerleşiyorlardı. Bu grupların çoğu geldikleri yerlerin örf ve âdetlerini koruyor, aidiyet duygularını yitirmiyorlardı. Tatillerde evlerine gidiyorlar, aile üyeleri onları ziyarete geliyordu; taşradan şehre iş bulmaya gelenlerin sayısı artıyor, şehirdeki bu gruplar da onları almaya devam ediyorlardı. Köylüler ve şehirliler arasındaki bağın derecesi ve doğası, sosyal ve kültürel açıdan taşra-şehir farklılıklarını Mısır kültürü ve toplumunu tarif etmek amacıyla kullanılmasını engelliyordu: Mısır'ın yeni elit tabakası gibi, işçi sınıfı mensubu Mısırlılar da hem şehir hem de taşrada önemli ilişkiler içerisindeydiler. Bkz. Janet Abu-Lughod.

[56] Evinde açık havada müzik icra etmeleri için yerli bir toprak sahibi olan Ali Ebû el Aynayn tarafından davet edilmişlerdi. Bu etkinliğe evdeki hizmetliler ve davetliler ile birlikte birçok köylü de katıldı. Fuad bu olayın tarihini 1920, Şuşa 1919, Zekeriya bazen 1919 bazen 1920 olarak gösteriyor, Ümmü Gülsüm ise tarihten bahsetmiyordu (Avad, 28-29; Zekeriya Ahmed, "Keyfe Kâbaltu Ümmü Gülsüm" 20; Ebû el Mecd, 233-34; Şuşa, 15; Fuad, 110).

[57] Mektupları "yeşil mürekkep ile yazılmış basit ifadelerden oluşuyor...ve bana sesini ve davetimi hatırlatıyordu" [Fuad'dan alıntı,

Bu ziyaretten kısa bir süre sonra, büyük ihtimalle Zekeriya'nın da yardımıyla, babası Ümmü Gülsüm'ün Kahire'de bir düğünde şarkı söylemesi için anlaşma yapar; bunun kendisinin Kahire'deki ilk icrası olduğu sanılmaktadır. Zekeriya ve Ebû'l-ilâ bu konsere meslektaşlarını da davet edecek, bu sayede Ümmü Gülsüm Ali Mahmûd ve Ali el Kasabcî (oğlu Muhammed Ümmü Gülsüm'ün birçok şarkısını besteleyecek ve kırk yılı aşkın bir süre orkestrasında çalacaktır) adlı dinî şarkıcılar ile her ikisi de menajer olan Muhammed Ebû Zeyd ve Sıddık Ahmed ile tanışacaktır.[58]

Hemen hemen aynı zamanlarda, 1920'lerin ilk yıllarında Ümmü Gülsüm şarkı söylemesi için Yukarı Mısır'ın önde gelen ailelerinden Abdurrâziklerin Kahire'deki evine davet edilmişti.[59] Bayan misafirlerin erkeklerden ayrı ağırlandığı bu evde Ümmü Gülsüm bayanlara şarkı söylemeye gönderilmişti. Genç bir kızdan bu kadar güçlü bir ses çıkmasına şaşıran ve bunu ilginç bulan kadınlar onu erkeklerin bulunduğu salona yollarlar. Abdurrâzik Paşa'nın karısının bir arkadaşı olan annesiyle burada bulunan ve henüz genç bir oğlan olan Mithat Assem üzerinde unutamayacağı bir intiba bırakır:

Mısır'ın seçkin adamları oradaydı. Adlî Yeken Paşa, Abdulhâlik Servet, Ali Mahir, Üstad Lutfi es-Seyyid'i hatırlıyorum. Kız üzerinde köylü elbiseleri ile tek başına odaya girdi -kadınlar

---

111; ayrıca bkz. Fakslar, (518-19); Zekeriya Ahmed, "Keyfe Kâbaltu," 20]. Birbirleri ile davalı oldukları 1940 ve 1950'lerde her ikisi de çeşitli biyografik açıklamalarda bulundular. Zekeriya, Ümmü Gülsüm'ün ilk zamanlardaki başarısındaki payının büyük olduğunu göstermek istiyor, bu durumu tamamen göz ardı etmek ise Ümmü Gülsüm'ün işine geliyordu. Bunun sonucunda Zekeriya'nın ilk zamanlardaki yardımının boyutunu kestirmek oldukça zorlaşmıştı.

[58] Düğün el Ataba el Kadrâ yakınlarındaki Kûm el Şeyh Salâma'da yapılmıştı. Zekeriya hatıralarında Ümmü Gülsüm için düzenlenmesine yardımcı olduğu bir etkinlikten (bazen bir düğün, bazen ise mevlid ya da azizler günü olduğunu söyler) bahseder; o etkinlik büyük ihtimalle budur (Avad, 30; Fuad, 111; Şuşa, 15; Ebû el Mecd, 234; Zekeriya Ahmed, "Keyfe Kâbaltu," 20).

[59] Daha önce olduğu gibi burada da tanışmaya vesile olan kişinin el Mansûra yakınlarındaki bir aile mülkünden sorumlu idareci olduğu sanılıyor (Mithat Assem ile özel görüşme, 28 Ocak 1986); Bu ailenin topraklarından bazılarının yerleri için ayrıca bkz. Davis, *Challenging Colonialism*, 40, 118.

onu resmen ittiler; evin kadınlarının giydiği gösterişli kıyafetleri görünce kendi üzerindekilerden utanmıştı. İçeride bulunanların bu basit köylü kızını nasıl hor gördüklerini hatırlıyorum. Sadece gözlerini ve ağzını açıkta bırakan siyah bir başörtüsü ile sıra sıra dizilmiş misafirlerin arasından yürüyüp ona ayrılan yere geldi ve şarkı söylemeye başladı. Odaya girdiğinde misafirler ona aldırmayıp kendi aralarında sohbet etmeye başlamışlardı; ancak sesi duyulur duyulmaz odaya birkaç saniyeliğine derin bir sessizlik çöktü. Dinî şarkılar söylüyordu. İzleyiciler tüm dikkatlerini ona verdiler ve bazı şarkıları tekrar söylemesini isteyip tekrar tekrar sahneye çağırdılar.[60]

Daha sonra Ümmü Gülsüm Abdurrâziklerin evinin yakınlarındaki bir caddede düğün öncesi yapılan kutlamalar için kurulmuş bir çadırda şarkı söyledi. Ailesi Abdurrâzikler için çalışmaktan son derece mutlu olmuş, sonraları onlara akıl hocası gözüyle bakmışlardır.[61]

Zekeriya Ahmed'in yanı sıra Ebu Zaid ve Sıddık Ahmed adındaki menajerler de Ümmü Gülsüm için Kahire'nin işçi sınıfı mahallelerinde başka konserler ayarlamışlardır. 1920 ve 1922 yılları arasında şehir merkezindeki salonlarda, yardım konserlerinde, zengin müşterilerin evlerinde ve düğünlerde sahne almıştır.[62]

---

[60] Mithat Assem ile özel görüşme, 28 Ocak ve 10 Temmuz 1986; ayrıca bkz. Assem, "Ümmü Gülsüm: el-Ustûra el-Hâlide" (Ümmü Gülsüm: Ebedi Efsane), el Kevâkib no. 2082 (8 Şubat 1975), 22. Bu adamların hepsi zengin toprak sahipleri ve önemli milliyetçi siyasi liderler idiler. Bu buluşmanın gerçekleştiği zamanlarda Adlî Yeken dışişleri bakanı iken Abdulhâlik Servet ise başbakan olmak üzereydi (ya da daha yeni olmuştu). Ali Mahir daha sonraları 1920'lerde maliye bakanı oldu. Lutfî es-Seyyid gazete editörü ve eğitim fırsatı taraftarlarındandı; 1925 yılında başlayıp, yıllar sonra gelen emekliliğine kadar Mısır Üniversitesi'nin rektörlüğünü yapmıştı. Bu dönemde Mısır'daki siyasi yaşam ile, bu ve diğer Mısırlı liderlerin oynadığı roller hakkında bir inceleme için bkz. Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*. Kadınlar için şarkı söylemeye götürüldüğü için o an yanında babası ve ağabeyi yoktu; bu alışık olmadığı durum Ümmü Gülsüm'ün erkeklerin bulunduğu salondaki sıkıntısını artırmıştı.

[61] Söylenenlere göre el Şeyh İbrahim Kahire'de ilk ev kiralayışında kendisine Abdurrâziklere yakın olabileceği bir yer seçmişti.

[62] 1 Mayıs 1921'de milliyetçi lider Said Zaglûl'un Mısır'a dönüşü şerefine düzenlenen konserlerin birinde assolist idi. Hayy el Hüseyin'de ve Seyide Zeyneb yakınlarındaki Hayy el Nâsiriye'de bulunan çeşitli mekânlarda sahne aldı. Bir gazeteci anılarında Ümmü Gül-

1922'nin ortalarına gelindiğinde o artık şehirde kendini ispatlamış bir sanatçıdır.

Dinleyici Kitleleri

Nasıl oluyordu da köylüler ile kalburüstü politikacıların sanat zevkleri benzerlik gösterebiliyordu? Seçkin zümreye ait bir aileyi taşralı basit bir şarkıcıya müsamaha etmeye –hatta desteklemeye- götüren şey neydi? Mısır toplumunda Ümmü Gülsüm'ün *umde*'nin Tammay el Zahâyra'daki evinden Abdurrâzik'in Kahire'deki sarayına olan yolculuğunu tetikleyen faktör neydi? Şimdi onun mekân mekân gezmesini ve nihayetinde Kahire'de başarılı olmasını sağlayan ilk zamanlardaki dinleyicilerinin ve işverenlerinin özelliklerini ve paylaştıkları ortak tutumları inceleyeceğiz.

Mısırlıların büyük çoğunluğunu Ümmü Gülsüm'ün ailesinin ve kırsal kesimdeki dinleyicilerinin pek çoğunun da içinde bulunduğu köylüler ya da arazisi olmayan fakirler oluşturuyordu. Olanların ise arazisi genelde bir *faddan* (dört dönüm civarı) ya da daha az idi. Şehirlerde ise toprağı olmayan ancak tarım sektöründe çalışanlardan daha iyi kazanan fabrika işçilerinin sayısı artmaktaydı.[63]

Başa geçen hemen hemen tüm yönetimler bu alt tabakaları eziyordu: On dokuzuncu yüzyılda ağır vergiler ve arazilerin istimlaki ve daha sonra İngiliz yönetiminde ürünlere getirilen fiyat kontrolü, son derece sınırlı fırsatlar ve İngiliz sömürge yönetiminin baskıcı rejimi. Dinşavay vakası (1906) unutulmayan örneklerden biridir: Bir köylüye ait güvercinleri avlayan bir İngiliz askerinin uğradığı saldırı sonucu ölmesine misilleme olarak çok sayıda köylü idam edilmiştir.

Alt ve üst sınıfların içinde bulundukları koşullar arasında bir uçurum vardı ve Mısır toplumunun birçok sınıfa ayrılmış olması

---

süm'ün, Nübyeli bir dans topluluğunun da yer aldığı çeşitli gösteriler de içeren bir programda yer aldığından bahsetmişti [*el Masrah* no.28 (31 Mayıs 1926), 12; Ebû el Mecd, 234; Zekeriya Ahmed, "Keyfe Kâbaltu," 20; Şuşa, 17; Fuad, 111, 129; "Ümmü Gülsüm: el-Savt ve-'l-Sûra ve-'l-Ustûra" *Rûz el Yûsuf* (10 Şubat 1975), 18; *el Kaşkûl* no. 58 (25 Haziran 1922), 4, ve no. 85 (31 Aralık 1922), 4].

[63] Berque, 374, 622.

oldukça normal karşılanıyordu. Yoksullar için sınıf atlama araçlarından biri olan eğitim imkânı, kalitesi ve yararı tartışmalı mahalli Kuran kursları veya tarikat okulları dışında yok denecek kadar azdı.[64] İngiliz sömürgesi altında Mısırlıların eğitimi için hemen hemen hiç çaba gösterilmemesi İngilizlere karşı nefreti oluşturan sebeplerden biriydi. Özellikle yoksul kırsal kesimde olmak üzere okuma yazma oranı çok düşüktü.[65]

Belli oranda sınıf atlamak mümkündü. Yetenekli bireyler Ümmü Gülsüm'ün yaptığı gibi üst sınıfların salonlarına girebiliyordu.[66] Yüzyılın sonlarına doğru tüccarlar ve bürokratlar bir zümre hâlinde ekonomik ve politik çevrelerde güçlerini artırıp yeni nüfuz alanları oluşturdular.

Yekenler ve Abdurrâzikler gibi güçlerinin temelleri on dokuzuncu yüzyılda atılmış aileler birçok yönden alabildiğine farklı hayatlar yaşıyorlardı. O yüzyılda elit tabaka Türk asıllı Çerkez yönetici sınıfından oluşuyordu; çoğu Mısır'a Mehmed Ali ile gelmiş, büyük miktarda toprak sahibi olmuş ve yine Ali tarafından hükümette önemli görevlere atanmıştı.[67] Yüksek statüsünü yir-

---

[64] Durumu iyi olan ailelerin gerçekten zeki olan çocukları Kahire'deki el-Ezher Üniversitesi'ne gitme imkânına sahipti.

[65] Örneğin 1907 nüfus sayımına göre okuma yazma oranı el Sinbillaveyn'in şehir içinde yüzde 6,6, taşra kısmında yüzde 3,5, Ümmü Gülsüm'ün doğduğu Tammay el Zahâyra'da ise yüzde 2 idi. Eğitimli kadın sayısı yok denecek kadar azdı. 1907 yılında Tammay'da okuma yazma bilen kadına rastlanmamış, Sinbillaveyn taşrasındaki kadınların sadece yüzde 0,07'sinin, şehir içindekilerin ise yüzde 0,42'sinin okuma yazma bildiği görülmüştü. Ülke genelinde ise okuma yazma bilen kadın oranı 1919 yılında yüzde 7'den azdı (Mısır: Maliye Bakanlığı, *Nüfus Sayımı*, s.346; Cachia, *Tâhâ Husayn*, 27); Mısır'da eğitim hakkında genel bir inceleme için bkz. Berque ve Heyworth-Dunne.

[66] Hüseyin, *Stream of Days*, 75; Karş. Berque'nin el-Ezher Üniversitesi'nin âlimlerini tarifi: "Her ne kadar üniversite içerisinde hanedanlıklar var olsa da, burası hem kanuni olarak hem de gerçekte sadece ve sadece eğitimli ve dini bütün erkeklere açıktı. Bu yüzden de, katı bir şekilde sınıflara ayrılmış bir şehirde sosyal basamaklarda hareket özgürlüğü sağlayan çok az sayıdaki mekânlardan biriydi. Bir âlimin ünü, tüm mevki ve köken eşitsizliklerinin üzerindeydi" (79).

[67] Mısır'ın Fransızlar tarafından işgali (1798-1801) ve "Osmanlıların, Memlüklerin ve İngiliz kuvvetlerinin vali olarak kendi adamlarını

minci yüzyılda da uzun süre korumuş İzzeddîn Yeken'in ailesi buna mükemmel bir örnek teşkil ediyordu. Mehmed Ali'nin zamanında yaşamış iki Yeken kardeş onunla beraber Mısır'a gelmiş ve kendilerine geniş topraklar verilmişti. Pamuk üretimine başlayıp daha sonraları çırçır makinelerine yatırım yapmışlardı. Farklı alanlara açılmaya devam edip banker Talat Harb ile ortak olmuşlar ve yerli sermayeyle kurulup işletilen ilk bankayı desteklemişlerdi. Aynı zamanda politika alanında da görev almışlardı: ilim irfan sahibi olan Adlî Yeken Paşa 1920 ve 1930'larda politika ve ülke yönetiminde önemli bir şahsiyet hâline gelerek bir süre başbakanlık yapmıştı.[68]

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Mısır'ın zengin yerli ailelerinden bazıları borç ödemek için satılığa çıkartılan krallığa ait arazileri satın alarak ellerindeki toprakları genişlettiler. Bunun sonucunda "kırsal bölgelerde yaşayan belli başlı ailelerin statü ve menfaatleri, Türk asıllı Çerkez soyundan gelenlerinkine yaklaştı."[69] Bu Mısırlı aileler zenginleşip statülerini yükselttikçe Türk asıllı Çerkez aileler ile aralarında yapılan evlilikler sonucunda yerli ve yabancı elit tabakayı ayıran sınır kaybolmaya başladı. 1918 yılına gelindiğinde "bu ayrımın günlük hayatta hiçbir önemi kalmamıştı."[70]

Abdurrâzikler de böyle bir aileydi. On dokuzuncu yüzyıl boyunca el-Ezher Camisi ve Üniversitesi'nde dinî lider olarak hizmet vermişler, bir yandan da hem atalarının yaşadığı el Minye'den hem de Nil Deltası'ndaki hidiv arazilerinin bir kısmını satın alarak genişlettikleri önemli miktardaki topraklarını idare etmişlerdi. Yirminci yüzyıl başlarında daha muhafazakar zengin toprak sahiplerinin de üyesi olduğu Liberal Meşrutiyetçi Parti'nin liderleri arasındaydılar. Mustafa Abdurrâzik el-Ezher Üniversitesinin başına getirilmiş, daha sonra ise kabinede bakan olarak gö-

---

atamak istedikleri çalkantılı bir dönem" sonrasında Mehmed Ali hükümetin kontrolünü ele geçirmiş, 1805'ten vefat ettiği 1848 yılına kadar ülkeyi yönetmiştir (Marsot, *Short History of Modern Egypt*, 51-53).

[68] Berque, 98, 445; Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*, 52-59, ve *Egypt in the Reign of Muhammad Ali*, 78.

[69] Davis, *Challenging Colonialism*, 28.

[70] İssavi, 42; ayrıca Davis, *Challenging Colonialism*, 29.

rev almıştı. Anlatımını çağdaş gazetecilik kurallarına dayandıran Jacques Berque tarafından şöyle tarif ediliyordu:

Mustafa el Râzık 1882'de Kahire'nin 300 kilometre güneyindeki Bani Mazar bölgesindeki Ebu Girk köyünde dünyaya geldi; kendisi bir Saidi idi [yukarı Mısır'dan olan kimse]. O zamanlar dendiği üzere, "Saidlik sesine ve bütün varlığına işlemişti." Hareket ve düşüncelerinde ait olduğu yörenin insanına özgü bir ciddiyet, bir dizginlenmiş asalet, genel bir nezaket, yani ***maskul*** *vardı. Kaftanını ve din adamlarına özgü bir sarık olan* ***imame****'sini giymesine rağmen şeyhlere özgü geleneksel sandallar olan* ***merkub****'lar yerine Avrupai ayakkabıları tercih ediyordu. Bu uyuşmazlığı kıyafetindeki diğer öğeler ile dengeliyordu; Alımlı, hatta cesur renkleri ihtiyatlı bir zarafet ile üzerinde taşıyordu. Sevimli ama saygıdeğer yüz hatlarına sahipti ve bir bütün olarak iyilik ve seçkinlik yayıyordu. Aydınlatan şefkati hakkında hikayeler dilden dile dolaşıyordu.*[71]

Mithat Assem'in –Abdurrâziklerin evinde Ümmü Gülsüm'ü dinleyen genç oğlan- babasının daha sonra tasviri yapılırken de benzer tabirler kullanılmıştır:

İsmail Asım Bey... edebiyatçı, çevirmen ve oyun yazarı; önce el-Ezher Üniversitesi, ardından da Fransa'da eğitim görmesi ile Said Zaglûl andırıyor. Avukatlık geçmişinde geldiği en önemli nokta muhtemelen Dinşavay kurbanlarının savunmasını üstlenmesidir. Yerli bir Mısır üniversitesinin kurulmasının da taraftarlarındandır. Aynı zamanda uluslararası uygarlık kervanına katılma yanlılarından biridir. "Tosca" oyununu Arapça'ya çevirme işini üstlenip Kraliyet Opera Binası'nda sahneye koyan da kendisidir. Prodüktörlüğünü kendi yapmış, başroldeki erkek karakteri oynamıştır. Bu sayede soylu bir aileden gelip tiyatro dünyasına giren ilk Mısırlı amatör unvanını almış, avukat ve oyuncu Abdurrahman Rüşdî gibi diğer soylu ailelerin oğullarına önayak olmuştur.[72]

---

[71] Berque, 510.
[72] Zakî, 100.

Bu tasvir İsmail Asım'ın hayatındaki bazı olay ve durumları kullanarak onu (ve onun kuşağındaki ve kalitesindeki diğer insanları) geçmişte ve günümüzde nitelendirip hatırlamak için birtakım benzetmeler yaratır. Unvanı "Bey", avukat ve birkaç dil bilen oyun yazarı olarak toplumdaki yeri, dünyanın en önemli İslam üniversitesinde ve Avrupa'da okumuş biri olarak kimliği, yabancıya karşı olan ilgisi ve İngilizlere karşı Dinşavay köylülerini savunması, zengin kalburüstü tabaka ile profesyonel sanatçılar arasındaki statü farkının bilincinde olması ve o farkı başarıyla aşması birleşip bütün Mısırlıların aşina olduğu bütünleşmiş bir karakter oluşturmuştur. Mısır'ın yeni seçkin zümresi yerli ve yabancı eğitim ve zarafet ile Mısır halkının tamamı tarafından paylaşıldığına inanılan değerleri birleştirmiştir.

Bu tip ailelerin çeşitli menfaatleri onlara taşrada sağlam temeller (en az bir tane çiftlik ve şehirlerde bir ya da daha fazla ev ile temsil edilen) ile her ailenin tipik olarak gösterişli bir konağa sahip olduğu Kahire'deki politika çarkına yönelik önemli bağlar sağlamıştır. Onlardan önce gelen Türklerin aksine bu aileler hakimiyetleri altındaki toprakları esas ya da tek evleri olarak görmüşlerdir. Ömer Sultan ve Abdurrâzikler gibi bazı aileler ana dil olarak Türkçe yerine Arapça'yı tercih etmişler ve Türk asıllı Çerkezlere kasten kendilerini Mısırlı olarak tanımlamışlardır.

Seçkin zümre için toprak sahibi olmak elzem iken çoğu Mısırlı için de bir zenginlik göstergesiydi. Tarımla uğraşan köylüler için bir *faddan*'ın tamamından az bir toprağa sahip olabilmek bile daha fazla güvenlik, bir yere ait olma hissi ve kişinin statüsünün artması demekti. Marsot'un dediği gibi, "sosyal saik sahibi insanlar için toprak sahipliği olmazsa olmazlardandı. Taşra zihniyetinin hakim olduğu bir ülkede, zengin olup da toprak sahibi olmayanlara elle tutulur bir güce sahip olmanın eksikliği inceden hissettiriliyordu."[73] "Saygı-

[73] Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*, 16; Ayrıca Marsot yalnızca toprak sahibi olmanın elit sınıfa kabul edilmeye yetmediğine de değiniyor. İssavi'nin gözlemlerine göre köylülerin birikimleri çoğu zaman yalnızca toprak satın almak için kullanılıyordu; meslek sahibi olup da imkânı elverenler de varlıklı hâle geldiklerini gösterebilmek için arazi satın alıyorlardı" (İssavi, 138, 258).

değer olabilmek için" Eric Davis'e göre "toprak sahibi olmak şarttı."[74]

Aralarında milliyetçi büyük kahraman Said Zaglûl'un ve önde gelen gazetecilerden, daha sonraları Mısır Üniversitesi'nin başkanlığını yapmış Lutfî es-Seyyid'in de bulunduğu, Abdurrâzikler kadar nüfuzlu olmasalar da toprak edinme konusunda benzer eğilimleri olan seçkin taşralılar Mısır'ın yönetimine katkıda bulunmuşlardır. Aynı zamanda kimi Avrupa'da eğitim görmüş avukat, doktor, öğretmen, gazeteci, tüccar ve bürokratlardan oluşan yüksek meslek sahibi ve çok yönlü bir sınıf ortaya çıkmıştır. Kıyafetleri ve davranışları ile en Batılılaşmış Mısırlılar olarak görülseler de Berque bunun "kesinlikle ecnebi değerlerine bağlılık anlamına gelmediğine" dikkat çeker.[75] Onun yerine bu duruma, mesleklerinin çoğu zaman gerektirdiği yeni teknolojiye olan ilgilerinin bir göstergesi olarak bakılabilir. Bu grubu oluşturanlar kırsalın seçkin ailelerinin oğulları ile şehirli tüccarların çocuklarıydı. Pek çoğu zenginleştikçe "gayrimenkul satın almak, toprak sahibi sınıfın bireyleri ile evlilikler yapmak ve onlarla sosyal ve siyasi yönlerden kaynaşmak için çabalamıştır."[76]

Bu toplumdaki anahtar sorunlardan biri de hissedilen gücü, potansiyeli ve kötülükleri ile "ecnebi" –ağırlıklı olarak Avrupalıidi. O zamanın diskuru Mısır'daki yabancıların varlığı konusunda negatif görüşler ile doluydu. Necib Mahfûz'un meşhur üçlemesindeki erkek karakterler İngiliz askerlerinin Kahire sokaklarındaki rahatsız edici, hatta ürkütücü mevcudiyeti hakkında fikir üretiyor ve konuşuyorlardı. Mısır'ın her zümresinden insanlar ülkelerindeki yabancı varlığına ve bunların uyguladığı ekonomik ve politik hakimiyete karşı bir kızgınlık duyuyorlardı.

Bu tavrın temelleri on dokuzuncu yüzyıla, Mehmed Ali'nin Mısırlı öğrencilere verdiği eğitim ve öğretim ile "kendisini 'toplumu geliştirmek ve yönetiminde daha fazla rol almayı garantilemek' şeklinde gösteren yeni bir milli bilinçle aşılanmış bir sınıf Mısırlının ortaya çıkmasına zemin hazırladığı" zamanlara kadar uzan-

[74] Davis, *Challenging Colonialism*, 151.
[75] Berque, 622.
[76] İssavi, 258.

maktaydı.[77] Gittikçe artan sayıda Mısırlı devlet memuru, subay ve toprak sahibi de bu akıma destek veriyordu. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında emperyalist Britanya'nın Mısır'a girmesi milliyetçi duyguları ve direnişi ateşlemişti.[78]

"Mısır'ın üst sınıfı ile yabancı sermaye arasında" gelişen "antagonistik ilişki," bu sınıf içerisinde Mısır kaynaklarının Avrupa ekonomik kontrolüne girmesine karşı aktif bir direnişe yol açmıştı.[79] Yurtdışına yaptıkları seyahatler ve orada aldıkları eğitimin onlara sağladığı prestije ve toplumun büyük kısmı tarafından arzulanan "Batılılaşarak modernleşme" sürecinin bir uzantısı olarak görülmelerine rağmen çoğu üst ve orta sınıf mensubu aile Mısır'ın çıkarını kendi çıkarları olarak benimsiyordu. Berque'nin gözlemlediği üzere, "Adlî [Yeken] gibi bir aristokratın, Muhammed Mahmud gibi bir toprak zenginin vatanseverliği inkar edilemezdi... Mısır ayrıcalıklı vatandaşlarının desteğini kazanmıştı."[80] Zayid de benzer görüştedir:

> *1870'lere gelindiğinde Mısır halkının önde gelenleri daha güçlü bir kimlik bilincine, ülkelerine karşı içten gelen bir ilgiye ve kendi kendilerinin efendisi olmak için kuvvetli bir arzuya sahiptiler. 1877 yılında "Mısır Mısırlılarındır" sloganı hiç şüphesiz "milli" bir emel idi. İsmail Paşa'nın iflasa ve yabancı devletlerin müdahalesine ve hakimiyetine yol açan savurganlığı Mısırlıların vatanseverlik duygularını ciddi biçimde kamçılamıştı.*[81]

Ardından gelen Britanya himayesi altında, şehirli orta sınıf, "toplumun en Avrupai kesimi... milli hareketin doğal elebaşısı hâline gelmişti." Sorumluluk gerektiren mevkiler için gerekli donanıma sahip bu grup "kendisini İngilizler tarafından hem

---

[77] El Hamamsy, 286.

[78] a.g.e., 286-289.

[79] Davis, *Challenging Colonialism*, 8.

[80] Berque, 374.

[81] Zayid, 334. Zayid burada (1863-79 arası ülkenin başında olan) Hidiv İsmail'in ülkeyi fiilen iflasa sürükleyen ve İngiliz Protektora'sının kurulmasına yol açan harcamalarından bahsediyor. İsmail'in bahsi geçen harcamalarından biri de Kahire Opera Evi'nin yapımıydı.

ekonomik hem de siyasi açıdan sıkıştırılmış hissediyordu."[82] Bu Mısırlılar sıklıkla takdir edilen Avrupa teknolojisi, eğitimi ve liberal düşüncesi yanında, Jean Lacouture ve Simonne Lacouture tarafından "Mısır'ın, hırsızları diplomat, diplomatlarıysa hırsız kılığına girmiş bir Avrupa tarafından açık artırmaya çıkarılması" şeklinde tanımlanan gerçeği de görüyorlardı.[83] Dinşavay Vakası gibi yerel yasalara tabi olmayan karma mahkemelerde karara bağlanan olaylar toplum genelinde Berque'nin deyimiyle "ağır öfke"ye yol açıyordu.[84] Bir kuşak Mısırlı Dinşavay'ın kolektif hatırasıyla yaşayarak büyümüştü.

Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği şartlar yabancı yetkililere karşı kızgınlığın çeşitli sebeplerden dolayı artmasına neden oluyordu. Toprak sahipleri pamuk ekim alanının sınırlanmasından, şehirli orta sınıf yabancı askerlerin varlığından, çoğunluk ise İngiliz memurlardan ve müteakip enflasyondan şikayetçiydi. İngilizler "kısmen Mısırlı milliyetçilerin gözünü korkutmak için" 1914-15 yılları arasında ülkeye 100,000 imparatorluk askeri konuşlandırdı. Varlıklarının tehditkar niteliği bir yana, izindeki askerlerin davranışlarının Mısır gençliği ve Kahire'nin sosyal yaşamı üzerinde yozlaştırıcı etkisi olduğundan bahsediliyordu.[85] Vasıfsız işçiler reel ücretlerdeki düşüşten etkileniyorlardı. Kırsal kesim ise İngilizlerin tahıl ve hayvanlarına düşük ücretle el koymasından, genç erkekleri silahaltına almasından, zorla bağış toplamasından, köy reislerini benimsenmeyen kurallar koymaya mecbur bırakıp korkunç kavgalara sebebiyet vermesinden dolayı

[82] İssavi, 42.

[83] Lacouture ve Lacouture, 67.

[84] Berque, 239. Landes Karma mahkemelerin faaliyetlerinden bahsederken, "kuralların genelde uygulandığı, Avrupalı'nın iddiasını kanıtlamakla yükümlü olmasından anlaşılıyordu; ancak çifte standard bir Avrupalı ile bir yerlinin ifadelerine ve çıkarlarına verilen ağırlıkta ortaya çıkıyordu: birinin sözü diğerine göre daha geçerli, vücudu ve sahip olduğu varlıklar daha değerliydi. Çoğu zaman bir Batılının iddiası kanıt gibi görülüyor, bir Mısırlının varlığı ise sorumlu olduğunu işaret ediyordu" (323).

[85] Goldschmidt, 181. Aktris Rûz el Yûsuf, I. Dünya Savaşı sırasında Mısırlıların eğlenceden elini ayağını çektiklerini, "şehri sarhoş askerlere bıraktıklarını" yazmıştır (el Yûsuf, *Zikreyâtî*, 28); ayrıca bkz. Mitchell, 115-16.

eziyet çekiyordu.[86] "Mısır Mısırlılarındır" savına destek güçlü ve geniş tabanlıydı.

Dahil oldukları sosyoekonomik sınıf fark etmeksizin tüm dinleyiciler "modern" ya da *hâdis* -yani yeni, kullanışlı ve eğer gerekliyse dışarıdan gelmiş- ama aynı zamanda da Mısır-Arap kültürüne özgü veya başka bir deyişle *asıl* olanı arıyorlardı. Sanata karşı ilgi bu tutum ile şekilleniyordu. Kimileri için bu bir alışkanlık ve yerli olanla gurur duyma meselesiydi. O zamanlar Seyyid Derviş'in sahnesinde bir karakter "Ben bir Mısırlıyım, asildir soyum" diye şarkı söyleyerek geçmişini övüyordu.[87] Kimileri için ise Arap sanatını desteklemek aleni bir siyasi tavır hâline gelmişti. Feminist Hüdâ Şarâvî yardım amaçlı etkinliklerinin çoğunda Mısır'ın geleneksel müzikli eğlencelerine yer veriyordu. Bedî Hayrî ve Zekeriya Ahmed'den çoğunlukla halk temalı eserler sipariş etmişliği vardı. Gerçek Arap tiyatro yapımları olarak gördüğü eserleri destekliyordu. Bedî'ye göre o "Arap olana kendini adamıştı." Çocukluğunda aldığı eğitim büyük ölçüde Fransızca ve Türkçe olmasına rağmen "evi Arap, zevkleri Arap'tı."[88]

El Hamamsy , "İlginçtir ki, yabancı kaynaklı fikir ve tekniklerin daha fazla benimsenmesini içeren ülkeyi modernleştirme arzusu ile beraber, Mısır gelenek ve değerlerinin tekrardan ön plana çıkarılmasını talep eden bir karşı denge havası da oluşmuştur," diye yazar.[89] Kültürel yönden otantik olarak algılanan sanatlara karşı süregelen beğeni daha çok Mısır'ın işçi sınıfına ait dinleyici kitlelerinde görülse de, *asıl* diye de adlandırılan bu sanatlar orta ve elit sınıftan da önemli ölçüde destek görüyordu. Yüzyıl ilerledikçe min el meşâyih sıfatlı insanlar ve uygulamalar yerel değerleri, geçmişten gelen Mısır kültürünü ve otantik olanı temsil eder olmuştu.

Ümmü Gülsüm başarılı geçen konserlerden ve Abdurrâziklerin himayesinden güç alarak 1920'lerin başında ailesi ile birlikte Kahire'ye taşındı. Şehrin sahnelerine toplumda kabul gören *asala*

[86] Issavi, 47; Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*, 45.

[87] Derviş'in Şehrazad adlı oyununda yer alan "Ene Masri" adlı şarkıdan (1921).

[88] Hayrî, 101.

[89] El Hamamsy, 295.

bakış açısını, birtakım hünerlerini ve *min el meşâyih* ortak geçmişini getirdi. Amacı şöhret ve servet sahibi olmaktı; büyük ihtimalle kimselere liderlik etmeyi düşünmemişti. Ancak müzik geçmişi ve sosyal konumu dinleyicilerinin ona başka bir gözle bakmalarını sağlamıştı. Nihayetinde bu durum onun başarısını garantiledi.

III

KAHİRE'DE İLK ZAMANLAR

Postane yakınlarında Muhammed Taymûr ile karşılaştım. Bana bedevi kızın şarkı söyleyişini dinleyip dinlemediğimi sordu. "Bedevi kız da kim?" dedim. "Adı Ümmü Gülsüm." "Gerçekten bedevi mi?" "Onu görüp dinlediğin zaman anlayacaksın," diye cevap verdi.[1]

1922 ile 1928 yılları arasında Ümmü Gülsüm şair Abbas el Akkâd'ın tarifindeki "merak uyandırıcı fakat hemen hemen hiç tanınmayan şarkıcı" konumundan büyük bir yıldız mertebesine ulaştı. İlk başlarda *şeyha*, dinî şarkıcı, "taşralı," hatta -büyük ihtimalle başına taktığı garip sarık yüzünden- "bedevi" gibi farklı sıfatlarla nitelendirilmişti. Sahip olduğu yetenekleri geliştirmiş; sürekli bir iş imkânı ile birlikte Kahire'ye geliş sebebi olan şöhret ve serveti getirecek repertuarı ve profesyonel kimliği ararken bir yandan da icra stilini, görünüşünü, tavırlarını değiştirmişti. Biraz tecrübesi olan yetenekli bir şarkıcı olarak sahne hayatına adım atmış ve kendisine bir rota çizmişti.

Kahire'de Müzik

1920'lerde Mısır ekonomisinin nispeten güçlü olması eğlence sektörü için son derece önemli bir faktördü. Orta ve üst-orta sınıf Mısırlılar aldıkları bilet ve albümler ile eğlence sektörünün gözde müşterileri konumundaydılar. Müzik ve tiyatro ile ilgili

[1] Şair Abbas Mahmûd el Akkâd ile oyun yazarı Muhammed Taymûr arasında geçen bir konuşma, yak. 1920, "Râya Mutawwaja bil-Harîr"de el Akâd tarafından anlatılmıştır, el Musavvar no. 1306 (21 Ekim 1949) yeniden basım Şuşa, 88.

olan ya da eğlence hayatı hakkında haberler ve eleştiriler için geniş yer ayıran bir düzineden fazla dergi ortaya çıkmıştı. Sektör kişi ve ailelerin elinden çıkıp, tiyatrolar ve plak şirketleri gibi kurumların himayesine girmişti.

On dokuzuncu yüzyılda Mısır'ın kentsel bölgelerinde halk eğlence merkezleri hızla çoğalmaya başlamıştı. Kahire'de müziğin merkezi Ezbekiyye Bahçesi (bkz. harita 2) yakınlarındaki tiyatrolar bölgesiydi. Bu bölge uzun zamandan beri Mevlit kandili gibi geleneksel kutlamalar için bir toplantı ve eğlence mekânıydı. 1978'de Fransızların gelişinden sonra, "yerli Hıristiyanlar ve Avrupalılar bu civarda Avrupa stili gazino, restoran ve kafeler açtılar." Bahçenin Hidiv İsmail tarafından geliştirilmesi beraberinde restoranlar ve açık hava gazinolarını getirdi. Bahçenin içi ise eğlence "kulübeleri" ile şöhret peşinde koşan genç şarkıcıların gözde mekânlarından olan Sâlat Santî gibi açık hava müzikhollerine ev sahipliği yapıyordu.[2] Burası falcılar, şaklabanlar, yılan oynatıcılar, sihirbazlar ve diğerleri için iş alanı sunuyordu. Bunun yanında, tarihçi Hüseyin Fevzi'nin tarifine göre orada bulunan biri John Philip Sousa tarafından yazılmış marşları, "Way Down upon the Swanee River"ın uyarlamalarını, Gilbert ve Sullivan'ın operetlerini ve dış kaynaklı son moda olarak görülen ne varsa onu duyabilirdi.[3] İmâd el Dîn caddesinin merkezindeki tiyatrolar bölgesinde bulunan Opera Evi'nde Avrupa oyunları, Avrupa oyunlarının Arap uyarlamaları ve bazıları müzik de içeren özgün Arap yapımları sahneye konuluyordu. Birçok genç şarkıcı kariyerine bu oyunlarda ara verildiği zaman şarkı söyleyerek başlamıştı.[4]

---

[2] Ezbekiyye bölgesinde bulunan bir bataklık, Hidiv İsmail'in Ezbekiyye Bahçelerini oluşturmak için verdiği emir ile kurutulmuş ve Bois de Boulogne tarzında düzenlenmişti (Berque, 88-89). Sâlat Santî, çok ünlü solistlerin yanı sıra ümit vadeden genç şarkıcıların da bulunduğu nispeten eski ve saygın bir eğlence mekânıydı. Örneğin Selâme Hicâzî 1905 yılındaki ilk bağımsız prodüksiyonları için Sâlat Santî'yi kiralamıştır (Kâmil, *el Masrah*, 16).

[3] Fevzi, Fuad'dan alıntı, 120.

[4] Tiyatro oyunlarında perdeler arasında solo şarkı söylenmesi 1884 yılı civarında ortaya çıkmıştır; on dokuzuncu yüzyılın ünlü şarkıcıları Abdi el Hâmûlî ve Almaz antraktlar arasında şarkı söylemişlerdir (Kâmil, *el Masrah*, 9, 12). Muhammed Abdulvahhab diğer bir

İkinci derecede önemli olan bir eğlence merkezi ise şehir merkezinin kuzeyindeki nehrin kıyısında bulunan Ravd el Faraj idi. Bu bölgede de -bazıları üstü açık ve nehre bakan- müzikholler ve tiyatrolar topluca yer alıyordu. Genç şarkıcılar buradaki mekânlarda sahne hayatlarına başlarlar, yaşlılar ise buradan emekliye ayrılırlardı. Kahire'nin işçi sınıfının yaşadığı mahallelerde de Hüseyin Camisi yakınlarında olduğu gibi ufak tiyatrolar ortaya çıkıyordu. Hem Ümmü Gülsüm hem de genç Abdulvahhab sanat hayatlarının ilk yıllarında bu mekânlarda şarkı söylemişlerdir.

Arap tiyatro yapımları da on dokuzuncu yüzyılın ortalarında ortaya çıkışlarından itibaren artan bir popülarite elde etmişti. Arap tiyatrosu, Avrupa modelinin Fransız ağırlıklı adaptasyonuydu. Arap tiyatrosunun öncülerinden olan Suriyeli Mârûn en-Nakkaş (1817-55), "doğuya özgü birçok nağme ekleyerek oyunu canlılaştırıyordu; bir orkestra ve koro ile seslendirilen bu melodiler her zaman olmasa da çoğunlukla oyunun konusu ile alakalıydı."[5] Ahmed Ebû Halil el-Kabânî Mısır'da müzikal tiyatronun kurucusu (yak. 1884) olarak kabul edilirken şarkıcı Selâme Hicaz ise onun yirminci yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca en başarılı temsilcisi olmuştur.

Müzikaller çok çeşitli melodik türlerden yararlanmış ve genelde bu oyunlardan çıkan şarkılar yeni türler olarak kabul edilmiştir. Racy'ye göre:

> *Tiyatro müziği çeşitli metinsel içerikleri ifade edebilmesi amacıyla bestelendiğinden, askeri ve milliyetçi türden lirik ve folk türlerine kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde bulunması normaldi. Bu kurulu düzenden uzaklaşma sırasında standart tiyatro şarkısının sıradan bir cins isim ile değil de lahn masrahi (kelime anlamıyla "tiyatroya ait melodi) olarak adlandırılması şaşırtıcı değildir.*[6]

çok şarkıcı gibi bu yolla başlamıştır [Abdulvahhab, 27; "Fatma Kadrî," *el Tiyâtrû* no.4 (Ocak 1925), 23].

[5] Landau, 57.

[6] Racy, "Musical," 70; Kâmil, el *Masrah*, 9-19.

Harita 2. 1920'lerde Kahire

Müzikallerin popülaritesi özellikle 1910'larda Selâme Hicâzî'nin tiyatro topluluğunun yükselişi sayesinde artarken, tiyatro için özel olarak bestelenen müziklerin diğer türleri de etkilediği görülüyordu. Müzikaller umumiyetle içerdikleri kaside ve *taktuka* gibi bilindik türler yanında enstrümantal giriş (*mukaddime* ya da *iftitâh*) ile monolog, diyalog ve triyalog gibi Avrupa ekolüne has türleri de barındırıyordu. Bu müzikallere eşlik eden orkestralar nispeten geniş ve Avrupaiydi; genel olarak bakıldığında müzikleri repertuarların en Batılılaşmış olanıydı.[7]

Tiyatro, Kahire'nin elit tabakaya ait genç erkeklerinden bazılarını hem müşteri hem de katılımcı olarak kendisine çekiyordu. Neoklasik şairlerden Ahmed Şevki ile Hâfız İbrahim ve oyun yazarları Mahmud Taymûr ile Muhammed Taymûr sahne için eserler yazmışlardı. Şevki'nin Mısır'ın ilk sesli sinema örneği olan *Evlâd-Devât*'ın yapımında emeği geçmişti.[8] Gazete ve dergilerde eleştirmenlik yapanlar çoğu zaman İbrahim el Mâzinî ve Abbas el Akkâd gibi tanınmış yazar ve entelektüellerdi.[9] Bu durum, eğitimli elit kesimin radyo ve film şirketlerinin yönetim kurullarında nüfuzlu pozisyonlara gelmeleriyle 1930'larda da devam etti. Mısır Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin dekanı Dr. Ali İbrahim Paşa radyonun Mısırlı yönetim kurulu başkanı idi. Dinşavay davasında Mısır tarafındaki avukatlardan birinin oğlu olan Mithat Assem müzik programlama direktörüydü. Sahibi ve işleteni bir Mısırlı olan ilk bankayı kuran Talat Harb da tiyatro ve sinemaya yatırım yapmış, film teknisyenlerini eğitim almaları için Avrupa'ya yollamış, her iki girişimin genel işleyişine karşı kişisel bir ilgi duymuştu. Paralı ve eğitimli kesimin önemli ticari eğlence merkezleri (en büyük tiyatro salonları, ulusal radyo, vs.) ile olan ilişkisi, bu insanların menfaatlerini, nüfuzlarını ve zevklerini ticari ve kurumsal alana taşıyarak bahsi geçen kurumlara renk katmalarına yol açıyordu.

Aynı zamanda bu bağ, çoğu alt tabakadan yetişme sanatçıları da *zecel*'leri (konuşma diline ait dizeler), dinî *inşâd*'ları ve yerel-

[7] "Bu tarz [şarkılar] Avrupa melodilerine meyilli olmaları ile bilinirler" (*Kitâb el-Mu'temer*, 171).

[8] Fuad, 134.

[9] El Yûsuf, 91-92, 167.

leşmiş kişilikleriyle birlikte seçkin zümrenin dünyasına sokuyordu. Bu sayede, popüler olan ile başka bir yer ve zamanda "sanatsal," "klasik," "folk" ya da "dinî" olarak adlandırılabilecekleri ayırdetmek zorlaşıyordu. Bunun sonuçlarından biri de el Şavan'ın ele aldığı "el mûsîka el arabiyya" kategorisinin (yetişkin dinleyicilerin kültürel miras olarak kabul ettiklerine dayalı olarak değişen bir fikir birliği süreci sayesinde çeşitli kaynaklardan müzikleri kapsayabilen sınırsız bir alan) giderek daha belirgin bir hâle gelmesidir.

Dinleyiciler daha çok meslek sahibi ve tüccar kesimden çıkıyorlardı. Tiyatro ve müzikhol müşterileri genelde orta ve üst orta sınıflardan erkeklerdi.

Müzikholler (ço. *sâlât*, *sâla*) özellikle Ezbekiyye Bahçesi içinde ve çevresinde sayıca çoğalmaya başlamıştı.[10] Programlar değişkendi. Örneğin Şehrazat Gazinosu'nda 1910'larda Avrupalı kadın dansçılar sahne alıyordu. Aktör Nagib el Rîhânî bu dansçılardan bir tanesine hayran kalınca buraya iş başvurusunda bulunup Arapça kısa skeçler ve oyunlar sahnelemişti. Nihayetinde Şehrazat Gazinosu'nun ortamında ünlü karakteri Kişkiş Bey'i yaratmıştır.[11]

Ümmü Gülsüm bu ortama girdiğinde kendisini farklı stillerden, kendilerini ispatlamış ve başarılı olmuş birçok kadın sanatçıyla özdeşleştirdi.[12] Tevhîde (öl. 1932) o zamanlar daha yaşlı bir kuşağın temsilcisiydi. Suriye kökenli bir göçmendi ve 1897 yılından beri Elf Leyle ve-Leyle adlı kulübün assolistiydi. Daha önceleri Ezbekiyye bölgesinde şarkıcılık ve dansözlük yapmıştı. Elf Leyle'yi bilhassa onun için açan Yunan asıllı bir Mısırlı ile evlenmiş, adam vefat ettiğinde üzerine kalan kulübü kendisi idare etmiştir. Bu ortamda bulunan diğer tüm başarılı şarkıcılar gibi Tevhîde de kendisi için ünlü müzisyenler tarafından yazılan yeni

[10] El Hifnî ünlü *sâla*lar olarak El Dorado, Kevkeb el Şark, Sâlat İlyâs, Nüzhet el Nüfûs, the Luxembourg, the Alhambra ve Elf Leyle'yi sıralar (1:75). Bu mekânlar çoğu zaman özel olmadıkları ve kumar oynatmadıkları halde kulüp (klûb, ço. kulûb) veya "gazino (casino)" (kâzînû, ço. kâzînûhât) diye de adlandırılırlardı.

[11] El Yûsuf, 29.

[12] Bu kadınların daha detaylı bir geçmişi Danielson'un *Artists and Entrepreneurs* adlı kitabında bulunmaktadır.

şarkıları söylüyordu. Her nedense yok denecek kadar az sayıda albüm yapmış, buna rağmen sadık ama nispeten küçük dinleyici kitlesini korumayı başarmıştı.

Tevhîde'nin kendisinden yaşça küçük meslektaşı Münire el Mehdiye (öl. 1965) müzikal tiyatroda kadın rollerinin öncüsüdür. İş hayatına 1910'ların başlarında, anti-emperyalist niteliklere sahip gösterilere sahne olduğu için İngilizler tarafından sık sık kapatılan Nüzhet el Nüfûs'ta ve diğer kulüplerde şarkı söyleyerek başladı. I. Dünya Savaşı öncesi ticari kayıt yapabilen nispeten az sayıdaki kadınlardandır. Nüzhet el Nüfûs temelli kapandığında yönetmen Azîz Îd tarafından müzikallerinde şarkı söylemesi için işe alınmıştır. 1915 yılı civarında Selâme Hicâzî'nin başında bulunduğu topluluğa katılmış, Hicâzî'nin son hastalığının başlangıcından itibaren de onun için yazılan bölümleri icra etmiştir. Kendi kumpanyasını kurup on yıldan fazla süre yönetmiş; bilhassa kendisi için yazılan, Tosca, Carmen ve Madame Butterfly'ın Arapça uyarlamalarını da içeren rolleri icra etmiştir. Kumpanyasının İngilizlerin resmi evrakların gelmesini beklemeden alelacele sansür uyguladığı milliyetçi şarkıları sıklıkla icra etmesi, "Hava 'l-hürriyet fi Masrah Münire el Mehdiye" (Münire el Mehdiye'nin tiyatrosunda hürriyet aşkı vardır) sloganının ortaya çıkmasına yol açmıştır.[13]

Münire Kumpanyası'nı ve işlerini çoğunlukla tek başına idare ediyordu. Ara sıra yardımcı olması için bir sanat yönetmeni tutsa da eninde sonunda yönetmenin verdiği tavsiyeleri reddedip yine kendi kararlarını uyguluyordu. Tiyatrosu ve evi çok sayıda tanınmış politikacı ve gazetecinin bir araya geldiği mekânlardı: hayranları arasında milliyetçi lider Said Zaglûl ve Başbakan Hüseyin Rüşdî de bulunuyordu. Güçlü bir kişiliğe sahipti ve eğlendirmeyi çok iyi biliyordu; hem sahnede hem de sahne dışında.

Sessiz bir yapıya sahip yetenekli genç şarkıcı Fethiye Ahmed müzikal tiyatro kariyerine 1910 yılı civarında, henüz genç bir kız iken başladı. 1925'e kadar Nagıb el Rîhânî ve Emin Sıtkı'nın meşhur kumpanyalarında yer aldıktan sonra repertuarı üzerinde daha fazla hakimiyet istediğini söyleyerek halk konserleri üzerine

[13] *Rûz el Yûsuf* no. 83 (9 Haziran 1927), 11; no. 48 (29 Eylül 1926), 15.

yoğunlaşmaya karar verdi. Almaz ve diğerlerinin izinden giderek önemli bir *mutriba alâ taht* –"taht" adı verilen iki ya da daha fazla enstrümandan oluşan bir topluluk eşliğinde söylenen, önceden bestelenmiş Arapça şarkıların solo şarkıcısı- hâline geldi. *Taht* genelde ud, kanun, keman; bazen de *rik* ve ney gibi enstrümanlardan oluşuyordu.[14] Ondokuzuncu yüzyılda bu tarz şarkıcılar –erkek seyirciler için söyleyenler *âlâtiyya* (erkek şarkıcılar), kadın seyircilere ya da bir perde arkasından olmak kaydıyla erkek seyircilere söyleyenler ise avâlim (kadın şarkıcılar)- belirli etkinliklerde özel müşterilerle yapılan kontratlar dahilinde sahne alıyorlardı. Bu konserlerde gerek enstrümantal gerekse sözlü olmak üzere çeşitli parçalar bulunurdu. El Hulaî bir *âlâtiyya* icrasının nasıl olması gerektiğini şöyle anlatır: *Peşrev* (Türk kaynaklı, ölçülü, enstrümantal parça) ile başlamalı, bir noktada enstrümantal doğaçlama da bulunduran usullü ve usulsüz bir dizi şarkı ile devam etmeli. *Vasla* (ço. *vasalât*) adı verilen bu fasıl çoğunlukla bir kaside olan uzun ve etkileyici bir sözlü parça ile bitmeli.[15] Fethiye bu geleneği yirminci yüzyıla taşıyan şarkıcılardan biriydi. Bunun yanında çok sayıda müzik kaydı yapmış ve her yıl Suriye ile Filistin'e turneye çıkıp geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmuştur.

1920'lerde hâli vakti yerinde bir mülk sahibi ile evlenmiş, 1929 yılında çocuk yapmak amacıyla sahnelere veda etmiştir. Yıllar sonra geri döndüğünde Bedî'a Masabnî'nin o zamanlar meşhur olan müzikholünde düzenli olarak assolistlik yapacak; bir yandan da Bedî'a turnedeyken mekânı o işletecektir. Fethiye 1940'ların sonlarında uzun süren bir hastalığa yakalanana kadar düzenli olarak şarkı söylemeye devam etmiştir.

---

[14] Karş. Racy'nin 19. yy'dan verdiği örnekler; genelde "bir erkek şarkıcı, eşlikçi olarak iki ya da daha fazla vokalist; kanun, ud, ney, kemençe ve bazen de rik çalan beş ya da altı müzisyen içeren topluluklarda şarkı söyleyen" erkek şarkıcı ve popüler bir şarkıcı olan, topluluğu "kendisi ve ikisi darbuka, üçü tar, ikisi de rik ve ud çalan sekiz kadın"dan oluşan Bamba Kashshar (Racy, "Musical," 24-25, 51-52, 155; M. Hafız, 195).

[15] El Hulaî, *Kitâb*, 89-90. Mısır *vasla*'sı üzerine daha ayrıntılı bir inceleme için, bkz. Racy, "The Waslah," ve "Waslah ghinâ'iyyah" için yazdığı kritik.

Bedî'a Masabnî'nin müzikholü türünün iyi bir örneğiydi. 1926'da aktrislik ve dans kariyerinden kazandığı paralar ve erkek hayranlarından gelen hediyeler ile açtığı Sâlat Bedî'a adlı mekânda bir kadın şarkıcı etrafında dönen varyete gösterisi yapılıyordu. Sanatçıları işe alıyor, kendi dansçılarını eğitiyor, bir rivayete göre de herhangi biriyle bir kuruş için bile tartışabiliyordu. Genç şarkıcıları himayesi altına almış, İbrahim Hamûda, Ferit el Atraş, Nejat Ali, Leyla Murad ve Nâdire gibi meşhur sanatçılara ilk fırsatlarını o vermiştir. Yalnızca kadınlar için haftalık matine düzenlemiştir.[16] Mekânının bu başarısı, çoğu açıldıktan bir ya da iki yıl sonra kapanan taklitlerinin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bedî'a Masabnî II. Dünya Savaşı sonrası emekliye ayrılana kadar Sâlat Bedî'a Kahire'nin eğlence dünyasında önemli bir yere sahip olmuştur.[17]

Fatma Kadrî, Fatma Sirrî, Seyyid Derviş'in saf ve masum kız rolündeki favori oyuncusu Hayat Sabrî, Suriyeli Mary Jubran (Mary Cemile olarak da bilinir) ve dinî şarkıcı Sakîne Hasan gibi diğer şarkıcılar da düzenli olarak Kahire'de sahneye çıkıyorlardı. Tiyatrolar bölgesi Azize Emir, Zeynep Sıtkı, Fatma Rüşdî ve *Rûz el Yûsuf* (daha sonraları bu isimle bir edebiyat ve politika dergisi kurmuştur) gibi pek çok aktrise destek olmuştur. Şehir 1926'da Melek Muhammed, 1927'de Leyla Murad, 1928'de Nadire ve

[16] Adını vermeyen bir yazar, bu mekânlar arasında ilk açılanlardan biri hakkındaki yorumunda "Biz kızların şu dünyada şikayetçi olabileceği sıkıntılar arasında, namusumuzu korumak ve gözlerimizi ahlakın hiçbir şey ifade etmediği insan yığınlarından sakınmak için müzikli ve şarkılı programlara katılmamızın yasak oluşudur" der. Yazara göre Bedî'a'nın matineleri uygun bir atmosfer sağlamaktadır [*al Masrah*, no. 50 (6 Aralık 1926), 13]. Bedî'a'nınkiler büyük ihtimalle bu tarz performansların ilki değildi; Beth Baron 1900'lere ait gazetelerde kadınlar için yapılan tiyatro matinelerine göndermeler bulmuştur (özel görüşme).

[17] Masabnî; *el Masrah* 48 (22 Kasım 1926), 16, bu yazıda yazar, Bedî'a "kadınların istedikleri herşeyi yapabileceklerini ve elde edebileceklerini bir kez daha kanıtlamıştır" der; *el Sabah*, no. 105 (1 Ekim 1928), 11; *Rûz el Yûsuf* no. 40 (4 Ağustos 1926), 6-7; no. 74 (31 Mart 1927), 18; no.111 (Aralık 1927), 17-18; no. 164 (18 Mart 1930), 17; no. 176 (10 Haziran 1930), 17; no. 177 (17 Haziran 1930), 17; no. 178 (24 Haziran 1930), 16; no. 219 (25 Nisan 1932), 21; no. 233 (8 Ağustos 1932), 26; el Naimî, 127.

1920'lerin sonlarına doğru da Esmahân ve ağabeyi ile birlikte Atraş ailesinin de dahil olduğu birçok yeni sanatçıyı kendine çekmiştir. Bunların çoğu icraları ile gelir elde eden, alt tabakadan gelen yetenekli bireylerdi. Tıpkı Ümmü Gülsüm gibi onlar da şöhret ve servet fırsatlarının peşindeydiler.[18]

Genç Muhammed Abdulvahhab 1920'lere gelindiğinde hünerli bir şarkıcı, bestekâr ve yakışıklı bir aktör olarak kendini göstermeye başlamıştı. O hem geleneksel uygulamaları temsil ediyor, hem de "modern" müziğin gelişimini destekliyordu. Kaside metni üzerine doğaçlama türetim hâlâ güzel sanatların bir parçası olarak kabul edilse de bunu yapabilen çok az icracı vardı.[19] Abdulvahhab bu sanatın Mısır'daki son ustalarından biriydi. Ancak onun derlemeleri çoğu zaman birbirinden çok farklı olan Avrupa ve Arap türlerini biraraya getiriyordu.[20] Bestelenmiş ve notaya alınarak sabitleştirilmiş (precomposed) olan gerek enstrümantal gerekse sözlü parçaların müzik kültüründeki öneminin artmasında büyük rol oynamıştır. Batılı modellerden esinlenerek, notaya dökülmüş bir bestenin aynen tekrarlanabilmesini müzik icrasında önemli bir standart olarak sunmuştur. İçinde barındırdığı değişken tekrarlar ve dinleyici katılımı ile Arap müziğinin icra

[18] *El Masrah* no. 43 (18 Ekim 1926), 20; no. 87 (13 Ekim 1927), 11; *Rûz el Yûsuf* no. 115 (21 Şubat 1928), 17. Babası başarılı bir şarkıcı olan Leyla Murad ve memleketleri Jabal Druze'deki savaştan kaçıp anneleriyle birlikte Kahire'ye gelen küçük Atraş'lar istisnalar arasındaydılar.

[19] "Doğaçlama" kelimesi, Arap müzik türlerinin tuzu biberi olan, önceden hazırlanmamış melodik türetmeleri anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Racy açıklıyor: "Modern *tarab* jargonunda 'doğaçlama' anlamına gelen standart bir kavram bulunmamaktadır. Benzer şekilde, çeşitli makamları izah eden mod teorisi de "doğaçlama" ile "hâlihazırda bestelenmiş" arasında ayrım yapmaz ve çözülen bir mod ile metrik yönden özgür ve uygun esnekliğe sahip bir türün tatbiki arasında yalnızca bir ilinti olduğunu ima eder. Üstelik *taksim*, *leyâli* ve *maval* gibi kavramlar, her ne kadar doğaçlamaya meyilli yapıda olsalar da aslında yapı, metin ve edebi içerik gibi bileşenlere işaret ederler ("Creativity and Ambience," 18).

[20] Kendisinin son derece popüler olan "Fî'l-Leyl" adlı şarkısı iyi bir örnektir. Diğer çeşitli özelliklerin yanında bu şarkıda valsvari bir bölüm bulunmaktaydı; *taht* a da bir viyolonsel ve kontrbas eklenmişti. "Fî'l-Leyl" 1929 yılında çıkmış olsa da, Abdulvahhab ve diğerlerinin 20'li yıllardaki beste stilini temsil etmektedir.

kaynaklı uygulamalarını eleştirmiştir. Ümmü Gülsüm bestelenmiş eserin giderek daha önemli bir yere sahip olduğu bir müzik dünyasına adım atmıştır.

Münire el Mehdiye'nin 1920'lerdeki milliyetçi şarkıları ile daha önce Nüzhet el Nüfûs'ta yapılan İngiliz karşıtı temsiller, yüzyılın ilk çeyreği boyunca şehirlere ve kırsal kesime yayılan yabancı yönetime karşı halkın içinde bulunduğu yaygın direniş hâlinin bir parçasını oluşturuyordu. Bu direniş hâli de el üzerinde tutulan yaşayan kültürün büyük bir kısmını etkiliyordu. Her ne kadar yeni yüzyıla girerken orta ve üst sınıflar arasında "sınırsız Batılılaşma" doruğa çıktıysa da, sonraları "Milli gururun yükseldiği günlerde yabancı bir kültürün yüceltilmesi pek mantıklı gelmiyordu... Batılılaşma eğilimi hiçbir surette tersine dönmediyse de, Batıdan geleni göklere çıkarma modası sona ermişti."[21]

Batıdan öğrenilen yenilikler ile Arap müziğinin temel öğelerinin birleştirilmesini savunan yaygın bir görüş ise genelde Tâhâ Hüseyin'in satırlarında vücut bulmuştur: "yenilik değil ıslah; İslam'ın en parlak döneminde Yunan medeniyeti kaynaklarından serbestçe yararlanan atalarımızın izinden gider gibi, büyük bir kültürel mirası ona en uygun Batılı düşüncelerle yoğurarak yeniden canlandırmak."[22] Arap müziğinin temelindeki Doğulu tabiatı korunduğu sürece Avrupa'dan gelen müzik enstrümanlarına ve taktiklere bir itirazı olmadığını söyleyen müzisyen Ahmed Sıtkı'nın görüşü yaygın bir görüştü.[23] Önde gelen Mısırlı bir müzik tarihçisinin düşüncesine göre, Mısır toplumu on dokuzuncu yüzyıldan bu yana kendi hakiki müzik sanatını arıyordu. Türk tarzlarına olan ilgi azalırken Mısır temelli olarak görülen türlere talep artıyordu.[24] Bir eleştirmen 1924 yılında, "Mısır'da yaratıcılığın öncülerinden olan her sanatçı üretimin ve yaratımın bir saatini yabancı damgasından kurtarmak ister" diye yazmıştır.[25]

---

[21] Cachia, *Tâhâ Husayn*, 25, 86-87, ve 57.

[22] Cachia, "Introduction" to Husayn, *Egyptian Childhood*, [iii].

[23] Ahmed Sıtkı, Sabri'den alıntı, 2:229.

[24] El Hifnî, 1:73-75.

[25] İbrahim el Masrî, "el-'Akl el-Misrî" (Mısır mentalitesi), el Tamthîl no:15 (24 Kasım 1924), 10.

Kırk yıllık bir zaman zarfındaki ikinci milliyetçi ayaklanma olan 1919 İhtilali hayatın her kesiminden insandan destek görmüştü.[26] Eleştirmen Kemal en-Necmi'nin ifadesiyle "Mısır insanının kişiliğini canlandırmıştı" ve tıpkı Urabi ayaklanması ile Dinşavay olayı gibi etkisi yıllar boyu devam etmişti. Yaşayan kültür açısından, 1919 İhtilali ve onu destekleyici tavır yerli Mısır tarihi ile daha fazla iftihar edilmesini sağlamıştı. En-Necmi bir yazısında "Mısır halkının kendine has bir şarkı söyleyişi vardır... Şarkıcılar bunu yüzyıllar boyu gözardı etmişlerdir. Halk kendisi için şarkı söyleyip yaşarken profesyonel şarkıcılar sultanlar, prensler ve Memlükler, daha sonraları da Osmanlı Paşaları için şarkı söylüyorlardı" diye yazar.[27]

Dinleyiciler Münire el Mehdiye'ninkiler gibi eserleri coşkulu bir biçimde desteklemişlerdir. Seyyid Derviş gibi şarkıları ve müzikalleri işçi sınıfına ait hikaye ve melodiler üzerine kurulmuş, yerel ağızlar ile yazılmış, hem spesifik olarak İngilizlere karşı direnişi, hem de genel olarak yerli kültürel ve siyasi emsallerin uygulanabilirliğinin onaylanmasını hedeflemiş birini takdir ediyorlardı.[28]

Yine aynı şekilde gözde olan, Abdullah en-Nedîm, Bedî Hayrî ve Bayram et-Tûnisî gibi Mısır deyimlerinden bolca faydalanan şairlerin konuşma diliyle yazdıkları *zecel* (ço., *ezcel*) beyitleri ile komedyen Nagıb el Rîhânî'nin oyunlarındaki mizah da yıllar boyunca popülaritesini korumuştur. Genelde güncel olayları konu alan azcal gazetelerde yayınlanır ve tiyatro oyunlarında verilen aralarda okunurdu.[29] Şiirler, oyunlar ve şarkılar bir çözüm getirme yahut belirli bir eylemi savunma amacı gütmüyordu. Bu yönden bakıldığında protesto amaçlı eserler değillerdi. Daha çok

---

[26] Nathan Brown, *Peasant Politics in Modern Egypt* adlı eserinde köylü katılımını güzel bir şekilde tartışır. İsyanın çoğunluk tarafından benimsenmesi ve açık hedefinin kaynakları yerel kontrole devretmek olması, Ellis Goldberg'in bu devrimin klasik bir Marksist devrim olduğunu savunmasına yol açmıştır (bkz. "Leadership and Ideology in the 1919 Revolution").

[27] En-Necmi, 86, 87.

[28] Yukarı Mısır'daki Qena çömlekçilerinin çalışmasını öven, ve gırtlaksı Kahire duruşu veya klasik *kâf* yerine yerel sert *g*'yi kullanan "il-Gulle 'l-Ginâvi" buna bir örnektir.

[29] Hayrî, 16, 122.

tınıları ve hissettirdikleri ile bu icralar, Batı icatlarından –ses kaydı, tiyatro; daha sonraları ise radyo ve saksafondan- faydalanırken bile Mısırlıların kendi kültürlerine ve toplumlarına verdiği değeri beslemişlerdir.

Örneğin Seyyid Derviş ile Bedî Hayrî'nin karakterleri basit melodiler ve konuşma dili kullanarak;

Yabancı her zaman yolu kapatır, [sonra] da yanında duran Mısırlı başarısız sayılır.

ve

Bırak Amerika'yı, bırak Avrupa'yı, benim ülkemden [Mısır] daha iyi [ülke] yoktur.[30]

gibi şarkılar söylerler. Bu karakterler Mısır'ın işçi sınıfı ile müzikal tiyatro arasında bir bağ kurmuşlardı, çünkü genelde gerçekçi deyimler kullanan –burada ilk örnekte yetenekli bir zanaatkar, ikincisinde ise bir gemici- işçilerdirler. Melodiler Mısır'ın alt tabakasının aşina olduğu, hemen hemen herkesin söyleyebileceği türden müzikler ile oyuncular arasında bir bağ kuruyordu. Kısa zamanda Ortadoğu'nun her tarafına yayılıyorlardı. Lübnan asıllı Amerikalı bir arkadaşım, "Büyükbabam albümleri piyasaya çıktıktan sonra birkaç gün içinde bu şarkıların Kudüs'te, Trablusgarp'ta, Beyrut'ta söylenmeye başladığını anlatmıştı" diyor.

El Rihânî Mısır kırsal yaşamının kalıplaşmış bir örneğinden yola çıkarak son derece popüler olan bir tiyatro karakteri yaratmıştır: Bir kasabanın belediye başkanı olan ve aptal görünümüne rağmen her seferinde şehirlileri alt etmeyi beceren köylü Kişkiş Bey. Cachia'nın tanımına göre " ilk bakışta saf ve kolayca kanan biri görünümü veren Kişkiş Bey'in sonradan aslında Mısır insanının sağlam ve ayağı yere basan mantığının sözcüsü" ve "Mısır'ın vicdanının hakiki sesi" olduğu anlaşılır.[31] Seyyid Derviş işçi şarkıları ve toplumsal eleştirileri, Nagıb el Rîhânî Kişkiş Bey karakteri, Zekeriya Ahmed ve *meşâyih* ise bilindik dinî şarkıları ile hakiki

[30] İlk mısra "il-Hilva Dî," ikincisiyse "Selma ya Selâme" adındaki, her ikisi de günümüzde bile Arap dünyasında oldukça iyi bilinen şarkılardan alıntıdır.

[31] Cachia, *Tâhâ Husayn*, 35.

Mısırlı sayılan düşünce ve ifadeleri kelimenin tam anlamıyla ana sahneye getirmişler ve bu sayede "Mısır Mısırlılar içindir" kavramını müzik ile ifade etmişlerdir. Basında bu adamlar hakkında çıkan haberler hemen hemen hiçbir zaman onların "özlerindeki Mısırlılığı" (*asala*) belirtmeden geçmez.[32] Yerel malzemeleri kullanarak oluşturdukları eserlerin açtığı yolu daha sonra başkaları takip etmiştir.

Bedevi Şarkıcı

Ümmü Gülsüm Kahire'ye vardığı zaman, Zekeriya Ahmed ile bir sanatçı menajeri olan Sıddık Ahmed ona ilk olarak Zekeriya'nın patronu Ali el Kassâr'ın tiyatrosundaki temsillerin aralarında şarkı söyleme işini ayarladılar. Sıddık Ahmed ve Ebû Zaid ona Ezbekiyye Bahçesindeki Sâlat Santî'de ve diğer küçük tiyatrolarda şarkı söyleme fırsatı yarattıklarında ise işçi sınıfı mahallelerinden ana tiyatrolar bölgesine geçiş yapmış oldu.[33]

Bestekâr Muhammed el Kasabcî onun sesini ilk kez bir müzikholde duydu: Sonradan dediğine göre "Babası ve türbanlı *meşâyih*'lerden meydana gelen bir koro eşliğinde *mulid* [evliyalar günü] tarzında eski *edvâr*'lardan [bir şarkı türü] söylüyor, yeni takatik'lerden [hafif, strofik şarkılar] de okuyordu."[34] Onu gören diğerleri gibi el Kasabcî de Arap ya da "bedevi" erkeklerine yakıştırılan (en azından o zamanın Kahireli konser müdavimleri tarafından) *kûfiyya* ve *ikbâl*, yani bir başörtüsü ve onun yerinde durmasını sağlayan yuvarlak bir tel takıyor olmasından etkilenmişti:

---

[32] Mısır Arapçası'nda otantiklik kavramı *asil* ve *aslî* sıfatları yanında *asâla* ismi ile de belirtilmektedir.

[33] Menajer mekânı kiralıyor ya da kulüp yöneticileri ile ücreti ayarlıyor, konserin reklamını yapıyor, kendi payına düşeni aldıktan sonra Ümmü Gülsüm'e ödeme yapıyordu. Neredeyse Kahire'deki her sanatçı gibi Ümmü Gülsüm de bu adamların kendi kârlarını artırmak için uyguladıkları yöntemlerden son derece şikayetçi idi. Ne yazık ki babası mali konularda pek de başarılı değildi ve bu yüzden Ümmü Gülsüm 1927 yılından sonra anlaşmalarının ve mali durumunun kontrolünü kendi eline aldı.

[34] "Zikreyât ma'a'l-Kasabcî," *el Kevâkib*, (11 Şubat 1975), 33-35; 1955 yılında yapılmış bir röportaj kaynak alınmıştır.

Erkeklerin giydiği siyah abalardan giyiyor ve çöl Araplarının yaptığı gibi kafasına bir örtü sarıp tel ile tutturuyor. Etrafını saran dört meşâyih ile beraber tüm güzelliği ile sahnede duruyor, çünkü Ümmü Gülsüm şarkı söylerken ona bir orkestra ya da bir lavtanın ağıtı eşlik etmiyor.... Ayakta durarak, enstrüman eşliği olmadan, eşi benzeri duyulmamış ve en alçağından en yüksek tonlarına kadar bir insanı duygulandırabilecek bir tınısı olan eşsiz sesine güvenerek şarkı söylüyor.[35]

Tarihçi ve yazar Hüseyin Fevzi onu şöyle hatırlıyor:

İslam'ın getirdiği tevazuyu temsil eden güzel bir taşra kızı. Bir bedevi erkeğinin kıyafetleri içinde ailesinin yanında duruyor; dinî şarkılardan oluşan eski Mısır müziği icra ediyor; yükselttiği o meleksi sesinde Mısır'ın gerçek dindar insanlarının sesini hasıl ediyordu.[36]

Dinleyenlere göre repertuarı çoğunlukla dinî meşâyih şarkılarından oluşuyordu.[37] Ancak el Kasabcî'nin hatırladığına göre bazen istemeyerek de olsa dinleyicilerinden gelen talep üzerine repertuarına günün modası olan hafif şarkıları da eklediği oluyordu. Bu şarkılar arasında karmaşık kasideler ve *edvâr*'lar bulunsa da bir çırpıda bestelenip ezberlenebilen ve altı dakikalık

---

[35] *Rûz el Yûsuf* (26 Haziran 1926), *Ümmü Gülsüm: Kithârat*'tan alıntı, 151; ayrıca bkz. *Widâ'an* 'da Abdulvahhab, 24; Assem, "Ümmü Gülsüm: el-Ustûra el-Hâlide," *el Kevâkib* no. 1644 (1 Şubat 1983), 4; Şuşa'da el Akâd, 88.

[36] Widâ'an, 55.

[37] Dinleyiciler Ümmü Gülsüm'ün "Subhan men erselehu rahme li-kull men yesma' ev yubsir" (Gören ve duyan herkese olan merhametinden onu yollayan Allah'a şükret), "Jelle men Taraz el-Yasmîn" (Yasemini süsleyen Allah'a şükret), "Hasbî Allâhu Min Majî'il-E'âdî" (Tüm düşmanlarıma karşı Allah benim için yeterlidir), "Ekûl li-Zât Husn Rava'atnî [?]" (gözlerimi kamaştıran bir güzele söylüyorum), "Mevlâya Ketebte Rahmeten-Nâs Aleyk Fadlan va-Karaman" (Mevla'm, sen kendi rahmetini insanlara bolca ve cömertçe ihsan eyledin) şeklinde şarkılar söylediğini hatırlarlar. Sonuncusu Zekeriya Ahmed'in daha eski bir metne oturttuğu bir besteden alınmış olabilir [Avad, 20, 28, 32, 57; Butrus, 141; *el Masrah* no. 27 (24 Mayıs 1926), 15; Ebû el Mecd, 228-29; Fehmi, *Şeyh el-Mulahhinîn*, 40; "al Şeyh Zekeriyâ Ahmed," *el Tiyâtrû* no. 6 (Mart 1925), 25; Şuşa, 11; Fuad, 67].

ses kaydına uygun, konuşma diliyle yazılmış strofik şarkılar olan hafif takatik sayısı gittikçe artıyordu.

Taktuka'lar (çoğul *takatik*) genelde aşk temalı, hem sözleri hem de müziği basit ve düz bulunan şarkılardı. Yüzyılın başında profesyonel kadın şarkıcılar ile özdeşleştiriliyorlardı. Hafif konulara sahip ve söylemesi kolay bu şarkılar gittikçe popülerleşti ve I. Dünya Savaşı'ndan sonra erkekler tarafından da okunmaya başlandı; uzun yıllar boyunca *taktuka* beste yapmak için bir araç olarak kaldı.[38] Basitliğinden dolayı onları hor gören sofistike dinleyiciler, "Ah ayışığı, ah ayışığı, ah tatlım, kuşların kanadına kına sürenim" gibi yavan, anlamsız sözlerin gittikçe artmasından şikayetçiydiler. *Taktuka*'lar diğer türlere oranla imâlı, hatta müstehcen olarak nitelendirilen ifadeler için bir araç hâline geldiler.[39] "Perdeleri ört de komşular görmesin" ile "Aranızdan hanginiz benim babam?" meşhur örneklerdendir. Bu tarz metinler eğlence dünyasında kalitenin azalmasına işaret olarak görülüyordu.

Ümmü Gülsüm'ün o zamanki repertuarı müstehcenlik içermiyordu, ancak farklı kaynaklardan derlenmişti. Konserleri hakkında yapılan ilk yorumlardan birinde haftalık *el Kaşkûl* dergisi 1922 yılında verdiği konserlerden biri hakkında şöyle yazar:

> *İlk bölümü Peygamberimizi (s.a.v) öven kasidelere ayırdı. İkinci bölümde çeşitli aşıkane kasideler ve diğer türlerden aşk şarkıları söyledi. Üçüncü kısımda taktuka adı verilen "Kişkiş tarzı" maniler söylemeye başladı. Herhalde bu karışımın ve bütünlük eksikliğinin, Peygamberin hayatından "sevdiğim adam, kaprisleri beni delirtiyor" ve "tatlı ve sulu elmalar"a geçişin se-*

---

[38] *Kitâb Mu'temer*, 165, 170; Fuad, 139; Racy, "Musical," 49, 53, 144. Bulgarların 1912-1913 yılları arasında Edirne'yi işgal etmeleri üzerine Davud Hüsnî tarafından bestelenen "Edirne, ah ne tatlı [yer]" gibi az sayıda metin politik mesajlar taşıyorlardı (N. Hafız, 216).

[39] "Ya kamara ya kamara, ya kammuura, ya mhanni deel il-'asfuura" [*el Masrah* no.23 (26 Nisan 1926), 16-17]. Şarkı sözü yazarı Yunus el Kadı (kendisi birçok meşhur belden aşağı şarkı sözünün yazarı olduğu hâlde) bu tarz metinleri şiddetle eleştiriyordu, *el Masrah* no.22 (12 Nisan 1926), 10.

bebi insanları memnun etme, onların her türlü arzu ve kapris-lerine boyun eğme isteği olsa gerek![40]

O seyircilerinden gelen isteklere boyun eğmiş, popülerliğini artıracak yollar aramıştır. Bu yüzden de kendisi için "her yolun mubah olduğu" izlenimini vermiştir.

Ümmü Gülsüm hakkında yapılan ilk eleştirilerde üzerinde durulan konular sesinin gücü ve ham yeteneği, yorum tarzının dinî şarkı tarzına yakınlığı ve "taşralılaştırılmış" görüntüsü idi. *El Masrah*'ın övgüyle bahsettiği yönleri

Sesinin melodikliği, ifadesindeki arılık ve berraklık, okuyu-şundaki mükemmellik yanında söylediği şarkı için duyduğu derin hisler; çünkü en güzel icra şarkıcıyı da duygulandıran-dır. Ama özellikle tarzlarının güzelliği ve betimlemelerinin muazzamlığı açısından eski ve modern şiir seçimi konusunda kusursuz. Ümmü Gülsüm içinden şarkı fışkıran güçlü bir yapı-ya sahip..."[41]

olsa da bunlar kendi başlarına yeterli değildi:

Ümmü Gülsüm'ün sesindeki kuvveti ve tonlamasındaki eşsiz tınıyı inkar etmiyoruz, ancak o bu şartlar altında bile benim gözümde geleneklerine bağlı bir taklitçiden öteye gidemiyor. Sesin güzelliği ve melodikliği ötesinde sanat dediğimiz bir kavram var. Ve Ümmü Gülsüm sadece doğal yeteneği ile iler-lemeye çalışıyor. Bu gerçekten de yeterli değil.[42]

Rûz el Yûsuf "Onun getirdiği yenilikler nerede?" diye sorar. "O dinî bir şarkıcı ve bu tarz şarkılar Mısır'da onlarca yıldır mevcut."[43]

---

[40] "Irâdat el-Şa'b ve-Umm Kulthûm" (Halkın iradesi ve Ümmü Gülsüm), *el Kaşkûl el Musevver* no.57 (18 haziran 1922), 6-7. İşçi sınıfına ait bir mahalledeki yetimhanede konser veren Ümmü Gülsüm, ritm tutan ve şarkılara eşlik eden çocuklar ile birlikte "yeni edvâr, taktuka ve monologlar" söylemiştir ["Ümmü Gülsüm beyne'l-Telâmiz" (Ümmü Gülsüm öğrenciler arasında), *el Kaşkûl el Musevver*, no.85 (31 Aralık 1922), 4].

[41] *El Masrah*, no. 13 (8 Şubat 1926), 14.

[42] *El Masrah*, no. 24 (3 Mayıs 1926), 15; ayrıca, "Ümmü Gülsüm'ün sesinin güzelliği, kuvveti ve yarattığı etki, eksik kalan sanatsal yönlerini telafi etmektedir [*el Masrah* no. 29 (7 Haziran 1926), 20].

[43] *Rûz el Yûsuf* no. 33 (16 Haziran 1926), 15.

Onu eleştirenler için görünüşü fazla kasvetli, tavırları basit, çevresindekiler ise "kaba köylülerdi [fellahin]." Gazeteciler onun taşralı ifadeleriyle eğleniyorlardı. Bir defasında Delta'dan onu ziyarete gelen bir arkadaşına yeni evinin kirasının aylık 24 Mısır poundu (120$) olduğuna inanamadığını söylemiş, "ve bu paraya et dahil değil!" demişti. Yazar da fakirler arasında değeri büyük olan eti genel giderler yerine kullanmasını oldukça komik bulmuştu.[44] Bir başka seferde de kızgın bir "arkadaşı" Ümmü Gülsüm'ün annesi hakkında bir hikaye anlatmıştı. Kadın elektriğe o kadar yabancıydı ki, kızının gösterilerinden birinde bağıra bağıra elektrik tesisatçılarının nasıl bu kadar aptal olabildiklerini sormuştu: tavandaki lambaya uzanamıyorken ışıkları nasıl kapatmasını bekliyorlardı ondan?[45]

Ümmü Gülsüm'ün bu yıllardaki en büyük başarısı ticari albüm sayesinde geldi. 1923'te Odeon Plakçılık ile anlaştı ve hobi olarak şarkı besteleyen, ilk albümlerindeki şarkıların çoğunu yazan Tantalı Dişçi Ahmed Sabrî en-Necredî ile tanıştırıldı. Firma yöneticisi Albert Levi onu, Na'îma el-Masriyye'ye verilmek üzere bir şarkısı bulunan Odeon bestekârlarından Muhammed el Kasabcî ile de tanıştırdı. Levi besteyi Ümmü Gülsüm'e vermeye karar verince bu şarkı onun ilk kayıtlarından biri oldu.[46]

Odeon 1924 ve 1926 yılları arasında on dört adet Ümmü Gülsüm kaydı piyasaya sürdü; bunların hepsi de yeni bestelenmişlerdi ve hiçbiri dinî tema içermiyordu. "Mâ li Futint" (Ah senin ölümcül bakışlarına neden vuruldum) gibi aşk temalı, ancak bir virtüözün altından kalkabileceği kasidelerin yanında daha basit olan, eğlencelik, "Ene 'ala Keyfek" (emrine amadeyim) ve "İl-Halâ'a" (hoppalık) gibi takatikler de bulunuyordu. Bu takatiklerin sonuncusu "hoppalık ve cilve benim kanımdadır, Allah şahittir ki onları hep sevdim" cümlesini içeren bir nakarata sahipti. Ümmü

[44] *Rûz el Yûsuf* no. 160 (11 Şubat 1930), 16. "Basit kadının söylemek istediği, 24£E'nin yalnızca kira bedeli olup, masrafları ve yiyecek içecek giderlerini karşılamamasıydı." Yaklaşmakta olan felaketi sezen Ümmü Gülsüm, olanları kimseye anlatmaması için misafirine para teklif edince istemeyerek de olsa olayı iyice büyütmüştü.

[45] *Rûz el Yûsuf* no. 179 (1 Temmuz 1930), 16.

[46] Şarkı "Kâl eyh Hilif" idi ["Zikreyât ma'a'l-Kasabcî, *el Kevakîb* (11 Şubat 1975), 33-35].

Gülsüm'ün ortaya koyduğu tavırlarına uygun olmayan, vokal potansiyeli için yetersiz ve günün popüler şarkılarının en kötü özelliklerini bünyesinde toplayan bir metindi bu: alelacele yazılmış, tasvir ve sanat becerisinden uzak ve ahlaki açıdan tekdirlik bir metin.[47]

Yeni bir sanatçıyı tanıtmak için uygulanan alışılmış yöntem ile piyasaya ucuz fiyattan az sayıda albüm sürülmüştü. Repertuarın bazı kısımları için yapılan eleştirilere rağmen, ilk albümler son derece iyi satarak endişelenenleri hayretler içinde bırakmış, şirkete büyük kazanç sağlamıştı. Ümmü Gülsüm'ün de sonradan açıkladığı gibi "Evinde ya da düğününde şarkı söylediğim her taşralı, arkadaşlarına 'gel de kızımın düğününde şarkı söyleyen kızı dinle' diyebilmek için plaklarımı satın alıyordu."[48]

> *Kırsal kesim dinleyicisi beni Kahireli şarkıcılara oranla daha iyi tanıyordu. Taşralı birinin Kahire'ye geldiğinde daha önce görüp dinlediği bir şarkıcının albümünü alması doğaldı. Tabii ki bu televizyon yayınlarının başlamasından önceydi; ve Kahire'de yaşayan ünlü kadın sanatçılar pek fazla şehir dışına seyahat etmiyorlardı.*[49]

Her ne kadar şarkıcılar ve tiyatro kumpanyaları taşra merkezlerinde ya da zenginlerin sayfiye konaklarında gösteriler düzenleseler de nadiren Ümmü Gülsüm gibi köylü düğünlerine ve halk şenliklerine gidiyorlardı. Bu yüzden de Kahire'de plak çıkartan ünlü şarkıcılar şehir dışında Ümmü Gülsüm'ün gençliğinde oluşturduğu tabana sahip değildiler.[50]

---

[47] Daha sonraları Ahmed Râmi ve Muhammed el Kasabcî tarafından yapılan başka bir monolog, "Bi'ite annek bi-hatri" (yak. 1928), metninin bayağılığı yüzünden benzer eleştiriler almış, Râmi bu metni yazdığını inkâr etmeye çalışmıştır [*el Sabah* no. 105 (1 Ekim 1928), 12, ve no. 106 (8 Ekim 1928), 4].

[48] Ümmü Gülsüm, Fuad'dan alıntı, 98.

[49] Avad, 62-64.

[50] En-Nakkaş, Muhammed Abdulvahhab'ın -nadir bir durum olan- bir taşra düğününe gidişinin komik hikayesini anlatır: O ve topluluğu son moda ipek ceketleriyle Banhâ'da trenden indiklerinde, düğünün yapılacağı yere yalnızca katırlarla ulaşılabileceğini ve hayvanların bakıcısı ile beraber yemek yiyeceklerini anlayınca dünya başlarına yıkılmıştır (*en-Nakkaş*, "Şevkî ve-Hayât 'Abdulvahhab," 93).

Ümmü Gülsüm bu başarı sayesinde gittikçe daha kârlı albüm anlaşmalarına imza atabiliyordu. Yılda ortalama dört ya da beş yeni albüm çıkartıyordu.[51] Bunlar o kadar iyi satıyordu ki, piyasaya sürülen her parti sonrası aldığı ücreti artırabiliyordu. Aldığı yüksek ücretler beraberinde ilgi ve bir açıklama getirdi:

> *Odeon Plakçılık 1926 yılında Ümmü Gülsüm'e albüm başına 50 £E (250$) ödedi. Bu fahiş bir rakamdır. Şimdiye kadar hiç kimseye bu kadar fazla ödeme yapılmamıştır. Selâme Hicâzî bile albüm başına 20 £E (100$) fazla almamış, ne Abdulhay Hilmî ne de Yûsuf el Manyelâvî'ye bu kadar yüksek bir ücret ödenmiştir. Odeon gibi bir şirket nasıl böyle bir şeyin altından kalkabiliyor? Yöneticisi M. Albert Levi üç ay içerisinde satılan Ümmü Gülsüm plağı sayısının 15.000'i geçtiğini söylüyor.*[52]

Ümmü Gülsüm'ün çıkarttığı plaklar onun konser müdavimi orta sınıf Mısırlılar dışında da geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmasını sağlamıştı.

Ümmü Gülsüm aynı sene içerisinde daha da kârlı bir teklif üzerine Odeon'u bırakıp, Mısırlı Mansur Avad'ın yöneticiliğini yaptığı Gramophone Plakçılık'a geçti. İmzalanan sözleşmenin sonuçları oldukça mühimdi. 1926'da plak başına 80 £E (400$), 1927'de 100 £E (500$), ayrıca yıllık 2.000 £E (10.000$) sabit ücret alacaktı.[53] Bu sabit ücretin eşi benzeri görülmemişti ve çok

---

[51] Albümlerin pazarlanması Ümmü Gülsüm'ün 1926 yılında Odeon'dan Gramophone'a geçişi, Mısır ile Avrupa arasındaki kayıt, üretim ve nakliye lojistikleri gibi nedenlerden dolayı bu ortalamanın belirttiği kadar muntazam olmuyordu.

[52] *El Masrah* no. 33 (19 Temmuz 1926), 20. Albümler o zamanlar piyasadaki en yüksek fiyat olan 20 kuruştan (1$) satılıyordu [*el Masrah* no. 25 (10 Mayıs 1926), 5-6]. Kayıt yapmak müzisyenlere parasal açıdan çekici geliyordu; özellikle satışlardan yüzde aldıkları takdirde elde ettikleri gelir, diğer kaynaklardan kazandıklarının üzerinde oluyordu. Bu türden bir anlaşma Büyük Üstad Yûsuf el Manyelâvî'ye (öl. 1911) ölümünden 16 yıl sonraya kadar yılda 1,200 £E (6.000$) kazandırmıştı [*Rûz el Yûsuf* no. 99 (9 Eylül 1927), 14]. Racy bu gelir fırsatının uzun vadede yıldız sistemini müesseseleştirdiğini ve "başarılı, albümü olan sanatçı ile pek de ünlü olmayan müzisyen" arasındaki mesafeyi açtığına dikkat çeker (Racy, "Arabian," 48).

[53] Söylenilenlere göre Gramophone'un Mısırlı yöneticisi Mansur Avad, firmasının saygınlığını artırmak için Ümmü Gülsüm'ün repertuarını

önemliydi, çünkü ekonominin inişli çıkışlı olduğu bir devirde gelirini garantilemesini sağlıyor ve diğer fırsatları dikkatlice değerlendirebilmesine imkân veriyordu. Ancak çoğu sanatçı gibi o da, sabit ücret üzerine yaptığı sözleşmeler yüzünden defalarca zarara uğradığı 1959 yılına kadar yüzde bazlı sözleşmeleri reddetti. 1926 yılında satışlardan yüzde teklifi getirildiğinde "Hayır" diye cevap verdi. "Bu çok zahmetli olur. Şirketinizin muhasebe defterlerini incelemek için koşuşturmaya vaktim mi var?"[54]

İlk zamanlardaki kayıtları, dinleyici sayısını artırma ve sahne müdavimlerinin zevklerine hitap edebilme amacıyla repertuarının sınırlarının giderek genişlediğini gösteriyordu. Her ne kadar daha sonraları hep dinî şarkılar söyleme taraftarı olduğunu söylemiş olsa da dinî şarkıcıların içinde bulunduğu marjinal konumdan tatmin olmadığı da açıktı. Saygın konser salonlarında çalışmak bir öncelikti. O da "işe yarayabileceğine [inandığı] bir orta yol bulmaya çalıştı."[55]

Özellikle kendisinin kullanması için yazılmış şarkı sözleri ve besteler talep etmeye ve şair Ahmed Râmi'nin yardımı ile eski şiirlerden bestelenmek üzere bölümler seçmeye başladı. Eski dinî şarkılarının ve kasidelerinin metinleri genelde yazınsal Arapça oluyor, zamanın dilinden uzaklaştığı için de çoğu insan tarafından anlaşılamıyordu. Çabucak yazılan ve genelde albümlerin hızlı satması için tasarlanan *takatik* metinleri ise düşük kalitedeydi. Ümmü Gülsüm şarkıları için Râmi'den konuşma dilinde yazılmış

---

ve halk gözündeki imajını kullanmak istiyordu [*el Masrah* no. 33 (19 Temmuz 1926), 21]. Aslında iki taraf için de maddi getiriler ön plandaydı. Önceden Ebû'l-ilâ Muhammed ve Abdülhay Hilmi gibi saygıdeğer müzisyenlerin kayıtlarını piyasaya sürmüş olan Gramophone o ana kadar rastlanmamış satış rakamlarına ulaşan bir şarkıcıyı bünyesine katmış, Ümmü Gülsüm de Gramophone'un kötü ses kalitesi konusunda haklı olarak adı çıkmasına rağmen mükemmel bir anlaşmaya imza atmış oldu.

[54] Ümmü Gülsüm, Fuad'dan alıntı, 166. Kayıt sözleşmeleri konusunda daha fazla bilgi Danielson'un "Shaping Tradition" (255-58) ve "Artists and Entrepreneurs" (300-303) adlı eserlerinde bulunmaktadır.

[55] Ümmü Gülsüm'ün 1920'lerdeki davranışları, J.S. Eades'in "bir aktör, yaptığı kaynak tercihlerinin 'etnik köken' veya 'sınıf bilinci' yansıtıp yansıtmadığı gibi soyut problemler ile ilgilenmez" düşüncesi ile bağdaşmaktadır (Waterman'dan alıntı, *Jùjú*, 224).

yüksek kalitede şiirler istemiştir. Genç el Kasabcî'den Râmi'nin metinlerinden on tanesini bestelemesini rica etmiş; bunlar 1926 yılında albüm olarak yayınlanmıştır. Bunların içerisinden "Ahad tu savtek min rûhi" kısa zamanda Ümmü Gülsüm'ün en sevilen şarkısı hâline gelmiştir.[56]

Müzik ve İcra Eğitimi

Ümmü Gülsüm sanatsal yeteneklerini ve sahne sunumunu geliştirmek için bir şekilde ders alması gerektiğini neredeyse Kahire'ye ayak basar basmaz anlamıştı. Şehirdeki iş hayatını daha iyiye götürmek amacıyla müzik dersleri almaya ve müzikle ilgili konularda çaba göstermeye başladı. Doğu Müzik Kulübü ders verdiği hâlde, 20'li yılların ortalarında kadınlar bu derslere kabul edilmediklerinden babası onun için özel hocalar tuttu. Çoğu meslektaşınınkiler gibi onun öğretmenleri de akıl hocası seviyesindeydi.

1924 yılında Sâlat Santî'de onu şarkı söylerken dinledikten kısa süre sonra Şair Ahmed Râmi, Ümmü Gülsüm'ü ziyaret etmeye ve zevk için okuması amacıyla ona kitaplar getirmeye başladı. Ümmü Gülsüm, Râmi sayesinde şiir ezberleyerek şiir kurgusunun bazı kurallarını öğrendi.[57]

Odeon Plakçılık ile çalışırken kendisinin ilk şarkılarını besteleyen el Necrîdî ile çalışan Ümmü Gülsüm vokal esnekliğini ve ses yumuşaklığını geliştirdi. Babası ona ud çalıp *muvaşşâhat*, yani kişinin üst düzey Arap melodi metotlarındaki becerisini geliştirdiğine inanılan karmaşık şarkıları söylemeyi öğretmesi için Doğu Müzik Kulübü'nden Mahmud Rahmi ile anlaştı. Bestekârlardan İbrahim el Kabânî, Davud Hüsnî ve Muhammed el Kasabcî de ona ud ve kompozisyon dersi verdiler.[58]

---

[56] *Widâ'an* 'da Râmi, 60-61; Avad, 140; *el Masrah* no. 31 (28 Haziran 1926), 11; Kâmil, *Muhammed el-Kasabcî*, 31-32. Râmi'nin ilk yazdığı, el Necrîdî tarafından bestelenen ve Odeon tarafından 1924'te çıkartılan "Hâyif Yikûn Hubbek" idi.

[57] Avad, 35; Şuşa, 23; en-Nakkaş, "Lughz Umm Kulthûm," 27, 44-45; Fuad, 174.

[58] Şuşa, 24; Fuad, 174; *el Masrah* no. 36 (30 Ağustos 1926), 9; no. 26 (17 Mayıs 1926), 15; ve no. 29 (7 Haziran 1926), 20. Mahmud

Fakat onun esas hocası Şeyh Ebû'l-ilâ Muhammed idi. Ebû'l-ilâ *meşâyih*'lerin müzik mirası konusunda ustalaşmıştı; repertuarı "klasik" tabir edilen Arapça şarkılar, özellikle Abdi el Hâmûlî'ye ait on dokuzuncu yüzyıl *edvâr*'larından ve *muvaşşahât*'lardan oluşuyordu:

> *Şeyh Ebû'l-ilâ ve diğer otantik Arap şarkıcılarının hepsi aynı kaynaktan faydalanmışlardır: es-Seyyid Muhammed Şihubuddin (öl. 1857) tarafından hazırlanan, Arapların müzik sanatının önemli bir kesimini temsil eden çeşitli makam ve ritimdeki 350 muvaşşahât'ın toplandığı Safînat Şihâb adlı kitap.*[59]

Ebû'l-ilâ Ümmü Gülsüm'e kaside ve *edvâr* icrasını öğretip kompozisyon ve icranın temellerini gösterdi. Ona güçlü sesini daha iyi kontrol etme, esnekliğini artırma, özellikle sesi ile metnin ve melodinin anlamı arasındaki "uyum"a [*tavâfuk*] ulaşabilmek için virtüöz seviyesine varma konularında yardımcı oldu; bir şarkıyı yorumlarken metnin anlamını mümkün olan en yüksek seviyeye çıkartmak anlamına gelen *tasvir el manâ*'ya ağırlık verdi.

"Sözler ile melodinin aynı potada eritilmesi" onun stilinin özüydü ve bu aynı zamanda genel olarak meşâyih tarzının ana unsuruydu. Bu estetik "özüne sadık Arap yorumu"nun bir belirti-

---

Rahmi hakkında çok az bilgi bulunmakta. Şarkıcı ve perküsyoncu olduğu, zaman zaman şarkıcıları eğitmek için ders verdiği sanılıyor; 1910'larda Jurj Abyad'ın tiyatro kumpanyasındaki şarkıcılardan sorumlu olduğu biliniyor (Kâmil, *el Masrah*, 21). Çok nadiren de olsa Ümmü Gülsüm ud ile kendi sesine eşlik etmiştir ["Nâdire, Amîrat el-Tarab," *el Kevâkib* no. 1768 (18 Haziran 1985), 46]. Davud Hüsnî genç şarkıcılara sık sık ve ücretsiz olarak tavsiyeler vermiş, yardımcı olmuştur. Fatma Sirrî ve Esmahân eğittiği diğer iki şarkıcıdır [Kemal Hüsnî ile özel görüşme, 29 Nisan 1982; "Fatma Sirrî," *Rûz el Yûsuf* no. 106 (17 Kasım 1927), 20]. Sonraları, 1930'larda, Ümmü Gülsüm ona nota bilgisi, piyano ve Avrupa müziğini öğretmesi için İbrahim Haccac'ı tutar (Şuşa, 55; Haccac'ın hayatı hakkında bilgiler "Abdülhamid Tevfik Zeki"de bulunmaktadır, 227-232. Ümmü Gülsüm eğitimi için babasının çok yüksek miktarlarda paralar harcadığını söyler, örnek olarak da Rahmi'nin günlük dersleri için ayda 3£E almış olmasını gösterir (Avad, 78-79; Fuad, 119; el Masrî, 23; Şuşa, 67).

[59] Ebû Zayyân tarafından *Ümmü Gülsüm: el-Negam el-Hâlid* adlı eserde, 11.

siydi. Bundan faydalanarak Şeyh Ebû'l-ilâ ve bir grup meslektaşı...[Mısır'a özgü şarkıları] Türk ve çingene şarkılarının yarattığı karmaşadan kurtardılar.[60]

Ümmü Gülsüm öğrenmeye hevesliydi. Hocasının onu nasıl etkilediğini anlatmak için, vaktiyle bir kaside icra ederken anlamını bilmediğini ve hakkını vererek söyleyemeyeceğini fark ettiği bir cümleyi atladığını söylemişti. "Şeyh Ebû'l-ilâ beni değiştirdi," dedi. "Bana şarkıyı öğrenip söylemeden önce sözleri anlamayı öğretti."[61] Ebû'l-ilâ 1927 yılındaki vefatına dek Ümmü Gülsüm'ü yetiştirmeye devam etti.

Her bakımdan çabuk öğrenen bir öğrenciydi. Onu 1920'lerin başında bir davette müzik dinlerken gözlemleyen Muhammed Abdulvahhab, "her zamanki gibi Ümmü Gülsüm birinci bölümü sadece bir kez dinleyerek ezberlemişti" demiştir. Davud Hüsnî'nin oğlu ise "Kuran eğitimi sırasında kazandığı çeşitli tecrübeler sayesinde çok hızlı öğrendiğini" anımsar. Kendisi Kahire'deki ilk yıllarında her gün egzersiz yaptığını söylemiştir. Eğitiminin bir kısmı uyku, yemek ve babasının geliştirdiği, Ümmü Gülsüm'ü formda tutup sesini koruyacağına inandığı egzersizlerden oluşan günlük bir programdı. Güçlü iradesinin kendine hakim olmaya ve kendini geliştirmeye yönelik eğitimi, ileriki yıllardaki başarısında büyük rol oynadı. "Ümmü Gülsüm'ün dehasının en önemli unsurlarından birinin, kendi çabası ve azmi ile sürdürdüğü eğitimi olduğu" yaygın bir görüştü.[62] Onu benzerlerinin çoğundan ayıran özellik müzik eğitiminde geldiği noktaydı.

Gayretleri giyimine, tavırlarına, kullandığı dile de yansıdı. Gelecek vaat eden genç bir sanatçı olarak seçkin zümre arasına davet edildi. Abdurrâzik'in evinde varlıklı ve kozmopolit Mısırlı hanımların kıyafetlerini ve tavırlarını inceleme fırsatı buldu. Doğu Müzik Kulübü başkanının karısı Rûhiye el Mehdî, daha sonraları Samîre Abâza, ailesi ve Kahire valisi Hicâzî Paşa'nın kız kardeşi gibi, varlıklı ailelere mensup birkaç kadın ile arkadaşlık etmeye başladı. Köylü geçmişinin alay konusu olmasını önleme çabası ile onların

[60] En-Necmi, 87, 55-56.

[61] Avad, 30, 32, 33. Şarkı "Jalla men Taraz el-Yasmîn" idi.

[62] *Widâ'an* 'da Abdulvahhab, 26; Özel görüşme, Kemal Hüsnî, (2 Mayıs 1982); en-Nakkaş, "Lughz Umm Kulthûm," 27.

tavır ve davranışlarını taklit etti. Bu ailelerin üyesi olan kadınların çoğu, gündelik yaşamda Müslüman yaşantısına ters düşmeyen birer zarafet ve incelik örneğiydiler.[63]

Aynı zamanda ufkunu da genişletiyordu. Abdurrâziklerin Kahire'deki evinde;

> *bir köşede eski devlet bakanlarını ve siyasi liderleri, ortalarında duran Mahmud Abdurrâzik Paşa Hazretleri ile birlikte politik meseleler üzerinde fikir yürütürken... Onlardan birkaç adım ileride içinde Dr. Tâhâ Hüseyin, Mansur Fehmi ve başkalarının bulunduğu bir grubu akademik bir konuyu tartışırken... Başka bir köşede etrafında din alimleri ile birlikte oturan Üstad Ali Abdurrâzik'i... Bir diğerinde ise ziraat sanatının uzmanları ile beraber Üstad İsmail Abdurrâzik'i görebilirdiniz.*[64]

Birtakım ailelerin oluşturduğu bu "özel ağ veya gruplar," zamanın siyasi partilerinin temelini ve milliyetçi tartışmaların merkezini oluşturuyordu.[65] Ümmü Gülsüm'ün dünyası yerel yönetim ve yabancı egemenliğine karşı direniş konularına hafiften duymaya başladığı ilgi ile renkleniyordu.

Abdulvahhab ve diğerleri ile birlikte, Kayrat ailesi ile aynı zamanda itibar gören amatör bir udi olan, varlıklı ve saygın bir ailenin oğlu Emin el Mehdî'nin ailesinin musiki salonlarına davet ediliyordu. Bu seçkin aileler Ümmü Gülsüm ve Tâhâ Hüseyin gibi hevesli ve ümit vaad eden genç insanlara toplum içerisinde sınıf atlamayı kolaylaştırıyorlardı. Evleri öğrenime, nüfuza ve güce erişim fırsatı sunuyor; buralarda icraya çağrılanlara diğer konakların kapıları da açılıyor, isimleri varlıklı ve seçkin sanatseverler arasında yayılıyordu.[66]

---

[63] Mithat Assem'in (28 Ocak 1986) ve Dr. Buseyne Ferid'in (29 Ocak 1986) özel görüşmeler; her ikisi de bu kadınları tanıyorlardı. Rida Bey Arap Müzik Kulübü'nün başkanıydı. Abâzalar Mısır'ın büyük ve prestijli ailelerindendi.

[64] *Rûz el Yûsuf*, no. 232 (25 Temmuz 1932), 20.

[65] Davis, *Challenging Colonialism*, 50; karş. Smith'in tarif ettiği şekliyle Lutfî es-Seyyid'in çevresinin önemi, 391.

[66] Karş. Yaşça biraz daha büyük olan Tâhâ Hüseyin'in, kendisinin ve kardeşinin el-Ezher Üniversitesi'ndeki öğrencilik günlerini anlatan yazıları ile (yorumlarını üçüncü tekil şahısta yazmıştır): "Akılları ve

Bir Dönüm Noktası

Ümmü Gülsüm ve onun yaşam öyküsünü yazanlar, 1926 yılını kariyerindeki bir dönüm noktası –geriye dönüp bakıldığında, başarısının garantilendiği ve bir fiyaskonun ya da marjinalleşmenin önlendiği bir zaman –olarak görürler. Tabii ki bu "dönüş" bir anda olmamış, aylar ve yıllar öncesinden başlayan faaliyetler sonucunda vuku bulmuştur.

1926 yılına gelindiğinde Ümmü Gülsüm'ün müziğinde ve kişisel tarzında yaptığı seçimler tutarlı bir kalıba girmişti. Birkaç yıldır kozmopolit bir ortamda başarılı sahne icrası için uygun ve aynı zamanda mütevazı bir giyim stili arıyordu. Kahire'nin Müslüman elit kesiminin kadınlarından esinlenerek yaratıldığı belli olan stili genelde boyundan itibaren kapalı, uzun kollu, etek boyu dizaltına ya da o dönemde moda olan uzunluğa kadar gelen zarif elbiselerden oluşuyordu. Söylediği Ahmed Râmi ve Muhammed el Kasabcî tarafından ona özel yazılıp bestelenen yeni aşk şarkılarının sayısı artıyordu. 1926 yılında artık sadece yeni şarkılardan ve birkaç adet Ebû'l-ilâ'ya ait kasideden oluşan bir sezon için hazırdı. Ucuz elbiseler, erkeklerin taktığı başlıklar ve kandil günlerinden kalan şarkılar yoktu artık.

Sonbahar dönemi başlarken, diğer farklılıkların sanki henüz oluşmuşlar gibi dikkat çekmesini sağlayan tek bir çarpıcı değişiklik yaptı. Aile bireylerinden oluşan şarkıcılarını prestijli bir *taht* ekibi ile değiştirdi.[67]

çalışma ciddiyetleri, bir de İmam'dan [Muhammed Abduh] kazandıkları takdir sayesinde içinde bulundukları dünyada biraz yükselmeye başlamışlardı. O zamanlar el-Ezher Üniversitesi öğrencileri arasında görülebilen varlıklı ailelerin çocuklarından bir ikisiyle arkadaşlık kurmuşlardı. Bu zengin gençler ile birbirlerini ziyaret ediyorlardı" (*Stream of Days*, 75). Marsot "Alimliğin alt sınıflar, özellikle de fellahin için en geçerli sınıf atlama yolu" olduğunu yazar ("The Ulama of Cairo," 158).

[67] İlk zamanlarda yaptığı kayıtlarda az sayıda müzisyen bulunmakta, bunlar genelde kanun, keman ya da ud çalmaktaydılar. Bu müzisyenler büyük ihtimalle plak şirketinin elemanlarıydılar ve şarkıcının canlı performanslarında onun neye alışık olduğuna bakmaksızın şirketin ısrarıyla kayıt esnasında kullanılıyorlardı. Bu açıklamayı sunduğu için Jihad Racy'ye müteşekkirim.

Ümmü Gülsüm gelişen ses yeteneği ve sosyalliği sayesinde yüksek mertebelerdeki şarkıcılar arasına girmiş, sık sık Fethiye Ahmed ve Münire el Mehdiye gibi kendini kanıtlamış ses sanatçılarıyla karşılaştırılmaya başlanmıştı.[68] Bir eleştirmen onun sanatçılar, müzisyenler ve dikkatli dinleyiciler tarafından takdir edildiğini ve salonun ağzına kadar dolmadığı hiçbir konseri olmadığını yazmıştır. Arap kökenli Mısır geleneklerine değer verenler için Ümmü Gülsüm'de büyük bir şarkıcılık potansiyeli vardı: "Eğer bir gün Mısır müzik alanındaki başarılarından gurur duyacak olsaydı, iftihar edeceği iki şarkıcı olurdu: Sâlih Abdülhay ve Ümmü Gülsüm."[69]

Fakat başkaları için ise o hâlâ bir anakronizm idi. Olumsuz eleştiriler 1926 baharında en yüksek seviyesine ulaşmış, bu eleştirilerin en acımasızı da ona eşlik eden erkeklere yöneltilmişti. Yetenekleri kısıtlı bu adamlar Ümmü Gülsüm'ün gölgesinde kalmış, icralardaki rolleri de asgari düzeye inmişti. Rûz el Yûsuf ortaya çıkan durumu şöyle değerlendiriyordu:

> *Kısa bir süre önce ismini belirtmeyen bir yazarın, [Ümmü Gülsüm'ün] türbanlı orkestrasının varlığının sırrını soran ve genç şarkıcıdan bu orkestrayı bir taht ile değiştirmesi, eğer orada bulunmaları kaçınılmaz ise de en azından onları bir perde ile gizlemesi için yalvaran mektubunu okudum.*

---

[68] El Hulaî Ümmü Gülsüm'ü daha 1921 yılında Fethiye Ahmed, Münire el Mehdiye, Azize el Mesriye, Na'îma el-Masriyye, Tevhîde ve Tavaddud el Şâmiye ile birlikte önde gelen şarkıcılar arasında saymıştı (el Hulaî, *el-Egânî*, 245). *Rûz el Yûsuf* ilk kez 1926 yılının Mart ayında Ümmü Gülsüm'e kapağında yer vermiş, onu Fethiye, Naime el Mesriye, Tevhîde ve Münire ile birlikte "en ünlü bayan şarkıcılar arasında saymıştı [no. 19 (10 Mart 1926) ve no. 18 (3 Mart 1926), 7]. 1926 baharında gazetelerde okuyucularına Fethiye, Ümmü Gülsüm ve Münire arasından en beğendiklerini seçmelerini söyleyen çok sayıda anket baş göstermişti. Katılım 150 kişiden azdı; yine de sonuçlar olay oldu. Fethiye tüm kategörilerde birinci gelmiş, Ümmü Gülsüm ise "ses etkileyici" kategorisindeki ikinciliği dışında hepsinde üçüncü olmuştu. Daha da önemlisi, bu anket ve hakkında konuşulanlar Ümmü Gülsüm'ü Kahire'deki en iyi üç şarkıcıdan biri olarak göstermişti [*Rûz el Yûsuf* no. 29 (19 Mayıs 1926), 7; no. 31 (2 Haziran 1926), 14; no 39. (28 Temmuz 1926), 13].

[69] *El Masrah* no. 30 (14 Haziran 1926), 25. Sâlih Abdülhay klasik *edvâr* ve *mevâvîl* repertuarının saygın şarkıcılarından biriydi. Güçlü sesi, etkili yorumu ve müzik becerisi ile bilinirdi.

Ümmü Gülsüm'ün orkestrası hakkında bu söylenenler yeni şeyler değil. Etrafında muteber Şeyh İbrahim, Halit ve daha bilmediğim birçok insan ile ortaya çıktığı ilk günden beri insanlar bana bu adamların manzaranın ya da dekorun bir parçası olabilecek kadar bile yakışıklı ya da zarif olmamalarına (ve nahoş olan için şükredilen yegane varlık olan Allah'a şükürler olsun) rağmen onunla beraber sahnede görünmesinin sırrını sordular. Her geçen dakika esneyip durmaları ya da içlerinden birinin alkışlar ile kendine gelene kadar uyuklaması dışında hiçbir işlevi bulunmayan bu insanlara hanımefendinin ne gibi bir ihtiyacı olabilir ki?[70]

El Masrah'ın editörü ise şöyle demişti:

Sahnedeki sunumuna gelince, sorun etrafında bazen put gibi oturan, bazen de durmadan kımıldanan şeyh efendilerden kaynaklanıyor. Etrafında öylece oturmalarının ne gereği var? Onun çevresinde böyle rezil ve mide bulandıran bir şekilde durmalarından, özellikle de o çirkin seslerini canı yanan develer gibi yükseltmelerinden şikayetçi olmayan birilerini biliyor musunuz!!

Bu putların gereksiz olduğu böyle bir durumda bu görünüm Ümmü Gülsüm'ün başarısının yarısını götürüyor. Daha da saçma olan, Ümmü Gülsüm alkışlandığı sırada içlerinden bir tanesinin kalkıp bütün iticiliğiyle dinleyicileri selamlaması. Daha önce hiç bu kadar yavan bir şey gördünüz mü? Ruhun ışığı olan sanat aynı zamanda canlı ve eğlenceli olmalıdır. Böyle cansız bayağılıklar onu bozar.[71]

Ailenin hâlâ söylediği az sayıda dinî kaside ve *tevşih*'in şehirli dinleyiciler için uygun olmadığı kanısı yaygındı; ve kendisinin genelde fazla ciddi olduğu söyleniyordu:[72] "Söylenenlere göre

[70] *Rûz el Yûsuf* no. 37 (14 Temmuz 1926), 11.

[71] *El Masrah* no. 26 (17 Mayıs 1926), 15; ayrıca no 31. (28 Haziran 1926), 11. Erkeklerin kadın akrabaları halk önüne çıkarken yanında oturmaları ve alkışları onun yerine kabul etmeleri, Ümmü Gülsüm'ün ait olduğu sınıfta yaygın görülen nezaket anlayışının bir uyarlaması idi; yazar bunu büyük ihtimalle farketmiş, bu durumu tutucu ya da "taşravari" olarak sınıflandırmayı tercih etmişti.

[72] Bkz., örneğin, yazarın "Mevlâya Ketebte Rahmeten-Nâs Aleyk" adlı şarkının, çoğunluğunu Hıristiyanların ve yabancıların oluşturduğu

alkol kullanmıyor... sigara içmiyor ve hiçbir düşkünlüğü yok, fakat bir kadın şarkıcı olmak istiyorsa yapması gereken ilk şey kaygısız ve nüktedan olmaktır. Kendisi bu özellıklere sahip olabilir, ancak aynı zamanda kibirli ve mağrurdur."[73]

Seyirciler bir kadın sanatçının güzel ve mümkünse göz alıcı olmasını; zekası, çekiciliği ya da cilveleriyle onları öyle ya da böyle cezbetmeye çalışmasını bekliyorlardı. Bu görüşü etkileyen sebeplerden biri de sessiz film yıldızları ile Avrupa ve Amerika'dan ziyarete gelen sanatçılardı. Ancak yerel toplumsal değerlerin de giyim, icra stilleri ve konukseverlik standartlarının belirlenmesinde rolü vardı. Münire, Fethiye ve diğerleri tarafından oluşturulan emsaller bir kamuoyu yarattığı için Mısırlı sanatçılar Batılı meslektaşlarının yalnızca birer kopyası değildiler. Ümmü Gülsüm'ün katı sanatçılığı yersiz görünüyor, ailesindeki erkeklerin sürekli mevcudiyeti sayesinde yılmadan yapılan ahlaki üstünlük gösterisi bir değerden çok bir yük hâline geliyordu.

Bu eleştiri yağmuruna Ümmü Gülsüm'ün gözle görülür başarısı da sebep olmuş olabilir: O, medyadaki arkadaşlarından destek alan Fethiye ve Münire için somut bir hedef haline gelmişti. Fakat her ne kadar basın konusunda tecrübesiz ve toy olsa da dinî kasideler söylemeye devam etmekte direnmesi durumunda gelecek eleştirileri çürütebilecek (başka durumlarda yaptıkları gibi) yandaşlara sahipti artık. Bir *taht* ile çalışmaya hazır olduğu hâlde, yapmak istediği atılımı kolaylaştırma amacıyla bu eleştirilere izin vermiş, hatta teşvik etmiş olması mümkündür.[74] Nitekim konserlerine olan ilginin azaldığını görmüştü. 1926 Haziranında Rûz el Yûsuf "insanların konserlere gelmesini sağlamak için organizatörler programa 'üç yüz yumurta, elli dilim ekmek

bir seyirci kitlesi için uygun olmadığını belirttiği yazı, el Masrah no. 26 (17 Mayıs 1926), 15.

[73] *El Masrah* no. 29 (7 Haziran 1926) 20.

[74] Bu yorumu destekleyen kanıtlardan biri de Ümmü Gülsüm'ün "yeni" tarzdaki ilk performansının 5 Ağustos 1926'da İskenderiye'deki bir özel partide, yani 14 Temmuz'da *Rûz el Yûsuf* 'un eleştirisinin yayımlanmasından yaklaşık üç hafta sonra gerçekleşmiş olmasıdır. Bu eleştrinin, üç haftadan çok daha uzun bir sürede yapılabilecek bir değişimi tetikleyebilmesi pek de olası değildir [*Rûz el Yûsuf* no. 40 (4 Ağustos 1926), 12, ve no. 41 (11 Ağustos 1926), 13].

ve on kavanoz turşu yiyen inanılmaz adam'ı ekliyorlar" diye yazıyor ve ekliyordu: "Bu utanç verici! Eskiden Ümmü Gülsüm ismi yeterli olurdu."[75]

Yeni *taht* 'ın yarattığı etki çarpıcıydı. Müzisyenler tek tek ele alındıklarında bile etkileyiciydiler. Kahire'deki en başarılı müzisyenler arasında yer alıyorlardı ve o zamanlar Ümmü Gülsüm'den daha ünlüydüler. Kanun çalan Muhammed el Akâd müzisyenlerin "şeyhi" olarak anılıyordu. On dokuzuncu yüzyılda ünlü şarkıcı Abdi el Hâmûlî'ye eşlik etmiş ve pek çok başarılı kayıt çalışması yapmıştı. Daha önce hiç kadın bir şarkıcıya eşlik etmemiş, "geleneksel ekolden gelen" bir müzisyendi.[76]

Kemancı Sâmî eş-Şevvâ Orta Doğu'nun en iyisi olarak nitelendiriliyordu ve uzun zamandan beri ünlü bir keman solistiydi. Arap müziği eğitimi üzerine kitaplar yazmış, 1906 yılında Mansur Avad ile Kahire'de 1925 yılına kadar varlığını sürdürmüş bir müzik okulu açmıştı. Orta Doğu'da çok sayıda turneye çıkmış, Avrupa ile Kuzey ve Güney Amerika'da da konserler vermişti. El Akâd gibi o da klasik eğitim almış bir müzisyen olarak görülüyordu.

Ud çalan kişi ise Muhammed el Kasabcî'ydi. İş arkadaşlarından oldukça genç olmasına rağmen 1926 yılına gelindiğinde Kahire'deki ünlülerin çoğu için şarkı bestelemiş bulunuyordu. İyi bir besteci ve başarılı bir icracı olmasının yanı sıra yeniliklere olan ilgisi ile de tanınıyordu. Ümmü Gülsüm'ün eğitmenlerinden biri olan Mahmud Rahmi *taht*'ta *rik* çalıyor, Gülsüm'ün erkek kardeşi Halit (Avrupai bir takım elbise giymiş vaziyette) ise bu yeni toplulukta yardımcı şarkıcı (*mazhabgi*) olarak görev yapıyordu.[77]

Müzisyenlikteki ustalıklarından ziyade bu adamlar önemli bir tarz değişiminin sinyalini veriyorlardı: bir orkestra kullanımı

---

[75] *Rûz el Yûsuf* no. 31 (2 Haziran 1926), 12.

[76] Bir bayan şarkıcı için çalışacak olmasının itibarını zedeleyeceği konusunda çekinceleri olduğu söyleniyordu [*Rûz el Yûsuf* no. 7 (7 Aralık 1925), 8; no. 178 (24 Haziran 1930), 16; *Widâ'an* 'da Abdulvahhab, 25).

[77] *El Tiyâtrû* no. 11 (Ağustos 1925), 21; Kâmil, *Tazavvuk*, 128; Mansî, 254-56; *el Sitar* no.5 (31 Ekim 1927), 24; *el Masrah* no. 12 (1 Şubat 1926), 6; *Rûz el Yûsuf* "Artık el Şeyh İbrahim'i takım elbise ile görmek istiyoruz" diyordu no. 43 (18 Ağustos 1926), 13; el Masrî, 11; Kâmil, *Muhammed el-Kasabcî*, 33; *Rûz el Yûsuf* no. 51 (20 Ekim 1926), 13.

sanatsal ilerlemeyi, modernliği ve bir nebze de olsa dinden kopuşu temsil ediyordu. Kahire sahnelerine *taht* ile çıkarak bir *şeyha* ya da *munşida* olmaktan çıkıp bir *mutriba alâ taht* (*taht*'ı olan şarkıcı) hâline gelmişti. Bu, Ümmü Gülsüm'ü eleştiren herkes tarafından fark edilen önemli bir değişiklikti.

Onun için bu durum sadece sembolik olarak değil sanatsal açıdan da önemliydi. Bir taraftan halk şarkıcıları arasından sıyrılıp adları saraylar, tiyatro salonları ve on dokuzuncu yüzyılın virtüöz şarkıcılarından olan Abdi el Hâmûlî ve Almaz gibi bilge kişilerin modern diskurda bir yer sahibi yaptığı "Klasik Arap Geleneği" ile anılan profesyonel sanatçılar arasına girmişti. Aynı zamanda *taht*'ın tarihi rolü Ümmü Gülsüm ve dinleyici kitlesinin alışık olduğu yorum şekline engel olmamış, karmaşık yapılı metinlerin bazı dizelerinin farklı tekrarlar isteyen seyirci tepkisine göre şekillendirildiği ve yaratıcı ama baskın olmayan bir eşlik ile desteklenen solo yorumları teşvik etmiştir.

1926-27 sezonunda vereceği ilk konser için tiyatrolar bölgesinde araştırma yapan Ümmü Gülsüm, ilk olarak Kahire'nin en büyük tiyatro salonu olan Masrah Ezbekiyye ile ilgilenmiş, sonunda pek de tesadüfi olmayan bir şekilde Münire el Mehdiye'nin sık sık konser verdiği Dâr el Tamtîl el Arabî'yi seçmişti.[78] Yeni *taht* heyeti başından itibaren ezeli düşmanları dışında herkes tarafından müthiş bir başarı olarak görülüyordu:

> *Dinî şarkılar söyleyerek konser veren..., kollarını sıyırıp elleriyle yemek yiyen Ümmü Gülsüm, bugün aşk ve tutku üzerine taktuka ve edvâr söylüyor, size "Comment ça va?" diye sorup "Bien, merci" diye cevaplıyor.*
>
> *Önceleri ucuz kumaştan yapılmış, renginde ya da tasarımında bir damla bile zevk bulunmayan bir celabiye üzerine sarı bir cübbe giyerdi. Şimdi ise zarif ve zevkli bir biçimde krepdöşinler giyip modayı öyle yakından takip ediyor ki, ipek kıyafetlerle büyüyen varlıklı kızlardan farksız.*

[78] *Rûz el Yûsuf* no. 40 (4 Ağustos 1926), 12 ve no. 41 (11 Ağustos 1926), 13; *el Masrah* no. 41 (4 Ekim 1926), 5; Şuşa, 27.

Değiştirmekte çok zorlandığı tek şey vardı: yakın zamana kadar arkasında bulunan meşâyih orkestrası; her ne kadar bu değişim hem dostları hem de düşmanları tarafından yazılıp çizildiyse de..[79]

Ümmü Gülsüm'ü küçük bir kız iken el Mansura'da görmüş izleyicilerden biri,

O basit kız ince, zarif birine dönüşmüş, işveli ve cazibeli bir hâle gelmiş. Onu gördüğümde ve beraber oturduğumuzda hazırcevaplığı, hoşsohbetliği ve insanın ruhunu hayrete düşüren kadınsı hınzırlığı beni çok şaşırttı.[80]

diye yazmıştır.

Sezon ortasına doğru büyük bir beğeniyle karşılandığı belli olmuştu. Bir eleştirmenin yazdığına göre "Münire el Mehdiye'yi saymazsak, kadın erkek ayrımı yapmadan Ümmü Gülsüm'ün Mısır'ın bir numaralı şarkıcısı olduğuna şüphe yoktur. Sesinin mükemmel bir tınısı var, özellikle de bu sezon ortaya koyduğu değişimlerden sonra."[81]

Babasını işten çıkarmayı nasıl başardı? Daha sonraları yaptığı bir açıklamada taht fikrinin babasına ait olduğunu ve sessiz sedasız emekliye ayrıldığını söylemiştir. Bunlar doğru bile olsa, finansman ve baba ile oğlun alacakları konum meselesini çözmek hiç de Ümmü Gülsüm'üm göstermeye çalıştığı kadar basit olmamıştı.[82] Babası ile yaptıkları anlaşmaya göre kazancının yarısı kendisine kalacak, diğer yarısını babası, Halit ve Sabri aralarında paylaşacaklardı. Kirayı ve ailenin yaşam masraflarını Şeyh İbrahim ödeyecekti. Babası ile birlikte birikimlerini kullanarak ileride Halit'in yöneteceği 126 faddanlık bir arazi satın aldılar.

---

[79] *Rûz el Yûsuf* no. 45 (8 Eylül 1926), 7.

[80] *Rûz el Yûsuf* 'tan alıntı, no. 52 (27 Ekim 1926), 9.

[81] *El Fünûn* no. 14 (20 Aralık 1926), 8.

[82] *Rûz el Yûsuf*, Ümmü Gülsüm'ün onları "güçlükle" uzaklaştırdığını, Halit'in şarkıcılık yapmaya devam etmesinin ünlü sanatçının bu işi tam anlamıyla beceremediği anlamına geldiğini yazmıştır. "Ya *meşâyih*'lerin tamamından kurtulmayı istemiyor, ya da başaramıyor" [*Rûz el Yûsuf* no. 43 (18 Ağustos 1926), 13; no. 45 (8 Eylül 1926), 7.

Ümmü Gülsüm'ün babası müzisyenliği bırakmış olsa da ne onun işlerini idare etmeyi bırakmış, ne de aile reisi olarak otoritesinden ödün vermişti.[83]

1926 ve Sonrası

1926 sonbaharında *Rûz el Yûsuf* gazetesi Ümmü Gülsüm'ün bir taht kiraladığından dolayı artık Fethiye Ahmed'e rakip olduğunu yazdı;[84] gerçekten de öyleydi. Fethiye, Ümmü Gülsüm sezonu açtıktan neredeyse hemen sonra Suriye'ye uzun süreli bir seyahate gitti. Rakipleri onun Ümmü Gülsüm başarısızlığa uğramadığı sürece geri dönmeyeceğini söylediler. Ancak 1927 yılının Şubat ayında Odeon firması (bir sene önce Ümmü Gülsüm'ün bıraktığı), menajer Sıddık Ahmed (kısa süre önce Ümmü Gülsüm'ün tartıştığı) ve *sâla* adlı mekânında sahne almak için Bedî'a Masabnî ile sözleşme imzalamış bir şekilde geri dönme planları yapıyordu. Bedî'a'nın salonunda haftanın birçok gecesi sahne alır, sık sık kendini Türk stilinde söyleyen bir şarkıcı olarak lanse ederdi. Bu sıralarda repertuarına Ümmü Gülsüm'ün söylemediği bir tür olan *maval*'ı eklemişti.[85] Fethiye kendi için yeni bir alan yaratmıştı. 1920'lerin sonlarında çocuk sahibi olmak için geçici bir süre şarkı söylemeyi bırakınca, dinleyicileri geri dönmesini dört gözle beklemişlerdi.

Ümmü Gülsüm'ün yeni şarkılarının başarısının ardından Münire el Mehdiye de bu şarkıları kendi konserlerine dahil etti. Böyle yaparak Ümmü Gülsüm'ü yok sayan ya da ona umursamaz bir alaycılıkla bakan önceki tavırlarından vazgeçti ve genç

---

[83] *Rûz el Yûsuf* no. 90 (28 Temmuz 1927), 12; no. 92 (11 Ağustos 1927), 12; *al-Mûsîka ve-'l-Masrah* no. 20 (Ekim 1948), 795. Ümmü Gülsüm'ün bundan sonra verdiği kararlarda el Şeyh İbrahim'in onayını alma ihtiyacı üzerine çok şevler yazılmıştır: örneğin, "Ümmü Gülsüm'ün kabul edip etmeyeceğini, *meşayih*'in ise ... onaylayıp onaylamayacağını göreceğiz" [*Rûz el Yûsuf* no.91 (4 Ağustos 1927), 12].

[84] *Rûz el Yûsuf* no. 43 (25 Ağustos 1926), 6.

[85] *Rûz el Yûsuf* no. 69 (24 Şubat 1927), 10; no. 72 (17 Mart 1927), 18; no. 198 (30 Kasım 1931), 18.

rakibinin müzikte moda yaratabileceğini aslında kabul etmiş oldu.[86]

1926 yılında Ümmü Gülsüm önemli başarılara imza atınca, Münire el Mehdiye medya sektöründeki tanıdıklarını Ümmü Gülsüm'ün zayıf yönlerine saldırmak için kullandı. Bunu yaptırdığı kişilerin başında gelen El Masrah'ın editörü Abdulmecid Hilmî, Ümmü Gülsüm'ün el değmemiş kız imajını sorgulayarak amacına ulaştı. Ünlü şarkıcının evine sık sık uğrayan destekçilerinden birinin ziyaretlerinin sıklığı ve ev halkı üzerindeki nüfuzundan bahsederek bu kişinin Ümmü Gülsüm ile evlenmiş olması gerektiğini ileri sürdü. Bu fikri haftalarca işleyerek Ümmü Gülsüm'ün sinirden deliye dönen babasının ailesini alıp köye geri dönmeye ve kızının kariyerini bitirmeye karar vermesine yol açan büyük çaplı bir kriz yarattı. Şeyh İbrahim'i yalnızca Emin el Mehdî'nin kişisel çabaları durdurabildi; sonrasında Ümmü Gülsüm evinde hiç ziyaretçi kabul etmeyeceğini duyurdu.[87] Basına karşı da son derece ihtiyatlı davranmaya başladı.

---

[86] Eğer Mansur Avad bu çekişmeye müdahale edip Ümmü Gülsüm'ün avantajını bozmamış olsaydı, ünlü sanatçı muhtemelen bu anın zevkini çıkartıyor olacaktı. İyi niyetle yapıldığı belli olan bir şekilde Münire'ye bir ihtarname (*indhâr*) yollamış, Münire'nin bu hareketinin firmasına zarar verdiğini iddia etmişti. Bu hareketi, çoğu Münire'yi seven konser müdavimi kitleyi öfkelendirmişti. Gazeteciler hiç vakit kaybetmeden Ümmü Gülsüm'ün bu karşılaştırmadan korktuğunu yazmışlar, "Avad açık açık Münire'nin Ümmü Gülsüm'ün albüm satışlarını düşürebileceğinden korktuğunu söylemiş kadar oldu" yorumu ile sanatçıyı daha da kızdırmışlardı [*el Sabah* no. 103 (17 Eylül 1928), 4, 9; no. 107 (15 Ekim 1928), 25; *Rûz el Yûsuf* no. 143 (11 Eylül 1928), 18; Fuad, 172].

[87] *El Masrah* no. 34 (2 Ağustos 1926), 26; no. 35 (16 Ağustos 1926), 16; Abdülmecid'in Münire'ye olan yakınlığı ve Ümmü Gülsüm'e karşı saldırıları açıkça görülebiliyordu. Münire "derginin yayına hazırlanışı ile makale ve resimlerin düzenlenmesinde söz sahibi olduğunu" söylüyordu. *Rûz el Yûsuf* 'a göre "hiçbir gazete ya da dergi Münire'ye Abdulmecîd Hilmî yönetimindeki *el Masrah* kadar hizmet etmemiştir" [no. 96 (8 Eylül 1927), 12; no. 58 (8 Aralık 1926), 14-15; *el Sabah* no. 83 (23 Nisan 1928), 11; *Wida'ân* 'da Uthmân, 47]. Bir *el Fünûn* yazarı, *el Masrah* tarafından Ümmü Gülsüm'e yöneltilen saldırıların haksız ve gereksiz olduğunu yazmıştı [no. 20 (4 Şubat 1927), 9; no. 34 (22 Mayıs 1927), 8).

Münire'nın serveti 1920'lerde giderek azaldı ve işleri bir daha da düzelmedi. Buna sebep olan etmenler o zamanın eğlence dünyasına ışık tutarken Ümmü Gülsüm de dahil olmak üzere birçok sanatçının kararlarını uzun yıllar etkileyecekti.

Ümmü Gülsüm ve Fethiye'nin aksine, Münire yeni şarkılar, beceriler ve tarzlar öğrenmek için çok az çaba sarf etti. 1927'den başlayarak "güzel bir sesi var, ancak [kendisinin] şarkıları çok sıradan" ve "güzel bir sesi var...ama...nasıl kullanacağını bilmiyor." şeklinde eleştirilere maruz kaldı. Hızla artan eleştiriler Suriyeli ve Filistinli yazarların onu Ümmü Gülsüm ve Fethiye ile olumsuzca kıyaslamaları ile iyice fazlalaştı.[88]

Bu soruna hâlledilebilir gözüyle bakılıyordu. Ancak Münire'nin başka bir derdi için aynı şey söylenemezdi. Tiyatro yapımlarının sahneye konması konserlere göre daha pahalıydı. 1920'li yıllarda ekonomi kötüye gitmeye başladığında Münire, Fethiye ve Ümmü Gülsüm'e nazaran daha geniş bir bordro, aynı oranda ya da daha fazla kıyafet, takı ve eğlence masrafı ve gittikçe azalan bir tiyatrosever kitle ile karşı karşıya kaldı. Tiyatro kumpanyalarının müdürleri buna bir çözüm bulmak için çok uğraştılar.

Münire'nin yapmaya çabaladıklarından bir tanesi onun düşüşe geçmesinin en büyük sebebi oldu. Her zaman popüler olan Seyyid Derviş tarafından tasarlanan ve o öldüğünde yarım kalan Kleopatra operasını sahneye koymaya karar vermişti. Bu oyun daha önce hiç oynanmamıştı.[89] Münire müzikleri bitirmesi ve başrolde kendisinin karşısında oynaması için Muhammed Abdulvahhab ile anlaştı. O zaman için iyi bir fikir gibi görünmüş olmalıydı, çünkü Seyyid Derviş'i sevmeyen yoktu; ayrıca Abdulvahhab da yükselen bir yıldızdı.

Kleopatra 20 Ocak 1927 yılında perdelerini açtı. Neredeyse tüm yorumcular Abdulvahhab'ın kendisi için sesine uygun mükemmel şarkılar, Münire için ise kısa, basit, hiç de etkileyici olmayan parçalar yazdığı görüşündeydiler. Daha fazla olan tecrübesine ve daha etkileyici duruşuna rağmen ikinci planda kalmış

[88] *Rûz el Yûsuf* no. 142 (1928) ve *el Nâkid* (17 Ekim 1927), her ikisine de Fuad'da yer verilmiştir, 173, 400-401.

[89] Davud Hüsnî daha önceden bu operayı tamamlama girişiminde bulunduysa da sonradan vazgeçmiştir.

ve şarkıcılığındaki zayıflıklar ortaya çıkmıştı. Bazı eleştirmenler Abdulvahhab'ı Seyyid Derviş'in şarkılarını kendi lehinde kullanmak için yeniden yazmakla suçladılar.[90] İlk gösteri, ışıklar geri geldiğinde oyuncuların kendilerini başka karakterlere doğru şarkı söylerken bulmalarına yol açan elektrik kesintileri gibi birtakım teknik zorluklarla doluydu. Abdulvahhab ölüm sahnesi sırasında Münire'nin kendisini üzerine fırlattığını, hatırı sayılır ağırlığı sayesinde tragedyanın finalinde beraberce yere kapaklandıklarını iddia etmişti.[91] Daha sonra ya Münire Abdulvahhab'ı kovmuş, ya da el Vahhab o kızgınlıkla işi bırakmıştı.

Büyük ihtimalle Selâme Hicâzî'nin rollerini söylemekteki başarılarını hatırlayan Münire erkek rolünü kendisi üstlendi ve Kleopatra'yı söylemesi için Fethiye Ahmed'i tuttu. Bu prodüksiyon başarılı olmadı. Bunu üzerine kadın rolüne döndü ve Mark Antony rolünü oynaması için Sâlih Abdülhay ile anlaştı; bu başarılı ve alçak gönüllü şarkıcının seyirci çekeceğini ve kendisini gölgede bırakmayacağını düşünüyordu. Abdülhay iyi söyledi, ancak gözlemcilerden birinin de söylediği gibi pek de yakışıklı biri değildi ve izleyicilere "komik gelen bir görüntüsü" vardı. Oyun üçüncü versiyonu ile de başarısız olmuştu.[92] Münire Kleopatra'daki şarkıların kayıtlarını yapmak üzere –hepsini kendi okuyacaktı- Baidaphon Plakçılık ile bir anlaşma yaptı. Abdulvahhab karşı çıktı ve şarkıların bir başkası, tercihen Ümmü Gülsüm tarafından kaydedilmesini istediğini söyledi.[93] Daha başka neyin ters gidebileceğini hayal etmek zordu.

Bu olaydan sonra Münire defalarca sebebi belli olmayan hastalıklara yakalandı. Birçok insan onun utancından dolayı hâlsiz düştüğünü, moralinin bozulduğunu ve depresyona girdiğine inanıyordu. Şarkı söylemeye devam etti; ancak bütün tiyatrolar bölgesinin sevgilisi, 1920'lerin başlarında erişilmez bir popülariteye sahip, çoğu yazara göre Ümmü Gülsüm'den çok daha güzel

[90] *Rûz el Yûsuf,* no. 68 (17 Şubat 1927), 13.

[91] Abdulvahhab, 112-14.

[92] Özel görüşme, Mithat Assem, 28 Ocak 1986.

[93] *Rûz el Yûsuf* bu konuda "çoğu insan bunların Münire'nin albümleri için ciddi bir tehlike olduğunu düşünüyor" yorumunu yapmıştı [no. 91 (4 Ağustos 1927), 12].

ve cana yakın ve kendisinin dişli bir rakip olduğunu kanıtlamış bu kadının 1928 yılı sonrasında eğlence dünyasında gücü ve itibarı kalmamıştı.

Köşe yazarları Kleopatra'yı yıllarca tartıştılar ve geniş çapta kabul gören "Abdulvahhab'ın sadece kendisi için iyi müzik yazdığı" fikrini dile getirdiler.[94] 1964 yılına kadar Abdulvahhab ile çalışmaya yanaşmayan Ümmü Gülsüm bu tutumunda yalnız değildi. El Vahhab'ın 1930'lardaki şarkılı filmlerinde oynayan kadınların başarılı yıldız şarkıcılar değil de şöhret peşindeki genç şarkıcılar ya da neredeyse hiç şarkı söylemeyen aktrisler olmaları da kayda değer. Daha sonra Abdulvahhab o zamanlar fotojenik şarkıcı kıtlığı olduğunu iddia ettiyse de geçmişteki yapıtları bu görüşü pek desteklememektedir.[95]

Fırsatlar azaldığı hâlde genç şarkıcılar Kahire'ye gelmeye devam etmiş, Ümmü Gülsüm de bilerek onu taklit edenlerle karşı karşıya gelmeye başlamıştı.[96] Münire tarafından Kahire'ye getirilip "bedevi" kıyafeti giydirilen Seniyye Hasaneyn, Ümmü Gülsüm'üm şarkı söyleme tarzını taklit etmiş ve Ümmü Gülsüm'ün lakabından uyarladığı "yeni Souma" ismiyle tanınmıştı.

1930 yılında birçokları tarafından sesinin gücü ve hoşluğu dolayısıyla diğer genç şarkıcı meslektaşlarına tercih edilen Nejat Ali, Ümmü Gülsüm gibi her yere yanında babası ile gidiyordu.[97] Ümmü Gülsüm gibi Nejat'ın da onа şarkı sözü yazan bir şairi vardı. Babasının kararlarına hürmet ederken yaptığı hareket bile

---

[94] Abbas Yûnis'in "Kleopatra: Beyne Munîre el-Mehdiyye ve-'Abdulvahhâb" (Kleopatra: Münire el Mehdiye ve Abdulvahhab arasında) adlı yazısı mükemmel bir örnektir, *Majallat al-Mûsîqa* no. 8 (1 Ağustos 1936), 403-6.

[95] Azzam, 7.

[96] *Rûz el Yûsuf* "Tıpkı Greta Garbo gibi, Ümmü Gülsüm de bir taklitçiler ordusuna sahip; kendilerini siyah bir örtüyle sarmalayıp "İn Kunt Asâmih" adlı şarkıyı söylüyorlar. ...Tek istedikleri onun konumuna erişmek.... Henüz başarabilen çıkmadı" [no 368 (11 Mart 1935), 30].

[97] Seniyye Hasaneyn yeteri sayıda seyirci çekmeyi başaramayınca Münire tarafından işine son verildi [*Rûz el Yûsuf* no. 100 (6 Ekim 1927), 13; *el Sabah* no. 53 (3 Ekim 1927), 9-11; *el Sitar* no. 4 (24 Kasım 1927), 10].

"Ümmü Gülsüm'ünkinin tıpkısıydı."[98] yetenekli sanatçı Laure Daccache gibi diğer şarkıcılar ise Ümmü Gülsüm'ün tavırlarını kopyalamamışlar, ama şarkı söylemeyi onu taklit ederek öğrendiklerini kabul etmişlerdi.

Sevimli ve fotojenik olan Melek Muhammed 1926 yılında Kahire tiyatrolarında boy gösterdi ve konserlerinde bir *taht* eşliğinde şarkı söyledi. Sahip olduğu yumuşak ses "ifade gücü çok yüksek" olarak tanımlanıyor, "Şarkıcılık dünyasında mükemmel bir geleceğe" işaret ediyordu.[99] Gramophone plak şirketi Melek'in şarkılarını Ümmü Gülsüm'ün ünlü kanunisi Muhammed el Akâd'ın da içinde bulunduğu şirket *taht*'ı eşliğinde kaydetmek için anlaşma yapınca, Ümmü Gülsüm son dakikada el Akâd'a başka bir şehirde ihtiyacı olduğu konusunda ısrar etmiş, bu yüzden Melek yeteneği ve ünü daha az olan başka bir müzisyen ile idare etmek zorunda kalmıştı.[100]

Yeni gelenler isteseler de istemeseler de Ümmü Gülsüm, Fethiye Ahmed ve bazen de Münire el Mehdiye ile -genellikle aleyhlerinde olan- mukayeselere maruz kalıyorlardı. *Rûz el Yûsuf* 1932 yılında "Yeni şarkıcılar ve bestekârlar insan sesinin sadece küçük bir alanını kullanıyorlar ve kısa ömürlü şarkılar üretiyorlar" diye yakınıyordu. Sahnedeki duruşu "zarif" olarak nitelendirilen Ümmü Gülsüm ile karşılaştırıldığında "her gün yüzlercesi ortaya çıkan [yeni şarkıcılardan] Hayriye, Sihâm, Nejat ve hatta Nadire var... şarkının icrasına olan uygunluğuna aldırmadan ağızlarını kapayan ya da açabildikleri kadar açan," ve genel olarak bakıldı-

---

[98] *Rûz el Yûsuf* no. 162 (4 Mart 1930), 16. *Rûz el Yûsuf*, Nejat ile kontrat yapma peşinde olan sabrı taşmış bir menajerin, sanatçının yanındakilere dönüp, "pekâlâ, babası hanginiz?" diye bir soru yönelttiğini, böylelikle Nejat ile beraber gezen ve "kendilerine genç süsü veren ihtiyarlara" hakaret ettiğini gördüğünü yazmıştır. Abdulvahhab tarafından filmlerinde oynatmak amacıyla seçilenlerden biri olan Nejat film ve konser ağırlıklı uzun bir kariyere imza atmış, birçok eleştirmenin de beğenisini kazanmıştı.

[99] *El Masrah* no. 43 (18 Ekim 1926), 20; *Rûz el Yûsuf* no. 93 (18 Ağustos 1927), 14; no. 92 (11 Ağustos 1927), kapak.

[100] *Rûz el Yûsuf* alaycı bir şekilde, "buna [Ümmü Gülsüm'ün davranışı] utanç verici demek hafif kalır" diye yazmıştır [no. 91 (4 Ağustos 1927), 13].

ğında "Muskî'deki dükkanların vitrinleri ile diş hekimi muayenehanelerinde sergilenen şeyler gibiler."[101]

Eğlence dünyası pamuğa dayalı ekonominin kaymağını yemiş, 1920'lerin sonlarına doğru ekonomi kötüye gitmeye başladığında ise bu sektördekiler için gelir ve imkânlar azalmıştı. Kleopatra fiyaskosunu takip eden 1927-1928 sezonu tüm salonlardaki sanatçılar için kötü geçmiş, ekonomi 1930'ların büyük iktisadi bunalımına doğru düşmeye devam etmişti. Bilet ve albüm satışlarındaki azalma ile başlayan bu durum tiyatro salonlarının kapılarına kilit vurulmasına, solo konserlerin sayısında gözle görülür bir düşüş yaşanmasına, tiyatro konulu yayınların durdurulmasına ve nihayetinde radyonun da katkıda bulunduğu müzik endüstrisindeki büyük krize dönüşmüştü. *Rûz el Yûsuf*'un kalemlerinden biri, sezona başlayan beş büyük kumpanyadan sadece ikisinin bir ay geçtikten sonra hâlâ düzenli olarak çalıştığını yazmıştı.[102]

Ümmü Gülsüm ücretini önceden alarak kendisini mali açıdan korumayı öğrenmişti; albüm satışlarının da iyi gitmesi sayesinde durumu hiç de kötü değildi. Fakat konserlerine gelen seyircilerin azlığı itibarını tehlikeye sokuyordu.[103] Mısır'ın taşra şehirleri, Kuzey Afrika, Suriye, Filistin ve hatta Kuzey ve Güney Amerika'da turneye çıkmak iş bulmak ve gelir elde etmek için bir yöntemdi. Ümmü Gülsüm bu konuda işi oldukça ağırdan alıyordu; ilk kez 1931 yılında Suriye'de konser vermeyi kabul etmişti. Aldığı davetleri her zaman reddetmese de çok yüksek ücretler istemiş, bir daveti kabul etmek istemediği zaman sık sık bu taktiğe başvurmuştur. Bu davetlerden birine verdiği red cevabı *Rûz el Yûsuf*'un "organizatör elbette ki o ücreti kabul edemez, özellikle de Suriye parası şu günlerde değer kaybedip dururken... toplamda 500£E bile kazanmadığı geçtiğimiz talihsiz sezondan sonra Ümmü Gül-

[101] *Rûz el Yûsuf* no. 230 (11 Temmuz 1932), 18, 31.

[102] *Rûz el Yûsuf* no. 110 (15 Aralık 1927), 15; ayrıca *el Sabah* no. 70 (30 Ocak 1928), 6.

[103] Ümmü Gülsüm'ün ve diğer sanatçıların mali işleri hakkında daha detaylı bilgi Danielson'un "Shaping Tradition" adlı eserinin 230. sayfasında bulunmaktadır.

süm'ün böyle bir teklifi reddedebileceğini düşünmüyorduk!" şeklinde yorum yapmasına yol açmıştı.[104]

Bedî'a Masabnî'nin son derece başarılı olmuş modelinden yola çıkarak yapılmış müzikholler, muhtemelen programlarının tabiatı yüzünden sayıca çoğalmıştı. Tipik bir *sâla*, dans eden ya da şarkı söyleyen mekân sahibi, ilave iki-üç dansçı, bir komedyen ya da "folk şarkıcısı," (görünüşe bakılırsa işçi sınıfı eğlenceleriyle özdeşleştirilen *mavâvîl*'ler gibi şarkılar söyleyen biri), zaman zaman bir Avrupa topluluğu veya kısa bir Mısır oyunu ile bir assoliste yer veren varyete şovlarından oluşuyordu. Bu tarz varyete şovları muhtemelen bir assolistin tek başına hitap edebileceği seyirci kitlesinden daha fazlasına hitap ediyordu; baş şarkıcı daha az para kazanıyor ama bir solo konserin mali riskinden daha azını üstleniyordu.

Şöhret peşindeki sanatçılar sanat hayatlarına müzikhollerde başlıyorlardı. Suriyeli Nadire 1928 yılı başlarında Sâlat'ta başlamış, 1930'lara gelindiğinde iyice tanınır hâle gelmişti. Kaside söylüyor, ud çalıyor ve beste yapıyordu. Ona seslendirmesi için şiirler yazan Abbas Mahmûd el Akkâd, Dr. Ali İbrahim Paşa (Tıp Fakültesi dekanı), ve "kendisini keşfettiğini" söylediği kemancı Sâmî eş-Şevvâ'nın da dahil olduğu etkileyici bir destekçi ve hayran kitlesi vardı.[105] Leyla Murad ilk çıkışını 1927 yılında Sâlat Bedî'a'da yapmış, sonraları ise önde gelen bir film yıldızı olmuştu.[106]

Fethiye ve Münire'nin popüler müzik türleri, topluma kendilerini yansıtışları, menajerler ile iş yapmanın yolları, tiyatro sahipleri, gazeteciler ve plak şirketleri üzerindeki hakimiyetleri ile mücadele etmiş biri olarak Ümmü Gülsüm'ün sahip olduğu güç, yeni gelenleri onun bu kurumlar üzerindeki giderek daha baskın hâle gelen nüfuzu ile başa çıkma durumunda bırakıyordu. Her ne kadar kötüye giden ekonomi yüzünden imkânları ve geliri sınırlı hâle geldiyse de plak şirketi ile yaptığı mali anlaşmalar ve artan

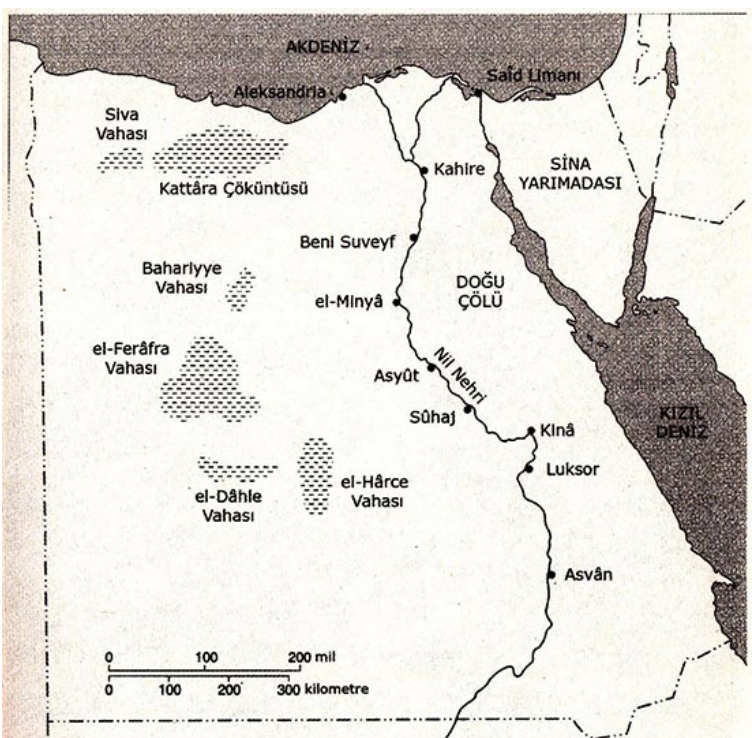
---

[104] *Rûz el Yûsuf* no. 122 (10 Nisan 1928), 16; no. 145 (22 Ocak 1929), 16; no. 132 (19 Haziran 1928), 19.

[105] *el-Mûsîka* no. 6 (1 Ağustos 1935), 38 ve no. 12 (1 Kasım 1935), 36; *el-İzâ'a ve-'l-Tilîfizyûn* (11 Mart 1972).

[106] *El Masrah* no. 87 (13 Ekim 1927), 11; *Rûz el Yûsuf* no. 223 (23 Mayıs 1932), 30; *el-Mûsîka* no. 8 (Eylül 1935), 37-38.

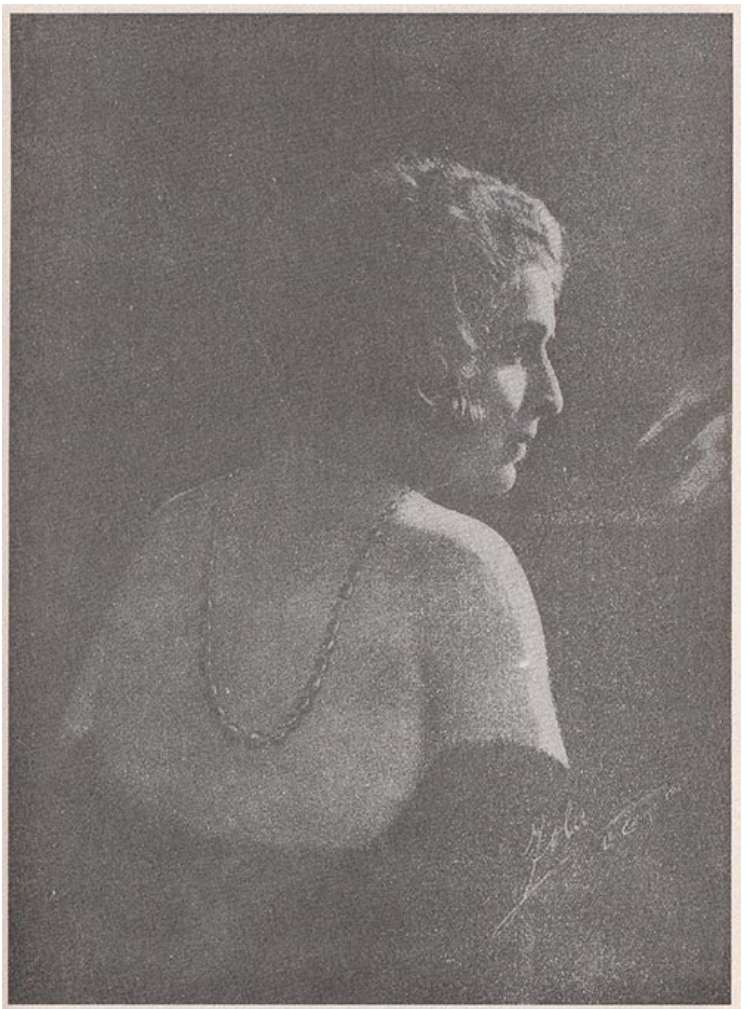
sanatsal otoritesinin de büyük katkısıyla hâlâ sanatıyla ve konser salonlarıyla ilgili kararları kendisi verebiliyordu. 1930'larda eğlence sektöründe ortaya çıkan yeni kurumlar ile kendi yararına olacak ilişkiler kurdu. Kendi için diğerlerinden farklı bir stil yaratma çalışmalarına devam etti. Seyirci kitlesini genişletmenin yollarını aradı. Bunun yanında güçlü iradesini ve son zamanlarda elde ettiği otoritesini de işlerini kendi isteklerine uygun bir şekilde yürütmek için kullanmaya başladı.



Harita 3. Mısır'ın belli başlı şehirleri



1- Ümmü Gülsüm genç bir kız iken, üzerinde bir oğlan paltosu ve Arap kefiyesi ile. Yanında ağabeyi Halit (kaynağı bilinmiyor; Ekbêr el Yevm arşivlerinden bir kopya).



2. Aktris Rûz el Yûsuf, 1926 (tanıtım fotoğrafı).



3. Şarkıcı Fethiye Ahmed, 1927 (tanıtım fotoğrafı, Dâr el Hilâl'in izni ile)



4. Şarkıcı ve müzikhol sahibi Tevhîde (tanıtım fotoğrafı).



5. Müzikal tiyatro yıldızı Münire el Mehdiye, bir oyun için giydiği kostümü ile, 1925 (tanıtım fotoğrafı)



6. Dansçı, komedyen ve müzikhol sahibi Bedî'a Masʿabnî, 1925 (tanıtım fotoğrafı)



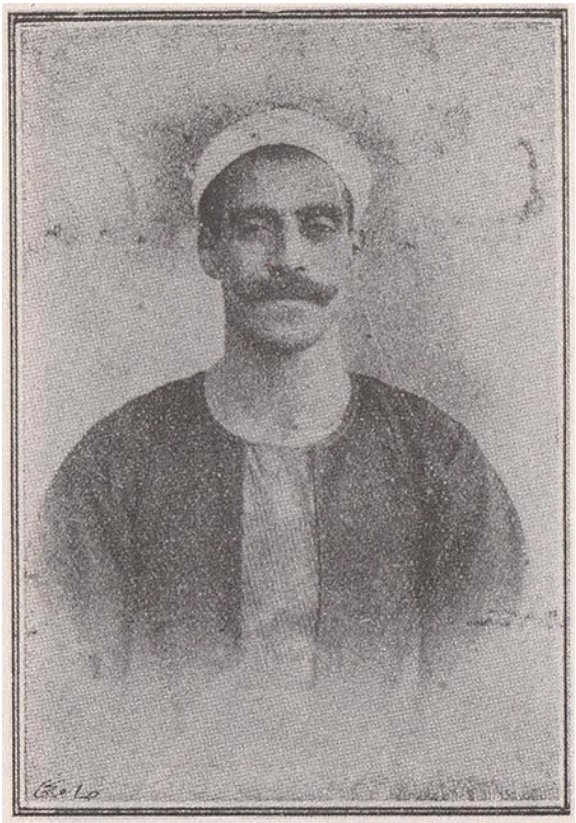
7. Ümmü Gülsüm, yak. 1924 (tanıtım fotoğrafı).



8. Muhammed Abdulvahhab, yak. 1925 (tanıtım fotoğrafı)



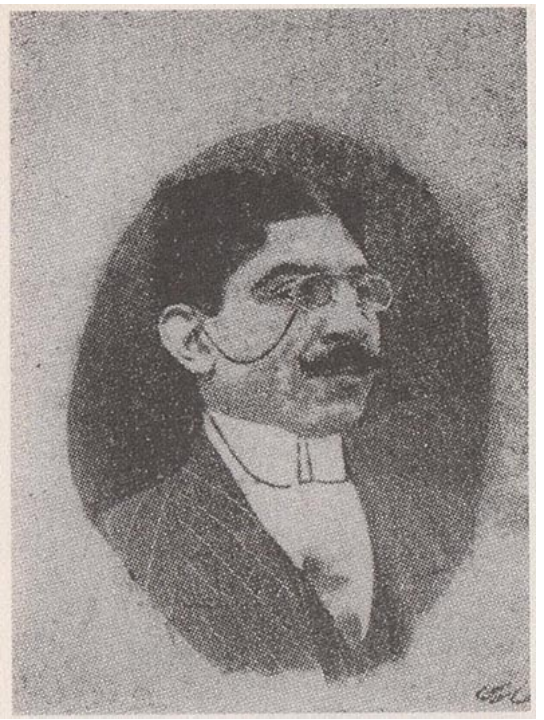
9. Şarkıcı ve besteci Zekeriya Ahmed ile aktör Hamid Mursî, 1925 (tanıtım fotoğrafı)



10. Dinî şarkıcı Ali el Kasabcî, Muhammed el Kasabcî'nin babası (tanıtım fotoğrafı).



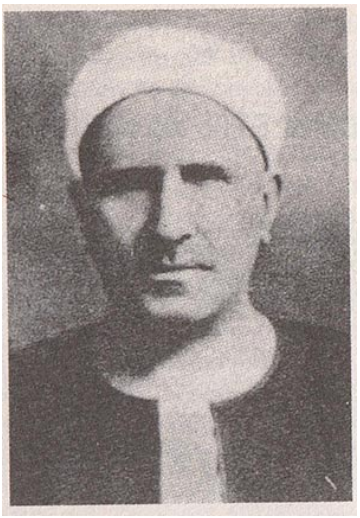
11. Virtüöz kemancı Sâmî eş-Şevvâ (tanıtım fotoğrafı).



12. Gramophon Plakçılık'ın Mısırlı direktörü Mansur Avad (tanıtım fotoğrafı).



13. Bestekâr Muhammed el Kasabcî (tanıtım fotoğrafı).



14. Dini şarkıcı Ali Mahmûd (tanıtım fotoğrafı, Dâr el Hilâl 'ın izni ile)

IV

MEDYA, STİL VE ÜSLUP

Kraliçe hazretleri Ümmü Gülsüm'ün tevazu ile zarafeti kusursuz bir zevk ve iyi bir seçim içinde birleştiren elbise tercihi konusundaki beğenişini dile getirdi. Konser hakkında yapılan yorumlar, ekselansları Ulu Şeyh el Marâgî'nin Bayan Ümmü Gülsüm'ün tüm şarkıcılar içerisinde Arapça'nın gramerine uygun olmayan bir biçimde şarkı söylemeyen...ve gramer, telaffuz ve kelime çekimi kurallarına titizlikle saygı gösteren tek sanatçı olduğu görüşünü de içermekteydi. Londra büyükelçimiz saygıdeğer Hâfız Afîfî Paşa bu durumun Ümmü Gülsüm'ün Kuran'ı ezberlediği gerçeğine dayandığı cevabını verdi...[1]

Stilini Belirleme Yolunda

Ümmü Gülsüm'ün müziği hakkında aldığı kararlar yeni repertuarına bir iç tutarlılık aşılarken, gittiği yön ise yaşayan kültürde görülen romantik akımı besliyordu. Şarkıları için seçtiği metinler, yaptığı yeni filmlerin konuları bireyselciliğe kayıyor, günlük yaşam şartlarından uzaklaşıp, abartılı bir havaya bürünüyordu. Şarkı sözleri bireyin kendisine odaklıydı ve çoğu zaman sevgilinin gitmesinin verdiği aşırı perişanlık gibi abartılı duyguları ifade ediyordu.

Oluşmasına yardımcı olduğu romantik stilin temelinde eski usuller vardı. Şarkıları hep *devr* ya da ileri derecede virtüözlük gerektiren monologlar gibi sofistike vokal türlerdi. Temelinde bir aşk şiiri bulunan, konuşma dili Arapçasında ve şiir ölçülerinden birinin kalıbında olan *devr*, *madhab* denilen ve bir koro tarafın-

[1] "Fi Haflat 'Îd Mîlâd Celâlat el-Melik bi-Kasr 'Abdîn," *Âkhir Sâa* no. 137 (21 Şubat 1937), 21.

dan söylenen giriş kısmı ile *devr* adı verilen daha uzun solo kısımdan meydana geliyordu. On dokuzuncu yüzyılda Muhammed Osman, Şeyh eş Meslûb ve Abdi el Hâmûlî Mısır'da bu türü her iki kısmı da aynı melodiye sahip basit bir şarkıdan virtüözlük gerektiren bir parça hâline getirdiler. Solo şarkıcı *devr*'in mısralarını birçok farklı şekilde tekrarlıyor, *madhab* ile kimi zaman "ah" hecesi üzerinde karşılıklı olarak doğaçlama yapıyordu.[2] Sonuç besteciliğin geçmişten gelen ilkelerine dayanan, teknik açıdan zorluğu ve virtüözlük gerektiren yapısı yüzünden neredeyse sadece profesyonel şarkıcılar tarafından icra edilebilen yeni bir parça idi. Ömrü on dokuzuncu yüzyıldan 1930'lara kadar devam edecekti.

Aslen tiyatroya ait olan, Mısırlıların zaman zaman mukayese ettiği Avrupa operasındaki arya ile benzerlik gösteren monolog, tek bir karakterin düşünce ve duygularının uzunca ve solo ifadesi idi. Müzikli kısımları uzun tutuluyor ve virtüözlük gerektiriyordu. Genelde konuşma dili Arapçası kullanılıyordu. Parça doğrudan-besteli (through composed) idi ve ne sözlerinin ne de müziğinin önceden belirlenmiş bir kalıbı yoktu.[3] Bu türün 1920'lerde ve 1930'larda önde gelen temsilcisi Muhammed el Kasabcî'ydi.

1920'lerin sonlarında ve 1930'larda Ümmü Gülsüm'ün repertuarı el Kasabcî ve Ahmed Râmi ağırlıklıydı. Ahmed Râmi'nin yazdığı bariz duygusallık içeren sözleri kullanarak farklı ekolleri bir araya getiren besteler yapan el Kasabcî ve bunları kendine has bir virtüözlük ile yorumlayan Ümmü Gülsüm hep birlikte ünlü yıldızın müziğindeki romantizmi yaratıyorlardı. El Kasabcî ve

---

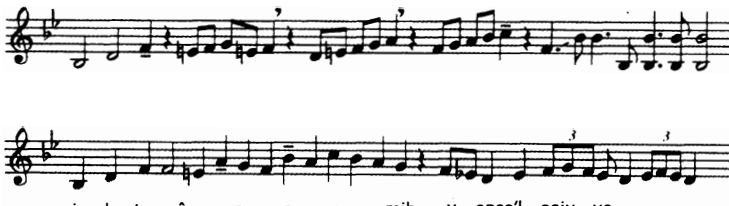
[2] "Racy, "Waslah," 398-99; ayrıca bkz. *Kitâb Mu'temer*, 164-65; *el Masrah* no. 18 (15 Mart 1926), 21; el Hifnî, 1:73, 86-88; Racy, "Musical," 58; Touma, 53-54.

[3] Doğrudan besteli (through-composed) bir şarkıda -strofik şarkıların aksine- iç tekrarlar bulunmaz. Monolog metinleri, çoğunlukla doğrudan besteli olan kaside metinlerinden farklıydılar; onların ölçü ve uyak yapısına bağlı kalmıyorlardı. Kasideler ise heceselliğe meyilliydiler ve monologlardan daha az melisma içeriyorlardı. Bunun sebebi ise muhtemelen monologların metinsel imgelere daha sıkı bağlı olan kasidelere oranla duygusal ifadeyi daha ön plana çıkarmalarıydı. Kasidenin her bir mısrası çoğu zaman bir düşünceyi tam olarak anlatıyor, bağımsız kavramsal üniteler olarak görülebiliyordu; monolog metinlerinde ise mısralar anlam bütünlüğü için birbirlerine nispeten daha muhtaçtılar.

Râmi'ye ait olan "İn Kunt Asâmih" Ümmü Gülsüm'ün yeni stilinin tipik bir örneğiydi: dramatik, romantik ve melodi ile tür açısından yenilikçi idi; aynı zamanda virtüözlük de gerektiriyordu.

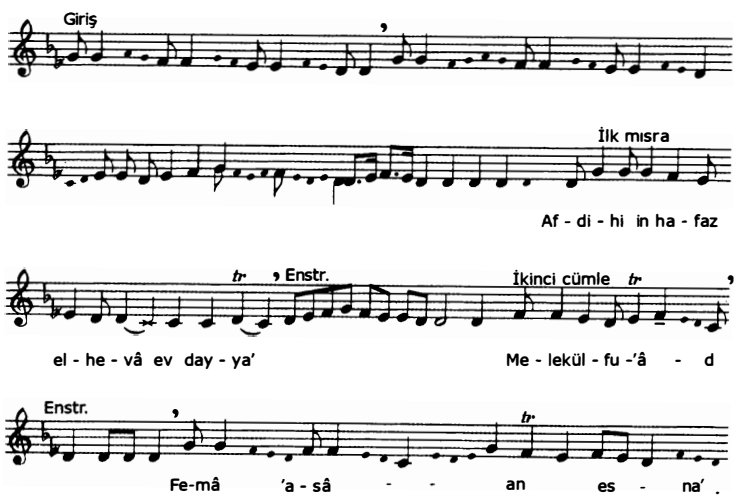
Geleneksel Arap bestecilik uygulamalarının dayandığı temellerden biri de müziğin belirli bir melodik moda, yani makama oturtulmasıydı. Klasik modele göre, bir icracı daha çok pest bölgelerden olmak üzere makamın herhangi bir tonundan başlar, adım adım tize çıkar, makama özel bir ya da daha fazla aralığı vurgular, uygun bir *makâmât*'a geçiş yapar ve asıl makamın *derecat el rukûz* adı verilen finalinde dururdu. Bu kalıba uymayan popüler istisnalar olsa da genel olarak bu tanım yirminci yüzyılın ilk zamanlarındaki bestecilik anlayışını yansıtıyordu.

El Kasabcî'nin "İn Kunt Asâmih"teki giriş kısmı şarkının yenilikçiliğini hemen gösteriyordu. Enstrümantal giriş, şarkının daha başlarında melodide meydana gelen sıçramalar, vokal ve eşliklerdeki triyadik arpejvari geçişler dinleyiciye şarkının tabiatındaki "yeniliği" anlatıyordu. Daha önceki icra âdetleri seyirciyi makama alıştırmak için kısa ve bilindik enstrümantal parçalar (*dûlâb*, ço. *davalib*) ya da taksim kullanırken, "İn Kunt Asâmih" yeni bestelenmiş bir giriş içeriyordu. 1930'ların ortalarına gelindiğinde bunlar hem *dûlâb*'ların hem de emprovize vokal girizgâhların (*leyâlî*) yerini neredeyse tamamen almıştı (bkz. 1. örnek). El Kasabcî sözlerin başladığı kısma tek bir cümlecik içerisinde parçanın makam aralığının tamamını kateden sıçramalar ve tiradlar ile başlıyordu. Bu girizgâh ile eski yönteme ait olan arasındaki fark, "İn Kunt Asâmih"in başlangıcı ile aynı dönemde icra edilmesine rağmen eski modelleri izlemiş olan "Afdîhi in Hafız al-Hevâ" adlı şarkının baş-



Örnek 1. "İn Kunt Asâmih"in enstrümantal girişi ve ilk mısrası

langıcı mukayese edildiğinde görülebiliyordu (bkz. 2. örnek).[4] "İn Kunt Asâmih"te bulunan bu özellikler "modern" (*hâdis*) ya da "gelişmiş" (*mutatavvir*) olarak algılanıyor, Avrupa klasik müziğine aşina olanlar tarafından ise "operavari" (*ûbirali*) olarak nitelendiriliyordu. Şarkı Ümmü Gülsüm'ün repertuarında sıkça görülen yaratıcılığa iyi bir örnektir. Avrupa müziğinden ve virtüözlük gerektiren monolog içermesi açısından benzediği *devr* gibi türlerden birtakım melodik hareketler ödünç almıştır. Sonuç müziksel anlamda hem yeni hem de bilindiktir.



Örnek 2. "Afdîhi in Hafız al- Hevâ"nın başlangıcı

Kayıt piyasaya çıktığında satışı daha önce görülmemiş rakamlara ulaştı.[5] Ümmü Gülsüm "İn Kunt Asâmih" sayesinde monologu kendisine aitmiş gibi benimsemişti. Metinler genelde ciddi, dramatik ve kasvetliydi; monolog yerini başka türlere bıraktıktan

[4] "Hayâlek fil-Menâm" ve "Ya İşrit il-Mâdi" adlı şarkılar bu yenilikçi türün diğer örnekleriydiler.

[5] Şuşa'ta göre 500.000 kopya satılmıştı, (66); Fuad'da ise 250.000 ve 1.500.000 olarak iki farklı rakam verilmişti (166, 128).

uzun zaman sonra bile bu temalar Ümmü Gülsüm'ün repertuarına hakim oldu. Aşk ile ilgili metinleri, kaybedilen ya da karşılık bulunamayan aşktan ve terk edilen kadından bahsetmesi itibariyle melankolik Amerikan aşk şarkılarına benziyordu. Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının tonu, dili ve türü değişirken bile kaybedilen aşk teması sabit kalmıştı. Bu tema başka kayıpları ve beklenen olayların gerçekleşmemesi durumunu mecazi olarak anlatır hâle geldi. Sözler bireyin çektiği acıları (daha sonra toplumun çektiği acılar olarak anlaşılmıştır) ifade ediyordu, ancak eleştirmenlerin de fark etmekte gecikmediği üzere bir çözüm önermiyor, izlenecek bir yol göstermiyordu.

"İn Kunt Asâmih" için yazdığı metin, onun romantik kişiliğini ortaya koymaktadır. İlk üç mısradan da anlaşılabileceği gibi kullandığı kelimeler bilindiktir, ancak sözdizimi konuşma dili anlatımından çok romantik şiire yakındır:

İn kunte sâmih v'ense'l-asiyye
Ma-ahlas omri min loom enayya

Dabbil gufunha kutr il-nuvâh,
Faadit şu'unha vi-numha râh

Tikul-li insa ve'şfak aleyye
Vâhî ensa yis'ab aleyye

(Kederimi unutup affedecek olsam,
gözlerimin serzenişiyle bu hayat geçmek bilmezdi.

Kapakları ağlayıp durmaktan buruşmuş,
yaşları akmış, uykuları kaçmış.

Bana "Unut, ve bize acı" diyorlar,"
Bunu yapabilmem mümkün değil.)

Bu mısralar klasik Arap edebiyatından bir imgeye, aşkın vücuda gözler yoluyla girmesine dayanır; çoktandır acı çeken gözlerin, çektiği acı unutulduğu ya da affedildiği takdirdeki "serzenişi" bu yüzdendir. Metnin odak noktası yitirilen aşkın getirdiği hislerin azabını çeken kişidir.

Çoğu şiir ve hatta şiirin fakir akrabası olan şarkı sözleri günlük konuşma dilinden tanımsal olarak fark gösterse de "İn Kunt Asâmih" şarkısında bir örneğini gördüğümüz tür ile hemen hemen aynı zamanlarda popülerlik kazanmış konuşma dilindeki metinler (*ezcel*) arasında gözle görülür bir tezat vardır.[6] Ümmü Gülsüm'ün 1920'lerde ve 1930'larda birkaçını seslendirdiği bu metinler oldukça yaygın hâle gelmiş, gazetelerde çıkmış ve birçok sanatçı tarafından okunmuştur. Kısa, konuşma dilinde yazılmış çağdaş *zecel*'lerin temelinde günlük konuşmalar ve halk dilindeki tasvirler bulunur. 1930 yılında Ümmü Gülsüm tarafından kaydedilen aşağıdaki zecel Bedî Hayrî tarafından yazılmıştır:

Huva da yihallas min Allah
İl-kavi yidill il-zaîf
Hatta yibhal bil-mitalla
Şivi-lev duun il-tafif
Lee da kullu, mîn yikû lu
İthidi vikhalîk latîf

Kalbi kullima tikve nâru
Vinte fîh yithâf aleyk
Had yihrak bas dâru
İv'a tignîha bîdek

Lîn şuveyye muş aleyye
Kun ala rûhek ra'îf
Sûn halevtek min şekavtek
İthidi vikhalîk latîf

(Bu seni Allah'ın takdirinden muaf mı kılıyor?
Güçlü güçsüzü eziyor?!
Ve kısacık bir ziyareti bile çok görüyor?
Bütün bunlar neden? Kim çıkıp da
Terbiyeni takın ve iyi biri ol diyecek?

[6] Konuşma dilinde yazılmış kısa ve öz nazım türleri *zecel* olarak adlandırılırken, klasik edebi modelleri örnek alan türlere ise *şi'r* (şiir) deniyordu. Râmi'nin yazdıkları daha çok şiir türündeydi.

Yüreğimdeki yangın giderek yayılırken,
Senin de orada olman beni korkutuyor.
Kim kendi evini ateşe verir?
Bunu kendi ellerinle yapma sakın!
Biraz daha nazik ol, sadece bana karşı değil,
Kendine iyi davran.
Tatlılığını içindeki fenalıktan kurtar!
Biraz daha nazik, ve iyi biri ol!).

"Lee da kullu" (bütün bunlar neden?), "iv'a" (sakın [aklından bile geçirme]) ve "Hallîk latiif" (iyi biri ol) gibi kelimeler ve ifadeler gündelik konuşmalarda sıkça kullanılır. "Halavtak" veyh "şhakavtak" kelimelerinin birbiri ardına kullanılmasının yarattığı uyak, konuşma dilinde yazılmış şiirlerin ve şarkıların yanı sıra şakaların ve sohbetlerin de vazgeçilmez bir parçasıdır.

"Huve da Yıhallas min Allah"ınkinden farklı olarak "İn Kunt Asâmih"in dili, sanatçı ve dinleyiciler arasındaki mesafeyi vurgularken bir yandan da ortak duygulara hitap ederek seyircinin ilgisini çekiyordu. Beste tarzı da bu mesafenin korunmasında rol oynuyordu. Monolog, ilgiyi virtüöz şarkıcının duygu yoğunluğuna ve sanatkarlığına odaklayan bir solo idi.

Ümmü Gülsüm'ün repertuarında ortaya konan virtüözlüğe duyulan ihtiyaç, onun kişiliğini ifade eden sahnedeki o karşı konulmaz varlığını nasıl elde ettiğine dair bir ipucu veriyordu. Şarkının dinleyicilere göre ilgi çekici olması şartıyla, parçanın yalnızca bir virtüöz tarafından icra edilebilir olması ve konu monolog olduğunda karşılık verecek bir koronun da bulunmaması 1920'lerde Ümmü Gülsüm'ün aşina olduğu bir seyirci taşkınlığı türünü, yani icracıya eşlik etme potansiyelini engellemişti. Monolog metninin duygusal tesiri ve tiyatrovarîliği, solistin rolünü ön plana çıkarmıştı. Doğrudan-besteli kalıbın yan ürünleri olan virtüözlük gösterisi ve koro yokluğu şarkıcıya duyulan saygılı ve takdir dolu ilgiyi perçinliyordu. Ümmü Gülsüm'ün yaratmaya çalıştığı pozisyon da buydu.

El Kasabcî'nin sıçramaları ve triyadik figürleri şarkı stiline eklemeler yaptığı hâlde, bunlar şarkının *makâmât* sınırları dışına çıkması anlamına gelmiyordu. "Hâsamatni" adlı şarkıda yenilikçi

bir giriş yaratabilmek için sıçramalar, sonlara doğru da virtüözlük gerektiren gösterişli bir kısım için arpej kullanmıştı. Bestenin geriye kalan kısmının büyük bir bölümü ise yanaşık aralıklar ile devam ediyordu. Benzer şekilde "Ya Nigm" (1935) şarkısı da Batının minör moduna benzer hâle getirilmesi mümkün olan nihavent makamındaki triyadik kısımlar yanında, triyadik motiflerin eklenmesine pek de elverişli olmayan ve büyük kısmı yanaşık aralıklar içeren *sabâ* makamında geniş bölümler içeriyordu. Bazı monologlara armonik eşlikler eklemiş, bu da bir yenilik olarak görülmüştü. Çok az sayıda şarkının baştan sona armoni eşliği bulunmaktaydı; akorlar şarkılara yerleştirilen yeni müziksel hareket çeşitlerinden biri olarak kullanılıyordu. Bu teknikler büyük oranda El Kasabcî ve Muhammed Abdulvahhab'ın zihinlerinde gelişmiş, Arap müziğini ciddi boyutlarda etkilemiştir.[7]

El Kasabcî'nin Ümmü Gülsüm için yarattığı deneysel tarz, *Neşîdu'l Emel* adlı film için yazdığı, çoğu armonize edilmiş pasajlar ve yoğun orkestrasyon içeren şarkılarda kendisini göstermiştir. Hemen hemen aynı sıralarda Ümmü Gülsüm için "Ya-lli Gafeet, İrham Hâli" -özellikle enstrümanların vokalden daha önde olması açısından ünlü sanatçının repertuarındaki diğer şarkılardan farklı olan bir şarkı- adlı eseri yazmıştır. El Kasabcî birçok defa parçalarını Batının majör ve minör modalitelerine oturtmuştur. Avrupa kalıplarına olan ilgisi giderek artmıştır. Esmahân için operavari şarkılar yazmış, Ümmü Gülsüm'e de tamamen Avrupa müziğinin kompozisyon ilkelerine dayalı bir şarkı yazmayı teklif etmiştir.[8] Ümmü Gülsüm kabul etmemiş ve *Neşîdu'l Emel*'den sonra söylediği el Kasabcî'ye ait şarkıların sayısını azaltıp el Sunbâtî'nin neoklasik eserleri ile Zekeriya Ahmed'in konuşma dili tarzına ağırlık vermiştir.

1930'larda müzikte yenilik arayışı, kelime anlamı "şarkı" olan *ugniye* adındaki yeni türü ortaya çıkardı. Bu tür büyük olasılıkla

---

[7] Karş. Azzam'ın Abdulvahhab'ı tarifi: "Abdulvahhab daha geniş bir saz heyeti kurmayı başardı; ancak daha az karmaşık olan Batılı unsurlar için armoniyi feda etti. Melodileri bazen akorların çerçevelerinde ilerlese de, bu ilerlemeyi yatay anlamda bir işleve sahip olmadan yapıyorlar. Dramatik ifade için kromatik yöntem kullanılıyor ve bu şüphesiz Batı etkisinin bir yan ürünü" (324).

[8] I. Sahhâb, 31.

devr, taktuka ve monolog ile yapılan çalışmaların bir ürünü olarak ortaya çıkmıştı.[9] Bu türler arasındaki farklar giderek azaldı ve dinleyiciler genelde nakarat gibi bazı içsel tekrarlar içeren özel yapıları, virtüözlüğü, konuşma dilini ve müziksel yeniliği gördükleri için *ugniye*'ye yöneldiler. Bunlar kariyerinin geri kalan kısmında Ümmü Gülsüm'ün repertuarında giderek daha da önemli bir yer sahibi oldular.

Batı müziklerinden büyük ölçüde esinlenen Muhammed Abdulvahhab'ın son derece etkili olduğu bir müzik dünyasında triyadik pasajlar, melodik sıçramalar, ara sıra görülen armonizasyon ve viyolonsel gibi birkaç yeni enstrüman Ümmü Gülsüm'ün repertuarındaki Batılı özelliklerdi. Hem Riyad el Sunbâtî hem de Zekeriya Ahmed Arap bestecilik kurallarını ritmik, enstrümantal veya melodik buluşlar ile geliştirmişlerdir. Örneğin "Mâl ek ya kalbi" geleneksel tarzda icra (*devr* 'in ikinci yarısında erkekler korosunun verdiği karşılıklar da dahil) yanında neye eşlik eden pizzikato bas partisi içeren yaratıcı bir enstrümantal bölüm bulunmasına izin verir.[10]

Bireyselliğin bir işareti olarak virtüözlük, 1920'lerin sonları ile 1930'ları temsil eden romantik kültürün müzikal boyutuydu. Bireycilik, gerçeklerden kaçış, egzotiğe yönelme ve nostalji şarkılarda, oyunlarda, şiirlerde, romanlarda ve filmlerde kendilerini gösteriyorlardı. Bu romantik ruh hâli edebi eserlere ve popüler kültüre yayılmıştı. Şair M.M. Bedevî örnek olarak 1934 yılında yayımlanan Ali Mahmûd Tâhâ'nın şiirlerinin birinci cildindeki ithaf yazısını sunar: "Bilinmeyene olan özlem ile büyülenmişlere, hayat denizinde kaybolmuşlara, terkedilmiş sahillerin ziyaretçileri-

[9] Victor Sahhâb, Zekeriya Ahmed ve Muhammed el Kasabcî'nın *edvâr*, *takâtîk* ve monologlar üzerinde yaptığı yeniliklerin *ugniye*'nin ortaya çıkmasını sağladığını savunuyor (özellikle bkz. 93-140).

[10] Benzer bas partileri başka şarkılar yanında Davud Hüsnî'nin "Gannit Na'îmi" (1932) ve el Kasabcî'nın "Haramt akûl Bithibbini" (1938) adlı şarkılarında da görülmektedir. Zekeriya'nın "Ya-lli Tişki min il-Hevâ" adlı *devr* i bas ve ney için bir bölüm içeriyor, ikinci bölümde üçlü ölçü kullanmış olsa da klasik bir *devr*in sahip olduğu çoğu özelliği koruyordu.

ne."[11] Kurgusal yapıtların ve büyük ilgi toplayan popüler filmlerin akıbeti çoğunlukla anlık bir şansa ya da Allah'a kalıyordu. İbrahim Naci'nin, Ahmed Râmi'nin ve Abbas el Akkâd'ın kitaplarının yanı sıra gazetelerde de yayımlanan romantik şiirleri çok popüler olmuştu. 1930'lu yıllarda Ümmü Gülsüm tarafından seslendirilen sözlerin büyük çoğunluğu Râmi tarafından yazılmıştı.[12]

Mustafa Lutfî el Menfelûtî'nin eserleri gibi süslü bir dille yazılmış duygusal hikayelerin ünü yayılıyor, Ümmü Gülsüm en sevdiği yazarlardan birinin Menfelûtî olduğunu dile getiriyordu. Selma Jayyusi, el Menfelûtî'nin çalışmalarının "o zamanlar edebiyat dünyasının ihtiyacı olanı sağladığını, yani kendi kusurlarına ve hayal kırıklıklarını yeni fark etmiş bir toplumun duygusal ihtiyaçlarını tatmin edebilecek, Batı ile bir bağ kuracak, aynı zamanda da tarz ve fikir açısından eski geleneklerin en iyi özelliklerine bağlı kalacak türden okuma malzemesi" sunduğunu söylemiştir.[13]

Mısır'da ortaya çıkan hayal kırıklıklarına Büyük Buhran (Great Depression), koloni yönetimi ve yerel oluşumların güç elde edip bunu korumayı, etkili bir biçimde kullanmayı beceremmeleri sebep olmuştu. Geçmişte olduğu gibi bu problemler toplumda yaygınlaşmıştı. 1930'ların sonlarına gelindiğinde Filistin'de gelişen kriz ulusal egemenlik konusundaki tartışmaları alevlendiriyordu. Filistin sorunu İslam'ı sosyo-dinsel bir alternatif olarak öne sürme ya da savunma ihtiyacı ile Batı'nın Orta Doğu'da sahip olması gereken rolü konusunu ön plana çıkarmıştı. Charles Smith 1930'lardaki düşünsel tavırları geçmişin istikrarına ve düzenine, köy hayatına ve şimdinin belirsizliğinin ışığında İslam'ın getirdiği otoriteye olan özlem ile yoğrulmuş olarak nitelendirmişti.[14] Tabii bu tavrın kendisinde de bir duygusallık sezinlenmiyor değildi.

---

[11] Bedevi, 138. Arap dünyasında romantik hareket konusu, Bedevi'nin kitabında ve Jayyusi'nin *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* adlı eserinde güzel bir şekilde incelenmiştir.

[12] Yetmiş şarkı veya o zamanki repertuarının yaklaşık yüzde 70'i. On altı farklı şair ilaveten otuz metin vermişti; metinlerin dört tanesi ise anonimdi.

[13] Jayyusi, *Trends*, 140-41; Avad, 33-34.

[14] Smith, 409; Davis örnek olarak Mısır tiyatro ve sinemasındaki önemli gelişmeleri finanse etmiş olan banker Talat Harb'ın politika

Politik konular hakkında yapılan tartışmalar gazete ve magazinlerde yer buluyordu. 1934'te kurulan ulusal radyo istasyonunda, icra edilen şarkı ve temsillerin yanı sıra politik konferansların da program olarak yayınlanması önerilmişti. Daha geniş bağlamdaki yabancı otoriteden bağımsız olma konusu ilgi kaynağı olmaya devam ediyor, beraberinde gelen kültür değerlendirmeleri de çeşitli mecralarda kendini gösteriyordu.

"Modernleşme" önemli bir sorunsal olmaya devam etmekteydi. "Mısır Mısırlılarındır" sloganıyla özetlenebilecek niyetler ve beraberinde getirdiği yerli ifade şekli sürekli olarak güç sahibi "öteki"nin araçlarını kullanma isteğiyle karşılaşıyordu. Bu çelişkinin tezahürleri Mısır kültürüne damgasını vuruyor ve Mısırlı olarak adlandırılan olguları sürekli yeniden tanımlıyordu.

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. Bazı Mısırlı delegelerin Avrupai müzik âdetlerini benimsemeye olan hevesi, yerel kültür mirasının "korunmasını" savunan kimi Avrupalıları endişelendirmiş, bu tutum Batılılaşmayı sosyal muvaffakiyete giden bir yol olarak gören, ya da kendilerine ait bir müzik mirasının neleri kapsadığına ve devamlılığının nasıl sağlanacağına dair kararları en uygun şekilde Avrupalı araştırmacıların değil kendilerinin verebileceğine inanan Mısırlıları çileden çıkarmıştır.[15]

Dışarıda ise bu soruların cevapları her gün Mısır toplumunda icracılık yapan müzisyenler tarafından şekillendiriliyordu. Abdulvahhab'ın ve el Kasabcî'nin eserleri buna örnek teşkil ediyor ve daha niceleri ortaya koyuluyordu. Davud Hüsnî'nin *takatik*'lerinden bazıları Mısır halk türkülerinin tarzına o kadar yakındı ki, o repertuara girdiklerinde büyük bestekâr ile olan

---

ile içli dışlı olmasını verir. Harb'ın evi "1930'larda Filistin'deki Siyonist'lerin artan gücünden endişe duyan Mısır'ın önde gelenleri, Filistin'liler, Irak'lılar ve hatta Suudi kraliyet ailesi mensuplarının buluşma yeri haline gelmişti" (*Challenging Colonialism*, 189).

[15] Bu ve diğer konular *Musique Arabe: Le Congrés du Caire de 1932*'de detaylı olarak tartışılmıştır.

ilişkilerini kaybediyorlardı. Onun yenilikçi *edvâr*'ları, tıpkı el Kasabcî'nin monologları gibi Arap, Türk ve Avrupalı kaynaklardan esinleniyordu. Muhammed el Kasabcî bir nesil besteci ve müzisyenin öğretmeni olarak görülmüştür ve hâlâ da görülmektedir. Monologlar sayesinde popülerleşen bazı yenilikler Ümmü Gülsüm'ün ve diğer şarkıcıların repertuarlarında kalıcı bir yer edinmiştir. Ne de bu özelliklere sahip parçalara her zaman Batılılaşmış gözüyle bakılmıştır. Onlar daha çok yaratıcı, sofistike ya da "kültürlerarası," hem Batı hem de Arap müziğinden farklı olarak nitelendirilmiştir. Yaşlı bir mühendis aradaki farkı etkileyici bir biçimde açıklar:

> *Sizin bakış açınıza göre Muhammed el Kasabcî nispeten daha Batılıdır... müsaadenizle ben aynı fikirde değilim... O Batı müziğinin metodlarını tatbik etmeye çalışıyor. Armoni ve kontrpuan tatbik etmeye çalıştı... [el Sunbâtî] müziğinde Batılı duygulardan daha fazla etkilenmiş, ancak yöntemlerini tatbik etmemişti. Onun daha Doğulu olduğunu düşünmenizin sebebi budur.*[16]

El Kasabcî'nin bestelerinin birçoğu *turâs*'ın, başka bir deyişle Arap müzik mirasının bir parçası hâline gelmiştir.

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 -enstrümanlar, akorlar, melodik pasajlar; gece elbiseleri, smokinler ve geleneksel olarak sanatçıya seslenerek yapılan iltifatların yerini alan alkışların kabulü için baş eğerek selamlama gibi görsel süslemeler– bunları geçmişten gelen Mısır-Arap âdetlerini de içeren bestelere ve icralara yerleştirmişlerdir. Bu usulde yapılan sanatsal ürünlerin ömürleri büyük farklılıklar göstermiştir; kimi yalnızca bir icra süresince varlığını sürdürebilmişken kimi de uzun seneler boyunca yaşamaya devam etmiş, 1990'lara gelindiğinde de *turâs*'ın bir parçası hâline gelmiştir.

[16] 24 Mayıs 1992'de Mısır'ın İskenderiye şehrinde verdiğim bir konferansın soru ve cevap bölümünde söylenmiştir.

Konser Prodüksiyonu

1930'larda Ümmü Gülsüm her ayın ilk perşembesinde radyoda da yayımlanan sezonluk konserler vermeye başladı.[17] Bu konserler şüphesiz onun en bilindik girişimlerindendi, sanatçı 1973 yılına dek kariyerinin neredeyse her sezonunda bu konserlere devam etti. Zamanla bunlar önemli ve sıradışı sosyal etkinlikler hâline geldiler.

Bu konserlerin sonraki yıllarda dinleyenler üzerinde yarattığı etki, sanki başladıkları tarih olan 1930'lardakinden farklı gibiydi. Biletli izleyicilerin eğlendiği (ya da eğlenmediği) daha sıradan etkinlikler olarak başladılar. 1927 yılında Ümmü Gülsüm'ün geç kalışlarından yakınan bir yazar, sanatçının ilk zamanki konserleri hakkındaki en kapsamlı tarifi yazmıştı:

> *El Seyide Ümmü Gülsüm, bayramın birinci günü akşamında Mısr Jadida'daki Buffet Luna Park'ta taht'ı ile beraber şarkı söyleyecekti. Saat 9:30'da başlaması gereken el Seyide, saat 10:30'da daha yeni gelmişti. En sonunda, seyircilerin alkış ile protestosundan ve konser organizatörünün Ümmü Gülsüm gelene kadar seyirciyi güldürmesi için sahneye Ahmed Fethi el Fâr'ı davet etmesinden sonra –bütün bunların ardından, taht'ı ve maiyeti ile teşrif etti. Daha sonra ise saat 11:15'e kadar taht üyeleri enstrümanlarını hazır hâle getirmek ve akord etmek için ısrar ettiler. Sonra Ümmü Gülsüm şarkı söylemeye başladı. Saat 12:45'te daha yalnızca iki kaside okuduğu hâlde konserin sona erdiğini duyurdu. El Seyide Ümmü Gülsüm konser başına 30 £E [150$] alıyor. Luna Park konserinde seyirciyi 30£E'nin hakkını verecek şekilde eğlendirdiğini mi sanıyor? Ve konserlere 10:30'da gelip bir saat şarkı söyleyince, yarım saat dinlendikten sonra bir saat daha şarkı söyleyip maiyeti, arkadaşları ve arkadaşlarının arkadaşlarıyla eve gidince gelecekte iki saat şarkı söylemesini dinlemek için 20 kuruş [1 dolar] verecek insanlar bulabileceğini mi zannediyor?*[18]

---

[17] Cuma gününün Müslümanların, pazarın ise Hıristiyanların dinî tatil günü olması yüzünden perşembe ve cumartesi geceleri gece eğlencesi için en iyi fırsatlardı.

[18] *el Sabah* no. 28 (11 Nisan 1927), 4.

Yazarın serzenişi Ümmü Gülsüm'ün adetlerini daha renksiz bir üslupla anlatan diğer tasvirler ile benzerlik gösteriyor. O ve ona eşlik edenler icraya hazırlanmaları için ne kadar zaman gerekiyorsa kullanan titiz ve tecrübeli müzisyenlerdirler. Sanatçı bazen bir gecede birden fazla mekânda sahne aldığı için ikinci çıkacağı yere varmakta gecikiyordu. Ümmü Gülsüm müzik hayatı boyunca istediğini yapmasına imkân tanıyan, bazılarının küstahlık olarak yorumladığı güçlü bir karakter örneği sergiledi. Hatta bu tavrı devam ettirmesinin ve yüksek ücretler istemesinin sebebi muhtemelen aynıydı: diğer sanatçılardan üstün olduğunu göstermek. Zaman zaman sinir bozucu da olsa, statü sahibi olabilmek için oldukça etkili bir yöntemdi.

Genelde gecenin büyük bir kısmını iki ya da üç kasideye ayırıyor, eğer zaman kalırsa da daha kısa parçalar okuyordu.[19] Her şarkı otuz ila altmış dakika arasında sürüyor ve ardından uzunca bir ara veriliyordu. Konser programı nadiren önceden açıklanıyordu. Bu biçim 1960'ların sonlarına dek değişmedi.

1928 yılının Eylül ayı için hazırlanan aşağıdaki konser takvimi olağandışı değildi:

Salı	6 Eylül	Masrah Ramses	Kahire
Perşembe	8 Eylül	Masrah Ramses	Kahire
Cuma	9 Eylül	Zinziniyya Gazinosu	İskenderiye
Cumartesi	10 Eylül	Batinaj Gazinosu	Kahire
Pazar	11 Eylül	Buffet Luna Park	Kahire
Salı	13 Eylül	Masrah Ramses	Kahire
Pazar	18 Eylül	Gazino Hadaikul-kubbe	Kahire
Salı	20 Eylül	Masrah Ramses	Kahire

Ana gelirlerini konserlerden elde eden şarkıcılar haftada üç ila beş gece arası çalışıyorlardı. Haftada 5 kez sahne almak oldukça fazlaydı, bu yüzden seçme şansına sahip olan ve mali durumu

[19] Karş. *el Nâkid* no. 1 (13 Ekim 1927), 12.

buna elverişli şarkıcılar daha azını yeğliyorlardı.[20] Ümmü Gülsüm'ün sahneye çıkma düzeni 1920'lerin sonlarına doğru dengelendi. Genelde aynı salonda, çoğunlukla perşembe ve cumartesi günleri olan aynı iki gün için konser serileri ayarlıyor ve bu konserler için yaptığı anlaşmalar tüm sezonu kapsıyordu. 1930'ların ortalarına doğru bir noktada diğer konserleri için de sezonluk bilet çıkartmıştı.[21]

1930'ların başlarında konserlerini aracı kullanmadan kendisi organize etmeye başladı. Salon kirası için pazarlık yapıyor, muhtemelen reklam işleriyle de kendisi ilgileniyordu. Bu bir bayan sanatçı için olağandışı bir durum değildi. Daha büyük risk taşısa da popüler bir sanatçı için daha fazla kâr ve konserler üzerinde her açıdan daha fazla kontrol imkânı getiriyordu. Zaman zaman bu tip girişimler için gereken yüksek masraflar kârı paylaşmak isteyen gizli yatırımcılar tarafından karşılanıyordu. Kendi prodüksiyonlarının sorumluluğunu üstlenmesi Ümmü Gülsüm'ün başarılı olduğunun bir başka işareti olarak görülüyordu. *Rûz el Yûsuf*

---

[20] *Rûz el Yûsuf* no. 141 (28 Ağustos 1928), 16; no. 143 (11 Eylül 1928), 17. Bütün bu konserleri Sıddık Ahmed adında bir menajer ayarlamıştı. Karş. Fethiye Ahmed'in Sâlat Badîa'daki haftada iki gecelik programı, *Rûz el Yûsuf* no. 176 (10 Haziran 1930), 17; Münire ile "Kleopatra"da haftada beş gece şarkı söylemek için yaptığı anlaşma *Rûz el Yûsuf* no. 76 (21 Misan 1927), 12; Sâlih Abdülhay'ın Münire ile Mark Anthony rolü için yaptığı kontrat görüşmelerinde öne sunduğu "haftada yalnızca üç gece şarkı söyleme" şartı [*Rûz el Yûsuf* no. 91 (4 Ağustos 1927), 12].

[21] 1931'de Ramses Sineması'nda, 1932-35 yılları arasında –ismi 1933 yılında "Masrah Ümmü Gülsüm" olarak değişen- Fuad Sineması'nda, 1937-39 yılları arasında Amerikan Üniversitesi'nin Ewart Salonu'nda, ve 1940'larda da Ulusal Kulüp'te şarkı söylemiştir. 1950'lerde ise muhtemelen bu salonların genişliği yüzünden Masrah Hadîkat el-Ezbekiyye'de ve Kasr el-Nîl Sineması'nda karar kılmış, kariyerinin sonuna dek bu iki mekânda şarkı söylemiştir [*Rûz el Yûsuf* no. 195 (9 Kasım 1931), 22, ve no. 200 (14 Aralık 1931), 14]. Görünüşe göre Fuad Sineması'nın orijinal ismi Kleber Sineması. 1920'lerde bu isim Josy Sineması (ya da Josy Palas) ile değiştiriliyor, daha sonra da 1932 civarlarında Fuad Sineması adını alıyor [*Rûz el Yûsuf* no. 241 (25 Eylül 1932), 29; no. 246 (31 Ekim 1932), 25]; ayrıca bkz. 1933 yılına ait konser programları; bunlardan bazıları Kahire'de Abdülaziz el Anânî'nin özel koleksiyonunda, bazıları da benim kendi koleksiyonumda bulunmaktadır; *El Radyû el-Mısrî* no. 133 (2 Ekim 1937), kapak; no. 157 (2 Mart 1938).

sanatçının bir konser sezonu için girdiği ortaklığı, onun sosyal kimliğini ve geçmişinin altını çizerek tarif etti: "Sade bir sanatçı ile müzikhol sahibi... hem de el Sinbillaveyn *meşâyih*'lerinin şarap içip domuz eti yediğini söylediği bir Hıristiyan'ın bayan ortağı olan bir sanatçı arasında dağlar kadar fark var!"[22]

Kral Fuad'ın maiyetini takip eden düzinelerce sanatçının akın ettiği taşra şehri el Minye'deki bir konser hakkında yazılanlar, Ümmü Gülsüm ve diğerlerinin verdikleri konserlerin koşulları üzerinde olabildiğince fazla kontrol sahibi olma isteğini tetikleyen, eğlence dünyasının felaketlere açık doğasını gözler önüne seriyordu. Bedî'a Masabnî el Minye'in en ünlü ve o zamanlar tek mekânı olan Palas Tiyatro Salonu'nu tutmuştu. Samha el Bagdâdî ile sahneyi paylaşıp salonu doldurmuştu.[23] Yakınlarındaki bir çadırda sahne alan Ümmü Gülsüm'ün işleri ise daha kötü gitmişti. O zamanlar yayımlanan bir habere göre

> *Kimse Ümmü Gülsüm'ün biletlerini almadığı için organizatör bilet fiyatını 5 kuruşa (0.25$) indirmek zorunda kalmıştı. Ümmü Gülsüm gelen insan sayısının azlığını ve mekânın pisliğini görünce şarkı söylemeyi reddetti. Dinleyiciler 5 kuruş zararda olduklarından şikayet ettiler ve bir adam oturduğu sandalyeyi eve götürdü... Ümmü Gülsüm ise el Minye'ye ve insanına lanet okuyarak evine döndü.*
>
> *Söylenenler bu yöndeydi. Fakat biz orada bulunan Tevfik Fethullah'tan şu mektubu aldık: O seyirci kitlesinin oldukça kalabalık olduğunu ve Ümmü Gülsüm'ün gelmesi için iki saat beklediğini söyledi. O ve taht'ı konser alanına gelir gelmez iki*

---

[22] *Rûz el Yûsuf* no. 241 (25 Eylül 1932), 29; babasının 1928'de kötüye gittiği açıklanan sağlık durumu ve 1932'deki vefatı ile Halit'in ailesinin yeni sahip olduğu mülk üzerindeki artan sorumluluğu, onları sanatçının temsilcileri rolünden çıkarmıştı. 1930'ların başlarında yatırım yapmak için parası olan adamlar popüler bayan sanatçıların adlarına müzikholler kuruyorlardı. Sâlat Mârî Mansûr bu duruma bir örnektir. Bedî'a Masabnî ve az sayıda birkaç kadın kendi işlerinin patronlarıydılar.

[23] Söylenenlere göre izleyiciler arasında, görev başındakiler de dahil olmak üzere tüm Minye polis gücü de bulunuyordu. (*Ümmü Gülsüm: Kithârat*, 118-19).

adam gelip onu zorla götürmeye kalkıştı. Yüksek mevkide bir adamın onu dinlemek istediği söyleniyordu...[24]

Özel parti, düğün ve bayramlar çoğu şarkıcının konser sezonuna ekleniyorlardı. Ümmü Gülsüm, Abdulvahhab ve diğerlerinin çoğu kraliyet ailesi mensuplarının doğum günlerinde, hayır amaçlı partilerde, dinî kutlamalarda ve Mısır'ın ilk pilotu gibi insanların şerefine düzenlenen davetlerde şarkı söylüyorlardı. 1932 yılında, Ramazan Bayramı'nın ikinci gecesi için hazırlanan program Ümmü Gülsüm'ü, Kişkiş Bey'i oynayan Necîb er-Rîhânî'yi ve Parisli 30 dansçıyı bir araya getirmişti.[25] Örneğin Ümmü Gülsüm bazı sanatçılarla birlikte 1932'de yapılan Kahire Arap Müziği Konferansı'nda sahne alarak Ebû'l-ilâ'nın "Afdîhi in Hafız el-Hevâ" adlı kasidesini seslendirmiştir. El Akâd'ın tahtı da sahne almış, Sâmî eş-Şevvâ keman taksimi icra etmiş, Fatma Rüşdî ile Yusuf Vehbi'nin tiyatro kumpanyaları ise neoklasik Arap sanatını sergilemek amacında olduğu açık olan bu programda Ahmed Şevki'nin iki oyunundan bölümler sahnelemiştir.

Her ne kadar sanatçılar genelde farklı müşterilerin ve hatta çıkar çatışmasında olan karşıt grupların davetlerini kabul etseler de bazı sanatçılar belirli bazı gruplar tarafından tercih ediliyorlardı. Mesela Mısırlı feminist Hüda Şarâvî yardım amaçlı partilerine Arap sanatına gönül vermiş ustaları çağırıyordu. Bu tarz müşteriler için Ümmü Gülsüm, neoklasik kasideler okuduğu zaman Abdulvahhab, er-Rîhânî ve Zekeriya Ahmed yerinde seçimlerdi.

Ümmü Gülsüm'e en az iki kere tiyatro oyunlarında rol alması teklif edildi. Onu bir köy düğününde şarkı söylerken dinleyen oyun yazarı Hamid el Saîdî onu yeni bir oyun için başrol oyuncusu olarak tavsiye etti. Bu teklif net bir şekilde reddedildi; görünüşe göre sanatçının babasının gözünde tiyatronun pek değeri yoktu. İkinci teklifte ise pazarlıklar Ümmü Gülsüm karşılanması

[24] *Rûz el Yûsuf* no. 115 (21 Şubat 1928), 16; ayrıca, ilk hikaye için, *el Sabah* no. 73 (21 Şubat 1928), 7.

[25] Pilot, Talat Harb tarafından 1932 yılında açılan ve birçok nüfuzlu Mısırlının ilgi duyduğu yeni Mısır Havacılık Şirketi'nde eğitilmişti (Davis, *Challenging Colonialism,* 134, 141); *Rûz el Yûsuf* no. 208 (9 Şubat 1932, 25); no. 212 (7 Mart 1932); Mecellet el-Mûsîka no.4 (1 Haziran 1936), 202-4; Âkhir Sâa no. 148 (9 Mayıs 1937), 41.

zor taleplerde bulunduğu hâlde bir süre devam etti: ayda 300£E (1500$) ve besteci ile erkek başrol oyuncusunu seçebilme hakkı istiyordu. Anlaşma hiçbir zaman sağlanamadı.[26]

Halk İle Uzlaşma

Dışarıdaki eğlence dünyası, beraberinde hususi evlere ya da cemiyet toplantılarına göre çok daha fazla sorun getiriyordu: nispeten daha büyük olan seyirci kitlesi sanatçı tarafından tanınmıyor, müzikhollerde sık sık alkollü içecek satılıyor ve müşteriler bazen taşkınlık yapabiliyordu.[27] Halka açık mekânlarda birtakım zorluklar yaşanıyor, bu durum köylerde bile görülebiliyordu: henüz genç bir kız iken bu köylerden birinde silahlı bir adam ile karşı karşıya kalmıştı.[28] Bu tür olaylar her zaman yaşanmasa da hemen hemen her sanatçıyı etkiliyor ve bunlarla başa çıkmak için yollar aramaya itiyordu.

Ümmü Gülsüm'ün ailesi bir süre görevi zor seyircileri yatıştırmak için espriler yapmak olan bir komedyen kiraladı. Ümmü Gülsüm'ün tercihi olan ve daha bilindik bir taktik ise sanatçının yüksek sesle destek veren ve sorun çıkaran müşterilerle uğraşan kendi destekçilerini yanında getirmesiydi. Gazeteciler alaycı bir tavırla, hareketleri bazen son derece abartılı olan bu grubu "dalkavuk," diğer bir deyişle *balat* olarak adlandırmışlardır.

---

[26] Bankasının finansmanını yaptığı tiyatro grubu olan Fırkat Tarkiyat el-Temsîl al-'Arabî'yi temsil eden Talat Harb, *Sabah* ve daha sonra da *Tayf el-Hayâl* adlı oyunlar için Ümmü Gülsüm'ün babasına teklif götürmüştü [Hammâd, "Min Zikreyât," *Âkhir Sâa* no. 185 (16 Ocak 1938), 8-9; Fuad, 131-32]. Bedî Hayrî'ye göre Ümmü Gülsüm oyunu onun yazmasını, Necîb er-Rihânî'nin de hem rol alıp hem de yönetmesini istemişti. Yönetmenin grup ile kontratı olmasından ve el Rihânî'nin oyunu yönetmeden sadece oyuncu olmayı reddetmesinden dolayı görüşmeler başarısızlıkla sonuçlanmıştı (Hayrî, 85-92). Bu olay 1922 ile grubun dağıldığı 1926 yılları arasında gerçekleşmiş olmalıydı (Kâmil, *el Masrah*, 26).

[27] Şarkıcı ve udi Tevhîde müşterilerle oturmasını ya da bir gecede beş kadeh konyaktan fazlasını içmesini zorunlu kılmayan bir kontrata çok uzun zaman sonra kavuşmuştu (Fuad, 158).

[28] Avad, 57, 60-61. Ayrıca bkz. Danielson, "Artists and Entrepreneurs," 301-2.

Balat genelde orta ya da üst orta sınıf mensubu, tiyatrolar bölgesinin müdavimi olan, belirli bir şarkıcıya özel ilgi duyan erkeklerden oluşuyordu.[29] Bir eleştirmen Ümmü Gülsüm'ün *balat*ını "o nereye giderse arkasından giden, nereye otururşa önüne ya da ayaklarının dibine oturan, hemen fark edebileceğiniz gruptur... İsteyen herkes onun bir konserine gidip bağıran ve hayranlığını gözler önüne seren insanları, hatta sadece en ön sırada oturanları sayabilir."[30] *Balat* Kahire'nin müzikhol ve tiyatrolarında ufak bir müessese hâline gelmişti; zaman zaman sanatçıların sözleşmeleri bu grubun ücretsiz olarak sağlanacağına dair maddeler içeriyordu. Bazen eğlencenin bir parçası oluyorlardı: "*Vasla* icrası bittiğinde el Muallim Debşe masada ona eşlik edenlere sırayla yüksek sesli öpücükler yollar, ondan sonra mekândaki diğer tanıdıklara geçerdi."[31]

Balat hem maddi hem manevi destek kaynağıydı. Mansur Avad Ümmü Gülsüm'ün albümlerine destek oldu. Ali el Barûdî Bey ona banka hesaplarını kullanmayı öğretti. El masrah Ümmü Gülsüm ile Hifnî el Derînî arasında yasak bir aşk yaşandığını iddia edince, bu gruptan üç kişi sanatçı adına hakaret davası

---

[29] 1920'lerde Ümmü Gülsüm'ün maiyeti; Gramophone Plakçılık'ın sahibi Mansur Avad, avukat Bûlus Armânyûs, önceden Prens Ömer İbrahim'in saray yöneticiliğini yapmış Hifnî Bey el Derînî, tanınmış bir tüccar olan Ali el Hamrâvî, varlıklı bir kasap olan el Muallim Debşe, şair Galip el Mühendis, tiyatro menejeri Hasan Şerif, ve meslekleri belirtilmeyen Ali Bey el Barûdî, Manna' Bey 'Atiyya, Mustafa Nakrâş, Mustafa el Akîl ve Abdülkerim adlı kişilerden oluşuyordu [*el Masrah* no. 28 (31 Mayıs 1926), 12; no. 31 (28 Haziran 1926), 11; no. 34 (2 Ağustos 1926), 26; no. 51 (13 Aralık 1926), 4, 19; *Rûz el Yûsuf* no. 25 (21 Nisan 1926), 13; no. 69(24 Şubat 1927), 13; no. 61 (28 Kasım 1927), 14; no. 72 (17 Mart 1927), 13; no. 113 (7 Şubat 1928), 17; no. 252 (12 Aralık 1932), 26; *el Sabah* no. 28 (11 Nisan 1927), 4; *Rûz el Yûsuf* no. 2434 [?] (10 Şubat 1975), 18].

[30] *el Masrah* no. 31 (28 Haziran 1926), 11.

[31] *Rûz el Yûsuf* no. 243 (9 Ekim 1932), 28. Bedî'a Masabnî'nin hatıralarında Ümmü Gülsüm'ün *balât*'ının renkli bir tarifi de bulunmaktadır, 228-29.

açtılar."[32] *Rûz el Yûsuf* 'a göre hiç kimse, Kleopatra bile kliğinden Ümmü Gülsüm kadar hayranlık ve hizmet görmemişti.[33]

Bazen bu grubun abartılı iyi niyet gösterileri problemlere yol açıyordu. İskenderiye'deki konser haklarını bir menejere devretmek için anlaşma yapan Ümmü Gülsüm, destekçilerinden üçünün onun adına, sanatçının neredeyse ilk imzaladığı kontratın tazminat maddesindeki parayı ödemesine yol açan başka anlaşmalar yaptıklarını öğrenmişti.[34] Diğer müşterileri, hatta bazen Ümmü Gülsüm'ü bile kızdıran bu adamlar, sanatçının yapılanları mantık çerçevesinden oldukça uzak bulan babasını öfkeden deliye çeviriyordu. Onların verdiği tavsiyeler ve yaptıkları yorumlar kendisininkilere yeğlendiği zaman itiraz ediyordu. Ancak yine de çoğu zaman baba kız, verebilecekleri destek, arada sırada yaptıkları iyilikler, bazılarının sahip olduğu nüfuz ve konserlere böyle bir grup ile gitmenin bir şarkıcıya kazandırdığı görüntü yüzünden *balat*'a müsamaha gösteriyorlar, hatta destekliyorlardı.

Aynı zamanda sanatçıların çoğunun kariyeri tanışıklıktan dolayı prestij getiren, yüksek zümreye giriş imkânı ve arada sırada çıkan sorunların hâlledilmesini sağlayan nüfuzlu Mısırlılar ile aralarındaki çok da açık edilmeyen bağlantılara da dayanıyordu. Ümmü Gülsüm böyle insanlarla olan dostluklarını ilerletmişti.[35] Bu türden arkadaşları ve hayranları babasının ve erkek kardeşinin gözetimi altında sanatçının evinde bir araya geliyorlardı. Ünlü yıldız daha sonraları misafir odasında sanatçıları, müzisyenleri, aydınları ve gazetecileri de ağırladı.[36] Bağlantıları sayesinde

---

[32] Sonradan davadan vazgeçilmiştir [*Rûz el Yûsuf* no. 69 (24 Şubat 1927), 13].

[33] *Rûz el Yûsuf* no. 40(4 Ağustos 1926), 12; no. 95 (1 Eylül 1927), 13; no. 2434 [?](10 Şubat 1975), 19-20. Bir rivayete göre Bedî'a Masabnî'nin *balât*'ı, işbirliği yapmaya yanaşmayan eleştirmenleri fiziksel olarak taciz etmeyi kendine görev edinmişti (Fuad, 181).

[34] *Rûz el Yûsuf* no. 61 (31 Aralık 1926), 13.

[35] "Zamâlik'teki evini dolduranlar; paşalar, beyler, ileri gelenler ve nüfuzlular" olarak tanımlanıyorlardı. "İçlerinde hükümette önemli bir mevkiye sahip biri, önemli bir vali, bir prens (ya da prens adayı) ile bir şöhret vardı" [*el Masrah* no. 31(28 Haziran 1926), 11].

[36] Başka birçok insan gibi, o zamanlar *el Mukattam*'ın editörü olan Halil Bey Tâbit, Ahmed Râmi, ve ünlü yıldızın taht üyeleri de ziyaret ve iş görüşmesi amacıyla Ümmü Gülsüm'ün evine geliyorlardı

Talat Harb, şair Ahmed Şevki ve Abbas Mahmûd el Akkâd, politikacı Mekrem Ubeyd, Fethullah Barakât, Hasan Afîfî ve bir seferinde ona avukatlık yapmış Fikrî Abâza gibi önemli şahsiyetler ile tanıştı.[37] Bu bağlantıların Ümmü Gülsüm'e ufak yardımlar ve davetler biçiminde somut yararı oldu. Aynı zamanda bu insanlardan politika ve edebiyat hakkında akıllıca konuşmayı ve seçkin zümre üyeleri gibi davranmayı öğrendi.

1920'lerdeki davranış ve konuşmaları Ümmü Gülsüm'ün basit ve saf biri olduğunu göstermiş, bu özellikler üzerine çok şey yazılıp çizilmişti. Bunun yanında emredici, ilgi isteyen ve memnun etmesi zor biri olarak görünüyordu. *Rûz el Yûsuf*'un yazdığına göre, Mısırlı öncü feminist Huda Şa'râvî'nin sponsoru olduğu bir yardım konserinde şarkı söyledikten sonra Ümmü Gülsüm ve Abdulvahhab el yapımı ürünlerin satıldığı bir çarşıdan kendilerine hediye seçmeleri için davet edilmişlerdi. Abdulvahhab birşey seçmiş, işverenine teşekkür ettikten sonra evine gitmişti. Ümmü Gülsüm ise uzun süren müzakerelerden sonra hiçbir şeyi beğenmediğini söylemişti.[38] Ona sıkıntı veren şeyleri unutmuyor ve kin besliyordu. "Onun kalbi nasıl kazanılır" adındaki bir dizi karikatür Ümmü Gülsüm ve diğer sanatçıların gözüne girme yollarını tasvir ediyordu; bunlar arasında hediye olarak para ve mücevher vermek, güçlü karakter özellikleri göstermek, erişilmezi oynamak, şiir ve tutkulu beyanlar yazmak ve Ümmü Gülsüm için ise "hayranlık sergilemek ve kul köle olmak" vardı.[39]

Basına karşı ihtiyatlı ve halkın gözündeki imajını kontrol etme ihtiyacının farkında olan Ümmü Gülsüm, kendi hakkında bilinmesini ve hatırlanmasını istediği yönlerini yansıtan bir dizi açıklamalar hazırladı. Kamuoyu önündeki diğer birçok ünlü gibi, kendisine sıkça sorulan sorulara cevaplar üretti. Çoğunlukla özel hayatına dair olan konularda konuşmayı reddetti. Yıldız şarkıcı olmanın yıldız konuşmacı olduğu anlamına gelmediğini söyleyerek radyo röportajı vermeyi yıllar boyu reddetti: sonunda böyle

---

[*Widâ'an* 'da Abdulvahhab, 25; *Rûz el Yûsuf* no. 129 (29 Mayıs 1928), 18].

[37] Fuad, 238.

[38] *Rûz el Yûsuf* no. 122 (10 Nisan 1928), 16.

[39] *Rûz el Yûsuf* no. 181 (15 Temmuz 1930), 19.

bir röportaja izin verdiğinde, kaydı dinledikten sonra röportajın bir daha yapılmasını istedi; oysa zaten ikinci defa yapılıyordu. İlkinin "sadece bir prova" olduğunu söyledi.[40] Halkın gözündeki imajını kontrol altında tutabilmek için büyük çaba sarfetti ve çevresindeki insanların seçiminde dikkatli davrandı. Bazı gazeteciler ile arkadaşlıklar kurdu ve 1931 yılına gelindiğinde, daha önceleri ona "hiçbir şarkıcı ya da aktrise saldırmadıkları gibi saldıran gazetecilerin rolünü" anlamaya başlamıştı.[41]

Kayıtlar ve Radyo

Ticari medya Ümmü Gülsüm'ün konserlerinin giderek artan büyüklükte bir kısmının yayılması için imkân sağlamıştı. 1920 ve 1930'larda mevcut kitle iletişim araçları- plak, film ve en önemlisi radyo- ile bağlarını geliştirmesi ona uzun yıllar boyu yarar sağlayacaktı.

Gramophone ile 1926 yılında yaptığı anlaşma müzik piyasasında bir numara olmasını sağladı; tutarlı savına göre en çok para alan sanatçı olması onun en iyi şarkıcı olduğunu gösteriyordu ve bu yüzden en çok parayı kazanmaya devam etmesi ve başka çeşitli imtiyaz ve hakları elde edebilmesi gerekiyordu. Başka bir kazançlı teklifin peşinden gidip 1930 yılında Odeon Plakçılık'a geri döndü ve kısa bir süre sonra plak piyasasında büyük bir düşüş yaşandı.[42] Yeni radyo kanalları dinleyicilere bir albümü satın almadan istek yoluyla dinleme olanağı sağlıyor, sinema ise eğlenceye harcayacak parası olanların hayal gücünü ele geçiriyordu. Bunun sonucunda Ümmü Gülsüm sadece önceden canlı yayınlarda veya filmlerde popülerliği kanıtlanmış olan belli başlı az sayıda şarkıyı plak hâline getirebiliyordu. Bu durum Cairophon Plakçılık adına albüm yaptığı 1940'larda da devam etti: gomalak* kıtlığı ile II. Dünya Savaşı'nın getirdiği nakliye ve

[40] "Hadîs Istaghraq Âmayn," *el Kevâkib* (2 Şubat 1982), 18-19.

[41] *Rûz el Yûsuf* no. 194 (2 Kasım 1931), 18.

[42] O günün ekonomik şartlarına bağlı olan bu uluslararası eğilim hakkında iyi bir inceleme için bkz. Gronow, 275.

* Plak yapımında kullanılan bir tür reçine. (çev.)

iletişim zorlukları çıkan albüm sayısını ciddi oranda sınırlamıştı.[43] Bir kitle iletişim aracı olarak ticari kayıt düşüşe geçmişti.

Nispeten sessiz bir başlangıçtan sonra radyo tüm Arap dünyasının gözdesi olup, popüler kültürün önde gelen iletişim aracı olan gramofonun tahtını kolayca ele geçirdi. Her ne kadar yeni filmlerden daha gösterişsiz de olsa eninde sonunda toplum içinde son derece önemli bir rol üstlendi. 1920'li yıllarda girişimciler ile bu işle ilgilenen diğer insanlar Kahire'de bazı özel radyo kanalları açtılar. Aliye Hüseyin ve çocukları, Ferit ve Âmâl el Atraş (daha sonraları Esmahân olarak tanınacaktır), klasik müzik piyanisti Mithat Assem gibi sanatçılar ve diğerleri sayılarının yüzü aştığı söylenen bu radyo kanallarında hünerlerini sergilediler. Yaşama savaşı veren bu kanalların birçoğu yok oldu ve 1930'ların başında Mısır hükümeti bu kaynaktan istifade etmeye karar verip Mısır Radyosunu kurdu.[44]

Mısır Radyosu İngilizler tarafından yönetiliyordu.[45] Tıp fakültesinden Dr. Ali Paşa İbrahim'in başında bulunduğu, Abdülhamid Bedevî Paşa, Dr. Hâfız Afîfî Paşa ve Seyyid Lutfî Bey gibi isimleri bünyesinde barındıran bir danışma kuruluna sahipti. Müzik programcılığı için Mithat Assem'i işe almışlardı.[46]

---

[43] Albüm katalogu reklamlarına ve el Masrî ile Kâmil'in dizinlerindeki açıklayıcı notlara bakıldığında, Cairophon tarafından yaklaşık on yıllık bir zaman zarfında yayımlanan toplam albüm sayısının yirmi beşi geçmediği görülür. 1940'larda yapılmış bir çok şarkı o zamanlar albüm olarak yayımlanmamış, on veya yirmi yıl gibi uzun sürelerden sonra radyo bantlarından kopyalanmıştır (Özel görüşme, Seyyid el Masrî ; Karş. el Şavan, "el-Mûsîka," 102). Kayıtlar hakkında daha fazla bilgi için bkz. Racy, "Musical," ve Danielson, "Shaping Tradition," 253-65.

[44] Mithat Assem ile özel görüşme (28 Ocak 1986); El Şavan, "el-Mûsîka," 105; Boyd, 3. Mısır'da radyo yayınları 1934 yılından beri devletin kontrolündedir. Mısır Radyosu ismini devletin himayesinde yayın yapan ve sayıları giderek artan radyo kanalları için kullandım.

[45] Mısır'da radyo hakkında daha fazla bilgi için bkz. Boyd, Wahba, ve Danielson, "Shaping Tradition," 266-74.

[46] 1930'ların başında Ali Paşa Ümmü Gülsüm'ün doktoruydu; Dr. Afîfî bir süredir Londra büyükelçisiydi ve yakın tanıdığıydı; Abdülhamit Paşa yıllardan beri hayranıydı (özel görüşme, Mithat Assem, 28 Ocak 1986).

31 Mayıs 1934'te ilk program yayımlandı. Radyo giderek popülerleşiyordu. Ekipman masrafı ve lisans birçok dinleyici için problem olmuyordu, çünkü gramofon ve ardından gelen kasetçalar gibi radyolar da ortaklaşa kullanılıyor, bakkal ve kahvehane gibi umumi yerlerde görülüyorlardı.[47] 1930'ların sonlarına doğru Mithat Assem'in müzik programcılığı Mısır Radyosunu El Şavan'ın deyimiyle "Mısır müzik hayatının merkezindeki kuruluş" hâline getirmişti: "solo ses sanatçıları, bestekarlar, şarkı sözü yazarları ve icra heyetleri için ana destek kaynaklarından biriydi. Dahası, [Mısır Radyosu] plak ve film endüstrileri ile canlı performansların da önüne geçerek müziğin yayılmasını sağlayan en önemli araç hâline gelmişti."[48]

1920'lerde Kahire'de meydana çıkıp sonra kaybolan yerel radyoların toplum üzerindeki etkisi son derece azken, yeni ve daha güçlü olan ulusal radyo önde gelen yıldız sanatçıların canlı performansları ile geniş ölçüde popülerlik kazandı. Umumi yerlerde radyonun gramofonun yerini alması ve potansiyel plak müşterilerinin favori şarkılarını radyo kanalından istemeye başlaması plak şirketleri için bir krize sebep oldu. Odeon gibi kimi plak şirketleri, firmanın albümlerinin kullanılması dolayısıyla tazminat talep ettiler.[49]

1934 yılında Mithat Assem, Ümmü Gülsüm'e Mısır Radyosunda şarkı söyleme teklifi götürdüğünde sanatçı tereddüt etmişti, çünkü seyirci olmadan şarkı söylemeyi sevmiyordu. Assem Muhammed, Abdulvahhab'ın anlaşma yaptığını söyleyerek sanatçıyı ikna etmeyi başardı. Rakibine avantaj vermemek için Ümmü Gülsüm de anlaşmayı kabul etti. Her iki sanatçı da yalnızca perşembe geceleri şarkı söylemekte ısrar ettiği için Assem programı ikisi arasında bölüştürdü. İkisi de iki şarkı içeren yayın başına 25£E (yaklaşık 130$) alıyorlardı. İki sanatçının kontratında da içlerinden biri daha fazla ücret almaya başladığı takdirde diğeri-

[47] Boyd, 4. Lisans yönetmeliği 1930'ların ortalarında kişi başına düşen radyo istatistiklerinin toplanmasına izin vermiş olsa da, çoğu uzman bu rakamların radyonun artan etkisini gösterme açısından sağlıklı göstergeler olmadığı konusunda hemfikirler.

[48] El Şavan, "el-Mûsîka," 114.

[49] *Rûz el Yûsuf* no. 257 (16 Ocak 1933), 29; no. 367(3 Mart 1935), 31.

ninkinin de derhal aynı seviyeye yükseltileceği şartı koşulmuştu. Assem genelde Ümmü Gülsüm ve Abdulvahhab'a eşit davranıyor, "çok iyi ve diğerlerinden daha popüler oldukları için" onları el üzerinde tutuyordu."[50] Assem ve Mısır Radyosunun onların Mısır kültüründe daha önemli bir yere sahip olmalarında katkısı olmuştu.

1937 yılında Ümmü Gülsüm bazı konserlerinin canlı yayınlanması için bir anlaşma yaptı. Bunlardan ilki 7 Ocak'ta Opera binasında gerçekleşti.[51] Bu konserler sayesinde Ümmü Gülsüm sezonda her ay 3-4 saatlik "prime time" elde etti. Radyo yayınları için yapılan anlaşmanın mali boyutu sanatçının iş anlaşmalarında gösterdiği azim ve kendine güveni gösteriyordu. Ümmü Gülsüm yayın başına aldığı sabit ücret olan 50£E (253$) yanında verdiği her konserin gelirinin yarısını alıyordu; Mısır Radyosu ise gelirin geri kalanını alıyor, bu da 1937 yılında yayın başına 50£E'ye denk geliyordu. Böylece Ümmü Gülsüm 100£E (506$) kazanırken, radyo kanalı ise şarkıcının ücretini ödedikten sonra hiç para kazanmamış oluyordu. Sanatçı açısından bu anlaşma hem sanatsal hem de ticari yönden mükemmeldi. Ertesi sezon radyonun bu anlaşmayı feshetmek istemesi şaşırtıcı değildi. Ümmü Gülsüm bu hamleye ücretini artırarak yanıt verdi. Yayın yetkilileri reddettiler. Ünlü yıldız eski ücretini ve 40£E'den az olmaması kaydıyla konser gelirlerinin yarısını almayı kabul ederek "uzlaşma" teklifinde bulundu. Bu noktada radyo temsilcileri önceki anlaşmaya geri dönmek istediler; ancak o geri adım atmamaya kararlıydı ve zaten iyi olan bir anlaşmayı daha da iyi bir hâle getirmeyi başardı.

Canlı radyo yayınlarının Ümmü Gülsüm'ün Mısır kültüründeki yeri için yaptığı katkının, servetine yaptığı katkıya oranla çok daha fazla olduğu anlaşılacaktı: Mısırlıların büyük bir çoğunluğunun gözünde her ayın ilk perşembe gecesi "Ümmü Gülsüm gece-

[50] Özel görüşme, Mithat Assem, 28 Ocak 1986; ayrıca yazdığı makale, "Ümmü Gülsüm: el-Ustûra el-Hâlide," *el Kevâkib* no. 1644(1 Şubat 1983), 5. Râmi, Ümmü Gülsüm'ün seyirci ihtiyacını karşılamak için onunla birlikte stüdyoya gider ve yüreklendirici işaretler yapardı (Şuşa, 31, 66).

[51] Şuşa, 31; Fuad, 228, 29.

si" olarak yer etmişti. Bu muhtemelen sanatçının en bilindik, Ortadoğu'nun müzik ve toplum hayatını en fazla etkileyen aktivitesiydi; Ümmü Gülsüm'ün tıpkı albümleri ile yaptığı gibi fakat çok daha fazla etkili bir biçimde, parasızlıktan ya da tercih etmedikleri için konserlere gitmeyen çok sayıda Mısırlı dinleyiciye ulaşmasını sağlamıştı. Bu yayınlar gecenin programını dinlemek, dostlar ve akrabalarla kaynaşmak için davetlere ve en yakın radyo etrafında biraraya gelmelere vesile olmaya başlamıştı. Ümmü Gülsüm'ü sevmeyenler bile kendilerini yine de bu programları dinlerken buluyorlardı çünkü sevenleri için bu konserlerin önemi büyüktü. Ümmü Gülsüm'ün son hastalığı onları otuz altı yıl sonra sona erdirinceye kadar "ilk perşembe" konserleri Mısır popüler kültürünün en önemli olaylarından biri oldu.[52] Radyo Ümmü Gülsüm'ün dinleyicilerine ulaştığı ana vasıta hâline geldi.

Beyaz Perdede

1930'ların başında eğlence dünyasının en önemli olayı sesli filmlerin yapılmaya başlanmasıydı: *Rûz el Yûsuf* "günün modası sinema ve onun Mısır'daki geleceği... ve şarkıcıların rolleri," diye yazıyordu.[53] 1917'de başlayan yerli film yapma girişimleri, bankacı Talat Harb 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.[54] Nadire'nin başrol oynadığı *Unşudet el-Fuâd* adlı ilk şarkılı Mısır filmi 1932'de

---

[52] Radyo yayınlarını arkadaşlar ile dinleme davranışı 1985 tarihli bir Mısır televizyon dizisinin senaryosunun temelini oluşturmuştu. "Hulm Ebu'l-ilâ" adlı bu dizinin baş karakteri olan Yukarı Mısırlı çiftçi, her ayın ilk perşembe günü Kahire'ye seyahat ediyor, ancak konsere gitmeyip Kahire'de oturan akrabalarıyla beraber Ümmü Gülsüm'ü radyodan dinliyordu.

[53] *Rûz el Yûsuf* no. 227(29 Haziran 1932), 28.

[54] Bunlar büyük ihtimalle oyunlara ve konserlere giden kişi sayısını etkilemişti; ancak eldeki kaynaklar bu bağı kurmuyor. Landau'ya göre Mısır'da sessiz filmler ilk kez 1904 yılında ortaya çıktılar (Landau, 157-60; Wahba, 57; İssavi, 189).

piyasaya sürüldü ve kısa zamanda ardından diğerleri geldi. Muhammed Abdulvahhab'ın ilk filmi *el-Verd el-Beydâ* 1933 yılında çıktı; başrolü deneyimli aktris Devlet Ebyad ile paylaşıyordu. Münire el Mehdiye'nin *Ghandura*'sı ise 1935 yılının ekim ayında gösterime girdi. Bir şarkı ve dans revüsünü filme aktaran Bedî'a Masabnî gibi Fatma Sirrî ve Fethiye Ahmed de film tasarlamaya başladılar.[55] Prodüksiyon masrafları genelde yüksek olduğu hâlde, finansman sağlanabildiğinde elde edilen kâr ve ücretler diğer kazanç kapılarına göre çok daha fazla oluyordu. Birçoğu geçmişte müzikallerde rol alabilmek için Suriye ve Filistin'den gelenlerden oluşan yeni yıldızlar rol kapma yarışındaydılar. Daha sonraları 1930'ların başını anımsayan şarkıcı Nejat Ali, "gerçek şöhret ve para filmlerden geliyordu" demiştir.[56]

Abdulvahhab'ın *el-Verd el-Beydâ*'sından kısa süre sonra Ümmü Gülsüm'ün sinemaya olan ilgisi artmış, 1935 yılında da altı adet filminden ilki olan *Vidâd* üzerinde çalışmaya başlamıştı. Başlangıçta konusu Araplar ya da bedeviler olan tarihi bir film istediğini söyledi. Senaryoyu Fikrî Abâza'nın yazmasını, Abdulvahhab'ın da başrolü paylaşmasını istiyordu. Öteden beri dinleyicisi ve hayranı olan Bûlus Hannâ Paşa masrafları karşılamayı kabul etmişti.[57]

---

[55] Abdulvahhab'a yardımcı başrol oyuncusu bulma süreci basında geniş yer bulmuştu. Adaylardan biri de Ümmü Gülsüm idi, ancak iki yıldız da anlaşmaya varmak için "karşı tarafın kıyısına yanaşmak" istemiyordu [*Rûz el Yûsuf* no. 239 (11 Eylül 1932), 28; no. 238 (4 Eylül 1932), 28; Şuşa, "Ümmü Gülsüm ve Bidâyat el-Asr el-zehebi lil-Sînima," *el Cedîd* (1 Şubat 1979), 12; *Rûz el Yûsuf* no. 182 (22 Temmuz 1930), 16; no. 227 (20 Haziran 1932), 28; no. 239 (11 Eylül 1932), 26, 28; no. 249 (21 Kasım 1932), 29; no. 251 (5 Aralık 1932), 28].

[56] *El-Izâ'a ve-'l-Tilîfizyûn*(12 Şubat 1972), 19. Abdulvahhab'a ilk şarkılı filmi için 10.000 £E (yaklaşık 35.000$) önerilmiş, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ise yıldızların aldıkları rakamlar film başına 20.000 £E'ye (yaklaşık 82.800$) kadar yükselmişti [*Rûz el Yûsuf* no. 227 (29 Haziran 1932), 28; Landau, 181). Mısır devletinin uzun süreden beri uyguladığı gevşek göçmen politikası canlı müzik işletmeleri için yararlı olmuştu (el Tâbiî, 102-3; Fuad, 261).

[57] *Rûz el Yûsuf* no. 275 (22 Mayıs 1933), 18; no. 270 (17 Nisan 1933), 28. İkinci makalede yazar, aylar süren çabalarına rağmen Fethiye Ahmed'in yeterli finansmanı garantileyemediğini yazmıştır. Risk almayı sevmeyen Ümmü Gülsüm de yatırımcı aramıştır. 1936

Vidâd Talat Harb'ın şirketi Stüdyo Mısr tarafından yapıldı; nihayetinde senaryosunu Ahmed Râmi'nin yazdığı, şarkı söyleyen köle bir kızın efendisine bağlılığını anlatan hikayesini Ümmü Gülsüm'ün bulduğu film on üçüncü yüzyıl Mısır'ında geçiyordu. Sanatçının beraber çalıştığı oyuncuların çoğu gibi Kahire'deki Arap tiyatrosunun tecrübeli yıldızları olan Ahmed Ellâm ve Munassa Fehmi başroldeki erkek oyunculardı.[58] Beğeni toplayan film Londra'da yapılan uluslararası bir film festivalindeki ilk Mısırlı aday oldu.[59]

Vidâd'ın tamamlanmasından hemen sonra, Ümmü Gülsüm günümüz Kahiresi'nde yaşayan genç ve azimli bir şarkıcı hakkındaki *Neşîdu'l Emel* (umudun şarkısı) adlı filmin çalışmalarına başladı. Şarkılardan "Üniversite Şarkısı" isminde olanı, öğrencilerden ilerleme ve ülkeleri hatırına canlanmalarını istiyordu. O zamanlar sağduyulu yerel yönetimler ve İngiltere'den bağımsızlık istemiyle düzenli olarak şiddetli gösteriler yapılıyordu.[60] Öğrencilerin ülke politikasına olan ilgisinin had safhada olduğu dönemde ortaya çıkan bu şarkı bir anda son derece popüler oldu. Üçüncü filmi *Denânîr* 1940 Eylül'ünde piyasaya çıktı.

---

ve 1946 yılları arasında film şarkıları sanatçının repertuarının yaklaşık yüzde ellisini oluşturuyordu.

[58] Ümmü Gülsüm'ün beraber çalıştığı aktörlerden olan Hüseyin Riyâd, Ahmed Ellâm ve Mukhtâr Uthmân, Yusuf Vehbi'nin kumpanyasının emektar oyuncularıydılar. Munassa Fehmi, Selâme Hicâzî ile aynı filmde oynamıştı. Abbas Fâris, Ukkâşa kardeşler ile çalışmıştı. Istifân Rustî, el Rîhânî ve Rûz el Yûsuf ile beraber Aziz Îd'in prodüksiyonu olan *Halli baalek min Emily*'de rol almış, ayrıca Hüseyin Riyâd ve Mukhtâr Osman ile birlikte Seyyid Derviş'in ünlü *al-'Ashara al-Tayyiba*'sının oyuncu kadrosunda yer almıştı. Ömer Vasfi usta bir komedyendi ve sahnelere alışıktı (Hayrî, 78; Kâmil, *el Masrah*, 16, 24; el Yûsuf, 45, 56; Barbour, 181.

[59] *El Ahrâm* haberi, *Mecellet el-Mûsîka*'da yer almıştır, no. 12 (1 Ekim 1936), 619.

[60] Marsot'a göre öğrenciler, "toplumsal ve siyasi hayattaki önemleri gerçek katkılarından çok daha fazla olan bir özel birlik (corps d'élite) haline geldiler. Öğrencilerin önce İngilizlere, daha sonra da krala ve muhalefete karşı politik gösterilerde kullanılması, 1935 ve 1936 yıllarının 'gençlik yılları' olarak adlandırılmasına sebep oldu" (*Egypt's Liberal Experiment*, 202).

Bu filmlerin sanatçının o zamanki diğer repertuarı ile paylaştığı birçok ortak özelliği vardı. Romantizmin ön plana çıktığı bu filmler göz alıcı karakterler, Arap tarihinden egzotik yer ve zamanlar, net olarak belirlenmiş iyilik ve kötülük kavramları ile iyilik ve adaletin kazandığı mutlu sonlar içeriyordu. Ümmü Gülsüm her filmde halkın gözündeki kültürlü ve saygıdeğer biri olduğu imajını geliştirmiş, kendini Mısır romantizminin zarif bir temsilcisi olarak göstermiştir. Sinematografi tarzı ve yönü açısından çağdaş Hollywood stüdyolarının sunduğu modeller takip ediliyordu. Sinema eleştirmeni Samîr Ferid'in de belirttiği gibi, "Üniversite Şarkısı" gibi bazı şarkıların sözleri, bu filmlerin özbeöz Mısırlı denilebilecek tek özelliğiydi.[61] Müzikler çoğu zaman virtüözlük seviyesindeydiler ve sanatçının konser ve albüm repertuarını yazan bestekârlar tarafından hazırlanıyorlardı.

Filmlerde nadiren kaside ve *edvâr* duymak mümkünse de genelde şarkılar *ugniye* gibi özel şekillerde oluyorlardı. Çoğu kısaydı; filmlerin zamanlaması Ümmü Gülsüm'ün canlı performanslarının temel özelliklerinden biri olan müziğin ayrıntılı olarak işlenmesine hemen hemen hiç fırsat vermiyordu. Ne sanatçı ne de seyirci kısa şarkılara yabancı değildi; her ikisi de zaman kısıtlamaları ile sıkıştırılmış albümlere ve radyoda yayımlanan konserlere alışıktı. Filmlerde kullanılan bazı şarkılar Ümmü Gülsüm'ün konser repertuarına dahil edildi ve bunlardan birkaçı çok meşhur oldu. Ümmü Gülsüm konser ortamına aktarılan bu şarkıları da diğer yorumlarına yaptığı gibi uzun süslemeler ile pekiştiriyordu.

Dünyanın diğer bölgelerinde, filmlerde kullanılan Batılı orkestralar eşliğindeki kısa şarkılar genelde popüler müzik türleri üzerinde güçlü bir etkiye sahip oluyor, uzun emprovize parçalar yerlerini yeni enstrüman ve orkestraların tanıtıldığı 3-4 dakikalık bestelenmiş ve notaya alınarak sabitleştirilmiş şarkılara bırakıyordu. Bu durum etkisini Mısır'da da gösteriyordu. Fakat Ümmü Gülsüm'ün içinde bulunduğu durum farklıydı; eski emprovize icra tarzlarını içeren aylık radyo yayınları film şarkılarının etkisini azaltıyordu. Bu yayınlar filmlere oranla daha fazla dinleyiciye ulaşıyor ve film şarkılarının stilini dengeliyordu.

[61] *El Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 20-21.

Birçok Mısır şarkılı filminin bestecisi, Batılı meslektaşlarını taklit ederek Avrupa enstrümanları kullanan nispeten büyük orkestralar kullanıyordu. Neredeyse her besteci filmler için bestelediği şarkılarda yeni enstrümanlar ve orkestralar deniyordu. Bu buluşlar yeni sayılmazdı, çünkü Muhammed Abdulvahhab 1920'lerde akordiyon, slayt gitar, viyolonsel, kontrbas, klarnet, saksafon ve çeşitli vurmalı çalgı 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 imkânsız hâle geldi.

Filmlerde kullanılan arka plan müziği yeni bestelenmiş, ya da popüler batı veya klasik müzik repertuarından alınmış olabilir. Diğer filmlerde on dokuzuncu yüzyıl senfonik Avrupa ezgileri hem yeni Hollywood prodüksiyonlarından alınmış tangolar hem de yeni Arap şarkılarıyla sinir bozucu bir biçimde art arda çalınırken, Ümmü Gülsüm'ün filmleri asgari düzeyde alıntı müzik içeriyor ve bu sayede en belalı birleştirme ve geçiş problemleri başarıyla çözülmüşe benziyordu.

Ümmü Gülsüm oyunculuk dalındaki tecrübesizliğine rağmen filmleri üzerinde kontrol sahibi olmayı talep etmiş ve bu hakkı elde etmiştir. *Vidâd* için yaptığı anlaşma ona müzik konusunda son kararı verme ve yapımın her aşamasına katılabilme hakkı sağlamıştı. Senaryo konusunun "el-takalid el-şarkiyya," yani "Doğu gelenek ve görenekleri" sınırları içerisinde kalmasını şart koşmuştu.[62] 1000£E (5.050$) tutarındaki ücretinin garanti edilmesinin yanı sıra, masraflar -7000£E'yi ($35,385) geçmediği sürece- çıkarıldıktan sonraki kârın yüzde kırkını alacaktı. Acemiliği göz önünde bulundurulduğunda bu anlaşma ona muazzam bir otorite sağlamış ve 1935 yılına gelindiğinde Ümmü Gülsüm'ün Mısır'ın eğlence dünyasında nüfuzunun hatırı sayılır düzeyde olduğuna dair ilave bir kanıt olmuştur.

Tecrübesizliği konusunda son derece açık sözlüydü; promosyon amaçlı bir röportajda o zamanlar film çekmenin şartlarından

[62] Wahba, 57; *Widâ'an*'da Mecdi Fehmi, 50. Ümmü Gülsüm'ün filmleri ve endüstri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Danielson, "Shaping Tradition," 274-75, 277-78.

tamamen bihaber olduğunu söylemişti: "Hayatımda hiçbir zaman aktrislik yapmadım, oyunculuk ve çeşitli biçimlerinin temel ilkeleri konusunda da bilgi sahibi değilim. Ben sadece rolümü ve çeşitli durumlarda gereken duyguları anlamaya –kendimi 'Vidâd' olarak görmeye- çalıştım."[63] Konuşmasında hem şarkıcıların aktrislere oranla daha yüksek olan statüsünü kullanmış, hem de bu statü farkını iyice belirgin hâle getirmiştir.

Yaptığı toplam altı filmden beşinde Ümmü Gülsüm şarkıcı rolünü oynamış, bu da hiç oyunculuk yapmamış olmasının getirdiği zorlukları kısmen hafifletmişti. *Vidâd*, *Denânîr* ve daha sonra da *Sellâme* adlı filmlerinde Arap tarihinin çeşitli dönemlerinden namuslu ve kahraman ruhlu şarkıcı köle kızları oynadı. *Ayida*'da büyüyünce bir yıldız olup *Aida* operasının Arap versiyonunda başrol oynayan bir köylü kızını, *Neşîdu'l Emel*'de ise modern ve azimli genç bir şarkıcıyı canlandırdı. Ümmü Gülsüm şarkıların şarkıcılar hakkındaki hikayelere daha kolay oturduğuna ve daha uygun olduğuna inanıyordu; filmlerin geçtiği yer ve zamanın da Arap tarihinden alınması taraftarıydı: "Köle kız karakterinde bir içtenlik var; alçakgönüllülük ise tarihteki kadın kahramanların özelliklerinden biridir," demişti. "Ben içtenliğe değer verir, alçakgönüllü olmaya meylederim."[64] Genelde zorlukların üstesinden gelen erdemli kadın rolünü oynuyordu.

Sinema, Ümmü Gülsüm'ün o zamanlar en dişli rakibi olduğuna inanılan şarkıcı Esmahân'ın da tercih ettiği sanat türüydü. Güzel bir kadın olan Esmahân'ın sesi çok kontrollüydü ve bu sesi geniş bir ses sahasında rahatlıkla kullanabiliyordu. Victor Sahhâb onun Arap ve Avrupa estetiğini virtüöz seviyesindeki icralar ile birleştiren bir vokal tarzı yarattığını kabul eder.[65] Buna rağmen sinema dışında ne konserlerde veya müzikhollerde, ne de para için hiçbir surette şarkı söylememe konusundaki kararlılığı, sahip olduğu yetenek ve kapasiteyi gölgeliyordu. Nerdeyse seyircisiz yapamayan Ümmü Gülsüm'ün aksine Esmahân kendi deyimiyle

---

[63] *El-Mecelle al-Mûsîkiyye*, no. 4 (1 Haziran 1936), 206.

[64] *Widâ'an* 'da Mecdi Fehmi, 52; Fuad, 232.

[65] Esmahân'ın bu alandaki hatırı sayılır yeteneği "Aleyk Salât Allah," "Dahalt Merre" ve "Ya Tuyûr" adlı şarkıların kayıtlarında dinlenebilir.

canlı seyircinin taleplerinden nefret ediyor, eleştirilerinden korkuyordu.[66] Bu tutum onu dezavantajlı duruma sokuyordu: Esmahân profesyonel anlamda Ümmü Gülsüm kadar gözler önünde olamıyordu.

Öte yandan Mısır halkı için Esmahân'ın özel hayatı bütünüyle fazla gözönünde gibiydi. Kuzeni olan Druze prensi Hasan ile evlenmek üzere memleketi Jabal Druze'ye gitmiş, Mısır'a döndüğünde ünlü gazeteci Muhammed et-Tabiî, Bankacı Talat Harb, kralın idari konseyinin başında bulunan otoriter Ahmed Hasanayn, film yönetmeni Ahmed Bedr Hân ve en yakın arkadaşının eski kocası Ahmed Salim ile birlikte olmuş, bütün bunlar dört yıldan az zamanda meydana gelmişti.[67] II. Dünya Savaşı'nda Jabal Druze'de İngilizlere ait gizli bir istihbarat operasyonunda görev aldığı söyleniyordu. Bütün bu faaliyetler ile bunların beraberinde getirdiği kıskançlık ve kırgınlıklar Mısır'da oturma izninin iptali, kızının vesayeti için savaşması ve sanatçılığına olan ilginin azalması gibi çeşitli hukuki ve mesleki sorunlara yol açmıştı. Ümmü Gülsüm'ün daha o zamanlarda yerine oturttuğu saygın görüntüsü ile karşılaştırılması ona zarar veriyordu.

Ticari başarı sağlamış diğer müzisyenler gibi Ümmü Gülsüm de çeşitli girişimleri sayesinde muazzam miktarda para kazandı.[68] 1920'lerde bir şarkıcının kazancı genelde konserlerden, özel partilerden ve albümlerden geliyordu. Konserler ve albümler için aldıkları ücret yazılı anlaşmalar ile belirleniyor ve sezon boyunca aşağı yukarı sabit kalıyordu. Öte yandan özel partiler için yapılan ödemeler aşırı bir değişkenlik gösteriyordu.

1926 yılının Ekim ayında, *taht* ile verdiği ilk konserin akşamında kazandığı 50£E (250$) ona çok büyük bir miktar gibi görünmüştü. O sonbahar aynı menajer tarafından aynı salonda ayarlanan müteakip konserlerin her biri 35£E (175$) getirmişti.[69] Orkestrasına ödemeyi Ümmü Gülsüm yapıyordu. Menajer

[66] Et-Tâbiî, 35-37, 91-92, 94-95; Fuad, 255.

[67] Et-Tâbiî; *el Mev'id* (31 Ağustos 1978), 10-13.

[68] Müzisyenlerin aldığı ücretleri gösteren rakamlar tamamen güvenilir olmasa da karşılaştırma yapmak ve toplumda neyin standart neyin anormal olarak görüldüğü konusunda bir fikir verir.

[69] *Rûz el Yûsuf,* no. 50 (7 Ekim 1926), 13; Avad, 80.

salonun kirasını ve reklam masraflarını ödüyor, geriye kalan ise kârı oluyordu.[70] Ümmü Gülsüm *taht*'ına konser başına 9£E (45$) veriyor, bu da ona kendi ücreti olarak 26£E (130$) bırakıyordu. Haftada en az iki gece düzenli olarak şarkı söylüyor, bu da onun sadece bu kaynaktan 200£E (1.000$) üzerinde gelir elde etmesini sağlıyordu.

Bu diğer sanatçıların aradığı, ancak pek azının ulaşabildiği bir rakamdı. İyi kazanan bir tiyatro yıldızı olarak bilinen Fethiye Ahmed, söylenenlere göre 1924-25 sezonunda ayda 60£E (300$), sonraki sezonda ise 120£E (600$) kazanmıştı. Büyük ihtimalle bu parayı kazanabilmesi için haftada üç ila beş gün arası çalışıyordu. 1926-27 sezonunda aldığı ücret iki katına bile çıkmış olsa, yine de performans başına alacağı para Ümmü Gülsüm'ün kazandığından az olacaktı. Kahire'nin diğer tanınmış şarkıcıları, Fethiye, Ümmü Gülsüm ve Münire el Mehdiye'den daha az kazanıyorlardı.[71]

Ümmü Gülsüm kendi alanında "en iyi" şarkıcı olduğunu garantilemek için sürekli olarak parayı, aldığı ücreti ve yaptığı sözleşmeleri kullanıyordu. 1930'ların sonlarına gelindiğinde çok zengindi; ayrıca sadece konserleri ve albümleri ile değil, film ve radyo alanında da kendini kanıtlamış bir yıldızdı. Abdulvahhab ile ikisi 1935 yılında sektörün en iyileri olarak tanınmışlar, herkesten daha fazla para kazanmış, daha çok ilgi toplamışlardı.[72]

Buna rağmen 1926 yılında arazi satın alması sadece zenginliği değil, arazi sahiplerinin sahip olduğu sınıf atlama şansını ve de bu-

---

[70] Sıddık Ahmed reklam ve promosyona 85 £E (425$), salon kirasına ise 20 £E (100$) ödeyince ilk iki konser için yapılan toplam masraf 190 £E'yi (950$) buldu ve o buna rağmen kâr etti!" [*Rûz el Yûsuf* no. 50 (7 Ekim 1926), 13].

[71] 1924-25 yılları arasında, Fatma Kadrî müzikal tiyatrodan ayda 80 £E (400$) kazanıyordu. 1920'lerin başındaki ilk tiyatro rolü Fatma Sirrî'ye ayda 40 £E (200$) kazandırmış, Na'îma el-Masriyye aynı zamanlarda müzikhollerde şarkıcı olarak ayda 30 ila 60 £E (150$ ila 300$) kazanmıştır [*el Tiyâtrû* no. 4 (Ocak 1925), 22, 23; *el Masrah,* no. 10 (18 Ocak 1926), 18; *Rûz el Yûsuf*, No. 106(17 Kasım 1926), 20; No. 107(24 Kasım 1926), 20]. Daha fazla ayrıntı için bkz. Danielson, "*Shaping Tradition*," 281-85.

[72] *Rûz el Yûsuf*, No. 365 (18 Şubat 1935), 30.

nun getirdiği prestiji arzuladığını işaret ediyordu.[73] Arazi sahibi olarak sadece para ile başarmanın mümkün olmadığı bir şey yapmış, yaşadıkları bölge ile sınırlı da olsa ailesinin statüsünü yükseltmişti.

Üslup Gelişimi

Ümmü Gülsüm'ün aldığı kapsamlı şan dersleri ile vardığı nokta neydi? El Kasabcî, Abdulvahhab ve onlar kadar olmasa da genelde Râmi'nin metinlerini kullandığı yenilikçi *taktuka* ve *edvâr*'ları ile Zekeriya Ahmed'in geliştirdikleri, virtüözlük gerektiren romantik tarzı başarıyla icra ediyordu. Ancak diğer şarkıcılar da -Esmahân başta olmak üzere Leyla Murad, Nejat Ali, Laure Daccache ve Nadire gibileri- bu tarza hâkimdiler.[74]

Ümmü Gülsüm'ün geçmişi, aldığı eğitim ve eğilimleri, sanatçının yerini "klasik Arap müziğine hakim Mısırlı bir şarkıcı" olarak tayin eden farklı bir üsluba sahip olmasına yol açtı. Doğuştan gelen yeteneklerini temel olarak kullanarak Kahireli uzmanların "geleneksel Arap şarkı söyleme estetiği" adı altında öğrettiklerini özümseyip *meşâyih*'lerin tarzı ile birleştirdi. Yeni bestelere uyarladığı bu ses onun çarpıcı başarılarından biri hâline geldi.

Üslubunun temelinde özenle kontrol altında tuttuğu güçlü sesi vardı. Jihad Racy, yirminci yüzyılın başlarındaki konserlerde başarılı bir sanatçının vazgeçilmez özelliklerinden birinin gür ses

---

[73] "Basit giyimi ve görünümüne önem vermemesi ile bilinen Ümmü Gülsüm... para konusundaki 'tutumluluğu ve kontrolü' sayesinde yedi yıl sonunda 100 *faddan*'ı [arazi] peşin para ödeyerek satın aldı" [*Rûz el Yûsuf* no. 116 (28 Şubat 1928), 21]. Eli sıkılığı ve şehirden emlak satın almak ya da başka yatırımlar yapmak yerine tarım arazisini tercih etmesi çoğu zaman *fellahin* ile bağdaştırılıyordu.

[74] Fethiye Ahmed son derece esnek bir sese sahipti ve önceleri Ümmü Gülsüm ile kıyaslanıyordu. Mary Jubran adıyla da bilinen ve 1920'lerde Kahire'de sanatını başarı ile icra eden Mary Cemile ile yine Kahire'deki kariyeri 1920'lerden 1960'lara kadar uzanan Nadire'nin kayıtlarında görülen virtüözlük, Ümmü Gülsüm'ün yeteneği ile kıyaslanacak nitelikteydi. Mary Cemile'nin *leyâlî*'si makam eğitimi almış, geniş bir aralıkta uzun cümleler ve farklı renkler sunabilen güçlü bir ses ortaya koyuyordu. Nadire'nin "Leytenî lem Estati" adlı kasidesi de geniş bir aralıkta net süslemeler yapabilen hafif, esnek bir ses sergiliyordu.

olduğunu yazar.[75] Ekseriya mikrofon olmadan, kimi zaman da şarkıları duyabilmeyi bekleyen nispeten geniş bir dinleyici kitlesi önünde açık havada yapılan bu konserler gerçekten de kuvvet istiyordu. Buna ek olarak dinleyiciler de güçlü bir sesi takdir ediyorlardı; bu kaba kabul edilen ve sadece "bağırmaktan ibaret olan" sesten ayırt edilebiliyordu.

Kuvvetli ses anlayışı, saatler süren gece eğlenceleri boyunca uzun süre iyi şarkı söyleyebilme yeteneğini de içeriyordu. Gece boyunca aynı seviyeyi tutturamayan şarkıcılar zayıf olarak nitelendiriliyorlardı.[76]

Ümmü Gülsüm'ün sesi, hissedilir oynamalar ya da kırılmalar olmaksızın ses sahasının alt ve üst sınırları dahilinde hem güçlü hem de muntazamdı. Bu özelliğe yapılan övgülere güzel bir örnek Muhammed Abdulvahhab tarafından kaleme alınmıştı: "Herhangi bir bestenin ses sahasının değişmesi onun sesinde bir değişikliğe yol açmıyordu. Pest, orta ve tiz sahalarda sesini aynı şekilde kontrol edebiliyor ve o sesinin özelliği olan rengini koruyabiliyordu."[77] Ses aralığı içinde ses ve ton berraklığı önemliydi.[78] Kafa ile göğüs kafesi rezonansı arasında ya da kafa sesine

---

[75] Racy, "Musical," 153; Racy, Kistandî Rizk'in 1930'larda yazdığı, güçlü bir ses için popüler bir idman ve test usülünü formüle ettiği yazısından alıntı yapıyor: "İyi sesler gerçek Arap yöntemlerine uygun olarak eğitilmeli... ve makam eğitimi verildikten sonra, sesini el Hanefî Camii'nin minaresinde eğiten merhum Abdi el Hâmûlî'nin yaptığı gibi, cami minarelerinin tepesinde test edilmelidirler" (154). Bu hikâye tarihi açıdan şarkıcılık ile dinî âdetler arasında bağ kuran diskurun bir parçasıdır.

[76] El Hula'î seslerini önceden açmaları konusunda şarkıcıları uyarıyordu; böylece dinleyiciler programın yarısına kadar şarkıcıların iyi söylemeye başlamaları için beklemektense dinlemeye bol zaman buluyorlar ve evlerine "vücutları ve ruhları dinlenmiş biçimde" dönüyorlardı (Kitâb, 90). Şarkıcılar icra süresince ara verebiliyorlardı, ancak aralarda solo icralar yapan eşlikçiler ne kadar yetenekli olsalar da gösterinin odak noktası şarkıcı olduğu için şarkılar arsında uzun duraklamalar hoş karşılanmıyordu.

[77] *Ümmü Gülsüm: Kissat*, 19. Abdi el Hâmûlî'nin "Erâke Asiyyedem" adlı şarkısının ticari kaydında bir istisna duyulabilir; Ümmü Gülsüm burada şiirde konuşan erkek ve bayanı ayırmak için farklı perdeler kullanmıştır.

[78] El Hula'î'nin ses tariflerinde berraklık ve saflık, iyi olarak nitelendirdiği özelliklerin yüzde ellisinden fazlasında yer almaktadır (*Kitâb*, 26; bu liste Rouanet'te de yer almaktadır, 2796-97).

geçerken yapılan renksel değişim süsleme amacıyla, metnin ya da melodinin belirli bir noktasına dikkat çekmek için kullanılıyordu. Basit bir bölümün okunması esnasında göğüs kafesi rezonansından kafa rezonansına geçmek zayıflık ya da hata idi. İnsan sesinin farklı özelliklere sahip olduğu kabul edilse de soprano, alto, tenor ve bas kavramları Arap şarkılarına uygun değildi. Özellikle sadece erkeklerin ya da sadece kadınların söylediği şarkıların hem erkekler hem de kadınlar tarafından icra edilmeye başlandığı yüzyılın başlarında, erkek sesinin üst sahası ile kadın sesinin alt sahasında on ya da on bir perde çakışıyordu.

Ümmü Gülsüm'ün sesi 1930'larda iki oktavın üzerindeydi. Eski kayıtlarından bazılarının teknik kalitesi yüzünden sanatçının ses aralığı hakkında kesin bilgiye sahip olmak zor da olsa, yaklaşık olarak orta do'nun altındaki sol'a inebilen sesi alt perdelerde her zaman güçlüydü ve 1955 yılına kadar rahatlıkla tiz sol'a çıkabiliyordu.

Nefes kontrolünü geliştirmişti. Dinleyiciler metinsel ya da melodik olmasına bakmaksızın uzun soluklu bölümleri takdir ediyorlardı. Şarkıcılara uzun kısımları söyleyebilme yeteneklerini geliştirmeleri tembihleniyor, iyi nefes almayı ve temiz telaffuzu engelleyen duruş biçimlerinden sakınmaları tavsiye ediliyordu.[79]

Renk değişimi dekoratif bir araç olmanın yanında bir virtüözlük belirtisiydi de; Ümmü Gülsüm'ün üslubunda *tasvir el manâ*'yı etkiliyordu, çünkü eklenen süslemelerin ve melodik yeniliklerin aksine, ses rengindeki değişiklikler çoğu zaman metnin telaffuzunu bozmadan yapılabiliyordu. Gerçekten de melodik yeniliklerin anlamsız ya da metinden bağımsız olarak görüldüğü durumlarda vokaldeki renklilik ile ses ve metnin anlamı arasında bir bağ kurulabiliyordu. Bu fark Mısırlı dinleyicilerin metin ağırlıklı Mısır şarkılarını melodinin ön planda olduğu Türk stilinden ya da Avrupa belkantosundan ayırd etmelerini sağlıyor, Ümmü Gülsüm'ün şarkı söyleyişi ile *meşâyih*'lerinkini bağdaştırıyordu.

Başarılı bir icra esnasında Mısırlı dinleyicilerin güzel ve önemli olarak gördüğü renklerden biri de kelime anlamı "boğuk ses" olan *bahha* idi. El Hulaî'ye göre *bahha* hem zayıf ve yorgun bir

[79] El Hulaî, eğilmenin ya da diğer yanlış duruşların "gırtlağı bükeceğini," bunun sonucunda da sesi "zayıflatacağını" ve net telaffuzu engelleyeceğini yazmıştır (*Kitâb*, 78).

sesin özelliğiydi, hem de güçlü ve sağlıklı bir sesin doğal rengiydi ve böyle olduğu zaman güzel olarak görülüyordu.[80] En güzel örneklerinde *bahha*, genelde metindeki duygusal düğüm noktalarını süslemek için yüksek perdede sesin kırılmasına izin verilmesini içeriyordu.

İyi şarkıcılar yüz kaslarının nispeten açık titreşiminden, aynı anda hem ağız hem de burun titreşimi ile ortaya çıkan daha kapalı geniz sesine kadar çok çeşitli ön titreşimlere hakimdiler. Nazal titreşimin uygun şekilde yerleştirilmesi gerekiyordu: eleştirmenler tatlı geniz sesi (gunne, ya da Mısır halk dilindeki şekliyle hanâfe gibi farklı isimleri vardır) ile kaba ve müzikal yönden basit bulunan "burundan şarkı söyleme" (*hunna*) arasındaki farkı ayırd etmişlerdi.[81] *Gunne* icra esnasında zaman zaman kullanılan, sesin ya da renk çeşitliliğinin değişmez özelliği olabilecek bir güzellik vasfıydı. Dinî şarkılarda sık sık görülüyor, Kuran okuma gibi bazı durumlarda zorunlu tutuluyordu.[82] Geleneksel Arap şarkıcılığı ile icralar arasında bir bağ kuruyordu. El Fârâbî (müzik üzerine yaptığı incelemeler konuya olan ilgisi kadar teorik soyutlamaları ile de bilinir) *gunne*'yi arzu edilen bir özellik olarak tanımlar.[83]

"Zayıf," "yumuşak," "yorgun," "cılız," "anlaşılmayan," ya da "bulanık" olarak tasvir edilen sesler kötü seslerdi.[84] Tıkalı, zor-

[80] El Hulaî, *Kitâb*, 26; *ajass* sesi tarif ederken kullandığı terimlerden biri de *bahha* idi: "yüksek volümlü, ama tatlı bir boğukluk ve muazzam bir ton içeren ses."

[81] El Hulaî, *gunne* ye sahip sesin "genizsillik, tatlılık ve melodiklik" içerdiğini yazar. Bu özellik ile, "sahibinin burnu kopartılıyormuş gibi" çıkan ses olarak tarif ettiği *el Akhan* 'ı ayrı tutar (*Kitâb*, 26).

[82] Genizsillik (gunne), çift /m/ ve /n/ harfleri, sesbilim fenomenleri olan ixfâ', iqlâb, ve bazı kavramları ile idgâm üzerinde hüküm sürer.... Her ne kadar sesbilimciler bu sessizlerin burun boşluğu üzerinden doğal olarak telaffuz edildiğini iddia etseler de tecvit kuralları genizsillik için çift ünsüzleri seçer ve bu sayede bu ünsüzler daha kuvvetli ve bilinçli bir şekilde telaffuz edilir" (K. Nelson, 21).

[83] Sava, *Music Performance Practice*, 101.

[84] El Hulaî, *Kitâb*, 26; karş. K. Nelson, "[Kuran] okuma ve şarkı söylemede genelde aynı ses özelliği standartları bulunur: cırlak, zayıf, genizden, kuru ve balgamlı ses eleştiri alırken, güçlü, net ve esnek bir ses takdir toplar" (122). Bu yaygın kuralın istisnaları arasında sesi "kapı gıcırtısı" gibi denilen Zeki Ukkâşa gibi şarkı söyleyen ka-

lama ya da kapalı gibi görünenler sevilmiyordu. Boğukluğun zayıflık ve yumuşaklık ile birleştiği sesler de hoş karşılanmıyordu. "Çok yüksek," "gürültülü," "cılız ve tiz" ya da "abartılı" sesler de beğenilmiyor, kontrolü dışında bir ses renginden diğerine geçen şarkıcılar eleştiriye maruz kalıyordu.

Kafa sesi, vibrato ve tril renklendirme amacı taşıyordu. Kafa sesi genelde kritik noktaların en yüksek perdesinde yapılan tril ya da dönüş ile birlikte kullanılıyordu. Şarkıcı *tasvir el manâ* 'ya uygun olarak bu sayılanlar ile üst ve alt perdelerde kullanılan boğuk sesi, ön titreşimi, *bahha*'yı ve *gunne*'yi dizeler tekrar edilirken bir fark yaratmak için kullanıyordu. Şarkının, hatta tek bir dizenin icrası esnasında ton rengi sık sık değişebiliyor, nadiren de olsa şarkının genel havasına uygun olduğu görülürse baştan sona aynı kalabiliyordu.

"Ve-Hakika Ente" Ümmü Gülsüm'ün bu konuyu nasıl ele aldığını gösterir. İlk dizede net bir telaffuz vardır. Dizenin ikinci yarısında kafa sesini titreterek renk çeşitliliği sunar ve dördüncüde *gunne* ve *bahha* da katarak yeteneğini gösterir.

Virtüözlük ses kapasitesinin geliştirilmesinin ötesinde sesin esnekliği, makamlara olan hakimiyet, *zakhârif* (süslemeler) ve ton renkleri ile ilişkilidir. Ümmü Gülsüm teknik açıdan zor şarkıların icrasında ve en önemlisi beste içine yerleştirdiği farklılık gösteren tekrarlarda *leyâli* doğaçlaması yaparak bu konulardaki becerisini göstermiştir. İdeal *leyâli*, şarkıcının kavrama yeteneği ve yaratıcılığını icranın ana makamını tanınabilir ama orijinal bir şekilde sunması ile ortaya çıkartır. Bir şarkıda ilk hedef başlangıç kısmının (dize, kıta veya bölüm olabilir) net ve hünerli bir şekilde icra edilmesidir. Şarkıcı daha sonra seyircinin tepkisinden yola çıkarak o bölümü tekrarlayabilir, çeşitlemeler sunabilir ya da şarkının bir sonraki bölümüne geçebilir. İdeal bir icrada şarkıcı bir ya da daha fazla dizeyi seyirciden aldığı destekle çeşitleyerek

rakter oyuncuları bulunmaktaydılar. Benzer şekilde, çok sevilen bir şarkıcı olmasına rağmen Zekeriya Ahmed'in sesi de güzel olmaktan çok uzaktı. Büyük ihtimalle dinleyiciler zeki, pratik ve popülist zihniyetli bu sanatçının kişiliği sesine yansıdığı için onu dinlemekten zevk alıyorlardı; karş. K. Nelson, "bazen bir okuyucunun müzikalitesi öyle etkilidir ki, şöhreti dinleyicilerin zayıf veya hırıltılı kabul ettikleri sese üstün gelir" (123).

tekrar eder ve böylece beş dakikalık bir şarkıyı yirmi ya da otuz dakikaya, hatta daha fazlasına uzatır.

Şarkının icrası seyirci ve şarkıcının birbirleri ile iletişimi sonucu şekilleniyordu. El Hulaî'nin irdelediği bağlamda icralar genelde erkeklerden oluşan akraba ve arkadaşların biraraya geldiği, çoğunlukla özel ya da yarı özel toplantılardı. Arap dünyasında sıkça rastlanan bu tür konserler:

> *Sanatçı ve dinleyicinin karşı karşıya gelmesinden çok ince zevklerin kaynaşmasıydı. Bir sahne, bir platform yoktu; ama dolaysız ve daimi bir bağ, saygı çerçevesinde karşılıklı bir anlayış, fikir alışverişi, hatta bir süreliğine şarkıcı yerine geçme ihtimali vardı.*[85]

El Hulaî şarkıcılar ve dinleyiciler için doğru davranış biçimleri tavsiye ettiğinde aklında bu tarz bir ortam olduğu açıktır. Her ne kadar bu tür etkinlikler çoğunlukla üst sınıfın sosyal hayatına ait olsa da daha popüler ortamlarda, hatta ticari amaçlı konserlerde bile sanatçı ve seyirci arasında benzer bir ilişki görülebiliyordu. Doğrudan temas ile biraz daha gürültülü de olsa nispeten nazik olan karşılıklı seslenmeler ve yorumlar çoğu konserde beklenen şeylerdi. Sonuç, El Şavan'ın bahsettiği gibiydi:

> *Bir bestenin "son şekli" ve anlamı önceden kestirilemiyor, başka bir konserde tekrar edilemiyordu. Bunlar daha çok Mutrib'in tekrarlamaları, yaptığı zakhârif, kaflât ve harakât ilaveleri ile lahn üzerinde oynamasına bağlıydılar. Her ne kadar mutrib'in yeteneğine bağlı olsalar da bu oynamalara aslında seyirci tepkisinin yol açtığı unutulmamalıdır.*[86]

Bir sanatçının her zaman seyircinin zevklerini göz önünde bulundurması bekleniyordu: tema ve edebi seviye açısından dinleyiciye uygun metinler seçmek, şarkıyı dinleyici tepkisine göre şekillendirmek ve istekleri yerine getirmek sanatçının görevlerin-

---

[85] Chabrier, 37.

[86] El Şavan, "el-Mûsîka," 43-44. Karş. Racy: "Bir performansın uzunluğunu ve müziksel kalitesini dinleyici katılımının derecesi belirliyordu" (Racy, "Musical," 148). İcracının dinleyici ile ilişkisi Racy'nin "Creativity and Ambience" adlı harika makalesinin konusudur.

den bazılarıydı. Dinleyicinin de üzerine düşen belirli davranış biçimleri vardı. Genel hatlarıyla özetlemek gerekirse dinleyicilerin şarkıcıyı beğendiklerini göstermeleri, "onu dinlemek istediklerini bilmesini sağlamaları, 'Allah' veya 'Ya Hayya' diye bağırarak onu yüreklendirmeleri" bekleniyordu.[87] Seyircinin "yüzü gülmeli, şarkıcıya karşı iyi niyetli ve hoşgörülü" olmalıydı. El Hulaî'ye göre şarkı istekleri enstrümanlar akord edilmeye başlamadan önce yapılmalı, bunun yanı sıra şarkıcılar ellerinden geleni yapmak durumunda olsalar da dinleyiciler her isteğin yerine getirilmesi konusunda ısrarcı olmamalıdırlar, çünkü "her insana istediği şarkıyı söyleyecek olsa herkesi memnun etmesi en az on gününü alacaktır."[88]

Alkışlar veya isteklerin zamanlaması iyi yapılmalıdır. Şiir dizelerinin akışını durdurmak saygısızlık, vurdumduymazlık, cahillik olarak nitelendiriliyordu: dizeyi duyamayan biri şarkının anlamını nasıl takdir edebilirdi? Müzik bilgisi yeterli düzeyde olmayanlar kişisel istekleriyle şarkıcıyı rahatsız etmemelidirler çünkü istenen şarkı o an icra edilmekte olan şarkının makamına ya da enstrümanların akorduna uygun olmayabilir. Üstelik "hiçbir şey bir şarkıcıyı *ırak* makamındaki müzik cümlesini okurken, dinleyicinin *'çargâh* makamındaki bölümü bir daha söyle' demesi kadar zor duruma sokamaz." Bütün bunlar "uygunsuz" davranışlardır. Dinleyiciler "içkiyi fazla kaçırmamalı, [sonra] ayağa kalkıp şarkı istemek ya da tekrar ettirmek için şarkıcının udunu veya elini yakalamamalıdırlar." Her ikisi de yirminci yüzyılın sonlarına doğru yaygın hâle geldilerse de "ıslıklamak" ve "alkışlamak" kaba, gürültülü ve "Doğu geleneklerine ters" olarak algılanıyordu.[89] Şarkılardaki bölümlerin sonlarında yapılan sözlü övgüler ile icra bittiği zaman alkışlamak yerinde hareketlerdi.

Şarkıcı ve dinleyicinin rolleri, aralarındaki ilişki ve bu rollerin icranın yapısına olan etkilerinin incelenmesi geçmişe dayanıyordu; bu etkiler daha onuncu yüzyılda *Kitab ül Aghânî*'de ortaya konulmuştu. Bu ilişki enstrümantal icralar, dans ve tecvit tara-

[87] Özel görüşme, Kemal Hüsnî, 13 Ekim 1982; Ayrıca el Hulaî, *Kitâb*, 78-79.

[88] El Hulaî, Kitâb, 82-83.

[89] a.g.e., 83, 82, 84; özel görüşme, Kemal Hüsnî, 13 Ekim 1982.

fından paylaşılıyordu ve yaşayan kültürün estetiğinde çok önemli bir yere sahipti.[90]

Ümmü Gülsüm müzikal yeterliğini bu estetik sistemi üzerine kurmuştu: konserleri –sadece ses değil, tavır ve jest de içeriyordu- yerel kutlamalarda, Kahire içinde ve dışındaki halk konserlerinde ve seçkin zümreye ait evlerde icra ettiği sanatının ona verdiği birikim ile şekilleniyordu. Kendisinin geliştirdiği tarihsel model daha çok yüksek zümre üyesi erkeklerce bilinen icra estetiği ile *meşâyih*'lerin geçmişten gelen estetiği şekillendirmesini takdir eden işçi sınıfına ait insanların aşina olduğu bakış açısını birleştirmişti. Pratik deneyimi onu kalabalık ve farklı olan halk konseri seyircisinin pek de nazik olmayan taşkınlığına karşı hazırlamıştı.[91]

Ümmü Gülsüm'ün kişisel üslubu 1920 ve 1930'larda gelişti. Telaffuzunun netliği, performansının eleştirmenler tarafından farkına varılan ilk özelliklerindendi. 1922'de *el Kaşkûl* eleştirmeni onun "mükemmel sesinden, hünerli sanatçılığından ve güzel telaffuzundan (kânit hasanat el-ilkâ)" bahsediyordu.[92] Bu netlik ilk kayıtlarından biri olan "Mâ li Futint"te açıkça görülebiliyordu. Her kelime berrak bir şekilde telaffuz ediliyor, cümleciklerin nefes alma amacıyla bölünmesi sadece sözdizime uygun yerlerde yapılıyordu. "Ma li futintu bi-lahziki 'l-fattak" olan açılış cümlesini komple okuyor, ilk üç kelimeyi tekrarlayacağı zaman da doğru olanı yapıp duraklamadan önce son sesli harfi söylemiyordu: "Ma li futint."[93]

Karşılaştırma yapıldığında, nispeten yetenekli olan meslektaşı ve rakibi Fethiye Ahmed ise "Kem Be'asnâ"nın kaydında cümlele-

---

[90] Karş. K. Nelson, 122.

[91] Bu durumda elit tabaka erkeklerine söylediği kasideler ile tanınan Muhammed Abdulvahhab "Prenslerin şarkıcısı" idi. Bedî'a Masabnî'ye göre, kişisel ve vokal zerafeti arttığı hâlde Ümmü Gülsüm'ün konserleri Abdulvahhab'ınkilere göre daha gürültülü ve kabadır (229-30).

[92] "Irâdet el-şha'b ve-Ümmü Gülsüm" (Halkın iradesi ve Ümmü Gülsüm), *el Kaşkûl* no. 57 (18 Haziran 1922), 6-7. Telaffuz kavramı "mahâric el-elfâz" ve "el-nutk el-vâdih" gibi çeşitli cümlecikler kullanılarak ifade ediliyordu.

[93] Güzel diksiyonu hakkında daha fazla örnek Danielson'un "The Qur'ân and the Qasîdah" adlı eserinde bulunabilir.

ri ard arda hatalı yerlerden bölüyordu. Hatalı duraklamalarından iki tanesi aşağıda taksimler ile gösterilmiştir:

Kem ba'asnâ ma'an-nesîmi selâmen
Lil-habî// bil-cemîl haysu ekâme
Kem ba'asnâ ma'an-nesî//miselâmen...

Her iki örnekte de Fethiye ismin son sesiz harfi ile çekim ekini ayırıp sonraki kelimeye eklemiştir. Doğru söylenişleri sırasıyla "lil-habîbi 'l-cemîl" ve "el-nesîmi selâmen" olmalıdır. Özellikle eğitimli dinleyiciler bu tip hataları fark ediyorlar ve Ümmü Gülsüm'ün neredeyse hiç böyle hatalar yapmadığını söylüyorlardı. Muhammed Abdulvahhab'ın dediğine göre ilk zamanlarında bile "Ümmü Gülsüm mükemmel bir dil hakimiyetine sahipti... Onu dinlerken hiçbir zaman 'Ne dedi?' diye sormazdınız. Telaffuzu mükemmeldi." Abdulvahhab'a göre bu "aldığı Kuran eğitiminin sonucuydu."[94]

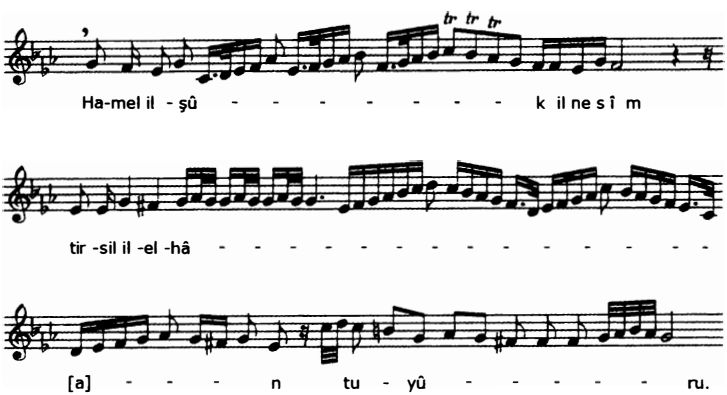
1932 tarihinde vefat etmeden önce şair Ahmed Şevki, güzel bir sese sahip olmasının yanında da eğitimli (*adîba*) oluşunun ve ne söylediğini anlamasının Ümmü Gülsüm'ün sahip olduğu en değerli özelliklerden olduğunu gözlemlemiştir. 1935 yılında *el-Mûsîka* dergisi bir makalenin tamamını çeşitli popüler şarkıcıların metinleri nasıl okuduklarına dair bir eleştiriye ayırmıştı. Ümmü Gülsüm'ün içlerinde en iyisi olduğuna karar verilmişti: "Kasideleri, monologları ve yazınsal Arapça'daki bütün şarkıları telaffuz edebiliyor ve [şiirlerin] ne manaya geldiğini idrak edip sırlarını anlayabiliyor."[95]

---

[94] Muhammed Abdulvahhab, Fehmi'den alıntı, *Widâ'an*, 29.

[95] Sabri, 2:302; *el-Mûsîka* no. 5 (16 Temmuz 1935), 38-39; Fuad, 393. Çalışma arkadaşlarına gelince, el-Mûsîka yazarı, Nejat Ali'nin sanki metinleri ezberlemiş ve anlamlarını bilmiyormuş gibi göründüğünü söylemişti. Aynı şekilde Sâlih Abdülhay da metinleri öğrendiği şekilde, doğru ya da yanlışlığına bakmaksızın söylemek ile suçlanıyordu. Anlam bir kenara, "Nadire çoğu zaman doğru telaffuzu bile beceremiyordu." Ümmü Gülsüm dışında sadece Muhammed Abdulvahhab ve Mahmud Subh olumlu yorum almıştı. Yazar, Abdulvahhab'ın bilgisini Ahmed Şevki ile olan yakınlığına, Subh'unkini ise aldığı Kuran okuma eğitimine bağlamıştı.

Vokal yeteneği geniş nota aralıklarına yayılmış uzun cümlelerin icrasında, ses rengindeki zarif ve çabuk değişikliklerde ve ekseriyetle bir metnin okunması ile ilişkili olan çok çeşitli diğer vokal süslemelerinde ortaya çıkıyordu. Sahip olduğu ses aralığında hızla ve kolayca hareket edebiliyor ve ustalıkla titreşimler ile ses renkleri arasında dönüşümlü olarak gidip gelebiliyordu. "Mâ li Futint" şarkısında bir cümleciği sonlandırmak için orta Do notasının altındaki La'ya inmiş ve hemen ardından aynı güçlü ses tonu ile tiz Fa'ya çıkmıştı.[96] "Zerni Teefik" şarkısının kapanış dizesi "kuşların



Örnek 3. "Zemi Teefik"ten bir bölüm.

sesi" (alhaan 'l-tuyuur) kelimelerinde bir melisma (bir *tasvir el manâ* misali olarak görülebilir) örneği içerir (bkz. örnek 3).[97]

İlk zamanlarında yaptığı kayıtların bazılarında genizsil titreşimi zayıf ve kırılgandı ve bu özellik icra sırasında baskın bir rol oynu-

[96] Bu iki cümlecik "Lâ tastatî'u cuhûdahu 'aynâki" ve "Kasa 'l-mudâmati an tukabbila fâki" idi.

[97] Buna benzer diğer örnekler olarak El Kasabcî'nın "Halli'd-dumû'" (1930) adlı eserinin dördüncü ve beşinci mısraları, "Hâsamatni"sinden (1930) "Ve-Şakat li" mısrası, "İl-Şek Yihyi'l-Garâm" (1930) adlı eserinin ilk iki mısrası ve Ebû'l-ilâ'nın "Afdîhi in Hafız al-Hevâ" (1928) adlı eserinden "Yâ ayyuhâ 'l-wajh" mısrası verilebilir.

yordu. Bu durum "Tala' a'l-Fecr" adlı şarkının neredeyse başından sonuna kadar görülüyor, sanatçının erkeklerden oluşan korosunun genizsel eşliği (ıstırap içinde çığlık atan bir devenin çıkardığı ses gibi" eleştirisini almalarını açıklayabilir) de bu duruma uygunluk gösteriyor, hatta ön plana çıkıyordu.[98] Sorunu şiddetlendiren etmenlerden birinin de düşük kayıt kalitesi olması mümkündü.

Ümmü Gülsüm kısa zamanda *gunne*'de ve genel olarak sesin renkleriyle oynamada usta hâle geldi. Bunu sık sık melismatik bölümlerde bir kelime ya da dizenin vurgusunu ön plana çıkartmak, yine benzer bir şekilde *gunne*'yi dikkati dizenin bir yerinden diğerine çekmek ve dokunaklı bir kadans yaratmak için kullandı. *Gunne* aynı zamanda *leyâli* esnasında sadece renk verme aracı görevi de görüyordu.[99]

Ümmü Gülsüm'ün ilk zamanlardaki icralarına, şarkıcının sesine karışmadan ve gölgelemeden heterofonik bir tarzda çalan, keman, ud, kanun, *rik* ya da bunların çeşitli kombinasyonlarından oluşan bir *taht* eşlik ediyordu. Bu uygulamanın geçmişi en az on dokuzuncu yüzyıl ortasına kadar uzanıyordu.[100] Enstrü-

---

[98] El Masrah no. 26 (27 Mayıs 1926), 15. Özellikle de "Yâ zamân el-vasl" mısrası.

[99] Mesela "Vi'l-Had İmta" ve "Saddak ve-Hubbak"tan önce gelen leyâlî. "Kull ma Yizdâd" (1. mısra) ve ("asavvar il-maadi"deki) "Ya ma Amarr il-Furâk," *gunne* nin kelimelerin ve hislerin etkilerinin artırılması için kullanılmasına örnek teşkil ederler.

[100] Racy'nin, 20. yy. başlarında kasidelerdeki eşlik stili konusundaki titiz tanımlaması, o zamanın âdetlerini genel olarak gözler önüne seriyor: "Heterofonik bir bölümde, iştirak eden tüm müzik cümleciklerinin ortak noktaları genelde (a)yaklaşık olarak benzer melodik dış hatlar, (b)benzer bir tempo, (c)baş, dördüncü ve beşinci notalar gibi önemli perdelerde benzer vurgular, (d)hemen hemen benzer ifade tarzı ve (e)bazı vuruşlar ile belirli cümlelerin ilk ve son notalarının vurgulanmasında görülen (Vâhidah'ta olduğu gibi) karşılaştırılabilir dinamiklerdir. Bir cümleden diğerine en çok değişkenlik gösteren unsurlar melodik ve ritmik detaylardır, ve şunları içerirler: (a)ek esler koyma; (b)bazı notaları bekletme veya erken çalma; (c)melodik kalıpları açımlama; (d)kısa notaları daha küçük ritmik değerlere bölme; ve (e)nispeten uzun notalara süslemeler ya da çarpma notalar ekleme. Bu unsurlara bir enstrümanın (genelde keman) bazen orta ses aralığından bir oktav yukarıdaki ya da aşağıdaki ses aralığına geçmesi tekniği de eklenebilir" ("Musical," 286-87). Ayrıca bkz. M. Hâfız, 195 ve Racy, "Musical," 24-25.

mantal virtüözlük gösterisi için fırsatlar şarkıların başlarında ya da aralarındaki taksimlerde, *lâzimât* adı verilen şarkı içindeki ara nağmelerde ve de doğaçlama eşliklerde ortaya çıkıyordu. Bir *taht* üyesi belirli sınırlar ve zaman zarfı içinde kendi yorumunu ortaya koyabiliyordu. Orkestradaki müzisyen sayısı arttıkça *terceme* adı verilen bu adet azalma eğilimi gösterdi.[101]

1930'larda *taht* yerini özellikle enstrümantal girişlerde ve aralarda fark edilen daha geniş orkestralara bıraktı.[102] Müzisyenler bu durumu müzikal ve filmlerde kullanılan geniş orkestraların popülerliğine bağlıyorlardı. Piyano gibi bazı enstrümanlar, Arap makamlarına göre akort edilmelerinde ciddi kısıtlamalar olduğu için hiçbir zaman gözde olamadılar. Müzisyenler en çok değişik şekillerde akort edilebilen enstrümanlara, özellikle yaylılara rağbet ediyorlardı; ancak sonraları akordu piyanoya göre çok daha kolay yapılan klavyeli elektronik enstrümanlar da kullandılar. Klarnet ve saksafon gibi müzik aletleri ise zaman zaman renk verme amacı ile kullanılıyordu. Doğu kültürüne ait olmayan enstrümanlar yeniliği işaret ediyordu. Buna karşın küçük ya da az

---

[101] 1926 yılındaki büyük gürültü koparan "vokal eşlikçilerini bir *taht* ile değiştirdiği" açıklamasına rağmen vokal eşlik yeni enstrümanlar ve büyüyen saz heyetleri göz önünde bulundurulduğunda şaşırtıcı derecede uzun bir zaman boyunca tek tük de olsa konserlerinin ve kayıtlarının bir parçası olarak kaldı. Monologları her zaman solo olarak icra ettiyse de *devr*'leri ve *taktuka*'ları 1939 yılına kadar (çoğu zaman müzisyenleri tarafından yapılan) vokal eşlikler içermeye devam etti. Bu uygulama onu muhafazakâr biri gibi göstermiş olabilir; ancak yeni şeyler deneme isteği de 1920'lerin sonlarında kısa bir süre kadın eşlikçilerden oluşan bir koro kullanmasında görülür. Bu koro "Tirâ'i Geri," "Sahîh Hisâmek," "Vi'l-Had İmta" ve "Ma Travvak Demmak" adlı şarkılarda dinlenebilir. Bu uygulamanın da Mısır'da *'avâlim*'ler arasında geçmişe dayanan örnekleri bulunmaktadır, ancak daha önce çoğunlukla erkeklerin dünyasına ait olan dinî şarkı ve kaside alanında çalışmış Ümmü Gülsüm için bu hareket çarpıcı bir yeniliktir. "Ya Rûhi bila Kutri Asiye," "İbtisâm iz-Zehr," "Mîn illi Kâl," ve "Adit Leyâli'l-Hana" adlı şarkılarda beraber söyleyen erkek ve kadın vokalistler dinlenebilir.

[102] *Taht* terimi genelde iki ila beş müzisyenden oluşan bir topluluk idi; *firka* ise daha geniş olanlara deniyordu. Müzisyenler sık sık vokal eşlikçi olarak da görev yapıyorlardı. *Taht*'ın giderek genişlemesi konusunda bir inceleme yazısı için bkz. El Şavan, "el-Mûsîka," 142-221; ayrıca Racy, *Sound and Society*.

ses çıkartan orkestra ve kimi çalgılar (bilhassa ney ve def) yerli kültürün göstergeleriydiler.

Ümmü Gülsüm'ün kullandığı ilk yeni enstrümanlar birden fazla keman yanında viyolonsel ve kontrbas oldu. Kemanlar yalnızca melodiye eşlik ederken, çello ve bas genelde dizelerin önemli notalarını pekiştiriyordu.[103] Pizzikato popüler bir teknik hâline gelmişti. Sanatçının repertuarında triyadik armoni izleri görülse de bu geçişler arada bir kullanılan pizzikato bas partileri gibi süsleme amaçlı ve gelişigüzel kullanılmışlardır.

Ümmü Gülsüm'ün tarzını oluşturan unsurların çoğunun Mısır kökenli olması tesadüf değildi. Türkiye'nin ve Türkiye'ye ait olan değerlerin etkisi azaldıkça -örneğin zengin kesim tatil için Boğaziçi yerine Avrupa'yı tercih etmeye, ekonomik ve politik güç elit Türk tabakanın elinden Mısırlılara geçmeye başladığında- Türk kültürü de cazibesini yitiriyordu. Şarkıcılığı çoğu Mısırlı için tanıdık unsurlar içerdiğinden, Ümmü Gülsüm mevcut olduklarında kitle iletişim araçlarını kullanarak, konserlerine gelmeyenlerin ve Kahire dışında yaşayanların oluşturduğu dinleyici kitlesini genişletmeyi başarmıştı. Buna karşılık kendisini "Türk tarzı"nı benimsemiş bir şarkıcı olarak tanıtan Fethiye Ahmed görünüşe göre Kahire içindeki, Suriye ve Filistin şehirlerindeki dinleyicileri ile birlikte makul seviyede olan albüm satışlarını da muhafaza etmesini bilmiş, ama Mısır genelindeki şöhreti hiçbir zaman Ümmü Gülsüm'ünkü kadar yaygınlaşmamıştı. Mısır'da ve Arap dünyasında 1940'larda yaşanan politik ve ekonomik olaylar, daha sonra 1952'deki Mısır Devrimi ve Devlet Başkanı Abdunnâsır'ın radyoyu ciddi biçimde yaygınlaştırması sayesinde bu yerli özgünlük Ümmü Gülsüm'ün bir şarkıcı olarak öneminin artmasında yardımcı olmuştu.

[103] El Kasabcî'nın "Ya-lli İnte Cebni" ve "Feyn il-'Uyûn" adlı eserleri, *Neşîdu'l Emel* filminin çoğu şarkısı ve el Sunbâtî'nin "Selû ku'ûs et-Tilâ," "in-Novm Yi'îb 'uyûn habîbi", "Uskurînî" adlı eserleri ile kemanların sayısı gözle görülür bir artış göstermişti.

V

"ÜMMÜ GÜLSÜM'ÜN ALTIN ÇAĞI" VE İKİ KÜLTÜREL OLUŞUM

Zekeriya Ahmed'in beste tarzı, hakiki Arap karakterine verdiği önem ile diğerlerinden ayrılıyordu. Ne diğer kültürlerden ödünç almış, ne de müziğine başka bir renk katmayı uygun görmüştü, çünkü onun müziği ruhundan ve Mısırlılığından fışkırıyordu.[1]

Kaside Arap şarkısının temelidir.[2]

1940'lar Ümmü Gülsüm için altın çağ idi.[3]

1940'lar

Girmiş olduğu buhran sonrası Mısır ekonomisinin düzelme süreci son derece yavaş ilerledi; öyle ki, kaydedilen ilerlemelerin farkına bile varılmadığı zamanlar oldu. İngiliz işgaline karşı verilen mücadele sürüyordu. 1936 yılında İngiltere ile Mısır arasında yapılan antlaşma ülkeye bir ölçüde bağımsızlık getirmiş olsa da getirdiği ağır kısıtlamalar yüzünden bir başarı olarak görülmemişti. Antlaşma maddelerinden biri de nefret edilen İngiliz birliklerinin Mısır'daki varlığının devam etmesiydi.

1939 yılında Mısırlılar yeniden içlerinden çoğunun Avrupa'ya ait olduğunu düşündüğü bir savaşın getirdiği zorluklara maruz kaldılar. Mısırlıların büyük bir kısmı hâlâ düşük ücret alıyordu.

---

[1] N. Hafız, 259.

[2] Ümmü Gülsüm, "Ümmü Gülsüm tatahaddas sâ'a ma'a 'l-Sufarâ'" (Ümmü Gülsüm sefirler ile bir saat konuştu) adlı yazıda Hasan Abdülresûl tarafından alıntılanmıştır, *el Ekbêr* (Nisan 1969?), *Dâr el Ekbêr* arşivlerinden bir küpür.

[3] Mahmud Kâmil, halka açık bir konuşmasında, 26 Mart 1982.

Savaş sırasında pamuk ekim alanları kısıtlanmıştı. Fiyatlar yükseliyor, "savaş enflasyona ve gıda bulma zorluğuna yol açtığı için 1942 yılında kıtlık sebebiyle isyanlar, işçi-işveren anlaşmazlıkları ve daha yüksek ücret için grevler meydana geliyordu." 1946 ve 1948 yılları arasında Kahire ve İskenderiye tekstil işçilerinin, ulaşım ve sağlık sektörü çalışanlarının, polisin ve diğerlerinin grevlerine tanık olmuştu.[4] Mısır topraklarında artan yabancı ordu varlığı ise durumu daha da kötüleştiriyordu. 1944 yılında ortaya çıkan ve birçok köyü tamamen yok eden sıtma salgını ise Mısır'ın sıkıntılarını iyice artırdı.

Zaten kötü olan duruma "Filistin'in bölünmesi ile birlikte bomba etkisi yaratan yeni bir unsur ekleniyordu. Filistin savaşı felaket ile sonuçlanmış, "Mısır askerlerinin performansının yarattığı düş kırıklığı Felluce savunması gibi kahramanca hareketler ile bir nebze olsun azalmıştı."[5] Askeri kayıpların önde gelen sebeplerinden birinin de ordunun üst kademelerinde bulunanlar ile yönetimdeki yüksek zümrenin mühimmat üzerinde yaptıkları kanunsuz işler olduğu ve bu yüzden Mısır askerinin kendini savunmak için gerekli teçhizattan mahrum kaldığı haberi halkı iyice çileden çıkarmıştı.

Uzun yıllar devam etmelerine rağmen sonuçsuz kalmış müzakereler yüzünden İngilizlere karşı öfke giderek artıyordu. Miles Lampson'un Kral Faruk'a 1942 yılında verdiği "İngiliz yanlısı bir başbakan atarsın ya da tahttan indirilirsin" ültimatomu herkes tarafından bir hakaret olarak nitelendirilmişti. Mısırlıların kendi hükümetlerine olan inancı, sıtma salgını gibi yerel sorunlarla ve İngilizler ile etkin bir şekilde mücadele edilememesinden dolayı kayboluyordu.

İktisadi ve politik gerginlikler Mısır toplumunu derinden etkiliyordu. Sosyal ve iktisadi sorunlar iyice ön plana çıkmış, memnuniyetsizliğin ve Avrupalılar ile onlara boyun eğen Mısırlı yöneticilerin oluşturduğu egemen güçlere karşı tahammülsüzlüğün artması köklü bir düşünce ve tavır değişimini teşvik etmişti.

---

[4] Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*, 205; ayrıca bkz. İssavi, 123, 173, 230-31, ve 269.

[5] İssavi, 263.

Nispeten varlıklı olmaları bireysel açıdan birçok müzisyeni bu felaketlerin en ciddi etkilerinden korumuştu; ancak yine de işleri kötüye giden ekonomiden ciddi biçimde etkilenmişti. Ayrıca paylaşılan radyo ve gramofonlar, taşra turneleri ve daha az oranda da olsa yerel sinema salonları, sanatçıları toplumun günlük hayatına dahil ediyordu. Seyyid Derviş ve Bedî Hayrî gibi sanatçıların milli davaların desteklenmesi konusuna gösterdikleri ilgi hâlâ dinleyicilerin zihinlerindeydi. Hem icracılar hem de dinleyiciler Seyyid Derviş'in Mısır halkı ile kurduğu güçlü bağı hatırlıyorlardı. Vatansever Mısırlılar, desteğe ihtiyaç duyan icracılar ve Seyyid Derviş'in mirasçıları olarak müzisyenler farklı seviyelerde olmak üzere dikkatlerini toplumun kötü durumuna yöneltmişlerdi.

Bu bağlamda 1920'lerin ve 1930'ların romantik kaçışçılığı etkileyici bir oluşum olma yolunda başarısızlığa uğramıştı. Bedevî'nin şiirde romantizmden uzaklaşma konusunda yaptığı tasvir ifadesel kültürün geneline uyarlanabilir:

> *İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra [romantik şiirin] gözden düştüğüne dair çok açık işaretler vardı. Bu hiç de şaşırtıcı değildi çünkü savaş Arap dünyasının politik, toplumsal ve ekonomik tarihi için olduğu kadar yazınsal tarihi için de önemli bir dönüm noktasıydı: beraberinde getirdiği travmatik değişimler zamanın şiirini gerek doğrudan gerekse dolaylı olarak ciddi şekilde etkilemiştir. Romantizm, önemli katkıları olduğu hâlde geldiği noktada politik ve sosyal durumunun acı gerçeklerini fark etmeye başlayan Arap dünyası ile tamamen alakasız kelime seçimi ve betimleme tarzı geliştirmiştir. Kaçışçı, olgunlaşmamış, gerçekliğe muhtaç, temelinde mantıksız, fazla belirsiz ve özensiz, duygusal, sahte, çıtkırıldım, yüzeysel ve gereksiz sözlerle dolu olduğu yönünde eleştirilere maruz kalmıştır.*[6]

Mısırlı dinleyiciler somut gerçekler ile ilgili eserleri alkışlıyorlardı. 1930'larda işlenen romantik konular günlük hayatın kötüye giden şartlarından kopuk gibiydi. Ahmed Râmi'nin hülyalı bir romantikliğe sahip olduğuna inanılan şarkı sözleri artık "boş ve

[6] Bedevi, 204.

anlamsız" oldukları için eleştiriliyorlardı.[7] Bayram et-Tûnisî'nin şiirleri "Râmi'nin sadece belirli bir ruh hâline yönelik, romantizm ve aşk içinde yüzen eserlerinin aksine toplumun çok geniş bir kesimine hitap ediyordu."[8]

Ümmü Gülsüm 1940'larda oldukça ani bir şekilde müzikal ve dilsel anlamda Mısırlıların çoğuna Râmi'nin romantik dizelerinden ve El Kasabcî'nin deneysel şarkılarından daha fazla hitap edecek bir repertuar üzerinde yoğunlaşmaya başladı. Ümmü Gülsüm tarafından temsil edilen Mısır'ın çalışan nüfusu, 1930'ların mesafeli ve yalnız kadın kahramanın yerini alıp sanatçının şarkı ve filmlerinde başrole ortak olmuştu. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında ünlü yıldızın repertuarının büyük çoğunluğunu Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tûnisî tarafından konuşma dilinde yazılmış şarkılar oluşturuyordu. Başarılı filmleri çoğu Mısırlının günlük hayattaki hassasiyetlerini dile getiriyordu. Değişim çarpıcıydı: 1930'larda Ümmü Gülsüm'ün şarkı sözlerinin aşağı yukarı %90'ını yazan Râmi, 1940'lardaki yeni metinlerin yarısından az bir kısmına imza atmıştı. El Kasabcî'nin yeni bestelerdeki payı ise %50'lerden %20'nin altına düşmüştü.

Müzikal Popülizm

Ünlü bir halk şairi ve politik hiciv yazarı olan Bayram et-Tûnisî, Ümmü Gülsüm için küçük diyalogları andıran sanatsal yapıda metinler yazıyordu. Bunlar Bayram'ın çoğu şiirinde olduğu gibi sık kullanılan deyimler içeriyor, işçi sınıfına ait Mısırlılar ile derin bir özdeşleşme içeriyordu.[9]

Betimlemeleri üç dört kelimeden oluşan kısa cümleler ve bilinen jestlere dayanıyordu: bekleyen kadın sıkıntısını göstermek için Râmi ve romantiklerin alışık olduğu şekilde odasında tek başına oturup gözlerini aya dikmek yerine "elini yanağına götü-

---

[7] Fuad, 254. Daha 1926 yılında Bedî Hayrî ve söz yazarı Yunus el Kadı Ramî'ye oranla "halkın ruhuna daha yakın" olarak nitelendiriliyorlardı [*Rûz el Yûsuf* no. 14 (25 Ocak 1926), 14].

[8] Şuşa, 41.

[9] Marilyn Booth'un *Bayram al-Tunisi's Egypt* adlı eseri, bu şairin çalışmaları ve Mısır toplumundaki yeri konusunda mükemmel ve detaylı bir çalışmadır.

rüyordu." Daha süslü olan "gece tek başına oturup sevgiliyi düşünmek" ya da "tek başına kalan aşığın yalnızlığı" kavramlar yerlerini sadece "bekleme"nin getirdiği acı ve tutkunun ifade edilmesine bırakmıştı. Bayram'ın kahramanı aristokrasinin üzerine titrenen kızınınki yerine çalışan Mısırlı kadının güçlü ve dürüst üslubuyla kendini ifade ediyordu.[10]

Bayram'ın "il-Evvile fil-Garâm" (evvela tutku) adlı eserinin metni, Mısır'ın *maval* olarak adlandırılan şarkı türünde sıkça kullanılan kalıplardan birinde yazılmıştı. Bayram *il-evvile* (evvela), *il-tanya* (sonra) ve *il-talta* (daha sonra) kalıplarını birbiri ardına eklenen cümleleri belirtmek için kullanıyordu: "önce beni tutku ve aşk sardı" cümlesi "önce beni bir bakışta tutku ve aşk sardı" hâline geliyor ve böyle devam ediyordu.[11] *Evvile* kelimesi özellikle Mısır *maval*'ında kullanılıyordu.

Zekeriya Ahmed çalışan kesimden ilham alıyor olmasıyla övünüyordu. Kahire'nin orta ve alt sınıf semtlerindeki müzisyen ve dinleyiciler ile olan bağlarını muhafaza ediyordu. Kariyerine *min el meşâyih* olarak başlamış, Şeyh Derviş el Harîrî ve Şeyh İsmail Sukker'den Kuran okumayı, dinî şarkıları ve *muvaşşahât* öğrenmişti. Şeyh Ali Mahmud için dinî şarkılar, müzikal tiyatro için takatik ve şarkılar yazmıştı.[12] Onu tanıyanlar sanatçıyı Aziz-ler Günü için Kahire'nin eski yerleşim bölgelerinde, bir zengin düğününde ya da şehir merkezindeki bir tiyatroda sahne alabilen biri olarak tarif ediyorlardı.

Kıyafet Mısır'da sosyal kimliğin önemli göstergelerindendi. Örneğin, yazar Tâhâ Hüseyin gençken, kendisi gibi İslam'a dayalı

[10] Başka bir karşılaştırma için bkz. "el-Mar'a beyne Bayram el- Tûnisî ve-Mursî Cemîl 'Azîz" (Bayram el Tûnisî ile Mursî Cemil Aziz arasındaki kadınlar), *el Ahrâr* (17 Şubat 1986), 10.

[11] "il-Evvile fil-Garâm vil-hubb şhabakûni," daha sonra "İl-evvile fil-garâm vil-hubb şhabakûni bi-nazrit 'een," vesaire. Bayram aynı tekniği Mısır'ın 1956 yılındaki Süveyş Savaşı yenilgisi hakkındaki bir ulusal şarkıda da kullandı: *il-evvila* İngiltere, *il-tanya* Fransa, *il-talta* ise İsrail idi. Bu örnekler Bayram'ın modern ifade yöntemlerinin tarihi ve bilinen bir biçimini kullanışını göstermektedir.

[12] Zekeriya yazdığı dinî şarkılar haricinde 1920'lerde Kahire'de son derece popüler olan pek çok müstehcen şarkıya da imza atmıştır [*el Tiyâtrû* no. 6 (Mart 1925), 25; *el Masrah* no. 38 (13 Eylül 1926), 22, ve no. 25 (10 Mayıs 1926), 23].

geleneksel işkollarından birini amaçlayanları diğer insanlardan ayırt etmek için başlarına ne giydiklerine bakıyordu: onun gibiler "türban," diğerleri ise "*tarbooş*" takıyorlardı. Benzer şekilde, Zekeriya Ahmed hatıralarında "türbanlı bir şeyhten *tarboosh* [giyen] bir efendiye" dönüşmesinde en önemli etmenin kendisinden yaşça büyük arkadaşı Bedî Hayrî olduğunu yazmıştı.[13] Erkek kaftanı ya da diğer adıyla *celabiye* Batı'nın takım elbisesi ile karşılaştırıldığında geleneksel Mısır değerlerine bağlılık belirtiyor, sadece işçi sınıfı değil, 1920'lerde Abdurrâzik ailesinin ileri gelenlerinin de örnek teşkil ettiği gibi yüksek zümre mensupları da bu kaftanları giyiyordu. Birçok Mısırlının yaptığı gibi Zekeriya da sosyal eğilimlerini ifade etmek için giyimi kullanmış, tiyatrolar bölgesinde daha sık görülen Avrupai kıyafetler yerine *celabiye* giymeyi tercih etmiştir.

Müziği *meşâyih*, *maval* ve Mısır kaynaklı olduğu kabul edilen diğer icra tarzlarından esinlenmişti. Şair Salih Cûda "Bütün şarkılarında hiç kimsenin taklit edemeyeceği bir özellik var. Bu da Mısırlılık özelliğidir; özünde Mısır'a ait olanın, Kahire'ye ait olanın şarkıya nüfuz etmesidir."[14]

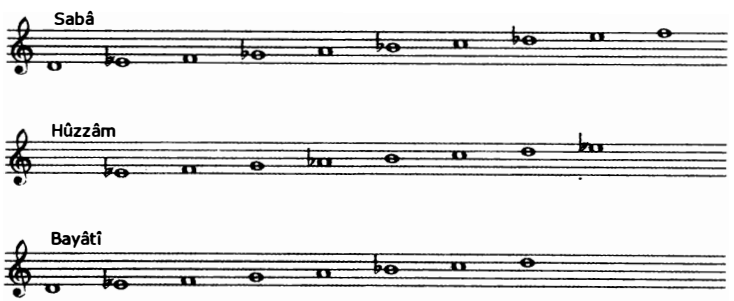
Melodileri genelde aldatıcı bir basitliğe sahipti. Melodiyi oluşturan parçalar kısa, aralığı dar ve karmaşık melodik motiflerden yoksundular. Zekeriya zamanının tüm güncel türlerinde yazıyor, şarkıları özellikle Mısır'da popüler olan makamlara dayanıyordu: *râst*, *bayâtî*, *hüzzâm*, *sabâ*. Ümmü Gülsüm için bestekârın şarkılarındaki sanatkârlık, şarkının başında zekice hazırlanmış ya da dinleyiciye cazip gelen bir metnin duru bir biçimde icra edilmesinde, sonrasında da melodinin ritmik ve melodik değişiklikler ile çeşitlendirilmesinde, parçanın anlamını vurgulamak için ses renginin değişime uğramasında yatmaktaydı. Aslında çok az sayıda şarkısı basitti, çünkü bütün olarak ele alındıklarında şarkıları

[13] Hüseyin, *Passage to France*, 2-3 ve sonrası; Zekeriya Ahmed, "Min Zikreyâtî," *El Radyû el-Mısrî* no. 232 (26 Ağustos 1939), 6. Ayrıca bkz. Nazire Zain el Din, "The Young Woman and the Shaikhs," Badran ve Cooke'tan alıntı, 278.

[14] Salih Cûda, Fuad'dan alıntı, 121. Ayrıca, Şuşa'nın onun stilini "el-tarab el-şharkî el-asîl allazî hâfaz fîhi 'ala takâlîd el-ginâ' el-kadîm" (eski usül şarkıcılığın âdetlerini koruyan gerçek doğu *tarab*'ı) olarak nitelendirmesi, Şuşa, 28.

geniş bir vokal aralığı kullanıyordu ve basit melodilerin etkili bir biçimde yorumlanması yüksek derecede müzikal yaratıcılık ve stil hakimiyeti gerektiriyordu.

O zamanlar büyük orkestralar moda olmasına rağmen, Zekeriya'nın vokale eşlik etmesi için yazdığı bölümler oldukça seyrekti. Giriş ve geçiş kısımları yeni bestelenmişlerdi ancak kısaydılar. Yazdığı eşliklerin neredeyse tamamı heterefonik idi ve pek az armoni belirtisi vardı. Zekeriya'nın şarkılarında sıklıkla kullandığı *sabâ*, *hüzzâm* ve *bayâtî* modları triyadik armonizasyona ve Batı'nın majör ve minör melodik dizilişlerinin kurallarına pek uygun değildi (bkz. Örnek 4).



Örnek 4. Sabâ, hüzzâm ve bayâtî makamları

Zekeriya şarkıcının liderlik görevinin altını çiziyordu. Yarattığı ritmik yapılar bir sessiz harfin net telaffuzu için gerekli olan ek süreyi, melodik süslemenin ilavesini ya da çıkarılmasını ve kadansın uzatılmasını içeriyordu; bunlar geleneksel Arap müziğinin önemli uygulamalarındandılar. Yerli geleneklerin bir uzantısı olarak görülen şarkıları, aynı zamanda ritmik yenilikler ve bilinen tarzların yeni birleşimlerini içerdiği için yeni kabul ediliyordu. Neredeyse tüm şarkılar *ugniye* idi, kalıpları şarkıdan şarkıya değişiklik gösterse de hepsi içlerinde Mısır'a ait Arap uygulamalarını barındırıyorlardı.
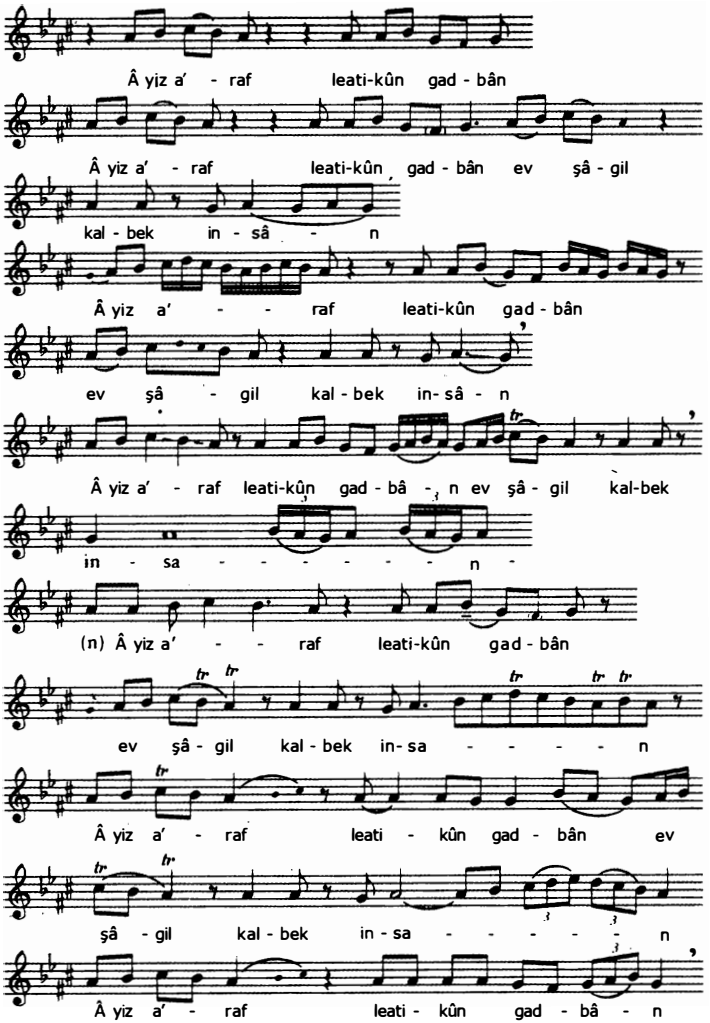
Ümmü Gülsüm artık iyice geliştirdiği müzik ve yorum becerisini bu şarkılara uyguladı ve bunlar kendisinin "Altın Çağ"ını

oluşturan konserlerin hemen hemen yarısını oluşturdu. Şiirlerin anlamının ve yansıttığı ruh hâlinin ifadesine tesir etmesi için kullandığı çok sayıda hüneri bulunan olgun bir müzisyen olarak ses gücünün doruklarındaydı. Kendini duygulandırıcı icraların ve kelimeler üzerinde yapılan türetmelerin önde geldiği, melodik virtüözlüğün uzak arayla ikinci planda kaldığı ve herkesçe bilinen şarkı türlerine adadı. "Ene fi-intizârek" adlı şarkıda (bkz. 5. örnek) konuşan kadın sadece "Kızgın olmadığını, kalbinin bir başkasına ait olmadığını bilmek istiyorum" der. Bestelenmiş melodi nispeten sadedir, ancak "kızgın" (*gadbân*) ve "bir başkası" (*insân*) gibi iki önemli kelime üzerinde çeşitleme yapma olanağı sunar. Ümmü Gülsüm *insaan* kelimesine nispeten süslü bir müzikal yaklaşımda bulunur, oysa kelimenin doğasında bu tarz bir muamele gerektirecek hiçbir şey yoktur. Kelimeleri uzatması dizenin verdiği daha geniş anlamları ve hisleri ortaya çıkartır, yârin başka birine ilgi duymasının getirdiği ıstırabı gözler önüne serer.

Çoğu zaman "ah keşke" gibi hasret belirten, örneğin "Ya retni ma'aak" ("Ah keşke yanında olabilsem," "Fâkir lemma Kunt Ganbi"den), "Ya retni" ("Ah keşke," "Ene fi-intizârek"ten) ve onun daha kibar edebi karşılığı olan "Ya laytani" ("Ah keşke," "Egâru min Nemeti'l-Cenûbi"den) gibi ifadeleri benzer şekilde söylüyordu.

Dinleyiciler "Hulm," "il-Ehât" ve "Bi-ridâk"ı da halk dilinde yazılıp bestelenmiş şiirler olan *zecel*'e verilebilecek güzel örnekler olarak hatırlayacaklardır. Sanatçının icraları stil açısından sıradan insanların sık sık düğünlerde ve bayramlarda duydukları, eskiden yerli şarkıcıların hünerlerini gösterdiği kahvehanelerde duymaya alıştıkları müziklere yakındı. Fakat Zekeriya Ahmed yalnızca halk şarkısını stilize etmekle kalmadı.[15] Mısırlı dinleyicilerin arzuladığı, hem yeni hem de yenilikçi olan şarkılar yazdı.

[15] Mısır'da tek bir halk şarkısı türü yoktur; onun yerine bir Mısırlı'nın kolayca ayırt edebileceği çok sayıda yöresel tür bulunur. Halk ya da şa'bî şarkıları çoğu zaman Mısırlılar tarafından "basit" tabir edilir, bu nitelendirme onları şarkıları aralarındaki farklılıkları belirterek münazara eden daha kapsamlı kavramsal bir sistem içine oturtur: halk şarkıları genelde daha dar ses aralıkları ve daha az modülasyon kullanırlar. Shiloah, bu "basit şarkılar iyi eğitimli bir kulağın duyabileceği bir makam rengine sahiptirler" diye yazar (Shiloah, 45).



Örnek 5. "Ene-fi-intizârek"ten bir alıntı

Bayram et-Tûnisî, Zekeriya Ahmed ve Ümmü Gülsüm arasındaki verimli işbirliği kısa ömürlü oldu. Zekeriya kendisi gibi popüler ve tecrübeli bir bestekâra verilen düşük ücreti bir şarkıcının veya bir plak şirketinin kazancıyla karşılaştırarak protesto etti. Cairophon Plakçılık'ın albüm satışlarından gelen kârın %4'ünün kendisine ödenmesi ve Mısır Radyosu ile Ümmü Gülsüm'ün bestekârların ücretlerinin zamanında ve eksiksiz olarak verilmesi için dava açtı. Ümmü Gülsüm prensipte Zekeriya'yı desteklediğini söylemiş olsa da kamuoyu önünde onun durumunu düzeltecek hiçbir girişimde bulunmadı ve ünlü bestecinin davaları on yıldan fazla sürdü.[16] Bu sıkıntılı durum Bayram ve Zekeriya'nın Ümmü Gülsüm'ü fazla otoriter ve talepkâr bulması ile daha da kötüye gitti. Diğerleri gibi onlar da sanatçının şarkı söyleme konusundaki yeteneğini takdir ediyorlardı, ancak kişiliklerinin çatışması sorunlara çözüm bulmayı zorlaştırıyordu. Sonraki yıllarda Bayram, Ümmü Gülsüm için tek tük metin vermeye devam etti; Zekeriya ise onun için son şarkısını 1960 yılında besteledi. Fakat 1947 yılından sonra bu sanatçılar arasındaki işbirliği sona ermişti.

Yeni Filmler

Büyük ölçüde Zekeriya ve Bayram'ın eseri olan, Ümmü Gülsüm'ün en popüler filmlerinden *Sellâme* ve *Fatma*, 1940'larda sanatçının yeni repertuarının geri kalan kısmıyla aynı popülist çizgide ilerlemişti. 1945 yılında yayımlanan *Sellâme*'de, *Vidâd* ve *Denânîr*'de de olduğu gibi, şarkı söyleyen bir köle kız vardı; fakat bu sefer Bayram Ümmü Gülsüm'ün filmlerinde ilk kez görülen bir gerçekçiliğe teşebbüs etti ve şarkı metinleri ile diyaloglarda bedevilerinkini andıran bir lehçe kullanıldı.

Sellâme Arap müziği için bir gövde gösterisiydi. "Ganni Şuvayye Şuvayye" gibi sonradan oldukça popüler olmuş çeşitli *ugniye*'lere ek olarak Sellâme bir *muvaşşah*, bir kaside, bir dinî *maval*, bir muammalı şarkı (riddle song) ve bir de tarz olarak kervan sürücülerinin şarkılarına benzeyen ağıt söylüyordu. Ayrıca Kuran'dan da birkaç satır okuyordu. Eğlendiren, ama aynı

[16] I. Sahhâb, 95; "Zikreyât lam Tunşar 'an Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün yayımlanmayan anıları), *Rûz el Yûsuf* (2 Şubat 1976).

zamanda faziletli bir Arap kızını canlandıran Ümmü Gülsüm, bu türlerin hepsinde farklı alanlardaki yeteneklerini göstermeyi başarmıştı.

Tıpkı *Neşîdu'l-Emel* (1937) gibi *Fatma* (1947) da o günlerin Kahire'sinde geçiyordu; Ancak *Neşid*'de genç ve azimli bir şarkıcı ile sabıkalı kocası arasındaki tansiyon; şöhretli ve zengin bir doktor ile yapılan ikinci evlilik sayesinde çözülürken, *Fatma* da fakir bir hemşire zengin bir paşanın oğlu tarafından kötü muameleye maruz kalıyor, konu mahkeme aracılığıyla ve hemşirenin mahallesinde oturan sıradan insanların ortak hareket etmeleriyle çözümleniyordu. Hemşire Fatma şehirde bir mahallede yaşıyor ve içlerinden biri hastalandığı zaman yardım ettiği için orada yaşayanlar tarafından çok seviliyordu.[17] Dul kalmış annesi ile yetim kuzeninden oluşan ailesinin geçimini o sağlıyordu. Zengin bir paşaya hemşirelik yaparken paşanın kardeşlerinden biri olan Fethi'nin ilgisini çekmiş, Fethi Fatma'yı baştan çıkartmaya çalışmıştı. Reddedilince de amacına ulaşmak için onunla evlenmişti. Bu refah getiren evlilik önceleri Fatma'nın ailesi ve komşuları tarafından büyük bir şans olarak görülür. Ancak kocası Fatma'nın işçi sınıfına ait akrabalarının ve arkadaşlarının davranışlarından, gelenek ve göreneklerinden iğrenmektedir ve kısa zaman sonra Fatma'yı ve mahalleyi terk eder. Daha sonra soylu ve genç bir bayan ile evlenerek Fatma'yı boşamak için harekete geçer.

Bu arada Fatma'nın Fethi'den bir çocuğu olur ancak Fethi'nin bundan haberi yoktur. Kardeşinin böylesine alt sınıftan biriyle evlenmesinden utanan yaşlı paşa bu haberi Fethi'ye söylememesi için Fatma ile pazarlık eder. Bütün bu acı verici olaylar sırasında Fatma'nın yanında yer alan mahalleli onun adına vefasız kocasına dava açar. Sonunda mahkeme Fethi aleyhine karar verir ve bütün mahalle Fatma ile birlikte kazanılan zaferi kutlar.

Filmin önem verdiği temalar Mısır toplumunun o zamanki hassasiyetlerini yansıtır: zenginlerin çirkin davranışları ve vefasızlıkları (burada sıradan insanların talebi üzerine cezalandırılırlar); arkadaş ve komşuluk dayanışmasının önemi ve cezbedici

[17] Mısır'da hemşirelik prestiji ve parası az olan, yalnızca bu işe tamamıyla kendini adamışların veya çok ihtiyacı olanların yapmak isteyeceği bir işti.

şeylere karşı koyabilen namuslu kadının değeri. Hikayenin akıbeti ise daha önceki film ve hikayelerde ansızın konan talih kuşu yerine, Mısır toplumunun temel değerlerini faaliyete geçirmeye dayanmaktadır.

İlk kez 1942 yılında gösterime giren ve 1940'lardan kalan son filmi olan *Ayida* Ümmü Gülsüm'ün az sayıdaki başarısızlıklarından biriydi ve kısmen o günlerde Mısır kültürüne ait yapımların tercih edildiğinin başka bir kanıtıydı. *Ayida* operada şarkı söylemeye kararlı olan, fakir babası zengin bir toprak sahibinin çiftliğinde çalışan Mısırlı bir genç kızın hikayesini anlatır. Zengin adamın oğlu *Ayida*'ya aşık olmuştur ancak evlenebilmeleri için önlerinde birçok engel bulunmaktadır. Ayida Arap Müziği Enstitüsü'nden burs kazanır ve Aida operasının Arapça uyarlamasında başrol oynar. Mükemmel performansı ile enstitüde büyük takdir toplar ve onu ilk kutlayan kişi de zengin adam olur.

Filmin ilk versiyonu bu noktada, yani Arap *Aida*'sının ikinci perdesi oynandıktan hemen sonra bitiyordu. Ortadaki aşk ile ilgili problem çözüme kavuşmadan gelen ani son, filmin başarısızlığına yol açan sebeplerden biri olarak sayılmıştı. Diğer sebepler arasında filmin karşılıklı konuşmalardan (recitatives) ve Avrupa tarzı arya benzeri pasajlardan medet uman, Mısırlı seyircilere hitap etmemesi yönünden eleştirilen uzun operavari bölümler içermesi de bulunuyordu. Son olarak da Mısır prensesi Ayida'yı oynayan Ümmü Gülsüm'ün siyah makyaj yapması, çoğu filme sadece başrolde şarkı söyleyen yıldızı görmeye gelmiş olan seyircilerin şaşkınlıktan yapımın diğer yönlerine dikkat edememelerine yol açmıştı. Bu sorunların hâlledildiği ikinci bir versiyon dokuz ay sonra gösterime girdi. Filmi daha cazip hâle getirmek için Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tûnisî'den yeni şarkılar istendi. Her ne kadar düzeltmeler ve yeni şarkılar takdirle karşılanmış olsa da bir bütün olarak bakıldığında bu prodüksiyon Ümmü Gülsüm'ün diğer filmlerinin yakaladığı başarıyı yakalayamadı.[18]

[18] *Âyida* hakkındaki bu bilgilerin çoğu Kahire'deki Centre Catholique Egyptienne du Cinéma et de la Télévision'dan Ferit el Mizâvî'nin özel koleksiyonunda bulunan film hakkında yayımlanmış kritiklerin dosyasından harmanlanmıştır; çoğu küpür kaynak içermemektedir.

Fatma Ümmü Gülsüm'ün son filmiydi. Güçlü ışıklardan etkilenen gözleri, sinema endüstrisinden ayrılmasına neden olan etkenlerden biri olabilirdi. Buna ek olarak, tecrübeli olmasına rağmen o profesyonel bir aktris değildi ve bir ihtimal inandırıcı bir şekilde canlandırabileceği rollerin sonuna geldiğini hissetmişti. 1947 yılında 40'lı yaşlarının ortalarındaydı. Başrollerde oynayan diğer kadın film yıldızları ondan en az on yaş gençtiler. Ses açısından Ümmü Gülsüm ile başarılı bir şekilde rekabet edemeseler de görsel açıdan, özellikle de ünlü sanatçının oynadığı saf ve masum kız rollerinde edebiliyorlardı.

Ayrılma kararı büyük olasılıkla bilerek, isteyerek alınmamıştı ve nihai değildi. Sonraları, arasına Muhammed Abdulvahhab ile beraber oynayacakları birkaç tanesinin da dahil olduğu bazı film projelerini ele almış, ancak bunlar uzun süren repertuar seçimi ve sanatçının kariyerine uygun projeler belirlenmesi esnasında kaybolup gitmişlerdir.

Ümmü Gülsüm'ün popülist repertuarı popülerliğini yıllar boyu korudu. "İl-Ehât" (1943), "il-Evvile fil-Garâm" (1944), "il-Verd cemîl" (1947), "Ganni Şuvayye Şuvayye" (1945), "Ene fi-intizârek" (1943), "Ehl il-Hevâ" (1944) ve "il-Emel" (1946) alışılmadık uzunlukta ömre sahip oldular. Aynı şeyi Ümmü Gülsüm'ün önceki repertuarı için söylemek mümkün değildi. 1930'ların şarkıları, yayımlandıktan hemen sonra gelen popülarite dönemi geçtikten sonra -radyoda yayımlandıkları hâlde- fazla icra edilmiyor, satışları azalıyordu. Birçoğu Ümmü Gülsüm'ün vefatından sonra bir döneme ait ilginç eserler olarak yeniden piyasaya sürüldü.

Ümmü Gülsüm'ün bu dönemdeki repertuarı diğer tarzları dışlamıyordu. Riyad el Sunbâtî ve el Kasabcî onun için birkaçı uzun süre popülerliğini koruyacak olan (özellikle de el Kasabcî'nin "Rakki'l-Habîb" adlı bestesi) yeni şarkılar yazıyorlardı. 1940'larda ise el Sunbâtî ve el Kasabcî'nin Ümmü Gülsüm'ün repertuarı üzerinde oynadığı roller değişti. El Sunbâtî sanatçı için gittikçe daha çok şarkı bestelemeye başladı ve bütün filmlerine katkıda bulundu. Uzmanlık alanı olan kaside üzerine çalışmaya başladı. El Kasabcî ise yavaş yavaş Ümmü Gülsüm'ün bestecisi konumundan uzaklaştı ve 1946 yılından sonra hiçbir bestesi ünlü yıldız tarafından icra edil-

medi. Ümmü Gülsüm, bazılarının bestelenmesini bizzat teşvik etmesine rağmen, ünlü bestecinin sunduğu yeni şarkıları söylemeyi sürekli reddetti.[19] El Kasabcî başka şarkıcılar için beste yapmaya, Ümmü Gülsüm'ün enstrümantal orkestrasında çalmaya ve orkestranın idari işlerini yürütmeye devam etti ve 1966 yılında vefat edene kadar sanatçının dostu olarak kaldı.

Neoklasikçilik

1946 yılında Ümmü Gülsüm çoğunu Ahmed Şevki'nin yazıp Riyad el Sunbâtî'nin bestelediği bir grup kaside icra etmeye başladı. Sayıları on olan bu neoklasik kasideler sanatçıyı 1950'lerin ortalarına kadar idare etti; bu dönemde bunlar dışında yalnızca yedi tane farklı şarkı söyledi. Bir yönden bakıldığında bu yeni repertuar sanatçının tecrübesi ve bu türü diğerlerine tercih etmesinden dolayı kendiliğinden gelişmişti. Sanat hayatı boyunca neredeyse her yıl yeni bir kaside icra etmişti. Başrolde oynadığı her film bir tane içeriyordu. Daha çok Zekeriya'nın popülist şarkıları ile ilgilendiği zamanlarda bile Ebû'l-ilâ Muhammed'in eski kasidelerinden birkaçını konser repertuarına eklemişti.

Diğer bir yandan da yakın zamanda üzerlerinde yoğunlaştığı Bayram ve Zekeriya'nın şarkıları ile oldukça ani bir şekilde ilgilenmeye başladığı, karmaşık müzikal altyapıları el Sunbâtî'ye ait olan Şevki ve Râmi'nin zor ve ağır şiirleri arasında büyük bir fark vardı. Bu değişimi etkileyen faktörlerden biri de şüphesiz ünlü sanatçı ile Zekeriya'nın mahkemelik olmasıydı. Ancak Ümmü Gülsüm'ün seçimi, İslam'ın ve klasik Arap uygarlığının sosyal düzenin temelleri olduğunun teyidine yönelik güçlü, derin bir

[19] 1940'ların sonuna doğru "Sahrân li-Vahdi" ve daha sonra da "Lil-Sabr Hudûd" için yazılmış metinleri el Kasabcî'ya vermiş, ancak ortaya çıkan bestelerden memnun kalmamıştı. 1954 yılında onun Mısır Devrimi'nin yıldönümü anısına yaptığı "Ya Du'ât el-Hakk" adlı besteyi, bu önemli gün için şarkısız kalacağı anlamına geldiğini bilmesine rağmen geri çevirdi. "Ya Du'ât el-Hakk" en sonunda Fayda Kâmil tarafından seslendirildi. Ümmü Gülsüm ayrıca 1950'lerde el Kasabcî'nın "Nashîd al-Jalâ'" adlı vatanseverlik temalı metin için yaptığı besteyi de geri çevirmişti (Kâmil, *Muhammed el-Kasabcî*, 81-83; Şuşa, 44; özel görüşme, Ratîba el Hifnî, 21 Mayıs 1992).

sosyal ve politik akımın parçası olarak görülebilir. Özellikle bu gruba ait kasideler, icra edildikleri devirde bu şarkı türüne olan ilgiyi artırıyordu: sanatçının dinleyici kitlesi onu kaside icrasına ve ana kültürel oluşumlardan olan neoklasikçiliğe büyük katkıları olan biri olarak nitelendiriyorlardı. Şiirsel metinler ile Ümmü Gülsüm'ün üslubu, Müslümanlığın dinî söylemiyle güçlü bağlar kuruyordu. Bu neoklasikçilik, eski Arap ve Müslüman adet ve uygulamalarını toplumsal gelişimin temeli olarak kabul ediyordu.

On yıllar boyunca Mısırlıların Batılılaşmaya karşı oluşturduğu gerek onaylayıcı gerekse karşıt fikirler çoğu zaman İslam'ın yol göstericiliğinde meydana geliyordu. Yüzyılın başlarında Cemaleddîn el Afgânî ve Muhammed Abduh'un öğretileri –bu ikiliye göre Arap toplumunun modernleştirilmesi İslam'ın ilkelerine uygun şekilde ilerlemelidir- ve buna bağlı tartışmalar bir sonraki kuşağın liderlerini ciddi şekilde etkilemiştir. 1920'lerde Tâhâ Hüseyin ve onunla aynı zamanda yaşamış meslektaşları hakkında yazan Pierre Cachia'nın gözlemlediği üzere,

> *Geniş açıdan bakıldığında... Muhafazakârların, Batı'nın cahil olarak gördükleri kesim tarafından taklit edilmesi durumunu materyalizm ve ahlaksızlığın İslam'a ve Doğu'nun güya doğuştan olan ruhaniliğine üstün gelmesi şeklinde gördükleri söylenebilir; onlara göre ortaya çıkan her türlü yeni sorun Kuran'a ve eski ulemaların yorumladığı sünnetlere uygun bir şekilde çözülmeliydi; edebiyat alanında ise Arapça'yı Kuran ile bağdaştırıyorlar, onu bütün dillerin "anası" ve modernlerin herhangi bir şekilde üzerinde değişiklik yapmaya haklarının olmadığı kutsal bir miras olarak görüyorlar ve onuncu yüzyıldan sonra Arap edebiyatını etkisi altına alan "zarif," süslü yazı stilinin daimi hâle getirilmesini savunuyorlardı.*[20]

Savaş başladığında kimi "yenilikçi"ler dinin bakış açısını kullanarak görüşlerini haklı çıkarmayı ve "Kuran'dan alınan ilhamın tabiatı ve verdiği mesajın günümüzde bir Müslüman ülkeye olan uygunluğu" gibi konularda görüşlerini açıklamayı gerekli gördü-

[20] Cachia, *Tâhâ Husayn*, 86-87.

ler.[21] Charles Smith'in yazar Muhammed Hüseyin Heykel'in kariyerinden bahsederken savunduğu üzere, İslam çoğu zaman kendi ile alakası olmayan konular için bile bir tartışma zemini hâline gelebiliyordu:

> *1928 yılında Wafd-Liberal koalisyonunun dağılmasının ardından [Heykel] ve partisi, hem Wafd hem de ulemadan gelen ateizm suçlamalarıyla karşı karşıya kalmışlardı ve bu ithamların cevaplandırılması gerekiyordu. Sonuç, sonraki on yıl boyunca İslam ve onun gerçek koruyucusu olma iddialarının Mısır siyasetindeki baş tartışma konularından biri hâline gelmesi oldu.*[22]

Geçmişte olduğu gibi 1940'larda da İslam, seçeneklerin tartışılması için koşullar yaratıyor ve gerek lokal gerekse uluslararası adaletsizliğe karşı geniş bir kesim tarafından kabul gören felsefi bir temel sunuyordu. Kimileri bunu politik, ekonomik veya kültürel açıdan yabancı güçlere boyun eğilmesinin ve başarısız hükümetlerin yerel tezahürlerinin yerini alacak alternatifler için önemli bir kaynak olarak görüyordu; Munah Huri on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren "Mısır'ın milli bilincinin Müslümanlık bilinci ile iç içe geçtiğini" yazar:

> *İşgal dönemi boyunca, Mısırlı çağdaş şairlerin büyük bir kısmı tarafından desteklenen güçlü bir İslami akım, milliyetçi akım ile aynı yönde ilerliyor ve onunla bir bütün hâline geliyordu. Bu İslami akım dinî hırs, milli duygular ve Avrupa'nın İslam dünyası üzerindeki boyunduruğuna karşı direnişin öfkeli ruhu ile besleniyordu.*[23]

"Müslüman Kardeşliği" gibi organizasyonlara verilen destek 1940'ların sonlarına doğru iyice artarken, adı geçen organizasyonun üye sayısı ve aktiviteleri de daha önce görülmemiş sevi-

---

[21] a.g.e.

[22] Smith, 398-99. "Heykel hiçbir zaman... şüphe eden Müslümanların inançlarını eski hallerine getirmeye çalışmadı; ama dini ikna etmek amacıyla kullandığı oldu (406).

[23] Huri, 26, 103; ayrıca 46.

yelere çıkmıştı.[24] İslami kuruluşların, hareketlerin ya da kültürel ifade şekillerinin cazibesi, yerel kontrol isteğinin bir parçası ve "Mısır Mısırlılarındır" hedefinin farklı bir tezahürü olarak görülebilirdi. Marsot'a göre,

> *Mısır'da halkın kendini ifade edebileceği tüm kanallar kapandığı zaman ve yerli halkı kendi politik ve ekonomik çıkarlarına göre yönlendirdikleri görülen dış güçlerin desteklediği otokrasi hüküm sürdüğünde protesto hareketlerinin dinî bir renge büründüğünü söyleyebiliriz.*[25]

Bu hassasiyetler 1940'larda Mısır'daki havayı gerginleştiriyordu. İslam, yerel değerlerin ön plana çıkartılması davasında ortak bir hareket noktası hâline geldi. Ümmü Gülsüm yeni kasidelerini böyle bir ortamda ortaya çıkarttı.

Neoklasikçilik kavramı edebiyat dünyasında gelişiyordu. Neoklasikçilerin önde gelenlerinden biri olan Ahmed Şevki yüzyılın ilk on senesi boyunca Hidiv Abbas'ın maiyetinde hidivin baş sözcüsü olarak hizmette bulunmuş ünlü bir şairdi. Türk asıllı Çerkez bir aileden gelen bu zengin Mısırlı, Osmanlılara olan bağlılığı ve İngilizlere karşı "nefret dolu" yazılarıyla tanınıyordu. Huri'nin tanımına göre "Her ne kadar izlenimci ve önyargılı gibi görülse de, Şevki... ve Hafız Cromer Yönetimi'nin çirkin imajını çeşitli seviyelerde tekrar tekrar dile getirmişler ve bu devrin çoğu tanınmamış şairi için örnek teşkil etmişlerdir."[26]

Şevki ve meslektaşı Hâfız İbrahim yirminci yüzyıl Arap dünyasının önde gelen neoklasikçileri arasındaydılar. Diğer şairler Batı şiirini taklit edip kalıplarını uyarlarken, Şevki ve Hafız Avrupa edebiyatını takdir etmelerine rağmen Arap şairlerini tehdit eden sorunun "Arapça'nın kaynaklarının yeterince bilinmemesi ve gelişme ihtimaline olan inancın yetersiz kalması"[27] olduğuna inanıyorlardı. Bu düşünceye uygun olarak Şevki kalıplarını klasik Arap şiirinden alıyor, yapıtlarında İslam ve Arap tarihine göndermeler yaparken bir yandan da gününün önemli şahsiyetlerine

[24] İssavi, 266, 268.
[25] Marsot, "Religion or Opposition," 552.
[26] Huri, 75.
[27] Cachia, *Tâhâ Husayn*, 29-30.

hitap ediyor veya yakın zamanda meydana gelen olaylar ya da çağdaş yaşamın şartları üzerine fikir belirtiyordu. Şevki'nin sofistike Arap yazın dilindeki şiirleri "Arapların derin duygusal özelliklerini, kalıtsal bilgelikleri ile hayata dair görüşlerini anlatıyordu."[28] Bedevî'ye göre o, "eski üslubu tamamen yaşadığı devre ait olan sosyal, kültürel ve politik alandaki kaygıları ifade etmek için kullandı... Şevki'nin başardığı, ki az iş değildir, geleneksel Abbasi üslubunu modern yaşamın sorunlarını anlatmaya son derece uygun hâle getirerek, şiiri modern Mısır'ın siyasi hayatında önemli bir güç hâline getirmesiydi."[29]

Kaside Arap kültüründe köklü bir yere sahipti. En eski şiir türlerinden biriydi; nispeten uzun olan metinleri baştan sona sabit bir ölçü ve uyak tertibi ile yarım mısra (hemistich) kalıbında yazılıyordu. Bir mısra çoğu zaman tek bir düşünceyi ifade ederken aynı zamanda da şiirin dinî veya tarihi konular, ya da doğa veya aşk hakkında sofistike tasvirler içeren genel temasına da katkıda bulunuyordu. Sık sık insanların ya da olayların anıldığı kasidelerde edebi bir dil kullanılıyor, içerdikleri kelimeler, cümlecikler ve göndermeler günlük konuşma çerçevesinin oldukça dışında kalıyordu. İbrahim Bulaki kasidenin ana özelliklerinin "ifade kuvveti ve özlü dil, sevgilinin canlı tarifi ve İslam dünyasına olan büyük hayranlık" olduğunu gözlemlemişti.[30]

Bestekâr ve şarkıcılar aslında çok daha uzun olan bir şiirden genelde dört ila on iki arası mısra seçiyorlardı. Müzikteki pasajlar metindeki cümleciklerle örtüşüyor ve çoğu kez metindeki her yeni cümleciğe yeni bir melodi eşlik ediyordu. Eğer bir ölçü duyuluyorsa bu çoğu zaman *el vâhide* oluyordu.[31] Kasideler genel etki olarak doğrudan-besteli bir şarkı havası yaratıyor, ancak yüzyılın başında ortaya çıkan bazı eserlerde nakaratlar görülebiliyordu. Zaman zaman eklenen konuşma dilindeki nakaratlar, ilave edilen çeşitli enstrümanlar veya Avrupa vals ve marş ritimleri ile

[28] Jayyusi, *Modern Arabic Poetry*, 100; Bedevi, 29.

[29] Bedevi, 32, 33. Abbasi Hanedanlığı (750-1258) kaside de dahil olmak üzere Arap şiirinin gelişmesini desteklemişti; Abbasi egemenliğinin ilk dönemi Arap şiirinin altın çağı olarak bilinir.

[30] Boolaky, 53.

[31] El Vâhide tek vurgulu ritmden oluşan dörtlü bir kalıptır.

türe yabancı olan yerli ritim kalıplarının kullanılması, kasidenin de diğer türler gibi yeniliklere açık olduğunun kanıtıydı.

1946 yılında Ümmü Gülsüm, Ahmed Şevki ve Riyad el Sunbâtî'ye ait beş adet kasideyi arka arkaya piyasaya çıkarttı. Bunlardan ilkini, Şevki'nin 1914 yılında mevlit kandili için yazdığı bir metin olan "Selû Kalbî"yi mart ayında okudu. Mayıs ayında kendisi için özel olarak yazılmış ve şairin henüz yaşıyor iken sanatçıya hediye ettiği romantik bir kaside olan "Selû ku'ûs et-Tilâ"yı programına dahil etti.[32] Arkasından her ikisi de baştan sona dinî temalı olan "Vulid el Huda" ve "Nehc el Burde," sonrasında ise o günlerin politik amacı olan Sudan ile birleşmenin anlatıldığı "el Sudan" geldiler. Bunları 1949 yılında Şevki'nin "en-Nîl"i ile Râmi tarafından çevrilen Ömer Hayyam'ın Rubailer'i izledi.

Metinler çoğu zaman bir eser içerisinde tarih, politika, din ve aşk gibi birbirinden son derece farklı konuları kapsayabiliyordu. Bu konular mevlit kandili için yazılmış olan "Selû Kalbî" ve "Vulid el hudâ" ile peygamberin Hırka-i Şerif'i kabulünü sembolize eden "Nehc el-Burde" gibi tek ve birleştirici bir tema sayesinde aynı potada eriyordu. Yarım mısraların her biri ana konunun gelişmesine katkıda bulunan bağımsız düşünce birimleri olarak tasarlanmıştı.

Şevki'nin bestesi olan "Selû Kalbî" sevgiliye bir hitap ile açılıyor, Hz. Muhammed'i övmeye geçiyor, ayrıca Mısır'daki milliyetçi hareket için bir slogan hâline gelen iki satır içeriyordu. Devam eden İngiliz işgali ve Kral Faruk'un kötü yönetiminden dolayı artan milliyetçi huzursuzluk ve memnuniyetsizlik zamanında ortaya çıktığı için dinleyicilerin eski mısralara ilgi göstermesi kolay oluyordu: "Va-ma nila 'l-matalibu bil-temenni ve-lakin

[32] Ümmü Gülsüm pek çok aydın kişi ile birlikte Şevki'nin evinde konuk olduğu bir sırada, Şevki ondan şarkı söylemesini rica etmişti. Ertesi gün de şükranlarını sunmak için "Selû Ku'ûs el-Tilâ"yı ona bir armağan olarak yollamıştı. Fuad'a göre, şiirin orijinalinde şarkıcıya direkt ismi ile hitap eden dizeler bulunmaktadır (Fuad, 189). Şiirdeki bu dizeler, Ümmü Gülsüm bu şiirin bestelenmesine karar verdiği zaman değiştirilmiş ve metin Şevki'nin eserlerinin daha sonraki basımlarında Ümmü Gülsüm'e doğrudan hitap eden dizeler olmaksızın yayınlanmıştı. "Selû Ku'ûs el-Tilâ"nın prömiyeri 1938 yılı civarında yapıldı.

tu'haza 'd-dunya gilaban." (Talepler istemekle karşılanmaz: dünya sadece mücadele ile kazanılır). Şûşa bu şiirin o zamanlar icra edilişini tarif ediyor:

> *İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde ve halk sömürgecilerin Nil Vadisi'nden tahliye edilmesini talep etmeye başladığında, Ümmü Gülsüm'ün konserleri sanatçının milliyetçi duyguları uyandırdığı bir politik gösteriye benziyordu, çünkü her konserde Şevki'nin "Selû Kalbî" adlı kasidesini söylüyor ve [kasideyi okurken] milliyetçi bir heyecan ile "Talepler istemekle karşılanmaz: dünya sadece mücadele ile kazanılır" diye bağırıyordu.*[33]

"Selû Kalbî" milliyetçi olduğu kadar dinî bir ifade olarak da görülmüştür.[34]

"Vulid el hudâ" şu satırları içeriyordu: "El-Iştirakiyyun ente imamuhum" (Sen [Muhammed] sosyalistlerin önderisin) ve "Ansafta ahla 'l-fakri min ehli 'l-gina" (Sen [Muhammed] zenginlerin önünde fakirlere adalet dağıttın). Bu ve "es-Sûdan" gibi "milli umudumuz olan Sudan ile birleşmeyi anlatan" şarkılar, devrin hükümetinin politikasına uygun bir konumda olmalarına ve sonrasında da radyo yöneticilerinin onayına bağlı olarak Ümmü Gülsüm'ün repertuarına girip çıkıyorlardı. "Vulid el hudâ" adlı şarkı ilk kez icra edilişinin ardından 1952 yılındaki devrime kadar hemen hemen hiç yayımlanmadı; 1940'ların sonuna doğru popüler olan "es-Sûdan" ise devlet başkanı Abdunnâsır'ın hükümetinin Sudan'ın bağımsızlığını tanımasından sonra seyrek duyulmaya başlandı.[35]

"Nehc el-Burde," Şevki'nin yazdığı tüm metinler arasında muhtemelen anlaması en zor olanı idi. On üçüncü yüzyıl şairlerinden el Bûsîrî'nin bir kasidesi olan "Burde" (kelime olarak [peygambere ait] hırka anlamına gelir) üzerine yapılan yorum-

---

[33] Şuşa, 59.

[34] "Uhibbuhâ li-Kalbihâ 'l-Kebîr," *Rûz el Yûsuf* no. 1431 (21 Kasım 1955), 27; bu mısranın tartışmasını da içeren bir Ümmü Gülsüm röportajının yazılı nüshası, El Radyû el-Mısrî no. 576 (30 Mart 1946), 6; en-Necmi, 63; *el-Idhâ'a el-Misrî* no. 922 (15 Kasım 1952), 4; Şuşa, 59.

[35] *El-Mûsîka ve-'l-Masrah* no.8 (Eylül 1947), 298; "'Umdat al-Sammî'a Yaqûl," *el Kevâkib* no 1592 (2 Şubat 1982), 13.

lardan oluşuyordu. Şevki'nin eseri uyak kalıbı ile ölçüsünü el Bûsîrî'nin şiirinden almıştı ve Şevki'nin şiirinin manasını kavrayabilmek için çoğu zaman "Burde"yi biliyor olmak gerekiyordu.

Riyad el Sunbâtî, Şevki'nin şiirsel ifade biçimine denk bir müzikal neoklasikçilik yaratmıştı. El Sunbâtî'nin klasik şiir türünü yeni kalıplara sokmadaki başarısı Ümmü Gülsüm'ün repertuarında yaratıcılık için yeni kulvarlar açmıştı. Sunbâtî kasideleri Ümmü Gülsüm'ün hayatının geri kalan kısmında repertuarının değişmez parçaları oldular.
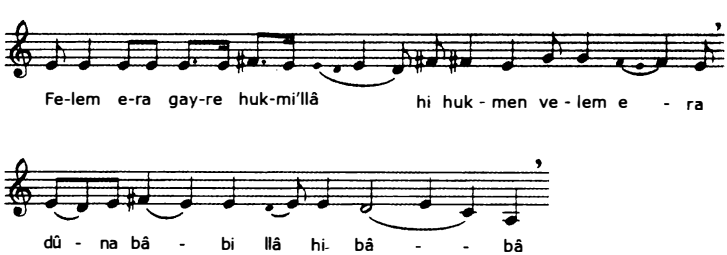
1930'larda ilk ortak çalışmalarını yaptıkları sıralarda el Mansura'dan Kahire'ye yeni gelmiş olan el Sunbâtî, Arap Müziği Enstitüsü'nden diploma almış olma avantajına sahip genç bir adamdı. İlk zamanlarda Ümmü Gülsüm için yazdığı şarkıları bir kategoriye koymak zordur; özgün stili ancak 1940'larda sanatçının repertuarında ön plana çıkmaya başlamıştır.[36]

Riyad el Sunbâtî kasideleriyle eşsiz bir neoklasikçi hâline geldi. O kendinden yaşça büyük bazı meslektaşlarının yolundan giderek geleneksel Arap öğelerini kullanmayı hedefliyordu; bunlar arasında en dikkat çekenleri bir dizi *makâmât*, ardışık melodik hareket ve kaside gibi bazı türlerdi. Bestekâr Davud Hüsnî *edvâr*'larında *zincaran* gibi artık pek de gözde olmayan modlar kullanmıştı. Kâmil el-Hulaî yeni *muvaşşah*'lar bestelemişti. Bu adamların yaptıkları besteleri en çok kendi kültürlerinin geçmişi ile ilgilenen iyi eğitim almış Mısırlılar takdir ediyorlardı. Ancak bu eserler aynı zamanda diğer insanlara kültürel miraslarının, geleneksel Arap sanatı ile örf ve adetlerinin günümüzdeki potansiyel değerini hatırlatmaya yarıyordu.

---

[36] El-Sunbati ayrıca Arap Müziği Enstitüsü'nde 1933 yılından itibaren ders vermiştir ve çok geçmeden bir film yıldızı olacak olan Ferit el Atraş'ı kendisine öğrenci olarak almıştır. Müzik diploması sahibi olmak, daha sonra Kahire'de kariyer yapmayı uman Mısırlı müzisyenler için olmazsa olmaz bir şart haline gelmiştir (Karş. El Şavan, "el-Mûsîka", 109, 185). Ümmü Gülsüm, Riyâd el Sunbâtî ile önceden, daha her ikisi de çocuk iken karşılaşmıştır. El Sunbâtî'nin babası, Ümmü Gülsüm'ün Delta'daki evinin yakınlarındaki el Mansura'da şarkıcıydı. Ümmü Gülsüm'ün babası gibi, el Sunbâtî'nin babası da oğlunu kendisine eşlik etmesi için eğitmiştir. Bu iki baba birbirleriyle tanışıyordu ve seyahatler sırasında bazen karşılaşıyorlardı (Avad, 146; Fuad, 93-94; Şuşa, 28).

Riyad el Sunbâtî, Şevki'nin metinleri için bestelediği müziklerde klasik bestelerin özelliği olan yay biçimli yapıyı koruyordu. Melodi genelde içinde bulunduğu modun pest seslerinde başlıyor, o aralıkta gelişiyor ve aynı modun daha tiz seslerine çıkıyordu. Modülasyon aracılığıyla diğer modlara geçiliyor, bu da parçanın merkezini oluşturuyordu. Kaside başlangıç moduna dönülmek suretiyle sona eriyordu. El Sunbâtî bu yapıyı kullanarak sıradan bir şarkıcı için icra etmesi zor, fakat Ümmü Gülsüm'e son derece uygun karmaşık melodiler yazmıştır. Parçalara bas partisi gibi yenilikler getirmiş, yer yer melodideki ya da şarkı eşliğindeki triyadik ana hatlar gibi armoni fikirleri eklemiştir. Eşlik eden saz ekibini viyolonsel, kontrbas, ud, kanun, *rik* ve ney yanında yedi veya sekiz adet keman bulunduracak kadar genişletti. Filmler ve Abdulvahhab'ın deneysel şarkıları sayesinde popülerleşen yeni enstrümanlardan bazılarını kullandı. Bu geniş orkestra, diğer adıyla *firka*, o zamanlar Mısır kültürüne uygun bir biçimde modern, dikkat çekici ve yeni sayılıyordu. Ne var ki Zekeriya Ahmed'in şarkılarında olduğu gibi bunlarda da şarkıcı baskın işlevini koruyordu. Genişletilmiş *firka* tüm kadro ara fasıl çalıyor, fakat Ümmü Gülsüm şarkı söylerken de taht görevi görüyordu.



Örnek 6. "Selû Kalbî"den bir alıntı

Böylece el Sunbâtî bestelerinin Arap temellerini bozmadan müzikal alanda yenilikler sunabiliyordu. Onun icatları bu eski tarz müziği yeniden canlandırıyor, onu yeni müzikal ifadelere uygun duruma getiriyordu. Bu şarkılar Abdulvahhab'ın Batılı modellere oldukça bağımlı olan "modern" müziğine kıyasla hem

müzikal hem de şiirsel yönden neoklasiktiler ve Arap müziğinde "geleneği" temsil ediyorlardı.

Ümmü Gülsüm'ün icrası klasik geleneklerden biri olan "şiiri tek başına ya da müzikle okuma"yı Kuran okuma ile birleştirmişti. "Selû Kalbî" (bkz. Örnek 6) örneğinde görüldüğü üzere, düzgün ve ciddi bir dil kullanılarak önemli konulara değinilen bu tür, Kuran okuma sayesinde elde edilen becerinin sergilenmesi için doğal bir ortamdı. Gevşek ölçülü bir beste yerini ritmik yönden düzensiz bir icraya bırakıyor, bu icra genelde Kuran okumaya yakın bir biçimde kısa ve uzun okunan sesli harflerin ilişkisine dayanıyordu. Ümmü Gülsüm lam'ın m'si ve illahi'nin l'si gibi sessiz harfleri uzatarak okuyordu. Melodi'nin nispeten sadeliğine rağmen, bir yandan kelimelerin net telaffuzunu koruyup, aynı zamanda melisma ve ses rengi değişimi kullanarak önemli cümlecikler olan "Hakkın hükmü" (hukmi-llahi) ve "Hakkın kapısı"na (babi-llahi) dikkat çekiyordu.

El Sunbâtî'nin Ümmü Gülsüm için yazdığı şarkılarda sık sık modülasyonlar, beklenmeyen modlar ve bilindik modlarda alışılmadık melodik hareketler görülüyordu. Örneğin "Selû Kalbî" *râst* ile başlıyor, *râst*'ın değişik biçimlerinde devam ettikten sonra *nikrîz*, *bayâtî*, *nihâvend*, *hicâzkâr*, *bayâtî nevâ* ile devam edip *râst*'a geri dönüyordu. Makamları müzikal ve duygusal açıdan etkili bir şekilde sunması ve yaratıcı modülasyonları, bestecinin müzik konusunda ne kadar hünerli ve çok yönlü olduğunu göstermiş, eserlerini vasat ve basit olarak bilinen şarkılardan farklı kılmıştı.[37]

El Sunbâtî "Selû Kı'ûs el-Tila" (bkz. Örnek 7) için yeni ve daha büyük olan saz heyeti tarafından heterofonik olarak icra edilecek bir giriş yazmıştı. Vokal ise şiirin ilk mısrasının tamamını okuyarak giriş yapıyordu. Bu mısra tekrarlanıyor, ardından da

[37] El Sunbâtî'nin neoklasik tarzı, kasidelerde olduğu kadar konuşma dilinde yazılmış *ugniye*'lerde de açıkça görülmekteydi. "Jaddadt Hubbak Lee" *nihavend* makamında başlıyor, *bayati nevâ*, *rast suznâk*, *kürdîlihicazkâr*, *nevâ athar*, *hicaz*, *bayati nevâ*, ve kapanıştan önce *hüzzam* şeklinde devam ediyordu. "Hasbî liz-Zaman" ve "Lise Fâkir" çok az modülasyon içeriyordu, ancak kullanılan iki ya da üç makamda oldukça fazla çeşitlilik göze çarpıyordu: bir müzisyen "bu kadar az makam değiştirip de sıkıcı olmamayı sadece el Sunbâtî başarabilirdi" şeklinde yorum yapmıştı.

nispeten uzun bir kadans (*kafla*) ile sona eren metnin ikinci satırı geliyordu. Kurguda hecesellik ağır basıyordu. Enstrümantal kısımlar girişlerde ve ara müziğinde baskın, vokal esnasında ise hafifti. El Sunbâtî'nin kasidelerinde armoni yalnızca arada sırada görülüyordu. İkinci satır, bestecinin *kafla*'nın uzatılmasına imkân veren "metin işleyiş tarzı"nı göstermesi açısından iyi bir örnektir. Bu şarkının icrası esnasında "Adaha 'l-şawq" cümleciğinin kullanım şekli, bestecinin diğer pek çok şarkısı gibi bu şarkının farklı tekrarlar için son derece uygun olduğunu gösteriyordu. Riyad el Sunbâtî tarafından Ümmü Gülsüm için bestelenen hemen hemen tüm kasidelerde benzer özellikler bulunuyordu. Bu örnekler sayesinde sanatçının eserlerinde kültürel öğeler kullandığı görülüyordu: El Sunbâtî'nin neoklasikçiliği ile Ümmü Gülsüm'ün üslubu hem diğerlerinden kolayca ayırt edilebiliyor, hem de eski tarz ve uygulamalar kullanılarak yaratıldıkları belli oluyordu.

Ümmü Gülsüm kasideler hazırlanırken bu şarkıların yapımında etkin, hatta belki de baskın bir rol oynamaya başlamıştı. Metinleri ve bestekârı o seçiyor, hem metindeki hem de bestedeki düzeltmeleri kendisi yapıyordu. İcra edilecek mısraları seçip bazen yeniden düzenliyor, anlaması ya da icrası zor olan kelimeleri başka kelimelerle değiştiriyordu. "Selû Kalbî"nin hazırlanışı esnasında orijinal şiirin yetmiş bir mısrası içinden yirmi bir tanesini seçmişti. Şevki'nin kasidesindeki mısraları birden yetmiş bire kadar numaralandıracak olursak, Ümmü Gülsüm şarkısında dizeleri şu şekilde sıralamış oluyordu: 1-6, 11, 15, 17-18, 25, 48, 51-54, 60-64. Bu dizeler içerisinden iki kelimeyi değiştirmişti.[38] Hem bu kasideler hem de Ümmü Gülsüm'ün onlar üzerindeki çalışma şekli ünlü yıldızın sanatının kalitesinin bir göstergesi hâline gelmiştir.

Bu sanatsal girişimler ile eşzamanlı olarak Ümmü Gülsüm eğlence sektöründeki, özellikle de Mısır Radyosu'ndaki nüfuzunu sağlamlaştırdı. Görevi radyoda yayımlamaya uygun şarkılar

[38] Orijinal metnin 5. mısrasındaki "El-dulû'" (vücudun yan tarafları, genel olarak kaburgalar ya da göğüs) "el-qulûb" (kalpler ya da en içte bulunan kısım, çekirdek) halini almış, 25. mısradaki "tevâban" (yapılan iyi işler karşılığındaki ödül) ise "sevâban" (doğru, yerinde ya da haklı olan şey) olmuştu.
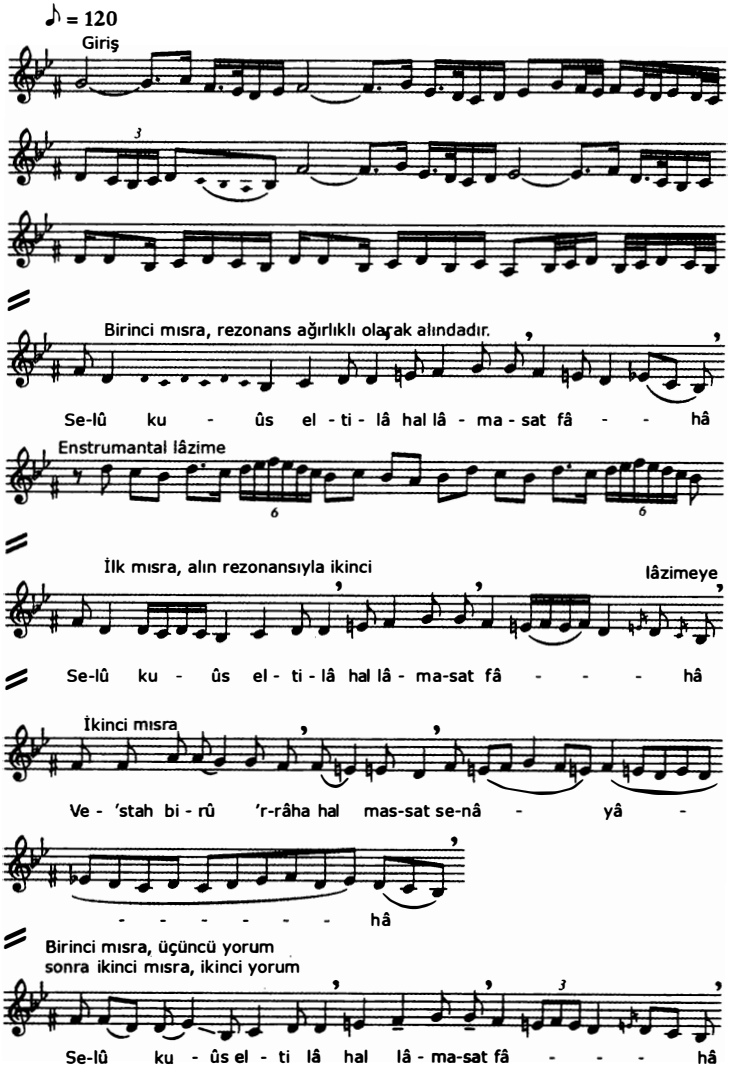
seçmek olan Dinleme Komitesi'ne katıldı. 1935 yılında oluşturulan bu komitenin ilk üyeleri Cafer Valî Paşa, Mansur Avad, Mithat Assem, Mustafa Rida Bey ile Muhammed Fethi adında biriydi. *Rûz el Yûsuf*, Fethi'nin kim olduğunun bile bilinmediğinden ve Zekeriya Ahmed gibi insanların gerçekten dinlediği bestekârlardan hiçbirinin üye olmamasından şikayet ediyordu.[39] 1940'larda el Kasabcî, Riyad el Sunbâtî ve Hafız Abdulvahhab gibi isimlerin yanında Zekeriya Ahmed de bu komiteye girdiler. Ümmü Gülsüm ise komitenin başkanı oldu ve bu güçlü mevki sayesinde kendi çıkarlarını koruyarak savunduğu görüşler ve sevdiği insanlar için kulis faaliyetlerinde bulundu. Çabalarının sonuçlarından biri de ünlü yıldızın taleplerine göre yapılan, Mısır'da o zamanın en modern kayıt stüdyosu olan Stüdyo 35 olmuştu. 1952 yılında Sâmî el-Laytî bu grubun çalışmalarını anlatırken "herhangi bir şarkıdan huzursuzluk duyan olduğunda kararı Ümmü Gülsüm'e bırakıyorlardı" diye yazmıştır.[40]

Ümmü Gülsüm'ün radyo üzerinde Abdulvahhab ile birlikte sağladığı hakimiyet artık herkes tarafından bilinmekte ve örneğin Necib Mahfûz'un ilk kez 1949 yılında yayımlanan popüler romanındaki iki karakter arasında geçen konuşma gibi çeşitli yerlerde dile getirilmekteydi: Ünlü olmak isteyen bir şarkıcı, "Radyo Ümmü Gülsüm ve Abdulvahhab'ın tekeli altında" diye söyleniyordu.[41] Ümmü Gülsüm ve radyo arasında karşılıklı bir bağımlılık söz konusuydu. Genç bir müzisyen durumu şöyle açıklıyordu:
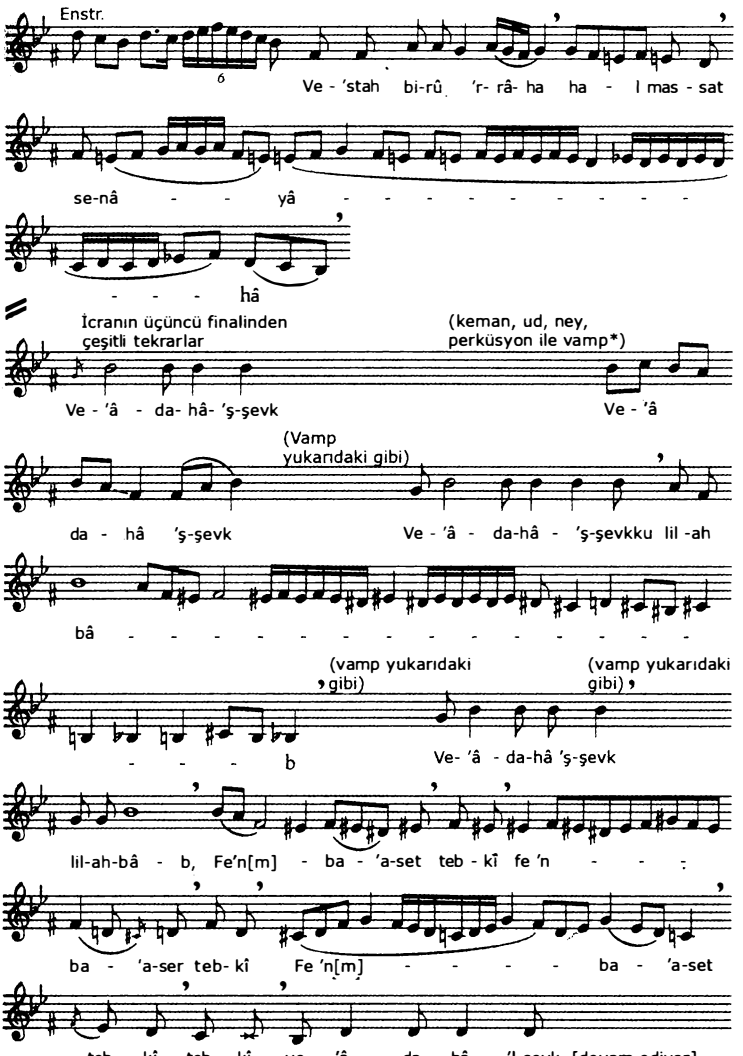
> *Ünlü yıldızın onlara ihtiyacı olduğu kadar onların da Gülsüm'e ihtiyaçları vardı. Radyo sektörünün önde gelenleri onun için yaptıklarını kimse için yapmadılar. Her zaman birileri öne çıkar. Ümmü Gülsüm istediği için radyoda iyi bir stüdyo var. Şimdi ise başkalarının kullanımına açık. Ferit el Atraş'ın sinema için yaptığını o radyo yayımcılığı için yaptı. Eğer Atraş kurulmasına yardım etmeseydi bugün sinema sektörü bulunduğu yerde olmazdı.*[42]

---

[39] *Rûz el Yûsuf*, no. 366 (25 Şubat 1935), 38.
[40] *Rûz el Yûsuf*, no. 1234 (4 Şubat 1952), 31.
[41] Necip Mahfûz, *Bidâya va-Nihâya*, 149.
[42] Özel görüşme, Cemâl Selami, 14 Kasım 1982.



Örnek 7. "Selû Ku'ûs el-Tila"dan bir alıntı



Örnek 7'nin sonu

* vamp: müzik cümlelerinin arasında ya da solo icradan önce tekrarlanan kısa müzikal pasaj (ç.n.)

Ümmü Gülsüm'ün kontrolü ele alma isteğinin 1940'larda son derece açık ve net bir şekilde ortaya çıktığını düşünen iş arkadaşları ise bu geçmişe dönük tarafsız yorumla aynı kanıyı paylaşmıyorlardı. Örneğin şarkıcı Suat Muhammed yıllar boyunca Ümmü Gülsüm'ün radyo üzerindeki amelî ve müziksel kontrolünden yakınmıştı: "Ümmü Gülsüm, onu kendilerini yönetenlerden daha çok seven Mısır halkının tamamını arkasına almıştı. İstihbarat bakanlığı tümüyle onun emrindeydi."[43] Ümmü Gülsüm'ün radyoda sık sık duyulması kimi dinleyicilerin dikkatini ve tepkisini çekiyordu. Özellikle genç kuşak Leyla Murad ve (1950'lerin başlarında) Abdulhalîm Hâfız gibi genç şarkıcıları tercih ediyordu. Öyle veya böyle pek çok kişinin çeşitlilik istediği açıktı. 1940'lar Ümmü Gülsüm hakkında yaygın ve çelişkili bir görüşün doğuşuna şahit oldu: O yetenekli, cazibeli ve bilgili bir sanatçıydı ve sürekli gözler önünde olması insanı yoruyordu.

Ümmü Gülsüm 1945 yılında kendisini Müzisyenler Sendikası'nın başkanlığı için ilk kez aday gösterdi ve bu göreve seçildi. Farklı şekillerde muhalefet ile karşı karşıya geldi. Bir müzisyen, sendika üyesi ve Odeon Plakçılık'ın sanat yönetmeni olan Halil el Masrî kuşkuluydu: "Müsait oldukları müddetçe liderlik erkeklerde olmalı" şeklindeki iddiasına Ümmü Gülsüm, "Ben de bir lider olarak görev alabilirim. Benim de fikirlerim ve sorunları çözecek çarelerim var" şeklinde cevap verdi. El Masrî "Ama erkekler önce gelir" deyince Ümmü Gülsüm, "Bir kadın da başkanlık yapabilir" diyerek görevine başladı.[44]

Sağlam kişiliği birçok yönden kendini belli ediyor, bu özelliği ile tanınır hâle geliyordu. Görüşlerinin ciddiye alınması ve işlerinin kendisini tatmin edecek şekilde ilerlemesi konularında karar-

---

[43] Said Ghabaris, "Umm Kulthûm kân ma'ahâ 'l-Jihâz al-I'lâmî" (Basın Ümmü Gülsüm'ün yanındaydı), *el Usbû*(1 Eylül 1975), 66; "al-Sunbâtî ve-Rubâ'iyyât Nâcî" (el Sunbâtî ve Naci'nin rubaileri), *el Kevâkib* (6 Aralık 1977); "Suad Muhammed," *el Kevâkib* no. 1757 (2 Nisan 1985), 33.

[44] Fuad, 259; Şuşa, 65; Sâlih, "15 'Âman ma'a Ümmü Gülsüm," *el Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 16. Sendika ile alakası konusunda daha fazla bilgi için bkz. Danielson, "Shaping Tradition," 306-7.

lıydı. Kıvrak zekası ve iğneleyici mizah anlayışı ile ünlüydü.[45] Sinirli veya yorgun olduğu zaman keskin dilli olduğu sık sık söyleniyordu. Mithat Assem sanatçıyla girdiği bir diyalog esnasında ona zamanında Abdurrâziklerin konağında verdiği ilk konserlerden birinde bulunduğunu hatırlatmış, ünlü yıldızın o gece korkudan titrediğini söyleyince Ümmü Gülsüm, "Hayır! Onlar benden korkmuşlardı" demiştir.[46]

Yeni Kasidelerin ve Popülist Şarkıların Etkisi

1946 yılında Ümmü Gülsüm'ün bu kasideleri yeni repertuarına alması, süslü bir dille yazılmış, ciddi dinî ve ahlaki imalarla dolu olan bu eski saray şiirlerini kimsenin duymak istemeyeceğine inanan arkadaş ve meslektaşlarından uyarılar gelmesine sebep oldu. Yoluna bu kasideler ile devam etme fikri sadece Ümmü Gülsüm'e aitmiş gibi görünüyor. "Dinleyicilerim Sufi mertebesindeler"[47] demiş, onların bu kasideleri takdir edeceklerine ve seveceklerine inandığına emin olduğunu söylemişti. Dinleyicilerinin dinî hissiyatları sayesinde "Nehc el Burde" gibi zor bir şarkıyı bile anlayıp ondan zevk alabileceklerini dile getirmişti. Kendisinin *Min el Meşâyih* geçmişini paylaşan birçok Mısırlının dinî kasidelere olumlu tepki vereceğine inanıyordu.

Nitekim bu şarkılar oldukça olumlu tepki aldılar. "es-Sûdan"ı örnek bir beste olarak gören Mahmud el Hifnî gibi iyi eğitimli müzisyenlerden müthiş övgüler yağıyordu. El Hifnî yeni ve eski tüm kasidelere daha fazla ilgi gösterilmesini, bunların Arap edebi ve müzik mirasının vazgeçilmez parçaları olduğunu söylüyordu. Ümmü Gülsüm'ü "Mısır'ın sanatsal öncülüğünün merkezinde" diyerek övüyordu.[48]

---

[45] Genelde başkaları üzerine yaptığı şakaların yer aldığı sayfalara ucuz biyografilerinde rastlanabilir.

[46] Özel görüşme, Mithat Assem, 28 Ocak 1986.

[47] "Fî hâla min el-sûfiyya." "Ümmü Gülsüm tatahaddath sâ'a ma'a 'l-Sufarâ'" (Ümmü Gülsüm sefirler ile bir saat konuştu) adlı yazıdan alıntı, *el Ekbêr* 'den bir küpür, 1969, Dâr el Hilâl arşivinden.

[48] Savt min el-Cenne: Min Şavkî ilâ Ümmü Gülsüm" (Cennetten bir ses: Şevki'den Ümmü Gülsüm'e), *el-Mûsîka ve'l-Masrah* no. 12 (12 Ocak 1948), 456-57. Ayrıca el Hifnî, şair Abbas Mahmud el Akâd'ın

Kasideler ilk kez icra edildiklerinden sonraki on yıl boyunca Mısır Radyosu'nda oldukça geniş bir zaman dilimi kapladılar. Örneğin 1955 yılında "Selû Ku'ûs el-Tila," "es-Sûdan," "Nehc el Burde", "Selû Kalbî" ve "Vulid el hudâ" sürekli olarak programa dahil ediliyor, her biri nispeten uzun süreler olan on beş ila otuz beş dakika arası sürüyordu.[49] Bunun yanında Ümmü Gülsüm -Kral Faysal'ın Irak'taki doğum günü ve ünlü yıldızın yanı sıra bir komedyen ve bir dansçı da içeren Müzisyenler Sendikası'nın yılda bir düzenlenen yardım konseri gibi- sadece insanları eğlendirmeyi amaçlayan konserlerde de bu şarkıları programına dahil ediyordu.

Şarkılar Dr. El Hifnî kadar kültürlü ve bilgili olmayan dinleyiciler tarafından da beğenilmişti. Çoğu insanın söyleyebilecek kapasitede olmadığı bu şarkılar, müziksel cümlecik ve Ümmü Gülsüm'üm icra tarzı bakımından Mısırlılar için Kuran okuma kadar bilindik idiler. Müzik ve sözler açısından bu kasidelerin temeli Arap, Mısır ve İslam kaynaklı idi. Şevki'nin şiirlerini okuyabilen veya ezberden söyleyebilen Mısırlı sayısı az olsa da birçoğu onun büyük bir Mısırlı şair olduğunu ve şiirlerinin gerek eski gerekse çağdaş Arap tarihinde adı geçen kişi ve olayların belleklere kazınmasında payı olduğunu biliyorlardı. Bilmeyenler ise bunu yeni şarkıların arkasında yatan geçmişi anlatan radyo spikerleri tarafından bilgilendiriliyorlardı.

Ümmü Gülsüm Şevki'nin metinlerini içeren kayıtları ile "toplumа şiiri öğreten" şarkıcı sıfatını almıştı. Daha 1948 yılında el Hifnî şöyle diyordu:

> *Sanki Şevki [Ümmü Gülsüm'ün şairin kasidelerini okuması sonucunda] yeniden hayata dönmüş gibi.... İnsanlar evlerinde, yolda, parkta, okulda bu şarkıları mırıldanıyor. Okuma yazma bilmeyen, hayatında Şevki'yi veya şiirlerini duymamış insanlar bile artık onun şiirlerini ezbere biliyorlar.*[50]

---

metinleri üzerine Nadire tarafından bestelenip söylenen kasideler hakkında da güzel şeyler yazmıştır.

[49] *El Radyû el-Mısrî* no. 576-83 (30 Mart-16 Mayıs 1946); *el-Mûsîka ve-'l-Masrah* no. 1 (Şubat 1947), 19; *el İzâ'a* (Ocak-Mayıs 1955).

[50] Savt min el-Cenne: Min Shawkî ilâ Umm Kulthûm" (Cennetten bir ses: Şevki'den Ümmü Gülsüm'e), *el-Mûsîka ve'l-Masrah* no. 12(12

Yıllar geçtikçe birçok yazar aynı görüşü tekrarlamış, Ümmü Gülsüm'ün adı da sonsuza dek Arap edebiyatının en iyi örnekleri olarak görülen eserler ile birlikte anılmıştır; ona bu mirası sıradan insanlara götüren kişi gözüyle bakılmaktadır.[51] 1992 yılında entelektüel bir arkadaşım, "ben üniversitede iken [1960'larda] kapıcımız benim müzik sevgimi bilirdi. '[Ümmü Gülsüm'ün yaptığı] yeni şarkıyı dinledin mi?' diye sorar, sonra da ezberinden şiiri okumaya başlardı! Okuma yazma bilmemesine, eğitimsiz olmasına rağmen Ümmü Gülsüm'ü dinleyerek büyük şairlere ait şiirleri ezbere okuyabiliyordu!" demişti.[52] Bu şarkıları icra etmesi sanatçının halk gözündeki imajını yüceltmiş, onun eğitimli, saygıdeğer ve dinine bağlı bir Arap kadını olarak görülmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

Kasideler Riyad el Sunbâtî'yi Ümmü Gülsüm'ün baş bestecisi ve Arap dünyasında bu türün rakipsiz ustası yapmıştı.[53] Ümmü Gülsüm'e sanat hayatı boyunca Râmi, Hafız İbrahim, İbrahim Naci ve diğer birçok şairin metinleri üzerine yaptığı kasideler vermeye devam etti. Sudanlı Şair Muhammed el Mehdî el Meczûb'un da belirttiği gibi, bu kasideler Ümmü Gülsüm'ün Arap dünyasının genelinde popülerliğini iyice sağlamlaştırmasını sağladı: "Mükemmel Arapça telaffuzu, nefis Arap kasideler seçmesi ve temelinde tecvit yatan yorumu ile Ümmü Gülsüm Sudanlıların

---

Ocak 1948), 456-57. Benzer şekilde Abdulvahhab da "insanlar Şevki'nin mısralarını ve büyük düşüncelerini [ifade edip] dile getirip birer şair haline geliyorlar" gözleminde bulunmuştu [*Âkhir Sâa*'dan alıntı, no. 2102 (5 Şubat 1975), 30].

[51] Mesela, "Ümmü Gülsüm ve el Sunbâtî sayesinde edebi Arapça kasetler aracılığı ile yayılıyor," Celil el Bundârî, "Ümmü Gülsüm el Leyle" (bu gece Ümmü Gülsüm), *el Ekbâr* (7 Nisan 1966).

[52] Özel görüşme, Dr. Adil Ebû Zahra, 25 Mayıs 1992; Dr. Ebû Zahra Ümmü Gülsüm'ün 1960'larda söylediği el Sunbâtî kasidelerinden ("el-Sulâsiyya el-Mukaddisa" gibi) bahsediyordu.

[53] *Rûz el Yûsuf* 1952 yılında el Sunbâtî'yi "kaside konusunda bir dahi" ilan etmişti [*Rûz el Yûsuf* no. 1239 (7 Mart 1952), 27]. El Sunbâtî hakkında diğer yorum yapanlar ise Sâmî el-Laytî, "Inna Ahsan Aswât" (en iyi sesler), *Rûz el Yûsuf* no. 1387 (10 Ocak 1955), 40; Şuşa, 42; "Âkhir al-Umanâ 'alâ 'l-Mûsîqa 'l-Sharqiyya" (doğu müziğinin son kalesi), *el İzâ'a ve'l-Tilîfızyûn* no. 2478 (11 Eylül 1982) idiler.

kalbinde derin ve saf bir his uyandırdı."[54] Ünlü sanatçı bir grup Arap sefirine "Arap kasideleri okumayı seviyorum, özellikle de dinî olanları" demişti. "Kasideler 3,000 yıldan fazla geçmişi olan Arap şarkısının temelidir."[55]

Şevki'nin metinleri üzerine bestelenen nispeten az sayıdaki kasideler Ümmü Gülsüm'ün kariyerinde olağanüstü önemli hâle geldi. Abdulvahhab, "Ümmü Gülsüm'ün Arap müziğine verdiği en büyük hediye Şevki'nin kasideleriydi" demişti.[56] Sâmî eş-Şevvâ'nın görüşü, "Ümmü Gülsüm bizi kasideye geri döndürdü ve bu sayede Doğu müziğinin orijinalliğinin büyük bir kısmının korunmasını sağladı" şeklindeydi.[57] Bu şarkılar sanatçı ile edebi değeri büyük olan önemli şiirler arasındaki bağı sağlamlaştırmış, bunların başarısı da yeni kasidelerin ortaya çıkmasına önayak olmuştur.

Fakat hem bunların hem de Zekeriya Ahmed'in konuşma dilinde yazdığı şarkıların en fazla önem kazandığı nokta ifadesel oluşumlarda (expressive formations) bulundukları yer idi. Sunbâtî'nin kasideleri ile Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tûnisî tarafından bestelenen değişik şarkılar, yerel ve tarihi Arap kültürüne, *asıl* ya da diğer bir deyişle otantik olana verilen geniş halk desteğinin bir ifade biçimi olarak önemliydiler. Yerel değerlerin ve onları çağdaş politik ve ekonomik duruma etki edebilecek hâle getirmenin önemi II. Dünya Savaşı sonrası Mısır'ında yükselen bir değer hâlini almıştı. Ümmü Gülsüm'ün yeni kasideleri bu köklü milliyetçi ve dinî duygu karışımına müzikal bir ifade kazandırmıştı. Mary Hegland'ın bizlere güzel bir dille hatırlattığı üzere,

---

[54] Muhammed el Mehdî el Meczûb, en-Nakkaş'tan alıntı, "Ümmü Gülsüm ve-'l-Mutsakkafûn," 59.

[55] Hasan Abdülresûl, "Ümmü Gülsüm tatahaddas sâ'a ma'a 'l-Sufarâ'" (Ümmü Gülsüm sefirler ile bir saat konuştu), *el Ekbâr*'den bir küpür, 1969, Dâr el Hilâl arşivinden, "Ümmü Gülsüm-Rihlât" dosyası. Benzer şekilde "Standart Arapça ile yazılmış şarkılar söylemekten zevk alıyorum çünkü tüm kardeş Arap ülkeler tarafından anlaşılabiliyor" (Safiye Nazıf, "Ümmü Gülsüm Tugannî 4 Elhân Cedîde" (Ümmü Gülsüm dört yeni şarkı söyleyecek), *el Musevver* (3 Mayıs 1968).

[56] Abdulvahhab, *Âkhir Sâa* röportajı, no. 2102 (5 Şubat 1975), 30.

[57] El Şavvâ, en-Nakkaş'tan alıntı, "Lughz Umm Kulthûm," 31.

"Dinî gelenekler" -burada ifadesel formlar olarak- "bizlere geçmişin ağırlığını taşıyarak gelirler, ama fikirler, olaylar ve durumlar tarafından şekillendirildikleri zaman nüans ve anlam yüklenebilmeleri açısından esneklik gösterirler."[58]

El Sunbâtî ve Ümmü Gülsüm edebi alandaki neoklasikçiliği müzik dünyasına taşımış, çoğunluğu yazar olan, ancak aralarında Kâmil el-Hula'î, Davud Hüsnî ve Derviş el Harîrî gibi müzisyenlerin de bulunduğu birçok sanatçı bu oluşuma katkıda bulunmuştu. Bunu yaparken Ümmü Gülsüm'ün eski kanunisi Muhammed el Akâd gibi bazı müzisyenlerden ve "kültür mirası"nı (*el turâs*) "modernlik" ile birleştiren Davud Husnî gibi bestekârların sunduğu *turâs* modellerinden ilham almıştı. Bu yüzden Ümmü Gülsüm ve Riyad el Sunbâtî'nin eserleri bağımsız değildir; Arap neoklasizminin kültürel oluşumu ile iç içedir.

Benzer şekilde Ümmü Gülsüm popülist şarkılarında da yeni bir tarz yaratmamıştır; onun yerine Seyyid Derviş zamanından bu yana süregelen ve Abdullah en-Nedîm'in on dokuzuncu yüzyıl *zecel*'lerine kadar uzanan uzun süreli ve ciddi boyutlardaki bir kültürel oluşuma katkıda bulunmuş ve ileriye taşımıştır. 1940 yılına gelene kadar bazı önde gelen sanatçılar son derece popüler yapımlar için yöresel sanatlardan esinlenmişlerdi: Halk dilinde yazdığı şarkı sözleri ve oyunları ile Bedî Hayrî; *Kişkiş Bey* karakteri ile Nagıb el Rîhânî; geliştirdiği komik karakter ile sinemada İsmail Yasin; "Lahn el-Merrakbiyye" ve "Kamer lu Leyâlî" gibi şarkılarıyla (zaman zaman Hüsnî'den önceki dönemlere ait olan Mısır halk şarkıları olarak görülürler) Davud Hüsnî; Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tûnisî. 1940'larda bu akım daha da güçlenip Salah Ebu Sayf'ın yönettiği gerçekçi filmler gibi yeni girişimleri de kapsadı. O tarihten bu yana bu akım Fuad Haddâd, Salah Şahin ve Abdülrahmân el Abnûdî gibi şairler, Seyyid Mekkâvî'nin sesi ve şarkıcı Muhammed Münir'in halkın gözündeki imajı ile beslendi. Bu sanatçılar Mısırlıların duygularını ifade ettiler ve yerel değerleri yücelttiler.

El Tûnisî ve Zekeriya Ahmed tarafından bestelenen şarkıların Mısır kökenli olduğu aşikârdı. Toplumun tüm kesimlerine hitap

[58] Hegland, "Conclusion," 236.

etmemelerine ve kasideler kadar sofistike sayılmamalarına rağmen yine de önemliydiler. Bazıları hâlâ amatör sanatçılar tarafından söylenmekte, düğünlerde müzisyenler tarafından çalınmaktadır; 1992 yılında orgların hafızalarında ve Yukarı Mısır halk müziği ile özdeşleşmiş bir nefesli çalgı olan *mizmar baladî* doğaçlamalarının ortasında yer almışlardır. Bu repertuar Ümmü Gülsüm'ün kişiliğinin ikinci önemli bileşeni olan Mısırlı *fellaha*, köylü, taşralı kız imajının yerleşmesine yardımcı olmuştu.

Hem popülizm hem de Arap neoklasikçiliği, "Batı hayranlığı"ndan ve onun önemli bir parçası olan laiklikten uzaklaşmayı temsil ediyordu.[59] Bu ifadesel oluşumlara (expressive formations) verilen desteğin derinliği ve uzun ömrü, John Voll'un "Batı'nın başarısızlığı" adını verdiği duruma karşı genel tavrın ne kadar güçlü olduğunu gösteriyor. On dokuzuncu yüzyılda pozitif bir model olarak, daha da önemlisi yirminci yüzyılın başlarında ahlaki otorite olmasa da materyalist kültürün kaynağı olarak görülen Batı, 1940'lara gelindiğinde "toplum ahlakı için bir temel" sunmayan "materyalizm ve hayata bireysellik perspektifinden bakış" ile bir tutulmuştur.[60] Bu dönemde popüler düşünce yapısı yöresel, yerel, "otantik" değerlere kaymış, bu değerler dini bütün olmayan insanlar tarafından bile genellikle İslam ile özdeşleştirilmiştir. Mary Hegland'a göre bu yerel olanın değerini tasvip edip yabancı olanın başarısızlığını kabul etme süreci;

> *Müslümanları laikliği modernizasyonun ön koşulu olarak gören ve modernliğin nihayetinde Batıya ait olduğunu söyleyen Batılı düşünce yapısından kurtarmış, böylece Batı'dan gelen modernizme maşa olma ithamından nasibini almamış köktendinci İslam'ın meşruluğunu ve çekiciliğini kuvvetlendirmiştir.*[61]

Ümmü Gülsüm'ün 1940'lardaki repertuarı tarafından ortaya koyulan ifadesel oluşumlar, Batıcılık ve laikliğin hiçbir zaman geçerli toplumsal modeller olarak yerleşmediğini gösteriyor.

---

[59] "Batıya Vurulmak" (weststruckness) terimini İranlı yazar Celal el Ahmed çıkartmıştı (bkz. *Gharbzadegi*).

[60] Vol, 148; ayrıca 135.

[61] Hegland, *Religious Resurgence* adlı eserinin "giriş" bölümü, 7.

VI

"MISIR'IN SESİ": SANATÇILARIN ESERLERİ VE ESTETİK PAYLAŞIMI

Ümmü Gülsüm şarkı alanında bir Sufi lideridir... Bir melodiyi mizmar sesinden etkilenmiş safkan Arap atı gibi salındırır... Müzikal cümleleri sonlandırmadaki kendine has tarzında tecvit, [Kuran'ın] yedi kıraatı ve dinî şarkılardan esinlenmiştir.[1]

Eğer Arap müziğinin ne olduğunu bilmek istiyorsanız Ümmü Gülsüm'ü dinleyin.[2]

1946 yılına gelindiğinde artık Ümmü Gülsüm yeteneklerinin doruğunda olan olgun bir sanatçıydı. İyi geliştirilmiş üslubu sesini "gündelik hayat ile dolu" hâle getirmiş ve sanatçıyı "Mısır'ın sesi" yapmıştı. İki adet önemli repertuar –kaside ve *zecel*- yaratmış, bunlar sonraki elli yıl boyunca halkın belleğindeki yerini korumuştu. 1990 yılında bu şarkıların albümleri dünyanın dört bir yanında satılıyor olacaktı. Daha sonraları söylediği şarkılar – "el-Atlâl" ve "İnta Omri" ilk akla gelenlerdir- da popüler hâle geldiği ve sanatçı henüz toplumda sonradan geleceği seviyeye ulaşmadığı hâlde, 1940'ların sonlarına gelindiğinde özgün üslubu, sanatsal önemi ve müzik alanındaki başarıları yerli yerine oturmuştu. Ve Mısırlı dinleyiciler de onu bu hâliyle dinleyip üstünlüğünü ve Perşembe konserlerinin hayatlarındaki önemini kabul ettiler. Ümmü Gülsüm'ün sesi ve performansı dinleyicilerin kulağında yer etti. Bu dönemin Ümmü Gülsüm'ü 1980'lerin ve 1990'ların yaşlı

[1] Mustafa Mahmud, "Limâzhâ Uhibb Savt Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün sesine olan hayranlığımın nedeni), *Rûz el-Yûsuf* (27 Haziran 1966).

[2] Özel görüşme, Cemâl Selami, 14 Kasım 1982.

dinleyicilerinin hatırladığı şarkıcı ve icracıydı. Sonraları bu dönemi sanatçının altın çağı olarak adlandırmışlar, ileride yapacaklarını ise "farklı" olarak nitelendirmişlerdir. Ümmü Gülsüm'ün bu dönemdeki uygulamaları ile kendisi, meslektaşları ve dinleyicileri tarafından oluşturulan tarzlar ünlü yıldıza hayatı boyunca yetecekti. İşte bu yüzden biz de durup bu müzik kültürünün nasıl oluşturulduğuna daha yakından bakacağız. Ümmü Gülsüm'ün sanatsal gücünü ne sağlıyordu? Bu şarkılar hangi araçlar, hangi uygulamalar, hangi mekânlar sayesinde yapıldı?

Bu bölümün ilk paragrafındaki gibi şiirsel değerlendirmeler, Ümmü Gülsüm hakkındaki çeşitli ve güçlü düşünce tarzlarını birbirine doluyor: O özbeöz Arap'tı ve Mısır *mizmar*'ının sesi ve popüler kültürün dans eden Arap atı imgesi sayesinde tam bir Mısırlıydı; dinî şarkılar, tecvit ve sufizm onun sesi ve tavrının kaynakları idiler. İcraları yürekten hissedilen ve çoğunluk tarafından paylaşılan duygulara erişebilen bir yorum tarzına dayalıydı. Müziğin sanatçı tarafından üretimi ve dinleyicilerin bu müziği kavrama ve ona daha kapsamlı karşılaştırma çerçevelerinde yer bulma yolları, sanatçının yaşamı boyunca ve sonrasında üslubunu ve "Mısır'ın sesi"ni meydana getirmişti.

Ümmü Gülsüm'ün halkın huzuruna çıktığı en önemli etkinlik olan aylık "ilk Perşembe" konserleri, sanatçının kim olduğunu ve yaptıklarını sorgulayan yerel tartışmalara, meraklı ve kulağı yatkın olmayan yabancıların sorularına cevap niteliğindeki seslerin, görüntülerin ve sanatçı hakkındaki hatıraların kaynağıydı. Müzisyenler ve teknisyenler, konser öncesinde Ümmü Gülsüm'ün salona en az bir saat önceden gelme alışkanlığı edindiğini söylüyorlardı. Sahne etrafında dolaşıp kanuni Muhammed Abduh Salih'i dinliyordu. Perde arkasından dinleyicileri seyrediyor, bu an kendisi ve sık sık atıfta bulunduğu seyircileri için önem taşıyordu. Konserinde hangi şarkıları seslendireceği sorulduğunda cevabı genelde, "perde arkasından seyircileri gördüğüm zaman karar vereceğim" oluyordu. İcra sırasındaki heyecanını tarif ederken perde arkasından seyirciyi gördüğü zaman tedirgin olduğunu söylüyordu. Ona eşlik eden müzisyenler sanatçının perde arkasında durup gittikçe kalabalıklaşan seyirciyi izleme ve orkestra şefi onun az sonra söy-

leyeceği makamda kanun ile doğaçlama yaparken gezinme huyundan bahsediyorlardı.

Bu son dakika beklentileri uzun hazırlık dönemleri sonrasında ortaya çıkıyordu. Birkaç kişinin kafasında ve evinde başlayan bu hazırlık süreci henüz tamamlanmış değildi. Çünkü Arap müziği "hızını, duygusal etkisini ve estetik tutarlılığını insanların birbirleriyle etkileşimlerinden alır...sanatçı ve kulağı yatkın dinleyici arasında aktif ve doğrudan iletişim içerir."[3] Ümmü Gülsüm perde arkasından seyircisini izleyip bu anı bekliyordu.

Şarkı Kalıbının Oluşturulması

Müzisyenlerin bu performansları yaratan çalışmalarının doğası neydi? Yeni bir şarkı için metin neredeyse her zaman başlangıç noktasıydı. 1940'lardan itibaren yeni şarkıların bestelenmesi aşamasında daha fazla kontrol sahibi olan Ümmü Gülsüm, metinlerini şairlerden rica ediyor ya da kitaplardan buluyor, bulduklarını Ahmed Râmi'den yardım alarak kendisi düzeltiyor, sonra da bestelemesi için bir bestekâr seçiyordu. Bazen özel bir vesile için de olsa genelde belirli bir şairi gözüne kestiriyor ve ondan metin isteğinde bulunuyordu. Bu yaklaşım sık sık başka bir şarkıcı tarafından okunan bir şarkının sözlerini beğenmesinin sonucuydu. Bu nedenle örnek aldığı tür ve stiller müzik dünyasında zaten mevcut oluyorlardı. Ümmü Gülsüm, bestekârları ve ona eşlik eden müzisyenler onları bilindik ama diğerlerinden ayırt edilebilen bir ürün hâline getiriyorlardı.

Arap dünyasında geniş bir kitlenin paylaştığı estetiklerden biri olan "*kilma hilwa*"yı, yani cezbedici kelime ya da üslubu aradığını söylüyordu. Hitabet, şiir, şarkı ya da gündelik konuşmada akılcı kelime kullanımı zeki komşuyu kalın kafalısından, etkili bir savunmayı etkisizinden, sanatsal bir gösteriyi bayağısından ayırd eder. Ümmü Gülsüm bilindik duygu ve düşünceleri ifade etmenin yeni yollarını arıyor, üslubunun temel özelliklerinden biri olan tekrar ve tekit yapmaya izin veren kelimeler bulmaya çalışıyordu.

Ona göre iyi bir metin "aşk hakkında da olsa, tasvirî veya diğer türlerde de olsa asil bir anlamı, yüce bir amacı ve zarif bir tınısı

[3] Racy, "Creativity and Ambience", 11.

olmalı. Benim ilgimi çeken budur. Beni derinden etkilemeyen hiçbir metni okumam." Bayram et-Tûnisî'nin "Şems il-Asîl"inin beğendiği dizeler arasında olduğunu sık sık dile getiriyordu: "şiirsel resmi duyduğum zaman son derece etkileniyorum": "Shams il-asiil dahhabit khuus il-nakhiil" (batan güneş hurma ağaçlarının yapraklarını altınla kapladı).[4] Dizenin etkisi Bayram'ın karakteristik idareli kelime kullanımının yanı sıra -Arapça'da bu dize sadece beş kelimeden oluşmaktadır- Mısır'ın kırsal kesimini ve kıyılarında palmiye ağaçlarının yetiştiği Nil Nehri'ni hatırlatması ile bağlantılıdır. Bunlar yerel kimliğin güçlü sembolleridirler. Metinsel ses, anlam ve geniş çaplı göndermelerin toplu etkisi Ümmü Gülsüm'ün amacına ulaşmasını sağlıyordu.

Bu her şarkıda olmuyordu. Gerek ilk zamanlarında, gerekse kariyerinin ilerleyen safhalarında kimileri tarafından sanat ve düşünce itibariyle basit ve sıradan kabul edilen metinler de okumuştu. Metinler hakkındaki konuşmaları sanatçının ideal olanı vurgulama, eserleri hakkında hatırlanmasını ve tekrarlanmasını istediği şeyleri pekiştirme çabalarındaki kararlılığı gözler önüne seriyor.

Bir metni kabul ettiği zaman sık sık değişiklik önerilerinde bulunurdu. Bayram et-Tûnisî şarkı sözlerinden bir tanesinin yazım aşamasından bahsederken şiiri bir günde yazdığını, Ümmü Gülsüm ile şiir üzerindeki tartışmalarının ise on gün sürdüğünü söylemiştir.[5] Aynı şarkı için başka bir şairden de metin isteğinde bulunması ise kendine tercih hakkı sunma isteğinden geliyor gibidir.

---

[4] En-Nakkaş, "Liqâ' ma'a Ümmü Gülsüm," 40; Sâfiye Nâsif "Ümmü Gülsüm Tuganni 4 Elhân Cedîde" *el Musevver* (3 Mayıs 1968). Başka bir sefer Ümmü Gülsüm müzikte yeniliğin şarkı metni ile başladığını, çünkü metin olmadan bestecinin üzerinde çalışacak bir şeye sahip olamayacağını söylemişti (*Ümmü Gülsüm: Kissat, 53; ayrıca* bkz. Fuad, 446). Bu nokta, besteci Beliğ Hamdi (özel görüşme, 2 Kasım 1982) de dahil olmak üzere ünlü yıldızın çoğu meslektaşı tarafından da vurgulanmıştır, [Beliğ Hamdi (özel görüşme, 2 Kasım 1982) ve Muhammed el Disûkî (özel görüşme, 14 Kasım 1982)].

[5] Şarkı 1956'da yabancı birliklerin Süveyş'ten çekilmelerinin yıldönümü üzerineydi. [Savti's-selâm," *el Kevâkib* no. 282 (25 Aralık 1956), 24].

Metin, üzerinde anlaşmaya varıldıktan sonra bestekâra veriliyordu. Eserini tamamlayan bestekâr fikirlerini şarkıcıya götürüyordu.[6] Ümmü Gülsüm ile daha önce çalışmış olanlar aynı şarkı için genelde iki ya da üç girizgâh götürürlerdi. Ünlü sanatçı da ya alternatifler arasından birini seçiyor ya da hepsini birden reddediyordu. İçlerinden bir tanesini seçtikten ve fikirlerini söyledikten sonra bestekâr şarkının geri kalanını besteliyordu.

Bir besteyi temel yapısıyla kabul ettikten sonra genelde kendi düzeltmelerini ortaya koyardı. Zekeriya Ahmed "Bir bestecinin ona iki veya üç melodi sunması yeterli değildir. O daha fazlasını ister. Bestekârdan şarkının bir bölümünü defalarca yeniden yazmasını talep edebilir." diyerek dert yanıyordu.[7] Riyad el Sunbâtî ise onunla beraber çalışmanın "Assuan Barajı'nın yapımı"na benzediğini söyler:

> *Bazen onun cam duvarlı odasında oturur, eğer kış ise gün boyunca yiyeceksiz ve susuz, telefona ve ziyaretçilere kapalı bir şekilde dururduk. Ümmü Gülsüm bütün bir günü tek bir satırı prova ederek geçirirdi! Çünkü Ümmü Gülsüm sıradan şarkılar ve metinler okumaz....Bu şekilde geçen günler haftalara, haftalar aylara dönüşür, şarkı bu şekilde ortaya çıkardı.*[8]

Bayram et-Tûnisî'ye göre neticede "o bestekârlarını ve şairlerini sonuna kadar zorlamış," ekibinin en üst düzeydeki çabaları ve düzenlemeleri sayesinde repertuarında kulağa harika gelen

---

[6] Ümmü Gülsüm'ün birlikte çalıştığı bestecilerin ve şairlerin hepsi erkekti. Ticari alanda müzik besteleyen çok az kadın vardı. Ümmü Gülsüm de Nadire, Laure Daccache ve Behice Hâfız gibi, beste yapan ve eserinin ciddiye alınmasını sağlamada yaşadığı zorluklardan şikayet eden bu kadınlardan biriydi [bkz., örneğin Ceza Nabarâvî'nin *L'Egyptienne*'de yayımlanan Behice Hâfızla röportajı (Eylül 1928)]. Şiir yazan birçok kadın vardı ve bazıları bu şiirleri yayımlamışlardı. Bunların neredeyse hiçbiri şarkı sözü değildi; çünkü muhtemelen kendi dil ve şiirsel üslup yetkinliklerinin ciddiye alınmasını isteyen kadınlar, genellikle konuşma dili Arapçası'nın kullanıldığı ve edebi Arapça'ya oranla daha az şiirsel yetenek gerektirdiği düşünülen "şarkı sözü" alanına adım atmaya cesaret edememişti (bkz. Booth, "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt," 24 ve 43 no. lu dipnotlar).

[7] Zekeriya Ahmed, *Ümmü Gülsüm: Kithârat*'tan alıntı, 112.

[8] El Sunbâtî, Avad'dan alıntı, 147.

eserler geniş bir yer kaplamıştır.[9] Hayatı boyunca birçok kere dile getirdiği müzik eleştirisini son röportajında tekrarlamıştı: "Yaratma süreci eksik. Eğer ben bir iki yüksek nota alıp onlara birkaç kelime eklersem buna gerileme derim, ilerleme değil."[10]

Bazen sinirler geriliyordu. Önceden teşvik ettiği hâlde El Kasabcî'nin bestelerini sık sık reddetmesi bestekârı ve birçok arkadaşını çileden çıkarmıştı. "Ya Zâlimni" (c.1951) adlı şarkının bestelenmesi aşamasında Riyad el Sunbâtî o kadar kızmıştı ki "o zaman kendin bestele!" diye bağırarak hışımla evden çıkmıştı. Çoğu anlaşmazlık mahkemelerde çözülüyordu.[11]

Beste aşamasında şarkıları kulaktan öğreniyordu. El Kasabcî onun en zor parçayı bile iki provada öğrenebildiğini, kendi görüşüne göre bunun az bulunan bir yetenek olduğunu söylemişti. Modern teknolojiyi her zaman yakından takip etmiş olan sanatçı, ileriki yıllarda yeni şarkılarını ezberlemek için kasetlerden faydalanmıştı.[12] Daha sonra da ana perküsyoncu ile çalışıp şarkının temposunu belirliyordu. İcra sırasında grubu Ümmü Gülsüm yönetiyor, belirlediği tempo *rik* çalan kişi tarafından çabucak belirlenip, çalış şekli sayesinde de orkestranın geri kalanına geçiriliyordu. Bu durum sanatçının icranın lideri konumunu garantilemesine ve icraların tarihsel açıdan Arap olarak görülmesine yardımcı oluyordu.

Ümmü Gülsüm şarkıyı öğrendikten sonra orkestra ile provalar başlıyordu. Ünlü yıldız müzisyenlerin şarkıyı kulaktan öğrenmele-

---

[9] Şair ile yapılan, Abdülfettah Ghaban'da yeniden basılan görüşmeden, "Bayram yatahaddath 'an Ümmü Gülsüm" (Bayram Ümmü Gülsüm'ü anlatıyor), *Rûz el Yûsuf* (24 Mart 1975).

[10] Ümmü Gülsüm, Celâl el Cuveylî'den alıntı, "Va-âhir Hadîs Ma'ahâ" (Gülsüm ile yapılan son röportaj), *el Cedîd* no. 75 (15 Şubat 1975), 51.

[11] Özel görüşme, Dr. Hasan el Hifnêvî (22 Ağustos 1982), Dr. Ratîba el Hifnî ve Dr. Mahmud Kâmil (Mayıs 1992); benzer şekilde, Fuad, 193 ve Şuşa, 43.

[12] Fuad, 360; ayrıca Ahmed Ramî'nin orjinali Kasım 1947'de yazılmış olan *el-İzâ'a ve-'l-Tilifizyûn*'daki makalesi, no. 2557 (15 Şubat 1986), 25. Ümmü Gülsüm "El Atlal" şarkısını el Sunbâtî tarafından doldurulan bir kasetten öğrendi; Seyyid Mekkâvi onun için her iki şarkısının da kasetlerini hazırlamıştı [Seyyid Sâlim, özel görüşme (16 Kasım 1982) ve Abdülaziz el Anânî(1 Şubat 1986)].

ri konusunda ısrar ediyor, bu süreci stil açısından doğru bir icranın temeli olarak görüyordu. Bu sayede parçayı özümseyeceklerini, onu daha iyi tanıyacaklarını ve notalı hâlini okuma ile kıyaslandığında müzikal potansiyelini daha iyi kavrayabileceklerini söylüyordu.

Müzisyenlerin çoğu bu görüşe katılıyordu. Yaşlı bir kemancının hatırladığına göre "[orkestrasındaki] müzisyenler hiç nota kullanmazlardı. Bu durum notaların sabitlenmesine ihtiyaç duyulmayan Doğu stili icra için çok önemliydi."[13] Bestekâr Beliğ Hamdi "Hiç nota kullanmazdı. Bu sayede müzisyenleri şarkıyı 'yaşamaya' zorlardı" demişti. "Notaya döküm sırasında ve akabinde icra esnasında kaybolan detaylar Ümmü Gülsüm'ün konserlerinde kaybolmazlardı."[14]

1932 yılına gelindiğinde artık iyice yerini sağlamlaştırmış olan Arap Müziği Enstitüsü'nün hatırı sayılır etkisi ve nota kullanmayı teşvik eden pedagojik uygulamaları sonucunda, formal müzik eğitimi yirminci yüzyıl Kahire'sinde müzisyenlerin iş bulabilmesi için olmazsa olmazlardandı. Bu "formal eğitim" nota okumayı ve yazmayı kapsıyordu. Notalara bakıp çalmak artık olağan hâle gelmişti.[15] Ticari açıdan aranan bir özellikti, çünkü gereken prova sayısını

---

[13] Özel görüşme, Abdülmumin el Harîrî, 11 Ocak 1982; Notaların düzgün bir şekilde sabitleştirilmelerine gerek olmadığını savunmuyordu; sadece icra edilirlerken bir miktar çeşitleme ve süslemeye göz yumulabileceğini söylüyordu.

[14] Özel görüşme, Beliğ Hamdi, 2 Kasım 1982. Bu uygulama Beliğ açısından bazı zorluklara sebep olmuştu: çağdaşlarının pek çoğu gibi o da nota yazımına ihtiyaç duymaktaydı. Ümmü Gülsüm ile birlikte çalışmak için önce bestelerini notaya dökmek, daha sonra da bunları ezberlemek zorundaydı. İstisnalar da olmuştur. Nota yazımı, Avrupa tarzı armoni içeren ulusal marşlar için kullanılmaktaydı. Ayrıca 1960'lı ve 1970'li yıllarda, *firka*'nın genç üyelerinden eski şarkıları çalmaları beklendiğinde, eski üyelerin zaten çok iyi bildiği şarkıyı öğrenmeleri için bu üyelere kimi zaman notalı müzik verilirdi. Bu durumlardan birinde "Vulid el hudâ" şarkısının icrası, genç çalgıcılar için yeterli sayıda nota kopyası olmadığı için iptal edilmişti ["el-Yevm ta'ûd Leylet Ümmü Gülsüm," *el Cumhûriyye* [6 Mayıs 1971)].

[15] Bkz. el Şavan'ın Kahire'deki müzisyenlerin artık daha farklı geçmişlere sahip olması konusundaki yorumları, "el-Mûsîka," 109, 181, 185. Arapça şarkıların -genelde üst sınıf Kahirelilerin sevdiği bir salon enstrümanı olan piyano için kullanılan- nota yazımları en

azaltıyor, yeni performansların sahnelenmesini kolaylaştırıyordu. Ümmü Gülsüm'ün notalamaya bakışı genel gidişata uymuyordu.

Müzisyenler yeni şarkıları bestekârdan öğreniyorlardı. Genelde şarkıyı ud kullanarak, her seferinde bir cümle olmak kaydıyla her biri iki ila beş saat arası süren on veya on iki provada öğretiyordu. Müzisyenler şarkıyı bunların ilk üçü veya dördünde öğreniyorlardı. Geri kalan provalarda Ümmü Gülsüm, bestekâr ve tecrübeli müzisyenler şarkı üzerinde düzeltmeler yapıyorlardı. Çoğu zaman diğer şarkıcılardan daha fazla provaya gereksinim duyuyordu. Zaman zaman provalar için plak firması tarafından müzisyenlere verilen ücretin üzerini tamamlardı. Zira Muhammed Abdulvahhab'ın şarkılarının prova sayısı ciddi biçimde artardı-" Egadan Elkâk" için bu rakam ellinin üzerindeydi.[16]

Orkestra üç farklı tabakadan oluşuyordu: Ud çalan el Kasabcî, kanuni Muhammed Abduh Salih, neyzen Seyyid Sâlim, kemaniler Ahmed el Hifnêvî, Kârîm Hilmi ve Abdülmumin el Harîrî ile bas çalan Abbas Fuad eski üyelerden oluşan "çekirdek" kadro idi. İkinci tabaka ise sürekli Ümmü Gülsüm ile beraber çalan ancak yakın çevresinden olmayan sekiz ila on arası kemancı ve iki viyolonselistten ibaretti. Son tabakayı da bazen bir tek şarkı ya da konser için, farklı enstrümanlar gerektiği zaman kiralanan insanlar oluşturuyordu. El Kasabcî gittikçe büyüyen orkestranın idari işlerini üstlendi. Abduh Salih ise provaları yönetti ve grubun lideri görevini üstlendi.

Müzisyenlerin çoğu uzun süre Ümmü Gülsüm ile çalıştılar. Ümmü Gülsüm'ü diğer şarkıcılardan üstün görüyorlardı. Onu bir

---

azından 1920 yılından beri görülmekteydi. *Edvâr* notaları *el Kaşkûl* dergisinde yayımlanan ilanlar aracılığı ile satılmaktaydı [no. 92 (18 Şubat 1923), 10]. El Kasabcî'nın Ümmü Gülsüm için bestelediği "Ya-lli Şagalt il-Bâl" adlı şarkısının notaları, Ümmü Gülsüm'ün kimi diğer şarkıları gibi piyano notası olarak satışa sunulmuştu (Racy, "Musical," 39). Selâme Hicâzî'nin şarkılarından bazıları 1920'li yıllarda Jurj Abyad'ın kumpanyası için notaya dökülmüştü (Fuad, 32).

[16] Özel görüşme, Abdülmumin el Harîrî (11 Ocak 1982), Seyyid Sâlim (16 Kasım 1982), Seyyid Heykel (9 Aralık 1981), Seyyid el Masrî (10 Ekim 1982), Muhammed el Disûkî (15 Kasım 1982). Gülsüm'e ait olan benzer bir betimleme için bkz. *Ümmü Gülsüm: Kissat*, 54-55.

müzisyen olarak takdir ediyorlar, sanatçıyı karakter açısından sevmeyenler bile onunla birlikte müzik yapmaktan gurur duyacaklarını belirtiyorlardı. Bir insanın beraber çalışabileceği en titiz ve talepkâr sanatçılardan biri olduğu su götürmez bir gerçekti. Ümmü Gülsüm, uzun yıllar beraber olmanın faydalarına inanıyor, iyi müzisyenleri uzun süre ekibinde tutmaya gayret gösteriyordu. Çoğunlukla bu müzisyenler vefat edene kadar topluluktaki yerlerini koruyorlardı. Topluluğun müziksel standardının yüksek olması tecrübeli müzisyenleri tatmin ediyordu; gençler ise yaşlılardan ve Ümmü Gülsüm'den çok şey öğreniyor, ünlü yıldız ile çalışmak onlara prestij sağlıyordu. Bu sayede başka iyi işler de bulabiliyorlar ve hizmetleri karşılığında daha yüksek ücretler talep edebiliyorlardı.

Tek bir yeni şarkının yapımı on iki ay sürebiliyor, bazen bu süre daha da uzayabiliyordu. Daha ileriki yıllarında Ümmü Gülsüm bu durumu yeğlediğini, henüz kimsenin duymadığı bir melodi ile bir yıl yaşamak istediğini söylemişti: "Bu sayede melodi benim bir parçam hâline geliyor. Sözler de öyle, çünkü benim için son derece önemliler."[17]

Râmi'nin söylediğine göre Ümmü Gülsüm bu provalara "en önce gelip en son ayrılan kişi" idi. "bir köylü [*fellah*] enerjisine sahipti ve gereken zamanlarda bir *fellah* gibi çabalıyordu." "herhangi bir kayıt çalışması için yapılan hazırlıkları şahsen yönetiyor," yemek yemeyi ya da dinlenmeyi düşünmeden kayıt bitene kadar çalışıyordu.[18] Titizdi ve ekibindeki müzisyenleri her açıdan

---

[17] En-Nakkaş, "Likâ ma'a Umm Kulthûm," 39. Örneğin "Vi-Dârit il-Eyyâm" şarkısının metni, bestecisi Muhammed Abdulvahhab'a 1969 yılının Ağustos ayında verilmişti. Abdulvahhab besteyi aynı ay içerisinde tamamladı, Aralık ayı boyunca da Ümmü Gülsüm ve *firka* ile provalar yapıldı. Kayıt bitti ve şarkı 1970 yılının Ocak ayında piyasaya sürüldü. Bu süreç boyunca Ümmü Gülsüm sahip olduğu arkadaş çevresinden görüş ve tavsiyeler istemiş, ancak son kararlar genelde kendisinin olmuştu [*Ekbêr el Yevm*'den küpür (11 Ocak 1970), el Ekbêr arşivinin "Hafalât" dosyasında; özel görüşme, Muhammed el Disûkî, Dr. Hasan el Hifnevî ve Beliğ Hamdi, 1982].

[18] Râmi, Fuad'dan alıntı, 443; ayrıca Kasım 1947'deki yazısının yeniden basımı, *el İzâ'a ve-'l-Tilîfizyûn* no. 2557 (15 Şubat 1986), 25; *Ümmü Gülsüm: Kithârat*'ta Mahmud el Saadnî, 9; karş.

mükemmelleştirmeye çalışıyordu. En az iki kere dinlemeden hiçbir konser kaydının yayınlanmasına izin vermiyordu. Dinleyici isteklerinin çalındığı programlara ve kendisiyle yapılan röportajların geri plan müziklerinin seçimine bile karışıyordu.[19]

Yeni şarkıların piyasaya çıkacağı günler daha önceden belirleniyordu. 1960 ve 1970'lerde yeni şarkılar daha piyasaya çıkmadan basının ilgisini çekiyordu. Gazetelerde şairin ve bestekârın isimleri, orkestrasyon hakkında detaylar ve şarkının oluşum süreci ile provalar hakkında bilgiler yer alıyordu. Metin ise bazen şarkının icra edildiği gün ya da bir gün sonra ortaya çıkıyordu.

1950'lerin ortalarından itibaren Ümmü Gülsüm ve *firka*'sı çoğu şarkının ilk icrasından önce stüdyo kaydını yapmaya başladılar. Bu sayede yeni bir şarkının plağı, tanıtımı yapıldıktan hemen sonra satışa hazır durumda bulunuyor, bu yöntemin getirdiği faydalardan biri olarak da sanatçı ona eşlik edenlerin şarkıyı iyice öğrendiklerinden emin oluyordu. Kayıt aşaması genelde uzun sürüyor, özellikle Ümmü Gülsüm kadar titiz olan Abdulvahhab'ın şarkıları kaydedilirken bu süre iyice uzuyordu. "İnta Omri" adlı şarkının dört dakika süren giriş bölümünü kaydetmek neredeyse beş saat sürmüştü. "Emel Hayâtî" on altı, "Hâdihi Leyletî" ise on beş saatte kaydedilmişti.[20]

Fehmi'nin ağzından Ümmü Gülsüm'ün sinema alanında yaptıkları, *Widâan*, 53.

[19] *El Kevâkib*, no. 1592 (2 Şubat 1982), 18; özel görüşme, Nimet Ahmed Fuad. Radyo görevlileri, Ümmü Gülsüm'ün Ramazan ayında yayınlanacak bir röportajda kullanılacak fon müziğini seçmek için üşenmeyip radyo binasını ziyaret etmesi sırasında gerçekleşen bir olayı anlatırlar. Röportaj yapan muhabirin, Ümmü Gülsüm'ün böylesi küçük olaylar için kendisini sıkıntıya sokmaması gerektiği şeklindeki itirazlarına Ümmü Gülsüm şu cevabı vermiştir: "Senin programa yakışmayan bir hafif müzik ya da uygun olmayan enstrümanlar ile icra edilen bir müzik seçme ihtimalin var. Yarın orada olacağım". Radyo yetkililerin söylediğine göre ertesi gün Ümmü Gülsüm, müziği seçmek için üç saatini harcamıştır (*Widâ'an*'da Abdülazîz Kâmil, 35).

[20] Özel görüşme, Seyyid el Masrî; Ahmed Abdülhamid, "el-Leyle...Tashar el-Malâyîn ma'a Ümmü Gülsüm," *el Cumhûriyye* (2 Şubat 1965); "Kefye temme'l-Likâ el-Sâdis?) (Altıncı görüşmeye nasıl ulaşılmıştı?) *el Cumhûriyye* (22 Temmuz 1968), 60.

Kayıtların düzenlenmesinde de aynı hassasiyet gösteriliyordu. 1930'ların başlarında kayıtları uygunluğunu kendisi denetleyen sanatçı, 1950'lerde bu iş için yardım almaya başlamıştı. Yeğeni Muhammed el Disûkî baş asistanıydı.[21] Sanatçının hayatının son döneminde onun baş temsilcisi ve yardımcısı olana dek El Disûkî'nin yetkileri artmaya devam etti. Kayıtları düzenleme işini ise Seyyid el Masrî yüklendi.

"Canlı" olarak adlandırılan kayıtlar üzerinde bile düzeltmeler yapılıyor, bu kayıtlar bazen birçok farklı icranın birleşiminden meydana geliyordu. Bir keresinde Abdulvahhab, bir kayıttan alınan Inta'um- hecelerinin başka bir kayıttan alınan –ri hecesi ile birleştirilmesini istemiş ve bu isteği yerine getirilmişti. Aşırı alkışlar ve seyirci tepkileri de tıpkı yapılan hatalar gibi kesilip atılıyordu: El Masrî "Bazen Ümmü Gülsüm bir yöne, *firka* ise başka bir yöne giderdi. Bu kayıtta mı kalacaktı?!" şeklinde durumu izah ediyordu.[22] Bundan dolayıdır ki konser kayıtlarının gerçeğine sadık kopyaları yalnızca radyo arşivleri ile radyoda yayımlanan konserleri kaydeden meraklılarının koleksiyonlarında bulunmaktadır.

"Seçenek, kusursuzluk, çalışma ve gözden geçirme" Ümmü Gülsüm'ün işine olan yaklaşımını tanımlıyordu. Müzisyenler onun örnek alınması gereken biri olduğunu, çabalarını olağanüstü bulduklarını söylüyorlardı. Beliğ Hamdi meslektaşlarının düşüncelerini "onun sanatına gösterdiği ilgi herhangi bir şarkıcınınkinden elli kat daha fazla. Eğer her yeni şarkıcı bunu anlayabilse ve sanatına Ümmü Gülsüm'ün verdiğinin dörtte birini verse, bugün en azından on adet kayda değer şarkıcımız olurdu." diyerek ifade etmiştir.[23] Meslektaşlarından sadece birkaçı -Nadire, Laure Daccache ve Suad Muhammed bu gruptandır- şiir ve müzik üzerine çalışma konusunda Ümmü Gülsüm kadar istekli ve becerik-

[21] "Sirr el-Muhendis allazî Râfak Savt Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün sesine eşlik eden mühendisin sırrı), *Âkhir Sâa* (12 Mart 1975).

[22] Özel görüşme, Mayıs 1992; Sâlih, "15 'Âman ma'a Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm ile on beş yıl), *el Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 10-13.

[23] *Widâ'an* 'dan Abdülaziz Kâmil, 35; Hamdi, el Khatîb'den alıntı, 49.

liydiler. Şairlerin ve bestekârların verdikleri emek ile gösterdikleri bağlılık, ünlü yıldızın aldığı sonuçların temelinde yatıyordu. Bu sanatçılardan böylesine bir bağlılığı çok az sayıda şarkıcı elde edebilmiştir. Ümmü Gülsüm ve müzisyenlerinin çalışmaları hakkındaki bu görüş hâlen geçerliliğini korumaktadır. Sanatçıyı sevmeyenler arasında bile.

Ancak eninde sonunda Arap müziğinde yaratıcılık da kolektiftir ve dinleyicilere muhtaçtır. Racy'ye göre "modern Batı'da fiziksel 'duyma'dan farklı olan ve beyindeki estetik bir süreci ifade eden dinleme kavramı, *tarab*'a ilişkin bir mevhum olan *semâ* ile karşılaştırılabilir; Arap dilindeki yaygın kullanımı ile hem 'dinleme' hem de 'duyma' anlamına gelen bu kelime, tıpkı ilintili olduğu Sufi kavramı *semâ* ve işitme hassasiyeti (auditioning) ile müziği gerçek bir bütünsel tecrübe olarak sunar."[24] Ümmü Gülsüm'ün "ilk Perşembe" konserlerinin popülaritesi, üslubunun tabiatı ve söylediği şarkıların tarzları dinleyicilerin katılımına dayanıyordu. Onlar ne duyuyorlardı? Ümmü Gülsüm onları ne duymaya yönlendiriyordu? Ve uzun vadede sanatçı ve dinleyici arasındaki etkileşim ne gibi sonuçlar doğuruyordu?

Konserler

Perde kalktığı zaman tiyatro seyircisi Ümmü Gülsüm'ü mütevazı ama zarif bir şekilde giyinmiş, orkestranın ilk sırasında bulunan kanuninin yanına oturmuş şekilde görüyordu. Sahnede genelde özenle hazırlanmış, değerli taşlarla bezenmiş *celabiye* adı verilen elbiseleri tercih ediyordu. 1920'lerin sonlarında geliştirdiği muhafazakâr bir zarafet içeren tarzı, evlerinde şarkı söylediği varlıklı kadınlarınkine benzemiyor değildi. Elbiseleri için pahalı kumaşlar alıyordu. Kürk ve mücevherlere sahipti. Artık başını örtmüyordu. 1930 ve 1940'ların sanatçılarının çoğu Amerikalı film yıldızlarının popüler hâle getirdiği şatafatlı tarzı benimsemişlerdi; belirli bir noktaya kadar Ümmü Gülsüm de günün modasını takip ediyordu. Ancak ünlü yıldızın elbiselerinin neredeyse tamamı, Mısır adabına uygun olarak uzun kollu ve nispeten yüksek yakalıydı. Sahnede ağırbaşlı bir görüntü çizdiği için

[24] Racy, "Creativity and Ambience", 11.

seyirciler tarafından alkışlanıyordu. "Modern elbiseler giyiyor, ancak hiçbir zaman ülkesinin ruhunu, gelenek ve göreneklerini... ve mütevazılığını gözardı etmiyordu."[25]

Saçı son otuz yılı boyunca hemen hemen her zaman sade ya da süslü bir topuz şeklindeydi. Bu, kendi geçmişiyle ve işçi sınıfına ait Mısırlılarla olan başka bir bağ idi. Kocasının söylediğine göre en rahat ettiği zamanlar, çocukluğundan beri kendisine uygun olduğuna inandırıldığı tarz kıyafetler giydiği zamanlardı. "Oldukça muhafazakârdı" demişti. "O gerçek bir *bint il rîf* idi... Giyimi, saç şekli onun *bint il rîf* karakterini gösteriyordu."[26] O zarif ve şık bir taşra kızıydı.

Zamanla *balat*'ı -1920'lerdeki gürültücü hayran kitlesi- yerini sanatçının tüm konserlerine gelen ve repertuarını iyi bilen sadık dinleyicilerinden oluşan ağırbaşlı sammaiyyün'e (dinleyiciler) bıraktı. İcra sırasında en ön sıralarda oturuyorlardı; içlerinden bazıları bunu otuz yıldan fazla sürdürdü. Ara verildiği zaman Ümmü Gülsüm tarafından soyunma odasında kabul ediliyorlardı. Söylenenlere göre bu gruptan biri eksik olduğunda hemen fark ediyordu. Bir müzisyenin anlattığı hikayeye göre:

> *Yaşlı bir umda İskenderiye'de yaşıyor ve Ümmü Gülsüm'ün her konserine gidiyordu. Biri kendisi, diğeri de paltosu ve şapkası için olmak üzere iki yer satın alıyordu. Bir gün konsere gelmeyince konser arasında Ümmü Gülsüm acil servis arabasını (bulis al-najda) umdanın evine yolladı. Umda'nın babasının vefat ettiği ve kendisinin yasta olduğu ortaya çıktı. Her şeye rağmen acil servis arabası ile konsere geldi. Hâlâ hayatta ve İskenderiye'de yaşıyor.*[27]

Sanatçının hayatının ilerleyen döneminde Mısırlı dinleyiciler bazen yurtdışından gelirken geç kalmış dolmuş uçak veya özel

---

[25] En-Nakkaş, "Lughz Umm Kulthûm," 19; *el Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 15.

[26] Özel görüşme, Dr. Hasan el Hifnêvî, 22 Ağustos 1982. "Ümmü Gülsüm, bir kadının saç şeklinin onun kişiliğinin bir parçası olduğunu düşünüyordu; bu yüzden de kişiliğini vurgulamak için saç şekli konusunda oldukça tutucu kalmıştı" [*el Ahrâm* (4 Şubat 1975), 4].

[27] Özel görüşme, Mansî Emin Fehmi, 15 Şubat 1982.

uçakların inmesini ve yabancı müzikseverlerin konser salonuna varmasını bekleyeceklerdi.[28] Bu konserlere tahminen bin beş yüz civarında dinleyici geliyor, sanatçı şarkı söylerken ona iltifatlar yağdırıp sevdikleri mısra ve kıtaların tekrarını istiyorlardı. Dinleyici Ümmü Gülsüm için önemliydi; onlarla ilgileniyor, o anki ruh hâline göre şarkı söylüyor, beğendikleri kelime veya mısralarla oynuyor ve onlardan gelen takdirden büyük zevk alıyordu. Henüz genç bir kız iken canlı dinleyici olmadan şarkı söyleyemediğini dile getirmişti. Stüdyo kayıtları yapılırken kendisine Ahmed Râmi eşlik ediyor, cam bir bölmenin ardından ünlü sanatçıya el kol hareketleri ile destek oluyor, yüreklendiriyordu.

Genelde dinleyicilerinin üzerine titrese de olgunluk döneminde Ümmü Gülsüm ıslık çalarak ve övgüler savurarak icrayı aksatan, ona göre müzik yerine kendilerine dikkat çekmeye çalışan dinleyicileri "soytarı" olarak nitelendirmiş, onları yerden yere vurmuştu.[29] *Semaiyün*'ün şarkıların uygun kısımlarında gösterdiği zekice reaksiyonları ise teşvik ediyordu. *Semaiyün* Ümmü Gülsüm'ün gözünde önemli bir yere sahipti çünkü o bilgili ve destekleyici dinleyicilerin tepkilerini takdir ediyordu. Onu az çok tanıyanlar ünlü sanatçının seyircisine verdiği önemden bahsediyorlar, sık sık "insanların ne düşündüğüne çok önem verirdi," "dinleyicilerinin beğenileri ile yakından alâkalıydı" veya "dinleyicilerine gerçekten saygı duyardı" gibi yorumlar yapıyorlardı. Özellikle müzisyenlerin gözünden bakıldığında Ümmü Gülsüm'ün seyircisine olan ilgisi, sanatçıyı diğer birçok şarkıcıdan ayıran bir özellikti.

Konserler enstrümantal melodiler ile başlıyordu. Yeni bestelenmiş enstrümantal girişler 1920'lerde Ümmü Gülsüm'ün repertuarının bir parçası hâline gelmişti; şüphesiz bunda Muhammed Abdulvahhab ile Muhammed el Kasabcî'nin müziksel düşüncelerinin etkisi büyüktü. Bu girişler az sonra icra edilecek şarkının

---

[28] Hem Mısır Air hem de Orta Doğu Havayolları, Ümmü Gülsüm'ün 1972 yılının Nisan ayındaki konseri için özel olarak Beyrut'tan Kahire'ye ekstra iki uçuş koymuşlardır [Ebû Nazzâra, "Savt Ümmü Gülsüm bi-Elhân Seyyid Mekkâvî," *el Ekbâr* (6 Nisan 1972), 8].

[29] Ümmü Gülsüm, "Cumhûrî" (Seyircilerim), *el Kevâkib* no. 50 (15 Temmuz 1952); yeniden basım *el Kevâkib* (18 Kasım 1977).

makamındaki kısa ve bilindik parçaların (*dûlab)* yerini almıştı. Ümmü Gülsüm'ün repertuarında müzisyenlerin şarkıların daha uzun ve belirgin kısımlarını çalmaları Ahmed Sabrî en-Necredî tarafından bestelenen senkoplu enstrümantal girizgâhlarla başlamış, sanatçının monologlarına ve sonraları *ugniye*'lerine bestelenen yeni girizgâhlar sayesinde devam etmişti. Bu repertuarda Abdulvahhab'ın besteleri diğer tüm bestelerden daha fazla oranda enstrümantal müzik içeriyordu. Örneğin el Sunbâtî'nin aşk şarkısı "Lâ ya Habîbi"nin (1965) girizgâhı yaklaşık üç buçuk dakika, el-Mevcî'nin "Lil Sabr Hudûd"u (1964) ise neredeyse dört dakika sürüyordu; Abdulvahhab'ın "Emel Hayâtî" ve "İnta Omri" adlı şarkılarının girizgâhlarının uzunlukları ise sırasıyla altı buçuk ve yedi dakika sürüyordu. Abdulvahhab'ın şarkılarındaki enstrümantal aralar da aynı oranda daha uzun sürüyordu.[30] Ümmü Gülsüm'ün söylemediği zamanlarda çalınan bu enstrümantal bölümlerde birçok yenilik yer alıyor ve Batılı müzik tarzları ile dansvari geçişler bulunuyordu.

Yeni enstrümanlar ve elektronik aletler müzisyenlerin kullanabildiği ses sayısını ciddi oranda artırıyordu ve bu durumdan hemen hemen herkes hoşnuttu. Renk nüansları stilin kritik öğelerinden olduğu için, elektronik aletler ve yeni enstrümanlar müziksel ifadenin önemli bir sahasını oldukça genişletiyordu. Ayrıca Stephen Slawek'in Ravi Shankar örneğinde savunduğu üzere, her ne kadar sitar ve orkestra için yaptığı besteler Batı'daki örneklerinin taklidi olarak görülse de bu duruma Batı kültürünün güçlü bir sembolünün Hint müziğine mal edilmesi,

[30] Bu hesaplamalar, canlı performansların düzenlemesi yapılmış ticari kayıtları temel alınarak yapılmıştır (Savt el Kahire kasetleri no. 009, 76012, 001 ve 76041). Bunların uzunlukları bir performanstan diğerine değişiklik göstermekteydi, çünkü Ümmü Gülsüm popüler enstrümantal bölümlerin, özellikle de popüler sololar içerenlerin tekrar edilmesini teşvik ediyordu. Ancak karşılaştırılan girişlerin hepsi bazı doğaçlama tekrarlar içeriyordu; bu yüzden örnekler, dinleyicilerin çoğunun tekrar tekrar duyduğu ve şarkı olarak algıladığı performansların bir versiyonunu temsil etmektedir.

Shankar için yeni bir saha açması ve bahsi geçen iki kültürü aynı seviyede sunması olarak da bakılabilir.[31]

Mısırlı bestekârlar sık sık Batı enstrümanlarını kullandıkları için dinleyiciler çıkan sesleri "yabancı" olarak algılamıyorlardı. "Yabancılık" başka vasıflara dayanıyordu. İşin erbapları eskiden daha az kişiden oluşan *taht*'ın zarif müziğini ve seyirciyle olan karşılıklı etkileşimini özlediklerini dile getiriyorlardı. Ama genel olarak yeni enstrümanların ve tekniklerin kendi başlarına modern Arap müziğine zarar verebilecekleri düşünülmüyordu.

Bu yönde düşünülmesinin sebeplerinden biri de bir orkestranın boyutunun ve kullandığı enstrümanların dikkat çekici olmalarına rağmen, stil açısından orkestranın icra esnasındaki rolü ile karşılaştırıldıklarında ikinci planda kalmalarıydı. Ümmü Gülsüm şarkıcının icranın odak noktası ve orkestranın lideri olması konusunda ısrarcıydı. Eski bir Arap geleneğinin bu şekilde sürdürülmesi, enstrümantasyon nasıl yapılırsa yapılsın ünlü şarkıcının stilinin özgün olarak nitelendirilmesine yardımcı oluyordu.

Enstrümantal girizgâh bitmek üzereyken Ümmü Gülsüm kalkar, elinde sembolü olan ipek eşarbı tutarak üç ila altı saat arası sürecek icrasına başlardı. Evlerindeki dinleyiciler o ayağa kalktığı zaman coşkulu bir alkış duyarlardı. *Vasla* adı verilen ilk şarkıyı alışılageldiği üzere seyircisinin nabzını tutmak ve eğer gerekiyorsa yeni ve popüler bir şarkı ile onları "ısındırmak" için kullanırdı. Yeni şarkılar ikinci *vasla* olarak sunulurdu. Çoğu zaman diğer şarkıların seçimini kelimenin tam anlamıyla son ana -seyircileri gördüğü zamana- bırakırdı. Bu da onun seyirciyi tartmasına, kapanış *vasla*'sını seyircilerin reaksiyonuna göre düzenlemesine imkân veriyor, daha önceden belirlenmiş bir programı yarıda kesmek zorunda kalmadan yorgunluğunu kontrol altında tutabilmesini sağlıyordu. On seneden daha eski şarkıları nadiren söylerdi.

---

[31] Slawek, "Ravi Shankar as Mediator between a Traditional Music and Modernity", 178, ayrıca 169-70. Karş. Kaufman, Waterman'dan alıntı, *Jùjú*, 5; Waterman'a göre teknoloji aslında "derin Yoruba müzik tekniklerinin uygulanmasını kolaylaştırmıştır". Kısaca, müziksel vasıtaların Batılılaşması müziksel anlatımın yerelleşmesini sağlamıştır" (*Jùjú*, 84).

İlk mısrayı söylemeye başladığında çalan enstrüman sayısı oldukça azalır, diğerleri sadece aralarda ve bazı kadanslarda dahil olurlardı. Ümmü Gülsüm'ün vokal kısımlarına edilen eşlik hafif, seyrek ve çoğu zaman heterofonik olurdu. Orkestra büyüdükçe bu tarz eşliğin zorlaşması, sanatçının vokal kısmına eşlik eden enstrüman sayısını altı veya daha az bir rakam ile sınırlamak, eşlik edenlerin sayısı arttığı zaman ise doğaçlama yapmasına izin verilenlerin sayısını kısıtlamak gibi bir çözüm üretmesine sebep olmuştu. Sadece sanatçı ile çok eskiden beri çalışan dostları, sahnede ona en yakın oturanlar onunla birlikte doğaçlama yapabiliyorlardı.

Orkestrayı Ümmü Gülsüm yönetiyordu; bir cümlenin ne zaman ve kaç defa yineleneceğine o karar veriyor, söylediği cümlelerin aralarına kendilerinden bir şeyler katan eşlikçileri tarafından takip edilen doğaçlamalar başlatıyordu. Orkestranın tamamı tarafından çalınan birebir metrik eşlik ile söylediği nadir görülen bir durumdu. Şarkı söylediği sırada solo şarkıcının içinde bulunduğu bu baskın pozisyon hem tarihi bir ilişkiyi koruyor, hem de şarkıcının doğaçlamalarına ve çeşitlemelerine olanak tanıyordu. Bunlar onun müziksel üslubunun temelini oluşturuyor ve şarkılarını dinleyicilerinin gözünde otantik hâle getiriyordu.

1966 yılına kadar, konserleri aralarında otuz ile altmış dakikalık aralar bulunan üç şarkıdan (ya da *vasalât*) oluşuyordu. Saat 21:30'da başlayan bu konserler istisnasız gece yarısından sonra bitiyordu. Muhtemel bir uzun konser modeli şu şekilde olabiliyordu:

22:30-23:40 Birinci *Vasla*
Ara: 50 Dakika
00:30-2:40 İkinci *Vasla*
Ara: 50 Dakika
3:30-4:15 Üçüncü *Vasla*[32]

Konserlerinin zamanlaması ve uzunluğu kaliteli şarkıcılığa ve *tarab*'a ilişkin eski ve önemli bazı düşünceleri yansıtıyordu: Bütün bir gece boyunca harika bir şarkıcıyı dinlemenin verdiği

[32] Fuad'dan uyarlama, 324.

zevk; şafak sökene kadar dinleyenleri büyüleyen bir şarkıcının mükemmelliği; gün doğana kadar şarkı söyleyebilen bir sesin muhteşem gücü. Bir bütün olarak bakıldığında, konserlerindeki zaman yayılımı sanatçının adının Arap geleneği ile birlikte anılmasındaki önemli faktörlerdendi. 1976 yılında Paris'te şarkı söylediği zaman bile bu programda ısrar etmiş, Fransız devlet adamlarını ve Arap olmayan seyirciyi hayrete düşürmüştü. Bazıları yedi saate uzayıp sabaha karşı 3:00'te biten konserlerinin uzunluğu ile Mısır rekorunu kırmıştı. Olympia Tiyatro Salonu "Wagner için bile" bu vakte kadar açık kalmamış, söylenenlere göre konser öncesinde yetkililerden özel bir izin alınmıştı.[33]

1960'larda genç dinleyiciler uzun süren konser ve şarkılardan sıkılmaya başlamışlardı. Onlara göre modern hayat tek bir şarkıyı saatler boyunca dinlemeye olanak tanımıyor, bu fikir çağın gerçekleri ile uyuşmuyordu. Kemal en-Necmi sanatçının 1966 yılında verdiği konserlerden birinin eleştirisinde bunların uzunluğunun gereğinden fazla olduğunu başka bir bakış açısından incelemişti: "Dün gece Ümmü Gülsüm 'Erûh li-min' adlı şarkısını sabahın dördüne kadar söyledi!" En-Necmi'nin haklı yorumuna göre, bu konser on sene önce olsa en geç 03:00'te bitirmişti. Bu gecikmenin sebebi, bir mısranın veya bir bölümün tamamının tekrarını isteyen seyirci sayısının gitgide artmasıydı. En-Necmi bu davranışın normalin ve istenen düzeyin dışına çıktığını, seyirci isteklerinin konserlerden ve müzik beğenisinden kopuk bir olgu hâline geldiğini söylüyordu.[34] Aslında seyirciler Ümmü Gülsüm ne yaparsa yapsın tekrarlaması için bağırıyorlardı.

Ümmü Gülsüm bu durumdan yararlanıp programındaki şarkı sayısını ikiye düşürdü. O tarihte altmış yaşının üzerinde olduğundan bu anlaşılır bir karar olsa da ünlü yıldızın yorum tarzı ve seyircinin tepkisi değişmedi. 1968 yılındaki bir konserde "el-Atlâl" adlı şarkının icrası bir saat yedi dakika sürmüş, sanatçı bir saat dinlendikten sonra bir saatten uzun bir süre boyunca

[33] Düriye Avânî, "Yahûd Şarkiyyûn câ'û li-Semâ Ümmü Gülsüm" (Doğulu Yahudiler Ümmü Gülsüm'ü dinlemeye geldiler), *el Musevver* (24 Kasım 1967).

[34] En-Necmi, 66-68.

"Hâdihi Leyletî"yi söylemişti. 1972'de "İnta Omri" iki saat, 1973'te "Leylet Hub" ise daha da uzun sürmüştü.[35]

Konser salonuna gelenler dışında, yıllar boyu onu zirvede tutan çok daha geniş bir dinleyici kitlesi neredeyse hiç konserlere gitmiyordu. Evlerinde ya da kahvehanelerde, arkadaş ve akrabaları ile her nerede radyolar Kahire'den yapılan yayını alabiliyorlarsa orada oturuyorlardı. Çünkü Racy'ye göre:

> *Tarab müziği, kendisini yaratan coşkulu ve etkileşimli ortam dışında da duygusal olarak tecrübe edilebilir. İster canlı performans kayıtları...ister radyo yayınları şeklinde olsun...tarab eserleri kültürel açıdan eğitimli ve müziksel yönden tecrübeli dinleyici için bir tarab atmosferi yaratmaya muktedir coşturucu kodlar hâline gelirler.*[36]

Konserleri radyo sayesinde Kahire'yi aşıp kasabalara, köylere, kamplara, Mısır sınırları dışına ulaşan, tüm Arap dünyasına yayılan Ümmü Gülsüm'ün dinleyici kitlesi de çoğunlukla daha önce hiç konsere gitmemiş insanlardan oluşuyordu. Konsere gidenler kadar bu tür dinleyiciler de sanatçı hakkında değerlendirmeler ve karşılaştırmalar yapıyorlar, dert yanıyorlar, onu övgülere boğuyorlar, göklere çıkartıyorlardı. Sadece konserler değil, konserler hakkındaki yorumlar da her yerde duyulur hâle gelmişti. İşte bu dinleyici, ilgisi ve konuşması ile onun "Mısır'ın sesi" hâline geldiği alanı yarattı.

"Sesi...!"

Ümmü Gülsüm'ün sesi kendi başına insanlara hayranlıkla iç çektirmeye yetiyordu. Sıradan dinleyiciler onun sesini tanımlamak için sıradan bir dil kullanıyorlardı. Onlar için bu ses "güçlü," "güzel," ya da "şaşırtıcı" idi. Uzmanların kullandığı dil ise sanat-

---

[35] El Ahrâm (7 Aralık 1968); el Ekbêr (5 Ocak 1973); Muhammed Tabarak [?], "Gannat Ümmü Gülsüm va-tabarra'at el-Iskenderiyye bi-100 Alf Cunayh" (Ümmü Gülsüm şarkı söyledi ve İskenderiye yüz bin sterlin katkıda bulundu), Ekbêr el Yevm (2 Eylül 1972). Bu şarkıların herhangi biri, tekrar edilen bölümleri hariç otuz dakika civarı sürebiliyordu.

[36] Racy, "Creativity and Ambience," 26.

çının sesinin daha spesifik özelliklerine dikkat çekiyordu. Onlar sanatçının sesinin gücü, berraklığı ve çanvari rezonansı hakkında yorum yapıyorlardı. Onların söyledikleri bize sanatçının öğrenip geliştirdiği nüansları duyabilme yolları öneriyor.

Sesinin gücü -volümü, tınısı ve esnekliği- 1920'lerde dinleyenler tarafından şaşkınlıkla fark edildi; bu güç sanatçının hayatı boyunca sesinin en önemli özelliklerinden biri olarak kaldı. Ancak o, aralarında *bahha* (boğukluk), *gunne* (genizden söyleme), falsetto ve çeşitli hoş ve etkili alın rezonansları olan birçok renk de kullanmış, bu renkler sanatçının sesini sürekli olarak farklı kılmış, okunan metne vurgu katmıştı. Dinleyicileri *gunne*'yi otantik şarkıcılığın önemli bir göstergesi olarak görürler. *Rûz el Yûsuf*'un yazarlarından bir tanesi genizden söylemeye övgü için tam sayfa ayırmış, bu teknik için "Seyyid Derviş, Muhammed Abdulvahhab ve Ümmü Gülsüm'ün seslerinde hoşumuza giden özellik" demişti. Ümmü Gülsüm'ün sesini *mizmar*'a benzetmiş, "onun sesindeki en tatlı [özellik] *hanâfe* özelliğidir" yorumunu yapmıştı.[37] Batı kültürü Mısır'ı etkisi altına almaya başladığında, Batı taklitçilerinin burun kıvırdığı müziksel özelliklerden biri de *gunne* oldu. Görünüşe göre Avrupa klasik müziği yandaşları her türlü genizden söylemeyi köylü, taşraya ait, ya da basit görüyorlardı. Racy yirminci yüzyılın başlarında nazaldan göğüs rezonansına geçişi Batılılaşma ile özdeşleştirir: Bu yönden bakıldığında nazal ses yerel sestir, ton rengi ise bir kimlik göstergesidir.[38]

---

[37] *Rûz el Yûsuf* no. 195 (9 Kasım 1931), 21. Kendilerini otantik (*asıl*) Mısır müziği ve kültürü ile alenen bağdaştıran Zekeriya Ahmed ve daha sonra da Seyyid Mekkâvî ile Ömer Fethi gibi itibarlı sanatçılar, büyük bir beğeni toplayacak şekilde *gunne* ile şarkı söylemişlerdir. Güzel örnekler olarak Zekeriya'nın Bayram el Tûnisî'nin "Ehl il-Hevâ" ve "Hatganin ya reet ya Ihuanna ma Ruhtiş Lundun vela Barîs" adlı konuşma dilindeki şiirlerine yaptığı bestelerin kayıtları ve Seyyid Mekkâvî'nin "il-Ard Bititkellim il-'Arabi" adlı şarkısı verilebilir.

[38] Racy'ye göre "İlk zamanki kayıtlarda vokaller çoğu zaman genizsel özelliğe sahipti. Bu özellik I. Dünya Savaşı öncesine ait müzik kültürünün bir normu olmuş olsa da bu şekilde genizden şarkı söyleme bazıları tarafından dinî eğitim almış sanatçılar ile bağdaştırılmıştı.... Daha sonraki kayıtlarda genizden okuma tümden ortadan kalkmasa da önemli derecede azalmıştı. Ton rengindeki bu değişiklik hiç şüphesiz Batılılaşmanın bir sonucuydu" (Racy, "Musical," 290).

Bahha hem Ümmü Gülsüm'ün yorumunun güzel bir özelliği, hem de metnin duygusal etkisini artırmak için bir yöntem idi. Dinî *maval* Bi-ridâk"ın icrası gibi en ciddi icralarına katkı sağlıyor, sesi izin verdiği sürece repertuarındaki her şarkının yorumuna katıyordu.[39] Falsetto ise tril ile beraber kullanılıyor, bir dizenin tiz bölgelerinde canlı süslemeler yaratıyordu.[40]

Yine de dinleyiciler çoğunlukla sanatçının söylediği ilk nota yerine ilk cümleye tepki veriyorlardı. Önemli olan Ümmü Gülsüm'ün kelimeleri nasıl yorumladığı idi.

"İyi de Sözleri Anlayabiliyor musunuz?"

Ümmü Gülsüm, "Bir şarkı her şeyden önce kelimelere dayanır" demişti. "Eğer kelimeler güzelse bu durum bestekâra ve şarkıcıya ilham verir, böylece ortaya harika bir beste ve mükemmel bir yorum çıkar. Metin ne kadar etkili ise, şarkı da o kadar etkili olur. Bana göre müzikte önemli [*el faide*] olan sözlerdir."[41]

Ümmü Gülsüm sanat hayatı süresince Arap diline ve şiirine olan hakimiyeti ile tanındı. Ona göre bunlar temel bilgilerdi: "Doğru telaffuz edemeyen bir bir şarkıcı dinleyicinin kalbine seslenemez ve mükemmel sanatsal yorumu beceremez."[42] Bazılarına göre o "her kelimeyi tek tek tadıyordu."

Seyircinin icra ile tamamen bütünleştiği bir "büyülenme" hâli olan *tarab*'ı açıklaması istendiğinde, Ümmü Gülsüm bu durumun dinleyici kelimelerin anlamını "hissettiği" zaman ortaya çıktığını

---

[39] Bu örnekte Ümmü Gülsüm şarkı boyunca en güçlü sesini ve göğüs rezonansını kullanmış, şarkının daha yüksek perdeden söylenen bölümlerine doğru geçiş yaparken "Beni sen yarattın" cümlesinin durgusuna (kadansına) *bahha* katmıştır.

[40] "Illi Habbik ya Hanâh" onun kısa falsetto ses titretmelerini nasıl kullandığına bir örnekti: bunlar ilk mısrada önemli kelimeler olan "gözlerinin ışığı"na dikkat çekiyor, ikincisinde ise metnin anlamı ile doğrudan ilişkili olmayan, renk verme amaçlı bir teknik görevi görüyorlardı. "Emânen Eyyuhe'l-Kamer el Mutill" (*sakâm* kelimesi üzerinde) ve "Fî Nûr Muhayyek" adlı şarkılar bu tekniğin kullanımına verilebilecek diğer örneklerdir.

[41] Ümmü Gülsüm: Kissat, 53.

[42] Ümmü Gülsüm, Nakkaş'tan alıntı, "Liqâ ma'a Ümmü Gülsüm," 44.

söylemişti.[43] Genelde anlam çağrıştırmayı dolaylı yollardan yapmaya çabalıyor, dinleyiciyi temalara ve metnin verdiği duygulara, yani *tasvir el manâ* 'ya yakınlaştırıyordu.

Diksiyon ve *tasvir el manâ*'daki mahareti sürekli konuşuluyor, hem eleştirmenler hem de genel dinleyicisi tarafından takdir ediliyordu. Bayram et-Tûnisî "basit kelimeler onun ağzındayken derinlik ve güzellik kazanıyor" yorumunu yapmıştı. Üstad Tâhâ Hüseyin ise "Sık sık onu dinliyorum. Arap dilini mükemmel kullanmasından ve anlamına karşı olan hassasiyetinin derinliğinden büyük zevk duyuyorum. Ümmü Gülsüm'ün sanatı, şarkıcılıktaki yeteneğinin ötesinde bir kelime, bir yorum sanatıdır" demişti.[44] Ümmü Gülsüm'ün okuduğu bir metni Arapça bilmeyen birinin bile anlayabileceği sık sık dile getiriliyor, bu ifade Ümmü Gülsüm'ün bahsi geçen yeteneği konusunda çoğu Mısırlının sahip olduğu görüşü kısa ve öz bir biçimde ortaya koyuyordu.

Ahmed Zeki Paşa'nın güçlü teşbihi, Arap kültüründe derin kökleri olan önemli bir kavramlaştırmanın, şiir ve müziğin birbirine olan yakınlığının özünü yakalıyor: "Şiir ve müzik, tıpkı çiçekler ve yaydıkları kokular gibi insan ruhunda tek bir anlamı olan, ya da tek bir şey için iki anlamı olan kavramlardır."[45] Ümmü Gülsüm'ün metni melodiye bağlayışı bu kavramsal ışığı yirminci yüzyıla taşımış ve onun yeni kullanımlarda parlamasını sağlamıştır.

İbn Sureyci (c.634-726) iyi bir şarkıcıdan beklenenler konusundaki yazısında iyi telaffuz ve Arap hâl takılarının doğru ton-

---

[43] "Al-Hadîth al-Âkhir," Savt el Kahire kaset no. SC76015.

[44] Fuad, 393; Abdülfettâh Ghaban "Bayram Yatahaddas 'an Ümmü Gülsüm," *Rûz el Yûsuf* (24 Mart 1975); Tâhâ Hüseyin'den alıntı, "İnnahâ Acmal Savt" (En güzel ses), *el İza'a ve-'l-Tilîfizyûn* (8 Şubat 1975). Diğer birçok insan gibi Abdulvahhab da tekrar tekrar Ümmü Gülsüm'ün metinleri ele alış biçiminin altını çizmiş, bu konunun farklı noktaları hakkında aydınlatıcı açıklamalar yapmıştır: "Bir kere bile anlamadığı bir metni okuma riskini göze almadı" (Fuad, 393); ayrıca *Ümmü Gülsüm: Kissat*, 20; *el İza'a ve-'l-Tilîfizyûn* no. 2603 (2 Şubat 1985), 12, ve no. 2447 (6 Şubat 1982), 28; Avad, 102; Nebil Raghab, "Ümmü Gülsüm: Fenn lâ ya'rifu 'l-Taşannuj" (Ümmü Gülsüm: duygulandırmaktan fazlasını yapan bir sanat), *el Cedîd* no. 75 (15 Şubat 1975), 48.

[45] Ahmed Zeki Paşa, el Şavvâ'dan alıntı, 141.

lanması konularına da değinmiştir.[46] Arap müziğinin tarihini inceleyen İbrahim Bulaki "Kıtalar-ki sınırsız sayıdadırlar- sadece politik içerikleri ile değil, diksiyonlarındaki ustalık ile de takdir toplamışlardı. O zamanın vokal ifadesinin genel kalitesi insan sesinin ustaca kullanımına olduğu kadar kelime seçimine de bağlıydı" diye yazar.[47] Tıpkı *maval* ve kaside örneklerinde olduğu gibi, müzik türleri çoğu zaman metinlerinin ait olduğu şiir türlerinin isimlerini paylaşırlar. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Lane'in gözlemlediğine göre "belirgin ve temiz telaffuz...Mısır tarzı şarkıcılığın özelliklerinden biri [idi]."[48] El Hulaî telaffuz konusuna uzun bir paragraf ayırmış, birçoğunun okuma yazma bilmediğini düşündüğü zamanının profesyonel şarkıcılarına telaffuz ve tonlama konularında bariz hatalar yapmalarını önlemek için onları dil ve gramer konularında eğitecek öğretmenler tutmalarını şiddetle tavsiye etmişti.

Şarkıcılardan ve bestekârlardan beklenen başka bir özellik ise metinleri iyi idrak edebilmeleriydi. El Hulaî'ye göre şarkıcı sözdizimini, grameri ve şiirin anlamını kavramalı, seyircinin zevkine ve anlayışına uygun metinli şarkılar seçmeliydi.[49] Pratikte ise

---

[46] İbn Süreyş, K. Nelson'dan alıntı, 37.

[47] Boolaky, 52. "İslamiyet'in ilk 500 yılı boyunca Arapça'nın tüm Müslümanların ortak dili olduğu dönemde, sözlerin güzelliğindeki ve onların düzenlenmesindeki saf sevinç, ilk Müslümanların öne çıkan özelliklerinden biri olmuştur" diye yazmıştır, (52); Racy, *Arap Uygarlığının Dehası* adlı eserinde "Müzik", 130. Benzer şekilde, K. Nelson, "şiir ve müzik arasındaki yakın bağlantıya dair kanıt, eski zaman şarkıcılarının büyülü hünerlerine şahit olunduğu sırada, kullandıkları dilleri ve sahip oldukları şiir becerilerini öven anektod ve dizelerde bulunmaktadır" diye yazar, (36).

[48] Ancak şiir türleri ile özdeşleştirilen özelliklerin tümü, şiir müziğe oturtulduğunda kolay görülemeyebiliyordu. Her ne kadar dinleyici şiirsel bir metnin doğru aksanlı ve telaffuzlu bir şekilde yorumlanmasını beklese de, bestenin ritmi, vezinli olsun ya da olmasın, metnin yazıldığı şiir ölçüsüne her zaman uymamaktaydı; bu yüzden şiirin vezinsel özellikleri besteye geçmiyordu. Karş. Cachia, *"Egyptian,"* özellikle de 88. Lane, 364.

[49] El Hulaî, sesin dinleyiciyi rahatsız edebileceği durumlarda şarkıcının hal takılarını söylememe ya da vurgulu sessiz harfleri yumuşatma hakkına sahip olduğunu belirtmişti. Anlamı feda etmeden kulaktaki etkiyi yumuşatmak için, gırtlaksı ve patlamalı bir ses olan *kaf*'ı gırtlaksı bir ses duraklaması olan *hemze* ile değiştirmeyi

Racy'ye göre "Vokal mısrada sık sık meydana gelen karmaşık melismalara rağmen, [kasideye ait] metnin dinamik bir biçimde vurgulanması, örneğin metnin her hecesinin uzatılma veya vurgulanma derecesi, çoğu zaman notaların uzunluğuna yansıyordu."[50] Zekice yapılan kelime oyunları (ardı ardına yapılan cinaslar gibi); tarihi, efsanevi veya dinî kişilere ya da olaylara yapılan göndermeler; yerel olaylara yapılan göndermeler ve istiareler bir metnin çok beğenilmesinde pay sahibiydiler. Aynı durum kafiye, ses yinelemesi (alliteration) ve özellikle vurgulu sessizler (*h*,*s*,*d*, vb.) olmak üzere Arap diline özgü seslerin ustaca kullanılması için de geçerliydi.[51]

Nihayetinde Ümmü Gülsüm'ün üslubundaki *tarab*'ın özü, kelimelerin müzik ile olan bağı idi. Bu bağ onun neden Arap şarkıcılığının en kusursuz örneklerinden biri olduğunu açıklıyor, Mısırlı dinleyiciler tarafından Türk stili şarkıcılık ile özdeşleştirilen, yalnızca melodik türetmelere dayalı bir büyülenme sürecinden (*tatrib*) uzaklaşmayı temsil ediyordu.[52]

örnek olarak vermişti. Şiiri anlamanın aynı zamanda ezberleme yükünü hafiflettiğini yazmıştı (*Kitâb*, 88). Berrak telaffuza verilen önem Arap dünyasının başka bölgelerinde de gözlemleniyordu. Cezayir'den 1886 yılına ait popüler bir kaside metninin uyarlamasındaki açıklamalarında, Delphin ve Guin "şarkıcı kelimeleri çok iyi bir şekilde telaffuz ediyor, heceler güçlü bir şekilde vurgulanıyor ve kelimelerin hepsi nadir görülen bir düzgünlük ile birbirlerinden ayrılıyor" şeklinde yorum yapmıştı (99).

[50] Racy, "Musical," 262. Yüzyılın ilerleyen yıllarında, eleştirmen Kemal en-Necmi Arap diline ve bu dilin ritmlerine uyan bir "müzik grameri"ne ihtiyaç olduğunu yazmıştı.

[51] Benzer repertuarlara Alman lied'leri veya Amerikan country-western şarkıları dahil edilebilir; bu örneklerde şarkının istenen etkiyi verebilmesi için sözlerin net olarak anlaşılması gerekir. Ayrıca, kullanılan dil ya da lehçe genelde o türe özgü temel bir özellik hâlini alır. Bunlar ile Michael Jackson'un kullanılan ses, enstrümanlar ve özel efektler ile yaratılan genel ahengin kelimelerin anlamı veya tınısından daha önemliymiş gibi göründüğü popüler şarkılarını veya tıpkı Luciano Berio'nun "Omaggio a Joyce" adlı eseri gibi, yaratılmak istenen etkiye ulaşmak için manasız heceler üzerine şarkı söylenen ya da okunmuş bir metin üzerinde elektronik oynamalar yapılan şarkılar içeren diğer yirminci yüzyıl repertuarlarını karşılaştırabiliriz."

[52] El Hifnî, 1:78.

"İyi Bir Şarkıcıydı Çünkü Kuran Okuyabiliyordu"

Mısırlı dinleyiciler çoğu zaman bir metnin doğru aktarılması için gerekli olduklarına inanılan çeşitli becerileri -telaffuz, tonlama, bilinçli aktarım ve *tasvir el manâ*- Kuran'ın okunabilmesi için gerekli eğitim ile özdeşleştiriyorlar, böylece bu estetik koşulları bir geçmiş ve itibar sahibi yapıyorlardı. Bulaki'ye göre:

> *Gerçekten de Muhammed Peygamber gelen vahiyleri okumaya başlayınca, profesyonel Arap şairleri yazdıkları hiçbir şiirin Kuran'ın ayetlerine denk olamayacağını anladılar. Bu nedenle dünyada geleneksel Müslüman ses sanatı biçimlerinin başarılı bir şekilde kendine yer edinmesini, vahiyler bir yana, temelde Kuran'ın Muhammed Peygamber tarafından aktarılması sağlamıştı.*[53]

Her ne kadar şarkı olarak kabul edilmese de (muhafazakâr Müslümanlar ikisi arasında herhangi bir bağ olduğu fikrini reddederler), Kuran okuma ve şarkı söyleme bazı temel ilkeleri paylaşırlar. Mısırlı gözlemciler her ne kadar benzersiz bir tınıya sahip olsa da Kuran okunmasının Arap şarkısının kaynağı olduğunu iddia ederler. Nelson'un tarifine göre,

> *Kendine has sesi tekrarlanabilir özellikte olduğundan birtakım temel kurallar ile organize edilme zorunluluğundadır. Bu organizasyon sisteminin, Kuran okuma gibi diğer kültürel biçimlerden ayıran bazı belirli özellikleri vardır....bu sistem kendi kendine yeten kapalı bir sistem değildir, Mısır toplumunun diğer şekil ve formlarıyla kültürel değerler ve estetik uyum gibi bazı örnekleme ilkelerini paylaşır.*[54]

Tecvit, *meşâyih*'lerin şarkı söyleme şekilleri ve Ümmü Gülsüm'ün yorum tarzı tarafından paylaşılan unsurlar arasında doğru telaffuz, metinsel anlamın hassas bir biçimde ifadesi, metin-

---

[53] Boolaky, 52.

[54] K. Nelson, 101. Nelson'un kitabında, Mısır'da Kuran okuma hakkında detaylı ve kapsamlı bir inceleme söz konusudur. Benim yorumlarımın dayanağı da bu çalışmadır.

deki cümlelerin bütünlüğüne gösterilen özen ve sesin ton renklerinin kullanımı da bulunmaktadır.[55]

Kuran okuma, *tecvit* adı verilen karmaşık bir kurallar düzeni ile yürütülür. Modern bir kılavuza göre "tecvit, teknik açıdan bakıldığında, her harfi telaffuz noktasından itibaren telaffuz ederek ona azami değerini vermektir."[56] Kurallara göre bazı heceler belirli sessiz harf kombinasyonları bağlamında yer aldıkları zaman genizden söylenir. Okuyan kişi iki ila altı ölçü sayarak hece uzunluklarını ayarlamak durumundadır. Genizden okumak hece uzunluklarına etki etmekte ve tüm bu sistem şiir ölçülerinden farklı, tecvide özgü ritimler ortaya çıkarmaktadır. Karmaşık melodilere sahip *mücevved* tarzı okumada ikinci plandaki bir hedef ise *tasvir el manâ*'dır. Şarkıcı ve bestekâr için bir metnin başarılı bir şekilde yorumlanabilmesi çoğu zaman onun anlamını, verdiği duyguyu ya da fikri ortaya koymayı, şekillendirmeyi veya yüceltmeyi gerektirir. Nelson'un gözlemlerine göre Kuran okumaya uyarlanmış biçimi ile *tasvir el manâ* "anlamdan çok ruh hâline ya da hislere" hitap etmektedir ve "melodi ile anlamı ilişkilendirme tekniklerinin önündeki tek engel okuyucunun hayal gücüdür."[57] *Tasvir el manâ* da dahil olmak üzere bir metnin doğru ele alınması, ses ve anlamın birleşmesi olarak algılanan bir etki yaratmaktadır:

> *Nihayetinde âlimler ve dinleyiciler Kuran'ın ideal güzelliği ve taklit edilmezliğinin verilen mesajın içeriğinde ve sıralamasında ya da kullanılan dilin zarifliğinde değil, o dile ait seslerin belirli meallerin aktarımında kullanılmasında olduğunun farkındadırlar. Bu durum dilin neredeyse sesleri yansılayan (onomatopoetic) bir şekilde kullanılması ve bu sayede yalnızca mecazın imgesinin değil o imgeyi ifade eden kelimelerin seslerinin de meal ile bütünleşmesi demektir.*[58]

---

[55] Daha fazla bilgi Danielson'un *"The Qur'ân and the Qasîdah"* adlı eserinde bulunmaktadır.

[56] K. Nelson, 15.

[57] a.g.e., 64, 65. *Tasvir el manâ* 'nın metnin anlamına uygun bir makam seçmeyi de kapsadığını anlamıştı. Klasik Arap müziğinin bir parçası olan insan ruhu ile müzikteki modların bağdaştırılması, modern Mısır şarkılarında fazla görülmemektedir.

[58] a.g.e., 13.

Berrak telaffuz Kuran'ın doğru okunması ve birçok dua için zaruri idi. Yaygın anlayışa göre "kelime dinî şarkıların temelidir."[59] Şarkı söyleme ve Kuran okuma esnasında metnin ele alınışındaki bağ müziksel yeterlik konusundaki tartışmaların kavramsal çerçevesinin temel parçalarından birini oluşturuyordu: "[Müzik eğitiminin] temelinde Kuran [okuma] olduğu takdirde dil olması gerektiği gibi eğitilerek sahibine canlı melodik bir ses tonu verir ve son sessizleri doğru şekilde kısaltabilmesini sağlar."[60]

Yirminci yüzyılda Kuran okuyucuları ve dinî şarkı söyleyenler Arap müziğinin ve şarkıcılığının ana kaynakları olarak görülegeldiler. Tarzları ve repertuarları tarihi olarak Arap ve *asıl* olarak görülüyordu. Davud Hüsnî'nin kendi gibi bir müzisyen ve öğretmen olan oğlu aradaki bağı aşağıdaki gibi açıklıyordu:

> *Her tür müziğin temelinde Kuran vardır. Doğaçlamaya olanak tanır, ancak katı bir kurallar bütününe sahiptir. Min el meşâyih kuralların yanında doğaçlama yöntemlerini de bilir; aldığı eğitim metinlerin içerdiği mealleri anlamasını, telaffuzunun aynı zemini paylaşmayanlardan daha iyi olmasını sağlar.*[61]

Selâme Hicâzî ve Zekeriya Ahmed gibi sanatçılar halihazırda hem Kuran okuma ve dinî şarkı söyleme hem de şehir sahne ve tiyatroları arasında gidip gelirken, metinlere verilen önem ve İslami klasikçilik arasında kavramsal ve tatbiki açıdan bir bağ oluşmuştu.[62] Zekeriya Ümmü Gülsüm'ün üslubundaki bu özelliği şöyle açıklıyordu:

> *Kuran okuması ve ezberlemesinin verdiği tecrübe, ona her kelime ya da harfe doğru telaffuzun gerektirdiklerini uygulayabilme yetisi kazandırmıştı. Yılların verdiği alışkanlık saye-*

---

[59] Muhammed el Garîb, "el-Ugniyye el-Dîniyya Tastahdif el-Kalb" (Dinî şarkılar kalbi hedef alır), *el Izâ'a ve-'l Tilifizyûn* no. 2633(31 Ağustos 1985), 18-19.

[60] Fuad, 348.

[61] Özel görüşme, Kemal Hüsnî, 2 Mayıs 1982; Ayrıca bkz. Fuad, 51, 154; Shiolah; El Fârûki, "*Status of Music*".

[62] Touma, Kuran da okuyan Iraklı şarkıcı Mulla Uthmân el Mavsilî'den (1854-1923) bahseder. Bu iki işin bileşiminin Arap dünyasında yaygın olma ihtimali vardı (Touma, 52).

sinde bu onun bir parçası hâline gelmiş, harfleri ifade edişi dinleyicilerinin şarkı söylerken sarf ettiği her kelimeyi net bir şekilde anlayabilecekleri kadar mükemmelleşmişti.[63]

Bir şarkı Kuran'ın okunuşu ile özdeşleşen türden berrak bir telaffuz ile icra edildiğinde bu durum dinleyicilere tanıdık geliyor, şarkıcı ve dinleyici arasında ortak tecrübelerin verdiği bir bağ kurulmasına yol açıyordu. Her ne kadar dinleyiciler tecvit kurallarının tamamına aşina olmasalar da çoğu zaman başkalarının onları uygulayıp uygulayamadığını anlayabiliyorlardı. Pierre Bourdieu'nun klasik Batı müziği hakkında yazdığı gibi:

Bir klasik müzik hayranı, aşina olduğu ses çıkarma sanatının riayet ettiği kurallar hakkında bilince veya bilgiye sahip olmayabilir, ancak öyle bir işitsel eğitimi vardır ki dominant bir akor duyduğu zaman hemen ona bu akorun "doğal" çözülmesi gibi gelen toniği bekler ve farklı kurallara dayalı müziklerin iç uyumunu kavramakta güçlük çeker.[64]

Ona göre bu bilgi "ard arda gelen 'küçük algıların' uzun bir sürede meydana getirdiği alışkanlık ile elde edilir."

Paylaşılan bilgiler sayesinde Ümmü Gülsüm'ün "doğal yetenek" sahibi olduğu kabul edilmiş, hem dinleyiciler hem de şarkıcı bir estetiği oluşturan unsurlara yavaş yavaş aşina olmuşlardır. Ancak bu sefer öğrenilen bilgiler imtiyazlı küçük bir kesimin kültürel kazancı olarak kalmamış, toplumun bütün kesimleri tarafından paylaşılmıştır. Toplum için aynı derecede bilindik olmalarına rağmen bu durumda halk dağarının bir parçası olarak görülmemeleri de önemlidir. Usta *meşâyih*'lerin tecrübelerinin getirdiği şiir ve dil mahareti daha büyük bir otorite sağlamıştır.

El Hamamsy ana dili Arapça olanların ortak kültüründe ses ve düşüncenin merkezî yerine dikkat çeker:

Dil ile insanları bir arada tutan Kuran bu sayede bir kültür toplumunu da canlı tutmuş, bu süreç Kuran'ın Arap dünyasında temel bir eğitim aracı olması sayesinde daha da güç-

[63] Zekeriya Ahmed, Avad'dan alıntı, 111.
[64] Bourdieu, 601.

lenmiştir... Arapça'ya olan saygı ırk ve mezhep ayrılıklarına üstün geldiğinden, Mekrem Ubeyd gibi Mısırlı bir Kıpti'nin güçlü hitabetinin sebebini aldığı Kuran eğitimine bağlaması şaşırtıcı değildir.[65]

Timothy Mitchell etkileyici bir yazısında "bir cümlecik gücünü sadece farklı kelimelerin çeşitli göndermelerinden değil, aslında birbirinden ayrı sesler tarafından cümleciğin bölümleri arasına yerleştirilen hislerin yankılanmasından elde eder" der. Benim görüşüme göre doğru olan iddiasında kelimelere ait olan ses ve anlamların verdiği keyfin, hatta teselli eden, yol gösteren kelimeler ile kötülüklere karşı okunan dualaların gücünün sıradan insanların hayatını şekillendirdiğini söyler.[66] Benim tecrübelerime göre de Mısır kültürel pratiklerinde Kuran okumanın önemini yeterince vurgulayabilmek hemen hemen imkânsız gibidir.

Kuran okuma ile paylaştığı vasıflar Ümmü Gülsüm'ün şarkı söyleme tarzlarının değişmeyen özünü oluşturuyor, müzikte moda olan akımlar değiştikçe diğer "yeni," "modern," hatta yabancı özellikler bu tarzlara adapte ediliyordu. Bu ana stile gönül vererek Ümmü Gülsüm sanatsal açıdan *meşâyih*'ler ile bir bağ kuruyordu. İcraları sayesinde kendisi ve dinleyicileri, *meşâyih* mevcudiyetini ve beraberinde getirdiği Mısır toplumunun kültürel pratiklerini ve kavramlarını koruyup güçlendiriyorlardı. Belirli bir değerler bütünü ve kültüre bakış açısından aynı anda hem esinlenen hem de onları geliştiren bu icra ve dinleme geleneği, gücünü Müslüman, Mısır, ve Arap pratiklerinden alıyordu.

---

[65] El Hamamsy, 302.

[66] Mitchell, 143; ayrıca bkz. 132-33, 148-49 ve 86-87. Karş. Lila Abu-Lughod'un, *Veiled Sentiments* adlı eserin şiirsel okunuşunun estetiği hakkındaki düşünceleri: "Doğaçlama yeteneği ve dilbilimsel biçimler ile oynayabilme becerisi Bedevi kültüründe önemli bir yere sahiptir.... Bedeviler, hafızlıkta ön plana çıkan unsurlar olan ses, aliterasyon, tonlama ve ritim gibi metne ait sözlü unsurların zerafetine ve çağrıştırıcı gücüne karşı oldukça duyarlıdırlar. Cinnâva okunuşunun verdiği etkinin çoğu söyleniş tarzına (genelde ağlamaklı), şarkıcının yeteneğine ve sesinin kalitesine bağlıdır (173).

"Bize Kasideyi Geri Verdi"

Mısır müziğindeki *turâs* ya da diğer adıyla kültür mirası kavramı, melodik ve ritmik mod sistemlerinin yanı sıra kompozisyon türlerini, yani müziği ve belirli parçaları yapılandırma yollarını da kapsar. Bazı parçalar, özellikle de zor ve geniş *muvaşşahât* repertuarları, öğretici parça görevi görürler. Genelde güzel olan bu şarkılar nadiren icra ediliyor olsa da şarkıcılar tarafından vokal becerilerini geliştirmek ve *turâs* bilgilerinin yanı sıra *makamât* üzerindeki hakimiyetlerini artırmak için de kullanılmaktadırlar.

Ancak, seyirciler genellikle eski parçaların reprodüksiyonlarını değil yeni şarkılar (ya da şarkıların yeniden yorumlanmış versiyonlarını) isterler. Bu parçalarda yenilikler görülmek istenir, ancak ortaya çıkan sonucun müzik kültürünün temel unsurları ile uyumlu olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.[67]

Genç bir şarkıcı ve hatta el Kasabcî'ninkiler gibi "modern" ya da "gelişmiş" şarkıların icracısı olarak Ümmü Gülsüm *turâs* ile yakından ilişkiliydi. Kariyeri ilerledikçe, bu ilişki de güçlenmiş ve ölümünden sonra repertuarına ait şarkılar Arap *turâs*'ının bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştı.

Söylediği kompozisyonlar genellikle dikkatle tasarlanmış ve önemli açılardan klasik modellerden esinlenmişti. *Makâmât*'a (ses yayı) hakim olmayı öğrenmişti. Şarkılarının neredeyse hepsi *makâmât*'a dayanmaktaydı ve ses yayı yapısının bilindik çizgilerinde kurgulanmıştı: makam dizisinde pestten başlayış, başlangıç makamına kadar yükseliş, geçki yaparak modu değiştiriş ve asıl moda dönerek karara düşürüş.[68] Şarkılarının çoğunda *râst,*

---

[67] 1932 Konferansı'nın Makam, İkâât ve Beste Türleri Komitesi çalışmalarını sona erdirirken, yeni vokal türleri icat edilmesinin mümkün olup olmadığı sorusuna cevaben "Bâb al-ijtihâd maftûh" sonucuna varmıştı. Komitenin din biliminden ödünç aldığı bu terim, bir akademisyenin ya da hakimin, daha önce emsali görülmemiş bir durum hususunda doğru bir tutum belirleyebilmek için genelde benzerliklerden yararlandığı sistematik ve orijinal düşünceyi ifade eder (*Kitâb Mu'temer*, 88, 136).

[68] Ümmü Gülsüm'ün repertuarının modları bilinen yüzde 94.6'lık bölümünün sadece yüzde 4.1'lik bir kısmı *makâmât* sisteminin dışında yer almaktadır. Bu küçük yüzde oranı el Kasabcî'nın deneysel parçalarını ve (armonili Batı askeri müziği kalıbında olması beklenen) ulusal marşları da içermektedir.

bayâtî, nihâvend ve *hüzzâm* gibi tanıdık ve çok sevilen makamlar kullanılmıştı.

Sanat hayatının neredeyse her yılında yeni kasideler kaydetmişti. 1920'lerin sonlarında ve 1930'larda, meslektaşı Muhammed Abdulvahhab ve diğerleri yeni müzik türlerinin keşfini savunurken, o, Abdi el Hâmûlî ve Muhammed Osman'ın on dokuzuncu yüzyıl repertuarlarına kulak vererek *edvâr* söylemiştir.[69]

İcraları, 1960 ve 1970'lerin yeni şarkılarını söylerken bile, nispeten daha eski olan *vasla* ile ilişkilerinde *turâs*'ın etkisini belli ediyordu. Sonraki repertuarlarının enstrümantal girişleri tipik olarak, metrik ya da metrik olmayan, genellikle doğaçlama olarak tasarlanan bir ya da daha fazla enstrümantal soloya sahip iki ila dört cümleden oluşan (her biri bir ila iki dakikalık) iki ya da üç bölüm içeriyordu. Ardından vokal bölüm genellikle birkaç yavaş, metrik olmayan cümlecikle açılıyor, bunu da metrik bir ara nağme (*lazime*) ile metrik bir vokal kısım ya da kıta takip ediyordu. Çoğunlukla bir Arap ya da Batı dans ritmi içeren uzun bir *lazime* genelde kompozisyonun ortasına yerleştiriliyor, bu ara fasıldan sonra doğaçlama vokal geliyordu. Bu performansların yapısı ve genelde bir saatten fazla süren uzunlukları Arap *vasla*'sı ile benzerlik gösteriyordu; aslında Ümmü Gülsüm de bu terimi konserlerini oluşturan iki ya da üç şarkının her birini adlandırmak için kullanmıştı.[70] Aşağıda görüleceği üzere *ugniye* ve *vasla* benzer çeşitli dizilişlerde benzer konseptler (metrik/metrik olmayan, daha doğaçlamaya dayalı/daha sabit) içerir.

---

[69] Örneğin Davud Hüsnî'nin "Kull ma Yizdâd" (1932) adlı şarkısı, *dûlab*'ı çağrıştıran kısa bir enstrümantal giriş ile başlıyordu; ses, makamın alt kısmından şarkıya girip geleneksel adımsal şekilde yukarıya doğru çıkıyordu. Parçada, Osman'ın zamanından beri bu tür için önemli olan doğaçlama bir bölümünün yanı sıra, Ümmü Gülsüm'ün erkek enstümantal eşlikçilerinin koro halinde karşılık verdiği bölümler bulunmaktaydı. Zekeriya'nın "İmte'l-Hevâ" (1932) adlı eseri de iyi bir *devr* örneğidir. Bunlar ile Abdulvahhab'ın "Fil-Leyl lemma hilî" adlı bestesi mukayese edilebilir (1929).

[70] Racy, "Waslah", özellikle de 401; Racy, "Musical," 55-56.

Vasla	*Ugniye*
1. Metrik enstrümantal parça	Enstrümantal giriş, metrik ve metrik olmayan
2. *Muvaşşah* (metrik vokal parça)	Çoğunlukla metrik olmayan birinci vokal kıta veya bölüm
3. Taksim	Enstrümantal *lazime* (metrik)
4. *Leyâli*	İkinci vokal kıta ya da bölüm
5. *Maval*	-
6. Kaside *veya Devr*	Doğaçlamalı son bölüm

Vasla ile *ugniye* arasındaki önemli bir ilişki de icradaki ortak süre düzenidir. Her iki tür de müzisyeni şarkının birçok yerinde durdurarak uzun süreli tekrarlar isteyebilen şarkıcı ve dinleyici ile ortak bir şekilde oluşturulmaktadır. Bu yüzden *vasla* ve Ümmü Gülsüm'ün yeni şarkıları arasında müziksel içerik, şekil ve ritmik yapı bakımından bariz paralellikler vardı ve bu Ümmü Gülsüm ve onun Mısır-Arap müzik mirası arasında bir bağlantı daha kurmuştu.

"Asla Aynı Mısrayı İki Kez Aynı Şekilde Okumazdı"

Ümmü Gülsüm'ün Arap şarkılarına en büyük katkısı, onun yorumunun sanatsallığından gelmekteydi. Zamanla dinleyicilerine tanıdık gelmeye başlayan halihazırda bestelenmiş şarkılar söylemesine ve başarılı bulunmuş yenilikleri tekrarlamasına rağmen, yorumlarının her birinin eşsiz olduğuna inanılıyordu. Müziksel yaratıcılığı sayesinde spontane bir şekilde bir müzik cümlesini farklı şekillerde söyleyebiliyordu; konserleri hakkında dolaşan hikayelere göre farklı söylediği cümlelerin sayısı "tek seferde ellinin üzerine" çıkabiliyordu.[71]

[71] 1932'deki Kahire Konferansı'ndan dönüşünde Erich von Hornbostel'in yazdığına göre, "Kahire'deki en ünlü şarkıcı Ümmü Gülsüm... sonsuz uzunluktaki şarkılarından birinde," melodi bir Avrupa tarzını andırmaya başladığı zaman Avrupalı dinleyicilerini memnun etmek için şarkıyı bel kanto tarzında söylemeye başladı. Buna yorumu "die 'Barbaren' wissen also, dass es das gibt, und könnens auch" (Hornbostel şaka yollu, "'Barbarlar' [bel kantonun] varlığından haberdarlar ve yapmayı da becerebiliyolar" diyor) olmuştu (17). Farklı çeşitlemeler konusunda yeteneği olduğuna dair

Tarihsel olarak Arap şarkıları müziğin reprodüksiyonlarını değil, bilindik modellerin yeniden yorumlanmış hâllerini içerir. Her ne kadar icrası sırasında şarkının "ana hatları sabit ve tanımlanabilir" kalır ve "bölümlerinin sırası değişmez" ise de şarkının bir icradan diğerine değişiklik göstermesi beklenir:[72] "Besteciler icracılara nas [metin], lahin [melodi] ve ikâ [ritmik mod]'dan oluşan bir iskelet sunarlar. İcracılar bu iskelete süs ve kadans formülleri eklerler ve bütün bölümü doğaçlarlar."[73] İcranın kulağa nasıl geldiği ile ilgili olarak şarkıcıların sorumluluğu, bestecinin sorumluluğuna eşittir ya da ondan daha fazladır. Şarkıcı, dinleyici tepkisine cevap vererek kompozisyonun uzunluğunu ve kompozisyonu oluşturan cümle ya da bölümlerin göreceli önemini kontrol eder.

Şarkı özellikle popüler bir müziksel cümleyle başlamadığı sürece Ümmü Gülsüm seyircinin tekrar talebinden önce birkaç dize (genellikle kıtanın ya da bölümün tamamını) söylerdi. Dinleyiciler alkışlar, dizelerin ya da bölümlerin sonunda "Allah!" veya "Ya karîme, ya sitt!" nidaları savururlardı. Uzun ve gürültülü alkışlar, ("el-Atlâl"ın "Bana özgürlüğümü ver, çöz zincirlerimi" dizesi gibi) en sevilen dizelerden sonra ve doğaçlama bölümlerin başında görülürdü. Dinleyici bazen bu noktalarda performansı tamamen duraksatırdı; en az üç ya da dört kez bu tür duraksamalarla bölünen bir performans gerçekten iyi kabul edilirdi. Bazen seyirciler alkışlamak ya da iltifatlarını dile getirmek için ayağa kalkarlardı. Bazıları eskiden yersiz ve kaba olarak görülen ıslık ile sevgi göste-

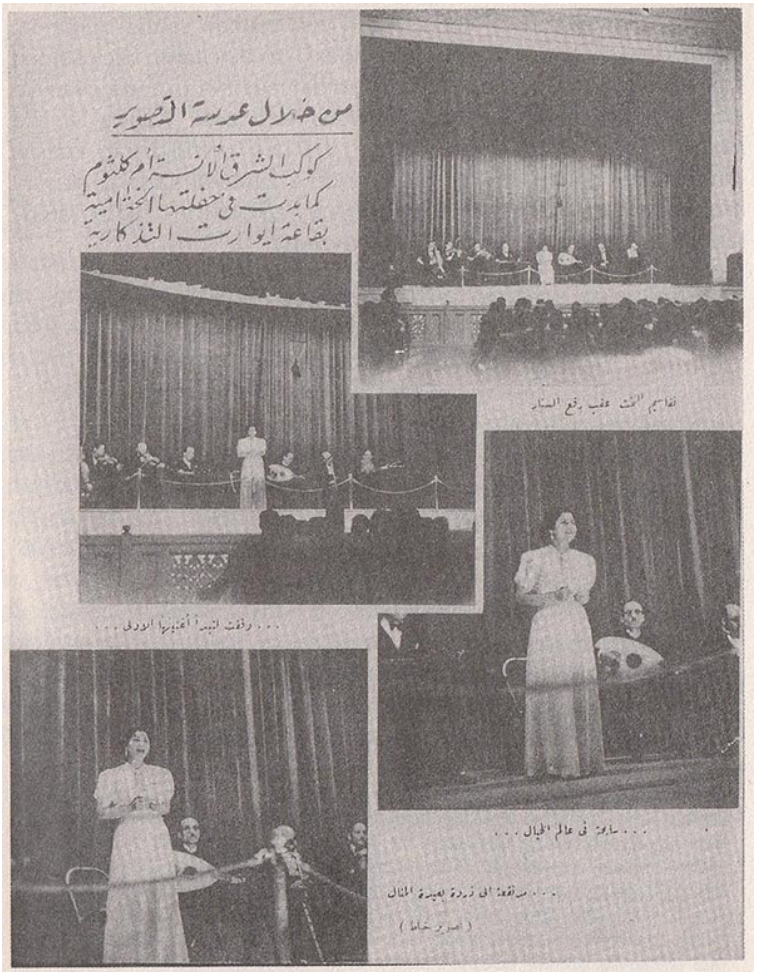
---

görüşler sanatçının kariyerinin ilk yıllarından beri ortaya atılıyor olsa da, günümüz dinleyicisi bu üslubu ancak sanatçının canlı konser kayıtları yapılmaya, toplanmaya ve piyasaya sürülmeye başlandıktan sonra duyabilecekti. 1940'lar ve 1950'ler Ümmü Gülsüm'ün sesinin, müzik becerisinin ve hassaslığının tamamıyla olgunlaştığı, sesinin henüz yaş dolayısı ile esnekliğini yitirmediği dönemler olarak sanatçının maharetinin en iyi şekilde algılanabileceği eserlerin çıktığı yıllardır. Beliğ Hamdi'nin "Bi'îd 'Annek" (1965 yılında piyasaya çıkmıştır, Savtu'l-Kahire kaset no. SC76009) adlı şarkısının "Ya ma bederîha" ve "Kunt baştak lak" mısraları ile, 1973 yılında kaydedilen "Hakem Aleyn'el-hevâ" adlı şarkısının "Kalu 'l-mahabba kadar" mısrası, daha sonraki dönemlere ait güzel örneklerdir.

[72] El Şavan, "el-Mûsîka," 32. Kahire'de bulunan ve görevi Arap Müziği mirasını korumak olan devlet destekli Firkat el-Mûsîka 'l-'Arabiyya, ilerleyen yıllarda "bire bir" çalmayı bir amaç haline getirmişti.

[73] a.g.e., 265-66.

risinde bulunuyordu. Ümmü Gülsüm yurt dışında sahne aldığında, dinleyicilerin tepkisi kendi ülkesindeki dinleyicilerin tepkisinden çok daha abartılı olurdu; erkekler sandalyelerinin üzerine çıkar ve genellikle sahneye çıkmaya teşebbüs ederlerdi. Kahire'de bile seyirci davranışları kurumlaşmıştı: 1960'lara gelindiğinde, konser müdavimleri sanatçının her konserinde o zamana kadarki performanslarının en iyisiymiş gibi davranıyor, alkışları ve tekrar talepleri yüzünden konserler oldukça uzuyordu.



15. Ümmü Gülsüm Kahire Amerikan Üniversitesi'nin Ewart Salonu'nda şarkı söylerken, 1939 (Dâr el Hilâl'ın izni ile).



16. Ümmü Gülsüm, 1945 (tanıtım fotoğrafı, Dâr el Hilâl'ın izni ile).



17. Ümmü Gülsüm Abu Dabi konserinde (fotoğraf, Mahmud Arif).



18. Ümmü Gülsüm Abu Dabi konserinde (fotoğraf, Mahmud Arif).



19. Ümmü Gülsüm (fotoğraf, Mahmud Arif).



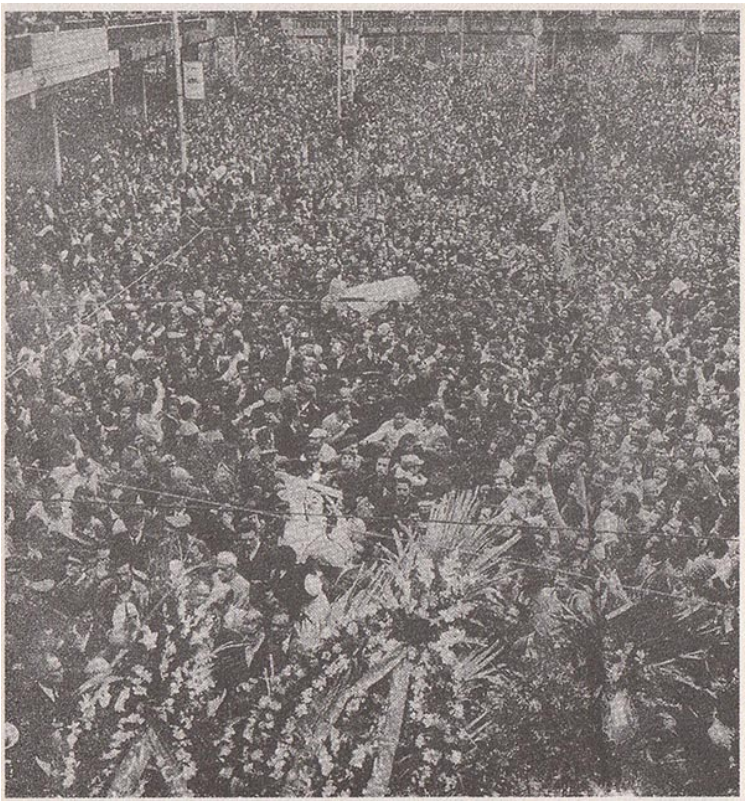
20. Ümmü Gülsüm, saz heyeti üyeleri ile konuşurken (fotoğraf, Mahmud Arif).



21. Riyad el Sunbâtî (fotoğraf, Mahmud Arif).



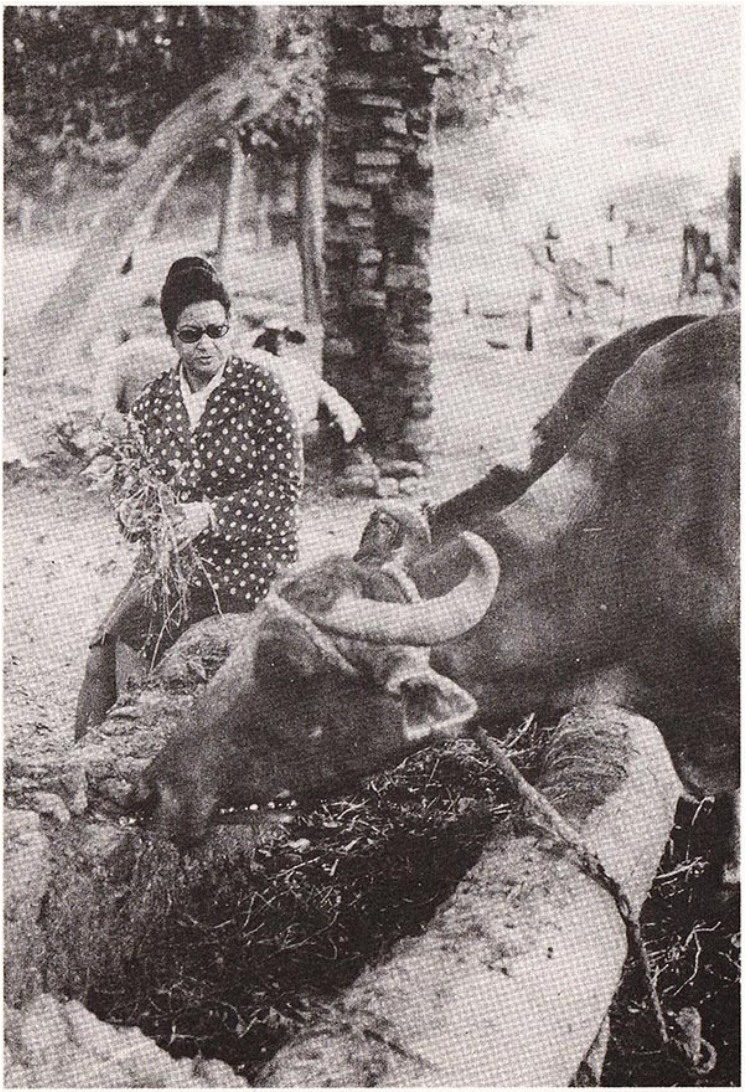
22. Ummü Gülsüm Libya'da (fotoğraf, Mahmud Arif).



23. Ümmü Gülsüm'ün cenazesi (fotoğraf, *el Ahrâm*'ın izni ile).



24-25. "Mısır'ın sesi ve yüzü": Mısır'da yaygın görülen bir jest ile alkışları kabul ederken–ve (diğer sayfada) bir mandayı beslerken (fotoğraflar, Faruk İbrahim).



Ümmü Gülsüm dizeleri birden fazla tekrar etmesini bir formüle oturtmak için en çok icrasının genelinde kullandığı tekniklere güveniyordu: çıkış noktası bazen böldüğü, bazense kısmi veya farklı anlamlar ortaya koymak için kısalttığı metin idi. Melodik farklılıklar ilk olarak kelimelerde ortaya çıkardı; nihayetinde ise dizenin tamamı parçalanmaya başlar ve hafif ritmik yer değiştirmeler, beklenmedik yerlerde ortaya çıkan sessizlikler, ek süslemeler ve kadansların uzatılması gibi çoğunlukla oldukça küçük boyutlarda olan çeşitlemelere maruz kalırdı.

Ümmü Gülsüm *zakhârif* biliyordu. Bu tarihi vokal süsler sesin biraz altından ya da biraz üstünden nota girişlerini, bir sesten diğerine kayan geçişleri, küçük melodik bir motifin yeni bir ses düzeyinde tekrar edilmesini ve ritmik vurgu değişikliklerini kapsamaktaydı. Şarkıcı daha önce uzatılmış bir nota üzerine yeni melodik malzemeler ekleyebiliyor, beklenmedik yerlerde sessiz kalabiliyor; triller, mordan benzeri figürler ve tremolo ekleyebiliyordu.[74]

Var olan makamdan türetilen kapsamlı melodik yenilikler üç bölümden birinde bulunurdu: sanat hayatının ilk zamanlarında şarkılarına doğaçlama *leyâlî* ile başlıyordu; kariyeri boyunca da diğer doğaçlamalar şarkının dörtte üçünün geride kaldığı noktada ve kadanslarda yer almıştır. Bazen odak noktası kelimelerden melodik farklılıklara geçiyor, böylece metin yenilikler için bir vesile hâlini alıyordu.

Metinsel anlam ön plana çıkartılıyor ve müzikal tını vokal ton renklerinin değiştirilmesi yöntemiyle çeşitlendiriliyordu. Ümmü Gülsüm bir vokal cümlesinde *gunne*, *bahha* ve falsettoyu birleştirebiliyordu. Sanki sesi bir renkten diğerine kayıyor gibiydi. Renk değişimi aynı anda hem *tasvir el manâ*'yı hem de vokal virtüözlüğünü harekete geçiriyordu. Bu renkler, dizeye estetik güzellik katıyor, yoruma çeşitlilik kazandırıyor, metni daha anlamlı kılıyor ve yorumu tarihi Arap vokal tarzının bir parçası olarak bilinen niteliklerle kaynaştırarak yerelleştiriyordu.

---

[74] Lois el Fârûki "Ornamentation in Arabian Improvisational Music" adlı çalışmasında Arapça adları ve açıklamalarıyla birlikte çok sayıda süsleme sıralar; ayrıca bkz. onun "Nature of the Musical Art of Islamic Culture" (özellikle de 187-88) ve *Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* adlı eserleri.

Şarkı metinleri özel bir işlem gerektirmiyordu. *Tasvir el manâ*'nın amacı sadece metnin anlamının yorumun odak noktası olmasını sağlamak ve şarkıcının öyle ya da böyle şiiri öne çıkarması ve güçlendirmesi idi. Vokal becerisi ile söz ya da cümle arasında her zaman doğrudan bir bağlantı bulunması şartı yoktu. Örneğin "Uskurînî" adlı şarkıda Ümmü Gülsüm şu cümledeki "neşiran" (yayma) sözcüğünü genizden çıkartmaktaydı: "Uskurini kulamla 'l-fajru bada neşiran fi-'l-ufki a'lam eldiya" (şafak söküp de ufuğa ilk ışıklarını her yaydığında beni düşün). Genizsillik sözün ya da cümlenin düz anlamını vurgulamıyor, ancak onun şarkının bir bölümünün tamamındaki duyguyu, terk edilen sevgilinin bedbahtlığını daha kuvvetli ifade etmesini sağlıyordu.

Gunne, Muhtemelen Kuran okumada genizsil telaffuzun öneminden dolayı dinî temaları çağrıştırıyordu. Ümmü Gülsüm, giriş cümlesi doğrudan dinsel bir bağ içermediği ve *tecvit* kurallarına göre genizden telaffuz edilmemesi gerektiği hâlde Peygamber'in doğum günü şerefine yazılmış bir kaside olan "Selû Kalbî"ye başlarken bu tekniği kullanırdı.
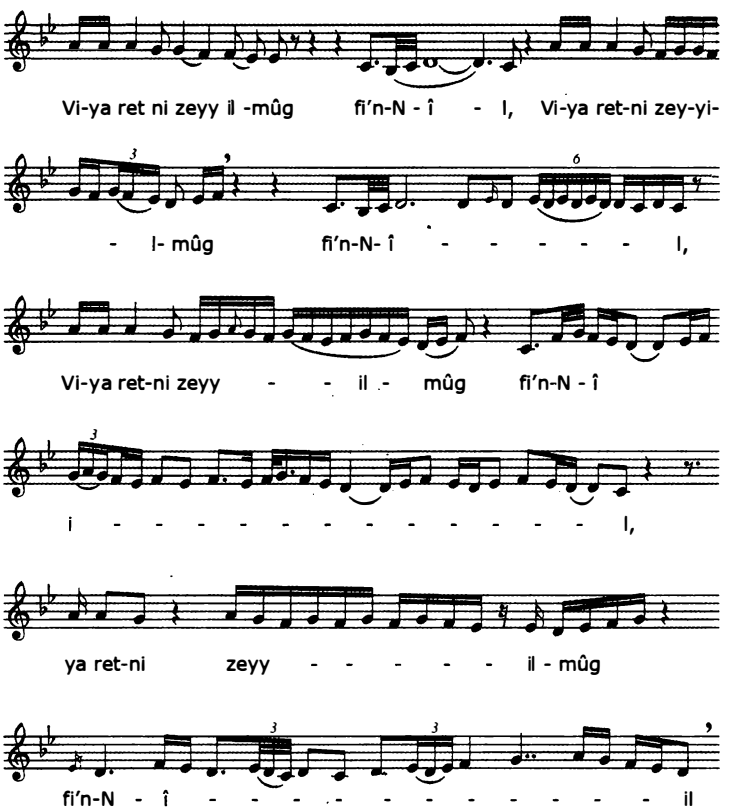
Metin çoğu durumda söyleyişin arkasındaki yegane itici güç, şarkının var olma nedeni ve doğaçlamayla ya da çeşitlemeyle ilgili bütün kararların temeliymiş gibi görünürdü. Her dizeyi itina ile okuyan, bunu stilinin belirleyici bir özelliği hâline getirmiş olan ünlü yıldız, bu vasfını "Nehc el Burde"yi sahnede icra ederken gösteriyordu. Çeşitlemeleri Allah'ın Hz. Muhammed'e mesajını insanlara taşıma emrini tasvir eden satırlar gibi metinsel açıdan önemli dizelerde görülüyordu. Ümmü Gülsüm'ün yorumu "Allah" sözcüğü üzerine odaklanıyordu. Muhammed Peygamber'in eşsiz rolünü tasvir eden dizeler üzerinde on dakikadan fazla zaman harcıyordu: "Sen [Muhammed] ne kanatlar üzerinde uçarak girilebilen, ne de yürüyerek yaklaşılabilen bir cennete ulaştın; her peygamberin bir yeri olduğu söylenir; ah Muhammed, işte taht, kabul et." Bu dizeler Ümmü Gülsüm ve Râmi tarafından yaratılan şarkı metninin doruk noktasını oluşturmaktaydı. Yani müziksel süsleme ve işlemeler için şarkının bu noktasının seçilmesi metinsel kaygılardan dolayıydı. Sanatçının yaptığı "Cennet" ve "Muhammed" kelimeleri üzerinde odaklanan birbirinden farklı

tekrarlar genizsillik, falsetto ve cümlenin farklı şekillerde bölünmesi ile hecelerin ritmik açıdan yerleştirilmesini içeriyor, ancak hiçbir şey dizenin sözdizimini ya da kelimelerin telaffuzundaki berraklığı bozmuyordu. Müziksel yorum metne hizmet ediyor ve sürekli olarak metnin anlamına dikkat çekiyordu.

Söylediği metinlerin çoğu "Nahj al-Burda"dan daha hafif de olsa sözcükler hâlâ dayanak noktası görevi görmekteydi ve çeşitlemeleri dizenin verdiği duyguyu ne değiştiriyor ne de bulandırıyordu. Çoğu zaman bütün Mısırlıların sevdiği ve yakın bulduğu Mısır taşrasına ait pastoral imgeler üzerinde duruyordu.

"Fâkir Lemma Kunt Ganbi" adlı aşk şarkısında "Keşke Nil'de bir dalga olsaydım" cümlesini tekrar ediyor, "Nil'deki dalga" kısmını söylerken ses rengini değiştirerek, *m* ve *n* ünsüzlerini ve cümlenin kendisini uzatarak performansını çeşitlendiriyordu (Bkz. Örnek 8). Burada melodinin farklılaştırılması perdeye yönelik yaklaşımlardaki, müzik cümlesinin girişindeki (attack), ya da daha önceden uzatılmış bir notanın yerine eklenen birkaç yeni perde veya melodik figürdeki değişikliklerden oluşuyordu; bu değişiklikleri sanatçının "Nil" kelimesi üzerinde yaptığı çeşitlemelerde görmek mümkündü. Özellikle melodik dizilere oldukça düşkündü. Getirdiği yenilikler –muhafazakar, tarihsel açıdan Arap addedilen modal yaklaşımlar- parçanın mod türünün (burada *kürdî*) ya da aynı veya benzer ana perdelerde bulunan ilintili modların adımsal keşfine yönelikti. Kullandığı melodik figürler çoğu zaman ritmik değişikliklere bağlıydı: melodik eklemeler sık sık üçlemeler şeklinde, ritmik olarak şekillenirdi.

Çeşitlemelerinin yapısı sanatçının tarzının temel önceliklerini ortaya çıkarıyordu: metnin virtüözlük gerektiren müziksel yeniliklere göre önceliği vardı. Üslubu için virtüözlük şart olsa da melodik yenilikler hiçbir zaman bu virtüözlüğün merkezinde değildi. Ümmü Gülsüm'ün farklı şekillerde yaptığı tekrarlar, dinleyiciyi her değişiklik ile dizenin havasına yakınlaştırmayı hedefleyen, metin üzerindeki değişken uygulamalardı. Kullandığı araçlar ise sözleri ikinci plana atma ihtimali olan melodik girişimlere nazaran ton rengi, ritim ve telaffuz idi.



Örnek 8. "Fâkir lemma Kunt Ganbi"den bir alıntı

Yorum esnasında önemli bir nokta kadans ya da diğer adıyla *kafla* (çoğ. *kafalât*) idi. Ümmü Gülsüm en kapsamlı yeniliklerini kadans noktalarına getirmişti. Eklediği *kafla*'lar aynı anda hem cümlenin etkisini artırıyor hem de sanatçının melodik yeniliklerini gözler önüne seriyordu. Bu hareketli kadanslar, diğer bir deyişle sözlerin ya da bölümlerin etkili bitişleri, metnin anlamını kesinleştiriyor ve cümlenin müziksel tansiyonunu gideriyordu. Nelson "Eğer *kafla* yapamasanız, Arap müziği de yapamazsınız" diyen bir eleştirmenden alıntı yapıyordu; gerçekten de cümleyi etkili bir

şekilde sonlandıramamak bir icrayı mahvediyordu.[75] Kafla; şarkıcıların diğer ünlü şarkıcılara ait bestelerden kısa alıntılar yaparak ve etkili bir kadans kurmak için makamın tüm kaynaklarından faydalanarak *turâs* hakimiyetlerini gösterdikleri noktaydı.

Diğer birçok insan gibi Muhammed Abdulvahhab da Ümmü Gülsüm'ün "tutkuları okşayan ve dinleyiciyi büyüleyen sıcak kadansları" konusunda yorum yapmıştı. Bu bakış açısından Ümmü Gülsüm, "yorum tarzı, Mısır'a özgü *kafla*'sı ve metin telaffuzu" ile kendisini diğerlerinden ayırmayı başarmıştı. "*kafalât*'ıyla ünlü oldu: *kafla*'sı asla kaybolmadı ve hiçbir zaman kontrolünden çıkmadı."[76]

Bazen *kafalât*'ı belirli bir makamda bulunan ve kapanış olarak bilinen kısa cümlelerden oluşuyor; bazen ise, özellikle şarkının iç cümlelerinde, yeni bir materyalden yapılıyordu.[77] *Kafla*, zaman zaman cümlesini sona erdirmeden önce yeni bir müziksel tansiyon üretiyordu. Bazılarının diğerlerinden daha az bütünlüklü olmaları ve yarı kadansları andırmaları gibi birçok açıdan Batı kadansı ile benzerlikler gösteriyordu. Tek bir icra sadece üç veya dört belli başlı *kafla*'dan oluşuyor, bunlar ana bölümleri sona erdiriyordu. Bölümlerin içerisindeki cümleciklerin kadanslarının etkisi ise daha azdı. Önemli *kafalât*'ın yerleştirilmesi bir yandan metnin dramatik yapısına ve müzikal düzenine, bir yandan da metnin şarkıcı tarafından yorumlanmasına, özellikle de cümlelerin farklı şekildeki tekrarlarının sayısına ve içeriğine bağlıydı. Şarkıcı yorumu sırasında -besteci tarafından tasarlanmamış da olsa- önemli derecede *kafalât* kullanabilirdi.

Ümmü Gülsüm'ün kadansları çeşitli müziksel şekiller alabiliyordu; bunların etkinliği kadansın ve sona erdirdiği melodi ile dizenin müziksel içeriği arasındaki bağda yatıyordu. Ancak oldukça melizmatik bir cümleyi melizmatik bir kadans ile, ya da hecesel (syllabic) bir cümleyi kısa bir kadans ile sonlandırdığı nadiren görü-

---

[75] K. Nelson, 160. Kuran okunuşu bağlamında şöyle yazmıştır: "okuyucuların (ve müzisyenlerin) yeteneğini gösteren gerçek test, melodik kadanssal formüldür".

[76] Abdulvahhab, *Ümmü Gülsüm: Kissat,* 19, 20 ve *Widâ'an*, 28.
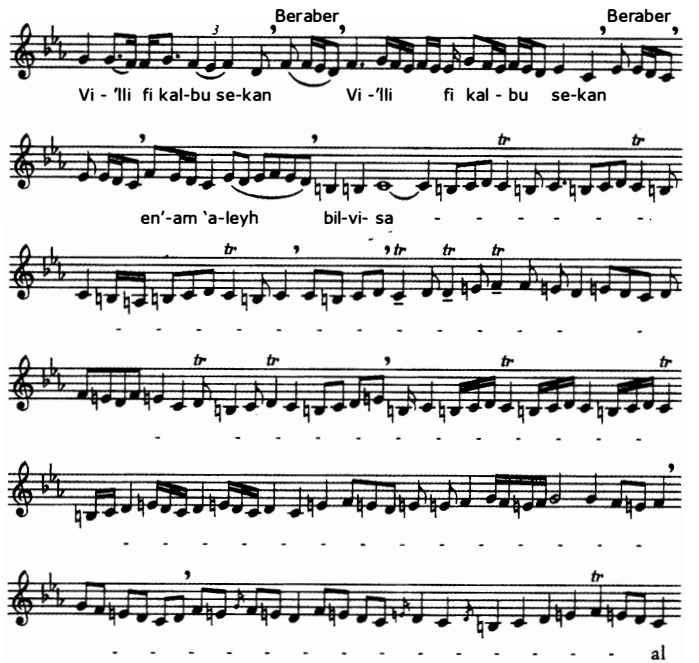
[77] Karş. Racy tarafından Bayâti'nin kadanslarının uyarlanması, "Musical", 313.

lürdü. Genellikle *kafla* ya zaten cümlede var olan müzikal gerilimi rahatlatır ya da önceki cümlenin nispeten düz olduğu durumlarda cümleyi yeni ve beklenmedik bir melodik yöne götürürdü.[78] "Rakki'l-Habîb" birkaç çeşit *kafla* içerir (Bkz örnek 9). İlk örnek icranın ilk yarısını sona erdirir. Ümmü Gülsüm normalde metrik olan cümlenin son hecesini uzatarak *kafla*'nın daha uzun sürmesini sağlıyor ve *nihâvend* makamındaki türetmeleri ile dinleyiciyi sürüklüyordu. İkinci örnekte ise "Sihirt astannaah" (Bütün gece uyumayıp onu bekledim) dizesinin son hecesinde odaklanmış farklı şekillerdeki uzun tekrar dizilerini bitiriyor ve bütün bölümü "v-eşûf hayâlu kâ'id ganbi" (hayaletinin yanıbaşımda oturduğunu görürdüm) dizesinin hecesel şekilde yorumlanmasıyla sona eren tek ve çabuk bir söyleyiş ile kapatıyordu.

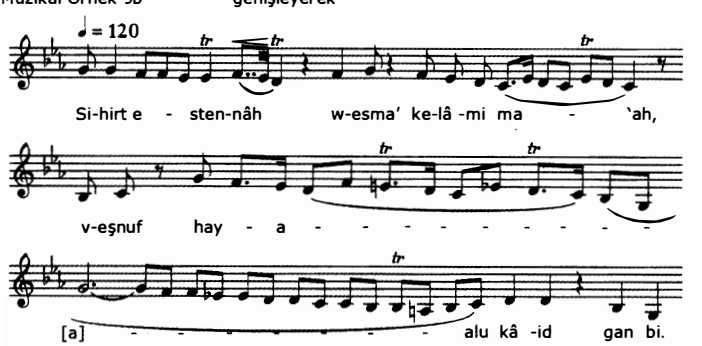
Bu tekniklerin bir yorum dizisinde biraraya gelişi, konuşma dilinde yazılmış olan "Ene fi-intizârek" (bkz. Örnek 10) adlı şarkıda görülebilir. "'Aayiz a'raf" şarkısının Ümmü Gülsüm yorumları Do#'den La'ya inişin hafif farklılıklar içeren telaffuzunu, ton renginde değişikliği ve birkaç perde eklenmesini gösterir ve bütün bunları sanatçının stiline özgü bir sınırlı melodik değişim bağlamında yapar. Ümmü Gülsüm tekrar edilen üçlemeleri, komşu notaların süslenmesini ve kelimelerin kendi seslerini kullanarak dikkatleri iki önemli kelimeye, "kızgın" (ghadbaan) ve "başka biri" (insaan) üzerine topluyordu.[79] Hemen hemen her tekrarında hafif bir ritmik yer değiştirme görülüyordu. Önce La'yı uzatıp ardından hicaz makamı üzerinde daha uzun olan notaya adımsal hareketler ile perdeler ekleyerek *kafla*'yı uzatıyordu. Bölümde daha sonra yapılan doğaçlamada ise cümle kısımlara ayrılıyordu (bkz. Örnek 10b, s. 270 alt kısım).

[78] Karş. K. Nelson, 126.
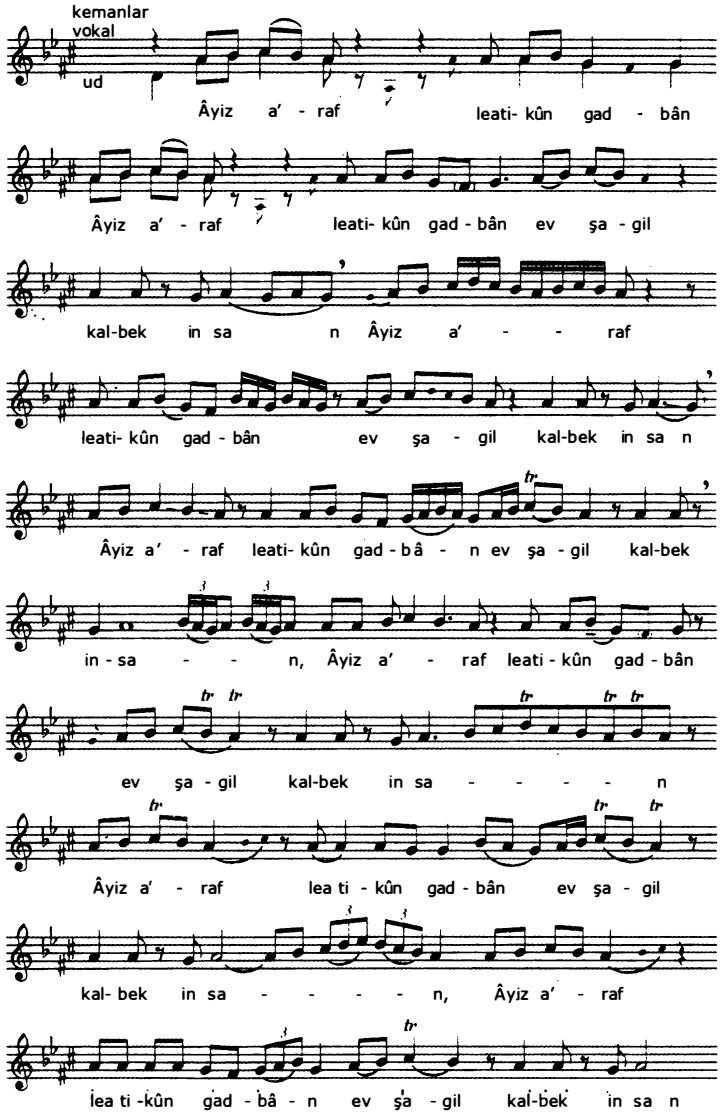
[79] Bu pasaj 5. bölümün 5. örneğinde de tartışılmaktadır.
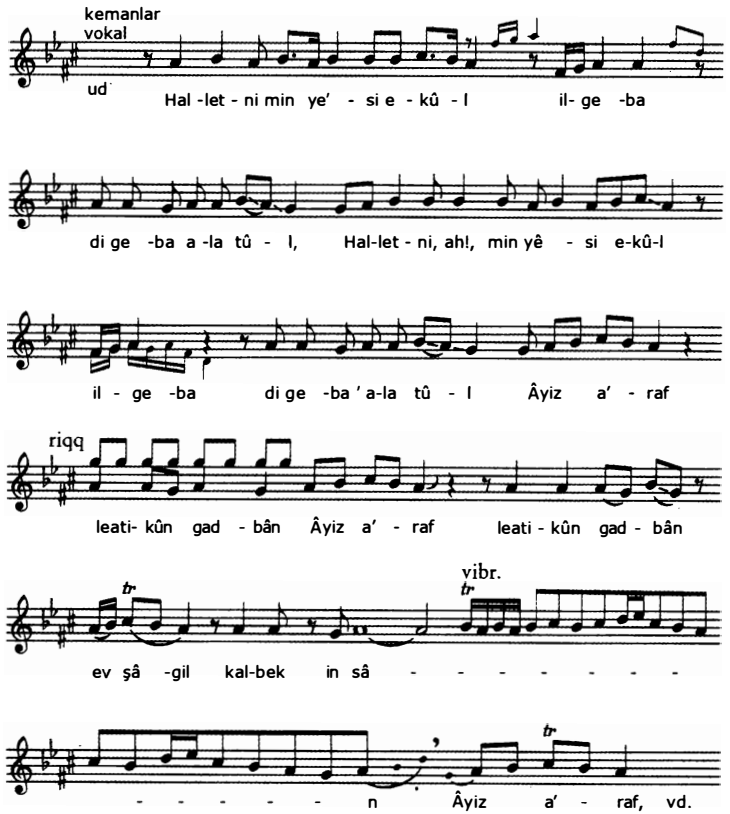


Müzikal Örnek 9b genişleyerek



Örnek 9. "Rakk'il-Habîb"den iki alıntı
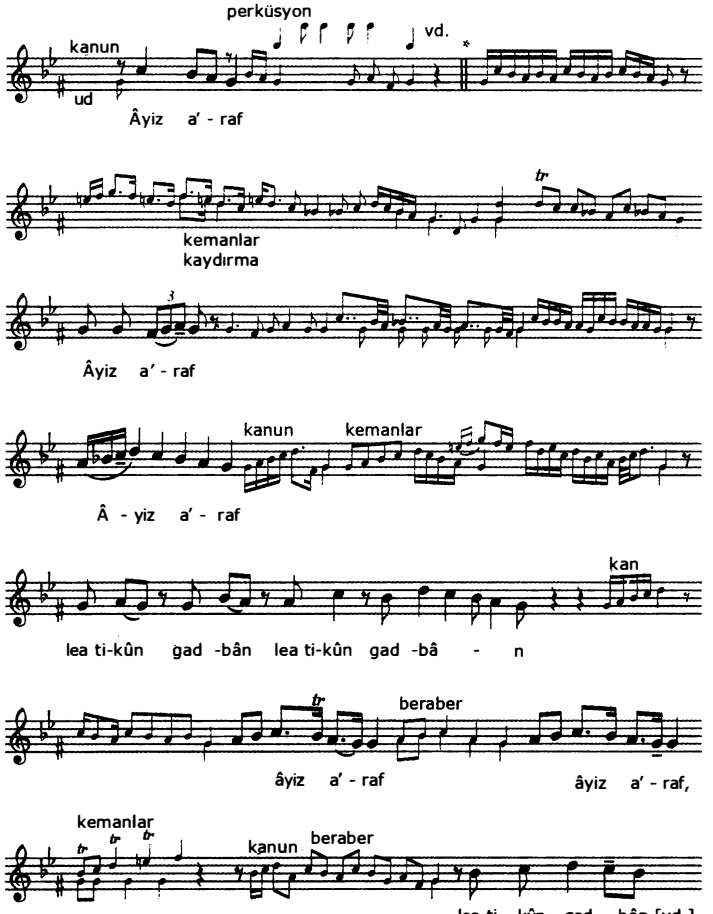


Örnek 10a. "Ene fi-intizârek"tan iki alıntı



Örnek 10 a. (devamı var)

Saz heyeti tarafından sağlanan eşlik tarzı Ümmü Gülsüm'ün çoklu yorumlarına olanak tanıyordu. 10 numaralı örnekte vokal cümleyi belli belirsiz takip eden, önemli perdeleri çalan ve ölçüyü koruyan kişi udiydi. Kemanlar uzatılmış ana perdeleri seslendiriyorlardı. Örnekteki ilk cümlede notaya dökülmüş olan bu eşlik tarzı



*kayıttaki boşluk büyük ihtimalle editörden kaynaklanıyor
Örnek 10b.

şarkıya hakimdi. "Halletni..." cümlesi ile bu tarz biraz değişiyor, keman ve kanun vokal olmayan kısımlara süslemeler ekliyordu. Rik ilk kez "halletni" ikinci defa yorumlandığı sırada duyuluyordu. Örneğin ikinci yarısında baş eşlikçiler sırayla Ümmü Gülsüm'ün

doğaçlamalarını takip ediyorlardı: burada vurmalı çalgılar zar zor duyuluyor, ritim udi tarafından sağlanıyordu. Eşliğin becerisi şarkıcıyı hata yapmadan takip etmekte, doğaçlamalarını sezinlemekte ve müdahale etmeden süslemeler ekleyebilmekteydi.

Ümmü Gülsüm'ün farklı şekillerdeki tekrarlarının sonucunda, bir şarkının uzunluğu ve şekli gerek orijinal besteye göre, gerekse aynı şarkının değişik icraları arasında farklılık gösteriyordu. Örneğin "Uskurînî" adlı şarkının iki dizesinin geniş kapsamlı çeşitlemeleri elli iki dakikalık bir performansın on iki dakikasını ya da diğer bir deyişle toplam performans süresinin %23'ünü kapsamıştı.[80] Ümmü Gülsüm'ün manipülasyonları besteyi oldukça değiştiriyor ve beste-güfte yapısı içinde vurguyu bir yerden bir başka yere taşıyordu.

Bu işlemin sonuçlarına verilebilecek iyi bir örnek "Ganni Şuvayye Şuvayye" adlı şarkının biri *Sellâme* adlı filmden, diğeri ise piyasaya çıkmış bir konser kasetinden alınmış iki yorumunun karşılaştırılmasıdır (Tablo 1). İlk yorum beş dakikadan az sürerken, ikincisi neredeyse yarım saat sürüyordu. Konser versiyonundaki müziksel metot Ümmü Gülsüm'ün icralarının çoğunda takip ettiği türdendi. Başlangıçtaki dizeler nispeten düz bir şekilde söyleniyordu. Sonrasındaki kıtalarda ise bazı dizeler diğerlerinden daha çok tekrar ediliyordu. Şarkının hemen hemen üçte ikisi geride kaldığında cümleleri bölmeye başlıyor, beste şablonundan uzaklaşabildiği en uzak noktaya ulaşıyordu. Kapanış dizeleri ise başlangıç dizelerinde olduğu gibi düz bir şekilde söyleniyordu.

Ümmü Gülsüm'ün yorumu şarkıyı oluşturan kısımlara eninde sonunda hakim oluyordu. İcra esnasındaki tekrarlarının ve şarkıları tekrar tekrar şekillendirmesinin, hem dinleyici ile hem de dinleyici için söylediği şiirin havasını ortaya çıkarma ve dinleyiciyi tamamen bu havanın içine çekme etkisi vardı.[81]

---

[80] Abdülaziz el Anânî'nin koleksiyonundan konser kasedi; "Kad sakaytu 'l-hubba vaddî" diye başlayan satırlar.

[81] Karş. Frith, Rolling Stone editörü Paul Nelson'un, dinleyicilerin müzik ve metin ile olan benzer bir bağı tarif edişini aktarıyor: "[Jackson Browne 'Farther On' adlı şarkısını] ilk duyduğumda, kendim ile başkasının çocukluğu arasına hiçbir şekilde bir mesafe koyamamıştım" (Frith, "Neden şarkılar sözlere sahiptir," s.94).

Tablo 1. "Ganni Şuvayye Şuvayye"nın Konser ve Film Versiyonları

Konser versiyonları	*Film Versiyonları*
enstrümantal intro. A (= mısra 1), A 1, 1, *lazime* A, A, 1,1, *lazime* A, A	*Tabla* & *ney* intro. A 1, 1, *lazime* A
2, 2, 3, 4, 5, *lazime* A, A, 2, 2, 3, 4, 5, *lazime* A, A	2, 2, 3, 4, 5, koro 1, 1
6a, a, b, 6, 6, 6, 6a (koro ile), 6a, 6a, 6a, 6a, 6a, ab, *lazime* B (=6), B, 6a, *lazime* B, B, 6a, 6a, 6, 6, 7a, 7a, 7a, 6, 7a, enstr. Vamp, 6a, 6, 7a, 7a, 7a, 7a, 7, 6a, 6a, 6a, 7, 8, 9 (=5), *lazime* A, A, *lazime* C (=10)	6, 6, 7, 8, 9 (=5), koro 1, erkek solo 1, koro 1
10, 10, 10, 10a, b, b, 11, 12 (=5), *lazime* A, A, 10a, 10a, 10, 10, 10, 10, 10, 11, 12 (=5), *lazime* A, A	10, 10, 11, 12 (=5), koro 1, koro 1
13, 13*, 13**, enstr, vamp, 13, enstr, vamp, 13, 13, 13, 13a, 13a, 13, 13, 14, 15 (=5), *lazime* A, A, A, 13, ***, 13, 13, 13, 13, 13, 14, 15 (=5), *lazime* A, A	13, 13, 14, 15 (=5), koro 1, koro 1
16a, 16, 16, 16, 16, 16a**, enstr. vamp, 16a, enstr. vamp, 16a, enstr. vamp, 16a, 16a, enstr. vamp, 16a, 16a, enstr. vamp, 16a, 16a, 16, 16, 16, 17, 18 (=6), 18, 19 (=7), 20 (=8), 21 (=5)	16, 16, 17, 18 (=6), 18, 19 (=7), 20 (=8), 21 (=5), diyalogla kesilmiş koro 1
Süre: 23 dakika	Süre: 5 dakika

* cümle uzun bir *kafla* ile sona erer.
** dizenin ardından gelen yorum tamamen doğaçlamadır.
*** konser versiyonu, dinleyicinin alkış ve kompliman yağmuruna tutulur; ayrıca bu noktada, alkış icrayı sona erdirmiştir.

Erişilebilir kaynaklar, Ümmü Gülsüm'ün yorumlarının estetik bileşenlerinin Arap tarihi içinde araştırılmasına imkân tanımıyor. Ama bunların tarihi belgelerde ortaya çıktığı açıktır. George Sawa'nın, el Isbahânî'nin *Kitab ül Aghânî*'sinde bulunan bir hikaye hakkında yaptığı yorum, tarihsel açıdan Arap şarkıcılığında yaratıcı üslubun ve ona verilen değerin varlığını anlatır:

> *İyi bir aktarıcı yaratıcı değildi ve çoğu zaman iyi bir icracı olarak görülmüyordu; kötü bir aktarıcı ise yaratıcıydı ve çoğu zaman mükemmel bir icracı olarak görülüyordu.*
>
> *"Bana [el Isbahânî] bunları anlatan Muhammad ibn Mazyad şöyle dedi: İshak'ın oğlu Hammad bize dedi ki: Babama sordum: Senin görüşüne göre hangisi daha iyi, Mukhârik mi yoksa Allûyah mı? O da: Oğlum, Allûyah kafasındakiler ve [lut ile] söylediği ve çaldığı şarkılar açısından daha bilgilidir. Eğer ikisi arasından şarkıcı köle kızlarıma bir öğretmen seçecek olsaydım ya da biri benden bu konuda yardım isteseydi, Allûyah'ı seçerdim: çünkü o eskiden beri vokal müziği [iyi] icra eder, hünerli bir ustalık ile beste yapar. Mukhârik ise sesini [ustaca] kontrol etme yeteneği ve [bunun sonucu olan] gereğinden fazla süslemeleri ile iyi bir aktarıcı değildir, çünkü bir şarkıyı öğrendiği gibi icra etmez ve yaptığı birçok eklemeden dolayı o şarkıyı iki kez aynı şekilde söylemez. Ancak bir halife ya da zengin bir kentli ile bir araya gelirse Mukhârik sesinin [daha] güzel olmasından ve bolca süsleme yapmasından dolayı topluluk tarafından tercih edilecek ve ödüllendirilecektir." (11:334)*
>
> *Mükemmel bir şarkıcı olan ve sürekli değişen yorumu dolayısıyla öğretmenlik yapması aynı şekilde imkânsız ve faydasız Muhammed ibn Hamza, Mukhârik'in müziksel yönden ikizi gibiydi.*[82] *(15:359)*

Ümmü Gülsüm'ün yorumları eski âdetleri yirminci yüzyıla taşıdı. Bunların geçmişleri eğitimli elit sınıf tarafından daha iyi biliniyordu. Buna rağmen diğer dinleyiciler de sanatçının stilinde tarihi bir derinlik sezdiler ve eserlerini kendilerine ait, *asıl*, otantik bir Arap müziği olarak kabul ettiler. Genç bir adam bana

[82] Sawa, "Oral Transmission," 256.

"Arap müziğinin ne olduğunu bilmek istiyorsanız Ümmü Gülsüm dinleyin." diyordu.

Konser salonundaki insanlar performansa doğrudan katılabiliyor da olsalar, Ümmü Gülsüm konserlerinin onlar için farklı türden bir müziksel tecrübe hâlini aldığı evde dinleyenler de bu performanslardan aynı şekilde etkileniyorlardı. Ünlü yıldız dinleyicilerini metinlerinin duygusal tesiri ile etki altına alıyordu. Eleştirmenlerin hoşlanmadıkları bu uyuşturucu etkiyi yaratan da icralarının bu yönüydü. Hayranlarına göre ise bu yön Ümmü Gülsüm'ün sanatçılığının özüydü. Hemen hemen herkes onun yorumlarının, tutarlı ve ustaca geliştirilmiş bir Arap üslubundaki müziksel ustalığın delilleri olduğunu düşünüyordu. Sufi lideri, Arap atı, mizmar üstadı ve Kuran okuyucu, Ümmü Gülsüm'ün repertuarının tınısında ve icra pratiğinde bir araya gelmişlerdi.

VII

ÜMMÜ GÜLSÜM VE YENİ BİR NESİL

Günler geçti...[1]

1940'larda verdiği görkemli konserleri ve gittikçe uzayan bir başarı listesini takiben Ümmü Gülsüm bir dizi fiziksel rahatsızlıklar ve başka hususi sıkıntılar yaşadı. Emekliye ayrılma niyetindeydi.

1930'larda başlayan sağlık problemleri Ümmü Gülsüm'ü hayatının büyük bir kısmı boyunca birkaç yıl arayla rahatsız etmeyi sürdürdü. 1937 yılının yaz aylarının sonlarına doğru karaciğeri ve safra kesesinden hastalanmıştı.[2] Bu hastalıklara bağlı sıkıntılar sanatçının peşini hayatı boyunca bırakmadı.

1946 yılında yaşadığı kişisel çelişkiler, sanatçı üzerinde ömründe ilk defa profesyonel faaliyetlerine engel olacak kadar yoğun bir baskı kurdu. Bu yılın yaz aylarında daha sonradan tiroit problemi teşhisi konmasına yol açacak bir üst solunum yolu iltihabı geçirdi. Bu hastalığın fiziksel belirtileri, tedavisinin yol açabileceği durumlar ve sesini kaybetme korkusu birleşerek sanatçıda ciddi bir depresyona neden oldu. Eskisi kadar sık çalışmıyor, emeklilikten bahsediyordu. Daha sonraları az sayıdaki sırdaşlarından biri Ümmü Gülsüm'ü hiçbir zaman bu kadar umut-

---

[1] "Vi-Dârit il-Eyyâm"ın ilk mısrası.

[2] Doktorlar kaplıcaları olan bir ülkede tedavi olmasını tavsiye ettiler. Bir sonraki yaz ayında Vichy'de bir ay geçirdi ve geri döndüğünde kendini daha iyi hissediyordu. "Ancak çoğu yiyeceği yasaklayan katı bir perhiz tarafından elim kolum bağlanmış durumda," demişti [*Rûz el Yûsuf* no. 268 (3 Nisan 1933), 37; no. 269 (10 Nisan 1933), 29; Âkhir Sâa no. 163 (22 Ağustos 1937), 40; *El Radyû el-Mısrî* no. 183 (Eylül 1938), yeniden basım *el Idhâa wa-'l-Tilifizyûn* no. 2665 (12 Nisan 1986), 40].

suz bir hâlde görmediğini söyleyecekti.[3] Tedavisi oldukça uzun sürdü. Mısır'daki Amerikan büyükelçisinin tavsiyesi üzerine tercih ettiği söylenilen Bethesda Donanma Hastanesi'nde tedavi gördü.

Bunun yanında sahne ve film setlerindeki ışıklar yüzünden daha da şiddetlenen kronik göz iltihabı sebebiyle de tedavi gördü. Devam eden tiroit problemi sanatçının gerek Mısır gerekse yurt dışındaki hastanelere defalarca gidip gelmesine sebep oldu.[4]

1947 yılında annesi vefat etti. İki kadın Ümmü Gülsüm'ün yaşamı boyunca aynı evde yaşamışlardı; annesinin ölümü sanatçı için büyük bir darbeydi. Bir süre sonra tedavi amaçlı A.B.D. seyahatlerinden biri devam ederken ağabeyi Halit öldü.[5] Hemen hemen aynı dönemde duygusal bir ilişkisinin ve akabinde evlilik planlarının sona ermesi de cabasıydı.

Özel hayatı hakkında sorular, özellikle de neden evlenmediği sorusu Ümmü Gülsüm'ün peşini Kahire'de sahne hayatına başladığından itibaren bırakmadı. 1920'lerde ismi şair Ahmed Râmi'nin de içinde bulunduğu birkaç kişi ile anılmıştı. Güçlü iradesi, keskin dili ve uzun süren bir ilişkisinin olmaması "kalpsiz" olmasına bağlandı. Başka bir yoruma göre ise "tıpkı Greta Garbo gibi" genç yaşta aşkta hayal kırıklığına uğradığı için artık başka birini sevemiyordu."[6]

---

[3] Samîre Abâza, "Sadîkat el-'Umr li-Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün bir can dostu), *el İzâ'a ve-'l-Tilîfizyûn* (7 Şubat 1976); *El Radyû el-Mısrî* no. 601 (21 Eylül 1946), 5.

[4] Şuşa, 82; "Hal Tuşavvah Tascîlat Ümmü Gülsüm" (Ümmü (Gülsüm'ün kasetleri heba mı olacak?), *Uktûbir* (5 Şubat 1978), 73; Abdülfettah Ghaban, "Bayram yatahaddas 'an Ümmü Gülsüm" (Bayram Ümmü Gülsüm'ü anlatıyor), *Rûz el Yûsuf* (24 Mart 1975).

[5] *Ümmü Gülsüm: el-Negam el-Hâlid* adlı eserde Şerif Abâza, 42; Fuad, 277, 287-88; Avad, 124.

[6] Gençken gönül verdiği kişinin kim olduğuna dair farklı görüşler vardı: kuzeni Sabri, başka bir kuzen (Ümmü Gülsüm ile evlendiği, daha sonra da ciddi bir hastalığa yakalanıp hastanelik olduğu söyleniyordu) ve ünlü yıldızın kariyerine ayak uyduramayacağını düşündüğü için onu terkeden genç bir udi başta geliyorlardı [*el Sabah* no. 96 (3 Temmuz 1928), 11; *el Kaşkûl* no. 58 (25 Haziran 1922), 4; *Ümmü Gülsüm: Kithârat*, 34; *Rûz el Yûsuf* no. 234 (8 Ağustos 1932), 24-25; no. 185 (31 Ağustos 1930), 18]. Bahsi geçen diğer iki talibi ise Hifnî Bey el Derînî ve onun eski patronu olan, Ümmü Gülsüm ile tanıştıklarına dair bir kanıt bulunmayan Prens Ömer İbrahim idi [*Rûz el Yûsuf* no. 80(19 Mayıs 1927), 12]. Daha garip bir

Hem şöhreti hem de tavırlarını ve genel kültürünü geliştirme çabası sayesinde Ümmü Gülsüm Mısır toplumunda seçkin zümre üyeleri ile vakit geçirecek kadar yükselmişti.[7] Kral Faruk'un amcalarından biri olan Şerif Sabri Paşa 1946 yılı civarında ünlü yıldıza evlenme teklifinde bulundu. Bu evlilik Kraliyet ailesi tarafından hiç vakit geçirmeden engellenince Ümmü Gülsüm büyük üzüntü yaşadı. Çoğuna göre böyle bir evliliğin ciddi ciddi düşünülebilmesi bile şaşkınlık vericiydi. Ancak geldiği noktaya ulaşmayı başarmış olan Ümmü Gülsüm bu evliliğin de mümkün olabileceğine inanmış, olmayınca da müthiş bir düş kırıklığı yaşamıştı.[8]

Nişanının bozulmasının ve kötüye giden sağlık durumunun verdiği sıkıntı devam ederken aniden bir müzisyen ve aynı zamanda Müzisyenler Sendikası'nın başkan yardımcısı olan Mahmud Şerif ile evlenmeye karar verdi. Sadece birkaç gün süren bu evliliği iki taraf da bir hata olarak değerlendirmiş, bunlar yaşandığı sırada Şerif'in karakterine, kişiliğine ve yeteneklerine "sanki adamın tek bir iyi yönü bile yokmuşçasına" saldıran Ümmü Gülsüm hayranlarından ciddi boyutlarda protesto sesleri yükselmişti.[9]

Son olarak 1954 yılında doktorlarından biri ve sadık bir seyircisi olan Dr. Hasan el Hifnevî ile evlendi. Diğer birçok hayranı gibi el Hifnevi'nin de konserlere gelip Ümmü Gülsüm ile tanışması Ahmed Râmi sayesinde olmuştu. 1915 yılında Asyut şehrinde doğan Dr. El Hifnevî Ümmü Gülsüm'ünkine benzeyen muhafazakâr bir ortamda yetişmişti. Her ikisi de Mısır taşrasına ve oranın değer ölçülerine aşinaydı. İkisi de hırslıydı. İkisi de başarılıy-

---

haberde ise Ümmü Gülsüm'ün kocası olduğunu ve onun hemen eve dönmesini istediğini söyleyip sanatçıya dava açan Yukarı Mısırlı bir adamdan bahsediliyordu. Ümmü Gülsüm hakim huzuruna çıkıp kendini savunmak zorunda kalmıştı (Şuşa, 72; Fuad, 222).

[7] Örneğin 1931'de saygın bir politikacı olan Fethullah Barakât tarafından kabul edilmişti; ama ücretli bir sanatçı olarak değil, doğum tebriğine giden bir aile dostu olarak [Rûz el Yûsuf no. 194 (2 Kasım 1931), 18].

[8] Özel görüşme, Dr. Buseyne Ferid, Şerif Sabri'nin aile ferdlerinden, 7 Ocak 1985.

[9] Fuad, 272; Nitekim uzun vadede yazılıp çizilenlere bakıldığında Mahmud Şerif'in iyi bir insan ve oldukça yetenekli bir müzisyen olduğu görülüyordu.

dı. El Hifnêvî 1940 yılında tıp fakültesinden mezun olup Arap dünyasının önde gelen cilt uzmanlarından biri hâline gelmişti. Ancak aldıkları eğitime ve kazandıkları saygınlığa rağmen taşraya olan bağlarını korumayı bilmişlerdi. Ümmü Gülsüm bu bağı sürekli gündemde tutuyor, Mısır halkı ile ortak kimliğini sürekli ön plana çıkarıyordu. Dr. El Hifnevî ise onun kadar topluma mal olmuş biri değildi; ancak oğlu tarafından gururla "özel hayatında baladi (taşraya ait) biri" olarak nitelendirilmişti.[10] Ümmü Gülsüm toplum önüne çıktığı zaman kocası ortalarda görünmüyor, fakat akrabalarının ve yakın arkadaşlarının anlattıklarına göre aile reisi konumunu koruyordu. Ümmü Gülsüm kocasının başarılarını ve güçlü yönlerini takdir ediyordu; onu tanıyanlar sanatçının "zayıf erkeklerden nefret ettiği" konusunda hemfikirdi. Hasta olduğu zaman ünlü yıldızın da özel hayatı olan bir insan olduğunu fark eden dinleyicileri de bu birlikteliği onaylıyorlardı. Kocasının bir doktor olmasının evliliklerine getirdiği toplumsal statü ise Ümmü Gülsüm'e son derece uygun görünüyordu.

Sanatçı 1949 yılında ABD'de gerçekleşen tedavisinden sonra mümkün olan en kısa sürede normal konser programını devam ettirmek istedi. Ancak sağlık problemleri ve beraberinde gelen yorgunluk devam ediyordu. Bu durum ve Kahire'de 1952 Ocak'ında meydana gelen hükümet karşıtı ayaklanmalar sonucu konulan, konserleri ve her türlü gece eğlencesini de kapsayan sokağa çıkma yasağı gibi dış etkenlerin birleşmesi 1951-52 sezonunu "hayatında geçirdiği en kötü sezon" yapmıştı.[11]

O yılın Temmuz ayında, sonunda ülkeyi Mısırlılara geri veren ve yönetimine yirminci yüzyılın en karizmatik liderlerinden biri olan ve toplum gözünde Ümmü Gülsüm'e yakıştırılan bir kişiliğe sahip Başkan Cemâl Abdunnâsır'ı getiren Mısır Devrimi gerçekleşti. İşçi sınıfı mensubu bir aileden gelen Abdunnâsır vatandaşlarının büyük bir kısmının aşina olduğu dilden konuşuyordu. Başkanlığının ilerleyen yıllarında çıkan sorunlara rağmen günümüzde bile birçok Mısırlı tarafından çok sevilen bir kişiliktir.

---

[10] Özel görüşme, Dr. Muhammed Hasan el Hifnêvî, 22 Ağustos 1982; Widâ'an 'da Dr. Hasan el Hifnêvî, 6; Şuşa, 75.

[11] *Rûz el Yûsuf* no. 1241(24 Mart 1952), 32.

1930 ve 1940'larda yaşanan zorluklar ve Kral Faruk'un itibarının azalması yüzünden (Filistin Savaşı sırasında askeri levazımat ile ilgili şüpheli iş ilişkileri ve skandallara neden olan kişisel davranışları sebebiyle) çoğu Mısırlı yeni rejimi umutla ve iç rahatlığıyla karşılamıştı. Charles Issavi 1952'nin sonlarındaki havayı şöyle tarif ediyordu:

> *Herhalde [yeni hükümetin söz verdiği] belli başlı tedbirlerden daha da önemlisi Mısır'da ortaya çıkan onur, umut ve birlik duygularıydı. Birkaç emekli paşa ile zengin aile eski rejimin tatlı hayatına nostalji ile baksalar da orta sınıf da dahil olmak üzere ezici bir çoğunluk yeni hükümetin arkasındaydı.*[12]

Ümmü Gülsüm de çoğunluk ile aynı duyguları taşıyordu. Devrim haberini Ras el Bar'daki yazlık evinde alan sanatçı hemen Kahire'ye dönerek Râmi ve el Sunbâtî'den uygun bir ulusal şarkı yazmalarını istedi. Bu istek sonucu bestelenen "Misr elletî fi Hâtirî ve fî demî" (Mısır aklımda ve kanımdadır) kısa süre sonra yayımlandı.

Kansız geçen devrim çoğu Mısırlının günlük hayatında gözle görülür bir değişime sebep olmamıştı. Yapılan değişiklikler belirli bir zaman zarfında gerçekleşti ve insanları yavaş yavaş etkiledi. Bu yüzden o günün sanatçılarının çoğu devrim gerçekleşirken ve sonrasında çalışmaya devam edebildiler. Ümmü Gülsüm'ün önceki rejim ile arasındaki bağ sanat hayatını tehlikeye atacak kadar yakın değildi; devrimci hükümet ise halkın eğlence kaynaklarının kesilmemesi, özellikle de radyo yayınlarının sürmesi konusunda kararlı olduğunu göstermişti.[13] Şarkıları yayımlanma-

---

[12] Issavi, 272.

[13] Jack Crabb, *Politics, History, and Culture in Nasser's Egypt* adlı eserinde, hükümetin sanatçılar ile olan ilişkisini inceliyor. Devrim idari düzeyde oldukça karmaşa yaratmış, bu sebeple Ümmü Gülsüm bir noktada radyo yayıncılığında bulunduğu mevkinin tehlikede olduğunu düşünmüştü. Devrim Konseyi ile Müzisyenler Sendikası arasındaki bağlantı olan Şefik Ebû Avf ile bağlantı kurmuş, o da Ümmü Gülsüm adına devreye girmişti. Olayı bizzat Salâh Sâlim, Abdunnâsır ve Abdulhakîm Âmir ile konuşup hâllettiğini iddia ediyordu. Ebû Avf'a göre, kısmen de olsa, sendika başkanlığı seçimlerinde Abdulvahhab'a karşı kazandığı zafer yüzünden Ümmü Gülsüm hakkında resmi bir şikayette bulunulmuştu ["El-Mavt bi-dûn Elem" (Acısız ölüm), *el İzâ'a ve-'l-Tilîfizyûn* (5 Şubat 1983), 48;

ya devam ederken o da çoğu meslektaşı ve rakibi gibi yeni hükümeti desteklediğini gösteren davranışlarda bulundu ve hayat böylece devam etti.

Ümmü Gülsüm bir türlü rahat vermeyen sağlık problemleri dolayısıyla 1954 yılının sonlarına doğru konser programını azaltacağını, din temalı kasidelerden de yalnızca birkaç tane kaydedeceğini açıkladı. Normalde sekiz olan konser sayısı 1955-56 sezonunda beşe düştü.[14] Bu dönemde yılda ortalama bir yeni şarkı yayımladı; bu çok düşük bir rakamdı. Çoğu şarkıcının emekliye ayrıldığı yaştaydı ve açıkça temposunu düşürüyordu.

Gazeteciler hiç vakit kaybetmeden Ümmü Gülsüm'ün tahtına kimin çıkacağını konuşmaya başladılar; en fazla bahsi geçen kişi Lübnan'da Ümmü Gülsüm'ün repertuarını büyük bir başarıyla icra eden Suat Muhammed adında Lübnanlı genç bir şarkıcıydı. Ünlü yıldızın şarkılarının başkaları tarafından okunması Mısır dışında daha sık görülen bir durumdu. Şarkılarını yorumlayanlar ünlendikçe Ümmü Gülsüm'ün bu durumdan duyduğu rahatsızlık da artıyordu. Onun düşüncesine göre bir şarkıyı ilk kaydeden kişi, başkalarının bu şarkıyı icra etmesi durumunda telif ücreti almalıydı; çünkü onun şarkısını yorumlayan kişi şarkının sadece melodisini ve sözlerini değil söyleniş tarzını da taklit ediyor, bu işten de kendisi kazançlı çıkıyordu.[15] 1952

Sendika bünyesinde Ümmü Gülsüm ile ilgili çeşitli anlaşmazlıkların duyuruları için, bkz. *Rûz el Yûsuf* no. 1245 (21 Nisan 1952), 33 ve no. 1250 (26 Mayıs 1952), 32; ayrıca Enver Zalûk, "Kissat Evvel Likâ' beyne 'Abunnâsır va-Ümmü Gülsüm" (Abdunnâsır ve Ümmü Gülsüm'ün ilk görüşmelerinin hikayesi), Sabah el Kayr (29 Ocak 1976); Kâmil, *Muhammed el-Kasabcî*, 80].

[14] *Ehl el-Fenn,* no. 48 (12 Mart 1955), kapak ve 4; *Rûz el Yûsuf* no. 1425 (3 Ekim 1955), 33.

[15] Ümmü Gülsüm'ün repertuarını ezberleyerek büyüyen şarkıcılar arasında Nejat Ali, Nadire, Leyla Murad, Najâh Salâm, Laure Daccache, Nûr el-Hudâ ve Rajâ Abduh da vardı. Söz yazarlarının ve bestecilerin yurtdışında yapılan yayınlardan telif hakkı almalarını sağlamak amacıyla 1947 yılında Mısırlı Yazarlar Bürosu kuruldu (Mısır içindeki yayınlar münferit kontratlara bağlıydı). Bu büronun çabaları sonucu 1955 yılında Mısırlı bestekâr ve şairlere 60.000 £E (172.000$) üzerinde ödeme yapıldı; bunlar arasında doğal olarak Ümmü Gülsüm ile çalışan birçok sanatçı da bulunuyordu. Riyâd el Sunbâtî 1.500 £E (4.305$), Ahmed Ramî ve Bayram el Tûnisî 1.000 £E (2.870$), Abdulvahhab ise 7.000 £E (20.090$) gelir elde etmişti

yılında Şam'da yayın yapan bir radyodan şarkılarını yayımladıkları için ücret talep etti. 1955 yılında Suriye ve Lübnan'daki müzikhol sahiplerine ihtarnâmeler yolladı. Bu tür taklitçilikleri önlemenin yasal bir yolunu bulamasa da caydırmak için hatırı sayılır nüfuzunu kullandı.[16]

Telif ücretleri hakkındaki görüşü o sıralar Zekeriya Ahmed tarafından aleyhine açılmış olan davanın savunmasında da görülüyordu. İddianameye göre ünlü yıldız radyoda yayınlatmak istediği Zekeriya'ya ait bestelerin her biri için bestekârdan alması gereken yazılı izinleri almayı ihmal etmişti (telif ücretleri bu izinler baz alınarak belirleniyordu). Ümmü Gülsüm'e göre ise Zekeriya'ya şarkıyı bestelemesi için ödediği ücret dışında hiçbir borcu yoktu. Ona göre bu sanat eserinin sahibi kendisiydi. Metni seçen, fikri besteciye sunan, şarkıyı geliştirmek ve son hâline getirmek için "gece gündüz çalışan" hep oydu. Onun görüşüne göre bestekâr bir ürün için yardımına başvurulan ve bu yüzden de düz bir ücret ödenmesi gereken bir zanaatkâr idi.

Öte yandan Zekeriya ise Cairophon Plakçılık'ın şarkı başına teklif ettiği 200 £E sabit ücret yerine plak satışlarından elde edilen gelirin yüzde dördünü istiyordu. Bu talep eski bir mağduriyetten kaynaklanıyordu. Plak şirketi yöneticileri arasında hakim olan görüşe göre Ümmü Gülsüm'ün (ya da anlaşmalı olduğu plak firmasının) Zekeriya'ya "her zaman" el Kasabcî veya el Sunbâtî'den daha az ücret ödemesi en sonunda bestekârı kızdırmıştı. Kamuoyu da Zekeriya'nın tarafını tutuyordu. *Rûz el Yûsuf* onu "sanatını ve geleceğini savunan bir sanatçı," Ümmü Gülsüm'ü ise "kendisini sanatından daha çok seven ve yardım eli

---

[Limâzâ Tukâdî Ümmü Gülsüm Mutribâtinâ? (Ümmü Gülsüm neden şarkıcılarımıza dava açıyor?) *el Ahrâm* (2 Haziran 1955)].

[16] *Rûz el Yûsuf* no. 1238 (3 Mart 1952), 33. 1948 yılında Suad Muhammed Mısır vizesi alamadığını, çünkü Ümmü Gülsüm'ün bazı nüfuzlu arkadaşlarına Suad'ın onun şarkılarını "çaldığından" yakındığını iddia etmişti [Said Ghabaris, "Ümmü Gülsüm kân ma'ahâ 'l-Cihâz el-I'lâmî" (Basın Ümmü Gülsüm'ün yanındaydı), *el Usbû* (1 Eylül 1975), 65].

uzatmayı reddeden biri" olarak tasvir etmişti.[17] Nihayetinde dava 1958 yılında mahkeme dışında hâlledildi.

Aldığı ücret konusunda ihtilaflı olan sadece Zekeriya değildi. Ümmü Gülsüm el Kasabcî'ya en ünlü ve en çok kazandıran şarkılarından biri olan "Rakki'l-Habîb"in ücretini yıllarca ödemedi. 1952 yılında Ahmed el Hifnêvî, Muhammed Abduh Salih ve İbrahim Afîfî gibi "sadık ve işine candan bağlı" müzisyenlerin radyoda yayımlanan kayıtlardan pay istemeleri örneğindeki gibi, ünlü yıldızın saz heyetindeki müzisyenler de zaman zaman aldıkları ücretleri memnuniyetsizlikle karşılıyorlardı. Bir kaset ya da plak yapıldıktan veya konser verildikten sonra eşlik eden müzisyenlerin aldığı ücret de kesiliyordu. Herhangi bir şekilde albüm satışlarından yüzde veya telif haklarından pay alamıyorlardı. Bunun sonucu olarak da büyük ihtimalle Ümmü Gülsüm'ün şarkılarında emeği geçenler içinde en az parayı onlar kazanıyorlardı. Anlayışlı biri gibi görünmesine rağmen ünlü sanatçının parasal konulardaki taleplere kulak asmadığı belli oluyordu.[18]

Bu tür anlaşmazlıkların tartışılması ve uzlaşma yollarının aranması Mısır toplumunda garip karşılanmıyordu. Her iki tarafın da iddialarını tartışmaya ve savunmaya hakları vardı. Bu davalar bireyler arasındaki güç ilişkilerinin işleyişini ortaya çıkarıyordu. Ümmü Gülsüm ile beraber çalışmış bestekârlardan Zekeriya ile Riyad el Sunbâtî'nin kişilikleri Muhammed el Kasabcî'ninkinden çok daha kuvvetliydi. Zekeriya ve Sunbâtî Ümmü Gülsüm ile tartışmış, mahkemeye vermiş ve onun plak şirketinden ayrılmışlardı. Ünlü yıldız ise en çok el Sunbâtî'ye taviz vermişti, çünkü muhtemelen arzuladığı üslup herkesten çok onun yeteneklerine dayanıyordu. El Kasabcî ile Zekeriya'nın bestelerinden vazgeçmeye hazırdı; ama el Sunbâtî'ninkilerden değil.

---

[17] Sâmî el-Laytî, "Kissat el-Mevsim" (Mevsimin Hikayesi), *Rûz el Yûsuf* no. 1241 (24 Mart 1952), 34; Şuşa, 43; "Zikreyât lem tunşar 'an Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün yayımlanmayan anıları), *Rûz el Yûsuf* (2 Şubat 1976); Fuad, 313; Sahhâb, 95; Seyyid el Masrî ile özel görüşme.

[18] *Rûz el Yûsuf* no. 1255 (30 Haziran 1952), 34. Eşlik eden müzisyenler hakkında daha fazla bilgi için, bkz. Danielson, "Shaping Tradition," 291-94.

Ulusal Şarkılar ve "Rabia el-Adeviyye"

Mısır Radyosu için planlama yapan yeni Enformasyon ve Milli Rehberlik Bakanlığı yetkililerinin teşvik etmesi sonucu hemen hemen her şarkıcı Mısır ve yeni idare şeklini kutlama amaçlı şarkılar yapma işine girişti. Bu parçaların çıkış noktası monarşi ve öncesi anısına yazılmış şiirler ve şarkılardı. 1950'lerde sayılarında patlama yaşanan bu şarkılar 60'larda azalsalar da bugün bile hâlâ varlıklarını sürdürmektedirler. 1952 ile 1960 yılları arasında Ümmü Gülsüm hiç söylemediği kadar ulusal şarkı söyledi; o dönemdeki repertuarının yüzde ellisini oluşturan bu şarkılar 1960 sonrası yeni repertuarının da hemen hemen üçte birini kapsıyordu.[19]

Özellikle ilk zamanlarda bestelenenler olmak üzere çoğu şarkı bakır nefesli çalgılar ve timpani içeren büyük bir orkestra, akora dayalı armoni, dörtlü ölçüler ve genelde erkeklerden oluşan bir koro ihtiva ediyordu. "Mısr Tetehaddes 'an nefsihâ" (Mısır kendini anlatıyor, 1952) ve "Vallâhi Zamân Ya Silâhi" (Ey silahım, uzun zaman oldu, 1956) başta olmak üzere bu şarkıların bazıları çok sevilmişlerdi (bunlardan ikincisi Mısır milli marşı oldu).[20] Bu şarkılar Mısır halkı tarafından on dokuzuncu yüzyılın başlarından bu yana Avrupai tarza sahip olmuş askeri marşların bir uzantısı olarak kabul edilmişti. Çoğu şarkıcı repertuarında benzer şarkılar bulundurmuş, ancak bunlar popülerliklerini nadiren uzun süre koruyabilmişlerdi.[21]

---

[19] Kutlama ve anma amaçlı ulusal şarkılar Ümmü Gülsüm için yeni bir deneyim değildi. Zekeriya Ahmed ve Muhammed el Esmer tarafından 1945 yılında yapılan "Zahr el-Rabî" adlı şarkı, Arap Birliği'nin kurulmasını kutlamak için düzenlenen bir konser içindi. 1940'larda söylediği Şevki metinleri çoğunlukla ulusal içerikli olarak kabul ediliyordu. İlk kez 1949 yılında icra edilen "Beyne Ahdeyn" (İki devir arasında) ise gözle görülür derecede milliyetçi nitelikteydi. Bazı yazarlar Ümmü Gülsüm'ün ilk milliyetçilik temalı şarkısı olarak "Neşîdu'l-Jâmia"yı (Üniversite Şarkısı) gösterirler (*Ümmü Gülsüm: el-Negam el-Hâlid*, 17-18).

[20] 1977 yılının sonlarına doğru Seyyid Derviş'e ait daha barışçı olan "Bilâdi, Bilâdi" (ülkem, ülkem) adlı şarkı ile değiştirilene kadar milli marş olarak kaldı. Devlet Başkanı Sedat'ın bu değişikliği Menachim Begin'in Mısır ziyareti ve Camp David barış görüşmelerinin başlaması üzerine yaptığı belliydi.

[21] Bu ulusal şarkıların satış rakamları hakkında sorulan soruya verilen karşılıklardan bir tanesi de "Onları kim satın alır ki?" olmuştu.

Bayram et-Tûnisî, Muhammed el-Mevci ve Riyad el Sunbâtî gibi ustaların ellerinde bu tarz şarkılar diğer popüler şarkıların sahip oldukları renge bürünüyorlardı. Avrupa enstrümantasyonu ve armonisi yerini geleneksel Mısır müziğinin enstrüman ve stillerine bırakmıştı. Bayram'ın "Savti's-selâm" adlı metninde *maval*'ın kendine has bir özelliği görülüyordu.[22] "Ba'd il-Sabr ma Tâl" bilindik Mısır dans ritimleri, "Ya Selâm ala idna" ise diğer her yönden Avrupai bir orkestrasyona sahip olduğu hâlde ney melodisi içeriyordu.

Ümmü Gülsüm Arap dünyasında şöhreti arttıkça diğer ülkeler için de ulusal şarkılar yapması için davetler almaya başlamıştı. 60'lı yıllarda Kuveyt Milli Bayramı için iki şarkı, Irak için ise bir milli marş hazırlamıştı.[23]

1950'li yılların ortalarında Ümmü Gülsüm sonraları filmi çekilen "Rabia el-Adeviyye" adında bir radyo programı yaptı.[24] Konusu Müslümanların biyografilerden ve halk edebiyatı hagiografilerinden tanıdığı evliya Rabia'nın hayatı idi. Onun hakkındaki efsaneler "bize dünyadan ve dünyevi zevklerden vazgeçip hayatını Allah'a hizmet etmeye adayan bir kadının ideallerini sunuyor", böylece Ümmü Gülsüm'ün o zamanki emellerine uymuş oluyordu.[25] Ümmü Gülsüm'ün 1948 ila 1956 yılları arasında piyasaya sürdüğü bütün yeni eserler bu prodüksiyonda kullanılan şarkılar, beş aşk şarkısı, iki kaside ve altı adet ulusal şarkıdan ibaretti.

Yine aynı dönemde ilk kez sosyal ve politik bazı davaların sözcülüğünü yapmaya başlamıştı.

---

[22] Şarkı Süveyş Savaşı zamanında yazılmıştı. Bayram savaşa katılan üç yabancı gücün yaptıklarını tarif etmek için "il-evvila..., il-tanya..., il talta" kalıbını kullanmıştı (bkz. 5. bölüm ve 5. bölüm'ün 11. notu).

[23] Bkz. 1969 yılının Savtu'l-Kahire albüm kataloğunda 13. sayfada ve 18. sırada bulunan "Şa'bu'l-Irak" adındaki az bilinen 45'lik plak. Ses teknisyeni Seyyid el Masrî'ye göre bu kayıt, plak firması ile 1959 yılında yaptığı ömür boyu çalışma anlaşmasından önce yapılmıştı; şarkı büyük ihtimalle 1958 Irak Devrimi'ni kutluyordu.

[24] Filmde yer almayan Ümmü Gülsüm, başroldeki Nebîle Nur'un söylüyormuş gibi yapacağı şarkıları kaydetti.

[25] Smith, *Rabi'a the Mystic*, Fernea ve Bezirgan'da alıntı halinde, 39, 43.

1930 ve 40'larda oldukça az sayıda röportaj vermişti. Verdiği zamanlarda da yalnızca mesleki hayatı ile ilgili konular hakkında konuşmuştu. Topluma malolmuş bir yıldız değil yalnızca bir şarkıcı ve Mısır vatandaşı olduğunu, sadece bu bakış açısı ile konuşabileceğini söylüyordu.[26] 1930'ların sonlarından itibaren ise önce kendisi, sonra da politik meseleler hakkında az da olsa açıklamalar yapmaya başladı. İlk otobiyografik açıklamaları bir yazı dizisi olarak 1937 ve 1938 yıllarında *Âkhir Sâa*'da yayımlandı.[27] Bu yazı dizisi ve verdiği röportajlar ile halk gözünde tutarlı bir karakter yaratmaya ve hatırlanmasını istediği özelliklerini vurgulamaya başladı.

1960'lara gelindiğinde artık fikirlerini tüm ülkeye duyurmaya istekliydi. Müzik ile ilgisiz bir konuda gelen röportaj talebini, "Elbette. Mısır halkına söylemek istediğim çok şey var," diye cevaplamıştı.[28] Politika ile ilgili konuşmalarında ekseriya çoğunluğun paylaştığı düşünceleri dile getiriyordu. Dediğine göre Halkın gözündeki konumunu iyi kalpli herhangi bir Mısırlının da sahip olduğu düşünceleri vurgulamak için kullanıyordu. 1948 yılında Sina'da savaşmakta olan askerlere destek vermiş, istek yaptıkları şarkıları yayımlamaları için Mısır Radyosundan ricada bulunmuştu. Felluce'deki bozgundan sonra, orada savaşan taburun tamamını evindeki bir resepsiyona davet ederek savaş bakanı ile aralarında bir gerginliğe sebep olmuştu. Bakana göre böyle bir bozgun ve daha o zamandan saray ile bağlantısı olduğu anlaşılmış savaş mühimmatı skandalı sonrasında hiçbir şekilde kutlama yapılmamalıydı. Ümmü Gülsüm'ün cevabı ise kesin ve netti:

> *Ben davetimi yaptım. Eğer katılmak isterseniz buyrun. İstemezseniz de bu sizin kendi seçiminizdir. Diğerlerine gelince, onları Sina'daki mücadeleleri ve fedakârlıklarından dolayı bir Mısır vatandaşı olarak takdirlerimi sunma amacıyla davet et-*

[26] "Uhibbuhâ li-Kalbihâ 'l-Kebîr" (Onu o harika kalbi için seviyorum), *Rûz el Yûsuf* no. 1431 (21 Kasım 1955), 27; Avad, 112-114.

[27] Bu dizi daha sonra, Avad'ın yazdığı da dahil, başka otobiyografilerin de kaynağı olmuştu.

[28] "Kevkeb el-Şark" (Doğu'nun yıldızı), *el Cumhûriyye* (29 Temmuz 1961).

tim. Düşüncelerim değişmemiştir ve davetim geçerliğini korumaktadır.[29]

Mısır Ordusunun Hür Subayları da Felluce'yi savunanlar arasında oldukları için, Ümmü Gülsüm'ün Cemâl Abdunnâsır ile ilk kez bu davette karşılaşmış olma ihtimali vardı.

Ünlü sanatçı ile Abdunnâsır arasındaki dostluk 1950'lerde iyice gelişti ve bu iki şahsiyetin arasındaki bağ günümüzde bile toplumsal hafızada hâlâ yerini korumaktadır. İnsanlar "Ümmü Gülsüm onun için çok güçlü bir silahtı" diyorlar, ünlü sanatçının konserlerinin Abdunnâsır tarafından politik amaçlı kullanıldığını ima ediyorlardı. Ne var ki müziğin bu şekilde kullanılması yeni bir olay değildi: II. Dünya Savaşı sırasında İngiliz, Alman ve İtalyan radyo kanalları dinleyici çekebilmek ve verdikleri mesajlara destek bulabilmek amacıyla popüler şarkıcılardan şarkı ve reklam amaçlı destek almaya çalışıyorlardı. Muhtemelen dinleyiciler de bu tarz uygulamalara alışmışlardı. Zaten Ümmü Gülsüm'ün (ya da başka bir şarkıcının) şarkılarının Mısır'ın uluslararası yayınlarına dahil olmasına karşı çıkması da pek olası değildi.

Ümmü Gülsüm ve Abdunnâsır'ın birçok ortak yönü vardı: her ikisi de alt sınıflardan gelip sınıf atlamak için yakaladıkları fırsatları değerlendirmişlerdi. Her ikisi de Mısır toplumunu etkileme yeteneğine sahip olan güçlü kişiliklere sahiptiler. Her ikisinin de halk gözündeki imajlarının çıkış noktaları birbirine benziyordu: *fellahin* ve *abnâ il rîf*. Bir arkadaşım, "Abdunnâsır'ın Süveyş Kanalı'nın ulusallaştırılması sırasında yaptığı konuşmayı dinle" demişti. "Kendini hiçbir şeyden korkun yokmuş gibi hissedeceksin!" Abdunnâsır bu konuşmasında Mısır halkı ve Arap toplumlarının kardeşliği konularına sık sık göndermelerde bulunuyor, belagat ile günlük konuşma dillerini birleştiriyordu. Bağımsızlığı ve "Mısır Mısırlılarındır" emelinin yenilenmiş bir biçimde yeniden ortaya çıkması için ülke kaynaklarının Mısırlıların kontrolünde olması

[29] "Kissat Avval Likâ' beyne 'Abdunnâsır ve-Ümmü Gülsüm," *Sabah el Hayr* (29 Ocak 1976); *Ümmü Gülsüm: el-Negam el-Hâlid* adlı eserde Abâza, 43. İssavi'ye göre "Filistin savaşı felaket ile sonuçlanmış, Mısır askerlerinin performansının yaratttığı düş kırıklığı Felluce savunması gibi kahramanca hareketler ile bir nebze olsun azalmıştı" (263).

gerektiğini savunarak halkın en derin hislerine hitap etmişti. Abdunnâsır'ın nutukları son derece etkili konuşmalardı.

Nimet Ahmed Fuad "ilk zamanlarda Ümmü Gülsüm'ün amacı bu olmasa da Abdunnâsır onunla olan arkadaşlığından çok şey kazandı. Ünlü sanatçıyı hep beğenirdi ve onunla arkadaş olma fırsatını kaçırmadı" der. Ümmü Gülsüm'e çeşitli devlet ödülleri vermiş, uluslararası radyo yayınlarında yer almasını sağlamış ve Ramazan ayının ilk gecesi beraber oruç açmak için sanki iyi bir aile dostunu çağırıyormuş gibi evine davet etmişti. Ümmü Gülsüm ise devrimci hükümetin politikalarını desteklemiş yeni ulusal liderlerden bazıları ile arkadaşlıklar kurmuştu. Abdülhekîm Emir, Cemal Salîb ve Muhammed Hüseyin Heykel sık sık sanatçının "sofra konukları" oluyorlardı.[30] Kültür politikasının şekillendirilmesinde ve uygulanmasında katkısı olmuş, çeşitli bakanlıklar tarafından kurulan müzik komitelerinde hizmet vermişti.[31] Bu mevkiler ona müzik öğretimi, yayıncılık, icra ve müzik ile ilgili kurumların devlet tarafından finansmanı konularındaki fikirlerini sunduğu forumlara katılmasını sağlamıştı. Artık sadece müzik tarzı ile değil fikirleri ile de Mısırlılara sahip oldukları kültürel mirasları hatırlatıyordu.

"Yeni Bir Safha"

Ümmü Gülsüm sağlığına kavuştuktan sonra gerçekten de sahnelere geri döndü ve kariyerinin "yeni bir safha"sı olarak nitelendirilen bir döneme girdi.[32] Her ne kadar kendisinin öğrenme ve icra etme alışkanlıkları aşağı yukarı aynı kalıp, farklı üslubu aynen devam ettiyse de yeni şarkılarının tarzı değişmişti. Yeni nesil yazar ve bestekârlardan istediği aşk şarkılarını söylemeye başlamıştı.

Şairden çok şarkı sözü yazarı olan bu yeni yazarlar günlük konuşma dilinde, basit, dolaysız ve Bayram et-Tûnisî ve Bedî

[30] Özel görüşme, Nimet Ahmed Fuad (12 Mayıs 1982) ve Dr. Hasan el Hifnevî (22 Ağustos 1982); Fuad, 294.

[31] Daha Fazla bilgi için bkz. Danielson, *Shaping Tradition*, 312-13.

[32] Pek çok insanın sahip olduğu bu yaygın görüş, *El-Gınâ' al-Misrî*'de en-Necmi tarafından da dile getirilmişti.

Hayrî'nin kısa ve öz üslubuna nazaran akıcı ifadeler içeren metinler yaratıyorlardı. Yeni bestekârlar ise melodik açıdan Riyad el Sunbâtî'ninkilerden daha basit olan vokal bölümlerine eşlik etmesi için büyük orkestralar kullanıyor, Zekeriya'nın şarkılarına oranla Batı'da görülen popüler melodik sıçrayışlardan daha sık faydalanıyorlardı.

Daha önce icra ettiği şarkıların çoğu oldukça uzun olsa da yeni şarkılar da uzunluklarıyla dikkat çekiyorlardı. Artık daha uzun metinler ihtiva eden bu şarkılar El Kasabcî ve Abdulvahhab'tan esinlenen genç bestecilerin çalışmalarındaki uzun enstrümantal girizgâhlar ve ara fasılları sayesinde daha da uzuyordu. 1964 yılında Abdulvahhab ile yaptığı ortak çalışma yeni aşk şarkılarının yapımında bir dönüm noktasıydı.

Ümmü Gülsüm için yazmaya başlayan şairler arasında solcular arasında popüler olan Salah Şahin, "Rabia el-Adeviyye" ve birkaç şarkının daha metnini yazmış olan Tâhir Ebû Faşa ile aşk ve vatanseverlik üzerine şarkı sözleri yazan Abdulfettah Mustafa ve Abdulvahhab Muhammed gibi isimler bulunuyordu. Yazdıkları metinlerde Abdulvahhab Muhammed'in "Lil-Sabr Hudûd" adlı metninde olduğu gibi günlük konuşma sırasında kullanılan kelimeler ile renkli bir üslubun bileşimi ön plana çıkıyordu:

Matsabbarnîş bi-vu'ûd vi-kelâm me'sûl vi-'uhûd
Ene ya ma suburt zamân 'ala nâr vi-azâb vi-hevân,
Vahi galta vi muşh hat'ûd.

(Beni tatlı sözler ve vaatlerle avutma,
Ben ateşe, azaba ve utanca bunca zaman dayandım,
Bu bir hataydı ve bir daha yapmayacağım.)

Günlük konuşmada kullanılan kelimeler ve sözdizimi az kelime ile zengin anlatımlar yapmaya müsaitti. "Kelâm ma'sûl" (tatlı sözler) ve "ahe galta" (bu bir hataydı) gibi ifadelerin şiirsel kullanımı Muhammed'in şarkı sözlerini ünlü yıldızın beraber çalıştığı şairlerin eserleri arasında en ilginci yapmakta.

Ümmü Gülsüm bunun yanında Mürsî Cemil Aziz, Ahmed Şefik Kâmil ve Memûn el Şivânî gibi zamanının popüler şarkı sözü

yazarlarından da güfteler alıyordu.[33] Bu metinlerin konusu istisnasız olarak basit ve düz bir dille anlatılan romantik bir aşkın bilindik şekillerde ifadesi oluyordu:

Kull leyâli vi-kull yuvm eşhar li-bukra fi'intizârek ya habîbî

(Her gün her gece sabaha kadar oturuyor, seni bekliyorum sevgilim)

ya da

İl Hubb kullu.....habbetu fîk.....il-hubb ve-zamani kullu ene iştu lîk zamani kullu.

(Bütün aşkı...seninle yaşadım... bütün aşkı ve hayatımı senin için yaşadım, hayatım boyunca.)

Artık Râmi'nin kuşları kişileştirmesi ve Bayram'ın zekice kullandığı sıfatlar yoktu. Bu güfteler duyguları direk olarak, hatta bazen kendilerini gereğinden fazla tekrarlayarak ortaya koyuyorlardı.

Repertuarının geri kalan kısmında olduğu gibi yeni şarkılarında da ayrılık, sona eren aşk ve bekleyen sevgili temaları işlenmeye devam ediyordu. Ayrılığa genelde erkeğin kadını terk etmesi sebep oluyordu. Acı, kızgınlık ve düş kırıklığı, sevgilisinden bir şeyler yapmasını bekleyen şarkı kahramanının hissettiği tipik duygulardı. Bu tarz şarkı sözleri aşk ile ilgili durumlara bağlı kalmıyor; hayal kırıklığı, acı ve bekleyişe yol açan diğer toplumsal ve hatta politik olaylara da kolaylıkla uyarlanabiliyordu. Böylece "A'tini hurriyyati, atlik yedeyye" ("el-Atlâl" adlı şarkıda geçen "bana özgürlüğümü ver, serbest bırak ellerimi" mısrası) dinleyiciler tarafından Filistin halkının ve Arapların Batı'ya ya da Mısır halkının Abdunnâsır'ın baskıcı rejimine karşı verdiği mücadeleler gibi çeşitli olaylarla ilişkilendirilmişti. Daha sonra ise aslında romantik bir aşk şarkısı olan "Vi-Dârit il-Eyyâm"ın (günler geçti) sözleri Abdunnâsır'ın

[33] Daha önce profesyonel şarkı sözü yazarları ile çalışmıştı; bunlar arasında 1930'larda beraber çalıştığı Hüseyin Hilmi el Manastırlı ve Hasan Suphi de vardı. Ancak ünlü sanatçının şarkılarının çoğu, aslında şair olan, tesadüfen şarkı sözü yazarı olmuş Bayram, Şevki ve Râmi tarafından yazılıyordu.

ölümü ile bağdaştırıldı. Muhtemelen en popüler metinler çeşitli şekillerde yorumlanmaya açık olanlardı.

Ümmü Gülsüm'e göre metinler icra sırasında farklı şekilde tekrar edilmeye yatkın olmalıydı. Bu koşul sanatçıyı özellikle şarkı piyasasında çalışan yazarlara yöneltmiş, Fuad Haddâd, Abdülrahmân el Abnûdî ve Salâh Jâhîn gibi eserlerindeki kelime, cümlecik veya mısralar bölünmeye ve tekrar edilmeye müsait olmayan genç ve yetenekli şairlerden uzaklaştırmıştı. Haddâd ve el Abnûdî de şiirlerinde tıpkı Bayram gibi gündelik hayatın güzelliklerini şiirlerinde başarıyla yansıtıyorlardı. Seyyid Mekkâvî ve Abdülhalim Hafız gibi diğer şarkıcılar metinlerini seyircilerin istediği tarzda söylüyorlardı. Fakat Ümmü Gülsüm Bayram, Bedî Hayrî ve diğerlerinin açtığı ve artık iyice eskimiş olan bu ticari amaçlı yoldan gitmek istemiyordu. Haddâd ve diğerlerinin biçim açısından kısa ve öz olan, gerçekçi duygular ifade eden yeni şiirleri Ümmü Gülsüm için daha önce gitmediği bir yoldu.[34]

Ümmü Gülsüm'ün genç şarkı sözü yazarlarıyla olan bağı daha çok bir iş ilişkisi şeklindeydi; bu ilişki, Râmi ile aralarındaki bağın en büyük özelliği olan sadakatten yoksundu. Yeni gelişmeler ortaya çıkıyordu. Ünlü sanatçı 1960 yılı civarında Muhammed el Kasabcî tarafından bestelenip Suat Muhammed'in sesi ile kaydedilmiş "Allah 'a-'l-Hubb" adında bir şarkı duydu. Lafı dolaştırmadan El Kasabcî'ye "o metni nereden buldun?" diye sordu. Yazarı Abdulfettah Mustafa'nın bu metni ilk olarak Ümmü Gülsüm'e yolladığı, ünlü yıldızın o sıralar radyoda bir rakibi tarafından icra edilirken duyduğu bu sözler ile ne yapmak istediğine karar vermeye çalıştığı ortaya çıktı. Şair ise bu sözlerin Ümmü Gülsüm'de yeterince durduğuna karar vermişti. Ünlü yıldızın kararını beklemekten sıkılınca Mısır Radyosu'na metnin müsait olduğunu haber vermiş ve Suat Muhammed'e satmayı başarmıştı.[35] Ümmü Gülsüm kendisine bu şekilde davranılmasına alışık değildi.

---

[34] Tabii ki seçim tamamıyla kendisine aitti. Bayram gibi şairler ünlü bir şarkıcı için şarkı sözü yazmanın iyi bir gelir kaynağı olduğunu düşünüyorlardı; fakat aynı Bayram, yazdıklarının Ümmü Gülsüm tarafından düzeltilmesine zor dayanıyordu, bazı şairler ise böyle zor bir insanın isteklerine tahammül etmek için yeterli sebep göremiyorlardı.

[35] Kâmil, Muhammed el-Kasabcî, 83-84.

Ünlü yıldız genç şairlere yönelince Ahmed Râmi'nin şarkı sözü yazarı olarak rolü zayıfladı. İyi bir dost ve danışman olarak kalan Râmi ileri yaşının getirdiği sıkıntılarının arttığı 1970'lere kadar başka şarkıcılar için şarkı sözü yazmaya devam etti.

Her ne kadar Ümmü Gülsüm'ün yeni aşk şarkılarının yapımı ciddi olarak 1956-57 civarında başlamış olsa da o 1952 yılından itibaren yeni bestekârlar aramaya girişmişti. Arayışının altında hem pratik hem de sanatsal sebepler yatıyordu. Zekeriya Ahmed ile olan ilişkisi, dava yüzünden daha da bozulan ünlü şarkıcı, el Kasabcî'nin çalışmalarından da hiç memnun değildi. 1931'den bu yana Zekeriya, el Kasabcî ve el Sunbâtî dışında hiçbir bestekâr ile çalışmamış, daha öncesinde çalıştıklarından hayatta olan tek bestekâr ise 1937 yılında vefat ederek Ümmü Gülsüm'ü el Sunbâtî'ye bağımlı hâle getirmişti. Bu durum ikisi için de tatmin edici değildi. Ümmü Gülsüm'ün yeni repertuarında daha fazla çeşitliliğe ihtiyacı vardı. Az konuşmasıyla tanınan el Sunbâtî ise Ümmü Gülsüm ile çalışmanın inanılmaz derecede fazla zaman aldığından ve diğer projelerini engellediğinden, ayrıca ünlü yıldızın fikirlerine sürekli olarak uyum sağlamak gerektiğinden şikayetçiydi. Ümmü Gülsüm'ün yeni birine ihtiyacı olduğu ortadaydı.

Yeni bestekârlar bulma süreci kademeli idi. Ünlü şarkıcı gençler ile münasebete girmeden önce stillerini inceliyordu. Görünüşe göre popüler bestekârlardan Emin Sıtkı düşünülen ilk kişiydi, ancak uygun bulunmamıştı. Daha sonra gündeme her üçü de ünlü film yıldızı Abdülhalim Hafız ve genç şarkıcı Nejat es-Sugayyere için başarılı şarkılar yazan Muhammed el-Mevci, Kemâl et-Tavîl ve Beliğ Hamdi geldiler.[36] El Tavil "Vallâhi Zamân Ya Silâhi" şarkısını yazıp "Rabia el-Aḍeviyye" için ise iki beste yaptı. Kısa süre sonra da beraberlikleri sona erdi. El-Mevci ise ulusal şarkılar ve "Rabia el-Adeviyye" için iki şarkı ile başladı. "Lil-Sabr Hudûd" adlı aşk şarkısının başarısı "İs'al Rûhek" ile

[36] Ümmü Gülsüm bestekârları ile her kavga edişinde Emin Sıtkı'nın eserlerinden bir tanesini söylemeyi düşünür [*Rûz el Yûsuf* no. 1239 (7 Mart 1952), 27; ayrıca no. 1425 (3 Ekim 1955), 33; I. Sahhâb, 29-30; N. Hafız, 296]; özel görüşme, Beliğ Hamdi, 2 Kasım 1982, Ümmü Gülsüm ile beraber çalışmaya başlamadan önce, ünlü yıldızın kendisine ait tüm kaydedilmiş şarkıları öğrendiğini söylemiştir.

devam etti. Bu şarkıyı "baştan sona Arap" olarak nitelendiren Ümmü Gülsüm'ün bu yorumu hem bir bestekâr hem de hassas bir şarkıcı olarak el-Mevci'nin eleştirmenlerden aldığı övgüleri özetliyordu.[37]

Ümmü Gülsüm 1957 yılında Beliğ Hamdi ile irtibata geçti.[38] Bu sırada ünlü yıldız Hamdi'nin arkadaşı şarkıcı ve aktör Muhammed Fevzi'nin sahibi olduğu Misrophon firması ile olan anlaşmasını bitirmek üzereydi. Fevzi, bestekâr ile Ümmü Gülsüm'ün tanışmalarını sağladı ve ikisinin ortak çalışmalarının şartları konusunda arabuluculuk yaptı. Daha sonra Ümmü Gülsüm'ün baş kayıt teknisyenliğini yapacak olan Seyyid el Masrî de o sıralar Misrophon adına çalışıyordu. Beliğ'in "Inte Feyn vi'-l-hub Feyn?" (Sen neredesin, aşk nerede?) adlı şarkısı Ümmü Gülsüm için yazdığı ilk aşk şarkısı olmuş, aynı zamanda da ünlü sanatçının el Masrî tarafından düzenlemesi yapılıp Misrophon için kayıt edilen ilk şarkısı olmuştu.[39]

Beliğ 1960 yılında "Inta Feen" in piyasaya çıkmasından 1974 yılına kadar Ümmü Gülsüm için neredeyse her yıl yeni bir şarkı yazdı. Bestelediği "Hafif" tabir edilen melodiler ünlü sanatçının Zekeriya ve el Sunbâtî ile çalışırken söylemeye alıştıklarından çok farklıydı. Abdulvahhab ve el Kasabcî gibi o da koro eşliği, büyük orkestralar ve yeni enstrümanlar ile denemeler yaptı. Ancak dikkatli müzisyenler Beliğ'in melodilerinde Zekeriya'nın da etkisinin duyulabildiğini iddia ediyorlardı.[40] Ümmü Gülsüm de

---

[37] Özel görüşme, Seyyid el Masrî (6 Ekim 1982); ayrıca Salâh Derviş, "Ümmü Gülsüm fî Likâ'ihâ ma'a 'l-Sihâfa" (Ümmü Gülsüm basın ile bir araya geldiğinde), *el Cumhûriyye* (6 Ocak 1970) ve Şuşa, 48.

[38] Baş kemancısı Ahmed el Hifnevî'ye göre, Ümmü Gülsüm Riyâd el Sunbâtî ile girdiği bir tartışmanın verdiği öfke ile Beliğ Hamdi'yi aramıştı; amacı, şarkılarının yirmi bir yaşındaki biri tarafından bestelenmesi hâlinde bile başarılı olacağını el Sunbâtî'ye göstermekti [özel görüşme, Temmuz 1980; ayrıca bkz. Samî el Laytî, "Lil-Fenn Fakat" (Yalnızca sanat için), *Rûz el Yûsuf* no. 1251 (1 Haziran 1952), 34].

[39] Özel görüşme, Beliğ Hamdi, (2 Kasım 1982) ve Seyyid el Masrî (10 Ekim 1982).

[40] Örneğin kemancı Abdülmumin el Harîrî, Beliğ'in "Ansaak, ya Selâm" ve "Hubb Eeh" adlı şarkılarına yönelik olarak [*el Kevâkib* no.

dahil olmak üzere hemen hemen herkes bu şarkıların esasen hoş şarkılar olduğunu düşünüyordu. Eleştirenler ise tarzının el Sunbâtî'nin melodilerinin karmaşıklığına ve Zekeriya'nın şarkılarının kültürel derinliğine oranla değersiz olduğunu söylüyorlardı. Buna rağmen Beliğ'in şarkıları ticari açıdan iyi iş yaptılar ve yalnızca Ümmü Gülsüm'ün repertuarında değil Arap dünyasında da kendilerine yer bulmayı başardılar.

Sanat hayatının çok ileri bir döneminde Ümmü Gülsüm tarz açısından Zekeriya'yı andıran Seyyid Mekkâvî ile çalıştı. "Ya ise Misehherni" (1972) bu çalışma sonucu ortaya çıkan tek tamamlanmış eser oldu; ünlü yıldız vefat ettiğinde ikinci bir şarkı üzerinde çalışıyorlardı. Arada sırada bestekâr ve film yıldızı Faruk el Atraş ile bir şarkı icra edecekleri söylentisi yayıldıysa da bu hiçbir zaman gerçekleşmedi.[41]

Ümmü Gülsüm'ün 1950'lerde beraber çalıştığı genç bestekârlar da yaptıkları şarkıları ünlü sanatçının seslendirmesi konusunda kendilerinden önce gelenler kadar hevesliydiler. Ümmü Gülsüm ile çalışmak bu genç adamlara bazı avantajlar sağlıyordu: Beliğ Hamdi sadece ünlü yıldızdan değil, saz heyetindeki yaşlı ve tecrübeli müzisyenlerden de beste yapma konusunda çok şey öğrenmişti. Plakları neredeyse kesin ve sürekli maddi gelir sağlıyordu. Onun icra etmesi için başarılı bir beste yapmak, ileride çıkacak fırsatları ve alınacak ücretleri pozitif yönden etkileyen bir güven unsuru, bestekâr olarak bir beceri tasdiknamesiydi.[42] Her ne kadar Ümmü Gülsüm ile çalışmak el Kasabcî, el Sunbâtî ve -nispeten daha az olmak üzere- Zekeriya için avantajlar getirmiş olsa da bu sanatçıların hepsi beraber "yükselmişlerdi." Yeni nesil

---

1592 (2 Şubat 1982), 16]. Beliğ etkilendiği müzisyenleri; Seyyid Derviş, Davud Hüsnî, Muhammed el Kasabcî ve Muhammed Fevzi olarak sıralamıştı. Zaman ilerledikçe bestecilerin kendilerini Derviş, Hüsnî ve Zekeriya Ahmed gibi, eserleri *turâs* kabul edilen bestekârlar ile ilişkilendirmeleri moda hâline geldi; hemen hemen hiçbir besteci özellikle Seyyid Derviş'e olan minnettarlığından bahsetmeyi ihmâl etmiyordu.

[41] Fuad, 325; *el Kevâkib* no. 588 (6 Kasım 1962), 17-18.

[42] Özel görüşme, Beliğ Hamdi, 2 Kasım 1982; el-Mevci, "Kissat Elhânî li-Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm için yazdığım şarkıların hikayesi), *el Kevâkib* (24 Şubat 1976).

bestekârlar Ümmü Gülsüm ile çalışma davetini kariyerlerinde bir dönüm noktası olarak görüyorlardı.

Abdulvahhab İle İşbirliği

Ümmü Gülsüm'ün yeni repertuar hazırlarken attığı en mühim adım şüphesiz Muhammed Abdulvahhab ile beraber çalışmak oldu. Sanat yaşamları süresince toplum gözünde aralarında bir bağ olduğu düşünüldü. Aynı kuşaktandılar ve Ümmü Gülsüm şarkıcı, Abdulvahhab da besteci olarak hem Kahire'de hem de Arap dünyasında sürekliliği ve büyüklüğü ile benzer bir başarıyı tatmışlardı. Abdi el Hâmûlî ve Almaz hakkında bir filmde, popülerliğini hiç yitirmeyen Arap aşk hikayesi "Mecnun Leylâ"nın bir prodüksiyonunda ya da yeni bir şarkı için şarkıcı ve besteci olarak beraber çalışmaları yönünde halk tarafından süregelen bir talep vardı.

Abdulvahhab kariyerine 1917 civarında müzikal tiyatro ile başladı ve önemli bir şarkıcı ve bestekâr hâline geldi. Ahmed Şevki ona yol gösterenlerin başında geliyor, icra etmesi için zarif şarkı sözleri yazıyordu. Ümmü Gülsüm'ün Abdulvahhab ile tanışması 1920'lerde gerçekleşti. Her ikisi de Mahmûd Hayret el Muhâmî'nin evinin Kahire'de ün yapmış salonunda Seyyid Derviş'in "Ala Kadd il-Leyl" şarkısını yorumlayarak misafirlere hoşça vakit geçirttikleri gün tanıştıklarını hatırlıyorlardı.[43] Yıllar boyunca birbiriyle örtüşen müzik-yazınsal (musicoliterary) çevrelerde yol aldılar. Şair Kâmil eş-Şivânî'nin anlattığına göre aktris Kamelya, avukat Fikri Abâza, oyun yazarı Tevfîk el Hakîm, Abdulvahhab, Ümmü Gülsüm ve diğerleri bir suarede bir araya gelmişlerdi. Ümmü Gülsüm eş-Şivânî'nin yazdığı bir kasideyi okumuş ve Abdulvahhab'ın bestelemesi hâlinde bu kasideyi icra etmeye hazır

[43] Mahmud Hayrat Mısırlı bestekâr Ebubekir Hayrat'ın babasıydı; Derviş'in bu bilindik şarkısı, ilk kez 15 Mart 1920 yılında Necîb er-Rîhânî'nin kumpanyası tarafından sahnelenen *Al-'Ashara al-Tayyiba* adlı oyunda yer almıştı. Abdulvahhab bu buluşmanın tarihini 1923 olarak belirtmişti [Ahmed Abdülhamid, "el-leyle Taşar el-Melâyîn ma'a Ümmü Gülsüm" (Bu gece milyonlar Ümmü Gülsüm ile sabahlayacak), *el Cumhûriyye* (17 Mart 1965)]; Avad'a göre ise bu buluşma 1927 yılında gerçeklekmişti (132; Fuad, 125).

olduğunu belirtmişti. Abdulvahhab oracıkta kasideyi bestelemiş, ünlü şarkıcı da seslendirmişti. Yine benzer bir partide Abdulvahhab Ümmü Gülsüm'ün "Ene fi-intizârek"ini, Ümmü Gülsüm de ünlü bestekârın "Jebel üt-Tevbâd"ını söyledikten sonra beraberce Abdulvahhab'ın "Mecnun Leylâ"yı yorumlayarak seyredenlere unutulmayacak bir gece yaşatmışlardı.[44]

1930 ve 1940'larda müziklerini de yazdığı birkaç filmde rol alan Abdulvahhab, sonrasında prestij sahibi ve yaratıcı bir bestekâr olarak görülmeye başlandı. Kendini yenilikçi olarak nitelendiren Abdulvahhab yeni enstrümanlara olan ilgisini açıkça ortaya koymuş, Arap ve Batı tarzlarında geniş bir yelpazede eserler vermişti.

Bu iki sanatçının sanatsal gayelerinin farklı olması beraber çalışmalarını engelliyordu. Abdulvahhab'ın kendisini deneysellik, Ümmü Gülsüm'ün ise "Mısırlılık" ile özdeşleştiği 1920'lerde bu durum son derece net görülebiliyordu. Abdulvahhab birbirinden tamamen farklı müzik tarzlarını bir araya getirip bazen dinleyenleri şaşkına çeviren parçalar besteliyordu. Getirdiği yenilikler genelde hem Batı hem de Arap danslarının etkisinde kalan ritmik bir yapıya sahipti.[45] Ümmü Gülsüm 1942 yılında bu yöntemi açıkça eleştirecekti: "Eğer 'modernleştirme' bir dans müziği besteleyip sözleri de ritme göre oturtmak ise, bana göre bu modernlik değil kaostur." Onun düşüncesine göre barındırdığı güçlü ifade yöntemlerini öğrenmek ve bunları Arap müziği usulleri ile yoğurmak için Batı müziği eğitimi almak anlaşılabilir olsa da, Batı müziği türleri hiçbir zaman "oldukları gibi" benimsenmemeliydi.[46]

---

[44] Abdülhamid, "el-leyle Taşar el-Melâyîn ma'a Ümmü Gülsüm," *el Cumhûriyye* (2 Şubat 1965); Avad, 134, 136. Bazı müzisyenlerin hatıralarına bakınca, bu tür hadiselerin seyrek yaşanmadığı anlaşılır: bunlar sanatçıları himayesi altına alan zenginler ve yeni dinleyiciler kazanma, iş yapma, gözler önünde bulunma ve şans yaver giderse sosyal statü yükseltme fırsatları sunuyordu. Bu tarz buluşmalar icracılar ve elit tabaka mensupları arasında önemli sosyal bağ noktaları oluşturuyorlardı.

[45] Racy, Abdulvahhab'ın ilk zamanlarına ait kasidelerindeki ritmik birleştirmeler yanında Avrupa klasik müziğinden alınmış diğer özellikleri de belirtmiştir ("Musical," 265-66).

[46] Ümmü Gülsüm, Fuad'dan alıntı, 258-59.

Sarf ettiği cümleler Ümmü Gülsüm'ün Abdulvahhab ile karşılaştırıldığında hem -dışarıdan gelene şüpheyle bakıp kendi geçmişi ile gurur duyan- *fellaha* ya hem de Batı modellerine sırt çeviren politikacı ve entelektüellere yakın bir sanatsal ve sosyal pozisyon yaratmasına yardımcı oldu. Söylediklerinin kafasından geçenler ile örtüşmediğine inanmak için ortada bir sebep yok; ancak bu düşüncelerin ifade edilmesi o zaman için oldukça yerinde bir hareket idi ve Ümmü Gülsüm gibi ciddi bir rakibin ticari müzik alanında Abdulvahhab'a karşı koymasına yardımcı oldu.

İkisi arasında mizaçlarından kaynaklanan anlaşmazlıklar da vardı. İkisi de sahnenin odak noktası olmak istiyorlardı. İkisi de üzerinde çalıştıkları herhangi bir esere kişisel bir sanatsal nitelik damgası vurmak istiyorlardı. Ümmü Gülsüm Münire el Mehdiye'nin "Kleopatra" fiyaskosu dolayısıyla Abdulvahhab'a şüpheyle yaklaşıyordu.[47]

Zaman zaman birbirleri ile doğrudan rakip oluyorlardı. Her ikisi de 1940'larda ve 1950'lerin başlarındaki Müzisyenler Sendikası'nın başkanlığına adaylıklarını koymuşlardı. Yıllar sonra bile mutlaka ikisinden birinin hatırladığı anlaşmazlıklar baş gösteriyordu. Örneğin 1940'larda Abdulvahhab Ahmed Râmi'den "Sahrân li-Vahdi" adındaki şarkının sözlerini satın aldı. Bu durumdan haberdar olan ve sözlerin güzelliğini bilen Ümmü Gülsüm, Râmi ile olan güçlü bağlantısını kullanarak metni elde etti ve bestelemesi için el Sunbâtî'ye verdi. Ünlü yıldız'ın bu şarkıyı icra etmesi Abdulvahhab'ın çabalarını boşa çıkardı.[48]

Bütün bunlara rağmen, beraber çalışmaları konusundaki tekliflerden bazıları her ikisi tarafından da son derece ciddi olarak değerlendirilmiş, ancak bu çalışmalar müzakerelerde ya da sanatsal üretim aşamalarında bir yerlerde sekteye uğramıştı. Buradan beraber çalışma fikrinin her iki sanatçı tarafından da imkânsız ya da istenmeyen bir durum olarak görülmediği anlaşılıyor.

Nihayetinde alınan beraber çalışma kararında ortak dostları ve iş arkadaşlarının payı da vardı. Çoğu yakın gözlemciye göre Başkan Abdunnâsır ve milli hükümetten elçileri katalizör görevi

[47] Avad, 135; özel görüşme, Mahmud Kâmil, 19 Mart 1982.
[48] Abdülhamid, "el-leyle Taşar al-Melâyîn ma'a Ümmü Gülsüm," *el Cumhûriyye*(2 Şubat 1965).

görmüştü. Abdunnâsır göreve geldiği ilk günden beri eğlence dünyasına olan ilgisini belli ediyordu. Arap ülkelerinden gelen şarkıcı ve aktörlerin Mısır'da oturabilmelerini sağlayan eski bir göçmenlik kanununu devam ettirmişti. Radyoyu kullanması ve ona verdiği önem herkesçe biliniyordu. Kendi fikirlerini duyurmanın yanı sıra radyonun ulusal şarkılar ve diğer çeşitli eğlenceler yayımlanması ile halkın moralini yüksek tutmak amacıyla kullanılmasından yanaydı. İnsanlar onun Mısır halkının içinde bulunduğu ekonomik sorunların kötü etkilerini azaltan ve herkesin erişebildiği ucuz bir eğlence aracı olan radyoda yeni ve popüler şarkıların çalınmaya devam etmesi için müdahalede bulunduğunu söylüyorlardı.

Abdunnâsır, Ümmü Gülsüm ve Abdulvahhab'ın hayranıydı ve her ikisiyle de tanışıyordu. 1960 yılında iki sanatçı da Mısır hükümeti tarafından liyakat nişanı ile ödüllendirilmişlerdi. Abdulvahhab bu fırsattan istifade ederek Ümmü Gülsüm'ü öven bir konuşma yaptı. Bir süre sonra, büyük ihtimalle Abdunnâsır'ın buyruğuyla, Ümmü Gülsüm'ün evine sık sık ziyarette bulunan Mareşal Abdulhakîm Âmir her iki sanatçıyı da beraber çalışmaları için ikna etme girişimlerinde bulunmaya başladı.[49] Mısır Ulusal Günü için düzenlenen bir konserde tekrar bir araya gelen Ümmü Gülsüm ve Abdulvahhab resmi olarak anlaşmaya vardılar. Orada bulunan Abdunnâsır her iki sanatçıyı da akşam yemeği için mareşal ile birlikte bulunduğu masaya davet etti.[50]

Buna rağmen her ikisi de birbirlerine karşı ihtiyatlı davranıyorlardı. Ümmü Gülsüm Abdulvahhab'ın yazacağı herhangi bir şarkının vokal kısmının enstrümantal kısımlar tarafından geri planda bırakılacağını, böylece kendisinin güçsüz görüneceğinden korkuyordu. Ümmü Gülsüm'ün şarkıların bestelenmesi sürecine dahil olmayı ve o şarkıları yorumlarken kontrolün kendinde olmasını ne kadar sevdiğini iyi bilen Abdulvahhab ise yazdığı şarkının öyle ya da böyle bir *mutakalsam* olmasından, yani Ümmü Gülsüm tarafından hükmedilen bestenin ünlü yıldızın vokal stilini ön plana çıkartan önemsiz bir araç hâline gelmesinden çekini-

[49] Özel görüşme, Dr. Hasan Hifnêvî, 22 Ağustos 1982.

[50] Abdulvahhab *Ümmü Gülsüm: Kissat* adlı eserde bu olaydan bahsetmiştir, 18; ayrıca bkz. Şuşa, 46 ve Avad, 136.

yordu.[51] İlk başlarda Ümmü Gülsüm'ün saz heyetinin başkemancısı olan Ahmed el Hifnêvî (aynı zamanda Abdulvahhab ile de çalışıyordu) ve ünlü yıldızın kocası (Abdulvahhab ile arkadaştılar) arabuluculuk yaptılar. Sonunda varılan uzlaşmaya göre Abdulvahhab şarkıyı istediği gibi bestelemekte özgür olacak, Ümmü Gülsüm ise şarkının bitmiş hâlini duyana kadar yorum yapmayıp mümkün olduğu kadar bestenin orijinal hâli ile çalışacaktı.[52] Çalışmalarının ilk meyvesi olan "İnta Omri" (Sen benim hayatımsın) 1964 yılının şubat ayında piyasaya çıktı ve kısa zamanda Ümmü Gülsüm'ün en ünlü şarkılarından biri hâline geldi. Bunu dokuz tane daha şarkı takip etti. Ünlü yıldız vefat ettiğinde Abdulvahhab'ın hâlen üzerinde çalışmakta olduğu şarkılar vardı.

Sanatçıların duyduğu endişe aslında yersiz değildi. "Inta 'Umri"nin yayımlanması üzerinden daha iki gün bile geçmeden Ümmü Gülsüm Abdulvahhab'a yürütmeyi durdurma amaçlı bir ihtarname çekti. Bestekârın şarkıyı ayrıca kendi sesiyle kaydettiğini öğrenmişti; bu Abdulvahhab'ın uzun yıllardır kendi sesiyle yaptığı ilk kayıttı ve oldukça değerli olan bu kaydı Mısır Radyosuna satmak için görüşmeler yapıyordu. Ümmü Gülsüm ise ihtarnamesinde o kayıt herhangi bir şekilde yayımlandığı takdirde şarkıyı bir daha hiç seslendirmeyeceğini, kaydı piyasadan toplatacağını ve Mısır Radyosunun şarkıyı çalmasını hukuki yollardan engelleyeceğini belirtiyordu. Abdulvahhab'ın kaydı hiçbir zaman yayımlanmadı.[53]

"İnta Omri"nin hazırlanışı ve ilk kez icra edilişi basında hiç rastlanmamış büyüklükte bir ilgi gördü; ikilinin daha sonra piyasaya çıkacak şarkılarının çoğu da aynı ilgiyi görecekti. Basın hiçbir makale, röportaj ya da yorum fırsatını kaçırmıyordu. Sadece meslek dergileri veya hayranlarına yönelik yayınlar değil,

---

[51] Ümmü Gülsüm'ün Mısır kültüründeki rolünün getirdiği yan sonuçlardan biri de isminden oluşturulmuş fiil idi: *Takaltham*, [bir şeyi Ümmü] Gülsüm gibi yapmak.

[52] Bkz. Abdulvahhab'ın *Ümmü Gülsüm: Kissat*, 18, ve *Widâ'an*, 27, deki hatıraları; Ahmed el Hifnêvî ile 1980 yılının Temmuz ayında, ve Dr. Hasan el Hifnêvî ile 1982 yılının ağustos ayında yapılan özel görüşmeler.

[53] "Inzâr, min Ümmü Gülsüm ila 'Abdulvahhâb" (Ümmü Gülsüm'den Abdulvahhab'a bir uyarı), *el Cumhûriyye* (11 Şubat 1964).

saygın *el-Ahrâm* gazetesi gibi günlük gazeteler bile iki yıldızın çalışmaları hakkında tam sayfa yazılar yayımlıyordu.[54]

Abdulvahhab'ın şarkıları, Ümmü Gülsüm'ün hayatının son on beş yılı içerisinde repertuarının modern bir havaya bürünmesine oldukça katkıda bulunmuştu. Enstrümantal kısımlar hem Arap hem de Batı dans ritimleri içeriyordu. Gençken yabancı melodileri oldukları gibi kopyalayan Abdulvahhab, Ümmü Gülsüm için beste yaparken değişik tarzlardan esinlenip o tarz sınırları içerisinde kendi melodilerini yazıyordu. "Emel Hayâtî" adlı şarkı girizgâhında enstrümantal bir caz solosu, yine enstrümantal olan ara müziklerinden birinde ise Amerikan folk dansı tarzı duyuluyordu (bkz. Örnek 11). Bu kısımlar ünlü bestekârın çok çeşitli müzik türlerinin ana özelliklerini benimseyebilme yeteneğini ortaya seriyordu.

Farklı tarzların birleşimi onun bestelerini diğer bestekârlarınkilerden ayırıyordu. Her ne kadar "Emel Hayâtî" Ümmü Gülsüm'ün repertuarındaki en çarpıcı örnek olsa da "Egadan Elkâk" adlı şarkıda ve "Vi-Dârit il-Eyyâm"ın enstrümantal girizgâhında da farklı türlerin bileşimlerini görmek mümkündü. Tarzı hakkında popüler bir görüş yaptığı yemeğe "biraz ondan biraz bundan" kattığı yönündeydi ve bir iltifat değildi. Eleştirmen Kemal en-Necmi Abdulvahhab'ın şarkılarının her satırının stil yönünden bir hazine olduğunu, ancak tamamına bakıldığında şarkılarda bir bütünlük eksikliği gördüğünü yazmıştı.[55] Bahsi geçen şarkılara farklı tepkiler geliyordu. "İnta Omri" ticari yönde büyük bir başarı sağladığı hâlde diğer bestekârların hayranlığını kazanamadı. Herkesin
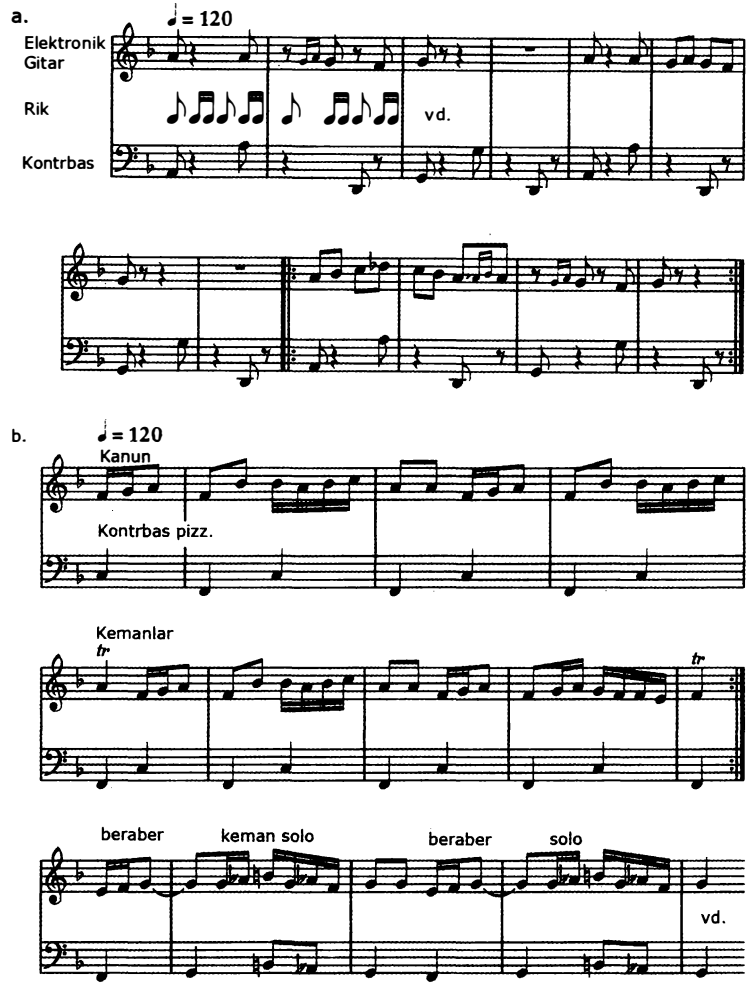
---

[54] *Sabah el Hayr* dergisi bu makaleler hakkında bir makale bile yayımlamıştı: Dergiye göre, "İnta Omri" piyasaya çıktıktan sonraki iki haftada Mısır'ın önde gelen gazetelerinde yetmiş beş adet haber ve otuz adet tam boy makale yayımlanmıştı; bu da ortalama olarak günde bir dergiden daha fazla demekti. Bu rakamlara fotoğraflar ya da fotoğraflı yazılar, radyoda yayımlanmış röportajlar, televizyon haber ve görüntüleri ve Mısır dışında yayımlanmış makaleler dahil değildi ["Fî Usbû ayn Fakat" (Sadece iki haftada), *Sabah el Hayr* (27 Şubat 1964)].

[55] En-Necmi, "'Inda mâ yulahhinûn li-Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm için beste yaptıklan zaman), *el Kevâkib* (24 Şubat 1968), 3; Avad, 136.

bu şarkıya övgüler düzmesine dayanamayan Muhammed el-Mevci:

Bu bir şarkıdan çok bir dans...beste [herkesin söylediğinin aksine] bir mucize değil. Ben ve benim dışımda pek çok genç bestekârın yazabileceği türden...Ben bir şeyler öğrenebileceğim bir şarkı bekliyordum; ancak Abdulvahhab [geçmiş] başarılarının etkisinde kalmış...ve daha önce beraber çalıştığı şarkıcılar ile kullandığı şeyleri kullanmış.



Örnek 11. "Emel Hayâtî"den iki alıntı

diyordu.[56] Aynı düşüncede olan Beliğ Hamdi ise "Abdulvahhab hiçbir şey yapmadı!...ve Ümmü Gülsüm her zaman Ümmü Gül-

[56] El-Mevci, "Limâzâ nacahat ugniyyat Inta 'Umri??" (Inta 'Umri neden başarılı oldu?), *el Cumhûriyye* (8 Şubat 1964).

süm'dür. Abdulvahhab buna bir şey katmadı." Şeklinde veryansın ediyordu.[57]

Bütün bunlara rağmen şarkı bir ay içerisinde "Mısır'da ve Arap dünyasının genelinde hayal bile edilemeyecek dağıtım rakamlarına ulaşmıştı." Ümmü Gülsüm'ün nispeten daha ağır şarkılardan oluşan repertuarına göre *milîh*, yani eğlenceli bir şarkıydı. Abdulvahhab ve söz yazarı Ahmed Şefik Kâmil yıl sonunda yurtdışı telif haklarından gelen 250,000 £E'yi (575.000$) aralarında paylaştılar. 30 Haziran 1965'e gelindiğinde "İnta Omri"nin Mısır haricinde Arap dünyasındaki satışından elde edilen gelir 224.000$'a tekabül edecek, sonrasında da şarkının yaygın popülerliği devam edecekti.[58]

"İnte'l-Hub" (Sen Aşksın) ve "Fekkerûni" (Bana hatırlattılar) eleştirmenlerin seslerini daha da yükseltmelerine sebep oldu. Bunlardan birine göre "Inta'l-Hubb" adlı şarkının sözleri o kadar saçma ve ciddiyetten o kadar yoksundu ki, Abdulvahhab ve Ümmü Gülsüm'ün bu şarkı ile bir yere varamayacakları gün gibi ortadaydı. "Fekkerûni" hakkında yapılan yorumların genelinde ise bu şarkının "Kasidelerin Sesi"ne göre değil, herhangi sıradan bir şarkıcının seslendirebileceği türden olduğu görüşü hakimdi.[59]

"Hâdihi Leyletî" (Bu benim gecem), "Egaden Elkâk" (Yarın seni görebilecek miyim?) ve "Vi-Dârit il-Eyyâm" (Günler geçti) gibi diğer şarkılar ise oldukça beğenilmişti. Ancak çoğu eleştirmen Abdulvahhab'ın besteleri ile Ümmü Gülsüm'ün yorum tarzı-

---

[57] Hamdi, a.g.e. Benzer şekilde Mithat Assem de ne Ümmü Gülsüm'ün ne de Abdulvahhab'ın performansının çok iyi olduğunu söylemişti. Ona göre bu şarkı söylenmeye oranla dansa daha uygundu; bu yüzden de Ümmü Gülsüm bu dansvari besteye başından sonuna kadar sadık kalmış, her zamanki doğaçlamalarından vazgeçmişti ["Re'yuhum fî Ugniyyat el-'Umr" (Ömre bedel bir şarkı hakkındaki düşünceleri), *el Kevâkib* [11 Şubat 1964)].

[58] Anlaşmanın şartları hakkında elde bulunan bilgilere göre, yüzde 37.5 şaire, 62.5 ise bestekâra gidiyordu. Ümmü Gülsüm bu gelire dokunmuyor, albüm satışlarından yüzde alıyordu ["Rub' Milyûn Junayh taksibuh "İnta Omri" (Inta 'Umri çeyrek milyon sterlin getirdi), *el Kevâkib* (7 Nisan 1964)]; Ahmed el Hifnêvî, özel görüşme, Temmuz 1980.

[59] "Inta 'l-Hubb bilâ Mujâmala" (yağcılık yapmadan İnte'l-Hub), *el Cumhûriyye* (17 Mart 1965); Fuad 384-85.

nın son derece uyumsuz olduğuna, şarkıların da uzun vadede Zekeriya ya da el Sunbâtî'ninkiler ile boy ölçüşemeyeceğine inanıyordu. Gene de Abdulvahhab'ın ünlü şarkıcı için yazdığı şarkılar 1964'ten 1973 yılına kadar eğlence dünyasında ve radyoda önemli bir yere sahip oldular. O zamandan bugüne bu repertuar Ümmü Gülsüm'ün en son çıkardığı aşk şarkılarının başlıca örneği olarak kendine bir yer edindi.

Entelektüellerin ve müzisyenlerin eleştirileri iki sanatçının da tanınmasını sağlayan tarzlarını ve başta modernlik ve otantiklik olmak üzere onlara bağlı olan değerlerdeki farklılıkları ön plana çıkartıyor. Ancak Abdulvahhab'ın Ümmü Gülsüm için bestelediği şarkıların büyük popülarite kazanması, her iki tarzın da aslında kültürel anlatımın içine ne kadar işlediğini gösteriyor: dinleyiciler Abdulvahhab'ın şarkıları ile Zekeriya'nın ya da el Sunbâtî'ninkiler arasındaki farkları kavrayabiliyor olsalar da artık ünlü bestekârın yaptığı besteler onlara "yabancı" gelmiyordu. Caz, 1960'ların ortalarında, yabancı idi; caz esintili girizgâhı ile "Emel Hayâtî" ise değil.

El Sunbâtî'nin Şarkılarının Dayanıklılığı

Ümmü Gülsüm'ün tarz değişikliğinin sıkıntısını yaşayan Riyad el Sunbâtî, Mısır'da ve Arap dünyasının genelinde yaygın ve uzun süren bir popülariteye kavuşan aşk şarkıları ile din ya da vatanseverlik temalı kasideler yazmaya devam etti.[60] Ümmü Gülsüm Beliğ Hamdi ve el-Mevci ile çalışmaya başladığında ve Abdulvahhab ile çalışmasının heyecanı içerisinde olduğu süre boyunca el Sunbâtî "Ekûl lek Eyh" (Sana ne söylesem, 1965), "Hagartek" (Seni terk ettim, 1959) ve "el-Atlâl" (İzler, 1966) gibi akıllarda yer eden favori şarkılar besteledi. Sonrasında ise çoğunlukla dinî ve ulusal şarkılar yazmayı tercih etti.

El Sunbâtî kendi isteği ile şarkılarında yeni enstrümanlar denedi. "Erâke Asiyyedem" adlı şarkıda piyano kullandı; Ümmü

[60] 1956 ve 1973 yılları arasında el Sunbâtî yirmi dört vatan sevgisi temalı şarkı, on altı aşk şarkısı ve beş adet de dinî şarkı besteledi. Bunlardan on beş tanesi kaside türündeydi. Besteleri Ümmü Gülsüm'ün bu dönemdeki repertuarının yüzde 60'ını oluşturuyordu.

Gülsüm'ün söylediği şarkılar içerisinde bu enstrümanı içeren yegâne şarkı buydu. 1960'ların sonunda elektro gitar ve klavye denedi. Fakat yay biçimli beste çerçevesinden, bilindik düzenlemelerdeki Arap modlarından ve saz heyeti ne kadar geniş olursa olsun vokalin enstrümantal eşliğe olan üstünlüğünü korumaktan hiçbir zaman vazgeçmedi.

Çoğu insan onu bir dahi olarak nitelendiriyordu. Üzerine çok fazla ilgi çekmeden kendine saygı duyulmasını sağlıyordu. Yeteneği ve güçlü karakteri Ümmü Gülsüm'ün onu diğerlerine göre el üstünde tutmasını sağlıyordu. El Kasabcî'nin aksine el Sunbâtî nadiren Ümmü Gülsüm'ün şaka ve alaylarına maruz kalıyordu. Ünlü yıldıza göre ağdalı Arap şiirleri ile uğraşıp melodi dizilişlerde kelime ve cümlelerin anlamlarını harika bir biçimde yakalamakta el Sunbâtî'nin bir eşi daha yoktu.[61] Eleştirmenler onun Ümmü Gülsüm'ün sesini iyi idrak ettiğine ve yeteneklerini ön plana çıkarmak için itina ile şarkılar yazdığına inanıyorlardı. Müzisyenlerin ve eleştirmenlerin ortak düşüncesi, başarılı olabilmek için her şarkıcının böyle bir bestekâra ihtiyaç duyduğuydu.

"Atlal" adlı şarkısı Ümmü Gülsüm'ün en beğenilen şarkılarından biri oldu. Arap dünyasında neredeyse gittiği her yerde icra ettiği bu şarkıyı 1967 Kasım'ında Paris'te verdiği konserde de söylemişti. Yıllar geçtikçe bu şarkı ünlü yıldızın en bilindik şarkısı hâline geldi ve Ümmü Gülsüm'ün hatırasını yaşatmak maksadıyla birçok yerde kullanıldı.

Şarkının metni İbrahim Naci'nin yazdığı "el-Atlâl" (İzler) ve "el-Vidâ" (Veda) adlı iki kasideden derlenmişti. Metnin çoğu satırı neoklasik bir kaside olan ve kaside türünde sık görülen çölde amaçsızca gezmek, tarihi kalıntılara rastlamak, kaybedilmiş bir şeyi aramak -bir sevgili, bir aile, bir ev gibi- tarzındaki tasvirlerden yararlanan "el-Atlâl"dan alınmıştı. Şiir Naci'nin aktarmakta ünlü olduğu şiddetli azap ve matem duyguları üzerineydi.[62] Dili modern, sözdi-

[61] Şuşa 42, 50, 51; Avad, 148; "el-Hadîs al-Âhir 'an el-Fenn ve-'l-Hayâh ma'a Ümmü Gülsüm" (Sanat ve yaşam hakkında Ümmü Gülsüm ile son röportaj) Savt el Kahire kasetleri no. 76015.

[62] Naci,"el-Atlâl"ı 1946 yılında *El Râdyû el Misrî*'nin ayrı sayılarında bölümler halinde yayınladı [no. 604 (12 Ekim), 7; no. 605 (19 Ekim), 7; no. 606 (26 Ekim), 8; no. 607 (2 Kasım), 9]. Şiir bu ta-

zimi açısından nispeten dolaysız ve dinleyicilerin kavrayabileceği türdendi. Kasidenin her kıtasında uyak düzenini değiştirerek eski sabit uyak düzeninden farklı bir yol izlemişti.

Bu şarkının sözleri Ümmü Gülsüm'üm icra edeceği şiiri düzenleme konusunda ne kadar kontrol sahibi olduğuna çarpıcı bir örnekti. Şarkı metnini ortaya çıkarabilmek için Naci'nin dörtlüklerindeki üçüncü satırları çıkarıp üç mısradan oluşan kıtalar yaratmıştı. Normalde çok uzun olan kasideden istediği satırları çıkarmış, sıralarını değiştirmiş, bazı kelimelerin yerine kendi istediklerini koymuştu. Şiirin ortasına "el-Vidâ"dan mısralar eklemişti. Metindeki otuz iki mısra içinde 1-18 ve 26-32 arası "el-Atlâl"ın çeşitli yerlerinden alınmıştı. 19-25 arasındaki mısralar ise "el-Vidâ"nın 13-14 ve 16-20 arasına denk gelen mısralarıydı.

Metinlerin şarkıya dönüştürülmesi için üzerlerinde ufak değişikliklerin yapılması zorunlu ve gerekli olarak görülüyor, genelde buna karşı çıkılmıyordu. Ancak Ümmü Gülsüm'ün Naci'nin şiirleri üzerinde oynaması tepki çekmişti. Şair Salih Cûda'ya göre:

> *Bu kaside yalnızca birinin kafasına estiği gibi mısralarını değiştirebileceği ya da atabileceği bir şarkı sözü değil, belirli olayları tarihi sıraya göre kaydeden bir anlatıdır....Şarkıyı düşünerek şiirden mısra seçmenin....ve diğer mısraları atıvermenin mümkünatı yoktur.*[63]

Cûda'nın görüşü, bir kıtada anlatılmak istenen düşünce dört yerine üç mısrada anlatılabilse şairin zaten bunu kendisinin yapacağı yönündeydi. Ümmü Gülsüm'ü savunan çeşitli yazarlar ise Şevki'nin şarkı hâline getirilebilmeleri için şiirlerinden mısra seçilmesini ve bunların yeniden düzenlenmesini bizzat teşvik etti-
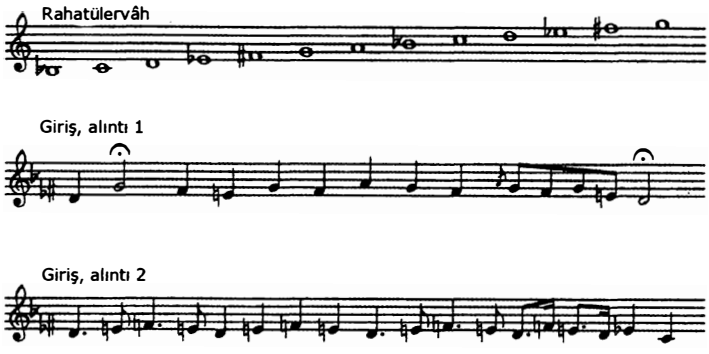
rihte daha yeni olmalıydı; ayrıca bkz. *Widâ'an* 'da Bekir el Şarkâvî, 12. Romantik biri olan Naci, henüz hayatta iken gerçeklerden kaçan ve duygusal biri olarak nitelendiriliyor, daha gerçekçi ve içinde yaşadığı devirde olup bitenlere daha ilgili olması gerektiği söyleniyordu. Naci'nin eserlerinin bir değerlendirmesini yapan M. M. Badavi, yazısında "Eserlerinde gerek toplumsal gerekse politik açıdan daha kapsamlı konulara şaşırtıcı derecede az ilgi var: kesin bir rakam vermek gerekirse, dört adet politik şiiri mevcut" diyordu (Badavi 130, 135, 204, 224).

[63] Salih Cûda, "Mâzhâ sana'at Ümmü Gülsüm bi-Şi'r Nâcî? (Ümmü Gülsüm Naci'nin şiirine ne yaptı?), *el Kevâkib* (26 Nisan 1966).

ğine dikkat çekiyorlardı. Birkaç sene sonra bu konu hakkında kendi görüşünü dile getiren ünlü yıldız, "önemli olan kasidenin mısra sayısı veya sırası değil, şairin vermek istediği anlamı nakledebilmektir" diyecekti.[64]

El Sunbâtî'nin girizgâhı birbirinden oldukça farklı bölümlerden oluşuyordu; bunlar şarkının (*rahatülervâh* olan) makamını ortaya koymak bir yana, farklı makamlara kayan kısımlar içeriyordu. El Sunbâtî modun temeli olan artık ikiliyi başka makamları çağrıştırması amacıyla iki kere kromatik şekilde değiştirmişti (bkz. örnek 12). Şarkı *ney, kanun* ve *rik* yanında yirmi kadar keman ile üç viyolonsel ve kontrbas eşliğinde çalınmak üzere bestelenmişti. İlk yapılan kayıtta ayrıca timbal, zil ve çelik üçgen de mevcuttu. Buna rağmen başlangıçtaki vokal bölümü geniş orkestra tarafından gölgelenmiyor ve makamı klasik bir biçimde ortaya çıkarıyordu. Şiirsel tema geçmişte yaşanmış tatlı bir hatıraya yönelirken tantanalı girizgâh yerini metrik ritme bırakıyordu. Metrik bölüm sonrasında bayâtî ve sabâ arasında gidip gelmiş olan ve nihavend'e dönen makam, en kritik cümle olan "Bana özgürlüğümü ver, çöz zincirlerimi" için tiz bölgeye transpoze oluyordu. Yeni makam Batı'nın minör modunun başlangıcını andıran beşli aralık türlerine (five-note species) dayanıyordu ve bu noktada el Sunbâtî bir triyadik bas partisi yazmıştı; ancak bu parti saz heyetinde ud veya kanununkine benzer vazife görüyor, pest oktavdan makamın temel notalarını seslendiriyordu. Aynı bölümde neyzen tarafından emprovize olarak çalınan ney ise eskinin Arap müzik topluluklarına ait eşlik yöntemlerine gönderme yapıyordu.

[64] Naci henüz hayatta iken şiirlerinden birinin Ümmü Gülsüm tarafından şarkı hâlinde söylenmesi isteğini dile getirmişti; ünlü yıldızın Şevki'nin kasidelerine ne tür bir muamele yaptığının mutlaka farkında olmalıydı. Gülsüm'ün icra edeceği herhangi bir şiirinin değişime uğrayacağının farkında bile olsa buna itirazı yoktu. Abdulvahhab da Şevki'nin bazı metinlerini yeniden düzenlemişti [Celil el Bundârî, "Ümmü Gülsüm el-Leyle," *el Ekbâr* (7 Nisan 1966); Fuad, 253; Hasan Abdülresûl, "Ümmü Gülsüm tatahhaddas Sa'a ma'a 'l-Sufarâ'," *el Ekbâr* arşivlerinden (1969), "Ümmü Gülsüm-Rihlât" dosyası].



Örnek 12. Rahatülervâh makamı ve "el-Atlâl" adlı şarkının girizgâhından alıntılar

Ümmü Gülsüm'ün bu şarkıyı icrası esnasında iki tane doruk noktası bulunmaktaydı; biri eserin yaklaşık üçte biri tamamlandığında söylediği "Bana özgürlüğümü ver, çöz zincirlerimi," diğeri ise şarkının üçte ikisi geride kaldıktan, *râst*, *bayâtî* ve *kürdi* makamları arasındaki modülasyonlardan sonra gelen "Aşk hiç bizim kadar [aşk ile] sarhoşlarını görmüş müdür?" El Sunbâtî ikinci cümleye eşlik eden müziğe meşhur bir Mısır ritmi eklemişti.

Ümmü Gülsüm sık sık bu ikinci cümleyi kullanarak direct text-painting* yapıyordu. *Sukara* (sarhoşlar) kelimesini farklı şekillerde tekrar etmesinde beklenmedik vurgular içeren melodik gelgitler bulunuyor, bunun alkolün etkisi altında olan birinin düzensiz hareketlerini çağrıştırdığı düşünülüyordu.

Müziğe ve dile olan yeteneği sayesinde melodideki ölçüyü kaçırmadan kelimeler üzerinde oynayabiliyordu. 1967 yılında Paris'te "el-Atlâl"i söylerken sahneye sarhoş bir hayranı yaklaştı. "Aşk hiç bizim kadar sarhoşlarını görmüş müdür?" mısrasına gelmiş olan Ümmü Gülsüm bu mısrayı doğaçlama olarak "Hiç aramızda bunun gibi sarhoşlar gördük mü?" şeklinde söyleyerek icrasına devam etti.[65]

* Metindeki kelimelerin doğrudan müzikal tasviri (ç.n.).

[65] Muhammed Tabarak, "Asr Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm devri), *el Cedîd* (15 Şubat 1975), 39. Başka bir benzer olayda ise "senin elin ile içiyorum" mısrası üzerinde çeşitlemeler yaparak dinleyicileri

Kaside *rahatülervah*'ın son notasına iniş yapılarak melodik yürüyüşün tamamlanması ile sona eriyordu. Ancak iniş sırasında el Sunbâtî kritik artık ikilinin notalarını değiştirip kürdî ve nihavend makamlarının transpoze edilmiş hâllerine göndermeler yapıyordu. Şarkının başlangıcına kıyasla bir oktav yüksekten söylenen kapanıştaki vokal kısmı, makamın son perdesi üzerine kurulmuş olup da ana modda yer almayan ve kontrbas ile çalınan süslü bir dizi ile devam ediyordu.

Şarkının can alıcı cümlelerinin çoğuna politik anlamlar yüklenebiliyordu: "Bana özgürlüğümü ver, bırak ellerimi! Her şeyimi verdim, gizlim saklım yok. Ah, zincirlerin bileğimi nasıl da kanattı..." 1966 yılında bazıları bu satırların Abdunnâsır hükümetinin baskıcı politikalarına ithafen yazıldığını düşünüyorlardı. 1967 yılında yaşanan bozgundan sonra ise bunlara daha geniş anlamlar yüklenmiş, çoğu Mısırlının Arap dünyasının boyunduruk altında olduğunu hissetmesi ile bağdaştırılmışlardır. Dinleyicilerin yeni yeni anlamlar yüklediği bu satırlar artık "her yerde" duyulur hâle gelmişlerdi. Geçen zaman ile Ümmü Gülsüm ve dinleyicileri şiirsel anlamı romantik ve politik temaların arasına yerleştirdiler.

"El-Atlal" çoğunluk tarafından popüler ve müziksel olarak sofistike olan yeni bir kaside olarak kabul edilmişti. Yakaladığı başarı hem tarihi Arap beste modelinin canlılığını, hem de bu modelin sürekli yeni özellikleri sindirmesini kaldırabilen esnekliğini ortaya koyuyordu. Bu özelliklerin tarz olarak yakın ya da uzak repertuarlardan devşiriliyor olmaları türün temel yapısını fazla sarsmıyordu.

Ugniye

Yıllar içerisinde Ümmü Gülsüm ve beraber çalıştığı bestekârlar *ugniye*'ye Mısır'a özgü yeni bir şarkı modeli olarak yer edin-

ile oldukça neşeli vakit geçirmişti. Bu ikinci olayın haberi *El-Radyû el-Mısrî*'de çıkmıştı, no. 585 (1 Haziran 1946), 2; yazar şarkının ismini "il-Evvile fil-Garâm" olarak belirtmişti, ancak mısranın ait olduğu şarkı aslında "İl-Ehât" idi: "Senin elin ile beni tatmin eden bir kadehten içiyorum, senin elin ile beni yakan bir kadehten içiyorum." "Nehc el-Burde" da ise "kaos" (*feudc*) kelimesini söylerken suni bir yankı katıyordu; görünüşe göre bunu cehennem ile özdeşleştirilen sonsuz boşluk ve kaos kavramını daha güçlü bir şekilde vurgulamak için yapıyordu.

dirdiler. Adına bazen "uzun şarkı" da denilen bir tür aşk şarkısı yapıyorlardı. Çoğunlukla bu tür şarkılar üç ila altı dakika arası süren bir girizgâh ile başlıyordu. Bu girizgâh en az bir tane popülerleşmiş Batı veya Mısır dans ritmine dayalı metrik, yine en az bir tane olmak üzere de geleneksel solo enstrüman taksimine benzeyen doğaçlama bir metrik olmayan bölüm gibi birçok parçadan meydana geliyordu. Solo enstrümanın elektrogitar olması mümkündü.

Vokal genelde hafif bir orkestra eşliğinde birkaç metrik olmayan bölümler (bazen bütün bir kıta) ile giriş yapıyordu. İkinci kıta yahut mısralar grubu ise umumiyetle metrik idi ve şarkının ilk yarısının bittiğini işaret ediyordu. Bu yarıda bir ya da iki enstrümantal ara (*lâzımât*) bulunuyordu. Çoğunlukla bir dans ritminin baz alındığı daha uzun bir enstrümantal kısım ise şarkının ortasına gelindiğini gösteriyordu. İkinci kısımda ise vokal öne çıkıyor, enstrümanlar ikinci planda kalıyordu. Şarkının çözülme noktası olan bu bölümde bitiş çoğu zaman fanfarsız gerçekleşiyordu.

Bu türün önemli özelliklerinden biri de ritim yönünden yeniliklere açık olmasıydı. Özellikle el Sunbâtî parçalarında bir geçici çatıdan diğerine kayma konusunda son derece hünerliydi.[66] Üç zamanlı ölçünün ("vals"ten esinlenilerek *fals* da denmiştir) kullanılmaya başlanması eskiden beri ilginç bir yenilik olarak görülmekteydi ve yeni aşk şarkılarında da yer bulmuştu.

Batı ve Mısır dans ritimleri el Sunbâtî, Abdulvahhab ve yeni nesil bestekârların şarkılarında büyük rol oynuyordu. Buna karşılık Zekeriya'nın Ümmü Gülsüm için yazdığı *ugniye*'ler nadiren dikkat çekici değişiklikler ya da bu tarz ritimler içeriyordu. Onun şarkılarındaki değişiklikler hemen göze çarpmıyor, bu özellik genel olarak bakıldığında ritimde homojenlik sağlıyordu.[67] Temel bir ritmik bütünlük ve Batı dans motifleri eksikliği Zekeriya'nın *ugniye*'lerini tarz olarak el Sunbâtî'nin kasidelerine ve genelde de klasik Arap şarkısına yakınlaştırıyordu.

---

[66] Bunun sonucunda ortaya çıkan güzel eserlere örnek olarak "Akbal el-Leyl," "el-Atlâl," "Lâ ya Habîbi," "Hub Kida," "Lise Fâkir," "Talamâ tajrî," ve Beliğ'in "Sîretu'l-hub" ve "Bi'îd Annek" adlı şarkıları verilebilir.

[67] "Ene fi-intizârek" buna iyi bir örnektir.

Aşk şarkılarının kalıbının özellikle Abdulvahhab tarafından kasidelere uygulandığı oluyordu. "Hâdihi Leyletî" ve "Egadan Elkâk" gibi şarkılar modern *ugniye*'nin kalıbına ve ritim yönünden içerdiği yeniliklere sahipti.

Bazı durumlarda geniş saz heyetinin çaldığı metrik ritim şarkının hızını belirlediğinden Ümmü Gülsüm'e yalnızca takip etmek düşüyordu; bu durum ünlü sanatçıyı bir an için de olsa alışılagelen grubun lideri pozisyonundan uzaklaştırıyordu. Bu ritmik bağ onu bilindik tarzından ve tarihsel açıdan Arap addedilen uygulamalardan uzaklaştırıyordu. Çeşitli dans ritimlerinin kullanılması da eklendiğinde, sık sık duyulan "dans müziğinden başka birşey değil" şeklindeki eleştirilerin sebebi de ortaya çıkmış oluyordu.[68]

Ümmü Gülsüm'ün ilk *taht*'ı 1926 yılında kurulmuştu ve dört ya da beş kişiden oluşuyordu. *Vidâd* adlı filmin yapımı esnasında büyük ölçüde genişleyen gruba viyolonsel ve kontrbas yanında birkaç keman daha eklenmişti. 1961 yılında *firka*'daki müzisyen sayısı 18'i buluyordu: on bir keman, iki viyolonsel, bir kontrbas, bir perküsyoncu ile udi, kanuni ve neyzen. Muhammed Abdulvahhab'ın besteleri için *firka* yine büyümüş, org, piyano, saksafon, akordiyon, elektro ve akustik gitar ile çeşitli vurmalı çalgılar için yeni müzisyenler işe alınmıştı. Bestekârlar metinlerdeki dinî temaları vurgulamak için genelde dinî müzikler ile özdeşleştirilen ney ve tefi de dahil ediyorlardı. Ney çoğu zaman "Şems il-Asîl" ve "Kasîdetu'n-Nîl" gibi her ikisi de Nil Nehrini çağrıştıran ve kırsal temalı olan metinlere eşlik ediyordu. "Inte'l-Hub" (1965) için yirmi yedi, "Emel Hayâtî" (1965) için ise kırk beş kişilik *firka*'lar kullanılmıştı. 1969 yılında firkada yirmi sekiz sabit müzisyen bulunuyordu.[69]

---

[68] "Kullu raksa!" sık duyulan bir şikayetti.

[69] Özel görüşme, Muhammed Seyyid Heykel, 9 Aralık 1981; başlıksız bir küpür, *Rûz el Yûsuf* (17 Şubat 1964), *el Ekbêr* arşivleri, "Ümmü Gülsüm-Firka" dosyası; *el Ekbêr* (8 Mart 1965); "al-Layla Tashar al-Malâyîn ma'a Umm Kulthûm," *el Cumhûriyye* (2 Şubat 1986); Hüseyin Utman, "Allazîna Yeclisûn varâ' Umm Kulthum" (Ümmü Gülsüm'ün arkasında oturanlar), *el Kevâkib* (25 Şubat 1969); Ebû Nazzâra, "Savt Ümmü Gülsüm bi-Alhân Seyyid Mekkâvî," *el Ekbêr* (6 Nisan 1972), 8.

Ümmü Gülsüm'ün yeni şarkılarının çoğu vokal yönünden daha basit ve eskiye göre daha fazla gösterişli enstrümantal kısımlar içeren şarkılardı. Bir kemancı durumu "Ben size ne olduğunu söyleyeyim: Biraz yaşlanmıştı. Peki, ne yaptı? Gençlerin 'ritmik' tarzını kullanmaya başladı." şeklinde açıklıyordu. El Sunbâtî'nin eski şarkıları "genç birinin güçlü sesine ihtiyaç duyuyordu." 1960'larda "şarkılarını Ümmü Gülsüm için basitleştirdi."[70] Dans ritimleri içeren enstrümantal bölümler vokalin basitleştirilmesi için uygulanan yöntemlerden biriydi. Ünlü yıldız yaşlandıkça sesinin tizliğini kaybettiğinden, onun için yapılan şarkılar eskilere göre daha alçak perdelerde besteleniyordu. İcra ettiği şarkıların makamlarının sayısında ve çeşidinde bir azalma olmuş, *râst*, *bayâtî* ve *kürdi* gibi makamlar ile *şûrî* ve *nikrîz* gibi modlar artık kullanılmamaya başlanmıştı. Sesi iyi bir şekilde yaşlanan Ümmü Gülsüm icracılığa ya da ticari müzik dünyasını kıskacına almış olan otorite ve güç mücadelesine olan ilgisini hiç kaybetmemişe benziyordu. Ancak hayatında bazı düzenlemeler yapmıştı. Sesi ilk defa 1950'lerde fark edilen ve düzensiz olarak ortaya çıkan renksel bir ağırlık kazanmıştı.[71] Geçmiş yılların tiz falsettosu ve *bahha*'sı yerini göğsünde tınlayan bir boğukluğa bırakmıştı. Bir inlemeye benzeyen bu boğukluğun sanatçının sesine bir ifade gücü kattığı söyleniyordu.[72] Bu güçlü haykırış, sanatçının 1930 ve 1940'lardaki sempatik saf kızlıktan 1950 ve sonrasındaki güçlü ve yaşlı kadınlığa geçişine de uygunluk gösteriyordu. Kuvvetli fiziği

---

[70] Özel görüşme, Ahmed el Hifnêvî, Temmuz 1980.

[71] Örneğin "Hayart Kalbi"nin canlı kaydında, Savt el Kahire kaset no. 019. Bu şarkı 1961 yılında piyasaya çıkmıştı. Başka zamanlarda ise, mesela "Elf Leyle vi-Leyle"nin (1969 yılında piyasaya çıktı) ve Paris'te "el-Atlâl"ın icrası (1967) esnasında, sesi yaşına göre şaşırtıcı bir hafiflik ve çeviklik sergilemişti. Yazarlar, 1960 yılında piyasaya çıkan "Huvva Sahîh il-Heva Gallab" adlı şarkının performanslarında ünlü yıldızın dikkate değer genişlikte bir ses aralığı kullandığını hatırlıyorlar (*Widâ'an* 'da en-Necmi, 21; *Ümmü Gülsüm: el-Negâm el-Hâlid*, 16). "Bi'îd Annek" (1965) ve "Ekâdu Eşşukku" (1960) adlı şarkılarda da çok çeşitli ses renkleri ortaya koymuştu (Savt el Kahire kaset numaraları 76009, 77212, 75161, 012).

[72] Benzer şekilde, "Hagartek" adlı şarkının giriş bölümü de hıçkırık gibi bir boğukluk içerir.

ve vokal kontrolü hâlâ uzun konserler vermesine imkân tanıyordu. 1950'lerden sonra sanatçının varmış olduğu yer tecrübesini ve hayal gücünü bastırmıştı; artık gençliğinin tiz perdelerdeki hızlılığı ve çıkıcı ezgi dizileri (sweeping ascending lines) yoktu.

Büyüyen Pazar

Başkan Abdunnâsır'ın idaresi altında radyo kanallarının sayısı, vericilerin gücü ve yayın yapılan saat sayısı ciddi bir artış göstermişti çünkü "Mısır...radyo ve televizyon sistemlerinin kurulmasına ve programlamasına muhtemelen diğer gelişen ülkelerin hepsinden daha fazla kaynak ayırmıştı."[73] Kasetler ortaya çıkana kadar radyo popülerliğini korumuştu.

Ümmü Gülsüm için radyo yayınları, dinleyicilerine ulaşmanın her zaman en önemli yolu olmuştu. Özellikle transistörlü ucuz radyoların ortaya çıkmasından sonra radyonun Mısır'daki önemini:

> *Transistor çağındayız. Bu nedenle radyo yayıncılığı en önemli sanat hâline gelmiş durumda. Durdurabilmek ya da yolunu kesebilmek mümkün değil. Herkes her yerde radyo dinleyebiliyor. İşte bu yüzden radyoya sınırsız ilgi gösterilmesinin gerekliliğine inanan biriyim.*[74]

diyerek dile getirmişti.

1960 yılında Ümmü Gülsüm Mısır Televizyonu'nun açılışına katılmış, bu günden sonra konserlerinin çoğunun video kaydı yapılmış ve bunlar televizyonda gösterilmeye başlanmıştı. Her konserinin filme alınmasına izin vermeyen sanatçı kargaşanın ve parlak ışıklandırmanın dinleyicilerini rahatsız edeceğini düşünüyordu. Bu durum özellikle yeni bir sezonun ilk ve ikinci konserleri için geçerliydi. Televizyon kameralarına izin verdiği zaman ise kameramanları kendisinin seçmesi konusunda ısrar ediyor, bazı görsel uygulamalara itiraz ediyordu. Ona göre televizyon seyirci-

---

[73] Boyd, *Egyptian Radio*,1; ayrıca bkz. onun hazırladığı verici gücü tablosu, s.10. Yeni radyoların kuruluş tarihleri, frekansları ve verici güçleri için bkz. Mısır devletinin yayınladığı yıllıklar.

[74] Ümmü Gülsüm, en-Nakkaş'tan alıntı, "Likâ' ma'a Ümmü Gülsüm," 41.

si konseri salondaki seyircinin gözünden görmeliydi. Yakın plan çekimler yasaktı: Bir kameramandan "biraz daha yakına gelirse düşüncelerimi çekecek!" diye şikayet etmişti.[75] Her zamanki gibi istediğini kabul ettiren Ümmü Gülsüm'ün varolan konser kayıtlarının çoğunda görüntü salonun ortasından alınmıştır.

Sahibi olduğu Misrophon Plakçılık 1964 yılında devletin plakçılık şirketi Savtu'l-Kahire tarafından satın alındı. Kontratı da Savtu'l-Kahire'nin eline geçti ve hayatının sonuna kadar değişmedi. Firma tüm dağıtım haklarını ebediyen elinde tutacaktı. Ümmü Gülsüm yılda en az üç yeni şarkı, şirket ise en iyi kayıt aletlerini bulundurmayı ve her şarkının iki kere kaydedilerek aralarından en iyisinin seçilmesi garantisini verdi. Ayrıca şirket Ümmü Gülsüm'e şarkıların yayımlanıp yayımlanmaması konusunda son sözü söyleme, çalışacağı müzisyenleri seçme (ücreti şirket tarafından ödenmek üzere) gibi haklar ile kayıt başına 2000£E (sadece yüzde alacağı ulusal şarkılar hariç) ve satışlardan yüzde 27.5 vermeyi kabul etti. Başka bir sanatçıyla daha kârlı bir sözleşme yapılacak olursa Ümmü Gülsüm'ün ücreti de otomatik olarak aynı oranda artacaktı. Verilen yüzdenin yüksekliği ile eser üzerindeki müziksel yönden kontrol ve son sözü söyleme yetkisi bu anlaşmayı normal bir sanatçı sözleşmesinden oldukça farklı kılıyordu.[76]

Her ne kadar plak şirketleri ve radyo söz konusu olduğunda mümkün olan en kârlı sözleşmeyi yapmak için çaba sarf etmiş olsa da Ümmü Gülsüm'ün konserlerine gelen dinleyicilerinin cebindeki son kuruşu almaya teşebbüs ettiğine dair bir kanıt

---

[75] Fuad, 311; "Sirr al-Muhandis alladhî Râfaq Savt Ümmü Gülsüm," *Âkhir Sâa* (12 Mart 1975); "Kevkeb el-Şark Hiya 'l-Vahîda elletî lem Tara Nafsahâ fî el-Tilîfizyûn" (Doğu'nun yıldızı kendisini televizyonda görmemiş yegane yıldızdı), *el Cumhûriyye* (29 Temmuz 1961).

[76] Bu kontrat hakkındaki detaylar Danielson'un *Shaping Tradition* adlı eserinde bulunmaktadır, 260-61. Kontorü elde tutmanın başka bir yolu da Muhammed Abdulvahhab, Abdülhalim Hafız ve bazı diğer aktörlerin yaptığı gibi kendi şirketini kurmaktı. Ümmü Gülsüm'ün ve diğer sanatçıların kontratları hakkında verdikleri bilgiler ve yaptıkları açıklamalar için Savtu'l-Kahire'nin sanat yönetmeni Seyyid el Masrî eski genel müdürü Abdülhamid Hamdi ve finansman yöneticisi Muhammed Cuma'ya müteşekkirim.

bulunmamaktadır. Yaptığı işler için talep ettiği 700£E'den (yaklaşık 1600 dolar) çok daha fazla miktar isteyebilecek potansiyeli vardı. Ancak konser bileti fiyatları 1950'den itibaren hemen hemen hiç değişmeyerek 50 kuruş ila 5£E (yaklaşık 1.15$ ila 11.50$) arasında kaldı. Biletlerin çoğu 2 ila 3£E'lik (4.60$ ila 6:90$) biletlerdi. En ön sıralardaki biletler (her sene aynı insanlar tarafından alındıklarından halka açık değildiler) ise 5£E idi. Bilet ücretlerinin Kahire'deki diğer birinci sınıf eğlenceler için talep edilenler ile aynı seviyeye getirilip getirilmeyeceği sorusunu, "Hayır. Biz bilet tüccarlığı yapmayacağız." şeklinde cevaplamıştı. Değişmeyen bilet fiyatları Ümmü Gülsüm için salonda bulunması son derece önemli olan destekleyici ve coşkulu bir dinleyici grubunun varlığını garanti altına almıştı.[77]

Mısır İçin Verdiği Konserler

Devam eden popülerliği ve iyi kazanıyor olması Ümmü Gülsüm'ün hayatındaki en büyük yardım projesini, 1967 Savaşı'nda kaybeden taraf olan Mısır için bir dizi konser verme fikrini hayata geçirmesini sağladı. Savaşın Mısır üzerindeki etkileri korkunç boyutlarda olmuş, Arap dünyası da –politik, ekonomik ve sosyal açıdan- dalgalanmalar yaşamıştı. Bu yenilginin alındığı sırada "Nasırizm ile artmış olan beklentiler gerçekleşmemişti: halkın yaşam standardında gözle görülür bir yükselme olmamış, Mısır Yemen'de gittikçe kötüye giden bir savaşa bulaşmış, yolsuzluğun yaygın olduğu düşüncesi yerleşmiş ve muhalefet susturulmuştu."[78] 1967 Savaşı'nda alınan yenilgi başta aydınlar olmak üzere

[77] Ümmü Gülsüm'e verilen önem, gösterilen sevgi yalnızca yüksek ücretler ile belli olmuyordu. 1963 yılında Kuveytli dinleyiciler ona içinde radyo, televizyon ve buzdolabı bulunan gümüş renkli bir Cadillac yollamışlardı. Sanatçı yeni arabası için beyaz bir telefon istemiş, bu sayede araba Mısır'da telefonu olan onuncu araba olmuştu. 1965 yılında "Emel Hayâtî" adlı şarkıya hayran olan bir dinleyicisi Ümmü Gülsüm'e bir dana ve yedi aylık bir manda yollamıştı [*el Cumhûriyye* (6 Aralık 1963) ve Fuad, 334]. Bunlar kıymetli hediyelerdi ve Mısır taşrasının toprak sahibi olmuş bir kızına yaraşır bir zerafet ile kabul ediliyorlardı. Daha fazla bilgi için bkz. Danielson, "Shaping Tradition," 287.

[78] Davis, *"Religion against the State,"* 157-58. Ansari'nin *Stalled Society* adlı eseri, Abdunnâsır hükümetinin hedefleri ile 1960'ların

insanların hayat şartlarını tüm yönleriyle yeniden gözden geçirmelerine yol açtı. Onlara göre bu felakete toplu bir megalomani ve kibir, Arap dünyasının gerçek sorunlarına karşı ilgisiz kalma ve çözümsel yaklaşımlar getirememe sebep olmuştu. Böyle düşünenlerin çoğu Ümmü Gülsüm'ü bu sorunların simgesi olarak görüyor, uzun konserlerinin ve yerel kültür ile gurur duymasının insanları devam eden ekonomik, sosyal ve politik sıkıntılardan uzaklaştırdığını savunuyordu. Gardrobuna, zenginliğine ve yönetici sınıf ile olan ilişkilerine yer veren makalelerden bıkmışlardı.[79] Uzun şarkılarını dinlerken sabırsız gençlerin canları sıkılıyordu. Bu duyguyu Ümmü Gülsüm'ün yeteneğini kabul ettikleri hâlde konserlerinin dinleyiciler üzerinde bıraktığı tatmin olma duygusunun onları günün sorunlarından uzaklaştırdığına inanan bazı aydınlar da paylaşmıyor değildi.

Ünlü sanatçı bazen bile bile yeni şarkıcıların ve tarzların yolunu tıkıyordu. Bazen dinleyicileri onun Mısır merkezli stilinden ve kişiliğinden, bu stil ve kişiliğin ticari ve yaşayan kültür üzerindeki merkezileştirici etkisinden şikayet ediyorlardı. Sanat hayatı süresince toprak sahipleri arasında arkadaşları olmasına özen göstermişti. Bu zümre fiilen radyoyu kontrol altında tutuyordu. Önde gelen aydınlardan birinin de işaret ettiği üzere "1952 devriminden sonra bazı üyeleri değişen bu sınıfı oluşturanların tutumlarında ve Mısır toplumundaki yerlerinde bir değişiklik olmamıştı." Bir sanatçı olarak Ümmü Gülsüm o kadar iyiydi ki onu beğenmek pek de zor değildi. Problem onun müziğinde değil, alternatif eksikliğindeydi. Temsil ettiği söylenilen çıkarları görmezden gelmek zordu.

Ümmü Gülsüm'ün Mısır adına verdiği konserler, kendisinin "İnsanları canlandıracağına daha da uyuşturan sesi yüzünden Haziran bozgununun sebeplerinden biri" olduğu suçlamalarına verilmiş bir karşılık olabilir.[80] Bu konserlere Mısır'da başlamış, valilerin ve diğer yerel yöneticilerin de yardımıyla dört delta vilayetinde konserler vermişti. Bunlar stadlarda ya uygun yerler-

ortalarına doğru gelinen nokta arasındaki mesafe hakkında, çıkış noktasını bir grup *fellahin*'in toprak ağalarının çıkarlarına yenik düşmesinden alarak açık ve net bir analiz ortaya koymaktadır.

[79] Bkz., örneğin, Chelbi, s. 304.

[80] Ümmü Gülsüm: Kithârat, 134.

de kurulan dev çadırlarda gerçekleşen olağanüstü büyüklükte etkinliklerdi. İlk konserlerden biri Damanhur şehrinde, 9 hektarlık kamusal alanda geçici olarak kurulmuş bir tiyatro salonunda yapılmıştı. Fiyatları 3£E ila 100£E arasında değişen biletlerden üç bin beş yüz adet satılmış, 38.000£E'lik (87.400$) bir gelir elde edilmişti. 1972 yılında İskenderiye'de verdiği konsere otuz bin kişi gelmiş, elden edilen 64.000£E'nin (147.200$) yanında 36.000£E'lik (82,800$) altın mücevher toplanmıştı.[81]

Ünlü sanatçı yurt dışındaki konserlerine 1967 yılının Kasım ayında Paris'teki Olympia Tiyatrosu'nda başladı. Bu, Ümmü Gülsüm'ün Arap dünyası dışında vereceği ilk ve tek konserdi.[82] Aslında Mısır'ın bozguna uğramasından önce planlanmıştı. 1967 yılının Eylül ayında Paris konserlerinden gelecek paranın devlet hazinesine bağışlanacağını duyurmuş, böylece Mısır için uluslararası bir sefere başlamıştı. 1970 yılına gelindiğinde Tunus, Libya, Fas, Lübnan, Sudan ve Kuveyt'teki konserlerini tamamlamış, Mısır dışından £186.000 sterlin, (ya da 520.000$), vilayet konserlerinden 523.000£E (1.202.900$), ve kadınlar tarafından bağışlanan mücevherlerden de 24.000£E (55.200$) toplamıştı. Çabalarına Irak, Bahreyn, Abu Dabi ve Pakistan'da devam eden Ümmü Gülsüm vefat ettiğinde devlete çoğu altın ve döviz olmak üzere tam 1.100.000£E (2.530.000$) yardımda bulunmuştu.[83]

---

[81] "Gannat lil-Hubb ... fa-jama'at 76,000 Cunayh lil-Harb," *Ekbêr el Yevm* (19 Haziran 1967); Muhammed Tabarak, "Gannat Ümmü Gülsüm va-tabarra'at el-Iskenderiyye bi-100 Alf Cunayh," *Ekbêr el Yevm* (2 Eylül 1972). Kadınlar genelde varlıklarını gerekli durumlarda satabilecekleri -ya da bu durumda bağışlayabilecekleri- altın, ya da çok yaygın olmasa da gümüş mücevher şeklinde taşıyorlardı.

[82] 1970 yılı sonlarına doğru Moskova ve Taşkent'te konser vermeyi planlıyordu. Ancak varışından 3 gün sonra Başkan Abdunnâsır vefat ettiği için sahneye çıkamadan Mısır'a döndü ["Ümmü Gülsüm elletî Tankul Nabd Misr ila Mûskû" (Moskova'ya Mısır'ın bir parçasını götüren Ümmü Gülsüm), *el Kevâkib* (14 Eylül 1970)].

[83] Rihlâtuhâ ... min Ejl al-Machûd al-Harbî ba'd el-Naksa" (yenilgi sonrası savaş için yaptığı ... geziler), *Ekbêr el Yevm* (1 Şubat 1970); "Umm Kulthûm Tugannî fî Bârîs," *el Ahrâm* (29 Eylül 1966); Îrîs Nazmi, "Keyfe 'Âshat Ba'labakk Layâliya Ümmü Gülsüm?" (Baalbak Ümmü Gülsüm gecelerinde nasıl eğlendi?), *Âkhir Sâa* (17 Temmuz 1968); "Bi-Tilîfûn ma'a Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm ile telefonda), *el Taavvun* (30 Kasım 1969); Şuşa, 62; *el Ekbêr* arşivinden *el*

Bu zorlu çalışmanın bir parçası olmasını arzuladığı fikirlerinden biri de şarkı söylemek için davet edildiği her ülke için özel bir şarkı yapmak idi. Gideceği ülkelerin ünlü şairlerinden şiir rica ediyor ve bu şiirleri genellikle el Sunbâtî olmak üzere bestekârlarından birine verip şarkı hâline getirtiyordu. Yeni şarkılar ilk kez temsil edilen ülkelerdeki konserlerde icra ediliyordu. Metinleri yurtseverlik temasında olma zorunluluğu taşımasa da bu tür şarkıların icra edildiği konserler izleyenlerde milliyetçilik duygusu uyandırıyordu. Sudanlı el Hâdî Âdem, Lübnanlı Jurj Jirdâk, Pakistanlı Muhammed İkbal ve Suriyeli ünlü şair Nizâr Kabâni, şiirlerini şarkı hâline getirdiği şairler arasındaydı.[84]

1968 yılında Mısır Hükümeti tarafından verilen diplomatik pasaportun da yardımıyla, ünlü sanatçının seyahatleri resmi ziyaretlere dönüştü. Kahire havaalanına kadar kendisine refakat ediliyor, gittiği yerde ise yüksek rütbeli görevliler tarafından karşılanıyordu. Yerel etkinliklere katılıp tarihi ve kültürel önemi olan mekânları ziyaret ediyor, bu ziyaretler medyada oldukça geniş yer buluyordu. Bu konserler Ümmü Gülsüm'ün bir kültür önderi olduğunu bir kez daha vurgulamış, aynı zamanda devlet hazinesine önemli miktarda gelir sağlamıştı. O artık bir müzisyenden daha fazlası, "Mısır'ın sesi ve yüzü" idi.[85] Ancak bütün bu yaptıkları, onun yönetici sınıf ile gereğinden sıkı ilişkiler içerisinde olan muhafazakâr bir güç olduğunu düşünen aydın kesimin düşüncelerini değiştiremedi.

"Fellahin Benim"

Giderek daha fazla halka mal olduğunun bilincinde olan Ümmü Gülsüm, Mısır'da verdiği konserlerde kendisi, şarkıları ve

---

Ekbêr (27 Haziran 1967; 13 Ağustos 1969), *el Ahrâm* (1 Ağustos 1968; 17 Ocak 1969), ve *el Cumhûriyye* (25 Nisan 1969) yazılarını da içeren küpürler, "Ümmü Gülsüm-Rihlât" dosyası; Avad'a göre toplam rakam 2.000.000 £E (4.600.000$) idi (Avad, 150).

[84] Suudi prensi Abdullah Faysal tarafından yazılmış iki kasideyi de okumuştu, ancak bu metinler Suudi Arabistan'ı temsil etmeleri için kasıtlı olarak repertuara alınmış değillerdi.

[85] "Gannat lil-Hubb ... fa-cema'at 76.000 Cunayh lil-Harb" (Aşk hakkında şarkılar söyledi... ve savaş için 76,000 £E topladı), *Ekber el Yevm* (19 Haziran 1967).

Arap müziği hakkında konuşmalar yapmaya başladı. Kültür konusunda otorite olan yaşlı bir kadın olarak Arap ve Mısır modellerine ve estetiğine bağlılığından bahsediyordu:

Sanatsal kişiliğimize saygı duymalıyız...Hintlilere bakın. Sanatta ve yaşamda kendilerine büyük saygıları var. Nerede olurlarsa olsunlar kendi kıyafetlerini giymekte ısrar ediyorlar ve sanatlarında da kendi bağımsız kişiliklerini ön plana çıkarmakta kararlılar, işte bu yüzden de yaptıkları müzik dünyanın en iyi ve en başarılı müzik tarzlarından biri. Bizim müzikte başarılı olmamızın yolu da işte bu.[86]

Onunla aynı dönemde yaşamış çoğu meslektaşı gibi Ümmü Gülsüm de yabancı tarzların taklidi ile belirli özelliklerin benimsenmesi arasındaki farkın ayırt edilebilmesini savunuyordu. Tâhâ Hüseyin, Mahmûd Abbas el Akkâd, Muhammed Hüseyin Heykel ve İbrahim el Mâzinî gibi Mısır'ın bazı önde gelen edebiyatçılarının hem Arap hem de Avrupa edebiyatını derinlemesine incelediklerini için etkili yazdıklarını söylüyordu; hepsi de bu iki kaynağın iyi niteliklerini kullanarak başarılı bir kombinasyona ulaşmışlardı:

Müzik bizim Doğu'ya özgü ruhumuzu ifade etmeli. Dinleyicilere yabancı tatlar sunmak mümkün değil. Kabul etmeyeceklerdir. Eğer resim gibi diğer sanatlarda bu mümkünse, sebebi görsel sanat müdavimlerinin entelektüel çevrelerden çıkmaları ve sayılarının sınırlı olmasıdır. Fakat müzik ve şarkı dinleyicisi çeşitli sınıflardan gelen ve farklı eğitim düzeyine sahip her türlü insanlardan oluşur. Avrupa müziği eğitimi alanlar onu sanki yabancı dil öğreniyormuş gibi öğrenirler. Bu tabii ki yararlıdır. Ancak bu Avrupa dilinin bizim dilimiz hâline gelmesini beklemek aptallık olur.[87]

Verdiği çeşitli konserler sonucu Ümmü Gülsüm Mısırlı ve Müslüman bir Arap olarak tanınmıştı. Bu özellikleri kendisini üzerinden ceket eksik olmayan, smokin giymiş müzisyenlerden oluşan orkestra benzeri saz heyetlerine şeflik yapan ve aynı şekilde

[86] En-Nakkaş, "Likâ' ma'a Ümmü Gülsüm," 48-49.
[87] Ümmü Gülsüm, Mustafa'dan alıntı, 63-64.

tekrarlanabilen "parçalar" yaratan Batılı anlamda bir bestekâr olan Muhammed Abdulvahhab başta olmak üzere rakiplerinden farklı kılıyordu.

Ümmü Gülsüm kendisi hakkında konuştuğu zaman geçmişi ile ilgili altını çizdikleri şunlardı: Kendisini *meşâyih* ile *fellahin* (köylüler) ve *abnâ il rîf* (taşranın çocukları) ile özdeşleştiriyordu. Bu iki kavrama bağlı şarkı ve konuşmalardan yarattığı halk gözündeki imajı, basın ile olan iletişimini kontrol etmeyi öğrendikçe giderek gelişti.

Mısır toplumunda hem şeyh hem de *fellah* önemli simgelerdir. Hem erkeği hem de kadını güçlü karakterlere sahiptir. Kendini doğrudan bu dil ile tanımlayan Ümmü Gülsüm doğru bir adım atarak kendi kültürel ve sosyal geçmişini yüz binlerce Mısırlınınki ile özdeşleştirmiş, böylece kendini görsel, işitsel ve kavramsal açıdan şekillendirmiştir.

İlk zamanlardaki otobiyografik açıklamalarında bile taşralı geçmişinden bahsediyordu. 1930'larda bir gazetecinin yazdığına göre:

Herhangi bir yıldız şarkıcımıza hayatı hakkında soru sorduğunuz takdirde size gülümseyecek ve tam olarak hangi yılda doğduğunu bilmediğini, ancak küçükken İngilizlerin Merhum Said [Zaglûl] Paşa'yı tutuklayıp Malta'ya sürgüne yolladıkları gün yapılan gösterileri izleyebilmesi için babasının sarayının balkonuna bakıcısının omuzlarında taşındığını söyleyecektir...[88]

Hiçbir Mısırlı şarkıcı ya da aktris sizinle geçmişi hakkında konuşacağı zaman içinde büyüdüğü ihtişamlı ve itibarlı evden bahsetmeden duramaz... bir tanesi hariç... Samimi bir şekilde fakir bir ailenin çocuğu olduğunu, yoksulluk ve yoksunluğun ne anlama geldiğini bildiğini açıkça söyleyen... ve bugün sahip oldukları için Allah'a duacı olan bir tek kişi var, o da Ümmü Gülsüm.[89]

---

[88] El Şark el Adnâ'dan yorumlanmıştır, Fuad'dan alıntı, 240-241.

[89] Muhammed Ali Hammâd, *Âkhir Sâa* no. 178(28 Kasım 1937), 7. Yazar, Ümmü Gülsüm'ün bu garip tavrını açıklamak için Mısırlı bazı entelektüel gruplar arasında popüler olan Batı kaynaklı bireycilikten esinlenmiş olan ve *fellaha* karakterinin de bir parçası olan "gurur ve kendine güven"i açıklaması yönünden eğitimli Mısırlı çevrelerin aşina olduğu "kendini yetiştirmiş kadın" kavramını kullanıyordu.

Yaşlandıkça çizdiği imaja daha çok yaklaşıyordu. Kendi kimliğini tarif ederken çoğu Mısırlının doğruluğuna inanmak isteyeceği özelliklerden ve bağlardan bahsediyordu:

Onlar [fellahin] basit insanlar...ama altın kalpliler. İlk dinleyicilerim onlardı. Elde ettiğim her türlü başarıyı onlara borçluyum. Bu ülkenin gerçek efendileri onlardır çünkü bu topraklardaki iyiliğin, cömertliğin ve sevginin kaynağıdırlar. Taşra, şehrin kaynağı ve çıkış noktasıdır. Eğer şehirde yaşıyorsanız sürgünde yaşıyorsunuz demektir; köyde ise akraba ve dostlarınızla yaşarsınız.[90]

Yaşamının son on beş yılında bu kimliğinin tekrar tekrar altını çizdi. Bir yazısında "Çocukluğum ülkemin çoğu evladınınkinden [abnaa' baladi] farklı değildi. *Fellahin* benim bir parçam." diyordu. "Onlar benim gençliğim. Hayatım. Onlar benim içinden fışkırdığım büyük kaynak."[91]

Ümmü Gülsüm pek çok dolaylı yoldan kendisi ile *abnaa el balad* ve *fellahin* arasında bağ kuruyordu. Bir röportajında başlıca eğlencelerinin okumak ve yağmurda yürümek olduğundan bahsederken yağmurda yürümekten zevk aldığını söyleyecek oldu. Röportajı yapan kişi yağmurda yürümeyi sevenlerin genelde oldukça duyarlı olduklarını söyleyerek ünlü yıldızı o sıralar moda olan yaratıcılık ve duyarlılık kavramları konusunda bir tartışmanın içine çekmeye çalıştı. Ümmü Gülsüm bu girişimi çiftçilerin Mısır'ın seyrek yağan yağmurları için sarf ettikleri "ilmatar kheer" (yağmur iyidir) deyimini kullanarak kesti. Sanatçının doğası hakkındaki sorularına devam eden sunucu ona ne tür manzaralardan hoşlandığını sordu. Aldığı cevap üzerine hayretini "Ama bu bir köy tarifi!" diyerek belirtti. Ümmü Gülsüm'ün cevabı, "Tabii ki, biz *fellahin*'iz, yoksa bilmiyor musunuz?" oldu. Devam etmekte direnen talihsiz sunucu bu sefer de ünlü yıldıza en sevdiği çiçekleri sordu.

---

[90] "Ümmü Gülsüm tatahaddas ila 'l-Ta'avvun" (Ümmü Gülsüm el Taavvun'a konuştu), *el Taavvun* (9 Şubat 1969).

[91] Avad, 72; "Ümmü Gülsüm tatahaddas ila 'l-Ta'avvun," *el Taavvun* (9 Şubat 1969).

ÜMMÜ GÜLSÜM: Yerli olanları.
SUNUCU: En çok sevdiğiniz meyveler?
ÜMMÜ GÜLSÜM: Mevsiminde çıkan her meyve.[92]

Bu ve bunun gibi daha birçok durumda sıradan bir Mısırlı gibi basit bir dil ve bilindik deyimler kullanarak cevap vermekte ısrar ediyor, yazlarını Avrupa'da geçiren ve sık sık yurtdışı seyahatleri yapan zengin ve şehirli bir kadın olduğu gerçeği ile bu kadının konumunu ve zevklerini göz ardı ediyordu.

Bu ve bunun gibi daha birçok durumda sıradan bir Mısırlı gibi basit bir dil ve bilindik deyimler kullanarak cevap verme konusunda ısrarcı davranıyor, kendisi aynı zamanda yazlarını Avrupa'da geçiren ve sık sık yurtdışı seyahatleri yapan zengin ve şehirli bir kadın da olduğu hâlde bu kadının konumunu ve zevklerini gözler önüne sermekten kaçınıyordu. Kendisini kültürlü ve zarif hâle gelmiş sıradan, onurlu bir Mısırlı olarak sunuyordu. Devamlı olarak köylü ve *fellahin* olduğunu belirtmesi sonucu Mısırlılar bu durumu sanatçının en önemli özelliklerinden biri olarak benimsemişlerdi.

Ünlü yıldız takdir ettiği kişileri de benzer bir dille tanımlıyordu. Şarkıcı Muhammed Abdülmuttalib hakkında şunları söylemişti:

O bir taşra çocuğu, gerçek bir erkek [ibn il balad ve gada']. Güçlü bir Mısır erkeğine özgü, gerçek Mısır folk müziğine ait tonlara ve kadanslara sahip olan sesi sizi güldürebilir ya da mutlu edebilir çünkü o bu özelliğin kaybolmaya yüz tuttuğu bir zamanda ortaya çıkmış güçlü bir erkektir. Artık evlâd il-balad olanlar evlâd il balad'lıklarından utanmaya başladılar...gözlemlerime göre televizyon onları [gerçekte oldukları gibi] cesur ve yiğit insanlar olarak değil, hırsız ve uyuşturucu bağımlısı olarak lanse etti.[93]

El Hamamsy *evlad el balad*'ın Mısır'da genelde nasıl görüldüğünü şu şekilde anlatıyordu:

---

[92] "Al-Hadîth al-Âkhir," Savt el Kahire kasedi no. SC76015.

[93] Ümmü Gülsüm, "Hal Tuşavvah Tescîlât Ümmü Gülsüm?" *Uktûbir* (5 Şubat 1978), 73. Gada' güçlü ve becerikli adam anlamına gelir.

Kahire'nin nispeten daha az Avrupalılaşmış olan eski mahallelerinde yaşıyorlar; birçoğu hâlâ galabeya adı verilen geleneksel kaftanı giyiyor; içine yabancı kelimeler katmadan konuştukları Arapça'da bolca bulunan deyim ve geleneksel selamlama yöntemlerini kullanıyorlar; bir zamanlar Mısırlıların çoğu tarafından uygulanan âdet ve seremonilere hâlâ sahip çıkıyorlar; Kadınlar ve cinsellik konusunda sıkı kuralları olan ataerkil Müslüman aile yapısını koruyorlar; geleneksel yemekler yiyor, geleneksel Arap müziği dinliyorlar; kahvehaneleri onlar için hâlâ bir eğlence kaynağı... Aralarında kültürlü ve zengin kişilerin bulunması hayli olası. En önemli kriter ise kişinin eski usullere ne kadar bağlı olduğu ve kendisini evlad el balad ile ne kadar özdeşleştirdiği.[94]

Bu oldukça geniş bir kategori ve el Hamamsy'nin yazdığına göre, "günümüzde geleneksel mahallelerde yaşayıp geleneksel kıyafetler giyen Kıptiler de artık *evlad el balad* olarak adlandırılıyorlar." El Hamamsy insanların bu kimliğe karşı önemli bir tavrına da dikkat çekiyor: "Eskiden birçoğu... *evlad el zevat* [üst sınıf mensubu] olarak görülmek istiyor idiyse de son zamanlarda ibre tersine dönmüş durumda. Artık *evlad el zevat* olmak garip karşılanıyor ve çoğu insan köylü ya da diğer adıyla *ibn el balad* geçmişi olduğunu kanıtlamak için çaba gösteriyor."[95] Ümmü Gülsüm'ün kamuoyu önündeki davranışları da bu tutum değişikliğinin bir parçasını oluşturuyordu.

Ümmü Gülsüm'ü bir *fellaha* bir *asıla*, bir *min el meşâyih* olarak nitelendiren ifade biçimi oldukça değerlidir. Günlük hayatta dilin bu şekilde kullanımına sıkça rastlanır. Bir grup kadına bir olay esnasında sağduyulu davranmaları ima edildiğinde, içlerinden biri "Ma 'hna kullina fallahiin" –"ama bizler *fellahin*'iz"- cevabını vermiş, "tabii ki sağduyulu davranacağız" demeye getirmişti. Başka bir örnekte ise bir yardım derneğinin başkanı, derneğin kreşinden kazanç sağlamak isteyen köy reisi için "'Law kaan asiil' –'Gerçek bir Mısırlı [köy reisi] olsaydı' ahlâksızlık yapmaz, dürüst ve iyi bir insan olurdu' diyordu.

[94] El Hamamsy, 298.
[95] a.g.e., 299.

Ümmü Gülsüm *min el meşâyih* kökeninin de üzerinde duruyordu. Bir gazeteciye "ben dindar bir şekilde büyütüldüm" demiş, "güçlü olmak için" Kuran okumanın gerekli olduğunu ilave etmişti. "İlk öğretmenim Kuran" diyordu.[96] Stresli durumlarda, konser vermeye giderken arabasında, ya da bindiği uçak havalanmadan hemen önce ezberinden Kuran okuyordu. Repertuarında bulunan çok sayıda dinî şarkıyı sık sık favorileri arasında gösteriyordu. Yaşlılığında birden çok defa hacca gitti ve açtırdığı resmi bir soruşturma sonucu torunu Hasan dolayısı ile Hz. Muhammed'in soyundan geldiğine karar verildi.[97]

Fellahin ve *meşâyih* yirminci yüzyılda binlerce Mısırlının kendilerine yakın buldukları, Ümmü Gülsüm tarafından olumlu yönleri kullanılan sağlam kişiliklerdi. Ancak her ikisinin de basit stereotipler değil, karmaşık yapıda karakterler olduklarını belirtmek gerekir. Bu sebepten dolayı *meşâyih* ve *fellahin* çoğu zaman birbirine zıt duygu ve düşünceleri bir arada bulundurur. Bazı Mısırlılar genelde *fellahin* ile inatçılık ve cahilliği özdeşleştirirler; Tâhâ Hüseyin'in bir romanındaki tipleme buna güzel bir örnektir: "Toprak arzusu, cimriliği ve ihtiraslı bir şekilde her türlü işte kazanan taraf olma endişesi ile O, türünün yakasını bırakmayan günahların tümünü taşıyan bir fellah idi." Marsot'a göre, "*fellah* kelimesi...birini övmek, o kişinin değerli ve karakterinin güçlü olduğunu belirtmek; bir yandan da onun kabalığını ve duyarsızlığını göstermek için kullanılıyor. Bu çelişki *fellah*'ın doğasında var."[98]

Birçok bağlamda Ümmü Gülsüm iğneleyici bir espri anlayışı olan talepkâr ve dik başlı biri olduğu izlenimini veriyordu. Yıllar geçtikçe karakterinde çok az bir yumuşama olmuştu; onunla çalışanlar cömertliği hakkındaki hikayeler ile birlikte sürekli sanatçının ne kadar talepkâr olduğundan, bu durumun bazen aşırıya kaçtığından bahseden hikayeler anlatıyorlardı. O istisnasız her

---

[96] "El-Hadîs el-Âhir," Savt el Kahire kasedi no. SC76015; *Âkhir Sâa* no. 137 (21 Şubat 1937), 20-21; en-Nakkaş, "Likâ ma'a Ümmü Gülsüm," 44.

[97] Hasan soyundan geldiğini kanıtlamak son derece zor olmuş olsa da bunu keşfetmek Ümmü Gülsüm'ü çok keyiflendirmişti.

[98] Hüseyin, Hopwood'dan alıntı, 172; Marsot, *Egypt's Liberal Experiment*, 21.

durumda tercihlerinin iyice anlaşılması konusunda ısrarcı davranıyordu. Bu da şahsi güçlerin *fellahin* ile özdeşleştirilen ve Mısırlı kadınlar arasında yaygın olan bir şekilde kullanımı ile örtüşüyordu. Tabanında kişinin kendisi ile ailesinin, müşterilerinin ya da tanıdıklarının çıkarlarını korumasının önemi yer alıyordu. Onun üzerinde ise kişinin diğer insanların kendi dileklerine uygun davranmasını talep ederek statüsünü yükseltme arzusu bulunuyordu. Ümmü Gülsüm'ünki yaygın inanışları etkileyen ve şu örnekte olduğu gibi onun başka bir yetenekli şarkıcı ile kıyaslanmasına yol açmış olması muhtemel güçlü bir kişisel imajdı: "Suad Muhammed şarkı söylediğinde insanlar dinliyorlardı. Sahnede olmadığı zaman ise kimse onu düşünmüyordu. Ümmü Gülsüm'ün varlığı ise her zaman hissediliyordu."

Ümmü Gülsüm'ün toplum gözündeki imajı basit ve kolay kavranabilen idealler değil, karmaşık yapılar ve toplumda uzun kökleri bulunan aktif kavramlar üzerine kuruluydu. "Türünün yakasını bırakmayan günahları" ve Mısırlıların belirlediği, dışarıdan ithal olmamış kıymetliliği ile bir *fellaha* olarak görülüyordu.

Her ne kadar sahip olduğu bazı özellikleri vurgulayıp diğerleri hakkında konuşmaktan kaçınsa da dile getirdiği görüşlerinde samimi görünüyordu. Toplum gözündeki imajının sonradan yaratıldığı ortadaydı, ama bu o imajın suni ya da sahte olduğu anlamına gelmiyordu; Ümmü Gülsüm sadece kendisini bilinmek ve hatırlanmak istediği şekilde topluma sunmayı öğrenmişti.

İcra Edilmeyen Repertuar

Ümmü Gülsüm'e erişkinlik döneminin büyük bir kısmında sıkıntı veren sağlık problemleri sanatçı yaşlandıkça daha da kötüleşiyordu. Işığa karşı aşırı duyarlı olan gözleri yüzünden yaşlılık döneminde neredeyse sürekli olarak koyu renk güneş gözlüğü takmaya başlamıştı. 1971'den itibaren sağlığı hızla bozuldu. Mart ayında geçirdiği bir safra kesesi sancısı iki konserinin ertelenmesine yol açtı. Aynı yılın kış mevsiminde ise ciddi bir böbrek iltihabı yüzünden konseri daha ertelendi.[99]

[99] Ebû Nazzâra, "Savt Ümmü Gülsüm bi-Elhân Seyyid Mekkâvî" (Seyyid Mekkâvî'nin bir şarkısında Ümmü Gülsüm'ün sesi), *el Ekbâr* (6 Nisan 1972), 8.

Sonraki sezonun ilk konseri sırasında kendini güçsüz hissetti. Konseri bitirdi, ancak bu onun son konseri oldu. Kötüye giden sağlık durumu yüzünden sezonun geri kalan konserlerini iptal etmek zorunda kaldı ve daha sonraları sürekli sahneye çıkma planları yapmasına rağmen bu hiçbir zaman gerçekleşmedi. 1973 kışı ile 1974 yazı arasındaki dönemi Avrupa ve ABD'deki böbrek uzmanlarına gidip gelmek ile geçirdi; sağlığı ile ilgili problemler bir türlü yakasını bırakmıyordu.[100]

Çalışmaktan vazgeçmiyordu. Azîz Abâza ve Muhammed Abdulvahhab, Ümmü Gülsüm'e geçmişte sık sık davet edildiği Lübnan'daki Ba'labakk festivalinde söylemesi için bir kaside hazırladılar. Seyyid Mekkâvî "Evkâti Bitihlev Ma'âk" adında bir şarkı, Abdulfettah Mustafa ise "Lev il-hevâ yihki" adında bir metin yazdı; ancak Ümmü Gülsüm'ün ömrü bunları icra etmeye yetmedi.[101]

Kuran okuyuşunu plağa kaydetmek istediyse de dinî mercilerden gerekli olduğunu düşündüğü izni hiçbir zaman alamadı. Çocukluğundan beri halk önünde icra etmediği "el-Kıssatu'n-Nebeviyye"yi de otuz adet yarımşar saatlik bölüm hâlinde okuyarak kaydetmek istiyordu. Şair Abdulfettah Mustafa ile Muhammed Abdulvahhab sanatçının şarkı hâlinde söyleyebileceği bir uyarlama üzerinde çalışıyorlardı. Riyad el Sunbâtî ise Ümmü Gülsüm'ün seslendirmesi düşüncesiyle İbrahim Naci'nin metni üzerine "İntizâr" adlı kasideyi bestelemişti; şarkıyı plağa okumak Suad Muhammed'e nasip oldu.[102]

"Hakem Aleyn'el-hevâ" adlı şarkının galasının 1973 yılının baharında yapılması planlanıyordu. Her zaman olduğu gibi Ümmü Gülsüm bu şarkıyı sahnede söylemeden önce kaydetmek istedi; 13 Mart 1973'te yapılan ve 12 saat süren bu kaydı güç-

[100] Muhammed Vecdi Kandil, "Rihlât el-Bahth 'an el-emel" (Bir umut peşinde yolculuklar), *Âkhir Sâa* no. 2102(5 Şubat 1975), 25; Vecdi Riyâd, "Rihlât el-Marad Kâmila ma'a Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm'ün hastalık gezileri sona erdi), *el Ahrâm* (4 Şubat 1975), 4; Şuşa, 82-83.

[101] *Ümmü Gülsüm: Kitâhârat*, 69; Seyyid Mekkâvî'nin Ümmü Gülsüm için doldurduğu kaset, Abdülaziz Anânî'nin kütüphanesinden; *el Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 17. "Evkâti Bitihlev Ma'âk" nihayetinde Varda tarafından kaydedildi.

[102] *Widâ'an*, 40, 42.

lükle tamamlayabildi. İlk kez bir kayıtta ayakta durmakta zorlandığını gören bir teknisyenin sessizce getirdiği sandalyeye oturarak şarkı söyledi. Şarkının ilk kez icra edileceği konser iptal edildi ve şarkı canlı olarak söylenmeden piyasaya sürüldü.[103]

1974 yazında Muhammed el Disûkî, Ekim bayramı kutlamalarına uygun bir metin için Salih Cûda'ya başvurdu. "Qiidu Shumuu 'il-'lid wi-Ghannu li-Misr" diye başlayan bu şiir Riyad el Sunbâtî tarafından tamamlanıp bestelendi, ancak bu şarkıyı söylemek Ümmü Gülsüm'e nasip olmadı.[104]

21 Ocak 1975 günü, bir süre sonra yaşamını yitirmesine yol açacak bir böbrek krizi geçirdi. Bu son hastalığı sırasında önce kendisine Zamalik'teki evinin önünde nöbet tutan Mısırlılar, daha sonra hastanede ise Arap dünyasının dört bir yanından gelen gazeteciler eşlik ediyordu. Suriye Devlet Radyosu dinleyicilerine ünlü yıldızın sağlık durumu hakkında en son haberleri ulaştırabilmek amacıyla hastaneye bir telefon hattı kurmuştu. Mısır'ın en önemli gazetesi *el-Ahrâm* sanatçının durumu hakkında günlük bültenler yayınlıyordu.[105]

3 Şubat 1975 günü kalp yetmezliği sonucu hayata gözlerini yumdu. Cenazesi şehrin ünlü Müslümanların cenazelerinin kaldırıldığı, Kahire'nin merkezinde bulunan Ömer Makram camisinden kaldırıldı. Oradan naaşı kısa bir mesafe taşınıp kendisini ebedi istirahat yerine götürecek araca kondu.[106]

Cenaze törenine iştirak etmesi beklenen kişi sayısı beklenenin çok üzerinde olmuş, Kahire sokakları kelimenin tam anlamıyla dolup taşmıştı. Abdunnâsır'ın cenaze törenine kıyasla daha fazla

---

[103] Şuşa, 58; *el Kevâkib* no. 1592 (2 Şubat 1982), 19.

[104] Safiye Nazif, "Ümmü Gülsüm tuganni 4 Elhân Cedîde," *el Musevver* (3 Mayıs 1968); *el Cedîd* no. 75(15 Şubat 1975), 51; "Zikreyât lam tunşar 'an Ümmü Gülsüm," *Rûz el Yûsuf*(2 Şubat 1976); *Widâ'an* 33; ve "Indamâ tâlabatnî Ümmü Gülsüm..." *el Kevâkib* no. 1592(2 Şubat 1982), 17; "Hal Tuşavvah tescîlât Ümmü Gülsüm?" *Uktûbir* (5 Şubat 1978), 72.

[105] Fuad gazetenin, tarihinde ilk kez birisi hakkında böyle bir haber yayımladığını iddia ediyordu (477, 479).

[106] Bu plan yas tutanları mezarlığa kadar olan yolun tamamını yürümeye mecbur bırakmadığı için sık kullanılıyordu.

insanın katıldığı söyleniyordu.[107] Tören planlandığı gibi gitmedi. Yas tutan milyonlarca Mısırlı sırayla tabutu kendi omuzlarına alıp Kahire sokaklarında üç saat boyunca taşıdılar ve nihayetinde Ümmü Gülsüm'ün en sevdiği camilerden biri olduğuna inanılan es-Seyyid Hüseyin camisine getirdiler. Cenaze namazını kıldıran cami imamı kalabalığa naaşı doğrudan mezarlığa götürmelerini söyledi ve onlara Ümmü Gülsüm'ün Müslümanlığın gerektirdiği şekilde çabuk defnedilmek isteyecek dini bütün bir kadın olduğunu hatırlattı. İmamın bu dileği hemen yerine getirildi.

[107] Goldschmidt'e göre Nasır'ın cenaze alayını dört milyon kişi takip etmişti (291).

BİR İCRACININ MİRASI

Ümmü Gülsüm 1990'larda hayatı boyunca sahip olduğu kıta aşırı dinleyicilerden çok daha fazlasına sahip olmuş durumda. Çeşitli ülkelerden yazarlar sanatçıyı yeni nesillere tanıtıyor ve hakkında yeni anlatılar yazıyorlar. Hayat hikayesi birçok ülkede basılan öğretici çocuk kitaplarında yer alıyor. Uluslararası mağaza zincirleri albümlerini satıyor. İnternette hakkında daha fazla bilgiye sahip olmak ya da belirli şarkı kayıtlarını bulmak isteyen dinleyiciler için siteler yer alıyor. Eserleri sanat hayatı zarfında hayal bile edemeyeceği toplumlara, mekânlara ve alanlara taşınmış durumda.

Belki de tüm bunlardan daha önemli olanı hâlâ Mısır kültüründe varlığının kuvvetli bir şekilde hissedilmeye devam etmesi. Hayattayken ve ölümünden sonra konuşanlar, bunun sebebini anlamamıza yardımcı oluyorlar.

Ümmü Gülsüm her şeyden önce bir şarkıcı ve birçok yönden de tipik bir müzisyendi. Genç bir yıldızken altından başarıyla kalktığı konserler diğer şarkıcıların elindeki fırsatlardan pek farklı değildi. O, eğlence dünyasında seyircilerinin sayısını artırmayı, peşinde olduğu şöhret ve zenginliğe ulaşmayı başarmış kadınlardan biriydi. Çoğu gibi o da işçi sınıfı mensubu bir aileden geliyor ve müzik icrasını bir sınıf atlama vasıtası olarak görüyordu.

Eğlence dünyasının en başarılı sanatçıları gibi o da zeki bir iş kadınıydı. İş dünyasının dilediği gibi oynattığı bir piyon değildi. Tam aksine kariyeri boyunca gerek onu destekleyen kişi ve şirketler, gerekse rakipleri, iş arkadaşları ve müşterileri ile olan ilişkilerinde değişen otorite pozisyonlarında yer almıştı.

Geldiği noktada iş dünyasındaki başarısının payı büyüktü. İstediği ücreti alma kapasitesi ona bir tür güç sağlıyordu. Kimi meslektaşları gibi o da verdiği konserler için yüksek ücretler talep ediyordu; bunlar büyük ihtimalle şimdiye kadar Mısır'da bir

şarkıcının aldığı en yüksek tutarlardı. Kontrat görüşmeleri ve mali düzenlemelerde oldukça talepkârdı. Diğerlerinden daha fazla ücret alma konusunda ısrar ediyor, zorluk çıkarmaktan ya da hayır demekten çekinmiyordu. Görünüşe göre bir proje için hevesli olmadığı takdirde hemen reddetmek yerine astronomik rakamlar istiyor, ayrıca aldığı ücretlerin yüksekliğini eğlence dünyasındaki üstünlüğünü teyit etmek için kullanıyordu. Kazandığı para ona önüne gelen fırsatlar konusunda seçici olabilme ve bunlar üzerinde değişiklik yapabilme gücünün yanında, ortakları ve beraber çalıştığı müzisyenler konusunda seçici olma ayrıcalığını da sağlıyordu.

Ümmü Gülsüm sanatçılar arasındaki ve toplum genelindeki konumunu yükseltmek için ticari yollardan faydalandı. Varlık sahibi olmak sınıf atlamak için (her ne kadar Ümmü Gülsüm'ün döneminde tek başına yeterli olmasa da) bir vasıtaydı. Müzik alanındaki yeteneği ve iş bağlantıları ona yaptığı işlerin kalitesini ve halk gözündeki imajının doğasını kontrol altında tutma fırsatı veriyordu. Bu sayede kültür ve sanat dünyasında büyük çapta otorite sahibi olmuştu.

Yirminci yüzyıl Arap dünyasında virtüöz şarkıcılığın yeniden tanımlanmasını sağladı. Birçok şarkıcının çoktan emekli olduğu altmışlı yaşlarda da şarkı söylemeye devam etti; rakiplerinin çoğunu geride bırakmıştı. Şarkıları yorumlayışı ve onlar hakkındaki konuşmaları Arap vokal virtüözlüğü sanatına ışık tuttu.

Ümmü Gülsüm müzik piyasasında geleneksel Arap şarkısına bir yer edindirdi. Sanatçının çalışmaları Mısırlılara kendi kültürlerinden çıktığına, başkalarından kopyalanmadığına inandıkları şarkılar sundu. Mısır'da Ümmü Gülsüm'ün şarkıcılığı hakkındaki diskur dikkatimizi ses niteliklerine, harf ve kelimelerin seslerinin kullanımına ve kelime ve cümleciklerin yorumuna çekiyor. Yenilikler bu kavramlar ağının çevresinde toplanıp tür, stil ve uygulamalarda değişmelere yol açıyordu. Bunlar artık yeni olsalar da geçmiş ile bağlantılarını koruyorlardı. Saksofonlar, elektronik orglar, triyadik arpejler ve smokinler hegemonik gücün kültürü ile kıyaslanabilecek bir modernlik yaratıyor, beceri ortaya koyuyordu. Dilin doğru şekilde ele alınışı, makamın yapısal özelliklerinin kullanılışı, *vasla* ile temsil edilen *turâs* kavramından yola

çıkan performans; bunların hepsi asıl olanın, otantikliğin oluşmasına katkıda bulunuyordu.

Ümmü Gülsüm müzisyenin sosyal açıdan marjinal olan rolüne genelde Mısır kadınlarına özgü olan saygınlığı ve tavırları getirdi. Diğer birçok Arap kadını gibi o da elindeki gücün farkındaydı ve bunu hedeflerine ulaşmak amacıyla kullandı. Şarkıcıların saygınlığını artıran kişi olduğu sık sık dile getirilmektedir. Bir sahne insanı, Müzisyenler Sendikasının yedi yıl boyunca başkanı, çeşitli devlet komitelerinin üyesi ve diğer Arap ülkelerine bir kültür elçisi olarak eğlence dünyasında ve diğer iş kollarında kariyer sahibi olmak isteyen genç kadınlar için halkın gözünde bir örnek oluşturdu. Gerek bu alanda gerekse Mısır ve Arap kültürel ve politik sorunlarıyla iç içe olmasıyla sadece bir şarkıcı olarak değil tarihi bir kişilik olarak da kendisine bir yer edinmişti.

Halk ile olan bağını vurgulamak için halk müziğine yönelmemiş, onun yerine kendisini *meşâyih*'ten gelen, öğrenilmişliği daha aşikâr olan geleneksel ifadeler ile özdeşleştirmişti. Halihazırda ifadesel kültürde var olan materyalleri -dinî şarkılar ve okumalar, kaside, zecel- kullanmış, bunları bilindik bir vokal üslubunun üzerine yeni sesler eklemek sureti ile başka kalıplara sokmuştu. Nadiren üslupsal pratikler ya da müziksel tavırlar türetmiş, hiçbir zaman ise bir gelenek yaratmamıştı. Onun yerine belirli çağrışımları olan, geçmişte örnekleri bulunan müziklerden esinlenmişti.

Kendisini *meşâyih*'in ve ideal bir *fellah*'ın en iyi özellikleriyle özdeşleştirmiş, bu kimliklerin değerlerini eksiksiz bir şekilde yansıtmıştı. Yıllar geçtikçe insanlar *şeyh* ve *fellah* imgelerini otantikliğin simgeleri olarak daha sık kullanmaya başladılar. Ümmü Gülsüm'e bu çerçevede değer verilmeye başlandı; bu onun da istediği ve teşvik ettiği bir değerlemeydi ve böylece sanatçı süregelen bir diskuru güçlendiriyor, ona katkıda bulunuyordu. Mısır toplumunun bu ideal görüntüsünün tekrar tekrar kullanılması Mısır Arap kültürünün değerinin ve uzun ömürlülüğünün ideolojisini yeniden ortaya çıkarmış, Batı kültürüne bir alternatif oluşturmaya yardımcı olmuştur.

Karşı koyulan "öteki" varlık ise karmaşık ve değişken bir oluşumdu. Leyla el Hamamsy'nin da dediği gibi Mısırlılar *ebnâ el*

balad olarak adlandırılan farklı bir kimliği korumuşlar, bazen bu kimliği iki yüzyılı aşkın bir süredir çoğu Mısırlı olmayan liderlerine karşı kullanmışlardı. Öte yandan *ulema* ve uzantısı olarak *meşâyih* alemi "dinin hayatlarında büyük bir rol oynadığı halkın üzerinde nüfuz sahibi olan" ve "halkı yöneten lider ile halk arasında arabuluculuk yapabilecek yegane vasıta" durumundaki gerçek liderlerdi." Onlar da *abnaa el balad*[1] olarak nitelendirilseler de daha önce de gördüğümüz gibi eleştiriye de maruz kalıyorlardı. "Ötekiler" "gerçekten" Mısırlı olmayanlar (buna Mısırlılar da dahil olabiliyorlardı), "gerçekten" Arap ya da Müslüman olmayanlar ya da daha spesifik olarak Batı'yı temsil eden kişilerdi. Karşı taraf ne kolay anlaşılır, ne her zaman bir örnek ne de belirgindi.

Mısırlı bir siyaset bilimcinin gözlemine göre Ümmü Gülsüm politik bir kişilik olmasa da politik bir ortamda iş yapıyordu. Çoğu insan eski âdetlerin de yapıcı bir şekilde eleştirilebileceğini düşünürken, o kendisini eleştirenleri sürekli şaşırtan bir şekilde Arap ve Mısır kültürü ile duyduğu gururu dile getirmekte ısrar ediyordu. Bu tür eleştirilere maruz kaldığında ise sessiz sedasız şarkıcı kimliğine geri dönüyor, hiçbir zaman onu eleştiren entelektüellerin arzuladığı politik ses hâline gelmiyordu. Bunun sonucunda repertuarı her şeyin aslında yolunda olduğu, geleceğin kadere bırakılabileceği, politik tedbirlere ihtiyaç bulunmadığı izlenimini yaratan bir etkiye sahip oluyor, bu etki entelektüeller ve solcular tarafından derin bir biçimde hissediliyordu. Onunki *tarab* kültürünün ve Arap şiirinin direnen şarkısıydı.

Ümmü Gülsüm'ün seslendirdiği repertuar genelde Batılı dinleyicilerin anlayamadığı, çoğunlukla Batı müzik tarzlarıyla ve yirminci yüzyıl Orta Doğu'sunda yaygınlık kazanmış uygulamalarla bağdaşmayan bir repertuardı. Böyle bir şahsa yöneltilen alkışlar Mısır düşünüldüğünde daha da ilginç bir hâl alıyordu: Her ne kadar Arap ülkeleri içinde en Batılılaşmışı olarak görülse de çoğu zaman Batılı araştırmacılar, politikacılar ve diğer gözlemciler, Mısırlıların çekiciliği ortada olan Batı yaşam tarzını benimsemeye karşı isteksizliklerine hayret etmişlerdi. Bazıları Mısırlıların

[1] El Hamamsy, 278-79.

Batılılar tarafından "ilerleme" ile uyuşmadığı düşünülen birtakım İslam ya da Arap emellerinin safını tutmalarına oldukça şaşırıyordu. Köylüsünden hükümdarına kadar her türlü sosyal ve ekonomik sınıftan Ümmü Gülsüm'e gelen desteğin boyutu yerli kabul edilebilecek oluşumların, Arap tarihi ve kültürü ile duyulan gururun ve Batılılaşmaya karşı Arap veya İslam bazlı alternatiflere olan desteğin ne kadar revaçta olduğunu kanıtlıyordu. Ümmü Gülsüm'ün müziği ve kamuoyu önündeki kişiliği -yerli değerlerden ve âdetlerden gelen bir "Mısır Mısırlılarındır" adaptasyonu- tarafından ima edilen siyasi konumun temellerinin çok sağlam olduğu ortaya çıkmıştı. İşte bu yüzden Muhammed Abdulvahhab o zamanki "kuşağın müzisyeni" olarak adlandırılırken Ümmü Gülsüm'e "Mısır'ın sesi" deniyordu.

Yine de Stephen Blum "Bir kültürün tek bir ses vasıtasıyla "konuştuğunu" iddia edenlerden şüphe duymak için sağlam sebeplerimiz var." diyerek bizleri uyarıyor.[2] "Mısır'ın sesi" açıkçası birçok yönden olağanüstü bir kişi olan, son derece başarılı bir birey gibi görünüyor. Ancak aynı derecede aşikâr olan başka bir şey ise, "sesinin" hem geçmişte hem de bugün ortak bir ses olduğu ve oluşumunun tarihselliğidir. Tek bir birey, yani Ümmü Gülsüm tarafından ortaya konan icralar Arap toplumları içerisinde geniş bir yelpazede paylaşılmış ve çok fazla sayıda insan tarafından önemli kültür varlıkları olarak görülmüştü. Bunlar ileride yapılacak icralar hakkındaki tartışma ve yorumların da odak noktasıydılar.

Kendisi ve başkaları aksini iddia etse de o hiçbir zaman ıssız bir yerde çığlık atan biri olmamıştı. Gayretli ve istikrarlı bir biçimde milyonların bağrına basacağı bir ses oluşturmaya çalışmıştı. El Sunbâtî'nin, el Kasabcî'nin ve daha onun bestelediği şarkıları söylemeye başlamadan çok zaman önce Abdulvahhab'ın müziksel düşüncelerinden etkilenmişti. Mısırlı entelektüeller ve onlar kadar elit olmayan, kendi yaşadıkları tecrübeleri yansıtan dinleyiciler tarafından şekillendirilmişti. "Halka şiiri öğretmiş" olabilirdi; ancak "halk" da ona (ve diğerlerine) öğrenebileceğini, buna önem verdiğini göstermişti. Bu dinamiklere bağlı olarak

[2] Blum, "Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation," 252.

ürettiği müzik değişiyordu. Dinleyicileri artık Ümmü Gülsüm'ün şarkılarını kültür miraslarının bir parçası olarak görüyorlardı. Eserleri *turâs* hâline gelmişti.

Sosyal tutumları sadece yansıtmakla kalmamış, bir bakış açısı ortaya koyarak, bir konum belirleyerek, güçlü ve derin bir duygu selini besleyerek bu tutumları geliştirmiştir. Hayatının en önemli eseri olan "Altın Çağı" iki ana kültürel oluşuma katkıda bulunmuştur: neoklasizm ve popülizm. Bir sanatçı olarak kendisi henüz bir çocuk ve kariyerinin başlangıcında iken de devam etmekte olan bu oluşumlardan etkilenmişti. Karşılığında o da bu oluşumları etkilemiş, onları konuşma dilinde yazılmış şarkıları ve modern kasideleri ile güçlendirmişti. Böylelikle Arap ve İslam kültürel mirası ile özdeşleştirilen müzik türlerinden esinlenen Ümmü Gülsüm, doğrudan doğruya *asıl*, daha da önemlisi Mısırlı ve Arap olarak kabul edilen şarkılar ile bir ifade nehrini beslemişti.

Bir şarkının toplumun repertuarına girişi sonrasında dinleyiciler onu çeşitli amaçlar için kullanıyor, anlamını zaman ve mekân içerisinde hareket ettiriyorlardı. Diğer birçok sanatçınınkiler gibi Ümmü Gülsüm'ün icraları da siyasi merciler tarafından yayınlanan mesajlarına dikkat çekmek için kullanılıyordu. Aslında aşk temalı olan şarkı sözleri 1960'ların sonuna doğru politik anlamlar kazanmaya başladı: yitirilen aşkın hissettirdikleri artık toprak kaybı, ulusun içinde bulunduğu durum ve uluslararası itibar için de geçerliydi. Ümmü Gülsüm'ün icraları, pek de sevilmeyen Sedat rejimi altında dolaylı yoldan merhum Abdunnâsır'ın anısını canlı tutmak amacıyla kullanılıyordu. Dükkan sahipleri gecelik eğlence olarak radyoda Ümmü Gülsüm kanalını dinliyorlardı; çalışan kesimin dünyasında günde iki adet uzun icra yayınlanması artık alışılagelmiş bir durumdu.

Popülist ve neoklasik yapısı ile Ümmü Gülsüm'ün "Altın" repertuarı, Mısır'a sosyopolitik modeller sunabilmesi açısından Batı'nın başarısız olduğunun giderek daha fazla kabullenildiğini ortaya koyuyordu. Bu müzik, bu şarkılar, toplum dahilinde cereyan eden geniş çaplı bir "kabullenme" sürecinin parçasıydılar. Dinleyiciler tarafından alınıp dinleniyor, ezberleniyor, icra ediliyor ve yıllar boyu tekrar tekrar çalınıyorlardı. Ümmü Gülsüm'ün onlar-

dan biri olduğu -"gerçek" bir Mısırlı, eğitimli bir Arap ve dini bütün bir kişilik- imajının yaratılmasına katkıda bulunuyorlardı.

Daha genel düşünüldüğünde Ümmü Gülsüm'ün dinleyicisi olmak, başka birçok insan ile birlikte ortak bir sosyal dünyayı geçerli kılmak demekti. Onu yaşarken dinleyebilmek geçmişten gelen bir Arap geleneğine katılmak demekti: iyi bir şarkıcıyı çoğu zaman küçük olan gruplar hâlinde dinlemek ve ona karşılık vermek. İcra esnasındaki zaman yapısı bu fenomene ışık tutuyor: Ümmü Gülsüm'ün -"sadece" üç şarkıdan oluşan, fakat altı saatin üzerinde süren- Paris konserleri "aynı Opera gibi" değildi. İkisi arasında oldukça fark vardı: Mısır'da anlatılan ve takdir edilen şey buydu. Birtakım topluluklar hayal ediliyordu: dinleyicilerin oluşturduğu grup, yerel ahali (ister *hâra*, ister mahalle ya da köy olsun), Mısır toplumu, dili Arapça olanlar veya bazen tercih edilen ve daha geniş bir topluluk olan Müslüman *ümmet* 'i. Clifford Geertz'e göre icralar bu hassasiyetlerin "yaratılmasında ve devam ettirilmesinde birer pozitif vasıtadırlar." Ümmü Gülsüm ve dinleyicileri beraberce "kültürel değerleri mükerrer biçimde harekete geçirmeyi" başarıyorlardı.[3] Arap ve Mısır değerleri ile oluşturduğu performansları tarafından temsil edilen dünya, çoğu dinleyicisinin yaşamak istediği yer idi.[4] Genelde entelektüel eylemcilerden oluşan muhalifler ise bu yöntemin artık eskidiğini öne sürüyorlardı.[5] Ancak kısmen de olsa sokaktaki Mısırlı'nın solcu muhalifleri başarısız olmuş Batı'nın bir ürünü olarak görmesi sebebiyle Ümmü Gülsüm'ün dünyası, sesi ve dinleyicilerin duyduğu alternatifler Mısır toplumundaki güçlü konumlarını muhafaza ediyorlardı.

---

[3] Geertz, "Deep Play," *Interpretation of Cultures* adlı eserinde, 451; Waterman, *Jùjú*, 218.

[4] Laing, J.H. Prynne'dan alıntı yaparak şöyle yazar: "Müzik, bize sahibi olamayabileceğimiz evi en derin şekilde farkettirmesi açısından gerçekten de içinde bulunduğumuz zamanın sesidir" [(iii)].

[5] Bu uyuşmazlık, Adorno'nun "duygusal şarkılar yoğun bir hüsran ve hayal kırıklığı ifadesine olanak tanıyabilirler, fakat aynı zamanda kişinin içinde bulunduğu durumu değiştirmek için harekete geçme olasılıklarını da etkisiz kılarlar" düşüncesi ile benzerlik göstèriyordu (Laing, 22; ayrıca bkz. 59).

1990'larda Ümmü Gülsüm'ün müziğinin ve toplum gözündeki kimliğinin kullanımları değişmeye devam ediyor. Sokaklarda çalınan kasetlerinin yerini şimdilerde çoğunlukla Kuran okumaları ve genç Mısırlı yıldızların "hafif" müzikleri almış durumda. Genç şarkıcılar artık onun şarkılarını icra etmeye kalktıklarında tamamını söylemiyor, yalnızca bölümler okuyorlar. Kasetlerinin hâlâ iyi satmasına, dükkanlarda ve taksilerde çalınıyor olmasına karşın icraları radyo ve televizyonda eskisi kadar sık görülmüyor.

Şarkıları eskiyor. Neredeyse tüm repertuarı, ki buna 1965 gibi yakın bir zamanda bestelenmiş şarkılar da dahil, artık *turâs* hâlini almış durumda. Özellikle kasideleri oldukça değerli parçalar olarak görülüyor; çok az şarkıcı tarafından icra edilebilseler de istekli öğrenciler ve sadık dinleyicilere beste ve yorum modelleri sunuyorlar.

Müzisyenler bu şarkıları birçok farklı şekilde kullanıyorlar. Örneğin "Huve Sahîh" adlı şarkı, Ümmü Gülsüm'ün saz heyetinde kemancı olan Ahmed el Hifnêvî'nin enstrümantal bir şarkısının temelini oluşturdu. Popüler bir film müziği bestecisi olan Ammâr eş-Şerî'i yeni ve sofistike bir sistem ile şarkıyı elektronik müziğe uyarladı. Yukarı Mısır'dan bir *mizmâr baladi* topluluğu bu melodiyi tipik bir folk performansının kaydının bir parçası olarak kullanmakta.[6]

Ümmü Gülsüm'ün *turâs*'ı, şarkılarının kısa ve öz biçimde yorumlayan ve devlet destekli Arap müziği toplulukları tarafından Yeni Opera Evi'nde icra ediliyordu. Salva el Şavan tarafından kavramsal ve tarihi yönden takip edilen "*turâs*'ın bir bütün olarak bu şekilde icra edilmesi," "el-musika el-arabiyyah"ı "öğrencilerin sabitlenmiş parçaları tekrarladıkları, doğaçlamanın tasvip edilmediği ya da yasak olduğu"[7] klasik halk müziği hâline getiriyordu. Bu tarz icralar uzmanları pek tatmin etmiyordu; ancak emekli şarkıcı Laura Daccache'nin deyimiyle, "en azından müziği duyabiliyoruz."[8]

---

[6] Ali Abdülhâdî, "Al-Sa'âyda Wasalû" (Yukarı Mısırlılar geldi). Sharikat al-Nujûm al-Khams kaseti (numaralandırılmamış).

[7] Blum, "Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation," 260; El Şavan.

[8] Özel görüşme, 27 Temmuz 1992.

Yeni Opera Evi'ndeki devlet topluluklarının dinleyicisi günümüzde de hâlâ el Şavan'ın tarif ettiği gibi: bu müziği çok seven, tekrarlanabilmesinin ve Batı modelini örnek alan klasik konserlerin yararlı olduğunu düşünen iyi eğitim almış, üst orta sınıfa ait insanlar. Ancak dinî müzikler icra eden devlet topluluğu göründüğü zaman bu seyirci gözle görülür bir şekilde canlanıyor, yüksek sesle övgüler yağdırmaya, ellerindeki konser programını çılgıncasına havada sallamaya başlıyorlar. Erkeklerden oluşan bu topluluk az bir eşlik ile *meşâyih*'in; Ali Mahmud'un, İsmail Sukker'in ve Ümmü Gülsüm'ün babasının repertuarını söylüyor. Bazen dinî kaside okumaları da programlarına dahil oluyor. Solo şarkıcının uzun mısraları övgü ve teşvik amaçlı bağırışlar ile karşılanırken bir yandan da erkekler korosunun eski usulde söylediği nakaratlar ile harmanlanıyor. Bu eğitimli ve varlıklı dinleyici kitlesi, eski tarz dinî şarkılara Abdulvahhab ve Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının tekrarlanmasına oranla daha fazla itibar ediyor.

Yeni Opera Evi'nin sahnelediği icralardan ya da ihtişamından -kısmen de erkeklere getirilen ceket ve kravat zorunluluğundan- dolayı hevesleri kaçan bazı dinleyiciler bu mekân yerine geleneksel usullerde söylenen şarkıların dinlenebildiği gayrı resmi müzik cemiyetlerini tercih etmeye başladılar. Genci yaşlısı, zengini fakiri sınıf farkı gözetmeksizin bazıları oldukça yetenekli olan amatör şarkıcıları dinlemek amacıyla Kahire'deki l'Atelier'in üçüncü katında bulunan bir odayı tıka basa dolduruyorlar. Üzerinde hijabı ile kalabalığın önünde duran ve öğretmeni tarafından eşlik edilen genç Tahânî Muhammed Ali, Muhammed Abdulvahhab'ın şarkılarının harika uyarlamaları ile Ümmü Gülsüm'ün şarkılarını seslendiriyor. Seyyid Derviş'in oğullarından, aynı zamanda eski bir opera şarkıcısı olan biri babasının şarkılarını icra eden bir topluluğu yönetiyor ve "Ene Masri" ve "Selma ya Selâme" adlı şarkıları etkileyici bir şekilde icra ederken dinleyiciler de nakarata eşlik ediyor, bir yandan da övgüler yağdırıyorlar.

Buna rağmen Ümmü Gülsüm hâlâ diğer şarkıcıların yeteneğini ölçmede bir kıstas olarak görülüyor. Tıpkı Cemâl Abdunnâsır gibi o da iyi ve kötü yanları ile geçmiş bir zamana ait artık. İnsanlar sık sık bazılarının Abdunnâsır'ı andığı gibi onu da nostalji ile anıyorlar. Her ikisi de onları sevgi ve saygı ile anan İşçi sınıfı men-

subu Mısırlılar için yerli halkın ve kültürün değerini, gücünü ve potansiyelini temsil ediyorlar. Yıllar boyu zorlu ekonomik sorunlar ile mücadele etmek zorunda kalmış bu insanlar 1950'lerin umut dolu dünyasında yaşamanın hayalini kuruyorlar.

Bu müziğin önemini –ve ifadesel kültürün toplum içindeki rolünü- kavrayabilmek için *longue durée*'ye bakmalıyız; bu bakış hem tarihi hem de antropolojik bir açıya şahip olmalı. Ümmü Gülsüm'ün hayatına bu gözle bakınca gerçekliği düzenleyenin, bir miras ya da gelenek yaratanın yalnızca konuşma olmadığını görürüz; ses ile çalışan müzisyenlerin, kelimeler ile uğraşan şairlerin, yani ellerindeki materyaller ile oldukça benzer şekilde çalışan sanatçıların da bunda payı vardır. Sanatçıların performansları ve bu örnekte pozitif olan dinleyici tepkisi eserleri zaman içerisinde taşır; böylece uygulamalar ve yapısal ilkeler ortaya çıkar. Eserleri sayesinde Ümmü Gülsüm bireyi olduğu toplumun kamusal alanında kendine bir yer açmıştır. İcraları, müzik estetiğini aşan daha genel değerlerin tartışılması ve olumlanması için bir fırsat sunmaktadır. Müziksel pratikler çerçevesinde eser veren yıldız sanatçı bu yolla kültürel kimliği ve sosyal hayatı oluşturur.

LÜGATÇE

Aşağıda takip eden listede kitapta sıklıkla kullanılmış olan Arapça kelimelerin kısa açıklamaları yer almaktadır. Tanımlar, tam terimlerin ve bazen daha karmaşık kavramların karşılıkları olarak algılanmamalıdır. Ve aynı zamanda birden fazla anlamı olan kelimelerin, özellikle müzik ya da icrayla ilgili olmayan alternatif anlamları burada hesaba katılmamıştır.

***Edâ*:** Şarkıcının bir şarkıyı müzikal icrası, yorumu.

Bahha: Güzel ve etkileyici olduğu düşünülen bir vokalin çatlaklık ya da boğukluğu.

Devr (ço. ***edvâr*`)`**:** 19. yy. Mısır'ında geliştirilmiş virtüözik şarkı türü; *devr* genellikle iki bölüm içerir; bunlardan ikincisinde, mısraların solo icralarına koral cevaplar ve *henk* olarak da adlandırılan,"ah" hecesinde yapılan virtüözik doğaçlama yer alır.

Dûlâb** (ço. **davâlîb`): Aynı makamdaki şarkılarda giriş için kullanılan kısa ve bilindik enstrümantal parçalar.

***Faddan*:** 4.200 m² ye karşılık gelen bir arazi ölçü birimi.

Fellâh,** k. **fellâha (ço. ***fellahûn;*** hlk., ***fellahîn***): Mısırlı köylüler.

Firka: Yaklaşık sekiz ya da daha fazla çalgıdan oluşan topluluk.

Gunne: "Genizden, tatlı bir şekilde;" şarkıda arzu edilen bir ses rengi.

Hadis: (Bir sıfat olarak) Yeni, son zamanlara ait, modern.

Îkâ (ço. ***îkâât***): Ritmik mod.

Hanâfe: "Genizden, tatlı bir şekilde" anlamına gelen, Mısır halkı tarafından gündelik konuşma dilinde kullanılan bir terim; *gunne*.

Lahin: Bir şarkının kompozisyonu ya da melodisi.

Leyâli: "ya leel, ya een" kelimeleri üzerine vokal doğaçlama.

Lazime (ço. ***lazimât***): Bir şarkıdaki çalgısal ara nağme.

Mazhabgi: Eşlikçi şarkıcı.

Makam (ço. ***makamât***): Bir kompozisyona temel olabilen melodik mod.

Maval (ço. ***mavâvîl***): Farklı biçimler alabilen, 12. yüzyıla ait şarkı türü; Mısır'a ait yakın dönem örneklerinde, üzerinde solo şarkıcının doğaçlama yaptığı dört ila yedi mısra bulunur; bu türün şekillendirilmesinde cinas, yaratıcı kafiye ve diğer çeşitli kelime oyunları önemli rol oynar.

Monolog: Müzikal tiyatroda gelişmiş doğrudan besteli şarkı; bu türü diğerlerinden ayıran özelliği, solo şarkıcının duygusal ve çoğu zaman virtüözlük gerektiren icrasıdır.

Muganni, f. ***muganniyye***: Şarkıcı

Mutrib, f. ***mutriba***: Başarılı, tecrübeli bir şarkıcı; tam olarak "büyüleyen kişi" için kullanılan bir terim.

Mûlid: Kutsal günün kutlanması.

Muvaşah (ço. ***muvaşahât***): Orijin olarak Endülüs İspanyasından geldiğine inanılan ölçülü ve sofistike şarkı.

Nass: Şarkı sözü.

Kafla (ço.***kafalat***): Kadans.

Kaside (ço. ***kasaid***): Baştan sona tek bir uyak şeması ve ölçü ile devam etmesiyle bilinen klasik bir şiir türü; hemistiche'lerden oluşan ve sıkça işlediği temalar arasında „çölde amaçsızca gezinirken daha önce kaybedilmiş bir şey ile karşılaşmak" bulunan uzunca şiir; şarkı hâline getirildiğinde genelde doğrudan besteli olur.

El-Kıssa el-Nebeviye: Peygamber Hz Muhammed`in yaşam hikayesi; genellikle, konuya uygun olarak seçilen *kasaid* ve *muvaşahât* metinleri kullanılarak söylenir.

Sâla (ço. ***salat***)***:*** Müzikhol.

Şeyh, k. ***şeyha*** (ço. ***meşâyih***): Eğitimli dindar kimse.

Tecvit: Kuranı doğru okuma kuralları.

Taht: Yüzyılın başlarında, iki ila beş çalgıcıdan oluşan ve şarkıcılara eşlik etmesi âdetten olan topluluk.

Telhîn: Kompozisyon.

Taktuka (ço. ***takâtik***): Yalınlığıyla bilinen, Strofik, günlük konuşma dilinde şarkı.

Tarab: Müzikal bir icra ile dinleyicinin tüm dikkatini toplamak, büyülemek.

Tasvir ül ma'nâ: Müzikte kullanılan metnin ruh halini, duygusunu, anlamını tasvir etme ya da güzelliğini artırma.

Turâs: Müziğin ya da diğer kültürel formların mirası.

Ugniyye (ço. ***ugniyyât***)**:** Tam olarak "şarkı" demektir. Genelde bu terim, çoğunlukla nakarat ya da başka çeşit tekrarlar içeren, bazı farklı müziksel şekillerde halk ağzıyla söylenmiş sözlerin olduğu şarkılarda kullanılır.

Umde**:** Köyün reisi; kabaca belediye başkanına eşdeğer.

Vasla: Vokal ve çalgısal parçalardan oluşan fasıl; yüzyılın sonunda erkeklerin bir araya geldikleri elit toplantılarda sık görülen bir eğlence türünü oluşturuldu.

Zecel (ço. ***ezcel***)**:** Konuşma dilinde yazılmış şiir**.**

KAYNAKÇA

Abdulvahhab, Muhammed *Muzekkirât Muhammed Abdulvahhab* (Muhammed Abdulvahhab'ın Anıları), ed. Muhammed Rif ʿat el-Muhâmî, Beyrut: Dâr es-Sakâfa, ts.

Abu-Lughod, İbrahim. "The Mass Media and Egyptian Village Life," *Social Forces* 42 (1963): 97-104.

Abu-Lughod, Janet. "Migrant Adjustment to City Life: The Egyptian Case," *American Journal of Sociology* 47 (1961): 22-32.

Abu-Lughod, Lila. "Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture," *Middle East Report 159* (1989): 7-11, 47.

----------, *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Abu'l-Mecd, Sabrî. *Zekeriyyâ Ahmed.* Kahire: el-Müʾessese el-Mısrıyye el-ʿÂmmalil-Teʾlîf ve-ʿl-Terceme ve-ʿl-Tibâʿa ve-ʿl-Neşr, 1963.

Âl Ahmad, Jalâl. *Gharbzadagi: Weststruckness,* trans. John Green and Ahmad Ali-zadeh. Lexington, Ky.: Mazda Publishers, 1982.

Altorki, Soraya. *Women in Saudi Arabia: Ideology and Behavior among the Elite.* New York: Columbia University Press, 1986.

Ansari, Hamied. *Egypt, the Stalled Society.* Albany: State University of New York Press, 1986.

Arafa, Abdülmun'im. *Târîh A'lâm el-Mûsîka ş-Şarkiyye* (Doğu müziği şöhretlerinin tarihi). Kahire: Matba'at 'Anâni, 1947.

Avad, Mahmûd. *Ümmü Gülsüm ellâti lâ Ya'rifuhâ Ahad* (Ümmü Gülsüm hakkında hiç kimsenin bilmedikleri). Kahire: Mu'assasat Akhbâr al-Yawm, 1971.

Azzam, Nabil. "Muhammad ʿAbd al-Wahhâb in modern Egyptian Music," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1990.

Badawi, M. M. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Badran, Margot and Miriam Cooke, eds. *Opening the Gates: a Century of Arab Feminist Writing.* Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Barbour, Neville. "The Arabic Theatre in Egypt," *Bulletin of the School of Oriental Studies* 8 (1935-37): 173-87, 991-1012.

Beck, Lois and Nikki Keddie, eds. *Women in the Muslim World.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978.

Behrens-Abouseif, Doris. *Azbakiyya and Its Environs from Azbak to Ismâ'îl, 1476-1879.* Kahire: Institut Français d'Archeologie Orientale, 1985.

Berque, Jacques. *Egypt: Imperialism and Revolution,* trans. Jean Stewart. London: Faber and Faber, 1972.

Blum, Stephen. "Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation," in *Musical Cultures in Contact: Collisions and Convergences,* ed. Margaret Kartomi and Stephen Blum. Sydney: Currency Press and Gordon & Breach, 1993.

----------, "In Defense of Close Reading and Close Listening," *Current Musicology* 53 (1993): 41-54.

----------, "Musics in Contact: The Cultivation of Oral Repertories in Meshed, Iran," Ph.D. diss., University of Illinois, 1972.

----------, "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

----------, "Towards a Social History of Musicological Technique," *Ethnomusicology* 19 (1975): 207-31.

----------, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Boolaky, İbrahim. "Traditional Muslim Vocal Art," *Arts and the Islamic World* (Winter 1983-84): 52-55.

Booth, Marilyn. *Bayram al-Tunisi's Egypt: Social Criticism and Narrative Strategies.* Exeter: Ithaca Press, 1990.

----------, "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 24 (1992): 419-40.

Bourdieu, Pierre. "Outline of a Sociological Theory of Art Perception," *International Social Science Journal* 20/4 (1968): 589-612.

Boyd, Douglas A. *Broadcasting in the Arab World: A Survey of Radio and Television in the Middle East.* Philadelphia: Temple University Press, 1982.

Egyptian Radio: Tool of Political and National Development. Journalism Monographs no. 48. Lexington, Ky.: Association for Education in Journalism, 1977.

Braune, Gabriele. *Die Qasida im Gesang von Umm Kültüm: Die arabische Poesie im Repertoire der grossten agyptischen Sângerin unserer Zeit.* Beitrâge zur Ethnomusicologie 16, 2 vols. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1987.

Brown, Nathan J. *Peasant Politics in Modern Egypt: The Struggle against the State.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990.

Butrus, Fikri. *A'lâm el-Mûsîkâ ve-'l Gına 'l-'Arabî, 1867-1967* (Arap müziği'nin şöhretleri, 1867-1967). Kahire: el-Hay'a el-Mısrıyye el-'Âmma lil-Kitâb, 1976.

Cachia, Pierre. "The Egyptian Mawwal: Its Ancestry, its Development, and its Present Forms," *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 77-103.

----------, *Taha Husayn: His Place in the Egyptian Eiterary Renaissance.* London: Luzac, 1956.

Chabrier, Jean-Claude. "Music in the Fertile Crescent," *Cultures* 1 (1974): 35-58.

Chelbi, Moustapha. "Um Kalthoum, la Voix d'Or de la Conscience Arabe," *Les Africans,* ed. Charles-Andre Julien et al. Vol. 3. [Paris]: Editions J.A., 1977.

Clifford, James. "Introduction: Partial Truths," *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography,* ed. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.

----------, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

Connelly, Bridget. *Arab Folk Epic and Identity.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Crabbs, Jack. "Politics, History, and Culture in Nasser's Egypt," *International Journal of Middle East Studies 6* (1975): 386-420.

Crapanzano, Vincent. *Tuhami: Portrait of a Moroccan.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Danielson, Virginia. "Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s," in *Women in Middle Eastern History:*

Shifting Boundaries in Sex and Gender, ed. Nikki R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

----------, "The Qur'ân and the Qaşîdah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum," *Asian Music* 19/1 (1987): 26-45.

----------, "Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthum," Ph.D. diss., University of Illinois, 1991.

Davis, Eric. *Challenging Colonialism: Bank Misr and Egyptian Industrialization, 1920-1941.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.

----------, "Religion against the State," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism,* ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Delphin, G. and L. Guin. *Notes sur la Poesie et la Musique Arabes dans le Ma-ghreb Algerien.* Paris: Leroux, 1886.

Dreyfus, Hubert L. and Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Dwyer, Kevin. *Moroccan Dialogues.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Egypt. Ministry of Finance. *The Census of Egypt Taken in 1907.* Cairo: National Printing Department, 1909.

----------, *The Census of Egypt Taken in 1917.* Cairo: Government Press, 1920.

Elsner, Jürgen. "Ferment nationalen Bewüsstseins: die Musikkultur Algeriens," *Musik una Gesellschaft 33/8* (1983): 456-63.

Erlmann, Veit. *African Stars: Studies in Black South African Performance.* Chicago: University of Chicago Press, 1991.

----------, "Conversation with Joseph Shabalala of Ladysmith Black Mambazo: Aspects of African Performers' Lifestories," *World of Music* 31/1 (1989): 31-58.

Fakhouri, Hani. *Kafr el-Elow: An Egyptian Village in Transition.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.

Al Faruqi, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.

----------, "Music, Musicians and Müslim Law," *Asian Music* 17 (1985): 3-36.

----------, "The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music," Ph.D. diss., Syracuse University, N.Y., 1974.

----------, "Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study in Interrelatedness in the Arts," *World of Music* 20 (1978): 17-32.

----------, "The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World," *Asian Music* 12 (1979): 56-84.

Feld, Steven. "Communication, Music, and Speech about Music," *Yearbook for Traditional Music* 16 (1984): 1-18.

----------, *Sound and Sentiment.* 2d ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Fernea, Elizabeth Warock and Basima Qattan Bezirgan, eds. *Middle Eastern Muslim Women Speak.* Austin: University of Texas Press, 1977.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality.* Vol. 1: *An Introduction,* trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1978.

Frith, Simon. "Essay review: Rock biography," *Popular Music* 3 (1983): 276-77.

----------, "Why Do Songs Have Words?" in *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event,* ed. A. L. White. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

Fuad, Nimât Ahmed. *Ümmü Gülsüm ve-'Asr min el-Fenn* (Ümmü Gülsüm ve bir sanat çağı). Kahire: el-Hay'a el-Mısrıyya'l-'Âmma lil-Kitâb, 1976.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.

Giddens, Anthony. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* Berkeley: University of California Press, 1984.

----------, *Profiles and Critiques in Social Theory.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Goffmann, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience.* Boston: Northeastern University Press, 1986.

Goldberg, Ellis. "Leadership and Ideology in the 1919 Revolution." Paper presented at the Twenty-first annual meeting of the Middle East Studies Associa-tion of North America, Baltimore, 1987.

Goldschmidt, Arthur. *A Concise History of the Middle East.* 2d ed. Cairo: American University in Cairo Press, 1983.

Gronow, Pekka. "The Record Industry Comes to the Orient," *Ethnomusicology 25* (1981): 251-82.

Hafız, Muhammed Mahmûd Sâmî. *Târîh el-Musîkâ ve-'l-Gınâ' el-'Arabi* Arap müziği ve şarkısının tarihi). Kahire: Maktabat al-Anjlû'l-Mişriyya, 1971.

Hafız, Nâhid Ahmed. "El-Ugniyye el-Mısrıyye ve-Tatavvuruhâ hilâl el-Karneyn al-Tâsi` `Aşer ve-`l-Tişrîn" (Mısır şarkıları ve on dokuzuncu ile yirminci yüzyıllardaki gelişimi). Ph.D. diss., Hihvân University, 1977.

El-Hamamsy, Laila Shukry. "The Assertion of Egyptian Identity," in *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change,* ed. George DeVos and Lola Ranucci-Ross. Palo Alto, Calif.: Mayfield, 1975.

Hassan, Scheherazade Qassim. "Survey of Written Sources on the Irâqî Maqâm," in *Regionale Maqâm-Traditionen in Geschichte una Gegenwart,* ed. Jürgen Elsner and Gisa Jâhnichen. Berlin, 1992.

Hegland, Mary. "Introduction," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism,* ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

----------, "Conclusion," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism,* ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Heyworth-Dunne, J. *An Introduction to the History of Education in Modern Egypt.* 1939. Reprint, London: Frank Cass & Co., 1968.

El-Hifnî, Mahmûd Ahmed, vdğr, ed. *Turâsunâ 'l-Mûsîkî min el-Edvâr ve-'l Muvaşşahât* (Edvâr ve Muvaşşahât'ta müzik mirasımız), c. 1-4 Kahire: el-Lacne el-Mûsîkiyye el-`Ulyâ, 1969.

Hopwood, Derek. *Egypt: Politics and Society, 1945-1981.* London: Ailen & Unwin, 1982.

Hornbostel, Erich M. von. "Zum Kongress für arabische Musik—Kairo 1932," *Zeitschrift für Vergleichende Musikıvissenschaft I* (1933): 16-17.

Husayn, Tâhâ. *An Egyptian Childhood,* trans. E. H. Paxton. London: Heinemann, 1981.

----------, *A Passage to France,* trans. Kenneth Cragg. Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literatüre 4. Leiden: Brill, 1976.

----------, *The Stream of Days: A student at the Azhar,* trans. Hilary Wayment. Cairo: al-Maaref, n.d.

Issawi, Charles. *Egypt at Mid-Century.* London: Oxford University Press, 1954.

Jayyusi, Salma Khadra. *Modern Arabic Poetry: An Anthology.* New York: Columbia University Press, 1987.

----------, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, 2* vols. Leiden: E. J. Brill, 1977.

Kâmil, Mahmûd. *el-Masrah el-Gınâ'ı -'Arabî* (Arap müzikal tiyatrosu). Kahire: Dar ül-Ma'ârif, 1977.

----------, *Muhammed el-Kasabcî.* Kahire: el-Hey'e el-Mısriyye el-'Âmma lil-Kitâb, 1971.

----------, *Tazavvuk el-Mûsîkâ 'l-'Arabiyye* (Arap müziğinin tadı). Kahire: Muhammed el-Emîn, ts.

Keddie, Nikki R. "Introduction: Deciphering Middle Eastern Women's History," in *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender,* ed. Nikki R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

Keddie, Nikki R. and Beth Baron, eds. *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

El-Katib, Adnân, ed. *Ümmü Gülsüm: Mu'cizat el-Gınâ' el-'Arabî.* Damascus: Matba'at el-İlm, 1975.

Hayrî, Bedî'. *Muzekkirât Bedî' Hayrî: 45 Sene taht edvâ' el-Masrah* (Bedî' Hayrî'nın anıları: Tiyatro ışıkları altında kırk beş yıl), ed. Mahmûd Rif'at el-Muhâmî. Beyrut: Dar el-Sakâfa, ts.

El-Kholy, Samha Amin. "The Function of Music in Islamic Culture (Up to 1100 A.D.)," Ph.D. diss., University of Edinburgh, 1953-54.

Khouri, Mounah. *Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922).* Leiden: E. J. Brill, 1971.

El-Hula'î, Kemâl. *El-Egânî'l-'Asriyye* (Çağdaş şarkılar). Kahire: Tab'at el-Sighâda, 1921; 2. ed., Kahire: el-Mektebe el-Mısrıyye, 1923.

----------, *Kitâb el-Mûsîkâ l-Şarkî* (Doğu müziği kitabı). Kahire: Matba'at el-Takaddum, yak. 1904-5.

Kitâb Mu'temer el-Mûsîkâ'l-'Arabiyya (Arap müziği konferansı kitabı). Kahire: el-Matba'a el-Amîriyya, 1933.

Lacouture, Jean, and Simonne Lacouture. *Egypt in Transition,* trans. Francis Scarfe. London: Methuen, 1958.

Laing, Dave. *The Sound of Our Time.* Chicago: Quadrangle Books, 1970.

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theater and Cinema.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Landes, David S. *Bankers and Pashas: International Finance and Economic Imperialism in Egypt.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.

Lane, Edward William. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egypttans, Written m Egypt during the Years 1833-1835.* 1836. Reprint, The Hague and London: East-West Publications, 1978.

MacDonald, Duncan B. *Aspects of Islam.* 1911. Reprint, New York: Books for Libraries Press, 1971.

Mahfuz, Necib. *Bidâya ve-Nihâya.* Kahire: Dar Mişr lil-Tibâ'a, 1949.

----------, Cairo Trilogy. New York: Doubleday, 1991-93.

Mandelbaum, David. "The Study of Life History: Gandhi," *Current Anthropology* 14/3 (1973): 177-206.

Mansî, Ahmed Abu'l-Hıdır. *El-Egânî ve-'l-Mûsîkâ'ş-Şarkiyye beyn el-kadîm ve-'l-cedid* (Eski ve yeni arasında doğu şarkıları ve müzikleri). Kahire: Dar el-'Arab li-l-Bustânî, 1966.

Manuel, Peter. "Popular Music and Media Culture in South Asia: Prefatory Considerations," *Asian Music* 24/1 (1992-93): 91-99.

Marcus, Scott. "Arab Music Theory in the Modern Period," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1989.

Marsot, Af af Lutfi al-Sayyid. *Egypt in the Reign of Muhammad Ali.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

----------, *Egypt's Liberal Experiment, 1922-1936.* Berkeley: University of California Press, 1977.

----------, "Religion or Opposition? Urban Protest Movements in Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 16 (1984): 541-522.

----------, *A Short History of Modern Egypt.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

----------, "The Ulama of Cairo in the Eighteenth and Nineteenth Centuries," in *Scholars, Saints and Sufis: Müslim Religious Institutions in the Middle East since 1500,* ed. Nikki Keddie. Berkeley: University of Califoria Press, 1972.

Masabnî, Bedî'a. *Müzekkirât Bedî'a Masabnî* (Bedî'a Masabnî'nin Anıları), ed. Nâzik Basıla. Beyrut: Dar Maktabat el-Hayâh, ts.

El-Masri, Halîl ve Mahmûd Kâmil. *El-Nusûs el-Kâmile li-Jamt' Egânî Kevkeb el-Şark Ümmü Gülsüm* (Doğunun yıldızı Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının tam metinleri). Kahire: Dar el-Tibâ'a el-Hadis, 1979.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Middleton, Richard. "Articulating musical meaning/Reconstructing musical history/Locating the 'popular,'" *Popular Music* 5 (1986): 5-43.

----------, *Studying Popular Music.* Milton Keynes: Open University Press, 1990.

Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932, ed. Philippe Vigreux. Le Caire: CEDEJ, 1992.

Mustafâ, Zâkî. *Ümmü Gülsüm: Ma'bed el-Hubb* (Ümmü Gülsüm: Aşkın mabedi). Kahire: Dar el-Tibâ'a el-Hadise, [1975].

En-Necmî, Kemâl. *El-Gınâ' el-Misri* (Mısır şarkısı). Kahire: Dar el-Hilâl, 1966.

El-Nakkâş, Rajâ'. "Esvât atrabat Ecdâdanâ" (Ecdadımızı büyüleyen sesler), *El-Kevâkib* (1965). Yeniden Basım: *Lugaz Ümmü Gülsüm.* Kahire: Darel-Hilâl, 1978.

----------, "Likâ' ma'a Ümmü Gülsüm" (Ümmü Gülsüm ile buluşma), *el-Kevâkib* (1965). Yeniden Basım: *Lugaz Ümmü Gülsüm.* Kahire: Dar el-Hilâl, 1978.

----------, "*Lugaz Ümmü Gülsüm* " (Ümmü Gülsüm'ün sırrı). *Lugaz Ümmü Gülsüm.* Kahire: Dar el-Hilâl, 1978.

----------, "el-Meşâyih ve-'l-Fenn" (*Meşâyih* ve sanat), *el-Kevâkib* (1965). Yeniden Basım: *Lugaz Ümmü Gülsüm.* Kahire: Dar el-Hilâl, 1978.

----------, "Şevkî ve-Hayât ʿAbdülvahhâb" (Şevkî ve Abdülvahhâb'ın hayatı), *el-Kevâkib* (1969). Yeniden Basım: *Lugaz Ümmü ʿGülsüm.* Kahire: Dar el-Hilâl, 1978.

----------, "Ümmü Gülsüm ve-ʿl-Musakkafûn" (Ümmü Gülsüm ve entellektüeller), *el-Musavver* (1968). Yeniden Basım: *Lugaz Ümmü Gülsüm.* Kahire: Dar el-Hilâl, 1978.

Nelson, Cynthia. "Biography and Women's History: On Interpreting Doria Shafik," in *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender,* ed. Nikkie R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

Nelson, Kristina. *The Art of Reciting the Qur'an.* Austin, Texas: University of Texas Press, 1985.

Netti, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana: University of Illinois Press, 1983.

Ortner, Sherry B. "Theory in Anthropology Since the Sixties," *Comparative Studies m Society and History* 26/1 (1984): 126-66.

Qureshi, Regula. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Racy, Ali Jihad. "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording," *World of Music* 20 (1975): 47-58.

----------, "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music," *World of Music* 33/3 (1991): 7-28.

----------, "Music," in *The Genius of Arab Civilization: Source of Renaissance,* ed. John R. Hayes. 2d ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

----------, "Music in Contemporary Cairo," *Asian Music* 12/1 (1981): 4-26.

----------, "Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932," Ph.D. diss., University of Illinois, 1977.

----------, Review of Waşlah Ghinâ'iyyah (Nefertiti), Lîh Yâ Banafsaj (Sono Cairo), Cinera-phone Presents Mary Gibran (Cineraphone), Cheikh Sayed Darvviche (Baidaphon). *Ethnomusicology* 24 (1980): 603-7.

----------, "Sound and Society: The *Takht* Music of Early Twentieth Century Cairo," *Selected Reports in Ethnomusicology 7* (1988): 139-70.

----------, "The Waşlah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music," *Arab Studies Quarterly* 5 (1983): 396-403.

----------, "Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes" *Ethnomusicology* 30 (1986): 413-27.

Rahman, Fazlur. *Islam.* 2d ed. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Reyes Schramm, Adelaida. "Music and the Refugee Experience," *The World of Music* 32/3 (1990): 3-21.

Reynolds, Dwight. "Heroic Poets, Poet Heroes," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1991.

Rice, Timothy. *May it Fiil Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Ricoeur, Paul. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text" in *Interpretive Social Sclence: A Reader,* ed. Paul Rabinow and William M. Sullivan. Berkeley: University of California Press, 1979.

Rizk, Kistandî. *El-Mûsîkâ'l-Şarkiyya ve-'l-Gınâ' el-'Arabî* (Doğu müziği ve Arap şarkısı), c. 1- 4. Kahire: el-Matbaᶜa el-ʿAsriyye, yak. 1936.

Roseman, Marina. "The New Rican Village: Artists in Control of the Image-Maḳing Machinery," *Latin American Music Review* 4 (1983): 132-67.

Rouanet, Jules. "La musique arabe," in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire,* ed. A. Lavignac. Paris: Librairie Delagrave, 1922.

Sabrî, Muhammad, ed. *El-Şevkiyyât el-Mechûle, c.2.* Kahire: Matbaʿat Dar el-Kutub, 1961-62.

Sai'ah, Ysabel. *Oum Kalsoum: l'Etoile de l'Orient.* Paris: Denoel, 1985.

Sahhab, Ilyâs. *Difâ'an 'an el-Ugniyye el-'Arabiyye* (Arap şarkısını koruma). Beyrut: el-Mü'essese el-ᶜArabiyya lil-Dirâsât ve-'l-Neşr, 1980.

Sahhab, Victor. *El-Sab'a el-Kibâr fî'l-Mûsîkâ 'l-'Arabiyya el-Mu'âsıra* (Çağdaş Arap müziğinde yedi büyüğü). Beyrut: Dar el-İlm lil-Malâyîn, 1987.

Sawa, George Dimitri. *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era 132-320 AH/750-932 AD.* Studies and Texts 92. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989.

----------, "Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present," *Oral Tradition* 4/1-2 (1989): 254-65.

Seeger, Anthony. *Why Suyâ-Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Seeger, Charles. *Studies in Musicology, 1935-1975.* Berkeley: University of California Press, 1977.

El-Shawan, Salwa. "Al-Mûsîka al-ʿArabiyyah: A Category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927-77," Ph.D. diss., Columbia University, 1980.

El-Shawan Castelo Branco, Sahva. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt," *World of Music* 29 (1987): 3-45.

Şevkî, Ahmed. *El-Şevkiyyât* (Şevkî'nin çalışmaları), c.1- 4. Kahire: Matbaʿat el-İstikâma, 1950.

Eş-Şevvâ, Sâmî. *Müzekkirât Sâmî eş-Şevvâ* (Sami eş-Şevvâ'nın anıları), ed. Fu'âd Kassâs. Kahire: Matâbiᶜ el-Şark el-Avsat, 1966.

----------, *El-Kavâ'id el-Fenniyye fî'l-Mûsîkâl-Şarkiyya ve-'l-Garbiyya* (Doğu ve batı müziğinin sanatsal kuralları). Kahire: Cibrâ'îl Fethullah Cebrî ve-Velâdihi, 1946.

Shelemay, Kay Kaufman. "Response to Rice," *Ethnomusicology* 31 (1987): 489-90. Shiloah, Amnon. "The Status of Art Music in Müslim Nations," *Asian Music* 12 (1979): 40-55.

Şûşa, Muhammed es-Seyyid. *Ümmü Gülsüm: Hayât Nagam* (Ümmü Gülsüm: Nağmenin hayatı). Kahire: Mektebet Rûz el-Yûsuf, 1976.

Slawek, Stephen. "Ravi Shankar as Mediator between a Traditional Music and Modernity," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Slyomovics, Susan. *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance.* Berkeley: University of California Press, 1987.

Smith, Charles D. "The 'Crisis of Orientation': The Shift of Egyptian Intellectuals to Islamic Subjects in the 1930's," *International Journal of Middle East Studies* 4 (1973): 382-410.

Stewart, Kathleen. "Backtalking the Wilderness: 'Appalachian' Engenderings," in *Uncertain Terms: Negotiating Gender in*

American Culture, ed. aye Ginsburg and Anna Lowenhaupt Tsing. Boston: Beacon Press, 1990.

Sugarman, Jane. "The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians," *Ethnomusicology* 33 (1989): 191-215.

Et-Tabiî, Muhammad. *Esmahân tervi Kıssatehâ* (Esmahân hikâyesini anlatıyor). Kahire: Mu'assasat Rûz el-Yûsuf, 1965.

Tapper, Nancy and Richard Tapper. "The Birth of the Prophet: Ritual and Gender in Turkish Islam," *Man,* n.s. 22 (1987): 69-92.

Touma, Habib Hassan. "Die Musik der Araber im 19. Jahrhundert," in *Musikkul-turen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert,* ed. Robert Günther. Studien zur Musikgeschichte deş 19. Jahrhunderts, Band 31. Regensburg: Gustav Bosse, 1973.

Turino, Thomas. "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru," *Ethnomusicology* 33/1 (1989): 1-30.

----------, "The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

----------, "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography," *Ethnomusicology* 34 (1990): 399- 412.

Ümmü Gülsüm: el-Negam el-Hâlid (Ümmü Gülsüm: Ebedi Nağmeler). İskenderiye: Hay'at el-Funûn ve-'l-Adab ve-'l-'Ulûm el-İctimâ'iyya bil-İskenderiye, 1976.

Ümmü Gülsüm: Kissat Hayâtihâ, Mecmû'at Egânihâ ve-ba'z Nukâtihâ ve-Vefâtuhâ (Ümmü Gülsüm: hayat hikâyesi, şarkılarının ve kimi nüktelerinin koleksiyonu ve ölümü). Beyrut: Mektebet el-Hadîs, yak. 1975.

Ümmü Gülsüm: Kithârat el-'Arab (Ümmü Gülsüm: Arapların Kitarası). Beyrut: Mektebet el-Cemâhîr, 1975.

Van Nieuwkerk, Karin. *Female Entertainment in Nineteenth and Twentieth-Century Egypt.* MERA Occasional Paper No. 6, June 1990.

Voll, John, "Islamic Renewal and the 'Failure of the West,'" in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in islam, Christianity, and Judaism,* ed. Richard T. Antoun and Mary

Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Wachsmann, Klaus. "The Changeability of Musical Experience," *Ethnomusicology* 26 (19'82): 197-216.

Wahba, Magdi. "Cultural Planning in the Arab World," *Journal of World History* 14 (1972): 800-813.

Waterman, Christopher Alan. *Juju: A Social History and Ethnography of an African topular Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

----------, "Juju History: Toward a Theory of Sociomusical Practice," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Widâ'an 'an Ümmü Gülsüm (Ümmü Gülsüm'e Veda), ed. Muhammad 'Umar Shatabî. Kahire: el-Merkez el-Mısrî lil-Sakâfa ve-'l-İlâm, 1975.

Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950.* Garden City: Anchor Books, 1960.

----------, *Marxism and Literatüre.* Oxford: University Press, 1977.

Witmer, Robert. "Stabiiity in Blackfoot Songs, 1909-1968," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

El-Yûsuf, Fatma. *Zikreyâtî* (Anılarım). Kahire: Rûz el-Yûsuf, 1953.

Zekî, Abdülhamîd Tevfîk. *A'lâm el-Mûsikâ'l-Mısrıyye 'abra 150 Sene.* [150 sene boyunca Mısır müziğinin şöhretleri], Kahire: el-Hay'a el-Mısrıyye al-'Âmma lil-Kitâb, 1990.

Zayid, Mahmud. "The Origins of the Liberal Constitutionalist Party in Egypt," in *Political and Social Change in Modern Egypt: Historical Studies from the Ot-toman Conquest to the United Arab Republic,* ed. P. M. Holt. London: Oxford University Press, 1968.

Zemp, Hugo. "'Are'are Classification of Musical Types and Instruments," *Ethnomusicology 22* (1978): 37-67.

----------, "Aspects of 'Are'are Musical Theory," *Ethnomusicology* 23 (1979): 5-39.

DİZİN

Abâza, Azîz 325
Abâza, Fikrî 156, 162
Abâza, Samîre 104, 276n
Abbas, Hidiv 198
Abduh, Muhammed 106n, 196
Abdulvahhab, Hafız 206
Abdulvahhab, Muhammed 15, 27, 56, 64, 54n, 69n, 70n, 82n, 83, 84n, 90, 90n, 95n, 99n, 104, 104n, 105, 110n, 115, 116, 116n, 117, 117n, 118n, 143, 143n, 146, 152, 156, 156n, 160, 162, 162n, 165, 168, 169, 170, 176n, 177, 177n, 194, 203, 212n, 213, 213n, 223, 225, 226, 229, 230, 235, 245, 265, 288, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 309, 310, 319, 325, 332, 333, 335, 337
Abdunnâsır, Cemâl 16-19, 22, 32, 181, 201, 278, 279n, 280n, 286n, 287, 288, 289, , 296, 297, 308, 312, 326, 334, 337
Abdurrâzik Ailesi 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 104
Abdülhay, Sâlih 60n, 107, 107n, 116, 150, 177, 177n
Abdülmuttalib, Muhammed 321
Abu Lughod, İbrahim 31, 31n
Abu Lughod, Lila 27n, 32, 46, 46n, 244n
Abu Zara'li Gineyna Kulleha Burtukal (şarkı adı) 59
Âdem, el-Hâdî 317
Adit Leyâli'l-Hana (şarkı adı) 180n
Afdîhi in Hafız al-Hevâ (şarkı sözü) 138, 139, 152, 178n
Afîfî, Hâfız Paşa 136, 158
Afîfî, Hasan 156
Afîfî, İbrahim 282
Ahad tu savtek min rûhi (şarkı adı) 102
Ahmed Fethiye 118, 124n, 162, 169n, 176, 181
Ahmed Sıddık 69, 70, 94, 113, 150n, 168n
Ahmed Zekeriyâ 27, 49, 49n, 56, 64, 68, 68n, 69n, 70, 71n, 79, 94, 95n, 130, 143, 144, 144n, 152, 182, 186, 187n, 189, 191, 193, 203, 206, 213, 214, 220, 235n, 242, 243n, 280, 283n, 290, 293n
Aida (opera) 166, 193
Akbal el-Leyl (şarkı adı) 309n
Ala Kadd il-Leyl (şarkı adı) 294
Aleyk Salât Allah (şarkı adı) 166n
Ali, Muhammed 52n, 58, 72, 73, 73n, 76, 337
Ali, Nejat 89, 117, 162, 169, 177n, 280n
Ali, Tahânî, Muhammed 337
Almaz 82n, 88, 111, 294
Âmir, Abdulhakîm 279n, 297
Arap Müziği Konferansı 57, 146, 152
Armânyûs, Bûlus 154n
Asil (otantik) 22, 24, 39, 79, 94n, 103, 212, 213, 235n, 322, 331, 334

Asim, İsmail Bey 75
Assem, Mithat 18, 69, 74, 85, 158, 159, 160
Avad, Mansur 100, 100n, 110, 114n, 133, 154n, 206
Âyida (film) 193
Aziz, Mursî Cemil 186n

Ba'd il Sabr ma Tâl (şarkı adı) 284
Bahha 171, 172, 172n, 173, 235, 236, 236n, 261, 311, 339
Balât 154, 155
Barakât, Fethullâh 156, 277n
Bedevi, Abdulhamid Paşa 158
Bedevi, es-Seyyid 58
Bedevi, M.M. 144
Berque, Jacques 45, 71n, 72n, 73n, 74, 74n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 82n
Bi'îd 'Annek 248n, 309n, 311n
Bi'ite annek bi- hatri (şarkı adı) 99
Bilâdi, Bilâdi (ulusal ilahi) 283n
Bi-rIdâk (şarkı adı) 189, 236
Blum, Stephen 25, 26n, 28, 28n, 29n, 37n, 45n, 48n, 333n, 336n
Boolaky, İbrahim 199n, 238n, 240n
Bourdie, Pierre 29n, 243, 243n
Büyük Buhran 145

Cachia, Pierre 72n, 91n, 93, 93n, 196, 196n, 198n, 238n
Cemile, Mary. bkz. Jubran, Mary 89, 169n
Cûda, Salih 187, 187n, 305, 305n, 326

Daccache, Laure 118, 169, 220n, 226, 280n, 336
Dahalt Merre (şarkı adı) 166n
Davis, Eric 69n, 73n, 75, 76n, 77n, 105n, 145n, 152n, 314n
Debşe, el-Muallim 154, 154n
Denânîr (film) 163, 166, 191
Derviş, Seyyid 59, 79, 89, 92, 93, 103, 115, 116, 163n, 184, 214, 235, 283n, 293n, 294, 337
devr 136, 137, 139, 144, 144n, 246n, 339
Dini şarkılar 35, 39, 51, 52, 53, 53n, 54, 55, 56, 61, 62n, 70, 93, 95, 97, 101, 111, 172, 180n, 186, 186n, 216, 217, 242, 242n, 303n, 323, 331, 337
Dinşavay vakası 71, 74, 78

Ebû Zeyd, Muhammed 69
Ebû'l-ilâ, Muhammed 59, 68, 101n, 103, 195
Ebyad, Devlet 162
Edvâr. Bkz. *Devr* 35, 94, 95, 103, 111, 147, 164, 169, 202, 246, 339
Egadan Elkâk (Şarkı Adı) 223, 299, 310
Egâru min Nemeti'l-Cenûbi (şarkı adı) 189
Ehl il-Hevâ (şarkı adı) 118, 124n, 162, 169n, 176, 181, 194, 235n
Ekâdu Eşşukku (şarkı adı) 311n
Ekûl lek Eyh (şarkı adı) 303
el-Afgânî, Cemaleddîn 196
el Ahrâm (gazete) 27n, 299, 326
el-Anânî Abdulazîz 18, 150n, 221n, 271n, 325n
el-Atlâl (şarkı adı) 216, 233, 248, 289, 303, 304, 304n, 309n, 311n
el-Atraş, Âmâl, ayrıca bkz. Esmahân 158

el-Atraş, Ferîd 89, 202n
El Bagdâdî, Samha 151
el-Baltacı, İbrahim es-Seyyid (Ümmü Gülsüm'ün babası) 49, 49n, 51, 62, 62n, 66
el Barûdî, Ali Bey 154, 154n
el-Derînî, Hıfnî Bey 154, 154n, 276n
el-Disûkî, Muhammed 219, 223n, 224n, 226, 326
el-Esmer, Muhammed 283n
El Fârûki, Lois Ibsen 55n, 63n, 242n, 261n
el-Hakîm, Tevfîk 294
El-Hamamsy, Leylâ Şukrl 44, 45n, 56n, 77n, 79, 79n, 243, 244n, 320, 321, 322, 322n, 331, 332n
el-Hâmûlî, Abduh 246
el-Harîrî Abdülmumin 18, 222n, 223, 223n, 292n
el-Harîrî, Dervîş 56, 186, 214
el-Hifnevî, Hasan (Ümmü Gülsüm'ün eşi) 224n, 228n, 277, 278n, 287n, 297n
el-Hifnî, Mahmud Ahmed 36, 54, 210
el-Kadı, Yunus 96n, 185n
el-Kâdî, Tevfik Bey Zâhir 64
el-Magrebî, İbrahim 52
el-Manyelâvî, Yûsuf 54, 100, 100n
el-Masrah (dergi) 27n, 56n, 61n, 64n, 71n, 82n, 89n, 90n, 95n, 96n, 97, 97n, 100n, 102n, 103n, 107n, 108, 108n, 109n, 110n, 111h, 112n, 114, 114n, 118n, 120n, 137n, 153n, 154, 154n, 155n, 163n, 168n, 179n, 186n
el-Meczûb, Muhammed el- Mehdî 212, 213n
el-Mehdî, Emin 105, 114
el-Mehdî, Rûhiye 104
el-Mehdiye, Munîre 11, 38, 87, 91, 92, 107, 111, 112, 113, 114
el- Menfelûtî, Mustafa Lutfî 145
el-Abnûdî, Abdülrahmân 214, 290
el-Akkâd, Abbas Mahmûd 81, 81n, 85, 120, 145, 156, 318
el-Ezher Üniversitesi 52, 55, 56, 72n, 105n, 106n
Elf Leyle vi-Leyle (şarkı adı) 310n
el-Fâr, Ahmed Fethî 148
el-Hifnevî, Ahmed 18, 223, 282, 292n, 298, 298n, 336
El-Hulaî Kâmil 35, 202, 214
Elitler 31, 45, 55n, 68n, 72, 73, 75n, 79, 85, 106, 176n, 181, 273, 294n, 333, 341
el-Kabbânî, Ahmed Ebû Halîl 83
el-Kabbânî, İbrahim 102
el-Kasabcî, Ali 69, 131
el-Kasabci, Muhammed 94, 95, 98, 99n, 102, 102n, 106, 110, 131, 134, 137, 138, 142, 143, 144n, 146, 147, 169, 178n, 181n, 194, 195, 195n, 206, 221, 223, 223n, 229, 245, 245n, 280n, 281, 282, 288, 290, 291, 292, 293, 293n, 304, 333
El-Kassâr, Ali 94
el-Kıssatu'n-Nebeviyye 325
el-Laytî, Sâmî 18, 206, 212n, 281n
el-Masrî, Halîl 209
el-Masrî, Seyyid 158n, 223n, 225n, 226, 282n, 284n, 292, 292n, 313n
el-Masriyye, Na'îma 98, 107n, 168n
el-Mâzinî, İbrahim 85, 137
el-Melîjî, Fatma (Ümmü Gülsüm'ün annesi) 49
el-Meslûb, eş-Şeyh 137

el-Mevci, Muhammed 284, 291, 292, 293n, 300, 301n, 303
el-Mûsîka 36n, 39n, 57n, 120n, 158n, 159n, 174n
el-Radyû el-Mısrî 27, 27n, 53n, 60n, 150n, 187n, 201n, 211n, 275n, 276n, 307n
El-Şavan Castelo Branco 19
el-Verd el-Beydâ (film) 162
el-Vidâ (şarkı adı) 304, 305
Ellâm, Ahmed 163, 163n
Emânen Eyyuhe'l-Kamer el Mutill (şarkı adı) 236n
Emel Hayâtî (şarkı adı) 225, 230, 299, 301, 303, 310
Emir, Azize 89
Ene 'ala Keyfek (şarkı adı) 98
Ene fi-intizârek (şarkı adı) 189, 194, 266, 268, 295, 309n
Ene Masri (şarkı adı) 79n, 337
en-Nakkaş, Mârûn 52n, 53n, 83, 99n, 102n, 104n, 213n, 219n, 224n, 228n, 236n, 312n, 318n, 323n
en-Necmi, Kemal 92, 92n, 104n, 201n, 233, 233n, 239n, 287n, 299n, 311n
en-Necredî, Ahmed Sabrî 98, 230
en-Nedîm, Abdullah 92, 214
en-Nîl (şarkı adı) 200
Erâke Asiyyedem (şarkı adı) 170n, 303
Er-Rîhânî, Necîb 152, 153, 294n
Erûh li-min (şarkı adı) 233
Esmahân 90, 103, 143, 158, 166, 166n, 167, 169
es-Seyyid, Lutfi 69, 70n, 105n
es-Sûdan (şarkı adı) 201, 210, 211
es-Sugayyere, Nejat 291
es-Sunbâtî, Riyâd 143, 144, 193, 194, 195, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 212, 213, 214, 220, 221, 230, 256, 279, 281, 282, 284, 288, 291, 292, 293, 296, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 311, 317, 325, 326, 333
eş-Şerî'i, Ammâr 336
eş-Şevvâ, Sâmî 57, 57n, 110, 120, 132, 152, 213
eş-Şivânî, Kâmil 289, 294
eş-Şivânî, Memûn 288
Eşlik, bkz. Firka 52n, 88n, 170, 179n, 180n, 232, 246n, 269, 270, 306, 337, 340
etnomüzikoloji 40, 47
et-Tabiî, Muhammed 167, 167n
et-Tavîl, Kemâl 291
et-Tûnisî, Bayram 92, 185, 186, 191, 193, 195, 213, 214, 219, 220, 237, 284, 287, 289, 290
Evkâti Bitihlev Ma'âk (şarkı adı) 325, 325n
Evlâd-Devât (film) 85

Fâkir lemma Kunt Ganbi (şarkı adı) 189, 263, 264
Faruk, Kral 11, 12, 14, 183, 200, 277, 279
Faşa, Tahir Ebû 288
Fatma (film) 191, 192, 194
Faysal, Abdullâh 317n
Fehmî, Mansûr 105
Fehmî, Munassa 163, 163n
Fekkerûni (şarkı adı) 302
Feld, Steven 47
fellahîn (köylüler) 53, 98, 106n, 169n, 286, 315n, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 339
Ferîd, Buseyne 18, 105n, 277n
Ferîd, Samîr 164
Fethi, Muhammed 206
Fethullah, Tevfik 151
Fevzi, Hüseyin 82, 95
Fevzî, Muhammed 292, 293n

Feyn il-Uyûn (şarkı adı) 181n
Fî Nûr Muhayyek (şarkı adı) 236n
Fil Leyl lemma hilî (şarkı adı) 246n
Firka, bkz. Eşlik 180n, 222n, 224n, 310, 339
Foucault, Michel 28n, 30n
Frith, Simon 41, 41n, 271n
Fuad, Abbâs 223
Fuad, Nimet Ahmed 287, 287n

Ganni Şuvayye Şuvayye (şarkı adı) 191, 194, 271, 272
Gannit Na'îmi (şarkı adı) 144n
Ghandura (film) 162
Giddens, Anthony 28n, 34, 34n, 41, 42n
Goffman, Erving 47
Geertz, Clifford 48n, 335, 335n

Haddâd, Fuad 214, 290
Hâdihi Leyletî (şarkı adı) 225, 233, 302, 310
Hâfız, Abdulhalîm 209
Hagartek (şarkı adı) 303, 311n
Hakem Aleyn'el-hevâ (şarkı adı) 248n, 325
Halli'd-dumû' (şarkı adı) 178n
Hamdi, Belîğ 18, 219n, 222, 222n, 224n, 226, 226n, 248n, 290, 290n, 291, 291n, 293, 293n, 301, 303, 309
Hamûda, İbrahim 89
Hân, Ahmed Bedri 167
Hannâ Paşa, Bûlus 162
Harb, Talat 38, 73, 85, 145n, 152n, 153n, 156, 163, 167
Hasabullâh 58
Hâsamatni (şarkı adı) 142, 178n
Hasan, Sakîne 53n, 89
Hasanayn, Ahmed 167
Hasaneyn, Seniyye 117, 117n
Hasbî Allâhu min Majî'il-E'âdî (şarkı adı) 95n
Hasbî liz-Zaman (şarkı adı) 204n
Hatganin ya reet ya Ihuanna ma Ruhtiş Lundun vela Barîs (şarkı adı) 235n
Hayâlek fil-Menâm (şarkı adı) 139n
Hayart Kalbi (şarkı adı) 311n
Hâyif yikûn Hubbek (şarkı adı) 102n
Hayret, el-Muhâmî Mahmûd 294
Hayrî, Beliğ 27, 79, 92, 93, 79n, 92n, 141, 153n 163n, 184, 185n, 187, 214, 287, 290
Hayyam, Ömer 25, 200
Hegland, Mary 213, 214n, 215, 215n
Heykel, Muhammed Hüseyin 197, 287, 318
Heykel, Muhammed Seyyid 18, 310, 223n, 310n
Hicâzî, Selâme 54, 82n, 85, 87, 100, 116, 163n, 223n, 242
Hilmî, Abdulhay 100
Hilmî, Abdulmecîd 114, 114n
Hilmi, Kârîm 223
Hub Kida (şarkı adı) 309
Hulm (şarkı adı) 189
Huri, Munah 197, 197n, 198, 198n
Huve da Yıhallas min Allah (şarkı adı) 142
Huve Sahîh (şarkı adı) 336
Hüseyin, Aliye 158
Hüseyin, Tâhâ 57, 91, 105, 186, 196, 237, 318, 323
Hüsnî, Dâvûd 35, 57, 57n, 96n, 102, 103n, 104, 115n, 144n, 146, 202, 214, 242, 245n, 293n
Hüsnî, Kemâl 18, 35, 36n, 103n, 104n, 175n, 242n

Illi Habbik ya Hanâh (şarkı adı) 236n
Issawi, Charles 279

İbn Sureyci 237
İbrahim, Ali Paşa 85, 120, 158
İbrahim, Hâfız 85, 198, 212
İbrahim, Halit (Ümmü Gülsüm'ün erkek kardeşi) 49, 50, 51, 52, 110, 112, 122, 276
İbrahim, Seyide (Ümmü Gülsüm'ün kız kardeşi) 49, 67
İbtisâm iz-Zehr (şarkı adı) 180n
Îd, Azîz 87
İkbal, Muhammed 317
il- Ard Bititkellim il-Arabi (şarkı adı) 235n
li- Bahr Biyidhak (şarkı adı) 59
İl- Ehât (şarkı adı) 189, 194
il- Evvile fil-Garâm (şarkı adı) 186, 194, 308n
il- Gulle'l-Ginâvi (şarkı adı) 92n
İl-Emel (şarkı adı) 194
İl-Halâ'a (şarkı adı) 98
il-Hilva Dî (şarkı adı) 93n
İl-Şek Yihyi'l-Garâm (şarkı adı) 178n
il-Verd cemîl(şarkı adı) 194
İmte'l-Hevâ (şarkı adı) 246n
İn Kunt Asâmih (şarkı adı) 138, 139, 140, 141
in-Novm Yi'îb 'uyûn habîbi (şarkı adı) 181
İnta Omri (şarkı adı) 15, 216, 225, 230, 234, 298, 299, 299n, 301, 301n, 302, 302n
İnte Feyn vi'-l-hub Feyn 292
İnte'l-Hub (şarkı adı) 302, 302n, 309
İntizâr (şarkı adı) 325
İs'al Rûhek (şarkı adı) 291
İsmail Hidiv 77, 82, 82n

Jâhîn, Salâh 290
Jalla men Taraz el- Yasmîn (şarkı adı) 95n, 104n
Jayyusi, Selma 145, 145n, 199
Jebel üt-Tevbâd (şarkı adı) 295
Jırdâk, Jurj 317
Jubrân, Mary 89, 169n

Kabbâni, Nizâr 316
Kadrî, Fatma 83n, 89, 168n
Kâl eyh Hiiif (şarkı adı) 98
Kalfa 205, 264, 265, 266, 272n, 340
Kamer lu Leyâlî (şarkı adı) 214
Kâmil, Ahmed Şefîk 288, 302
Kâmil, Hüseyin 60n
Kâmil, Mahmud 18, 182n, 221n, 296n
Kaside 11, 15, 35, 52, 54, 56, 57, 59, 85, 88, 90, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 106, 108, 109, 120, 137n, 148, 152, 164, 169n, 176n, 177, 179n, 180n, 182, 191, 194, 195, 196, 198, 199, 199n, 200, 201, 202, 203, 204n, 205, 210, 211, 211n, 212, 212n, 213, 215, 216, 238, 239, 239n, 245, 246, 247, 262, 280, 284, 294, 295, 195n, 302, 303, 303n, 304, 305, 305n, 306, 308, 309, 310, 317n, 325, 326, 331, 335, 336, 337, 340
Kasîdetu'n-Nîl (şarkı adı) 310
Keddie, Nikki 45, 45n, 47n
Kem Be'asnâ (şarkı adı) 176
Kişkiş Bey (karakter) 86, 93, 96, 152, 214
Kompozisyon 102, 103, 104, 244, 245, 246, 248, 339, 340, 341

Konser salonları 24, 32, 101, 121, 228, 234, 274
Kull ma Yizdâd (şarkı adı) 179, 246n
Kuran 24, 25, 32, 35, 39, 50, 51, 51n, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 56, 57, 58, 72, 104, 136, 172, 172n, 177, 177n, 186, 191, 196, 204, 211, 216, 240, 240n, 241, 242n, 243, 244, 262, 265n, 274, 323, 325, 336, 340

Lâ ya Habîbi (şarkı adı) 230, 309n
Lacouture, Jean 78, 78n
Lahn el-Merrakbiyye 214
Lampson, Miles 183
Lane, Edward William 58, 238, 238n
Laocuture, Simonne 78, 78n
Lev il-hevâ yihki 325
leyâli 57, 90, 173, 179, 247, 339
Leylet Hub (şarkı adı) 234
Leytenî lem Estati' (şarkı adı) 169n
Lil Sabr Hudûd (şarkı adı) 230
Lise Fâkir (şarkı adı) 204n, 309n

Mâ li Futint (şarkı adı) 98, 176, 178
Ma Travvak Demmak 180n
Mahfûz, Necîb 76, 206
Mâhir, Ali 69
Mahmûd, Ali 56, 69, 135, 144
Mahmud, Muhammed 77
makamât: 245, 340
Mâl ek ya kalbi (şarkı adı) 144
Marsot, Affaf Lutfi es-Seyyid 54, 54n, 56, 56n, 70n, 73n, 75, 75n, 79n, 106n, 183n, 198, 198n, 323, 323n
Masabnî, Bedî'a 27, 38, 88, 89, 89n, 113, 120, 127, 151, 151n, 154n, 155n, 162, 176n
Mavval 57, 57n, 58, 90n, 113, 186, 187, 191, 236, 238, 247, 284, 340
Mechian, Setrak 38, 59
Mecnun Leylâ (şarkı adı) 294, 295
Mehmet Ali Paşa 58, 72, 73, 73n, 76
Mekkâvi, Seyyid 221n, 290,
Meşâyih 55, 56, 57, 60, 66, 79, 80, 93, 94, 95, 103, 112, 112n, 151, 169, 171, 176, 186, 187, 210, 240, 242, 243, 244, 319, 322, 323, 331, 332, 337, 340
Mevlâya Ketebte Rahmeten-Nâs Aleyk (şarkı adı) 95n, 108n
Mısır Devrimi 181, 195n, 278
Mısır Radyosu 10, 11, 12, 18, 158, 159, 160, 191, 205, 211, 283, 285, 290, 298
Mısır Üniversitesi 70n, 74, 76, 85
Mısırlılık 22, 48, 187, 295
Mısr elletî fî Hâtirî ve fî demî (şarkı adı) 279
Mısr Tetehaddes 'an nefsihâ (şarkı adı) 283
Middleton, Richard 28
Mîn illi Kâl (şarkı adı) 180n
Mitchell, Timothy 46, 46n, 47, 78n, 244, 244n
Muhammed, Abdulvahhab 15, 27, 56, 64, 83, 90, 104, 105
Muhammed, Melek 89, 118
Muhammed, Suad 209n, 226, 281n, 324, 325
Munir, Muhammed 214
Murad, Leyla 89, 90n, 120, 169, 209, 280n
Mustafa, Abdulfettah 288, 290, 325

Mutrib (k. Mutribe) 36, 36n, 174, 340
Muvaşşahât 56, 103, 186, 245
Naci, İbrahim 145, 209n, 212, 304, 304n, 305, 305n, 306n, 325
Nâdire 89, 103n
Nehc el Burde (şarkı adı) 200, 201, 210, 211, 262, 308n
Nelson, Cynthia 45, 45n
Nelson, Kristina 51, 51n, 54, 54n, 64n, 172n, 173n, 176n, 238n, 240, 240n, 241, 241n, 265n, 266
Neoklasizm 214, 334
Neşîdu'l-Emel (film) 143, 163, 166, 181
Neşîdu'l-Jâmia (Üniversite Şarkısı) 283n
Nüzhet, en-Nufûs 86n, 87, 91

Osman, Muhammed 137, 246
otantiklik, bkz. *Asîl* 94n, 303

popüler kültür 40, 144, 158, 161, 217
popülizm 185, 215, 334
Prens İbrahim Ömer 154n, 276n

Rabia el-Adeviyye (film) 283, 284, 288, 291
Racy, Ali Cihat 15, 39, 39n, 55n, 58n, 59n, 83, 83n, 88n, 90n, 96n, 100n, 106n, 137n, 158n, 169, 170n, 174n, 179n, 180n, 218n, 223n, 227, 227n, 234, 234n, 235, 235n, 238n, 239, 246n, 265n, 295n
Radyo 10, 11, 12, 18, 21, 26, 27, 29, 31, 31n, 32, 32n, 33, 46, 56, 59n, 85, 93, 119, 146, 148, 156, 157, 158, 158n, 159, 159n, 160, 161, 161n, 164, 168, 181, 184, 191, 194, 201, 205, 206, 209, 211, 225n, 226, 234, 279, 279n, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 297, 298, 299n, 303, 312, 312n, 313, 314n, 315, 326, 334, 336
Radyo istasyonları 146
Rahmi, Mahmud 102, 103n, 110
Rakki'l-Habîb (şarkı adı) 194, 266, 267, 282
Râmi, Ahmed 99n, 101, 102, 102n, 106,137, 138, 141n, 145, 155n, 169, 184, 185, 195, 200, 218, 229, 276, 277, 291, 296
repertuar 22, 23, 24, 37, 39, 40, 48, 52, 58, 68, 81, 85, 87, 95, 96, 99, 101, 103, 113, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 164, 165, 181, 185, 191, 194, 195, 201, 202, 210, 215, 216, 220, 228, 229, 230, 236, 242, 244, 245, 246, 274, 280, 283, 289, 291, 293, 294, 299, 302, 303, 308, 323, 324, 332, 334, 336, 337
Rida, Mustafa Bey 105n, 206
Ruşdî, Abdurrahman 74
Ruşdî, Fatma 27, 89, 152
Ruşdî, Husayn 87
Rûz el- Yûsuf (dergi) 27, 27n, 59n, 71n, 78n, 85n, 86n, 87n, 89, 89n, 90n, 95n, 97, 97n, 98n, 100n, 103n, 105n, 107, 107n, 108n, 109, 109n, 110n, 111n, 112n, 113, 113n, 114n, 115n, 116n, 117n, 118, 118n, 119, 119n, 120n, 123, 150, 150n, 151n, 152n, 154n, 155, 155n, 156, 156n, 157n, 159n, 161, 161n, 162n, 163n, 167n, 168n, 185n, 191n, 201n, 206, 206n, 212n, 216n, 221n, 235,

235n, 237, 275n, 276n, 277n, 278n, 282n, 285n, 292n, 310n, 326n

Sabri Paşa, Şerif 277, 277n
Sabrî, Hayât 89
Sahhâb, Victor 144n, 166
Sahîh Hisâmek (şarkı adı) 180n
Sahrân li-Vahdi (şarkı adı) 195n, 296
Saidî, Hamîd 152
Sâlat, Santî 82, 82n, 94, 102
Salîb, Cemal 287
Sâlih, Muhammed Abduh 106n, 196, 217, 223, 282
Sâlim, Seyyid 221n, 223, 223n
Savti's-selâm (şarkı adı) 219n, 284
Savtu'l-Kahire 248n, 284n, 313, 313n
Sawa, George 19, 273
Sayf, Salah Ebu 214
Sedat, Enver 283n, 334
Sellâme (film) 166, 191, 274
Selma ya selâme (şarkı adı) 93n, 337
Selû Kalbî (şarkı adı) 200, 201, 203, 204, 205, 262
Selû ku'ûs et-Tilâ (şarkı adı) 181
Servet, Abdulhalîk 69, 70n
Şhankar, Ravi 40n, 41, 230, 231n
Sıtkı, Ahmed 91, 91n
Sıtkı, Emin 87, 291, 291n
Sıtkı, Zeynep 89
Sîretu'l-hub (şarkı adı) 309n
Sirrî, Fatma 89, 103n, 162, 168n
Slawek, Stephen 40n, 230
Smith, Charles 145, 197
Şubhan men erselehu rahme li-kull men yesma' ev yubsir (şarkı adı) 95
Sufizm 55n, 217
Sukker, İsmail 52, 66, 186, 337
Sultan, Ömer 75

Şa'bu'l-Irak (şarkı adı) 284n
Şa'râvî, Huda 156
Şems il-Asîl (şarkı adı) 219, 310
Şerif, Mahmud 277, 277n
Şevki, Ahmed 85, 152, 156, 177, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 211, 213, 294, 305
Şeyh, bkz. *Meşayih* 51n, 55, 319, 331, 340
Şihubuddin, es-Seyyid Muhammed 103
Şuşa, Muhammed es-Seyyid 50n, 51n, 60n, 62n, 64n, 66n, 67n, 68n, 69n, 71n, 81n, 95n, 102n, 103n, 111n, 139n, 160n, 162n, 185n, 187n, 195n, 201n, 202n, 209n, 212n, 221n, 276n, 277n, 278n, 282n, 292n, 297n, 304n, 316n, 325n, 326

Taht 88, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 148, 151, 158, 167, 168, 179, 180, 203, 231, 261, 309, 341
Tala' a'l-fecr (şarkı adı) 178
Talamâ tarjî (şarkı adı) 308n
Tarab 36, 47, 227, 232, 234, 236, 237, 239, 241, 260, 261, 340
Tasvir ül-ma'nâ 171, 173, 178, 236, 237, 239, 241, 260, 261, 341
tecvit 51, 56, 172n, 175, 212, 216, 217, 240, 241, 243, 262, 340
Tevhide 86, 87, 107n, 125, 153n
Teymûr, Muhammed 81, 81n, 85
Tirâ'i Geri (şarkı adı) 180n
turâs 39, 147, 214, 245, 246, 265, 293n, 330, 334, 336, 341

Ubeyd, Mekrem 156, 244
Ugniyye 341
Unşudet el-Fuâd 161
Urâbî, Ahmed 55
Uskurînî 181n, 262, 271

Valî Paşa, Cafer 206
Vallâhi Zamân Ya Silâhi (şarkı adı) 283, 291
Vasla 88, 88n, 154, 231, 232, 246, 247, 330, 341
Ve-haklka Ente (şarkı adı) 173
Vehbî, Yûsuf 65n, 152, 163n
Ve-Şakat li (şarkı adı) 178n
Vi'l-Had İmta (şarkı adı) 179n, 180n
Vidâd (film) 162, 163, 165, 166, 191, 310
Vi-Dârit il-Eyyâm (şarkı adı) 224n, 275n, 289, 299, 302
Voll, John 215
Vulid el hudâ (şarkı adı) 200, 201, 211, 222n

Waterman, Chistopher Alan 28n, 29n, 37, 37n, 42, 42n, 101n, 231n, 335n
Willams, Raymond 17, 37

Ya Du'ât el-Hakk (şarkı adı) 195n
Ya ise Mlsehherni (şarkı adı) 293
Ya İşrit il-Mâdi (şarkı adı) 139n
Ya Nigm (şarkı adı) 143
Ya Rûhi bila Kutri Asiye (şarkı adı) 180n
Ya Selâm ala Idna (şarkı adı) 284
Ya Tuyûr (şarkı adı) 166n
Ya Zâlimni (şarkı adı) 221
Ya-lli Gaafet, İnte Cebni (şarkı adı) 181n
Ya-lli Gaafet, İrham Hâli (şarkı adı) 143
Ya-lli Şagalt il-Bâl (şarkı adı) 223n
Ya-lli Tişki min il-Hevâ (şarkı adı) 144n
Yasin, İsmail 214
Yeken, Adlî Paşa 65n, 69, 70n, 73, 77
Yeken, İzzeddîn 65, 73

Zaglûl, Said 70n, 74, 76, 87, 319
Zecel 85, 92, 141, 189, 214, 216, 331
Zeki Paşa, Ahmed 237, 237n
Zerni Teefik (şarkı adı) 178

MISIR'IN SESİ

Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu

VIRGINIA DANIELSON

"Virginia Danielson, yirminci yüzyıl Mısır'ının tarihini Ümmü Gülsüm'ün biyografisi ve müziğinin analizi ile sanatsal himaye, repertuar geliştirme ve kitle iletişim işleri ile ustaca birleştirerek yeni bir tür yaratmış: müziksel bir biyografi; aynı zamanda da belirli bir dönemin ve bölgenin ifadesel kültürünün sosyal tarihi. Ümmü Gülsüm'ün benzersiz müziğini, otantikliğin yerel değerlerine olan mahcup yönelişini, sosyal ve ticari faaliyetlerdeki baskın ve eş güdümlü yönetimini ve sanatçının o günün gerilimli politik ortamında tam olarak nerede durduğunu inceleyen Danielson, yetenekli ve azimli bir şarkıcının kendisini bir toplumun ve bir ülkenin sesi hâline getirmesindeki sırrı gün ışığına çıkarıyor."

Lila Ebu Lughod

BAĞLAM