

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
ETNOMÜZİKOLOJİ VE FOLKLOR PROGRAMI**

**1930’LARDAN BUGÜNE TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİĞİN
KÜLTÜREL ZEMİNİ
ve
TOPLUMSAL-MÜZİKAL ANALİZİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**20096422 UĞUR KÜÇÜKKAPLAN
DANIŞMAN: ÖĞR. GÖR. DR. ŞÜKRÜ ASLAN
İSTANBUL – OCAK 2012**

Uğur KÜÇÜKKAPLAN tarafından hazırlanan 1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal Müzikal Analizi adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 11 / 01 / 2012

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.İlke BORAN

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Aslı KAYHAN (Kocaeli Üniv.Öğr.Üy.)

.....

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Dr.Şükrü ASLAN (Danışman)

.....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	IX
1. GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	4
3. BÖLÜM: ERKEN CUMHURİYET YILLARINDA HÂKİM POLİTİKANIN KÜLTÜR SANAT ALANINDAKİ YANSIMALARI.....	8
3.1. Kültür Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı.....	8
3.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Klâsik Türk Müziğine Yönelik Algılar.....	19
3.3. Müzik Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı Biçimi.....	28
3.3.1. Resmî Derlemeler.....	28
3.3.2. Radyo Yayınları.....	36
3.3.3. Türk Halk Müziği ve Çokseslilik.....	44
3.3.4. Türk Beşleri.....	53
3.4. Hâkim Müzik Politikasının Yayılmasında Basın-Yayın Araçlarının İşlevi.....	59
4. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE ARABESK MÜZİĞİN DOĞUŞUNA ZEMİN HAZIRLAYAN MÜZİKAL VE TOPLUMSAL FAKTÖRLER.....	70
4.1. Türkiye'nin Taş Plâkla Tanışması ve Popüler Müzik Olgusunun Ortaya Çıkışı.....	70
4.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Siyasal ve Toplumsal Ortamında Klâsik Türk Müziği.....	79
4.3. Mısır Sineması ve Arap Müziğinin Türkiye'nin Müzikal-Kültürel Ortamına Etkileri.....	88
4.4. Gazino Kültürü.....	101
4.5. 1930-1960 Yılları Arasında Türkiye'nin Kültürel Ortamı.....	104

4.6.	Arabesk Müziğin Ortaya Çıkış Sürecinde İlk İzler.....	110
5.	BÖLÜM: 1960’LARDAN 1980’Lİ YILLARA KADAR DEVLET VE TOPLUM GERİLİMİNDE ARABESK MÜZİĞİN YERİ.....	120
5.1.	Hâkim Politikanın Arabesk Algısı ve Onu Denetleme Tutumu.....	120
5.2.	Bir Toplumsal Tutunma Aracı Olarak Arabesk Müziğin İşlevi.....	130
6.	BÖLÜM: ARABESKTE AKTÖREL SÜREKLİLİK VE MÜZİKAL YAPININ DÖNEMSEL OLARAK İNCELENMESİ.....	135
6.1.	Hazırlayıcı Dönem (1930-1960).....	135
6.2.	Arabesk Müziğin Dönemleri.....	142
6.2.1.	İlk Dönem (1960-1980).....	142
6.2.2.	Orta Dönem (1980-1990).....	161
6.2.3.	Son Dönem (1990’lardan Bugüne).....	176
7.	SONUÇ.....	188
8.	EKLER.....	191
8.1.	Örnek Eserler.....	192
8.1.1.	Çiçeklerin Gülüyor Sevincinden.....	192
8.1.2.	Dertliyim Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine.....	194
8.1.3.	Leylâ Bir Özge Candır.....	197
8.1.4.	Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu.....	199
8.1.5.	Menekşelendi Sular.....	202
8.1.6.	Sevmek Günah Mı.....	204
8.1.7.	Deryâda Bir Salım Yok.....	206
8.1.8.	Bir Teselli Ver.....	208
8.1.9.	Benim Dünyam.....	210
8.1.10.	Gurbet.....	214
8.1.11.	Bir Garip Yolcuyum.....	218
8.1.12.	Feryâd.....	220
8.1.13.	Bedduâ.....	222
8.1.14.	Anılar.....	224
8.1.15.	Dil Yarası.....	226
8.1.16.	Senin Olmaya Geldim.....	231
8.1.17.	Çabuk Olalım Aşkım.....	234

8.1.18. Hani Bekleyecektin.....	236
8.2. Prof. Dr. Özkan Manav ile Söyleşi.....	239
8.3. Fotoğraflar.....	247
9. KAYNAKLAR.....	259
10. ÖZGEÇMİŞ.....	268

ÖNSÖZ

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

Gerek Türkiye'nin siyasal tarihinin ve modernleşme sürecinin, gerekse bunların yön verdiği kültürel gelişmelerin incelenmesi bakımından önemli ip uçları veren arabesk olgusu, aynı zamanda müzikal bir üslûp olması sebebiyle etnomüzikoloji için zengin bir araştırma sahasıdır. Müzik ortamı açısından yaklaşık son 50 yıla adeta damgasını vuran ve pek çok alanda izlerine rastlanan arabeskin, nasıl bir sürecin sonucunda ortaya çıktığı, onu besleyen dinamiklerin neler olduğu ve toplumsal yapıyı ne derece etkilediği - veya ondan ne ölçüde etkilendiği - mutlaka cevaplanması gereken sorulardır.

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

kurulan ilişkinin irdelenmesinde de yine bu yaklaşımın dikkate alınması gerekmektedir.

İlk başlarda, Batı müziğinden çeşitli öğeler kullanarak geleneksel Arap müziğinde değişim yaratmayı hedefleyen Mısırlı bestecilerin müziklerini taklit etmek sûretiyle yapılan çalışmalar, ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan arabesk müzik için bir temel oluşturmuştur. Fakat bu, arabeskin tümüyle Mısır müziğinin bir yansıması olarak ortaya çıktığı anlamına gelmemektedir. Zîra 1960'lı yıllardan itibaren ilk örnekleri görülmeye başlanan arabesk müziğin, doğrudan bu müziğin taklit edilmesiyle geliştirildiğini söylemek, arabeskin klâsik Türk müziğinden, halk müziğinden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzik olduğu gerçeğini göz ardı ederek, onu yanlış/eksik bir biçimde tanımlamaya neden olacaktır. Bu anlamda arabesk müziğin Türkiye'nin müzik tarihinde nereye oturtulabileceğinin belirlenmesi için, onun müzikal anlamda nelerden beslendiğini, yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal gelişmelerden ne derece etkilendiğini irdeleyen araştırmaların yapılmasına büyük ihtiyaç vardır.

Çalışmanın sınırlarının çizilmesinde ve metodolojik çerçevenin belirlenip tezin yazılmasında fikirleriyle bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen hocam Dr. Şükrü Aslan'a, lisans yıllarında etnomüzikoloji ile tanışıp yetişmemi sağlayan ve bana her zaman inanıp yanımda olan hocam Melih Duygulu'ya, araştırmalarım sırasında fikirlerini ve yardımlarını esirgemeyen hocalarım Yrd. Doç. Çetin Körükçü ve Sarper Özsan'a, yıllarca müzik üzerine yaptığımız tartışmalarla kendilerinden çok şey öğrendiğim yakın dostlarıma ve çalışmalarım sırasında bana verdikleri her türlü destekten ötürü aileme teşekkür ederim.

Ocak 2012

Uğur Küçükkaplan

ÖZET

1930'LARDAN BUGÜNE TÜRKİYE'DE ARABESK MÜZİĞİN KÜLTÜREL ZEMİNİ VE TOPLUMSAL-MÜZİKAL ANALİZİ

Müziğin, klâsik Türk müziği ve halk müziği olmak üzere iki büyük koldan geliştiği Türk müzik tarihine, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan siyasî, ekonomik ve toplumsal gelişmeler yön vermiştir. Yüzyıllar boyu varlığını sürdüren geleneksel müziklerin yeni bir ideolojik yaklaşımla ele alındığı 19. yüzyıl, aynı zamanda siyasal ve kültürel bir dönüşümün de habercisi olmuştur. Giderek yoğunluk kazanan Batılılaşma çabalarının uzantısında, Türk müzik tarihinde ilk kez somut ve resmî bir biçimde yer almaya başlayan Batı müziği, bu değişimin kültürel boyutunu temsil etmektedir. Dolayısıyla dengelerin değişmeye başladığı ve çeşitli kırılma noktalarının yaşandığı bu dönemi, gerek siyasal gerekse kültürel anlamda Cumhuriyetin üzerine kurulduğu bir zemin olarak görmek gerekmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde yeni bir ulus yaratmayı hedefleyen Cumhuriyetçi kadrolar, kültür kavramını milliyetçi bir bakış açısıyla tanımlamışlardır. Kültürü oluşturan en önemli öğelerden biri olarak görülen müziği de yeniden inşâ etme yoluna gidilen bu dönemde, çeşitli müzik politikalarının uygulanmaya çalışıldığı görülür. Söz konusu politikalar gereği klâsik Türk müziğinin dışlanarak halk müziğinin öne çıkarılması ve yaratılmak istenen müziğin öz Türk kültüründen doğduğu ileri sürülen halk müziği üzerine kurulmaya çalışılması, dönemin kültür ve sanat anlayışını büyük oranda özetlemektedir. Yaklaşık 1940'ların ortalarına kadar devletin destek verdiği müzik politikaları, 1950'lerden itibaren çokpartitli döneme geçilip siyasal anlamda yeni bir sürecin başlamasıyla giderek gücünü yitirmiştir.

20. yüzyılın başlarından itibaren hızla büyüyen müzik sektörünün ve onun yarattığı müzik algısının Türkiye'deki en belirgin izlerine ilk olarak 1930'lu yıllarda rastlanır. Müzik politikalarının kabul gördüğü alanın dışında bırakılan ve varlığını sürdürmesi giderek zorlaşan klâsik Türk müziğinin, serbest bir icrâ zemini olarak ifade edilebilecek piyasaya yaklaşması adeta yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Oluşan yeni müzik algısıyla beraber bir arayış içerisine girilmesi ve Mısır Sineması üzerinden Arap müziği ile yoğun bir ilişki kurulması da yine aynı döneme rastlamaktadır. Müzikteki değişim, asıl olarak siyasal anlamda bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek 1950'lerden itibaren görüldüğü için, 1930'lardaki bu süreci bir çeşit hazırlayıcı dönem olarak görmek yerinde olacaktır. Başka bir deyişle, Türkiye'nin müzik tarihi içerisinde son derece önemli ve hassas bir yere sahip olan arabesk müziğin ilk örneklerine 1960'lı yıllarda rastlansa da, bu müziğin üzerine oturduğu sosyal, siyasal, kültürel ve müzikal temeller çok daha önce atılmıştır.

1950'li yıllarda büyük şehirlere göçün artmasıyla birlikte arabesk müziğin dinleyici kitlesini kırsal kesimden gelen ve şehir hayatına uyum sağlayamayan insanların oluşturduğu düşüncesi ne yazık ki genel bir kanı hâline gelmiştir. Oysa göç ve buna bağlı olarak kentsel yapıda görülen değişim, yalnızca arabesk müziğin gelişebilmesi için uygun bir zemin sağlamıştır. Dolayısıyla arabesk müziğin ya da onun beslendiği yaşam biçiminin, 1950'li yıllarda yaşanan göçle birlikte ortaya çıkmış bir olgu olmadığının önemle altını çizmek gerekir.

1960'lı yıllarda ilk ürünleri verilen ve ilerleyen yıllarda başlı başına bir müzikal üslûp hâline gelen arabesk, ağırlıklı olarak klâsik Türk müziği ve halk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan melez bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de bu müziğin arabesk ismi üzerinden tanımlanmasında, hazırlayıcı dönem olarak ifade ettiğimiz 1930-1960 yılları arasında Mısır müziği ile kurulan ilişki önemli rol oynamaktadır.

Yıllarca tartışılan ve devlet tarafından dışlanıp yok sayılan arabesk müzik, 1980'li yıllardan başlayarak kendi içinde *folk*, *taverna* vb. isimlerde çeşitli kollara ayrılmıştır. Özellikle 1990'larda Türk pop müziği ile etkileşim içerisine girmiş, bu

süre içerisinde dinleyici kitlesini genişleterek Türkiye’de en çok dinlenen müzik türlerinden biri hâline gelmiştir. 1960’lardan bugüne yaklaşık yarım yüzyıllık bir zaman diliminde farklı siyasî görüşlere sahip olan kesimler tarafından da çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Öyle ki arabesk, özellikle son yıllarda müzikal bir üslûp olduğu gerçeği tümüyle göz ardı edilerek, Türkiye’deki siyasal ve kültürel konulardaki aksaklıkları, hayal kırıklıklarını ve geri kalmışlık olarak görülen olguları açıklamak için kullanılan bir kavramsal araç gibi algılanmıştır.

Tezin yazımında, etnomüzikoloji başta olmak üzere sosyoloji, tarih ve edebiyat alanlarını içine alan bir disiplinlerarası çalışma metodolojisi uygulanmıştır. Tanzimat döneminden itibaren gelişen Batılılaşma çabaları, Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerinden incelenmiş ve arabesk müziğin hazırlayıcı dönemi olarak ifade edilen 1930-1960 arası dönemin temel dinamikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. İlerleyen bölümlerde 1950’lerde yeni bir politik sürecin başlamasıyla birlikte, arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği 1960’lı yıllar üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda söz konusu süreçte yaşanan bazı siyasal ve toplumsal gelişmeler irdelenerek, arabesk müziğin nasıl bir kültürel ortam içerisinde ortaya çıktığı incelenmiştir. Son bölümde ise ilk dönem, orta dönem ve son dönem başlıkları altında ele alınan arabesk müziğin çeşitli örnekler üzerinden müzikal analizi yapılarak, farklı müzik türleriyle olan ilişkisi saptanmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER : Arabesk Müzik, Cumhuriyet Dönemi, Klâsik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Çokseslilik.

SUMMARY

CULTURAL BASIS AND SOCIO-MUSICAL ANALYSIS OF ARABESQUE MUSIC IN TURKEY SINCE THE 1930s

The history of Turkish music, which mainly includes two major branches – classical Turkish music and folk music – was particularly shaped by the nineteenth and twentieth century developments. The nineteenth century, in which centuries-old traditional music was interpreted with a different ideological approach, was also the harbinger of political and cultural transformation. Western music, which began to take place in a formal and official way in the history of Turkish music as an extension of westernization, represents the cultural side of this change. Therefore, this period of various breakthroughs and shifts in cultural balance should be seen as the ground – in both the political and cultural sense – on which the Republic was established on.

As a part of the nation-building mission, the republican groups of the early republican era defined the concept of culture with a nationalist perspective. During this period, music was considered as one of the most vital elements of culture and a variety of ideological policies were implemented during the reconstruction of new musical policies. In the light of these policies, classical Turkish music was neglected and instead folk music was foregrounded with the claim that folk music developed out of the authentic Turkish culture. This view summarizes the era's attitude towards culture and art. The musical policies supported by the government roughly until the mid-1940s, began to fade out by 1950s with a new political era.

One began to see the visible traces of the rapid-growing twentieth-century music industry and its by-product – a new perception of music – in the 1930s. Classical Turkish music, excluded from the approved area of musical policies and

therefore deprived from a chance of survival each day, got closer to free-market which can be considered as a more flexible ground of action. This was the beginning of a new era. The new perception of music coincided with the increase in the influence of Arabic music established via Egyptian cinema. The 1930s could be considered as a preparatory era, since the fundamental change in music began in 1950s, with the political turning point. In other words, although the first examples of arabesque music, which has an extremely important and delicate status in the history of Turkish music were seen in the 1960s, its social, political, cultural and musical foundations were laid much earlier.

Unfortunately the idea that the target-audience of arabesque music developed as a result of the adaptation problem encountered by the people who migrated from the rural parts of Turkey to urban areas with the increase in migration in the 1950s is a widespread claim. However, migration and its consequent changes in urban structure only provided a suitable ground for the development of arabesque music. Therefore, it must be emphasised that arabesque music or the lifestyle that feeds it did not emerge with the increase in migration in the 1950s.

The first examples of arabesque music were produced in the beginning of 1960s and in the following years, it became a major musical genre. It manifests itself as a hybrid genre that borrows various elements of both classical Turkish music and folk music. The influence of the Egyptian music between 1930 and 1960 has an important role in the naming of the genre as “Arabesque.”

Debated for many years, excluded and ignored by the state for a long time arabesque music branched-out in itself since the 1980s. Especially since the 1990s, it got into an interactive relationship with Turkish pop music, expanding its audience and becoming one of the most listened genres of music in Turkey. Since the 1960s arabesque has been used in various ways by the factions of different political views. So much so that arabesque, completely ignoring the fact that it’s a musical style, has been used as a conceptual tool to describe political and cultural defects, disappointments and phenomena seen as backwardness in Turkey.

In our thesis, an interdisciplinary methodology, which consists of sociology, history, literature and especially ethno-musicology, is applied. Increasing efforts of Westernization since the “Tanzimat Period” are examined via the early Republican policies and basic dynamics of the period between 1930-1960. The following chapters focus on the beginning of a new political era from the 1950s and the first examples of arabesque music in the 1960s. At the same time, various political and social developments in the era are examined, in order to show the cultural environment in which the arabesque music emerged. The last chapter divides arabesque music into early, middle and late periods and undertakes the musical analysis of the genre in the light of examples while also indicating its relations with various types of music.

KEY WORDS: Arabesque Music, Republican Era, Classical Turkish Music, Turkish Folk Music, Polyphony.

1. BÖLÜM

GİRİŞ

“1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi” başlıklı bu tezde, Tanzimat döneminde yaşanan siyasî ve kültürel değişimlerden hareketle Erken Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikaları ele alınmakta, özellikle 1930-1960 yılları arasında yaşanan gelişmeler üzerinde durularak, arabesk müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan siyasî, toplumsal ve müzikal faktörler incelenmektedir.

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

1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’nin müzik tarihinde son derece önemli bir yere sahip olan ve bu süre zarfında üzerine pek çok şey söylenip tartışılan arabesk müzik, 1950 sonrası siyasî, toplumsal, kültürel ve müzikal ortamın incelenmesi bakımından önemli veriler sunmaktadır. Buna rağmen arabesk müzikle ilgili bugüne kadar yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu – bilebildiğimiz kadarıyla - sosyoloji disiplini içerisinde yapılmış olup konunun toplumsal boyutu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu anlamda genellikle göç konusu ile ilişkilendirilen arabeskin, bir müzikal üslûp

olarak çok daha önce oluşmaya başladığını ortaya koyabilecek müzikoloji alanında yapılmış akademik değeri olan bir çalışmanın varlığından bahsetmek zordur.

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

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

Son olarak bu tezin metodolojisi ve hazırlanış sürecine dair de birkaç hususu aktarmak isterim. Tezin yazım aşamasında, hocam Şükrü Aslan ile bazen üç haftalık bazen de aylık periyotlarla yaptığımız görüşmelerde, kavramsal çerçevenin çizilmesi, tezin tarihsel sınırlarının belirlenmesi ve üslûp gibi temel konular üzerinde yoğunlaştık. Ayrıca kendisinin önerdiği kaynakları inceleyip, önemli fikir alışverişlerinde bulunduk. Yanısıra, çalışmanın başında birlikte çizdiğimiz takvimde herhangi bir sapma olmaması için, sürekli olarak mail ve telefon kanalıyla yazımı tamamlanan kısımlara dair iletişim kurarak, çalışma disiplininin kopmamaya büyük özen gösterdik. Çalışmanın ilk aşaması, ağırlıklı olarak 3. ve 4. bölümler için yoğun

bir literatür taraması yaparak geçti. Konuya duyduğum ilginin yıllar öncesine dayanmasına ve tezin yazımından çok daha önce araştırmalarımı başlamama rağmen, Türkiye’de arabeske ilişkin yayınlanan birkaç kitap dışında bilimsel araştırmalara rastlamak oldukça zordu. Bu nedenle eldeki kısıtlı kaynakları yeniden ve özenli bir biçimde inceledikten sonra, arabeske dair gazetelerde ve dergilerde yayınlanan yazılardan ulaşabildiklerimi toplayıp, çalışmanın veri tabanını oluşturmaya çalıştım. Özellikle 3. bölüm üzerinde çalışırken, Ülkü dergisinde yayınlanan müziğe ilişkin yazıların tamamı başta olmak üzere, çeşitli yayın organlarında çıkan yazılardan ve dönemin önde gelen isimlerinin hatıralarından faydalandım. İlerleyen bölümlerde, daha ziyade Türkiye’nin değişen politik ve toplumsal yapısını inceleyen çalışmalar üzerinde yoğunlaşarak, arabesk müziğin ortaya çıkışını bu zeminde ele almaya gayret ettim. Tezin son bölümünde ise, kişisel tecrübelerimden ve aldığım müzik eğitiminden hareketle edindiğim fikirleri/izlenimleri, doğrudan arabesk müziğin kendisini inceleyerek, eserler üzerinden açıklamaya çalıştım.

Türkiye’nin siyasal ve kültürel tarihinin yaklaşık son elli yılında önemli bir yere sahip olan, buna rağmen müzik politikasına ilişkin tercihler başta olmak üzere, çeşitli gerekçelerle sürekli görmezden gelinen arabesk müziği disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almaya çalışan bu tezin, ileride yapılmasını temenni ettiğimiz çalışmalara bir katkı sağlamasını umut ediyoruz.

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Arabesk müziğin ortaya çıkışında etkili olan faktörlerin oluşmaya başladığı dönem ile söz konusu müziğin ürünlerinin verildiği son elli yıl, çalışmanın tarihsel açıdan genel çerçevesini oluşturmaktadır. Yaklaşık 90 yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu süreçte, müziğin yanısıra üzerinde en fazla durulan konulardan biri de Türkiye’deki politik gelişmeler olmuştur. Buradan hareketle toplumsal ve ekonomik değişimler modernleşme sürecinin bir parçası olarak ele alınıp incelenmiş, arabeskin bu çerçevede nereye oturduğu saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın ilk ayağını oluşturan ve Türkiye’deki mevcut yapının temellerinin atıldığı 1920’lerin başından yaklaşık 1950’ye kadarki süreç, çalışma içerisinde erken Cumhuriyet yılları olarak ifade edilmiştir. 1960’lardan başlayan ve arabeskin ortaya çıkışıyla birlikte popüler kültür/müzik anlayışının da giderek yükseldiği süreç ise, erken Cumhuriyet yıllarında olgunlaşan koşulların somut ürünlere dönüştüğü dönem olarak ele alınmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarının anlaşılmasında ulus devlet, millet ve milliyetçilik kavramlarının kolaylaştırıcı işlev gördüğü söylenebilir. Hem politik hem de kültürel karşılığı olan devlet ve ulus kavramlarının buluşmasıyla ortaya çıkan ulus devlet modeli, belli bir coğrafi sınır içerisinde yaşayan nüfusun ortak bir dil ve ortak değerler etrafında toplanabilmeleri koşuluyla vatandaş olabilme niteliği kazandığı devlet yapısı olarak tanımlanabilir. Nitekim meşrûyetini de sınırlarını çizdiği bu coğrafi bölgede yaşayan ulusun kendisinden alır. Erken Cumhuriyet yıllarında kültür kavramını bu yaklaşım üzerinden ele alan Cumhuriyetçi kadroların, yeni bir ulus inşa etme çabalarını ve milliyetçilik anlayışlarını da yine ulus devlet yapısı içerisinde incelemek gerekmektedir.

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

*“Modernci milliyetçiler, aynı zamanda Türkler arasında Türklüğün bilincini yaratma konusuna da önem veriyorlardı. Böylece, medeniyetlerini Orta Asya kaynağı, Güneş-Dil Teorisi, Türk kültürünün diğer birçok kültürleri etkilediği tezleri de iktisâdî enfastrüktür ve bilimsel düşünceyle paralel geliyordu.”*²

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

Çalışmanın önemli kuramlarından birisi de modernleşme kuramıdır. Kapitalizme kendi başına geçemeyen toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere II. Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilmiş bir toplumsal değişme kuramı olan modernleşme, Batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecini ifade etmektedir. Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum

¹ Şerif MARDİN, **Siyasal ve Sosyal Bilimler**, 10-11.

² A.g.k., 10.

olmak üzere üç aşamadan oluşan değişim sürecinin temelinde, endüstriyel gelişmeyle birlikte ekonomik kalkınmanın sağlanması vardır.³ Bu kurama göre, Türkiye'nin 1950 öncesi geleneksel toplum anlayışı içerisinde değerlendirilirken, arabesk müziğin de ortaya çıktığı 1960'lar ve sonrası geçiş toplumunun görüldüğü yıllar olarak kabul edilir.

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

Mardin'in ifadesiyle toplumsal bilimlerin en kaypak ve anlaşılması zor kavramlarından biri olan kültürün çeşitli tanımları yapılmakla birlikte, yaygın olan iki tanımın olduğunu görüyoruz. Bu tanımlardan biri, teknik anlamını bir kenara bırakarak, kültürü edebiyat ve sanatla ilişkilendirerek açıklar. Diğerisi ise sosyal antropologların 19. yüzyıldan beri geliştirdiği bir kavram olup, insan topluluklarının kimlik ve özelliklerini anlatmak için kullandıkları bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle kültür, hem toplumun sembol hâline getirilmiş modellerinin, hem de onlara set çeken maddî imkânların tümüdür.⁵ Erken Cumhuriyet yıllarında müzik başta olmak üzere kültür sanat alanında yapılmaya çalışılan reformlar değerlendirilirken, kültür kavramı yukarıda belirtilen anlamların

³ Meral ÖZBEK, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 31-32.

⁴ A.g.k., 81.

⁵ Ş. MARDİN, **Din ve İdeoloji**, 50-51.

biraz daha dışında kullanılmıştır. Söz konusu kavram, ulus devlet anlayışı içerisinde ve milliyetçi bir bakış açısı üzerinden homojen bir topluluk olarak inşa edilmek istenen ulusun, kimlik ve özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir terim olarak ele alınmıştır. Bu türden kullanımın seçilmesindeki en büyük faktör, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki uygulamaları dönemin ruhu, bakış açısı ve genel koşulları bağlamında inceleyerek olabildiğince objektif sonuçlar elde etmeyi amaçlamış olmaktadır. Doğrudan arabesk müziğin/kültürün ele alındığı 1960'lar ve sonrasında ise kültür kavramı büyük oranda teknik tanımına uygun olarak, sosyal bilimlerdeki yaygın kullanımı üzerinden yorumlanmıştır.

3. BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET YILLARINDA HÂKİM POLİTİKANIN KÜLTÜR SANAT ALANINDAKİ YANSIMALARI

3.1. Kültür Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı

Yeni bir ulus inşâ etmek amacıyla yola çıkan ve bu süreçte çeşitli reformlar yapmayı hedefleyen Cumhuriyetçi kadroların en önem verdiği alan, şüphesiz ideolojilerini meşrû kılmaya çalıştıkları kültür sahası olmuştur. Ulus devlet yapılanması içerisinde tipik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan bu anlayış, gerek siyasî gerekse ekonomik atılımların ancak kültür alanındaki değişimle/dönüşümle eklemlendiği takdirde başarılı olabileceği görüşünü taşımaktadır. Bu süreçte Cumhuriyetin temelini oluşturan siyasî ideolojinin oturtulması gereken bir zemin olarak ele alınan kültür, aynı zamanda ‘çağdaş uygarlık seviyesi’ olarak kabul edilen noktaya ulaşmak için gerekli tüm öğeleri içinde barındıran bir kaynak olarak görülmüştür. Eğitim, sanat ve ekonomi başta olmak üzere pek çok alanın modern bir anlayış içerisinde yeniden yapılandırılması gerektiği öne sürülürken, ulaşılmak istenen noktaya ulusal bir bilinç üzerinden gidilmeye çalışılmıştır. Bu uğurda Batı örnek alınırken, diğer taraftan ‘ulusal kökenlere’ bağlı kalmak gerektiğinin sürekli olarak altı çizilmiş, uluslararası alanda ancak bu sayede ‘saygın’ bir yer elde edilebileceği savunulmuştur. Zamanla daha da keskinleşen ve tümüyle hâkim bir ideolojiye dönüşen söz konusu yaklaşım, kültür ve sanat alanları başta olmak üzere pek çok sahada iradî müdahalelerin yapılmasıyla somut bir kimlik hâline gelmiştir.

Bilindiği gibi kültürü meydana getiren her bir öge toplumsal yapının oluşmasında son derece önem taşımaktadır. Topluma kendine ait bir anlam dünyası

kazandıran ve ona kimliğini veren kültür, aynı zamanda geleneğe açılan bir kapı niteliğindedir. İşte bu nedenle Cumhuriyetçi kadroların yoğun olarak özellikle Cumhuriyetin ilk 20 yılı içerisinde kültüre bu denli önem vermelerinin ve onu şekillendirmeye çalışmalarının temelinde, ideolojilerinden ötürü duydukları gelenekle ilgili hassasiyetlerinin yattığı ileri sürülebilir. İster iktisat, ister siyaset isterse kültür alanında olsun Cumhuriyet dönemi reformları 18. yüzyıl Osmanlı toplum ve devlet yapısında başlayan ve 19. yüzyılda hızlanan ama doğrusal bir hat izlemeyen dönüşümlerin üzerine oturmuştur.⁶ Buna karşın Osmanlı'dan miras kalan geleneğin bir kısmını reddedip onunla arasına kalın duvarlar örerek bağlarını zayıflatmaya çalışan Cumhuriyetçi kadrolar için gelenek yeniden inşa edilmeye muhtaç olarak görülmüştür. Oysa geleneği şekillendirmeye çalışan bu yaklaşım çok daha öncesinde, yani 19. yüzyılda Osmanlı'da karşımıza çıkmaktadır. Daha açık bir ifade ile söylemek gerekirse, Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır ama geleneği değiştirme geleneği Tanzimatçılarla başlamıştır denilebilir.⁷

Gerek Cumhuriyetin reformcu kadroları içerisinde yer alan kişilerin önemli bir bölümünün Osmanlı'nın kültürel ortamı içerisinde yetişmiş olmaları bakımından, gerekse erken Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarının fikrî temellerinin Tanzimat dönemine kadar götürülebilmesi açısından söz konusu dönemler arasında güçlü bir bağ olduğu açıktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile Cumhuriyet dönemi arasındaki müziğe ilişkin temel fark, Batılılaşma çabalarının ikinci dönemde çok daha yoğun, daha devlet kontrolünde ve daha sistematik bir şekilde yapılmaya çalışılmasıdır.⁸ Dolayısıyla Cumhuriyet döneminde müzik alanında yapılan reformlarla karşılaştırıldığında, Osmanlı'nın son dönemlerindeki Batılılaşma hareketlerinin uzantısı olarak bir sonraki döneme devlet tarafından oluşturulmuş sistemli bir yapının miras kaldığını söylemek güçtür.

18. yüzyılda başlayan fakat 19. yüzyılın ilk çeyreğinde ivme kazanan ve Osmanlı'nın son dönemlerine kadar çeşitli biçimlerde devam eden Batılılaşma hareketlerinin, Cumhuriyet aydınlarının pek çoğu için taklitten öteye gidemediği

⁶ Özgür BALKILIÇ, *Cumhuriyet, Halk Ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, 19.

⁷ İlber ORTAYLI, *Batılılaşma Yolunda*, 14.

⁸ Özgür BALKILIÇ, A.g.k., 62.

görülmektedir. Bu anlamda yapılmaya çalışılan yeniliklerin yüzeysel kaldığı, Batının bilim ve teknikteki üstünlüklerinin toplumsal açıdan bir sorgulama sürecine sebep olsa da tam anlamıyla yolunu çizememiş olarak görülen 19. yüzyıl Osmanlıları üzerinde sarsıcı bir etki yaratamadığı ileri sürülür.⁹ Dahası, bu durumun zamanla Türk kimliğinin zayıflamasına sebebiyet verdiği, Osmanlı kimliğinin öne çıkarılması nedeniyle Türk'e ait olan 'yüksek değerlerin' ortaya çıkmasına engel olduğu düşünülür.¹⁰ İşte bu nedenle Batı'nın geldiği noktayı 'çağdaş uygarlık düzeyi' bakımından örnek alan reformcuların onu taklit etme konusunda ciddi bir endişe taşıdığından bahsedilebilir. Söz konusu endişe onların modernizme olduğu kadar kendi halklarına karşı da zaman zaman şüpheci ve mesafeli yaklaşımlarına sebebiyet vermiş, anlamaya çalıştıkları halk ile birbirlerine yabancılaştıkları bir ortamın doğmasına neden olmuştur. Adana Halkevi dergisi Görüşler'de yer alan ve Yılmaz Doğudandoğan tarafından kaleme alınan "Köy Notları" başlıklı yazıdaki şu satırlar dikkat çekicidir:

"... Burnumuzda tezek kokusu, kulağımızdan köyün çeşitli sesleri, gözümüzden yanık çehreler bir an bile uzaklaşmadığı halde köyü ve köylüyü kolay anlayamıyoruz. Köyü tanımak ve onu bize, bizi ona ısındırmak için tezek kokusundan iğrenmeden, köy sesinden zevk alarak ve onun hayatını yaşayıp, ondaki yaraların acısını kendi bedenimizde duyarak yola çıkmamız gerektir. Bunu hepimiz bildiğimiz ve bu sözler "malumu ima" olmasına rağmen hakiki köy yolunda maalesef çok yaya kalıyoruz. Acaba niçin?"¹¹

Halkçı ideolojinin bir yansıması olarak 1930'lu ve 1940'lı yıllarda yoğun olarak karşımıza çıkan ve folklora büyük önem atfeden yaklaşım neticesinde, kentin kozmopolit kültür yapısına karşı değişime uğramamış olarak görülen kırsal alanda yapılan derleme çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Burada halka şüpheyle yaklaşmanın

⁹ Ahmed Adnan SAYGUN, **Atatürk ve Mûsikî – O'nunla Birlikte O'ndan Sonra**, 13.

¹⁰ Saygun, özellikle İstanbul'da saltanat çevresinde toplanmış 'sözümüne aydınlar'ın Türk kimliğini utanılacak bir durum olarak gördüklerini, bu kanıyı şehirlerle az çok ilişki içerisinde olmuş köylülerde bile uyandırdıklarını ve sakat bir durum olarak ifade ettiği bu anlayışı Atatürk'ün değiştirdiğini savunur. Ayrıca İstanbul aydınlarının Türklük yerine Osmanlılık ruhunu benimsediğini, Anadolu Türklerini ve onların konuştukları Türkçeyi kaba bulduklarına dair pek çok eserde sayısız örnek olduğunu söyler. Ayrıntılı bilgi için bkz. A. A. SAYGUN, A.g.k., 33-34.

¹¹ Yılmaz DOĞUDANDOĞAN, "Köy Notları", **Görüşler**, VI, 64-65, 12.

sonucunda mevcut folklor malzemesini ilmî ölçütlere göre değerlendirmek yerine, zaman zaman adeta onu yeniden keşfedercesine şekil verme yoluna gidildiği söylenebilir. Söz konusu müdahalelerin özellikle dil konusunda yoğunluk kazandığı görülür; derlemelerden elde edilen halk ezgilerine ait sözlerin bir kısmı ‘temiz Türkçe olarak ifade edilen dile uymadığı gerekçesiyle değiştirilir veya tümüyle dışarıda bırakılır.’¹²

*“Velhâsıl bugün şuurla, elbirliğiyle ile girilen dili temizleme işinde sanatkârın rolü büyük, faydası sonsuzdur. Yarının katıksız, nizamlı, güzel Türkçesini yaratacak ve yaşatacak sanatkârdır.”*¹³

Bazı derlemelerde ise sözcüklerin herhangi bir değiştirme yapılmaksızın mevcut halleri ile alındıkları, daha sonra bunların düzeltilmeye çalışıldığı veya doğru olarak kabul edilen şekillerinin parantez içinde verildiği görülür.¹⁴

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

¹² Türkçeye uygun olmadığı düşünülen kelimelerin derlemelerde ayıklandığını veya ‘uygun olanları’ ile değiştirildiğini söyleyen Balkılıç, azınlıkların dillerinin ve yerel lehçelerin görmezden gelindiğini söylemektedir. Nitekim bu dönemde Dersim, Harput, Diyarbakır gibi Kürt nüfusun yoğun olarak yaşadığı bölgelerde yapılan derlemelerde Kürtçe sözlü türkülere yer verilmediği görülür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ö. BALKILIÇ, A.g.k., 46; 177.

¹³ Tahsin SAYGUNİŞİK, “Aydın Konuşması: Dil ve Sanatkâr”, **İnanç**, V, 59, 5.

¹⁴ A. Adnan SAYGUN, **Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat**, 23-25; 31-32; 62-65.

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

“... Yüreklerimize inşirah veren, sönmez ümitlerle çalışmak heveslerimizi arttıran bu güzel sözlerden yapılacak daha pek mühim işlerimiz olduğunu anlıyoruz. Bu işleri ehemmiyetine göre sıraya koyan şeflerimiz vakit vakit her şubeyi böyle emirler ve teşviklerle harekete getiriyorlar. İnkılâp gemisi, hamulesini almış, müavzenesini bulmuş, yoluna düzülmüştür. Kumandanlarımız tecrübeli ve bizi götürecekleri yolun en iyi yol olduğuna olan inanımız kuvvetlidir. Bu yolculukta da ulaşmağa savaşıcağımız mühim merhaleler vardır. Her şuurlu vatandaşın bu savaşta kudreti kadar bir vazifesi, bir de mesuliyeti olduğunu hatırdan çıkarmamak lazımdır. Üzerine düşen vazifeyi yapamayan vatandaş inkılâp teknesinin lüzumsuz bir safrasıdır.”¹⁵

Görüldüğü gibi yazıda belirlenen hedef ve bu hedefe ulaşmak için gidilen yol bir savaş, hedefi belirleyenler de birer kumandan olarak gösterilmiştir. Sanat alanında yapılan yenilikleri ve amaçlanan gelişmeleri ifade etmek için kullanılan bu üslûp ilginç olduğu kadar, döneme dair verdiği ipuçları bakımından da önemlidir.

¹⁵ Ali SAMİ, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâledebiliriz”, *Ülkü*, 17, 359.

Daha kısa bir süre öncesine kadar büyük bir mücadele verip önemli savaşlar atlatarak kurulmuş bir ülkenin, aradan geçen yaklaşık 10 yıllık süre içerisinde savaş psikolojisini üzerinde taşıdığına bir göstergesi olarak da değerlendirilebilecek bu yaklaşım, müzik politikalarının nasıl bir ortam içerisinde belirlendiği ve uygulanmaya çalışıldığı yönünde bazı fikirler verebilir. Ayrıca yazıda her vatandaşa belirli bir görev düştüğünün altı çizilmekte, bu görevi yerine getiremeyenler ‘lüzumsuz’ görülmektedirler. Bu ifadeden yola çıkıldığında halkı oluşturan bireylerin kişisel düşüncelerine ve eğilimlerine yeterince önem verilmeyen bir düşünce ikliminin var olduğu ve buradan hareketle görev olarak gösterilenleri yapmama/yapmak istememe haklarının olmadığı yönünde bir sonuca varılabilir; başka bir deyişle halktan söylenenleri harfiyen yerine getirmelerinin ve bunu yaparken fikirlerini ya da beğenilerini kendilerine saklamalarının beklendiği yönünde bir izlenim oluşmaktadır. Yurttaşın devlete tâbi olduğunu, bu anlamda çeşitli ödev ve sorumluluklarının bulunduğunu ileri süren siyasal yaklaşımı, Cumhuriyet ideolojisinin millet ile yurttaş ilişkisindeki tabiiyet kavramı içerisinde ele alıp buna göre değerlendirmek konun daha rahat anlaşılabilmesini sağlayabilir.

Erken Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarını incelerken ideoloji ve sanat arasında kurulmaya çalışılan ilişki çok net bir biçimde görülmektedir. Dönemin siyasal yapısı, yakın geçmişte yaşananlar ve tüm bunların şekillendirdiği kültür ortamı bağlamında ele alınması ve yorumlanması gereken bu ilişki, konuyla ilgili uygulamalara yön veren en önemli faktörlerden biri olmuştur. Bir diğer önemli soru da bu tarz yaklaşımlarla ele alınan sanatın özünden veya bağlamından bir şeyler kaybedip kaybetmeyeceğidir. Celâleddin Emrem’in “İdeoloji ve Sanat” başlıklı yazısında yer alan şu satırlar konunun daha rahat anlaşılabilmesini sağlayabilir:

“Bu başlık altında eserlerini hayatıyla yaşayan sanatkârlardan bahsetmek istiyoruz. Bu eser kelimesiyle, vatan ölçüsünde büyük ve kutsal bir ideolojinin ifadesi olan eseri, sanatkâr vasfıyla da böyle bir ideolojiye sanatı ve eseri vasıta olarak kullanan vatansever kahramanı kastediyoruz. Bunlara verilen tek vasıf büyüklüktür. Onlara büyük adam deriz. Millî vicdanın her zaman, herkese kolay kolay vermemesinden de anlıyoruz ki bu hüküm öyle ucuz bir şey değildir. Bu bahtiyarlar

az sanatkâr olsalar da mâşerî vicdanda mutlaka büyük bir saygı ve sevgi ile karşılanırlar. Onları diğer sanatkâr meslektaşlarından ayıran ilk vasıf, cemiyetin, vatandaş kitlesinin büyük dâvasını benimsemiş olmalarıdır... Her mefkûreci sanatkâr, veya sanatkâr mefkûreci, bu kendini cemiyette görmenin ifade ettiği psikolojik konaktan hareket eder. Bu ulvî feragat bunun fikrî gelişiminde, muhitinden ayrı ve muhitinin üstünde bir yönet çizer. Bu ayrılık bazen anlaşılmamak, bazılarında beğenilmemek şeklinde olsa bile milletin ve vicdanın huzurunda hiç de münferit kalmaz. Çünkü samimidir, iman doludur, feragatkârdır.”¹⁶

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

İdeolojik açıdan kültürel sınırların çizildiği bu ortamda halktan söylenenleri yerine getirmeleri ve üzerlerine düşen sorumluluğun bilincinde olmaları konusunda bir beklenti inşâ edildiği açıktır. Yanısıra bireylerin politik görüşlerini dile getirmesi ya da bir şekilde politika ile ilgilenmesine gerek olmadığı düşünülmektedir. Cevad Dursunoğlu’nun “Sanat ve Bilim Başarılarımız” başlıklı yazısında yer alan şu sözler, halkın politika ile ilgilenmesinin nasıl karşılandığına dair önemli bir izlenim vermektedir:

“Son bir yıl içinde koyu bir politika havası etrafımızı sardığından bilim, sanat ve kültür olayları günlük basında ikinci plana düşmüştür. Bugün hepimizi politika birinci derecede meşgul etmektedir. İş politikası olanlara bir diyeceğimiz yok. Fakat

¹⁶ Celâleddin EMREM, “İdeoloji ve Sanat”, *Ülkü*, 17, 5.

geriye kalan genç, ihtiyar bütün aydınlarımız da işlerinden güçlerinden arttırdıkları saatlerini politika konularını okumaya hasretmiş görünüyorlar... Bununla beraber bu havanın başka olayları göremeyecek kadar etrafımızı sarması ve bizi meşgul etmesi doğru değildir. Çünkü politika bir memleketin sosyal oluşunda bir gaye değil ancak bir vasıtaadır.”¹⁷

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

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

Yazarın içinde birçok tezat barındıran yazısı bazı soruları da beraberinde getirmektedir. Tanzimat dönemini, Batı kültürünün üstünlüğünü kabul etmek ve yüz yıla yakın bir zaman bu kültürün içerisine girmeye çalışmak olarak nitelendiren Dursunoğlu bununla, Batı kültürünün bilim ve sanat alanlarındaki ilerlemişliğini kabul edip, Batı tekniğini esas alarak bilim ve sanat yapmak arasındaki farka dair hiçbir şey söylememektedir. Oysa bunlar yazarın belirttiği gibi birbirlerinden çok da

¹⁷ Cevad DURSUNOĞLU, “Sanat ve Bilim Başarılarımız”, *Ülkü*, I, 2, 1.

farklı şeyler değildir. Çünkü bir kültürün sanat alanındaki gelişmişliğini kabul edip tekniğini esas almak zaten o kültürü kısmen de olsa bir şekilde üstün görmek, örnek almak demektir. Elbette bu durum zamanla örnek alınan kültür içerisinde kendine bir yer edinme amacını da beraberinde getirecektir. Dolayısıyla Tanzimat dönemindeki anlayış ile Cumhuriyetin kültür ve sanat politikaları arasında yaklaşım itibarıyla büyük bir fark bulunmadığı söylenebilir.

Bu süreçte Türk kimliğinin esas alındığı ve buradan hareketle Türk dili ile yazılmış bir kültür anlayışının öne çıkarıldığı görülür. Dahası bu kültür, Batı uygarlığı, başka bir deyişle çağdaş, modern hayat ile de uyumlu olacak; yani modern ve ulusal kültür Batı kültürü ile bir çeşit sentez sonucu yaratılacaktı.¹⁸ Bunun gerçekleşmesi için de öncelikle Osmanlı kültüründen tümüyle uzaklaşmak, ona ait ne varsa halkın zihninden silmek gerektiği ileri sürülmüştür. Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği direktifle ilk çalışmalarına 1930 yılında başlanan ve ilerleyen yıllarda aşamalı olarak yazımına devam edilip geliştirilen Türk Tarih Tezi, yaratılmak istenen millî kültürün bilimsel bir temele dayandırılması yönünde atılan ilk adım olarak değerlendirilebilir. Fikrî temellerini Cumhuriyet ideolojisinin mimarı olarak görülen Ziya Gökalp¹⁹'ten alan Türk Tarih Tezi, Cumhuriyetin kuruluşuna dek süregelen İslâm merkezli tarih anlayışını reddedip, buna karşılık ulusçu bir tarih anlayışını benimsemiş ve Türk kimliğini temel alarak yeni bir tarih yazmayı hedeflemiştir.²⁰

Dönemin genel anlamda kültür sanat politikalarını anlayabilmek için en az Türk Tarih Tezi kadar önemli olan bir başka çalışma da yine 1930'lu yıllarda ortaya

¹⁸ Özgür BALKILIÇ, **Cumhuriyet, Halk Ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, 20.

¹⁹ Yazar ve toplumbilimci. 1876 yılında Diyarbakır’da doğdu. Bir süre tasavvufi ve doğa bilimleri ile ilgilendi. Abdülhamit II’nin yönetimine karşı gizli örgütlerle ilişki kurduğu için tutuklandı ve 13 ay hapis yattıktan (1899-1900) sonra Diyarbakır’a sürüldü. İkinci meşrutiyet ilân edilince (1908) İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin Diyarbakır şubasını kurdu. Diyarbakır ve Peyman (1909) gazetelerinde, Genç Kalemler dergisinde (1911) ve çeşitli mecmularda yazılar, şiirler yazdı. İstanbul Üniversitesi’nde toplumbilim profesörü oldu (1913-1919). Yazıları, konuşmaları ve dersleriyle çevresini etkiledi; Türkçülük adını verdiği ulusçuluk akımını yaymaya çalıştı. 1924 yılında İstanbul’da öldü.

²⁰ Türk toplumunun kendi kültürel değerleri ile Batı’dan alınan bazı değerlerin kaynaştırılarak buradan bir senteze gidilmesi gerektiğini savunan Gökalp, bu görüşlerini “Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak” şeklinde özetler. Burada Türkçülük bir kültürel öge olarak ele alınırken, İslâm ahlâki açıdan halkı birbirine bağlayıcı bir unsur olarak görülür. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ziya GÖKALP, **Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak**

konan Güneş-Dil Teorisi'dir. Tek tip bir dil yaratma düşüncesinden hareketle dil, Türk kimliğini besleyen en önemli öge olarak kabul edilir. Aynı zamanda halkın büyük bir bölümüne Osmanlıca'nın yabancı olduğu, dahası halkın bu dilden farklı olan ve 'öz Türkçe' olarak nitelendirilen bir dil konuştuğu savunularak söz konusu teze bir dayanak noktası gösterilir. Bunun neticesinde Arapça ve Farsça kelimelerden 'dili temizleme' yoluna gidildiği görülür. Benzer bir uygulamaya müzikte de rastlanır. Dahası, ulusal ve homojen bir dil yaratmak uğruna, yerel lehçeler ve şiveler de derleme edimlerinde veya radyo yorumlamalarında 'gerçek ulusal Türkçe' ile düzeltilmeye çalışılır.²¹ Atatürk tarafından desteklenen Güneş-Dil Teorisi'nin dilbilimciler tarafından beklenen ilgiyi görmediği, özellikle Atatürk'ün ölümünden sonra giderek önemini yitirdiği söylenebilir.

Ulusal kimliği ve onun beslendiği kültürü tarihsel açıdan Orta Asya'ya ve Anadolu'ya dayandırmak amacıyla ortaya konan bu tezler, müzik politikalarının eksenini belirlerken de etkili olmuştur. Orta Asya'dan çıktıktan sonra gittikleri yerlere 'yüksek müzik zevklerini' de götürdükleri iddia edilen Türklerin uygarlığın gelişimine sanatsal anlamda katkıda bulunduğu ileri sürülür. Bu bağlamda halk müziğinin modernleştirilmesi, Türk müziğinin kendi kökenlerine dönmesi demek olacaktır.²² Fakat halk müziğinden yola çıkarak yaratılmak istenen 'ulusal ve çağdaş müziği' anlayabilecek bir ulusa ihtiyaç vardır. O nedenle müzik konusunda atılacak adımlardan önce bir an evvel söz konusu müziğin hitap edeceği 'modern bireyi' yetiştirmek gerektiği düşünülür. İlk etapta yapılması gerekenler ise bellidir: Osmanlı'nın mirası olarak görülen Klâsik Türk müziğini dışlayarak zaman içerisinde halkın zihninden uzaklaştırmak, buna paralel olarak Klâsik Batı müziğini ülke genelinde yaygınlaştırarak çoksesli müziğe geçiş için zemin hazırlamak ve yapılan derlemelerle birlikte halk müziği malzemesini toplayıp gerekli altyapıyı oluşturmak üzere işlemek. Nitekim Cumhuriyet ideolojisinin ve müzik politikalarının fikir babası olarak görülen Ziya Gökalp de yapılması gerekenleri net bir biçimde ifade etmiştir:

²¹ Özgür BALKILIÇ, A.g.k., 24.

²² A.g.k., 23.

“Bugün işte şu üç mûsikînin karşısındayız: Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şârk mûsikîsinin hem hasta hem de gayrî milli olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizacından [bir araya getirilmesinden] doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsikîye mâlik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının mûsikî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsikîkârlarımıza aittir.”²³

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

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

²³ Ziya GÖKALP, *Türkçülüğün Esasları*, 131.

3.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Klâsik Türk Müziğine Yönelik Algılar

Erken Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketlerine ilişkin ilk ve en belirgin izlerin Tanzimat döneminde karşımıza çıktığını görmekteyiz. 18. ve 19. yüzyıllardaki Batılılaşma hareketlerinin yoğunluk kazandığı Tanzimat dönemi sadece müzikte değil, toplumsal alanda da büyük değişimlerin olduğu, gerek sanatsal gerekse politik açıdan önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Girilen savaşıardan başarısız sonuçlar alınması toprak kayıplarını beraberinde getirirken, bu durum özellikle Batı'nın askerî alanda Osmanlı'dan daha üstün duruma geçtiği yönünde bir kanaatin ortaya çıkmasına yol açmış, hem devlet içerisinde hem de toplumsal yapıda çözümlere neden olmuştur. Buna rağmen değişimi kaçınılmaz bir gereklilik olarak gören Osmanlı'da değişimi sağlayan Tanzimat'ın öncü kadrosunun, hem geldikleri meslek ve dünya görüşü hem de toplumsal kökenleri bakımından birbirlerine benzemeyen kişilerden oluştuğu görülür; başka bir deyişle aralarında uyum vardır, ama birlik olduğu söylenemez.²⁴

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

“Tanzimat aydını Batıya dönüp Doğu'yu terk etmemiştir. Batı'nın edebiyatına, düşüncesine, müziğine yönelirken; Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlı'dan daha sistematik ve ciddi bir ilgiyle incelemekteydi. İbn-i Haldun'un Mukaddime'si 18. yüzyıl sonunda Pirîzade Mehmet Sadık tarafından çevrilmiş, Ahmet Cevdet Paşa'da 6. bölümünü bu sıralarda çevirerek eser Türkçeye kazandırılmıştır. Klâsik Arap ve İran edebiyatının Türkçedeki en iyi tercüme ve şerhleri 19. yüzyılda yazılmaya başlandı. Aynı zamanda Türk mûsikîsi de en önemli

²⁴ İlber ORTAYLI, A.g.k., 9.

değişimlerini bu çağda geçirdi. Tanzimat aydını geleceğe yönelik bir tarih bilincine sahip olmaya başlamıştı ve kültür mirasını da bu anlamda değerlendiriyordu.”²⁵

Osmanlı'nın Batı müziği ile yabancı devletlerle yürütülen ilişkiler vesilesiyle 16. yüzyılda tanıştığını görüyoruz; 1524'te İstanbul'daki İtalyanların düzenlediği bir şenlikte Venedik balyosunun evinde bir bale gösterisi yapılmış, bu gösteriye Türkler de oyuncu ve seyirci olarak katılmışlardır.²⁶ 1543'te ise Fransızlarla imzalanan dostluk anlaşmasının ardından I. François teşekkür etmek amacıyla Kanunî Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermiştir. Aynı zamanda İstanbul ve İzmir gibi şehirlerdeki Batı elçiliklerinin düzenledikleri oyunlarda, savaş tutsaklarının ülkelerine özgü oyunları ve müzikleri sundukları saray şenliklerinde veya konak eğlencelerinde de Batı müziğinin yer aldığı görülmektedir.²⁷ Batı müziği ile kurulan bu ilişki ilerleyen yıllarda operaya ilgi gösterilmesiyle daha da güçlenmiştir; Aksoy, 17. yüzyılda operanın gelişip yayılması ile birlikte Osmanlı sarayında bu müziğe karşı bir merakın doğduğunu söyler.²⁸ Osmanlı'da ilk opera seyreden padişah olan III. Selim, kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlediği müziği beğenmiş ve o tarihten sonra opera, bale, dans türündeki eserler Topkapı Sarayı'nda yer almaya başlamıştır.

17. yüzyılda pek çok Batı çalgısının ve icrâcının çeşitli biçimlerde Osmanlı topraklarına girmiş olmasına rağmen bunlardan ancak birkaçının ilgi gördüğü söylenebilir. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise bazı üflemeli Batı çalgıları tanınmaya başlamış ve icracıları yetiştirilmiştir.²⁹ Önceleri şehir hafif müzik türlerinde, daha sonra bandoda ve piyasa fasıl heyetlerinde kullanılan klarnet ile 1740'larda müzik çevrelerinde görülen Batı kemanı bu çalgılara örnek olarak gösterilebilir.

Osmanlı'nın Batı müziği ile daha ziyade diplomatik bir çerçevede kurduğu ve ilk izleri 16. yüzyılda görülen ilişkinin 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam ettiği

²⁵ A.g.k., 18.

²⁶ Bülent AKSOY, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, V, 1213.

²⁷ A.g.m., 1212.

²⁸ A.g.m., 1213.

²⁹ A.g.m., 1214.

görülür. Bu tarihten itibaren müzik başta olmak üzere toplumsal yaşamın ve kültürel atmosferin büyük değişimler geçireceği yeni bir dönem başlar; 1826'da II. Mahmud'un yeniçeri ocağını ve ona bağlı olan Mehterhâne'yi kapatıp yerine Batı müziği icra eden Muzika-yı Hümayun'u kurması söz konusu değişimin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu durum, Osmanlı'nın o tarihe kadar Batı müziği ile adeta rastlantısal bir biçimde kurduğu ilişkinin, daha organize hareket edilmesi sûretiyle resmî bir zemine oturtulmaya çalışılması şeklinde yorumlanabilir. Aksoy, Türk müziğinin en önemli kurumlarından biri olduğunu ifade ettiği Mehterhâne'nin, sadece savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî müzik topluluğu olmadığını, saz veya söz için yazılmış çeşitli formlardaki eserleri veya klâsik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı seslendiren geniş bir açık hava orkestrası olduğunu söylemektedir.³⁰ Türk müziği açısından bu denli önemli olan bir kurumun kapatılması şüphesiz klâsik Türk müziğinde yeni bir sürecin başlamasına sebep olmuştur. Tura, Mehterhâne'nin kapatılmasıyla birlikte Türk ve Batı müziği arasında ilk ayrımın ortaya çıktığını söyler.³¹

Muzika-yı Hümayun'u çalıştırmak üzere önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel göreve getirilmiş ve yaklaşık iki yıl görevde kalmıştır. Bu sürecin sonunda kendisinden istenilen verim alınamayınca İtalyanlardan yardım istenmiş ve Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuştur.³² Bu temasların sonucunda Giuseppe Donizetti "Osmanlı İmparatorluğu muzikalarının genel eğitmeni" ünvanıyla İstanbul'a gönderilmiştir. Donizetti'nin 28 yıl boyunca (1828-1856) şefliğini yaptığı orkestranın gerek repertuar açısından gerekse teknik bakımdan gelişmesinde birinci derecede rol oynadığı söylenebilir; öğrencilere Batı notasını öğreten, İtalya'dan yeni çalgılar ve bunları öğretecek öğretmenler getiren Donizetti olmuştur. Yanısıra II. Mahmud için *Mahmudiye Marşı*'nı bestelemiş ve öğrencilerine öğretmek padişaha dinletmiştir.³³

³⁰ A.g.m., 1214.

³¹ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, 39.

³² Bülent AKSOY, A.g.m., 1216.

³³ A.g.m., 1216.

Muzika-yı Hümayun dönemin müzik ve sanat ortamına önemli katkılarda bulunarak Batı müziğinin Osmanlı kültürü içerisinde kendine yer açmasını sağlayan en önemli oluşumlardan biri olmuştur. II. Mahmud'dan sonra gelen padişahların Batı müziğine karşı birbirlerinden farklı tutumlar göstermeleri bu müziğin Osmanlı'daki gelişim hızını doğrudan etkilese de gerek Muzika-yı Hümayun gerekse dönemin hareketlenen sanat ortamı Cumhuriyete dek varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda müzikteki köklü değişimin Cumhuriyet döneminde başlamadığı, onu hazırlayan unsurların ve düşünce ortamının çok daha önce Osmanlı'da ortaya çıktığı söylenebilir. Dönemin dikkate değer gelişmelerinden biri de öğrenim için yurt dışına müzisyen gönderilmesi konusunda ilk adımın atılmış olmasıdır. 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş bir orkestra ile Beethoven'ın senfonileri başta olmak üzere diğer Viyana Klâsikleri'ni ilk kez çaldıran dönemin önemli müzisyenlerinden Saffet Bey, ertesi yıl öğrenim için Paris'e gönderilmiştir.³⁴ Yurt dışına öğrenim amaçlı müzisyen gönderilmesine asıl olarak erken Cumhuriyet döneminde Maarif Bakanlığı tarafından başlanmıştır. İlk gönderilen kişi ise 1924 yılında Ekrem Zeki Ün olmuştur.³⁵

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

³⁴ A.g.m., 1224.

³⁵ Gönül PAÇACI, "Cumhuriyet'in Sesli Sertüveni", **Cumhuriyet'in Sesleri**, 15.

“Mûsikîdeki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Doğu’ya hem de Batı’ya, hem eskiye hem de yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği mûsikî, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, “ulaşılması”, gerekendi; biri “akıl”ın, öbürü “duygu”nun gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmasının daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz.”³⁶

Muzika-yı Hümayun içerisinde kurulan Türk müziği bölümü, Fasl heyeti ile müezzinler ve sermezzinler olmak üzere iki koldan meydana gelmiştir. Fasl heyeti daha sonraları Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olmak üzere ikiye ayrılmış; Fasl-ı Atik klâsik fasıl tarzındaki eserleri seslendirirken, Fasl-ı Cedid ney, flüt, ud ve mandolin gibi farklı dokulardaki çalgıların bir arada kullanıldığı³⁷ bir anlamda sentez olarak nitelendirilebilecek müzikleri icra etmiştir. Aksoy bu takımın, Batı müziğinin “majörüne ve minörüne yakın makamlardaki” peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuvarının bulunduğunu, aynı zamanda bunun geleneksel müziğin Batı çalgılarına göre armonize edildiği ilk çalışmalar olduğunu söylemektedir.³⁸

Bu dönemin müzikle ilgili önemli gelişmelerinden biri de Osmanlı uyruklu bir Suriye katoliği olan Mihail Naum’un Beyoğlu’ndaki Bosko Tiyatrosu’nu satın alıp 1842-43 mevsiminden itibaren burada İtalya’dan getirdiği topluluklarla operalar sahnelemesidir. 1870’te geçirdiği yangına kadar ayakta kalan tiyatro, Batı gösteri sanatlarını, opera ile operetleri tanıtır yayma konusunda önemli bir rol oynamıştır. Bir yandan opera ve operetlerle şehirdeki müzik ortamı canlılık kazanırken, diğer yandan yurt dışındaki çeşitli sanatçılarla bağlantı kurulmaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde tanınmış müzisyenlerin konser vermek için İstanbul’a geldikleri görülür.

³⁶ Bülent AKSOY, A.g.m., 1217.

³⁷ A.g.m., 1217.

³⁸ A.g.m., 1217.

Bunlar arasında 1847 yılında İstanbul'a gelen Franz Liszt³⁹ başta olmak üzere, Henri Vieuxtemps⁴⁰'i ve Luigi Arditi⁴¹ ile August von Adelburg⁴²'u sayabiliriz.

1860'lı yıllara gelindiğinde bandoda önemli bir gelişme görülür; o zamana kadar İtalyan bando repertuvarındaki parçaları icra etmekte olan orkestra, Guatelli Paşa'nın uyarısından sonra geleneksel makamların aralıklarını gözeterek, halkı etkileyebilecek yerli motiflerin yer aldığı marşlar bestelemeye başlamıştır.⁴³ Saraya bağlı olarak yaşanan bu gelişmenin yanısıra saray dışında da bazı yeniliklerin ortaya çıktığı görülür; opera faaliyetlerinin kısmen azaldığı bu dönemde Dikran Çuhacıyan⁴⁴ Türkiye'de ilk kez operet ve opera besteleyen, ilk operet tiyatrosunu kuran kişi olmuştur.⁴⁵ Müziğinde makamsal yapılar başta olmak üzere çeşitli geleneksel öğelerden yararlanan bestecinin, klâsik Türk müziğine özgü ezgi kuruluşunu Batı tekniği ile birleştirerek bir sentez kurmaya çalıştığı söylenebilir. Ezginin ön planda olduğu, basit/sade bir armoni ve orkestrasyon kullanılarak yazılan bu eserler zamanla büyük ilgi görmüş, operetlerdeki sevilen şarkılar zamanın tanınmış şarkıcıları tarafından plâklara okunarak geniş kitlelere ulaşmıştır.⁴⁶ İzlenen bu yolda, söz konusu eserlerde halkın tanıdığı müzikal motifleri kullanarak onları armoniye veya kendine özgü bir çoksesliliğe alıştırma amacı taşındığı söylenebilir. Çuhacıyan ile başlayan bu anlayış daha sonra Kemanî Haydar Bey ile devam etmiş, 20. yüzyılda Kaptanzade Ali Rıza Bey ve Muhlis Sabahattin aynı yoldan giderek bu türde daha gelişkin örnekler vermişlerdir.

³⁹ Macar piyanist ve besteci (1811-1886).

⁴⁰ Belçikalı kemancı ve besteci (1820-1881)

⁴¹ İtalyan kemancı, besteci ve orkestra şefi (1822-1903)

⁴² Macar kemancı ve besteci (1830-1873)

⁴³ Bülent AKSOY, A.g.m., 1222.

⁴⁴ Ermeni asıllı opera ve operet bestecisi. 1836 yılında doğdu. Küçük yaşta piyano dersleri aldı ve yurt dışına giderek Milano Konservatuvarı'nda kompozisyon eğitimi gördü. Aynı zamanda İtalyan tarzı operaları, özellikle opera buffa'ları inceleme fırsatı buldu. 1864'te İstanbul'a döndü. 1868'de ilk operası *Arsas*, 1872'de komik operası *Şerif Ağa* İstanbul'da sahnelendi. 1874'te İstanbul Beyazıt'da Misafirhane diye bilinen binada temsiller veren bir grubun yönetmenliğini yapmaya başladı. Aynı yıllarda Gedikpaşa Tiyatrosu'nda çalışmalarını sürdüren Güllü Agop'un topluluğu ile kendi grubunu birleştirerek yeni bir kadro oluşturdu. Bu yeni ekiple 1875 yılında *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor Ağa*'yı sahneleyen Çuhacıyan, gördüğü ilgi üzerine 1881'de *Zemire* adlı operasını besteledi. 1895'de Paris'e giderek burada *Zemire*'yi sahneleyen besteci, dönüşte yazdığı *Indiana* operasını sahneye koyamadan 1898 yılında İzmir'de öldü.

⁴⁵ A.g.m., 1222.

⁴⁶ A.g.m., 1222.

19. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan gelişmelerden biri de ilk örnekleri Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda görülen kantonun ortaya çıkması olmuştur. Oyunlardan ayrı olarak söylenen ve tiyatroya daha fazla seyirci çekmek için yer verilen bu şarkılar zamanla çalgılı kahvelere ve tulûat tiyatrolarına da girmiştir.⁴⁷ Güncel konulu içerikleri, dansa olanak veren ritmik yapısı ve dramatik anlatım biçimleriyle halkın büyük ilgisini çeken kantoların alıcı kitlesini daha çok Ermeni ve Rum azınlıklar oluşturmaktaydı.⁴⁸ Aksoy'a göre 1920'li yıllardan itibaren şekil değiştirerek farklı popüler türlere dönüşen kantolar, ilerleyen yıllarda ortaya çıkan "fantezi" adı altındaki Türk müziği şarkılarını da etkilemiştir; Bimen Şen, Refik Fersan, Saadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Dramalı Hasan Güler gibi besteciler bu tarzın öncüleri olurken, bestelenen eserlerin birçoğu kantonun benzeri ya da uzantısıdır.⁴⁹

Müziğin sarayın dışına çıktığı ve çeşitli biçimlerde icrâ edilmeye başlandığı Tanzimat döneminde klâsik Türk müziği bestecilerinin ve icracılarının saray dışında destek gördüğü yerlerden biri de Mısır olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Mısır ile yakın ilişkiler kuran müzisyenler çeşitli nedenlerle Mısır'a gitmiş, vali, hidiv ve öteki Mısır ileri gelenlerinden maddi manevi destek görmüşlerdir.⁵⁰ Bu müzisyenlere örnek olarak Dede Zekâi Efendi⁵¹, Veli Dede, Enderunî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi, Tanburî notacı Aleksan, Şekerci Cemil Bey gösterilebilir. Mısır'la kurulan bu yakın ilişkide, klâsik Türk müziğinin saray içerisinde zamanla daha az ilgi görmeye başlamasının ve bunun neticesinde Türk müziği mensuplarının küskünleşmesinin rolü olduğu ileri sürülebilir. Aynı durum erken Cumhuriyet döneminde de benzer sebeplerde ortaya çıkmıştır. Özellikle klâsik Türk müziğinin radyolarda yasaklandığı 1930'larda çeşitli biçimlerde Mısır'la ve Mısır müziği ile ilişki kurulduğu görülür. Bu konuya detaylı olarak bir sonraki bölümde değinilmektedir.

⁴⁷ A.g.m., 1223.

⁴⁸ Nazife GÜNGÖR, **Arabesk-Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, 58.

⁴⁹ Bülent AKSOY, A.g.m., 1223.

⁵⁰ A.g.m., 1228.

⁵¹ 1850'li yıllarda yaklaşık 6 sene Mısır'da bulunan Dede Zekâi Efendi, burada Arapçasını ilerletme ve *şugul* adı verilen (Türkler tarafından bestelenmiş Arapça ilâhiler) ilâhi türünde besteler yapabilme imkânı bulmuştur. Aynı zamanda Arap müziğini ve tavrını öğrenmiştir. bkz. İrfan KARADUMAN, **Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri**, 13.

Müzikte köklü değişimlerin yaşandığı Tanzimat dönemi, aynı zamanda klâsik Türk müziği açısından geleneğin şekil değiştirdiği, kimilerine göre klâsik üslûbun sona erdiği bir kırılma noktasını da içinde barındırmaktadır. Buhurîzâde Mustafa İtrî ile başlayıp Dede Efendi ile son bulan yükseliş döneminin⁵² ardından klâsik Türk müziğinin yapısı itibariyle ciddi bir değişim sürecine girdiğinden bahsedilebilir. Bu anlamda klâsik üslûbun son temsilcisi olarak gösterilen ve hemen her formda eser veren Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin yazdığı hafif şarkılar, köçekçeler vb. eserlerle şehirli halkın zevkine de seslendiği ileri sürülür.⁵³ Tura, klâsik Türk müziğinin özellikle Batı ve Doğu müziklerindeki formlarla karşılaştıktan sonra bir hayli zarar gördüğünü söyler.⁵⁴

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

⁵² Sebahaddin VOLKAN, "Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını", **Müziğimiz Dünü Bugünü Yarını**, 61.

⁵³ Bülent AKSOY, A.g.m., 1230.

⁵⁴ Yalçın TURA, A.g.k., 39.

sürülmüştür.⁵⁵ Tanrıkorur'da bu anlamda şarkı formunun ciddi bir yozlaşmaya sebep olduğunu düşünenler arasındadır.⁵⁶

20. yüzyıla gelindiğinde sanat alanında kurumsallaşma yolunda önemli bir adım atılır ve hem tiyatro hem de müzik açısından önemli bir kurum olan Dâru'l-Bedayî (1914) kurulur. Tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölümden oluşan bu okulun başına dönemin önemli sanatçılarından André Antoine getirilir. Ali Rifat Bey'in yönetimindeki müzik bölümünün amacı bir tiyatro müziği ortaya çıkarmaktır. Türk müziği bölümünün amacı ise, klâsik müziğini unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, gelecekte tiyatroya yarayabilecek yolda geliştirmek, klâsik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, onları yaşatmak ve müzik zevkini topluma yaymak olmuştur.⁵⁷ Türk müziği ve Batı müziği eğitimlerinin birlikte verildiği kurum 2 yıl sonra I. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarından etkilenerek malî sıkıntılar yaşamaya başlamış ve 1916'da müzik bölümü kapatılmıştır. Ardından, ilerleyen yıllarda erken Cumhuriyet dönemi içerisinde de önemli müzik kurumlarından biri hâline gelecek olan Dâru'l-Elhân⁵⁸ (1917) kurulmuş ve başına Vezir Ziya Paşa getirilmiştir.

Tanzimat dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin sonucunda Osmanlı'nın toplumsal yapısında büyük değişimler olduğu, kültürel anlamda ciddi bir eksen kaymasının yaşandığı açıkça görülmektedir. Bu değişimin belki de en belirgin izlerine kültür sanat alanlarında rastlanmaktadır. Kültürü ve onu üreten toplumu en iyi yansıtan öğelerden biri olan müzik, burada her ne kadar söz konusu süreçleri anlayabilmek için temel alınan bir özne konumundaysa da, asıl değişimin kültür sahasında yaşandığının altını çizmek gerekir. Zîra müzik, onu üreten ve ihtiyaçları doğrultusunda şekil veren toplumdan bağımsız olarak ele alınamaz. İşte buradan

⁵⁵ Bülent AKSOY, A.g.m., 1231.

⁵⁶ Cinuçen TANRIKORUR, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, 44.

⁵⁷ Bülent AKSOY, A.g.m., 1235.

⁵⁸ Cumhuriyet öncesinde kurulan ve dönemin en önemli eğitim kurumlarından biri olan "Dâru'l-Elhân'ın Doğu mûsikîsi" bölümü 1926 sonlarında kaldırılarak okulun adı İstanbul Belediye Konservatuvarı'na çevrildi. Burada ve örgün öğretim okullarında geleneksel mûsikînin ve çalgıların öğretimi yasaklanmakla birçok ud ya da tanbur sanatçısı viyolonsel, keman gibi Batı çalgılarına yönlendirildi." bkz. G. ORANSAY, "Çoksesli Mûsikî", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1522.

hareketle erken Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarının belirlenmesinde Tanzimat dönemindeki fikir ve sanat ortamının son derece etkili olduğu, bu dönemde atılan adımların Cumhuriyetçi kadroların politikaları için tam anlamıyla temel oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda erken Cumhuriyet dönemini müzik politikaları çerçevesinde ortaya konan fikirlerin ilk kez ortaya atıldığı dönem olarak değil, gerek Batı müziği gerekse klâsik Türk müziği açısından Osmanlı'dan miras kalan geleneğin değişerek/dönüşerek yoluna devam ettiği bir gelişim aşaması olarak görmek yerinde olacaktır.

3.3. Müzik Üzerine Tartışmalar ve Hâkim Algı Biçimi

3.3.1. Resmî Derlemeler

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

20. yüzyılın başında Avrupa'da bu gelişmeler yaşanırken, Türkiye'de dönemin ideolojisi çerçevesinde Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve M. Fuad Köprülü gibi isimler başta olmak üzere bu konuya eğilim gösterildiği görülür. Fakat azınlıkların kendi müziklerini derleme çalışmaları dışında Cumhuriyete kadar folklor alanında resmî anlamda ciddi bir araştırma yapılmamıştır. Cumhuriyetin kurulmasının

ardından yeni bir müzik inşâ etme fikri ortaya atılmış ve bu müziğin hangi temeller üzerine kurulacağı dönemin önde gelen isimleri tarafından belirlenmiştir. Büyük ölçüde Ziya Gökalp'in görüşleri referans alınarak ve kendisinin etkisinde kalınarak belirlenen bu yaklaşıma göre müzikte yapılması amaçlanan reformun hangi gerekçelerle ve neden bir an önce yapılması gerektiği son derece açıktır:

*“Memleketimizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki mûsikî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk mûsikîsi, diğeri Farabî tarafından Bizans’tan tercüme ve ıktibas olunan Osmanlı mûsikîsidir. Türk mûsikîsi ilham ile vücude gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı mûsikîsi ise taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usûlle devam ettirilmişdir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin mûsikîsidir. Medeniyet, usûlle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usûlle yapılamayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır.”*⁵⁹

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

*“Milli mûsikîyi ibda’ için de bir taraftan Avrupa’nın fenniyatını öğrenmek, diğeri cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen halk türkülerinin seslerini toplamak lazımdır. Ancak bu sûretle Avrupa medeniyeti içinde Türk Şiiri, Türk Romani, Türk Mûsikîsi yayabiliriz...”*⁶⁰

Gökalp burada, Doğu Avrupa’da (Çekoslovakya, Macaristan, özellikle de Rusya’da) ondokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren filizlenen ulusal müzik akımlarından esinlenmiştir.⁶¹ Ziya Gökalp'in savından yola çıkanların Rus modelini örnek alarak hedeflerindeki müziğe ulaşmaya çalıştıkları söylenebilir.⁶² Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını genel hatlarıyla özetleyen bu yaklaşım

⁵⁹ Ziya GÖKALP, A.g.k., 131.

⁶⁰ Ziya GÖKALP, “İçtimâiyât: Hars ve Medeniyet”, **Yeni Mecmua**, 60, 142-143.

⁶¹ Cem BEHAR, **Mûsikîden Müziğe**, 272.

⁶² Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 77.

özellikle 1920’li ve 1930’lu yıllara adeta damgasını vurmuş, yapılan araştırmalar, konuyla ilgili yazılan yazıların büyük bir bölümü ve uygulamaların hemen hepsi bu fikir üzerine bina edilmiştir. Sadece dönemin önde gelen müzisyenlerinde değil, müzikte devrim yapılması gerektiğini her fırsatta dile getiren ve bu konuya büyük önem veren Atatürk’te de aynı yaklaşımı görmek mümkündür. Ataman’a göre Atatürk, “milletin hayatında gerçekleştirilmesi gereken bütün değişikliklerin zorlama ile olmayacağını, alıştırıcı ve inandırıcı bir tutumla oluşturulması gerektiğine inandığı için özellikle Türk mûsıkîsinde bu sistemin uygulanmasını gerekli görmüştür”.⁶³ Oysa dönemin müziğine ilişkin uygulamalarda devlet iradesinin mutlak hâkimiyeti düşünüldüğünde Ataman’ın bu görüşünün gerçeği yansıtmaktan uzak olduğu görülür.

Atatürk’ün özel hayatında klâsik Türk müziğini sevip dinlediği, uzun süren akşam yemeklerinde sofraya mutlaka Türk müziğinin eşlik ettiği ve köşke mûsıkî heyeti çağrılmadığı geceler gramofondan yararlanıldığı fakat mutlak sûrette Türk müziği dinlenildiği bilinen bir gerçektir.⁶⁴ Fakat bütün bir ulusun müziğine yön vermek söz konusu olduğunda kendi zevkinden vazgeçip Batı uygarlığının müziğini ‘ulusu adına’ tercih ettiği görülür. Hatta basına verdiği demeçlerde ve çevresindekilere yazdırdığı notlarda ya bu müziği kötülemiş ya da söz konusu müzikle ilgili şüphelerini belirtmiştir.⁶⁵

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

⁶³ Sadi Yaver ATAMAN, *Atatürk ve Türk Mûsıkîsi*, 2.

⁶⁴ A.g.k., 49.

⁶⁵ Bülent AKSOY, *Birikim*, 81, 76.

“Halkı çok sesli mûsikîye alıştırmada eğitici bir yol tutulmasını, Batı’ya yönelik çalışmalarda, çağdaş milletler seviyesine ulaşma safhalarında, mûsikî ürünlerinin önemli yeri olduğunu takdir ederek, milli bütünlüğümüzü belirten, kültür değerlerimizi ve geleneklerimizi göz önünde tutarak, millî ve evrensel literatürden de faydalanarak, Türk mûsikîsinin kudretini Batı dünyasına tanıtmak ve göstermek gerektiğine inanıyordu. Bu, Türk duygusunu ve millî heyecanını Batı ölçüleri ve tekniği içinde işleyerek, bütün dünyaya tanıtmak demektir.”⁶⁶

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

19. yüzyılın son çeyreğinde icât edilen fonograf, şüphesiz derleme çalışmaları açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sesi kayıt altına alabilme imkânı sunan bu alet sayesinde derleme çalışmaları hız kazanırken yapılan araştırmalar sonucunda daha sağlıklı ve güvenilir sonuçlar elde edilmeye başlanmıştır. Türkiye’de fonograf kullanarak ilk halk ezgisi derleyen kişi 1898 yılında Türkiye’ye gelen ve Sakız Adası’na özgü Rum lehçesi üzerinde araştırma yapan Fransız araştırmacı Huber Perno olmuştur.⁶⁷ Gazimihal, Anadolu’da Türk ezgilerini ilk derleyen kişinin ise F. Löşaf olduğunu ve 20 kadar halk ezgisini gramofona kaydetmek sûretiyle topladığını söylemektedir.⁶⁸ Özel bir derleme olarak nitelendirebileceğimiz bu çalışmanın dışında, devlet desteğiyle yapılan ilk resmî araştırma Maarif Vekâleti’nin 1922 yılında başlattığı ve yaklaşık olarak 3 yıl süren anket çalışması olmuştur. Anadolu’nun çeşitli yerlerindeki öğretmenlere derleme fişleri gönderilerek yapılan bu çalışma sonucunda yaklaşık yüz tane halk ezgisi derlendiyse de çeşitli metod sorunları nedeniyle istenilen düzeyde verim alınamamıştır. Her şeyden önce

⁶⁶ Sadi Yaver ATAMAN, A.g.k., 7.

⁶⁷ Mahmud Ragıp GAZİMİHAL, *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz*, 80.

⁶⁸ A.g.k., 81.

derlemeleri yapan öğretmenlerin birçoğunun herhangi bir müzik bilgisi yoktur.⁶⁹ Dâru'l-Elhân'a gönderilen 100 kadar notadan 85 tanesi 1926 yılında iki defter hâlinde yayımlanmıştır.⁷⁰ Yusuf Ziya Demirci, anketin başarısız olduğu yönündeki görüşlerini Mahmud Ragıp Gazimihal'e şu sözlerle anlatmaktadır:

*"... Gönderilen parçaların bazılarının buraca mevcutlarıyla mukayeseleri neticesinde iyi notaya alınmadıkları anlaşılmıştı. Bazı kâğıtlar ise boş geldi. Nota bilenlerin notadaki kuvvetlerinden şüphe olunuyordu. Zaten lüzumsuz mûsikîlerin sanat kadrosundan hâriç bırakıldıkları görülmüyordu. Hâlbuki asıl matlup bunlardı. [Usûlsüz mûsikîleri ortaya koymaktaki güçlük mâlumdur]. Velhasıl beklenen netice hâsıl olmadı. Mamefih, bazı cevap verenlerle muhabereden de hâli kalmadık. 3 sene böyle geçti. Ele geçen türkûleri, oldukça "zapt edinebilir" ve "fena yazılanlar" diye ikiye ayırabiliriz."*⁷¹

Bu araştırmanın ardından Viyana'da eğitim almış olan Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezâî Asaf kardeşlerin halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere 1925 yılında Batı Anadolu'da yaptıkları derleme çalışması karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu derlemeden elde edilen ezgilerden 76 tanesi *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında bastırılmış, fakat beklenen ilgiyi görememiştir. Şenel'e göre, derleme çalışmasında fonograf kullanılmamış olması ve ezgilerin dikte edilmek sûretiyle notaya alınmış olmaları söz konusu araştırmaya şüpheyi yaklaşılmına, dolayısıyla da bu çalışmanın yeterli ilgiyi görememesine neden olmuştur.⁷²

Yukarıda belirtilen çalışmalardan istenilen sonuçların elde edilememiş olmasının ardından Anadolu'nun çeşitli yerlerine derleme gezilerinin yapılması fikrinin ortaya çıktığı görülür. Dâru'l-Elhân'ın müdürü Yusuf Ziya Demirci'nin de çabalarıyla bir heyet oluşturulur ve derleme çalışmalarında kullanmak üzere Avrupa'dan fonograf sipariş edilir. Yusuf Ziya Demirci'nin o sıralarda Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey'den fonografin temini konusunda yardım istediğini,

⁶⁹ Özgür BALKILIÇ, A.g.k., 85.

⁷⁰ Süleyman ŞENEL, "Dâru'l-Elhân Heyeti Tarafından "Fonograf"la Derlenen İlk Türkü", www.musikidergisi.net

⁷¹ Mahmud Ragıp GAZİMİHAL, A.g.k., 143.

⁷² Süleyman ŞENEL, A.g.m.

Mahmud Ragıp Gazimihal'in Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbalimiz başlıklı kitabında yer verdiği, Yusuf Ziya Demirci'nin kendisine söylediği şu sözlerden anlıyoruz:

“... Plâkları ile birlikte bir makine göndermesi hususunda Cemal Bey'e yazdım. Fakat, bütün bu işler esnasında tahsisata olan ihtiyaç da bir an hatırımdan çıkmıyordu. Şehremîni Muhiddin [Üstündağ] Bey'e müracaat ettim. Muhiddin Bey, teşebbüsü cidden hayr-hâhâne karşıladılar. Lâzım kalan tahsisatın -ki makine masrafları vesâire ile 2000 liraya ihtiyaç göstermiştik- derhâl verilmesini kabul ettiler [Konservatuvarda bu yolla tahsisat bulunmamasına rağmen]...”⁷³

Sipariş edilen fonografin gelmesiyle birlikte 1926 yılının Temmuz ayında Dâru'l-Elhân Heyeti birinci derleme gezisine çıkmış ve 250 kadar ezgi derlenmiştir.⁷⁴ İlk geziyi Dâru'l-Elhân müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmud Ragıp Gazimihal, Rauf Yekta, Dürri Turan ve Ekrem Besim Tektaş'ın oluşturduğu ekip düzenlemiştir. Daha sonra 1927, 1928 ve 1929 yıllarında yine aynı kurum tarafından üç derleme daha yapılmış ve toplamda 1000 kadar ezgi fonografa veya notaya almak sûretiyle toplanmıştır. Bu çalışmanın ardından içerisinde 600 kadar ezginin notasının bulunduğu 12 adet türkü defteri yayımlanmıştır.⁷⁵ İlk üç gezi Mahmud Ragıp Gazimihal tarafından Anadolu Türküleri ve Mûsıkî İstikbalimiz başlıklı kitapta, dördüncü gezi ise Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları isimli çalışmada kaleme alınmıştır.⁷⁶ Ülkütaşır, derlemelerin 1929 yılından sonraki duraksamasını malî sorunlara bağlamaktadır.⁷⁷

1920'li yıllarda yapılan folklor çalışmalarından bahsederken iki önemli kurumun ismini anmak gerekir. Bunlardan ilki 1924 yılında M. Fuad Köprülü idaresinde kurulan ve 1926'dan itibaren ürünlerini vermeye başlayan Türkiyat

⁷³ Mahmud Ragıp GAZİMİHAL, A.g.k., 144.

⁷⁴ A. Coşkun ELÇİ, “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Millî Folklor**, 78, 43.

⁷⁵ Süleyman ŞENEL, A.g.m.

⁷⁶ A. Coşkun ELÇİ, A.g.m., 43.

⁷⁷ M. Şakir ÜLKÜTAŞIR, **Cumhuriyet’le Birlikte Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları**, 34.

Enstitüsü'dür. Amacı dil, coğrafya ve etnografya çalışmaları yapmak olan enstitü Darülfünun Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak kurulmuştur.⁷⁸ Folklor alanında çalışan diğer kurum ise 1927 yılında kurulan ve merkezi Ankara'da olan Türk Halk Bilgisi Derneği'dir. 1929'da merkezini İstanbul'a taşıyan dernek, İstanbul'un yanı sıra İzmir, Sivas, Erzurum, Konya, Kayseri, Samsun gibi şehirlerde de faaliyetlerini sürdürmüştür. Derneğin resmî yayınları Büyük Millet Meclisi matbaasında basılmış ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bütün okullara ve dernek üyelerine ücretsiz olarak dağıtılmıştır.⁷⁹

Dâru'l-Elhân derlemelerinin ardından yaklaşık yedi yıl boyunca kayda değer bir çalışmanın yapılmadığı görülür. 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Macar besteci ve folklorcu Béla Bartok⁸⁰, Güney Anadolu'da yaptığı derlemelerle adeta bu sessizliğe bir son verir; Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'nın Osmaniye ilçesinde yaptıkları araştırmalar sonucunda birçok halk ezgisi notaya alınmış ve bu ezgilerle Macar halk ezgileri arasında bazı benzerlikler olabileceği üzerinde durulmuştur. Halk müziği araştırmalarına büyük önem verilmesi gerektiğinin altını çizen Bartok'un yanı sıra, yine aynı dönemde Türkiye'ye davet edilen ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasında (1936) önemli katkıları olan Paul Hindemith⁸¹ de yazdığı raporda halk müziği araştırmalarına ağırlık verilmesi yönündeki görüşlerini ifade etmiştir.

⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. M. H. BAYRI, "Cumhuriyet Devrinde Halk Bilgisi Hareketleri", **Halk Bilgisi Haberleri**, 29, 4-5.

⁷⁹ İlhan BAŞGÖZ, "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milliyetçilik", **Folklor/Edebiyat**, 14, 79.

⁸⁰ Macar besteci, piyanist ve etnomüzikolog. 1881 yılında Macaristan'ın Nagyszentmiklos bölgesinde dünyaya gelen Bartok, Zoltan Kodalye ile birlikte Macar halk müziği araştırmalarının önde gelen iki isminden biri olmuştur. 1904-1934 yılları arasında Budapeşte Müzik Akademisi'nde piyano dersleri veren Bartok, 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelmiş ve halk müziği üzerine üç konferans vermiştir. Aynı yıl Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'da derleme yapmış ve bu çalışmada 90 adet halk ezgisi derlenmiştir. 1938 yılında Macaristan'ı terketmek zorunda kalan Bartok Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiş ve ölümüne dek (1945) burada yaşamıştır.

⁸¹ Alman besteci ve keman sanatçısı. 1895 yılında Almanya'da doğan Hindemith, Frankfurt'taki Hoch Konservatuvarı'nda bestecilik eğitimi almış ve 1915 yılında Frankfurt Operaevi Orkestrası'nda baş kemancı olmuştur. 1927-1935 yılları arasında Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda dersler vermiştir. Nazi rejimi ile olan sorunları nedeniyle bir dönem Almanya'ya giremeyen Hindemith, bir süre İsviçre'de yaşamış, 1940 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. 1946 yılında Amerikan vatandaşlığına geçen Hindemith, 1940-1953 yılları arasında Yale Üniversitesi'nde dersler vermiştir. 1954'te Sibelius ödülünü alan besteci, 1963'de Frankfurt'da ölmüştür.

Erken Cumhuriyet dönemindeki resmî derleme çalışmaları içerisinde Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde yapılan derlemelerin gerek daha organize bir biçimde yapılmış olmaları bakımından gerekse istikrarın sağlanmış olması yönünden ayrı bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Konservatuvar çatısı altında kurulan ve 1938 yılında Muzaffer Sarısözen⁸², in şefliğine getirildiği⁸³ folklor arşivine bağlı olarak yapılan derlemelerin ilki 1937 yılında yapılmıştır.⁸⁴ 1952 yılına kadar kesintisiz olarak devam ettirilen ve 16 derlemenin yapıldığı⁸⁵ bu çalışma sonucunda yaklaşık olarak 10.000 ezgi derlenmiştir.⁸⁶ Bu derleme gezilerinin dışında, yine Ankara Devlet Konservatuvarı adına Muzaffer Sarısözen tek başına iki derleme gezisi daha yapmıştır. 1955 yılında İstanbul'da Altay Türklerinden 55 adet ezgi derleyen Sarısözen, 1957 yılında 66 ezgi daha derlemiştir.⁸⁷ Sarısözen, türkü ve oyun havalarının yanı sıra halk oyunlarının da öncüsü olmuş ve derleme gezilerinde halk oyunlarını görüntüleyen bir fotoğraf albümü oluşturmuştur. Aynı zamanda bağlama, cura, mey, özellikle zor bulunan çifte kaval, kemençe, kaval, tulum, davul, zurna, tef ve darbuka gibi birçok halk sazını toplayarak konservatuvar arşivinde bir koleksiyon oluşmasını sağlamıştır.⁸⁸ Toplamda 57 şehrin gezildiği derlemelerin finansal desteğini Eğitim Bakanlığı sağlamıştır. Derlenen ezgilerin 1000 tanesi radyoda

⁸² 1899 yılında doğan Muzaffer Sarısözen, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik eğitimi almış ve Sivas Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmıştır. Dönemin folklor çalışmalarında önemli bir isim olarak öne çıkan Sarısözen, Sivas'taki bir derleme gezisinde farkedilmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan folklor arşivinin müdürlüğüne getirilmiştir. Halil Bedii Yönetken ile birlikte bu kurumun yaptığı tüm derleme gezilerine katılan Sarısözen, 1940 yılında kurulan Yurttan Sesler Korosu'na şef olarak atanmıştır. Halk müziğine önemli katkılarda bulunan Muzaffer Sarısözen 1963 yılında vefat etmiştir.

⁸³ Muzaffer Sarısözen'in folklor arşivinin başına geçmesini sağlayan Vedat Nedim Tör olmuştur. Tör, Mesud Cemil ile yaptığı bir konuşmada halk türkülerinin kötü bir şekilde icra edildiğini, onları geliştirmek ve halka öğretmek gerektiğini söyler. Cemil de bunu sağlayabilecek ismin Muzaffer Sarısözen olduğunu belirtir. Daha sonra Vedat Nedim Tör, Sarısözen'e radyoda *Bir Halk Türküsü Öğretiyoruz* isimli bir program yapması yönünde teklifte bulunur. Sarısözen teklifi kabul eder ve 6 ay süreyle radyodaki programını yürütür. Tör, bu programda yetişen sanatçıların Yurttan Sesler korosunu oluşturduklarını söyler. bkz. Vedat Nedim TÖR, **Yıllar Böyle Geçti**, 53-54.

⁸⁴ İlk derleme, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan'dan oluşan ekip tarafından Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerinde yapılmıştır.

⁸⁵ Armağan Coşkun ELÇİ, "Muzaffer Sarısözen'in Derleme Gezileri", www.turkuler.com

⁸⁶ N. TÜFEKÇİ, "Türk Halk Müziği", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1488.

⁸⁷ A. C. ELÇİ, A.g.m.

⁸⁸ A.g.m.

sanatçılara öğretilmiştir.⁸⁹ Çalışmalar elektriğin olduğu bölgelerde fonograf kullanılarak, diğer bölgelerde ise notaları elle yazmak sûretiyle yapılmıştır.⁹⁰

Ankara Devlet Konservatuvarı derlemeleri sayesinde Türk folkloruna dair zengin bir arşiv elde edildiği ve halk müziği konusunda son derece verimli bir çalışma yapıldığı söylenebilir. Geniş bir süreye yayılarak ve dönemin önde gelen isimlerinin biraraya gelmesiyle yapılmış olan bu çalışma Cumhuriyet döneminde halk müziğine dair yapılmış en kapsamlı bilimsel araştırma olarak görülebilir. Birçok uzmanın ve bestecinin bulunduğu, zaman zaman genişleyen veya daralan bu kadro içerisinde Halil Bedii Yönetken ve Muzaffer Sarısözen tüm derlemelerde yer almışlardır. Bu derlemelerin ardından birkaç yıl ara verilmiş, daha sonra TRT bünyesinde 1961, 1967 ve 1971 yıllarında üç derleme daha yapılmıştır. İlk derleme Erzurum, Kars, Van, Hakkâri, Erzincan, Diyarbakır, Elâzığ, Urfa, Adana, Bitlis, Muş, Bingöl ve Siirt illerinde yapılmış, ezgiler bandlara kaydedilerek muhafaza edilmiştir. İkinci derleme gezisi Gaziantep, Van, Burdur, İzmir, Erzurum, Trabzon ve Balıkesir illerini kapsayacak şekilde yapılmıştır. Bir ay sürecektir olan son derleme ise Erzurum ve Kars yörelerinde yapılmış olup, özellikle âşıkamlar, atışmalar ve davul zurna havaları üzerinde durulmuştur.⁹¹

3.3.2. Radyo Yayınları

Türkiye’de 1920’lerde daha ziyade bir alıcı yapmak ve çeşitli istasyonları dinlemek biçiminde yapılmış olan radyo yayınlarını ilk gerçekleştirenler amatörler olmuştur.⁹² Türk toplumunun dinamiklerine bağlı olarak ortaya çıkmış bir teknolojik ürün olmayan radyonun bu anlamda ithal edilmiş olduğu söylenebilir. Kocabaşoğlu, Türkiye’de deney niteliğindeki ilk radyo yayınının ne zaman yapıldığına dair kesin

⁸⁹ Süleyman ŞENEL, “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, *Folklor/Edebiyat*, 17, 114-115.

⁹⁰ M. Şakir ÜLKÜTAŞIR, A.g.k., 78 ve 82.

⁹¹ N. TÜFEKÇİ, A.g.m., 1488.

⁹² Uygur KOCABAŞOĞLU, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, 32-33.

bir belge bulunmamakla birlikte Cumhuriyetten önce, 1921-1923 yılları arasında gerçekleştirildiğini söylemektedir.⁹³

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

TTTAŞ'ın 1927 yılının Mayıs ayında programlı ve düzenli yayınlara geçmesi⁹⁴ ile başlayan ilk dönem adeta radyonun Türkiye'deki emekleme dönemi olmuştur. Bu dönemde İstanbul Telsizi'nin yayın işlerinin en önde gelen sorumlusu olan Mesud Cemil'in aynı zamanda müzik yayınlarının sorumluluğunu da uzun yıllar sürdürdüğü görülür. Süreklilik ve düzen açısından sorunlar yaşamasına rağmen 1927 sonlarında yayına geçen Ankara Telsizi'ndeki müzik programları ise Bando, Orkestra, Fasıl Heyeti ve Caz Heyeti adındaki gruplardan oluşan yaklaşık 120 kişilik Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı tarafından desteklenmiştir.⁹⁵ Gerek örgütsel açıdan gerekse yönetim açısından Ankara Radyosu'nun İstanbul Radyosu'na oranla ikinci planda kaldığı TTTAŞ döneminde büyük mali sıkıntılar yaşanmıştır. Birkaç kez hükümetten yardım almak zorunda kalan şirket, ancak 1932'de ilk kez kâr edebilmiştir. 1935 yılını da zararla kapatan şirketin 1936'da sona erecek olan imtiyaz süresini uzatma talebi hükümetçe reddedilmiş ve 13 Haziran 1937'de yapılan hissedarlar genel kurulu toplantısında şirketin tasfiye edilmesi yönünde karar alınmıştır.⁹⁶ Üye sayısı

⁹³ A.g.k., 35.

⁹⁴ A.g.k., 55.

⁹⁵ A.g.k., 60.

⁹⁶ A.g.k., 70.

ilerleyen yıllar içerisinde artsa da radyonun hazırlık dönemi olarak ifade edilebilecek bu dönemde yayınların teknik açıdan oldukça yetersiz stüdyolarda yapıldığı söylenebilir.

Yayın sürelerinin sınırlı olduğu ve genellikle akşam saatlerinde yapıldığı bu dönemde, yayın saatlerinin nasıl doldurulacağı ciddi bir sorun olarak görülmüş, buna bağlı olarak müzik programlarına büyük önem verilmiştir. Radyoculuğun başladığı ilk yıllarda diğer ülkelerin radyolarında müzik yayınlarına bu denli ağırlık verilmezken, Türkiye’de müziğin eğlendiren ve hoşça vakit geçirten programlar içerisinde önemli bir yere sahip olması, radyonun ve müziğin algılanış biçimi açısından üzerinde durulması gereken bir konudur. Bunun yanı sıra Türkiye’de radyoculuğun başladığı ilk günlerde radyonun işlevine ve yayın politikasına dair izlenebilecek iki yol olmasına rağmen bu konuda belirgin bir seçim yapılamadığı görülür. Bunlardan ilki, yoğun olarak çalışan ve akşam işinden eve yorgun olarak gelip hayatında eğlenceye çok fazla yer veremeyen kişilere hoşça vakit geçirtip onları rahatlatmayı amaçlayan radyoculuk anlayışıdır. Diğeri ise genel anlamda halkın eğitimini esas alan, onun içinde yaşadığı toplumun sorunları üzerine düşünen bilinçli bir birey olmasına yardımcı olmayı hedefleyen radyo yayıncılığıdır. Şüphesiz her iki anlayışın da diğer ülkelerdeki farklı uygulamalarla ve edinilen deneyimlerle yakından ilişkisi vardır. Kocabaşoğlu bununla ilgili olarak, Batı burjuva ve Sovyet tipi radyoculuk uygulamalarının yanı sıra 1930’lardan sonra etkinliği artan Goebbels’in faşist radyoculuğunun da Türk radyoculuğu ile ilgilenenlerin esin kaynaklarından biri olduğunu, yine bu dönemde basının Sovyetler Birliği’nde radyo alanında yapılanlara geniş yer verdiğini söylemektedir.⁹⁷

Türk radyoculuğunun ilk dönemi olarak ifade edilen 1927-1936 yılları arasında radyonun toplumda farklı biçimlerde algılandığını, bunda da radyoya ilişkin belirgin bir yayın politikasının olmayışının da etkili olduğunu belirtmek gerekir. Kimilerine göre sınırlı bir çevrede kaldığı ve seçkin bir anlayışı benimsediği için eleştirilen radyo, kimilerine göre ise o günün koşullarında halkın kültürel gelişimine yardımcı olan, ileriye dönük işlevsel bir nitelik taşımaktadır. 1930’larda radyoya yöneltlen

⁹⁷ A.g.k., 110-111-112.

eleştirilerin giderek artması 1934'ten itibaren kısmen bir iyileşme sürecini beraberinde getirdiyse de devletin radyonun denetimini ele alması gerektiği yönündeki eğiliminin önemli ölçüde ağırlık kazandığı görülür. Bunun neticesinde devlet 1936 yılının Eylül ayından itibaren radyo yayınlarını doğrudan yürütmeye başlamıştır.⁹⁸

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

İstanbul ve Ankara radyolarının ilk dönemdeki müzik programlarına bakıldığında, İstanbul Radyosu'nda Türk müziğinin Batı müziğine göre biraz daha fazla yer aldığı görülmektedir.⁹⁹ İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarında Türk müziği yayınlarının büyük bir bölümünü oluşturan fasıl müziğini Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti adındaki topluluk yürütürken, Batı müziği yayınlarından Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası sorumlu olmuştur.¹⁰⁰ İlerleyen yıllarda Hafız Burhan Saz Heyeti, Cemal Kâmil Saz Heyeti gibi topluluklar da Türk müziği yayınlarında yer almış, 1934 yılından sonra ise İstanbul Radyosu Balalayka Takımı ve İstanbul Radyosu Çigan Müziği Takımı düzenli olarak radyo yayınlarında

⁹⁸ A.g.k., 100.

⁹⁹ İstanbul'un Osmanlı'dan kalan kültürel mirası devraldığı, özellikle Tanzimat döneminden itibaren hareketlenen sanat ortamına ve ilerleyen yıllarda klâsik Türk müziği başta olmak üzere yeni yeni gelişen popüler müzik türlerine ev sahipliği yaptığı düşünüldüğünde söz konusu farkın sebeplerine ilişkin kısmen de olsa bir fikir oluşmaktadır. Yanı sıra plakçılık sektörü ile eğlence mekânlarının İstanbul'da yoğunluk kazanması Türk müziği ile ilgili çalışmaların büyük bir bölümünün İstanbul'da olmasına neden olmuştur. Bu durum ilerleyen yıllarda da artarak devam etmiş ve İstanbul Arabesk müziğin ortaya çıkıp geliştiği kent olmuştur.

¹⁰⁰ A.g.k., 120.

çalışmışlardır. Radyonun kendi içinde müzik yapan ekiplerinin yanısıra radyo dışından da çeşitli kurumların müzik yayınlarına destek verdiği görülmektedir. 1934 yılında kurulan ve Cemal Reşit Rey'in yönettiği Oda Mûsikîsi Cemiyeti'nin konserlerinin radyodan yayınlanması buna örnek olarak gösterilebilir.¹⁰¹ Ankara Radyosu'ndaki yayınlara bakıldığında ise müzik yayınlarının çoğunlukla Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı tarafından yürütüldüğü görülmektedir.

İki radyo arasında özellikle Türk müziği yayın süreleri konusunda bazı küçük farklılıklar olmakla birlikte asıl üzerinde durulabilecek nokta 1927-1936 yılları arasında söz konusu radyolarda halk müziğine çok az yer verilmiş olmasıdır.¹⁰² Oysa erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları içerisinde halk müziğine ve halk kültürüne gösterilen ilgi ortadadır. Buna rağmen radyo yayınları içerisinde halk müziğine her iki radyoda da çok az yer verilmiş olması halk müziğinin radyonun dinleyici kitlesine yabancı olduğu, bu anlamda söz konusu müziğin daha ziyade kendi sınırları içerisinde kaldığı şeklinde yorumlanabilir.

1930'lu yılların başından itibaren radyodaki müzik yayınlarına ciddi eleştiriler yöneltilmeye başlamış, giderek artan eleştiriler 1934 yılında en yüksek düzeye ulaşmıştır.¹⁰³ Hâkimiyet-i Millîye gazetesinde yayınlanan bir yazıda aynen şunlar söylenmektedir:

*“... Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydi. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... Sesin en cıyıklısından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar... neler, ne bangırtılar dinlemedik...”*¹⁰⁴

Yine bir başka kaynakta radyodaki müzik yayınları ağır bir dille eleştirilmekte, “vasat kıymette sokak şarkılarının, müzik değeri sıfırdan aşağı caz havalarının”¹⁰⁵ çalınması şeklinde yorumlanmaktadır. 1930'lu yılların ilk yarısında yoğunluk

¹⁰¹ **Milliyet**, 28 Şubat 1934

¹⁰² Uygur KOCABAŞOĞLU, A.g.k., 124.

¹⁰³ A.g.k., 124.

¹⁰⁴ Aka GÜNDÜZ, “Radyo İşimiz”, **Hâkimiyet-i Millîye**, 2 Şubat 1934

¹⁰⁵ “Türk Radyosu Ne Yapıyor”, **Müzik ve Sanat Hareketleri**, 1, 32.

kazanan eleştirilerde dikkat çikici olan klâsik Türk müziğinin hedef alınmış olması, halk müziğinin bu eleştirilerin dışında bırakılmasıdır. Yukarıda değinildiği üzere radyonun ilk döneminde halk müziğine her iki radyoda da çok az yer verilmiştir. Dolayısıyla bu yoğun eleştirilerin halk müziği için yapılmadığı son derece açıktır. Kaldı ki dönemin müzik politikaları içerisinde halk müziğine büyük önem verildiği, aynı yıllarda derleme çalışmalarının devam ettirildiği ve reformcu kadroların yaratmak istedikleri yeni müzikte halk müziğini temel aldıkları bilinmektedir.

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

“Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde getirilmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel mûsikîde yerini alabilir.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Akt. Gültekin ORANSAY, *Atatürk İle Küğ*, 26.

Atatürk'ün bu yönergesi üzerine ertesi gün radyolarda Türk müziğinin yayınlanması yasaklanmıştır.¹⁰⁷ Yasağın ardından alaturka denen mûsikînin hem duyguları hem de tekniği açısından geri olduğunun, bu nedenle de önce mekteplerden, şimdi de radyolardan kalkan bu müziğin yarın hayattan da kalkacağına¹⁰⁸ dile getirilmesi yasağın basında ne şekilde karşılandığını göstermektedir. Yine 1934 yılının Kasım ayında Ankara Halkevi'ndeki bir konferansta müzik inkılâbının sağlıklı ilerleyebilmesi için alınabilecek önlemler üzerinde görüşülmüş, yanısıra 'alaturka mûsikîye boykotaj ilan' edilmesi yönünde öneride bulunulmuştur.¹⁰⁹ Kocabaşoğlu, radyolarda Türk müziği yayınlarına yeniden izin verilmesinin gerçek nedenine ilişkin net bir bilginin olmadığına dikkat çekmekle birlikte 1936 yılının ikinci yarısından başlayarak, önceleri yalnızca halk müziği olmak koşuluyla Türk müziğinin yeniden radyo programlarına girdiğini söylemektedir.¹¹⁰ Kocabaşoğlu'nun aktardığı bu bilgiyi doğrulayan Oransay ise, yaratılmak istenen yeni ulusal müziğin, halkın gündelik gereksinimini karşılayabilecek nitelikte üretilmesi için uzun zamana ihtiyaç olduğunun farkedilmesi üzerine, bu süre zarfında toplumu müziksiz bırakmamak için yasağın kaldırıldığını söylemektedir.¹¹¹

Radyolarda klâsik Türk müziğinin yasaklanması 1934 yılı itibariyle alınan bir karar olmakla birlikte Türk müziğine getirilen ilk yasak bu değildir. Alaturka olarak ifade edilen müziğe getirilen belki de ilk yasak 1926 yılında Maarif Vekili Mustafa Necati'nin daveti üzerine toplanan Sanayii Nefise Encümeni'nin kararıyla okullardan alaturka müzik öğreniminin kaldırılması olmuştur.¹¹² Türk müziğine karşı alınan bu tavır ve yasaklar elbette Türk müziği mensuplarını bu müziğin varlığını sürdürebilmesi için beslendiği kaynakları yeniden gözden geçirmek ve mevcut şartlar doğrultusunda gelişimine yön vermek durumunda bırakmıştır. Bu süreç sadece Türk müziğini icra edenler açısından değil, söz konusu müziği dinleyen ve onunla karşılıklı bir kültürel alışveriş içerisinde olan dinleyicilerin cephesinden de ele alınıp

¹⁰⁷ Uygur KOCABAŞOĞLU, A.g.k., 127.

¹⁰⁸ "Mûsikî Davası", **Yeni Adam**, 46, 2.

¹⁰⁹ **Ayın Tarihi**, 13, 473-474.

¹¹⁰ Uygur KOCABAŞOĞLU, A.g.k., 129.

¹¹¹ G. ORANSAY, "Çoksesli Mûsikî", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1522.

¹¹² Cemal Reşit REY, "Atatürk ve Müzik", **Cumhuriyet**, 11 Kasım 1963

incelenmesi gereken bir süreçtir. Nitekim yasağın ardından Türk müzik tarihi açısından büyük önem taşıyan bir durumun ortaya çıktığı görülür; radyonun kurulması ile birlikte birkaç yıldır sevdikleri müziği radyodan da dinleme imkanı bulan klâsik Türk müziği dinleyicileri yasakla birlikte beğendikleri, tanıdıkları ve kendi kültürel değerlerini yansıtan Türk müziğini dinleyebilme olanağından yoksun bırakılmış, bunun neticesinde Türk müziğine Batı müziğinden çok daha yakın olan Arap müziğini dinlemek üzere antenlerini Mısır Radyosu'na çevirmişlerdir.¹¹³ Tekelioğlu, Arap müziğine gösterilen ilginin temelinde, halkın Mısır Radyosu'nu dinlemesinde müzik reformlarına karşı ilgisiz oluşunun etkisi olduğunu ileri sürerken¹¹⁴, Tura, bu yönelişe Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasının sebep olduğunu söyler.¹¹⁵ Özbek de Tura ile aynı görüşü paylaşmaktadır.¹¹⁶

Yasağın devam ettiği yaklaşık 15 aylık süre içerisinde halkın Mısır Radyosu'nu ilgiyle dinlediği bilinse de, Arap müziğinden ne derece etkilenildiğini doğrudan saptayabilmek zordur. Bununla birlikte dönemin basın yayın organlarında da Mısır Radyosu'na ve Arap müziğine büyük ilgi gösterildiğine işaret edilmektedir. Peyami Safa, Cumhuriyet gazetesindeki bir yazısında “Türk halkı Mısır Radyosu'ndan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeğe devam ediyor” diyerek konuyla ilgili rahatsızlığını dile getirmiş, radyolarda “ancak halk müziğine ağırlık verildiği takdirde Arap aşısının etkilerinden korunulabileceğini” ileri sürmüştür.¹¹⁷ Yaklaşık 15 aylık aradan sonra söz konusu yasağın hangi gerekçeyle kaldırıldığına dair net bir bilgi olmamakla birlikte, halkın Mısır Radyosu'nu dinlemeye başlamasının iktidarcıya farkedilmiş ve sakıncalı bulunmuş olması kuvvetli ihtimaldir.

Türk müziği yayınlarının yasaklandığı dönemde radyo programlarında müziğe ayrılan yerin azalmasına bağlı olarak söz programlarının yayın sürelerinin arttığı görülür; İstanbul Radyosu'nda 1935 yılına dek hiçbir zaman yaklaşık %18'i geçmeyen söz yayınları oranı 1935 Ocak ayında %35,65, 1936 Temmuz'unda ise

¹¹³ Uygur KOCABAŞOĞLU, A.g.k., 129.

¹¹⁴ Orhan TEKELİOĞLU, “Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arka Planı”, **Toplum ve Bilim**, 67, 170-171.

¹¹⁵ Yalçın TURA, A.g.k., 41-42.

¹¹⁶ Meral ÖZBEK, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 143.

¹¹⁷ Peyami SAFA, “Mısır Radyosu”, **Cumhuriyet**, 6 Ağustos 1936, 3.

%30,38 olmuştur. Aynı şekilde Ankara Radyosu'nda söz yayınlarının toplam yayınlara oranı 1935 yılının Ocak ayı itibariyle %32,53'e çıkmıştır. Kocabaşoğlu'na göre bu durum, birdenbire söz programlarına müzik programlarından daha çok önem verilmesinden değil, klâsik Türk müziğinin yasaklanmasının ardından doğan boşluğun doldurulması zorunluluğundan kaynaklanmıştır.¹¹⁸ Nitekim yasağın ardından müzik programlarının tekrar artması Kocabaşoğlu'nun görüşünü desteklemektedir.

3.3.3. Türk Halk Müziği ve Çokseslilik

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

“Türk Halk mûsikîsinin iki büyük kaynaktan beslendiği görülür: 1-Âşıklar, 2-Türkü yakıcılar. Bu iki grup halk sanatçıları çeşitli halk ezgilerinden akıllarında kalanları, bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirmek sûretiyle yeni yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olurlar. Bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünmezler, uygulayamazlar. Zîra nazarî müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile yaparlar bu işi. Âşıklardan birçoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini yetiştikleri yörenin müziği ile söylerler.”¹¹⁹

Halk müziğinin sözlü aktarım sürecinde, bazı yanlış anlamalara, ezgilerin farklı duyulmasına veya hafızanın zayıflığına bağlı olarak sürekli bir değişime

¹¹⁸ Uygur KOCABAŞOĞLU, A.g.k., 130.

¹¹⁹ Nida TÜFEKÇİ, “Türk Halk Müziği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1483.

uğradığı görülür; Alangu, bu nedenle halk şarkılarına sözel veya müzikal olarak yeni yeni motifler eklendiğine dikkati çekmektedir.¹²⁰ Gündelik yaşama sıkı bir biçimde bağlı olan ve hayatın içindeki çeşitli olaylara karşı insanların verdikleri tepkilerin bir yansıması olarak ortaya çıkan halk müziğinin asıl işlevinin bu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla halk müziğinin bağlamından kopartılarak ele alınması veya onu oluşturan temel öğelerde bir çeşit tutarlılık aranması, halkın ve onun müziğinin yanlış anlaşılmasına sebebiyet verebilir:

“Âşık şiirinde olduğu gibi halk türküsünde de düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; kimi zamanlar dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, mekanik bir şekilde bağlanmışlardır. Konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler.”¹²¹

Halk müziğinin bir diğer önemli özelliği de gerek vokal gerekse çalgısal icrâda standart bir tekniğinin olmayışdır. Bu nedenle her bölgede değişen çalma ve söyleme tekniklerine sahip olmanın yanı sıra ezgizel yapının da yöreden yöreye farklılık gösterdiği görülür.¹²² Buna, halk müziğinin özgün karakterini belirleyen önemli öğelerden biri olan ve yine yöresel özelliklere göre değişen yerel lehçeleri de eklemek gerekir.¹²³ Buradan hareketle her bir saz şairinin temiz veya iyi gibi sıfatlarla değerlendirilmesinin mümkün olamayacağını söyleyen Boratav, halk müziğinin, halkın gündelik yaşamını, arzularını ve özlemlerini yansıttığını belirtir.¹²⁴

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

¹²⁰ Tahir ALANGU, *Türkiye Folkloru El Kitabı-I*, 102.

¹²¹ P. N. BORATAV, *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*, 186.

¹²² N. TÜFEKÇİ, A.g.k., 1483.

¹²³ B. Bilge TOKEL, *Neşet Ertaş Kitabı*, 85 ve 131-133.

¹²⁴ P. N. BORATAV, *Folklor ve Edebiyat - 2*, 361-362.

“Mistik sanatın ezgisiyle bunalıncaya kadar içimize büküldük. Şıkıltımların şıkırtılarıyla da yeterince keyfettik. Artık, ileri bir görüş ve coşkunlukla büyük sanat idealine doğru da yol almak zorunda bulunuyoruz; gençliğin bu yolda beslemeye başladığı inanı anlamamız lâzımdır. Eski ağırbaşlı mistik eserlerden iradeli ve heybetli adagiolar, şakrak oyun ritimlerinden şen ve gürbüz vivaceler çıkarabildiğimiz gün, Türk sanat ruhu yepyeni estetik kadrolar dairesinde dirilip canlanmış olacaktır.”¹²⁵

Müzikte yapılması amaçlanan reformun temelinde, ideolojik yaklaşımların ve bunun üzerinden belirlenen kültür algısının olduğu söylenebilir. Nitekim halk müziği politikalarının bir eğitim ve terbiye işi olduğunu ifade eden çeşitli yazılardan da bu açık bir biçimde anlaşılabilmektedir. Meseleye bu şekilde yaklaşan isimlerden biri de Halil Bedi Yönetken olmuştur. Ulusal operanın halkın müzik eğitiminde son derece önemli olduğunu söyleyen Yönetken, konularını Türk tarihinden alan ve müzikal anlamda ana kaynağı halk ezgileri olan ulusal operalar yaratmak gerektiğine dikkati çekmiştir.¹²⁶ Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş reformcu kadroların hemen hepsinde rastlanabilen bu görüşe göre, çoksesli müziğin en yüksek türü operadır ve yeni Türk müziğinde ulaşılması gereken en büyük amaç da ulusal bir Türk operası yaratmak olmalıdır.¹²⁷

“... Bu ezgi halk müziğinin en orjinal ezgilerinden biridir. Her kavalcı onu bilir ve çalar. Besteci elinde bu ezgiden dünyanın en özel senfonik şiirlerinden biri meydana gelebilir.”¹²⁸

Dönemin müzik politikaları içerisinde belki de en önemli yeri oluşturan halk müziğinin çokseslendirilmesi konusuna ilişkin, Saygun’un daha farklı bir yerde durduğu görülür. Halk ezgilerini tek sesli olarak, temiz bir şekilde söylemenin çok önemli olduğuna değinen Saygun, çoksesli müzik çabalarının ise ayrıca geliştirilmesi gerektiğini ileri sürerek müzikte yapılması amaçlanan reformun iki aşamalı olarak

¹²⁵ M. R. GAZİMİHAL, **Konya’da Mûsikî**, 71.

¹²⁶ H. B. YÖNETKEN, “Halk Terbiyesi ve Operalar”, **Ülkü**, III, 15, 203-204.

¹²⁷ G. ORANSAY, A.g.m., 1520.

¹²⁸ H. B. YÖNETKEN, **Derleme Notları-I**, 54.

yürütülebileceğini söyler. Çoksesliliğe geçişte türkülerin kendilerine has karakterlerinin korunmasına dikkat edilmesi ve bu aşamada Türk duyusunun esas alınması gerektiğinin de altını çizer.¹²⁹ Aynı zamanda müzik eğitiminin tümüyle Anadolu halk ezgileri üzerine kurulamayacağını, Batı müziğindeki armoni sistemini halk ezgilerine uyarlamanın ise sağlıklı sonuçlar vermeyeceğini savunur. Saygun’a göre söz konusu sentez için halk müziğinin kendi bünyesinden oluşturulacak bir armoni sistemine ihtiyaç vardır. Bu nedenle koroya ve müzikte yerel sazların (özellikle bağlama ve dilli kaval gibi) yer almasına büyük önem vermiştir.¹³⁰ Belirtmek gerekir ki Saygun’un bu konudaki fikirlerine uygulama alanında rastlanamamaktadır.

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

*“Gizli halk mûsikîsinde durmamızın en mühim sebebi de bu nevi Türk halk mûsikîsinde bugünkü teknik mûsikîye doğru yürümüş ve yürüyecek olan ilmi hakikatler gördüğümüzüzdendir. Meselâ şimdiye kadar Türk mûsikîsinde polifoni sanatı olmadığı kanaati bütün dünyaya yayılmış idi. Bu gizli halk mûsikîsinde ise bu kanaati reddedecek işaretler, alâmetler ve hakikatler bulacağız.”*¹³¹

Araştırmalarında iki ve üç sesli ezgi örnekleri tesbit ettiğini söyleyen Salcı, bu ezgilerin ‘kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler’ olmadıklarını, ‘canlı ve öz Türk ruhunu’ yansıttıklarını savunmaktadır.¹³² Salcı’nın gizli kısma ait olduğunu iddia ettiği bu ezgilerle ilgili yaptığı ilginç yorumlardan biri de söz konusu ezgilerde

¹²⁹ A. A. SAYGUN, “Gençliğin Mûsikî Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, *Ülkü*, I, 11, 10.

¹³⁰ A. A. SAYGUN, “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, *Ülkü*, VII, 42, 422-423.

¹³¹ V. L. SALCI, “Béla Bartok’un Konferansları: Gizli Halk Mûsikîsi”, *Ülkü*, XI, 61, 115.

¹³² A.g.m., 122-123.

‘Arap’a ve Arap dinine ait hiçbir şeyin’ olmadığını, ‘tamamen Türk’ olduklarını söylemesidir.¹³³

Halk müziğinin çokseslendirilmesi yönündeki görüşün doğrudan bu müziğin içerisinde var olduğu iddia edilen öğelerle desteklenmeye çalışılmasının bir başka örneği de pentatonizm konusu olmuştur. Halk müziğinin kökeni itibariyle pentatonik bir yapıya sahip oluşunu savunanlar, Türk Tarih Tezi’nden hareketle medenîleşmenin millî bünyeyi bozan bir etki taşımadığını, aksine medeniyetin köklerinin Türk ulusunun geçmişinde yattığını tarihsel olarak ispat etmeye çalışmışlardır.¹³⁴ Halk müziğinin yapısı gereği pentatonik öğeler taşıdığını düşünenlerin Béla Bartok’un Macar halk müziğine ilişkin ortaya koyduğu görüşlerden etkilendiği söylenebilir. Bartok’a göre pentatonik bir yapıya sahip olan Macar halk müziğinin kökenleri Orta Asya’ya dayanmaktadır.¹³⁵ Bu konuda araştırma yapmak için 1936 yılında Ankara Halkevi’nin davetlisi olarak Türkiye’ye gelen Bartok, pentatonizm konusunun yanısıra Türk ve Macar halk müziklerinin benzerlikleri üzerine konferanslar vermiştir. Pentatonik müziğin en saf şekliyle yabancı etkilere mâruz kalmamış olan halk müziğinde görülebileceğini öne süren besteci, derlemelerde mutlak sûrette fonograf kullanılması gerektiğinin de altını çizmiştir.¹³⁶ Bartok’un konferanslarından sonra dönemin önde gelen isimlerinde de aynı görüşlerin dile getirildiği görülür. Saygun, halk müziğinin kökenlerinin pentatonizme dayandığının reddedilemeyeceğini ve Türklerin anayurdu olan Orta Asya’da pentatonik müziğin kökenlerinin görülebileceğini söylerken¹³⁷ Gazimihal, halk müziğinde pentatonik yapıda yüzlerce şarkı bulunduğunu belirtmektedir.¹³⁸ Aynı görüşte olan Yönetken, Türk halk oyunlarının ezgilerinde de pentatonik müziğin etkili olduğunu söylemektedir:

“Baş bar dokuz zamanlı ağır bir dans, (Temirağa) çift vuruşlu, çeşitli varyantları olan ve pentatonik karakter gösteren bir oyundur. Daldalan, beş vuruşlu,

¹³³ V. L. SALCI, **Gizli Türk Halk Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsinde Armoni Meseleleri**, 38-39.

¹³⁴ Ö. BALKILIÇ, A.g.k., 133.

¹³⁵ B. BARTOK, **Küçük Asya’dan Türk Halk Mûsikîsi**, 270-271.

¹³⁶ Akt. M. R. GAZİMİHAL, “Béla Bartok Aramızda”, **Ülkü**, IX, 50

¹³⁷ A. A. SAYGUN, **Türk Halk Mûsikîsinde Pentatonizm**, 5-6 ve 9.

¹³⁸ M. R. GAZİMİHAL, **Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi**, 5-6.

bir küçük yedili içinde dolaşan, gene pentatonik bir çatı gösteren (...) bir oyundur.”¹³⁹

Halk müziğinin temelinde pentatonizmin olduğunu savunanların önemli bir bölümünün ilerleyen yıllarda bu görüşten giderek uzaklaştığı görülür; halk müziğinde pentatonik öğelerin zamanla kaybolmasına neden olarak ise farklı müziklerden etkilenmesini ve bunun neticesinde yapısının bozulmasını gösterirler. Gazimihal bu değişimde heptatonizmin önemli rolü olduğunu savunmaktadır:

“Pentatonizmin bugün Türk illerinin çoğunda neden dolayı azalmış olduğunu anlamak için peşin onun biricik boğucusu ve düşmanı olan heptatonizmin bir din hâlinde nasıl doğup ne güçle içlerlere doğru yayılmış olduğunu bilmek ister: bu yeni mezhebin üstadları, köylere sığınan halk sazlı şairlerinin el ve dilinde kalan o asırlık pentatonikleri hor, bozuk ve fena görür oluvermişlerdi: nazariyatçılar onların incelenmesine birer yaprakçık bile ayırmıyorlardı.”¹⁴⁰

Önce Helen uygarlığının ardından İslâmî’nin kültürel etkileri ile pentatonizmin görüldüğü alanın giderek daraldığını söyleyen¹⁴¹ Gazimihal’in yanısıra, Saygun da pentatonik ezgi örneklerinin çok az olduğuna ve bunların da yalnızca halk müziğinde bulunduğuna dikkati çekmektedir.¹⁴² Özellikle 1930’ların ikinci yarısında yoğun olarak üzerinde durulan pentatonizm konusunun ilerleyen yıllarda genel anlamda önemini yitirdiği söylenebilir.

Halk müziği ile Batı müziği arasında özellikle teknik anlamda bir bağ kurma çabası dönemin önde gelen isimlerinin çoğunda görülmektedir. Yönetken, halk ezgilerinin bazı türleri ile klâsik Batı müziği arasında benzerlikler olduğunu söylerken¹⁴³, Gazimihal, çeşitli türkülerden yola çıkarak bunların birer başyapıt olduklarını ifade eder.¹⁴⁴ Arsunar ise Kütahya bölgesinden derlediği oyun

¹³⁹ H. B. YÖNETKEN, A.g.k., 67.

¹⁴⁰ M. R. GAZİMİHAL, A.g.k., 12.

¹⁴¹ M. R. GAZİMİHAL, A.g.k., 34 ve 52-53.

¹⁴² A. A. SAYGUN, A.g.k., 5 ve 9.

¹⁴³ H. B. YÖNETKEN, A.g.k., 59.

¹⁴⁴ M. R. GAZİMİHAL, “Dördüncü Mûsikî Folklor Seyahati”, **Halk Türküleri**, XIII, 11-12.

havalarından bahsederken bu oyunların ileride bestelenecek olan bale ve sitlerin temelini oluşturduğunu savunur.¹⁴⁵

1930’lu yıllarda asıl işlevinin halk müziği geleneğini yaşatmak olduğu öne sürülen Halkevlerinin, halk ezgilerini geliştirmek ve halka öğretmek ile yükümlü olduğu söylenmektedir. Bu nedenle halkın müzik terbiyesinde önemli bir görev üstlenen Halkevlerinde her türkünün halka dinletilemeyeceğinin, bu anlamda dikkatli ve özenli davranılması gerektiğinin altı çizilir:

*“Halkın mûsıkî seviyesini yükseltmek vazifesini de üstüne almış olan Halkevlerinde, halka verilecek eser üstünde de bilhassa titiz davranmak icb eder. Hatta bu husus için bir program yapmak ve onu, neticelerini daima kontrol etmek şartıyla dikkatle tatbik etmek daha doğru olur.”*¹⁴⁶

Halkevlerinde yapılan çalışmalarda önemle üzerinde durulan bir başka husus da koro çalışmaları olmuştur. Türklerin toplu icra geleneğinin zayıf olduğunu söyleyen Saygun, oksesli müzikte gelişme sağlanabilmesi için halk koroları kurulması gerektiğini belirtmiştir.¹⁴⁷

Halk müziğinden hareketle yapılmak istenen reformlar Halkevleri ile birlikte radyoya da büyük görevler düştüğünün altı çizilir. Toplu icrâya önem verilmesinin sonucunda 1940 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından Yurttan Sesler ismiyle bir halk müziği korusu kurulur ve halk ezgilerinin koral olarak icrasına başlanır.¹⁴⁸ Koro yelerinin çoğu klâsik Türk müziği eğitimi almış kişilerden oluşmakta olup daha sonra halk müziği üzerine eğitim almışlardır. Koroda şefliğin yanısıra hem çalgısal hem de vokal icracı olarak yer alan Sarısözen, koronun en önemli amacının ‘ulusal duygu birliği’ yaratmak olduğunu belirtmiştir.¹⁴⁹ Koronun söyleyeceği şarkılar önce çeşitli kriterler üzerinden değerlendirilmiş, daha sonra söylenmeye değer bulunanlar

¹⁴⁵ M. F. ARSUNAR, **Anadolu Halk Türkülerinden rnekler**, 19.

¹⁴⁶ A. A. SAYGUN, **Rize, Artvin ve Kars Havalisi Trk, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat**, 71.

¹⁴⁷ A. A. SAYGUN, **Halkevlerinde Mûsıkî**, 13-15.

¹⁴⁸ A. C. ELI, **Muzaffer Sarısözen: Hayatı, Eserleri ve alışmaları**, 16.

¹⁴⁹ M. SARISÖZEN, “Muzaffer Sarısözen’le Bir Konuşma”, **Radyo**, III, 31, 10.

koronun repertuvarına alınarak icra edilmiştir. Tör, radyonun en önemli görevinin, halk ezgilerini yerel karakterinden kurtarmak ve onları bütün halk tarafından dinlenebilecek hâle getirmek olduğunu söylemektedir.¹⁵⁰ Tokel, halk müziği ürünlerinin toplu icra edilirken çeşitli nüanslarını kaybettiklerini belirtmekle birlikte, halk ezgilerini armonize etme girişimlerinin bir tür standartlaştırmaya yol açtığına, bunun da halk müziğinin temel özelliklerinden biri olan yöresel tavır ve özellikleri ortadan kaldırdığına dikkati çekmektedir.¹⁵¹ Tekelioğlu’da radyodaki programların halk müziğinin dinamik yapısına aykırı olduğu konusunda Tokel’e katılmaktadır:

“Ne yazık ki Yurttan Sesler programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki ‘yöre’ye göre sınıflandırır. Kriter yedi coğrafi bölgedir ve ‘uymayan’ örnekler dışlanır. Dahası halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti halk müziğindeki geleneksel ‘âşık tarzının’ yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur.”¹⁵²

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

¹⁵⁰ V. N. TÖR, “Halk Türküleri”, **Radyo**, I, 7, 10.

¹⁵¹ B. B. TOKEL, A.g.k., 131-133.

¹⁵² O. TEKELİOĞLU, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, 149.

“Derleme çalışmalarında notalama sistemi uygulanıyordu. Batılı 12 nota sistemine göre yapılan notalama sonucu halk müziğindeki komalı (çeyrek) sesler atıldı, bu sisteme uymayan sözler değiştirildi. Dolayısıyla halk müziğinin özelliğini, özgüllüğünü veren icradaki doğaçlama yapısı, söyleyişteki, saz düzenindeki yerel özellikler ortadan kalktı. Sonuçta, ‘Yurttan Sesler’ korosunun da katkılarıyla standart, yöreselden çok uzak, donuk bir icra biçimi ortaya çıktı.”¹⁵³

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte kültür sanat alanlarında girişilen reform çabalarının 1940’lı yılların ortasına kadar devam ettiği görülür. Kültürel bir zemine oturtulmaya çalışılan politikaların, 1940’ların ikinci yarısında rejimin kendi içinden de eleştiriler almaya başlamasının ardından Demokratik Parti (DP) dönemi ile birlikte kesintiye uğradığı söylenebilir.¹⁵⁴ Dolayısıyla söz konusu süreçten bahsederken, 1946 yılında Türkiye’de çokpartili siyasal hayata geçilmesinin değişimde önemli bir payı olduğunun altını çizmek gerekir. Müzik politikalarında 1940’ların ortalarından itibaren bir gevşeme olduğunu ve giderek kesintiye uğradığını ileri süren isimlerden biri de Oransay’dır:

“Mûsikî devriminin bir devlet politikası olarak yürütülmesi, 1950 Mayısı’ndaki iktidar değişikliği ile sona erdi; çokseslilik artık toplumun maddî, fikrî ve hissî uyanıklık ve çevikliğini sağlamada bir araç, devletin toplumu ulaştırmak istediği bir ereğ olarak değil, tıpkı 19. yüzyıldaki gibi Batılı ya da uygar bir ülke görünümünü vermek için başvurulmuş başlıca öğelerden biri olarak değerlendirilmeye başlandı.”¹⁵⁵

Politik anlamda bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek bu gelişmenin yanı sıra, 20. yüzyılın başlarından itibaren büyümeye başlayan müzik endüstrisinin önemli bir kolu olan piyasa müziğinin baskın bir konuma gelmesinin de değişimdeki rolü büyüktür. Öyle ki, gerek müzik politikalarının üzerine inşa edilmek istendiği halk müziği gerekse bu politikaların dışında bırakılan klâsik Türk müziği, değişimle

¹⁵³ N. HASGÜL, “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Folkloru Doğru: Dans Müzik Kültür**, 62, 43.

¹⁵⁴ Ö. BALKILIÇ, A.g.k., 15.

¹⁵⁵ G. ORANSAY, A.g.m., 1523.

birlikte büyük oranda piyasa olarak tâbir edilen zemine yaklaşılmaya başlamıştır. Bir anlamda müzik artık iki farklı koldan giderek yoluna devam etmektedir: Bu kollardan biri, başta ilk kuşak Türk bestecilerinin oluşturduğu Türk Beşleri olmak üzere, Cumhuriyet ideolojisinin ve kültür anlayışının şekillendirdiği müzikal gelişimi hedef alan kesimdir. Diğeri ise müzik endüstrisinin temel prensiplerine ve yapısına büyük oranda bağlı olan, yanısıra 20. yüzyılda oluşan müzik algısının uzantısında gelişip popüler bir mecrada yoluna devam eden müziklerdir. Bu anlamda Türkiye’de 1950’lerin başından itibaren, erken Cumhuriyet döneminde uygulanmak istenen şekilde müzik reformundan uzaklaşıldığı söylenebilir.

3.3.4. Türk Beşleri

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

ve marşın orkestrasyonunu yapan Edgar Manas gibi çoksesli müzik alanında öne çıkan isimleri anmak gerekir.

Cumhuriyetin ilân edilmesiyle birlikte siyasal ve toplumsal yapının değiştirilerek yeni bir düzen kurulması amaçlanırken, diğer taraftan bu düzenle uyumlu bir kültür anlayışının yaratılmaya çalışıldığı görülür. Bu yıllarda izlerine yoğun olarak rastlanan ve milliyetçi bir söylem üzerinden geliştirilen kültür anlayışına göre yaratılmak istenen müzik, Türk ulusu ve onun öz Türk kültüründen doğduğu ileri sürülen halk müziği üzerine inşâ edilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin müziği, temelinde halk ezgilerinin yer aldığı, evrensel nitelikte olduğu düşünülen çokseslilik tekniğiyle işlenmiş bir müzik olarak târif edilmiştir. Hedefe kısa sürede ulaşmak için belirlenen müzik politikaları kararlı bir biçimde uygulanmaya koyulmuş, 1924 yılından itibaren müzik eğitimi almak üzere genç müzisyenler yurt dışına gönderilmeye başlanmıştır. Gönderilen ilk isim Osman Zeki Bey'in oğlu Ekrem Zeki Ün (1924-1930) olmuştur. Daha sonra Türk Beşleri olarak bilinen ve çağdaş Türk müziğinin önde gelen isimleri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin (1925-1930), Necil Kâzım Akses (1926-1934), Hasan Ferit Alnar (1927-1932) ve Ahmed Adnan Saygun (1928-1931) çeşitli Avrupa ülkelerinde müzik eğitimi görerek yurda dönmüşlerdir.

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile adeta özdeşleşen Türk Beşleri'nden biri olan Cemal Reşit Rey (1904-1985), devlet adamı ve Edebiyat-ı Cedide'nin tanınmış bir yazarı olan babası Ahmet Reşit Bey'in mesleği nedeniyle küçük yaşlarda ailesiyle Paris'e gidip burada Fransız müzik ekolünün önde gelen isimleriyle çalışma fırsatı bulmuştur. Yurda döndükten sonra Dârü'l Elhân'da müzik öğretmeni olarak göreve başlayan Rey'in eserlerinin 1920'li ve 1930'lu yıllar itibarıyla ağırlıklı olarak Fransa'da seslendirildiği görülür. 16 ocak 1927 günü *Dört Anadolu Türküsü* (1926) Paris'te Albert Wolff yönetimindeki Pasedeloup Orkestrası ve Kedrof vokal üçlüsü tarafından seslendirilirken¹⁵⁶, özellikle ilerleyen yıllarda bestecinin gayretleriyle Paris, çağdaş Türk müziğinin dünyaya açılması bakımından önemli bir yer olmuştur. Bestecinin Fransa'da seslendirilen diğer önemli eserlerine

¹⁵⁶ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi*, III, 143-144.

örnek olarak *Bebek Efsanesi* (1928), *Enstantaneler* (1931), *Karagöz* (1931), *Türk Manzaraları* (1928) ve *Concerto Chromatuque* (1933) gösterilebilir. Yazdığı orkestra eserleri yurt dışında seslendirilen Cemal Reşit Rey'in aynı zamanda İstanbul'un çeşitlilik kazanmış müzik ortamına da kısmen uyum sağladığı görülür. Dönemin sevilen türlerinden biri olan operetlere ilgi gösteren Rey, gelen taleplerin de etkisiyle ilerleyen yıllarda adından sıkça söz ettirecek eserlere imza atar; 1932'de *Üç Saat*, 1933'te *Lüküs Hayat* ve 1934'te *Deli Dolu* Cemal Reşit Rey'in bestelediği operetlerin ilk başarılı örnekleridir.¹⁵⁷

Türk Beşleri'nin üyelerinden Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) opera dışında çeşitli formlarda eserler vermiş, yanı sıra eğitimci olarak uzun yıllar pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Üst düzey bir bürokrat olan Mehmed Cemal Bey'in oğlu olarak İstanbul'da doğan ve küçük yaşlarda müziğe başlayan besteci, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilerek müzik üzerine öğrenim görmüş ve 1930'da yurda dönerek Mûsikî Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamıştır. *İki Dans* (1930) isimli orkestra yapıtı 1931 yılında Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilen Erkin, 1936 yılında aynı yıl kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölümü başkanlığına getirilmiştir. 1930'lu yıllarda piyanist olarak çeşitli konserler veren besteci, 1931'de Mozart'ın bir piyano konçertosunu, 1932'de Cesar Franck'ın *Senfonik Çeşitlemeler*'ini yorumlamıştır.¹⁵⁸ Yanı sıra birçok librettoyu Türkçe'ye çevirerek bu operaların seslendirilmelerini sağlayan Erkin, konservatuvar ve opera orkestralarının da şefliğini yapmıştır. Eserlerinde zaman zaman klâsik Türk müziği ile halk müziğinin makamsal ve ritmik öğelerini kullanan bestecinin özellikle bu çalışmalarıyla çağdaş Türk müziğinin oluşumunda önemli rol oynadığı söylenebilir. Bestecinin önemli eserleri arasında *Bülbül ve Ayın Ondördü* (1932), *İki Sesli Halk Şarkıları* (1936), *Duyuşlar* (1937), *Köçekçe* (1942), *Yedi Türkü* (1945), *Keman Konçertosu* (1947), *Keloğlan* (1950) ve iki senfonisi ile bir piyano konçertosu sayılabilir.

¹⁵⁷ A.g.k., 145.

¹⁵⁸ A.g.k., I, 545.

Türk Beşleri'nin klâsik Türk müziği kökenli tek üyesi olan Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ise küçük yaşlarda kanun çalarak müziğe başlamış, ilk gençlik yıllarında armoni, kontrpuan ve fûg dersleri alarak eğitimine Batı müziği üzerinden devam etmiştir. 1927 yılında devlet bursuyla gittiği Viyana Devlet Müzik Akademisi'nin bestecilik bölümünde Joseph Marx'ın öğrencisi olan Alnar, aynı zamanda Oswald Kabas ile orkestra şefliği çalışmıştır. 1932'de Türkiye'ye dönen besteci Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapmış, Belediye Konservatuarı'nda müzik tarihi dersleri vermiştir.¹⁵⁹ 1946 yılından itibaren altı yıl boyunca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yöneten Alnar bir süre daha Viyana'da yaşamış, 1964'de Türkiye'ye dönerek sanat yaşamını Ankara'da sürdürmüştür. Bestecinin en önemli yapıtının geleneksel bir çalgıyı solo olarak kullandığı *Kanun ve Yaylı Sazlar Orkestrası İçin Konçerto* (1944-51) olduğu söylenebilir. İlk kez 1958 yılında Ankara'da yaylı sazlar dörtlüsü eşliğinde Alnar'ın seslendirdiği eser, ilerleyen yıllarda Ruhi Ayangil tarafından kaydedilmiştir. Klâsik Türk müziği kökenli olmasının yanı sıra halk müziğine de ilgi duyan bestecinin *Prelüd ve İki Dans* (1935) başlıklı eserinde halk müziği öğelerinden yararlandığı söylenebilir.¹⁶⁰ Alnar'ın önemli yapıtlarından biri de 1943'de yazdığı *Viyolonsel Konçertosu*'dur. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de büyük ilgi görmeye başlayan film müzikleriyle de ilgilenen Alnar, 1931'de *İstanbul Sokakları*, 1949'da *Nâmık Kemal* ve 1953'de *Hahıcı Kız* filmlerinin müziklerini yazmıştır. *Oyun Havaları* (1932), *Romantik Uvertür* (1932), *Yaylılar Kuvarteti* (1933), *İki Koro Türküsü* (1959) ve *On Halk Şarkısı* (1964) bestecinin diğer önemli yapıtları arasında sayılabilir.

Besteci kimliğinin yanı sıra 1930'lu yıllarda Bartok ile yaptıkları halk müziği araştırmalarıyla da bilinen Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) belki de Türk Beşleri içerisinde en çok öne çıkan isim olmuştur. İlk müzik derslerini İttihat ve Terakkî'de okuduğu dönemde İsmail Zühtü'den alan Saygun, Rossati ve Macar Tefvik Bey ile piyano çalışmış, armoni ve kontpuan bilgisini ise kendi kendine geliştirmiştir. 1920'li yıllarda İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapan besteci, 1928'de devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Scola Cantorum'da Madame Eugène Borrell'in armoni ve

¹⁵⁹ A.g.k., 55.

¹⁶⁰ A.g.k., 56.

kontrpuan derslerine katılan Saygun, Vincent d'Indy ve Paul La Flem ile kompozisyon çalışmıştır.¹⁶¹ 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'nin kontrpuan öğretmenliğine atanmış, 1934'te yaklaşık bir yıl Riyâset-i Cumhur Orkestrası'nı yönettikten sonra 1936'da İstanbul Belediye Konservatuarı'nda öğretmenliğe başlamıştır. Aynı yıl Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartok ile Adana'nın Osmaniye yöresinde halk müziği konusunda incelemeler yapmış ve çeşitli halk ezgilerini notaya almıştır. 1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulunan Saygun, 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur. 1946-1972 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon ve modal müzik dersleri veren besteci, 1960-1965 yıllarını kapsayan dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğinde bulunmuş, 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır.¹⁶² Ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir.

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

¹⁶¹ A.g.k., III, 240.

¹⁶² A.g.k., 240.

(1967), *İnsan Üzerine Değişler* (1977-1984 yılları arasında yazılmış olup toplam 6 eserden oluşan bir dizidir), *Viyola Konçertosu* (1977), *Viyolonsel Konçertosu* (1987) ve beş senfonisi ile iki piyano konçertosu gösterilebilir.

Türk Beşleri'nin yaşça en küçük üyesi olan Necil Kâzım Akses keman dersleri alarak müziğe başlamış, 14 yaşında Mesud Cemil'in viyolonsel öğrencisi olmuştur. Lise eğitiminin yanında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşir Rey'in armoni derslerine katılan Akses, liseyi bitirdikten sonra kompozisyon eğitimi almak üzere 1926'da Viyana'ya gitmiştir. Burada Joseph Marx'dan armoni, kontrpuan ve fûg dersleri alan besteci, Prag Devlet Konservatuvarı'ndan Josef Suj ile kompozisyon, Alois Haba ile mikrotonlar üzerinde çalışmıştır. 1933'de Türkiye'ye dönen Akses, Ankara Devlet Konservatuvarı açıldıktan sonra burada kompozisyon dersleri vermiştir.¹⁶³ Bestecinin öne çıkan yapıtları arasında ilk operası *Mete* (1933), tek perdelik operası *Bayönder* (1934), piyano için yazdığı *Minyatürler* (1936), *Çokseslendirilmiş Türküler* (1936), *Ankara Kalesi* senfonik şiiri (1942), *On Piyano Parçası* (1964), *Keman Konçertosu* (1969), *Itrî'nin Nevâkârı Üzerine Scherzo* (1970), *Orkestra Konçertosu* (1977) ve 4 yaylı kuvarteti ile altı senfonisi sayılabilir.

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

¹⁶³ A.g.k., I, 37-38.

“... Hindemith’in buyurucu nitelikteki önerilerine karşın yaratıcı sanatçıların bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri, elele verip ortak çalışarak ve her aşamada halkın nabzını yoklayarak tabanın beğenisini kazanabilecek bir teknik ve biçim üretme yolunda Hindemith’in Necil Kâzım Akses, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Eduard Zuckmayer ile başlattığı çalışmayı sürdürüp sonuçlandırmamaları sonucunda, beklentilerin tersine, yazılan çoksesli parçaların çoğu bir ulusal okuldan söz edilemeyecek kerte çeşitlilik gösterdi. Geç romantik ve izlenimci yaklaşımlardan onikiperdeci (dodecaphonic), raslamsal (aleotoric), elektronik ve somut mûsikî (musique concrete) gibi ilerici eğilimlere dek pek çok akımın örneği verildi, başarılı olsalar da toplumun gereksinimi karşılanmadı.”¹⁶⁴

3.4. Hâkim Müzik Politikasının Yayılmasında Basın-Yayın Araçlarının İşlevi

Erken Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarının izleri dönemin resmî yayın organlarında da belirgin biçimde görülür. 19 Şubat 1932’de kurulan halkevlerinin yayın organı olarak, Şubat 1933 - Ağustos 1950 tarihleri arasında yayınlanan Ülkü Dergisi’nin amacı halkevlerinin ve Cumhuriyetin ideolojisini yaymak olmuştur.¹⁶⁵ Ülkü Dergisi, gerek 1930’lu yıllardaki Türkiye’nin tek partili siyasal yaşamını, gerekse Cumhuriyet ideolojisini ve reformlarını benimsemiş, alanlarında öne çıkan kişilerin görüşlerini yansıtmaya açısından önemli bir kaynak niteliğindedir. Adı, Atatürk tarafından konulan derginin kuruluş amacına ve içeriğine

¹⁶⁴ G. ORANSAY, A.g.m., 1529.

¹⁶⁵ Ülkü Dergisi, birinci serisi 1933-1941 yılları arasında 102 sayı, ikinci serisi 1941-1946 yılları arasında 126 sayı ve üçüncü serisi 1947-1949 yılları arasında 36 sayı olmak üzere üç seri halinde yayınlanmıştır. Şubat 1933 - Ağustos 1941 dönemini kapsayan 102 sayılı ilk serisinde imtiyaz sahipliğini Nusret Kemal Köymen (No: 1-47) ve Fevziye Abdullah Tansel (No: 48-102), umumî neşriyat yönetimini ise Necip Ali Küçük (No: 1-51) ve Hasan Ali Yücel (No: 74-76-102) üstlenmişlerdir. 41. sayıdan itibaren direktörlüğü Mehmed Fuad Köprülü yürütmüştür. Dönemin resmî ideolojisinin bir sonucu olarak pek çok farklı alanla ilgili yazıların yer aldığı dergide, ağırlıklı olarak yer alan başlıklar, edebiyat, dil, sosyoloji, güzel sanatlar, ekonomi, halk terbiyesi, spor ve halkevleri hakkındaki haberler olmuştur. Derginin önemli yazarlarından bazıları ise şunlardır: Mehmed Fuad Köprülü, Recep Peker, Tahsin Banguoğlu, Behçet Kemal Çağlar, Necib Ali Küçüka, Suat Kemal Yetkin, Ahmed Hamdi Tanpınar, Ahmet Nesimi, Ahmed Kutsi Tecer, Mehmet Saffet, Şemsettin Günaltay, Ferit Celâl Güven, Naim Onat, Kâzım Nami Duru, Cevad Memduh Altar, Ahmed Adnan Saygın, Mahmud Ragıp Gazimihal [Köseimihal], Halil Bedii Yönetken.

ilişkin bilgileri Recep Peker'in ilk sayıda yer alan "Ülkü Niçin Çıkıyor" başlıklı yazısındaki şu satırlarda net bir biçimde görebiliyoruz:

*"Ülkü, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısıtmak, ileri adımlarını sıklaştırmak için... Ülkü, bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliğini yapmak için... Ülkü, millî dile, millî tarihe, millî sanatlara ve kültüre hizmet için... Ülkü, bütün gayelere hizmet yolunda çalışan halkevlerinin ruhundaki harareti yazı vasıtasıyla yaymak için... çıkıyor."*¹⁶⁶

Dergide yer alan bazı yazılarda halkevlerinde yapılan çalışmalara değinilirken, devletin halkevleri vasıtasıyla müziğe destek verdiğinin ve bu açıdan önemli bir rolü olduğunun altı çizilir. Mahmud Ragıp Gazimihal [Kösemihal]¹⁶⁷ tarafından kaleme alınan "Halkevlerinde Mûsıkî"¹⁶⁸ başlıklı yazı konunun anlaşılması bakımından uygun bir örnektir. Halka önemli bir 'polifoni terbiyesi' vermesi bakımından Protestan ülkelerin kiliselerindeki toplantılarda çalınan koro ve orkestra eserlerine değinen yazar, aynı zamanda kilise orgunun öneminden bahsetmektedir. Camilerde böyle bir imkânın olmayışından üzüntüyle bahseden ve halkevlerine ne denli büyük bir görev düştüğünü belirten Gazimihal, böylelikle halkevlerinin önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Yazısında halkevlerinde oluşturulması gereken kadrodan ayrıntılı bir şekilde söz eden yazar, bu iş için gerekli olan maddi harcamaların da tek tek hesabını yapmakta ve yazının sonunda bir kez daha hatırlatmaktadır: "Halkevleri iyi mûsıkîyi yurdun dört bir yanına yaymakla mükelleftir."

¹⁶⁶ Recep PEKER, "Ülkü Niçin Çıkıyor", *Ülkü*, I, 1, 1.

¹⁶⁷ Müzikolog. 1900 yılında İstanbul'da doğan Gazimihal, küçük yaşta klâsik Türk müziği dersleri almıştır. Daha sonra Berlin ve Paris'te armoni, keman ve müzik tarihi eğitimi görmüş, 1924'te yurda dönerek Galatasaray Lisesi'nde ve İstanbul Kız Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yanı sıra Gazi Eğitim Enstitüsü ve Askeri Mızık Okulu'nda dersler vermiş, "Müzik ve Sanat Hareketleri" isimli bir dergi çıkarmıştır. Yerli ve yabancı gazetelerde çeşitli yazıları yayımlanmış, yazdığı kitaplarla dönemin müzikoloji çalışmaları açısından bir kaynak oluşturmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde yürütülen derleme çalışmalarının bir kısmına da katılan Gazimihal, dönemin müzik politikaları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

¹⁶⁸ M. R. GAZİMİHAL, "Halkevlerinde Mûsıkî", *Ülkü*, 73, 67-70.

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

*“Bence onbeş yıl içinde ilerleme yoluna konulmuş müzik işlerimizin başlıca karakteristiği devlet yardımının, bir nevî kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasasının kutsal sanatımızı da ele almış bulunmasıdır.”*¹⁶⁹

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

“Avrupa memleketlerini bütün gözde mûsikî ocakları devlet parasıyla işleyen ve mûsikî ocakları kısmî devlet yardımıyla yaşayabilen yerler olarak ikiye ayırabiliriz; her iki tarz için de gerek büyük, gerek küçük memleketler vardır; fakat müzik kurumları devlet parasından hiç yardım görmeyen ilerde memleket hele Büyükharf’ten sonra Avrupa’da hiç kalmadı. Mûsikî ananesi en köklü olan memleketlerin bile kendi sanat ocaklarının ancak devlet servetiyle ilerletebildikleri bilindikten sonra bizim başka bir yol seçmemize imkân yoktu: Mûsikî kurumlarımız artık en sistemli programlarla en usta ellerde verimli bir şekilde işlemeğe başladılarsa, bu başarıyı, Atamızın irşatları arkasından bir kat daha cömert kararlarla bütün kültür kolları gibi sanatı da kendi yapıcılık sistemi içine alan devlet iradesi temin etmiştir.”

Mahmud Ragıp Gazimihal’in “Mûsikî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi” başlıklı yazısı, Tanzimat dönemi ile Cumhuriyet kurulduktan sonra yapılan çalışmaları karşılaştırarak anlatması yönünden önemlidir. Müzik alanında yapılan reformların Tanzimat’a kadar gittiğini söyleyen yazar, sarayın “bu yenilikten yalnız kendi çevresini faydalandırmakta bir asır ısrar ettiğini” ve “halkın Batı sanatı olarak sadece bozuk düzen bandoları” görebildiğini söylüyor. Cumhuriyetin kurulması ile sanat

¹⁶⁹ M. R. GAZİMİHAL, “Cumhuriyet Devrinde Mûsikî”, *Ülkü*, 69, 235.

alanında büyük işler yapıldığını anlatan yazar, hem yapılması gerekenleri hem de o ana kadar kazanılan başarıları şu sözlerle ifade ediyor:

“... Her şey yeni baştan kurulacak, ilk adımlarda yanlış yollara ve çıkmazlara sapılmayacak, ilerleme adımları kaplumbağa yürüyüşü gibi olmayacak, yenilik yolunda eskiyi haykıran şeyler – eğer varsa – temizlenerek ileriye yürünecekti. Cumhurluk Maarifi işte öyle bir düzensizliği böyle bir çalışmayla gidermek üzere işe koyuldu. Atatürk’ün, İnönü’nün ve arkadaşlarının rehberlik ve irşatları bu devrim hareketinde de öncü oldu.”¹⁷⁰

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

Ülkü Dergisi de dâhil, dönemin basın-yayın organlarında yer alan yazıların büyük bir bölümünde belirgin biçimde gördüğümüz ve örneklerle ele alacağımız yaklaşımlardan biri de, Cumhuriyetle birlikte müzik alanında yapılacak yenilikler ve bu yeni müziğin malzemesinin ne olacağı sorusudur. Zîra bu konu belki de erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının en hassas kısmıdır. Temelde malzemesini halk müziğinden alıp, Avrupa çok sesli sanat müziği tekniği ile işlenmiş bir müzik yaratma amacını taşıyan bu düşünce zamanla dönemin kültür sanat politikaları bağlamında ‘çağdaşlaşma’ yolunda belirlenen hedeflerden biri hâline gelmiştir. Dönemin önde gelen müzik adamlarının büyük bölümünün benimsediği bu görüşe

¹⁷⁰ M. R. GAZİMİHAL, “Mûsikî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi”, *Ülkü*, 51, 28.

ilişkin keskin ifadeler dergide yayınlanan yazılarda da rastlıyoruz; Cevad Memduh Altar'ın “Cumhuriyet Devrinde Müzik” başlıklı yazısında yer alan şu ifadeler örnek olarak gösterilebilir:

“... Bu arada folklor hudutları dışına çıkan millî karakterdeki yaratmaların, zamanla milletlerarası bir kıymete namzet olmasına, dünyanın her yerinde sayılarak, sevilerek dinlenmesine bir tek sebep vardı, o da yalnız Ortaklaşa Teknik idi. Yüzyıllar boyunca elde edilen tecrübeler de göstermiştir ki, topluluk içinde tekleşmiş, normal seviye üstünde kalmış insanoğluna has yaratmalardan başka bir şey olamayan sanat eserleri, mensup olduğu milletin, memleketin, tabiatın dili ile konuşmak zorunda bulunmasına rağmen, bütün beşer ifadelerine vasıta olan ortaklaşa teknikten bir an olsun uzak kalamamıştır. Esasen böyle bir teknikten uzak kalmış insan topluluklarının sanat yaratmaları, medeniyet tarihinin her safhasında primitif diye anıldıktan maada, folklor hudutlarından bir adım bile dışarı çıkamamıştır; milletlerarası – millî olma şerefinden mahrum kalmıştır.”¹⁷¹

Yazıdaki keskin ifadeler hemen göze çarpmaktadır. Dünyanın her yerinde müzikal açıdan ortak bir tekniğin kullanıldığını söyleyen yazarın sunduğu bilgiye referans gösterirken yaptığı genelleme bir yana, bu tekniği mutlak doğru biçiminde sunması dikkat çekicidir. Söz konusu tekniği kullanmayan toplulukların ilkel kaldığını söyleyen Altar'ın bu sözleri, aynı zamanda Cumhuriyet kurulana dek Türkiye'deki müziğin de ilkel olduğunu düşündüğü şeklinde yorumlanabilir. Çünkü o zamana kadar yapılan gerek halk müziği, gerekse klâsik Türk müziği, yazarın yaklaşımıyla ‘milletlerarası alanda şeref kazanma’ vasıtası olamayacak kadar ‘primitiftir’. İşte bu nedenle yapılması gereken şeyin söz konusu ‘primitif müziği’ ve onu üreten kültürü değiştirmek, dönüştürmek olduğu savunulur.

Yukarıda yer alan görüşler sadece Cevad Memduh Altar'da değil, onunla aynı eğitimi almış bazı çağdaşlarında da benzer bir üslûpla dile getirilmektedir. Örneğin

¹⁷¹ Cevad Memduh ALTAR, “Cumhuriyet Devrinde Müzik”, *Ülkü*, 123, 28.

Ahmed Adnan Saygun¹⁷², un ihtiyaçtan doğduğunu söylediği çokseslilik ile ilahî öğeler arasında bağlar kurduğu “Bir Folklor Enstitüsü Hakkında” başlıklı yazısı aynen şunlara değinmektedir:

“... Nihayet X. asra doğru, çokseslilik ihtiyacı duyulduğu vakit, rehberlik eden yine insiyakî halk sanatıdır. İlk ses tecrübelerindeki ses sıralanmaları, bize mesela Rize’nin veya Orta Asya’nın bir köyünde, elindeki at kılı yayını iki tele sürerek aynı aralıkları elde eden köylünün sanatını düşündürmüyor mu? Halktan fertlere, cemiyetten şahsiyete geçiş devresinde insiyak, yerini şuura bırakıyor ve bu, yeni bir hamlenin habercisi oluyor. Beş asır süren düşüp kalkmaların, sendelemelerin, aramaların meyvası olan polifoni sanatı, işte, insiyakın damgasını taşıyan o dördü ve beşli sıralanmasının, daha doğrusu, at kılı yayını veya parmaklarını tellere dokunduran o saf köylü ruhundaki gizli ihtişamın şuura çıkması, aydınlığa kavuşmasıdır.”¹⁷³

Saygun’un, köylünün ruhundaki ihtişamı ne şekilde dışa vurduğunu ve bu sayede nasıl aydınlığa kavuştuğunu betimlediği yazısı, aynı zamanda çoksesliliğe geçişin ‘doğal ve kaçınılmaz’ bir yönelim olduğunun halka ‘idrak ettirilmesi’ bakımından da önemlidir. Kullanılan şiirsel üslûpla birlikte söylenenlerin içselleştirilmesi için gereken hissiyatın ve zeminin sağlanmaya çalışıldığı görülür. Yazının ilerleyen kısımlarında ilâhî bir referans kazandırılan görüşler şu satırlarla devam etmektedir:

¹⁷² Besteci ve müzikolog. 1907 yılında İzmir’de doğdu. İlkokulda (1924-1925) ve lisede (1926) müzik öğretmenliği yaptı. 1928’de devlet bursuyla Paris’e gitti; Scola Cantorum’da Eugène Borrel, Vincent d’Indy gibi isimlerle çalıştı. 1931’de Türkiye’ye döndü ve Ankara Mûsikî Muallim Mektebi’nde kontrpuan öğretmenliğine atandı. 1934’te Riyaset-i Cumhur Orkestrası’nı yönettikten sonra, 1936’da İstanbul Belediye Konservatuarı’nda öğretmenliğe başladı. 1939’da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulundu. International Folk Music Council yönetim kurulu üyeliği (1947), Folklor Araştırmaları Kurumu kurucu üyeliği (1955), Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliği (1960-1965), TRT Yönetim Kurulu üyeliği (1972-1978) görevlerinde bulundu. Ankara Devlet Konservatuarı’nda kompozisyon dersleri (1946-1972) verdi. Ölümüne dek MSGSÜ Devlet Konservatuarı’nda kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri verdi. 1991 yılında İstanbul’da öldü. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içerisinde gerek fikirleri gerekse eserleri ile önemli bir yeri olan Saygun aynı zamanda Türk Beşleri olarak anılan besteciler grubunun üyesidir.

¹⁷³ Ahmed Adnan SAYGUN, “Bir Folklor Enstitüsü Hakkında”, *Ülkü*, 41, 2.

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

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

Ortaya konan fikirlere genel anlamda itiraz edilmeyen ve farklı düşüncelere/düşünenlere pek tahammül edilemeyen bu ortamda, Ahmed Adnan Saygun’un radyodaki mûsikî yayınlarına dair rahatsızlığını dile getirdiği “Radyoda Garp Mûsikîsi” başlıklı yazısı kısa süreli bir tartışmanın da başlangıcı olmuştur. Saygun’un bu yazısına karşılık, “Radyomuzda Mûsikîye Dair” başlıklı bir yazı yazan Mesud Cemil, Saygun’un eleştirilerine cevap vermiş, tartışma karşılıklı yazılan yazılarla bir süre daha devam etmiştir. Burada tartışmanın konusundan ziyade dönemin önde gelen iki isminin farklı görüşler taşıyor olması ve bu görüşlerini dile

getirirken kullandıkları üslûp önemlidir. Mesud Cemil'in fikirlerine tamamen karşı çıkan Saygun'un belirli bir nezaket çerçevesinin dışına çıkmayan, ama bu çerçeve içerisindeki gergin tutumu belirgin biçimde görülmekte, farklı bir görüşe karşı sergilediği sert ve mesafeli tavrı dikkati çekmektedir. Halk türkülerinin icrâ ediliş biçimleri ve Batı müziği yayınlarının saatleri üzerinde duran Saygun'un yazısında şu satırlar yer almaktadır:

“ Görülüyor ki İnce saz havaları, öğle neşriyatının – ajans haberleri zamanı hariç – hepsini, ve akşam neşriyatının, dinleyicilerin uyku saatlerine kadar olan zamanlarını işgal ediyor. Halk türkülerimiz de – evvelki yazımda anlattığım gibi – maalesef İnce Saz ile icra edildiği cihetle onları da bu sınıfa sokmakta bir mahzur görmedim. Garp mûsukîsi neşriyatı ise artık herkes uyurken ve uykuya hazırlanırken yapılıyor. Bunun sebebi akşamcıları tatmin etmek midir? Saat 21.45 ten sonra herkesin yatmaya hazırlanması radyoların kapatılmasında başlıca âmil olmuyor mu? Devlet Radyosu, ticaret değil, terbiye müessesesi olmalı ve programlar ona göre düzenlenmelidir.”¹⁷⁴

Saygun'un bu eleştirilerine karşılık Mesud Cemil şunları söylemektedir:

“Ahmed Adnan Saygın'ın Ülkü dergisinde radyonun müzik yayınlarını konu olarak alan yazılarına cevap vermek zorunda kaldığım için üzülüyorum. Çünkü, yazıcının bu makalelerde öne sürdüğü fikirlerin yabancısı değilim. Onları birçok vesilelerle kendisiyle konuşmuş ve üzerinde uzun boylu görüşmeler yapmıştık. Buna rağmen bu fikirleri ayrıca yazmak zahmetine giren dostumun açtığı bu yoldan çaresiz ben de gitmeğe mecbur kaldım.”¹⁷⁵

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

¹⁷⁴ A. A. SAYGUN, “Radyoda Garp Mûsıkîsi”, *Ülkü*, 20, 7.

¹⁷⁵ Mesut CEMİL, “Radyomuzda Mûsıkîye Dair”, *Ülkü*, 25, 23.

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

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

“Mesut Cemil’in bu yazısını, ihtiva ettiği fikirler bakımından ele almaya imkân yoktur. Çünkü bu yazıda fikirden ziyade ilenme hâkimdir. Benim de bu yolu tutmam mümkün değil. Kabil olduğu kadar fikirleri bulup onlara cevap vermeğe çalışacağım... Mesut Cemil’in hakkımda kullandığı hakaret cümlelerine gelince: başka yazılarında daha az incitici cümleler kullanmasını ve mümkün mertebe ilenmekten kaçınmayı prensip olarak almasını tavsiye edeceğim. Çünkü herkes benim gibi müsamahalı olmaz.”¹⁷⁶

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

Erken Cumhuriyet dönemi’nin önemli yayın organlarından biri olan Varlık dergisinde de benzer konuların yer aldığı görülür. 1933 yılının Temmuz ayında Yaşar Nabi Nayır’ın çıkardığı edebiyat ve sanat dergisi olarak yayın hayatına

¹⁷⁶ A. A. SAYGUN, “Radyoda Mûsikî Yayınları Hakkında”, *Ülkü*, 26, 4-5.

başlayan Varlık’da kültür, toplum ve siyaset konulu yazılar yayınlanmıştır.¹⁷⁷ Mahmud Ragıp Gazimihal’in derginin altıncı sayısında yayınlanan “Bizde Yeni Bestekârlık”¹⁷⁸ başlıklı yazısında genç bestecilerin yeterince tanınmadıklarına değinilirken bu durumun sebepleri üzerinde durulmaktadır. “Bestekâr olduklarını iddia eden bir topluluğun eser adını verdikleri nota dizeleri ile eser yazmakla meşgul gerçek bestekârları ve onların eserlerini susturduklarını” söyleyen Gazimihal yanı sıra “meşhur olma gayretinde olmayan gerçek bestekârların bu sebeple kendilerini ve müziklerini anlayabilecek, memleket adına sanat yapma konusunda hassasiyet duyan icrâcılar yetişene kadar eserlerini saklı tuttuklarını” ileri sürmektedir. Bununla bağlantılı olarak icracıların millî eserlere repertuvarlarında yer vermediklerini söyleyen yazarın bu düşünceleri ile yakın zaman içerisinde yine aynı dergide yayınlanan diğer yazılarındaki görüşleri arasında bazı çelişkiler olduğu söylenebilir. Gazimihal’in 1935 yılında yayınlanan “Halk İçin Mûsıkî” başlıklı yazısı hem bu çelişki bakımından hem de klâsik Türk müziği yayınlarının radyolarda yasaklandığı dönemde yazılmış olması yönünden dikkat çekicidir. Yazar, daha önceleri müziğin halka göre ve halk için yapıldığını fakat bu durumun modern müzikle birlikte değişerek zamanla halktan uzaklaşan bir noktaya geldiğini söylemektedir. Gazimihal’e göre bu durumun sonucunda halktan kopuk, elit bir müzik oluşmuştur. Yazının ilerleyen kısımlarında ise halkın müzik konusunda büyük bir sanat açlığı çektiğine değinilmekte, halkı besleyebilecek bir müziğin olmadığı ileri sürülmektedir:

*“... Evet bizim halkın gönlü ve hatıraları arasında aziz bir varlık gibi yaşayıp ciddi sanat açlığını besleyecek klâsik bir mûsıkîmiz yok. Asrın sanat anlayışlarına uymadığı için alaturka klâsikini kaldırıncı yeri bomboş kaldı.”*¹⁷⁹

Görüldüğü üzere hâkim politikanın kültür ve sanat anlayışı çerçevesinde şekillendirilmeye çalışılan müzik, sadece konuyla ilgili uygulamalarla değil, yanısıra basın-yayın organları aracılığıyla da halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu sayede

¹⁷⁷ www.varlik.com.tr

¹⁷⁸ Mahmud Ragıp GAZİMİHAL [KÖSEMİHALZADE], “Bizde Yeni Bestekârlık”, **Varlık**, I, 6, 93-94.

¹⁷⁹ Mahmud Ragıp GAZİMİHAL [KÖSEMİHALZADE], “Halk İçin Mûsıkî”, **Varlık**, II, 46, 342.

yapılması amaçlanan müzik reformunun düşünsel anlamda sağlam bir temel üzerine oturması ve halk tarafından kabul görmesi amaçlanmıştır.

4. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİĞİN DOĞUŞUNA ZEMİN HAZIRLAYAN MÜZİKAL VE TOPLUMSAL FAKTÖRLER

4.1. Türkiye’nin Taş Plâkla Tanışması ve Popüler Müzik Olgusunun Ortaya Çıkışı

19. yüzyılda fonografin icât edilmesiyle birlikte 20. yüzyılda hız kazanan teknolojik gelişmelerin, genel anlamda topluma müzikal açıdan yeni bir algı biçimi kazandırdığı söylenebilir. Gramofonun ve daha sonra radyonun sayesinde insanların müziğe daha kolay ulaşabildiği bu dönemde, müziğin eğlendirici yanının ağırlık kazandığı görülür. Bunun uzantısında yeni yeni oluşan müzik algısını ekonomik yönde geliştirebilmek ve bu algı doğrultusunda müzikten beklenenleri karşılayabilmek için kurulan endüstriyle birlikte, müzik artık alınıp satılabilir bir meta durumuna gelmiştir. Bu yıllardan başlayarak müzik endüstrisinin en önemli kolu şüphesiz plâk sektörü olmuştur. Ticarî anlamda 1887 ve 1889 yıllarında piyasaya çıkan plâklar Osmanlı’ya 19. yüzyılın sonlarında gelmiştir:¹⁸⁰

*“... Osmanlı İmparatorluğu’na ilk önce Favorit ve Zonophon geldi. Takîben 1903’de Gramophon Concert Record geldi. Tek yüzlü ve Türkçe, Rumca, Ermenice, Arapça, Arnavutça plâklar yapmaya başladılar. İlk yapılan plâklar Tanburî Cemil Bey’in kayıtlarıydı.”*¹⁸¹

¹⁸⁰ Salih Zeki ÇAVDAROĞLU, “Türkiye’nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış”, www.musikidergisi.net

¹⁸¹ M. Muammer KARABEY, “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, *Cumhuriyet’in Sesleri*, 169.

Bu dönemde kişisel girişimleriyle temin ettikleri gramofonlardan şehrin çeşitli yerlerinde halka küçük bir ücret karşılığında dinleti yapanlar olmuştur.¹⁸² O günün şartlarında belki de pek çok insan için hayal olabilecek gramofon, aynı zamanda onların müzikle çok farklı bir iletişim kurmalarını sağlamıştır. Türkiye’de plâğa alınan ilk müzik türleri kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar olurken, daha sonraları Karagöz ve Meddah, Mevlevî Ayinleri, Kur’an-ı Kerim tilâveti gibi çeşitli kayıtlar da yapılmıştır.¹⁸³

Gramofonun dünyanın çeşitli yerlerinde gördüğü büyük ilgiye paralel olarak İstanbul’da da yaygınlık kazanmaya başlaması sonucunda, Columbia plâk şirketi Umumî Satış Merkezi ismiyle bir birim açmıştır. Ardından 1900 yılında The Gramophone Company Ltd. ticari plâklar yapmak üzere teknisyenlerini (bu aynı zamanda Türkiye’ye gelen ilk kayıt ekibidir) Türkiye’ye göndermiştir. Bu yıllarda giderek gelişen sektör içerisinde pay sahibi olmak isteyen çeşitli plâk şirketlerinin Türkçe plâklar çıkarmaya başladığı görülür. 1905’te Türkçe ve Yunanca müzik plâkları yapan Beka ile 1906’da Türkçe, Yunanca, İspanyolca plâklar hazırlayan Odeon ve Lyrophon ön sıralarda gelmektedir. Ardından 1907’de Favorite ve 1909’da Pathe gibi firmalar da Türkçe plâklar yapmıştır.¹⁸⁴

Taş plâklarda dönemin önde gelen müzisyenlerine de yer verilmiştir. Klâsik Türk müziğinin önemli icrâcılarında Tanburî Cemil Bey ile Odeon plâk şirketi (Türkiye’deki acentası olan Bluementhal kardeşler vasıtasıyla) arasında 1908 yılında yapılan anlaşma ertesi gün Cemil Bey tarafından feshedilse de 1910 yılında kendisi râzı edilmiş ve aynı şirketle birçok plâk doldurmuştur. Solo olarak yapılan çalışmaların yanı sıra sözlü eserlerin yer aldığı kayıtlarda da soliste eşlik eden saz heyeti içerisinde önemli icrâcılara rastlamak mümkündür; 1930’larda EMI isimli şirketin Türkiye distribütörlüğünü yapan Odeon’un ilk kayıtlarında udî Yorgo Baconos ve kemençeci Aleko Baconos’un yer aldıkları görülür.¹⁸⁵ Yine aynı yıllarda

¹⁸² Salih Zeki ÇAVDAROĞLU, A.g.m.

¹⁸³ A.g.m.

¹⁸⁴ A.g.m.

¹⁸⁵ A.g.m.

kanunî Hasan Ferit Alnar, neyzen İhsan Aziz ve udî Fahri Kopuz gibi isimler çeşitli kayıtlarda eşlik etmişlerdir.

Plâk şirketleri dönemin İstanbul’unda popüler olan operetlere ve kantolara karşı da ilgisiz kalmamıştır. Dikran Çuhacıyan’ın yazdığı *Leblebici Horhor Ağa* çeşitli firmalarca plâğa alınmış olan operetlerin başında gelirken, kadın solistlerce söylenen operetler de büyük ilgiyle karşılanmıştır. Muhlis Sabahattin’in *Ayşe* operetinden *Gel Okşa Beni* isimli şarkıyı plâğa okuyan Fikriye (Şakrakses) Hanım ile yine ilk plâk yapanlar arasında yer alan Madam Eugeni, Madam Victorie, Gülistan ve Gülfidan isimli şarkıcılar ilgi gören kadın solistlere örnek olarak gösterilebilir.¹⁸⁶ Dönemin bir başka popüler türü olan tangolarda da kadın solistlerin öne çıktığı görülür. Seyyan Hanım başta olmak üzere Birsen Hanım (Alan) ve dans ritmindeki ezgileri Türkçe sözlerle yeniden yorumlayarak ilerleyen yıllarda aranjman adı altında yapılacak çalışmaların ilk temsilcilerinden biri olan Afife Hanım (Tanyeli) bu türün önde gelen isimleri olmuştur.¹⁸⁷

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı dönemde incelenmesi gereken kantoların gerek biçim gerekse müzikal yapı ve yorumlanış bakımından önemli farklar içerdikleri görülür.¹⁸⁸ Erken dönem olarak ele alınabilecek bu ilk dönemde kantolar Galata ile Direklerarası’ndaki eğlence merkezlerinde sahnelenen müzikli tiyatrolarda çalınıp söylenmiştir.¹⁸⁹ Pek çok kesimden ve her yaştan izleyicisi bulunan oyunların içeriğine ve oradaki karakterlere göre şekillenen kantoların icrâsında keman, trompet, trombon, klarinet, trampet ve zil gibi Batı müziği çalgıları kullanılmıştır. Makamsal yapıda olan fakat Batı çalgılarıyla icra edilen bu ilk dönem kantoları daha ziyade eğlenceye ve dansa yöneliktir. Temsillerden önce kapının önünde seyirci toplamak amacıyla günün popüler parçalarını çalan orkestranın repertuarında yer alan kantoların da bu türden oldukları söylenebilir. Basit ezgilerden oluşan ve güncel olayları yansıtan kantolar ağırlıklı olarak kadın erkek ilişkilerine dayalı sözler üzerine bestelenmiştir. *Yangın, Çoban, Değirmenci,*

¹⁸⁶ A.g.m.

¹⁸⁷ A.g.m.

¹⁸⁸ Cemal ÜNLÜ, “Eski Kanto-Yeni Kanto”, www.kalan.com

¹⁸⁹ A.g.m.

Dondurmacı, Sevda Pazarında, Avcı Kantosu, Sarı Liralar, Seni Budala Şaşkın gibi eserler bu kantolara örnek olarak gösterilebilir.¹⁹⁰ Çoğunlukla Râst, Hicâz, Hüzzam, Hüseyinî ve Nihâvend gibi makamlarla bestelenen kantolar zaman zaman mizahî özellikler gösterirken, bazen de dans başta olmak üzere çeşitli jestlerle erotik bir sahne gösterisine dönüştürülerek izleyiciye sunulmuştur.¹⁹¹

19. yüzyılın sonlarından başlayarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde büyük gelişim gösteren taş plâk kayıtlarına duyulan ilginin erken Cumhuriyet döneminde de devam ettiği görülür. Kurtuluş Savaşı'nın yapıldığı işgal yıllarında doğal olarak eğlence âleminde büyük bir durgunluk olmuş, daha sonra Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte kültür sanat faaliyetleri hız kazanmıştır. Savaşın yarattığı yıkımın toplum üzerindeki etkileri devam ederken, müzik başta olmak üzere kültür sahasında önemli atılımların yapıldığı bu dönemde, sanatsal faaliyetlerin yürütülmesi için kısmen daha rahat bir ortam oluştuğu söylenebilir. Müzikli veya müziksiz tiyatroda Rum-Ermeni sanatçı tekelinin kırılmasının yanı sıra Dâru'l-Bedaî ve Dâru'l-Elhân gibi kurumların bu alana eğitilmiş sanatçı yetiştirmeye başlaması¹⁹², hem oyunların hem de kullanılan müziklerin yapısını önemli ölçüde etkilemiştir. Öyle ki başından beri taş plâk kayıtlarının vazgeçilmez malzemesi olan kantoların, Cumhuriyet döneminde gerek teknik açıdan gerekse yaklaşım itibarıyla bazı değişimler geçirerek varlığını sürdürdüğü görülür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tango, çarliston, fokstrot gibi dansların gölgede bıraktığı kantoya olan ilgi kısmen azalmış, şehrin eğlence merkezlerinin yerleri değişmiştir. Eski gücünü yitirmiş olan kanto 1935'ten itibaren tekrar ilgi görmeye başlamış, temel prensiplerinden epeyce uzaklaşmış olarak yeniden gündeme gelmiştir. Konu itibarıyla ağırlıklı olarak kadın erkek ilişkilerine ve gündelik yaşama dair çeşitli olaylara değinen kantolar bu dönemde doğrudan sahne için değil plâk için tasarlanmaya başlanmıştır.¹⁹³ Plâk şirketleri tarafından dönemin ünlü bestecilerine sipariş edilerek yazdırılan kantolar, bir taraftan o yılların müzik endüstrisi için en

¹⁹⁰ A.g.m.

¹⁹¹ A.g.m.

¹⁹² A.g.m.

¹⁹³ A.g.m.

önemli müzikal malzeme olurken diğer taraftan yeni yeni ortaya çıkan popüler müzik kavramının da sembolü olmuştur. Firmaların kanto yazmaları için sipariş verdikleri dönemin önde gelen bestecilerine Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan, Cümbüş Mehmet, Mildan Niyazi Bey ve Saadettin Kaynak gibi isimler örnek olarak gösterilebilir.¹⁹⁴ Aynı zamanda taş plâğa ilk Türkçe ezanı okuyan kişi olan Saadettin Kaynak, önemli bir besteci olmasının yanı sıra vokal icrâcılık konusundaki şöhretini de taş plâk kayıtlarına borçludur. Kaynak, 1926 yılı itibariyle Columbia şirketine bağlı olarak çalışmış ve Almanya'ya giderek burada kayıtlar yapmıştır. Yine aynı yıllarda klâsik Türk müziğinin bir başka önemli ismi olan Münir Nureddin Selçuk, Sahibinin Sesi firması ile pek çok plâk doldurmuştur. Selçuk'un yanı sıra Hafız Fahri ve Malatyalı Fahri gibi icracılar da aynı firma ile çeşitli kayıtlara imza atmışlardır.¹⁹⁵

Gelişen bu yeni anlayışla birlikte kanto, dans etmekten ziyade dinlenmek için bestelenip söylenilir olmuştur.¹⁹⁶ Makamsal yapısı aynı kalmakla birlikte cümbüş, ud, çalpara, kanun gibi makam müziği icrasında kullanılan çalgılarla seslendirilmeye başlanan kantoların¹⁹⁷, bu değişimle birlikte gerek sözleri gerekse dokusu itibariyle Cumhuriyet öncesinde yazılan kantolara kıyasla klâsik Türk müziği dinleyicilerinin beğenisine daha çok yaklaştığı söylenebilir. Yüzyıllarca söze dayalı bir müzik geleneğinin şekillendirdiği kültür dairesi içerisinde yaşayan topluluklar için, kantoların konularının ve kısmen sözlerinin değişmesi şüphesiz ilgiyi arttırıcı unsurlardan biri olmuştur. Fakat burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta günün şartlarına ayak uydurmaya çalışan ve yeni yeni oluşan alıcı kitlenin beğenisine cevap verme kaygısı taşıyan plâk şirketlerinin izlediği yoldur. İlk başlarda Batı müziğinin basit ve düşük beğeni düzeyine hitap ettiği öne sürülen formlarından biri olarak müzik hayatına giren kantoların, zamanla değişen müzikal anlayış çerçevesinde gelişerek dönemin kültür sanat ortamı içerisinde bir yer edinmiş oldukları görülmektedir. Kantolar belli makamlarda yazılmış oldukları için dinleyiciler kendilerine tanıdık gelen ve sevdikleri müzikal dokuyu bu eserlerde bulabilmişlerdir.

¹⁹⁴ A.g.m.

¹⁹⁵ Salih Zeki ÇAVDAROĞLU, A.g.m.

¹⁹⁶ Cemal ÜNLÜ, A.g.m.

¹⁹⁷ A.g.m.

Burada makamla birlikte müzikal dokuyu oluşturan bir diğer ögenin yani çalgıların da son derece önemli olduklarını belirtmek gerekir. Bir müziğin dokusunu oluşturan şey yalnızca o müziğin nasıl bir ses sistemi içerisinde yer aldığına değil, aynı zamanda o müziğin icrâsında kullanılan çalgının ses rengine ve çalgının karakteriyle bağlantılı olarak nasıl bir üslûpla icrâ edildiğine de bağlıdır. Bu anlamda kantoların klâsik Türk müziği çalgılarıyla seslendirilmiş olmaları onların Türk müziği geleneğine eklenmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri olmuştur.

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

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere her iki dönemde de büyük ölçüde İstanbul kültüründen beslenen kantonun tümüyle şehir hayatı içerisinde doğup geliştiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda kantolarda ele alınan tipler ve konular açısından kentin zengin nüfus yapısı en önemli malzeme olmuştur.¹⁹⁸ Müzikli tiyatrodan önemli etkiler alan kanto, aynı zamanda kendisine çok sık konu edindiği çingene kültüründen ve müziğinden de izler taşımaktadır.¹⁹⁹ İlk taş plâklarda yer alan Gülistan ve Gülfidan isimli çingene asıllı şarkıcıların, kayıtlara üslûp açısından kendi tarzlarını yansıtmış oldukları düşünüldüğünde, bu etkinin azınsanmayacak derecede

¹⁹⁸ A.g.m.

¹⁹⁹ A.g.m.

olduğu açıkça görülmektedir.²⁰⁰ Ezgisel ve ritmik açıdan kantoyu etkileyen bir diğer unsur Rum müziği olurken, çalıp söylemeye yatkın olan İstanbul Rumlarının, kantonun daha ziyade eğlenceye dayalı bir yapıya sahip olmasında önemli rol oynadıkları söylenebilir.²⁰¹ Kantonun zamanla bir müzik terimi olmaktan çok bir tanım ve genelleme özelliği kazandığını belirten Ünlü, dönemin kural ve gelenek dışı, hafif, günün beğenisine yönelik ürünlerine genel bir ifade ile kanto dendiğini söylemektedir:

*“ ... Değişik sazlarla ve alabildiğine özgür, her kural dışı müzik kanto diye isimlendirildi. Sonunda yaygınlaştı. Geniş halk yığınlarınca benimsenip, pek sevildi. Bir orta sınıf kent kültürü, İstanbul kenti ürünüydü artık. Bu yüzyılın başında günümüz pop sanatının bir erken habercisi olarak kendisini kabul ettirmeyi ve yarım yüzyıla yakın bir zaman gündemde kalmayı başardı. ”*²⁰²

Yaklaşık olarak 1930’lı yılların sonlarına kadar yoğun ilgi gören ve büyüyen plâk sektörünün 1940’larda II. Dünya Savaşı nedeniyle genel anlamda bir durgunluk içerisine girdiği görülür. Gomalak* kıtlığının yanı sıra savaşın getirdiği nakliye ve iletişim zorlukları çıkan plâk sayısını ciddi oranda sınırlamış, bir kitle iletişim aracı olarak ticarî kayıt düşüşe geçmiştir.²⁰³ Bu durgunlukta 11 Kasım 1942 yılında yürürlüğe konulan varlık vergisinin de rolü olduğu söylenebilir.²⁰⁴ Söz konusu vergi plâk şirketlerini ciddi anlamda zorlamış ve ekonomik açıdan sarsılmalarına sebep olmuştur. Önde gelen plâk şirketlerinden Sahibinin Sesi, 1942 yılı itibariyle 2,5 Dolar’ın 1 Türk Lirası’na karşılık geldiği dönemde 1.760.456 lira varlık vergisi ödemiştir.²⁰⁵ 1940’lar aynı zamanda kayıt teknolojisinde çeşitli yeniliklerin olduğu yıllardır. 1948’de üretilmeye başlanan 33 devirli plâklar 1952 yılında 45’lik plâklar

²⁰⁰ A.g.m.

²⁰¹ A.g.m.

²⁰² A.g.m.

* Plâk yapımında kullanılan bir tür reçine.

²⁰³ Virginia DANIELSON, **Mısır’ın Sesi-Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu**, 157-158.

²⁰⁴ Dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu basına kapalı olarak yapılan CHP grup toplantısında vergi kanununun resmî gerekçesini piyasaya egemen olan yabancıları ortadan kaldırmak ve bağımsız bir Türk ekonomisi yaratmak olarak ifade etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Faik Ahmet BARUTÇU, **Siyasi Anılar 1939-1954**, 263.

²⁰⁵ Gökhan AKÇURA, “Gramofon Çağı”, **Güneş**, 2 Ağustos 1990

ile birlikte piyasaya sürülmüştür.²⁰⁶ Yaklaşık olarak aynı yıllarda Türkiye’de de 78’lik plâk devrinin sona erdiği görülür.

1950’lere kadarki süreçte gramofonun ve taş plâğın Türkiye’de büyük ilgi görmüş olması şüphesiz üzerinde durulması gereken bir konudur. Plâk sektörünün zirvesini yaşadığı bu yıllar aynı zamanda uzun bir süre devletin resmî ideolojisi doğrultusunda radyoların da yayın yaptıkları yıllardır. Gramofonun özellikle müzik açısından radyonun önüne geçmesinin ve halkla daha kolay/direkt ilişki kurabilmesinin elbette önemli nedenleri vardır. Her yerde elektriğin olmaması ve radyo verici istasyonlarının yeterince geliştirilememiş olmasının radyonun kısıtlı bir çevrede kullanılmasına yol açtığı söylenebilir. Bir diğer önemli neden ise radyo yayınlarının içeriğidir. Radyolarda resmî müzik politikaları doğrultusunda Batı müziği ağırlıklı yayınlar yapılması ve halkın büyük bir kesiminin kendilerine yabancı gelen bu müzikleri duyduklarında radyolarını kapatıyor olmaları²⁰⁷ bir taraftan onları radyodan uzaklaştırırken diğer taraftan müzik dinleme ihtiyaçlarını giderebilecekleri alternatif bir kaynak bulmak durumunda bırakmıştır. 1950’den itibaren vericilerin güçlendirilerek yaygınlaştırılmalarının ve müzik yayınları içerisinde klâsik Türk müziğine ayrılan sürelerin arttırılmasının ardından dinleyicilerin radyoya daha fazla ilgi gösterdikleri görülür.²⁰⁸

1950’ler gerek politik açıdan gerekse ekonomik yönden yeni bir dönemin başladığı, sosyal hayatın çeşitlilik kazandığı ve toplumun kısmen de olsa kabuk değiştirdiği yıllar olarak yorumlanabilir. Bu değişim müzikte de açık bir biçimde görülebilmektedir. Yüzyılın ilk yarısında en parlak dönemini yaşayan plâk sektörünün 1950’li yıllara gelindiğinde yeni yıldızlarına kavuştuğu görülür. Perihan Aldındağ Sözeri ve Zeki Müren’in Sahibinin Sesi firmasından çıkan plâkları yoğun ilgi görürken, Odeon şirketinin büyük gayretlerle razı edebildiği Hamiyet

²⁰⁶ Salih Zeki ÇAVDAROĞLU, A.g.m.

²⁰⁷ M. Muammer KARABEY, A.g.k., 170.

²⁰⁸ A.g.k., 170.

Yüceses'in, Hacı Arif Bey'in *Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde* isimli Nihâvend şarkısını okuduğu plâk satış rekoru kırmıştır.²⁰⁹

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

1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren giderek gücünü kaybetmeye başlayan plâk sanayî 1970'li yılların ortalarında teyp kasetlerinin piyasaya sürülmesi ile birlikte yerini kaset sektörüne bırakmıştır. Taş plâkların son örneklerini ise Grafson ve Şençalar firmaları yapmıştır. Behiye Aksoy, Mustafa Sağyaşar, Bekir Sıtkı Sezgin, Cemil Cankat, Coşkun Erdem, Mehmet Bigalı ve Nurinisa Toksöz 78'lik plâklara son kayıtları yapan isimlerdir.²¹⁰ Yine bu yıllarda faaliyet gösteren bir başka firma da Pathé olmuştur; Sivil Mehter Takımı ve Korusu kaydını yapan şirket bu çalışmalarda *Ceddin Deden* ve *Gafil Ne Bilir* gibi marşları plâğa almıştır.²¹¹ 20. yüzyılın başından itibaren Türkiye'de uzun yıllar ilgi gören taş plâkların, Türk müzik tarihine dair önemli veriler sunmasının yanısıra, halkın müzik algısının gelişimini de etkilediği söylenebilir.

²⁰⁹ A.g.k., 171.

²¹⁰ Cemal ÜNLÜ, "Odeon 1930'larda Neler Yayınladı ?", www.odeonmuzik.com.tr

²¹¹ A.g.m.

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

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

*“Osmanlı mûsıkîsi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkılâbları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir mûsıkî lâzımdır ve bu mûsıkî, özünü halk mûsıkîsinden alan çoksesli bir mûsıkî olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı mûsıkînizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o mûsıkînin itiyadı yoktur.”*²¹²

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

²¹² Akt. Gültekin ORANSAY, *Atatürk İle Küğ*, 89.

“Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun mûsıkîsi Osmanlı mûsıkîsidir. Bu sözler Türkçedir ve bu mûsıkî Türk mûsıkîsidir. Yeni sosyete, yeni sanat!”²¹³

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

“ Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark’ın en mümtaz iki mûsıkî heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü’l Mehdiye Hanım san’atkarlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu mûsıkî, Türk’ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın mûsıkîsi de işitildi. Bu ana kadar Şark mûsıkîsi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şâtırdırlar, tabiatın icabını yapıyorlar. Hakîkaten Türk fıtraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık hatâlarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir; fıtratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişkin hatarnâk olduğu tekrar isbat istemez kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir.”²¹⁴

Dikkati çeken bir başka nokta klâsik Türk müziğinin “hafif ve ağıdalı bir müzik” olduğu, yanı sıra “basit ve geçici heyecanlar uyandırdığı” yönünde ileri sürülen eleştiridir. Atatürk’ün verdiği direktifle Kemal Ünal tarafından kaleme alınan bir yazıda yer alan bu sözlere ek olarak tek sesliliğin Ortaçağ’a ait olduğunun ve Batı’nın zaman içerisinde bu durumu aştığının da altı çizilmektedir.²¹⁵ Çoksesli müziği Batı’nın sanattaki gelişmişliğinin bir göstergesi olarak algılayanların tek sesli klâsik Türk müziğini Ortaçağ’da kalmış ve günün şartlarını karşılamayan bir müzik olarak görmeleri elbette kaçınılmazdır. Bu durum aynı zamanda klâsik Türk müziğinin dışlanmasına onun yalnızca Osmanlı’nın kültürel mirası olarak

²¹³ A. Adnan SAYGUN, *Atatürk ve Mûsıkî – O’nunla Birlikte O’ndan Sonra*, 44.

²¹⁴ Akt. Bülent AKSOY, “Atatürk ve Mûsıkî”, *Birikim*, 81, 74-75.

²¹⁵ Akt. Gültekin ORANSAY, A.g.k., 40.

görülmesinin neden olmadığını, başka bir deyişle meselenin çokseslilik-tekseslilik ekseninde ele alınmış olmasının da önemli payı olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde klâsik Türk müziğine yapılan eleştirileri ve müdahaleleri ele alırken, meseleye hem siyasî ve kültürel arka plan bakımından hem de teknik açıdan yaklaşmak gerekmektedir. Bunun için öncelikle klâsik Türk müziğinin genel müzikal özelliklerinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Teksesli bir müzik olan klâsik Türk müziğine dair söylenebilecek en temel özelliklerden biri makamsal bir müzik olduğudur. Ses sistemi açısından mikrotonal sistem içerisinde yer alan klâsik Türk müziğini, tampere sistemdeki majör ve minör tonalite üzerine oturtulmuş olan Batı müziğinden ayıran en belirgin özelliğin bu olduğu söylenebilir. Ağırlıklı olarak insan sesine dayanan ve buradan hareketle bir söz müziği olarak gelişen klâsik Türk müziğinin²¹⁶ bir başka temel özelliği ise uzun yıllar herhangi bir notalama sistemi olmadan varlığını sürdürmüş olmasıdır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllardaki notasyon çalışmaları kısıtlı bir çevre tarafından ilgi gördüyse de Türk müziği geleneği içerisinde yeterince benimsenmemiştir. Bu nedenle Alî Ufkî Bey, Dimitri Kantemiroğlu ve Hamparsum Limonciyan gibi isimlerin notasyon konusunda yaptığı çalışmalar klâsik Türk müziği geleneğinin çok küçük bir parçasını oluşturmaktadır.²¹⁷ Behar bu konuyla ilgili olarak, klâsik Türk müziğinin günümüzdeki repertuarının yaklaşık son doksan ilâ yüz yıllık bir süre içerisinde notaya alınan eserlerden oluştuğunu söylemektedir.²¹⁸

Aktarımın usta-çırak ilişkisi üzerinden yürüdüğü meşk denen sistem müziğin devamlılığının yanı sıra içsel bütünlüğünü de sağlamaktadır.²¹⁹ Klâsik Türk müziği kadar eski olan meşk sisteminin Osmanlı müzisyenlerini yaklaşık 400 yıl boyunca birbirlerine bağladığı²²⁰ ve sadece müziğin değil, onu üreten kültürün de canlı bir

²¹⁶ Cinuçen TANRIKORUR, A.g.k., 16.

²¹⁷ Cem BEHAR, *Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, 23-26.

²¹⁸ Cem BEHAR, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 15.

²¹⁹ Cem BEHAR, *Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, 68-69.

²²⁰ Cem BEHAR, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 25.

biçimde yaşamasında önemli derecede rol oynadığı söylenebilir. Behar, meşk sistemine dair detaylı bilgileri şu şekilde anlatmaktadır:

“Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl vurularak hoca tarafından okunur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle – dizlerini kudüm itibar ederek – vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hâfızasına nakşedilmesidir.”²²¹

Meşk sistemi klâsik Türk müziğinin aktarım süreci içerisinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, eserlerin orjinallliği veya aslı gibi kavramların söz konusu müzik içerisinde net bir yere oturmadığına ve bu anlamda kuşkuyla yaklaşmak gerektiğine de işaret etmektedir.²²² Klâsik Türk müziği yüzyıllar içerisinde makam, usûl, çalgılar, icrâcılarının toplumsal kökenleri gibi açılardan değişim gösterse de meşk sistemi 20. yüzyıldaki kurumlaşmış konservatuvar eğitime dek varlığını sürdürmüştür.²²³

Meşk sistemi içerisinde yetişen müzisyenlerin eserleri ilk öğrendikleri şekilleriyle hafızalarında ne kadar süre tutabildiklerini ve yüzlerce yıl devam eden aktarım sürecinde isteyerek veya istemeden kendilerinden bir şeyler katıp katmadıklarını tam olarak saptayabilmek mümkün değildir. Zîra içinde bulunduğu dönemin estetik anlayışı ve zevkleri çerçevesinde şekillenen bir müziğin, tarihsel süreçte nasıl bir değişim geçirdiğini yazılı bir kaynak olmaksızın saptayabilmek neredeyse imkânsız görünmektedir. Klâsik Türk müziği kurumlaşmış konservatuvar eğitimi ile birlikte her ne kadar belirli kurallara ve kalıplara oturtulmaya çalışıldıysa

²²¹ A.g.k., 16.

²²² A.g.k., 80.

²²³ Owen WRIGHT, “Mûsikî Hayatı-17. ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, V, 525-526.

da bu kurallar söz konusu müziğin geldiği nokta itibariyle belirlenmiştir. Başka bir deyişle 200-300 yıl önceki icra ediliş biçimiyle karşılaştırma imkânı olmadığı için, pek çok açıdan bilinmezleri içinde barındırmaktadır. Bu durum her bir eserin farklı türlerinin aynı ölçüde meşrû olduğunu göstermektedir.²²⁴

Klâsik Türk müziğinin bir başka önemli özelliği de şehir müziği olmasıdır. Saraylardan evlere, kahvehânelere, mevlevîhânelere ve camilere varıncaya dek pek çok farklı mekânda icra edilen bu müzik²²⁵ yalnızca saraya ait veya halka yabancı bir müzik değildir. İstanbul, Edirne, Bursa, İzmir, Şam, Selânik gibi Osmanlı'nın önemli kentlerinde icra edilen klâsik Türk müziğinin bu şehirlerde doğup gelişmiş olması da onun şehirli bir müzik olduğuna işaret etmektedir.²²⁶

Klâsik Türk müziği ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer konu halk müziği ile sınırlı da olsa bir etkileşim içerisinde olduğu yönündeki görüştür. Tanrıkorur, klâsik Türk müziğinin önemli kollarından biri olan tekke müziğinin halk müziğine paralel olarak geliştiğini söylerken,²²⁷ Aksoy, özellikle bazı formlar açısından iki müzik arasında bir ilişki olduğuna dikkati çeker:

*“Bektaşî mûsıkîsi bu açıdan çok tipik bir özellik gösterir. Bektaşî nefeslerinin günümüze ulaşan örneklerinde, klâsik zevkle halk mûsıkîsi zevki arasında son derece de ilgi çekici bir kaynaşma görülür.”*²²⁸

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

²²⁴ Cem BEHAR, A.g.k., 80-81.

²²⁵ Cinuçen TANRIKORUR, A.g.k., 22.

²²⁶ Cem BEHAR, A.g.k., 45.

²²⁷ Cinuçen TANRIKORUR, A.g.k., 27.

²²⁸ Bülent AKSOY, “Türk Mûsıkîsinin Kökeni Sorunu Aşıldı mı?”, **Tarih ve Toplum**, VIII, 44, 44.

kaynaklanmaktadır.²²⁹ Bu etkileşimin aynı dönemde Nedim ile sınırlı kalmadığı görülür:

*“... Yazıcısı belli olmayan halk edebiyatı mahsülleri de bütün yurttan olduğu gibi İstanbul’da da saz şairlerinin eserleriyle kucak kucağa gür bir pınar gibi akıp duruyordu. Bunlarda sevinç, acı, muhit, dert, umut, hülya, şehvet, hasılı her şey vardı.”*²³⁰

Başgöz, âşıkların halk şiiri ile dîvan şiiri arasında bir çeşit köprü oluşturduğunu söylemekle beraber, halk şiiri geleneğine daha yakın durduklarını belirtir.²³¹ Köprülü, köy ile şehir ya da kasaba hayatının hiçbir zaman tam olarak ayıramayacağını, köy âşıklarının şehirdeki edebiyattan etkilendiklerini ve bu etkinin daha ziyade gezginci âşıklarda görüldüğünü söylemektedir. Kırsal bölgede yaşayan âşıklar, dîvan edebiyatını taklit etmeye çalışan âşıklardan etkilenmişlerdir.²³²

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

*“Klâsik Osmanlı bestekârlarının türkû, koşma, semai, destan formundaki folklorik bestelerine karşılık, çoğunun bir tarikat bağlantısı olan halk şairleri ve tekke edebiyatı ürünlerini ortaya koydukları klâsik dîvanlar yazmışlardı.”*²³³

Erken Cumhuriyet dönemi sadece klâsik Türk müziğinin değil, onu besleyen kaynakların ve varlığını sürdürmesini sağlayan kültürel ortamın da tıklandığı bir dönem olmuştur. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması klâsik Türk müziğinin son derece önemli bir parçası olan tekke müziği geleneğini ortadan

²²⁹ İlhan BAŞGÖZ, *Folklor Yazıları*, 285.

²³⁰ A.g.k., 285.

²³¹ İlhan BAŞGÖZ, *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, 7.

²³² Mehmed Fuad KÖPRÜLÜ, *Türk Sazşairleri-II:XVI-XVIII. Asırlar*, 323. Ayrıca bkz. M. F. KÖPRÜLÜ, *Türk Sazşairleri-III:XIX-XX. Asırlar*, 455.

²³³ Cinuçen TANRIKORUR, A.g.k., 14.

kaldırılmış²³⁴, bu müziğin geleneksel yapısına ciddi bir darbe vurmuştur.²³⁵ Çok geçmeden 1926'da Dâru'l-Elhân'ın isminin İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmesiyle birlikte bu kurumda klâsik Türk müziği eğitiminin yasaklanması yönünde alınan karar, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları içerisinde klâsik Türk müziğine yer verilmediğini açık bir biçimde göstermektedir. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulmuş olan Sanai-i Nefise Encümeni²³⁶ tarafından alınan bu karar²³⁷ karşısında, dönemin klâsik Türk müziği konusundaki en önemli isimlerinden biri olan Rauf Yekta Bey'in büyük bir şaşkınlık yaşadığı görülür:

*“... İki aydan beri devam eden tedkik seyahatinden avdet edince, şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkid ve şikâyet velvelesi içinde buldum; gazeteler – Türk mûsikîsi ilga edilemez! diye feryad ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin mûsikîsi resmî bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir?”*²³⁸

İstanbul Belediye Konservatuvar'nda klâsik Türk müziği eğitiminin yasaklanmasının ardından yine aynı kurumun çatısı altında Şark Mûsikîsine Ait Tarihî Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti ile Türk Mûsikîsi İcra Heyeti isimlerinde iki komisyon oluşturulur. Müzik eğitimi vermelerine izin verilmeyen bu heyetlerden ilki klâsik Türk müziğinin önemli eserlerini notaya almakla, ikincisi ise kayıt cihazlarına kaydetmekle görevlendirilmiştir.²³⁹ Aynı yıllarda klâsik Türk müziğine konulan bir başka engel 1927 yılında çağdaşlaşmak gerekçesiyle tek sesli müzik eğitiminin hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanması olmuştur.²⁴⁰ 1926 yılında klâsik Türk müziği eğitime getirilen yasağın ardından, İstanbul Teknik Üniversitesi

²³⁴ Orhan TEKELİOĞLU, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, **Cumhuriyet'in Sesleri**, 146.

²³⁵ Gönül PAÇACI, “Cumhuriyet'in Sesli Serüveni”, A.g.k., 16.

²³⁶ Sanay-i Nefise Encümeni'nin üyeleri Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur.

²³⁷ Gönül PAÇACI, “Dâru'l-Elhân ve Türk Mûsikîsi'nin Gelişimi-I”, **Tarih ve Toplum**, 121, 54.

²³⁸ Akt. Gönül PAÇACI, “Cumhuriyet'in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet'in Sesleri**, 18.

²³⁹ Özgür BALKILIÇ, **Cumhuriyet, Halk Ve Müzik – Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, 81.

²⁴⁰ A.g.k., 80.

Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nın kurulduğu 1975 yılına kadar Türkiye'de hiçbir resmî kurumda bu müziğin eğitimi verilmemiştir.

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

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

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren devletin resmî müzik politikaları içerisinde yer alan ve Osmanlı kültürüne eklemlenmeye çalışılan Batı müziği, önceleri daha ziyade devletin himâyesi altında ve halktan uzak bir biçimde yoluna devam etmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında saray dışında hareketlenen müzik ortamıyla birlikte, kanto gibi bazı basit formlarının özellikle operetler vasıtasıyla halkla ilişki kurması sonucunda, Batı müziğinin bir değişim sürecine girdiği görülür. Genel anlamda Batılı hayat tarzının ve onun en önemli öğelerinden biri olarak görülen Batı müziğinin zihinlerde yarattığı etki, aynı dönemde klâsik Türk müziği açısından da benzer bir değişim sürecinin başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte iki müziğin

ortak bir paydada buluştuğundan bahsetmek mümkündür. Gösteri sanatlarına ilginin yoğun olduğu bu dönemde halkın, gündelik yaşamını yansıtan, eğlendirebilen ve bir anlamda kolayca anlayabildiği müziklere ilgi duyduğu görülür. Saraydan gördüğü destek azalan ve günün değişen şartlarına uyum sağlamak durumunda kalan klâsik Türk müziği, şarkı formunun öne çıkması ile birlikte halkın değişen müzik zevkine cevap vermeye çalışmış, bu açıdan Batı müziği ile kısmen de olsa ortak bir noktada buluşmuştur. Farklı bir müzik algısının oluşmasına ve müziğin görece daha kolay erişilebilen bir tüketim malzemesi olarak görülmesine yol açan gelişmeler, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde klâsik Türk müziği için ‘piyasa müziği’ olarak tabir edilen icra zemininin ortaya çıkmasında da en önemli rolü oynamıştır. Genel anlamda 20. yüzyılın başlarında hız kazanan sanayileşme sürecinden ve onun beslediği dinamiklerden bağımsız olarak ele alınmaması gereken bu dönem, aynı zamanda popüler müzik kavramının ilk izlerinin görüldüğü bir geçiş dönemi olarak da yorumlanabilir. Aksoy’a göre piyasa müziğinin asıl etkileri erken Cumhuriyet döneminde görülmektedir:

“Türk mûsikîsi açısından, 19. yüzyılda bu anlamda bir piyasa mûsikîsi yoktu; geçmişin “piyasa mûsikîsi”, hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli havalarıydı ki, bunların şehirli halk mûsikîsi kapsamında ele alınması daha uygun olur. Oysa 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, kazanç amacıyla bestelenmiş, çoğu kısa sürede unutulacak olan piyasa şarkıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Piyasa, icra biçimini de etkilemektedir; Cumhuriyet’ten sonra Türk mûsikîsi öğretiminin yasaklanmasıyla bu piyasa tavrının etkisi büsbütün artacaktır.”²⁴¹

20. yüzyılın ilk çeyreğinde piyasa müziği olarak tâbir edilen ve popüler müzik kavramı içerisinde ele alınabilecek yeni bir icrâ biçiminin gelişmesi, klâsik Türk müziği geleneğinde özellikle üslûp açısından büyük bir kırılmanın oluşmasına neden olurken, 1920’ler ve 1930’larda gelen yasaklar bu kırılmayı daha da güçlendirmiştir. Aktarımında yazının esas alınmadığı, usta çırak ilişkisiyle varlığını devam ettiren klâsik Türk müziği geleneğinin dışlanarak önünün kesilmesi, onu dönemin şartlarına,

²⁴¹ Bülent AKSOY, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, V, 1233.

eğilimlerine ve müziğin genel gidişatına göre piyasa olarak tâbir edilen zemine daha da yaklaştırmıştır. Bu süreçte geçmişe göre daha serbest bir yapıya kavuşan klâsik Türk müziğinin dolaylı olarak da olsa kapılarının dış dünyaya açıldığı ve çeşitli etkileşimler içerisine girdiği görülür.

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

Türkiye’de Arap müziği ile kurulan ilişkide, klâsik Türk müziğinin yasaklandığı 1930’lu yılların ortalarında dinleyicilerin Mısır Radyosu’na yönelmelerinin ve kendilerine tanıdık gelen ezgileri buradan dinlemelerinin önemli bir payı olmakla birlikte, söz konusu kültür ve müzikle kurulan ilişki sadece bu sebeple açıklanamaz. Daha önce bahsedildiği üzere, Batı müziğinin saraya girdiği ve dengelerin değiştiği Tanzimat döneminde Dede Zekâî Efendi, Enderûni Ali Bey, Lavtacı Andon gibi bazı klâsik Türk müziği bestecileri Mısır’a gitmiş, buradan büyük destek görmüşlerdir. Aksoy, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Albülmecid döneminde saraydan gördüğü destek azalmaya başlayan klâsik Türk müziğine Mısır’da büyük ilgi gösterildiğine dikkati çekerken, bu ilginin sadece eserlerle sınırlı kalmadığını, bestecilere ve icracılara karşı da yoğun ilgi duyulduğunu belirtmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında görülen bu yaklaşım Cumhuriyet döneminde de sürmüş, birçok müzisyen Şam ve Bağdat gibi önemli şehirlere icracı veya öğretmen olarak gitmişlerdir.²⁴²

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

²⁴² A.g.m., 1228.

Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altına girdiği 16. yüzyıldan itibaren devletin en önemli eyaletlerinden biri olan Mısır, bu konumunu 20. yüzyılın ilk yarısına kadar korumuştur.²⁴³ Osmanlı'nın sürekli olarak bölgede bağımsız bir güç haline gelmek isteyen Mısır'ın idaresinde zaman zaman zorlanmasında merkezî otoriteden oldukça uzak olmasının önemli bir payı olduğu söylenebilir. Modern Mısır'ın kurucusu olarak görülen Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın bu topraklara ayak bastığı tarihten itibaren Osmanlı Devleti'ne karşı fiilen bağımsız olmak için çeşitli faaliyetlere girişmesiyle başlayan bu süreç, adeta 19. yüzyıl Osmanlı-Mısır ilişkilerinin seyrini belirlemiştir.²⁴⁴ Mehmet Ali Paşa'dan sonra Abbas Paşa ve Sait Paşa'nın Mısır Valiliği görevini yaptıkları dönemde siyasî anlamda bir sükûnet yaşandığı söylenebilir.

Sonraki dönemde Mısır için son derece önemli bir isim olan İsmail Paşa vali olmuştur. Mehmet Ali Paşa'nın açtığı yoldan giden ve reform yanlısı bir politika izleyen İsmail Paşa, Mısır'ın bağımsız bir eyalet olabilmesi ve çeşitli imtiyazlar kazanması için büyük uğraşlar vermiş, çalışmalarının sonucunda Hidivlik ünvanını elde ederek Mısır'ı neredeyse merkezden tümüyle koparmıştır.²⁴⁵ Bu dönem aynı zamanda Süveyş Kanalı'nın açılması ve tren ağının genişletilmesi gibi olayların yanı sıra Mısır'ın iktisadî ve kültürel anlamda büyük bir gelişme sağladığı dönem olmuştur. Ne var ki yaşanan bu gelişmeler büyük masraflara yol açmış, malî anlamda zor bir duruma gelmesine neden olmuştur. Avrupa'dan alınan borçların giderek artması ve geri ödenemeyecek duruma gelmesi sonucunda, önce iktisadî ardından askerî bir müdahale yapılarak Mısır Avrupa devletleri tarafından işgal edilmiştir.²⁴⁶

Mehmet Ali Paşa ile başlayıp İsmail Paşa ile devam eden süreçte iktisadî açıdan olumsuz sonuçlar alınmasına rağmen Mısır'ın modernleşme yönünden büyük ilerlemeler gösterdiği görülür. Bu anlamda ordu başta olmak üzere Osmanlı'nın merkezinde çeşitli alanlarda girilen Batılılaşma sürecinde ve kurumların

²⁴³ Sevdâ Özkaya ÖZER, **Osmanlı Devleti İdaresinde Mısır (1839-1882)**, yayınlanmamış doktora tezi, 2.

²⁴⁴ A.g.k., 2.

²⁴⁵ A.g.k., 3.

²⁴⁶ A.g.k., 3.

modernleştirilmesi için yapılan çalışmalarda kısmen Mısır'daki Batılılaşma çabalarının etkili olduğu söylenebilir.²⁴⁷ Osmanlı'nın merkezi ile her şeye rağmen kâğıt üzerinde onun yalnızca bir eyaleti olan Mısır arasındaki olumsuz siyasi ilişkilerin yanısıra, Mısır'ın klâsik Türk müziği bestecilerine ve icrâcalarına yoğun bir ilgi gösterip onları desteklemesi, eskiye oranla sarayın desteğinden kısmen yoksun kaldıkları bir dönemde onlara kapılarını açmış olması ilginçtir. Dolayısıyla Mısır ile müzikal anlamda asıl olarak 1930'larda kurulan ilişkinin köklerinin bir önceki yüzyıla dayandığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Buna rağmen 1930'lara kadar klâsik Türk müziğinin Mısır'a gidip gelen besteciler aracılığı ile Mısır müziğinin etkilerine maruz kalıp kalmadığı, eğer böyle bir etki söz konusu ise bu etkileşimin hangi düzeyde olduğu eldeki verilerin yetersizliğinden ötürü net bir biçimde bilinmemektedir. Yine de söz konusu etkileşimin varlığına dair açık bir kapı bırakmak gerektiği söylenebilir.

Yaklaşık olarak 19. yüzyılın ortalarından başlayarak modernleşme sürecinin ivme kazandığı Mısır'da kültür-sanat alanlarının da bu değişimden payına düşeni aldıkları görülür. 1932 yılından itibaren piyasaya sürdüğü filmlerle adeta yeni bir dönem başlatan Mısır Sineması²⁴⁸ bu sayede Ortadoğu'daki pek çok kültürün sosyal hayatı üzerinde büyük etkiler bırakmıştır.²⁴⁹ Söz konusu dönem Mısır'daki sosyal yaşamın şekillenmesinde önemli payı olan Kahire'de özellikle aristokrat kesim tarafından büyük ilgi gören şarkıcıların kamera karşısına geçerek daha geniş kitlelere ulaşabildikleri bir dönem olurken, Türkiye dışında tümü Arapça konuşan Ortadoğu ülkelerinde Mısır Sineması ve onun vasıtasıyla Mısır müziği yoğun bir ilgi ile karşılanmıştır.²⁵⁰ Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Muhammed Abdülvahhab, Leyla Murad, Asmahan gibi ünlü şarkıcıların başrollerinde oynadığı filmlerde ağırlıklı

²⁴⁷ A.g.k., 3.

²⁴⁸ "Mısır'da 1917 yılında başlayan yerli film yapma girişimleri, bankacı Talat Harb'in 1925'te bankası ile aynı organizasyon çizgisindeki film şirketini kurana kadar bocalamıştı: personel tamamen Mısırlılardan oluşuyordu; bunlardan bazıları Avrupa'ya uzmanlık eğitimine gönderilmişlerdi. Mısır yapımı ilk film 1926 yılında ortaya çıktı. 1929 yılına gelindiğinde Kahire ve eyalet başkentlerinde toplam 50 adet sinema salonu bulunuyordu." Virginia DANIELSON, A.g.k., 161.

²⁴⁹ Murat ÖZYILDIRIM, "Türkiye'nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı", **EskiYeni**, 8, 110.

²⁵⁰ A.g.m., 110.

olarak kullanılan tema aşk acısı olurken, müzikler de doğal olarak bu temaya uygun şekilde seçilmiştir.

Mısır Sineması'nın büyük ilgi gördüğü 1930'lu yıllar aynı zamanda Türkiye'de klâsik Türk müziğinin dışlanarak radyo yayınlarından kaldırıldığı dönemdir. 1934 yılında gelen yasakla birlikte halk, kendisine yakın gelen Arap radyolarındaki²⁵¹ müziği dinlemeye başlamış, özellikle 1930-1950 yılları arasında revaçta olan Mısır Sineması ve bu filmlerden hareketle Mısır müziği ile ilişki kurmuştur.²⁵² Tura'ya göre Anadolu insanı sinemayı Arap filmleriyle birlikte tanımaya ve sevmeye başlamıştır.²⁵³ Güngör, Arap müziği ile kurulan ilişkinin 1930'lu yıllardan çok daha öncesine dayandığına dikkati çekerken konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır:

*“... Müslümanlığı kabul ettikten bu yana Türkler Kur'an-ı Kerim'den dolayı Arap müziğinin ezgileriyle tanışıyorlardı zaten. Üstelik günde beş vakit duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan Hicâz makamıyla da haşır neşir sayılırlardı. Bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanın o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktaydı.”*²⁵⁴

1939-1950 yılları arasındaki dönemi Türk sinemasının geçiş çağı olarak gören Özön, II. Dünya Savaşı'nın sinemanın gidişatına önemli etkileri olduğuna dikkati çekerken, savaş yıllarında Türkiye'de yıllık film yapımının 1941 ve 1944 yıllarında 1'e kadar düştüğünü söylemektedir.²⁵⁵ Savaşın Avrupa sinemalarını etkilemesi üzerine İngiliz ve Fransız filmlerinin geri planda kalmasına karşılık bu yıllarda

²⁵¹ Türkiye'de ciddi bir dinleyici kitlesine sahip olan Mısır Radyosu 1930'lu yılların başında Mısır Hükümeti tarafından kurulmuştur. İngilizler tarafından yönetilen radyonun tıp fakültesinden Dr. Ali Paşa İbrahim'in başında bulunduğu, Abdülhamid Bedevî Paşa, Dr. Hâfız Afifi Paşa ve Seyyid Lutfi Bey gibi isimleri bünyesinde barındıran bir danışma kurulu vardı. Müzik programcılığı için ise klâsik müzik piyanisti Mithat Assem görevlendirilmişti. Mısır Radyosu'na dair ayrıntılı bilgi için bkz. V. DANIELSON, A.g.k., 158-159-160.

²⁵² Nazife GÜNGÖR, **Arabesk-Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, 67-68.

²⁵³ Yalçın TURA, “Cumhuriyet Döneminde Türk Müsıkısı”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, V, 1515.

²⁵⁴ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 67.

²⁵⁵ Nijat ÖZÖN, **Türk Sineması Tarihi**, 125-126.

Amerikan filmlerinin Türkiye'de önemli bir yer kapladığı görülür. Savaş nedeniyle Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaşan Amerikan filmlerinin yanısıra Mısır Sineması'ndan birçok filmin de Türkiye'ye geldiği görülmektedir.²⁵⁶ 1930-1950 yılları arasında Türkiye'de gösterilen Arap filmleri içerisinde Mısır kaynaklı olanların sayısının yüz ilâ yüz elli arasında olduğu²⁵⁷ düşünüldüğünde Mısır Sineması'nın Türkiye'de ne denli büyük bir ilgiyle karşılandığı açık bir biçimde görülmektedir.

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

Mısır Sineması ilerleyen yıllarda Türk Sineması'nı da etkilemiş ve Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere birçok sinemacı bu tarz filmler çekmiştir.²⁵⁸ Söz konusu filmlere Ertuğrul'un 1939 yılında çektiği ve Muhammed Abdülvahhab'ın *Aşkın Gözyaşları* filminin Türkçe versiyonu niteliğinde olan *Allah'ın Cenneti* isimli film örnek olarak gösterilebilir. Filmdeki şarkıları söyleyen kişi ise dönemin önde gelen

²⁵⁶ A.g.k., 126.

²⁵⁷ Giovanni SCOGNAMILLO, *Türk Sineması Tarihi-I*, 103.

²⁵⁸ A.g.k., 63.

icracılarından Münir Nurettin Selçuk'dur.²⁵⁹ Bunun dışında yine Muhsin Ertuğrul'un çektiği ve müziklerini Münir Nurettin Selçuk'un yaptığı *Kahveci Güzeli* (1941) ile *Halıcı Kız* (1957) isimli filmlerde Arap etkisi hissedilmektedir.²⁶⁰ Türk Sineması üzerinde derin etkiler bırakan Mısır Sineması'nın izlerine başka yönetmenlerin çektikleri filmlerde de rastlamak mümkündür. Muharrem Gürses'in *Yetimlerin Malı*, *Gülmeyen Yüzler*, *Vicdan Azabı* ve *Talihsiz Yetim* gibi filmlerinin yanında Türk sinemacılarından Adolf Körner'in *Kerem ile Aslı* adlı filmi Arap yapımı melodramların tipik bir örneğidir.²⁶¹

1938 yılında *Aşkın Gözyaşları* filminin büyük rağbet görmesi üzerine Basın-Yayın Genel Müdürlüğü Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça olarak söylenmesini yasaklamıştır.²⁶² Yasağın ardından Türkiye'de film müziği adaptasyonu sanayii doğmuş, dönemin önde gelen şarkıcılarından Hâfız Burhan (Sesylmaz) *Aşkın Gözyaşları*'nın Türkçeye çevrilmiş güftesini plâğa okumuştur. Plâk Türkiye'de en fazla satılan plâklardan biri olurken, Arapça yasağın ardından Mısır filmlerinin 1948 yılında yasaklanmasına kadarki süreçte Türkiye'de 130 Mısır filmi oynatılmıştır.²⁶³ Önceleri müziklerin aynen alınıp üzerlerine Türkçe sözlerin yazıldığı adaptasyon çalışmaları, ilerleyen yıllarda yerini Arap ezgilerinden esinlenen yeni müziklerin yazılmasına bırakmış ve buna bağlı olarak Türkiye'de film müziği sektörü gelişmeye başlamıştır. Öztuna, bu dönemde son derece revaçta olan adaptasyon çalışmalarında belli isimlerin öne çıktığına dikkati çekmektedir:

“ ... Mısır filmlerine şarkı yapan bestekârların başında Saadettin Kaynak, sonra Münir Nureddin Selçuk gelir. Sâdi Işılây, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selâhaddin Pınar da anılabilir. ”²⁶⁴

²⁵⁹ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 69.

²⁶⁰ Giovanni SCOGNAMILLO, A.g.k., 69.

²⁶¹ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 69.

²⁶² Meral ÖZBEK, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 150.

²⁶³ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, 341.

²⁶⁴ A.g.k., 222.

Özbek'e göre 1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasındaki en önemli nedenlerden biri Türkiye'de klâsik Türk müziği eğitiminin ve yayılma koşullarının engellenmiş olmasıdır. Bununla birlikte özellikle 1940'lı ve 1950'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğe sahip olan Arap şarkılarının yer aldığı Mısır filmlerinin Türkiye'de yoğun ilgi görmesinde, bir tür 'kırılmalı' (yetim, berduş, garip, avare) hissiyatının var olmasının da önemli rolü bulunmaktadır.²⁶⁵ Bu açıdan Mısır Sineması'nın Türkiye'de bu denli popüler olmasında, işlenen konuların halka yakın gelmesinin, filmlerde yer alan karakterlerin hayatlarında kendilerinden izler bulmalarının ve filmlerin geneline hâkim olan kültürel dokunun etkili olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle doğrudan ilişki kurulan tek şey bu filmlerdeki müzikler değildir. Onları asıl olarak etkileyen şey, çoğu zaman kendi hayatlarından izler buldukları, bazen de çeşitli nedenlerle öykündükleri bir dünyanın, kulaklarına tanıdık gelen müziklerle desteklenerek adına sinema denen görsel bir düzlemde kendilerine sunulmasıdır.

Gerek doğrudan Mısır filmlerindeki müziklere söz yazıldığı yıllarda gerekse bu müziklere benzer tarzdaki eserlerin bestelenmeye başlandığı dönemde ilk akla gelen ismin Saadettin Kaynak²⁶⁶ olduğu söylenebilir. 1940-1950 yılları arasında Mısır yapımı 85 filmin müziğini düzenleyen Saadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Muhammed Abdülvahhab'ın olan şarkılarını Türkçeye uyarlayarak²⁶⁷ ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynamıştır.²⁶⁸ Öyle ki, klâsik Türk müziğinde Dede Efendi ile başlayan değişim süreciyle birlikte Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'lerin şarkı formuna

²⁶⁵ Meral ÖZBEK, A.g.k., 154.

²⁶⁶ Klâsik Türk müziği bestecisi, ses sanatçısı ve hâfız. 1895 yılında İstanbul'da doğdu. Küçük yaşlarda müzik derslerine başlayan Saadettin Kaynak'ın Hâfız Melek Efendi, Hâfız Cemal Efendi, Neyzen Emin Dede ve Kâzım Uz gibi hocalardan dersler aldı. Genç yaşta hâfız olan ve dinî müzik ile din dışı müziği beraber yürüten Kaynak, 1926 yılında ilk bestesi olan Hüzam makamındaki Hicran-ı Elem' isimli şarkısını yazdı. İlk Türkçe ezanı okuyan besteci, eğitimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. I. Dünya Savaşı'nda Doğu cephesine asker olarak gönderildi ve burada halk müziği üzerine çeşitli incelemeler yaptı. Yine bu dönemde Arap müziği ile tanışan Kaynak, İstanbul'a döndükten sonra kısa süreli aralıklarla dört kez Avrupa'ya gitti ve Batı müziği üzerine çalıştı. 1955 yılında felç geçiren besteci, 1961'de Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde vefat etti.

²⁶⁷ Saadettin Kaynak'ın şarkılarında kullandığı güftelerin önemli bir kısmı Vecdi Bingöl'e aittir. bkz. Salih Zeki ÇAVDAROĞLU, "Türkiye Saadettin Kaynak'ı "Sinema" İle Tanıdı", www.musikidergisi.net

²⁶⁸ Gültekin ORANSAY, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikîmiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1507.

yönelmelerinin bu müziğe belli bir esneklik getirdiğini savunanlar, bu yolda Saadettin Kaynak'ın önemli bir dönüm noktası olduğunu söylemektedirler:

*“... Nitekim Saadettin Kaynak bu yolda yeni bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar. Ona gelene dek, her ne kadar birtakım değişiklikler yapılmış ise de, bunda geleneksel kuralların pek dışına çıkılmamıştır. Kabuğun çatlamasına neden olan aslında Saadettin Kaynak olmuştur. Bu yönüyle de Kaynak'ı, daha sonra o kabuğu darmadağın edercesine kıracak olan Gencebayların, Tayfurların bir ölçüde öncüsü olarak görmek pek yanlış olmaz.”*²⁶⁹

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

Klâsik Türk müziğini bir çeşit zemin olarak kullanıp buradan bir bileşime varmaya çalışan besteci bu yolda ilerlerken toplumdaki değişimleri ve halkın beğeni düzeyini de göz ardı etmemiştir.²⁷⁰ Güngör, eserlerinde hâkim olan farklı etkilerin (Doğu, Batı, geleneksel, dinî, halk müziği), klâsik müziğe oranla daha esnek bir

²⁶⁹ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 70.

²⁷⁰ Saadettin Kaynak kendisiyle yapılan bir söyleşide “Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum” demiştir. Bkz. Metin ERGİN, “Sanatının 54. Yılında Saadettin Kaynak”, **Cumhuriyet**, 8 Ağustos 1954

yapıda olan yorum biçiminin ve sözlerdeki duygusallığın hemen her kesimden insanların onu beğeniyle dinlemelerindeki en önemli özellikler olduğunu söylemektedir.²⁷¹ 1920’li yıllarda farklı etkiler altında başladığı bestecilik çalışmaları 1930’lardan itibaren Mısır filmleriyle kurduğu ilişki neticesinde Arap müziğinden izler taşıyarak devam eden Kaynak’ın *Leyla* isimli fantezi şarkısı onun tarzını yansıtan eserlerin başında gelmektedir. Yanısıra *Harun Reşid*’in *Gözdesi* filminin müziğinden esinlenerek yazdığı *Çiçeklerin Gülüyor* adlı şarkı, *Şark Yıldızı*’ndan etkilenecek yaptığı *Nideyim Bilmem Elinden Senin* ve *Gönlümü Aşka Düşürdün* gibi eserlerinde de Arap etkisinin görüldüğü söylenebilir.²⁷² Kaynak ile başlayan bu tarz daha sonra Münir Nurettin Selçuk ve Müzeyyen Senar gibi isimlerle devam etmiştir.

Bir başka konu da Saadettin Kaynak ile etkileşim içerisinde olduğu ileri sürülebilecek olan Arap müziğinin önde gelen isimleri arasında önemli bir ortak özellik bulunuyor olmasıdır. Küçük yaşlardan itibaren müzik eğitimi almaya başlayan ve dinî müzik ile yakın ilişki içerisinde olan Saadettin Kaynak’ın besteci kimliğinin yanında hâfız olması söz konusu benzerlikler açısından belki de ilk akla gelendir. Yukarıda belirtildiği üzere Arap müziği ile kurulan ilişkide Güngör’ün de ifade ettiği gibi Kur’an-Kerim okumanın, ezanın ve bunlar sayesinde Arap nağmelerine ya da üslûbuna âşina olmanın önemli bir payı vardır. Zîra Kur’an okuma Mısır kültüründeki sosyal çevrelerde merkezî bir yere sahipken, resmî olmayan biçimiyle de her yerde bir teselli kaynağı, dinî ifadenin ve eğitimin bir parçasıydı.²⁷³ Nitekim Arap müziğinin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilen Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Mısır’ın önde gelen müzisyenlerinden Muhammed Abdulvahhab, Derviş el Harîrî, Ali Mahmûd vb. daha pek çok ismin dinî müzik ile yakın ilişki içerisinde oldukları bilinmektedir.²⁷⁴ Bu anlamda güzel bir sesle ve kurallara uygun şekilde (tecvit) Kur’an okumanın son derece önemli olduğu bir

²⁷¹ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 71.

²⁷² Yılmaz ÖZTUNA, A.g.k., 334.

²⁷³ Virginia DANIELSON, A.g.k., 53.

²⁷⁴ Danielson bu durumu, “Bireysel olarak bir şarkıcının bir sufi tarikatı ile nasıl bir ilişkisi olmuşsa olsun, popüler İslâm’ın farklı türlerine daha güçlü bir sosyal dinî bağlantı vardı; bu bağ geleneksel ya da açıkça sufi olmayan âdetlerden oluşuyor, bütün topluluklar tarafından paylaşılıyor ve genel olarak Mısır’ın geleneksel yaşamı ile özdeşleştiriliyordu” şeklinde anlatırken Bu tarz bir geçmişe sahip insanların, yani ortak bir eğitim ve din tecrübesine sahip bireylerin *min el meşâyih* olarak tanımlandığını söylemektedir. bkz. A.g.k., 55.

kültürde yetişerek Mısır müziğine yön veren şarkıcıların üslûplarının gelişiminde dinî müziğin önemli etkilerinin olduğu söylenebilir. Bu verilerden yola çıkıldığında Saadettin Kaynak'ın Mısır'daki çağdaşlarıyla tamamen aynı düzeyde olmamakla birlikte Kur'an-Kerim vasıtasıyla Arapçaya ve Arap ezgilerine yabancı olmayışının, 1930'lu yıllarda popüler olan Mısır Sineması ve Arap müzikleri ile kurduğu ilişkiye bir temel oluşturduğundan behsedilebilir.

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

“Bu sorunlar 1932’de Kahire’de yapılan uluslararası Arap Müziği Konferansı’ndaki her komiteyi, Arap orkestraları viyolonsel ve kontrbası benimsemeli mi? Makamlar armonize edilebilir mi? ve Arap müziği çeyrek seslerden vazgeçmeli mi? gibi sorular şeklinde meşgul etmiştir... Dışarıda ise bu soruların cevapları her gün Mısır toplumunda icracılık yapan müzisyenler tarafından şekillendiriliyordu. Abdolvahhab’ın ve el Kasabcî’nin eserleri buna örnek teşkil ediyor ve daha niceleri ortaya koyuluyordu.”²⁷⁵

1930'larda Mısır'da bu tartışmalar yapılırken aynı yıllarda Türkiye'de farklı bir siyasî ve kültürel atmosfer yaratılmaya çalışıldığı görülür. Gündemde yer alan konular, yaşanan süreçler benzer olsa da 20. yüzyılda müzikte yaşanan değişim açısından Mısır'daki ortamın Türkiye'dekine oranla daha sakin ve esnek olduğu söylenebilir. Bu esneklik özellikle Mısır müzik geleneğinden yetişmiş olan fakat aynı zamanda Batı müziğindeki bazı öğeleri Mısır müziği içerisinde kullanıp buradan hareketle Arap müziğine çeşitli yenilikler getirmenin peşinde olan müzisyenlerin çalışma alanlarında görülür:

²⁷⁵ A.g.k., 146.

“Ciddi müzisyenler, zamanlarının büyük bir kısmını ve enerjilerini bir müzik kültürünün yaratılmasına adanmış 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 öğeler – bunları geçmişten gelen Mısır-Arap âdetlerini de içeren bestelere ve icralara yerleştirmişlerdir.”²⁷⁶

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

“Birçok Mısır şarkılı filmin bestecisi, Batılı meslektaşlarını taklit ederek Avrupa enstrümanları kullanan nispeten büyük orkestralar kullanıyordu. Neredeyse her besteci filmler için bestelediği şarkılarda yeni ünstrümanlar ve orkestralar deniyordu. Bu buluşlar yeni sayılmazdı, çünkü Muhammed Abdulvahhab 1920’lerde

²⁷⁶ A.g.k., 147.

akordeyon, slayt gitar, viyolonsel, kontrbas, klarnet, saksafon ve çeşitli vurmali çalgılar deniyor, müzikal tiyatro orkestraları Avrupa modellerini örnek alıyordu. Gene de film orkestraları büyük ölçekli orkestraların Mısırlıların kulaklarında yer etmesinde etkili oldu. Sahne orkestrası kullanmak neredeyse imkâzsız hâle geldi."²⁷⁷

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

İdeolojik nedenlerle dışlanan ve tek sesli yapısından ötürü zaman zaman ciddi eleştirilere maruz kalan klâsik Türk müziğinin giderek devlet desteğinden yoksun kalması, bu müziği 20. yüzyılın başlarında oluşmaya başlayan ve müzik endüstrisinin desteğiyle her geçen gün daha da büyüyecek olan 'piyasaya' hızla yaklaştırmıştır. Okullarda eğitimi yasaklanan, beslendiği kaynaklar ciddi oranda tükenen ve en önemli icra alanları kapatılarak varlığını sürdürme şansı büyük ölçüde elinden alınan klâsik Türk müziği artık farklı etkileşimlere açık hâle gelmiştir. Gerek oluşan boşluk nedeniyle gerekse piyasa icrasında yer alan müzisyenlerin giderek daha esnek bir yapıyı benimsemelerinden ötürü o yıllarda farklı arayışlar içine girildiği görülür. Çeşitli besteciler vasıtasıyla Mısır Sineması üzerinden Arap müziği ile kurulan ilişkinin bu arayış sürecine bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

²⁷⁷ A.g.k., 165.

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

Önemle belirtmek gerekir ki en belirgin izleri 1930'lu yıllardan başlayarak görülen Mısır müziğinin etkileri uzun bir süre filmlerde kullanılan veya radyolardan dinlenen müziklerin taklit edilmesi şeklinde kendini göstermiştir. 1930'lardan arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllara kadarki yaklaşık 30 yıllık süreç, Mısır müziği ve bu müzikteki deneysel çalışmalarla tanışma dönemi olmuştur. Hazırlık dönemi olarak da ifade edilebilecek bu ilk dönem, 1960'lardan itibaren Orhan Gencebay ve çağdaşlarının ilk örneklerini vermeye başlayacağı arabesk müziğin üzerine oturduğu bir zemin olarak görülebilir. Daha ziyade ezgisel yapının ve sözlerin taklit edilmesi şeklinde karşımıza çıkan bu süreçte, söz konusu etkilerin geleneksel Arap müziğine ait olup olmadığı sorusu önemli bir tartışma konusudur. Zîra yukarıda da bahsedildiği üzere 1930'lar, Mısır müziğinin önde gelen müzisyenlerinin Batı müziğindeki orkestra anlayışından, armoni, kontrpuan, çalgı teknikleri gibi unsurlardan ve sahne yapısından etkilenecek çeşitli deneysel çalışmalar içerisine girdikleri yıllardır. Dolayısıyla aynı yıllarda Türkiye'de görülen etkileri geleneksel Mısır müziğinin doğrudan taklit edilmesi şeklinde değil de, geleneksel müziğin deneysel çalışmalarla ciddi bir dönüşüm geçirdiği Arap müziği üzerinden değerlendirmek daha sağlıklı bir yaklaşım olarak görünmektedir. Ağırlıklı

olarak piyasa icrâsında yer alan ve çoğunluğu klâsik Türk müziği kökenli olan müzisyenlerin çalışmalarında görülen bu etkilerle birlikte hazırlık dönemi, arabesk müziğin ortaya çıkışına sadece yaklaşım itibariyle veya toplumsal açıdan değil, aynı zamanda teknik anlamda da önemli bir altyapı sağlamıştır.

4.4. Gazino Kültürü

İstanbul’da müzikli eğlence yerlerine Tanzimat döneminde de rastlanabilmekle birlikte, gazino kültürünün asıl olarak 20. yüzyılda doğup geliştiği ve bugünkü bilinen şeklini aldığı söylenebilir. Bu anlamda 19. yüzyılın ortalarından başlayarak büyük ilgi görmeye başlayan ve 20. yüzyılın ilk yarısında plâk sektörünün de vazgeçilmezlerinden biri hâline gelen kantoların söylendiği eğlence yerleri ile yapısal anlamda çeşitli farklılıklar gösteren gazinoları kısmen birbirinden ayırmak gerekir. Yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan müzik endüstrisinin önemli bir kolunu oluşturan ve serbest bir icrâ anlayışının benimsendiği piyasa müziğinin yapıldığı gazinolar, yaklaşık 1930’lu yıllardan başlayarak Türkiye’nin müzik ortamında önemli bir yere sahip olmuştur. Dönemin resmî müzik politikalarının tümüyle dışında yer alan gazinolar, o yıllarda Türkiye’de yeni yeni oluşmaya başlayan popüler müzik algısından beslenen müzik ihtiyacını da önemli ölçüde karşılamıştır. Yanısıra şarkıcılar ve onlara eşlik eden icrâcılar açısından maddi kazanç kaynağı olmuş, arayış içerisinde olan ve farklı müzik türleriyle kısıtlı da olsa bir etkileşim içerisine giren müzisyenler için rahat bir ortam sağlamıştır. Yalnızca müzikli eğlence yerleri olarak görülmemesi gereken gazinolar, icrâ edilen müziğin çeşitli öğelerle birleştirilerek sunulduğu ve buradan hareketle bir müzik kültürünün geliştiği, kentin en önemli popüler eğlence mekânları olmuştur.²⁷⁸ Yemek yeme âdabından giyim-kuşama, müzik dinleme biçiminden çeşitli davranış kalıplarına kadar kendine ait bir

²⁷⁸ Türkiye’de uzun yıllar gazino kültürüne yön vermiş eğlence mekânlarına örnek olarak, İstanbul’da ilk açılan gazinolardan biri olan *Arkadi Gazinosu*, 1926’da Büyükdere’de açılan *Beyaz Park Gazinosu*, Anadolu yakasında bulunan *Çubuklu Gazinosu*, 1950’li yıllarda ünlenen *Taksim Kristal*, *Tepebaşı*, *Cumhuriyet*, *Taksim Belediye*, *Maksim*, *Yenikapı Mim Çakır*, *Bebek Belediye*, *Maçka Küçükçiflik Parkı*, *Gar* ve *Kazablanka* gazinoları gösterilebilir.

kültür oluşturan gazinolar, Türkiye'nin müzik ortamının ve toplumsal yapıdaki değişimlerin incelenebilmesi açısından da önemli veriler sunmaktadır.

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

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

“... Bu filmlerde ilginç olan nokta, yapılan müzikte resmî çevrelerce genel olarak ‘piyasa müziği’ ya da ‘yoz müzik’ adıyla nitelenen ve esas olarak radyo denetiminden geçmeyen şarkı ve yorumların hâkim olmasıdır. Dolayısıyla özellikle 1960 başında 45’lik plâkların piyasaya çıkmasının ve bununla birlikte canlanan plâk pazarının öncesinde, şarkılı filmlerin Türk müzik hayatının niteliğinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü vardır.”²⁷⁹

Türk müziğindeki piyasa tavrının 1908’den sonra giderek arttığını söyleyen Öztuna, bir çeşit yozlaşma olarak gördüğü bu süreçte gazinoların da payı olduğunu ileri sürmektedir. Özellikle 1960’lı yıllardan sonra Batı ve Arap etkileriyle Türk

²⁷⁹ Meral ÖZBEK, A.g.k., 152.

müziğinin bozulduğunu söyleyen yazar, bunun da öncesinde gazino üslûbu ile söylenen eski eserlerin tanınmaz hâle geldiğini belirterek²⁸⁰, bir anlamda arabeske ait bazı öğelerin ve bu müziğe yöneltilecek eleştirilerin çok daha önceye dayandığını ifade etmektedir.

1950'lere kadarki süreçte İstanbul'un seçkin eğlence anlayışını temsil eden gazinolara gelen müşterilerin büyük bir bölümünü, dönemin politikacıları, sanatçıları ve Beyoğlu çevresinde oturan azınlıklar oluştururken, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik açıdan dengelerin değiştiği görülür. Bu değişimde, aynı yıllarda Türkiye'de çokpartili döneme geçilmesiyle birlikte yeni bir politik sürecin başlamasının ve Demokrat Parti döneminde yaşanan göçle beraber, kırsal kesimden gelip İstanbul'a yerleşerek ekonomik açıdan güçlenen yeni bir sınıfın ortaya çıkmasının da önemli payı vardır. Göçün yoğun olarak görüldüğü 1950-1960 yılları arasında dört büyük kentin nüfusu yüzde 75 oranında artmıştır.²⁸¹

Klâsik eserlerin farklı bir üslûpla okunduğu gazinolarda, özellikle 1930-1960 yılları arasında çıkış noktası itibariyle klâsik Türk müziği geleneğinden doğmuş, ona ait çeşitli müzikal özellikleri içinde barındıran fakat üslûp olarak piyasa tarzının tercih edildiği, hem sözleri hem de müzikal yapısı itibariyle daha serbest yapıları şarkılar benimsenmiştir. Ekonomik anlamda yaşanan değişimin ardından, kentin kırsal kökenli zenginlerinin rağbet göstermeye başladığı gazinoların programlarında da yeni müşterilerin beğenilerine göre düzenlemeler yapıldığı görülür. Fasıl müziğinin önemli bir yere sahip olduğu repertuvarlarda yer alan klâsik Türk müziği eserlerinin, gerek ezgisel açıdan gerekse sözleri bakımından bu yeni kesimin ilgisini çekememesi, halk müziğinin şehir tarzına uyarlanmış bir şeklinin repertuvarlara alınmasına neden olmuştur.²⁸² Değişen beğenilere hitap etme kaygısı taşıyan gazinolar, repertuvarlarında yaptıkları bu değişikliğin ardından farklı bir müzik ortamının oluşmasına neden olurken, müzikal üslûp açısından karma bir yapının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır.

²⁸⁰ Yılmaz ÖZTUNA, A.g.k., 150.

²⁸¹ Nazife GÜNGÖR, A.g.k., 83.

²⁸² M. N. BEKEN, "Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino", *Anthropology and Music*, 4. Akt. F. M. EKEN, **19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl**, 56-57.

1950'lerin sonlarından itibaren klâsik Türk müziği ve onun önemli bir bölümü olan fasıl müziğini dinlemek için gazinoya giden kitlenin, hem değişen repertuvarlara hem de ekonomik nedenlere bağlı olarak gazinolardan uzaklaştığı görülür. Şüphesiz bu uzaklaşmada, kayıtlar ya da konserler vasıtasıyla müzik dinleme ihtiyaçlarını giderebilmelerinin ve radyo yayınlarına gösterilen ilginin artmasının da önemli payı vardır.²⁸³

Erken Cumhuriyet dönemi kültür sanat politikalarının etkili olduğu değişim süreci, özellikle müzikte - oluşan boşluğun da etkisiyle - yeni arayışlar içerisine girilmesine sebebiyet vermiştir. 1960'lı yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlanan arabesk müzik, işte tam da bu dönemde, adeta oluşan boşluğu doldurmak istercesine bir tür alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Çok geçmeden kentin yeni zenginlerinin gözünde kendine önemli bir yer edinen arabesk, 1950'li yıllardan itibaren yürütülen politikaların yanısıra ekonomik ve toplumsal değişim süreçlerine bağlı olarak hızla dinleyici kitlesini genişletmiştir. Repertuvarlarında uzun yıllar klâsik türk müziği eserlerine (eleştirilen bir üslûpla da olsa) ve fasıl müziğine önemli bir yer ayıran gazinolar da, ilerleyen yıllarda piyasa anlayışının hâkim olduğu müzik ortamından payına düşeni almıştır. Zamanla kendine has bir üslûp geliştirerek klâsik eserler dâhil olmak üzere halk müziğini ve Türk pop müziğini önemli ölçüde etkileyen arabesk müzik, doğrudan olmasa da çeşitli icracılar aracılığıyla gerek vokal gerekse çalgısal üslûp bakımından gazino kültürü içerisine sızmıştır. Müzikal anlamda görülen etkiler bir yana, gazinoların arabesk müziğin gelişim sürecinde oynadığı en önemli rol ikisinin de kültürel ve ekonomik anlamda aynı kaynaktan, yani piyasadan beslenmiş olmalarıdır.

4.5. 1930-1960 Yılları Arasında Türkiye'nin Kültürel Ortamı

Buraya kadarki kısımda üzerinde durulmaya çalışılan nokta, erken Cumhuriyet yılları olarak ele alınan ve yaklaşık olarak 1920'lerin başından 1960'lara kadar uzanan süreçte müziğin, tüm bu olup bitenler içerisinde nerede durduğu ve nelerden

²⁸³ F. M. EKEN, A.g.k., 57.

beslenerek geliştiğidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında reformcu kadroların yeni bir ulus inşa etme çabaları ve bu doğrultuda kültür kavramını yeniden tanımlamaları, siyasal anlamda bir geçiş sürecine girilmesine neden olmuştur. Asıl itibariyle kökleri Tanzimata kadar uzanan bu süreç, hemen her alanda kendini göstermiş ve gelenekselden moderne geçişte bir tür bocalamaya, toplumsal yabancılaşmaya yol açmıştır. Yanısıra teknolojik gelişmelerin hız kazanması ileriki yıllarda müziği doğrudan etkilerken, 20. yüzyılda kitle iletişim araçları sayesinde toplumların birbirlerinin kültürlerini kısmen daha yakından tanıyabildiği bir ortam doğmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanan fonograf zamanla daha geniş bir çevreye yayılmış, 20. yüzyılda giderek büyüyen müzik sektörü için önemli çıkış noktalarından biri olmuştur. Buna bağlı olarak plâk endüstrisinin hareketlenmesi ve önemli bir kitle iletişim aracı olan radyonun yaygınlaşması, popüler kültürün/müziğin gelişmesi için uygun zemini hazırlamıştır.

1940'lı yılların ortasına kadarki süreçte, Türkiye'de resmî ideolojinin siyasal egemenliğine karşın özellikle kültür sanat alanlarında çeşitli ikilemlerin yaşandığından bahsedilebilir. Cumhuriyet aydınlarının bir kısmının geleneğe bağlı kalma eğilimi içerisinde olmalarına karşın yine önemli bir kısmının Cumhuriyetin reform yanlısı politikalarını desteklemesi, kültür alanında keskin bir görüş ayrılığının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Buradan hareketle kültürün en önemli öğelerinden biri olan müziğin de aynı yaklaşım üzerinden ele alınması, geleneksel müzikleri korumak isteyenlerle köklerini halk müziğinden alan yeni bir müzik yaratmak fikrinde olanları karşı karşıya getirmiştir. Türkiye'nin müzik tarihine alaturkacılar ve alafrangacılar olarak geçen bu görüş ayrılığının da yine Tanzimat dönemine kadar uzandığını belirtmek gerekir.²⁸⁴

Kökleri Cumhuriyet öncesine kadar inen ve daha ziyade toplumun 'aydın' olarak bilinen kesiminde görülen fikir ayrılıkları bir yana, halkın genel anlamda söz konusu tartışmaların dışında kalarak, toplumsal/kültürel değişimi hayatın doğal seyri içerisinde yaşadığından bahsedilebilir. Bu anlamda halkta görülen ve geçiş toplumlarına özgü olan bocalamaların, asıl olarak eğitim kurumları başta olmak

²⁸⁴ Bülent AKSOY, "Atatürk ve Mûsikî", **Birikim**, 74.

üzere kamusal alanda ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim 1930'lu yıllarda radyoda klâsik Türk müziğine getirilen yasakla beraber, bu müziğin dinleyicilerinin kendilerine yakın buldukları Arap müziğini dinlemeleri ya da okullardan eğitiminin kaldırıldığı dönemde çeşitli yollarla aktarımını devam ettirmeleri, halkın bu geçiş sürecinde yaşanan gerilimleri hayatın doğal akışı içerisinde çözmeye çalışmasına örnek olarak gösterilebilir.

1940'lı yılların ikinci yarısında çokpartili siyasal hayata geçişle birlikte yeni bir politik sürece girilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Demokrat Parti'nin yürüttüğü politikalar ekseninde ele alınabilecek bu değişimin²⁸⁵ en önemli ayaklarından biri, 1950'lerde yoğun olarak görülen göç olmuştur. Bu yıllarda ekonomik dengelerin değişmesiyle birlikte farklı bir eğlence anlayışının ortaya çıktığı görülür. Sahip oldukları maddi imkânlar sayesinde kentin önemli eğlence mekânlarında sıkça görülmeye başlanan ve buralarda kendi kültürel değerlerinden izler arayan, kırsal kökenli bu yeni kesimle beraber İstanbul, adeta modernleşme pratiğinin, kültürel dönüşümün ve bunlara bağlı olarak gelişen piyasa müziğinin beşiği olmuştur. Göçle birlikte gerek fizikî gerekse kültürel çevrenin değişmesi elbette uzun bir süre kent yaşamına uyum sağlama konusunda zorluk çekilmesine ve bir yabancılaşma sürecinin başlamasına neden olmuştur.²⁸⁶ Bu mekânsal hareketliliğin fizikî mesafeleri ortadan kaldırdığını, merkez ile çevrenin kültürünü karşı karşıya getirdiğini ve ülke için bütünleşmenin bir başlangıcı olduğunu ileri süren Güngör, Demokrat Parti'nin oy toplama kaygısından kaynaklanan hoşgörülü tavrının, o yıllarda toplumsal dinamizmi güçlendirici yönde etkili olduğunu söylemektedir.²⁸⁷

Kentin toplumsal profilinin değiştiği, şehir kültürü ile Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelenlerin kültürel değerlerinin kısmen birbirine karışmaya başladığı bu dönemde, giderek büyüyen müzik sektörünün ve önemli ölçüde ondan beslenen

²⁸⁵ N. GÜNGÖR, A.g.k., 72.

²⁸⁶ Yabancılaşma sürecinde toplumdaki soyutlanan kişinin kendisiyle de yetinemeyeceğini ve bireysel açıdan tatmin olamayacağını söyleyen Tezcan, bu durumda bireyin kendisine de yabancılaşabileceğini söylemektedir. bkz. M. TEZCAN, **Gençlik Sosyolojisi Yazıları**, 223-224.

²⁸⁷ N. GÜNGÖR, A.g.k., 83.

eğlence mekânlarının mevcut şartlara göre geliştiği görülür. Müziğin yalnızca sanatsal değeri üzerinden ele alınmadığı eğlence sektörüne, maddi kaygılarla birlikte piyasa kurallarının belirleyici olduğu bir ticarî anlayışın hâkim olması, gelişmenin de bu yönde yaşanmasına neden olmuştur. Bu anlamda 1950'lere kadar şehir kültüründen beslenerek bürokratların, sanatçıların ve çoğunlukla kentin merkezinde oturan azınlıkların beğenilerine hitap eden müzikli eğlence mekânlarının, 1950'lerden sonra değişime ayak uydurmaya çalıştığı söylenebilir.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik politikalarının dışında bırakılmasına rağmen çeşitli biçimlerde varlığını sürdüren klâsik Türk müziği, müzikli eğlence mekânlarında ve genel anlamda piyasa müziği içerisinde her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda kent kültürünü yansıtan önemli öğelerden biri olan bu müzik, 1950'lerden itibaren şehirde giderek yayılan ve Anadolu kültürünü temsil eden halk müziği ile ortak bir zeminde yan yana gelmiştir. Dinleyici kitlelerinin genişliği nedeniyle özellikle ileriki yıllarda Türkiye'deki müzik sektörünü besleyen iki büyük kaynak hâline gelecek olan klâsik Türk müziği ve halk müziği, arabesk müzik de dâhil olmak üzere, Türkiye'nin yaklaşık son 60 yıllık müzik tarihinde yaşanan gelişmelerin odak noktasında yer almıştır. 20. yüzyılın başlarında oluşan popüler müzik algısından ve dönemin müzik politikalarından büyük ölçüde etkilenecek önemli bir değişim geçiren klâsik Türk müziğine karşın, yüzyıllarca kendi kültür dairesi içerisinde onu meydana getiren öğelerden beslenerek varlığını sürdüren halk müziğinin, göçle birlikte ilk kez toplumsal ve ekonomik nedenlerle bağlamından koparak kente taşındığı söylenebilir. Bu büyük göç hareketi, bir anlamda köyün dışarıya açılmasını yansıtan²⁸⁸ ve ilerleyen yıllarda arabesk müziğin dinleyici kitlesini tanımlarken de sık sık kullanılacak olan gecekonduları/gecekondu kültürünü beraberinde getirmiştir.

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

²⁸⁸ A.g.k., 83.

“Ara yerde kalan, hiçbir yerde dayanağı olmayan yeni kentli ya da kentleşmemiş köylü, içinde bulunduğu ama tutunamadığı, sindiremediği toplumuna, hatta kendisine bile yabancılaşmıştır... Öte yandan köyün geleneksel değerleri ve inançlarıyla kente gelen birey, kırdan tümüyle farklı olan kente özgü değerlerle, inançlarla, normlarla karşı karşıya kalır ve ikisi arasında çelişkiye düşer... Kuralsızlık da köyden kente gelen kişilerde sık rastlanan bir durumdur. Kente göçen köylünün kent yaşamına ayak uydurabilmesi, kentlinin kurallarını, normlarını, değerlerini benimseyip uygulamasıyla olanaklıdır. Bunları yeterince kavrayabilecek deneyim ve bilgi düzeyine sahip olamayan yeni kentli, söz konusu değerlerden ve kurallardan sapma eğilimi gösterir. Bu kurallara aykırılık, giyinmeden beslenmeye dek yaşamının her alanında gözlemlenebilir.”²⁸⁹

Yaşanan toplumsal değişimde etkili olan unsurlardan biri de, Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan sanayi hamlelerinin 1950’lerden itibaren sonuç vermeye başlaması olmuştur. Ekonomik anlamda dışa açılma yanlısı politikaların sonucunda yabancı sermayenin etkisinin artması ve sanayi sektörünün giderek tarımın önüne geçmesi, Türkiye’de iktisadî dengelerin değişmesine sebep olmuştur. Göçle birlikte ortaya çıkan ve zamanla kendine özgü bir kültür geliştirecek olan gecekondu alanlarının, sanayileşmenin yoğun olduğu kentlerin çevresinde oluşması, temelinde ekonomik ve politik nedenlerin olduğu toplumsal değişimin en belirgin sonuçlarındanır.

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

²⁸⁹ A.g.k., 87-88.

farklı kesimlerince de aranan, insanların kendilerinden bir şeyler bulabildikleri ve çeşitli anlamlar yükledikleri bir müzik hâline gelerek dinleyici kitlesini genişletmiştir.

Toplumsal yapının şekillenmesinde, gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçlarının da önemli rolü olmuştur. Özellikle transistörlü radyoların ve kaset tekniğinin gelişmesi, toplumsal yapıdaki değişimden beslenen popüler müziklerin her yerde dinlenebilmesine imkân sağlamıştır. Bunun en tipik örneğini arabesk müzikte görmek mümkündür; o dönem itibariyle yeni yeni oluşmaya başlayan ve kısa sürede geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan arabesk müzik, daha seri kaset doldurabilen makinaların Türkiye'ye gelmesiyle birlikte, Anadolu'nun pek çok yerine ulaşabilme imkânı bulmuştur. Aynı yıllarda bir diğer önemli kitle iletişim aracı da radyo olmuştur. Halkın yoğun ilgi gösterdiği radyo, mevcut müzik kültürünün gelişmesinde büyük pay sahibi olurken, onun bu görevini ilerleyen yıllarda televizyon almıştır. TRT'den farklı olarak Polis Radyosu'nun sürekli arabesk müzik yayınları yaptığını söyleyen Güngör, bu müziğin geniş dinleyici kitlelerine seslenmesinde söz konusu radyonun önemli katkısı olduğuna dikkati çekmektedir.²⁹⁰

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

²⁹⁰ A.g.k., 101.

4.6. Arabesk Müziğin Ortaya Çıkış Sürecinde İlk İzler

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

Politik ve toplumsal değişimlerle beraber, halkta farklı bir müzik algısının oluştuğu ve buna bağlı olarak müzikten beklenenlerin de değiştiği hazırlayıcı dönemin ardından, 1960'lı yıllardan itibaren bugün bilinen biçimi ve kimliğiyle arabesk müzik ortaya çıkmıştır. İstanbul merkezli piyasa müziğinin bir kolu olarak gelişen ve yaklaşık 30 yıllık bir hazırlık döneminin ürünü olarak ele alınabilecek olan arabesk, kent kültürüne ait bir müziktir. Zîra onu üreten yaşam biçiminin oluşmasını sağlayan kültürel faktörlerin hemen hepsi kent ortamında doğup gelişmiştir. Dolayısıyla arabesk müziğin arka planındaki kültürel ve toplumsal yapıyı incelerken, arabesk olgusuna ait ilk izlerin ne zaman görülmeye başlandığını ve onları üreten kültürel atmosferin nerede doğup geliştiğini iyi belirlemek gerekmektedir.

Gelinen nokta itibarıyla Türkiye'nin müzik tarihinde son derece önemli bir yere sahip olmasına rağmen, gerek taşıdığı müzikal öğeler gerekse beslendiği müzik kültürü bakımından, Türk halk müziği ve klâsik Türk müziği çevrelerinin büyük bir bölümü tarafından dışlanan, yok sayılan, görmezden gelinen ve her iki müzik türü ile

de hiçbir ilgisi yokmuş izlenimi yaratılan arabesk müzik ile söz konusu müzikler arasında, özellikle teknik anlamda kuvvetli bir bağ olduğunun önemle altını çizmek gerekir. Arabesk müzik üzerine yapılan çalışmaların ve tartışmaların çoğunda, bu müziğin, Orhan Gencebay²⁹¹, 1968 yılında piyasaya sürülen *Bir Teselli Ver* isimli plâğı ile ortaya çıktığı kanısı yaygın olsa da, arabeskin bugünkü biçimiyle doğuşu 1960'lı yılların başlarına kadar götürülebilir.

Ankara Radyosu'nda ud sanatçısı olarak görev yapan ve klâsik Türk müziği geleneğinden gelen Suat Sayın²⁹², 1950'li yılların sonunda beste çalışmalarına başlaması ve 1960 yılında radyodan ayrılarak ilk plâğını yapması, arabesk müziğin ilk örneklerinin bu yıllara dek götürülebileceğini göstermektedir. Yukarıda târif edildiği üzere, piyasa müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan ve klâsik Türk

²⁹¹ Besteci, icracı, sinema oyuncusu ve prodüktör. 1944 yılında Samsun'da doğdu. Müziğe altı yaşında mandolin ve keman çalarak başladı. İlk müzik derslerini klâsik Batı müziği ile ilgilenen Emin Tarakçı'dan aldı. Yedi yaşından itibaren bağlama çalmaya başladı. Daha sonra babasının ısrarıyla tambur çalmaya başlayarak klâsik Türk müziği ile tanıştı. On yaşında beste çalışmalarına başladı. Liseye kadar olan öğrenimini Samsun'da yapan besteci, okulun yanı sıra müzik eğitimine de yoğun bir biçimde devam etti. İlk gençlik yıllarında jazz dâhil olmak üzere pek çok müzik türü ile ilgilendi. Yirmili yaşlarına geldiğinde elinde pek çok bestesi bulunan Gencebay daha sonra İstanbul'a gelerek müzikle ilgili çalışmalarını burada sürdürdü. İstanbul, Samsun ve Edirne mûsîkî cemiyetlerinde tambur çalan besteci, yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuarı'na girerek icra heyetinde görev yaptı. 1960'lı yıllarda TRT İstanbul Radyosu'nda kısa bir süre bağlama çaldı. Yine aynı yıllarda Yıldız Tezcan, Muzaffer Akgün, Ahmet Sezgin, Şükran Ay, Nuri Sesigüzel gibi dönemin ünlü şarkıcılarına sahnede bağlamasıyla eşlik etti. Dönemin müzik piyasasındaki birçok önemli isimle dostluklar kuran Gencebay'ın, 1960'lı yılların sonlarında ürünlerini vermeye başlayacağı arabesk müzik alanında yakın ilişki içerisinde olduğu müzisyenlerden beslendiği söylenebilir. Bestecinin yoğun bir iş ilişkisi içerisinde olduğu dostları arasında Abdullah Nail Bayşu, Vedat Yıldırım, Özer Şenay, Burhan Tonguç, İsmet Sıral gibi isimler sayılabilir. 1966'da ilk 45'lik plâğı *Başa Gelen Çekilir*'i çıkaran besteciye asıl ününü, çoğu zaman arabesk müziğin ortaya çıkışıyla özdeşleştirilen *Bir Teselli Ver* isimli şarkısını okuduğu plâğı (1968) kazandı. Kısa sürede dinleyici kitlesini genişletmeye başlayan Gencebay, 1970'li yılların başında Yaşar Kekeva ile birlikte Kervan Plâk şirketini kurdu. Dönemin ünlü şarkıcılarının birçoğu ile anlaşmalar yaparak şirketin bünyesine kattı. 1970'lerden itibaren şarkıları giderek sevilen ve çevirdiği filmlerle de popüler müzik dünyasında bir sembol hâline gelen besteci, Türk müzik tarihi içerisinde belki de en çok tartışılan müzik olan arabeskin öncüsü olarak kabul edildi. Müziğinde klâsik Türk müziği ve Türk halk müziği başta olmak üzere çeşitli kaynaklardan beslendiğini ve serbest bir icra anlayışını benimsediğini belirten Gencebay, gerek müziği gerekse müziğini besleyen yaşam biçimi ile Türkiye'nin değişen toplumsal yapısı içerisinde önemli bir figür olmuştur. Besteci çalışmalarına devam etmektedir.

²⁹² Besteci ve udî. 1932 yılında İstanbul'da doğdu. 1950'li yılların başında Ankara Radyosu'nda ud sanatçısı olarak göreve başladı. Beste çalışmalarına başladıktan sonra radyodaki görevinden ayrıldı ve 1960'lardan itibaren plâk çalışmalarına ağırlık verdi. Ziya Taşkent, İsmet Nedim, Kutlu Payaslı, Yıldırım Gürses, Mustafa Seyran gibi isimlerin yanı sıra Sevim Çağlayan, Behiye Aksoy, Sevim Tanırek ve Neşe Karaböcek gibi popüler müzik alanında öne çıkan isimler de kendisinden dersler aldı. Klâsik Türk müziği geleneğinden çeşitli öğeler taşıyan ve ilerleyen yıllarda Türk sanat müziği olarak ifade edilen üslubu benimseyerek bu tarzda önemli eserler verdi. 1960'lı yıllar itibarıyla arabesk müziğin ortaya çıkışında büyük rol oynayan besteci, 2006 yılında vefât etti.

müziğinden hareketle gelişen müzikal üslûbu benimseyen isimlerden biri olan Sayın'ın, 1950'lerin sonlarından itibaren yazdığı şarkılarda da yine aynı anlayışı takip ettiği görülür. Arabesk müziğin bu ismi almasında çalışmalarıyla önemli rol oynayan isimlerden biri olan Sayın, aynı zamanda Arap müziğine ilgi duymuş bir bestecidir. Dönemin ünlü şarkıcılarından Ahmet Sezgin²⁹³'in *Sevmek Günah mı* isimli parçasının sözü ve müziğinin Suat Sayın'a ait olduğu yazıldıysa da, daha sonra bu parçanın ünlü Mısırlı şarkıcı Abdulvahhab'ın şarkısından alınan bir ezgiye dayandığı ortaya çıkmıştır. Özbek, bu durumun arabesk teriminin yaygınlaşmasında önemli rolü olduğunu söylemektedir.²⁹⁴ Şarkının bir başka önemli özelliği de icrâda 11 kişiden oluşan bir yaylı grubunun kullanılması ve bu anlamda bir yenilik getirerek daha sonraki çalışmalar için örnek oluşturmastır. Nitekim Gencebay'ın yazdığı ve 1966'da yine Ahmet Sezgin'in seslendirdiği *Deryada Bir Salım Yok* isimli şarkıda da yaylılar başta olmak üzere geniş bir orkestra kullanılmıştır. Fakat bu şarkının asıl önemi, Orhan Gencebay'ın müziğine kimliğini veren ve Türk müziği açısından son derece önemli olan çoksazlılığın kullanılmış olmasıdır. Besteci, aynı zamanda bu yıllardan itibaren çoksesli Batı müziğinin icrâsında kullanılan ve orkestrada yer alan tüm çalgıların partilerinin alt alta yer aldığı partiyonlar oluşturmaya başlamıştır. Klâsik Türk müziği icrâsında yüzyıllardır kullanılan çalgıların yanısıra bazı Batı müziği çalgılarına da yer veren Gencebay'ın, böylelikle hem çalgısal çeşitlilik açısından, hem de orkestranın genişliği bakımından yeni bir müzikal doku arayışı içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Nitekim kendisi de bunu belirtmektedir:

“... Zengin bir icraydı. O zamana dek duyulmuş bir icrâ değildi. Onun için de büyük ilgi gördü. İşte arabesk denen türün zengin oluşu, o zamana kadar devam eden

²⁹³ Ses sanatçısı. 1936 yılında İstanbul'da doğdu. 1954 yılında Yurttan Sesler Korosu'nun sınavlarına girerek kazandı. Ardından radyoda solfej derslerine başladı ve opera sanatçısı Aydın Gün'den dersler aldı. 1957-1963 yılları arasında radyoda canlı yayınlara katıldı. 1963'ten itibaren tümüyle sahne ve plâk çalışmalarına ağırlık verdi. Sahnede kendisine Yücel Paşmakçı, Mehmet Erenler, Musa Eroğlu, Arif Sağ ve Zafer Gündoğdu gibi Türk halk müziğinin önemli isimlerinin yanı sıra Orhan Gencebay yaklaşık 5 yıl bağlamasıyla eşlik etti. Bir dönem tiyatro müzikleri de hazırlayan sanatçı, *Mirasyedi* ve *Aşk Yarısı Derindir* isimli iki sinema filminde rol aldı. Sezgin, 2008 yılında İstanbul'da vefât etti.

²⁹⁴ M. ÖZBEK, A.g.k., 159.

geleneksel yapının dışına çıkan bir icrâ olma dolayısıyla. Halkın istediği o zengin duyumdur. Halk değişiklik istiyordu.”²⁹⁵

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

“Suat Sayın’ın şöhret olduğu yıllarda Deryada Bir Salım Yok çıkınca, Sayın’ın şarkısını Arap’tan aldığını ortaya koydukları için, benim yaptığım çalışma da bir yerde zengin bir çalışma olduğu için aynı damgayı ben de yedim.”²⁹⁶

Yaptığı müzik ile Arap müziği arasında ilişki kurulmasına, ezgisel yapıdan ziyade çalgıları kullanılış biçiminin sebep olduğunu söyleyen Gencebay, özellikle yaylı çalgılara dikkati çekmektedir. Müziğinde hüznü anlatırken yoğun olarak kullandığını belirttiği 30-40 kişilik keman gruplarının önemine değinen besteci, aynı durumun Arap müziği için de geçerli olduğunu, iki müzik arasındaki temel benzerlikler nedeniyle bu durumun daha da göze çarptığını savunmaktadır. Yanısıra ney ve kanun gibi ortak olan geleneksel çalgılara dikkati çeken ve bu çalgıların her iki müzikte de zaman zaman solo çalgı olarak kullanıldığını söyleyen Gencebay, geleneksel çalgıları öne çıkartan bir yaklaşımı benimsemesinin de, arabesk teriminin kendisi için kullanılmasında önemli rol oynadığını belirtmektedir.

Altını çizmek gerekir ki bu durum, yalnızca yaylıların arabesk müzik içerisinde geniş bir orkestra eşliğinde ve yoğun olarak kullanılmasıyla açıklanamaz. Zîra buradaki yaylıların kullanılış biçimi, gerek müziğin içerisinde taşıdığı anlam bakımından, gerekse teknik ve üslûp açısından klâsik Batı müziğindeki oldukça farklıdır. Makam müziğinin temel özelliklerinden biri olan ve ağırlıklı olarak vokal icrâda görülen melismatik süslemelerin, Arap müziğinde yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. Gelişmesinde, serbest icrâ anlayışının hâkim olduğu Arap üslûbunun önemli rolü olduğunu söyleyebileceğimiz bu icra tarzı, 20. yüzyılda Batı müziği ile

²⁹⁵ Akt. M. ÖZBEK, A.g.k., 160.

²⁹⁶ A.g.k., 161.

geçmişe oranla daha fazla ilişki kurulan Arap müziği içersindeki deneysel çalışmalarda da büyük oranda etkili olmuştur. Özellikle keman gibi Batı müziği kültüründen gelen bir çalgının Arap müziğinde, bu müziğin dokusuna uygun bir şekilde kullanılması sonucunda farklı bir üslûpla çalınmaya başlandığı söylenebilir. Nitekim Arap müziğinin önde gelen isimlerinden Mısırlı şarkısı Ümmü Gülsüm'ün şarkılarında Arap üslûbuyla çalınan kemanlara sıkça rastlanabilmektedir. Arap tarzı yay kullanımının 1930'lu yıllardan itibaren Türkiye'deki piyasa müziği içerisinde de kullanıldığını söyleyen Oransay, bu üslûbun yaygınlık kazanmasında, 1920'li yıllardan itibaren Mısır ve Halep'de icracılık yapan kemanî Haydar Tatlıyay²⁹⁷'in büyük rolü olduğunu söylemektedir. Oransay'a göre, Sadettin Kaynak'ın öncülerinden biri olan Tatlıyay, arabesk şarkıların yayılmasında da önayak olmuştur.²⁹⁸

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

“... Örneğin Dede Efendi'nin bir parçasını alalım; ritmi iyice ortaya çıkaran, yine bizim kullandığımız zengin yay soundu ve partisonla, altyapı üstyapı düzenimizle icra ettirelim. Buna da, yani Dede Efendi'ye de Arap diyebilirlerdi. Dede Efendi dahi o eserleri yaparken hiçbir zaman tekdüze yapmamıştır, bu mümkün

²⁹⁷ İracı ve besteci. 1890 yılında Serez'de doğdu. I. Dünya Savaşı yıllarında annesi ile babasını kaybetti. Pire Limanı'ndan gemi ile Türkiye'ye kaçarak bir süre Çanakkale'de yaşadı. İlk keman derslerini annesinden aldı. Çanakkale'ye geldikten sonra bir kahvehânede çalışmaya başlayan Tatlıyay, bir süredir ara verdiği keman çalmaya burada yeniden başladı. İzmir'de bulunduğu dönemde kemanî Hacı Tetik ile çalıştı ve kısa bir süre sonra piyasanın önemli müzisyenlerinden biri oldu. Askerlik görevini tamamladıktan sonra Mısır'a gitti. Burada Arap müziğini yakından tanıma fırsatı buldu. Yanı sıra besteler de yapan Tatlıyay, pek çok oyun havası ve saz eseri besteledi. Piyasa tavrının oluşmasında önemli rol oynayan ve ürünlerinin çoğunu arabesk müziğin hazırlık döneminde veren Tatlıyay, 1963'de İstanbul'da öldü.

²⁹⁸ G. ORANSAY, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müsîkîmiz”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1507.

değildir; ama bilemiyoruz çünkü Enderun'da kaldı o sağlıklı bilgiler. Onlar da intikallerde kayboldu. Dede Efendi zamanımıza tam sağlıklı olarak gelemedi. Bizde, bazı ufak tefek ilâvelerle akordda ortaya çıkan icra tarzı Arabı hatırlatabilir, Arap diyebilirler buna. Ancak aynı icra sonunda, ancak Dede'nin parçasını biliyorlarsa, bu Dede'nin parçası diye söyleyebilirler. Hiç bilinmeyen bir parçayı ele alsaydık, bazı şeyleri ancak o zaman ispat etmiş olabilirdik... ”²⁹⁹

Klâsik Türk müziğinden beslenerek oluşan ve ‘Türk sanat müziği’ olarak ifade edilen müzikal üslûbun ilk temsilcileri Saadettin Kaynak ve çağdaşları olurken, Suat Sayın’ın kattığı bazı yeniliklerle Orhan Gencebay’a dek uzanan bu yol, arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği önemli bir kolu oluşturmaktadır. 1960’lı yılların başında, ağırlık olarak halk müziği geleneğinden öğeler taşıyan birçok besteye imza atan Abdullah Nail Bayşu³⁰⁰ da dönemin öne çıkan isimlerindendir. Adnan Varveren ile birlikte Arap ve Hint müziğinden esinlenerek çeşitli düzenlemeler ve uyarlamalar yapan Bayşu’nun eserlerini, ağırlıklı olarak Urfa yöresinin müzik karakterini yansıtan Nuri Sesigüzel’in söylediğini belirten Özbek, Gencebay ile Bayşu arasındaki yakın ilişkiye de dikkati çekmektedir.³⁰¹ Bayşu’nun halk müziği karakterinden çeşitli öğeler taşıyan besteleri ile Nuri Sesigüzel’in üslûbunun, farklı etkileşimlere açık bir müzik olarak ortaya çıkan arabesk müzik içerisinde kendine has bir kol oluşturduğu söylenebilir. İlerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan ve çıkış noktası itibariyle Sesigüzel’in çizgisinden devam eden İbrahim Tatlıses’in bu tarzı daha da ileri götürmesi, söz konusu görüşü destekler niteliktedir. Bu anlamda arabesk müziğin, biri, klâsik Türk müziği geleneğinin piyasa etkisiyle değişime uğramış olan tarzından hareketle, diğeri ise yine piyasa koşullarında, halk müziği karakterinden beslenerek yapılan çalışmalar olmak üzere iki koldan geliştiği söylenebilir. Zaman

²⁹⁹ Akt. M. ÖZBEK, A.g.k., 163.

³⁰⁰ Besteci, söz yazarı, menajer ve prodüktör. 1926 yılında doğdu. 1950’li yıllarda bestecilik çalışmalarına başladı. Bestelerinin bir kısmını Ahmet Sezgin, Yıldız Tezcan, Nuri Sesigüzel ve oğlu Osman Bayşu gibi dönemin ünlü şarkıcıları okudu. 1960’larda Bayşu Plâk şirketini (ölümünden sonra oğullarının yürüttüğü şirket 1997 yılında kapatıldı ve daha sonra Bay Müzik olarak yoluna devam etti) kurdu. Yine aynı yıllarda Orhan Gencebay ile yakın ilişki içerisinde olan Bayşu, evinde iki yıl kadar misafir ettiği Gencebay ile ortak çalışmalara imza attı. Çeşitli film müzikleri de yapan besteci, 1983 yılında vefât etti. Özellikle Bayşu’nun ölümünden sonra Gencebay’ın bazı eserlerinin kendisine ait olduğu yönünde çeşitli tartışmalar çıkmıştır.

³⁰¹ A.g.k., 164-165.

zaman iki tarzın iç içe girerek etkileşim oluşturduğu örneklerle, her iki müzik geleneğini de benimseyen Orhan Gencebay'ın çalışmalarında sıkça rastlanmaktadır.

1930'lu yıllardan başlayarak Türkiye'deki popüler müziğin gelişimine önemli etkileri olan Arap müziğinin, özellikle üslûp açısından Türk müziğini etkilemesinde, yine aynı yıllarda yaygın olan gazel türünün de rolü vardır. Serbest bir icrâ anlayışını içinde barındıran gazel türünün önemli temsilcilerinden biri olan Hâfız Burhan (Sesylimaz)³⁰², gazelin yaygınlaşmasında ve halkın beğenisini kazanmasında büyük rol oynamış, ilerleyen yıllarda ise Abdullah Yüce bu türün önemli icrâcılarında biri olmuştur. 1950'li yıllarda gazele gösterilen ilgi kısmen azaldıysa da, üslûp açısından serbest bir icrâ anlayışının oluşmasına katkı sağlamış olduğu görülür. Öyle ki, arabeskin hazırlık döneminde piyasa müziği ve gazino kültüründe son derece önemli bir yere sahip olan Müzeyyen Senar ve Zeki Müren'in, genel anlamda bol süslemelerin yer aldığı ve zaman zaman temponun dışına çıkabilen serbest bir icrâ tarzını benimsemelerinde, gazelin önemli payı olduğu söylenebilir. Öztuna, gazel formuna ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

*“ Bir zamanlar piyasa mûsikisinde çok revaçta olan bu form, mûsikî sanatının haysiyetine yakışmayan tezahürata vesile teşkil ettiği için, Mesut Cemil'in yaptığı ıslahatla Türk mûsikîsinden kaldırılmıştır. Çünkü kolaylıkla adiliğe ve iptizale düşmeye müsait bir şekildir. ”*³⁰³

Serbest icrâ tarzının ve bu icrânın olanak verdiği ölçüde, çeşitli süslemelere dayalı vokal bir üslûbun gelişmesinde önemli payı olan gazellerin, doğrudan müzik karakteri bakımından olmasa da üslûp ve anlayış bakımından arabeskin doğuşunda etkili olduğu söylenebilir. Arabeski oluşturan öğelerin 1960'lı yıllardan önce de var olmasına karşın, bu müziğin bilinen kimliğiyle daha önce ortaya çıkmayışının pek çok nedeni vardır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyetin ilk yıllarında hâkim politikanın müzik başta olmak üzere kültür sanat alanlarında oynadığı baskın

³⁰² Ses sanatçısı, hâfız, mevlidhân. 1897 yılında İstanbul'da doğdu. 1920'li yıllarda Columbia Plâk firması ile birçok plâk doldurdu. Dönemin popüler müziği içerisinde ilgi gören pek çok şarkı seslendirdi. Gazel formunda seslendirdiği eserler içerisinde en bilinenlerinden biri *Makber*'dir. Türk müziğinde piyasa tarzı serbest icra anlayışının gelişmesinde önemli rol oynadı. 1943 yılında vefât etti.

³⁰³ Y. ÖZTUNA, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, 227.

rolün yarattığı kültürel ortamdır. 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlayan piyasa müziği ile birlikte Türk müziği içerisinde kendine hızla yer edinen Batı müziğinin bazı alt türlerinin belli bir olgunluğa ulaşması bir önceki yüzyıldan beri önemli bir değişim içerisinde olan klâsik Türk müziğinden hareketle farklı bir yapının ortaya çıkması, elbette bir sürecin sonunda olmuştur. Buna bir de 1940'lı yılların ortasından itibaren yeni bir politik sürece girilmesinin ardından, göçle birlikte kentin toplumsal profilinin değişmesi eklendiğinde, arabesk müziğin, onu oluşturan tüm kültürel ve müzikal öğelerin harmanlanmasıyla karma bir tür olarak ortaya çıkışı 1960'ları bulmuştur. Bu durum, arabeskin hem müzikal hem de kültürel açıdan, onu doğuran faktörlerin ürünü olduğunu ve toplumda oluşan müzik ihtiyacını karşılamak üzere geliştiğini göstermektedir.

Daha önce vurguladığımız gibi arabesk müziğin yaygınlık kazanmasında etkili olan faktörlerden biri sinema olmuştur. Türkiye'de ilk hikâyeli uzun filmin çekildiği 1917 yılından I. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939'a kadar toplamda 28 film çevrilirken, 1940'lardan başlayarak bu sayının hızla arttığı görülür. Öyle ki, 1940-1960 arası dönemde yapılan film sayısı 632'ye kadar çıkmıştır.³⁰⁴ Bu artışta, 1930'lu yıllarda Türkiye'de büyük ilgi gören Arap filmlerinin önemli payı vardır. Dönemin ünlü şarkıcılarının başrolde oynadığı bu filmlere Türk halkının gösterdiği ilgi, hem daha çok film çekilmesine, hem de bu tarz filmlerin Türk Sineması'nda da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla arabesk müziğin yayılması için, özellikle 1970'lerin başından itibaren Türk Sineması'nın son derece önemli bir kitle iletişim aracı olduğu söylenebilir. 1971 yılında ilk filmi *Bir Teselli Ver*'de oynayan Orhan Gencebay, filmin gördüğü yoğun ilginin ardından sonraki yıl *Sev Dedi Gözlerim*'de rol almıştır. Çevirdiği tüm filmlerde başrolü oynayan ve filmlerin müziklerinde de imzası bulunan Gencebay'ı, ilerleyen yıllarda Ferdi Tayfur³⁰⁵ (*Çeşme*, 1976) ve

³⁰⁴ N. ÖZÖN, A.g.k., 24-25.

³⁰⁵ İcracı, sinema oyuncusu ve besteci. 1945 yılında Adana'da doğdu. Babasının ölümü üzerine tahsilini yarıda bırakarak küçük yaşlarda bir çiftlikte çalışmaya başladı. 1961'de şarkıcı olmak amacıyla İstanbul'a geldiyse de tutunamadı ve tekrar Adana'ya geri döndü. 1968 yılında bir kez daha İstanbul'a gelerek ilk 45'lik plâğını yaptı fakat bir türlü sesini duyuramadı. Birkaç yıl arayla yaptığı *Huzurum Kalmadı* ve *Kır Çiçekleri* gibi plâkları istenilen sonucu vermese de şarkıcının isminin yavaş yavaş duyulmasını sağladı. 1974'de çıkardığı *Bana Gerçekleri Söyle* isimli plâğı ile adından söz ettirmeye başladı. 1975 yılında *Çeşme* adlı şarkısı ile büyük ün kazanan şarkıcı, 1976'da ilk filmi *Çeşme*'yi çekerek sinemaya adım attı. Pek çok halk konseri ve gazino programı yaptı. Yaklaşık 50

Müslüm Gürses³⁰⁶ (1980’de çektiği dört film ile) gibi arabesk müziğin önemli isimleri takip etmiştir.

Türk Sineması’nda 1970’lerde yer almaya başlayan arabesk müziğin, filmler üzerinden geniş kitlelerle buluşmasının ilerleyen yıllarda da sürdüğü görülmektedir. Arabeskin orta dönemi olan 1980-1990 yılları arasında, dönemin şarkıcılarının başrolde oynadığı filmlere halkın ilgisi devam ederken, kendi içinde bir değişim yaşayan ve bazı alt başlıklara ayrılan arabeskin, toplumun farklı kesimlerince ilgi görmesinde/benimsenmesinde de yine bu filmlerin rolü olduğu söylenebilir. Arabeskin orta döneminde, şarkılarının yanısıra sinemaya da adım atan isimlere örnek olarak İbrahim Tatlıses (*Sabuha*, 1978), Ümit Besen (*Nikâh Masası*, 1982), Kibariye (*Kimbilir*, 1981), Bergen (*Acıların Kadını*, 1986) ve Nejat Alp (*Hayat Acıları*, 1989) gösterilebilir. Arabeskin son dönemi olan 1990’lardan başlayarak bu filmlerin kısmen azaldığı ve 2000’lerden itibaren arabesk müzik şarkıcılarının sinema filmlerinden ziyade televizyon dizilerinde yer almaya başladığı görülür. Emrah İpek’in başrolünde oynadığı *Gündüzün Karanlığı* (1994), *Unutabilsem* (1997), *Kımalı Kar* (2002), Sibel Can’ın *Kaldırım Çiçeği* (1996), *Berivan* (2002), Hakan Taşçıyan’ın rol aldığı *Hesabım Bitmedi* (1998), Güz Gülleri (2001) ve Ebru Gündeş’in oynadığı *Fırtınalar* (1995) ile *İmkânsız Aşk* (2006) söz konusu dizilere örnek verilebilir.

Erken Cumhuriyet yıllarında filizlenen gelişmelerin üzerine oturan ve 1950’lerde başlayarak yaklaşık 20 yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu dönemde, Orhan Gencebay başta olmak üzere arabesk müziğe kimliğini veren isimler, bu

albüme imza atan Tayfur, 30’un üzerinde sinema filminde rol aldı. Arabesk müziğin ilk döneminden başlayarak büyük ün kazanan Tayfur, ilerleyen yıllarda halkın “Baba” sıfatını kullandığı birkaç arabesk müzik şarkıcısından biri oldu.

³⁰⁶ İcracı ve sinema oyuncusu. 1953 yılında Şanlıurfa’da doğdu. Üç yaşındayken ailesi ile birlikte Urfa’ya yerleşti. Müziğe, 1966’da Adana’da bir çay bahçesinde şarkı söyleyerek başladı. Yanı sıra terzi çırağı ve kunduracılık yaptı. 1967 yılında TRT Adana-Çukurova Radyosu’na girerek her hafta cumartesi günü burada canlı olarak türküler seslendirdi. *Emmioğlu/Ovada Taşa Basma* isimli ilk 45’lik plâğı 1968’de çıktı. Daha sonra İstanbul’a geldi ve kendisine büyük ün kazandıracak olan *Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel* isimli plâğını çıkardı. Askerlik görevini yaptıktan sonra İstanbul’a geri dönerek plâk çalışmalarına devam etti. Sinemaya 1980 yılında çevirdiği filmlerle adım atan Gürses, 38 filmde rol aldı ve onlarca plâğa imza attı. Arabesk müziğin ilk döneminden başlayarak büyük ün kazanan Gürses, ilerleyen yıllarda halkın “Baba” sıfatını kullandığı birkaç arabesk müzik şarkıcısından biri oldu.

müziğin ilk örneklerini ortaya koyarken, Türkiye'nin müzik tarihinde adeta yeni bir sayfa açmışlardır. İlerleyen yıllarda geniş kitlelere hitap ederek halkın yoğun ilgisini kazanan, buna rağmen siyasal iktidarca uzun yıllar yok sayılan arabesk, tıpkı oluşum aşamasında olduğu gibi gelişim evresinde de hem müzikal hem de kültürel anlamda değişerek bugüne kadar gelmiştir.

5. BÖLÜM

1960'LARDAN 1980'Lİ YILLARA KADAR DEVLET VE TOPLUM GERİLİMİNDE ARABESK MÜZİĞİN YERİ

5.1. Hâkim Politikanın Arabesk Algısı ve Onu Denetleme Tutumu

Bugünkü şekliyle ilk örnekleri 1960'larda ortaya çıkan arabesk müziği doğuran müzikal ve toplumsal faktörlerin hemen hepsi, doğrudan modernleşme pratiğine bağlıdır. Bu anlamda arabeskin, Türkiye'nin modernleşme sürecinde doğusu ile batısının karşılaşmasından doğmuş ilk popüler ürünü olduğu söylenebilir.³⁰⁷ Devletin resmî kültür politikalarına bağlı olarak yapılan müdahaleler, değişen müzik algısıyla beraber kültür endüstrisinin gelişmesi (ve onun önemli bir kolu olan piyasa müziği) ve modernleşmeyle birlikte kentlerde ortaya çıkan farklı yaşam tarzları, arabeskin ortaya çıkışına zemin hazırladığı kadar, ona yüklenen olumlu veya olumsuz anlamların da kaynağı olmuştur. Uzun yıllar arabeskin bir müzik türü olduğunun ve Türk müziğine yeni bir üslûp getirdiğinin görmezden gelinmesine sebep olan yaklaşımın, 1960'lı yıllardan 1990'lara kadar devam ettiği görülür. Söz konusu süreci daha iyi anlayabilmek için dönemin politik yapısını genel hatlarıyla gözden geçirmek yerinde olacaktır.

Türkiye'de arabeskin ilk örneklerinin verildiği 1960'lı yıllar, dünyanın çeşitli yerlerinde öğrenci olaylarının başladığı ve ekonomik yönden bazı sarsıntıların yaşandığı bir dönem olmuştur.³⁰⁸ 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti (DP)'nin

³⁰⁷ M. ÖZBEK, A.g.k., 141.

³⁰⁸ N. GÜNGÖR, A.g.k., 113.

politikalarına sıcak bakmayan Türk Silâhlı Kuvvetleri (TSK)'nin³⁰⁹, 27 Mayıs 1960 yılında yaptığı askerî darbeyle birlikte Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır. Cumhurbaşkanı'nın ve hükümet üyelerinin tutuklandığı, birçok general ve subayın emekliye sevk edildiği, bazı üniversitelerin kapatıldığı ve yüzlerce öğretim görevlisinin görevden alındığı³¹⁰ bu darbe, ülkede siyasal anlamda gergin bir ortamın oluşmasına neden olmuştur. Yanı sıra 1950'lerden itibaren yoğunluk kazanan göçün sonucunda, kentte işsiz, yoksul ve yabancı olduğu yaşam koşullarına uyum sağlayamayan bir kesimin oluşması, ekonomik anlamda da zor günlerin yaşanmasında önemli rol oynamıştır. Darbenin ardından 1960'ların ilk yarısında, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin başı çektiği koalisyon hükümetleri kurulduysa da ömürleri çok kısa süreli olmuştur. 1965 yılında tek başına iktidara gelen Adalet Partisi (AP), ordunun hükümeti bir muhtıra ile uyardığı 12 Mart 1971 yılına kadar iktidarını sürdürmüştür.

Dünyanın çeşitli yerlerinde başlayan öğrenci olaylarının Türkiye'de de görüldüğü 1970'lerin, politik istikrarsızlığın yanı sıra toplumsal anlamda da gergin bir ortamın yaşandığı dönem olduğu söylenebilir. 1973'den başlayarak CHP ve AP'nin öncülüğünde kurulan çeşitli koalisyon hükümetleri boyunca istikrarsızlık devam etmiştir. Bir taraftan ekonomik bunalım büyürken diğer taraftan "sağ-sol çatışması" olarak adlandırılan politik gerilimler artmış ve ülkede huzursuz bir ortam baş göstermiştir. 1960 yılında yapılan askerî darbeyle başlayan süreç, 12 Eylül 1980 yılında ikinci bir darbeyle yeni bir sürece evrilmiştir. Yeni anayasanın halkoyuna sunulduğu ve ilerleyen yıllarda arabesk müzik ile adı sıkça anılacak olan Anavatan Partisi (ANAP)'nin iktidara geldiği 1980'ler, aynı zamanda arabesk müziğin de dinleyici kitlesini genişlettiği dönem olmuştur.

1991 yılında genel seçimleri kazanan Doğru Yol Partisi (DYP)'nin Sosyaldemokrat Halkçı Parti (SHP) ile yeni hükümeti kurduğu 1990'lı yılların, sol görüşlü partilerin güç kaybettiği, buna karşın sağ görüşün ülke genelinde hâkim

³⁰⁹ Murat Belge, darbeyi yapan subayların temel gerekçelerinin, "Demokrat Parti'nin ülkeyi bir baskı rejimine ve kardeş kavgasına doğru götürdüğünü" düşünmeleri olduğunu aktarmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. M. BELGE, "27 Mayıs'ın Tekrarı", **Taraf**, 27 Mayıs 2009

³¹⁰ Mümtaz'er TÜRKÖNE, "27 Mayıs'ın Hesabı", **Zaman**, 27 Mayıs 2010

olmaya başladığı bir dönem olduğu söylenebilir.³¹¹ 1999 seçimlerinde Demokratik Sol Parti (DSP) önderliğinde kurulan koalisyon yaklaşık üç yıl görevde kalmış, 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tek başına iktidara gelmiştir.

Tüm bu süreçte 1960'lı yılların müzik ortamının, yeniliklere açık ve farklı tarzları benimseyebilen bir çizgide seyrettiği söylenebilir. Kültür endüstrisinin gelişmesiyle yakından ilgili olan arabesk müziğin yaygınlaşmasında, yine aynı yıllarda piyasaya çıkan 45'lik plâkların ve sektördeki firma sayısının artmasının büyük rolü vardır.³¹² Müzik teknolojisinin daha da geliştiği, stereo kayıta geçilen 1970'li yıllarda da arabesk müziğin gelişen teknolojiyle doğru orantılı olarak yaygınlık kazanmaya devam ettiği görülür. Dolayısıyla arabesk, anlam dünyası bakımından ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal şartlarından etkilenmekle birlikte, onu teknik açıdan kısmen de olsa koruyan piyasa koşulları içerisinde hızla gelişimini sürdürmüştür. Özellikle 1980'e kadar içinde bulunulan politik ve sosyal koşulların da etkisiyle, ilk yıllardaki dinleyici kitlesinin büyük bölümünü oluşturan gecekonducuların başkaldırısını ifade eden kültürel bir ürün olarak algılandığı söylenebilir. Nitekim 1980'lere kadar dinleyici kitlesinin büyük bölümünü, yerini yurdunu terketmiş ve içinde bulunduğu yabancılaşmanın yarattığı karmaşık ruh halinin etkisiyle isyankâr bir tavır sergileyen toplumsal kesimlerin oluşturması, söz konusu görüşü destekler niteliktedir. 1980'li yıllara gelindiğinde değişen koşullarla beraber arabeskin toplumsal anlamının da değiştiği görülür. Giderek tüketici kitleleri genişleyen arabesk, hem kırsal alanda hem de kentsel orta ve alt sınıflar arasında sevilen bir müzik türü hâline gelmiştir.³¹³

1980'lerin başına kadarki yaklaşık 20 yıllık süreçte, TRT³¹⁴,nin bu müziğe karşı takındığı sert tutum, devletin arabesk müziğe bakışını açık şekilde ortaya

³¹¹ 26 Mart 1994 tarihinde yapılan yerel seçimlerde, aynı siyasî kulvarda yer alan ve seçime birbirlerinden ayrı olarak giren DSP, SHP ve CHP toplamda %25 oy almıştır. Daha önceki seçimde alınan İstanbul ve Ankara RP'ye, İzmir DYP'ye geçmiştir. 1994 yılı genel seçim sonuçları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. yerelnet.org.tr

³¹² M. ÖZBEK, A.g.k., 182.

³¹³ A.g.k., 119-120.

³¹⁴ Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT). Devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını yapmak amacıyla, özel bir yasa kapsamında 01 Mayıs 1964'de kuruldu. 1968 yılında başlayan deneme yayınlarının ardından 1970'de İzmir Televizyonu, 1971'de İstanbul Televizyonu faaliyete geçti. 1974

koymaktadır. Uzun yıllar ülkede radyo ve televizyon yayını yapma hakkını elinde bulunduran TRT, radyolarda ve televizyonda arabesk müziğin çalınmasını yasaklayarak bu müziğe karşı olduğunu net bir tavırla göstermiştir.³¹⁵ Arabesk müzik şarkıcılarının rol aldıkları filmleri de kapsayan bu yasak, ancak 1970’li yılların sonlarında esneklik kazanmaya başlamıştır.³¹⁶ TRT’nin bu ılımlı tavrı kısmen de olsa ilerleyen yıllarda da devam etmiş, 1980’de yılbaşı programında Orhan Gencebay’ın *Yarabbim* isimli şarkısıyla sürpriz bir biçimde televizyona çıkması, özel günlerde arabesk müzik şarkıcılarının TRT’ye konuk olmalarının bir anlamda önünü açmıştır.³¹⁷

1980’li yıllarda değişen siyasî yapıyla birlikte, iktidardaki parti ANAP’ın arabesk müzik ile ilişki kurarak bir anlamda yıllardır dışlanan bu müziği tanınması, devletin arabeske karşı takındığı sert tutumu terketmeye başladığı şeklinde yorumlanabilir. Burada Özbek’in de dikkat çektiği gibi, arabeskin tüketici kitlesini oluşturan çoğunluğun siyasî tercihinin değişmesi olmuştur.³¹⁸ Gecekondu olarak ifade edilen yoksul kesimin çoğunluğu, 1976-1977 yılları arasında CHP’yi desteklerken, 1983’de yapılan seçimde oyların büyük bir kısmının ANAP’a doğru kaydığı görülmektedir.³¹⁹ Dolayısıyla ANAP nezdinde devletin arabesk müzikle kurduğu ilişki, iktidarın, desteğine ihtiyaç duyduğu kitlenin beğenilerini göz önünde bulundurarak, onlarla ortak bir zeminde buluşma çabası olarak da yorumlanabilir. Ülkenin çeşitli yerlerinde düzenlenen gezilerde ve mitinglerde arabeskin önemli isimleriyle birlikte aynı karelerde yer almaya başlayan siyasîlerin bu tutumu, söz konusu müziğin bir siyasal reklam aracı olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Nitekim Anavatan Partisi, dönemin popüler şarkısı *Seni Sevmeyen*

yılında, TRT’nin merkez ve bölge radyolarının birleştirilmesiyle TRT-1, TRT-2 ve TRT-3 radyo yayınları oluşturuldu. Türkiye, uluslararası bir organizasyon olan Eurovision Şarkı ve Beste Yarışması’na ilk kez TRT öncülüğünde (1975) katıldı. 1986’da televizyonun ikinci kanalı TRT-2, 1989’da TRT-3 ve GAP-TV yayın hayatına başladı. 1990’da ise eğitim ağırlıklı TRT-4 ile Avrupa’da yaşayan Türk işçilerine yönelik yayınlar yapan TRT-INT kanalları açıldı. TRT’ye ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. www.trt.net.tr

³¹⁵ A.g.k., 120. Ayrıca bkz. N. GÜNGÖR, A.g.k., 116.

³¹⁶ E. ŞENER, “Orhan Gencebay’ın Filmi İlk Kez Ekrana Geliyor”, *Milliyet*, 24 Ekim 1978

³¹⁷ Martin STOKES, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, 162.

³¹⁸ M. ÖZBEK, A.g.k., 120.

³¹⁹ 6 Kasım 1983 seçimleri sonrasında ANAP %45’lik oy yüzdesiyle tek başına iktidara gelmiştir. 1983 yılı genel seçim sonuçları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. belgenet.net

Ölsün'ü 1988 seçimlerinde kampanya müziği olarak kullanmıştır.³²⁰ Arabesk müziği, siyasal propaganda aracı olarak ilk kez ANAP'ın kullandığını belirten Güngör, bu geleneğin çok geçmeden diğer partilerce de benimsenerek yaygınlık ve süreklilik kazandığını söylemektedir.³²¹ Arabeske siyasî bir kimlik yüklenmesine neden olan bu yaklaşımın, ilerleyen yıllarda ona yöneltilen ağır eleştirilerde de önemli payı olduğunun altını çizmek gerekir. 1960'lı yıllardan 1980'lere kadar beslendiği toplumsal dinamiklerle beraber Türk müziğine farklı bir anlayış ve üslup getiren arabesk müziğin, 1980'li yıllardan itibaren hâkim siyasî alana dâhil edilmeye çalışılması, bu müziğin anlam dünyasını önemli ölçüde etkilemiştir. Değişimle birlikte çeşitli alt türlere ayrılan arabesk müziğin bu süreçte, bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkmasını sağlayan müzikal ve toplumsal faktörlerden kısmen koparak bağlamından uzaklaştığı söylenebilir. 1980'lerde yaygınlık kazanan ve 'devrimci arabesk' olarak adlandırılan tarzın temsilcisi olarak bilinen Ahmet Kaya'nın, Orhan Gencebay'ın ilk dönemdeki 'radikal' niteliğini, günün değişen şartları içerisinde farklı bir biçimde devralmış görüldüğünü söyleyen Özbek, buna rağmen Kaya'nın yaklaşımı ile Gencebay arasında (dolayısıyla arabeskin ilk dönemi arasında) önemli bir fark olduğuna dikkati çekmektedir:

“Ahmet Kaya'nın şarkılarının 'bilinçli' siyasal, ajitatif niteliğine rağmen, alımlanmasının da gösterdiği gibi Orhan Gencebay arabeski daha kendiliğinden bir nitelik göstermektedir. Ayrıca Orhan Gencebay'daki müphem duyarlık, Kaya'da kendini artık kristalize olmuş bir tarafgirliğe bırakmıştır. Orhan Gencebay arabeskinin özellikle ilk döneminin sadeliğine karşın, Kaya'nın icra üslûbu, bugün piyasada bir tür 'cafcıflı' denebilecek tarzın içindedir. En ilginç olanı da çok daha önceki yılların ürünü olmasına rağmen ve popüler geleneği yeniden üretmesine rağmen, Orhan Gencebay arabeskinde 'geleneksel değerler'in, Kaya'nın gerek şarkılarında gerekse de söyleşilerinde ifade ettiklerinden çok daha az 'feodal' bir

³²⁰ M. STOKES, A.g.k., 163.

³²¹ N. GÜNGÖR, A.g.k., 116-117.

nitelik taşımasıdır... 1980’li yılların arabeskinin özelliği artık bilincine varılarak yeniden üretilmiş, yeni bir tür ‘otantik olmayan otantiklik’ niteliğidir.”³²²

Arabeskin köklü bir değişim geçirdiği ve devlet tarafından yeni bir siyasi yaklaşım doğrultusunda kabul görmeye başladığı 1980’li yıllar, aynı zamanda devletin bu müziğe ilişkin tavrını ortaya koyan en somut adımın atıldığı dönem olmuştur. 1989 yılında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz’in organize ettiği 1. Müzik Kongresi’nde, sözleri itibariyle kaderci bir anlayışı içinde barındırmayan arabesk müziğin desteklenmesi yönünde karar alınmıştır. Daha sonra şarkıcı Hakkı Bulut’a, örnek teşkil etmesi amacıyla bir şarkı sipariş edilmiş, bunun üzerine sözü Hakkı Bulut’a, müziği Esin Engin’e ait olan *Seven Kıskanır* isimli şarkı ortaya çıkmıştır.³²³ İlk kez TRT ekranlarında yayınlanan şarkı, sahnede kendisine geniş ve karma bir orkestranın³²⁴ eşlik ettiği Hakkı Bulut tarafından seslendirilmiştir. Devletin, arabesk müziğe daha ılımlı bir şekilde yaklaştığı bu dönemde, yöneltilen eleştiriler karşısında onu yeniden icat etmeye çalıştığı görülmektedir. Söz konusu girişim, arabesk müziği tanımlayarak bir anlamda kontrol altına alma ve ona yüklenen olumsuz anlamları değiştirebildiği ölçüde, bu müziğin siyasal bir araç olarak kullanımını meşrû hâle getirme gayreti olarak da yorumlanabilir.

Kültür Bakanlığı’nın siparişi üzerine yazılan ve kamuoyunda “acısız arabesk” sıfatıyla anılmaya başlanan şarkının yayınlanmasının ardından, arabesk müzik hakkında yapılan tartışmaların arttığı görülür. Orhan Gencebay, Timur Selçuk, Yıldırım Gürses ve Câvidan Selânik’in konuyu ele aldığı, 9 Mart 1989’da TRT ekranlarında yayınlanan Ali Kırca yönetimindeki Açık Oturum programında, hem arabesk müzik hem de *Seven Kıskanır* isimli şarkı gergin bir ortam içerisinde

³²² M. ÖZBEK, A.g.k., 130.

³²³ M. STOKES, A.g.k., 163.

³²⁴ Sahnede Hakkı Bulut’a, kemandan bağlamaya, bas gitardan bateriye dek çeşitli Türk halk müziği ve Batı müziği çalgılarından oluşturulmuş karma bir orkestra eşlik etmiştir. Sahnenin sağ tarafında tamamı erkeklerden oluşan kalabalık bir bağlama grubu bulunurken, sol tarafta üç tane bayan bağlamacı ile çeşitli vurmali çalgılar yer almıştır. Yine sol tarafta ayakta duran kalabalık bir keman grubuna karşılık sağ arka tarafta birkaç kişiden oluşan bayan vokalistlerin bulunduğu görülmektedir. Sahnenin orta kısmında ise bateri, gitar ve klavye yer almıştır. Toplamda yaklaşık 40 kişilik bir orkestra şarkıya eşlik etmiştir.

tartışılmıştır.³²⁵ Yanı sıra benzer televizyon programlarında ve bazı köşe yazılarında da devletin arabesk müzik konusundaki tutumu ele alınmıştır. Çeşitli tartışmalara neden olan ve devletin arabesk müziği denetleme tutumunun en somut göstergesi olarak ortaya çıkan şarkının, gerek sözleri gerekse müziği bakımından arabesk müzik başlığı altında yer alıp alamayacağı ise ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Gencebay, kendisiyle yapılan bir röportajda konuya ilişkin görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

*“Acısız arabesk bir kere bana çok komik geliyor. Müzikte hep olay olur. Sevinç de dramatik de. Hüzün halk ve sanat müziğimizde de var. Dinlemedik ama devlet arabeskinin de farklı bir şey olacağını sanmıyoruz.”*³²⁶

Uzun yıllardan sonra devlet ile arasındaki buzlar erimeye başlayan arabeskin, asıl olarak ‘özgürlüğüne kavuşması’ ise ilk özel televizyonun da yayına başladığı 1990’lı yıllarda olmuştur. 1989 yılında kurulan ve 1990’da *Magic Box Star 1* ismiyle yayın hayatına başlayan özel televizyon kanalıyla birlikte³²⁷, TRT’nin tek kanal olma özelliği de sona ermiştir. Plâk ve kaset sektörünün yanısıra sinemada ve çeşitli eğlence yerlerinde kendine önemli bir yer edinen arabesk müzik, böylece geniş kitlelere ulaşabileceği bir zemin daha kazanmıştır.

1980’lere gelindiğinde neredeyse tümüyle gücünü yitirmiş olsa da zihinlerdeki etkisi hâlâ hissedilen müzik politikalarının, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren artık bağlamından iyice uzaklaştığı, 1990’lı yıllarda ise tümüyle çözüldüğü söylenebilir. Politik ve ekonomik açıdan yeni bir sürece girilen Türkiye’de, devletle ‘barışan’ ve serbest piyasa ekonomisinin şekillendirdiği ortamda kendine rahat bir yer edinen arabesk müzik, bu tarihten sonra müzik piyasasındaki yerini sağlamlaştırarak,

³²⁵ **Milliyet**, 9 Mart 1989, 10.

³²⁶ Akt. N. GÜNGÖR, A.g.k., 121.

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

özellikle üslûp açısından Türk pop müziği başta olmak üzere Türkiye’de müziğin gelişimini derinden etkilemiştir. Arabesk dâhil olmak üzere popüler müziklerin büyük ilgi gördüğü 1990’lı yıllarda yaşanan bir önemli gelişme de, Türkçe müzik yayını yapan ilk özel kanal olan *Kral TV*’nin 1994 yılında açılmasıdır. Kanalin yayına başlamasından birkaç gün önce gazetede çıkan bir yazıda, söz konusu tv’de yalnızca Türkçe şarkıların yayınlanacağı, ağırlıklı olarak arabesk, fantazi ve Türk sanat müziği tarzındaki parçalara yer verileceği belirtilmektedir.³²⁸

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

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

³²⁸ *Milliyet*, 13 Ağustos 1994, 25.

toplumsal faktörlerin izleri Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar götürülebilen bu müziğin, 1980’lerden itibaren özünden uzaklaşmasındaki en önemli unsurlardan biri iç dinamiklerini koruyamaması olmuştur.

Onu doğuran müzikal ve toplumsal faktörler de dâhil olmak üzere arabesk müzik, popüler müzik olgusunun beslediği piyasanın içerisinden gelişmiştir. Bu nedenle modernleşme pratiği ile olduğu kadar popüler kültürle de yakın ilişki içerisindedir. Fakat her ne kadar müzikal malzemesini popüler müziğin içerisinden alıp, daha sonra bunu işleyerek yine popüler kültürün bir ürünü olarak piyasaya sunsa da, arabesk, toplumun müzik ihtiyacının karşılanmasında bir tür alternatif olarak ortaya çıktığı için farklı bir nitelik daha taşımaktadır. Başka bir deyişle bu özellik, arabesk müziğin sadece popüler bir müzik olmadığını, aynı zamanda köklü değişimler geçiren bir toplumun (tamamının olmasa da önemli bir kesiminin) kültürel ve düşünsel dönüşümünü doğrudan yansıtan bir ürün olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Dahası söz konusu müzik, her ne kadar yaklaşım açısından Arap müziğinden izler taşısa da kültürel anlamda bağlı bulunduğu toplumun iç dinamiklerinden hareketle ortaya çıkmış ve yüzyıllardır varlığını sürdüren geleneksel müzikleri temel alarak bunlar üzerinden gelişmiştir. Bu yanıylar arabesk müziğin, Türkiye’deki çoğu ithal edilmiş olan popüler müzik türlerinden net bir biçimde ayrıldığı söylenebilir.

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

başlandığına değinen Özbek, bu gelişmelerin arabesk müziğin orta dönemine yön verdiğini söylemektedir:

*“... Bu teknolojik gelişme, bir yandan arabesk müzikte icra ve tekniğin gelişmesine ve bu müziğin kendi içinde çeşitli türlere ayrılmasına imkân verirken, öte yandan müzik üretiminde bir standartlaşma ve uzmanlaşmayı da beraberinde getirmiştir... Müzik üretiminde uzmanlaşma, ortaya çıkan ürünün sanatçı bireyin denetiminden çıkarak, piyasanın ortalama klişe ürünleri hâline dönüşebilmesi yolunu açmıştır.”*³²⁹

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

Arabeskin ilk dönemine bakıldığında şüphesiz öne çıkan en önemli isim Orhan Gencebay’dır. Başka bir deyişle bu müziğin kimliğini kazanmasında belki de en büyük pay sahibi olan Gencebay’ın 1980’e kadarki çalışmaları, ilk dönemin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. İlerleyen yıllarda da gerek besteci gerekse icrâcı olarak çalışmalarını sürdürmüş olması, arabesk müziğin tüm dönemlerinde aktif olan besteciye alanında farklı bir yere koymayı gerektirmektedir. Bu anlamda söz konusu müzikteki değişimleri takip edebilmek için, Gencebay’ın müziğini karşılaştırmalı bir biçimde incelemek gerektiği söylenebilir. Nitekim yukarıda sözü edilen arabesk

³²⁹ M. ÖZBEK, A.g.k., 122.

müzikteki değişimi bestecinin eserlerinde de görebilmek mümkündür. Özbek de, Gencebay'ın arabesk müzikteki yerine vurgu yaparken, daha sonra ortaya çıkan arabesk türlerinin kaynağını Orhan Gencebay'ın çalışmalarından aldığını belirtmektedir.³³⁰ İlerleyen yıllarda *folk arabesk*, *taverna*, *sanat müziği ağırlıklı arabesk*, *oryantal arabesk* ve *devrimci arabesk* gibi isimler verilerek, arabesk müziğin türleri olarak ifade edilen tarzların, birbirlerinden bağımsız türler olduklarını söylemek güçtür. Dahası bu tarzlar kendi başlarına bir tür olmaktan ziyade, arabesk müziğin ilk döneminden hareketle ortaya çıkan fakat 1980'den itibaren bağlamından kısmen uzaklaşan arabeskin, değişen piyasa koşullarına göre şekil değiştirmesi olarak yorumlanabilir. Bu anlamda ilk dönem ile orta dönem ürünleri arasında şarkı sözleri, müzikal malzeme ve malzemenin kullanılış biçimi gibi önemli yapısal farklar bulunmakla birlikte, ilk dönemde çalgıların çeşitlilik kazanması ve icrâ tekniğinin geliştirilmesi sonucunda elde edilen çalgısal üslûbun daha sonraki çalışmalarda da benimsendiği söylenebilir.

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

5.2. Bir Toplumsal Tutunma Aracı Olarak Arabesk Müziğin İşlevi

Türkiye'nin siyasal ve toplumsal dönüşüm sürecinde kilit bir kavram olarak öne çıkan arabesk, dinleyici kitlesinin yapısı ve toplumdaki işlevi açısından da önemli bir yere sahiptir. Türk müzik tarihinin yaklaşık son elli yılına damgasına vuran arabesk müziğin geniş ve karma bir dinleyici kitlesine sahip olmasında, şüphesiz bu müziğin siyasî, ekonomik ve toplumsal değişim süreçleriyle iç içe olmasının payı büyüktür. Arabesk müziğin hitap ettiği kesimi incelerken, süreci 1960'lı yıllardan başlatıyor olsak da toplumsal ve siyasal işlevinin anlaşılabilmesi

³³⁰ A.g.k., 123.

için bundan daha öncesine gitmek gerekmektedir. Zîra ideolojik gerekçelerle dışlanan bir müzik geleneğinden ve kültürel anlamda bu geleneği besleyen siyasal/toplumsal ortamdan hareketle bir tür alternatif olarak ortaya çıkan arabesk, kent kültürünün özelliklerini içinde barındırmaktadır. Çıkış noktası ve kullandığı müzikal malzemenin yanısıra, uzun yıllar devletin müzik politikalarının dışında gelişmiş olması, daha en başta arabeske olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla arabeske yönelik tüm olumsuz eleştiriler, bu türde eser veren/verecek olan kişilerin daha en baştan bir önyargıyı sırtlanarak yola çıktıkları anlamına gelmektedir.

İçerdiği söylem, müzikal yapısı ve ilgi gördüğü kitle gereği taraf olarak algılanan arabeskin, adeta üzerine sinen olumsuz anlamlardan kurtulabilmesi her geçen gün daha da zorlaşmıştır. 1950’lerde yoğunluk kazanan göçle birlikte gecekondulu kesimin arabesk müziğe gösterdiği ilginin temelinde, şüphesiz hâkim kültürle yaşanan gerilimlerin etkisi vardır. Fakat arabeski sadece bu yanıla ele almak toplumsal işlevini dar bir alana hapsetmeye neden olacaktır. Dolayısıyla onu tüm temel özelliklerini kapsayacak bütüncül bir bakış açısıyla incelemek gerekmektedir. Başka bir deyişle arabeskin çeşitlilik arz eden toplumsal işlevinin tüm yönleriyle sağlıklı bir biçimde anlaşılabilmesine ihtiyaç vardır.

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

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

1950'li yıllardan itibaren yoğunlaşan göçle çeşitli kültürel değerlerin Anadolu'dan gelenlerle birlikte kente taşınması, zamanla ortak bir kültür dairesi arayışını da beraberinde getirmiştir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, söz konusu değerlerin homojen bir yapıda olmadığı, çok yakın yörelerin dahi birbirleriyle farklı folklorik özellikler gösterebildikleridir. Dolayısıyla şehre taşınan bu kültürlerin yabancılaşıma konusunda ortak bir paydada buluşmakla birlikte, farklı beklentileri ve beğenileri içinde barındırdığı söylenebilir. Arabesk müzik ile kentin yeni kesiminin tanışması da işte bu ortak payda üzerinden olmuştur. Hislerine tercüman olan, korkularını, isyanlarını dile getiren ve en önemlisi de yaşam biçimleriyle örtüştürebildikleri bu müziğe gösterdikleri ilginin nedeni, onu bir tür sığınak olarak görmeleridir. Nitekim arabesk müzik şarkıcıları için “Orhan Baba, Ferdi Baba, Müslüm Baba” gibi sıfatlar kullanmaları ve onları kendilerinden biriymiş gibi benimsemeleri bunun en büyük göstergesidir. Halkın bir süre sonra sevdiği şarkıcıları ikon haline dönüştürdüğünü ve ikonun en belirgin özelliğinin katılıma imkân vermesi olduğunu belirten Güngör, bu sayede aidiyet duygusunun açığa vurulabildiğine dikkat çekmektedir.³³¹

Onlara hepsinin anlayabileceği ortak değerler, simgeler ve en önemlisi ortak bir dil üzerinden hitap eden arabesk, tüm bunları başarabildiği ölçüde toplumsal bir işlevi yerine getirmiştir. Onun söz konusu kitle ile olan bu ilişkisi, hazırlayıcı

³³¹ N. GÜNGÖR, A.g.k., 91.

dönemdeki toplumsal işlevinden farklı olarak ele alınmalıdır. Çünkü arabeskin gecekondu kültürü içerisinde kendine edindiği yerin temelinde, doğrudan müziğin kendisi değil, daha ziyade içerdiği konular ve sözler vardır. Fakat toplumsal işlevinden bahsederken, çoğunlukla sözleri bakımından ele alınan ve “yalnızlığa, kötü sona mahkûm âşıkların karışık, çalkantılı duygu dünyalarını resmettiği, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımladığı, dinleyenlerini bir bardak rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lânet okumaya çağırdığı”³³² türünden yüzeysel yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılan arabeskin, iki farklı koldan ilerleyen toplumsal işlevi uzun yıllar görmezden gelinmiştir.

Pek çok kültürün beraber yaşadığı İstanbul’da, farklı toplulukların etkileşimde bulunabildiği alanların başında şüphesiz piyasa müziği gelmektedir. Cumhuriyet öncesinden başlayarak Rum ve Ermenilerin de önemli hizmetlerde bulunduğu bu sahanın belki de en fazla öne çıkan topluluğu Çingeneler olmuştur. Gerek çalgısal gerekse vokal icrâda ayrı bir yere sahip olan Çingene müzisyenler, piyasa müziğindeki üslûbun gelişmesinde de son derece önemli rol oynamıştır. Uzun yıllar klâsik Türk müziği ile yakın ilişki içerisinde olan ve bu müziğin piyasa üslûbu içerisinde yorumlanmasına öncülük ederek büyük katkıda bulunan Çingeneler, arabeskin klâsik Türk müziğinden beslenmesinde de adeta köprü görevi görmüşlerdir. Çingene müzisyenlerin daha önce ağırlıklı olarak “fantezi” müzik ya da şarkı türünü temsil eden sanat müziğini icrâ ettiklerini belirten Duygulu, bu sayede söz konusu müziklerle yapısal benzerlikler içeren arabeske geçiş süreçlerinin hızlandığına ve kolaylaştığına dikkat çekmektedir:

“Şehirlerin ve özellikle İstanbul’un kenar mahallelerinde yaşayan Çingene müzisyenler, o dönemde giderek popüler olan bu müziğe öylesine yakınlaşmışlardır ki, bu yeni müzik onlar için yeni ekmek kapısı anlamına gelmiştir. Çingene çalgıcıların şehirlerde popüler müzikleri icrâ etmeleri daima karşılaşılan bir durumdur. Bu icrâ, daha çok canlı müzik icrâsı biçiminde olmuş ve mekânsal ayrım yapılmaksızın oluşmuştur. Yüzyılın başında kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle bu müzik uygulamalarının bir başka boyutuna, stüdyo ortamına taşınır. 1910’lu ve

³³² M. STOKES, A.g.k., 17.

1920’li yıllarda az sayıda Çingene müzisyenin oluşturduğu Saz hey’etleri, her tür müziğe eşlik etmeye başlamıştı. Bu heyetlerin arasında diğer etnik kökene mensup müzisyenler bulunsa da ağırlık Çingenelerdeydi.”³³³

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

Arabeskin 1930’lardan başlayan, 1960’lı yıllarda kentin değişen toplumsal yapısıyla yeni bir boyut kazanan ve orta döneminden itibaren siyasî bir perspektif içerisine çekilmesi sonucunda farklı bir anlam yüklenen toplumsal işlevi, Türkiye’nin müzik ortamının yaklaşık son 80 yılının özetini vermektedir. Onun pek çok değişkene bağlı olan ve farklı toplumsal dinamiklerden beslenen bu yapısı, arabeskin sadece müzikal bir üslûp ya da tarihin belli bir kesitinde ortaya çıkmış toplumsal bir olgu olmadığı; bunların ötesinde köklü bir dönüşümün doğrudan müzik ile toplum arasındaki ilişkide kendini gösterdiği ve zamanla olumlu ya da olumsuz olarak görülen hemen her şeyin tartışıldığı ortak bir zemin hâline dönüştüğü anlamına gelmektedir.

³³³ Melih DUYGULU, *Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, 88-89.

6. BÖLÜM

ARABESKTE AKTÖREL SÜREKLİLİK VE MÜZİKAL YAPININ DÖNEMSEL OLARAK İNCELENMESİ

6.1. Hazırlayıcı Dönem (1930-1960)

Yaklaşık 30 yıllık bir süreci kapsayan hazırlayıcı dönemin, konuya her ne kadar dönemsel bir tasnîf üzerinden yaklaşılsa da arabesk müziğin ortaya çıkıp geliştiği ilk, orta ve son dönemlerden farklı olarak ele alınması gerektiğinin altını çizmek gerekir. Bilinen şekliyle arabeskin ilk örneklerinin görülmeye başlandığı 1960'lı yıllar ve sonrası için, gerek toplumsal gerekse müzikal altyapının temellerinin atıldığı bu süreç, kültürel dönüşüm başta olmak üzere Türkiye'deki siyasî ve ekonomik değişimin en belirgin izlerinin görüldüğü Erken Cumhuriyet yıllarına denk düşmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Hazırlayıcı dönemin diğerlerinden içerik olarak net bir biçimde ayrıldığı bu nokta, söz konusu dönemin arabeskin ortaya çıkışında bir çeşit zemin olarak ele alınıp incelenmesi gerektiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla adından da anlaşılacağı üzere bu süreci doğrudan arabesk müziğin bir dönemi olarak değil, 1960'dan itibaren arabesk başta olmak üzere Türkiye'deki müzik ortamına yön veren gelişmelerin yaşandığı bir çeşit hazırlayıcı dönem olarak görmek yerinde olacaktır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında hâkim ideolojinin iradesine bağlı olarak yürütülen kültür sanat politikaları çerçevesinde, Türk ulusuna yaraşır bir müzik yaratmak için halk müziğinin revize edilmeye çalışılmasına karşın klâsik Türk müziğinin resmî olarak dışlanması, söz konusu müzikleri besleyen kültürel ortamın önemli ölçüde değişmesine neden olmuştur. Klâsik Türk müziği çevreleri ile Batı müziği çevrelerini karşı karşıya getiren ve uzun yıllar sürecektir olan tartışmaların fitilini ateşleyen

gelişmelerin başında, şüphesiz klâsik Türk müziği yayınlarının radyolardan bir süreliğine kaldırılması ve okullardaki eğitiminin yasaklanması gelmektedir. Bu noktadan sonra devlet desteğinden yoksun kalan ve gelişimini sağlıklı bir biçimde sürdürebilmesi için gereken şartlar elinden alınan klâsik Türk müziğinin, yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan piyasa müziğine doğru yaklaşması bir anlamda hazırlayıcı dönemin de başlangıcı olmuştur. Şehirdeki eğlence mekânlarında icrâ edilen ve değişen müzik algısıyla birlikte farklı etkileşimlerden beslenerek gelişen piyasa müziğinin yanısıra, 1930’lu yıllardan başlayarak halkın Mısır filmlerine ve bu filmlerdeki müziklere yoğun ilgi göstermesi, ilerleyen yıllarda piyasa müziği ile iç içe geçecek olan adaptasyon çalışmalarını beraberinde getirmiştir.

Arap ve Hint kültürünün sinema aracılığı ile Türkiye’nin de aralarında olduğu yaklaşık 20 farklı ülkeye taşınması, filmlerdeki müziklerle birlikte kısmen de olsa kültürel bir göçün yaşanmasına neden olmuştur.³³⁴ Ümmü Gülsüm, Leyla Murat, Muhammed Abdulvahhab ve Ferit Atrâş gibi dönemin ünlü Arap şarkıcılarının başrolde oynadığı müzikli Mısır filmlerinin, Türkiye’de 1948 yılındaki yasağa dek yoğun ilgi görmesi, yeni yeni oluşmaya başlayan film müziği besteciliğinin önünü açmıştır. Sâdettin Kaynak başta olmak üzere klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş birkaç bestecinin öncülüğünde gelişen bu alan, ilk başlarda Arap müziğinin etkisinde kalmışsa da ilerleyen yıllarda bu etkinin giderek azaldığı görülür. Klâsik Türk müziğinin radyoda yasaklandığı dönemde halkın Mısır Radyosu’nu dinleyerek kendilerine yakın gelen Arap müziğini benimsemesi, söz konusu filmlerdeki müziklere ilgi gösterilmesinde önemli pay sahibi olmakla birlikte, yüzyıllardır iki kültür arasında ortak bir inancın paylaşılmasının ve toplumsal yapılarının birbirine benzemesinin de büyük rolü olduğu unutulmamalıdır.

Gösterime giren ilk film olan *Aşkın Gözyaşları*’nın gördüğü ilgili üzerine, 1938 yılında Basın-Yayın Genel Müdürlüğü’nün şarkıların Arapça söylenmesini yasakladığını ve bunun üzerine şarkılara Türkçe sözler yazıldığını belirten Tekelioğlu, adaptasyon çalışmaların buradan hareketle ortaya çıktığını

³³⁴ Sinem ÖZDEMİR, “Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri”, musikidergisi.net

söylemektedir.³³⁵ Arapça şarkılara Türkçe güfteler yazan besteciler içerisinde Selâhaddin Pınar, Kadri Şençalar, Artaki Candan, Muhlis Sabahattin, Münir Nurettin Selçuk, Şerif İçli ve Sâdi Işılay gibi dönemin önemli isimlerini saymak mümkünse de bu döneme damgasını vuran kişi Sâdettin Kaynak olmuştur. Türk müziğinin popülerleşmesinde ve geleneksel yapısının değişmesinde önemli rol oynayan Kaynak, ulaşılabilen 669 eserden 218 tanesini, 14’ü Türk 47’si Mısır filmi olmak üzere toplam 61 film için bestelemiştir.³³⁶

Bestecinin bir başka önemli özelliği ise o döneme kadarki 4 mısradan oluşan zemin, nakarat, meyan, nakarat düzenindeki şarkı formundan bağımsız olarak, 1950’li yıllarda “serbest icra” veya “fantezi” olarak tanımlanan eserler bestelemiş olmasıdır.³³⁷ Eserlerinde karşımıza çıkan makam ve usûl kullanımındaki çeşitlilik ile bunların imkân verdiği ezgisel zenginlik, zamanla çalgısal icrânın da gelişmesine katkı sağlamıştır. Kaynak’ın müziği ile arabesk arasında kurulan ilişki de tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Klâsik üslûba kıyasla serbest bir icrâ anlayışına imkân tanıyan eserler bestelemiş olması, Kaynak ile arabesk müzik arasında doğrudan bir bağ kurulmasına ve bestecinin zaman zaman eleştirilmesine sebep olmuştur.³³⁸ Şen, Kaynak’ın klâsik çizgiden uzaklaşmasında ve kendi tarzını oluşturmada, filmlerde kullanılan şarkılarını bestelerken süre kısıtlamasını göz önünde bulundurmamak zorunda oluşunun önemli etkisi olduğuna dikkat çekmektedir.³³⁹

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

³³⁵ O. TEKELİOĞLU, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, 150.

³³⁶ S. ÖZDEMİR, “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sâdettin Kaynak”, **itüdergisi**, 27.

³³⁷ A.g.m., 23.

³³⁸ O. TEKELİOĞLU, A.g.m., 150.

³³⁹ Hasan Oral ŞEN, **Sâdettin Kaynak**, 222.

“... Kurulan bu bağın 1960’lı yıllarda başlayan ve arabesk kültür olarak adlandırılan sosyal olgunun müziğinin temellerini atması yönündeki ilgi Kaynak’ın eserlerinin müzikal analizleri paralelinde doğru bir tespit değildir. Ancak bu bestelerin kurulumunda temel alınan çatının gerek melodi gerek ritm gerekse güfteadaki serbestlik ve özgürlük olgusunu yerleştirmesi bakımından kompozisyon olarak zincirlerin kırılmasında önemli bir etken olduğu şüphesizdir. Arap ve Mısır filmleri ile göç eden müziklere oluşturulan adaptasyonlarla halk müzik kültür ve alışkanlıklarının değiştiği kesindir.”³⁴⁰

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

Türkiye’de gösterilen Mısır filmlerindeki Arapça şarkıların aynen kalması veya sadece sözlerinin değiştirilmesi fikrine tümüyle karşı çıkan Kaynak, bu şarkıların Türkçe güftelerle yeniden bestelenmesi gerektiğini savunmuştur.³⁴¹ Bestecinin bu tavrının, ilk yıllarda ağırlıklı olarak Arap müziği etkisinde gelişen film müziği besteciliğinin giderek Türk müziğine yaklaşmasının ve ilerleyen yıllarda geleneksel müziklerden çeşitli öğeler taşıyan karma çalışmaların yapılmasının önünü açtığı söylenebilir. 1940 yılında gösterime giren ve başrolünde ünlü şarkıcı Ümmü Gülsüm’ün yer aldığı *Denâhîr* isimli film, Türkiye’de *Hârûnreşid’in Gözdesi* adıyla piyasaya çıkmıştır. İki farklı şekilde gösterime giren filmin bir versiyonu, Sâdettin Kaynak’ın besteleyip Müzeyyen Senar’ın okuduğu şarkılarla İpek Sineması’nda,

³⁴⁰ S. ÖZDEMİR, “Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri”, musikidergisi.net

³⁴¹ S. ÖZDEMİR, “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sâdettin Kaynak”, *itüdergisi*, 26.

diğeri ise şarkıları Ümmü Gülsüm'ün okuduğu Türkçe dublajlı şekliyle Saray Sineması'nda eş zamanlı olarak gösterilmiştir. Her iki versiyonun gişesine bakıldığında çarpıcı bir sonuç ortaya çıkmaktadır; Kaynak'ın bestelerinin kullanıldığı gösterim diğerrinin üç katı hâsılat yapmıştır.³⁴² Halkın filmlere gösterdiği ilgide müziğin yanında söz unsurunun da ne denli önemli rol oynadığını ortaya koyan bu durum, adaptasyon çalışmalarının doğrudan Arap müziğinden hareketle yapılmadığını göstermesi bakımından da yerinde bir örnektir.

Bestecinin Türk ve Mısır yapımı filmler için yazdığı müziklerde makam ve usûl kullanımının son derece zengin olduğu görülür. 14 adet Türk filmi için toplamda 59 eser besteleyen Kaynak, bu eserlerde 25 farklı makam kullanırken, 47 Mısır filmi için yazdığı yaklaşık 159 sözlü eserde 31 farklı makamdan yararlanmıştır. Form açısından da aynı çeşitlilik söz konusudur; yazdığı eserlerde şarkı, türkû, fantezi, marş, mersiye, beste, nefes, tango, düet, vals ve ninni gibi pek çok farklı form kullanmıştır. Bunların yanında tek bir eser içerisinde birkaç makam veya usûl kullandığı birçok örneğe de rastlanabilmektedir.³⁴³ Kaynak'ın bestelediği şarkıların güftelerine bakıldığında müzikteki zenginliğin burada da sürdüğü görülür. Halk edebiyatının yanı sıra dîvan edebiyatından da yararlanan besteci, Karacaolan'dan Emrah'a, Fuzûlî'den Nedim'e ve Neyzen Tevfik'den Mehmet Âkif Ersoy'a kadar pek çok şâirin eserini kullanmışsa da, şiirlerini en çok bestelediği isim Vecdi Bingöl olmuştur.

Hârûnreşid'in Gözdesi filminde kullanılan eserlerden Hicâz makamındaki *Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu*³⁴⁴ isimli şarkı, Kaynak'ın en çok bilinen eserlerinden biri olarak bugün de popülerliğini korumaktadır. İlerleyen yıllarda piyasa müziği içerisinde kendine özgü uslûbu ile ayrı bir yer edinen Müzeyyen Senar tarafından seslendirilen şarkının, Senar'ın serbest icrâ tarzındaki yorumuyla mevcut kalıpların dışına çıkılan örneklerden birini teşkil ettiği söylenebilir. Yine aynı filmde yer alan Hicazkâr makamındaki *Çiçeklerin Gülüyor*³⁴⁵ adlı şarkı, gerek zengin

³⁴² Akt. S. ÖZDEMİR, A.g.m., 27.

³⁴³ Makam, usûl ve form kullanımı konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. S. ÖZDEMİR, A.g.m., 28.

³⁴⁴ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.4.

³⁴⁵ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.1.

ezgisel yapısıyla gerekse yer yer serbest icrâya imkân tanınması nedeniyle Kaynak'ın bestecilik anlayışını yansıtan eserlerden biridir. *Leylâ ile Mecnun* filminde kullanılan ve bestecinin en çok bilinen eserlerinden biri olan *Leylâ Bir Özge Candır*³⁴⁶ isimli Segâh şarkı, usûlün dışına çıkarak yorumcuya ritmik ve ezgisel anlamda serbest bir icrâ yapabilme imkânı sunan Nihâvent makamındaki *Menekşelendi Sular*³⁴⁷ ve Segâh ile Nihâvent makamlarının kullanıldığı, giriş kısmında yine serbest bir bölümün olduğu *Dertliyim Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine*³⁴⁸ isimli eser, Kaynak'ın klâsik üslûbun ve geleneksel şarkı formunun dışına çıktığı eserlere örnek olarak gösterilebilir.

Sâdettin Kaynak'ın çalışmaları başta olmak üzere kendisi gibi klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş ve film müzikleri bestelemiş olan çağdaşlarının eserlerine bakıldığında da, doğrudan Arap müziğinin belirgin izlerine rastlamak zordur. Fakat Kaynak'ın klâsik üslûbun dışına çıkmasında, Mısır filmleri üzerinden yakın ilişki kurduğu müziklerin biçimsel anlamda etkili olduğu, özellikle usûlün dışına çıkılması sûretiyle serbest icrânın yapılabildiği, insan sesi ile yapılan doğaçlamanın önemli bir yere sahip olduğu ve süslemelerin bolca kullanıldığı Arap müziğinin, bestecinin film müziklerinde genel bir etki alanı oluşturduğu söylenebilir. Aynı yıllarda piyasa müziği içerisinde yeniliklere imkân tanıyan ve çalgısal gelişime olumlu yönde etki eden bir yapının oluşmaya başlamasının da, dönemin bestecilerinin üretimlerinde önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir. Yine de hazırlayıcı dönem ile arabesk arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için yalnızca müziğin kendisine değil, onun algılanış biçimine, toplumsal işlevine ve sunum şekline de bakmak gerekmektedir.

Yukarıda bahsedilen müzikal unsurlar bir yana, arabeskin içinde doğup geliştiği piyasa müziği en önemli evresini bu dönemde geçirmiş, çalgı tekniğinin kısmen de olsa gelişmesi ve kalıpların dışına çıkılmaya başlanması en belirgin şekliyle bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bir başka önemli unsur da piyasa müziğinin en önemli icrâ alanlarından biri olan ve tümüyle kent kültürü içerisinde teşekkül eden

³⁴⁶ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.3.

³⁴⁷ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.5.

³⁴⁸ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.2.

gazino kültürünün 1940'lı ve 1950'li yıllarda son derece aktif olmasıdır. Bu anlamda arabesk müziğin ilk ve orta dönemlerinde de önemli bir yere sahip olan gazinoların, 1960 öncesi ve sonrası arasında bir çeşit köprü görevi gördüğü söylenebilir. Adaptasyon çalışmalarının yapıldığı yıllarda seslendirdikleri şarkılarla filmlerde boy gösteren dönemin ünlü şarkıcılarının, gazino programlarında aynı şarkılara yer vermeleri ve bu şarkıları piyasa üslûbuyla seslendirmeleri zamanla farklı tarzların ortaya çıkmasına sebep olmuştur; Müzeyyen Senar ile başlayıp Bülent Ersoy ile devam eden söyleyiş tarzı bu konuda akla gelen ilk örneklerden biridir. Arabesk müziğin yoğun ilgi görmeye başladığı 1960'lı yılların sonlarından itibaren halkın değişen beğenilerine cevap vermek üzere repertuvarlarında değişiklikler yapılan gazinolar, 1980'li yıllara kadar farklı müzik tarzlarına ev sahipliği yapmayı sürdürmüştür. Arabesk dâhil olmak üzere piyasa üslûbu ile seslendirilen klâsik Türk müziğinin ve yer yer halk müziğinin dinleyiciye sunulduğu bu mekânlarda kültürel ve müzikal anlamda etkileşime açık bir ortam oluşturulmuştur.

Arabesk müziğin doğmasında etkili olan faktörlerin ortaya çıktığı hazırlayıcı dönemde yaşanan gelişmeler yalnızca müzikle sınırlı değildir. Cumhuriyetçi kadroların ideolojik yaklaşımları doğrultusunda yön verdikleri kültür politikalarının çatırdamaya başladığı ve Türkiye tarihindeki önemli kırılma noktalarından biri olan çokpartili döneme geçişin yaşandığı 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren yeni bir siyasal sürece girilmiştir. İstanbul başta olmak üzere diğer büyük kentlere Anadolu'dan göçün başladığı 1950'li yıllarda siyasî ve ekonomik gelişmelerle birlikte toplumsal yapıda da ciddi bir değişim gözlenmektedir. Sanayî bölgelerinin çevresinde oluşmaya başlayan ve ilerleyen yıllarda gecekondu kültürü olarak adlandırılan yaşam alanları zamanla kent kültürünü çeşitli yönlerden etkilemeye başlamıştır. Arabesk müziğin ilk dönemdeki dinleyici kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan kesimin göçle gelen kitle olması, arabesk ile hazırlık dönemi arasında önemli bir bağlantı daha olduğuna işaret etmektedir. Bu anlamda arabesk müziğin ortaya çıkması için gereken kültürel ortamın oluşmasında hazırlayıcı dönemdeki göçün büyük rolü olduğu kesindir. Fakat bir kez daha altını çizerek belirtmek gerekir ki arabeski ısrarla göç ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışan görüşün aksine, arabesk köyden kente göç eden kesim tarafından ortaya konulmuş bir müzik değildir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere arabesk müziği doğuran müzikal unsurlar göçten çok daha önce ortaya çıkmış, göç yalnızca kent kültürü içerisinde teşekkül etmiş olan bu müziğin ilk alıcı kitlesinin oluşmasını sağlamıştır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı, reformcu kadroların kültür politikaları doğrultusunda kontrol altında tuttuğu alanların dışında piyasa olarak tâbir edilen alternatif bir müzik ortamının oluştuğu, siyasî ve ekonomik değişimlerle birlikte kent kültürünün şekil değiştirmeye başladığı, popüler kültür/müzik anlayışının dünyanın büyük bir bölümünde yaygınlaştığı ve tüm bunların imkân verdiği ölçüde Türkiye'deki müzik ortamında mevcut kalıpların dışına çıkılmaya başlandığı hazırlayıcı dönem, bilinçli bir yönelim sonucu olmamakla birlikte arabesk müziğin ortaya çıkması için gereken tüm şartların olgunlaştığı dönem olmuştur. Bu noktadan itibaren, Türk müzik tarihi içerisinde geleneksel müziklerden hareketle ortaya çıkmış, ilerleyen yıllarda farklı müzik türlerini etkisi altına almış ve alternatif bir müzik türü olarak deneysel çalışmaların yapıldığı ilk popüler müzik türü olmuş olan arabesk, 1960'lardan başlayarak yaklaşık son 50 yıla damgasını vuracak olan yolculuğuna başlamıştır.

6.2. Arabesk Müziğin Dönemleri

6.2.1. İlk Dönem (1960-1980)

Türkiye'deki siyasî, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin yön verdiği müzik ortamı içerisinde şekillenen arabesk müziğin ilk dönemi, 1960-1980 yılları arasındaki yaklaşık 20 yıllık süreci kapsamaktadır. Arabeskin ilerleyen yıllarda müzikal bir üslûp hâline gelmesinde önemli rol oynayan yapısal özelliklerinin oluşmaya başladığı bu dönem, aynı zamanda söz konusu müziğin toplumsal anlamının henüz değişime uğramadığı yıllara denk düşmesi bakımından da büyük önem taşımaktadır. Özellikle göçün kültürel etkilerinin görülmeye başlandığı 1970'li yıllarda devlet tarafından yok sayılan arabeskin, ancak 1980'li yılların başlarından itibaren yeni bir siyasî sürecin başlamasıyla kısmen de olsa meşrû bir kimlik kazandığı görülür. Bu anlamda 1960-1980 yılları arasındaki sürecin, gerek siyasî ve

toplumsal açılardan gerekse de müzikal yönden başlı başına ayrı bir dönem olarak ele alınması gerekmektedir.

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

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

Klâsik Türk müziği geleneğinden yetişmiş olan Suat Sayın’ın 1960’lı yılların başında yaptığı çalışmalar arabesk müziğin ilk örneklerinden olurken, Sayın’ın Arap müziğinden etkilenmiş bir besteci olması bu dönemde yazılan bazı şarkıların arabesk

olarak adlandırılmasında önemli rol oynamıştır. Nitekim Ahmet Sezgin tarafından okunan ve plâkta Sayın'a ait olduğu yazan *Sevmek Günah Mî*³⁴⁹ isimli şarkının daha sonra Mısırlı şarkıcı Muhammed Abdulvahhab'ın bir şarkısından alındığı yönündeki iddianın ortaya atılması, aynı dönemde yapılan benzer çalışmaların da bu sıfatla anılmasında etkili olmuştur. Şarkının aslen kime ait olduğu bir yana, arabesk olarak adlandırılan müziğin ortaya çıkışında rol oynadığını ve bu dönemde yapılan çalışmalar için bir örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Arabesk müzikte sıkça rastlanan düyek usûlünde bestelenen şarkının asıl farkı ise icrâ ediliş biçiminde ortaya çıkmaktadır; 11 kişiden oluşan ve Arap tarzı yay tekniği ile çalan bir yaylı grubunun kullanılması alışılmış icrâ tarzının dışına çıkılmaya başlandığını gösterirken, arabesk üslûbun gelişmesindeki en önemli yapısal özelliklerden biri olan enstrumantasyon mantığının da yavaş yavaş geliştiği örneklerden biri olmuştur.

Yine aynı yıllarda Orhan Gencebay'ın Kürdî makamında ve düyek usûlü ile yazdığı *Deryâda Bir Salım Yok*³⁵⁰ isimli şarkının icrâsında geniş bir orkestra kullanılmıştır. Kendisine bağlama çaldığı Ahmet Sezgin tarafından seslendirilen şarkının giriş kısmında ağırlıklı olarak yaylılar yer alırken, yer yer kemanlarla birlikte flütün de kullanıldığı görülür. Sayın'ın şarkısındaki Arap tarzı yay tekniğine karşılık Gencebay'ın şarkısının icrâsında yaylıların daha ziyade Batı tekniği ile çalınmış olması dikkate değer bir farklılıktır. İcrâdaki bir başka özellik vurmali çalgıların usûlün daha belirgin olarak ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde kullanılmış olmasıdır. Bu uygulamaya arabesk şarkıların hemen hepsinde rastlamak mümkündür. Şarkının güftesine bakıldığında ise Gencebay'ın anonim halk şiirinin en yaygın türlerinden biri olan *mâni*'yi³⁵¹ kullandığı görülür. Gençlik yıllarından itibaren klâsik Türk müziği ve halk müziği ile iç içe olan Gencebay'ın yazdığı şarkının dokusunu oluşturan öğelerin, büyük oranda geleneksel müziklerden ve halk edebiyatından izler taşıması, söz konusu müziğin beslendiği kaynaklara dair dikkate

³⁴⁹ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.6.

³⁵⁰ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.7.

³⁵¹ Dizdaroğlu, “anonim halk şiirinin en yaygın türü olan *mâni*'nin yedi heceli ve dört dizeli tek kıtadan meydana geldiğini, fakat 5, 6, 7, 8, 10, 14 dizeli *mâni*'ler de olduğunu” söylemektedir. “Dört dizeli *mâni*'lerde birinci, ikinci ve dördüncü dizeler birbirleriyle kâfiyeli, üçüncü dize bağımsızdır. Kâfiye düzeni **aaxa** şeklindedir. Bu düzene uymayan *mâni*'ler de vardır; böylelerinde, birinci ve üçüncü dizeler bağımsızdır; kâfiye ikinci ile dördüncü dizeler arasındadır. Kâfiye düzeni de **xaxa**'dır.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Hikmet DİZDAROĞLU, **Halk Şiirinde Türler**, 54-55.

değer bir veri sunmaktadır. Dört dizeli *mânî*'lerin her iki çeşidine de yer veren Gencebay'ın bahsi geçen eserin güftesinde kullandığı *mânî*'ler şunlardır:

Deryâda bir salım yok (a)

Tutacak bir dalım yok (a)

İstersen al canımı (x)

Verecek bir malım yok (a)

Yâr eline gidecek (x)

Yollarda kervanım yok (a)

Boş yerine bekleme (x)

Gelmeye dermânım yok (a)

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

Ahmet Sezgin'e yaptığı şarkıyla sesini duyuran Gencebay'ın besteci kimliğinin öne çıkmasının ardından ona asıl şöhreti getiren, 1968 yılında yine sözünü ve müziğini kendisinin yazdığı *Bir Teselli Ver*³⁵² isimli şarkısını okuduğu plâk olmuştur. Muhayyer kürdî ve kürdîli hicazkâr makamları içerisinde, düyek usûlü kullanılarak yazılmış olan şarkının gerek çalgısal gerekse vokal icrâ bakımından arabesk müziğin pek çok özelliğini yansıttığı söylenebilir. Darbukalar ve def başta olmak üzere vurmali çalgıların usûlün yapısını son derece belirgin bir biçimde ortaya çıkaran icrâsı ile aranağmenin kemanlar, bağlama ve elektro gitar tarafından birlikte çalınması, şarkının karma bir yapıya sahip olduğunu gösteren başlıca öğelerdendir. Bağlamada yöresel tavır ve üslûp özelliklerini de kullandığı kendisine has bir üslûp geliştirmiş olan Gencebay'ın, bu şarkının icrâsında da bağlamayı bir çeşit gitar gibi kullandığı ve yer yer çeşitli akorlar bastığı görülür. Batı tekniği ile çalınmış

³⁵² Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.8.

kemanların yanısıra renk saz olarak akordeona yer verilmesi farklı bir tını elde edilmesini sağlarken, arabesk müziğin en temel özelliklerinden biri olan çoksazlılık da yine yoğun olarak kullanılmıştır. Güftede halk şiirinde sıkça kullanılan *koşma*³⁵³ tipinde bir dördlüğün yer alması, bu eserde de halk edebiyatından izler olabileceği şeklinde yorumlanabilir.³⁵⁴

Sevenin hâlimden sevenler anlar (x)

Gel gör şu hâlimi bir teselli ver (a)

Aramızda başka biri var ise (x)

Tertemiz aşkımı bana geri ver (a)

Aşkın zehir olsa yine içerim (b)

Yolun ecel olsa korkmam geçerim (b)

Yeter ki sevdim de ben bu aşk ile (x)

Dünyanın kahrına gülüp geçerim (b)

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

Gencebay'ın 1971 yılında çıkardığı *Batsın Bu Dünya* adlı plâğında yer alan *Benim Dünyam*³⁵⁵ isimli şarkı, yapısal özellikleri yeni yeni oluşmaya başlayan arabeskin mevcut kalıpların dışına çıkarak bazı yenilikler getirmesine örnek olarak

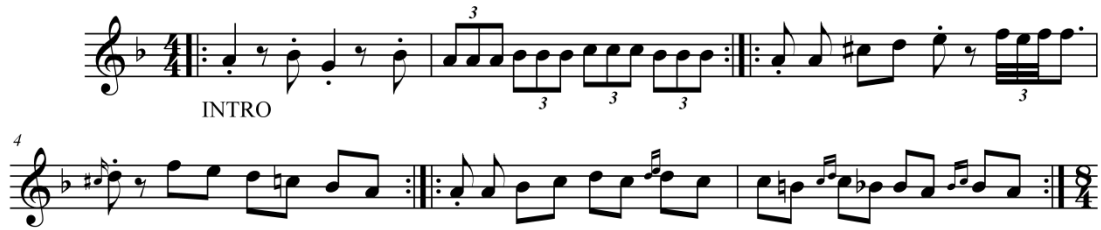
³⁵³ Halk şiirinin en yaygın türlerinden biri olan *koşma*'nın tür anlamı dışında bir ezginin de adı olduğunu belirten Dizdaroğlu, *koşma* teriminin günümüzde, on bir heceli dördlüklerden meydana gelen ve özel bir kâfiye örgüsü olan sazşâirlerinin eserleri için kullanıldığını söylemektedir. Buradan hareketle türü, ezgilerine ve yapılarına göre olmak üzere iki başlık altında ele alan Dizdaroğlu, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde değişik ezgilere bağlı parçaların sonlarına *koşma* sözcüğü eklenerek (*Acem koşması, Kerem, Kesik Kerem, Gevheri, Ankara Koşması* vb.) adlandırıldığını belirtmektedir. Klâsik şemaya uygun düşen *koşma*'ları genel tür adı olan *koşma*'dan ayırmak için *düz koşma* olarak adlandıran yazar, bu tip örneklerin on bir heceli ve **xaxa - bbba - ccca** ya da **abab - cccb - çççb** kâfiye düzeninde olduğunu söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. H. DİZDAROĞLU, A.g.k., 68-85.

³⁵⁴ Gencebay'ın güftesindeki ilk kıta, *düz koşma* için verilen şablona uymaktadır. Diğer kıta ise yine 11 heceli olmakla birlikte **bbxb** kâfiye düzeninde olduğu için yapı içerisine oturmamaktadır.

³⁵⁵ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.9.

gösterilebilir. Bu eser için yaylılar ile başlayan ve elektro bağlamanın solosuyla devam eden 12 ölçümlük bir intro (Örnek 1) yazan besteci, daha sonra kemanların ve neyin birlikte çaldığı, 8 ölçüden oluşan aranağme kısmını (Örnek 2) getirmiştir. Intro'da 4/4'lük sofyan, aranağmede ise 8/4'lük düyek usûlünü kullanması bu iki kısmı kontrast oluşturmak amacıyla birbirinden ayırmak istemiş olabileceğini gösterirken, aynı zamanda bestecinin kompozisyonel açıdan belli bir bakış açısı gözettiğine işaret etmektedir. Nitekim bağlamanın yöresel bir tavırla çalındığı intro ile aranağmenin, yalnızca ritmik açıdan değil; ezgisel yapıları bakımından da farklılık göstermesi bu görüşü destekler niteliktedir. Dönemi itibarıyla şarkı formu açısından bir yenilik olarak değerlendirilebilecek bu özelliğe ilerleyen yıllarda diğer arabesk müzik bestecilerinin eserlerinde de rastlamak mümkündür.

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



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



Orhan Gencebay'ın *Ben Topraktan Bir Canım* isimli plâğında seslendirdiği, güftesi Turhan Saydam'a, müziği kendisine ait olan *Gurbet*³⁵⁶ adlı eserinde de yine halk müziğinden ve halk edebiyatından izlere rastlanmaktadır. Şarkının icrâsında giriş kısmından itibaren bağlamaların ve yaylıların belirgin biçimde öne çıktığı görülür. Bu durum ilk başta eserin karma bir yapıda olabileceği düşüncesini akla getirir de şarkının gerek güftesi gerekse de müziğiyle Orta Anadolu yöresinin müzikal karakterinden izler taşıdığı söylenebilir. 11'li hece ölçüsüyle yazılan *koşma*³⁵⁷ tipindeki dörtlüklerden meydana gelen güfte türün özelliklerine genel olarak uymaktadır.³⁵⁸

Gurbet elde hasta düştüm ağlarım (a)

Şu gönül kahrını çekemez oldum (b)

Açılmış yarama ateş bağlarım (a)

Aşk sırrını yâre açamaz oldum (b)

Bir güzelin Mecnunuyum efendim (c)

Sel bastı ovamı yıkıldı bendim (c)

Derdimi bilmiyom ben kendi kendim (c)

Dert ile sevinci seçemez oldum (b)

Kaşların kemandır kirpiğin oktur (ç)

Bilinmez dertlerim sayısı çoktur (ç)

Bilirim sevdiğim ettiğin haktır (ç)

Gönül sana bağlı kaçamaz oldum (b)

³⁵⁶ Şarkının notası için bkz. 8.1.10.

³⁵⁷ Dizdaroğlu, **abab - cccb - çççb** kâfiye düzenindeki *düz koşma*'ların âşık edebiyatında en çok rastlanan, sazşâirlerinin en çok kullandıkları biçim olduğunu söylemektedir. bkz. H. DİZDAROĞLU, A.g.k., 75.

³⁵⁸ *Koşma*'nın yapısına ilişkin farklı görüşler olmakla birlikte, sadece konu, vezin ve şekil bakımından târif edilemeyeceği; ancak müzikal özellikleri ile birlikte tam bir tanımlama yapılabileceği noktasında birleşilmektedir. Bu nedenle güfteleri bakımından *koşma* ile ilişkilendirdiğimiz örnekleri, müzikal özelliklerinden bağımsız bir biçimde, sadece *koşma* tipindeki şiirler veya dörtlükler olarak adlandırdığımızın altını çizmek gerekir.

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

1970'li ve 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalar, TRT dâhil olmak üzere çeşitli müzik çevrelerinde hafif Türk sanat müziği olarak anılan Gürses'in eserlerine bakıldığında, gerek müzikal yapısıyla gerekse de güftelerinde ele aldığı konular itibariyle arabeskten izler taşıdığı görülür.³⁵⁹ Bestecinin en bilinen şarkılarından olan Kürdî makamındaki *Bir Garip Yolcuyum*³⁶⁰, müzikal yönlerden Gencebay'ın eserlerine göre daha sade bir üslûp özelliği göstermekle birlikte, ezgisel yapısı ve güftesi bakımından arabesk çatısı altında değerlendirilebilir. Aranağmede özellikle klâsik Türk müziğinde pek sık görülmeyen atlamalı seslerin bolca (5'li 4'lü ve 3'lü atlamalar) kullanılması, ezginin tekrara dayalı parçalı bir yapı niteliği göstermesi ve

³⁵⁹ Gürses'in 1980'li yıllarda TRT'de katıldığı bir programda, sunucunun kendisini hafif Türk sanat müziği alanında eserler veren ve son yıllarda alışılmış konuların dışına çıkan bir besteci olarak tanıtmışının ardından sıradaki şarkının konusunu sorması üzerine, Türk müziğinde aşk temasının ağırlıklı olarak kullanıldığını belirtmesi ve şarkılarında her türlü konuya yer vermek istediğini söylemesi yukarıdaki görüşü destekler niteliktedir.

³⁶⁰ Şarkının notası için bkz. 8.1.11.

makamın yapısına uygun olmayan bir biçimde karara gidilmesi (Örnek 3) nedeniyle eser, mevcut anlayışın dışına çıkan, daha serbest bir yazı şeklinde yorumlanabilir.

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

ARANAĞME

Bir ga rip yol cu yum ha yat yo lun
Bir gün gi bi san ki geç ti se ne

Gürses'in Kürdî makamındaki bir başka şarkısı *Feryâd*³⁶¹, da da yukarıda bahsedilen özelliklere rastlamak mümkündür (Örnek 4).

Örnek 4: Gürses, *Feryâd*, ö. 1-16

ARANAĞME

Ka de rim le

³⁶¹ Şarkının notası için bkz. 8.1.12.

Besteleriyle arabeskin gelişiminde önemli rol oynayan isimlerden biri olan Vedat Yıldırım-bora, 1960'lı yıllarda Orhan Gencebay ile çalışmalar yapmış, Erkin Koray'ın seslendirdiği *Yağmur*, *Kızları da Alın Askere*, *Anma Arkadaş* gibi popüler olmuş şarkıların düzenlemelerinde katkıda bulunmuştur. 1970'li yılların başında, baterist Burhan Tonguç ile Metronom grubunu kuran Yıldırım-bora, Batı müziğinden gelen isimlerin ağırlıkta olduğu 15 kişilik ekibiyle, özellikle icrâ yönünden arabesk müziğin gelişiminde pay sahibi olmuştur. Solistliğini Mine Koşan'ın yaptığı grubun bazı üyelerinin jazz müziğiyle de ilgileniyor olması, provalarda doğaçlamaya dayalı arayışlara girilmesinde ve Batı müziği çalgıları ile yerel çalgıların bu arayışlarda birlikte kullanılmasında etkili olmuştur. 1970'lerin ortalarında kaydedilen, Orhan Veli'nin aynı adlı şiiri üzerine bestelenen *Anlatamıyorum* isimli şarkının icrâsında da bu yaklaşımı görmek mümkündür. Batı tekniği ile çalınan kemanlarla birlikte alaturka tarzda kemanların da kullanıldığı ve altyapıda piyanonun yer aldığı eserin, gerek beste gerekse icrâ açısından dönemi itibariyle önemli bir yenilik olduğu söylenebilir. Şarkının ortasında Süheyl Denizci'nin flütle çaldığı ve Charles Mingus³⁶², dan alıntı olan birkaç motiflik solo ise, yapılan müziğin farklı etkilere açık, hem icrâ hem de diğer müzikal öğeler bakımından karma bir müzik olduğu şeklinde yorumlanabilir.

1970'li yılların ortasında Mine Koşan ile birlikte Mısır'a giden Yıldırım-bora, burada birçok müzisyenle tanışmıştır. Büyük bir orkestra ile klâsik Türk müziği icrâları yapan besteci, Kahire'de uzun süre kalarak geniş bir çevre edinmiş ve Arap müziği ile yakın ilişki kurmuştur. 1970'li yılların sonlarında Mine Koşan Kahire'de isimli bir plâk hazırlayan Yıldırım-bora ve Koşan, bu plâkta Sâdetdin Kaynak, Selâhaddin Pınar, Osman Nihat Akın, Münir Nurettin Selçuk, Şekip Ayhan Özışık ve Mısırlı İbrahim Efendi gibi Cumhuriyetin ilk yıllarında etkili olmuş bestecilerin eserlerini yorumlamışlardır. Koşan'ın nisbet dâhilinde klâsik üslûp içerisinde değerlendirilebilecek yorumuna karşılık, çalgısal icrânın Arap müziğinden belirgin izler taşıdığı görülür. Bu durum Yıldırım-bora'nın özellikle Mısır'da kaldığı süre içerisinde Arap müziğinden önemli ölçüde etkilenmiş olabileceğini göstermektedir.

³⁶² Charles Mingus (1922-1979), Amerikalı jazz müzisyeni ve besteci.

Nitekim Mine Koşan'ın üslûbunda da bu dönemden sonra daha belirgin bir değişim olduğu söylenebilir.

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

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

1970'lerin ortalarından itibaren gerek çıkardıkları plâklarla gerekse de filmleriyle büyük üne kavuşan Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses'in kendilerine has bir söyleyiş tarzıyla okuduğu şarkılara bakıldığında ise, ağırlıklı olarak Gencebay'ın eserlerinde görülen karma yapının öne çıktığı söylenebilir. Çalgısal icrâ bakımından da benzer özelliklere rastlamak mümkündür. Bununla birlikte Tayfur ve Gürses'in müziklerini farklı kılan asıl unsur şarkıları kendilerine has bir üslûpla icrâ etmelerinde ortaya çıkmaktadır. Tayfur, dramatik ses rengi ve kendine özgü

süslemeler kullanarak okuduğu şarkılarla dinleyicileri tarafından ayrıcalıklı bir yere oturtulurken, şarkılarını ağırlıklı olarak tiz ses bölgeleri içerisinde seslendirmesi, acılı ve kederli şarkılara yakıştığı kanısı yaygın olan ‘yanık ses’ teriminin kendisi için de kullanılmasına neden olmuştur. Gürses ise, zaman zaman usûlün dışına çıktığı, prozodik açıdan mevcut kurallara bağlı kalmaksızın sözcükleri farklı biçimde vurguladığı ve üslûbu içerisinde şekillendirdiği çeşitli süslemeler kullandığı okuyuş tarzıyla arabesk müzik şarkıcıları arasında kendi üslûbunu oluşturduğu düşünülen isimlerden biri olmuştur. Başrolde yer aldıkları filmler sayesinde icrâ ettikleri bu müziği daha geniş kitlelere ulaştırma şansı bulurken, çoğu zaman haksızlığa uğramış, fakirlik başta olmak üzere çeşitli sıkıntılar çekmiş fakat buna rağmen ‘âdil olmaktan’ ve ‘sevmekten’ vazgeçmemiş birer kahraman olarak sunuldukları halkın gözünde tam anlamıyla ikon hâline gelmişlerdir.

İlk dönemin sonlarına doğru yaptığı çeşitli bestelerle adını duyuran, fakat icrâcî ve besteci olarak asıl ününe 1980’li yıllarda kavuşan Coşkun Sabah, dönemin önemli udîlerinden biri olarak da adından sıkça söz ettirmiştir. 1970’li yılların ikinci yarısında piyasaya çıkan, güftesi A. İlkan San’a, müziği Coşkun Sabah’a ait olan Kürdî makamındaki *Bedduâ*³⁶³ isimli şarkı, dönemin ünlü şarkıcılarından Bülent Ersoy tarafından okunmuş, 1980 yılında şarkı ile aynı adı taşıyan, başrolünde yine Ersoy’un oynadığı bir de film çekilmiştir. Şarkının gördüğü ilgide pek çok benzer örnekte olduğu gibi filmin büyük payı olmuştur. Yukarıda incelenen örneklerde görülen, ağırlıklı olarak yaylıların kullanıldığı ve ritmin öne çıkarıldığı icrâ tarzına bu eserde de rastlanmaktadır. Şarkının aranağmesinde ise, arabesk dâhil olmak üzere genel anlamda popüler müziklerin temel özelliklerinden biri olan, çeşitli motiflerin tekrarından meydana gelen parçalı yapıların kullanıldığı görülür³⁶⁴ (Örnek 5).

Sabah, 1970’li yılların ikinci yarısında yaptığı beste çalışmalarına arabeskin orta döneminde de devam etmiştir. Eserlerinin yapısı ve icrâsı bakımından daha

³⁶³ Şarkının notası için bkz. 8.1.13.

³⁶⁴ Popüler müziklerin pek çoğunda görülen bu özellik müziğin algılamasını kolaylaştırdığı gibi, dinleyici açısından çok önemli olan ve müziğin verdiği duygunun daha iyi hissedilebilmesini sağlayan katılımı da beraberinde getirmektedir. Özellikle sözlü müziklerde çeşitli motiflerin tekrarından oluşan bu tip yapılara sıklıkla rastlanmaktadır.

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

Örnek 5: Sabah, *Bedduâ*, ö. 1-7

ARANAĞME

4 1

7 2

Di le rim Tan rı dan gül me sin yü
Sevgi den şef kât ten mah rum ka la

İncelenen örnekler de gösteriyor ki arabeske dair söylenebilecek en belirgin özelliklerin başında onun sözlü bir makam müziği oluşu gelmektedir. Diğer bir unsur ritmik açıdan ağırlıklı olarak klâsik Türk müziğindeki basit usûllerin üzerine oturduğu ve vurmalı çalgıların usûlün yapısını öne çıkartacak şekilde kullanıldığıdır. Çalgısal açıdan klâsik Türk müziğinde kullanılan pek çok çalgının yanı sıra halk müziğinin sembolü hâline gelen bağlamaya büyük önem verilmesi, arabeskin geleneksel müziklerden beslendiğini gösteren başlıca öğelerdendir. Keman başta olmak üzere viyola, viyolonsel ve kontrbas gibi yaylı çalgıların kullanıldığı, eserin yapısına ve bestecinin tercihinine göre Batı tarzında veya Arap tarzı yay tekniği ile yapılan icrâlar, arabeskin dokusu itibarıyla karma yapıda bir müzik olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Yaylı çalgıların yoğun kullanımının yanı sıra sololarda veya soru cevap niteliği taşıyan pasajlarda renk saz olarak çeşitli Batı müziği çalgısının

kullanıldığı (piyano, akordeon, trompet, gitar vb.) birçok örneğe de rastlanmaktadır. Bazı şarkılarda altyapıyı oluştururken piyano (ilerleyen yıllarda klavye piyanonun yerini alarak icrâda hâkim bir duruma gelecektir) ve bas gitarın kullanılmaya başlanması arabeskin makamsal müziğe getirdiği en önemli yeniliklerden biri olurken, ilerleyen yıllarda yapılacak çalışmalar için de ilk örnekler olmuştur.

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

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

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

<i>Yıllardır bir özlemde</i>	<i>Hayat denen bu yolda</i>
<i>Yanıp durdu bağrında</i>	<i>Yürürken adım adım</i>
<i>Tam ümidi kesmişken</i>	<i>Mutluluğu ararken</i>
<i>Onu gördüm karşımda</i>	<i>Birden ona rastladım</i>

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

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

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

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

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

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

Arabesk müziğin ilk örneklerinin verildiği ve yapısal özelliklerinin şekillenmeye başladığı bu dönem, aynı zamanda gerek icracı gerekse yorumcu bakımından birçok ismin üne kavuştuğu yıllar olmuştur (Tablo 6.1.). Kalıcı eserler

vererek ileriki yıllarda da çalışmalarına devam eden isimlerin yanısıra birkaç şarkı ile üne kavuşup daha sonra müzik piyasasında ismi giderek kaybolan yorumcuların olduğu bu dönemin ardından, arabeskin değişen koşullarla birlikte asıl olarak orda döneminde doğal bir eliminasyon yaşadığı görülür.

Tablo 6.1. Tabloda yer alan isimler kronolojik olarak sıralanmış olup, aynı tarihte doğan kişiler alfabetik sıraya göre yazılmıştır.³⁶⁵

Arabesk Müziğin İlk Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum/Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
A. Nail Bayşu	1926 - 1983	Besteci
Zeki Müren	1931 - 1996	Besteci - İcrâcı
Suat Sayın	1932 - 2006	Besteci - İcrâcı
Ahmet Sezgin	1936 - 2008	İcrâcı
Yıldırım Gürses	1939 - 2000	Besteci - İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Vedat Yıldırımboğa	1944 -	Besteci
Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Hakkı Bulut	1945 -	Besteci - İcrâcı
Mustafa Sayan	1945 -	Besteci - İcrâcı
Kâmuran Akkor	1947 -	İcrâcı
Neşe Karaböcek	1947 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
Gülten Karaböcek	1953 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Eşengül (Esen Ağan)	1954 - 1979	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı

³⁶⁵ Arabeskin ilk döneminde, yukarıdaki listede belirtilen isimler dışında daha pek çok ismin olduğu muhakkaktır. Fakat araştırmanın kapsamı gereği belli bir çerçeve çizilebilmesi için çeşitli kriterler üzerinden bir sınırlandırma yoluna gidilmiştir. Listede yer alan isimler, besteci ve icrâcî kimliklerine sahip olanlar, ilerleyen yıllarda da çalışmalarını devam ettirenler, eserleriyle arabeskin müzikal gelişimine doğrudan etki edenler, söz konusu müzikte kendine has bir üslup geliştirmiş olanlar ve sinema içerisinde de aktif olmuş kişiler üzerinden değerlendirilip, bu ölçütler üzerinden her birinin farklı yönlerinin esas alınması sûretiyle belirlenmiştir.

Buraya kadar verilen örneklerde de görüldüğü üzere, bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, söz esasına dayalı geleneksel müziklerde, çalgının neredeyse tümüyle eşlik etmekten ibaret olan rolünün değişmeye başlamasıdır. Müzikal anlamda mevcut kalıpların dışına çıkılması, geleneksel çalgılarla Batı müziği çalgılarının beraber çalınmasına ve çoksesli müziğin temel öğelerinden armoninin kısmî bir biçimde de olsa yazılan eserlerde kullanılmasına imkân vermiştir. Bir kez daha altını çizmek gerekir ki arabesk, tek sesli, makamsal bir müziktir. Bu anlamda arabesk müzikte armoni, klâsik Batı müziğinde kullanıldığı gibi, farklı çalgılara dağıtılmış partilerin dikey bir ilişki içerisinde ve çeşitli kurallar dâhilinde bütünü oluşturması şeklinde değil, tümüyle şarkıların altyapısını güçlendirmek amacıyla kısmî olarak kullanılmıştır. Bu sayede altyapı üzerine yerleştirilen soloların ve vokalin daha güçlü bir zemine oturması amaçlanmıştır. Ağırlıklı olarak piyano (ilerleyen yıllarda piyanonun yerini daha ziyâde klavye almıştır), bas gitar ve klâsik gitarın üstlendiği bu yapı, orta dönemin sonlarından itibaren viyolonsel ve kontrabassın da kullanılmaya başlanmasıyla daha gelişkin bir hâl almıştır.³⁶⁶

Genel olarak altyapıyı güçlendirmek maksadıyla çeşitli akorlar basılarak armonilerin duyurulmasının yanısıra, bazı şarkılarda çoksesliliğe dair izlere rastlamak da mümkündür. Gencebay’a ait olan *Gitti de Gitti* isimli Hicaz şarkının aranağmesinde, gitarın çaldığı 4 ölçülük motifin ardından akordeonun solo olarak aranağmeyi çalması ve başlangıçta çalınan motifin altta devam ettirilerek bir çeşit *sürekli bas*³⁶⁷ (basso continuo) olarak kullanılması, sözü edilen izlere dair örnek olarak gösterilebilir. (Örnek 6).

³⁶⁶ Dikkati çeken bir başka nokta da, arabesk müziğin makamsal bir müzik olmasına rağmen, makam çeşitliliği açısından, beslendiği klâsik Türk müziği geleneğine kıyasla sonra derece kısıtlı bir repertuvara sahip olmasıdır. İlk dönemde ağırlıklı olarak Kürdî makamıyla birlikte, Uşşâk, Hicâz ve Nihâvent makamlarının kullanıldığı görülür. Bu dört makamdaki Kürdî ve Nihâvent makamlarının bünyesinde koma sesler olmadığı için tampere sistemde de çalınabilir olmaları, şüphesiz tercih edilmelerinde önemli bir etken olmuştur. Diğer iki makamdaki Hicâz makamının ikinci derecesinde yer alan 4 komalık Si bemolün (Dik kürdî sesi), özellikle piyasa icrâsında çoğunlukla 5 komalık Si bemol (tampere sistemdeki Si bemol) olarak çalınması ise ayrıca dikkate değerdir. İlk dönemdeki eserlerde çok sık kullanılan Uşşâk makamının ilerleyen yıllarda yerini Kürdî makamına bıraktığı görülür. 1980’lerin sonlarından itibaren arabesk ile karşılıklı etkileşim içerisine giren ve gerek eserler gerekse icrâ yönünden “arabeskleşen” Türk pop müziğinde de aynı sonucu görmek mümkündür.

³⁶⁷ Cangal, *sürekli bas* (basso continuo)’a ilişkin şunları söylemektedir: “Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi. Genellikle öbür partilerin altında bulunurdu ama bazen kendinden ince partinin

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

Akordeon

Gitar

4

7

10

üzerine, ezginin kendi akışı gerektiriyorsa, tenor partisinin sınırları içine girebilirdi. Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli, kesilmeyen bir bas partisi anlayışı, armonik bir anlayış içinde gözükmeye başladı... Bunun sonucunda, partiler arasında ezgi bakımından eşit bir bas partisi anlayışı, yerini değişik partilerde bile olsa en kalın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armonik çatının kurulduğu bir basso continuo, bir sürekli bas oldu.” Bkz. Nurhan CANGAL, *Armoni*, 281.

Yine Gencebay'ın *Gurbet* isimli şarkısının aranağmesinde, bağlamaya eşlik eden kemanın tizde *uzayan ses*³⁶⁸ (bir çeşit pedal ses) olarak getirilip daha sonra bağlama ile ünison çaldırıldığı görülür. (Örnek 7).

Örnek 7: Gencebay, *Gurbet*, ö. 9-13

The musical score for Örnek 7: Gencebay, *Gurbet*, ö. 9-13, consists of three systems of music. Each system features a Keman (Violin) staff and a Bağlama (Baglama) staff. The Keman staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bağlama staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the Keman playing a sustained note (pedal) and the Bağlama playing a rhythmic pattern. The second system shows the Keman playing a sustained note and the Bağlama playing a rhythmic pattern. The third system shows the Keman playing a sustained note and the Bağlama playing a rhythmic pattern. The score is marked with '8va' (octave) and '8va' (octave) above the Keman staff.

³⁶⁸ “Uzun süre devam eden bastaki akorun temel sesine *pedal* denir. Pedal genellikle ya tonik (Eksek) akorunun ya da dominantın (Çeken) temel sesi olur. Bu temel ses üzerinde diğer partiler, işleyici, geciktirici, öncü sesler ve akorlar olarak temel ses ile ilişki içinde ya da tamamen bağımsız bir şekilde gelişimlerini sürdürürler. Pedal sesi çoğu kez basta olmakla birlikte bazen de üst partilerde bulunabilir. O zaman buna *tutulan ses*, *uzayan ses* ya da *devamlı ses* denir.” Bkz. N. CANGAL, A.g.k., 146.

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

6.2.2. Orta Dönem (1980-1990)

1980-1990 yılları arasındaki süreci kapsayan orta dönem, arabeskin müzikal yapısındaki gelişimin ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyrettiği, bununla birlikte dinleyici kitlesini genişleten arabesk müziğin toplumun farklı kesimleriyle tanıştığı yıllar olmuştur. 12 Eylül 1980’de yapılan askerî darbenin ardından yeni bir politik sürecin başlaması toplumsal koşulların seyrini etkilerken, yaklaşık 20 yıllık bir geçmişi olan ve bu süreçte devlet tarafından resmî olarak dışlanan arabesk müziğe yönelik algının da değiştiği görülür. 1983 yılında Turgut Özal tarafından kurulan Anavatan Partisi (ANAP)’nin iktidarda olduğu yıllara denk düşen bu dönem, arabesk ile devlet arasındaki buzların erimeye başladığı ve iktidarın bu müziğin önde gelen isimleriyle ilişkiler kurarak bir anlamda arabeski tanıdığı yıllar olmuştur. Şüphesiz arabeske yönelik algının değişmesinde, ilk yıllardaki dinleyici kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan ve zamanla arabesk ile özdeşleştirilen gecekondu kesime yönelik bakış açısının değişmesinin önemli rolü vardır.

Popüler kültürün hayatın hemen her alanında yaygınlaştığı 1980’li yıllarda, siyasetin de yaklaşım itibarıyla popülerleştiği söylenebilir. Seçimlerde önemli bir oy potansiyeline sahip olduğu düşünülen gecekondu kesimin siyasîler için bir hedef hâline gelmesi, onlara ulaşmak için arabesk müziğin kullanılabileceği düşüncesini doğurmuştur. Söz konusu kesimin alışkanlıklarını ve zevklerini keşfetmek amacıyla Anavatan Partisi bünyesinde kurulan Arabesk Grup adlı araştırma ekibinin verilerinden hareketle, aynı partinin 1983 yılındaki seçim kampanyalarında arabesk

müziğin bir çeşit propaganda aracı olarak kullanıldığı görülür.³⁶⁹ Uygulamanın ardından diğer partiler de benzer yaklaşımlarla, dönemin popüler şarkılarının sözlerini değiştirerek seçim kampanyalarında kullanmışlardır.³⁷⁰ Devletin müziğe bakış açısında belirgin değişimler olduğunu gösteren örneklerden biri de, 1988 yılında Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün açılışını kutlamak için köprüden geçen Turgut Özal'ın yer aldığı kısa reklam filmi olmuştur. Kendisinin kullandığı otomobil ile seyreden Turgut Özal'ın, yan tarafında oturan eşi Semra Özal'a “Haydi bir kaset koy da şöyle bir neşelenelim Semra Hanım” demesi üzerine, Semra Hanım'ın o yıllarda ünlü olan bir oyun havaları kasedini kasetçalara koyup çalması, siyasetteki popülerleşmenin boyutunu ortaya koyan örneklerden biri olarak gösterilebilir.

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

³⁶⁹ Ayşe HÜR, “Yine, Yeni, Yeniden Arabesk”, **Taraf Gazetesi**, 29 Ağustos 2010.

³⁷⁰ Türkiye’de siyasî partilerin müziği seçimlerde bir propaganda aracı olarak kullanmaları, elbette ilk kez 1980’li yıllarda olmamıştır; 1970’lerin başına kadar götürülebilecek bu uygulamalarda, ağırlıklı olarak dönemin Türkçe sözlü hafif Batı müziği olarak ifade edilen şarkılarının veya bazı sevilen türkülerin kullanıldığı görülür. Bununla birlikte arabeske yönelik algının değişmesinin ve arabesk müzik şarkılarının kullanılmaya başlanmasının 1983 yılında Anavatan Partisi ile başladığı söylenebilir. Diğer bir önemli değişim de, içerisinde seçim şarkılarının yer aldığı 1970’li yıllarda çıkartılan plâkların, değişen teknolojiyle beraber 1980’li yıllardan itibaren yerini promosyon olarak dağıtılan kasetlere bırakmasıdır.

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

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

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

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

Farklı kültürlerin iç içe geçtiği büyük şehirlerde, alışkanlıkların ve beğenilerin de karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu bir ortamın oluşması, arabeskin dinleyici kitlesinin genişlemesinde önemli rol oynamıştır. İlk başlarda Anadolu'dan kente göç eden kitle tarafından ilgi gören arabesk müzik, 1980'lerde toplumun her kesiminden dinleyicisi olan bir müzik hâline gelmiştir. Müzik sektörünün de giderek geliştiği bu dönemde, arabeskin mevcut konumu gereği toplumdaki farklı beklentileri karşılamak durumunda oluşu, zamanla hem toplumsal hem de müzikal anlamının değişmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda gerek icrâ gerekse sunum biçimi açısından farklı yapısal özellikler gösteren çeşitli tarzlar ortaya çıkmış ve her biri arabeskin alt türleri olarak görülmüştür. Bunlar içerisinde *sol arabesk*, *folk arabesk*, *oryantal* gibi çeşitli türleri saymak mümkünse de en yaygın olanı *taverna* tarzı olmuştur. Ekonomik koşulların her geçen gün daha da belirleyici olduğu piyasa ortamında, çıkış noktası itibariyle bağlamından uzaklaştırılarak eğlence müziği olarak da çalınmaya başlanan arabesk, 1980'li yılların büyük ilgi gören eğlence mekânlarından tavernalarda seslendirilmeye başlanmıştır. İstanbul'un belli semtlerinde yoğunluk kazanan tavernaların³⁷¹, repertuvarları itibariyle gazinolar ile önemli ölçüde benzerlik göstermesine rağmen dinleyici kitlesi, müziğin sunum biçimi ve genel atmosferi bakımından gazinolardan ayrıldığıнын altını çizmek gerekir. Ferdi Özbeğen, Nejat Alp, Arif Susam, Ümit Besen ve Cengiz Kurtoğlu bu tarzın öncüleri olurken, 1990'lı yılların ortalarından sonra genel anlamda tavernalara gösterilen ilginin giderek azaldığı söylenebilir.

Tavernalarda icrâ edilen müziğe bakıldığında, repertuvarın büyük bir bölümünü arabesk şarkıların oluşturduğu görülür. Türk sanat müziğinden ve halk müziğinden de çeşitli örneklerin sunulduğu programlarda, slov şarkıların aralarına yerleştirilmiş oyun havaları önemli bir yer tutar. Taverna müziğinin en karakteristik özelliği ise şüphesiz icrâ konusunda ortaya çıkmaktadır. Şarkıların çoğunlukla piyano ya da klavye ile çalınması müzikal dokuyu ve vokal üslûbu önemli ölçüde etkilerken, taverna müziğinin, her ne kadar arabesk başlığı altında incelense de bu

³⁷¹ 1980'li yıllarda daha ziyâde orta sınıfın eğlence anlayışına hitâp eden tavernalar, ağırlıklı olarak İstanbul'un Tarabya, Etiler ve Yenikapı semtlerinde yoğunlaşmış, 2000'li yıllarda ise yerini barlara bırakarak, değişime uğramış birkaç mekân dışında eğlence hayatından yavaş yavaş çekilmiştir.

anlayış içerisinde gelişmiş farklı bir tarz olarak ele alınması gerektiğine işaret eder. Bazı taverna programlarında piyaniste eşlik eden ney, keman, kanun, buzuki vb. çalgılar olduğu görülürse de, yapılan müzik hem çalıp hem de şarkıları söyleyen piyanist tarafından yönlendirilir. Konser salonlarındaki veya gazinolardaki müzik dinleme biçiminden farklı olarak, tavernalarda şarkıcı ile dinleyiciler arasındaki ayırım keskin bir biçimde ortaya konulmaz. Tam tersi, dinleyicilerle diyalogların kurulduğu, şarkıların birlikte söylendiği samimi bir ortam yaratılmaya çalışılarak katılımın sağlanması amaçlanır. Nitekim yukarıda bahsi geçen isimlerin plâklarında veya kasetlerinde de bu türden diyalogların yer aldığı ve dinleyiciye taverna ortamının hissettirmeye çalışıldığı görülür. Bununla birlikte sahnede birkaç kişiyle yapılan icrâlar, kayıtlarda kısmen daha geniş orkestralara yerini bırakır. Buna rağmen, geniş orkestralarla ve Batı müziğinden çeşitli öğeler kullanarak zengin bir tını elde etmeyi amaçlayan isimlerin yaptığı müzik ile bahsi geçen çalışmalar arasında müzikal açıdan büyük bir fark olduğunun altını çizmek gerekir.

Tavernaların revaçta olduğu 1980’li yıllarda ilk döneme damgasını vuran isimler de kendi tarzlarını devam ettirmiştir. Özellikle klâsik Türk müziğinden gelen icrâcıların çalgı tekniği açısından kendilerini geliştirmeleri, bu yıllarda yeni yeni oluşmaya başlayan stüdyo müzisyenliğine katkı sağlarken, arabeskin gelişimine de olumlu yönde etki etmiştir.³⁷² Taverna müziğini benimseyen isimlerin yanında Orhan Gencebay’ın tarzını benimsemiş besteci ve icrâcıların da olması, bu dönemde arabesk müziğin daha geniş bir alanda aktif olduğunu göstermektedir (Tablo 6.2.). 1960’lı yıllarda başladığı müzik çalışmalarını 1970’lerin sonlarında çıkardığı plâklarla sürdüren, 1980’li yıllarda çevirdiği birkaç film ve yaptığı bestelerle ise asıl

³⁷² Bir oda müziği niteliği taşıyan klâsik Türk müziği, en fazla on veya on beş kişilik gruplarla icrâ edilebilen bir müziktir. Gelenek içerisinde yetişmiş müzisyenler büyük orkestralarla birlikte çalmaya alışık olmadıkları için, arabeskin ortaya çıktığı 1960’lardan yaklaşık 1970’lerin sonlarına dek, pek çok kayıta özellikle kemanları senfoni orkestralarında görevli olan müzisyenler çalmışlardır. Batı müziği eğitiminden gelen meslektaşlarıyla birlikte stüdyoya giren ve zamanla hem çalgı tekniği bakımından hem de kalabalık bir orkestra içerisinde çalabilme alışkanlığı açısından büyük gelişim gösteren müzisyenlerin, 1980’lerden itibaren arabesk müziğe önemli ölçüde katkı sağladığı görülür. Büyük bir bölümünü Çingenelerin oluşturduğu bu müzisyenler ilerleyen yıllarda piyasa müziğine âdeta yön vererek, bireysel olarak veya kurdukları ekiplerle albüm kayıtlarının da aranan isimleri hâline gelmişlerdir. 1980’li yıllardan itibaren pop müzik kayıtlarının da neredeyse tamamında aynı müzisyenlerin çalması, Türk pop müziğinin arabesktan etkilenmesindeki en önemli faktörlerden biri olmuştur.

ününe kavuşan Selâmi Şahin, arabesk müziğin daha sonraki dönemlerinde de besteci ve icrâcı kimliği ile öne çıkan önemli isimlerden biri olmuştur.

Tablo 6.2.

Arabesk Müziğin Orta Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum/Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Zeki Müren	1931 - 1996	Besteci - İcrâcı
Ferdi Özbeğen	1941 -	İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Vedat Yıldırımboza	1944 -	Besteci
Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Hakkı Bulut	1945 -	Besteci - İcrâcı
Mustafa Sayan	1945 -	Besteci - İcrâcı
Kâmuran Akkor	1947 -	İcrâcı
Neşe Karaböcek	1947 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
İbrahim Tatlıses	1952 -	İcrâcı
Nejat Alp	1952 -	İcrâcı
Bayram Şenpınar	1953 -	Besteci - İcrâcı
Gülten Karaböcek	1953 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Coşkun Sabah	1954 -	Besteci - İcrâcı
Gökhan Güney	1954 -	İcrâcı
Arif Susam	1956 -	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı
Ümit Besen	1956 -	İcrâcı
Cengiz Kurtoğlu	1959 -	İcrâcı
Bergen	1960 - 1989	İcrâcı
Kibariye	1960 -	İcrâcı

1982’de çıkan *Tapılacak Kadınsın* isimli plâğında okuduğu *Senin Olmaya Geldim*³⁷³ adlı şarkı, bestecinin en çok bilinen eserlerinden biri olmuş ve ilerleyen yıllarda birçok şarkıcı tarafından seslendirilmiştir. Gerek müzikal doku gerekse icrâ bakımından bestecinin Gencebay ile aynı kulvarda olduğunu gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilecek şarkının girişinde, ilk dönemde yeni yeni ortaya çıkmış olan intro ile aranağmenin ayrı olarak kullanıldığı yapıya rastlanmaktadır. 8 ölçülük ritmik varyasyonun olduğu intronun ardından 20 ölçülük bir aranağmenin geldiği eserde, aranağme kısmının da ezgisel ve ritmik karakter bakımından iki farklı yapıda olduğu görülmektedir. İlki 8, ikincisi 10 ölçüden oluşan bu iki farklı karakterdeki yapı, 17. ölçüde gelen ve ritmik yapının öne çıkarıldığı 2 ölçülük bir geçiş kısmıyla birbirine bağlanmaktadır (Örnek 8 ve 9).

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



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

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

³⁷³ Şarkının Notası için bkz. Ekler 8.1.16.

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

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

ARANAĞME

tr

3

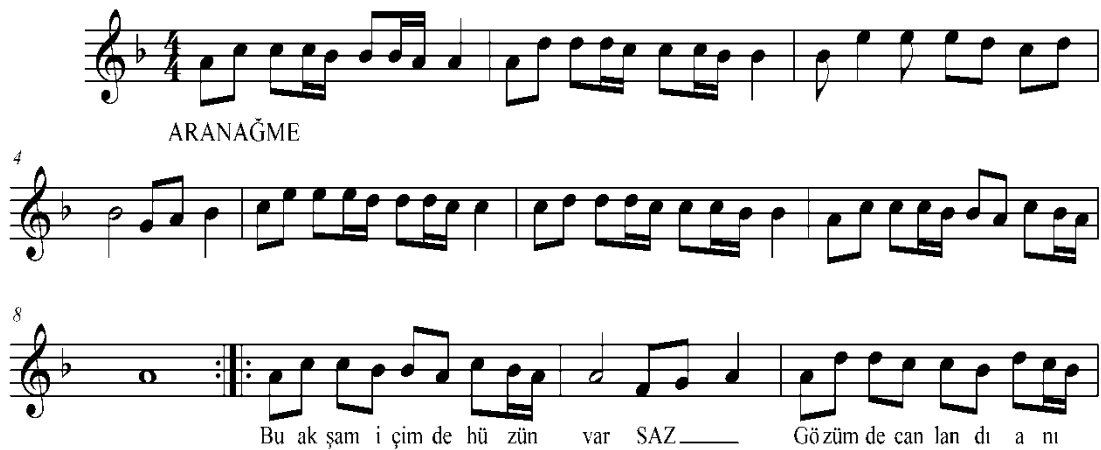
3

Dünak şa

Dönemin popüler parçalarına imza atan isimlerden biri de 1970'lerin ikinci yarısında başladığı beste çalışmalarını devam ettiren Coşkun Sabah olmuştur. Eserleriyle olduğu kadar icracı kimliğiyle de öne çıkan Sabah'ın, diğer arabesk müzik şarkıcılarına oranla daha sade bir üslubu benimsemesi, bestecinin arabesk içerisinden gelişmiş farklı bir tarzın temsilcilerinden olduğu şeklinde yorumlanabilir. Sabah'ın eserlerinin yapısına ve şarkıların düzenlemelerine bakıldığında da bu sadeliği görmek mümkündür. Bestecinin tarzını yansıtan çalışmalar içerisinde, 1980'li yıllarda çıkan *Aşk Kitabı* (1980), *Bir Pazar Günü* (1982), *Son Buluşmamız*

(1985), *Hâtıram Olsun* (1986), *Benimsin* (1987), *Biz Ayrılamayız* (1988) ve *Gel Gelebilirsen* (1988) gibi her biri büyük ilgi görmüş albümlerini saymak mümkünse de, en büyük ilgiyi 1989 yılında piyasaya çıkardığı *Anılar*³⁷⁴ isimli şarkısıyla elde ettiği söylenebilir. Sabah'ın udla çaldığı 8 ölçülük bir aranağme (Örnek 10) ile başlayan Kürdî makamındaki şarkının, gerek düzenleme gerekse vokal icrâ bakımından arabeskin girift ve karma yapıdaki örneklerinden ayrıldığı görülür. Bir beşli içerisinde seyreden ezginin tekrara dayalı motiflerden oluşan yapısı ve aranağme ile şan partisinin geldiği bölümün müzikal karakter bakımından uyumlu olması ise dikkati çeken diğer özelliklerdendir. Şarkı form açısından da klâsik şarkı formunu oluşturan zemin+nakarat+meyan+nakarat düzenine uymaktadır.³⁷⁵

Örnek 10: Sabah, *Anılar*, ö. 1-8



Arabeskin içerisinde gelişmiş tarzlardan biri de İbrahim Tatlıses'in öncülerinden olduğu *folk arabesk* olmuştur. Halk müziğinden alınan çeşitli öğelerin farklı müziklerle birleştirildiği karma çalışmalar için kullanılan bu terim, ilerleyen

³⁷⁴ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.14.

³⁷⁵ Coşkun Sabah'ın sade bir üslûbu benimseyerek kendi tarzını oluşturmada, şüphesiz küçük yaşlardan itibaren klâsik Türk müziği ile ilgilenmesinin ve ud çalmasının önemli rolü olmuştur. Çocukluğunda, evlerinde yapılan meşklere klâsik eserlerle tanışma fırsatı bulan besteci, ilerleyen yıllarda da çeşitli şekillerde klâsik Türk müziğinin içerisinde yer almıştır. 1970 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nın icrâ heyetinde yer alan Sabah, 1972-1978 yılları arasında İstanbul Radyosu'ndaki klâsik koroda udî olarak çalışmıştır. 1977'den 1980'e dek Devlet Türk Müziği Korosu'nda, 1969-1974 yılları arasında ise İstanbul Üniversitesi Korosu'nda görev alan besteci, bu süreçte Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ ve Süheyla Altmışdört gibi klâsik Türk müziğinin önemli isimlerinden istifade etme imkânı bulmuştur.

yıllarda folk sözcüğünün kalkmasıyla yerini yalnızca arabesk sıfatına bırakmıştır.³⁷⁶ 1970'li yılların başlarında Adana ve Ankara'da çeşitli eğlence mekânlarında şarkı söyleyerek müziğe başlayan Tatlıses, 1975 yılında seslendirdiği Şanlıurfa yöresine ait olan *Ayağında Kundura* isimli türkü ile adını duyurmuştur. Bunun üzerine 1978 yılında türküyü aynı adı taşıyan *Ayağında Kundura-Ceylan* filmiyle sinemaya adım atarak, 1990'lı yılların sonlarına dek toplamda 30'un üzerinde filmde rol almıştır. Tatlıses'in 1970'lerde çıkan plâklarına bakıldığında ağırlıklı olarak halk müziği tarzında şarkılara yer verdiği, 1980'lerin başından itibaren ise halk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan fakat müzikal yapı, icrâ ve güfte açısından arabesk olarak ifade edilebilecek şarkılar seslendirmeye başladığı görülür.³⁷⁷ Bu çalışmalara, *Acı Gerçekler* (1981), *Yalan* (1982), *Yaşamak Bu Değil* (1983), *Benim Hayatım* (1984), *Mutlu Ol Yeter* (1984), *Mavi Mavi* (1985), *Gülüm Benim* (1986), *Allah Allah/Hülya* (1987), *Fosforlu Cevriye* (1988) ve *İnsanlar* (1989) gibi, albümlerle aynı adı taşıyan şarkılar örnek olarak gösterilebilir.

Tatlıses'in müziğinin, arabeskin içerisinde gelişmiş ayrı bir tarz olarak değerlendirilmesine neden olan yalnızca müzikal unsurlar değildir. Halk müziği geleneğinden gelen Tatlıses'in ses rengi ve ağırlıklı olarak türkülerini seslendirdiği Urfa yöresinin müzikal karakterini yansıtan üslûbu, ilerleyen yıllarda arabesk ile birleşerek halk müziğinden çeşitli öğeler taşıyan farklı bir tarzın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tatlıses'in üslûbunda öne çıkan unsurlardan biri de, yetiştiği Urfa yöresinin müzikal karakterini yansıtan öğelerden olan tiz seslerin bolca kullanıldığı bir icrâ tarzına sahip olmasıdır. Şarkıcının 1981 yılında çıkan plâğında seslendirdiği, bestesi Burhan Bayar'a ait olan *Bir Kulunu Çok Sevdim* isimli şarkının nakaratında gelen tiz seslerin olduğu 4 ölçülük kısım örnek olarak gösterilebilir (Örnek 11).

³⁷⁶ Bunun en önemli nedenlerinden biri, arabeskle ilgili tartışmaların özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren giderek azalması olmuştur. Yanı sıra popüler müzik başlığı altındaki hemen her tarzı arabesk sıfatı ile geçiştirmeye yönelik bir algının ortaya çıkması, arabeskin geçmişe oranla daha az tartışıldığı bir ortamda söz konusu müziğe karşı yüzeysel bir bakış açısının gelişmesine neden olmuştur.

³⁷⁷ İbrahim Tatlıses'in arabeskin ilk döneminde aktif olan isimler arasında verilmemesinin nedeni, şarkıcının 1970'lerdeki çalışmalarının ağırlıklı olarak halk müziğine yönelik olmasıdır. Arabesk ile ilişkisi asıl olarak 1980'li yıllarda oluşmaya başladığı için, Tatlıses'in müziğini orda dönem başlığı altında incelemenin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Örnek 11: Bayar, *Bir Kulunu Çok Sevdim*, ö. 23-26



Tatlises'in 1990'lı yılların ortalarından itibaren yaptığı çalışmalarda halk müziği öğelerinin azaldığı, bununla birlikte şarkıcının yöresel söyleyiş tarzından uzaklaşarak süslemelerin bolca kullanıldığı arabesk bir üslûba yöneldiği görülür.

Arabeskin içerisinden gelişmiş farklı tarzların ortaya çıktığı bu yıllarda, ilk döneme damgasını vuran isimlerin başında gelen Orhan Gencebay da, hem besteci hem de icracı olarak çalışmalarına devam etmiştir. Gencebay'ın 1980'li yıllarda çıkan albümlerine *Aşkı Ben Yaratmadım* (1980), *Ben Topraktan Bir Canım* (1981), *Leylâ ile Mecnun* (1983), *Dil Yarası* (1984), *Beni Biraz Anlasaydın* (1985), *Cennet Gözlüm* (1986), *Akma Gözlerimden* (1987), *Emrin olur* (1988) ve *Ya Evde Yoksan* (1989) örnek gösterilebilir. Şarkılarında bireysel duyguların yanı sıra zaman zaman toplumsal olgulara da yer veren bestecinin, bu dönemdeki eserlerinde de ağırlıklı tema aşk olmuştur. Aşk kavramına farklı açılardan yaklaşan Gencebay, aşkı yalnızca ayrılık, özlem veya kadere bağlanmış bir çaresizlik olarak değil, zaman zaman Allah'dan geldiğine inanılan ve bu nedenle kutsal sayılan bir olgu biçiminde ele almıştır.

Gencebay'ın 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalar içerisinde öne çıkan eserlerinden biri Kürdî makamındaki *Dil Yarası*³⁷⁸ isimli şarkı olmuştur. Bestecinin klâsik şarkı formunun dışına çıktığı, ilk dönemdeki şarkılarına oranla daha sade bir üslûbu benimsediği bu eserde de, müziğinin en önemli unsurlarından biri olan çalgısal çeşitliliğin önemli rol oynadığı görülür. Dikkat çekici bir başka nokta da yaylıların çaldığı 16 ölçülük intro'nun ardından gelen aranağmenin önce koro tarafından söylenip daha sonra kemanlarla çalınmasıdır. Cümlelerin bağlantı

³⁷⁸ Şarkının Notası için bkz. Ekler 8.1.15.

noktasında cevap verir nitelikte kullanılan keman ve ney, koroyla ünison olarak çalan glockenspiel ve kalışta yer alan trampet ise yukarıda belirtilen çoksazlılığa örnek olarak verilebilir. 37. ölçüden itibaren aranağme tekrar getirilmiştir (Örnek 12).

Örnek 12: Gencebay, *Dil Yarası*, ö. 1-36

Şarkıda öne çıkan unsurlardan biri de özellikle cevap³⁷⁹ kısımlarında gelen, yaylıların 16'lık ve 32'lik notalarla çaldığı serî pasajlardır (Örnek 13). Yanısıra intro da dâhil olmak üzere kemanların yer yer pizzicato³⁸⁰ çaldığı görülmektedir.

³⁷⁹ Piyasa müziğinde çoğunlukla şan partisinin olmadığı bölümlerde gelen ve sözleri birbirine bağlayan birkaç notalık/ölçülük pasajlara denir. Arabeskin ilk örneklerinden itibaren ağırlıklı olarak kemanlara çaldırılan bu pasajlar, ilerleyen yıllarda kullanılan çalgı sayısının artmasıyla zaman zaman ney, klarinet, akordeon vb. çalgılara da verilmiştir.

Örnek 13: Gencebay, *Dil Yarası*, ö. 144-155

144
Aş ka doğ ru (SAZ) ilk a dım lar (SAZ)

148
ne ü mit le do luy du (SAZ) Se vi yo

153
rum (SAZ) se ni de mek(SAZ)

1971 yılında gösterime giren *Bir Teselli Ver* isimli film ile sinemaya adım atan Gencebay'ın, ilerleyen yıllarda da sinemayla olan ilişkisi devam etmiştir. 1980-1990 yılları arasında 19 adet filmde rol alan Gencebay'ın son filmi olan *Utan*, 1990'da gösterime girmiş ve bestecinin son filmi olmuştur. Filmlerinde tümüyle kendi müziklerini kullanan Gencebay'ın bu dönemde rol aldığı filmler içerisinde müzikal anlamda en fazla öne çıkan, 1982 yılında çekilen ve yönetmenliğini Hâlit Refiğ'in yaptığı *Leylâ ile Mecnun* olmuştur. Filmin en önemli özelliklerinden biri, arabesk müzik şarkıcılarının oynadığı hemen her filmde mevcut müziklerin kullanılmasına karşın, *Leylâ ile Mecnun*'daki bazı müziklerin doğrudan film için yazılmış olmasıdır.³⁸¹ Bestelenen müziklerin büyük bölümü, filmin çeşitli sahnelerindeki etkiyi arttırmak için çalgısal birer fon müziği şeklinde kullanılırken, bazı müzikler Gencebay'ın şarkılarından alınan kesitlerin yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır (Örnek 14). Müziklerde dikkati çeken diğer bir unsur da filmin konusu ve dokusu ile uyum içerisinde olmalarıdır. *Leylâ ile Mecnun*'da yer alan müzikler filmle aynı adı taşıyan bir albümde toplanarak 1983 yılında piyasaya sürülmüştür.

³⁸⁰ Yaylı çalgılarda kullanılan bir teknik olan *pizzicato*, parmakların telleri çekmesi süretiyle çalınır. Böylece sesler daha kısa ve kesik kesik duyulur. Klâsik Türk müziği icrâsında kullanılmayan bu tekniğin, Türkiye'deki popüler müziklerin icrâsında arabesk ile yaygınlaştığı söylenebilir.

³⁸¹ Türkiye'de film müziği besteciliği 1930'lu yıllarda başlamış olmasına rağmen, Türk Sineması'nın geneline bakıldığında söz konusu sektörün günümüzde dahi Amerika ve Avrupa'ya göre çok geride olduğu görülür.

Örnek 14: Gencebay, *Al Senin Olsun* isimli şarkının teması



Örnek 14’de verilen tema viyolonsel, keman, kanun ve ney tarafından arka arkaya çalınarak film boyunca çeşitli sahnelerde kullanılmıştır. Ayrıca filmin müziklerinin olduğu albümde, kalabalık bir yaylı grubuyla seslendirilmiş farklı bir versiyonu da bulunmaktadır. Gencebay’ın eserlerinin geneline hâkim olan ritmik ve ezgisel çeşitliliğe oranla daha sade bir yapıda olan 8 ölçülük tema, figüratif tekrarlar içermektedir.

1980’li yıllarda popüler olan arabesk filmlerde, ağırlıklı olarak fakirliğin neden olduğu sıkıntılarla uğraşan, bir taraftan sevdiğine kavuşmaya çalışırken diğer yandan kaderin getirdiği dertlerle boğuşan fakat her şeye rağmen adalet duygusundan ödün vermeyen âşığın hikayesinin anlatıldığı görülür. Refiğ’in yönetmenliği yaptığı film ise arabesk öğeler barındıran bir yapım olmakla beraber, aşk kavramına farklı açıdan yaklaşmakta ve bu yanıyla benzerlerinden kısmen ayrılmaktadır. Eski bir Arap efsânesi olan ve tarih boyunca birçok kişi tarafından işlenen Leyla ile Mecnun, birbirini çok sevip kavuşamayan âşıkların hikâyesini anlatmakla birlikte, aşk kavramının dünyevî boyutundan arındırılarak ilâhî bir anlam dünyası içerisinde ele alındığı, tasavvuf düşüncesi içerisinde şekillenmiş bir konudur. Filmde de genel anlamda bu yaklaşıma sadık kalındığı görülür. Filmin öne çıkmasını sağlayan unsurlardan biri de Gencebay’ın yazdığı müziklerin gerek ezgileri gerekse sözleri açısından filmin dokusuyla örtüşmesidir. Leylâ’nın ölümü üzerine çöllere düşen Mecnun’un sevdiğinin mezarı başında ağladığı ve baktığı her yerde onu gördüğü son sahnede, Gencebay’ın ney eşliğinde seslendirdiği serbest kısımda yer alan sözler bu görüşe örnek olarak gösterilebilir.

Burası mâbedim burası dünyam (a)

Bırakıp giden burada Leylâ (x)

Bir garip mecnunum yücedir sevdam (a)

Beklemek ibâdet gitmek ölümdür (b)

Ne ettiyse bana kaderim etti (c)

Kurduğum hayaller zamansız bitti (c)

Ruhum başka canda toprağa gitti (c)

Beklemek ibâdet kalmak zûlümdür (b)

Aşk benim dert benim hasret benimdir (d)

Al toprak al artık Leylâ senindir (d)

Bir gün buluşuruz mevlâm kerimdir (d)

Beklemek ibâdet gitmek ölümdür (b)

11'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin ilk kıtasının kâfiye düzeni biçime uymamakla birlikte, ikinci ve üçüncü kıtalar *koşma-şarki*³⁸² türünden izler taşımaktadır.³⁸³

İlk dönemde müzikal ve kültürel altyapısı oluşan arabesk, orta dönemde daha elverişli şartlara kavuşarak gelişimini sürdürmüştür. Müzikal yapısından ziyâde içinde evrildiği siyasî ve toplumsal atmosferin değişmesi, arabesk müzik içerisinde gelişmiş farklı tarzların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zamanla müzik sektöründe hâkim konuma gelen ve çeşitli müzik türlerini etkilediği gibi kendisi de farklı

³⁸² Dördüncü dizeleri her dördlüğün sonunda kavuştak olarak tekrarlanan koşmalardır. Kuruluş itibariyle *şarki*'ya benzediğinden ve dördüncü dizelerinin *türkü*'lerdeki gibi kavuştak hâlinde olmasından ötürü *koşma-şarki*'ya türkü de denir. Tekke edebiyâtı mensuplarının da koşma biçiminde yazılmış şiirleri olduğunu belirten Dizdaroğlu, halk şiirindeki *koşma*'nın dîvan şiirindeki *gazel*'in karşılığı olabileceğini söylemektedir. Her ikisinin de sevgi, doğa güzellikleri, gurbet acısı, özlem gibi lirik duyguları dile getirdiğini belirten yazar, *koşma* ile diğer türleri birbirlerinden ayıran unsurun ezgileri olduğunun altını çizmektedir. Bkz. H. DİZDAROĞLU, A.g.k., 85.

³⁸³ Daha önce de belirtildiği üzere, şu ana kadar incelenen şiirlerin halk edebiyâtındaki türlerle olan ilişkisi yalnızca biçimsel açıdan ele alınmış, ezgisel yapıları göz önünde bulundurulmamıştır. Eldeki veriler söz konusu türlerin biçimsel özelliklerine ilişkin çeşitli bilgiler sunmakla birlikte, bu türlerin nasıl bir ezgi ile söylendiğine dair net bir bilgi söz konusu değildir. Bu anlamda incelenen şiirlerle halk edebiyâtındaki türler arasında müzikal açıdan bir ilişki kurulmasının mümkün olmadığı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

etkilere açık bir müzik hâline gelen arabesk, 1980’li yıllarda revaçta olan Türk pop müziğiyle etkileşim içerisine girmiştir. İki müzik arasında ilerleyen yıllarda da devam edecek olan bu etkileşimin en önemli bağlantı noktası ise, Türk pop müziğinin de tıpkı arabesk gibi sözlü ve makamsal bir müzik olmasıdır. Ele aldığı konular bakımından da arabesk ile ortak bir paydada buluşan Türk pop müziğini arabeskten ayıran en önemli unsurun üslûp farkı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Türk müziğinin çeşitli türlerinde icrâcılık yapan müzisyenlerin çalgı tekniği bakımından kendilerini geliştirmeleri, zamanla bazı isimlerin öne çıkmasına sebep olmuştur. Piyasa müziğinin farklı etkilere açık olan ortamı, bu müzisyenlerin kaynaşabilecekleri bir zemin oluştururken, ilerleyen yıllarda özellikle albüm kayıtlarını adeta tekerine alacak olan ekiplerin ortaya çıkmasında son derece önemli rol oynamıştır. Birçoğu arabeskin içerisinden yetişen bu müzisyenlerin iki müzik arasında bir nevî köprü görevi gördüğü ve 1990’lı yılların ortalarından itibaren piyasa müziğine en az besteciler kadar yön verdikleri söylenebilir.

6.2.3. Son Dönem (1990’lardan Bugüne)

Arabesk müziğin yapısal gelişiminin önemli bir bölümünü tamamlayarak farklı alt türlere ayrıldığı yaklaşık 30 yıllık bir sürecin ardından gelen son dönem, arabesk üslûbun Türkiye’deki popüler müzik ortamına tümüyle sindiği 1990’lı yıllardan günümüze kadarki zaman dilimini kapsamaktadır. Bu yıllar, arabeskin gerek ürünlerinin gerekse toplumdaki kültürel yansımalarının farklı kesimlerce kabul gördüğü, kısmen daha ılımlı bir ortamı içinde barındırmakla birlikte, söz konusu olguya yönelik eleştirilerin de su yüzüne çıktığı dönem olmuştur. Uzun yıllar müzikleri ve filmleri TRT’de yayınlanmayan arabesk müzik şarkıcılarının, 1970’lerin sonlarından itibaren ekranda boy göstermeye başlamaları, şüphesiz onun yozlaşmış bir kültürün müziği olduğunu düşünenlerce memnuniyet verici bir gelişme olarak görülmemiştir. Bununla beraber dinleyici kitlesini genişleterek toplumun farklı kesimleri tarafından da aranılan bir müzik hâline gelmesinin, arabeski olumsuz yönde eleştirenlerin görüşlerini biraz daha keskinleştirdiği söylenebilir. Bağlamından uzaklaştırılarak çeşitli mekânlarda eğlence müziği olarak sunulan ve giderek popüler

kültür ile kapitalist tüketim anlayışının bir ürünü hâline getirilen arabesk müzik, bu noktadan sonra tüm eleştirilerin de odak noktası olmuştur. Bu gelişmelerin ardından 1990 yılında ilk özel televizyon kanalının açılması ve arabeskin de aralarında olduğu popüler kültür ürünlerinin TRT'ye oranla daha serbest bir biçimde halka ulaşması, Türkiye'nin son 20 yıldaki kültürel ortamının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu süreçte piyasa müziğinin en fazla öne çıkan türü olmayı sürdüren arabeskin farklı müziklerle karşılıklı etkileşim içerisinde olması, onun bir müzik türü olarak görülmesinden çok, piyasa müziğinin tamamını ifade eden bir terim olarak kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Bunun sonucunda çeşitli yönlerden nitelikleri değişen hemen her müziğin dayanak noktası gösterilmeksizin arabesk müzik ile ilişkilendirildiği, müzikal bir üslûbu anlatmak için kullanılan arabesk teriminin ise yüklenen siyasî anlamların da etkisiyle farklı görüşlerin tartışma alanı hâline geldiği söylenebilir.

İlk ve orta dönemlerdeki çalışmalarıyla öne çıkan, arabeskin 'baba' sıfatıyla anılan isimlerinin (Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses) 1990'lı yılların ikinci yarısından sonra giderek belirginleşen bir durgunluk dönemine girdiği görülür. Nitekim 2000'li yıllarda çıkardıkları albümlerin sayılarındaki düşüş ve eski şarkılarını yeni düzenlemelerle seslendirdikleri çeşitli albümler yayınlamaları da bu görüşü desteklemektedir.³⁸⁴ Bununla birlikte şarkıların müzikal yapısında ve ele alınan konularda belirgin bir değişimin olduğu söylenemez. Ferdi Tayfur'un 1992 yılında çıkan *Prangalar* isimli albümünde yer alan, güftesi Şemsi Belli'ye bestesi Tayfur'a ait olan *Emmioğlu* isimli şarkı büyük ilgi görmüş, daha sonra aralarında Kibariye ve Fatih Erkoç'un da olduğu birçok kişi şarkıyı seslendirmiştir. Yaylıların eşlik ettiği gitar solo ile başlayan, ardından Tayfur'un bir uzun hava niteliğindeki serbest icrâsıyla devam eden Kürdî makamındaki şarkı, nakarat kısmında ritmik yapı

³⁸⁴ 1990'lı yıllarda 9 adet albümü yayınlanan Orhan Gencebay'ın 2000'li yıllarda piyasaya çıkan albüm sayısı 6'dır. Bu albümlerden iki tanesi, bestecinin eski eserlerinin bulunduğu *Orhan Gencebay Klâsikleri 2* (2002) ve *Orhan Gencebay Film Müzikleri* (2007)'dir. Müslüm Gürses'in 1990'lı yıllarda yayınlanan albüm sayısı (ulaşabildiğimiz kadarıyla) 24 iken, 2000'li yıllarda bu rakam 16'ya düşmüştür. Ferdi Tayfur'un ise her iki dönemde de 9 adet olmak üzere toplamda 18 albümü yayınlanmıştır. Bu albümler içerisindeki bazı şarkıların Tayfur'un eski albümlerinde yer alan şarkılar olduğu görülür.

içerisine oturarak devam etmektedir. Ezgi, bir beşli içerisinde seyreden motif tekrarlarından oluşmaktadır (Örnek 15).

Örnek 15: Tayfur, *Emmioğlu* - Nakarat

Ben de bu dağ____ la rın____ ne si____ ne gel____ dim

Me le şir ku zu lar____ se si____ ne gel____ dim

Bir ga rip öl____ müş te ya sı____ na gel____ dim

Gel dim em____ moğ lu SAZ____ lu

1994 yılında çıkan *Fadime'nin Düğünü* isimli albümde yer alan aynı adlı şarkısında, köyden kente göç eden kesime seslenerek şehrin giderek doğadan uzaklaşan kalabalık ortamından şikâyet eden Ferdi Tayfur, tek çarenin köylere dönmek olduğunu söyler:

Buralarda ağaçları kesmişler
Yerlerine taş duvarlar dikmişler
Sevdiğimi başkasına vermişler
Hadi gelin köyümüze geri dönelim
Fadime'nin düğününde halay çekelim

Şehir hayatının fizikî zorluklarının yanısıra değişen değer yargılarına da gönderme yaparak toplumsal bir sorunu dile getiren şarkının, ritmik ve ezgisel açıdan hareketli olduğu görülmektedir. Bir beşli içerisinde seyreden ezginin, tekrara dayalı basit ve sade yapısıyla halk müziği karakterinde olduğu söylenebilir (Örnek 16).

Örnek 16: Tayfur, *Fadime'nin Düğünü* - Nakarat



Arabesk müziğin bir diğer önemli ismi olan Gencebay'ın da bu yıllarda yaptığı çalışmalarla tarzını devam ettirdiği görülmektedir. 1990 yılında çıkan *Utan* isimli albümünde yer alan *Bilseydim*, bestecinin geleneksel müziklerden aldığı çeşitli öğeleri farklı dokulardaki çalgılarla işlediği çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Güftesi ve bestesi Gencebay'a ait olan şarkıda, ayrılık acısı çeken birinin bu duruma kendisinin sebep olduğunu düşünmesinden ötürü yaşadığı pişmanlık duygusu anlatılır. 11'li hece ölçüsüyle yazılan şiirin dizeleri şöyledir:

Meydan mı verirdim bu ayrılığa
Bilseydim bu kadar zor olduğunu
Bilseydim dünyanın böyle karanlık
Bilseydim bu kadar dar olduğunu

Dilimden sıçrayan bir kıvılcımın
Bilseydim bir anda kor olduğunu
Bilseydim şu anki gönül acımın
Senin yokluğunda var olduğunu

Boyun mu bükmezdim sitem etmene
Bilseydim sükûtun kâr olduğunu
Sebep mi olurdum dargın gitmene
Bilseydim küsünce sır olduğunu

Batı tekniği ile çalınmış kemanların yer aldığı intro'nun ardından duyulan bağlama, şarkının ilk kıtasını şiir olarak okuyan yorumcuya bir fon oluştururken, diğer taraftan ritmik yapının öne çıkmasını sağlar (Örnek 17). Bağlamanın tavrı ve

çalınan ezginin yapısına bakıldığında, Gencebay'ın müziğinde sıklıkla karşılaşılan Orta Anadolu yöresine ait müzikal izlere burada da rastlandığı görülür.

Örnek 17: Gencebay, *Bilseydim*, ö. 1-8

Keman

Bağlama

Aşk kavramını farklı açılardan ele aldığı güfteleriyle bilinen Gencebay'ın, popüler kültürün yükselişte olduğu 1990'lı yılların müzik ortamında da yine bu tarz eserler verdiği görülür. Bestecinin 1992 yılında çıkan *Sen de Hakkısın* isimli albümünde yer alan, güftesi Cemal Sâfi'ye ait olan *Teş Hece-Aşk* isimli şarkısı bu eserlere örnek olarak gösterilebilir. Aşkın tasavvuf düşüncesinden hareketle kutsiyeti olan bir olgu olarak ele alındığı şarkıda, Gencebay şiirin bazı kıtalarını ney eşliğinde okurken diğer dizeleri ezgisiyle seslendirmiştir. Şarkının icrâsında yer alan keman ve neyin yanı sıra kıtalar arasındaki geçişi belirtmek amacıyla kullanılan davul atakları, çalışmanın dokusu itibariyle karma bir yapıda olduğunu gösteren başlıca öğelerdendir.

*Yeryüzünde ben ürettim veremi
Lokman Hekim bulamadı çaremi
Aslı için kül eyledim Kerem'i
İbrahim'in atıldığı kor benim*

*İlâhimle Mevlâna'yı döndürdüm
Yunus'umla öfkeleri dindirdim
Günahımla çok ocaklar söndürdüm
Mevlâ'danım, hayır benim şer benim*

Arabesk müziğin son dönemi, bu müziğin gelişimine uzun yıllar yön vermiş kişilerin dışında yeni isimlerin de müzik piyasasına çıktığı yıllar olmuştur (Tablo 6.3). Teknolojik gelişime koşut olarak stüdyolarda kullanılan teknik ekipmanların gelişmesi, popüler müziklerin tüm dünyada giderek daha yoğun ilgi görmesi ve Türkiye'deki piyasa müziğinin gerek icrâ gerekse sektörel anlamda belirli bir düzeye ulaşması sonucunda, Türk pop müziğinin 1990'lı yıllarda çıkışa geçtiği görülür. 1960'lı yıllarda ilk örnekleri verilmeye başlanan Türk pop müziğinin 1980'lerde arabesk müzik ile girdiği etkileşim son dönemde daha da belirginleşmiştir. Başlangıçta arabeskin ilgi gören örneklerinin pop müzik şarkıcıları tarafından seslendirilmesi şeklinde ortaya çıkan bu ilişki, 1990'lar ve sonrasında şarkılardan ziyâde çalgısal ve vokal icrânın doğrudan arabesk üslûptan etkilenmesi yönünde devam etmiştir. Arabeskin ilk yıllarında özellikle kayıtlarda Türk müziği icrâcıları ile Batı müziği icrâcılarının birlikte çalışması, piyasa müziği açısından çalgı tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. Daha öncesinde başlamasına rağmen asıl olarak 1990'lı yıllarda sayıları giderek artan ekiplerle birlikte stüdyo müzisyenliği önem kazanmış, zamanla hemen her kayıta aynı kişilerin veya grupların çalması, bir noktadan sonra ürünlerin niteliği açısından belirleyici olmuştur. Piyasa müziğinin sound ve üslûp açısından ortak bir paydada bulunduğu bu dönemde, ortaya konan ürünlerin niteliği üzerinde belirleyici rol oynayan unsurlardan biri de şarkıların düzenlemelerini yapan aranjörler olmuştur. Stüdyolardaki teknik imkânların arttığı ve artık müziğin sözü destekleyici rolünün yanında başlı başına bir öge olarak ele alındığı bu yıllarda, türlerinden ziyâde müziğin kendisi önemli bir değişim geçirmiştir. Akustik icrânın

yanı sıra dijital ortamda işlenmiş seslerin yoğun olarak kullanılmaya başlandığı kayıtlar da müziğin dokusunu büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle 2000’li yıllarda hemen her tarz müzikte adeta moda hâline gelen ve ortaya konan ürünlerin bir noktadan sonra birbirini tekrar etmesine neden olan bu dokuya rastlamak mümkündür.

Tablo 6.3.

Arabesk Müziğin Son Döneminde Aktif Olan Besteciler ve İcrâcılar		
İsim	Doğum/Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
Ferdi Özbeğen	1941 -	İcrâcı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci - İcrâcı
Ferdi Tayfur	1945 -	İcrâcı
Selâmi Şahin	1948 -	Besteci - İcrâcı
Bülent Ersoy	1952 -	İcrâcı
Nejat Alp	1952 -	İcrâcı
Müslüm Gürses	1953 -	İcrâcı
Coşkun Sabah	1954 -	Besteci - İcrâcı
Arif Susam	1956 -	İcrâcı
Mine Koşan	1956 -	İcrâcı
Cengiz Kurtoğlu	1959 -	İcrâcı
Kibariye	1960 -	İcrâcı
Yıldız Tilbe	1966 -	Besteci - İcrâcı
Sibel Can	1970 -	İcrâcı
Emrah İpek	1971 -	Besteci - İcrâcı
Hakan Altun	1972 -	Besteci - İcrâcı
Hakan Taşçıyan	1973 -	İcrâcı
Ebru Gündeş	1974 -	İcrâcı

Yapılan düzenlemelerle birlikte çalgısal icrânın müzikal doku üzerinde giderek belirleyici olmaya başladığı bu dönemde, bestecinin eser üzerindeki hâkimiyetinin geçmişe oranla kısmen zayıfladığı söylenebilir. Şarkının aranjörün müzikal anlayışı çerçevesinde adeta yeniden inşâ edildiği bu süreç, yalnızca ürünlerin niteliğinin

değil, aynı zamanda sektörel anlamda müziğin üretim biçiminin de değiştiğine işaret etmektedir. Ortaya konan ürünlerin ezgisel ve ritmik yapılarına bakıldığında ise büyük bir değişimin olmadığı, bununla birlikte güftelerde ele alınan konularda toplumsal olaylardan uzaklaşılarak dünyevî aşkın içerisinde yaşanan ayrılık ve ihânet temalarına sıkça yer verildiği görülür. Şiirlerin yapısı itibariyle de edebî anlamda geleneksel biçimlerden beslendiklerini söylemek güçtür.

*Bu aşk böyle bitemez
Bırakma terketme beni
Atma beni ölümlere
Atma beni zulümlere
Götür beni gittiği yere*

*Sensiz ben nefes alamam
Buralarda hiç duramam
Tek başına yalnız kalamam
Senin kokunu özlerim
Hep yollarını gözlerim
Götür beni gittiğin yere*

Emrah İpek, *Götür Beni Gittiğin Yere*

*Hani bekleyecektin bir ömür boyu
Hani olmayacaktın başkalarının
Sen yalancı çıktın vefâsız çıktın
Senin gibi biriyle işim olmaz ki*

Hakan Altun, *Hani Bekleyecektin*

Şarkıların ezgisel ve ritmik karakterlerinin, özellikle arabeskin girift yapıdaki örnekleriyle karşılaştırıldığında genel anlamda daha sade olduğu (Örnek 18), bununla

beraber bazı yenilikler getirilerek klâsik şarkı formunun dışına çıkılan örneklere bu dönemde de rastlandığı görülmektedir (Örnek 19).

Örnek 18: İpek, *Götür Beni Gittiğin Yere*, Aranağme



Güftesi ve müziği Emrak İpek’e ait olan şarkının aranağmesi, farklı dereceler üzerinde yapılan figüratif tekrarlardan oluşmaktadır. Yukarıda kemanların aranağme olarak çaldığı sade hâliyle verilen ezgi, vokalin yaptığı çeşitli süslemeler ve prozodi gereği bazı değişimlere uğramış olarak nakarat kısmında da gelmektedir. Girişte doğaçlama olarak çalınan keman solo, dijital ortamda işlenerek bilgisayardan yazılmış davul, aranağme başta olmak üzere şarkının bütününde duyulan kemanlar ve son kısımda şiirin ardından gelen klavye solo, şarkının dokusunu oluşturan çalgısal icrâya dair öne çıkan başlıca öğelerdir.

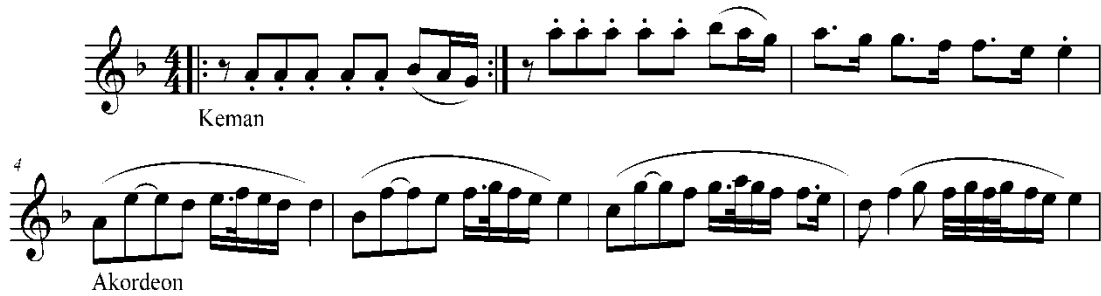
Örnek 19: Altun, *Hani Bekleyecektin*, ö. 1-6



Gütfesi ve müziği Hakan Altun'a ait olan *Hani Bekleyecektin*³⁸⁵, başında intro ya da aranağmenin yer almadığı, doğrudan şan partisiyle başlayan örneklerden biri olarak klâsik şarkı formuna uymamaktadır. Bununla beraber yaygın olarak kullanılan biçimin dışına çıkmayan örneklere de rastlamak mümkündür.

Arabesk müzik içerisinde önemli bir yere sahip olan yaylı çalgıların son dönemdeki müziklerin icrâsında da yoğun olarak kullanıldığı görülür. Yanısıra çalgısal çeşitliliğin artmasıyla farklı dokulardaki pek çok çalgı özellikle aranağme bölümlerinde kemanlarla birlikte veya solo olarak daha çok kullanılmaya başlanmıştır (Örnek 20 ve Örnek 21). Geçiş ve cevap kısımlarında da müziğin dokusunu zenginleştirmek amacıyla çeşitli çalgılara yer verilmiş (Örnek 22), müziğin sözü destekleyici rolünün yanında kendi başına bir öge olarak ele alınması sonucunda eşlik partileri öne çıkarılmıştır.

Örnek 20: *Başı Belâlım*, ö. 1-7

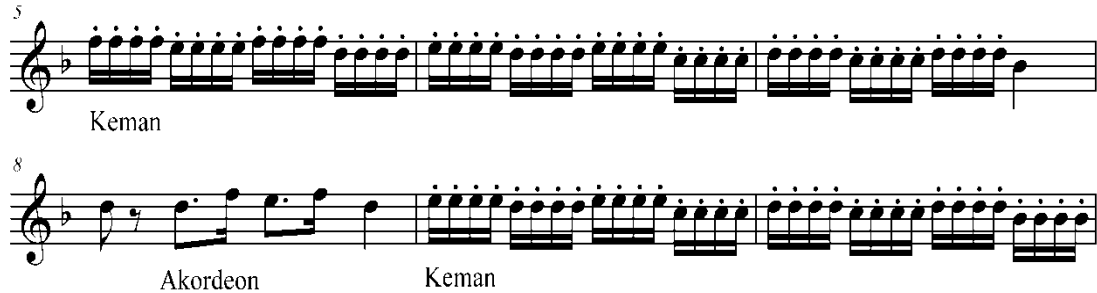


Örnek 21: *Tilbe*, *Çabuk Olalım Aşkım*, ö. 1-6



³⁸⁵ Şarkının notası için bkz. Ekler 8.1.18.

Örnek 22: Büyükçınar, *Sormadın Beni*, ö. 5-10



Arabesk müziğin 1990'lı yıllardan itibaren, bir müzik türünden ziyâde piyasa müziğine hâkim olmuş bir üslûp olarak yoluna devam ettiği görülmektedir. Aynı yıllarda yükselişte olan Türk pop müziğinin de söz esasına dayalı makamsal bir müzik olması, arabesk ile daha rahat ilişki kurarak söz konusu üslûptan etkilenmesini kolaylaştırmıştır. İki müzik arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir diğer unsur da halkın arabesk müziğe gösterdiği ilgi olmuştur. Popüler müziklerin yoğun ilgi gördüğü ve ekonomik faktörlerin giderek daha da belirleyici olduğu müzik sektöründe, arabesk müziğe gösterilen talep, Türk pop müziği başta olmak üzere diğer müzik tarzlarını arabeske yaklaştırmıştır. Yaklaşık 20 yıllık bu süreçte müzik piyasasının en fazla öne çıkan iki türü hâline gelen arabesk ve Türk pop müziğinin, Türkiye'deki popüler müzik anlayışının sembolleri olduğu söylenebilir.

İki müzik arasında, pop müzik yorumcularının repertuvarlarında arabesk müziğe de yer vermeleriyle başlayan ilişki, son dönemde bazı arabesk müzik şarkıcılarının beğenilen pop müzik parçalarını yeni düzenlemelerle seslendirmeleri sonucunda daha da belirginleşmiştir. Besteci ve icrâcı kimliğiyle Türk pop müziğinin en önemli isimlerinden biri olan Sezen Aksu'nun her iki müzikten de çeşitli öğeler taşıyan bazı şarkılarının, arabesk müziğin önde gelen isimleri tarafından okunması bu konuda akla ilk gelen örneklerdendir.³⁸⁶ Müzikal yapıları itibariyle belirli bir türe

³⁸⁶ Albümlerinde ve sahnede Aksu'nun şarkılarını seslendirenlerin başında, arabesk müziğin son döneminde öne çıkan isimlerden Kibariye, Sibel Can ve Ebru Gündeş gelmektedir. Sözü ve müziği Sezen Aksu'ya ait olan *Ah İstanbul* isimli şarkıyı 2006 yılında çıkan *Gülümse Kaderine* başlıklı albümünde seslendiren Kibariye, sahne performanslarında da Aksu'nun pek çok bestesini okumuştur. Ebru Gündeş de 1999 yılında piyasaya çıkan *Dön Ne Olur* isimli albümünde Aksu'nun *Hata* adlı şarkısını okumuş, başka albümlerinde de yine sözü veya müziği Sezen Aksu'ya ait olan parçalar

atfedilmesi zor olan bu şarkılar, seslendirilenlerin tarzlarına göre yapılan çeşitli düzenlemelerle farklı versiyonlar hâlinde piyasaya sunulmuştur.

Popüler müzik türleriyle beraber geleneksel müziklerin de varlığını sürdürdüğü 2000’li yıllarda, türlerin öne çıkmasından ziyâde teknolojik gelişimden ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasından nasibini alan popüler müzik algısı tüm dünyada hâkim konuma gelmiştir. Piyasaya çıkan müzikleri karakteristik özellikler gösteren bir tür olarak ayrıştırmanın çoğunlukla mümkün olmaması, bu tür müzikleri incelerken kesinlik belirten yargılardan kaçınmak gerektiğini açıkça göstermektedir. Bu nedenle arabesk başta olmak üzere Türkiye’de yapılan popüler müzik çalışmalarını aynı yaklaşımla inceleyerek, elde edilen verileri buradan hareketle değerlendirmek bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

seslendirmiştir. Sibel Can’ın 2005 yılında çıkan *Özledin Mi* başlıklı albümünde seslendirdiği *Lâle Devri* isimli şarkının güftesi de Aksu’ya aittir. Şarkıcı, sahne performanslarında da Sezen Aksu’nun parçalarına sıkça yer vermektedir.

7. SONUÇ

Tarih boyunca siyasî ve ekonomik gelişmelerden etkilenen, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı kültürel süreçleri yansıtan ve her kültürde birbirinden farklı anlamlar kazanan müzik, belki de sanat dalları içinde insanı ve toplumu en iyi anlatan ifade biçimidir. İşte bu nedenle, ait olduğu kültürün anlam dünyasında özel bir yere sahip olan ve kültürel ürünlerin incelenmesinde bir kimlik belirteci olarak önemli veriler sunan bu sanat ve bilim dalını ele alırken, onun farklı dinamikleri içerisinde barındıran disiplinlerarası bir çalışma alanı olduğu unutulmamalıdır.

“1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi” başlıklı bu tezde, müzikal bir üslûp olarak Türk müzik tarihinin özellikle son 50 yılının şekillenmesinde belirleyici rol oynayan arabesk müziğin, siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşüm sürecinin neresinde durduğu ortaya konulmuştur. Arabeskin, söz konusu sürece bağlı olarak, doğrudan toplumun içinden gelişmiş olan müzik ihtiyacının karşılanmasında bir tür alternatif olarak ortaya çıktığı üzerinde durulmuş ve erken Cumhuriyet dönemi politikalarından hareketle nasıl bir zemine oturduğu incelenmiştir. Yanısıra arabeskin geleneksel müziklerden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzikal üslûp olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak, 1960 öncesindeki hazırlayıcı dönem ile arasında nasıl bir bağ olduğu saptanmaya çalışılmıştır.

İncelemelerimiz sonucunda vardığımız sonuç; arabeskin izlerinin gerek müzikal gerekse toplumsal anlamda, ilk örneklerinin verildiği 1960’lı yıllardan çok daha öncesine kadar indiğidir. Cumhuriyetle birlikte daha sistematik bir hâle getirilen Batılılaşma hareketlerinin uzantısında gelişen toplumsal dönüşüm sürecinde, çeşitli yasaklarla müziğe yön verilmeye çalışılması toplumun önemli bir kesiminde tepkiye yol açmıştır. Klâsik Türk müziğinin kültür politikalarının dışında bırakılması ve bu müziğin gelişmesi için gereken yaşam alanının elinden alınması, söz konusu tepkinin

somut girişimlerle sonuçlanmasına neden olmuştur. Klâsik Türk müziğinin yaklaşık bir buçuk yıllık bir süreyle radyolardan yasaklanması üzerine halkın Mısır Radyosu'na yönelerek, kendisine yakın gelen Arap müziğini dinlemesi ise bu girişimlerin en bilinenidir. Fakat asıl etki, 20. yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan piyasa müziğinin zamanla Türkiye'deki müzik ortamına hâkim olmasıyla ortaya çıkmıştır. Toplumdaki eğlence ihtiyacını gideren ve yeni arayışlara girilmesine imkân veren piyasa müziği, ilerleyen yıllarda popüler müzik olgusunun daha da güçlenmesiyle çeşitli kollara ayrılmış ve Türk müzik tarihinin seyrine yön vermiştir. Arabesk müzik de piyasa müziğinden hareketle ortaya çıkmış ve kent kültürü içerisinde doğup gelişmiş bir müziktir. Bu nedenle piyasa müziğinin ortaya çıkmasında etkili olan tüm dinamikler onun için de geçerlidir.

1950'lerden itibaren yeni bir siyasal sürece girilen Türkiye'de arabesk müziğin toplumsal işlevi üzerinde durulmuş ve söz konusu sürece bağlı olarak geçirdiği değişim irdelenmiştir. 1980'li yıllarda devlet tarafından kabul görmeye başlaması üzerine siyasal bir kimlik kazanması ve taraf olarak algılanması, arabeskin müzikal bir üslûp olduğu gerçeğinin göz ardı edilerek, siyasî ve kültürel tartışmaların zemini olmasına neden olmuştur. Günümüzde arabesk hakkında yapılan tartışmaların ve yöneltilen eleştirilerin neredeyse tümü, onun bir müzik olarak değil, siyasî ve kültürel aksaklıkların sebeplerine dair bir çeşit simge olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Elli yıllık bir zaman dilimi içerisinde, Türkiye'deki politik değişimlere paralel olarak hem müzikal yapısı hem de kültürel arka plânı önemli ölçüden değişen arabeskin, 1990'lı yıllara gelindiğinde devletle arasındaki buzların tümüyle eridiği söylenebilir. Nitekim 1971 yılından beri verilen "devlet sanatçısı" ünvanı, 1980'li yılların sonlarına kadar ağırlıklı olarak klâsik müzik, resim, tiyatro, bale ve heykel gibi alanlarda öne çıkan isimlere verilirken; 1990'lı yıllarda bu ünvanın daha ziyâde klâsik Türk müziği ve popüler müzik icrâcılarına verildiği görülür. Bu anlamda 1998 yılında devlet sanatçısı ünvanını alan isimler arasında Orhan Gencebay'ın da bulunması ve bu ünvanın kendisine "Türk müziği sanatçısı" kategorisinde (bu kategoride aynı ünvana sahip olan başka isim yoktur) verilmiş olması söz konusu değişimin vardığı nokta açısından oldukça dikkat çekicidir.

Hazırlayıcı dönemin ardından ilk dönem, orta dönem ve son dönem başlıkları altında ele alınan arabeskin hem müzikal özellikleri hem de toplumsal işlevi bakımından ciddi bir değişim geçirdiği, ilk dönemdeki toplumsal anlamından uzaklaşmasıyla birlikte ilerleyen yıllarda müzikal açıdan özgünlüğünü kaybettiği tesbit edilmiştir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren arabesk, daha ziyade Türk pop müziği başta olmak üzere çeşitli müzikleri etkileyen temel bir üslûp olarak varlığını sürdürmüştür.

Tezde ayrıca, arabeskin geleneksel müziklerden ve Batı müziğinden çeşitli öğeler taşıyan karma bir müzik olduğu somut örneklerle ortaya konulmuştur. Özellikle makam ve usûl yapısı bakımından klâsik Türk müziği ve halk müziği üzerine oturduğu tesbit edilmiş, orkestra anlayışı yönünden Batı müziğinden etkilendiği saptanmıştır. Söz konusu olgunun hem toplumsal hem de müzikal açıdan Türkiye'deki modernleşme sürecinin bir parçası olduğu, bu nedenle incelenirken her iki yönden de ele alınarak, daha geniş bir zaman dilimi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği net bir biçimde anlaşılmıştır.

8. EKLER

8.1. Örnek Eserler

8.1.1. Çiçeklerin Gülüyor Sevincinden

-Hicazkâr Şarkı- 3034

ÇİÇEKLERİN GÜLÜYOR SEVİNCİNDEN

Beste: Sâdeddîn Kaynak

Düyek

ARRANJÖME---

Çi çek le rin gülü yor gülü yor gülü yor se vin cın

den(-----SAZ-----) Ötü şü yor kum ru lar kum ru lar

yü re ği min i çin den(-----SAZ-----) Ok şu yor

saç la rı mı (-SAZ-) rüz gâ rin i pe ke ti

Di yor lar bana ne mut lu sa na (SAZ -----

(TEKRARI SAZ)

Bah çem de ki çi çek ler gül sün gül sün

(TEKRARI SAZ) (TEKRARI SAZ)

göl sün göz bebeği me Kuş lar ın nağ me le ri

çağ la sın çağ la sın

çağ la sın yü re ği me E te ği me sa rıl

sın (-----SAZ-----) sın (-----SAZ-----) rüz gâ

ın i pe ke li Diyor lar bana ne mut lu sa na (SON)

Çiçeklerin gülüyor sevincinden
 Ötüşüyor kumrular yüreğimin içinden
 Okşuyor saçlarımı rüzgârın ipek eli
 Diyorlar bana ne oldu sana

Bahçemdeki çiçekler gölsün göz bebeğime
 Kuşların nağmeleri çağlasın yüreğime
 Eteğime sarılsın rüzgârın ipek eli
 Diyorlar bana ne oldu sana

8.1.2. Dertliyim Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine

Serbest
Sofyan- Düyek

SEGAH-NİHAVEND ŞARKI
Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine

Beste: Sadettin KAYNAK
Söz : Vecdi BİNGÖL

♩ = 96

Serbest

ARANAĞME

Serbest

DERT Lİ YİM RU HU MA HİC RA Nİ Mİ SAR DIM DA Yİ NE İN LE RİM

ŞİM Dİ U ZAK LAR DA SO LAN GÜN Gİ Bİ YİM

Sofyan

(Saz

Serbest

GE CE NİN REN Gİ Nİ KAT TIM İ Çİ MİN MA TE Mİ NE

SÖ NEN Ü Mİ Dİ LE GÜN DEN GÜ NE ÖL GÜN Gİ Bİ YİM

Sofyan

(Saz

Düyek

BAH TI MIN YİL Dİ Zİ (Saz) SAN MIŞ TIM SE Nİ (Saz)

SEN SİZ KA RAN LIK TİR HER GÜ NÜM LEY LA (Saz)

HER GÜ NÜM LEY LA (Saz) HER GÜ NÜM LEY LA (Saz)

AY RI LIK (Saz) AY RI LIK (Saz) AY RI LIK (Saz)

(Saz) MEC NU NA DÖN DÜR DÜ BE Nİ (Saz)

DERT Lİ YİM DERT Lİ YİM

YÜ REK TEN ÜZ GÜ NÜM LEY LA (Saz)

ÜZ GÜ NÜM LEY LA (Saz) ÜZ GÜ NÜM LEY LA (Saz)

AH AH LEY

Sofyan (Hızlıca)

LA (Saz)

SEV DA YA MAN BİR Çİ LE (Saz)
GÜ LÜM YAP RA GİM SOL DU (Saz)

ÇE KEN LER DÜ ŞER Dİ LE (Saz)
GÖN LÜ ME HA ZAN DOL DU (Saz)

AY RI LİK Ö LÜM Gİ Bİ (Saz)
BİR Ö Ö HA RAB OL DU (Saz)

1
Gİ DEN GEL Mİ YOR LEY LA

2
O NU BİL Mİ YOR LEY LA

Reşat Önal

Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine
İnlerim şimdi uzaklarda solan gül gibiyim
Gecenin rengini kattım içimin mâtemine
Sönen ümid ile günden güne ölgün gibiyim

Bahtımın yıldızı sanmıştım seni
Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ
Ayrılık mecnûna döndürdü beni
Dertliyim yürekten, üzgünüm Leylâ

Sevda yaman bir çile, çekenler düşer dile
Ayrılık ölüm gibi, giden gelmiyor Leylâ
Gülüm yaprağım soldu, gönlüme hazan doldu
Bir ömür harâb oldu, onu bilmiyor Leylâ

8.1.3. Leylâ Bir Özge Candır

SEGÂH ŞARKI LEYLÂ BİR ÖZGE CANDIR

www.turkmusiki.com

MÜZİK : Sâdetin KAYNAK
SÖZ : Vâedî BİNGÖL

USÛLÜ : Döyrek

(SAZ)

LEY LÂ BİR ÖZ GE CAN DIR
DİL LER DE SÖZ LE NEN O

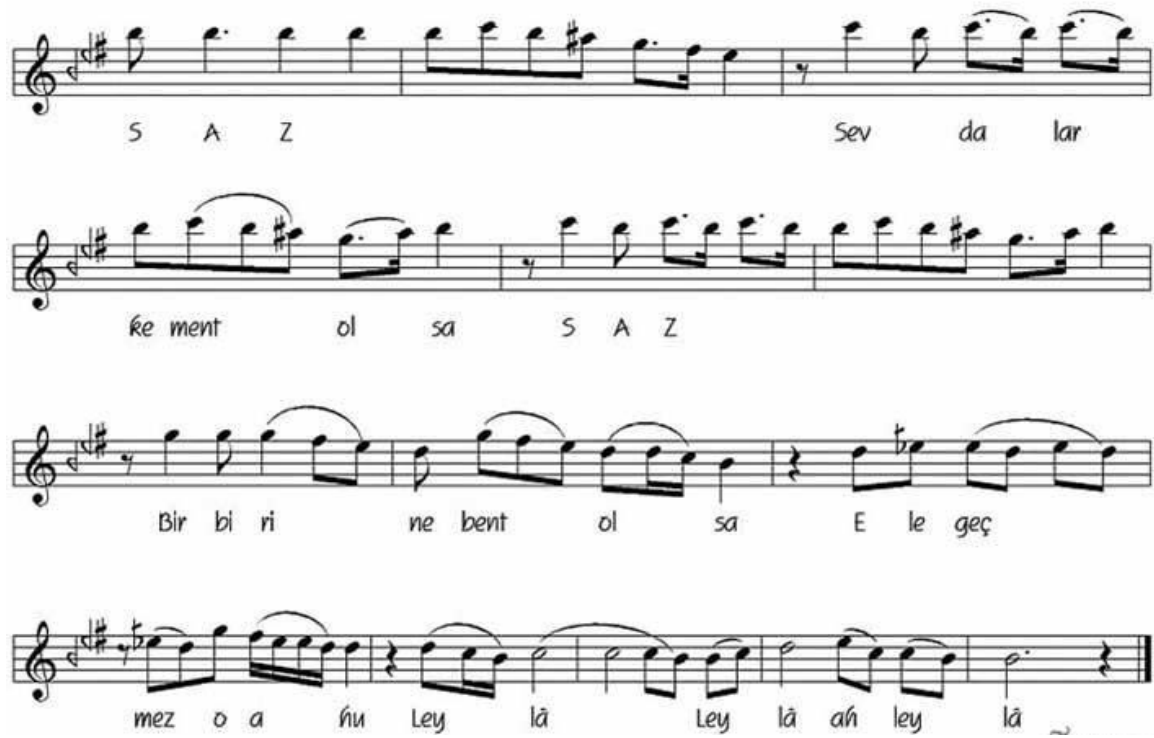
KA RA GÖZ LÜ GEY LAN DIR DO YUL MAZ
VOL LAR DA GÖZ LE NEN O YÜ REK TEN

HÜS NÜ AN DIR KA NİL MAZ BİR İ ÇİM SU
ÖZ LE NEN O HER GÖ NÜL DE O AR ZU

LEY LÂ LÂ AN LÂ D.C.

(SAZ)

A SIK LAR LE VENO OL SA



Leylâ bir özge candır, kara gözlü ceylândır
 Doyulmaz hüsn-ü andır, kanılmaz bir içim su
Leylâ, Leylâ ah Leylâ

Dillerde sözlenen o, yollarda gözlenen o
 Yürekte özlenen o, her gönülde o arzu
Leylâ, Leylâ ah Leylâ

Âşıklar levend olsa, sevdalar kement olsa
 Birbirine bent olsa, ele geçmez o âhu
Leylâ, Leylâ ah Leylâ

8.1.4. Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu

HİCÂZ ŞARKI
ENGİNDE YAVAŞ YAVAŞ GÜNÜN MİNESİ SOLDU

MÜZİK : Sâdettin KAYNAK
SÖZ : Veedi BİNGÖL

USÛLÜ : Sofyan

Azanağme

p

mf *p* *mf* *p*

EN GİN DE YA VAŞ YA

VAŞ YA VAŞ YA VAŞ GÜ NÜN Mİ NE Sİ SOL DU SOL

DU (SAZ

DER DİM BA NA AR KA

DAŞ BU GÜN DE AK ŞAM OL DU

(SAZ

ENGİNDE YAVAŞ YAVAŞ GÜNÜN MİNESİ SOLDU

- 2 -

-----) GÖL GE LER İN Dİ SU YA (SAZ-----)

KUŞ LAR VAR Dİ UY KU YA (SAZ-----) GUR BE

Tİ DU YA DU YA BU GÜN

DE AK ŞAM OL DU *mf* (SAZ-----)

-----) SU U YUR

Fİ SİL DA ŞIR (SAZ-----) Gİ DER YÂ RE

U LA ŞIR (SAZ-----) YOL CU YOL DA

AGIRLAŞARAK

YA RA ŞIR (SAZ-----) BU GÜN

DE AK ŞAM OL DU (SON)

Enginde yavaş yavaş
Günün minesı soldu
Derdım bana arkadaş
Bugün de akşam oldu

Gölgeler indi suya
Kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya
Bugün de akşam oldu

Su uyur fısıldaşır
Gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır
Bugün de akşam oldu

8.1.5. Menekşelendi Sular

Sofyan $\text{♩} = 88$
Semai

NİHAVEND ŞARKI
Menekşelendi sular, sular menekşelendi

Beste: Sadettin KAYNAK
Söz : Vecdi BİNGÖL

Sofyan

ARANAĞME

1 2 Ağırlaşarak

ME NEK ŞE LEN Dİ SU LAR (Saz) SU LAR ME NEK ŞE LEN Dİ ES MER GÖZ

LÜ AK ŞA MI DİN LE DİM Yİ NE SEN SİZ

LEY LAK PI RIL TI LAR LA BAH ÇE LER GÖL GE LEN Dİ

İN LE Dİ Yİ NE BÜL BÜL OL MAZ MIŞ GÜL Dİ KEN SİZ

Semai $\text{♩} = 132$

Dİ KEN SİZ GÜL OL MAZ MIŞ (Saz) Çİ LE SİZ

GÖ NÜL AY ŞE (Saz) HER KUŞ BÜL BÜL OL MAZ MIŞ (Saz)

Sofyan $\text{♩} = 72$ (Son)

HER Çİ ÇEK DE GÜL AY ŞE D.C.

NE BÜL BÜL GÜ LÜ SEV Dİ SE Nİ SEV Dİ



Menekşelendi sular, sular menekşelendi
Esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz
Leylâk pırıltılarla bahçeler gölgelendi
İnledi yine bülbül olmazmış gül dikensiz

Dikensiz gül olmazmış
Çilesiz gönül Ayşe
Her kuş bülbül olmazmış
Her çiçek de gül Ayşe

Ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar
Ne böyle seven gönül ne de senden güzel var
İçli bir özleyişle bırak beni yanayım
Gözlerinde gördüğüm rüyaya inanayım

Dikensiz gül olmazmış
Çilesiz gönül Ayşe
Her kuş bülbül olmazmış
Her çiçek de gül Ayşe

8.1.6. Sevmek Günah Mı

Sevmek Günah Mı

Söz: Suat Sayın
Müzik: M. Abdulvahhab

ARANAĞME

4

6

9

12

16

19

22

(SAZ)

Ner de akşam o r da
Çe ki lir mi gu r bet

sa bah e de rim Bah tı mı n pe şin den ağ lar gi de rim (SAZ)
bu genç ya şı m da A na yo k ba ba yok ga rip ba şı m da (SAZ)

— Ner de akşam o r da sa bah e de rim Bahtı mı n pe şin den ağ lar gi de rim
— Çe ki lir mi gu r bet bu genç ya şı m da A na yo k ba ba yok ga rip ba şı m da

Pe r î şân o l du m der be de ri m Söy le se v gi li m ba na
Hic rân o ku nu r göz yaşla rı m da n

sev mek gü na h mı sev mek gü na h mı sev mek gü na h mı

Sevmek Günah Mı

-2-



Nerde akşam orda sabah ederim
 Bahtımın peşinden ağlar giderim
 Perîşân oldum derbederim
 Söyle sevgilim bana sevmek günah mı

Çekilir mi gurbet bu genç yaşımda
 Ana yok baba yok garip başımda
 Hicrân/Aşkım okunur gözyaşlarımdan
 Söyle sevgilim bana sevmek günah mı

8.1.7. Deryâda Bir Salım Yok

Deryâda Bir Salım Yok

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

INTRO

4

7

10

13

16

19

22

Der ya da bi__ r
Ku ru bir ya__ p

sa lı__ m yok (SAZ)____ tu ta cak bir da lı__ m yok (SAZ)____
rak gi__ bi (SAZ)____ rüz gâ rın ö nün de__ yim (SAZ)____

İs ter se__ n a l ca__ nı__ mı__ ve re cek bi__ r
Sü rük le__ mi ş gö__ tü r mü__ ş u çu rum so__

ma lı__ m yo__ k İs ter se__ n a l ca__ nı__ mı__
nun da__ yı__ m Sü rük le__ mi ş gö__ tü r mü__

ve re cek bi__ r ma lı__ m yok (SAZ)____
ş u çu rum so__ nun da__ yım (SAZ)____

Yâr e li__ ne__ gi__ de__ ce__ k (SAZ) yol lar da__ ke r
Da ha ne__ be k li__ yo r su__ n (SAZ) söy le be n de n

Deryâda Bir Salım Yok

-2-

25 1 2

va nı m yo va nı m yok Boş ye ri ne
sev gi li se v gi lim Bir ku ru ca

28

be k le me gel me ye de r ma nı m yo k
nı m kal dı o da ol su n al se ni n

31

Boş ye ri ne be k le me gel me ye de r ma nı m yok
Bir ku ru ca nı m ka l dı o da ol su n al se nin

SON

Deryâda bir salım yok
Tutacak bir dalım yok
İstersen al canımı
Verecek bir malım yok

Yâr eline gidecek
Yollarda kervanım yok
Boş yerine bekleme
Gelmeye dermânım yok

Kuru bir yaprak gibi
Rüzgârın önündeyim
Sürüklemiş götürmüş
Uçurum sonundayım

Daha ne bekliyorsun
Söyle benden sevgilim
Bir kuru canım kaldı
O da olsun al senin

8.1.8. Bir Teselli Ver

Bir Teselli Ver

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

ARANAĞME

4

8

11

12

13

14

16

18

20

Bir te sel li ver (SAZ)
Ba na ne ge rek (SAZ)

bir te sel li ver (SAZ)
ba na ne ge rek (SAZ)

Ya rat tı 3 ğı n Mec nu na 3 bir te 3 sel li ver
Se ni n aş kın dan baş ka ba na ne ge rek

(SAZ)
(SAZ)

— Se ve nin hâ lin den (SAZ) 3 se ven ler a n lar (SAZ)
— Aş kın ze hir ol sa (SAZ) yi ne i çe rim (SAZ)

— Gel gör şu hâ li mi (SAZ) bir te sel li ver (SAZ)
— Yo lun e ce l ol sa (SAZ) kork mam ge çe rim (SAZ)

— A ra mız da baş ka (SAZ) bi ri var i se (SAZ)
— Ye ter ki sev dim de (SAZ) ben bu aş k i le (SAZ)

Ter te miza ş kı mı (SAZ) ba na ge ri ver (SAZ) Ben zâ ten hera cı nın
Dünya nın kah rı na (SAZ) gülüp ge çe rim (SAZ) Ben zâ ten hera cı nın

Bir Teselli Ver

-2-

23
tir yâ _____ ki _____ si _____ ol mu _____ şu m Ö mür _____ bo _____ yu bit _____ me ye n
tir yâ _____ ki _____ si _____ ol mu _____ şu m Ü mür _____ bo _____ yu bit _____ me ye n

25
der din le yo _____ rul _____ mu _____ şu _____ m Gü le me _____ m (SAZ) _____
der din ke yo _____ rul _____ mu _____ şu _____ m Gü le me _____ m (SAZ) _____

27
_____ sev gi li _____ m (SAZ) _____ ben sen siz a _____
_____ sev gi li _____ m (SAZ) _____ ben sen siz a _____

29
h ya şa ya mam (SAZ) _____ ya şa ya mam (SAZ) _____ SON
h ya şa ya mam (SAZ) _____ ya şa ya mam (SAZ) _____

Bir teselli ver, bir teselli ver
Yarattığın mecnuna bir teselli ver

Bana ne gerek, bana ne gerek
Senin aşkından başka bana ne gerek

Sevenin hâlimden sevenler anlar
Gel gör şu hâlimi bir teselli ver
Aramızda başka biri var ise
Tertemiz aşkımı bana geri ver

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

Ben zaten her acının tiryâkisi olmuşum
Ömür boyu bitmeyen derdinle yorulmuşum
Gülemem sevdiğim ben sensiz ah yaşayamam

8.1.9. Benim Dünyam

Benim Dünyam

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

INTRO

ARANAĞME

Sen be ni m i çi m debi r kor ku lu rü yam (SAZ) Her gün se vip sar dı ğı m
 Hepi mi zi n ha ya u i ki keli me (SAZ) Bir var mı ş bir yok mu ş

bir hül yam sın (SAZ) Yok luk a teş ten gö m lek sen si z lik ö lü m gi bi
 şu â lem de (SAZ) Bir gün sa na doy ma dan gö çü p gi der sem e ğer

Rü ya m hül ya m be ni m dün ya m sın (SAZ)
 Son ne fes te a dın di lim de (SAZ)

Ka nı m da ca nı m da a lı n ya zı m da (SAZ)
 Her şey sen de baş la r se ni n le bi ter (SAZ)

Bir sen var sı n bir de ben şu dü n ya da (SAZ) Na za r değ mesi n sa na
 Sevi l mek ü mi di sev mek tenbeter (SAZ) Na za r değ mesi n sa na

Benim Dünyam

28 -2-

— el— ler değ me si— nsa na— Sen siz lik ö lü— m ba na— (SAZ)—
 — el— ler değ me si— nsa na— Sen siz lik ö lü— m ba na— (SAZ)—

31

Se ni be— nim gi bi— se ve— n bu la maz sı n

33

Tanrım bu— rü ya da n hiç u— yan dır ma sı— n Öm rün ve fâ— sı yo k

36

kor kum aş kım dan ço— k Gön lüm sen siz— ka— l

38

ma sın (SAZ)— Kor ku lu— rü— ya— m (SAZ)—

40

— gü len bah tım sı— n (SAZ)— Sen be ni— m sen be ni— m

42 SON

sen— be ni m be nim dün yam sın (SAZ)—

44

46

Benim Dünyam

-3-



Sen benim içimde bir korkulu rüyam
 Her gün sevip sardığım bir hülyamsın
 Yokluk ateşten gömlek sensizlik ölüm gibi
 Rüyam hülyam benim dünyamsın

Kanımda canımda alın yazımda
 Bir sen varsın bir de ben şu dünyada
 Nazar değmesin sana eller değmesin sana
 Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın
 Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
 Ömrün vefâsı yok korkum aşkımdan çok
 Gönlüm sensiz kalmasın

Korkulu rüyam gülen bahtımsın
 Sen benim dünyamsın

Hepimizin hayatı iki kelime
 Bir varmış bir yokmuş şu âlemde
 Bir gün sana doymadan göçüp gidersem eğer
 Son nefeste adın dilimde

Her şey sende başlar seninle biter
 Sevmek ümidi sevmekten beter
 Nazar değmesin sana eller değmesin sana
 Sensizlik ölüm bana

Seni benim gibi seven bulamazsın
 Tanrım bu rüyadan hiç uyandırmasın
 Ömrün vefâsı yok korkum aşkımdan çok
 Gönlüm sensiz kalmasın

Korkulu rüyam gülen bahtımsın
 Sen benim dünyamsın

8.1.10. Gurbet

Gurbet

Söz: Turan Saydam
Müzik: Orhan Gencebay

ARANAĞME

4

5

6

7

8

11

14

17

19

Gur bet el de ____

(SAZ) ____ has ta düş tü ____ m ağ la ____ 3 rım (SAZ) ____ Şu gö nül kah ____

rı ____ nı ____ çe ke ____ mez ol ____ dum (SAZ) ____ A çıl mış ya ____

ra ____ ma ____ a teş ____ bağ la ____ rım (SAZ) ____

____ Aşk sır rı nı ____ yâ ____ 3 re ____ 3 a ça ____

Gurbet

-2-

21 maz ol dum(SAZ)

23 A ıl mış ya ra ma a te 3 ş

25 bağ la rım (SAZ) Aşk sır rı nı

27 yâ 3 re a ça maz ol dum (SAZ)

30 Bir gû ze lin mec nu nu yu m

32 e fen dim (SAZ) Sel bas tı o

34 va mı yı kıl dı be n dim(SAZ)

36 Der di mi bil mi yom ben ke n

38 di ke n dim (SAZ) Dert i le se

Gurbet
-3-

40
vin____ ci____ se çe____ mez____ ol____

42
dum (SAZ)____ Der di mi bil____

44
miyom____ ben ke____ n di ke____ n dim (SAZ)____

46
____ dert i le se____ vin____ ci____ se çe____

48
mez____ ol____ 1. dum (SAZ)____ 2. dum SON

Gurbet elde hasta düştüm ağlarım
 şu gönöl kahrını çekemez oldum
 Açılmış yarama ateş bağlarım
 Aşk sırrını yâre açamaz oldum

Bir güzelin mecnûnuyum efendim
 Sel bastı ovamı yıkıldı bendim
 Derdimi bilmiyom ben kendi kendim
 Dert ile sevinci seçemez oldum

Kaşların kemandır kirpiğin oktur
 Bilinmez dertlerim sayısı çoktur
 Bilirim sevdiğim ettiğin haktır
 Gönöl sana bağlı kaçamaz oldum

Bir güzelin mecnûnuyum efendim
 Sel bastı ovamı yıkıldı bendim
 Derdimi bilmiyom ben kendi kendim
 Dert ile sevinci seçemez oldum

8.1.11. Bir Garip Yolcuyum

Bir Garip Yolcuyum

Söz-Müzik: Yıldırım Gürses

ARANAĞME

5

10

14

18

22

26

30

35

Bir ga rip yol cu yum _____ ha yat yo lun
 Bir gün gi bi san ki _____ geç ti se ne

da Yo lu nu kay bet miş _____ pe ri şâ nı m
 ler Ü mi dim kay bol muş _____ pe ri şâ nı m

ben Bir ga rip yol cu yum _____ ha yat yo lu n
 ben Bir gün gi bi san ki _____ geç ti se ne _____

da Yo lu nu kay _____ bet miş _____ pe ri şâ nım
 ler Ü mi dim kay _____ bol muş _____ pe ri şâ nım

ben Mec nun mi sâ _____ li gur bet el ler de
 ben A lın ya zı _____ m miş ha yat yo lun da

Ü mit siz sev gi nin kur ba nı yım ben _____
 Ü mit siz sev gi nin kur ba nı yım ben _____

Bir Garip Yolcuym
-2-

39
Mec nun mi sâ li gur bet el ler de
A lın ya zım mış ha yat yo lun da

43
Ü mit siz sev gi nin kur ba nı yım ben
Ü mit siz sev gi nin kur ba nı yım ben

47
Ya lan dün ya her şey bom boş Han cı sar

52
hoş yol cu sar hoş SON

Bir garip yolcuym hayat yolunda
Yolunu kaybetmiş perîşânım ben
Mecnun misâli gurbet ellerde
Ümitsiz sevginin kurbanıyım ben

Yalan dünya her şey bomboş
Hancı sarhoş yolcu sarhoş

Bir gün gibi sanki geçti seneler
Ümidim kaybolmuş perîşânım ben
Alın yazımmış hayat yolunda
Ümitsiz sevginin kurbanıyım ben

Yalan dünya her şey bomboş
Hancı sarhoş yolcu sarhoş

8.1.12. Feryâd

Feryâd

Söz-Müzik: Yıldırım Gürses

ARANAĞME

5

9

14

18

22

26

30

34

Ka de rim le
Ben bu son suz

baş ba şa bin bir dert le do lu yum Böy le mah sun
ka ran lık yol la rın yol cu su yum yet mez mi çek

pe ri şan ha ya tın mah kû mu yum Ya zık çok geç
tik le rim ben de Al lah ku lu yum Ha tı ram dan

an la dım bu ha yat böy le geç mez Bak yıl lar
ha yâ lin gö züm den yaş si lin mez A cı nın

na sıl geç ti ö mür bit ti dert bit mez Ya zık çok geç
böy le si ni der de düş me yen bil mez

an la dım bu ha yat böy le geç mez Bak yıl lar

Feryâd
-2-

38 na sıl geç ti ö mür bit ti dert bit mez Yâ rab bim

42 fer yâ dı mı ar tık duy san di yo rum Sen den ya

46 bir sa bır ya bir ü mit bek li yo rum SON

Kaderimle baş başa binbir dertle doluyum
Böyle mahsun perişân hayatım mahkûmuyum
Yazık çok geç anladım bu hayat böyle geçmez
Bak yıllar nasıl geçti ömür bitti dert bitmez

Yâ rabbim feryâdımı artık duysan diyorum
Senden ya bir sabır ya bir ümit bekliyorum

Ben bu sonsuz karanlık yolların yolcusuyum
Yetmez mi çektiklerim ben de Allah kuluyum
Hâtıramdan hayâlin gözümde yaş silinmez
Acının böylesini derde düşmeyen bilmez

Yâ rabbim feryâdımı artık duysan diyorum
Senden ya bir sabır ya bir ümit bekliyorum

8.1.13. Bedduâ

Bedduâ

Söz: A. İlkan San

Müzik: Coşkun Sabah

ARANAĞME

4

7

11

15

19

22

25

Di le rim Tan rı dan gül me sin yü
Sevgi den şef kât ten mah rum ka la

zün (SAZ) Gön lü ne eş o l sun dert i le hü
sın (SAZ) E şin den dos tu n dan hep ah a la

zün (SAZ) Hu zu ra er me sin (SAZ) ben li ğin ö
sın (SAZ) Cennet ten ko vu lan (SAZ) tek kul o la

zün (SAZ) Ben den baş ka sı nı
sın (SAZ) Ben den baş ka sı nı

se ver se n e ğer (SAZ) ben den baş
se ver se n e ğer (SAZ) ben den baş

ka sı nı se ver se n e ğer (3 3 3 3 3 3)
ka sı nı se ver se n e ğer (3 3 3 3 3 3)

Badduâ

-2-

28
 _____ Öz le ye n a ra ya _____ n so ran o l ma _____
 _____ Öz le ye n a ra ya _____ n so ran o l ma _____

31
 sı _____ n A cı la r bit me sı _____ n çi len do l ma
 sı _____ n A cı la r bit me sı _____ n çi len do l ma

35
 sın (SAZ) _____ Gö nül ya ra la _____ rı _____ n de vâ bul ma
 sın (SAZ) _____ Gö nül ya ra la _____ rı _____ n de vâ bul ma

39
 sı _____ n (SAZ) _____ Ben den baş ka sı nı _____ se ver se n e _____
 sı _____ n (SAZ) _____ ben den baş ka sı nı _____ se ver se n e _____

43
 1 2
 ğer (SAZ) _____ ğer
 ğer (SAZ) _____ ğer
 SON

Dilerim tanrıdan gülmesin yüzün
 Gönlüne eş olsun dert ile hüzn
 Huzura ermesin benliğın özün
 Benden başkasını seversen eğer

Özleyen arayan soran olmasın
 Acılar bitmesin çilen dolmasın
 Gönül yaraların devâ bulmasın
 Benden başkasını seversen eğer

Sevgiden şefkâttan mahrum kalasın
 Eşinden dostundan hep ah alasın
 Cennetten kovulan tek kul olasın
 Benden başkasını seversen eğer

Özleyen arayan soran olmasın
 Acılar bitmesin çilen dolmasın
 Gönül yaraların devâ bulmasın
 Benden başkasını seversen eğer

8.1.14. Anılar

Anılar

Söz: A. Selçuk İlkan

Müzik: Coşkun Sabah

ARANAĞME

4

8

12

15

19

22

26

30

Bu ak şam i çim de hü zün var SAZ_____ Gözüm de can lan dı a nı
 Sen siz geç mi yor bu ak şam lar SAZ_____ Gön lüm de din mi yor ar zu
 lar SAZ_____ Ağ la mak is_ ti yo_ rum hay kır mak is_ ti yo_ rum
 lar SAZ_____ Ka vuş mak is_ ti yo_ rum sa rıl mak is_ ti yo_ rum

Bu ak şam i çimde hü zün var lar A nı lar_ SAZ_____ a nı lar_ SAZ_____

Bak bi zi bek li yor a nı lar

şim di gözüm de can lan dı lar SAZ_____ A nı lar_

a nı lar_ be ni bu ak şam ağ lat tı_ lar SON lar SAZ_____

Benden u zak dur ma ne o lur SAZ_____ Bu kal bi sen siz ta şı ya mam SAZ_____

Ar tık be nim ol ma san bi le SAZ_____ Se ni gör me den ya şa ya_ mam

Anılar

-2-

34

Yü zü nü gör me li__ yim__ se si ni duy ma lı__ yım__ a nı la rı ya şa na lı__

37

yım SAZ__ Yü zü nü gör me li__ yim__ se si ni duy ma lı__ yım__

40

a nı la rı ya şa ma lı__ yım SAZ__ yım

Bu akşam içimde hüzün var
 Gözümde canlandı anılar
 Ağlamak istiyorum, haykırmak istiyorum
 Bu akşam içimde hüzün var

Sensiz geçmiyor bu akşamlar
 Gönlümde dinmiyor arzular
 Kavuşmak istiyorum, sarılmak istiyorum
 Bak bizi bekliyor anılar

Anılar, anılar şimdi gözümde canlandılar
 Anılar, anılar beni bu akşam ağlattılar

Benden uzak durma ne olur
 Bu kalbi sensiz taşıyamam
 Artık benim olmasan bile
 Seni görmeden yaşayamam

Yüzünü görmeliyim,
 sesini duymalıyım
 Anıları yaşamalıyım

8.1.15. Dil Yarası

Dil Yarası

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

INTRO

9

15

ARANAĞME

21

26

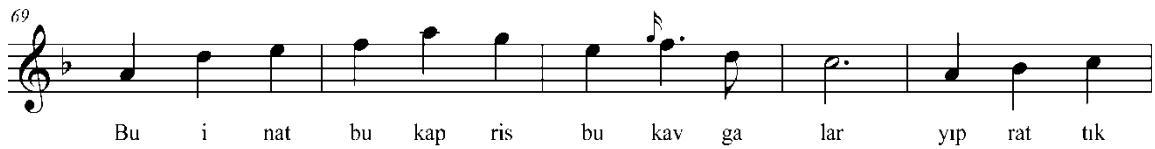
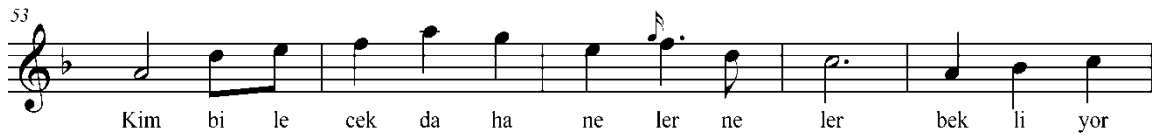
31

35

40

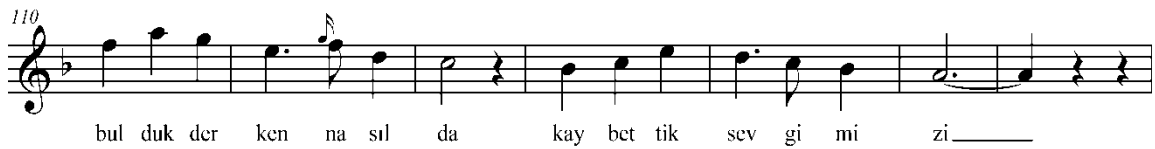
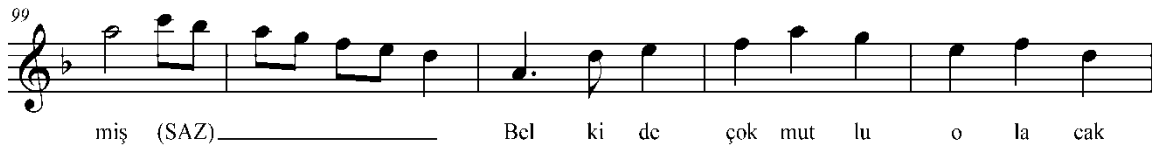
45

Dil Yarası
-2-



Dil Yarası

-3-



Dil Yarası

-4-

144
Aş ka doğ ru (SAZ) _____ ilk a dım lar (SAZ) _____

148
ne ü mit le do luy du (SAZ) _____ Se vi yo

153
rum (SAZ) _____ se ni de mek(SAZ) _____

156
gön lü mün tek yo luy du (SAZ) _____ Has ret bi zi bek ler (SAZ)

163
_____ sev mek bi zi bek ler (SAZ) _____ Kay bo lan

169
tek biz de ği liz bun ca yıl lık e mek ler (SAZ) _____

176
Dil ya ra sı dil _____ ya ra _____ sı en a cı ya ra i miş (SAZ) _____

183
_____ Du dak _____ tan kal be _____ bir yol var ki sev gi ve şef kât ten

190
miş _____ SON

Kim bilecek daha neler neler bekliyor ikimizi
 Belki de çok mutlu olacaktık tutsaydık dilimizi
 Bu inat bu kapris bu kavgalar yıprattık sevgimizi
 En acı sözler bile söylerken tutmadık dilimizi

Dil yarası en acı yara imiş
 Dudaktan kalbe bir yol var ki sevgi ve şefkâtenmiş

Belki de çok mutlu olacaktık tutsaydık dilimizi
 Tam aşkı bulduk derken nasıl da kaybettik sevgimizi

Aşka doğru ilk adımlar ne ümitle doluydu
 Seviyor seni demek gönlümün tek yoluydu
 Hasret bizi bekler, sevmek bizi bekler
 Kaybolan tek biz değiliz bunca yıllık emekler

Dil yarası, dil yarası en acı yara imiş
 Dudaktan kalbe bir yol var ki sevgi ve şefkâtenmiş

8.1.16. Senin Olmaya Geldim

Senin Olmaya Geldim

Söz: Halit Çelikoğlu

Müzik: Selâmi Şahin

INTRO

5

9

ARANAĞME

13

18

21

26

29

m yi ne be ni m yol la rı ma bak mış sın (SAZ) Gelme yin ce

Dünak şa

Senin Olmaya Geldim

-2-

33 
 — ü zü lüp — per de yi ka pat mış — sın (SAZ) — pat mış — sın (SAZ) —

37 
 — Kal bin de ki

42 
 der di ne — der ma ol — ma ya gel — di — m sakın ar tık

46 
 ü zül — me — sende kal ma ya gel — dim (SAZ) — Yıl lar var ki —

50 
 — has re tim o — gül — yü zü — ne (SAZ) — Karar lı yı —

54 
 m bu ge ce se nin ol ma ya gel — dim (SAZ) — Yıl lar var ki —

58 
 — has re tim o — gül — yü zü — ne (SAZ) —

61 
 — Karar lı yı — m bu ge ce — se nin ol ma ya gel — dim SON

Dün akşam yine benim yollarıma bakmışsın
 Gelmeyince üzölüp perdeyi kapatmışsın
 Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim
 Sakın artık üzölme sende kalmaya geldim

Yıllar var ki hasretim o gül yüzüne
 Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim

Benim için ağlayıp hep göz yaşı dökmüşsün
 Yollarıma bakıp da hep boynunu bükmüşsün
 Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim
 Sakın artık üzölme sende kalmaya geldim

Yıllar var ki hasretim o gül yüzüne
 Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim

8.1.17. Çabuk Olalım Aşkım

Çabuk Olalım Aşkım

Söz-Müzik: Yıldız Tilbe

ARANAĞME

5 Çabuk o la lım a — ş

9 kım (Piyano) — Her şe yi pay la şa — lım (Piyano) —

12 Ben ken di mi — sa na a da dım (Piyano) ³ ³ Sev gi lım sen siz an lam sı

15 zım (Piyano) Maş re ka dar be nim aş kı — m Her â lemde se nin dir ca

19 nı — m Ne re ye is ter sen sür kö le di ye sen siz — ö lü rüm cen net te

24 Se ni se ven kal bım san na de li o lu yor an la sa — na —

27 Sa na daya namı yo rum i na n ki sen siz mut lu o la mı yo rum (Piyano) — rum SON

Çabuk olalım aşkım
 Her şeyi paylaşalım
 Ben kendimi sana adadım
 Sevgilim sensiz anlamsızım

Mahşere kadar benim aşkım
 Her âlemde senindir canım
 Nereye istersen sür köle diye
 Sensiz ölürüm cennette

Seni seven kalbim sana
 Deli oluyor anlasana
 Sana dayanamıyorum inan ki
 Sensiz mutlu olamıyorum/yaşayamıyorum

Bir ömrüm daha olsa
 Kollarında son bulsa
 Eğer sana kavuşmak varsa
 Ölmek düğün gibidir bana

Sensizlikten çok korkuyorum
 İnan kendimi bilmiyorum
 Önce Allah sonra sen benim için
 O bilir nasıl sevdim

Seni seven kalbim sana
 Deli oluyor anlasana
 Sana dayanamıyorum inan ki
 Sensiz mutlu olamıyorum/yaşayamıyorum

8.1.18. Hani Bekleyecektin

Hani Bekleyecektin

Söz-Müzik: Hakan Altun

Kim se ye de ğil sa na is ya nım Gü zel gün le ri

a nar ağ la rım (SAZ) An la ma dın ki

o na ya na rım Sen be nim gön lüm de ya ra lar aç tın

An la ma dın ki o na ya na rım Sen be nim gön lüm de ca nım ya ra la raç tın

Unut demek le ol mu yor Gü neş doğ mu yor gün le re Ka ra bahtım çok ya ra al dı

Zor gün de var dın ha ni ner de (SAZ)

Ha ni bek le ye cek tin bir ö mür bo yu ha ni ol a ya cak tin

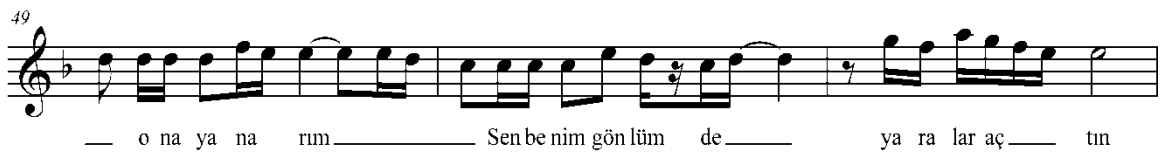
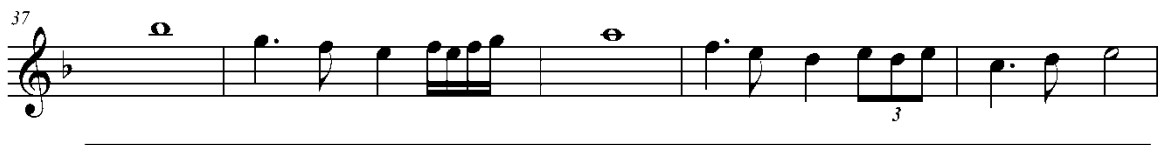
baş ka la rı nın Sen ya lan cı çık tın ve fâ sız çık tın

Senin gi bi bi ri y le i şim ol maz ki Ha ni bek le ye cek tin

bir ö mür bo yu ha ni ol ma ya cak tin

Hani Bekleyecektin

-2-



Kimseye değil sana isyânım
Güzel günleri anar ağlarım
Anlamadın ki ona yanarım
Sen benim gönlümde yaralar açtın

Unut demekle olmuyor
Güneş doğmuyor günlere
Kara bahtım çok yara aldı
Zor günde vardın hani nerde

Hani bekleyecektin bir boyu
Hani olmayacaktın başkalarının
Sen yalancı çıktın vefâsız çıktın
Senin gibi biriyle işim olmaz ki

8.2. Prof Dr. Özkan Manav ile Söyleşi / 02 Haziran 2007 / İstanbul

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı öğretim üyelerinden Prof. Dr. Özkan Manav, Erken Cumhuriyet Dönemi başta olmak üzere, 1980'lerin sonlarına kadar Türk müzik tarihi içerisinde aktif ve önemli bir yere sahip olan Ahmed Adnan Saygun'un öğrencisidir. Manav ile 02 haziran 2007 tarihinde yaptığımız görüşmede, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, klâsik Türk müziğinin söz konusu politikalardan ne yönde etkilendiği ve arabesk müziğin ortaya çıkış süreci üzerine konuştuk.

Sayın Manav, siz 1960 sonrası besteciler kuşağında yer alıyorsunuz. Öncelikle, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını iyi bilen, bizzat o dönemi yaşamış ve dönem içerisinde etkin rol oynamış bestecilerden bir ya da birkaçı ile çalıştınız mı? Eğer çalıştıysanız bunlar kimlerdi?

İlk kompozisyon hocam Ahmed Adnan Saygun'du. Saygun, Cumhuriyet müzik politikalarında, özellikle 1940'lı yıllardan başlayarak etkili olmuş bir bestecimizdir. 1930'lu yıllarda çok etkin olduğunu düşünmüyorum. Atatürk ile bir araya gelmesi *Özsoy Operası* ile oluyor ki yanılmıyorsam tarih 1934'tür. Bu tarihten sonra Atatürk ve Cumhuriyet Halk Partisi ile ilişkisi ortaya çıkıyor. Fakat sanıyorum asıl ilişkisi (güçlü bir şekilde), *Yunus Emre Oratoryosu*'nun Ankara'daki ilk seslendirilmesinden sonradır. Saygun oratoryoyu 1942'de bestelemiştir. O dönemin kültür politikalarıyla yakından ilgilenen fakat şu anda adını hatırlayamadığım Cumhuriyet Halk Partisi'nden bir yetkili, partiyonu keşfediyor ve "bu müzik bugüne kadar neden gün ışığına çıkmadı?" diyor. Ardından eser İsmet İnönü'nün de dikkatine sunuluyor ve ertesi yıl Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile çalınıyor. Tarih yaklaşık olarak 1940'ların ortalarıdır. Bu tarihten sonra Saygun'un kültür politikaları üzerindeki etkisi artıyor.

Derste veya ders dışında, sizlere o dönemin müzik politikaları veya kültür ortamı hakkında bir şeyler aktarıyor muydu?

Zaman zaman konuşmuşuzdur. Tabii daha çok derslerde konuşmuştuk. Başlangıç dönemleriyle ilgili olarak, halk ezgilerini derlemeye çıktıkları gezilerden bahsettiğini anımsıyorum. 1930'lu yıllarda *Rize, Artvin, Kars Havalisi Türkü ve Oyun Havaları* diye bir kitabı yayınlanmıştır. Yanlış hatırlamıyorsam 1936 yılında, Béla Bartok'un Türkiye'yi ziyareti ile birlikte Adana'nın Osmaniye yöresinde türkü derlemesine çıkmışlardır. Bu geziye Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses de katılmışlardır. Fakat aralarında en etkilişi Saygun olmuştur. Diğer bestecilere oranla Saygun ile Bartok'un yakınlığı da daha fazladır. Bunların yanı sıra halkevleri bünyesinde yapılan konserlerden ve etkinliklerden bahsettiğini anımsıyorum.

Saygun'un kültür politikalarına ilişkin görüşleri, Atatürk'ün hayatta olduğu dönemde kültür politikalarının çok daha düzgün, verimli ve sağlıklı olduğu yönündeydi. Atatürk'ün ölümünden sonra, İsmet İnönü döneminde de belirli bir tutarlılığın sağlandığını düşünüyordu. 1970'li, özellikle 1980'li yıllarda yozlaşmanın ortaya çıktığı görüşündeydi. Son dönemlerinde, 12 Eylül sonrası olarak da değerlendirebileceğimiz 1980'leri eleştirel ve sorgulayıcı bir şekilde anardı. Bu dönemde, Türkiye'nin genel müzik perspektifi içinde arabesk müzik diye bir müzik vardı. Saygun bu müziği, halk müziğinin ve sanat müziğinin en yozlaşmış biçimi olarak değerlendiriyordu. Benim öğrencilik yıllarımda, arabesk müzik hakkında çok yoğun, çok ciddi tartışmalar yaşanmıştır. Bu konuda kitaplar da yazılmaya başlamıştı. Fakat daha çok gazetelerin ve dergilerin kültür sanat sayfalarında bolca yer tutardı. Saygun, 1970'lerin sonlarından başlayan bu dönemi, müzik açısından yozlaşmış ve karanlık bir dönem olarak görmekteydi. Dolayısıyla Saygun'un, Atatürk'ün yaşadığı dönemi yücelttiğini, 1970'lerden sonra ise bir şeylerin kötüye gittiğini düşünerek karamsarlaştığını ve her fırsatta eleştirilerini dile getirdiğini anımsıyorum. Bu bağlamda hocanın, 1981 veya 1982 yılında yayınlanan *Atatürk ve Musiki* kitabı bir başvuru metni olarak alınabilir. Bu kitapta, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının gelişimini bütünsel olarak değerlendirmiştir. Benim, anılarıma bağlı olarak özetlemeye çalıştığım görüşleri kendi kitabında da yer almaktadır.

Siz, Cumhuriyetin kuruluş dönemini yaşamış bir bestecinin öğrencisisiniz. Gerek hocanızın anlattıklarından, gerekse bugüne kadar kendi incelemeleriniz

ve araştırmalarınız bakımından Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cumhuriyetin müzik politikası büyük ölçüde öncü çoksesli müzik bestecilerimizin, Ankara'daki mensuplarımızın bakış açısıyla örtüşüyor. Zaten Cumhuriyetin müzik politikasının belirlenmesinde bu bestecilerimiz belirgin biçimde etkin olmuşlardır. Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses adları ilk anılması gereken bestecilerimizdir. Bunların yanına, müzik yazarı ve eğitimci olarak Cevad Memduh Altar da eklenebilir. Cumhuriyetin müzik politikası bestecilik bağlamında çoksesli müziğin desteklenmesi yönünde olmuştur. Bir, Türk çoksesli müzik okulunun kurulması ve burada üretilen yapıtların gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca çoksesli müziğimiz büyük ölçüde halk müziğinden, Anadolu müziğinden beslenmeye yönlendirilmiştir. Bestecilerimiz de üretimlerinden gördüğümüz kadarıyla bu yöne daha çok ağırlık vermişlerdir. Klâsik Türk müziğinden çok halk müziği üzerinden bir hamlenin yapılmasına çalışılmıştır. Bunda, Klâsik Türk müziğini (ki Saygun buna Osmanlı gelenek müziği derdi) Cumhuriyet dönemi öncesinin, yani Osmanlı'nın bir mirası olarak görmelerinin ve o dönemde klâsik Türk müziğinin 18. ve 19. yüzyıllardaki gücünü yitirmiş olmasının da etkisi olmuş olabilir. Fakat Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ekrem Zeki Ün ve Bülent Tarcan gibi ilk dönem bestecilerimizin hemen hemen hepsi, klâsik Türk müziği mirasından da yararlanmışlardır. Geleneksel müziklerinin yarısından azı oradan besleniyor gibi de olsa, ona da bir önem atfettiklerini düşünüyorum. Özellikle Hasan Ferit Alnar'ın üretimi içinde önemli bir yer tutar ki kendisi de zaten klâsik Türk müziği kökenlidir. Çoksesli müziğin ülke genelinde yaygınlaşmasına çalışmışlardır. Kültür politikasının, müzik politikasının buna dayanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Dolayısıyla sanıyorum ki onların idealleri, bugün olduğundan çok daha fazla kentimizde senfonik orkestraların ve koroların kurulmasıydı. Yani çoksesli müziğin tüm Anadolu ölçeğinde yeşertilmesiydi. Genel olarak çoksesli müziğin, özel olarak da çoksesli Türk müziğinin yaygınlaştırılması politikası belli ölçüde başarılı olmuştur. Fakat bir ölçüde başarısız olduğunu da kabul etmek gerekir. Bu bağlamda yapılan eleştiriler de epey fazladır. Çoksesli müziğin yaygınlaşması zaten genel

anlamda kültürel ve ekonomik bir kalkınmayı gerektirecekti. Benim bakış açım göre daha erken tarihlerde, daha etkin ve geniş bir burjuva sınıfının oluşmasını gerekli kılacaktı. Toplumsal ve iktisadî hayatta bu tür değişimler olmaması da, öncü bestecilerimizin arzuladığı biçimde yaygınlaşmasını engellemiştir. Bir grup öncü besteci neyi arzularsa arzulasın, o ideallerin gerçekleşmesi çok daha geniş bir zemin gerektiriyordu. Hatta siyasî anlamda daha az çalkantılı bir yapı gerekiyordu. Daha sonra gelen iktidarlar kültür politikalarını farklı şekilde yönlendirmiş, 1930’larda veya 1940’larda öngörölmüş politikalar kesintiye uğratılmış olabilir.

Cumhuriyetin kurulmasının ardından yapılan müzik reformlarını ve bu alanda yapılmak istenenler ile mevcut müzik geleneğini değerlendirecek olursak, bunlarla ilgili yapılan düzenlemeler ya da uygulamalar yerinde miydi? Herhangi bir aksaklık ya da eksiklik söz konusu olmuş olabilir mi?

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları aslında tek sesli müzik geleneğimizi göz ardı etmiştir. Kültür politikaları üzerinde ilk dönem etkili olmuş belki de en önemli kişi olan Saygun’un öğrencisi olmama rağmen, bu denli göz ardı edilmiş olmasını doğru karşılamıyorum. Sözgelimi tek sesli müzik konservatuvarı 1970’li yıllarda ancak açılabilmiştir. Saygun, buna gerekçe olarak ses sisteminin henüz kesinleşmemiş olmasını ve perde sistemi üzerinde uzlaşmaya varılmamış olmasını gösteriyordu. Bu konu açıldığında bize söylediği şu olmuştur: “Öyle bir mûsikî düşününüz ki henüz perde sistemi bile belli değil. Bu mûsikîyi nasıl eğitim hayatına sokacaksınız? Kimisi 17 perde, kimisi 24 perde, hatta bazıları 41 perde olduğunu iddia ediyor.” Fakat öyle bile olsa, devlet desteği ve özendirme ile eğitim olanaklarının sağlanması, belki de klâsik Türk müziğini, Osmanlı gelenek müziğini daha farklı bir bakış açısı ile daha erken tarihlerde değerlendirme olanağını verecekti. Dolayısıyla klâsik Türk müziği çevreleri de bu anlamda daha az kırılgan olacaklardı diye düşünüyorum. Saygun’un eleştirilerini ve bakış açısını anlamakla birlikte, bu bağlamdaki eleştirilerin de haklı olduğu inancındayım. Saygun ve Cumhuriyetin müzik politikası üzerinde etkili olmuş çevrelerin hemen hemen hepsi, çok sesli müziğin el verdiğince geniş bir çerçevede eğitim yaşamına sokulmasını, konserlerle, yeni kurumlaşmalarla, orkestraların, konservatuvarların kurulmasıyla

değerlendirilmesini istiyorlardı. Fakat tek sesli müzik çevrelerinin bu bağlamdaki isteklerini de büyük ölçüde geri çevirmişlerdir ya da geri çevrilmesine katkıda bulunmuşlardır.

Yeni bir ulus inşasında müziğin rolünü ve etkisini göz önünde bulunduracak olursak, müzikte çağdaşlaşmayı ne şekilde ifade edebiliriz?

1970'lerde ya da 1980'lerde anladığımız çağdaşlaşma ile bugün anladığımız çağdaşlaşma arasında farklar olabilir. Çoksesli müzik veya uluslararası sanat müziği bağlamında, 20. yüzyılda yaşanmış olan gelişmeleri, devinimleri özümsemiş yapıtları çağdaş yapıtlar olarak görmemiz gerekir. Bu şu demektir: her ne kadar geçmiş dönemlerin, farklı kültürlerin ve Anadolu kültürünün mirasıyla ilişki de kuruyor olsa, belli bir birikimin, belli bir duyuş becerisinin, kültürün ve tarihin yansıması olduğu yapıtlar çağdaş olma sıfatını daha fazla hak edecektir. Fakat bu söylediğim uluslararası sanat müziği, çoksesli müzik bağlamında geçerlidir. Onun dışında hepimiz çok geniş bir ses dünyası içinde yaşıyoruz. Yani müzik dünyamız uluslararası sanat müziği ile sınırlı değil. Geleneksel müzikler, dönüşüme de uğramış olsalar halâ yaşamımızda, kulağımızda varlar. Bunun dışında popüler müzikler, jazz müziği ve çeşitli kültürlerin müzikleri de bir şekilde kulaklarımıza ulaşıyor. Belki bu bağlamda bir çağdaşlık tanımı yapmak gereksizdir. Yerel müzikler elbette çağdaşlık sorgulamasına tâbi tutulmayan müziklerdir. Bu çok yersiz ve tuhaf bir sorgulama olurdu. Yerel müziklerde de elbette belirli etkileşimler vardır. Bunda da en önemli etken elektriğin ve elektrik üzerinden gerçekleşen yeni iletişim kanallarının açılmış olmasıdır. Önceleri radyo, sonra da televizyon ve ses kayıt araçlarıyla bu sağlanmıştır. Dolayısıyla Karayip Adaları'ndaki müzik de mutlaka bu etkileşimler sonucu farklı etkileri içinde barındırmaya başlamıştır. Fakat bunların hepsinin güncelliğini, bugün yaşanıyor olması açısından da belirli bir temsiliyeti sağladığını düşünüyorum. Yani çağdaşlık, daha çok uluslararası sanat müziği için dile getirilebilecek bir kavram ve belli bir birikimi, belli bir özümsemeyi hatta besteciler bağlamında belli bir sorgulamayı içinde barındırıyor. Tabii yorumcular bağlamında da bundan söz edilebilir. Bugün, 50-60 yıl öncesine göre bilgiler okyanusunda yaşıyoruz. Bu bilgiler okyanusunda belli seçimler yapmak gerekecektir. Bakış açıları

da bu seçimler çerçevesinde gelişecektir. Tabii bestecilikte de yorumculukta da kişisel nitelikler önemli yer tutacaktır.

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından bahsederken, her ne kadar bu döneme damgasını vuran öncü bestecilerden söz etsek de, aslında bu dönemin kültür ve müzik politikasının mimarı olarak karşımıza çıkan kişi ne bir müzisyen ne de bir müzik bilimci olan Ziya Gökalp'tir. Belirlenen müzik politikaları bağlamında, sizin de demin bahsettiğiniz gibi klâsik Türk müziği göz ardı edilmiş ve Bizans kültürünün bir kahrntısı olarak gösterilip, radyolardaki yayını durdurulmuş, hatta dersleri yasaklanmıştır. Gerekçe olarak da bu müziğin, 'yüksek Türk kültürünü' yansıtmaktan uzak, yüz ağartıcı bir müzik olmadığı gösterilmiştir. Bu coğrafya ve periferisinde yapılan müziğin bir makam müziği oluşu ve halkın kulağının bu müziğe âşinâ olması sonucunda özellikle Mısır Radyosu dinlenmeye başlanmıştır. Bu durum, daha sonraları ortaya çıkan ve Saygun başta olmak üzere, pek çok müzik bilimcinin tanımlamak için 'yoz müzik' gibi bilimsel olmaktan çok uzak bir ifade kullandıkları arabesk müziğin ortaya çıkış nedenlerinden biri olarak gösterilebilir mi?

Yasaklamanın çok fazla etkili olmuş olabileceğini düşünmüyorum. Çünkü bu yasaklama çok kısa süren bir yasaklamadır ve tabii yanlış yapılan bir iştir. Geriye döndüğümüzde bunu teslim etmek gerekir. Fakat arabesk müziğin ortaya çıkışında çok farklı etkenlerin olduğunu düşünüyorum. Sözelimi köyden kente göçün (ki 1960'larda başladı ve 1970'lere doğru ivme kazandı) yarattığı kent dokusundaki sosyolojik dönüşüm, arabesk müziğin yeşermesinde çok daha fazla etkili olmuştur. Bunun yanı sıra Hint filmlerinin o dönemde beğeniyle karşılanmasının da etkili olduğunu söyleyenler var. Gerçekten de insana mantıklı geliyor. Çünkü 1970'lerde Türkiye'de bir Hint müziği furyası yaşanmış. Bunlar geniş bir izleyici kitlesi bulmuş filmler olmuştur. Dolayısıyla o filmlerdeki şarkıların, o filmlerdeki ruh dünyasının arabesk müziğin ortaya çıkmasında etkili olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla 1970'lerde filizlenen bu olayı, 1930'lardaki kısa süreli yasaklamaya bağlamak bana çok mantıklı gelmiyor. Belli bir etkisi olmuşsa bile bu cüzî bir etkidir. Ama klâsik

Türk müziğinin erken bir dönemde devletin desteği ile özendirilmesi, desteklenmesi yerinde olurdu. Aslında klâsik Türk müziği, sivil toplum örgütleri olarak tanımladığımız dernekler aracılığı ile zaten yaşatılmıştır. Bu nedenle, devlet bu müziği ihmal etmiş bile olsa halkın ona bir şekilde destek olduğunu, bu müziğe gönül vermiş kişilerin cemiyetler ve dernekler vasıtasıyla bu müziği devam ettirdiğini biliyoruz. Fakat daha fazla literatür oluşturulabilir, daha erken dönemde teksesli müzik üzerine yapılmış çalışmalar ortaya çıkabilirdi. Ayrıca klâsik Türk müziğinin perde sistemi ve çokseslendirilmesi ile ilgili tartışmalar daha erken dönemde yapılabilirdi. Ama bu tartışmalar, teksesli müzik konservatuvarı olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın açıldığı dönemde olmuş, dolayısıyla ister istemez arabesk müziğin yeşerdiği döneme denk gelmiştir. Yani teksesli-çoksesli müzik üzerine yapılan tartışmalar, arabesk müziğin ortaya çıkışıyla bu denli örtüşmeyebilirdi. Arabesk müziği de sosyolojik bir olgu olarak kendi koşulları ve gerçekleri içinde ele almak gerekecektir. Sorunun başında Ziya Gökalp ile ilgili yaptığım değerlendirmeye katılıyorum. Fakat bu görüşlerin o dönemin ruhuna ait olan görüşler olduğunu da teslim etmemiz gerekiyor. Başarıyla sonuçlanmış bir Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmışız ve ulusalcılık da bu dönemin en önemli öğesiydi. Yani onun dışına çıkmak pek fazla düşünülemezdi. Bizler de o dönemi yaşıyor olsak, belki de o ruhun içinde bulacaktık kendimizi.

Türkiye'nin 20. yüzyıl müzik tarihine, Cumhuriyetin müzik politikalarına ve bu politikalarda önemli roller oynamış bestecilere baktığınızda, onların 1960 sonrası kuşakta yer alan bir öğrencisi olarak kendi kuşağınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Onlarla aranızdaki paralellikler ve farklılıklar nelerdir?

Sanıyorum ki biz, biraz önce de vurguladığım gibi, ideolojik tartışmalarla kuşatılmış değiliz. Yakın çevrem için, Ankara'da tanıdığım bazı besteciler ve öğrencilerim için söyleyebilirim ki bizler, Türk müziği bestecisi savıyla yola çıkan besteciler değiliz. Kendimizi özel olarak Türk müziği bestecisi olarak görmüyoruz. Farklı bir müziğin, farklı bir alanın bestecileri olduğumuzu düşünüyorum. Ben en azından kendi adıma bunu söyleyebilirim. Evet, mutlaka Türk bestecisi olarak nitelendiriliyoruz ve bundan da bir rahatsızlığımız yok. Ama zaman zaman çağdaş

müzik olarak nitelendirilen ulusal sanat müziği alanında üretimlerimizi gerçekleştiriyoruz. Dolayısıyla bizlerin Türk müziği bestecileri olarak anılmak gibi bir kaygısı ya da talebi yok. Tabii bunun yanı sıra şu da dile getirilebilir: başkalarının, bizler Türk müziği bestecisiyiz şeklinde kendilerini tanımlamalarından da rahatsız değiliz. Aslında bütün bu tanımlamalar ve konumlandırmalar bir yerden sonra anlamsızdır. Sonuçta müziğinizle varsınızdır veya yoksunuzdur. Eğer kalem oynattığınız müzik alanı içinde değerli olabilecek bir birikimi ortaya çıkartabiliyorsanız, anlamlı olabilecek bir ses dünyasını biçimlendirmeyi başardıysanız, şöyle ya da böyle tanımlanın; bu çok da önemli değil.

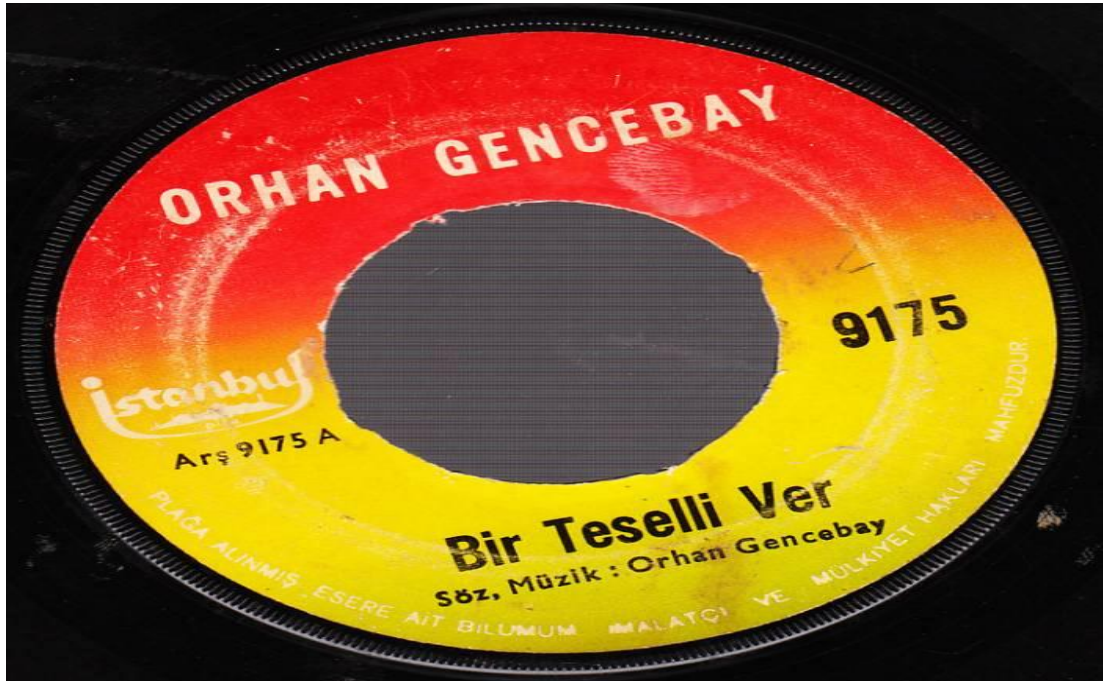
Tabii yaptığımız müziğin dünya ölçeğinde daha fazla karşılığının olması gerekir. Zaten uluslararası sanat müziği bestecisiyiz dediğimizde de bunu peşinen kabul etmiş olmamız gerekiyor. Bizlerin bu coğrafya içinde sıkışıp kalması, kendimiz açısından hiçbir zaman yeterli göremeyeceğimiz bir sonuçtur. Müziklerimizin dünyada, Türkiye dışında, mümkün olduğunca geniş bir coğrafyada, klâsik Batı müziğinin bugünkü temsilcileri tarafından kabul görüyor, seslendiriliyor olması gerekir. Uluslararası sanat müziği çevresinde bir karşılığının olması, orada yer bulması gerekir. Bu açıdan bakıldığında da kendimizi şu ya da bu biçimde tanımlamamızın bir önemi yok. İdeallerimizi ne düzeyde gerçekleştirebildiğimiz önemli.

Yapıtlarım öğrencilik yıllarıma göre daha iyi koşullarda ve daha sık seslendiriliyor. Tabii bu da beni mutlu ediyor. Bizim öğrencilik yıllarımıza göre, şimdiki öğrencilerimiz daha geniş imkânlara sahip. Benim lisansta okuduğum dönemde hiçbir yapıtım seslendirilmemişti. Oysa şimdi pek çok öğrencimizin yapıtları lisanstayken seslendiriliyor. Bunların elimizden geldikince yapılmasını sağlamaya çalışıyoruz. Fakat eminim onların da şikâyet ettiği şeyler vardır ve buna hakları olduğunu da düşünüyorum. Buna rağmen şu anki olanaklar, Avrupa'nın önemli metropollerindekilere oranla çok daha geride olsa da bizim dönemimizden daha iyi durumdadır.

8.3. Fotoğraflar



8.3.1. Suat Sayın'ın *Sevmek Günah Mı* isimli plâğının ön yüzü



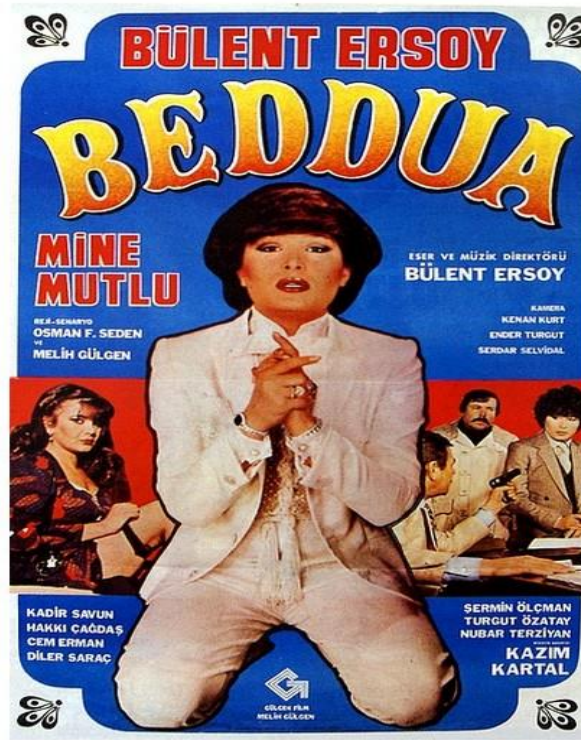
8.3.2. Orhan Gencebay'ın *Bir Teselli Ver* isimli plâğının ön yüzü



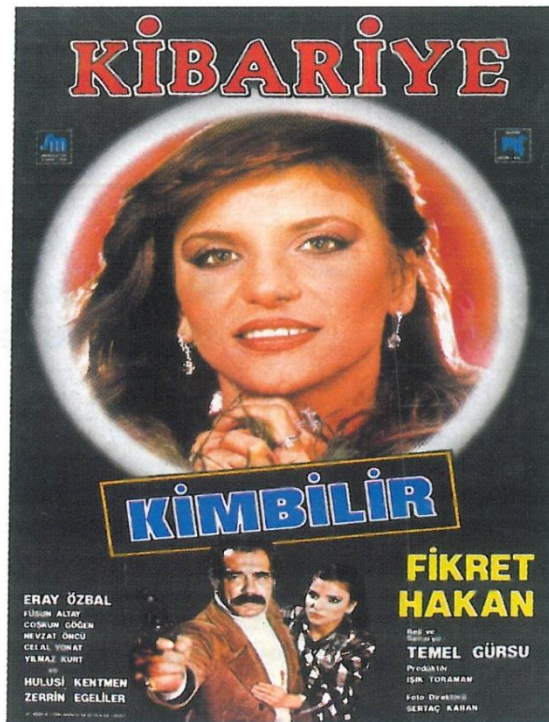
8.3.3. *Bir Teselli Ver* filminin afişi (1971)



8.3.4. *Çeşme* filminin afişi (1976)



8.3.5. *Bedduâ* filminin afişi (1980)



8.3.6. *Kimbilir* Filminin afişi (1981)



8.3.6. *Leylâ ile Mecnun* filminin afişi (1982)



8.3.7. *Talihsizler* filminin afişi (1987)

24.10.1978, Milliyet, Sayfa 10

ERMAN ŞENER

Orhan Gencebay'ın televizyonda garibi söyleyip söylemeyeceği, filmle-tirten televizyonda oynatılıp oynatılmayacağı uzun bir süre tartışıldı. Ugur Dündar'ın programında kısa bir söyleşi ve iki par-kuyu saymaksızın Gencebay'ın garibi olarak televizyona gelmedi. 28.4.1978 tarihli-ne bir filmi konda ama o da yayınlanmadı. Hafta-lık programa göre bu ge-ce, televizyonda ilk kez Orhan Gencebay'ın hap-susluğunu oynadığı bir film geliyor.

Filmin konusu yine romanlar üzerine kurul-muş. İki çocukluk ar-kadaşı var. Sonra bir-birinden ayrılıyorlar. Fil-min (H. Kocayigit) birli bir parçanı alıyor. Orhan 10. Gencebay'ı ise beste yap-maya başlıyor. Bu arada kızırtıların ıhtıl edenleri öldürüp hapse giriyor. Öze yenden Pınar da beste uyarılar çekmekte. Hapsteki Orhan yaptığı besteleri ona göndermeye başlıyor. Pınar bu "mes-hul besteleri" merak edi-yor. Derken Orhan hap-sus-ten çıkıp Seren'in ağı-dı-yor. Orada herşey ona so-vup, sayıyor. Hırsızların seven üçüncü genç evlâdının (A. Güven - B. Ayazog-lu). Orhan adanmanın yantısı göstermek istan-

Orhan Gencebay'ın filmi ilk kez ekrana geliyor



Orhan Gencebay'ın Hülya Kocayigit'i "Bir Araya Gelemeyiz" adlı filmde oynayacağı. Filmin geçtiği arada Hülya Kocayigit sahneye çıkarması. Bu yansıma filmde olan şarkıların birisi de...

BİR ARAYA GELEMİYİZ

8.3.8. Milliyet Gazetesi, 24 Ekim 1978, s. 10.



İŞTE DEV KADRO — Arka sıra Üç Hür - El, ön sıra (soldan sağa) Emel Sayın, Orhan Gencebay, Selda ve Barış Manço.

Ses Liselerarası Müzik Kervanı

DERGİMİZİN iki yıldır düzenlemekte olduğu Liselerarası Müzik Kervanı bu yıl üç yaşına basmaktadır. Lise ve dengi okullarda müzik zevkini aşılamak, öğrencilere ucuz fiyatla müzik dinletmek ve okullara yardım maksadıyla düzenlenmekte olan konserlerimizin ilki bu yıl GALATASARAY LİSESİNDE verilecektir. 27 OCAK CUMARTESİ SAAT 14.00'te verilecek konsere SES OKURLARINA GÖRE YILIN ALTIN SESLERİ seçilen sanatçılar katılacak ve değerli tiyatro sanatçısı MÜŞFİK KENTER'in elinden ödülerini aldıktan sonra hepsi kendi türlerinde bir konser vereceklerdir.

Konsere katılacak sanatçılar şunlardır:

● **TÜRK MÜZİĞİ:**

EMEL SAYIN
(Yılın kadın sesi)

ORHAN GENCEBAY
(Yılın erkek sesi)

● **BATI MÜZİĞİ:**

SELDA
(Yılın kadın sesi)

BARİŞ MANÇO
(Yılın erkek sesi)

ÜÇ HÜR - EL
(Yılın topluluğu)

Verilen konserden SES mecmuası ve sanatçılar hiç bir ücret almayıp, gelir tamamen okul idaresine kalacaktır.

8.3.9. Ses Dergisi, Ocak 1972

09.03.1989, Milliyet, Sayfa 10, Kültür/Sanat



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

Acısız arabesk TV'de

MAGAZİN SERVİSİ

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

Yıldırım Gürses, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın arabesk için para ayırmakla suçlayınca Selanik, "Ben, bakanlığın mali danışmanı değilim" dedi. Konuşması sırasında Gürses sık sık

sözünü kesince de, "Ben, sizin konuşmanızın bitmesini bekledim. Siz de beklemek zorundasınız. Siz tartışma adabını bilmiyorsunuz" dedi. Selanik daha sonra da Kırca'ya dönerek, "Bu işi adabıyla idare edecekseniz edin. Aksi halde ben çekiliyorum. Siz de tartışmaya Yıldırım Bey'le devam edersiniz" şeklinde konuştu.

Daha sonra hava sakinleşince, oturuma kaldığı yerden devam edildi.

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

esaslarından biri olduğunu söyledi.

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

Açıkoturum'un ikinci yarısında bestesini Hakkı Bulut'un yaptığı "acı-sız arabesk" olarak adlandırılan "Seven Kiskanır" ekrana gelecek.

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

03.03.1989, Milliyet, Sayfa 8, Haberler

CADDEBOSTAN
MAKSİM
MUAZZEZ ABACI



**ZERRİN
ÖZER** ve LOKOMOTİF
SAMİ AKSU
ORYANTAL
MELİKE
TOLGA HAN SHOW
MEHTAP DENİZ

8.3.11. Milliyet, 03 Mart 1989, s. 8.

13.08.1994, Milliyet, Sayfa 25

Kral TV geliyor

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

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

8.3.12. Milliyet, 13 Ağustos 1994, s. 25

16.03.1996, Milliyet, Sayfa 25, Canlı ve Renkli

Beste kavgası

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

ÜÇ aydır müzik dünyasının en çok satan albümü olan Muazzez Ersoy'un "Kızalji 1" de, küçük (5) bir değişiklik yapıldı. Albümün ilk baskılarında "Şevmedim Kara Gözlüm" şarkısının altında, "söz yazarı" ve "besteci" olarak Orhan Gencebay'ın adı vardı. Son baskılarda ise "kral"ın adı silindi. Albümün yeni baskılarında "Şevmedim Kara Gözlüm"ün söz yazarı ve bestecisi olarak Abdullah Nail Bayşu'nun imzası var. Şairin hayatı boyunca yüzlerce şarkıya söz yazarı ve besteci olarak imza atan Orhan Gencebay, "Şevmedim Kara Gözlüm"ün kendi bestesi olduğunu söyledi. "Rahmetli A. Nail Bayşu da baba oğul gibiydik. Birlikte çalışmaları yapık. Bu türden bir oradan ileri geliyor" diyen Gencebay, sözlerini şöyle sürdürdü: "Bayşu Baba, senin söylediğinizi bir büyüklüğünüzle, 67-68 yıllarında ortak beste çalışması yapıyorduk. O nedenle ben besteler benim adıma, bazıları da A. Nail Bayşu adına geçer. 'Şevmedim Kara Gözlüm'ü o yıllarda 45 kaset okudu. 40'ında benim adına yazıldığını gördüm. Ama bu şarkının bestesi benim adıma geçer. 'Bu beste benim, şu beste benim' gibi bir ayrım yoktu aramızda. Ben 1966'dan sonra beste çalışmalarımı kendim sürdürdüm. Rahmetli ile temimizin karıştırıldığı bir ilk beste daha var. Ama bu bizim için ihtilaf meselesi değildir. Rahmetli ile hukukumuz, saygımız var. Muazzez Ersoy'a eseri okuması için ben izin verdim."

250 MİLYONA İZİN

Gencebay'ın "İsmimle değil" dediği kaset, Bayşu ailesi için çok önemli. Kaset piyasaya çıktı, iyi de fiyatı edile odına varışlardan Naci Bayşu MESAM'a, Saadet Bayşu da Ersoy'un sahibi olduğu Levant Müzik'e bayıyordu. Naci Bayşu, MESAM'a verdiği dilekçede, "Şevmedim Kara Gözlüm"den Orhan Gencebay'ın adının çıkarılıp, A. Nail Bayşu'nun yazılmasını ve doğarak telifin varislere ödünmesini istediğini Saadet Bayşu, Ersoy'a yazmıştı.

Ersoy, olay şarkıya çekildiği kipte yine İsmet Özman'a oynadı.

Gencebay: "Söz benim" diyor

8.3.13. Milliyet, 16 Mart 1996, s. 25.

08.12.2002, Milliyet, Sayfa 2, Güncel

'Gönül dostlarım Fazıl'ı yuvarlar!'

Entelektüel kesimin Orhan Gencebay dinlemesine 'eğitimsizlik göstergesi' yorumunu yapan Fazıl Say'a hemen cevap geldi: Bizimle reklamını yapıyor

Orhan Gencebay, kendini hedef alan sözleri için ajansın ofisinde yattı.



ELİF KORAP İstanbul

Kendini entelektüel olarak tanımlayan kesimin de Orhan Gencebay dinlemesini eleştiren Fazıl Say'ın müzik dünyasını karıştırdı. Gencebay'ın piyasaya ağır bir dille yanıtlar verirken, pop müzikle ilişkisi tartışılabilir kararı kışa gelirdi. Fazıl Say, gazetelerinde verdiği röportajlarda entelektüel kesimin tartışılmasını istemiyor. "Dünya'da müzik, edebiyatın bir göstergesi" derken, Türkiye'de Orhan Pamuk ve Yaşar Kemal'in karıştığı Orhan Gencebay ile Sezen Aksoy dinlemesi yapılan tartışmaları düşünmüyor.

Fazıl Say ağır konuştu

'Bu, Türk halkına hakaret'

Orhan Gencebay, Say'ın sözlerine az yandı, verdi: "Bütün gönül dostlarımı, kendileri de eğitimsizlikle suçlayan bir kişiye yuvarlar!" ifadesine girmek için benim adımı kullanarak reklam yapıyor. Bunu yaparsen Türk halkına da hakaret ediyorsun. Fazıl Say'ın sözünü süpür beyazın kendisine yakıştırıyorsun. Entelektüel bir dille konuşmadığın görüldü. İyi bir gazeteci olmasana.

Fazıl Say'ın sözleri çapraz ateş yarattı

8.3.14. Milliyet, 08 Aralık 2002, s. 2.



8.3.15. Turgut Özal ve İbrahim Tatlıses (1986)

9. KAYNAKLAR

ACIPAYAMLI, Orhan (1978), **Halkbilim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

AKGÜL, Özgür (2009), **Romanistanbul**, Punto Yayınları, İstanbul.

AKSOY, Bülent (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, V, 1212-1236.

AKSOY, B. (1987), “Türk Mûsikîsinin Kökeni Sorunu Aşıldı Mı?”, **Tarih ve Toplum**, VIII, 44, 41-47.

AKSOY, B. (1996), “Atatürk ve Mûsikî”, **Birikim**, 81, 74-77.

ALANGU, Tahir (1983), **Türkiye Folkloru Elkitabı-I**, Adam Yayıncılık, İstanbul.

ALİ, Filiz (1987), **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, Gümüş Basımevi, İstanbul.

ALTAR, Cevad Memduh (2001), **Opera Tarihi-IV**, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ALTAR, Cevad Memduh (1946), “Cumhuriyet Devrinde Müzik”, **Ülkü**, 123, 28-29.

ARSUNAR, M. Ferruh (1948), **Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler**, Ulus Basımevi, Ankara.

ATAMAN, Sadi Yaver (1991), **Atatürk ve Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BALKILIÇ, Özgür (2009), **Cumhuriyet, Halk ve Müzik - Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, 1. Baskı, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.

BARDAKÇI, Murat (23 Aralık 1992), “Bestelemenin Arapçası”, **Hürriyet Pazar**.

BARTOK, Béla, (1991), **Küçük Asya’dan Türk Halk Mûsikîsi**, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BARUTÇU, Faik Ahmet (1977), **Siyasî Anılar 1939-1954**, Milliyet Yayınları, İstanbul.

BAŞGÖZ, İlhan (1968), **Türk Halk Edebiyatı Antolojisi**, Ararat Yayınevi, İstanbul.

BAŞGÖZ, İ. (1986), **Folklor Yazıları**, Adam Yayınları, İstanbul.

- BAŞGÖZ, İ. (1998), “Türkiye’de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milliyetçilik”, **Folklor/Edebiyat**, 14, 73-84.
- BAYRI, M. H. (1933), “Cumhuriyet Devrinde Halk Bilgisi Hareketleri”, **Halk Bilgisi Haberleri**, 29
- BEHAR, Cem (1987), **Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (1993), **Zaman, Mekân, Müzik: Klâsik Türk Mûsikîsinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım**, Afa Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (1998), **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (2005), **Mûsikîden Müziğe**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (06 Ocak 2002), “Kürdîlihiczakâr, Frak ve Smokin”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (27 Ocak 2002), “İcât Edilmiş Gelenek”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (10 Şubat 2002), “Beste mi, Yorum mu?”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (03 Mart 2002), “Sanat, Kültür, Devrim”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (12 Mayıs 2002), “Makbul Müzik Yasak Müzik”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (02 Haziran 2002), “Kentın Sesi”, **Zaman Gazetesi**.
- BEHAR, C. (16 Haziran 2002), “Zeki Müren’den Kalan Müzik”, **Zaman Gazetesi**.
- BELGE, Murat (1990), “Toplumsal Değişme ve Arabesk”, **Birikim**, 17, 16-23.
- BELGE, M. (27 Mayıs 2009), “27 Mayıs’ın Tekrarı”, **Taraf Gazetesi**.
- BERKER, Ercüment (1986), “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını”, **Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını**, Der. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara.
- BEŞİROĞLU, Ş. (2003), “Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr Saadettin Kaynak”, **Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi**, 1, 105-113.
- BİRKAN, Üner (2006), **Dinleyicinin Kitabı**, Yakın Kitabevi, İzmir.
- BORATAV, Pertev Naili (1991), **Folklor ve Edebiyat-2**, Adam Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, P. N. (2000), **Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- CANGAL, Nurhan (1999), **Armoni**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

CANGAL, N. (2008), **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

CEMİL, Mesut (1942), “Radyomuzda Mûsikîye Dair”, **Ülkü**, 25, 23-24.

COOK, Nicholas (1999), **Müziğin ABC’si**, Çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ÇAVDAROĞLU, Salih Zeki (2010), “Türkiye’nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış”, **www.musikidergisi.net**

ÇAVDAROĞLU, S. Z. (2010), “Türkiye Saadettin Kaynak’ı “Sinema” İle Tanıdı”, **www.musikidergisi.net**

DEMİRZEN, İsmail (2010), “Tüketim Toplumunun Oluşumu ve Din ile Etkileşimi”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, X, 3, 97-109.

DİKİCİ, Radi (2005), **Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar, Türk Mûsikîsinin 75 Yıllık Hikâyesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DİLMENER, Naim (28 Mart 2002), “Cevapsız Kalan Feryat”, **Milliyet Kültür Sanat**.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1969), **Halk Şiirinde Türler**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

DOĞUDANDOĞAN, Yılmaz (1944), “Köy Notları”, **Görüşler**, VI, 64-65, 18-22.

DURSUNOĞLU, Cevad (1947), “Sanat ve Bilim Başarılarımız”, **Ülkü**, I, 2, 1-10.

DUYGULU, Melih (2006), **Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

EKEN, M. F. (2007), **19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

ELÇİ, Armağan Coşkun (1997), **Muzaffer Sarısözen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ELÇİ, A. C. (2008), “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Millî Folklor**, 78, 37-54.

ELÇİ, A. C., “Muzaffer Sarısözen’in Derleme Gezileri”, **www.turkuler.com**

EMREM, Celâleddin (1948), “İdeoloji ve Sanat”, **Ülkü**, 17, 5-7.

ERCAN, Fuat (2001), **Toplumlar ve Ekonomiler**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

ERGİN, Metin (8 Ağustos 1954), “Sanatının 54. Yılında Saadettin Kaynak”, **Milliyet Gazetesi**.

EYÜBOĞLU, Ali (16 Mart 1996), “Beste Kavgası”, **Milliyet Gazetesi**.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], Mahmud Ragıp (1936), **Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi**, Akşam Matbaası, İstanbul.

GAZİMİHAL, [KÖSEMİHAL], M. R. (1947), **Konya’da Mûsikî**, CHP Halkevleri Yayınları, Ankara.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1961), **Mûsikî Sözlüğü**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (2006), **Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz**, Haz. Metin Özarslan, Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, İstanbul.

GAZİMİHAL, [KÖSEMİHAL], M. R. (1930), “Dördüncü Mûsikî Folklor Seyahati”, **Halk Türküleri**, XIII, 45.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1933), “Bizde Yeni Bestekârlık”, **Ülkü**, I, 6, 93-94.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1935), “Halk İçin Mûsikî”, **Ülkü**, II, 46, 342.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1937), “Béla Bartok Aramızda”, **Ülkü**, IX, 50, 132-138.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1938), “Cumhuriyet Devrinde Mûsikî”, **Ülkü**, 69, 235-238.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1939), “Halkevlerinde Mûsikî”, **Ülkü**, 73, 67-70.

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], M. R. (1943), “Mûsikî Hareketinin 20 Yıllık Gelişimi”, **Ülkü**, 51, 28-31.

GÖKALP, Ziya (1918), “İçtimâiyât: Hars ve Medeniyet”, **Yeni Mecmua**, 60, 142-143.

GÖKALP, Z. (1999), **Türkçülüğün Esasları**, Toker Yayınları, İstanbul.

GÖKALP, Z. (2010), **Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak**, Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜNGÖR, Nazife (1993), **Arabesk – Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

HASGÜL, Necdet (1996), “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Folklor**, **Doğru: Dans Müzik Kültür**, 62, 21-49.

HODEIR, Andre (1992), **Müzik Türleri ve Biçimleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

HÜR, Ayşe (29 Ağustos 2010), “Yine, Yeni, Yeniden Arabesk”, **Taraf Gazetesi**.

İNAN, Afet (2009), **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

JUDETZ, Eugenia Popescu (1998), **Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları**, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.

KAHRİMAN, H.-KOVANCILAR, B. (2007), “Devlet Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, **Finans Politik & Ekonomik Yorumlar**, XLIV, 513, 21-33.

KARABEY, M. Muammer (1999), “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

KARADUMAN, İrfan (2011), **Mehmet Zekâî Dede Efendi’nin Makamsal Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri**, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları (Türk Din Mûsikîsi) Anabilim Dalı, Ankara.

KARAKOYUNLU, Yılmaz (1998), “Cumhuriyetin Türk Müzik Politikası”, **Yeni Türkiye**, 23-24, 2975-2982.

KOCABAŞOĞLU, Uygur (2010), **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, İletişim Yayınları, İstanbul.

KORAP, Elif (8 Aralık 2002), “Gönül Dostlarım Fazıl’ı Yuvarlar”, **Milliyet Gazetesi**.

KÖPRÜLÜ, Mehmed Fuad (1940), **Türk Sazşairleri-II: XVI-XVIII. Asırlar**, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. F. (1940), **Türk Sazşairleri-III: XIX-XX. Asırlar**, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. F. (2004), **Edebiyat Araştırmaları-I**, Akçağ Yayınları, Ankara.

LUKACS, John (1993), **Yirminci Yüzyılın Ve Modern Çağın Sonu**, Çev. Mehmet Harmancı, Sabah Kitapları, İstanbul.

MARDİN, Şerif (2007), **Siyasal ve Sosyal Bilimler**, İletişim Yayınları, İstanbul.

MARDİN, Ş. (2010), **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul.

MEJUYEV, Vadim (1998), **Kültür ve Tarih**, Çev. Suat H. Yokova, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

ORANSAY, Gültekin (1971), **Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi**, TRT Merkez Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.

ORANSAY, G. (1977), **Bağdarlar Geçidi**, Cihan Basımevi, Ankara.

ORANSAY, G. (1983), “Çoksesli Mûsikî”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, VI, 1517-1530.

ORANSAY, G. (1983), “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikîmiz”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, VI, 1496-1509.

ORANSAY, G. (1985), **Atatürk İle Küğ**, Küğ Yayıncılık, İzmir.

ORTAYLI, İlber (2007), **Batılılaşma Yolunda**, Merkez Kitapçılık, İstanbul.

OSKAY, Ünsal (2001), **Müzik ve Yabancılaşma/Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, Der Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, Meral (1998), “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, M. (2000), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖZDEMİR, Sinem (2009), “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak”, **İTÜ Dergisi**, VI, 1, 19-30.

ÖZDEMİR, Sinem (2011), “Müzikal Kültürün Göçünde Film Müzikleri”, **www.musikidergisi.net**

ÖZER, Sevda Özkaya (2007), **Osmanlı Devleti İdaresinde Mısır (1839-1882)**, yayınlanmamış doktora tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Elâzığ.

ÖZÖN, Nijat (2010), **Türk Sinemasının Tarihi 1896-1960**, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (1969), **Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I-II**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ÖZTUNA, Y. (2006), **Türk Mûsikîsi “Akademik Klâsik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü”**, Orient Yayınları, İstanbul.

ÖZYILDIRIM, Murat (2008), “Türkiye’nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı”, **EskiYeni**, 8, 110.

PAÇACI, Gönül (1994), “Dârû’l Elhân ve Türk Mûsıkîsi’nin Gelişimi-I”, **Tarih ve Toplum**, XXI, 121, 48-55.

PAÇACI, G. (1999), “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

PALA, İskender (2005), **Dîvan Edebiyatı**, Kapı Yayınları, İstanbul.

PEKER, Recep (1933), “Ülkü Niçin Çıkıyor”, **Ülkü**, I, 1, 1.

PULUR, Hasan (17 Ocak 1992), “Vericiler ve Çalışanlar”, **Milliyet Gazetesi**.

REY, Cemal Reşit (11 Kasım 1963), “Atatürk ve Müzik”, **Cumhuriyet Gazetesi**.

SAFA, Peyami (6 Ağustos 1936), “Mısır Radyosu”, **Cumhuriyet Gazetesi**.

SALCI, Vahid Lütfi (1938), “Béla Bartok’un Konferansları: Gizli Halk Mûsıkîsi”, **Ülkü**, XI, 61, 113-123.

SALCI, V. L. (1940), **Gizli Türk Halk Mûsıkîsi ve Türk Mûsıkîsinde Armoni Meseleleri**, Numûne Matbaası, İstanbul.

SAMİ, Ali (1934), “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâledebiliriz”, **Ülkü**, 17, 359-361.

SARISÖZEN, Muzaffer (1944), “Muzaffer Sarısözen’le Bir Konuşma”, **Radyo**, III, 31, 10.

SARISÖZEN, M. (1962), **Türk Halk Mûsıkîsi Usûlleri**, Resimli Posta Matbaası, Ankara.

SAY, Ahmet (2003), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAY, Ahmet (2005), **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAYGUN, Ahmed Adnan (1936), **Türk Halk Mûsıkîsinde Pentatonizm**, Numune Matbaası, İstanbul.

SAYGUN, A. A. (1937), **Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat**, Numune Matbaası, İstanbul.

SAYGUN, A. A. (1940), **Halkevlerinde Mûsıkî**, Recep Ulusoglu Basımevi, Ankara.

SAYGUN, A. A. (1987), **Atatürk ve Mûsıkî - O’nunla Birlikte O’ndan Sonra**, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

SAYGUN, A. A. (1936), “Türk Müziğinin İnkişaf Yolu”, **Ülkü**, VII, 42, 419-423.

SAYGUN, A. A. (1942), “Gençliğin Mûsıkî Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?”, **Ülkü**, I, 11, 8-10.

- SAYGUN, A. A. (1942), “Radyoda Garp Mûsikîsi”, **Ülkü**, 20, 5-7.
- SAYGUN, A. A. (1942), “Radyoda Musîki Yayınları Hakkında”, **Ülkü**, 26, 4-5.
- SAYGUN, A. A. (1943), “Bir Folklor Enstitüsü Hakkında”, **Ülkü**, 41, 2-4.
- SAYGUNİŞİK, Tahsin (1942), “Ayın Konuşması: Dil ve Sanatkâr”, **İnanç**, V, 59, 3-5.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (1987), **Türk Sineması Tarihi-I**, Metis Yayınları, İstanbul.
- STOKES, Martin (1998), **Türkiye’de Arabesk Olayı**, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ŞEN, Hasan Oral (2003), **Sadettin Kaynak**, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara.
- ŞENEL, Süleyman (1999), “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Folklor/Edebiyat**, 17, 99-128.
- ŞENEL, Süleyman, “Dâru’l-Elhân Heyeti Tarafından Fonografla Derlenen İlk Türkü”, **www.musikidergisi.net**
- ŞENER, Erman (24 Ekim 1978), “Orhan Gencebay’ın Filmi İlk Kez Ekrana Geliyor”, **Milliyet Gazetesi**.
- TAN, Nail (2003), **Folklor**, Kitap Matbaacılık, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen (2003), **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TEKELİOĞLU, Orhan (1995), “Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği’nin Tarihsel Arka Planı”, **Toplum ve Bilim**, 67, 157-177.
- TEKELİOĞLU, O. (1999), “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- TEZCAN, Mahmut (1991), **Gençlik Sosyolojisi Yazıları**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- TOKEL, B. Bilge (2000), **Neşet Ertaş Kitabı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- TÖR, Vedat Nedim (1999), **Yıllar Böyle Geçti**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TÖR, V. N. (1942), “Halk Türküleri”, **Radyo**, I, 7, 10.
- TURA, Yalçın (1984), “Cumhuriyet Döneminde Türk Mûsikîsi”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, 5, 1512-1530.

- TURA, Y. (1988), **Türk Mûsikîsinin Meseleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- TÜFEKÇİ, Nida (1983), “Türk Halk Müziği”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, VI, 1482-1488.
- TÜRKÖNE, Mümtaz’er (27 Mayıs 2010), “27 Mayıs’ın Hesabı”, **Zaman Gazetesi**.
- ULUDAĞ, Süleyman (2005), **İslâm Açısından Müzik ve Semâ**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- URAS, Güngör (8 Aralık 2002), “Maksim Eski Maksim Olamaz”, **Milliyet Gazetesi**.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir (1972), **Cumhuriyetle Birlikte Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları**, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- ÜNLÜ, Cemal (2004), **Git Zaman Gel Zaman – Fonograf-Gramofon-Taş Plâk**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- ÜNLÜ, Cemal, “Eski Kanto-Yeni Kanto”, www.kalan.com
- ÜNLÜ, Cemal, “Odeon 1930’larda Neler Yayınladı”, www.odeonmuzik.com.tr
- VARLIK, M. Bülent (2006), “Ülkü: Halkevleri Mecmuası”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Kemalizm-II**, İletişim Yayınları, İstanbul, 268-271.
- VIRGINIA, Danielson (2008), **Mısır’ın Sesi – Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumı**, Çev. Nilgün Doğrusöz/Cem Ünver, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- VOLKAN, Sebahaddin (1986), “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını”, **Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını**, Der. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara.
- WRIGHT, Owen (1994), “Mûsikî Hayatı-17. Ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, 5, 525-527.
- YAVUZ, Hilmi (1987), **Kültür Üzerine**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- YÖNETKEN, Halil Bedi (1934), “Halk Terbiyesi ve Operalar”, **Ülkü**, III, 15, 202-205.
- YÖNETKEN, H. B. (1966), **Derleme Notları-I**, Orkestra Yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL, Sinem Evren (2003), **Yavuz Turgul Sineması**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

10. ÖZGEÇMİŞ

Uğur Küçük Kaplan, 1983 yılında İstanbul’da doğmuştur. Piyano eğitimine beş yaşındayken aldığı özel dersler ile başlayan Küçük Kaplan, dokuz yaşında Bilen Yıldırım’ın öğrencisi olmuş, üç yıl süren bu eğitimin ardından Pera Güzel Sanatlar’da Fahri Pekiner ile piyano, Özcan Özbek ile solfej çalışmıştır. Burada katıldığı London College of Music’in sınavlarında başarılı olan ve çeşitli sertifikalar alan Küçük Kaplan, daha sonra bir süre İleriş Sun’dan kompozisyon dersleri almıştır. 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndaki eğitimine başlamış ve burada Doç.Dr. Bahar Tokay ile piyano, Sarper Özsan ile solfej, form bilgisi ve armoni, Prof. Dr. Özkan Manav ile çağdaş müzik, Prof. Gülper Refiğ ile müzik tarihi, Ahmet Altınel ile müzikal analiz, Melih Duygulu ile geleneksel Türk müziği, halk müziği ve etnomüzikoloji çalışmıştır. Konservatuvarın Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı ile Etnomüzikoloji ve Folklor anabilim dallarından çift anadal yaparak 2008 yılında mezun olmuştur. Öğrencilik yıllarından itibaren çeşitli gruplarla ve sanatçılarla müzik yapan Küçük Kaplan, aynı zamanda 2005 yılından itibaren 5 yıl boyunca Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü bünyesinde yürütülen çeşitli kültür-sanat projelerinde piyanist ve müzik direktörü olarak yer almıştır. 2010 yılında kurulan Jale Sezgin Sanat Merkezi’nde piyano, solfej ve armoni eğitmeni olarak çalışan uğur Küçük Kaplan, aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı’nda solfej dersleri vermektedir. Bunun dışında on yıldır özel ders vermekte ve müzikle ilgili çalışmalarını sürdürmektedir.

Uğur Küçük Kaplan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Etnomüzikoloji ve Folklor Programı’nda yüksek lisans öğrenimine devam etmektedir.