



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİ

DOKTORA TEZİ

Canan OLKUN

Müzikoloji Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR

Temmuz 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİ

DOKTORA TEZİ

Canan OLKUN
2002028

Müzikoloji Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR

Temmuz 2025

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002028 numaralı Doktora Öğrencisi Canan OLKUN ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, “Arabesk Müzikte Vokal İcra Özellikleri” başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Cenk GÜRAY
Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Serdar ERKAN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Doç. Seta KÜRKÇÜOĞLU
İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erberk ERYILMAZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi :
Savunma Tarihi :



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu'nda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının, akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle zgn nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

04/07/2025

Canan OLKUN



ÖNSÖZ

Bu çalışma, ses eğitimi öğrencisi olduğum yıllarda müzikal ortamlarda sıklıkla karşıma çıkan “arabeskleşme” kavramına yönelik sorgulayıcı bir merakla şekillenmiştir. Kavramın, özellikle vokal icra bağlamında hangi performans unsurlarını içerdiğine dair belirsizlik, bu alanda sistematik bir çözümleme yapılması gerektiğine işaret etmiştir. Araştırma süreci ilerledikçe arabesk müziğin yalnızca bireysel bir anlatım alanı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayla ilişki kuran önemli bir estetik yapı taşıdığı fark edilmiştir. İcra biçimlerinin ifade yoğunluğu, stilistik çeşitliliği ve performatif katmanları, bu müziğin teknik ve duygusal yönlerinin sistemli biçimde incelenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın temelini oluşturan teknik çözümleme süreci, araştırmanın en yoğun ve dikkat gerektiren aşamalarından birini oluşturmuştur.

Sanatçıların seslendirme biçimlerinin notayı aktarma süreci, araştırmanın uygulama aşamalarında yoğun dikkat ve çok boyutlu bir değerlendirme gerektiren alanlardan biri olmuştur. Anlık, hızlı ve icracıya özgü vokal ifadelerin yazıya dökülmesi, yalnızca teknik bir aktarımı değil; aynı zamanda yorumlayıcı bir yaklaşımı da gerekli kılmıştır. Benzer şekilde, müzik teknolojisi alanında herhangi bir ön bilgiye sahip olmaksızın, spektrogram görüntülerinin elde edilmesi ve analiz edilmesi süreci de ayrı bir öğrenme ve çaba alanı oluşturmuştur. Tüm bu süreç boyunca arabesk müziğe ilişkin estetik duyarlılığım giderek artmış; icralarda karşılaşılan ifade çeşitliliği, müziğe daha dikkatli ve çok yönlü bir bakış geliştirmeme olanak sağlamıştır. Yerleşik tür kalıplarını aşan değerlendirmelerin ötesine geçerek, her icranın kendi bağlamı içinde anlam kazandığını fark etmek hem mesleki hem de bireysel düzlemde müziğe yönelik yaklaşımımı dönüştürmüştür. Arabesk müzikle kurulan bu yeni ilişki, yalnızca müzikal değil, aynı zamanda yakın tarih ve toplumsal anlatılarla kurulan bağın da yeniden yorumlanmasına kapı aralamıştır.

Bütün bu süreç, yalnızca bir araştırma faaliyeti olarak değil; aynı zamanda kişisel bir öğrenme ve dönüşüm yolculuğunun da kaydı niteliğindedir. Arabesk müziğe dair icra temelli bir bakış geliştirme çabası, müziğin ifade olanaklarına ve vokal yorumun sınırlarına dair yeni sorularla karşılaşmamı sağlamıştır. Yalnızca arabesk müzik çalışanlar için değil; popüler müzik alanında üretim ve araştırma yapmak isteyen tüm öğrenciler, akademisyenler ve icracılar için düşünsel ufuk açabilecek bir kaynak işlevi görmesini ve kendi bağlamında mütevazı bir katkı olarak değerlendirilmesini diliyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkı sunan tüm hocalarıma ve dostlarıma teşekkür borçluyum. Danışmanım Doç. Dr. İlker Deniz Başuğur’a sürecin her aşamasındaki sabırlı yönlendirmeleri için; Prof. Dr. Hakkı Alper Maral’a, akademik ve düşünsel çerçevemin oluşmasına sağladığı katkılar nedeniyle; Doç. Seta Kürkcüoğlu’na, çalışma disiplini ve akademik duruşuyla sürecin başından itibaren örnek alınacak bir rol model olduğu için; Doç. Dr. Serdar Erkan’a, sosyolojik kapsamdaki katkıları ve çalışmaya yaklaşımındaki içtenlik için; Prof. Dr. Cenk Güray’a ise çalışmanın bütünlüğünü gözetken, yapıcı değerlendirmeleri için teşekkür ederim.

Bu süreci daima anlayışla karşılayan ve desteğini esirgemeyen aileme; spektrogram görüntülerinin elde edilmesi ve yorumlanması sürecindeki yönlendirmeleri için Can Paşa’ya; Öğr. Gör. Kemal Akdoğan’a, Türk müziği terminolojisine katkı sağlamak

amacıyla geliştirdiği bir terimi benimle paylaşarak çalışmama sunduğu değerli katkı için teşekkür ederim. Özellikle yakın dostum Dr. Murat Birer’e, yalnızca akademik dile ve yöntemsel kararlara dair katkılarıyla değil, bu sürecin her aşamasında sağladığı yapıcı eleştirileri için özel bir teşekkür borçluyum.

Temmuz 2025

Canan OLKUN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xix
SUMMARY	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	4
1.2 Problem Cümlesi	5
1.2.1 Alt problemler.....	5
1.3 Araştırmanın Amacı ve Önemi	6
1.4 Varsayımlar	7
1.5 Sınırlılıklar	7
2. YÖNTEM.....	9
2.1 Araştırma Modeli	9
2.2 Evren ve Örneklem.....	10
2.3 Veri Toplama Teknikleri	10
2.4 Verilerin Analizi.....	11
3. ARABESK KAVRAMI	15
3.1 Arabeskin Etimolojisi.....	15
3.2 Tarihi Gelişim	18
4. KÜLTÜREL VE MÜZİKAL ETKİLEŞİMLER.....	21
4.1 Avrupa ve Doğu Müziği Etkileşimleri	21
4.1.1 Avrupa'nın şark müziği algısı üzerine kavramlar	29
4.2 Türk ve Arap Müziği Etkileşimleri	36
4.3 Üslup ve Tavrı Kavramları Kapsamında “Piyasa Üslubu/Tavrı”	46
5. TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİK VE DÖNÜŞÜM DİNAMİKLERİ	57
5.1 1980’li Yıllarda Arabesk.....	67

5.2 1990'lı Yıllardan Günümüze Arabesk	74
6. ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA	79
6.1 Vokal İcra Analizinde Dikkate Alınacak Unsurlar	80
6.1.1 Ses kullanım bölgeleri	82
6.1.1.1 Ses alanı (<i>register</i>).....	82
6.1.1.2 <i>Rezonans</i> (Tınısal özellikler).....	85
6.1.2 Süsleme unsurları.....	87
6.1.3 Nüans	88
6.1.4 Diksiyon (telaffuz).....	89
6.2 Doğaçlama	91
6.3 Kantometriks (<i>Cantometrics</i>)	93
7. ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA KARAKTERİSTİKLERİ AÇISINDAN İKONİK FİGÜRLER.....	101
7.1 Gazinolarda Arabesk Egemenliği ve Zeki Müren Etkisi.....	101
7.2 Zeki Müren “Piyasa üslûbunda disiplinler arası geçişlilik”	106
7.2.1 Anlatılmaz Bin Dert ile.....	110
7.2.2 Anlatılmaz Bin Dert ile (İlk dönem kaydı)	111
7.2.3 Anlatılmaz Bin Dert İle (Gazino versiyonu).....	114
7.3 Orhan Gencebay “Nazal Tınılar ve Kırılma Uygulaması”	125
7.3.1 Bir Teselli Ver (1968).....	128
7.3.2 Bir Teselli Ver (1997).....	135
7.3.3 Batsın Bu Dünya (1975)	139
7.4 Müslüm Gürses “Duygusal Yoğunluk ve Hüzünlü İfadelerin Esnetilerek Derinleştirilmesi”	150
7.4.1 İtirazım Var (1981)	153
7.4.2 İtirazım Var (1998)	157
7.4.3 İtirazım Var (2009)	162
7.5 Ferdi Tayfur “Melankolik İcranın Hikayeleştirilmiş Anlatımı”	165
7.5.1 Çeşme (1975).....	165
7.5.2 Merak Etme Sen (1978).....	171
7.6 İbrahim Tatlıses “Güçlü, Hacimli Ses, Sert Üslup”	179
7.6.1 Aramam (2004).....	181
7.7 Bergen “Kadın İcrasında Maskülen Tınılar”	184
7.7.1 Sen Affetsen (1986).....	186
7.8 Kibariye “Arabesk Müzikte Vurgulu İfadeler ve Çevik İcra Özellikleri”	191
7.8.1 Kim Bilir (1981)	193

7.9 Neşe Karaböcek “Arabeskte Modernist Yaklaşımın Stilize Edilmesi”	197
7.9.1 Gönül (1975).....	199
7.10 Gülden Karaböcek “Arabesk İcrada Naif ve Kırılgan Anlatım”	207
7.10.1 Dilek Taşı (1978).....	208
7.11 Arabesk Müzikte Toplumsal Cinsiyet Algıları: Esengül Örneği	212
7.12 Kamuran Akkor “İcrada Dönüşümün Arabeskleşme Süreci”	215
7.12.1 Bir Ateşe Attın Beni (1983).....	216
7.13 Mine Koşan “Pes Seslerde Güçlü ve İstikrarlı Vokal Kontrolü”	220
7.13.1 Yağmurun Sesine Bak (1974).....	221
7.14 Hakkı Bulut “Arabesk Anlatımda Sadeleştirilmiş İfadeler”	229
7.14.1 İkimiz Bir Fidanız (2005)	230
8. BULGULAR.....	235
9. SONUÇ.....	257
KAYNAKLAR	263
DİSKOGRAFYA.....	275
ÖZGEÇMİŞ.....	277



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 8.1 Arabesk Vokal İcrada Yer Alan İfade Unsurları ve Uygulama Biçimleri	250
Çizelge 8.2 Arabesk Vokal İcra Örnekleminde Sanatçı Bazlı İfade Unsurları ve Gözlemsel Yoğunluk Değerlendirmesi	252





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 7.1 Eserin TRT repertuarına ait notası.....	110
Şekil 7.2 Zeki Müren'in seslendirdiği" Anlatılmaz Bin Dert İle" adlı eserin takriben 60'lı yılların sonu ya da 70'li yılların başına ait versiyonu.	111
Şekil 7.3 Zeki Müren'in seslendirdiği" Anlatılmaz Bin Dert İle" adlı eserin gazinoda yorumlanan versiyonu.	114
Şekil 7.4 1. ölçüde vokalde serbest giriş ve 3. ölçüde sazların katılımına ait görsel.	115
Şekil 7.5 İlk dönem versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait görsel.	116
Şekil 7.6 İlk dönem versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.	116
Şekil 7.7 Gazino versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait görsel.	116
Şekil 7.8 Gazino versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.	117
Şekil 7.9 İlk dönem versiyonunda, 3. ölçüde yer alan <i>tril</i> icrasına ait görsel.	118
Şekil 7.10 İlk dönem versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.	118
Şekil 7.11 Gazino versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait görsel.	119
Şekil 7.12 Gazino versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.	119
Şekil 7.13 Tril icrasının 7. ölçüde uygulanişına ait görsel.	120
Şekil 7.14 Tril icrasının 7. ölçüde uygulanişına ait spektrogram görüntüsü.	121
Şekil 7.15 Tril icrasının 24. ölçüde uygulanişına ait görsel.	121
Şekil 7.16 Tril icrasının 24. ölçüde uygulanişına ait spektrogram görüntüsü ("ler" ve "-mi" heceleri daireler içinde ayrıca gösterilmiştir).	121
Şekil 7.17 Grupetto icrasının 6. ölçüde uygulanişına ait görsel.	122
Şekil 7.18 Grupetto icrasının 12. ölçüde uygulanişına ait görsel.	122
Şekil 7.19 Grupetto icrasının 16. ölçüde uygulanişına ait görsel.	122
Şekil 7.20 Grupetto icrasının 23. ölçüde uygulanişına ait görsel.	122
Şekil 7.21 Resitative icrasının 17. ölçüde uygulanişına ait görsel.	122
Şekil 7.22 Subito icrasının 11. ölçüde uygulanişına ait görsel.	123
Şekil 7.23 "R" harfi üzerinde tril uygulamasına ait görsel.	124

Şekil 7.24 TRT notasında 15. ölçüde Nim Hicazlı kalış.....	124
Şekil 7.25 Gazino versiyonu 14. ölçüde Nevada kalış.	124
Şekil 7.26 TRT notasında 29. ölçüde Nim Hicaz gösterimi.	124
Şekil 7.27 Gazino versiyonu 28. ölçüde Acem gösterimi.....	125
Şekil 7.28 Bir teselli ver (Eser-1, 1. sayfa).	128
Şekil 7.29 “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1968 yılına ait versiyonu.	130
Şekil 7.30 11. ölçüde "-sel" hecesi üzerinde tril uygulamasına ait görsel.	132
Şekil 7.31 12. ölçüde "baş-" hecesine ait tril uygulamasına ait görsel.	132
Şekil 7.32 18. ölçüde "-bo" ve "-yen" heceleri üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.	132
Şekil 7.33 19. ölçüde "-mu" hecesi üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.	133
Şekil 7.34 21. ölçüde "-lim" hecesi üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.	133
Şekil 7.35 23. ve 24. ölçüde "-ya" ve "-mam" heceleri arasında glissando uygulamasına ait görsel.	133
Şekil 7.36 “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1997 yılına ait versiyonu.	135
Şekil 7.37 8. ölçüde yer alan glissando uygulamasına ait görsel.	137
Şekil 7.38 19. ölçü başında yer alan 16'lık sus işaretine ait görsel.	137
Şekil 7.39 Batsın Bu Dünya (Eser-2, 1. sayfa).	139
Şekil 7.40 “Batsın Bu Dünya” adlı eserin 1975 yılına ait versiyonu.	142
Şekil 7.41 21. ölçüde "kader sana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	145
Şekil 7.42 23. ölçüde "beni bana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	146
Şekil 7.43 27. ölçüde "yaradana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	147
Şekil 7.44 8. ölçüde "yazıklar olsun" ifadesinin son harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	148
Şekil 7.45 İtirazım var (Eser-3).....	153
Şekil 7.46 “İtirazım Var” adlı eserin 1981 yılına ait versiyonu.	154
Şekil 7.47 “İtirazım Var” adlı eserin 1998 yılına ait versiyonu.....	157
Şekil 7.48 17. ve 18. ölçüde "itirazım" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	159
Şekil 7.49 21. ölçüde "yenilmeye" ifadesindeki “-l-” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	159
Şekil 7.50 27. ölçüde "benim" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	160
Şekil 7.51 31. ölçüde "benim" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	160

Şekil 7.52 “İtirazım Var” adlı eserin 2009 yılına ait versiyonu	162
Şekil 7.53 Çeşme (Eser-4).	166
Şekil 7.54 "Çeşme" adlı eserin 1975 yılına ait versiyonu.	167
Şekil 7.55 6. ölçüde "geçmez olaydım" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	169
Şekil 7.56 11. ölçüde "geçmez olaydım" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	169
Şekil 7.57 Merak Etme Sen (Eser-5).	171
Şekil 7.58 "Merak Etme Sen" adlı eserin 1978 yılına ait versiyonu.	172
Şekil 7.59 1. ölçüde "bakışların" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	173
Şekil 7.60 1. ölçünün tekrarında "korkuyorum" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	174
Şekil 7.61 12. ölçüde "diyardan" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	174
Şekil 7.62 4. ölçünün tekrarında "ben" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	176
Şekil 7.63 24. ölçüde "bağrım" ifadesinin ikinci hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	176
Şekil 7.64 19. ölçünün 2. tekrarında "merak etme sen" ifadesinin sonunda yer alan hıçkırık uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	177
Şekil 7.65 29. ölçünün 2. tekrarında "merak etme sen" ifadesinin başlangıç ve sonunda yer alan hıçkırık uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	177
Şekil 7.66 "Aramam" adlı eserin 2004 yılına ait versiyonu.	181
Şekil 7.67 Sen Affetsen Ben Affetmem (Eser-6).	187
Şekil 7.68 “Sen Affetsen” adlı eserin 1986 yılına ait versiyonu.	188
Şekil 7.69 13. ölçüde “-sin” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	190
Şekil 7.70 13. ölçünün 2. tekrarında “-rı” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	191
Şekil 7.71 Kim Bilir (Eser-7).	193
Şekil 7.72 "Kim Bilir" adlı eserin 1981 yılına ait versiyonu.	194
Şekil 7.73 3. ölçüde "dönüşü” ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	196
Şekil 7.74 9. ölçüde "kim bilir" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	196
Şekil 7.75 Gönül (Eser-8, 1. sayfa).	199
Şekil 7.76 "Gönül" adlı eserin 1975 yılında Neşe Karaböcek tarafından seslendirilen versiyonu.	201

Şekil 7.77 4. ölçüde "bitmiyor" ifadesinde "-mi" hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	203
Şekil 7.78 18. ölçüde "Her gördüğünle" ifadesinde "-le" hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	204
Şekil 7.79 20. ölçüde "Ne sanırsın" ifadesinde "ne" kelimesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.....	204
Şekil 7.80 27. ve 28. ölçü süresince devam eden "gönül" ifadesindeki "-nül" hecesinde yer alan kırılma uygulamasının spektrogram görüntüsü.	204
Şekil 7.81 39. Ölçüde yer alan "divane gönül" ifadesindeki "-ne" hecesinde yer alan kırılma uygulamasının spektrogram görüntüsü.....	205
Şekil 7.82 Dilek Taşı (Eser-9).....	208
Şekil 7.83 "Dilek Taşı" adlı eserin 1978 yılına ait versiyonu.	209
Şekil 7.84 Bir Ateşe Attın Beni (Eser-10).	216
Şekil 7.85 "Bir Ateşe Attın Beni" adlı eserin 1983 yılına ait versiyonu.	217
Şekil 7.86 Yağmurun Sesine Bak (Eser-11, 1. sayfa).....	221
Şekil 7.87 "Yağmur" adlı eserin 1974 yılına ait versiyonu.....	223
Şekil 7.88 1974 yılına ait versiyonda 21 ve 22. ölçüde "o kadar yalnızım ki" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.	225
Şekil 7.89 1998 yılına ait versiyonda 21 ve 22. ölçüde "o kadar yalnızım ki" ifadesinde uygulanan süslemeye ait spektrogram görüntüsü.	225
Şekil 7.90 İkimiz Bir Fidanız (Eser-12).....	230
Şekil 7.91 "İkimiz Bir Fidanız" adlı eserin Hakkı Bulut tarafından seslendirilen 2005 yılına ait versiyonu.	231

ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİ

ÖZET

Bu çalışma, arabesk müzikte vokal icranın teknik ifade unsurlarını incelemeyi ve bu unsurların biçimlenişini, sosyokültürel, politik ve sosyoekonomik dinamikleri ele alan mevcut literatürden destekle değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Arabesk müziğe dair çalışmalar genellikle toplumsal yapılar, kültürel dönüşümler ve politik atmosfer çerçevesinde şekillenmiş; buna karşın vokal icra bağlamındaki teknik çözümlemeler büyük oranda ihmal edilmiştir. Bu doğrultuda hazırlanan çalışma, yalnızca mevcut boşluğu doldurmakla kalmayıp, literatürde sıklıkla kullanılan ve çoğu zaman belirsiz biçimde dolaşımda olan “arabeskleşme” kavramının daha bilimsel bir temele oturtulmasına da katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda oluşturulan analiz başlıkları; vokal performans, yorum biçimleri ve ses eğitimi konularını ön planda Türk müziği bağlamında ele alan çalışmalardan yararlanılarak yapılandırılmış, bunun yanı sıra geleneksel kategorilerle tanımlanamayan bazı karakteristik vokal uygulamalara da ayrıca yer verilmiştir.

Araştırma, nitel yöntemle tasarlanmış, müzikal analiz ve bu kapsamda stil analizi metotları temel alınmıştır. Seçilen ses kayıtları notaya aktararak görsel destek sağlanmış, ifade çeşitliliği ve teknik uygulama açısından öne çıkan bölümler spektrogram görüntüleriyle desteklenmiştir. İnceleme, 1980’li yıllarda arabesk müziğin yorum kimliğini belirleyen sanatçılarla sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda, Muhammed Berdibek’in *Belki de Dilimden Bu Şarkı Düşmez* adlı çalışmasından referansla; Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen, Kibariye, Neşe Karaböcek, Gülden Karaböcek, Kamuran Akkor, Mine Koşan ve Hakkı Bulut’a ait icra analizleri sürece dahil edilmiştir. Arabesk üslubun Türk sanat müziğindeki yansımaları bağlamında ise Zeki Müren’in farklı dönemlere ait icraları değerlendirilerek metne yansıtılmıştır.

Çalışmada ayrıca, kadın sanatçılara özgü vokal stratejiler, toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil yapının etkileri doğrultusunda ele alınmıştır. Bireysel imaj oluşturma, güçlü ses kullanımı, maskülen tınılar ya da kırılgan söyleyiş biçimlerinin yanı sıra nadiren de olsa erotize edilmiş kadın imajını çağrıştıran vokal tavırlar analiz sürecine dahil edilmiştir. Bununla birlikte, arabesk icralarda gözlemlenen dramatik tınılar ve duygusal yoğunluk, farklı biçimlerde ifade alanına yansıyan yorum özellikleri üzerinden, analiz sürecinin duygusal altyapıya odaklanan boyutunda değerlendirilmiştir. Ayrıca, çalışmanın genel çerçevesini desteklemek amacıyla, müzik sosyolojisi bağlamında geliştirilen kuramsal yaklaşımlara da başvurulmuştur. Bu doğrultuda, müzikal performans biçimlerini kültürel yapılarla temellendiren Kantometriks Projesi ile sanatçının icra üzerindeki özgün ve anlık müdahalelerini olanaklı kılan doğaçlama pratikleri, ilgili başlıklar altında değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, arabesk vokal icranın yalnızca teknik bir yapı olmadığını, aynı zamanda sosyokültürel ve kimliksel katmanlar taşıyan çok boyutlu bir ifade alanı sunduğunu ortaya koymaktadır.



VOCAL PERFORMANCE FEATURES IN ARABESQUE MUSIC

SUMMARY

This study aims to examine the technical expressive elements of vocal performance in arabesque music and to evaluate the formation of these elements with support from existing literature addressing sociocultural, political, and socioeconomic dynamics. Studies on arabesque music have generally been shaped within the framework of social structures, cultural transformations, and the political atmosphere; however, technical analyses in the context of vocal performance have been largely neglected. This study, therefore, aims not only to fill the existing gap but also to contribute to grounding the concept of "arabesqueness," which is frequently used in the literature and often vaguely circulated, on a more scientific basis. The analysis topics created within this scope have been structured by utilizing studies that foreground vocal performance, interpretation styles, and voice training in the context of Turkish music. In addition, some characteristic vocal practices that cannot be defined by traditional categories are also included.

The research is designed with a qualitative method, based on musical analysis and, within this scope, style analysis methods. The selected audio recordings were transcribed into musical notation to provide visual support, and sections that stood out in terms of variety of expression and technical application were supported by spectrogram images. The study is limited to artists who defined the interpretative identity of arabesque music in the 1980s. In this context, with reference to Muhammed Berdibek's work titled "Belki de Dilimden Bu Şarkı Düşmez"; performance analyses of Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen, Kibariye, Neşe Karaböcek, Gülden Karaböcek, Kamuran Akkor, Mine Koşan and Hakkı Bulut were included in the process. In the context of the reflections of the arabesque style in Turkish classical music, Zeki Müren's performances from different periods were evaluated and reflected in the text.

The study also addresses vocal strategies specific to female artists, in line with gender roles and the effects of the patriarchal structure. Individual image creation, powerful voice use, masculine timbres, or fragile modes of expression, as well as rarely eroticized vocal attitudes evoking a female image, were included in the analysis process. In addition, the dramatic timbres and emotional intensity observed in arabesque performances were evaluated in the dimension of the analysis process that focuses on the emotional infrastructure, through interpretive features reflected in different forms of expression. Furthermore, theoretical approaches developed in the context of the sociology of music were also used to support the general framework of the study. In this context, the Cantometrics Project, which grounds musical performance styles in cultural structures, and improvisation practices, which enable the artist's original and spontaneous interventions on the performance, were evaluated under the relevant headings. The findings reveal that arabesque vocal performance is not only technical in structure but also presents a multidimensional field of expression carrying socio-cultural and identity-related layers.

1. GİRİŞ

Müzik, insanlığın duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek adına geliştirdiği en temel sanat formlarından biridir. İnsanın sesini kullanması, bu ifade biçimleri arasında tarih boyunca en eski ve en doğal pratiklerden biri olarak kabul edilmiştir. İlk çağlardan itibaren insan sesi, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda toplumsal ritüellerin, dini uygulamaların ve doğayla kurulan etkileşimlerin bir parçası olmuştur. Sesin vahşi hayvanlardan korunmak, doğayı taklit etmek ya da büyü ve sihir ritüellerinde etkileyici bir unsur olarak kullanılması, onun kolektif bir işlevselliğe sahip olduğunu göstermektedir. Zaman içinde bu kolektif işlev, müziğin sosyal ve kültürel bağlamlarda farklı anlamlar kazanmasına, bireyin duygularını dışa vurmasını sağlayan güçlü bir anlatı aracına dönüşmesine yol açmıştır. Özellikle modern çağlarda, müzik yalnızca bireysel kimlikleri ve kişisel ifade biçimlerini değil, toplumsal yapıları da şekillendiren bir unsur haline gelmiştir. Müziğin bireysel anlatım biçimi ile toplumsal dinamikler arasındaki etkileşim, icra pratiklerine de doğrudan yansımaktadır. Bu bağlamda, sanatçının temsil ettiği toplumsal kesimin beklenti ve değer yargıları doğrultusunda şekillenen icra anlayışı, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sosyal aidiyetin ifadesidir. Erkan (2022, s. 116) da benzer bir duruma işaret ederek, topluluk içinde bireyin yer edinebilmesinin bir koşulu olarak “halk içinde” icrada bulunma gerekliliğini vurgular. Arabesk müzik özelinde bu durum, sanatçının kendi dinleyici kitlesiyle kurduğu yoğun iletişim ve karşılıklı etkileşim üzerinden yeniden anlam kazanmaktadır.

Bu ilişkiselliği daha geniş bir bağlamda değerlendirebilmek adına, müzikal performanslı sosyal kültürel koşullarla kurduğu etkileşim de çalışmada göz önünde bulundurulmuştur. Sosyokültürel ekseninde performans pratiklerinin müziğe yansısı hususunda gerçekleştirilen en kapsamlı çalışmalardan biri, etnomüzikolog Alan Lomax ve müzikolog Victor Grauer iş birliği ile geliştirilen ve 1950'li yıllarda inşasına başlanan Kantometriks Projesi'dir. Bilimsel çerçevede günümüzde dahi tartışmalı bir altyapıda değerlendirilse de kullanılan kodlama sistemi ile bu proje, dünya kültürünü temsil edebilecek müzik örneklerini analiz etmeyi amaçlamış, müzikte üslubun sosyokültürel etkenlerle nasıl şekillendiğine dair önemli bulgular sunmuştur (Johnson, 2008, s. 50). Çalışmadan elde edilen en önemli sonuç, müzikte üslubun yalnızca

bireysel ya da estetik tercihlerden değil, geçim türü, politik yapı, cinsel gelenekler, toplumsal düzen biçimleri ve sınıf yapısının karmaşıklığı gibi kültürel unsurlardan büyük ölçüde etkilendiği yönündedir.¹ Bu kültürel unsurların müzikteki performans pratiklerine yansıyan etkileri, özellikle Kantometriks Projesi kapsamında belli stil kalıpları altında sınıflandırılarak ele alınmıştır.²

Nitekim, Kantometriks Projesi'ne bu çalışmanın konusu olan arabesk müzik açısından yaklaşıldığında, müzikal performans özelliklerinin sosyoekonomik, sosyokültürel ve toplumsal değer yargıları temelli yapılarla doğrudan ilişkilendirilebildiği görülmektedir. Alan Lomax'ın araştırmalarında, geçimini tarımsal üretim gibi dayanışmaya dayalı faaliyetlerden sağlayan topluluklarda, müzikal yapıların kendine özgü ezgisel özellikler taşıdığı, stilistik açıdan belirli bir bütünlük ve karakteristik yapı sergilediği tespit edilmiştir. Benzer şekilde, arabesk müziğin doğduğu toplumsal kesimlerde de, farklı kültürel ve sosyoekonomik altyapıların etkisiyle şekillenen müzikal ifade biçimleri gelişmiş; belirli bir tarz karakteri ve özgün stilistik özellikler taşıyan bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, arabesk müzik özelinde değerlendirilen müzikal yapılar arasında, kültürel kaynaklar ve ifade biçimleri bakımından dikkat çekici paralellikler gözlemlenmektedir.

Öte yandan, Kantometriks verilerinde dezavantajlı ve azınlık konumundaki grupların müzikal ifadelerinde gözlemlenen kurallara daha esnek yaklaşım, serbest vokal uygulamaları ve özellikle arka vokal hakimiyetinin belirginleşmesi gibi unsurlar, arabesk müzikteki vokal icra anlayışıyla güçlü benzerlikler göstermektedir. Arabesk müzikte, ses üretiminin belirgin biçimde hançere bölgesinde yoğunlaştığı, performansın arka vokal alanı çevresinde şekillendiği ve bu yapının duygusal dışavurumu destekleyen bir icra tavrı oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca, toplumsal değer yargıları açısından erkekliğe atfedilen güç ve direnç unsurlarının müzikal performans içerisine yansması, arabesk müzikteki baskın vokal tavırlarının sosyokültürel arka planını açıklamada önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Bu çerçevede, arabesk müzik ile Kantometriks verilerinde gözlemlenen müzikal ve

¹ Erişim: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/McCormick-Cantometrics.pdf>

² Çalışmada “Kantometriks (*Cantometrics*)” başlığı altında yer almakta, bu kapsamda çalışmanın tanımı, nitelikleri, gelişim aşamaları, içerdiği kültürler, eser sayıları, tasnif sistemindeki esaslar, çalışmanın yapısı üzerine geliştirilen eleştiriler ve ulaşılan sonuçlara ait maddeler ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

sosyokültürel yapıların belirli noktalarda örtüştüğü, özellikle vokal icra anlayışı ve performans estetiği bakımından dikkat çekici paralellikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Arabesk müziğin toplum genelindeki tanınırlığı, özellikle 1980'li yıllarda, politik değişimlerin etkisiyle artmış ve müzik, geniş kitleler tarafından benimsenmiştir. Bu dönemdeki toplumsal değişimler, arabesk müziğin daha görünür olmasına ve toplumsal yapının önemli bir parçası haline gelmesine olanak sağlamıştır. Arabesk müzik, modernleşme sürecinin beklenmedik bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve dinleyici kitlesiyle güçlü bir bağ kurmuştur (Kaymal, 2017, s. 1508). Bu ilişki, teknolojide meydana gelen hızlı gelişim, görsel ve duysal alandaki iletişim olanaklarının kitlelere yayılması ile daha ileri boyutlara taşınmıştır. 12 Eylül İhtilali sonrası halktan uzak, apolitik bir yaklaşım benimseyen basın, dönemin baskı ve kısıtlamaları sonucu kendine farklı alanlar yaratarak magazinleşmeye yönelmiştir. Öncesinde mahrem sayılan, bu sebeple kamuoyunda açığa çıktığında sansasyon yaratan ya da skandal konusu olan özel hayat, bu dönemden itibaren kamuoyunda açıkça konuşulabilir bir alana dönüşmüştür (Gürbilek, 1993, s. 54).

80'li yıllarla birlikte ekonomik alandaki serbest piyasa uygulaması da bireyin ön plana çıkmasına yol açan etmenlerden bir diğeridir. Sivil toplum, insan hakları, özel alan, kamusal alan ayrımı gibi kavramların sıklıkla gündeme gelmesi ve Batıyla bütünleşme süreci de bireycilik vurgularını güçlendirmiştir (Ünver, 1998, s. 56). “1950 Sonrası Türkiye’de Müzikle Sosyoloji İlişkisi ve Belirleyici Dönemler” adlı yüksek lisans tezinde, birey olma sürecinin, Batıda yüzyıllar alan ve çeşitli aşamalardan geçilen bir olgunlaşma, çabanın ürünü olduğunu, bizde göstermelik bir özentinin ötesine geçemediğini ifade eden Ünver, sığ ve özgürleşimci içerikten yoksun bireyciliğin müzikteki yansımalarını arabesk müzik ile örneklemiştir (Ünver, 1998, s. 57).

Bu doğrultuda, dönemin arabesk sanatçıları yalnızca sanatçı kimlikleriyle değil, aynı zamanda özel hayatları ve imajlarıyla da dikkat çekmiş ve magazin dünyasında yer edinmiştir. Toplumun gösterdiği ilgi, arabesk kültürü şekillendiren önemli bir faktör olmuştur. Bu ilgiden beslenen kabuller ve temsiller, gazino camiasının mafya ya da kabadayı kimlikleriyle ün kazanmasını, pavyon kültürünü, erkeksi kimlikleri farklı biçimlerde yorumlayan ya da seksepaliteyi öne çıkaran kadınları, delikanlı, mert ve gerektiğinde şiddetle sorun çözebilen erkek figürlerini öne çıkarmıştır. Tüm bu sosyokültürel yapı, gazinocular kralı Fahrettin Aslan’ın oğlu Sacit Aslan’ın tanıklık ettiği sosyal dinamiklerle birlikte değerlendirilmelidir. Sacit Aslan, bu figürlerin ve

dönemin atmosferinin arabesk dünyasında *Chivas Regal* viski ile tüketilen lahmacunlar, sarımsaklı cacıklar gibi detaylarla nasıl iç içe geçtiğini aktarmaktadır (Aslan, 2021, s. 23).

Bu camiada varlık sürdürmeye çalışan arabesk müzik sanatçılarının, vokal icrada benimsedikleri üslup ve tavır özelliklerinin biçimlenmesinde, bahsedilen tüm kimlik ve imajların etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Arabesk müziğin, bu kimliklerden beslenerek oluşturduğu icra tarzları, sanatçılara özgür ve bireysel bir ifade alanı sunmuş; bu da çalışmanın amacına hizmet eden temel bir unsur olmuştur. Bu bağlamda, arabesk vokal icra, kısa sürede kendine özgü ve tanınan bir kimlik kazanmış, kurallara bağlı olmaksızın karakteristik bir tarz geliştirmiştir. Teknik ifade unsurlarının özgün yapısı ve geniş etki alanı, konuya dair bilimsel bir araştırma sürecinin gerekliliğini ve cazibesini ortaya koymaktadır.

Arabeskin ortaya çıkışına zemin hazırlayan politik ve toplumsal dönüşüm hareketleri, arabesk kültürünün ve müziğinin nitelikleri, etki alanı, gazino ve pavyon kültürü, arabesk camiasındaki cinsiyet rolleri gibi konular üzerine literatürde oldukça kapsamlı çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalar, arabesk müzik üzerine yapılacak teknik ya da teorik araştırma süreçlerine sağlam bir altyapı sunmaktadır. Bu çerçevede, tezin ilerleyen aşamalarında, arabesk vokal icrasının karakteristik özelliklerini tanımlayabilmek ve kendi tarzını oluşturma sürecine ışık tutabilmek amacıyla, mevcut literatürden yararlanarak bir altyapı süreci oluşturulması planlanmıştır.

1.1 Problem Durumu

Orhan Gencebay'ın “Bir Teselli Ver” eseri ile simgelenen arabesk müzik, yarattığı sansasyonel etki ile en çok tartışılan müzik türlerinden biri haline gelmiştir. Bu tartışmalar genellikle bireylerin yaşam görüşlerine, kültürel bakış açılarına ve müzikle ilgili deneyimlerine dayanarak, arabesk müziğin varlığını sürdürmesi ya da yok edilmesi gerektiği gibi keskin görüşlerle şekillenmektedir. Ancak bu tartışmalar, çoğunlukla yüzeysel kalmakta, müziğin teknik yönüne yeterince odaklanmamaktadır. Literatürdeki mevcut çalışmalar henüz çok genç olup, genellikle arabesk müziğin tarihi ve sosyolojik bağlamları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte, arabesk müziğin en çok eleştirilen yönlerinden biri olan vokal ifade, teknik uygulamalar açısından daha fazla akademik inceleme gerektiren bir alan olarak öne çıkmaktadır. Mevcut çalışmalarda, vokal ifade üzerine yapılmış herhangi bir bilimsel analizin

bulunmaması, yapılan yorumların genellikle subjektif ve yetersiz kalmasına yol açmaktadır. Bu durum, arabesk müziğin vokal icra tekniklerinin daha kapsamlı bir şekilde ele alınması gerektiğini ve bu alandaki boşluğu dolduracak bir araştırma ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Öte yandan, arabesk üslubun popüler kültürde etkin bir alan yaratması, farklı icra türlerini bünyesinde barındıran “piyasa üslubu/tavır” terimini domine ederek aynı anlamı ifade eder nitelikte kullanılmasına alan açmaktadır. “Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları” başlıklı makalede İlhan Ersoy (2017, s. 312), piyasa üslubundan bahsederken parantez içinde “arabesk” terimini kullanmakta ve bu durumu verdiği dipnotta şu şekilde ifade etmektedir:

Piyasa üslubu, daha çok, bir popüler müzik türü olan “Arabesk” türü ile ilişkilendirilmekte ve örtüştürülmektedir. Hatta piyasa üslubu yerine, arabesk terimi daha yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Hatta meşru olmayan bu üslubun kullanılması esnasında eleştiriler daha çok “arabesk yapmak” olarak terimleştirilir.

Bu iki terimin özdeşleştirilmiş olması, her iki kavramın farklı sosyokültürel ve teknik bağlamlardaki anlam ayrımlarını belirsizleştirmektedir. Piyasa üslubu genellikle ticari müzik üretimi ve dolaşımı ile ilişkilendirilirken; arabesk üslup, belirli bir kültürel arka plana, toplumsal kodlara ve bireysel ifade biçimlerine dayalı vokal icra yöntemleriyle şekillenmektedir. Ancak bu kavramsal karışıklık, arabesk müziğin kendine özgü yapısının net biçimde anlaşılmasını zorlaştırmakta; hatta zaman zaman, piyasa üslubuna yönelik eleştirilerin doğrudan arabesk müziğe yöneltilmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda, arabesk vokal üslubunun kendine özgü teknik ve ifade biçimlerini tanımlamak; bu yolla kavramsal örtüşmelerin netliğe kavuşturulması, literatürdeki terminolojik karmaşaya katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1.2 Problem Cümlesi

Arabesk vokal icrada yer alan teknik ifade unsurlarının karakteristik özellikleri nelerdir?

1.2.1 Alt problemler

- Arabesk üslubun Türk sanat müziği icracılığına etkileri, Zeki Müren örneğinde hangi biçimleriyle gözlemlenebilir?
- Arabesk müzikte duygusal ifade biçimleri, vokal uygulamalarla nasıl ilişkilendirilmektedir?

- Arabesk sanatçılarının kimlik ve imajlarını şekillendiren sosyokültürel etkenler ile toplumsal cinsiyet rolleri, özellikle kadın sanatçıların vokal üslubuna nasıl yansımaktadır?

1.3 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma, arabesk müzikte vokal icranın biçimlenişinde rol oynayan teknik ifade unsurlarını tanımlamayı ve bu unsurların nasıl şekillendiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Vokal icra pratiklerinin ardındaki tarihsel, kültürel ve toplumsal etmenler, araştırmanın doğrudan odağında yer almamakla birlikte; bu unsurların evrimini anlamlandırmak adına çalışmada destekleyici bir zemin olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda araştırmanın temel amacı, arabesk müzikte vokal icra yoluyla ortaya konan anlatım biçimlerini çözümlemek ve bu ifadelerin teknik uygulamalarla nasıl yapılandığını ortaya koymaktır.

Çalışma, arabesk müzikteki vokal tekniklerin yalnızca estetik ve performatif yönlerini değil, aynı zamanda bu tekniklerin bireysel kimlikler, toplumsal roller ve kültürel dönüşümlerle kurduğu dolaylı ilişkileri de göz önünde bulundurmaktadır. Bu yönüyle araştırma, arabesk vokal icradaki anlatım çeşitliliğinin sosyokültürel yansımalarla nasıl beslendiğine dair çok katmanlı bir değerlendirme sunmayı hedeflemektedir. Çalışma, arabesk müzikte vokal icra alanında teknik uygulamalar temelinde yapılan ilk kapsamlı analizlerden biri olup teorik boyutları da içermekle birlikte, vokal icranın tarihsel ve sosyolojik altyapı ile biçimlenen karakterine odaklanan özgün yaklaşımıyla önem arz etmektedir. Bu yönüyle çalışma, popüler kültür, piyasa müziği ve icra odaklı müzik türlerine üzerine akademik alanda yürütülecek çalışmalara yöntemsel ve içeriksel bir zemin sunma potansiyeline sahiptir. Elde edilen bulguların, ilerleyen süreçlerde teknolojik gelişmelerin sağlayacağı yeni imkanlar ve genişletilmiş örneklem alanlarıyla desteklenerek, arabesk müzik ve benzeri türlerde yürütülecek yeni çalışmalara katkı sağlaması beklenmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın bulguları ışığında piyasa üslubu/tavır ile arabesk üslubu ayrımının, özellikle icra analizleri temelinde daha derinlikli biçimde ele alınması, gelecek araştırmalar için önerilmektedir.

1.4 Varsayımlar

Bu araştırma, arabesk vokal icrasının toplumsal ve kültürel unsurlardan etkilendiği varsayımına dayanmaktadır. Bu varsayım, vokal icrada kullanılan teknik ifade unsurlarının toplumsal bellek, kültürel etkileşim ağları ve tarihsel gelişmelerle nasıl iç içe geçtiğini anlamayı amaçlar.

Ayrıca, arabesk vokal icraya ait dönüşüm sürecinin, toplumsal psikoloji bağlamında değerlendirme potansiyeli taşıdığı ve bu yönüyle söz konusu süreci açıklamaya katkı sağlayabileceği öngörülmektedir. Bu bağlamda, araştırmanın sunduğu bulguların, arabesk vokal icranın yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sosyolojik ve kültürel bir ifade biçimi olarak ele alınmasına katkı sunacağı varsayılmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın, bilimsel verilere dayalı betimlemeler ve yorumlamalar aracılığıyla, sosyal bilimler alanında mevcut literatüre yeni bir perspektif kazandırması ve bu alandaki önemli boşlukları doldurması beklenmektedir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma, arabesk müziğin vokal icrasındaki teknik ifade unsurlarına odaklanmakta olup, enstrümantasyon, aranje ve diğer müzikal düzenleme unsurları kapsam dışı bırakılmıştır.

Araştırmada ağırlıklı olarak, 1980'li yıllarda vokal icra kimliği ile arabesk üslubunun tarzını oluşturan sanatçılar üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte, bu dönemin dışında kalan ancak vokal tavırlarıyla arabesk söyleyişe farklı bir boyut kazandıran ve özgünlükleriyle dikkat çeken sanatçılara da değinilmiştir.

Araştırmada arabesk üslubun farklı müzik türleri üzerindeki etkileri yalnızca Türk sanat müziği bağlamında, Zeki Müren icraları kapsamında ele alınmıştır.

Analiz sürecine dahil edilen eserlerin seçimi sırasında, eserin etki alanı, popülerliği ve icracının uyguladığı karakteristik performans unsurlarının çeşitliliği göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmada, "vokal performans", "yorum biçimleri" ve "ses eğitiminde icra özellikleri" gibi başlıkları kapsayan çalışmalardan yararlanılarak, Türk müziği icrasıyla yakınlık kuran çalışmalar öncelikli olarak dikkate alınmıştır. Araştırmanın teknik ifade çerçevesine katkı sağlayacak başlıklar da bu doğrultuda düzenlenmiştir.

Bunun yanı sıra, bu kapsamlar dışında kalan ve arabesk müziğin kendi doğasına ve gramerine özgü karakteristik vokal ifadeler de metin içerisinde değerlendirilmiştir.



2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Arthur Cropley, nitel araştırmanın temel özelliğini; insanların kendi somut, gerçek yaşam deneyimlerini kendi zihinlerinde ve kendi kelimeleriyle nasıl anlamlandırdıklarının incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Elde edilen veriler, örneğin bir görüşmedeki ifadeler, yazılı bir metindeki beyanlar, videolar ve hatta sanat eserleri “anlatılar” olarak adlandırılmaktadır (Cropley, 2023, s. 9). Bununla birlikte nitel araştırmanın amacı; derinlemesine betimleme, yorumlama yapmak ve ele alınan aktörlerin bakış açısını anlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 49). Bu tanımlamalardan hareketle, araştırmanın sınırlılıkları çerçevesindeki sanat eserlerinin derinlemesine tanımlanması, yorumlanması, analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda, bu eserleri seslendiren icracıların bakış açıları doğrultusunda şekillenen arabesk vokal icra özelliklerinin anlamlandırılması hedeflenmiştir.

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırma, betimsel (tanımlayıcı) araştırma modeli kapsamında yapılandırılmıştır. Betimsel araştırmalar; bir bireyin, grubun ya da durumun özelliklerini doğru şekilde tanımlamak, belirli bir fenomenin oluşum sıklığını ortaya koymak ve mevcut durumu gözlemleyip belgelemek amacıyla yürütülür (Dulock, 1993, s. 154). Bu model, özellikle doğal ortamda meydana gelen olguları değiştirmeden gözleme ve anlamlandırma imkânı sunması nedeniyle tercih edilmiştir.

Çalışmada, arabesk müzikteki vokal icra özelliklerinin teknik ifadeler temelinde ortaya konulması hedeflenmiş, bu doğrultuda analiz edilen yorumlarda gözlemlenen stilistik tercihler hem bireysel hem de sosyo-kültürel yönleriyle değerlendirilmiştir. Bu yönüyle araştırma, Geertz’in ortaya koyduğu “yoğun betimleme” (*thick description*) yaklaşımını da içerir biçimde, yalnızca görünen davranışları değil, bu davranışların altında yatan anlamları çözümlemeyi amaçlamaktadır (Mirza, 2016, s. 3486). Ayrıca, betimsel araştırma modeli sayesinde veriler nitel bir zeminde analiz edilmekte; ses kayıtları ve performans örnekleri gözlemlenerek sanatçının ifade biçimlerine dair

yapıların anlaşılması sağlanmaktadır. Elde edilen bulgular, yorumcu tercihleri ve toplumsal arka planla kurulan ilişki üzerinden değerlendirilmiştir.

2.2 Evren ve Örneklem

Karasar’a göre evren; “araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünü” (Karasar, 2018, s. 147), örneklem ise “belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük küme” olarak tanımlamaktadır (a.g.e, s. 148). Bu tanımlamalardan yola çıkılarak bu araştırmanın evreni, arabesk müzikte vokal icra özelliklerine ait teknik ifade unsurlarını kapsamaktadır. Örneklem ise çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde, vokal icrada karakteristik ifade unsurlarına sahip arabesk müzik sanatçılarının seslendirdiği eserler üzerinden şekillendirilmiştir.

2.3 Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada veri toplama teknikleri olarak literatür taraması, gözlem, döküman/kayıt incelemesi ve belgesel kaynak taraması yöntemleri kullanılmıştır. Literatür taramasına, özellikle analiz bölümünü desteklemek amacıyla etimolojik, sosyolojik ve tarihi altyapıları oluştururken başvurulmuştur. Analiz sürecinde, eserlere ait kayıtlar, eserlerin hızlandırılıp yavaşlatılabilmesi, istenilen bölümde durdurulabilmesi gibi avantajlar sunduğu için *YouTube* platformu aracılığıyla seçilmiş ve farklı bağlamlarda betimlenerek yorumlanmıştır. Sanatçıların icralarındaki ifade unsurlarını notaya alma aşamasında, melodi hareketlerini ve genel ezgi hattını gösteren standart notalar, internet platformlarından temin edilmiştir. Sanatçıların vokal icrada sergilediği karakteristik ifade unsurları, genellikle ilk nakarat dikkate alınarak *Sibelius 6 Nota Yazım Programı* üzerinde düzenlenmiştir. Betimlemelerin analitik bir çerçevede yorumlanabilmesi için, sanatçıların performanslarına yansıyan düzenlemeler, süslemeler ve farklı eserlerdeki ayırt edici nitelikler tespit edilirken, müzikten ayıklanan³ vokal seslerin spektrogram görüntülerinden *Audacity Programı* aracılığıyla

³ Vokalde yer alan performans unsurlarına ait spektrogram görüntülerine sağlıklı şekilde ulaşabilmek için <https://vocalremover.org/tr/> sitesinden yararlanılarak, vokal icra müzikten ayrıştırılmıştır.

yararlanılmıştır.⁴ Ayrıca, analiz sürecini desteklemek amacıyla, çalışmanın konusu olan Arabesk müzik türü ve arabesk sanatçılarının sanat hayatlarını ve yaşam hikayelerini konu alan belgeseller titizlikle incelenmiştir.

2.4 Verilerin Analizi

Bu araştırmada, müzikal analiz kapsamında yer alan stil analizi metodu üzerinden şekillendirilecektir. Müzikal analiz; müzikal yapının izahı, müzikteki kurucu bileşenlerin çözümlenmesi ve bu bileşenlere ait fonksiyonların incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Bent ve Pople, 2001 akt. Fışkın, 2018, s. 284).

Bu incelemede analiz çalışmalarının materyali nota, eskiz çalışmaları, icra uygulamaları (konser, tören vb.) ve elektronik teknolojinin gelişmesiyle beraber ses kayıdır. Bu materyallerde inceleme alanı bir eserin bölümü/pasajı, bütünüyle bir eser, bir grup eser veya bir repertuvar olabilir. (Bent ve Pople, 2001 akt. Fışkın, 2018, 284)

Bent ve Pople (2001)'a göre estetiğin incelenmesi açısından müzikal analiz kısmen de olsa müziğin doğasıyla ilgilenmektedir. Bu durum, eserin ne olduğu (vokal/enstrümantal, sanat/ halk şarkısı vb.) içeriği, ortaya çıkış süreci, etkileri ve algılanabilirliği gibi etmenleri içermektedir. Estetik incelemede müzikal analiz kanıtsal materyal sağlama, estetikçinin görüşleri, analistin çözümlemeleri, yaklaşımı, metot uygulamaları için varsayım ve problem sunmaktadır. Bu yönüyle dikkatini müzikal yapıya odaklayan analiz süreci, kurucu elemanları tanımlamayı ve işleyişi açıklamayı amaçlamaktadır (Bent ve Pople 2001 akt. Fışkın, 2018, 285).

Müzikal analiz kapsamında yer alan stil analizinde, icra edilen ya da meydana getirilen belirli bir tavır veya teknik, daha geniş anlamıyla tarihi dönemler, besteciler, icracıların tavrı, müzikal doku ve türleri ifade etmek için kullanılan stil kavramından yola çıkılmaktadır (Dannenberg, 2010, 46 akt. Fışkın, 2018, 290). Müzikal stilin tarifine yönelik çalışmalarda ana unsur olan melodi; müzikal doku, beklenti, nüans ve ses kalitesi açısından stilin belirleyicisi ve tanımlayıcısıdır. “Bunun yanında müzik teorisi, orkestrasyon ve icralar stil araştırmaları için imkanlar sunabilir” (a.g.e, s. 290).

Stil alanında bilgi alışkanlık durumudur. Bu alışkanlık(lar) yeri geldiğinde kurala dönüşebilir. Stil analizinde yapılan bestecinin, icracının ya da dinleyicinin alışkanlıklarını keşfetmektir. Bu

⁴ Spektrogram analizlerinde, temel frekans belirleme sürecinin harmonik yapıdan etkilenebileceği bilinmektedir. Bu nedenle, bu çalışmada spektrogram verileri, icranın kesin ölçümlerini yapmak için değil, sanatçının ses kullanımındaki eğilimleri görselleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Çalışmanın asıl odağı, icrada yer alan ifadelerdeki stilistik ve teknik farklılıkları analiz ederken, bu görselleştirmelerden destek almaktır.

doğrultuda eser ya da eser gruplarında sıklıkla tekrar edilen özellikler sınıflandırılır. Böylece stil özellikleri belirlenerek bir kurama varılabilir. (Meyer, 1996, s. 10 akt. Fışkın, 2018, s. 290)

Buradan hareketle çalışmanın konusu olan eserlerdeki estetik ifadeler, vokal icra ekseninde, teknik performans unsurları üzerinden tanımlanmıştır. İcracıların tavır ve teknik özelliklerinden yola çıkılarak arabesk müzikte vokal icra özelliklerini tespit etmeye odaklanan, bu yönüyle tümevarımsal bir yapı üzerinden ele alınan bir yöntem izlenmiştir.

Analiz sürecinin ilk aşamasında, seçilen eserler nota transkripsiyonlarıyla düzenlenmiş, bu sayede görsel destek sağlanarak icra nitelikleri belirginleştirilmiştir. Bu bağlamda Gülçin Yahya Kaçar (2020, s. 130)'ın *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri* başlıklı çalışmasındaki “Usûllü İcrâları Notaya Alma Yöntemi” esas alınmıştır. Eserlerin notaya alınması aşamasında, ulaşılabilen nüshalarda belirtilen ton göz önünde bulundurulmuş, vokal icranın niteliklerine ait açıklamalar ve performans özellikleri, bu doğrultuda aktarılmıştır. Yalnızca spektrogram görüntülerinde frekans değeri gerektiren sınırlı durumlarda, sanatçının seslendirdiği nota değerleri üzerinden analiz süreci değerlendirilmiştir. Ulaşılan bu notalardan yola çıkılarak icrada uygulanan ifade unsurları, ilave notalar ve kullanılan süsleme teknikleri, hışırtı içermeyen temiz ses kayıtları üzerinden ayrıntılı olarak dinlenerek analiz kolaylığı açısından yeni bir nota nüshasına aktarılmıştır. Bahsi geçen bu nota nüshaları, Doç. Dr. İlker Deniz Başuğur tarafından kontrol edilmiş ve seçilen kayıta yer alan vokal icra özelliklerini yansıtip yansıtmadığı hususunda Başuğur'un onayı alınmıştır.

Analiz süreci içinde yer alan ses alanı (*register*) sınıflandırmaları, fizyolojik temelden çok pedagojik yaklaşımlara dayanmaktadır. Bu ses alanları doğrudan ölçülebilir teknik parametreler olmayıp, şan eğitimi literatüründe nesnel biçimde ölçülebilecek bir program, araç ya da yazılıma rastlanmamıştır. Bu nedenle sınıflandırmalar stilistik gözlemler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Benzer şekilde, rezonans kavramı da çalışmada teknik ölçüm düzeyinde ele alınmamış, anatomik rezonatörlerin fizyolojik etkilerinden ziyade, sesin karakteristik tını özellikleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Son olarak, elde edilen veriler yer yer aynı ve farklı disiplinlerdeki icralarla karşılaştırılarak değerlendirilmiş, bu yolla arabesk müziğin vokal icra çerçevesinde sanatçılara sunduğu ifade alanlarının nitelikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ardından, bu içerikler “Bulgular” başlığı altında sistematik biçimde özetlenmiştir. “Arabesk

Vokal İcrada Yer Alan İfade Unsurları ve Uygulama Biçimleri” ile “Arabesk Vokal İcra Örnekleminde Sanatçı Bazlı İfade Unsurları ve Gözlemsel Yoğunluk Değerlendirmesi” başlıklarında iki ayrı çizelge hazırlanarak, elde edilen bulguların yapılandırılmış biçimde sunulmasına ve görsel olarak özetlenmesine olanak sağlanmıştır.





3. ARABESK KAVRAMI

3.1 Arabeskin Etimolojisi

Arabesk teriminin anlam çerçevesi, kullanım alanı ve kökeni birçok kültüre göre değişiklik göstermekle birlikte, öncelikle sanat tarihi literatüründe süslemecilik alanı ve Arap kültürü ile ilişkilendirildiği bilinmektedir. Sanat tarihi kapsamında gerçekleşen tarihsel dönüşümlere paralel olarak farklı anlam detayları ile çerçevelenebilen zengin terminolojik içeriğine rağmen arabesk terimine ait ifade alanının özellikle süslemecilik konularıyla ilişkili olarak henüz bir değişime uğramamış olduğu dikkati çekmektedir (Mülayim, 1983, s. 63).

Türk Dil Kurumu'na göre *arabesk* terimi; Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü ve girişik bezeme olarak tanımlanmaktadır (Sözlük, t.y). Batılıların “Arap tarzı” çalışmaları tanımlamak için icat ettikleri arabesk teriminin Arap dilinde doğrudan bir karşılığı bulunmamaktadır. Çetin ve Kamal (2011, s. 160)'e göre; arabesk, kökeni her ne kadar belirli bir zamana veya kaynağa atfedilemese de kavramın içeriğindeki çok katmanlı bileşenlerin zamanla gelişerek iç içe geçmesi ile zengin bir alışım haline gelen çok kültürlü bir fenomen olarak özetlenmektedir. Kavram, geometrik soyutlamaya dayalı, İslam inancının figür yasağına bir tepki olarak özgün bir mantık geliştirmekte, bu sebeple hem sanat hem de bilim kapsamında değerlendirilmektedir. Arabeskin en dikkate değer farklılıkları, doğrusal olmayan karakterde ve geometrik biçimde olması ile bu durumdan doğan sonsuzluğun, göze çarpan bir özgünlük kriteri oluşturmasıdır (a.g.e).

Arabesk sanat, ağırlıklı olarak İslam inancının manevi değerleri ve metafizik nitelikleriyle şartlanmış olsa da pragmatik ve maddi bileşenlerle de örüntülüdür (Çetin ve Kamal, 2011, s. 161). Öte yandan, İslami süsleme anlayışı ve Avrupa Rönesans mimarisinde, stilize bitki, hayvan ve geometrik süs unsurlarının ön planda olduğu kompozisyonlar da genellikle arabesk olarak adlandırılmaktadır (Mülayim, 1983, s. 68). Batı ülkelerinde uygulanan bu tarz girift süslemelerin Arap tarzını ifade ettiğine ilişkin genelleme, Müslüman toplumlarına ait süsleme sanatlarının aynı isim altında toplanmasına sebep olmuş, dolayısıyla Hindistan'dan İspanya'ya kadar görülen süsleme tarzına arabesk denmiştir (a.g.e).

Ghosh (2020, s. 965)'a göre; arabeskin hem teknik hem de teolojik olarak özel bir anlamı vardır. Teknik açıdan bakıldığında arabesk tasarımlar, İslam sanatı ve Roma süslemelerine dayanarak türetilen desenler olarak çoğunlukla mimari süslemeler kapsamında kullanılmaktadır. Teolojik açıdan yaklaşıldığında ise bu tasarımlar, sadece göze hoş gelmemekte, aynı zamanda sembolik anlamlar da yüklenmektedir. Bu bağlamda arabesk sanat, genellikle geometri ve hat sanatının üç çeşidi ile tasvir edilmektedir. Birincisi dünya düzenini yönlendiren ilkelere, ikincisi feminen yaşamdan esinlenen bitkisel formların akışkan doğasına dayanmaktadır. Arabesk sanatta gözlemlenen üçüncü olgu ise, hat sanatında görülen ve Kur'an-ı Kerim'de de mevcut olan pasajların görsel yansımalarıdır. Bu üç formun bir araya gelmesi, yazara göre tam manasıyla arabeski oluşturmaktadır (a.g.e). İslam mimarisinde arabesk unsurları inceleyen bir diğer araştırmacı Singh (2017, s. 294) ise arabesk sanatın iki mod üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir: İlki, yapısal anlamda nesnelerin sağlamlığı ve güzelliğini oluşturan temellerin zeminini hazırlayan ve bu doğrultuda dünya düzenini yöneten ilkeleri hatırlatmaktadır. Örneğin, dört eş kenarı olan karenin her bir tarafı, eşitliği ve doğanın önemli unsurları olan toprak, hava, ateş ve suyu simgelemektedir. İkinci mod, Ghosh'un da belirttiği gibi bitkinin akıcı doğasına dayanmakta, hayat vermenin kadınsı doğasını hatırlatmaktadır.

Mimari sanatında yoğun olarak adı geçen arabesk terimini Dokras, (2020, s. 1) “Arabesque in Architecture” (Mimaride Arabesk) adlı çalışmasında; sarmaşıklar ve yapraklar gibi iç içe geçmiş öğelerle katmanlanmış kıvrımlı çizgilerden ve doğada bulunan hiçbir şeye benzemeyen soyut formlardan oluşan bir desen olarak tanımlamaktadır. Ayrıca yazar, arabesk tasarımda sarmal ve kıvrımlı formların sonsuz tekrarlılıkla ve genellikle simetrik desenler ile birlikte kullanıldığını, iç içe geçmiş birçok figür ve çizgi katmanı ile yüzeylerdeki arabesk tasarımların ise hoş bir genel ritim ve desen hissi yarattığını da belirtmektedir (a.g.e).

Tefaili (2019, s. 1836)'ye göre; İslami bir sanat formu olan arabesk, asma kaydırma fikrinden türetilmiş yeşilliklerin sanatsal temsili olarak tek bir hat oluşturmak adına sürekli kendi üzerinde dönen, üçgen ve daire gibi çeşitli geometrik şekilleri bütünleştirmektedir. Dekoratif motifleri arasında düzenli tekrarlar, düğümler, birbirine geçme, sarmallar, aynalama biçimleri, süreklilik, farklı unsurların birleşimi, parçalanma ve simetri mevcuttur. Üzerinde üzüm, nar, çam kozalakları veya çiçekler taşıyan asma, kenger ve hurma gibi çeşitli bitki dallarını bünyesinde barındıran bu

İslami süsleme sanatında, ritmik karakteri belli olan bazı tekrarlar yapılmakta, tasarımın ritmik güzelliği yitirilmeden tabiatta yakınlaşıp uzaklaşabileceği noktalar, sanatçının dehası doğrultusunda belirlenmektedir (Kırveli, 2015, s. 24).

Öte yandan arabesk motif içeriğinde çeşitli biçimlerdeki yaprak tasvirlerinin fazlasıyla ilgi çekici hale gelmesinin en önemli sebebi, İslam sanatına ait diğer disiplinlerin gelişimini de önemli ölçüde etkilemiş olan Kur'an-ı Kerim'dir. Müslümanların yol göstericisi olarak kabul edilen bu kitapta cennetin güzellik ve bereketinden, altından ırmaklar akan nefis bahçelerden bahseden pek çok ayet vardır. Gerçeküstü çiçekler, sarmal sarmaşıklar ve zarıfçe akan yaprakların her yerde görülebildiği İslam eserlerinde sanat ve doğa arasındaki güçlü bağ görselleştirilerek mimari anıtların görkemi ile birleştirilmektedir (Kamal, Gulzar ve Farooq, 2020, s. 845).

Milattan sonra yaklaşık 700'lü yıllardan itibaren İslamiyet'in Orta Doğu'da yayılmasıyla birlikte, özellikle ibadet mekânlarında insan figürlerinin kullanımına yönelik ciddi sınırlamalar getirilmiştir. Bu durum, İslam sanatıyla ilişkilendirilen ve genellikle soyut biçim anlayışıyla tasarlanan arabesk motiflerin, canlı figürlerden özellikle insan tasvirlerinden uzak durması şeklinde de yorumlanabilir.

Bu yaklaşım, soyut kavramlara dayalı bir üslubun hem görsel sanatlarda hem de edebi türlerde ön plana çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Arap şiirinde, doğrudan somut betimlemelerden ziyade soyut imgelerle kurulan düzen ve ahenk ilişkisi dikkat çekmektedir. Şiirdeki “nazım” kavramı, sadece teknik bir düzenleme biçimi olmanın ötesinde içsel uyumu ve estetik bütünlüğü önceleyen bir anlayışı yansıtır. Bu yönüyle, şiirdeki stilize anlatım ile İslam sanatına özgü mimari süsleme ve arabesk motiflerdeki soyut form arayışları arasında belirgin bir paralellik kurmak mümkündür. Arap şiirinde izlenen bu soyut, stilize ve uyumlu çerçeve, mimari süslemede de uygulanan arabesk figürlerin girift şekilde resmedilmesi ve İslami sanatsal unsurların stilize biçimde sunulması olarak kendini gösteren sanatsal anlayışla paralel bir perspektif çizmektedir. Aynı şekilde şiirde de şairin ele almak istediği ifade alanının soyut kavramlara ağırlık verilerek anlatılması, aynı dinsel kaygıları taşıyan mimarlık sanatındaki uygulamalarla benzerlik göstermektedir. Bu durum, mimari yüzeylerde uygulanan desenlerin, İslam dininin kaideleri göz önünde bulundurularak ve bu kapsamda herhangi bir somut unsura yer verilmeyerek, mistik çağrışımlara ağırlık veren bir bakış açısıyla resmedilmesi ile benzer şekilde şiir sanatında da arabesk motiflerin işlendiği şeklinde yorumlanabilmektedir.

3.2 Tarihi Gelişim

Ernst Kühnel, sanatsal açıdan arabeskin kökenlerinin geç antik çağa kadar gittiğini tespit etmiş, tipik şeklini 9. yüzyılda Abbasiler döneminde (749-1258) aldığını ve 11. yüzyılda daha gelişkin bir temele oturduğunu ifade etmiştir (Khazaie, 2006, s. 3). Öte yandan A. U. Pope (1977, 39)'a göre arabesk, çok daha eski dönemlere ait kültürel etkileşimlerin bir göstergesi gibidir: Örneğin Pers kültüründe bu kavram, doğada herhangi bir gerçek nesneyi temsil etmemekte, *antemion* (palmet) olarak bilinen Yunan mimari süslemesinden türetilmektedir (a.g.e). Arabeskin olası kökenlerine dair ortaya konulan bu iddialara ek olarak, asalet formlarının işareti olan Pers sanatındaki Sasani kanat motifinin de zamanla gelişerek stilize edildiği ve kimliğini yitirerek günümüzde bilinen arabesk şekle dönüştüğü öngörülmektedir (a.g.e).

Khazaie (2006, s. 7), arabesk süslemenin İslam dünyası içerisindeki ilk örnekleri ve tarihsel gelişimi üzerine; Emevîler dönemi (661-750) süresince Pers sanatında, sanatçıların Sasani modellerin yerel geleneklerini takip ettiği ve aşamalı olarak arabesk dekorasyonlar üzerine yeni metotlar geliştirerek benimsediklerini çeşitli kaynaklar yoluyla aktarmaktadır. Yazar, İran'da ise arabesk süslemenin tarihlenebilen en erken örneklerinin Sâ mânî (819-1005), Buveyhi (932-1002) ve Selçuklu (1038-1194) gibi hanedanlara ait kanat motifleri olduğunu ve bu hanedanlıklar döneminde objeler üzerine arabesk işleme konusunda özel girişimlerin bulunduğunu belirtmektedir (a.g.e).

Khazaie (2006, s. 9)'ye göre; arabeskin oluşum sürecinde ikonografik bir süs aracı olarak hat sanatı, Sâ mânîler döneminin (819-1005) en önemli katkısı olarak gelecekteki süsleme sanatlarına mükemmel bir hazırlık zemini oluştururken, arabesk motifin hayvan motifleri ile birleşimi ise erken dönemin en popüler desenleri olarak göze çarpmaktadır. En yaygın kullanılan hayvan motifi kuşlar olup, çeşitli tekstil ürünleri ve seramik nesneler üzerinde işlenen kuş motifleri, dekoratif ilgiye yönelik başlıca çalışma alanlarını temsil etmektedir. Diğer yandan Selçuklular döneminde (960-1186) dekoratif üslupta arabesk tasarımın gelişimi hızlı bir süreç izlemiş, İslami süsleme anlayışı parlak bir döneme girerek özellikle İran'ın doğusundaki sanatçıların tarafından yeni motiflerle zenginleştirilmiştir. Bu dönemde arabesk süslemelere ait çeşitli türler tespit edilmekle birlikte, bilhassa simetrik kanat öğeleri İslam süsleme tarihi ve arabeskin gelişimi açısından ayrı bir önem arz etmektedir (a.g.e, s. 14).

Arabesk, İslami süsleme anlayışına göre çeşitli ustalar eliyle farklı motiflerle zenginleştirilirken, kelimenin terim olarak ilk defa Avrupalı yazarlarca kullanılmış olduğu öngörülmektedir. Kavram, Rönesans hümanizminin önemli temsilcilerinden İtalyan yazar ve şair Giovanni Boccaccio (1313-1375)'nin “İl Decameron” adlı eserinde *arabesco* terimi ile karşılanmış ve Doğu tarzında giyinmiş bir kişinin elbisesini tanımlamak için kullanılmıştır (Mülayim, 1983, s. 66). 14. yüzyıldan itibaren terimin İtalyan kültür çevrelerince tanınmaya başlamasının sebebi, İtalya yarımadasının jeopolitik konumu ve İslam devletleri ile kurduğu ticari münasebetler ile ilişkilendirilmektedir: Orta Çağ boyunca Batı Akdeniz'e doğru gerçekleştirilen İslam fetihleri yoluyla Doğuya ait çeşitli eşyalar ve Doğu tarzındaki sanat eserleri yakından tanınmaya başlanmıştır. İslam toplumunun hayat tarzı ve zevklerine uygun olan pek çok nesneye yeni isimler verilmiş, oluşan bu yeni terminolojide arabesk kavramı da yerini almıştır (Mülayim, 1983, s. 67). Terimin İtalya dışındaki Avrupa ülkelerinde ilk kez kullanımı, yaklaşık birkaç yüzyıl sonrasına rastlamaktadır: Jeopolitik konumu bakımından Orta Çağ İtalya'sına benzeyen İspanya, İslam ordularının ayak bastığı, Müslüman nüfusun yerleştiği ve İslam sultanlarının devlet kurduğu bir ülke olmasına rağmen “arabesk”, İspanyolcaya İtalyanca'dan ilk kez 1567 yılında geçmiştir (Corominas, 1976 akt. Mülayim, 1983, s. 67). Terimin Fransa'ya geçişi için kabul edilen tarih 1611 (Grand Larousse, 1960 akt. Mülayim, 1983, 67-68), İngiltere'de kullanılmaya başlandığı tarih ise Elizabeth Çağı (1558- 1603) sonrası olarak bilinmektedir (Chambers's Encyclopaedia, 1973 akt. Mülayim, 1983, s. 68).

Mülayim'e göre arabesk, her ne kadar Araplara atfedilse de terimin kapsadığı alanı belirlemek üzere girişilen çabalar, Arap süslemelerinin aslında geometrik şekillerden oluştuğu, bitkisel süslemelerin ise daha çok Türkler tarafından kullanıldığı gibi peşin fikirli yargıların oluşmasına sebep olmuştur. Ancak Selçuklu-İran tuğla mimarisinde görülen geometrik örneklerin zenginliği bu konudaki becerilerin yalnızca Araplara özgü olmadığını göstermektedir. Bununla birlikte bitkisel motiflerin de yalnızca Türklerin buluşu olmayıp, Araplar da dahil, daha geniş bir İslam coğrafyasına yayılan zengin bitkisel formlara/motiflere rastlandığı bilinmektedir (Mülayim, 1983, s. 76). Terimin terminolojik ve şekilsel yapısı bakımından tam anlamıyla tek bir coğrafyayı içermemesi ve kapsadığı sanat alanının daha geniş bir çerçeveye yayılması gibi sebepler, kelimenin ifade ettiği anlamın da giderek karmaşık bir çerçeveye oturmasına sebep olmuştur. Öyle ki kökeni İslami kaynaklı olmayan, Rönesans ve onu izleyen

dönemlerde Pompeii, Herculenum ve Roma gibi antik merkezlerden elde edilen insan, hayvan süslemeleri ve karışık bitkisel kompozisyonlar taşıyan plastik eserlerin bir kısmı da Doğu kaynaklı değildir. Buna rağmen yoğun ve karmaşık kompozisyonların benzerliği sebebiyle “arabesk” olarak nitelendirilmiş olup, bazı yayınlarda asıl arabesk *autentic arabesque*, Roma kökenli ise *grotesqueden* kaynaklı arabesk olarak ayrılmaktadır (Chamber's Encyclopaedia, 1973, akt. Mülayim, 1983, s. 74). “Arabesk” terimini mağaralarda örneklerinin bulunduğu grotesk ile eşleştiren Goethe, 1789 yılında “Von Arabesken” adlı makalesinde; geri kalanı tek renge boyanmış duvardaki mitolojik bir temayı tasvir etmek amacıyla bulunan resimlerdeki sınırların, arabeskte de mevcut olduğunu belirtmiştir (Kautsky, 2020, s. 55).

Sonuç olarak; kelimenin Avrupalı yazarların perspektifindeki anlam nüansları, yalnızca Araplarla sınırlı kalmayarak, İslam uluslarında uygulanmış ya da kaynağı İslami kökenlere dayanmasa dahi bu uygulamalarla benzerlik göstermiş bitki motifleri, geometrik geçişler, hayvan motifleri, hat yazıları ve yapısal olarak karmaşık biçime sahip olan her türlü kompozisyonu kapsamaktadır.

Merkez Avrupa’daki algı ve buna koşut yazın, kavramın görsel sanatlardaki tanımı üzerine belli bir yargıya ulaşmak için sahip olunan tecrübeyle; o perspektiften bakışla, özellikle şahit olunan görsel unsurlar üzerinden yorumlanan bir İslam imgesiyle şekillendirilmiştir. Öte yandan, Avrupa’da arabeskin müzikal ifade çerçevesinde uygulanışı hususunda anılan algı, Doğu müziğine ait unsurlar üzerine derin bir araştırma sürecine girmek yerine, bu bakış açısıyla tasvir edilegelen bir egzotik Doğu imgesi üzerinden müziğe yansımıştır. Kaldı ki bu durumun bakışımı olduğu; dahası, yüzyıllar boyunca Doğunun da Batıya bakışında genellikle olumsuz ötekileştirmelerin ağır bastığı unutulmamalıdır. Bu doğrultuda, Avrupa müziğinde arabeskin alımlanışı, hattâ bizatihi bu coğrafyada uygulanışı—Avrupalı müzisyenlerce üretimi—irdelenirken, anılan çelişkili bakışların daha makro düzeyde izlenebileceği Oryantalizm, Egzotizm gibi birtakım çatı kavramların ele alınması ve bu kavramların şekillenmesine zemin hazırlayan Doğu-Batı arasındaki etkileşimlerin tarihsel bağlamda incelenmesi gerekmektedir.

4. KÜLTÜREL VE MÜZİKAL ETKİLEŞİMLER

4.1 Avrupa ve Doğu Müziği Etkileşimleri

Doğu müziği denildiğinde Batı algısının özellikle yoğunlaştığı bölgeler; Orta Doğu, Yakın Doğu ve Kuzey Afrika olmuş, bu bölgelerde uzun süre hüküm süren Araplar, İranlılar, Türkler ve bunların dışında kalan diğer etnik topluluklara ait kültürel unsurlar, sentezlenerek ele alınmıştır.⁵ İslam dininin oluşumu ile birlikte hilafet sahibi Araplar ekonomik ve siyasi anlamda güçlenmiş, Abbasiler döneminde ise orduda ve bürokraside Türk ve İran nüfusunun artması ile kültürel açıdan daha zengin bir ortam oluşturulmuştur. Arapçanın bilim dili olarak kabul görmesi, etnik kimliği ne olursa olsun bilim insanlarının bu dili tercih etmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla Doğu kültürü üzerine araştırma yapan birçok araştırmacı, özellikle bölgeye ait müziği incelerken “Arap müziği” ifadesini kullanmışlardır (Odabaşı, 2022, s. 852).

Şark müziği üzerine önemli araştırmaları olan müzikolog H. G. Farmer, eserlerinde geçen “Arap” ifadesinin Arapça konuşan halkları ifade ettiğini, bunun yerine “İslami” kelimesini kullanmanın bu kültür içerisinde yer alan Yahudileri, Hristiyanları ve farklı dine mensup toplulukları göz ardı etmek olduğunu belirtmektedir. Ancak bölgedeki Türklerin nazari anlamda müziğe olan katkıları düşünüldüğünde Farmer, bu tarz bir ayırım yapmak yerine Türkleri Arap müziği tarihine dahil etmektedir (Odabaşı, 2022, s. 853). Bununla birlikte Farmer, Suriye’de öğrendiği İran şarkılarını Mekke’de tanıtan İbn Miscah’ın katkılarını yabancı bir unsur olarak değerlendirirken, Türk kökenli kuramcıların müzik teorisi üzerindeki yorumlarını ve yeniliklerini bu şekilde değerlendirmemiştir. Farabi’nin Türk kökenli olduğunu belirtmesine rağmen onun çalışmalarını da *A History of Arabian Music* adlı çalışmasında değerlendirmiştir (Odabaşı, 2022, s. 858).

Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği adlı kitabıyla Özyıldırım (2013, s. 21-22), musiki bilimi ile ilgilenen Baron Rodolphe D’Erlanger gibi Batılı bilim adamlarının, Türk ve Arap musikisini birbirinden ayırmak ya da ayrılan ve örtüşen

⁵ İleride arabesk müzik özelinde ele alınacak pasajlar incelendiğinde bu müziğin bileşenlerinin de benzer şekilde, farklı milletlerin müzikal özelliklerinden etkiler taşıyan, kültürel bir yapı oluşturduğu gözlenecektir.

noktalarını ortaya koymak yerine, tümüyle “Arap musikisi” tanımı içinde değerlendirmektedirler. Yazar bu yaklaşımı doğuran etkinin, iki kültüre ait müzikte kullanılan ezgilerin benzerliği, ortak kullanılan makamlı musiki, sazlar ve kültürel anlamda beslenen kaynakların örtüşmesi çerçevesinde meydana gelebileceğini belirtmektedir.

Batılı araştırmacıların Doğu müziği ve Avrupa-Doğu müziği etkileşimi üzerine yaptıkları çalışmaların çoğunda, Arap müziği olarak kastedilen tür içerisinde Türkler ve farklı etnik kökenlere ait müzikal unsurların ne oranda bulunduğu konusunda çalışmalar henüz çok kısıtlıdır. Bu durum, Arapçanın bilim dili olmasından hareketle Orta Doğu-Ön Asya ekseninde gelişen Orta Çağ müziğini bütünüyle Arap müziği gibi yorumlamalarından kaynaklanmaktadır. 17. yüzyıla dek müşterek bir Orta Doğu kültürü çerçevesinde gelişen makam müziği, bu yargıları bir dereceye kadar destekleyecek bir temel oluşturmaktadır. Bununla birlikte Arap kültürü yanında Türk, İran, Bizans gibi baskın kültürlerin ortak katkılarıyla gelişen makam müziği, Orta Çağ boyunca kozmopolit karakterini korumuştur. Zamanla bu kültürlerin yerel müzikal unsurlar ekseninde geliştirilerek ayrıştığı ve özellikle Osmanlı-Türk müziği içinde bambaşka renkler ve nüanslar oluşturulduğu gözlenmektedir. Behar (1998, s. 113-114), Osmanlı müziğinin yerelleşme sürecini değerlendirirken, 16. yüzyıl sonlarına doğru, özellikle İstanbul'un fethinden sonraki bir buçuk yüzyıllık süreçte Osmanlı-Türk müziğinin özgün sentezinin oluşmaya başladığını belirtmektedir. Bu dönemde, daha önce egemen olan İslam-Ortadoğu müziklerinin etkisinin azaldığı; müzik geleneğinde bir kırılma, yön değiştirme ve kopuş yaşandığı aktarılmaktadır. 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı kent merkezlerinin giderek Herat, Bağdat ve Halep yerine İstanbul, Bursa ve Edirne olarak öne çıktığı ve bu dönemin bestecilerinin İstanbul'da yetişmeye başladığı ifade edilmektedir. Ayrıca, sözlü eserlerde Türkçenin kullanımının arttığı, Arapça ve Farsçanın ise eskiye oranla giderek gerilediği, yepyeni bir müzik üslubunun oluşmaya başladığı vurgulanmaktadır.

Öte yandan bu yüzyıl İstanbul'da bulunmuş bazı Avrupalı gezginlerin eserlerinde Türk müziğine daha kapsamlı şekilde yer verdikleri bir döneme de karşılık gelmektedir. Gerek Osmanlı-Avrupa savaşlarının yaydığı kültürel etkileşim mekanizmaları, gerekse bu gezginlerin eserlerinde vermiş oldukları bilgiler, Türk müziğinin Avrupa'da önceki yüzyıllara göre daha yakından tanınmasına imkân vermiştir. Nitekim Türk müziğinden etkiler taşıyan klasik Avrupa müziği eserlerinin 17.

yüzyıldan başlaması bir tesadüf olmasa gerektir. Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşim üzerine Yalçın Çetinkaya, “Müziğin Değişimi Değişimin Müziği” başlıklı makalesinde, Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşimin 17. yüzyıla dek uzandığını ve bu dönemde İstanbul’un Avrupa’ya en yakın kültür merkezi olduğunu belirtir. İstanbul’un bu konumu, Batılı bestecilerin şehre ilgisini artırmış, Mozart’tan Liszt’e pek çok Batılı müzisyenin yolu İstanbul’a düşmüştür. Çetinkaya’ya göre, bu etkileşim hem Batı müziği hem de Türk müziği için karşılıklı fayda sağlamış, Batı’ya daha yakın bir müzik kültürünün temelleri atılmıştır (2014, s. 1447). Çetinkaya aynı zamanda doğal seyrinde ilerleyen bu etkileşimin Cumhuriyet kuruluncaya kadar normal şekilde devam ettiğini belirtmektedir. Türk müziğinin Avrupa üzerindeki etkilerinin başlama süreci Finli müzikbilimci Juoni Suist tarafından şu şekilde özetlenmektedir:

Batı âlemi temel değişikliklere uğratmadan, kendi kültürlerine Doğudan katmalar yapmıştır. Viyana Kuşatmasından sonra, Türk tehlikesi ortadan kalkınca, Avrupa Osmanlı Türklerinin soylu, insanî ve çekici öğelerini benimsemiş, Türk Müziği de bu yolla girmiştir. (Ak, 2002, s. 21)

Japon besteci ve müzikbilimci Tochiro Mayazumi ise daha iddialı bir yorumla bu düşüncelere şu şekilde ekleme yapmıştır: “Tek bir Batı kültürü yoktur. Doğudan alınan öğelerle de zenginleşmiş bir sentez vardır ve Türkler bu senteze çok şey katmışlardır.” (Ak, 2002, s. 21).

Avrupalı bestecileri etkileyen öncelikli olgu, Mehter müziğine ait vurmali enstrümanlar olmuştur. Örneğin Fransa Kralı XIV. Louis’nin siparişi üzerine Jean Baptiste Lully tarafından bestelenen Kibarlık Budalası (Le Bourgeois Gentilhomme) adlı eserin “Türk seremonisi” bölümünde, girişte vurmali çalgıların duyurulması seyirciye sahneye Türklerin gelişini nitelendiren bir özellik olarak sezdirilmektedir. Vurmali enstrümanlar eserin sonuna kadar varlığını sürdürmekte, böylelikle Batının Türklerle özdeşleştirmiş olduğu coşkulu ruh hali hissettirilmektedir. Eserin baştan sona marş kimliği taşıması ise Mehter takımını taklit eden ya da ona gönderme yapan bir özellik olarak algılanabilmektedir.

Mehter müziğinin Batıda bu denli ilgi görmesinin sebebini yapısal özelliklerine bağlayan Ahmet Şahin Ak, konuyu *Türk Musikisi Tarihi* kitabında Mehter musikisinin ritmik zenginliğinin aynı zamanda ritmik çok sesliliğe (Polifoni) uygun oluşu nedeniyle Batı müzikçilerinin ilgisini çektiğini, onları bu yönde çeşitli uygulamalara yönelttiğini ifade etmektedir. Ayrıca, çalgılama ve orkestralamada sağladığı yeni tını

olanakları ile üfleme ve vurmali çalgıların ön plana çıkması gibi nedenlerin bu ilgiyi daha da artırdığını dile getirmiştir (Ak, 2002, s. 21).

Avrupalılarca “Türk modası”nın yoğun olarak gündeme getirildiğı 18. yüzyılda ise Doğı ile ilgili ya da Avrupa'ya göre egzotik kabul edilen her şey artık Türk adı altında anılmaya başlanmıştır (Ertem 2017, 30 akt. Demirci Özay, 2021, s. 3913). Bu fikri destekleyen Meyer’in ifade ettiğı şekli ile de bu dönemle birlikte Doğı müziğı kavramı ile Türk müziğı kavramı eş anlamda kullanılmaktadır (Meyer, 1993, 190 akt. Demirci Özay, 2021, s. 3913).

18. yüzyıl aynı zamanda Türk müziğinin kimi Avrupalılarca ayrıntılı şekilde ele alındığı ve araştırıldığı bir dönemdir. 16. ve 17. yüzyıllarda Batılı gezginlerin Türk müziğı ve özellikle mehteri çok gürültülü ve sert bir müzik olarak ele aldıkları bilinirken, 18. yüzyılda aynı mehterden hoşlanan ve övgüyle bahseden birçok gezgin görölmektedir. Avrupa’nın bu dönemde Türk müziğine karşı gelişen olumlu tavrı, eski Yunan müziğı kalıntılarının Orta ve Yakın Doğı müziğinde, dolayısıyla Osmanlı ülkesinde yaşadığına dair olan inançlarından da kaynaklanmaktadır (Aksoy, 1994, s. 48-49).

Cem Behar *Musikiden Müziğe* adlı kitabında yedi yıl İstanbul’da kalan Charles Fonton’un Türk müziğine ait görüşlerini belirttiğı metinlere yer vermiştir. Fonton, Şark müziğini genel anlamda içli ve dokunaklı bulurken bir yandan da Asya’nın ruhuna uygun olarak cansız ve gevşek olduğunu belirtmektedir. Şark müziğinin, Avrupa müziğinin hızı ve hayatiyetine sahip olmadığı ve en büyük kusurunun monotonluğu olduğunu da ifade etmektedir (Behar, 2022, s. 147).

Bununla birlikte Avrupalılarca gizemli ve fantastik görölen, Arap eksenli, “Doğı” kültürü, sanat eserlerinde ifade edilmek adına daima ilgi çekici olmuştur. Batının, özellikle savaşlar sebebiyle daha fazla tanımaya başladıkları Osmanlı’ya ait kültürel farklılıklara olan meraklarına, İmparatorluğun İslam coğrafyası üzerinde kurduğı otoritenin de eklenmesi ile Avrupalıların Türkleri Doğı dünyasının temsilcileri olarak algılaması kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla bu etkileşim öncesinde Avrupa müziğinde uygulanan her türlü oryantalist ve egzotik unsur, “Arap müziğı” yerine artık “Türk müziğı” olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Ancak değışen tek olgu yalnızca “Arap müziğı” ifadesini kapsamakta, ötekileştirici yaklaşımlardan beslenen Batılı bestecilerin Doğı kültürüne ait müzikal unsurlara olan bakış açılarında bir değışiklik

bulunmamaktadır. Avrupalı besteciler, Orta Doğu-Ön Asya eksenli her türlü teori, motif, biçim ve icraya yönelik müzikal ifadeyi, tek bir kültürel altyapıdan kaynaklandığı peşin hükmüyle yorumlamaya devam etmiştir. Bu kültürlere ait müzikal motifleri objektif bir bakış açısıyla inceleyerek ya da analiz ederek eserlerine dahil etmek yerine, egzotik algıya uygun biçimde, subjektif olarak ve yalnızca esere oryantalist renkler katmak amacıyla uygulamışlardır.

Avrupa'nın Doğu kültürüne olan ilgisine ait en önemli göstergeler; özellikle opera librettolarında dikkatleri çeken Doğu temalı konular olup, eserlerde ise Türk müziğinin teorik özelliklerine yönelik derinlemesine bir araştırma ya da analiz yapılmadan uygulanan artık ikili ya da art arda kullanılan senkoplu notalar, yoğun şekilde kullanılan *ostinato* bir bas ritim, Batılı algısıyla Türk-Doğu kültürünü müzikal anlamda ifade eden en önemli örneklerden sayılabilmektedir. Örneğin; Alman besteci Peter Cornelius'a ait "Bağdat Berberi" (1858) operasında İslam/Türk toplumu algısı yaratmak amacıyla librettoda geçen "selâmün aleyküm" sözcüğü ve ikinci perdenin başında artık ikili aralıklardan yararlanarak duyurulan Hicaz'lı yapı ile ardı ardına başlayan sekvensli partilerle ezan betimlemesi, müziksel anlamda Doğu/Türk algısını pekiştiren örneklerden biri olarak kabul edilmektedir (Demirci Özay, 2021, s. 3915). Bu kapsamda Meyer; Türk melodilerine ait yazılı kaynaklar ve icraya dair açıklamalar mevcut olmasına rağmen, operalarda Türk müziğinin gerçek doğasının göz ardı edildiğini belirtmektedir. Doğu müziğini ilkel ve kaba olarak niteleyen Avrupalılar bu kültürden doğan edebi ve görsel sanatlara ait unsurları kolayca kabul etmiş olmalarına rağmen, müziklerde yalnızca bir parça renk veya komiklik katmak amacıyla uydurma Türk müziği kullanmaktadırlar (Meyer, 1993, 190 akt. Demirci Özay, 2021, s. 3915). Derek B. Scott (1998, s. 309) ise "Orientalism and Musical Style" adlı çalışmasında, müzikte oryantalist tarzın Doğuya ait etnik uygulamalardan ziyade önceki tarzlarla ilişkilendirilmiş olduğunu belirtmektedir. Yazar, Doğu müziği pratikleri hakkında bilgi sahibi olunması hususunda, yalnızca oryantalist gösterenlere ilişkin bilginin gerekli olduğunu gözlemlediğini ve söz konusu oryantalist operalar ise konunun coğrafi olarak egzotik, yabancı yerlerde geçiyor olmasının önemli göstergeler olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte Batılı gözlemciler, Doğuya ait makamsal müziğin tonal müzikten farklı temeller üzerine kurulduğunu anlayamamış, enstrümanların akortsuz oluşu ya da eserlerin yanlış çalındığı gibi önyargılı saptamalarda bulunmuşlardır. Kendi müzik geleneklerine ait sistemi merkeze alan

Batılılar, bu sistemi aşan her türlü müzikal ifade biçimini bozuk ya da geride kalmış gibi tanımlamalarla sınıflandırarak uzun bir süre farklı müzik sistemleri arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmadan analiz yapılması gerektiğini kabul etmek istememişlerdir (Ayas, 2019, s. 113).

Doğu ve Batı müziği arasındaki farklılıklar üzerine yapılan gözlemler, yalnızca Batılı araştırmacılarla sınırlı kalmamış, örneğin, 19. yüzyıl ortalarına doğru 1834'te Malta Adası'nı, 1854'te Londra'yı, 1855'te Fransa'yı ziyaret etmiş olan Arap yazar Ahmed Fâris eş-Şidyâk, Avrupa müziği üzerine izlenimlerini yazma fırsatı elde etmiştir (Racy, 2007, s. 23). Racy'nin *Arap Dünyasında Müzik-Tarab Kültürü ve Sanatı* adlı kitabında yer verdiği şekliyle eş-Şidyâk'a göre; Doğu müziği makam çeşitliliği ve ritim esnekliğine önem verirken, Batı müziğinde ise notasyon ve armoni kullanımının üzerinde durulmaktadır. Eş-Şidyâk bununla birlikte, Avrupa müziğinin imgeleri ve kavramları temsil etmek hususunda son derece uygun bir yapıya sahip olduğunu belirtirken, Yakın Doğu Arap müziğinin ise yoğun duygular uyandırma konusunda uzmanlaştığını ifade etmektedir (a.g.e). Racy, iki farklı kültüre ait müzikal anlatım üzerine izlenimlerini belirten Fransız müzikolog Villoteau ve eş-Şidyâk'ın dolaylı da olsa ortak paydada bulunduğu fikirlerine şu şekilde yer vermiştir:

Kendiliğindenliği ve bilimsel kavrayışı harmanlayan Villoteau ve eş-Şidyâk, birbirlerinin müzik kültürlerine ilginç bir ışık tutmuşlardır. İlk tepkilerin fazlasıyla izlenimsel ve basmakalıp olabileceğini de hesaba katarak, ("betimleyici", "ussal", "duygusal açıdan vakur" olan ve sessizce dinlenen) Avrupa sanat müziğinin ve (duygusal dışadönüklüğe, güçlü duyular uyandırmaya ve icracılarla dinleyiciler arasında doğrudan etkileşime önem veren bir sanat olan) Arap müziğinin nitelikleri konusunda en azından zımnen mutabık kalmışlardır. (Racy, 2007, s. 23)

Batılı bestecilerin farklı arayışlara yönelerek "öteki" algısından beslenen müzikal unsurları eserlerine dahil etme süreçleri 19. yüzyılda zirveye ulaşmış olsa da özellikle bir bütün olarak ele alınan Doğu kültürü çerçevesinde Arap müziğine ait kültürel, edebi, enstrümantal ve icraya yönelik motiflere olan ilginin kaynağı Orta Çağa kadar uzanmaktadır. Henry George Farmer, Arap etkisinin, 8. yüzyılda başlayan siyasi temaslar ve beraberinde gelen "popüler müzik" ile 10-11. yüzyıllarda başlayan, edebi ve entellektüel temaslar yoluyla gelişen sanat müziği olmak üzere iki yönde ele alınabileceğini belirtmektedir (Farmer, 1925, s. 62). Müzikteki bu etkinin kaynağı gezgin minstrel kültüründe birçok dans ve şarkı formunun Arap kökenli olmasından ve Arap coğrafyasına ait enstrümanların ve müzikal araçların Avrupa'ya taşınmasından kaynaklanmaktadır. Hatta Avrupa müziğinde özellikle enstrüman kullanımı, uyarlanması ve geliştirilmesi konusunda Arap müziği çalgılarından oldukça istifade

edildiği bilinmektedir. Nitekim Farmer; lavta, gitar, rebec (rabâb), naker (naggâra), gibi enstrümanların, Batının genellikle Araplardan alındığını kabul ettikleri enstrümanlar olduklarını belirtmektedir. Bununla birlikte yazara göre; *Sunûj* denilen Arap simbali Avrupa'ya *sonajas* olarak girmiş, Arap tamburinlerinden kare *al-duff* ve yuvarlak *bandaire*, *adufe* ve *pandere* olmuştur. Ayrıca, 16. yüzyıl Fransa'sında *guesse* olarak da bilinen Arap davulu *qas'a* günümüzde *cassie* olarak bilinirken, Arapların *tabl* isimli sıradan davulu Avrupa tarafından *taber*, *tabel* ya da *tabor* olarak ödünç alınmıştır. Aynı zamanda Arap *nafîr* veya trompeti *anafîl* olarak sahiplenilmiş ve muhtemel olarak trompet gösterisi için kullanılan *fanfare* terimi, harflerin yer değiştirmesi ile Arapça *anfâr*'dan gelirken *zamr*, *al-surna* ya da *al-surnay* olarak bilinen Arap kamışlı çalgılar *shawm* ve *dulçayna*'nın atalarıdır (Farmer, 1925, s. 62-63). Farmer aynı zamanda Arap *qânûn*'u ya da *zither*in Avrupalı *canon* olduğunu, *eschaquiel* ya da *exaquir* olarak bilinen Avrupa enstrümanının ise Arapların *mishgar* veya *alshaqira* adlı enstrümanlarından türediğini belirtirken, Avrupa'da *hydraulis*'e karşı yenilenen ilginin Araplar sayesinde olabileceğini öne sürer.

İki kültür arasındaki etkileşimin en yoğun olduğu Haçlı Seferleri boyunca, İslami Orta Doğu ve Avrupa arasındaki güçlü bağlantı yalnızca Avrupa'nın Arap enstrümanlarından etkilenecek icra ettiği, geliştirdiği ya da batılı bir kimlikle yeniden tasarladığı enstrümanlarla sınırlı kalmamıştır. Her ne kadar yakın Doğu müziğinin Batı müziği üzerindeki etkisinin ne seviyede olduğu kesin olarak saptanamıyor olsa da Julian Ribera, Alois R. Nykl ve Henry George Farmer gibi uzmanlara göre bu etki, ritimden şarkı formlarına, müzik teorisi ve terminolojisinden müzikal enstrümanlara kadar uzanan çok geniş bir alanda gerçekleşmiştir (Abbas, 2008, s. 34). Bununla birlikte henüz 9. yüzyılda İspanyolların Arap kafiye ve vezin modellerini taklit ettiği ve bazı kopyaların Arapça şarkıların birer tercümeleri olduğu bilinmektedir.

Rabah Saoud'un "The Arab Contribution to Music of the Western World" çalışmasında belirttiği üzere; yaklaşık sekiz yüz yıllık Müslüman hakimiyeti altındaki İspanya ve Portekiz müziği üzerindeki Müslüman etkisinin erken örnekleri, 1252 yılı civarında Kastilya ve Leon kralı Alfonso X el Sabio'nun emriyle bestelenmiş, Meryem Ana ile ilgili 415 dini eserden oluşan "Cantigas de Santa María" koleksiyonunda bulunmaktadır. Eserlerin yapı ve formları üzerine yapılan detaylı çalışmalar göstermektedir ki 335 şarkı doğrudan Arap müziğinden esinlenmiş *zeccal* (zajal) türüne ait eserlerdir (Saoud, 2004, s. 7). Ritim ve akışı şiirin vezni tarafından

belirlenen, dolayısıyla en hüzünlü şarkılarda bile hafif bir ritim hissettiren *zeccal*, Arap ekolünde eğitilmiş müzisyenler ile Avrupa anlayışında yetişmiş olanların kaynaşması sonucu meydana gelen ve gezgin müzisyen repertuarının temel taşlarından biri haline gelen bir tür kafiyeli şarkı olarak bilinmektedir (Goodal, 2018, s. 33, 34). Cantigas'taki melodik kalıplar için Chase (1941), Fransız stili *virelai* ve *rondeau* formlarının takip edildiğini belirtirken, Apel (1954) *virelai*yi İspanyol (Endülüs) kökenleriyle ilişkilendirmiş, Plenckers (1982) ise halk şarkılarına güfte olarak yazılmış şiirler olan *Muvaşşahatan* (Al-Muwashahat) ilham alındığını kanıtlamıştır (Saoud, 2004, s. 7).

Arap etkisinin İspanya üzerinde en net görüldüğü örneklerden biri “Flamenko” olmuştur. Net bir kökeni olmamasına rağmen, ilk Flamenko şarkılarının “Araplaşan” anlamına gelen *Mozarab* ilahilerinden esinlendiği düşünülmektedir (Spera, 2010, 4 akt. Güleç, 2018, s. 5). Flamenko, özellikle tek bir hece içerisinde birden fazla notanın seslendirildiği melizmatik şarkı söyleme tekniği ile Arap müziğinden etkiler taşımaktadır.

Saoud (2004, s. 8)’a göre; Arap etkisinin açıkça hissedildiği bir başka alan da gezgin ozanların popüler şiirleriydi. Orta Çağ’ın bu lirik şairleri, müzisyenleri ya da şarkıcıları esas olarak Fransa’nın güneyindeki Languedoc bölgesinin yanı sıra İspanya ve İtalya’nın kuzeyine yayılmışlardır. Ünlü bir halk ozanı olan Poitiers’li Guillaume IX (1071-1127)’un muhtemelen esir Müslümanlardan etkilenerek meydana getirdiği çalışması, Levi Provencal’ın belirttiği üzere neredeyse tamamen kopyalanan dört Arap-İspanyol dizesinden alınmış olup, ozanların Endülüs şiiri ve müziğinden etkilendiğini kanıtlar niteliktedir. Endülüs tarzından önce Batı şiirinde mevcut olmayan iffetli, erdemli aşk ve idealleştirilmiş kadın gibi Endülüs temaları, ozanlar tarafından Avrupa şiirine entegre edilmiştir (Saoud, 2004, s. 9).

Müzik teorisi üzerindeki Müslüman etkisi ise Batılı akademisyenler tarafından şiddetle reddedilmekte, kabul gören kısım yalnızca enstrümanlarla sınırlandırılmaktadır. Müslüman alimlerin ve sanatçıların müzik teorisine olan katkısını ilk vurgulayan, "Essai sur la Musique ancienne et moderne" (1780) adlı kitabında notaların alfabetik gösterimini Müslümanlara atfeden Laborde isimli Fransız bir bilim adamıdır. Hecelerden oluşan nota yazım sisteminin mucidi olarak gösterilen İtalyan müzisyen Arezzolu Guido (995-1050)’nun müzik dizesini Müslümanlarınki ile karşılaştıran Villoteau, bulduğu çarpıcı benzerlikler kapsamında Laborde ile aynı fikri paylaşarak müzik teorisi üzerinde Müslüman etkisini kabul etmiştir (Saoud, 2004, s. 10).

Laborde'den sonraki müzikologlar içerisinde özellikle Kiesewetter 1842'de yaptığı çalışmada, Avrupa'da kullanılan solfej hecelerinin 14. yüzyılda Araplardan alındığını göstermeye çalışmıştır (Odabaşı, 2022, s. 855). Farmer ise monografisinde bu görüşlerin ayrıntılı analizlerini ve eleştirilerini sunarak Arap alfabesi ile dikkat çekici bir fonetik benzerliğe ulaşmıştır (Saoud, 2004, s. 10).

Avrupa ve Arap teması sonucunda Batı müziğinde meydana gelen en önemli etkilerden bir diğeri de Arap müziği icrasında yoğun olarak kullanılan süslemelerdir. Nitekim Farmer (1925, s. 63), bir çalışmasında, Avrupalı müzik teorisyenlerinin *discant* olarak adlandırdığı, melodide uygulanan “cila” ya da “süsleme” anlamına gelen *zâ'ida* teriminin Avrupa-Arap temasının en önemli etkilerinden biri olduğunu belirtmektedir.

4.1.1 Avrupa'nın şark müziği algısı üzerine kavramlar

Avrupa ve İslam toplulukları arasında en yoğun etkileşimin meydana geldiği Orta Çağ aynı zamanda Batı müziğinde yüzyıllar boyunca sürece köklü değişimlere zemin hazırlayan bir dönem olarak görülmektedir. 15. ve 16. yüzyıllar itibariyle, gelişmeye başlayan uzun mesafeli deniz yolculukları, bilinmeyen toprakların keşfedilmesine imkân vermiş, bu durum Avrupa'da egzotik yerlere olan merakı arttırarak, hayal gücünden beslenen renkli ve farklı kültürlerle olan ilgiyi güçlendirmiştir. Doğu'ya olan ilginin Avrupa'da popülerlik kazanması, sanayileşme sürecinin meydana getirdiği zorlu koşulların toplumu psikolojik bir kaçışa yönlendirdiği ve yeni keşfedilen her türlü eserin coşkuyla karşılandığı 19. yüzyıla denk gelmektedir.

Bu doğrultuda Batılı perspektifin Doğu'yu ve Doğu müziğini algılama biçimlerini kavrayabilmek adına ele alınması gereken önemli kavramlar mevcuttur: Avrupa'nın kendisinden uzak, sınırları belirsiz olan ve dünyadaki her yeri içine alan, bu kapsamda Batılı perspektifle özellikle Doğu'nun, hayali, fantastik, karmaşık ve belirsiz olarak tasvir edildiği “egzotizm” bu önemli kavramlardan biridir. Öte yandan, E. Said tarafından; “estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla “aktarılmaya” çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünü” (Said, 1998, 26-27 akt. Köse ve Küçük, 2015, s. 110) şeklinde tanımlanan “oryantalizm” ve özellikle görsel sanatlarda süslemecilik alanında Arap kültürü ile ilişkilendirilen, 19. yüzyılda ise en popüler dönemini yaşayan “arabesk” kavramları, bu Batılı bakış açılarını bütünleyen dikkat çekici fikir çatıları olarak değerlendirilebilir.

“Oryantalizm” sözcüğü; Edward Said’in 1978 tarihli kitabının bir sonucu olarak ortaya çıkan, son dönemlerde müzikolojide büyük ilgi uyandırmış, uzun bir geçmişe ve birden fazla anlama sahip bir terimdir. Kavram kısaca; Batı’nın Doğu üzerine sahip olduğu imajlar ya da Doğu’ya ilişkin kolektif batılı hayal gücü olarak tanımlanmakta iken, kelimenin sözlük anlamı “Doğu bilimi”dir. Köken olarak Latince güneşin doğuşunu ifade eden “oriens” kelimesine dayanmakta, Doğu hakkında bilgi edinme amacıyla olmayı ifade etmektedir (Germaner, İnankur, 1989, 9 akt. Köse ve Küçük, 2015, s. 110). Oryantalizm teriminin kimilerine göre daha masumane, kimilerine göre ise sinsi görülebilen biçimi olan “gizli oryantalizm” ise Doğu ve Batı arasındaki kategorik sınırların belirginleştirilmesini amaçlayan, Doğu’yu öteki, eksantrik, geri, farklı ve pasif gören söylemleri kapsamaktadır (Demirci Özay, 2021, s. 3902).

Müzikte oryantalizm kavramı, terminolojide kesin ve tutarlı bir anlama sahip olmamakla birlikte Bellman (2011, s. 4) “Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology” adlı çalışmasının “Edward Said and Orientalism in Music” başlıklı bölümünde müzikte oryantalizm kavramı üzerine üç tanıma sahip olduğunu vurgulamaktadır. İlk tanımı, temelde müzikal egzotizmin bir çeşidi olarak betimlenmektedir. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ise; içine gömülü olduğu, yansıdığı, evrildiği ya da geniş kültürel yorumlara alan açtığı müzik türleri üzerine, çeşitli araştırma yöntemleri geliştiren, üretken ve kritik bir araç olarak görülmektedir. Üçüncü olarak; kültürel ve yöresel çerçeve dahilindeki repertuarın küçük bir bölümünü ele alan postkolonyal eleştirinin sınırlı bir yönü olarak tanımlanmaktadır. Egzotizm terimi ise her ne kadar uzak yerleri, alanları ve mekanları tanımlamak adına kullanılsa da müzikal ifadede Bellman (1993 akt. Locke, 2007, s. 481)’in da belirttiği şekli ile “uzak yerleri çağrıştıran materyallerin ödünç alınması ve kullanılması” tanımı, müzikal oryantalizmle paralel bir anlam çerçevesini işaret etmektedir. Acunaz Eytemiz (2021, s. 108)’e göre Avrupa müziğinde 19. yüzyıldan öncesinde de görülebilen egzotik çağrışımlar ve oryantalist unsurlar arasındaki en önemli fark; Romantik dönem öncesinde daha hayali, geçici bir etki varken Romantik, Post romantik ve Modern dönem müziğinde eserin tümünü etkileyen fiktörel ve kavramsal bir aktarımın mevcut olmasıdır.

Batı müziğinde oryantalizm, terimin etnik olarak araştırılmaya başlanmasından çok daha önce uygulanmaktadır. Örneğin, özellikle operalarda kullanılan oryantalist konular belli bir coğrafi bölgeden ziyade, bilinmeyen, mistik ve egzotik yerlerde

geçmektedir (Ayazlar, 2007, s. 16). Bu durum; dönem içerisinde Avrupalıların herhangi bir şekilde Doğu'yu tanıma ya da anlama çabasına girmediklerini göstermektedir. Avrupalılar, sanatta ve edebiyatta bilinmezliği ve mistisizmi kendi yaşam tarzlarından oldukça uzak, hatta kimi zaman korkutucu ve medeniyetsiz olarak nitelendirdikleri bir Doğu imgesi üzerinden tasarlamış, derin bir araştırma sürecine dahil olmayan, dolayısıyla tam manasıyla fikir sahibi olunmayan bu kurgusal coğrafyayı seyirciye yeniden tanıtmayı tercih etmişlerdir. Oluşturulan bu Doğu imgesi, sanat eserleri vasıtasıyla Doğu ve Batı dünyasının farklılıklarını dile getirmek dışında karşılıklı ilişkilere yönelik yorum ve eleştirileri de kapsamaktadır. Oryantalist operalarda yoğun olarak ele alınan sömürgecilik teması, Batı ve Doğu dünyası arasındaki farkı en açık şekilde ortaya koyan semboller içermektedir. Sömürge altındaki halkın çoğunlukla yetişkin dahi olsalar çocuk masumiyetine sahip, en kurnaz olanın dahi kolayca kandırılabilir karakterler tarafından canlandırılması, Doğunun tehlike arz etmeyen, güce boyun eğmiş ve kaderleri konusunda karar veremeyecek bir konumda ele alınması şeklinde yorumlanırken, bir taraftan da bu durumdan istifade eden Avrupa'ya getirilen bir eleştiri olarak düşünülebilmektedir.

Arabesk ise Goethe'ye göre, sevinç, kaygısızlık ve süsleme zevkinden doğarak popülerleşmiştir. Arabesk tasarımın akışkan yapısı, Arap dünyasına ait peri masalları ve oryantalist yaratıların büyüdü dünyasına olan ilginin giderek artması ile birlikte arabesk kavramı da tanım olarak yeni perspektifler kazanmaya başlamıştır. Farklı sanat dalları içerisinde çeşitli motiflere alan açan yapısı ve disiplinler arası kompozisyonlar çerçevesinde kazandığı uyum sebebiyle sanatta yeni bir anlam ve ifade biçimi arayışına karakteristik bir çerçeve çizmiştir. Arabesk ve peri masallarına ait bu ilişki, müzik ve edebiyatta en yoğun olarak 19. yüzyılda görülmektedir. Aydınlanma ve 19. yüzyıl edebiyatında görsel arabeskin yazıya tercümesini yansıtan teknikler, Edgar Allan Poe'nun "Grotesk ve Arabesk Üzerine Masalları" (1840) eserinde olduğu gibi; konu dışı nesir, kendini yansıtan ironi, karmaşıklığı taklit eden, kesintiye uğramış anlatılar ve dolambaçlı arabeskin döngüsel eğrileri olarak kendini göstermektedir (Bhagal, 2006, s. 171).

Bu dönemlerde arabesk, aynı zamanda akıcı, kıvrımlı çizgileri ve "kırbaç eğrisi" (*whiplash curve*) gibi doğadan ilham alan motifleri ile tanınan, 1890'lı yıllarda popülerlik kazanarak I. Dünya Savaşı'na kadar sürmüş olan *Art Nouveau* akımının ayırt edici bir yönü olarak bilinmektedir (Haeckel, 1904 akt. Rynex, 2016, s. 60).

Hodge (2015, s. 93), *Art Nouveau*'nun kimi kaynaklarda bir sanat akımı, kimi kaynaklarda ise bir tasarım biçimi olarak tanımlandığını belirtir. Bu anlayışta kıvrımlı, asimetrik ve stilize edilmiş formların, organik ve ritmik dekoratif motiflerle birleştiği; kadın figürleri, hayvanlar ve bitkiler gibi unsurların yanı sıra, çiçekler, yapraklar ve uçuşan saçların sıklıkla kullanıldığı ifade edilmektedir. Aynı zamanda dönemin modern malzemeleri arasında yer alan kurşun-kalay alaşımı, demir ve gümüşün dikkat çekici bir biçimde tercih edildiği; renklerin ise iddiasız ancak canlı bir tonda kullanıldığı vurgulanmaktadır.

Arabesk terimi müzik tarihinde ilk kez Robert Schumann tarafından, 1839'da piyano için yazdığı *Op.18 Arabesque* adlı eserle kullanılmıştır. Evin İlyasoğlu'na göre, bu yapıtta süsleme öğeleriyle bezeli, minör tonda kısa ve lirik bir müzik anlayışı benimsenmiş; zamanla terim bale eserlerinde ve piyanoda da figür olarak yer almıştır. 20. yüzyıl başlarında ise Debussy, bazı eserlerine arabesk başlığı vererek bu terimi Arap dünyasına özgü estetik göndermelerle kullanmaya devam etmiştir (İlyasoğlu, 1994, s. 97).

19. yüzyıl sonlarında dönemin modası olan ve arabesk motiflere atıfta bulunan *Art Nouveau* akımını benimsemiş olan Debussy, müzikal fikirlerinin merkezinde bu temalara yer vermiştir. Barok müzikte arabeskin uygulanması üzerine yazısında; dönemin “harika arabesk” çağı olduğunu belirterek, güzellik yasalarına tabi olan müziğin doğanın kendi hareketlerinde kayıtlı olduğunu da eklemiştir (Debussy, 1902 akt. Stillman, 2007, s. 42). Rynex (2016, s. 60)'a göre; müzikal incelemeler ve yazışmaları içeren çeşitli örnekler göstermektedir ki Debussy bu harika arabeski, Bach, Palestrina, Victoria ve Lassus gibi bestecilerin müziğinde önemli bir unsur olarak ele almıştır. Besteci, terimi ilk olarak 1893 yılında St. Gervais'te Palestrina'nın müziğini dinledikten sonra bir mektupta kullanmış, duyduklarını “iç içe geçen arabesklerle melodik armoni üretmek” olarak tanımlayarak müziğin hatlarını en çarpıcı özellikleri ile vurgulamıştır.

Besteci, müzikal arabeski “doğal olarak” ya da *Art Nouveau* sanatçılarının uyguladığı şekliyle doğa ile uyumlu biçimde kıvrılan, süslemeli çizgi çerçevesinde ele almıştır (Debussy, 1902 akt. Stillman, 2007, s.42). Mimaroglu (2006, s. 122)'na göre: “Debussy ömrü boyunca esin kaynaklarını, genel tutum olarak, hep müziğin dışında, edebiyatta, resimde, doğa görüşlerinde aramıştır.” Besteci müzik içerisinde ezginin gelişim aşaması üzerine alternatif yollar bulma çabasıyla bu yöntemi melodik ve ritmik

öbekler kullanarak, yirmi-otuz dakika boyunca büyütüp ilerletmiş ve müzikal bir söylem oluşturmayı amaçlamıştır (Goodal, 2018, s. 254). “Sis altında kaybolmuş düşsel görünüm, bulutlar, tepeler ve su, Debussy'nin esinlendiği konulardır” (Selanik, 2010, s. 274). Müzikte yaratmak istediği bu akışkan yapı ile Debussy, arabesk sanatın Avrupa müziğindeki önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Debussy'nin, arabesk sanatın niteliklerini yansıtmak amacıyla uyguladığı zengin melodik içerik, akıcı, yayılcı ve basamaklanan bir kompozisyon izlemektedir. Müziğin aktarımında dinleyicinin düşünce aracılığı ile değil, direkt olarak duygularıyla etkileşimde bulunmasını amaçlayan sanatçı, eser içerisinde sayısız parçacıklarla bütünlüğü oluşturmakta, belirsizlik, kapalılık, gerçekdışılık etkisini bilinçli şekilde uygulayarak gerçeğin sert ve somut yüzünü göstermekten dikkatle kaçınmakta ve biçim ile düzeni anlatımının arkasına ustalıkla gizlemektedir (Selanik, 2010, s. 277).

Müziğinde sürekli olarak serbest ve bağımsız bir dil arayışında olan sanatçının eserlerinde uyguladığı teknik değişiklikler, Selanik'in (2010, s. 277) *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* adlı kitabında şu şekilde aktarılmıştır:

Alışılmış majör ve minör gamları yanında beş notalık (beşinci derecesi tizleşmiş veya pesleşmiş) gam ile tam seslerden bileşik gam kullanması, bütün akorları uyumlu sayması (konsonans, dissonans ayrımı yapmaması); armonide çözüm, ya da zincirleme hareket gibi teknik özellikleri bırakması; yaşadığı dönemin yasak aralıklarından yapılmış akorlara sıkça yer vermesi; akorlarının, klasik armoninin tersine paralel ilerlemesi, paralel dördü ve beşli kullanması; vertikalizm (dikeycilik) üslubunu yaratması...

Besteci flüt için sık sık arabesk benzeri dizeler yazmış, flütist Mimi Stillman (2007, s. 45), sanatçının flüt yazımında ton rengi, imgeler, tını ve arabesk benzeri pasajların belirgin ifadeler taşıdığını belirtmiştir. Bu ifadelerin önde gelen örneklerden biri, Debussy'nin 1913'te arkadaşı Gabriel Mourey'in oyunu “Psyché” için yazdığı “Syrinx” olup, eserde sarmal yürüyüşler parçaya kendiliğinden gelişen bir durum havası kazandırırken, Pan'ın ölmeden önce flütle icra ettiği son melodileri de temsil etmektedir (Ljungar-Chapelon, 1991, akt. Stillman, 2007, s. 42). Bununla birlikte Debussy, arabesk motiflerin keşfedici gelişimini kendi perspektifi ile şekillendirmiş ve flütün benzersiz ses niteliğini, belirsizlik, melankoli ve büyü duygusuyla çevreleyerek iletmiştir (Yiqi Yuan, 2021, s. 21). Yiqi Yuan (2021, s. 11), sanatçının bir diğer eseri olan “Prélude à l'après-midi d'un faune” eserinde uygulamış olduğu flüt

partisinin alt tınları vurguladığını belirtirken, armonik muğlaklık ve arabesk figürlerin eserin önemli noktaları olduklarını da eklemektedir.

Sanatçının Gamelan Orkestrası vasıtasıyla şahit olduğu yeni ritmik fikirler, melodik yaklaşımlar ve müzikal yapıda ortaya koydukları yeni hissiyat, eserlerinde kalıcı izler bırakan değişikliklerin en önemli etkilerinden biridir (Cooper, 1951 akt. Boyd, 1991, s. 5). Debussy'nin olgun dönem stili Cava'nın Gamelan etkisinden esinlenmektedir. Bu doğrultuda eserlerinde egzotik görüntüler ya da Asya'yı çağrıştıran başlıklar, ostinato kalıplardan inşa edilmiş yapılar, statik armoniler, büyük ölçekli tekrarlar, alışılmadık perde setleri, tınlar, ton renkleri ve katmanlı müzik dokuları görülmektedir (Hynson, 2021, s. 625). Bu doğrultuda Tamagawa (2019)'nın Debussy üzerine yaptığı analiz, bestecinin Gamelan müziğini ödünç almadığı, bunun yerine ondan esinlenerek kendi müzik tekniklerini oluşturduğunu göstermektedir (Hynson, 2021, s. 626). Gamelan'ın halk müziğinde yarım sesler yerine tam sesli bir dizi yer almakta, yeden sesinin de bulunmamasından kaynaklı olarak sesler özgür biçimde kullanılmaktadır. Gedikli (2006, s. 12), bu tam ses dizisinin sonraları "Debussy Dizisi" olarak adlandırıldığını, yarım perde ve yeden etkisinin eksikliği sebebiyle tonal bir eksen oluşmadığını ve dolayısıyla "atonal" bir etkinin meydana geldiğini belirtmiştir.

Debussy'e ait, arabeskin yapısal güzelliğini ve ifade zenginliğini yücelten makalelerden yola çıkan Françoise Gervais, sanatçının arabesk süslemeyi; "melodik çizgiyi oluşturan saf varlık ve bu sürekli çizgiyi oluşturan noktalar" olarak aktardığını belirtmektedir (Gervais, 1958 akt. Bhogal, 2006, s.172). Arthur Wenk (1976)'e göre arabesk, melodiden ziyade armoniye odaklanırken Jann Pasler (1999) Debussy'nin çizgi vurgusunu, melodiyle etkileşimli kontrpuan ve doku üzerinden yorumlamaktadır (Bhogal, 2006, s. 172). Silverman (1989)'a göre; Debussy'nin arabesk üzerine kullandığı dil, 19. yüzyıl ortası Paris Rokoko canlandırmaları esnasında yeniden ortaya çıkan Rönesans sonrası arabeskinin etkilerini çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda bestecinin yazılarında, görsel arabeskin akıcı, kurgusal, süslemeli ve kavisli tarzıyla kontrpuan, doğaçlama, melodi ve uyum gibi müzikal tekniklerin doğal olarak benzerlik gösterdiği ima edilmektedir (Bhogal, 2006, s. 174).

Öte yandan arabeskin müzikte uygulanışı, ritmik anlamda da sanatçının daha serbest bir kompozisyon ile hareket etmesine olanak sağlamış, süslü melodik yapı serbest açılımla ilerlerken, kimi zaman, zamanı askıya alan ve durağan anlatımı müzikal ifadelerle tasvir edebilen bir yapıya alan açmıştır.

Arabeskin müzikal çerçevede melodik anlatım, süsleme ve armoni kullanımı üzerine tarihi ve güncel anlatımlarıyla en fazla ilişkilendirilen bestecisi her ne kadar Debussy olarak kabul edilse de kavramın müzikal ifade açısından sunduğu egzotik çağrışımlar, birçok besteci üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Örneğin; Mendessohn'a ait "Kommt mit Zacken" isimli koro eserinde, ikiye bölünmüş sahnede ilk olarak bir bas solo, ardından onu yansıtan bir erkek korosu ve ikinci bölümde ise tüm koronun dahil olduğu eserde besteci, fantastik periler diyarını betimlemek adına scherzo tarzını uygulamıştır. Bir tür müzikal arabeski temsil eden bölümde sürekli hareketlilik, yumuşak dinamikler, staccato artikülasyonlar, uçuşan karmaşık, iç içe geçmiş filizler, yapraklar ve dallar, arabeskin hayali yaratıklarını gözler önüne sermektedir (Brittan, 2011 akt. Ruotsinoja, 2013, s. 5).

Görsel arabeske ait imajların sabit yapısı, kıvrımsal, döngüsel hareketler, renkler arasında yumuşak ton geçişleri ve rüzgârda uçuşurcasına resmedilen hafif objeler, müzikal arabeskin şiirsel anlatımıyla duysal olarak dinleyiciye iletilmektedir. Kesin yargılardan ve net ifadelerden uzak yapısı, eser boyunca düz, sabit bir çizgide ilerlemek yerine kurduğu dairesel ve kıvrımlı cümlelerle müzikal arabesk, görsel arabeskin soyut anlatımını tam manasıyla benimsemiştir. Yapısı itibarı ile özgürlük, hüznün, hayal kırıklığı gibi duyguları barındırırken aynı zamanda vahşi bir yapıya da sahip olan müzikal arabesk, bir yönüyle gerçeklikten uzak, hayal alemine ait bir dünyayı da tasvir etmektedir.

Arabesk sanat çerçevesinde özellikle müzikte Avrupa'nın sahip olduğu algı oryantalist bakış açısıyla şekillenmektedir. Bu doğrultuda, Avrupalı besteci ve araştırmacıların Şark müziğine ait öğelere yönelik algısı, belli başlı kavramlar üzerinden ele alınmakta ve uygulanmakta iken, Osmanlı/Türk müziği içerisinde şark müziği din ve dil bütünlüğü sebebiyle daha yakın bir ekseninde yol almaktadır. Coğrafi olarak yakın bölgelerde ikamet eden ya da uzun süre tek bir hakimiyet altında bulunan, bu doğrultuda duygusal, enstrümantal ve ifade anlamında etkileşimi yoğun olan Türk ve Arap besteciler, aralarındaki müzikal etkileşimin başladığı 10. yüzyıldan Türkiye Cumhuriyeti'nin müzikte Batılılaşma modelini ele aldığı döneme kadar karşılıklı kurulan alışveriş ile doğrudan ya da dolaylı olarak birbirlerinden beslenen bir çizgi izlemişlerdir.

4.2 Türk ve Arap Müziği Etkileşimleri

Türk ve Arap müziği etkileşimi Özyıldırım (2013, s. 14)'a göre 10. yüzyıl civarında aynı coğrafyada yaşayan toplulukların kültürel alışverişinden kaynaklı olarak gerçekleşmiştir. Demir (2016, s. 127)'e göre; “Türk müziğindeki enstrüman, sözlü ve sözsüz formların Arap dünyasına yayılmaya başlaması kısmen XIII. yüzyılda Mevlevi tarikatı aracılığıyla gerçekleşmiştir.” Müzikolog Mahmoud Guettat (2006) ise, 9. yüzyılda girdiği altın çağı ve musikide klasisizmi temsil eden Eski Hicaz Okulu'na ait temellerin, farklı kültürlerle birlikte İran ve Türk-Moğol geleneklerinden alınan unsurlarla zenginleştirildiğini belirterek Türk ve Arap müziği etkileşiminin eğitim alanında da mevcut olduğu konusunda fikir vermektedir.

Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra bu dinin çatısı altında, tarihte derin izler bırakan Arap ve İran gelenekleri başta olmak üzere daha nice farklı kültürden beslenen Orta Doğu merkezli bir “İslam sentezi”nin yaratılmasına katkı sağlamışlardır (Birer, 2015, s. 4). Bunun yanı sıra Büyük Selçuklu egemenliği etkisinde gerçekleşen büyük Türk göçü ile Türk müziği de İslam dünyasının odağında yer almış, getirdiği canlılık, devingenlik, çeşitlilik ve zenginlikle bu dünyanın en etkin müziği durumuna gelmiştir (Ak, 2002, s. 41).

Zaman içinde Suriye, Filistin, Mısır ve Irak gibi Eski Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Eski İran kültürlerinin etki sahalarının da İslâm coğrafyasına dahil olması, Arabistan kökenli müzik kültürünün, bu coğrafyalardaki müzik kültürleri ile etkileşime geçmesini sağlamıştır. Bu etkileşim de ilerleyen dönemlerde İslâm sanatının ana dayanaklarından biri olacak olan zengin bir müzik kültürünün temelini oluşturmaktadır. (Güray, 2011, 44-45 akt. Birer, 2015, s.7)

İstanbul'un fethi ve sonrasında Mısır ve Suriye'deki Memlûkler ile İran'daki Şîî Safevîler karşısında zaferler kazanan Osmanlı, 1511'de kurulan Fas şerifliği dışında, Arap dünyası ve Avrupa'nın doğusunda Slav, Yunan ve Rumen topraklarında hakimiyet kazanmışlardır. Bu doğrultuda İslam dünyasının merkezi artık İstanbul olmuştur (Guettat, 2006).

Türk ve Arap devletleri arasında müzikal anlamda kaynaşmaların oluşması ve her şeyin iç içe girmesi, bu bağlamda kimin kimden ne kadar beslendiğinin anlaşılmasını imkânsız hale getirmiştir (Say, 1985, s. 79). Osmanlı Devleti'nin topraklarını genişleterek Orta Doğu halkları üzerinde kurduğu hakimiyet, bu etkileşimin giderek büyümesine ve ortak bir musiki zevkinin oluşmasına sebep olmuştur. Behar'a göre Osmanlı/Türk musikisine ait bugünkü müzik geleneğinin yazılı ve sesli izleri ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren takip edilmekte olup, daha önceki dönemlerden

günümüze gelebilmiş, gerek Osmanlı'nın 16. yüzyıldan öncesine ait olan gerekse de Osmanlı öncesi dönemlere ait ve bu aidiyeti tartışılmaz olarak belgelenebilen herhangi bir repertuar elde mevcut değildir ve aranması da beyhudedir (Behar, 2015, s. 13).

Osmanlı/Türk musiki geleneğini gerek teknik gerekse tarihi olarak kesintisiz bir biçimde onaltıncı yüzyıl sonlarından öncesine götürmeye çalışmak tamamen muhaldir. Musikimizin tâ Fârâbî'den bu yana kesintisiz, devamlı, izlenebilir ve teşhis edilebilir bir çizgi izlediği iddiası abartılı bir kültürel milliyetçilikten kaynaklanan ideolojik temelli bir yanılsamadan başka bir şey olamaz. (Behar, 2015, s. 15)

Behar'ın söz ettiği durumun “Avrupa ve Doğu Müziği Etkileşimleri” başlığı altında da ele alındığı üzere, 16. yüzyıl öncesine kadar Türk ve Arap coğrafyası arasındaki kozmopolit müzik yapısından ve bilim-sanat eserlerinde ortak dil kabul edilen Arapçanın kullanılmasından kaynaklandığı düşünülebilmektedir. Van Den Braembussche Türk ve Arap coğrafyasının ortak kullandığı makamları ve kaynaklarını şu şekilde aktarmaktadır:

Aslında, Türk müziğinin ve bu coğrafyanın ortak sistemi olan makam sistemi Sasani İmparatorluğu'ndan (224-651) geldiği söylenmektedir. “Khosravani” denilen Barbad yani imparatorluk müzisyenleri modal müziği geliştirmişlerdir ve Arap müziğine en büyük katkısı Pers yani İran müziği yapmıştır. Literatür olarak, Nikriz, Ferahfeza, Suzidil, Suznak, Rast, Sikah (Segâh), Jiharkah (Çargâh), gibi makam isimleri İran'dan, Sultaniyegah, Buselik, Bestenigar gibi makam isimleri Türk müziğinden Arap müziğine girmiştir. (Van Den Braembussche, 2009, s. 104 akt. Özgelen, 2017, s. 53)

Batılıların yeni bir alet ya da araca İsim verirken Greko-Latin asıllı kelime veya ekler kullanmasıyla benzer olarak Osmanlılarda yeni bir makam usul veya musiki aleti icat ettiklerinde Arap veya Acem asıllı kelimeleri birleştirerek isim vermişlerdir. Van Den Braembussche'nin sözünü ettiği makam isimlerinin yanı sıra Devrikebîr, Darbıfetih, Zencîr gibi usûl ve Kudüm, Kemeñçe, Girift gibi çalgı adları Arapça ve Farsça kelimelerle meydana getirilmiş olmalarına rağmen Osmanlı müziğine özgüdürler (Tanrıkorur, 2020, s. 20).

Müzikolog Guettat (2006) makalesinde Türk ve Arap müziğinin ortak niteliklerini belirleyen önemli unsurları Doğu Arap dünyası ve Türk musikisi katkıları çerçevesinde değerlendirmiştir. Yazar, Mısır'da Abdül Hamûlî (1841-1901) ve Muhammed Osman (1855-1900)'ın Arap musikisine Nihavend, Hicazkâr, Acem-aşîran, Suzidilârâ ve Şakir Ağa tarafından adlandırılan Ferahnâki gibi yeni makamları ve Aksak-Semâî gibi yeni usulleri dahil ettiğini belirtmekte ve aynı şekilde Türklere özgü bazı şedlerin (göçürmelerin) Arap musikisine girdiğini de eklemektedir. İstanbul'daki büyük Türk hanendeleri ile tanışan Hamûlî öncülüğünde Türkçedeki “aman”, “cânım”, “mîrim”, “dost”, “ömrüm” gibi terennüm kelimeleri Arap

musikisi'ndeki sözlü eserlere dahil olmuş, bazı şarkılar Arapça'dan Türkçe'ye ya da Türkçeden Arapçaya çevrilmiştir.

Türk ve Arap müziği arasında süregelen bu etkileşim, 20. yüzyıla kadar devam etmiş, zaman zaman siyasi açıdan soğuk süreçler yaşanmış olsa da fonograf teknolojisinin etkisiyle, bestekarlar ve sanatçılar arasındaki etkileşim giderek yoğunlaşmıştır. Öyle ki 20. yüzyıl Mısırlı ses sanatkarı, udi ve besteci Muhammed Abdülvahab, musikiyi Tanburi Cemil Bey'in plaklarından öğrendiğini belirtmiş ve Cemil Bey'in saz semailerini “arabesque üslupta” ud ile plaklara kaydetmiştir. Bununla birlikte bu dönemde “İstanbul'da bestelenen peşrev ve saz semâileri ya Arapçaya çevrilerek ya da doğrudan icra edilmektedir.” (Etil ve Ögüt, 2009, s. 441). Nitekim Münir Nurettin Selçuk, Bağdat seyahatlerinden bahsettiği esnada, kendisinden bazı Türkçe eserler istendiğini son seyahatinde ise konser sırasında Bağdat konservatuarının bir ara “Dil Seni Sevmeyeni” şarkısını Arapça olarak teganni ettiklerini belirtmiştir (Koçak, 2003).

Yılmaz Öztuna, Doğu Akdeniz ülkelerinde Türk müziğinin etkisinin özellikle Osmanlı egemenliği döneminde güçlü olduğunu belirtir. 1918'e kadar Suriye, Lübnan, Filistin ve Ürdün gibi bölgelerde İstanbul menşeli müzik etkin bir şekilde icra edilmiş, halk müziklerinde de Türk etkileri yoğun olarak hissedilmiştir. Ancak, 1918 sonrası bu etkinin azaldığı ve İstanbul musikisinin Arap dünyasında takip edilmediği gözlenmektedir (Öztuna, 1990, s. 435).

Yazar, Arap ülkelerinin Türk müziğine olan ilgisini yitirmesini, Türkiye'den musikinin yayılmamasına bağlamaktadır. “Daha doğrusu Türkiye İslâm dünyasının ve Arab âleminin rehberliğini ve liderliğini kaybetmiştir. Hattâ aradaki bütün ilgiler kesilmiş, köprüler atılmıştır. İki taraf biribirinin kültürünü imha etmek savaşına bile girmiştir.” (Öztuna, 1990, s. 436). Yazarın bu ifadelerine eklenmesi gereken asıl kritik unsurun, tüm dünyayı kasıp kavuran gerilimlerin ilgili coğrafyayı da son derece olumsuz etkilemesi ve 1. Dünya Savaşı ile tepe noktasına ulaşacak devasa bir paradigma değişiminin yarattığı yıkımın Osmanlı/Türkiye hattında da son derece etkili olmasıdır; zira 19. yüzyılın son yıllarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar bu coğrafya kültür-sanat yaşamına büyük ölçüde ara vereceği bir ölüm-kalım mücadelesine girişmiştir. Osmanlı Devleti dahil, dünyaya yön vermiş dört imparatorluk bu süreçte yıkılmış, yerlerini bambaşka paradigmaların (ulus devlet, demokrasi, cumhuriyet, self-determinasyon, ...) geçerli olduğu bir sisteme bırakmıştır.

Arap müziğinin İstanbul merkezli klasik Türk musikisi üzerindeki etkisinin yine aynı dönemlerde, 20. yüzyıl başlarında gerçekleştiği genellikle kabul edilen bir görüştür. Bununla birlikte Özyıldırım (2013, s. 83), bu etkinin asıl başlangıcını 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar takip etmiş, Şam, Halep ve Kahire gibi musiki merkezlerinde öğrenilen yeni tarzların Türk musikisini etkilediğini belirtmiştir. Buna karşın Yılmaz Öztuna, dönem içerisinde iki musiki arasındaki etkileşimden bahsederken; Arap bestekarların İstanbul'daki musikiyi takip ettiklerini ancak Arap ülkelerinde icranın “arabesque” denilen karaktere bürünerek, komşu seslerle parçalanmış uzun seslerin, doldurulmuş sükutların ve kıvrak, oynak abartılı hisler taşıyan ifadelerin kullanılmaya başlandığını belirtmiştir (Öztuna, 1990, s. 435).

19. yüzyılda müzik alışverişinin en yoğun olduğu Arap ülkelerinden biri de Mısır olmuştur. Bunun en önemli sebeplerinden biri, dönemin en çarpıcı projelerinden Süveyş Kanalı'nın açılmasıdır. Bu “mega-proje” sadece ticaret ve ulaşım tarihinde bir dönüm noktası olmakla kalmamış; Avrupa'nın Asya ve Afrika'ya çekilen bu yeni hat üzerinden bir kimlik inşasına da zemin hazırlamıştır. Nitekim anılan atılımın kutlanması şerefine Kahire'de bir opera binasının inşası ve opera tarihinin kült eserlerinden *Aida*'nın (G.Verdi, 1871) bizatihi bu etkinlik için sipariş edilmiş olması, daha Napolyon döneminden itibaren bir cazibe merkezi/arzu nesnesi olan Mısır'ın uluslararası tablodaki konumunu geri dönüşsüzce değiştirmiştir.

Öte yandan dönem içerisinde Türk musikisi özellikle Abdülmecid döneminde daha fazla geri plana atılırken, Mısır ve Suriye gibi bölgelerde ise nispeten daha fazla rağbet görmektedir. “Özellikle Mısır hıdivlerinin Türk mûsikîsine düşkünlükleri nedeniyle sanatçıları İstanbul'dan Mısır'a davet ettikleri veya beraberlerinde Mısırlı ünlü mûsikî üstatlarını İstanbul'a götürdükleri malûmdur” (Özyıldırım, 2017, s. 32). Küçükkaplan (2013, s. 108), Osmanlı ile Mısır arasındaki olumsuz siyasi iklime rağmen Mısır'ın klasik Türk müziği bestecilerine ve icracılarına olan bu ilgisini ilginç bulmaktadır. Ancak yazar, bu durumdan yola çıkarak Mısır ile kurulan müzikal ilişkinin köklerini bir önceki yüzyıla kadar dayandırmanın mümkün olduğunu belirtmekle birlikte şunları da eklemektedir:

Buna rağmen 1930'lara kadar klâsik Türk müziğinin Mısır'a gidip gelen besteciler aracılığı ile Mısır müziğinin etkilerine maruz kalıp kalmadığı, eğer böyle bir etki söz konusu ise bu etkileşimin hangi düzeyde olduğu eldeki verilerin yetersizliğinden ötürü somut bir biçimde bilinmemektedir. (Küçükkaplan, 2013, s. 108)

Mısır'a giderek musiki etkileşimine katkı sağlayan Veli Efendi, Enderunlu Ali Bey, Melekset Efendi gibi birçok musiki üstadı içinde 12 yıl Kahire'de ikamet eden Zekai Dede en önemli örneklerdendir. Türkler tarafından bestelenen, Arapça güfteli ilahi olarak adlandırılan ve tekke musikisine ait, *şuğul* türünde eserler meydana getiren Zekai Dede Efendi, Mısır'da bulunduğu süre içerisinde dönemin en büyük musikişinaslarından Şeyh Muhammed Şahabettin Efendi'den meşk etmiştir (Demirtaş, 2022, s. 164).

1937 yılında açtığı Bağdat Konservatuvarı'nda Cemil ve Münir Beşir gibi ünlü udiler yetiştiren Şerif Muhittin Targan ise (1882-1943) Arap ud tarihinde büyük bir yenilik gerçekleştirmiştir. Bu devrim neticesinde uda altıncı tel eklenmiş, bu yolla sazın ses alanı genişletilerek bir beşli veya dördütlü tiz akord yerleşmiştir. Ayrıca çalım tekniğinde de köklü bir değişime gidilmiş ve ud, solist bir konser çalgısına dönüştürülmüştür (Guettat, 2006). Şerif Muhittin Targan'ın yanı sıra İstanbul dışında Bağdat ve Şam gibi kentlerin konservatuarlarında dersler veren Mesut Cemil, Refik Fersan, Cevdet Çağla gibi vizyon sahibi ünlü hocalar, bu coğrafyalarda müzik teorisi ve enstrüman öğretiminde önemli katkılar sağlamış (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 140) ve bu coğrafyada müziğin bilimsel bir temele oturtularak geliştirilmesine ön ayak olmuşlardır. Diğer yandan konser vermek üzere gittikleri Mısır'da bazı ünlü Mısırlı sanatçılarla tanışan Perihan Altındağ Sözeri, Safiye Ayla ve Hamiyet Yüceses gibi ses sanatçıları Türkiye'ye döndükten sonra bazı gazino programlarında popüler Arapça şarkılar da seslendirmişlerdir.

Arap ve Türk dünyası arasındaki bireysel temaslar yukarıda alıntılanan bu isimlerle sınırlı olmayıp Ali Jihad Racy'nin *Arap Dünyasında Müzik-Tarab Kültürü ve Sanatı* isimli kitabının önsözündeki aktarımlarıyla şu cümlelerle ele alınmıştır:

İstanbul, Halepli, Şamlı müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyordu. Örneğin ünlü ses sanatçısı Şeyh Yusuf el-Menyalâvî'nin (1847-1911) bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği anlatılır. Hidir İsmail se İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abduh el-Hâmûlî'yi (1841-1901) beraberinde getirmiş ve bu önde gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk klasik müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir. Rauf Yekta Bey ile Mesut Cemil'in 1932'deki Kahire Arap Müziği Kongresi'ne katılmış olmasından da anlaşılacağı gibi, iki kültür arasındaki temaslar XX. yüzyıl boyunca devam etmiştir. (Racy, 2007, s. 15)

İki ülke arasındaki etkileşim yalnızca müzikal ifade ekseniiyle sınırlı kalmamış, Kur'an tilavet üslubunu da etkilemiştir. Kahire'de yetişen büyük tilavet ustaları, bu tavrın duyulup yayılmasına öncülük etmişlerdir. Ses ve nefes zenginliğiyle bütünleştirdikleri bu özgün okuyuş biçimini Kur'an'ın yapısal ahengi ile birleştirerek arabesk tavrın

camii musikisi alanında geliştirilmesine öncülük etmişlerdir. İslam inancını benimsemiş olan farklı coğrafyalarda da Arapların tilavet tavrı taklit edilmiştir.

Türkiye’de ise Kur’an tilavetinde hakim olan tavır, İstanbul tavrı okuyuşun temsilcileri azaldıktan sonra Mısır tavrı olmuştur. 2017 yılında TRT’de yayınlanmaya başlanan “Kur’an-ı Kerim’i Güzel Okuma Yarışması” üzerine, Kur’an tilavetinde Mısır tavrı hususu, Murat Bardakçı (2017) tarafından “İstanbul tavrı Kur’an’a, TRT sayesinde el-Fatiha!” yazısı ile ele alınmıştır. Mısır tavrının ne kadar taklit edilirse edilsin, bu çabanın özentiden öteye geçemeyeceğini eleştirir bir dille ifade eden Bardakçı, moda olan bu Mısır tavrı okuyuşunda örnek alınan en favori hafızın Abdülbâsî Abdüssamed (1927-1988) olduğunu da belirtmektedir. Yazar; Türk okuyucuların sahip olduğu İstanbul ve Üsküdar tavrının bırakılma sebeplerini ise tavrın zorluğu, kuvvetli makam bilgisi ile aşırıya kaçmayan, yerinde melodiler oluşturma mahareti gerektirmesi, bunun da uzun ve yorucu çalışmalar neticesinde elde edilebileceği gibi sebeplere bağlamaktadır. “Araplaşma hevesi” ile kimi harflerin gırtlaktan çıkarılma çabalarının ezan üzerindeki etkilerini ise şu cümlelerle eleştirmektedir:

Son zamanlarda ezanın volümünden şikâyetin sebeplerinden biri de budur; yani bir ruh ve melodi sükûnu olan bize mahsus ezanın yerini Arap tavrı taklidlerinin alıp pest perdelerden bir mırıldanmaya dönmesidir! Acemi müezzinlerin gereksiz bir Araplaşma hevesi ile “a” ve “h” harflerini gırtlaktan çıkarma çabaları yüzünden “Allah”ın başındaki “elif” Arapça’nın “ayn”ı, “Muhammed” sözündeki “ha” da “hı” olmakta; ezan hem tavrındaki değişiklik hem telâffuz hataları hem de müezzinlerin çoğunun hemen her an detone olmaları yüzünden millete artık “Aziz Allah” dedirtmek yerine “Lâhavle” çektirmektedir. (Bardakçı, 2017)

Sanatçılar arasında devam eden tüm bu etkileşim neticesinde İstanbul’da musiki çevrelerinde tanınarak yer yer kullanılmaya başlanan “Mısır tavrı”, “hem geleneksel Türk sanat müziğine hem de yüzyıl başında olgunlaşmaya başlayan kentsel eğlence müziğine yeni bir boyut kazandırmıştır.” (Erol, 1998, 11 akt. Öztüfekçi, 2006, s. 16).

Mısırlı sanatçıların icrada farklı tutumlar sergilemesi veya geliştirmesi Türkiye ile benzer şekilde bir modernleşme süreci kapsamında hız kazanmıştır. Ancak Türkiye’de modernleşme politikaları öncelikli olarak Batı müziğini destekleyen bir tavır izlerken, bünyesinde Türk müziğini de barındıran Mısır, Batı müziği, klasik Türk müziği ve halk müziğini eşit derecede önemseyerek ele almış ve müzikte karma bir yapı oluşturmuştur (Ünver, 1998, s. 37). Geleneksel Arap müziğinde son yüzyılda meydana gelen dönüşümde, orkestralama ve koro kavramlarının dahil edilmesiyle bu üslubun icra biçiminde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Büyük konser salonlarının ana sahneye dönüşmesi, akordeon, org, piyano ve elektro gitar gibi Avrupa kökenli çalgıların yaygınlaşması bu değişimi belirginleştirmiş; eserlerin yapısal niteliklerinin

dönüşümünü beraberinde getirmiştir (Behar, 2015, s. 60). Yılmaz Öztuna (1990, s. 435) ise Mısır'da 19. yüzyıl sonlarında Batı müziğinin opera, operet, orkestra ve dans müzikleri ile birlikte Klasik Türk müziği, Arap ve Bedevi halk müziklerinin de dinlendiğini; bunların dinleyicilerin yetenek ve eğilimlerine göre bir araya getirilerek harmanlanmaya çalışıldığını ve bu karma yapının günümüz Mısır musikisinin karakterini oluşturduğunu ifade etmektedir.

Sahip olduğu bu karma ve kozmopolit yapısı ile Mısır müziğinin Osmanlı/Türk müziği çerçevesindeki önemli etki alanlarından biri ise 20. yüzyılda “piyasa müziği” ekseninde olmuştur. Etkileşim alanı yalnızca Arap müziği ile sınırlandırılmayan piyasa veya meyhane müziği olgusu, bazı sosyal sınıfların eğlence ihtiyacını karşılamak amacıyla tarihin her döneminde mevcudiyetini korumuş olsa da Batı etkileşimli çeşitli eğlence merkezlerinin halka sunulmaya başlandığı ve fonograf teknolojisinin uygulandığı yaklaşık 19. yüzyılın son dönemlerinde gündeme gelmiştir. Bu doğrultuda piyasa müzisyenleri için başvuru alanlarından biri de Mısırlı sanatçılar tarafından benimsenerek uygulanan serbest icra tavrı olmuştur.

Öztuna, piyasalaşma olgusunun sanat musikisi ile piyasa müzikleri arasındaki üslup farklarını giderek derinleştirdiğini belirtmektedir. Ona göre, piyasa müziğinde gerçek anlamda bir icra anlayışından söz etmek mümkün değildir. Piyasa üslubunun, gazino kültürünün getirdiği bir tavırla adeta resmi bir biçim kazandığını ve bu doğrultuda eserlerin sanatsal değer taşımaktan uzaklaştığını ifade etmektedir. Piyasa müziğinde sanat eserleri değil, zamanın, yılın ya da mevsimin modasına göre eserlerin üretildiğini vurgulamaktadır. Ayrıca eski eserlerin icrasında da özgünlükten uzak, değersizleştirici bir yaklaşımın benimsendiğini; Arap ve hafif Batı müziklerinin etkisinin arttığını, bu doğrultuda Arap melodilerine Türkçe güfteler yazılarak piyasaya sürüldüğünü, hatta güftelerin birebir tercüme edildiği örneklerin bulunduğunu dile getirmiştir (Öztuna, 1990, s. 196-197).

Türk ve Arap müziği arasındaki alışveriş, yeni kurulan Cumhuriyet'in Osmanlı'ya ait geçmişin reddedilmesi üzerine uyguladığı politika sebebiyle uzaklaşma sürecine girmiştir. Klasik Türk müziğinin, oluşturulmak istenilen modern ve çağdaş Türk kimliğine uymadığı yönündeki genel kanaatin gerekçeleri, dönemin aydınları tarafından, bu müzik türünün Türk milleti tarafından anlaşılamayacak kadar ağıdalı dille, karmaşık makam yapısıyla icra ediliyor olmasına (Özyıldırım, 2013, s. 29) ve klasik Türk musikisine ait güftelerin, çoğunlukla melankolik ve pesimistik yapısıyla

Türk milletinin karakterine uymaması gibi sebeplere bağlanmaktadır. Bununla birlikte Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* eserinde, klasik Türk müziğinin Bizans kökenli, Acem ve Arap karışımı bir müzik türü olarak aslında Türklere ait olmadığı üzerine sunduğu fikirler de dönemin önde gelen isimleri ve aydınları tarafından benimsenmiştir.

Tüm bu tartışmalar neticesinde, halk nezdinde meyhane müziği olarak küçük düşürülmeye çalışılan klasik Türk müziği, önce 1926'da okullarda, 1934 yılında ise Türkiye radyolarında resmen yasaklanmıştır. Radyolarda yasaklanması ile birlikte eğitim kurumlarında da yer verilmeyen Klasik Türk musikisinin icrası gazinolarda devam etmiştir. Nitekim halkın ilgisi gazinolara, aşına oldukları Türk müziği nağmelerine en yakın örnekler sunan Mısır radyolarına ve döneminde büyük ilgi gören Mısır filmleri ile bu filmlere ait müziklere yönelmiştir. Öztuna'ya göre Mısır filmleri müziksiz tasavvur edilememekte, tutmamakta, izleyici musiki istemektedir. Bu filmler üzerinde Abdülvahab'ın besteci ve ses sanatçısı olarak önemli bir yeri vardır. Sanatçının döneminde oldukça ilgi gören eserlerine ait yapısal özellikler üzerine yazarın yapmış olduğu şu tespitler döneme ait popüler Mısır müziği hakkında fikir vermektedir:

Bestelerinde, insanı derhal saran ve cezbeden bir hava vardır. Nağmeler açık ve parlak, cümleler muntazam ve nettir. Güfte lyrique ve mânâlıdır. Heceler te'sirli ve güfte taksîmâtı ve prozodi sağlamdır. Güfte, mâhirâne ve çekici aranamelerle bağlanmıştır. Sazlar kalabalık ve kozmopolittir. Güzel saz parçaları da bestelenmiştir. Eser'e hâkim olan ve pek çok tekrarlanan bir kaç ayrı cümle, gayet güzel şekilde istif edilir. Parça ilerledikçe güzelliği artar. Sükûtları takip eden nağmeler fevkalâde güzelliğindedir. Kısaca, bir nağme musikisidir. Fakat bu nağmelerin hepsi orijinal değildir. Çok çeşitli yerlerden yağma edilmiş hangisi vardır. Batı Musikisi, Batı dans musikisi, Arab halk musikisi, Klasik Türk Musikisi, bu ekolün nağme yağmaladığı başlıca kaynaklardır. Netice itibariyle böyle bir musikinin hayli kozmopolit olacağı ve millî olamayacağı açıktır. (Öztuna, 1990, s. 436)

Özyıldırım'a (2013, s. 137) göre, Mısır yapımı şarkılı filmler, Türk ve Arap musikileri arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmış; Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından, radyodan dinlenen Mısır, Arap musikisinin, sesli filmler aracılığıyla Türkiye'ye ithali, Türk dinleyiciler üzerinde şaşırtıcı bir etki yaratmıştır.

Halkın Mısır filmlerine olan bu ilgisi yönetimin dikkatini çekmiş, Mısır filmlerinin gösterimi bazı illerde yasaklanmış, Arap filmlerinin orijinal dilleri ile gösterimi engellenerek, özellikle Arapça şarkıların sinemalarda sunulmasının önüne geçilmiştir. Sonraki aşamada ise kimilerine göre Türkiye'de arabesk müziğin yolunu açan adaptasyon sürecine girilerek bazı filmlerdeki şarkılar Türkçeleştirilmiştir. Bu sürecin arabeske zemin hazırladığı fikrinin gerçekliği tartışılmakta iken, Aşkın Yıldız (2020,

s. 38)’a göre: “Mısır ve Hint filmleri ile birlikte Türk seyircisinin kader, acı, hüznü temalı melodramlara alıştığı, bu filmlerin aynı zamanda Türk sinemasını yapımcılık anlamında da etkilediği düşünülebilir.” Ünver (1998, s. 36)’in ise: “Mısır filmlerinin Türkiye’de çok tutulmasında, o yıllardaki Türk filmlerinin adlarının ve melodram geleneğinin gösterdiği gibi, bir tür “kırılmalık” (yetim, garip, berduş, avare) hissiyatının destek verdiği söylenebilir” ifadelerinden yola çıkılarak, arabeskin melankolik, hüznü, kadere boyun eğen ya da isyan eden yapısını kolaylıkla benimseyen halkın bu yönelimine, dönemin ilgi çeken filmleri ile bir altyapı oluşturulduğu söylenebilmektedir.

Arap filmleri için Türkçe şarkılar bestelenmesi sürecinde ürettiği eserler günümüzde dahi icra edilen, en üretken sanatçılardan biri olan Sadettin Kaynak, filmler için bestelediği eserlerden dolayı Araplardan beste çalma, arabesk modasını yaratma ve Türk müziğini yozlaştırma gibi suçlamalarla karşı karşıya kalmıştır. Murat Bardakçı, Habertürk Gazetesi’nde yayınlanan “Arabesk ve Abdülvahab” başlıklı yazısında Sadettin Kaynak’ın “çalıntı” olarak adlandırılacak tek bir eserinin olmadığını, bütün bestelerinde yalnızca bize mahsus olan nağmeleri terennüm ettiğini belirtmektedir (Özyıldırım, 2013, s. 192). Bu suçlamaların zemininde yatan en önemli sebep, sanatçının film müzikleri için, dinleyenin ilk duyuşta hâkim olabileceği, ezginin herkes tarafından kolayca seslendirilebilecek derecede kolay ve serbest formda eserler besteliyor olmasıdır. Dalgın (2011, s. 73) “1896-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Film Ve Film Müziği Üretimi” adlı tezinde, bu durumun kaçınılmaz olduğunu belirtmek ile birlikte ön planda tutulması gereken unsurun filmin kendisi olduğunu, bestecinin ise bu bilince sahip olduğu için başarı kazandığını ifade etmektedir. Yazar aynı zamanda bestecinin filmler için Türk musikisi formlarının dışında eserler besteliyor olmasını, sahnenin süresi ve tiyatral hareketlilik sebebiyle normal hatta beklenen bir sonuç olarak değerlendirmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminin Batılı teknikle halk motiflerinin birleştirilmesi ideolojisine karşın, şark tekniği ve halk motiflerini birlikte uygulayan besteci, yalnızca film müziği besteleriyle değil, kendine özgü sentez anlayışıyla, ilerleyen dönemlerde de hem Yeşilçam Sineması’nın hem de Türkiye’de müzik üretiminin gidişatına yön vermiştir. Dolayısıyla 60’lı yıllarda ortaya çıkan arabesk müziğin temelini, Kaynak’ın icrada özgürce hareket edebilme anlayışının oluşturduğu gibi iddialarla, sanatçı ve arabesk müzik arasında bir bağ kurulmuştur. Özdemir’e (2017, s. 386) göre, 1960’lı

yıllarda ortaya çıkan ve Arabesk kültür olarak adlandırılan sosyal olgu, müzik alanında da etkisini göstermiş; Sadettin Kaynak'ın eserlerinin müzikal analizi bu sürecin doğrudan bir yansıması olmasa da bu bestelerdeki melodi, ritim ve güftelerde görülen serbestlik ve özgürlük anlayışı, dönemin kompozisyon anlayışındaki geleneksel sınırların aşılmasına katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, Arap ve Mısır filmlerinin de göç eden müziklerle birlikte adaptasyon süreçleri yoluyla Türkiye'deki müzik kültürünü ve alışkanlıklarını dönüştürdüğü ifade edilmektedir

Sadettin Kaynak'ın arabesk forma kaydığı yönündeki söylentiler için, Adnan Şenel (2014, s. 1226) ile yaptığı röportajda Alaaddin Yavaşca, hocası Kaynak'a karşı bu söylentileri yayanlar için “musiki bilmeyenler” ve “kendisini çekemeyenler” şeklinde yorum yapmıştır. Yavaşca'ya göre bu kişiler Sadettin Kaynak'ın seviyesini hazmedemeyen ve o seviyeye erişemedikleri için onu zedelemeye çalışan, ancak bunda muvaffak olamayan kişilerdir. Cinuçen Tanrıkorur ise *Türk Müzik Kimliği* adlı kitabında Kaynak'ı küçümsemeye çalışan kesimi “klasikçi geçinen yobazlar” olarak adlandırmış, sanatçının başardığı inkılabın, Türk müziğinin devlet tarafından yasaklandığı bir milli kültür döneminde gerçekleştiği için sosyolojik açıdan oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır (Tanrıkorur, 2020, s. 160).

Müzikimizdeki bugünkü yozlaşmayı ve “arabesk” vakıasını, Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı bestelerle başlattığını iddia etmenin, klasik Batı resminde bugünkü soysuzlaşmayı Picasso'nun başlattığını iddia etmekten hiç farkı yoktur. İki iddia da aynı yüksek dozda cehaletten veya yobazlıktan kaynaklanır (ki ikisi de aynı şeydir). (Tanrıkorur, 2020, s. 252-253)

Türk müziğinde, 1928'li yıllardan sonra enstrümantal icrada Haydar Tatlıyay'ın Arap tarzı yay kullanımı, sonrasında ise Sadettin Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı bestelerle “Arap müziği” ifadesi ortaya çıkmış ve benimsenmiştir. 60'lı yılların başında ise Suat Sayın'ın “Sevmek Günah mı?” adlı parçasının Abdülvahab'a ait bir ezgiye dayanması sonucu müzik piyasasında “Arap müziği” sözü giderek yaygınlaşmış, eserde Arap ezgisi kullanılmasının yanı sıra 11 kişilik yaylı çalgı grubunun varlığı da “Arap gibi” algısının pekiştirilmesine sebep olmuştur (Özbek, 1994, s. 159).

Müzikte ritmik yapıdan melodik yapıya kadar birçok unsorda Arap müziği ile benzerliğin artması, “Arap gibi” algının güçlenmesi ile beraber piyasada büyük bir ticari değer kazanmasına da sebep olmuştur. Bu Araplaşma etkisi, halkın bu müziğe bakış açısında da kendini göstererek bu müzik türünün geniş kitlelere ulaşabilmesi için belirli bir formata ve üsluba sahip olması gerektiği anlayışını da geliştirmiştir. Dolayısıyla, Arap müziği algısının güçlenmesi, piyasa müziğinin şekillenmesinde

belirleyici bir faktör olmuştur. Bu etkileşim, piyasa müziğini daha çekici hale getirirken, halkın kültürel kimlik algısı da dönüşmeye başlamış, sanatçılar ise müziğin halkla buluşmasını daha kolay hale getirmek için belirli bir tavır ve üslup oluşturmaya, müziği daha tanınabilir ve yaygınlaştırılabilir bir hale getirmeye özen göstermişlerdir. Bu noktada, üslup ve tavır kavramları, müzikle halk arasında kurulan bu yeni bağın şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

4.3 Üslup ve Tavır Kavramları Kapsamında “Piyasa Üslubu/Tavır”

Çalışmanın bu bölümünde üslup ve tavır kavramlarını incelemeden önce “piyasa” kelimesinin köken ve çağrışımlarını irdelemek, konuyu derin bir açıdan ele almak adına yerinde olacaktır. İtalyanca “piazza” kelimesinden dilimize geçen piyasa kavramı, Hüseyin Sezer İflazoğlu (2019)’na ait “Piyasa Aktörlerin Değer Bıçme Yönelimleri ve Türkiye’de Alternatif Müzik Piyasası Örneği” adlı çalışmada; süreç içerisinde mal veya hizmet talebi ile başlayan ve ürünlerin tüketiciye ulaştırılması ile tamamlanan, alıcı ve satıcı unsurlardan alınan bilgilerle sürekli olarak geliştirilen, ürün pazarlamasına yönelik tüm planlamaların yapılmasına olanak sağlayan sosyal, ekonomik veriler ve etkileşimler bütünü olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla satıcı kesimin alıcının istek ve ihtiyaçlarına yanıt verecek şekilde geliştirdiği, alıcı tarafından hızlıca tüketilen ve harcanan her türlü ürün bu tanımın ifade ettiği etkileşime ait ürünler kapsamında değerlendirilebilmektedir. Meydana gelen bu hızlı alışveriş dinamizminin en önemli sebeplerinden biri küreselleşme sürecinin hızlanması ve bu doğrultuda oluşan yeni toplumun yalnızca tüketime odaklanmış olmasıdır. Toplumun hızlı tüketime adapte edilebilmesi ve ihtiyaç dışı ürünlere yöneltilebilmesi adına en dikkat çekici “aracı” olarak sanat kullanılmıştır. Okyay’ın belirttiği üzere, küreselleşmiş ekonomi, toplumun geniş katmanlarını hedefine alarak tüketici olarak belirlemiş, pazara sürülen ve tüketilen ürünlerin en üst sıralarında ise müzik yer almıştır. Böylece en çok tüketilen tür popüler müzik olmuştur (Okyay, 2002 akt. Yöndem, 2013). Ancak kültürel ve sanatsal unsurların piyasa sektörü içerisinde yer alması, bu unsurların anlatım olanakları ve estetik değerlerinin göz ardı edilerek, yalnızca arz talep çerçevesinde sunulduğu ve sanatsal anlatımın yitirildiği gibi gerekçelerle tartışmalara ve eleştirilere yol açmaktadır.

Ersan Çiftçi “Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi” adlı çalışmasında popüler müziği “başta ritmik yapısı ve akılda kalıcı kolay ezgilerinin yanı sıra, farklı

akustik ve elektronik enstrümanların kullanımı ile daha çok gençliği peşinden sürükleyen, genellikle dans etmek veya eğlenmek amacıyla icra edilen müzik türüdür” şeklinde tanımlamaktadır. Popüler müzik aynı zamanda onu tüketen insanların çalışma ortamında ve işten arta kalan boş zamanında “tükettiği” bir müzik olarak tanımlanmaktadır (Çiftçi, 2010, s. 152). Simon Frith’e göre ciddi müzik, toplumsal güçleri aştığı için estetik değerlere sahipken, popüler müziğin estetik anlamda değersiz görünmesi toplumsal güçlerin bir ifadesi olarak varlık göstermesinden kaynaklanmaktadır (Ayas, 2019, s. 204). Bahsedilen bu “ciddi müzik” ve “ciddi olmayan müzik” ayrımı, kimilerine göre müziğin estetik değerlerinden, kimilerine göre ise tamamen sosyolojik yapıdan kaynaklanmakta olup, dinleyici kitlesi üzerinde bir kutuplaşma meydana getirdiği açıktır. Bu doğrultuda popüler müzik, başlangıcından itibaren “ciddi olmayan müzik” olarak eleştirilmiş, toplum nezdinde artık kolaylıkla ulaşılabilen, hızlı tüketilen, günlük hayatın bir parçası olarak özel bir vakit ayırmaya gerek duyulmayan bir tür olarak algılanmıştır.

Piyasada icra edilen bu müziğin performans eksenli yorum detayları, bu bölümün ana merkezini teşkil eden piyasa tavrının doğasını biçimlendirmektedir. Temel olarak piyasa tavrı, popüler kültür ekseninde, tüketicinin beklentilerini ön planda tutan, serbest ifadelerin özgürce uygulanmasına açık kapı bırakan özgün bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Mehmet Gültekin’e göre piyasa üslubu/tavrı, 19. yüzyılda başlayıp saray dışına çıkan ve geçim derdi ile kaçınılmaz şekilde yeni mekanlara doğru evrilen, dolayısıyla bu mekanlara bağlı olarak meydana gelen bir üslup olarak tanımlanmaktadır (Gültekin, 1999, 657 akt. Ersoy, 2017, s. 308).

Türk musikisinde piyasa üslubu ya da piyasa tavrı kavramlarının en belirgin şekilde görüldüğü alan, saz müziğinden daha ön planda olan söz müziği (vokal icra) dir. Dolayısıyla vokal icrada meşru kabul edilen “klasik üslup/tavrı” karşısında “piyasa üslubu/tavrı” meydana gelmiştir. Türk musikisinde piyasalaşma süreci için Öğütte ve Etil “Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller” adlı çalışmada şunları belirtmektedirler:

Artık Osmanlı-Türk musikisi, meyhaneler, tavernalar ve İstanbul’un kenarlarındaki konaklardadır...Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmeye başlamasıyla sesli eserlerin geleneksel icra üslubu olan klasik tavrı günden güne unutulmakta/terk edilmekte olup, yerini piyasa tavrı denilen icra üslubu almıştır. Böylece ‘piyasa’ olgusu ve icrada ‘piyasa üslubu’ oluşmuş ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkmıştır. Klasik tavrı/piyasa tavrı ayrımı bizzat bu süreçte şekillenmektedir. İcra sırasında eserlerin biraz fazlaca süslenmesine dayanan piyasa tavrına şiddetle karşı çıkan geleneksel tavrıdan yana

olanlar klasik eserlerin “cahil piyasa icracılarının” elinde dejenerasyona uğradığını belirtmişlerdir. (Etil ve Ögüt, 2009, s. 436)

Vokal icrada yorumun serbestleşmesine kapı açan piyasa üslubu/tavır, meşru görülen üslubun/tavırın yozlaşmasına sebep olmakla suçlanmıştır. Bu bakımdan vokal icrada piyasa üslubu/tavırının tam olarak neyi ifade ettiğini anlayabilmek adına, ilk olarak üslup ve tavır kelimelerinin ifade alanlarının ele alınması ve meşru görülen üslubun hangi estetik yargılar ve beğeni unsurlarına hitap ettiğinin adlandırılması gerekmektedir.

Üslup ve tavır kavramlarının, birbirlerinden ayırt edici özelliklerini ifade eden net bir tanımları mevcut değildir. “Türk Makam Müziği’nde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi” adlı çalışmada Özge Zeybek (2013)’in üslup ve tavır kavramları ile ilgili görüşlerine yer vermiş olduğu; Nevzat Atlığ, Alaeddin Yavaşca, Erol Deran, Reha Sağbaş, Bekir Sıdkı Sezgin, Fikret Karakaya, Osman Nuri Özpekel, Gönül Paçacı, Özer Özel, Şehnaz Rizeli ve Ahmet Özhan gibi isimlerin bu iki kavram üzerine farklı fikirler beyan ettiği görülmektedir. Bu isimlerden bir kısmı iki kavramın birbirinden ayrılmadan kullanıldığını, aralarında belirgin, ikna edici bir fark olmadığını belirtmişlerdir. Özge Şen Tuncel (2019) de “Klasik Türk Musikisi Ses İcracılığının Tarihsel Seyri” adlı doktora çalışmasında iki kavramın birbiri yerine ve aynı anlamda kullanımının yaygın olduğunu belirtmiştir.

Özge Altıntaş Özcan (2010, s. 19), üslup kavramını “herhangi bir eseri, güfte anlamını bilip ona göre ifade edip, bestelenmiş olduğu makama, usûl ve formuna uygun olarak ve bestekârın estetik anlayışına saygılı olarak kendi anlayışını da katarak, eseri icra etmesidir” şeklinde tanımlamaktadır. “Yılmaz Öztuna’nın Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi’nde, “üslûp” kelimesi, “Güzel sanatlarda takip edilen hususi yol” olarak, “tavır” kelimesi ise, “Türk Mûsikîsi’nde okuyuş (teganni) üslûp ve usûlü” olarak tanımlanmaktadır” (Şen Tuncel, 2019, s. 96). “1950’lerden Bugüne Türk Makam Müziği Nasıl Değişti? Sözlü Tarih Çalışması” adlı çalışmada Şenalp ve Doğrusöz Dişiaçık üslup kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Üslup hem genel hem şahsi bir özellik taşımaktadır. Geçmişten gelen dil makamsal müzik dili, üslup ise Osmanlı/Türk üslubudur. Üslubun zamanla hâkim kültürler ve duygular açısından farklılıklar gösterdiği tespit edilmiş özellikle incelediğimiz dönemde batılılaşmanın üslubun açıkça söylenese de temel oluşturanlarından biri olduğu, öte yandan kasvet-hüzün duygusunun daha hâkim olduğu (mehter müziğindeki coşkun ve enerjik duyguların devam etmediği), piyasa üslubu denilen fazla süslemeli hatta deforme eden bir tavrın popülerlik kazandığı buna rağmen klasik üslubun da devam ettirilebildiğine değinilmiştir. (Şenalp ve Doğrusöz Dişiaçık, 2013, s. 11)

Ersoy'a göre: “Üslup seslendirme boyutuyla bölgesel, bireysel, ya da müziksel tür olarak bir aidiyeti de vurgulayan temel bir bileşendir.” Bu doğrultuda herhangi bir şarkının farklı bir müzik evreninde oturtulması, ancak üslup farklılığı ile mümkün olmaktadır. Öyle ki Şebnem Ferah’ın “Sil Baştan” adlı *rock* parçasının Kibariye tarafından seslendirilmesi ile arabeskleştirildiği ve bu kategoride değerlendirildiği görülmektedir (Ersoy, 2017, s. 306).

Üslup ve tavır terimlerinin birbirine yakın ve hatta iç içe geçtiğini belirten Çevikoğlu, üslup kelimesini bir Türk müziği terimi olarak, beste ya da icra aşamasında uygulanan ifade biçimi, tavır kelimesini ise eser bestelenirken ya da icra edilirken, sanatçının içinde bulunduğu hal olarak tanımlamaktadır. Yazara göre üslup benimsenmekte iken tavır ise takınılmaktadır (Aktaş, 2014, s. 20). Akdoğu’ya göre ise tavır seslendirici ile ilgili iken, üslup ise yalnızca yaratıcı yani üreten ile ilgilidir (Aktaş, 2014, s. 21).

Üslup, tavır, stil ve tarz kelimeleri anlam açısından çoğunlukla birbirine karışmıştır ve bu durum bazı tanımsal karmaşalara yol açmaktadır. Terimler, Türk müziğinde söz sahibi üstadlar tarafından ortak bir fikirden hareketle kesin bir anlam çerçevesinde kullanılmamıştır. Dolayısıyla Türk Dil Kurumu sözlük anlamlarından yola çıkan yazarların genel kanısı; Şen Tuncel (2019)’in de belirttiği şekli ile kelimelerin yakın anlamlarda olduğu, birbirleri yerine geçtiği ve zamanla kullanım yeri ve sıklığına göre genel bir terim olarak kabul gördükleri şeklindedir.

Bütün bu kavramsal çelişkiler dikkate alındığında söz konusu kelimelerin tercihinde sabit bir kullanım alanının bulunmadığı gözlemlenmektedir. Diğer yandan “Üslup kelimesi yabancı dillerde stil olarak karşılık bulurken tavır kelimesinin net bir karşılığı bulunmaz.” (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 53). Bu sebeple bu çalışmada bir kavramsal bütünlük oluşturması açısından, uluslararası literatürde sıklıkla kullanıldığı ve çoğu kaynakta aynı anlamda değerlendirildiği görülen “üslup/stil” kavramı merkeze alınacaktır. Bunun başlıca gerekçeleri; arabesk kavramının uluslararası ve disiplinlerarası içeriği ile arabesk müziğin (özellikle türün ilk örneklerini veren Orhan Gencebay’ın müziğinin) farklı ülkelere özgü müziklere açık olması şeklinde özetlenebilir. Bununla birlikte Türk müziğini merkeze alan icra stillerini ifade ederken, yerel içeriğiyle hem sanat müziği hem de halk müziğinde sıklıkla kullanılan “tavır” kelimesi kullanılacaktır.

İcrada takip edilen üslup ve tavır kavramları döneme ya da icra niteliklerine göre değişiklik göstermiş, belli bir kesimin estetik yargıları ve gelenekselleşmiş performans normları üzerinden ses icrasında olması gereken niteliklerin belirlendiği “meşru üslup” kavramı meydana gelmiştir. Eser icrasında estetik yargıların ve değerlendirmelerin standartlarını oluşturduğu düşünülerek tanımlanan “meşru üslup” kavramı, genele hitap etme kaygısı gütmeyen, belli bir kesimin güzellik algısına uygun biçimde şekillendirilmiştir. Meşru üslubun ses icrasında klasik okuyuş olarak değerlendirilmesi ve bu üslup dışında kalan her türlü icra tarzını ötekileştirme çabalarının altyapısını, farklı icra tarzlarının meşru üslubu, dolayısıyla geleneği yozlaştırdığı ya da toplum üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı gibi eleştiriler oluşturmıştır. Piyasalaşan ya da arabeskleşen tavrın toplum üzerinde bıraktığı etkiler üzerinden sunulan bu eleştiriler, çoğunlukla meşru üslubun müzikal bir otorite olarak kabul edilmesi gerekliliğini sunacak estetik yargılar üzerinden geliştirilen eleştirilerden daha ön plandadır. Piyasa üslubu/tavır belli bir kesim tarafından “kural tanımaz” ve “ciddiyetsiz” bulunmasına rağmen kendi tavrını oluşturmuş ve “meşru üslup” özelinde icra edilen farklı türlerin bu tavır ile şekillendirilmesi ile birlikte iki farklı üslubun ayırt edici özelliklerini karşılaştırma imkânı doğmuştur. Ancak vokal icrada piyasa üslubunun bu ayırt edici özellikleri üzerinde halen bir fikir birliği bulunmamaktadır. Dolayısıyla vokal icra özellikleri kapsamında piyasa tavrı ve bu doğrultuda arabesk tavrının “ötekileştirilmesinin” ve sanatsal ifadeleri yozlaştırdığına dair eleştirilerin neye dayandırıldığı henüz netlik kazanmış değildir.

İlhan Ersoy, meşru görülen üslup çerçevesinde sergilenen performansta kimi özgürlük alanlarının sınırlandırılması gerektiğine dem vurulduğunu belirtmektedir. Burada en önde gelen üslup ayırıcı konumda süslemeler görülmektedir. Dikmen’e göre: “Süslemenin adabı vardır. Süsleme adabının dışına çıkmak, tahrifata sebebiyet verir. Bu tür sözüm ona müzik hareketleri de yorum değildir, tahrifattır. Adabını bilmek ise uzun süre meşk etmekten geçer” (Dikmen 2015, 111 akt. Ersoy, 2017, s.312). Dikmen'in bu yorumundan yola çıkarak meşru görülen üslubun içeriğindeki süsleme unsurlarının, bireysel ifadelerin sınırlandırılmadığı arabesk üslupla kıyaslandığında, belli başlı kurallar çerçevesinde icra edilmesinin büyük önem taşıdığı düşünülmektedir.

“Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları” adlı çalışmada Ersoy (2017, s. 308) Türk müzik kültürü içerisinde yaygın

olarak kabul gören meşru üslup ekollerinin “klasik üslup”, “tekke/ hafız üslubu” ve “radyo üslubu” olduğunu, meşru görülmeyen üslubun ise “piyasa üslubu” olduğunu belirtmektedir.

“Türk Makam Müziğinde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi” adlı çalışmada Zeybek (2013, s. 12) klasik üslup kavramında geçen klasik kelimesinden şu şekilde bahsetmektedir:

Türk Makam Müziği’nde bir icracı için klasik tavırda-üslupta çalışıyor veya söylüyor denildiğinde öncelikle klasik kelimesinin ifade ettiği anlam çerçevesinde genel olarak bir kabul görülme durumu ve sadelik içinde bir icrâ akla gelmektedir. Klasik ing.class yani sınıf kelimesinden türediği düşünülürse bir sınıfa ait anlamını da içermektedir.

Ahmet Say ise, klasik örneğin kavram olarak evrensel mükemmelliği, tarihsel akımların birleşimini, stil ve biçim özdeşliğini, doğallığı ve kalıcılığı, saltlığı ve yalınlığı, denge ve orantıyı, bütünlük ve tutarlılığı içerdiğini ifade etmektedir (Say, 2005, 278 akt. Kamalı, 2017, s. 9).

Bahsedilen bu icra sadeliği ve meşru üslup çerçevesinde sergilenen performansta özgürlük alanlarının sınırlandırılması gerekliliği ile ilgili Dikmen, süslemenin bir adabı olduğunu ve bu adabın dışına çıkmanın tahrifata sebebiyet vereceğini belirtirken, bu adabı bilmek için uzun süre meşk etmenin gerekliliğini de eklemektedir (Dikmen, 2015, 111, akt. Ersoy, 2017, s. 312). Bu doğrultuda klasik üslup özelinde uygulanan süsleme öğelerinin seslendirilmesinde ufak değişikliklerin uygulanabileceği, ancak bu yorumlamanın eserin sadeliğine zarar vermeyecek kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Zeybek’in belirttiği üzere klasik üslubun diğer özelliği olan bir sınıfa ait olma durumu, klasik üslubun ilişkilendirildiği ve bu üslubun müzikal estetik değerlerini belirlediği düşünülen havas kesimi mensuplarının geliştirdikleri üslup ve tavır özellikleri ile sıradan halkın sanatsal icra niteliklerinden farklı eserler meydana getirmeleri çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. “Klasik üslupta genellikle daha yalın bir icradan bahsedilir, elbette bazı nüansları vermek de sanatçının tavrıdır. Süsleme ve yorumlamada ılımlı, ölçülü davranmak klasik üslubun temel özelliklerinden biri olarak görülebilir.” (Şenalp, 2012, s. 75).

Hafız üslubunu ise Şen, gırtlak nağmelerinin fazlasıyla abartılı ve süslemelerin yoğun biçimde uygulandığı, Kur'an tilaveti ile dini müzik izlerini taşıyan bir icra olarak açıklamaktadır. Bununla birlikte icracılar tiz perdeler üzerinde hakimiyet gösterebilen tenor ses rengine sahip kişilerdir (Şen, 2001 akt. Zeybek, 2013, s.17-18). Hafız

tavrında ses gırtlakta şekillenmekte, dolayısıyla uygulanan süsleme öğeleri hançere üzerinde net bir şekilde icra edilebilmektedir. Şan tekniğinde uygulanan kafa sesi Türkçe'nin ve Kur'an tilavetinden kaynaklı olarak Arapçanın fonetik yapısına uygun düşmemektedir. Konu ile ilgili Say, Türkçe'nin gırtlaktan söylendiğinde daha güzel olduğunu, Nazım Oratoryosu'nda solistlerin ve koronun "gırtlak" söylediğini belirtmiş, Türkçede opera diyaframı ile söylenen sözlerin İtalyanca'daki kadar doğal ve güzel olmadığını, Türk dilinin buna pek müsait düşmediğini eklemiştir (Say, 2009,52 akt. Canbay, 2012, s. 284). Bu bağlamda hafız tavrında icracılar genel olarak tiz seslere doğru "*masked placed head voice*" olarak adlandırılan, sesin kafa registrında uygulanarak nazal rezonatör bölge üzerinde konumlandırıldığı icra biçimini benimsemişlerdir.

Diğer yandan piyasa tavrı/üslubu karşısında Ankara Radyosu'nun yöneticilik vasfına sahip önemli isimlerinin katkılarıyla icracılara "makam", "usul", "nota bilgisi" ile birlikte "repertuar" ve "ileri icra teknikleri" gibi eğitimler verilmiş, bu doğrultuda "radyo tavrı" meydana gelmiştir (Kütükçü, 2012, s. 76).

Kütükçü (2012, s. 76), *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi* adlı kitabında bu tabiri ses ve saz sanatkarlarının icra algılarını belirleyen bir disiplin olarak, nota ve usule sadık kalmayı, abartılı melodi ve süslemelerden kaçınmayı, yalın ve duygunun gereği küçük geçki ve süslemelere açık, asil bir icra olarak betimlemekte, tavrın kayda değer getirisi olarak diksiyon düzgünlüğü, seslemelerin tane tane telaffuzunun öneminden bahsetmektedir. Kütükçü'ye göre önceki icralarda bulunan ağzı fazla yayma geleneğinden kaynaklanan avami telaffuz özelliği ve özellikle kadın okuyucuların önceki okuyuculara öykünmesi sonucu gayrimüslim ve çingene muganniyelere özgü kimi aksan kalıntıları Ankara Radyosu ile beraber tamamen terk edilmiştir. Tüm bu özellikleri ile radyo tavrının klasik tavrı ile benzerlik gösterdiği düşünülebilmektedir. Ancak ayırt edici en önemli özellik akort ve ritimde uygulanan düzenlemeler olmuştur.

Nitekim Ankara Radyosu öncesi yaygın icra geleneğinde, bir nebze taş plak teknolojisinin de bir getirisi olarak (çünkü taş plak kayıtları belli bir süre ile sınırlı olmak zorundaydı ve de tiz sesleri daha iyi kaydetmek mümkün oluyordu) ritim haddinden fazla hızlı, akort ise gereğinden fazla tizdi [...]... ritmin bu kadar hızlı tutulması bazı eserlerin icrasında kimi nüansların yapılması hususunda icracıyı men edebiliyordu; mesela gerçekte Türk musikisinin özündeki velveleye çok uygun olan "kreşendo ve dekreşendo tekniği" hiç gelişmemişti; öte yandan gereğinden fazla tiz akort, yegâh gibi, dilkeşhaveran gibi pest perdelerde dolaşan ve pestte karar veren makamların doğalarında var olan duygunun yeterince öne çıkmamasına neden olmaktadır. Ankara Radyosu'nun geliştirdiği radyo tavrı, bu açıdan gerçekten önceki kayıtları

telafi etmeyi hedefleyen, oldukça ince bir ayar üzerinde konumlandırılmıştı, denilebilir. (Kütükçü, 2012, s. 77)

Ankara Radyosunun icra geleneğinde meydana getirdiği bu tavır ile piyasa tavrı arasındaki ayırım uzun yıllar varlığını korumuştur. Ankara Radyosunun arabesk üsluba karşı aldığı tavır hakkında Türk sanat müziği sanatçısı Nigar Uluerer bir röportajında şunları belirtmektedir:

Bize Ankara Radyosunda dışına çıkmayacaksın şarkının diye bir şey öğretiler hocalarımız ve ben bunu hiçbir zaman ihmal etmedim. Daima sahnede bile hep kaçındım. Hatta arabeskten uzak durun aman arabeskten uzak durun diye bize o kadar işlemişlerdi ki sahnelerde bile bunu yorumlayamazdım. Ama sonra bunun belgeselini bile yaptı TRT. O da ayrı, zulümleri bizemiş.⁶

Diğer yandan sanatçılar bulundukları ortama uygun olarak farklı tavırları benimsemiş ve buna uygun olarak okuyup çalmışlardır. Müzikte piyasa tavrının meydana gelmesi ise çok daha eskiye dayanmaktadır. Resmi olmayan kurumlarda, halkın beğenisine ve eğlence anlayışına uygun olarak her dönemde varlığını sürdürmüş olan “piyasalaşma” ve “piyasa tavrı” gibi olgular, 19. yüzyılın son çeyreği itibarıyla daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır.

Behar’a göre; 19. yüzyılın son çeyreğinde müzik icra edilen halka açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kiraathane, daha sonra gazinolar vs.) çoğalmasıyla, olağan bir uygulama yerine “tahrifat” olarak nitelendirilen icrada eserlerin aşırı süslenmesine dayanan “piyasa” olgusu ve icrada “piyasa üslubu” nun oluşması ile birlikte, piyasada profesyonel ses ve saz sanatçılarının ortaya çıkması ve bu üslubun uygulamaları bu döneme rastlar. (Behar, 1993, 37-48 akt. Canbay, 2012, s. 275)

“Piyasa” olgusunun meydana gelmesine sebep olan bir diğer etken ise özgürlüklerinin kısıtlandığını ve deneysel çalışmalar uygulayamadıkları gerekçesi ile bazı müzisyenlerin resmi icra kurumlarından ayrılarak kendi özel alanlarına yönelmesidir (Canbay, 2012, s. 285). Bu gelişmelerle birlikte klasik Türk müziği şekil değiştirerek Türk sanat müziği ismi altında simgeleşmeye doğru yol almış, geleneksel yapısı değişim göstererek kurallarından sıyrılmıştır. Artık daha serbest bir anlayışla eserler bestelenmeye başlanmış, bununla birlikte popüler kültür ekseninde eserler yorumlayan icracılar çoğalmıştır. Güngör, piyasa müziği kapsamında bu eserlerin özelliklerini “sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası hem batıdan hem de doğudan esintiler taşıyan” bir müzik türü olarak tanımlamaktadır (Güngör, 1993, 8 akt. Tohumcu, 2013, s. 31).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EuPjHsGWklk&list=PLhW2FBAXOZsaLbMTToXV1zGqlrQNg4jgvyb&index=32> (E.T: 20.05.23)

Eğlence hayatının müzikal estetik yargıları geri planda bırakması, politik ve sosyokültürel anlamda meydana gelen dönüşümlerin halk üzerinde bıraktığı etkilere yanıt verebilmek gibi sebepler doğrultusunda piyasa tavrı/üslubu, vokal icrada da serbest ifadeleri benimsemiş, süsleme öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı, kimi zaman rubatolu (ritmik kaydırma, ritmik zamandan ödünç alma) okuyuşun ön planda olduğu, glissando ve portamento gibi perdeler arasında sesin “kaydırılarak” yorumlandığı bir icra anlayışı meydana gelmiştir. Arabesk müzikle birlikte bu icra anlayışı en yoğun biçimde yorumlanmış, kimi çalışmalarda ise “piyasa tavrı/üslubu” ve “arabesk tavrı/üslup” birbiriyle aynı anlamlarda kullanılmıştır.

Yılmaz Öztuna *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II* kitabında çoğunlukla keskin yargılar içeren ifadeler ile vokal icrada piyasa üslubunu süsleme, hançere kullanımı ve diksiyon üzerinden şu şekilde değerlendirmektedir:

Piyasa icrâsında mütenâfir ve iğrenç sesler çıkarılarak nazar-ı dikkat celbine çalışılır. Lüzumsuz trile’ler yapılır. Kötü gırtlak oyunları ile gûya perdeye hâkim olmak istenir. Sükûtlar âdetâ kaybolmuştur, doldurularak ifade imkânlarına sed çekilir. Nota meçhuldur yahut süs diye kullanılır; esasen notaların onda dokuzundan fazlası yanlış ve kötüdür. Bir parçayı herkes ayrı şekilde okuyup çalar. Güfte ağız içinde yuvarlanır, ezilir, büzülür, şekilsizleşir. Beste ve icrâda olduğu gibi güfte de ibtizâle, müstehcene ve kötüye temâyül artmaktadır. Okuyucuların çoğu tahsilden yoksundur; Türkçe'nin telaffuzunu bilmezler. Arabca ve Farsça kelimelere istenen şekil verildiği gibi, çok defa Türkçe de Ermeni, Rum, Yahudi ve Frenk şivesinin tesirinde söylenir. Hiç bir nuance yoktur. Yalnız sarhoşların dikkati çekilmek için anormal bağırışlar kulağı çarpar. Sazların sesi, hançerinin bütün kuvveti ile bastırılır. (Öztuna, 1990, s. 197)

Özellikle eğlence sektörü ekseninde var olduğu ilk anlardan itibaren dönemin ileri gelen, klasik tavrı meşru üslup olarak benimsemiş icracılar tarafından piyasa tavrı üzerine birçok yorum yapılmıştır. Bu yorumlar ses tekniği, eserin aslının bozulması, klasik zevki bozma ya da ihlal etme, icra esnasında uygulanan dil/diksiyon kurallarının esnetilmesi ve plakların sanatçıyı kısıtlaması gibi eleştirileri kapsamaktadır (Birer ve Maral, 2023, s. 27).

Piyasa üslubu hususunda en ağır eleştiri ise, klasik Türk müziği icra geleneğinden gelen ve bu doğrultuda ciddi bir eğitim sürecine dahil olan sanatçıların bu üslubu benimsemesi üzerine olmuştur. Bu eğitim kapsamındaki sanatçıların belli başlı kurallara mensup ve beğeni standartları netleşmiş üslup özellikleri çerçevesinde icra gerçekleştirmesi beklenmektedir. Bu doğrultuda Canbay (2012, s. 282-283) hananelere (ses icracıları, şarkı söyleyen) yönelik beğeni esaslarında “tarz, tavır, üslup, “eda”, eserin aslına ve usulüne sadakat, perde sağlamlığı, makam bilgisi, yorum ve icradaki nüansların eserin niteliğine uygunluğu gibi özelliklerin ön planda tutulduğunu belirtmektedir. Dinleyicinin icracıyı anlayabilmesi açısından güfte ile

ezgi arasındaki uyumun sağlanması, güftenin açık ve anlaşılır biçimde seslendirilmesi ve yorumda gerekli nüansların kullanılması, geleneksel vokal icrada önemli bir ölçüt olarak kabul görmektedir. Tüm bu niteliklerin icracıya aşılabilmesi adına çırağın ustasını taklit etmesi yoluyla hafıza temel alınarak gerçekleştirilen geleneksel bir eğitim yöntemi olan meşk sistemi kapsamında, ses eğitiminin en önemli unsurları olan ritim, diksiyon ve süslemeler üzerinde disiplinli ve uzun süreli bir çalışma süreci uygulanmaktadır. Meşk sistemi, hafıza, meşakkat, üstada bağlılık, yoğun tekrar gibi süreçleri barındıran, güfte ezberleme, usul vurma gibi pratiklerin aktif şekilde kullanıldığı bir sözlü aktarım yöntemi olarak Osmanlı asırları boyunca Türk müziği eğitimin temel eğitim modeli olmuştur. Kimi zaman tek bir hece üzerindeki süslemelerin doğru şekilde icra edilebilmesi için öğrencinin kapasitesi de dikkate alınarak saatler süren çalışmalar yapılabiliyor olması, klasik Türk müziğinde ses icrasının ne denli disiplin gerektirdiğini ve eser içerisindeki her bir kelimenin büyük bir özenle seslendirilmesi konusunda ne kadar titizlenildiğini göstermektedir.



5. TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİK VE DÖNÜŞÜM DİNAMİKLERİ

Türkiye radyolarında meydana gelen yasak, radyolarda Arap müziklerine ve Mısır film müzikleri üzerine uygulanan adaptasyon çalışmalarına karşı halkın gelişen ilgisi ile zemini dolaylı olarak hazırlanmış olan arabeskin sahneye çıkması için eksik olan tek unsur, “arabesk kültür” olarak adlandırılan sosyal kimliğe sahip dinleyici kitlesidir. 50’li yıllarla birlikte siyasal düzende meydana gelen değişiklikler, toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda da dönüşüme sebep olmuş, Demokrat Parti'nin oy kazanma amacıyla uyguladığı girişimler, köylerden kentlere hızlı şekilde göç edilmesine sebep olmuştur. Kırsala özgü geleneksel değerlerin kente taşınması, kentli değerlerin ise benimsenememesi sebebiyle ne köylü ne de kentli olabilmiş bu kesim, kentli yaşamın sahip olduğu imkanlara, ekonomik ve sosyolojik açıdan uzak olmanın yarattığı isyankâr duygulardan beslenen bir kişilik karmaşasına bürünmüştür.

Tüm bu karmaşık yapı içerisinde müzikte de yeni gereksinimlere yanıt olabilecek bir türe ihtiyaç duyulmaktadır. Köyün geleneksel kültürel değerlerinden kopmakta iken bir yandan da kent yaşamına uyum sağlayamayan bu insanların yaşam ve üretim biçimini yansıtabilen, birbirlerinden farklı değerler taşıyan, Anadolu’nun farklı yörelerinden, farklı folklorik özelliklere sahip kesimleri, ortak beğeni düzeyinde bir araya getirebilecek bu müzik türü ihtiyacına, “Bir Teselli Ver” adlı plağıyla arabesk müziğin yaratıcısı olarak bilinen Orhan Gencebay yanıt vermiştir (Güngör, 1990, s. 73).

Arabesk teriminin Türk kültürü içerisinde gelişim göstermeye başladığı tarih tam olarak belli olmasa da birçok makalede sosyologlar, tarihçiler, filozoflar ya da müzikologlar, arabesk teriminin başlangıç tarihini yaklaşık olarak 1950’lerin sonu 1960’ların ise başı olarak kabul etmişlerdir (Küçük Kaplan, 2012, s. 143). Stokes (1998, s. 170)’a göre: “Arabesk terimi gazeteciler tarafından ilk kez, Orhan Gencebay’ın 1970’te çıkardığı ilk solo kaseti ‘Bir Teselli Ver’i tanımlamak için kullanıldı.” Türkçe’ye girişi çok eski olmayan “arabesk” kelimesinin meslek çevrelerinde köklü bir yere sahip olmasının sebepleri Mülayim (1983, s. 63)’e göre, kelimenin karmaşık ve anlaşılması güç süsleme örneklerini kolay ve alışıl gelmiş bir yoldan, çok kısa bir form çerçevesinde ifade edebilmesi olarak belirtilmiştir. Felsefeci-yazar Aydın

Çubukçu ise, arabeskin ortaya çıkışına yönelik tek bir neden gösterilemeyeceğini, bir nedenler kombinasyonundan ve bunların birbirleri üzerindeki etkileşiminden söz etmenin daha doğru olacağını belirtmiştir (Ok, 2004, s. 29).

Reşat Çalışlar (2008, s. 188) arabesk kelimesinin, tıpkı aşk kelimesi gibi isteyenin istediği şekilde yorumladığı ve yine istediği şekilde anlam yüklediği bir kelime olduğunu belirtmektedir. Yazara göre arabesk kavramı, Türk toplumunun sürekli dönüşüm içindeki ruh haliyle bağlantılı olarak, sürekli değişen bağlamlarda kullanılmaktadır. Arabesk müziğin tanımı üzerine de oldukça farklı yorumlar yapılmaktadır. Ancak bu yorumların büyük bir bölümü ne tam köylü ne de tam kentli olabilmiş, birbirine zıt iki farklı yaşam biçimi arasında sıkışmış dinleyici kesiminin, psikolojik ve sosyokültürel altyapısından beslenerek tepkisel doğrultuda şekillendirilmiştir. Arabesk müzik, eklektik, ifadede kurallarını fazlasıyla esneten yapısı ve enstrüman seçimi konusunda sunduğu sınırsız esneklik ile belli bir kalıp ya da başlık altında nitelendirilmekten uzak bir müzik türü olarak görülmektedir.

İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür. (Güngör, 1990, s. 18)

Alpay Kabacalı, Tahir Özçelik ve Bülent Berkman tarafından hazırlanan *Sanat Ansiklopedisi* çalışmasında arabesk müzik şu şekilde tanımlanmaktadır:

Arabesk müzik, Türkiye'de daha çok 1960'lı yılların sonlarına doğru yaygınlaşmaya başlayan müzik türü için kullanılan bir terimdir. Bu müzik türünde, Arap müziğine özgü makamlar Doğu ve Batı çalgılarının karışımından oluşan bir orkestra tarafından icra edilir. Arabesk müziğin ülkemizdeki ilk temsilcilerinden biri olan Orhan Gencebay karamsarlık, yalnızlık, umutsuzluk motifleri taşıyan ve Arap müziğinden esinlenerek yazdığı şarkılarıyla bu türün geniş halk yığınlarına yayılmasında etkili oldu. (Kabacalı, Özçelik ve Berkman, 1991, s. 20-21)

Martin Stokes (1998, s. 143), çoğu müzisyene göre arabeskin, yalnızca Osmanlı/Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonu şeklinde yorumlandığını ifade etmektedir. Küçükkaplan'a (2013, s. 188) göre, tümüyle makamsal bir müzik olan arabesk, yapısal olarak heterofonik bir dokuya sahiptir ve ritmik açıdan klasik Türk müziği ile halk müziği usullerine dayanmaktadır. Kullanılan çalgılar bakımından her iki gelenekten de beslenen arabesk müzik, özellikle keman başta olmak üzere batı müziği çalgılarını da bünyesinde barındırarak karma bir yapı sergilemektedir. Söz temelli olmaması nedeniyle geleneksel müziklerden ayrılan arabesk, müzikal dokusu itibarıyla geleneksel öğelerle harmanlansa da Türkiye'deki popüler müzik başlığı altında değerlendirilen müziklerle güçlü bir etkileşim içindedir.

Genel yönetmenliğini Ahmet Say'ın yaptığı *Müzik Ansiklopedisi* adlı kitapta müzik uzmanlarınca tanımlanan arabesk deyimi, genellikle Arap, İran, Hint ve Türk kaynaklı ezgilerin yozlaştırılmasıyla oluşturulmuş, “Doğu”ya özgü motifler içeren ve “kuralsız” bir tür niteliği taşımaktadır. Sözü edilen “kuralsız” deyimi türün yaratıcısı olarak kabul edilen Orhan Gencebay tarafından “Dünya müziği kurallarına bağımlı, Türk halk müziği ve sanat müziği kurallarına da bağımlı olmadan ve tekniğin tüm olanaklarından yararlanarak, Türk ezgileri, melodileri içinde özgürce dolaşmaktadır.” şeklinde açıklanmaktadır (Say, 1985, s. 79). Ersoy Çak ve Şehvar Beşiroğlu (2017, s. 139) ise müzik alanında arabeskin belirleyici özelliklerini; girift, nağmeli, döngüsel ve mikro yapıların bir arada kullanılması şeklinde sıralamaktadır. Bu giriftlik çalgılarda makamsal icranın ve Batı müziği enstrümanlarının bir arada kullanılması şeklinde kendini gösterirken, performans ve vokal icrada ise geçişken ve mikro bir yapı oluşturmaktadır. Ayrıca 8/8'lik düyek usulü ve Kürdi, Hicaz gibi makam dizileri süreç içerisinde türün en sık kullanılan öğeleri olmuştur. Müzikal kromatik yapı arabeskin önem taşıyan bir diğer unsuru olup, ayrıca icra tavrına etki eden fonetik öğeler ve artikülasyon eksenli performans detayları da bu bağlamda türü betimleyen dikkat çekici özellikler olarak değerlendirilebilir.

Derya Bengi (2020, s. 22), *70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük* kitabında, arabeskin kaynaklarının 1930'lardan itibaren radyodaki Türk müziği yasağı, Mısır filmleri, Kahire Radyosu'nda yayılan Ümmü Gülsüm konserleri, Sadettin Kaynak, Dramalı Hasan gibi sanatçıların eserleri ve Raj Kapoor'un “Avare” filminde arandığını, 60'lı yıllarla birlikte ise Suat Sayın'la plakçılara yumuşak iniş yaparak sonunda Orhan Gencebay'la patladığını belirtmektedir.

Öte yandan, Küçükkaplan'ın belirttiği üzere arabesk müziğe büyük katkısı olan ve türün karma yapısına kolaylıkla uyum sağlayabilen bir diğer kesim ise Çingene müzisyenlerdir. Yazara göre, Anadolu'nun farklı bölgelerinden İstanbul'a gelerek yerel sanatçılarla birlikte çalışan Çingeneler, vokal ve çalgısal icra alanında zaman zaman doku açısından uyumsuzluk taşısalar da şehirde yetişmiş ve farklı müziklerle beslenmiş olmaları sayesinde kendilerine yabancı gelen müziklere kolaylıkla adapte olabilmişlerdir. Bu durum hem şehirde hem kırsalda şekillenen Çingenelerin, arabesk müziğin karma yapısına uyum sağlama becerilerini geliştirmelerinde ve türün oluşum sürecine önemli katkılar sunmalarında etkili olmuştur (2013, s. 178).

Besteleri ile arabeskin gelişiminde önemli rol oynayan isimlerden bir diğeri olan Vedat Yıldırım, 1970'li yılların başında baterist Burhan Tonguç ile *Metronom* adlı grubu kurmuş, Batı müziğinden gelen isimlerin ağırlıkta bulunduğu 15 kişilik ekiple, özellikle provalarda doğaçlamaya dayalı arayışlar içerisinde olan ve Batı müziği çalgıları ile yerel çalgıların birlikte kullanıldığı çalışmalara imza atmıştır (Küçükaklan, 2013, s. 198).

Arabesk müzik genellikle müzikal bir olgudan çok “arabesk kültür” olarak da nitelendirilen ve daha geniş bir anlam skalasına işaret eden belli bir toplumsal kitleye mahsus yaşam tarzını ifade etmektedir. Ahmet Özkaya (2020) ise “Postmodern Perspektiften Bakıldığında Arabesk Kültür, Kimlik ve Liminal Mekân İlişkisi” adlı makalede arabesk kültürü, İslam inancında cennet ve cehennem arasında kalma durumu olarak bilinen, *Araf* anlamına gelen liminal mekân kavramıyla ilişkilendirmektedir. Caner Işık ve Nuran Erol Işık (2013, s. 31) ise *Müslüm Gürses ve Arabesk* adlı çalışmalarında arabeske karşı meydana gelen tutumları üç başlık altında toplamışlardır:

Birinci olarak, bir gelişmişlik düzeyi olarak kültürü tanımlayanların, arabeske karşı “yoz” ve “bilinçsiz” adı altında yaptıkları değerlendirme. İkinci görüş, arabesk müzikte, müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin savladığı, yapının somut bir kültürel durum olduğuna işaret eden söylemleri kapsamaktadır. Üçüncü tavır olarak karşımıza çıkan ve genel olarak en az kabul gören görüş olarak değerlendirilen Düşünceye göre ise, arabesk, ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi, sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda “yeni kentlilerin” hayatlarının yeni bir yorumudur.

Arabesk müziğin dinleyicisine yönelik çalışmalar sosyolojik kapsamda geniş yer Ertan Eğribel (1984), *Niçin Arabesk Değil?* adlı çalışmasında, arabesk müziğe ait temaları “ilkesizlik ve çözümsüzlük (alternatifsizlik)”, “dış dinamik”, ve “kültür ikiliği ve kimlik bunalımı (ölü duyarlık olarak)” alt başlıkları kapsamında incelemiş ve bunları maddeler halinde açıklamıştır. Özetlemek gerekirse; kuralları belirlenmemiş olan arabeskin kendini disipline edecek ilkelere sahip olmaması, çözümsüzlüğünden kaynaklanan bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Temalar, net biçimde, içine kapanık ve güçlü şekilde iletilmektedir. Dolayısıyla arabesk, belli bir iç tutarlılığa sahipken, akılda kalan şarkı sözleri değil, sloganlardır. Dış gerçeklik ile sağlam ilişki kurulamadığı için çarpık bir gerçeklik oluşturulmaktadır (Eğribel, 1984).

Dış dinamikler, bireyin kendisini yaratılan düşsel dünyanın merkezine alması ve hitap edilen sevgilinin tanrı özellikleri ile bütünleştirmesi ile biçimlendirilmektedir. Dünyası paramparça olan ve her türlü eylemi sevgiliye yönelik gerçekleşen bireyin sorununun ortaya çıkması, denetlenmesi ya da çözümü kendisinin dışında meydana gelmektedir.

Düzen dışında bulunan tanrı/sevgilinin yerine yenisini koyamayan birey daima kaderine sığınmaktadır (Eğribel, 1984).

Kültür ikiliği içerisinde sıkışmış olduğu düşünülen kesimin problemlerini ele alan arabesk müzik, tanrı/sevgili ve düzen karşısında pay alma ya da düzene katılma gibi sebeplerden dolayı birleştirici bir nitelik de taşımaktadır (Eğribel, 1984). Bu kültür ikiliği psikolojisinden meydana gelen arabesk, yalnızca ezilen sınıfın yenilmişliğini, umutsuzluğunu ya da beklentilerini içermemektedir. Arabeskin içeriğindeki kimi öğeler ve değerler yöneten sınıf için de geçerli olup bu sınıfın küçümsenemeyecek bir bölümü de arabesk tüketicisi durumundadır (Oktay, 1993, s. 236).

Pay almak istenilen bu unsurlar karşısında çözümsüzlük yaşayan birey, İslam inancı içerisinde de yer alan çile çekme ve çileyi takip eden efkâr temalarıyla karşı karşıya gelir. Ancak bu durumda çile çekme psikolojisi İslami inançtan kaynaklanan ya da inançla bütünleşen bir çizgi izlemek yerine dışlanmışlığın da getirdiği öfkeyle bütünleşmektedir. Batılılaşma politikaları kapsamında Türk kültürüne ve Türk müziğine ait her türlü unsurun görmezden gelinmesi ya da dışlanması algısıyla hareket eden kesimin bu yaklaşımı, kimlik karmaşası yaşayan kesimin tepkisel hareketini güçlendirmiştir.

Tepkinin en güçlü seslerinden biri olan ve arabeskin yaratıcısı olarak kabul edilen Orhan Gencebay, müzik hayatında önemli yer tutan bağlamanın hor görülmesi üzerine kendi ifadesiyle “bu tahta parçasının ne suçu var” diyerek bu enstrümanla her şeyin çalınacağını anlatmak için sanat müziği parçaları ile birlikte batı müziği parçaları da icra etmiştir (Özbek, 1994, s. 169-170).

Terimden kaynaklı olarak “Arap tarzı” kökeninden gelen arabesk müziğin yalnızca Arap müziğinden beslenen bir tür olmadığı, bununla birlikte birçok kültürün müzikal kaynaklarından beslendiği gözlemlenmiştir. Genel anlamda arabesk müzik, beslendiği duygusal parametreler açısından yakınlık duyduğu Arap kültürüyle icra ve güfte seçimi açısından benzerlik göstermektedir. Kent yaşamının sorunları ve farklılıklarıyla mücadele içerisindeki kırsal kesimin duygularını ve problemlerini ele alan bu müzik türünde içerik çoğunlukla çaresizlik, hüzn, ümitsizlik, yalnızlık ve isyan gibi duyguları ele almaktadır. Ancak arabesk müzik yalnızca ortaya koyduğu duygular ya da güfte seçimi ile ön planda olan bir müzik türü olarak nitelendirilmemektedir. Bu doğrultuda Güngör (1993, 213 akt. Öge, 2014, s. 53); “arabesk müziği diğerlerinden

ayırır içerik değil, biçim ve tekniktir” ifadesi ile arabesk müziğin spesifik özelliklerini tek bir alana indirgememiş, türün farklı biçimsel özellikleriyle çok yönlü bir yapıda olduğunu ifade etmiştir.

Arabesk müziğin, Arap müziği ve Türk müziği ile ilişkisi konusunda Ünver (1998, s. 38), Mısır müziğinde görülen icra tarzı ve Batı’dan adapte edilen bazı unsurların, Türk müziği geleneği içerisinde benimsenmesinin, bu geleneğin değişime açık yapısını yansıttığını belirtmektedir. Aynı çalışmada, her ne kadar hafif sanat müziğinden taverna müziğine kadar uzanan çeşitli icralarda Arap nağmelerinin doğrudan kullanıldığı örnekler bulunsada arabesk müziğin Arap müziği olarak değerlendirilemeyeceği, bu müzik türünün genel olarak Türk müziği kuralları içinde farklı etki ve kaynakları harmanlayan bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir.

Arabesk müzik tanımlanırken, bu müzik türünün bir Arap müziği olup olmadığı yönünde oldukça fazla soru ve eleştiri mevcuttur. Özyıldırım’ın ifade ettiği şekliyle, barındırdığı enstrümanlar ya da icra özellikleri konusunda fazlasıyla serbest ve açık olan arabesk müzik için “Arap müziğidir” demek bu müzik türüne haksızlık etmek olacaktır. Ancak “arabeskte Arap etkileri var mıdır?” şeklinde sorulan bir soruya, kuşkusuz ki “evet” şeklinde yanıt verilebilmektedir (Özyıldırım, 2013, s. 214).

Arabeskin içinde Arap etkisinin yanında başka etkiler yok mudur? Örneğin Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da, Doğu Karadeniz’den sanatçılar tarafından yapılan Arabesk besteler içindeki yöresel izler, ritm, söz ya da çalgılar aracılığıyla rahatlıkla takip edilebilmektedir. Buna yeni dönem pop unsurları da katılabilir. Arap musiki esintili eserleri Türkleştiren en önemli musiki aleti olarak saz / elektrosaz, şarkıları -en azından tümüyle- Araplaştırmaktan kurtarmaktadır. (Özyıldırım, 2013, s. 216)

Küçükkaplan (2013, s. 188)’ın belirttiği üzere; arabeskin Arap müziğinden çeşitli öğeler barındırıldığı düşünülse de hangi açılardan benzediği ya da Türkiye’deki çeşitli müziklerden ne ölçüde beslendiği hususunda somut örnekler üzerinden tartışılmadığı için konu belirsizliğini korumaktadır. Stokes’un konuya yaklaşımı ise arabesk sanatçılarının nereli olduğuna bağlı olarak yorumlanmaktadır:

1970’lerle 1980’lerde arabeskin belli başlı temsilcilerinin çoğu Adana (Ferdî Tayfur ve Müslüm Gürses) ile Arapça konuşma oranının fazla olduğu daha doğudaki Urfa (İbrahim Tatlıses), Diyarbakır (Coşkun Sabah, Emrah, Mahsun Kırmızıgül) ve Antakya’dan (Ceylan, Gökhan Güney) çıkmıştır. Türkiye’nin doğuya yakın bölgelerinin taşıdığı ‘Arap’ unsurları, çarpıcı bir özellik oluşturmaktadır. Bu bölgenin kültürel ve coğrafi açıdan Suriye ile Irak’a olan yakınlığının, bu müzikteki ‘Arap’ havasını ve Arapların müzik türlerine olan benzerliği açıkladığı varsayılmaktadır. (Stokes, 1998, s. 168)

Arabeskin Arap taklidi olduğu yönünde yapılan eleştirilere yanıt olarak türün yaratıcısı olarak kabul edilen Orhan Gencebay 1971 yılında şunları belirtmiştir:

Bizde Batının etkisinde kalınarak yapılmış eserler tenkit edilemez de Doğudan etkilenenler tenkit edilir. Bu sadece bizde böyledir... Ben şahsen Arap müziğini seviyorum, çalışmalarında etkilenmiş olabilirim, fakat hiçbir zaman bu taklitçilik değildir. Yaptığım eserlerin değil aynı bir benzerini getirsinler bu mesleği bırakırım. (Bengi, 2020, s. 24)

Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski adlı çalışmasında Meral Özbek (1994, s. 163) bu eleştirilere Orhan Gencebay müziği üzerinden şu şekilde yanıt vermiştir.

“Arap müziği” adı verilen Orhan Gencebay arabeski de Arap müziği değildir. Her ne kadar Türk müziği çevresinde Türk Hafif Sanat müzikçilerinden taverna müziğine kadar Arap nağmelerini doğrudan kullanan (aranjman) ve icrayı taklit eden örnekler görülse de, Orhan Gencebay özeliyle belirlenen arabesk denilen müzik türü, genel olarak Türk müziği kuralları içinde çeşitli etki ve kaynakları harmanlayan bir müzik türüdür.

Arabesk müziğin Arap dünyasıyla, olumsuz anlamda bütünleştirilerek eleştirilmesi konusunda yapılan yorumlar, öncelikle güfteye hakim olan yoğun karamsarlık motiflerine yönelik olsa da bu konuda sunulan karşıt düşünceler de kendi içinde son derece tutarlı görünmektedir. Klasik Türk müziğine ve özellikle de Türk Halk müziğine ait güfteler incelendiğinde, melankolik düzeylere varan bu karamsarlığın farklı üslup ve ifade tarzlarıyla da olsa dile getirildiği dikkati çekmektedir. Dolayısıyla konuyu bilhassa Türk Halk Müziği üzerinden irdelemek gerekirse, tecrübe edilen “kentleşme” olgusuna rağmen Anadolu coğrafyasında ikamet etmiş ve aynı kültürü paylaşmış insanların, sahip oldukları ortak anlayışla meydana getirdikleri Türk halk müziğinin arabesk müziğe güfte teması ve anlam boyutları açısından kayda değer bir etki alanı oluşturduğu düşünülebilir.

Arabesk müziğe yönelik olumsuz anlamda geliştirilen bir diğer önemli tez ise arabesk üslubun yozlaştırıcı etkisi üzerinedir. Ancak bu üslubun ifade alanları, vokal icrada sesin kullanımına yönelik performans unsurları kapsamında nitelikli bir araştırma sürecine dahil olmamış, dolayısıyla arabesk üslup olarak adlandırılan icra biçiminin ayırt edici özellikleri henüz bilimsel netlik kazanmamıştır. Netice itibarıyla altyapısı sağlam temellere dayandırılmadan gerçekleştirilen bu eleştiriler, müzik sosyolojisinin kurucusu olarak kabul edilen Max Weber’in estetik değer yargıları ve sosyolojik analizlerin ayrılması gerektiği düşüncesini akıllara getirmektedir (Ayas, 2019, s. 24). Osmanlı Devleti’nin siyasi açıdan gerileme dönemlerinden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile resmiyet kazanan Batılılaşma süreçleri, toplumun kayda değer bir bölümünde ideolojik anlamda bölünmelere alan açmıştır. Toplum içinde yaşam tarzı, sanatsal bakış açısı, inançlar, ilişkiler ve ahlaki yapı gibi sosyolojik kapsamda değerlendirilebilecek çeşitli parametrelerin, gelişen teknolojinin de sağladığı olanaklar ve bu olanaklara ulaşım imkanının yarattığı avantajlı ya da

dezavantajlı ortamlar neticesinde oluşan kutuplaştırıcı etkileri, bir nevi bölünmüş olan toplumda kendinden farklı olana karşı gelişen ön yargıyı beslemiştir. Dolayısıyla tüm bu şartlar çerçevesinde toplumun, Weber'in öne sürdüğü teoriyi benimseme hususunda yeterli pratiğe ve sağlıklı bir ortama sahip olmadığı düşünülebilir. Arabesk müzik hakkında halen devam etmekte olan ve kimi zaman hakaret boyutlarına varan eleştirel söylemler, bugün ilk dönemlerindeki yoğunluğunu yitirse de hem toplumsal hem de akademik çevrelerde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Günümüzde müzikal malzeme açısından oldukça zengin bir altyapıya sahip olan ve etkileşimde olduğu müzikal türler açısından son derece gelişkin bir yapıda şekillenen arabesk müzik, Meral Özbek'in de ifade ettiği gibi özünde tek bir kaynağa, türün yaratıcısı olarak kabul edilen, "Orhan Gencebay arabeski"ne dayanmaktadır. Orhan Gencebay arabeski, Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği arasında gezinen bir tarz çerçevesinde gelişmektedir. Sanatçının müziğinde en belirgin özellik, Türk müziği duygularını ve yapısını çevreleyen nağme ve sözü ön plana çıkaran yapıdır. Müziğini "serbest çalışmalar" şeklinde ifade eden sanatçının en popüler eserlerinde, aşk coşkusu hasret duygusu eşlik etmektedir. Türk müziği yapısından farklı olarak ritmi tamamıyla ön plana çıkaran yaklaşımı, hasret duygusuyla beslenen yaşama coşkusu ve acı ile hüznün arasındaki ikiliği ve gerilimi güncelleştirerek, kent yaşamının dinamik yapısına uygun şekilde sunulmaktadır (Özbek, 1994, s. 101). Özbek, sanatçının arabeskinde uyguladığı bu ruh haline "Yarabbim" adlı eseri örnek olarak vermiştir. Yazar bu eseri; "aşkın kıvılcımlandırdığı yaşamak ve mutlu olmak özleminin coşkusu ile -bu özlemin bir tür imkânsız da olduğunun farkında olan bir-hasretin geriliminin, tekniğin yardımıyla biçime döküldüğü bir şarkıdır" ifadeleri ile yorumlamaktadır (a.g.e).

Yazar, Orhan Gencebay arabeskinde güftenin yalnızca kendi dönemiyle sınırlandırılmayacağını, bununla birlikte sanatçının eserlerinde gelecek yılları da kapsayan duygusal unsurlar barındırdığını şu şekilde ifade etmektedir:

Orhan Gencebay arabeskinin, yalnızca sözlerine bakarak ve üstelik bu sözlerin yalnızca "kadere" ilişkin yanlarını seçerek yorumlayanlar, şarkı sözlerine manasını veren, duygusunu belirleyerek anlamını tamamlayan "ses" ögesini atlamaktadırlar. Bu coşku, Orhan Gencebay arabeskinin tüm acı ve dert terennümüne rağmen "geleceğe açık olduğuna" dair ipucu veren öğelerinden biridir. Şarkıların yarattığı duygulardaki bu ikilik, Orhan Gencebay'da şarkı sözlerine de denk düşer, çünkü ileride göreceğimiz gibi, aşka dair ifadeler, bir yandan dert bir yandan da mutluluk ve derdin zevk olması ile birlikte giden bir çelişkili bütün yaratır. (Özbek, 1994, s. 102)

Bu ifadelerden yola çıkarak, arabeskin yaratıcısı olarak kabul edilen Orhan Gencebay'ın eserlerinde genel olarak, arabeske atfedilen isyan, acı, hüznün, kentten önceki yaşama duyulan hasret ve melankoli duygularının ön planda sunulması yerine, bu hislerin müzikal ifadelerle yumuşatıldığını ve aslında “kent yaşamına uyum sağlayamayan” kimliğinden sıyrılarak, yücelttiği kimi duygu ve değerlerle, kendi kimliğini bu hayat tarzına açık biçimde ifade ettiği söylenebilmektedir. Kötümser, olumsuz duyguların sorumluluğu konusunda kaderci bir anlayış izleyen sanatçı hayat şartlarının getirdiği zorlu koşullar için kaderi suçlamıştır. Dolayısıyla eserlerinde çoğunlukla soyut kavramlar ve kaderle ilgili kelimeler kullanılmış, Özbek (1994, s. 346-348)'in ayrıntılı şekilde yer verdiği bu kelimeler, Sinan Öge (2014, s. 56)'nin “Arabesk Kader Algısı -Orhan Gencebay Örneği-” adlı çalışmasında şu şekilde özetlenmiştir: “Aşk: 374, ben: 436, biz: 123, dert: 259, dünya: 114, felek: 30, gel: 141, gün: 103, kader: 93, ölüm: 98, sev: 626, sevgili: 136; sen: 600; Tanrı: 18, ver: 110.”

Orhan Gencebay'ın diğer arabesk yıldızları arasında bir istisna oluşturduğunu belirten Stokes (1998, s. 170), sanatçının yaptığı müziği Ferdi Tayfur ile karşılaştırmış, bu doğrultuda Tayfur'un tek sesli ve kaba saba bir duygusallıkla yüklü müziği karşısında Gencebay'ın, arabeskin ciddi yönünü temsil ettiği görüşüne kitabında yer vermiştir. Sanatçının müziğini incelemiş olan müzisyenlerden Selim Atakan, Orhan Gencebay arabeskinin ayırt edici özelliklerini şu şekilde aktarmaktadır:

Bence Orhan Gencebay'ın müziğine farklılık veren, arabeski arabesk yapan özellikler: 1) Düz notayı, çarpma (tril), kaydırma (portemento) ve tremolo ile süslemeler. 2) Şarkıda gecikmeli söyleme, yani nota üzerinde ritm dışına çıkıp gecikerek söylemek ve sonradan ritmi yakalamak. 3) Entonasyon (volyum arttırma). (Özbek, 1994, s. 275)

Belki de Dilimden Bu Şarkı Düşmez adlı kitabında yazar Muhammed Berdibek (2017, s. 78), Orhan Gencebay'ın ritim ve melodiyi merkeze aldığı çalışmalarında, Türk sanat müziğinin makam ve ses zenginliğini dünya çapında bir değer olarak gördüğünü ve tıpkı Türk halk müziğinde olduğu gibi bu unsurların ayrı ayrı analiz edilmesi gerektiğine inandığını aktarmaktadır. Yazar aynı zamanda Gencebay'ın, her iki müziği inceleyip sentezleyerek kendine özgü bir armoni anlayışı geliştirdiğini, ayrıca Türk müziğinde altyapı sisteminin oluşturulması, notaların daha iyi okunması, beste formlarına çeşitlilik kazandırılması ve icra şekillerinin dönüştürülmesi gibi alanlarda da etkin roller üstlendiği belirtilmektedir.

Küçükkaplan, Orhan Gencebay arabeskini, bu türün çalgısal ve vokal icra bakımından pek çok özelliğini yansıtan ve sanatçının besteci kimliğinin ön plana çıkmasını sağlayan “Bir Teselli Ver” adlı eser üzerinden değerlendirmiştir:

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 kemanların yanı sıra renk saz olarak akordeona yer verilmesi farklı bir tını elde edilmesini sağlarken, arabesk müziğin en temel özelliklerinden biri olan çoksazlılık da yine yoğun olarak kullanılmıştır. (Küçükkaplan, 2013, s. 192)

Orhan Gencebay'ın arabesk müzik çerçevesinde attığı temeller kendisinden sonraki dönemler için örnek teşkil etmektedir. Arabeskin karma yapısı, ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren bu türden beslenen, ancak tam olarak arabesk olarak adlandırılmayan ve piyasa müziği kapsamında değerlendirilen farklı türlerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte arabesk müzik etkisinde kalmış sanatçılar tarafından icra edilen mevcut müzik türleri de biçim ve icra açısından değişime uğramaya başlamıştır.

Bu kapsamda, hafif Türk sanat müziği sanatçısı olarak anılan ve eserlerinde arabesk izlerine rastlanan Yıldırım Gürses'in çalışmaları önemli yer tutmaktadır. Sanatçının eserleri incelendiğinde gerek müzikal yapısı gerekse de güftelerinde ele aldığı konular itibariyle arabeskten izler taşıdığı görülmektedir. Örneğin “Bir Garip Yolcuyum” adlı eseri müzikal anlamda Gencebay'a göre daha sade bir üslup izlerken, ezgisel yapı ve güfte kapsamında arabesk çatısı altında değerlendirilebilmektedir. Klasik Türk müziğinde çok sık görülmeyen -5'li 4'lü ve 3'lü atlamaların ara nağmede yoğun olarak kullanılması, tekrara dayalı ezgi ve makamın yapısına uygun olmayacak şekilde karara gidilmesi gibi sebeplerden dolayı eser, mevcut anlayışın dışında ve serbest nitelikte şeklinde yorumlanabilmektedir (Küçükkaplan, 2013, s. 196).

Küçükkaplan (2013, s. 200)'a göre; piyasaya çıktığı 70'li yıllardan sonra asıl ününe 1980'li yıllarda kavuşan Coşkun Sabah da Kürdi makamındaki “Bedduâ” isimli şarkısında ağırlıklı olarak yaylı enstrümanları kullanarak ritmi öne çıkarmış, aranağmelerde ise arabeski de içeriğinde barındıran popüler müziklerin başlıca özelliklerinden kabul edilen, çeşitli motiflerin tekrarından meydana gelen parçalı yapılara yer vermiştir. Ancak yazar sanatçının eserlerini müzikal yapı ve icra yönünden ele aldığına, Sabah'ı daha sade bir üslubu benimsemiş isimler arasında

sayarak, yaptığı müziği arabesk içerisinde gelişmiş farklı bir üslup olarak değerlendirmektedir.

Orhan Gencebay ile birlikte arabesk gençliğin “baba” olarak andığı Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur’un eserlerine bakıldığında ise genellikle Gencebay arabeskinde bulunan karma yapının öne çıktığı gözlemlenmektedir. Tayfur ve Gürses’in müziklerini farklı kılan unsurun, şarkıları kendilerine has bir üslupla icra etmeleri olduğunu belirten Küçükkaplan, sanatçıların uyguladığı üslup özelliklerini şu şekilde özetlemektedir:

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. (Küçükkaplan, 2013, s. 199-200)

1970’lerin sonunda arabesk müzik, devletin hegemonik kültürel izdüşümü ile agonistik bir ilişki içinde olan popüler kültürün gizli akımı olarak yerini alırken (Başkan, Başkır, Erdem ve Sarıcı, 2021, s. 5), 80’li yıllara doğru, politik ve sosyolojik gelişimlerin de etkisiyle farklı bir çizgide seyredecektir.

Tüm bu dönüşüm mekanizmaları, müzikal yapı bakımından arabesk müziğin beslenme alanı olarak kabul edilen Orhan Gencebay arabeski özelinde, gerek biçim ve içerik gerekse de imaj ve tarz açısından çağdaşlarına göre farklı bir çizgide ele alınmaktadır. Bu kapsamda (Güngör, 1990, s. 23), belirli bir müzik eğitiminden geçmiş olan Gencebay’ın arabesk müziğe kendi içinde mantıklı bir yaklaşımla başlayarak yine kendince bir müzik kültürü oluşturduğunu belirtmektedir. Yazara göre sanatçı, arabesk sanatçılara atfedilen dağınık, yoksulluğun belirtisi, halkla özdeşleşmenin göstergesi biçimindeki giyim, kuşam ve davranışları taşımamakta, aksine şık giyimi ile ve beyefendi tavırlarıyla tanınmaktadır.

5.1 1980’li Yıllarda Arabesk

80’li yıllarda arabesk kültür giderek belirgin hale gelmiş, tüketici kitlesi genişlemiştir. Arabesk kültürün yayılması ile dönem iktidarında bulunan ANAP (Anavatan Partisi)’ın arabesk kültürü destekleyen bir politika izliyor olması, arabesk müziğin neredeyse bir ideoloji haline gelerek dönemin hâkim politik görüşü olmasına sebep olmuştur. Bu dönemde arabesk müzik yalnızca ses kayıtları ya da sahne performansları

ile değil, dönemin medya araçları aracılığıyla da yaygınlık kazanmış, böylece kültürel alanda çoklu temsillerle inşa edilmiştir. Özellikle 1980'li yıllarda kaset sektörünün patlaması, gazino sahnelerinin yıldızlaştırıcı etkisiyle birlikte arabesk, yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda bir duygu rejimi, bir yaşam algısı ve sosyo kültürel aidiyet biçimi olarak toplumda geniş karşılık bulmuştur. Arabesk müziğin medya aracılığıyla geniş bir görünürlük kazanması, bu müziğin taşıdığı ideolojik ve kültürel anlamların resmî kurumlar tarafından onaylandığı ya da benimsendiği anlamına gelmemektedir. Medya, arabeski kimi zaman yücelten, popülerleştiren ve geniş kitlelere ulaştıran bir araç olurken; kimi zaman da alaycı temsillerle hiciv ve tiye alma yoluyla sınır çizen bir konumda yer almıştır. Bu durum, medyanın yalnızca bir aktarım aracı değil, aynı zamanda kültürel iktidarın yeniden üretildiği bir zemin olduğunu da göstermektedir. Resmî kurumların ise arabeske yönelik mesafeli ve dışlayıcı tutumu, bu müzik türünün toplumsal meşruiyetinin belirlenmesinde medya ile siyasi yapı arasındaki gerilimi gözden önüne sermektedir. Bu bağlamda, arabeskin medya temsilleri ile devlet kurumları nezdindeki konumu arasındaki farklılık, daha geniş kapsamlı sosyal kültürel ve ideolojik araştırmalar için önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Medyanın bu dönemdeki belirleyici rolü dışında, arabesk müziğin anlam dünyasını şekillendiren diğer sosyopolitik unsurlar da öne çıkmaktadır. Nüfus yoğunluğu, siyasi anlayışın değişmesi, 12 Eylül darbesinin sindirdiği siyaset ve ideolojinin arabesk müzik ile eklemlenmesi ve bu durumun siyasiler tarafından kullanılması sonucunda üretici ve tüketiciler kapsamında anlam dünyası farklılaşmıştır. Değişen bu anlam dünyası çerçevesinde Orhan Gencebay “seçkin” arabeskçi olarak nitelendirilirken Müslüm Gürses ise işsizlerin, tutunamayanların ve aşağılanmaya maruz kalanların sesi olarak kapitalistleşme sürecinde en alttakileri temsil etmektedir (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 95-96).

Arabesk Anarşi adlı kitabında, 80'li yıllarda belirgin şekilde dönüşüme uğrayan Türkiye'nin toplumsal yapısını “Beyaz Türkiye” ve “Kara Türkiye” olarak sınıflandıran Reşat Çalışlar (2008), arabesk sanatçıları da temsil ettikleri bu sınıflar çerçevesinde değerlendirmektedir. Toplumun ruhen “daha Türk”, “daha Müslüman”, “daha Doğulu” olan kesimini Kara Türkiye olarak betimleyen Çalışlar, bunun negatif bir tanım olmadığını, ancak Beyaz Türkiye'ye kıyasla daha yerel, muhafazakâr ve akademik/formel eğitim düzeyinin kısmen daha düşük olduğunu belirtmektedir.

Yazar, bu doğrultuda Kara ve Beyaz Türkiye'nin kendine göre komedyenleri, arabeskçileri ve kavramları olduğunu belirtmekte ve savını Orhan Gencebay'ın Beyaz Türkiye, İbrahim Tatlıses'in ise Kara Türkiye arabeskçisi olduğu üzerinden verdiği örneklerle pekiştirmektedir.

Toplumsal yapının bu denli farklılık göstermesi dönemin ahlaki ve etik değerler çerçevesindeki değişiminden büyük ölçüde etkilenmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin oluşması ile birlikte “bireyselleşme”, “özgürleşme”, kısa yoldan para kazanma ve zengin olma anlamlarına gelen “köşeyi dönme” gibi kavramlar gündeme gelirken cinsellik ve sevgi ise içeriğini kaybederek metalaşmıştır. Tüm bu kavramlar müzik piyasasını da kapsamış, alt kültür ekseninden çıkarak yaygınlaşmaya başlayan arabesk müzikte de özgün bakış açısı yerini standartlaşmaya ve yalnızca halkın isteklerine uygun müzik yapma anlayışına bırakmıştır. 1983 yılından sonra ise müzik endüstrisinde görülen gelişme ile uzmanlaşma ve farklı tarzlara açık endüstriyel üretim sonrası farklı arabeskçiler piyasaya çıkmıştır (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 95).

1970'li yılların sonlarına doğru Türk halk müziği alanındaki istisnai icrası ile müzik dünyasında adını duyuran İbrahim Tatlıses, 80'li yıllarla birlikte arabesk şarkılara ağırlık vererek medya tarafından “İmparator” ilan edilmiştir. Arabesk dünyasına sonradan katılmasına rağmen “baba” lakabıyla anılan üç sanatçının ardından anılan ilk isim olan İbrahim Tatlıses, 80'li ve 90'lı yılların önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmekte iken, sanatçının müziği arabesk içerisinden gelişmiş ayrı bir tarz olarak değerlendirilmektedir. Küçükkaplan (2013, s. 219)'a göre bu değerlendirmenin sebebi yalnızca müzikal unsurlardan kaynaklanmamakta, Tatlıses'in halk müziği kökenli olması, ses rengi ve çoğunlukla türkülerini seslendirdiği Urfa yöresine ait müzikal üslubu arabesk ile birleşerek halk müziği öğelerini de taşıyan farklı bir tarzın meydana gelmesini sağlamıştır.

Öte yandan değişim ve yeniden biçimlenme süreci olarak değerlendirilebilecek olan 80'li yıllar, bahsedilen tüm bu alt türlerle birlikte müzikal yetenekleri olan bazı çocuk şarkıcıların gündeme geldiği ve arabesk-özgün müzik sentezinden oluşan eserlerin piyasaya sürüldüğü bir dönemdir. Tüm bu karmaşık yapı içerisinde arabesk kültüre karşı olumlu bir tavır sergileyen hükümete ait dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz, 1989 yılında “acısız arabesk” olarak adlandırılan yeni konseptin uygulamaya geçirilmesi adına Hakkı Bulut'a siparişte bulunmuştur. Kültür Bakanı başkanlığında bir sosyolog, bir psikolog, bir müzikolog, bir şarkıcı ve Kültür Turizm Bakanlığı

müzik danışmanından oluşan kurul, sözlerini Hakkı Bulut'un yazdığı, Prof. İlhan Usmanbaş'ın çalışmaları doğrultusunda Esin Engin'in çok sesli müzik kurallarına uygun olarak orkestraya uyarladığı “Seven Kıskanır” adlı eser, sevgilinin güneş, toprak ve hatta boyuna takılan beyaz inciden kıskanılmasını anlatmaktadır (Ada, 2013, s. 5). Ancak sipariş yoluyla oluşturulan “acısız arabesk” toplum içinde kendine sağlam bir yer bulamamıştır.

80'li yıllar aynı zamanda kaset döneminin zirveye tırmandığı ve arabesk müzik üretiminin yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu kapsamda aynı dönemde arabesk müzik orkestrasyonu da gelişim sürecine girmiştir. Türkiye'de bu bağlamda ilklerden olabilecek, arabesk tavrı güçlendiren, ona yön veren ayrıksı eşlikleriyle yaylı çalgılar, bağlama grupları ve perküsyon grubu gibi kavramlar da 80'li yılların ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalgıların yanı sıra orkestrada “çoban kavalı, ney, kanun, ud, obua, klarinet, trombon, trompet, yan flüt, pikolo, syntheseizer, sitar, tabla, bongo, tumba gibi Batı müziği ve yerel müziklere dair çalgıların kullanıldığı da görülür.” (Gülacar, 2019, s. 5)

Aynı dönem içerisinde arabesk müzik, bir eğlence müziği olarak tavernalarda seslendirilmeye başlanmıştır. Orta sınıfın eğlence anlayışına hitap eden tavernalar repertuar açısından gazinolarla benzerlik gösteriyor olsa da ayrıldığı nokta müziğin sunum biçimi, yaydığı aura ve oluşan genel atmosfer olmuştur. Repertuarın büyük bölümünü arabesk şarkılar oluştururken, Türk sanat müziği ve halk müziğinden de örnekler sunulmakta, ayrıca slov şarkıların aralarına zaman zaman oyun havaları eklenmektedir (Küçük Kaplan, 2013, s. 213). Taverna türü, Batı müziğine yakınlık gösteren “hafif arabesk” algısıyla değerlendirilmiş, “ağır arabesk”in alternatifi olarak lanse edilmiştir (Bengi, 2022, s. 332-333). Ayrıca: “Eğlence hayatı bir orkestranın yükünü çekecek büyük kulüplerden küçük kulüplere kaymış, aynı zamanda ritim box'la, değişik ses ve ton modülleriyle teçhiz edilmiş orgların gelişimi, orkestraların pabucunu dama atmıştı.” (a.g.e, s. 333).

Küçük Kaplan, taverna müziğinin en belirgin karakteristik özelliğinin icra şekli olduğunu vurgulamaktadır. Yazar bu bağlamda şarkıların genel olarak piyano ve klavye ile çalınmasının müzikal doku ve üslubu önemli ölçüde etkilediğini belirtmektedir. Diğer yandan bu müziğin icra şekli olarak ayrıksı konumu, icra ortamını ve ortamdaki sinerjiyi de önemli ölçüde etkilemiştir. Gazino ve konser salonlarından farklı olarak sanatçı ve dinleyicilerin iletişim kurabildiği ve şarkıların

birlikte seslendirildiği samimi bir ortam yaratılmakta, seyirci ve şarkıcı arasında keskin bir ayrım yapılmamaktadır. 80'li yıllarda büyük ilgi gören, Ferdi Özbeğen, Nejat Alp, Arif Susam, Ümit Besen ve Cengiz Kurtoğlu gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı tavalnalara olan ilgi 90'lı yılların ortalarından sonra giderek azalmıştır (Küçükkan, 2013, s. 213).

Taverna müziğine olan rağbet her ne kadar 2000'li yıllara girmeden azalmış olsa da arabesk müziğin baskın konumu, dinamik altyapısı ve yeniliğe açık doğası 80'li yıllardan bugüne müzik gündemini etkilemeye devam etmiştir. Arabeskin en yoğun ilgiyi gördüğü 80'li yıllarda müzik piyasası bu türün toplumda yarattığı etkiden yola çıkarak arabeski ve sanatçıların popüler kültür ekseninde zirveye taşımıştır. Ancak arabeske bu desteği sağlayan yalnızca müzik piyasası değildir. Kimlik bunalımı yaşayan kırsal kökenli şehirli halkın kendisi ile bütünleştirebileceği karakterler oluşturan sinema da görsel olarak arabeski, müzikal ve kültürel anlamda gündemde tutan son derece merkezi bir rol oynamıştır.

Güngör (1990, s. 82), 1960'lı yıllarda Arap filmlerinin etkisiyle şekillenen yerli filmlerin, 1968'lerden itibaren arabesk müziğin kesinleşen varlığıyla birlikte, arabesk sanatçıların başrol oynadığı ve arabesk şarkıların yoğun biçimde yer aldığı yapımlara dönüştüğünü ve sinemanın etkisinin, televizyon yayınlarının henüz başlamadığı dönemde, diğer kitle iletişim araçlarının çok ötesine geçtiği ifade etmektedir. Arabesk müzikte olduğu gibi arabesk konulu sinemada da göçmenlerin kimlik sorunları, çaresizlik, aşk ve yabancılaşma gibi temel konular ele alınmaktadır. Dönemin Türkiye'sinde köy/şehir, Doğu/Batı, kadın/erkek ikilemlerinin yarattığı gerilimin ifadesi, kimi zaman nefret söylemlerini ön plana çıkaran bir yaklaşımla izleyiciye aktarılmıştır.

1980'li yıllar, sinemada senaryonun önceden yazılmış olan müziğe uygun olarak hazırlandığı, sinemanın müziğe fazlasıyla bağımlı olduğu bir dönem olarak gözlemlenmektedir. Dolayısıyla arabesk filmlerin konusunu ve yapısını anlamak adına ilk olarak müziğin yapısını anlamak gerekmektedir. Daha önce ele alınan Eğribel (1984)'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, arabesk müzikte âşık olunan kişi tanrısal özellikler taşımakta, bu da kişinin sanatçı (besteci, icracı) tarafından belirsiz, ulaşılmaz, kimi zaman zalim olsa dahi idealize edilmiş bir kimlikle değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Ancak sinemada çoğunlukla kadınlar tarafından canlandırılan bu karakter, köyden kente göç eden bireyin şehir yaşamı

içinde sahip olmayı istediği bir ideali, yeri geldiğinde ise kendi değerlerine ters düşen her türlü olumsuz olguyu barındıran bir arzu nesnesini sembolize etmektedir. Batının “yoz”, “maddiyatçı” değerlerini benimseyerek yetiştirilmiş bu kadın imajı genellikle şımarık, istediğini her daim elde eden, yoksulluktan ve zorlu yaşam koşullarından habersiz, eğlence düşkünü ancak iyi kalpli bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Bu tür filmlerin finalinde ise; Doğunun “saf”, “temiz” ve maneviyatı zengin değerlerini temsil eden ana karakterle girdiği gönül ilişkisi neticesinde, önceden sahip olduğu tüm değerlere sırt çevirerek “temiz” bir yaşam biçimini benimseyerek kendi özüne ulaştığı bir sonuç dikkat çekmektedir.

Arabesk filmler, sahnelerin genel özellikleri açısından ele alındığında, şarkı sözlerinin ön planda olduğu, görsel unsurların gösteriştten uzak tutulduğu, soyut görüntüler ve hayali çağrışımların merkeze alındığı bir içerik dikkat çekmektedir (Erşanlı, 2012, 121 akt. Kırık, 2014, s.108).

Arabesk sinemada belli başlı imgelerle sembolize edilen her bir tipleme, yansıttığı ya da taşıdığı abartılı tavırlar ya da unsurlarla kendini belli etmektedir. Alkol ya da tütün ürünleri kullanan zengin bir adamın kötü olanı temsil etme ihtimali genellikle çok yüksek iken, kente yeni göç eden, şehir hayatına uyum sağlamakta zorlanan fakir ve gururlu aşık tiplmeleri ise daima onurlu bir yaşamı temsil etmektedir. *Türk Sineması ve Arabesk* adlı kitabında Ahsen Yalvaç (2013, s. 58), arabesk filmlerde bulunan klişeler, karakterler ve filmlerin yapısal özellikleri hususunda arabesk filmlerde farklı sınıflara mensup maço erkekler, fahişeler, metresler ve kadınlardan oluşan kalıplaşmış karakterlerin yer aldığını; bu karakterlerin devrimci bir amaç taşımadığını, yalnızca ayakta kalma güdüsünden kaynaklanan yıkıcı davranışlar sergilediklerini belirtmektedir. Yalvaç’a göre, bu filmler açık biçimde kalkınma politikalarının yarattığı karanlık yüzü yansıtmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte henüz çok genç olan yeni rejim kapsamında çağdaşlaşmanın en önemli sembolü olan kadına atfedilen rol ise, arabesk sinemada bu idealle çelişir şekilde genellikle siyah veya beyaz olarak nitelendirilebilecek iki farklı uçtaki karakterler dışında, daha farklı çizgilerde bir kadın imgesine pek fazla yer vermemektedir. Bir yanda anne, melek, namus timsali; öte yanda ise fettan, kötücül, vamp ve fahişe kadın tiplmeleri bu filmlerin hakim karakterleri arasında yer almıştır. Genellikle felakete varan bir son yaşayan ya da toplum tarafından dışlanan kötücül kadın karakterler, özellikle kadın seyircilere yönelik ders alınması gereken bir “uyarı”

niteliği taşımaktadır. Arabesk sinema içerisinde kadın temsili ve sinemanın insan psikolojisi üzerindeki etkileri hususunda, çevirmen ve yazar Şükran Yücel'in ifadeleri bu açıdan önemli bir bakış açısı oluşturmaktadır:

Kadının toplumdaki konumu ve gerçek hayattaki durumu ile filmlerdeki temsillerin bir ayna gibi birbirini yansıttığını ve karşılıklı etkileşim içinde olduklarını akıldan çıkarmamalıyız. Sinema ne kadar hayatı taklit ediyorsa, kişiler de sinemadaki rol modellerini bilinçli veya farkında olmadan taklit ederler. (Yücel, 2012, s. 45)

Arabesk sinemada kadına atfedilen yalnızca siyah ya da beyaz karakter temsilleri, hayatını kendi seçimleri ile farklı şekilde tayin etmek isteyen kadınların, toplumda söz hakkı olamayacağı algısının yaratılma çabası şeklinde de yorumlanabilmektedir. Yazar Ezgi Aksoy (2015), “Beyazperdede Bir Kadın Distopyası: ARABESK” adlı yazısında küçük kentlerden büyük şehre gelen kadınların, korkunun yönetim biçimine dönüştüğü karanlık bir dünyaya hapsedildiklerini belirtmektedir. Aksoy’a göre bu kadınlar, geldikleri yerlerde tecavüzle korkutulmuş, ekranlarda ise aynı tecavüzle terbiye edilerek hastalıklı bir arabesk kültürünün parçası haline getirilmiştir.

Nitekim kente göç eden köylü kesimin zamanla söz sahibi olduğu sinema sektörüyle, yozlaşmış ve ahlaksız olarak nitelendirdiği Batılı değerleri benimsemiş olan şehir hayatına uyum sağlama çabasını çoktan aştığı ve kendisine göre “doğru” olarak adlandırdığı her türlü ahlaki olguyu empoze etme çabasına girdiği yönünde de değerlendirmeler mevcuttur. Aynı zamanda, kentliler tarafından küçümsenen ve düşmanca bir tavra maruz kalan bu kesimin, ekonomik yetersizliklerin de getirisi ile şehir kültürüne sırt çevirmesi ve düşmanca bir tavra bürünmesi (Say, 1985, s. 80) gibi sebepler de göz önünde bulundurulduğunda, arabesk sinemanın, intikam dürtüsünden beslenen bir senaryo örgüsüyle hareket ettiği yorumu da yapılabilir.

Arabesk sinemanın Yeşilçam'da yarattığı klişeler, Ertem Eğilmez (1929-1989)'in son filmi olan *Arabesk* (1989)'le oldukça cesur bir dille eleştirilmiş ve geçmiş melodramatik yapı bir komedi unsuruna dönüştürülmüştür (Sevim ve Aydın Sevim, 2021, s. 134). Türk insanını ahlaki ve etik değerler kapsamında yönlendirme ve göç eden kesime yönelik bir sempati oluşturma çabası taşıyan arabesk sinemasında kullanılan tüm klişelerin sonunu getiren bu film, tüm bu melodramların da sonunu hazırlayan bir etki yaratmıştır.

90'lı yıllarda birlikte özel televizyon kanallarının yayına başlaması ve toplumsal değişimle birlikte arabesk filmler dönemi sona ermiş, arabesk ve pop müzik arasındaki etkileşim ise güçlenmiştir. Arabesk müziğin pop müzik ile olan ilişkisi birbirinden

beslenen, aynı zamanda da farklı bir yapı ve bütünlük kazanarak müzik piyasasına daha zengin bir içerik sunmuş, iki taraf için de kitlesini giderek genişleten bir ortaklık haline gelmiştir. Türk pop müziğinde üretimin giderek hızlandığı 90'lı yıllarda arabesk ve pop sentezi, gelişimini günümüze dek sürdürmüş ve özünde her iki türü de müzikal açıdan zenginleştiren yenice üretimlerle hem bestecilik hem de icracılık boyutunu etkileyen perspektifler oluşturmuştur.

5.2 1990'lı Yıllardan Günümüze Arabesk

1980'li yıllarda arabesk müzik özelinde meydana gelen çeşitlilik 90'lı yıllarda da devam etmiş, bu dönemde arabeskin popüler türler içerisindeki etkisi daha yoğun ve çok yönlü bir çerçeve oluşturmuştur. Müzik bu dönemde başlı başına bir endüstri haline gelmiş, arabesk müzik de sözel ve müzikal açıdan değişime uğramıştır. Dolayısıyla bu değişim, 1990 sonrası araştırmacılar tarafından arabeskin 2. dönemi olarak kabul edilmesinde başlıca etken olmuştur (Özer, 2009, s. 39). *12 Eylül Şiddeti ve Arabesk* adlı çalışmasıyla Akın Ok (2004, s. 18), 90'lı yıllarda müzik endüstrisini kolay para kazanılan bir rant sistemi olduğu, bütün ilginin ve kurgunun nedeninin bu pazarın varlığı üzerine kurulduğu ifadeleriyle eleştirmektedir. Ancak müzik endüstrisindeki teknolojik gelişmeler, piyasanın taleplerini karşılamak adına seri ve esnek üretim altyapısı oluşturmayı amaçlayan arabesk yapımcılarına kolaylıklar sağlamıştır (Yarar, 2018, 186 akt. Başkan, Başkır, Erdem ve Sarıcı, 2021, s.6).

Kitle iletişim araçlarının giderek daha da yayılması ve özelleştirilmesi, televizyonların yaygınlaşması, arabesk sanatçıların gazete ve dergilerin kapaklarında yer alması gibi etkenler sonucu, arabeskin kamuoyunda en önemli konulardan biri olarak ele alınması kaçınılmaz olmuştur. Dahası hükümet tarafından da kabul görmüş olan arabesk, yapısı itibarıyla sahip olduğu eleştirel özelliklerini de kaybetmiştir (Başkan, Başkır, Erdem, ve Sarıcı, 2021, s. 5). Öte yandan arabesk, değişim gösteren tüm bu özelliklerine rağmen birçok farklı açıdan Orhan Gencebay arabeskinden beslenmekte ve bünyesinde gelişen çeşitlilik bu ekseninde ilerlemektedir. Sanatçının “serbest çalışmalar”, “ortada” olarak nitelendirdiği bu türün farklı versiyonlarını geliştiren ve “baba” lakabı ile anılan Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi isimler dışında geliştirilen alt türler Özbek (1994, s. 123-124) tarafından şu cümlelerle aktarılmaktadır:

Folk arabesk (İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah, Ceylan), taverna (Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), sanat müziği ağırlıklı arabesk (fantezi ya da çok sesli Türk Sanat Müziği), oryantal arabesk ve devrimci arabesk (Ahmet Kaya) ... Arabesk icra, Türk Hafif Sanat Müziği ya da Orhan

Gencebay'ın deyimi ile “fantezi müzik” denen türü etkileyerek ortaya çıkardığı gibi (Yıldırım Gürses, Samime Sanay, Metin Milli), Türk Hafif Müziğini de etkilemiştir (Sezen Aksu, Atilla Özdemiroğlu, Özdemir Erdoğan, Kayahan).

Arabesk müzikle etkileşim kurarak meydana gelen alt türler dışında, öncesinde var olan müzik türleri de arabeskin yapısal anlamda sunduğu serbest ve esnek icra olanaklarından etkilenmiştir. Kurulan bu etkileşimin en önemli örneklerinden biri olan tür, arabesk müzikle benzer şekilde sözlü ve makamsal bir yapıya sahip olan Türk pop müziğidir. Küçükkaplan (2013, s. 232)’a göre teknolojinin gelişmesi ile birlikte stüdyolarda kullanılan ekipmanlar da gelişmeye başlamış, tüm dünyada yoğun ilgi görmeye başlayan pop müzik, Türkiye’de de gerek icra gerekse sektörel anlamda belirli bir düzeye ulaşarak 90’lı yıllarda oldukça popüler bir yere sahip olmuştur. İlk rnekleri 1960’lı yıllarda verilmiş olan Türk pop müziğinin arabeskle etkileşimi 80’li yıllarda başlamış, son dönemde ise giderek belirginleşmiştir. Yazar aynı zamanda, arabeskin pop müzik şarkıcıları tarafından da doğrudan doğruya seslendirilmeye başlandığını ve bu durumun, 1990’lı yıllardan itibaren arabesk ile pop müzik arasında kurulan ilişkiyi daha doğrudan ve görünür kıldığını belirtmektedir.

Arabesk müzikten doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenen müzik türleri içerisinde Türk pop müziğinin ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. zbek tarafından arabeskin alt türleri arasında, günümüze kadar etkisini göstermiş bütün popüler müziklerden beslenerek karma bir yapıya bürünen Türk pop müziğı, şenol Durgun (2010, s. 173)’a ait *Türkiye’de Devleti Gelenek Ve Müzik* adlı kitapta “Orhan Gencebay ile var olan arabeskin ‘torunu’” olarak tanımlanmaktadır. Durgun’un bu tanımlamasına ek olarak, Orhan Gencebay’ın müzikal ifade, tavır ve kişilik anlamında diğer arabesk sanatçılarından farklı bir çerçevede oluşturduğu imaj ve popüler müzik ekseninde çağdaşlarına rehberlik eden müzikal altyapısı göz önünde bulundurulduğuunda, sanatçının kendi müziğini tanımlarken kullandığı “serbest çalışmalar” ifadesi anlam kazanmaktadır. Durgun (2010, s. 176) ise bahsi geçen bu “serbest çalışmalar” ifadesi üzerine, kavramın özgürlük, yenilik ve dinamizmin simgesi olarak öne çıktığını belirtirken, geleneksel Türk sanat müziğı ve Türk halk müziğı gibi yerli müzikal miras ile gerek geleneğe yakın Orta Doğu müzikleri ve gerekse uzak Batı sanat ve popüler müziklerinden, çalgı, armoni, ritim, orkestralama ve teknolojik donanım bakımından faydalanılmasının vazgeçilmez bir koşul olduğunu eklemektedir.

Pop mziğın arabesk müzikle olan etkileşimi kimi zaman birbiriyle örtüşen, alışverişte bulunan ve hatta i içe geçen bir süreç izlemiştir. Pop mziğın sahip olduğu vizyon

her daim yaygınlaşmak ve geniş kesimlere hitap etmek olarak ele alındığında arabeskin üslup, ifade, tavır ve enstrümantasyon açısından sahip olduğu sınırsız özgürlük alanından etkilenmesi de kaçınılmaz olmuştur. Ayhan Erol (2009, s. 258), pop ve arabesk arasındaki en önemli farkı, kimi istisnalar dışında, popun geleneksel Türk sanat müziğinden çalgı, makam ve usul açısından 90'lara kadar pek yararlanmaması şeklinde açıklarken, temel ortak noktanın ise pop içinde yer bulan kimi üsluplaşmalarda, özellikle çalgısal anlamda Türk Halk Müziğinden ağırlıklı biçimde yararlanıldığını belirtmektedir. Aynı zamanda Erol'un Türk halk müziğinin ikonu olarak nitelendirdiği bağlama, arabeskte “elektro” olarak kullanılmakta ve türün önemli karakteristik özelliğini oluşturmaktayken, pop içinde ise, arabeskteki kullanımından farklı biçimde “akustik” olarak, özellikle son dönemlerde giderek yoğun şekilde uygulanmaktadır. Yazar, pop müziğini batı popüler müziklerine daha yakın olması sebebi ile arabeskten ayırırken pop-arabesk olarak tanımladığı melez kavramın Türkiye'nin özgün tarihsel süreci ve kültürel mozaiki içerisinde, farklı toplulukların sürekli yenilenen kimlik oluşumlarıyla ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir. Pop-arabeskin, sürekli yaklaşan iki popüler müzik türünü ifade ettiğini ve bu bağlamda, popu dışlamadan Türk ulusal kimliğinin bir metaforu olarak arabeske kavramsal bir boyut kazandırdığını; terimin hem arabeskin poplaşması hem de popun arabeskleşmesi sürecini yansıttığı belirtilmektedir (a.g.e).

Bu bağlamda arabeskin müzik piyasasında sahip olduğu popülerite, dominasyon ve teknik anlamda barındırdığı esnek yapı, Sezen Aksu ve Kayahan gibi Türk pop şarkıcılarının yanı sıra Zeki Müren ve Müzeyyen Senar gibi Türk sanat müziği sanatçılarının da arabesk form ve üslup özelliklerini benimseyerek eserler seslendirmelerinde etkili olmuştur (Yarar, 2008, s. 65). Yazar, yorumunda Türk Sanat müziği sanatçılarına Müzeyyen Senar'ı dahil etmiş olmasına rağmen, sanatçının arabesk müzik kapsamındaki eserleri yorumlamayı bilinçli olarak tercih etmediği bilinmektedir.

Bu doğrultuda 90'lı yıllardan itibaren arabesk, sektöründe ön plana çıkmayı sürdürerek farklı müziklerle etkileşim içerisine girmiş, bu durum arabeskin bir müzik türünden çok, piyasadaki müziklerin tamamını ifade eden bir terim olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla farklı açılardan kendine özgü nitelikleri kaybolan ya da değişikliğe uğrayan bütün müzik türleri arabesk müzik ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkinin en önemli olgusu vokal icraya yansımış, özellikle klasik Türk müziği

sanatçılarının “meşru üslup” olarak kabul edilen klasik tavır/üslup⁷ dışına çıkarak arabesk üslup/tavır ile aynı anlamı ifade etmeye başlayan piyasa üslubu/tavrını tercih etmeleri olumsuz yönde eleştirilmiştir.



⁷ Tavır ya da üslup kelimeleri kimi zaman yan yana kimi zaman ise tek başına kullanılmakta olup kelimelerin anlamları ve kullanım alanları “Üslup, Tavır Kavramları Kapsamında “Piyasa Üslubu/Tavrı”” başlığı altında ele alınmıştır.



6. ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA

Arabeskin, döneminde henüz yeni oluşmakta olan bir tür olması ve daha çok toplumun alt ve orta sosyoekonomik düzeydeki bireyleri tarafından kabul görmesi gibi sebepler doğrultusunda, arabesk müzikte, klasik Türk müziğinden farklı olarak vokal icra tekniği özelinde performansa dayalı kurallara bağımlılık bulunmamaktadır. Vokal icrada arabesk üslup olarak adlandırılan kavramın tam olarak ifade ettiği özelliklerin anlaşılabilmesi ve üslup üzerine yapılacak yorumların nitelikli bir arka plana dayandırılması için arabesk müzikte vokal icra özelliklerinin ses icrasında takip edilen belli başlıklar altında kapsamlı biçimde analiz edilmesi önem arz etmektedir. Ancak arabesk müzik sanatçılarının vokal icrada yer verdikleri performans unsurları, yalnızca akademik literatürde yer alan ve ses eğitiminde uygulanan teknik icra özellikleri ile sınırlandırılmayacak bir alana sahiptir.

Klasik Türk müziği ses icracılığı ya da şan eğitiminde hata olarak kabul edilen birçok performans pratiğinin, arabesk müzikte yeni bir ifade alanı olarak uygulandığı söylenebilmektedir. Bu disiplinlerde yer alan ve eğitimi uzun yıllar sürebilen uygulamalarda, sesin net ve doğru pozisyonda uygulanabilmesi ile birlikte güftenin seslendirilişinde de belli başlı telaffuz kuralları takip edilmektedir. Bu yönüyle arabesk müzik, icrada sesin net ya da doğru pozisyonda olması ya da İstanbul Türkçesinin doğru şekilde telaffuzu gibi bir kaygı taşımamakta ve bu yaklaşımını, güftedeki melankoli, kaygı ve isyanı ifade edebilmek adına bir avantaja çevirmektedir.

Arabesk vokal icranın yapısını şekillendiren etkenler içinde, arabeskin sosyokültürel altyapısından beslenerek oluşturulan “imajlar” ve “kimlikler”in anlaşılabilmesi önem arz etmektedir. 80’li yıllarda darbe sonrası medya magazin haberlerine daha fazla eğilim göstermiş, yönünü dönemin popüler müziği ve filmlerin konusunu oluşturan arabesk sanatçılara çevirmiştir. Toplumun ilgiyle takip ettiği bu sanatçıların yarattığı ve büründükleri belli başlı imajlar, vokal icrada ifade alanını genişletebilmek adına bu sanatçıların beslendiği bir diğer alan olmuştur. Gerek şarkı sözlerine gerekse de filmlere konu edilen bu imajlar, çoğunlukla Anadolu’nun ücra köyünden büyük şehre göç eden, hakkını arayan, eşitlik için çabalayan delikanlı, mert erkeğin ya da haksızlığa uğrayan, doğrularından ve namusundan taviz vermeyen kadının yaşadığı tecrübeler üzerinden oluşmaktadır. Bu doğrultuda arabesk müzik, icrada yoğun şekilde yer alan

ağlamaklı, içlenerek ve hıçkırarak yansıtılan performans özelliklerini farklı sanatçılarda farklı varyasyonlarda gözlemlene imkanı sunmaktadır. Diğer yandan arabeskin ataerkil yapısı, bu camiada tutunmak isteyen kadınların birçoğunu, daha erkeksi ve “delikanlı kadın” imajını güçlendiren bir icraya yönlendirmektedir. Bu durum vokal icrayı şekillendiren bir diğer etken olarak yorumlanabilmektedir.

Tüm bu etmenler göz önünde bulundurulduğunda arabesk müziğin, dönemin sosyolojik yapısı ile paralel ilerleyen ve arabesk kültürden yoğun şekilde etkilenen bir vokal icra yapısına sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu kapsamda, çalışmanın analiz aşamasında tüm bu etkenlerin yeri geldikçe metne yansıtılması amaçlanmaktadır. Öte yandan, arabesk müziğin doğası gereği Türk müziğinin icra unsurları ile beraber farklı birçok kültürden beslenen yapısı, analiz sürecinde bahsi geçen bu etmenler ile beraber uluslararası çerçevede vokal icra disipliniinde kabul görmüş belli başlıkların da ele alınmasını gerektirmektedir.

6.1 Vokal İcra Analizinde Dikkate Alınacak Unsurlar

Arabesk vokal icra, sesin kullanım biçimi açısından kültürel yakınlık sebebiyle Türk halk müziği ve Türk sanat müziği icra tarzıyla benzer biçimde konuşma tonunda ve hançerede şekillenen bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla arabesk vokal icranın analizi esnasında dikkate alınacak unsurların oluşturulması aşamasında, ses icracılığında ele alınan temel kavramlarla birlikte, öncelikle Türk müziğini ele alan “vokal icra”, “yorum biçimleri” ve “ses eğitiminde uygulanan icra özellikleri” gibi konuları işlemiş olan çalışmalar incelenmiştir. Bu doğrultuda incelenen çalışmalar içinde ihtiyaç duyulan unsurlara yönelik en ön planda dikkat çekenler şu şekilde tespit edilmiştir:

- A. Gülçin Yahya Kaçar (2020), *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri* kitabında saz ve ses icrasına yönelik icra tahlillerini dört ana başlıkta toplamıştır: Makam Unsurları Açısından İcra Tahlili, Tavır Özelliklerinin Belirlenmesine Yönelik İcra Tahlili, Kullanılan Teknikler Açısından İcra Tahlili, Kültürel Unsurlar Açısından İcra Tahlili
- B. Göknıl Bışak Özdemir (2013)’e ait “Sözlü Türk Müziği’nde Yorum” adlı Sanatta Yeterlik Tezinde “İcracı ile İlgili Unsurlar” başlığı altında; “Ses Özellikleri, Register ve Rezonans”, “Diksiyon ve Artikülasyon”, “Hafıza”, “Hayal Gücü ve Müzikal Zekâ”, “Müzikalite”, “Fizyoloji ve Psikoloji”, “Yorumu Etkileyen Diğer Faktörler” alt başlıklarına yer verilmiştir.

- C. Sibel Polat (2017) “Ses Eğitiminin Temel Öğeleri ve Çeşitli Söyleme Tekniklerine Yönelik Uzman Görüşleri ve Performans Değerlendirme Ölçeği Örneği” adlı makalede alanında uzman akademisyen ve sanatçılarla gerçekleştirilen anket görüşmesi sonucunda ses eğitiminin temel öğeleri; postür, solunum, rezonans, artikülasyon, diksiyon, fonasyon ve çeşitli söyleme teknikleri ise; odaklama, entonasyon, nüans, legato, staccato, glissando, tril ve vibrato şeklinde tespit edilmiştir.
- D. Seda Erdoğan (2008)’a ait “Ses Eğitimi’nde Terminoloji ve Temel Kavramlar Bazında Öğrenci Yeterliliklerinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde “Ses Eğitiminde Genel Olarak Kullanılan Terim ve Deyimler” başlığı altında yer alan alt başlıklar: “Fonasyon Tipleri”, “Register (Ses Uzamı)”, “Ses Türleri”, “Artikülasyon (Boğumlama) ve Diksiyon” olarak yer almaktadır.
- E. “Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama” adlı kitapta Ayşe Meral Töreyn (2021) ses eğitimi öğelerini solunum, fonasyon, rezonans ve artikülasyon olmak üzere dört temel davranış alanı olarak belirlemiştir.

Eserlerin ses kaydı üzerinde değerlendirilmesi sebebiyle nefesin nasıl kullanıldığı ve icra esnasında postürün gözlemlenemeyeceğinden, sesin kullanımında sağlıklı bir tını elde edebilmek için en önemli unsurlardan olan “solunum” ve “postür” başlıklarına icra tanımlaması esnasında yer verilmemiştir. Aynı şekilde; hafıza, hayal gücü ve müzikal zeka, müzikalite, fizyoloji ve psikoloji ve sesin gırtlaktaki oluşum sürecini tanımlayan fonasyon gibi başlıklar da çalışmanın vokal icranın teknik boyutlarını ele almasından kaynaklı olarak bu bölümde yer almamıştır.

Bu doğrultuda, arabesk vokal icra üzerine analiz edilmesi planlanan ikonik figürlere ait eserler, tezin ele almayı amaçladığı vokal icrada ön planda sergilenen teknik özellikler gözetilerek ve aynı zamanda ses ve şan eğitimi alanında uzman isimlerin görüşlerinden de yararlanılarak; ses kullanım bölgeleri olan *register* ve *rezonans*, süsleme unsurları, nüans, diksiyon (telaffuz) başlıkları analiz aşamasında ön planda üzerinde durulacak başlıklar olarak belirlenmiştir. Arabesk müziğin doğası gereği birçok farklı disiplinden etkilenen yapısı göz önünde bulundurulduğunda, analiz sürecine ait başlıklandırmanın kısıtlandırılmaması, çalışmanın sağlıklı ilerletilebilmesi açısından önem arz etmektedir. Dolayısıyla, bu müziğin vokal icrada sahip olduğu kimliği tanımlayabilmek adına, yeri geldikçe analiz çerçevesinin, ses icracılığı konusunda bahsi geçen akademik çalışmalar ekseninde genişletilmesi uygun

görülmüştür. Bununla birlikte “arabesk müzikte vokal icra” başlığı altında bahsi geçen ve arabesk icranın karakterini oluşturma sürecinde büyük rol oynayan etmenler doğrultusunda meydana gelen “karakteristik” performans unsurlarına ait biçimlere de yeri geldikçe metinde yer verilecektir.

Araştırmada yer alan arabesk vokal icrada ikonik figürlerin belirlenmesi aşamasında, arabesk müzik sanatçılarının hayat hikayeleri ve müzik kariyerlerini ele alan Muhammed Berdibek (2017)’in *Belki De Dilimden Bu Şarkı Düşmez Arabeskin Anlatılmamış Hikayesi* adlı kitabı belirleyici bir unsur olarak önem arz etmektedir. Berdibek’in kitabında yer alan sanatçılardan yalnızca arabesk vokal icra alanında etkili figürler analiz sürecine dahil edilmiştir. Diğer yandan kitapta “Zile Basıp Kaçanlar” başlığı altında ele alınan dönem icracıları, arabesk müzik camiasında varlık gösterdikleri kısa süre sebebiyle ayrı bir başlık altında değerlendirilmemişlerdir. Tüm bunlara ek olarak, arabesk vokal icranın önemli karakteristik özelliklerinden biri olan “doğaçlama” ile birlikte, şarkı söyleme stilleri ve sosyal yapı arasındaki ilişkileri ele alan “Kantometriks (*cantometrics*) Projesi” ve bu unsurların arabesk müzikle ilişkilerine de ayrı başlıklar altında yer verilmesi amaçlanmaktadır.

6.1.1 Ses kullanım bölgeleri

6.1.1.1 Ses alanı (*register*)

Sesin farklı frekanslar üzerinde kullanımı ile değişen titreşim alanı farklılık göstermektedir. “Ses aralığı içinde, aynı titreşim örneği ile aynı kalitede çıkarılan seslerin oluşturduğu gruba register denir” (Kılıç, 2002: 7 akt. Aladağ, 2017, s. 30). Modiri (2018, s. 59)’ye göre: “Bir sesin veya enstrümanın aralığının göstergesi, ses veya bir enstrüman tarafından çıkarılan aynı kalitedeki ton dizisi” anlamlarına gelen ses alanı (*register*) kavramı müzik terimi olarak 1811’den itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Temel olarak göğüs, orta ve kafa olmak üzere ses alanını üç başlıkta ele alan Modiri şarkıcılar için kalın bas, göğüs, orta, kafa, flajole veya ıslık olarak beş ses alanından bahsetmektedir. Ses alanlarının geçiş noktalarına *passaggio* veya *breaks* denmekte olup (Aladağ, 2017, s. 30) “bu geçiş yerleri dikkate alınmaz veya geçiş tonları gelmeden önce seste bir hazırlık yapılmazsa, aynı fonksiyon ile ses çıkarmak mümkün olmayacaktır” (Cevanşir ve Gürel, 1982, 48 akt. Aladağ, 2017, s. 30).

“Kalın Bas (Strohbas): İnsan sesinin ürettiği en pes *register*dir. Vibrasyon ve tını yoğun bir şekilde göğüs bölgesinde hissedilir. Ses tellerinin en serbest olduğu ve en düşük ses dalgalarının elde edildiği *register*dir” (Modiri, 2018, s. 60).

Uçman, göğüs ses alanında titreşimin göğüs bölgesinde hissedildiğini tüm glottisin geniş ve gevşek vibrasyonlar ile hareket ettiğini ve ses tellerinin aktif olduğunu belirtmiştir (Aladağ, 2017, s. 31). Göğüs sesinde ise tınının göğüste olması gibi bir durum olmamakla birlikte Uçman’ın da belirttiği gibi bu durum yalnızca bir histen ibarettir. Göğüs ses alanı kullanımı esnasında ses telleri altındaki hava basıncına düşüş hava akışı miktarında artış ve ses tellerinde kısalma gözlemlenmektedir (Otacıoğlu, 2020, s. 1301).

Orta ses alanı; az ölçüde üst kısmi tonları da içeren, ses tellerinde incelmeye ve uzama görüldüğü, daha çok konuşmalı roller üstlenen seslerde ve mezzo sopranalarda görülmektedir (Otacıoğlu, 2012, s. 18). “Göğüs ve diğer rezonatörlerin ortaklaşa çıkardıkları sesler karışık ses (mixed voice) olarak adlandırılır. Doğru vokal ifadeyi tanımlayan bu seslerde larenks normal pozisyonudadır” (Helvacı, 2003).

Orta *register*; karışık veya orta *register* yani zona di passaggio tanımlanırken, passaggio (geçiş) tonunun her iki tarafı ya da sesteki kırılmalar açıklamaları kullanılabilir. Bazı pedagoglar bu kırılma noktalarını göğüs sesinin taşıyamayacağı kadar tiz (yüksek frekans) veya kafa sesinin taşıyamayacağı kadar pes (alçak frekans) olarak tanımlar. Bu bağlamda bir şarkıcının sağlıklı ve nitelikli sesini sürdürebilmesi için kafa ve göğüs seslerini karıştırmaya başlaması gereken bölgeler olduğunu belirtmek gerekir. Bu karışımı kullanmadan sesin tınısında rahatsız edici bir geçiş olacaktır. (Miller, 1997: 102 akt. Köksal, 2019, s. 13)

Cevanşir ve Gürel’e göre orta ses alanı, göğüs ve kafa ses alanının karışımıdır. Az miktarda üst kısmi ton ve tam bir temel tonun uygulanması sonucu meydana gelir. Ses tellerinde titreşen bölüm azalır, ses telleri inceler ve uzar. Bu ses alanında göğüs ses alanı yukarı doğru bir oktav kullanılabilirken kafa ses alanı da aşağı alınabilir. Bu gibi sebeplerden dolayı orta ses alanının varlığı hala bir tartışma konusudur (Cevanşir ve Gürel, 1982, 49 akt. Aladağ, 2017, s. 31).

Mixed ses alanı kavramı dahilinde ele alınması gereken diğer ses alanı seçenekleri *chesty mix* (göğüs sesi ağırlıklı karışım), *heady mix* (kafa sesi ağırlıklı karışım) ve *balanced mix* (dengeli karışım) kullanımları olup, orta ses alanının varlığı konusunda sürdürülen tartışma bu başlıklar üzerinde de devam etmektedir. Ingo Titze (2018, s. 49)’e ait “Mixed Registration” adlı çalışmada konuyla ilgili tartışmalar kapsamında ele alınan ilk argüman, iki karşı mekanizmanın farklı olduğu ve birleştirilemeyeceğidir. *Chesty mix* veya falsetto ya da *heady mix* gibi tanımlamalar

çerçevesinde ses alanında meydana gelen bu karıştırma, ses teli titreşimi açısından mekanik olarak değil akustik ve algısal olarak gerçekleşmektedir. Bu iddiaya rakip bir diğer argüman ise, iki titreşim mekanizmasının kendi süreklilikleri açısından birleştirilebileceğidir (J. R. Titze, 2014 akt. Titze, 2018, s. 49). Son olarak yazar, özellikle ses eğitmenlerinin, altta yatan fiziksel özelliklerden çok algıya yoğunlaşmış olmalarından yola çıkarak, *chesty mix* ve *heady mix* gibi algısal etiketlerden kaçınılmasının haklı olarak zor olduğunu belirtmektedir.

Bu doğrultuda vokal analizi esnasında yeri geldikçe, duysal ve algısal olarak göğüs ses alanı, kafa ses alanı ve orta ses alanından farklılık gösteren *chesty mix*, *heady mix* ve *balanced mix* ifadelerinin kullanımı uygun görülmüştür. Orta ses alanından farklı olarak *chesty mix*, nispeten daha tiz tonlarda, göğüs ve kafa sesinin birleşimi esnasında göğüs sesinin daha baskın şekilde uygulanması, *heady mix* ise, aynı iki ses alanının birleşimi esnasında kafa sesinin baskın şekilde uygulanması olarak tanımlanabilmektedir. Kafa ve göğüs sesinin uygulanmasında söz konusu eşitlik, dengeli ses alanı (*balanced mix*) olarak ifade edilmektedir.⁸

Kafa alanında üst tonlara doğru vibrasyon hissi daha çok kafada hissedilmektedir. Ses telleri gergin ve incedir (Sabar, 2008 akt. Baydağ, 2020, s. 129). “Ses tellerinin “kafa registeri” ndeki yapılanması “göğüs registeri” ndeki yapılanmasının tersidir. Bu registerde, ses telleri ince ve paralel görünmektedir. Glottis daha uzun bir süre için açık kalır, böylece tiz tonlarda hava akışı, glottal yaklaşma ve ses tellerindeki bağ dokunun pasif gerginliği ile üst düzeye ulaşır.” (Otacıoğlu, 2020, s. 1301). Falset ses alanı ise bazı kaynaklarda kafa ses alanının pianosu olarak tanımlanmakta olup İngilizce false “yanlış ses” anlamını taşımaktadır (Baydağ, 2020, s. 129). Genellikle yüksek perdeli sesler üzerinde ve göreceli olarak tını eksikliği bulunan, karakteristik olarak konuşmada tanınması kolay ve “ince” şeklinde tanımlanan, ses tellerinin kenarlarının titreşimi ile oluşan ses alanı türüdür (Stross, 2013). Kafa ses alanı ve falset ses alanı kavramları genellikle birbiriyle karıştırılmaktadır. İki terim arasındaki fark Mustafa Kartal tarafından şu şekilde belirtilmektedir:

Her iki terim de, nefesin göğüsten yükselerek kafaya doğru gitmesi ile ses tellerinin uzayarak değişimi sonucundaki rezonans seslerini ifade etse de, falset, daha kontrolsüz, eğitimsiz ve istek dışı oluşabilen sese verilen isimdir. Kafa sesi, falsetin kontrollü ve mutlaka diyafram

⁸ *Chesty mix*, *heady mix* ve *balanced mix* olarak tanımlanan ifadeler konusunda literatürde yeterince açık ifadeler ve tanımlamaların mevcut olmaması sebebiyle, bu ses alanları arasındaki farklılıkların duysal olarak daha anlaşılabilir olması adına videoya göz atabilirsiniz. <https://www.youtube.com/watch?v=fWXvtUBIrHU&t=252s> (E. T.: 03.09.2023)

destekli olan halidir. Bu sesleri günlük hayatımızda aslında farkında olmadan pek çok kere kullanıyoruz. Falset ya da kafa sesi, frekanstan bağımsız olarak çıkarılabilir. (Kartal, 2007, s. 120-121)

Otacıoğlu, flajole veya ıslık olarak adlandırılan ses alanının kadın seslerinde do3'den sonra oluşan ekstrem ince sesleri belirtmek için kullanıldığını, aritenoid kasların tamamen gevşemediğini ve ses tellerinin uzunluğunun krikotiroid kasların kasılmasına bağlı olduğunu belirtmiştir. Aritenoidlerin tamamen gevşemesi ile ses tellerinde kalınlaşma meydana gelmez ve ses tellerinin %70 lik bölümü açık durumdadır (Otacıoğlu, 2012, s. 19).

Sabar, kafa, göğüs ve orta seslerin doğru kaynaşması sonucu sesin kalitesi değişmeyen bir çizgide tınlama özelliğini sağlayan ses alanı bağlantısının gerçekleşmiş olacağını belirtmektedir. “Bu kaynaşmayı sağlayan çalışma, tonu koyultulmuş gibi döndürürken gırtlak açık tutmak ve doğru destek vermek, bunun yanında, özellikle özü “piano” olan “kafa sesini” kullanmaktır. Kafa sesi en dramatik seste bile, sadece tizlere değil, her bölümdeki seslere, tını yapısının özünü değiştirmeden gelişen bir çizgi kazandırmaktadır.” (Sabar, 2018, s. 100). Sabar ayrıca kafa sesinin katılmadığı seslerin sevimsiz bir tınıya sahip olduğunu, bağlantıların yumuşaklıktan uzak, fortelerin ise paslı ve sert tınladığını, orta seslerde kafa sesinin katılımı ile esnekliğin kazanıldığını belirtmektedir (a.g.e).

Ses alanı kavramıyla ilgili verilen bilgiler doğrultusunda makamsal yapıya ve Türkçenin fonetik yapısına bağlı olarak Türk müziğinde vokal kullanım alanının genellikle göğüs ses alanında yerleştirilerek, gırtlak (hançere) üzerinde şekillendirildiği, arabesk vokal icranın ise Türk halk müziği ve klasik Türk müziği ile gösterdiği benzerlikler de dikkate alınarak, genel olarak göğüs ses alanında ve orta ses alanında (*mixed voice*) uygulanan bir icra türü olduğu belirtilebilir.

6.1.1.2 Rezonans (Tınsal özellikler)

Rezonatörlerin kendi öz frekansları vardır. Öz frekans, cismin dışardan bir uyarı aldığında yaptığı titreşimin frekansıdır. Uyarıcı sistemin frekansı ile rezonatörün öz frekansı aynı değerde ise, oluşan titreşimin genliği, uyarıcı sistemin genliğine göre çok büyük değerler alabilir. Bu olaya rezonans denir. (Şengül, 2007)

Kazancıoğlu, başlıca vokal rezonatörleri farenks, ağız boşluğu, burun boşluğu ve paranasal sinuslar olarak belirtmiştir. Sinüsler dışındaki rezonatör bölgeler şekil değiştirerek rezonansı arttırabilmekteyken sinüsler sabit rezonans alanlarıdır. Sesin rengini ve rezonansını oluşturmada en önemli belirleyici, sinüsler dışında kalan bölgeler ve ağız içidir (Kazancıoğlu, 2008, s. 16). “Türk Makam Müziği Ses

Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi” adlı çalışmada Seta Kürkçüoğlu, konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

Sesin kalitesini oluşturan ve sese özgün rengini veren rezonans bölgeleridir. Bunlardan en etkin ve başlıcaları burun ve alın (sinüs) boşlukları, göğüs boşluklarıdır. Bu yapılar insan sesinin kulağımıza belli bir frekansta ve vibrasyonla ulaşmasına katkıda bulunurlar. (Kişisel Görüşme akt. Olkun, 2019, s. 9)

Rezonatörlerin amacı titreşen ses tellerindeki enerjiyi çekmek ve bunu akustik enerjiye çevirmektir. “Rezonatörler sesin şiddetini arttırdıkları gibi, niteliklerini de önemli ölçüde etkilerler. Zaten ses, kişisel özelliklerine de bu şekilde sahip olur.” (Töreyn, 2015 akt. Kırankaya, 2020, s. 19).

Şarkı söylerken, *register* geçişlerine bağlı olarak, kalın tonlardan incelere doğru, belirli yerlerde rezonans boşlukları nedeniyle sesin uyumu bozulur ve istenilen sesi çıkarmak mümkün olmaz. Bu durumda, rezonans boşluklarının hacimleri, ses uyumu yapabilmek için yeniden değiştirilir. Bu bölgelere “geçiş tonları” denir. Şarkı söylemeye yeni başlayanlarda, orta tonlardan ince tonlara geçiş oldukça zordur. Sıkça rastlanan hatalar, kasların gevşekliği ya da aşırı kasılmasıdır. Kaslar yetersizse, ses zayıftır ve geçiş bölgelerinde kasılmalar olur. Aşırı kasılma durumunda ise gırtlak sıkışır, ses bağırıtıya dönüşür ve vibrato çok hızlanır (Ömür, 2001: 46 akt. Ekici, 2016, s. 333-334)

Dolayısıyla oluşan sesin, burun ya da geniz bölgesinin daraltılması ya da sıkıştırılması sonucunda meydana gelen rezonatör bölge üzerinde şekillenmesi ve bu şekilde duyurulması, şarkı söylemede genellikle bir hata olarak algılanan “nazal rezonans” olarak adlandırılmaktadır. Ekici’ye göre “doğru nazal rezonans, nazal rezonatörün dıştan gelen ses üzerinde etkili bir şekilde kullanılması amacıyla, nazal giriş (ağzın arkasıyla, burnun arkası arasındaki açıklık) yeterince açık olduğunda oluşmaktadır” (Ekici, 2016, s. 331). Ekici aynı zamanda nazal rezonansın şarkı söylemede yaygın bir hata olduğunu belirterek bu hataları iki başlık altında incelemektedir: İlk olarak yumuşak damağın yükselmesi ile burun girişinin yeterince kapanmaması ve burun boşluğunun ses üzerinde baskın olması şeklinde ifade ettiği fazla nazal rezonans, ikinci olarak ise yutakta oluşan kasılma ve daralma sebebiyle burunda zorlanarak oluşan titreşimin meydana gelmesi olarak tanımladığı yetersiz nazal rezonans (genizden söyleme) olarak çalışmasında sunmaktadır (a.g.e).

Akdamar’a göre şarkı söylerken eğer ses alanı hatalıysa rezonans da hatalı olacaktır (Akdamar, 1996, 13-15 akt. Ekici, 2016, s. 331). Bu sebeple tiz seslere doğru kafa ses alanına geçilmiyor olması ya da nefes desteği ile sesin orta ses alanında kullanılmaması gibi sebeplerle yutakta oluşan kasılma, genizde tınlayan bir duyumun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Aynı durum pes notalara doğru göğüs ses alanına geçiş yapılmamasından dolayı da meydana gelebilmektedir. Bu bilgileri arabesk müziğin ünlü isimlerinin ses kullanım yöntemleriyle kıyasladığımızda, göğüs ses alanı

üzerinde ve gırtlakta şekillendiği belirtilen arabesk vokal icrada tiz seslere doğru özellikle Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay'ın icrasında nazal rezonans kullanımı hissedilmektedir. Bu kapsamda arabesk sanatçılarının birçoğunun geleneksel ses eğitimi unsurlarını icrada uygulama kaygısı taşıyor olmaları önemli bir etken olarak görülebilmektedir.

Ses eğitiminde hatalı rezonans kullanımı olarak adlandırılan icra biçimlerinin, arabesk müzikte perişan, melankolik, bitap ve üzgün ruh halini yansıtmak amacıyla kimi arabesk sanatçıları tarafından yoğun şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, arabesk müzikte uygulanan vokal icra özelliklerinden yola çıkılarak, nazal rezonans kapsamında “hatalı kullanım” olarak adlandırılan icra biçimlerine yeni/ farklı bir boyut ve anlayış getirilebileceği, aynı zamanda güftenin duygusal zeminini güçlendirebilmek adına her türlü vokal uygulamanın geniş bir çerçevede ele alınarak performansa dahil edilebileceği yorumu da yapılabilmektedir.

6.1.2 Süsleme unsurları

İtalyanca süslemek anlamındaki *ornare* fiilinden gelmektedir. Düz bir melodinin, geleneklerden beslenerek ve yorumcunun zevk ve ustalığı oranında süslenerek seslendirilmesinden kaynaklanan yorumlama biçimi olarak tanımlanmaktadır. Ezgilerin notaya geçirilmesi ve okunmasında kolaylık sağlamak amacıyla sıkça yapılan süsleme türleri bazı isimler altında kalıplaştırılmıştır (Kartal, 2007, s. 127).

İcra esnasında kullanılan süslemeler, temel olarak eserin usulünü bozmadan küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini bir önceki ya da bir sonraki notadan alan çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo adı verilen notalardır. Bu süsleme elemanları nota yazısı veya özel işaretlerle gösterilmektedir (Feldstein, 1998, 30; akt. Kaçar, 2005, s. 217).

Süsleme unsurları, Metin Durgutlu (2013) 'nın “Sözlü Türk Musikisi’nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin’in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları” adlı yüksek lisans tezinde; Çarpma, Mordan, Grupetto, Tril, Vibrato, Glissando, Portamento, Falsetto, Rubato, Stapo ve Vurgu başlıkları altında incelenmekte iken, Nesibe Özgül Özbilen (2007)’e ait “Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler” adlı sanatta yeterlik tezinde ise; “Çarpma Ailesi”, “Titreşim Ailesi”, “Paylaştırma Ailesi” ve “Diğer Süslemeler” başlıkları altında ele alınmaktadır. “Sözlü Türk Müziği’nde

Yorum” adlı Sanatta Yeterlik tezinde Göknil Bişak Özdemir (2013) “Türk Müziği’nde Üsluba Etki Eden Süslemeler ve İcra Özellikleri” başlığı altında süsleme unsurlarına: Çarpma (*Acciaccatura*), Glissando, Portamento, Vibrato, Tril, Hızlı Tril, Mordan, Grupetto, Rubato, Vurgu, Staccato ve Resitative şeklinde, Gülçin Yahya Kaçar (2020) ise *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri* adlı kitabında “Süsleme Teknikleri” başlığı ile bu unsurlara çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo, vibrato şeklinde yer vermiştir. Bu alt başlıklar içinde falsetto terimi, ses alanı (*register*) başlığı altında ele alınmış olup süsleme unsurları dahilinde değerlendirilmeyecektir. Yeri geldikçe arabesk müziğin kendi özgün doğasından kaynaklanan, klasik Batı müziğinde birebir karşılığı bulunmayan ifade unsurlarına da yer verilecektir.

Çalışmanın bu aşamasında Durgutlu, Özdemir, Yahya Kaçar ve Özbilen’in tezlerinde yer alan süsleme unsurlarına ait alt başlıklar model alınacaktır. Bu bağlamda söz konusu kavramların, ayrıntılı şekilde incelenmesi planlanan vokal icradaki uygulanma biçimleri üzerine kapsamlı bir çerçeve oluşturulacaktır. Burada yer verilecek süsleme unsurları, klasik Avrupa müziğinde ifade edilen süslemelerin her zaman bire bir karşılığı olmamakla birlikte, yeri geldikçe bu farklılıkların boyutlarına değinilecektir.

6.1.3 Nüans

Müzikal yapıları tekdüzelikten kurtarmak ve parçalara daha zengin bir boyut kazandırmak için seslere çeşitli kuvvet dereceleri veren nüans unsurları kullanılır. Her müzik ifadesi özünde bir kuvvet barındırmakta, nüanslar ise seslere tatlılık dereceleri de katarak yoruma derinlik kazandırmaktadır (Kartal, 2007, s. 123).

Ahmet Say (1985, s. 887), müzikte nüans unsurlarını sırasıyla *forte*, *piyano*, *crescendo* ve *decrescendo*, yani kuvvetli, hafif, kuvvetlenerek ve hafifleyerek ifadeleri ile belirtmektedir. Bu dört unsur çerçevesinde, kuvvetli nüansa ait dereceler; “mf”, “f”, “ff”, “fff”, hafif nüansa ait olanlar; “mp”, “p”, “pp”, “ppp” şeklinde ifade edilmekte iken *crescendo* ve *decrescendo* ise çıkılacak ya da inilecek nüans derecesine göre çeşitli biçimlerde icra edilmektedir. Yazar aynı zamanda nüans derecelerinin kimi bestecilerin eserlerinde açıkça gösterildiğini, kimi eserlerde ise gizli olduğunu ya da icracının yorumuna bırakıldığını belirtmektedir. Bu doğrultuda besteci tüm nüansları kağıt üzerine dökse bile duyduklarının hepsini yazması olanaksızdır ve bu durum icracıya her ne kadar özgürlük tanıyor olsa da, nüansları stile göre ve en doğal ifadenin gereklerini yerine getirerek uygulama zorunluluğu vardır (a.g.e)

Batı müziğinde nüans ifadeleri notalar üzerinde gösterilirken Reha Sağbaş'a göre Türk makam müziğinde nüanslar eserlerin güftelerindeki anlam ile şekillenmektedir (Zeybek, 2013, s. 47). Küçükkaplan, arabesk müzik özelinde, güftede genellikle Doğu kültürlerinde görülen hüznün kavramının izlerini görmenin mümkün olduğunu, şarkılarda ağırlıklı olarak aşk teması, hasret, ayrılık acısı, vefasızlık, yalnızlık vb. konuların ele alındığını, dolayısıyla arabesk müziğin karamsar ve kadercı bir müzik olduğu düşüncesinin öne sürüldüğünü belirtmektedir. Buna ek olarak Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği literatüründe de aynı konuların repertuarın büyük bir bölümünü oluşturduğunu, arabesk müziğin yalnızca bu konular üzerinde durmadığını belirterek, örnek olarak söz ve müziği Orhan Gencebay'a ait "Yarabbim" isimli şarkıda aşkın yüceltilerek, sevenlerin kavuştuğu bir dünyanın güzelliğinden bahsedildiğini de eklemiştir (Küçükkaplan, 2012, s. 155).

Bu durumda Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziğinde olduğu gibi arabesk müzikte de nüans uygulamasının güftede ifade edilen duygulara uygun olarak kullanıldığı görülmektedir. Arabesk vokal icrada sözlerin ifade ettiği duygular nüans uygulamalarına göre şekillenmektedir. Nitekim bazı icralarda isyan duygusu kimi zaman kuvvetli nüanslarla ifade edilerek güçlendirilirken, kimi zaman hafif gürlükle ifade edilmekte, böylece sanatçının isyan etmeye takatının kalmadığı izlenimi dinleyiciye yansıtılmaktadır. Örneğin; Müslüm Gürses'in 1982 ve yılında seslendirdiği "Tanrı İstemezse" adlı eserin "sen beni öldürdün hayatta bıraktın" cümlesinde ilk bölümde *kreşendo* ile giderek kuvvetlenerek "hayatta bıraktın" cümlesi forte nüansı üzerinde yorumlanırken, "sen beni dünyada ateşe attın" cümlesinde ise *dekreşendo* ile giderek hafif bir nüansla güfte ifadeleri güçlendirilmiştir.

6.1.4 Diksiyon (telaffuz)

Diksiyon kelimesi Latince'deki *dictio* ve *distus* kelimelerinden Fransızcaya *diction* biçiminde geçmiş, Fransızca'dan da dilimize okunduğu gibi alınmıştır. Kelimenin Latince anlamı "söz söylerken kelimelerin seçilip düzenlenerek fikirleri kolaylıkla anlatma tarzı" demektir (Diksiyonakademi.com, 2017, s. 4).

Güzel ve etkili konuşmak üzere kullanılacak dil malzemesinin doğru seçilmesi ve bunların konuşmaya yardımcı diğer unsurlarla (sesin uyumu, vurgu, ton, tonlama, durak, üslup, jest ve mimikler, tavır v) uyumlu bir biçimde kullanılabilmesi sanatına Diksiyon denir... Diksiyon ve ses ayrılmaz bir bütündür; sesin anlam kazanabilmesi için düzgün bir diksiyona, diksiyonun ortaya çıkabilmesi için de sese ihtiyaç vardır. (T. C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2006, s. 4)

Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi) kapsamında *Mesleki Gelişim Diksiyon 1* başlığı altında hazırlanan çalışmada diksiyon bakımından ses olayına yer verilmiş, Türkçede ünlü ve ünsüz harfler çıkış yerleri, dilin durumu, dudakların durumu ve çenenin durumuna göre ele alınmıştır (T. C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2006).

Diksiyon ya da Türkçe karşılığı ile telaffuz, heceleri ve harfleri yutmadan kelimeleri düzgün şekilde söylemek demektir. Dolayısıyla etkili ve güzel bir konuşma için seslerin doğru ifade edilmesi önemlidir. Esra Uluç (2005, 133), ülkemizde seslerin çıkarılış şeklinin yörelere göre değişiklik gösterdiğini, ancak bu tür ağız özelliklerinin konuşmamıza yansıtılmaması gerektiğini ve güzel konuşmanın temel şartlarından birinin İstanbul ağzını kullanmak olduğunu belirtmektedir (Kasım, 2009, s. 216). Ancak arabesk müzik doğası gereği İstanbul ağzına uyum sağlamak gibi bir kaygı taşımamaktadır. Stokes (1998, s. 175), erkek arabeskçilerin genellikle Güneydoğu illerinin lehçesiyle şarkı söylediklerini ve bu lehçede İstanbul Türkçesinde olmayan keskin bir “k” ve “q” ayrılığı olduğunu belirtmekte iken, kadın arabeskçilerin ise aksine İstanbul Türkçesi ile şarkı söylemeye çalıştıklarını ifade etmektedir.

Diksiyon açısından arabesk müziğin vokal icrasında seyrek de olsa “a” ve “e” gibi bazı ünlü harflerin kullanımına dikkat edilmediği, bu harflerin, İstanbul Türkçesine göre ele alındığında zaman zaman yanlış telaffuz edildiği gözlemlenmiştir. Örneğin “e” harfinin kullanımı için “açık e” ve “kapalı e” olmak üzere iki çeşit telaffuz mevcuttur.⁹ Dolayısıyla e harfinin kapalı kullanılması gerektiği bir kelimedede “açık e” kullanılması ya da tam tersi bir durum arabesk müzik icrasında görülebilmektedir. Bununla birlikte arabesk vokal icrada cümle sonundaki bitiş hecesinde bulunan bazı sürekli ünsüz harflerin (genellikle “m”, “n” ve “l”) kimi zaman kendisinden önceki ünlü harfe ait ritim alanından çalarak uzatıldığı ve vurgulandığı da görülmektedir. Ersoy, piyasa üslubundaki (arabesk) portamento ya da kapalı “m”, “n” gibi ünsüz harflerde melizmatik kullanımların, net ve düzgün bir telaffuza çok önem ve değer verilen, melizmaların daha çok ünlü harflerde yer aldığı sanat müziğinde yer bulmadığı ve nahoş karşılandığını belirtmektedir (Ersoy, 2017, s. 312).

⁹ Ayrıntılı bilgi için “Eray Özden Akça ile diksiyon üzerine” adlı video linki: https://www.youtube.com/watch?v=8o3_zCX7XMU /Erişim Tarihi: 06.05.2023)

6.2 Doğaçlama

Doğaçlama (*improvizasyon*) kelimesinin Latince kökeni *improvisus* olup öngörölmeven, önceden hazırlanmayan ve beklenmedik anlamlarına gelmektedir. Bertinetto (2018)'ya göre, yaratıcı sanatsal pratik ile icra faaliyetinin örtüştüğü sanatsal projenin belli bir dereceye kadar yapım aşamasında meydana getirilmesidir. Makam müziğinde doğaçlama, ses sisteminden kaynaklanan farklılıklar, perde kaydırmaları ve notasyonun sınırları gibi teknik unsurlar nedeniyle ezbere ve yoruma dayalı bir icra biçimi olarak gelişmiştir. Bu durum, farklı yorum anlayışlarının ortaya çıkmasına ve doğaçlamanın bireysel ifade alanı olarak şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

Doğaçlama adlı kitabında Derek Bailey, doğaçlamanın sürekli değışen ve yeniden uyarlanabilen, hiçbir zaman sabit olmayan, çözümlemeye ve kesin tanımlamalara gelmeyen, özü gereğı kuramsal olmayan bir yapısı olduğunu, ayrıca doğaçlamayı tanımlamak için yapılan her türlü girişimin bir bakıma yanıltıcı olmaya mahkûm olduğunu ifade etmektedir. Buna sebep olarak, doğaçlamanın ruhunda belgeleme düşüncesi ile çelişen ve belgeleme amaçlarına ters düşen unsurların var olduğunu belirtmektedir. Bailey, doğaçlamanın yalnızca sonuçlarına bakarak kolayca anlaşılamayan ve aktarılamayan önemli bir yanının olduğunu ifade etmekte ve bu durumu sadece doğaçlamayı oluşturan icracıların değerlendirebileceğı ya da anlayabileceğı konusunda düştüğü şüphenin, doğaçlama ile ilgili hemen hemen hiçbir görüş belirtilmemesi, belirtildiğinde ise çoğunlukla umutsuz bir kavram kargaşasının meydana gelmesinden kaynaklandığını belirtmektedir (Bailey, 2001, s. 9). Yazar (2001, s. 11), doğaçlama üzerine kabul edilen bir kuramın mevcut olmamasının sebeplerini kitabında şu şekilde aktarmıştır:

Doğaçlamanın pratik ve kişisel bir bakış açısı olmadan anlamlı bir tarzda ele alınabileceğini sanmıyorum. Çünkü genel ve yaygın olarak kabul edilen bir doğaçlama kuramı yok, ayrıca doğaçlamanın uygulama dışında varlığı olmadığını da ispatı gereksiz bir gerçek olarak görüyorum. Müzisyen doğalamacılar arasında, doğaçlamanın ne olduğu hakkında sayısız spekülasyon yapılır, fakat ancak bir düşünce adamı, bir doğaçlama kuramı öne sürmeye cesaret eder. Hattâ onun bile ciddi zorluklarla karşılaştığı aşikar. Ella Zonis, *Klasik İran müziğı* adlı kitabında şöyle diyor: “İranlı müzik kuramcıları, doğaçlamayı sezgisel bir şey olarak gördüklerinden ondan yazılarında bahsetmezler”, sonra da şöyle devam ediyor: “Bu alandaki bir başka engel de uygulamanın kuramı ile uygulamanın uygulaması arasındaki açık çelişkidir. Çoğunlukla, bir müzisyenin icra hakkında uzun uzun söyleştikten sonra, sıra söylediklerini göstermeye geldiğinde bambaşka şeyler çaldığına şahit oluyoruz...”

Bailey, doğaçlama ile ilgili görüş almak üzere iletişime geçtiğı hemen hemen tüm müzisyenlerin, doğaçlamayı “soyut” terimlerle anlatmayı tercih ettiğini, hatta çoğunun

derinlemesine bir teknik yaklaşımın bu konuda bilgi vermeyeceğine inandığını belirtmektedir. Nitekim yazarın kitapta alıntılacağı röportajlarda genellikle sezgisel anlatımlarla yetinildiği dikkati çekmektedir. Konu üzerine Thomas Clifton şu çıkarımları yapmaktadır:

Sorun bir tanımlamanın öznel, nesnel, taraflı veya mizacı olmasından değildir, şundadır sadece: Tanımlama sezgisel deneyim hakkında önemli bir şey söylüyor mu? Eğer öyleyse deneyimin kendisi de bilgi edinebileceğimiz bir şey haline gelir ve o esnada deneyimin nesnesi hakkında da bir şeyler öğreniriz. Kimse özel bir sezgisel anlatım, onun doğru olduğu kabul edilse bile, gerçeğin tamamıdır demiyor... (akt. Bailey, 2001, s.12)

Her ne kadar doğaçlama üzerine teknik anlamda bir tanım yapmaktan kaçınılsa da Bailey doğaçlamayı, kullanıldığı müzik türlerinin yapısı ve doğaçlamanın bu türlere hangi açıdan katkı sağladığı gibi özellikler çerçevesinde iki temel terim ile ele almıştır.

Türsel ve tür-dışı terimlerini doğaçlamanın iki temel formu için kullanan Bailey (2011, s.12-13) türsel doğaçlamanın –ki en yaygın olarak kullanılanıdır- esas olarak bir türün ifadesi ile ilgili olduğunu –caz, Flamenko veya barok gibi- ve kimliğini, itici gücünü o türden aldığını belirtmiştir. Tür-dışı doğaçlamanın ise daha başka kaygılarının olduğunu ve en çok da ona “serbest” doğaçlamada rastlandığından söz etmiştir. (Özkeleş, 2017, s. 176)

Özkeleş (2017, s. 176)’e göre türsel doğaçlama, ilişkide bulunduğu müziğin ana türü ve onun alt türlerinden beslenerek o müziğin kültürel kodları ile, ses sistemi, dizisel/armonik bileşenleri ve geleneksel üsluba yönelik detaylar doğrultusunda uygulanmaktadır. Türsel doğaçlama kapsamında müzisyenlerin hiçbiri doğaçlamanın ayrı yalıtılmış bir etkinlik olduğuna inanmamaktadır. Onlara göre doğaçlama, türe hizmet etmektedir ve o türe ait bir ifadedir. Türsel doğaçlamacılar, yaptıkları uygulamayı ifade ederken doğrudan türün ismini belirtmektedirler. Tür dışı doğaçlama ise serbest doğaçlama olarak da bilinmekte olup, kişinin duygusal ve içgüdüsel kimliği çerçevesinde oluşmaktadır. Bu kimlik pusulasında arayış, buluş, düş gücü gibi duysal materyaller ön plana çıkmaktadır. Herhangi bir türün tını ve üslubuna bağlı olmayan serbest doğaçlama, müzikal ruhun çeşitliliğini yansıtmakta ve soyut kavramlar üzerine kurulmaktadır (a.g.e, s. 178).

Bailey serbest doğaçlama hakkında iki önemli bilgi kaynağı olan *Leo Smith’in Notlar: 8 Parça* adlı kitabı ve Cornelius Cardew’ün *Bilimsel El Kitabı*’ndan alınma “Bir Doğaçlama Etiğine Doğru” adlı eserlerin, alanında büyük tecrübe sahibi müzisyenlerin elinden çıktığını ve birbirine tamamen ters ifadeler kullanıldığını belirtmektedir. Smith, serbest doğaçlamayı hemen hemen cazın bir uzantısı olarak görürken Cardew, temelde Avrupa felsefesi ve belirsiz kompozisyonla ilişkili olduğunu belirtmektedir.

Aslında her ikisi de geçerli olup altmışlardaki doğaçlama yaklaşımını yansıtmaktadır (Bailey, 2001, s. 120).

Kimileri için serbest müzik hiçbir çalgısal hüner, müziksel yetenek gerektirmez, hiçbir müziksel tecrübe veya bilgi istemez. Kimilerine göreyse de ona ancak çok karmaşık, virtüözik boyutlarda bir kişisel teknikle ulaşılabilir. Kimileri ona getirdiği müziksel beraberlik imkânlarından ötürü tutkundur. Kimileri de yarattığı ifade imkânlarından ötürü. Benim bildiğim, bu konuda öne sürülebilecek genel bir görüşün olmadığı... (Bailey, 2001, s. 120)

Günümüzde herhangi bir müzik türünün icrasında, o türe ait olmayan en ufak bir yorum farkı bile sıklıkla “arabeskleştirme” söylemiyle karşılanabilmektedir. Bu durum, yalnızca müziksel türlerin sınırlarına dair değil, aynı zamanda arabesk müziğe ilişkin kolektif bilinçte yer etmiş belirli ses unsurlarına dair güçlü bir farkındalığa işaret eder. Özellikle glissando, yoğun vibrato kullanımı, rubato ve süslemelerin baskınlığı gibi öğeler, arabesk müziğin ayırt edici doğaçlama pratikleri olarak dinleyicide otomatik bir çağrışım yaratmakta, başka türlerde bile bu öğeler kullanıldığında icra “arabesk” olarak etiketlenebilmektedir. Bu bağlamda, arabesk müziğe ait doğaçlama unsurlarının, yalnızca teknik bir çeşitlenme değil, türsel bir yansıtıcılık taşıdığı söylenebilir. Bailey’nin doğaçlama kuramındaki “türsel doğaçlama” tanımı, tam da bu noktada açıklayıcıdır: Çünkü arabeskte kullanılan doğaçlama öğeleri, bu müziğin karakterini oluşturan temel unsurlardır ve başka türlerde bile kullanıldığında arabesk çağrışımı yaratacak kadar baskın ve tanınır bir yapı sergilemektedir. Bu nedenle, arabesk müziğe özgü doğaçlama öğeleri, bu çalışmada “türsel doğaçlama” kapsamında değerlendirilmiştir.

Ersoy “Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları” adlı çalışmasında arabesk müzikte uygulanan doğaçlama unsurları ile ilgili şu ifadelere yer vermektedir:

Arabeskin içinde yer alan (ezgiyle senkronik olmayan) heterofonik bir yapının, normal ölçü düzeninden geçici olarak uzaklaşması (kısaltması ya da uzatması) da o müziğin kendine has bir seslendirme üslubudur. Arabeskte, mevcut ve kalıplaşmış bir yapıtta bir kısmı içinde tamamen yeni bir doğaçlama yapabilir. Bu bakımdan, standartlaştırıldığı savunulan popüler müziklerin, müzisyene daha fazla bir özgürlük alanı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. (Ersoy, 2017, s. 312)

6.3 Kantometriks (*Cantometrics*)

Müzikolog Patrick E. Savage, etnik müzik araştırmacısı Alan Lomax’ın Kantometriks Projesi üzerine hazırladığı kapsamlı incelemede projeyi, Alan Lomax’ın 1950’li yıllarda inşasına başladığı oldukça iddialı, çok disiplinli, uzun süreli altyapısıyla milyonlarca dolarlık bir proje olarak müzik ve kültür arasındaki ilişkiyi keşfetmeye

yönelik bir yapı olarak tanımlamaktadır. Başlangıç olarak geleneksel halk şarkısı stili ve sosyal yapı arasındaki çok boyutlu ilişkilere odaklanan çalışma yavaş yavaş büyüyerek dans, tarih, konuşma, popüler müzik, pedagoji ve aktivizmi kapsayacak biçimde gelişim göstermiştir (Averill, 2003, Wod, 2018 akt. Savage, 2018, s. 2).

Kantometriks Projesi'nin çalışmada yer alması hususundaki en önemli motivasyon, müziğin kültürel altyapısını incelemeye yönelik geliştirilmesi ve Savage'ın da belirttiği üzere araştırma sürecinin çok boyutlu ilişkilerle şekillendirilmesidir. Cumhuriyet dönemi müzikte uygulanan politikalar neticesinde dolaylı olarak meydana gelen ve şehre yerleşmiş olan kırsal kesimin karşı devrim hareketi olarak yorumlanan arabesk müzik, oluşum aşaması, dönemleri, geçirdiği süreçler ve dönüşümleri, hayran kitlesi ve bu kitlenin yaşam tarzı, dinleyici kitlesinin giderek büyümesi gibi konular çerçevesinde, sosyolojik ve sosyokültürel anlamda birçok çalışmaya konu olmuştur. Bununla birlikte, popüler müzik kapsamında değerlendirilen bu tür, biçim, form, enstrüman seçimleri, icra özellikleri ve bu çalışmanın konusu olan vokal icra konusunda dinleyici kitlesinin kültürel dönüşümleri ile bağlantılı olarak biçimlenmektedir. Tüm bu nitelikleri ile “Arabesk Müzikte Vokal İcra Özellikleri” üzerine hazırlanan bu çalışmada, müzik ve kültür ilişkisine yönelik en kapsamlı projelerden biri olan Kantometriks Projesi'ne yer verilmesi uygun görülmüştür.

Lomax ve müzikolog Victor Grauer iş birliğiyle geliştirilen Kantometriks Projesi terim olarak “kanto: şarkı” ve “metrik: ölçü” anlamlarından yola çıkmaktadır (Savage, 2018, s. 3). Yazarın çalışmasında yer verdiği üzere Lomax'ın Kantometriks tanımı ise Savage'ın yorumu ile “biraz kafa karıştırıcı bir şekilde”, “şarkının ölçüsü” ya da “kültürün ölçüsü olarak şarkı” olarak aktarılmaktadır (Lomax, 1989, 230 akt. Savage, 2018, s.6). Proje kapsamında gözlemlerin karşılaştırılması ve kaydedilebilmesi için geliştirilen kodlama sistemi halk müziğinin 37 farklı karakteristik yönünün tanımlanması, gözlemlenmesi ve kategorize edilmesi için formüle edilmiştir. Dünya kültürünü temsil edebilecek müzik örneklerinin kapsayıcı grupları bir araya getirilerek kapsamlı bir araştırma ile desteklenmiştir (Johnson, 2008, s. 50).

Fred McCormick (Erişim Tarihi: 28.08.2023)'e ait “Cantometrics: Song and Social Culture” adlı çalışmada belirtildiği üzere projenin devamında; 233 kültüre ait kayıtlı 2527 şarkı örneği hazırlanmış, her kayıt, izlenimlerini işitsel olarak analiz eden bir çift araştırma çalışanı tarafından, uygulanabilir her bir öge üzerinden, 1'den 5'e kadar bir değerlendirme ölçeğine kaydedilmiştir. Sonrasında sonuçlar, temsil edilen toplumlara

ait şarkı söyleme ve sosyal normlar arasındaki ilişkilerden çıkarımlarla, kültürel özellikler açısından karşılaştırmalar yapılarak şekillendirilmiştir. Sonraki araştırmalarda örneklem, ekibin ilk sonuçlarını genişleten ve güçlendiren 4000 şarkı ve 400 kültürü içerecek biçimde ele alınmıştır. McCormick, orijinal çalışmanın oluşturduğu geniş parametreler göz önüne alındığında, bulguların ilk hipotezleri doğrulaması ya da daha geniş sonuçlara ulaşılmasının şaşırtıcı olmadığını belirtmektedir. Yazarın çalışmasında ulaştığı sonuçlar ele alındığında ilk olarak üslup; geçim türü, politik yapı, cinsel gelenekler, toplumsal düzen biçimleri ve sınıf yapısının karmaşıklığı gibi belirli kültürel unsurlardan önemli ölçüde etkilenmektedir. Bu unsurlar, şarkıları kültürlerarası bağlamda etkilemektedir ki farklı toplumlar hem bu elementler hem de şarkı söyleme stilleri açısından birbirlerine benzeyebilmektedir. Avrasya, Afrika, Kuzey Amerika Kızılderilileri gibi bireysel kültürler komşularıyla benzer özellikler paylaşmaktadırlar.

Öte yandan Lomax'ın bir mektubunda belirttiği üzere müziğin temel işlevi, dinleyiciye belli bir bölge ve nesle bağlı olan bir topluluğa ait olduğunu hatırlatmaktır. Ayrıca yazar müzikal tarzın din ve dil gibi temel kültürel katmanlara göre daha az değişiklik gösterdiğini de belirtmektedir (Szwed, 2010, 285,287 akt. Savage, 2018, s.3). Lomax'ın müziğin dinleyicilerin mensup oldukları toplumlara karşı sahip oldukları duyguları kuvvetlendiren işlevi hususundaki yorumu üzerine William R. Ferris (1997, s. 90) “Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax” adlı çalışmasında şu ifadelerle yer vermektedir:

Halk şarkıları bir yerli- bir yerde doğan kimse- ile onun kökleri arasında bir bağ kuran unsurdur ve kişi kendi kültüründeki doğal etkinliklere hazırlar. Bunun gerçekleşmesine imkân veren esas itibarıyla, Seeger'in “zaman birleştirici” (time-binding) diye tanımladığı süreçtir, çünkü, halk şarkıları birey ile onun kültürü arasında bir bağın kurulmasını mümkün kılarak çalışma, tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlar.

Ferris, Lomax'ın geliştirdiği 37 nicel hükümden oluşan şarkı tasnif sistemini: “Avrupa'nın geleneksel ezgi, ritim, armoni, ses aralığı vb. unsurlarını kaydeden notasyon sisteminin ötesine geçerek, şarkı stilini oluşturan bütün faktörlerin tamamlanmasına elverişli veriler içerir” şeklinde özetlemektedir. Aynı çalışmada Ferris, Lomax'ın tasnif sistemindeki esaslara şu şekilde yer vermektedir:

1. Şarkının ferdi ya da anonim olmaması.
2. Koral söyleyişin karma olup olmaması.
3. Sesin niteliği.
4. İcrâcının pozisyonu ve vücudunu kullanışı.

5. Müziğin işlevsel geçmişi.
6. Müziğin ifade ettiği ruh hali bakımından genel durumu.
7. Cinselliğe ilişkin kurallar bütünü ve aile ile çocuklar arasındaki geçerli ilişki biçimi. (Ferris, 1997, s. 91)

Lomax'ın projesini kısaca özetleyen Ferris analizinde, İngiliz stiline büyük ölçüde solo olduğunu, yüksek tona bazen de kadınsı tona eğilim gösterdiğini ifade etmiştir. İcrada boğazın gerilmiş ifadesi, vokalde çeşitlenmelere izin verirken ince bir süsleme de yaratılmaktadır (Lomax, 1960, 19 akt. Ferris, 1997, s.89). Beyazların geleneği ile zıtlık gösteren Afro Amerikan stilinde, genizden gelen tonlar daha yumuşak gırtlak sesiyle değiştirilmekte, derin ve yumuşak seslerle icra sergilenmektedir (a.g.e, s. 89). Lomax, Amerika'da yaşayan İngilizlere ve Batı Afrikalılara özgü halk şarkılarının geleneksel icra stilleri arasındaki temel farkı “Pretty Polly” şarkısının dağlık Güney bölgesinde seslendirilen versiyonu üzerinden incelemiş, bu versiyonun tüm örnekler içerisinde gerilimi en fazla olan seslerle karakterize edildiğini belirtmiştir. “A’dan i’ye kadar bütün vokaller ön vokallere eğilimliydi. Lomax’ın verdiği sonuca göre, bu örnekte, tema ve ses tercihi kalıpları gerilim içeren bir etki yaratacak şekilde birleştirilmiştir ki bu durum, vokal hareketini büyük ölçüde ön bölgelere iten bilinçaltı bir eğilimden kaynaklanıyordu.” (Lomax, 1964b, 6-7 akt. Ferris, 1997, s.91). Bununla birlikte Amerika'daki siyahlar arasındaki örnekler incelendiğinde vokaller gerilimsiz, yumuşak ve daha açık biçimde, diziler halinde sıralanan bir vokal sistemine işaret etmektedir. Vokal düzeninde arka vokal hakimdir. Lomax'a göre söz konusu bu topluluklarda icra edilen arka vokal modeli, grup organizasyonunun ve kural dışılığına esnek bir görünüm kazandıran, erkekliğe değer addeden bir ahlak sistemi ile paralellik göstermektedir (Lomax, 1964, 9-11 akt. Ferris, 1997, s. 92).

İspanya, İtalya, Fransa, Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya, Rusya, Litvanya, Almanya, İngiltere, İskoçya, İrlanda ve Kanada. Bu araştırmalardan elde edilen sonuçlar, vokal sesler ile ruhsal ve sosyal gerilimlerin görünüşleri arasında benzer bir ilişki olduğunu göstermektedir. Genellikle arka vokallerin büyük ölçüde sık görülmesi, özellikle de kısa arka vokallerin sık tekrar edilmesi ile sesin yumuşaması; buna imkân veren ruhsal gevşeme ve bütün bunların ortaya çıkmasında etken olan sosyal modeller arasında ilişki kurulmuştur. (Lomax, 1964b, 2 akt. Ferris, 1997, s. 92)

Lomax'ın Kantometriks Projesi ile sınıflandırdığı belli stil kalıpları Ferris'in çalışmasında kısaca özetlenerek sunulmuştur. Bu doğrultuda tespit edilenler arasındaki ilk ve temel stil, gelişmiş kültürlerin aksine kendini herhangi bir sosyal yapı ya da belirli söz kalıplarına bağlı kalmaksızın ifade eden (örn. avcılar, balıkçılar gibi zamanının çoğunu arazilerde yalnız geçiren toplayıcılar) kişilerin solo icralarında gözlemlenen telaffuzu bulanık ve tekrara dayanan ezgilerdir. İkinci stil, sosyal bağların

ve görevlerin asgari olduğu, dağınık gruplar halinde yaşıyan küçük üreticileri kapsayan, koro halinde söylenen ve özgünlüğü olmayan ezgilerdir ki icracılar metronom bakımından diğeri ile uyumlu olmayıp şarkılar ise belli bir özellik taşımaz. İlkiyle benzer şekilde bu stile de gelişmiş kültürlerde rastlanmamaktadır (a.g.e). Üçüncü stil, koro ile belirgin olmayan bir bütünlük içinde icra edilen tonal ve ritmik açıdan çeşitli ölçülerde beraberlik yakalayan ezgilerden oluşmaktadır. Bu stil, sosyal örgüsü, kaynakların tamamını paylaşmaya dayalı ve iç düzeni destekleyen davranışların hâkim olduğu topluluklarda tespit edilmiştir (Lomax, 1969, 22 akt. Ferris, 1997, s. 93). Dördüncü stil, birlikte söylenen ve belli bir yapısı olmayan ezgilerden oluşmaktadır. Kusurlu bir bütünlük ve gürültülü söylenen bu ezgiler değişkenlik göstermekte ve grupla yapılan işlerin giderek bireyselleştiği toplumlarda gözlemlenmektedir. Beşinci stil, bütünlük içinde, koral icra ve çok seslilikle karakterize edilmektedir. İş gücünün yüksek ücrete tabi olduğu topluluklar arasında görülen bu tarz, Pasifik ve Afrika'nın bahçıvanları arasında sıklıkla görülmektedir. Ezgi bakımından gelişmiş, belirli bir tarza ve özgünlüğe sahip olan altıncı stil ise kendine özgü bir yapı özelliği taşımakta ve sulayıcılar, sabanla tarım yapanlar ve kır göçebeleri arasında yaygın olarak gözlemlenmektedir (a.g.e, s. 93).

Kantometriks Projesi her ne kadar kapsamlı bir çalışma olarak yola çıkmış olsa da McCormick, projeye dair kapsamlı bir özet, anket verilerinin seçiminde hangi kriterlerin uygulandığı ya da kültür ve halk şarkısı gibi temel terimlerin anlamlandırılması hususunda açıklayıcı herhangi bir bilgiye erişemediğini belirtmektedir. Bununla birlikte yazar, analizin oldukça fazla subjektif yargı ve performansçılardan ziyade araştırmacıların kültürü ve tercümesini yansıttığını düşünmektedir. Yazarın projeye dair bahsettiği verilere ulaşım sağlayamamış olmasını, çalışmanın günümüzde dahi tartışmalı bir zeminde yer alıyor olması konusunda önemli sebeplerden saymak mümkündür. Projeye yönelik geliştirilen eleştirilerin önemli sebeplerinden bir diğeri ise Ferris (1997, s. 91)'in çalışmasında belirtmiş olduğu üzere, Lomax'ın etnomüzikoloji ve antropoloji alanlarında herhangi bir uzmanlık eğitimi almamış olmasına rağmen kimi kavramlar üzerine desteklenemeyen genellemeler yapıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Savage ise, çalışma üzerine oldukça yoğun eleştiriler getirildiğini ve etnomüzikoloji camiasının konuya yönelik mesafeli bir bakış açısına sahip olduklarını belirtmektedir. Yazar, Lomax'ın yazılarında bir bakıma belirsiz, metodolojik ayrıntılar açısından kendisiyle

çelişen ve dikkatli bir ayrıştırma gerektiren özelliklere sahip olduğunu da ifade etmektedir (Savage, 2018, s. 2).

Tüm bu bilgiler ışığında, Kantometriks Projesi içeriğinde yer alan bu stilleri arabesk müzik kapsamında değerlendirmek gerekirse, Ferris (1997)'in çalışmasında yer verdiği bahsi geçen stiller içinde, altıncı stilin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. İlk olarak tarımda makineleşme politikasının kabulü ile köyden kente göç eden kesimin büyük çoğunluğunun geçimini tarımla sağlayan köylüler olduğu bilinmektedir. Şehir hayatına uyum sağlamakta zorlanan bu kesime hitap etmek maksadıyla meydana gelmiş olan arabesk müzik birçok farklı türden beslenerek tam manasıyla kendi özgün karakterini yaratmış ve belirli bir tarz yakalamıştır. Özellikle enstrümantal açıdan bünyesine dahil ettiği farklı kültürlerle ait birçok enstrümanın icrasında, o toplumların yorum tavrı ve tarzına bağlı kalma kaygısında olmaması, icrada kültürlerarası bir yaklaşım sergileyerek bütünlük sağlaması ve tüm bunların performansı esnasında kendi özgün karakterini yaratması hususunda arabesk müziğin oldukça esnek bir yapıya sahip olduğu ve dolayısıyla Lomax'ın gözlemlerinde sunduğu altıncı stille paralellik gösterdiği düşünülmektedir.

Bununla birlikte Lomax'ın Amerika'daki farklı toplulukların vokal icra özellikleri üzerine gerçekleştirdiği değerlendirme de arabesk müziğin sosyolojik altyapısı hakkında ipuçları vermektedir. Amerika'daki siyahilerin vokal icrada sahip oldukları arka vokal hakimiyeti, Lomax tarafından grup organizasyonu ve kural dışılığına esnek bir görünüm kazandıran ve erkekliğe değer addeden bir ahlak sistemi ile paralellik gösteren toplumlarda gözlemlenmektedir. Bahsi geçen “kural dışılık” ve “kural dışılığına esnek bir görünüm kazandırma” durumu, arabesk müziğin hem enstrümantal hem de vokal icra anlamında oldukça geniş alanlar ve kültürlerden beslenmesi, bireysel ifadelere alan açan neredeyse “sınır tanımaz” olarak tanımlanabilecek yapısı doğrultusunda, Lomax'ın değerlendirmesine oldukça uygun görünmektedir.

Türk müziği geleneğinde uygulanan konuşma tonunda icra ve hançerenin yoğun kullanımı, arabesk vokal icrada da uygulanmakta ve bu doğrultuda Amerika'daki siyahilerin vokal performansta uyguladıkları “arka vokal” hakimiyetiyle benzer biçimde şekillenmektedir. Aynı zamanda, Lomax'ın değerlendirmesinde yer alan “erkekliğe değer addeden bir ahlak sistemi” konusu da arabesk müziğin ataerkil yapısıyla bütünleşmektedir. Kente göç sonucu yalnız kalan ve psikolojik anlamda korunmaya, şefkate ihtiyaç duyan kesim, kendisine bir nevi el uzatan sanatçıları

“baba” sıfatıyla anmakta, koruyucu vasıflar yüklenen taraf daima erkeksi özelliklerle bütünleştirilmektedir. Öyle ki yorum ve icrada büyük başarılar yakalayan arabeskin kadın yıldızları, sahip oldukları geniş etki alanına rağmen büyük ölçüde fenomen oluşturmamıştır. Bununla birlikte, arabesk icra eden kadın sanatçıların bir kısmı yorumunda erkeksi bir icrayı tercih etmiş ve tavırlarında da yine feminenlikten uzak, erkeksi özellikleri benimseyerek bu ataerkil düzen içerisinde kendi alanlarını oluşturmuşlardır.

Lomax’ın, müziğin temel işlevi hususunda tespit ettiği “dinleyiciye belli bir bölge ve nesle bağlı olan bir topluluğa ait olduğunu hatırlatma” özelliği, arabeskin meydana geldiği ilk yıllarda yalnızca kente göç eden belli bir kesime hitap etmesi üzerinden yorumlanabilmektedir. Bu kesime ait problemleri ve uyum sürecini ele alan arabesk müzik, şehir hayatı ile kopukluk yaşayan bireylerin sığınarak kendisi ile aynı duyguları paylaşan geniş bir kesime ait hissettikleri ve böylece bir nevi yalnızlık duygusundan uzaklaştıkları bir alan olarak, Lomax’ın müziğin işlevi hususunda belirttiği amaç konusunda önemli bir işleve sahiptir.



7. ARABESK MÜZİKTE VOKAL İCRA KARAKTERİSTİKLERİ AÇISINDAN İKONİK FİGÜRLER

Arabesk müziğe ait vokal icra özellikleri, arabesk vokal icranın yapısını şekillendiren ve kendilerinden sonraki arabesk icracılara ışık tutan ikonik figürler kapsamında ele alınacaktır. Bu çalışmada, sanatçıların icra özelliklerinin analizi sırasında, en dikkat çekici vokal teknik ve uygulamalarına odaklanılacaktır.

Bu bağlamda, doğrudan bir arabesk sanatçısı olmamakla birlikte, arabesk müzik eserlerini kendine özgü tarzıyla başarılı bir şekilde yorumlaması nedeniyle, Zeki Müren'in bazı icra kayıtları bu çalışmada öncelikli olarak incelenecektir. Sanatçının bu analizde öncelikli olarak ele alınmasının sebebi, Togay Şenalp (2012, s. 75)'in "1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması" adlı doktora tezinde de vurguladığı gibi, Müren'in hem radyoda hem de gazinoda şarkı söylemiş bir figür olarak farklı üsluplarda müzik icra etmiş olmasıdır. Bu bağlamda Zeki Müren'in arabesk üslubunu, klasik Türk müziği eserlerine uygulaması, çalışmanın temel başlangıç noktalarından biridir. Dolayısıyla, arabesk müzik sanatçılarının uyguladığı vokal icra özelliklerine geçmeden önce, klasik tavır ve arabesk üslubu arasındaki farkları incelemek ve Türk piyasa müziğindeki evrimini anlamak, bu çalışmanın temel amaçları arasında yer almaktadır.

7.1 Gazinolarda Arabesk Egemenliği ve Zeki Müren Etkisi

Odak noktası ses icrası ve icracının ustalığına dayanan klasik Türk müziğinden farklı olarak piyasa tavrının en önde gelen türü olan arabesk müzik, her ne kadar kökeni itibariyle sanat müziğinden etkiler taşısa da vokal icra kapsamında katı kuralları takip etmemiş, icracının uyguladığı vokal teknikler, arabeskin yeni oluşmuş bir tür olmasının avantajıyla serbest ifadelerle kullanılmıştır. Arabesk üslubun Türk müziği üzerindeki etkisi, öncelikle icrada serbest ifadelerin yoğun biçimde uygulanması ile kendini göstermektedir. Bu doğrultuda gazinolarda çalışan pek çok klasik Türk müziği sanatçısının piyasa tavrını benimsemesindeki en önemli sebep, kente göç eden ve eğlence mekanlarında, özellikle de gazinolardaki seyirci niteliğini değiştiren kesimin arabesk müziğe gösterdiği yoğun ilgi olmuştur.

Bu sanatçılar, müzikte piyasalaşma hususunda en ağır eleştiriye uğrayan kesim olmuşlardır. Eleştirilere göre, klasik Türk müziği geleneğinden gelen, ancak piyasa/arabesk üslubu benimseyen sanatçılar, eserleri aslına uygun olmayacak şekilde yorumlamakta ve yozlaştırmaktadır. Sanatçıların icrasındaki “piyasalaşma” sürecini hızlandıran en önemli unsur, arabesk müziğin toplum üzerinde gösterdiği etki olarak değerlendirilse de etkisi geçmişe dayanan, dolayısıyla altyapısı hazırlanan farklı sebepler de mevcuttur. Türk musikisinde notalı sisteme geçişle birlikte, birçok eserin meşk edilmeyerek unutulduğu ya da farklı yorumlar sebebiyle özünden koptuğu görülmektedir. Aynı zamanda Öztuna’nın da ifadelerinden anlaşılacağı üzere, klasik Türk müziği üzerinde oldukça etkili olan, arabesk müzik etkisinden çok daha önceye dayanan ve eski eserleri tanınmaz hale getirdiği iddia edilen bir “gazino üslubu” mevcuttur. Zaman zaman piyasa tavrıyla aynı anlamda kullanılan arabesk üslubun oluşum evrelerinden çok daha öncelere dayanan “gazino üslubu” öncelikle klâsik Türk müziği icrası özelinde yerleşmiş özel bir performans alanına işaret etmektedir. 20. yüzyılda toplumsal ve politik değişimler neticesinde yeni geçim yolları keşfeden müzisyenlerin bir kısmı eğlence mekanlarına yönelmiş, toplumda gözlenen zevk değişimleri ve dönüşen arz-talep dengelerinin etkisiyle klasik Türk müziği özelinde icra açısından zamanla radikal dönüşümlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönüşüm zamanla halk müziğine de yansıtılmış, bu sayede piyasa tavrının gelişimi daha da hızlanmış ve çeşitlendirilmiştir. Özellikle 1950’li yıllardan sonra gelişmeye başlayan hafif müzik akımı ile popüler müziğin çeşitlilik kazanma sürecinin ardından yüzyılın son çeyreği itibarıyla, arabesk müziğin engellenemeyen yükselişi ile piyasa tavrı yeni bir eksene kavuşmuş, farklı müzik türlerini de etkileyen müstakil bir tavrı/arabesk tavrını içeren yeni bir dönemece girmiştir.

Demokrat Parti dönemi ile hız kazanmış olan köyden kente göç ile birlikte varlıklı köylüler, şehirde ulaşmak istedikleri statüyü, gazino müşterisi olarak kazanmaya başlamışlardır. Bu durum gazinoların müşteri potansiyelini hızla değiştirirken, yeni müşteri kitlesine uygun, yeni bir program düzeni de gündeme gelmiştir. Müşteri potansiyeli değişen gazino kültürünün değişimi ile ilgili Sacit Aslan (2021, s. 23) *Bir Masalda İki Kral Olmaz* adlı kitabında yer verdiği “Değişim Başladı” başlığı altında yeni müşteri kitlesinden şu şekilde bahsetmektedir: “Öyle büyük rezillikler yaşanmaya başladı ki; yemek konusunda bile farklılıklar yaşıyordu. Gazinoya gelen müşteri

lahmacun söylüyordu ve yanında da viski istiyordu. ChivasRegal gibi İngilizlerin çok önem verdiği bir viski, sarımsaklı cacık ile içilir oldu.”

Hacı Arif Bey, Dede Efendi gibi klasik Türk müziği sanatçılarının eserlerinde mevcut olan güftelerin ve ezgilerin yapısı bu yeni zengin kesime hitap etmemektedir (Öztuna, 1997 akt. Beken, 2003). Arabesk müziğin gazinolardaki egemenliği, çoğunlukla ucuz ticari kasetlerden arabesk müzik tüketen bu yeni müşteri kesimine ait beklentinin eseridir. Bu doğrultuda arabesk müzik, gazino dünyasını ve genel olarak İstanbul’u etkisi altına alan tür olmuştur. Ancak seyirciyle yaşanan karşılıklı alışveriş doğrultusunda gazinoculuğun yaşadığı ticari kaygı gereği değişiklik gösteren tek unsur müzik ve icra değildir. Değişen sistem ile birlikte sanatçıların hareketlerinden tavırlarına kadar birçok değişiklik yaşanmış, tüm bu dönüşümün içerisinde gazino patronlarından sonra program konsepti üzerinde en çok söz hakkı olan “assolist” sanatçılar olmuştur.

Assoliste demek gecenin sonunda sahneye en son çıkmak demek değil. Assolistin çok büyük sorumluluk taşıması lazım sanki bir ülkenin başbakanı gibi, gazinonun başbakanı gibi düşünelim onu. Gazinonun yapacağı işten yani o geceki hasılatı diyeyim, müşteri sayısından, yemeklerin temizliğinden, servisinden, sazlar, sahnenin düzeni alt kadrodaki solistlerin hali tavrı... Her şeyden sorumlu bir kişidir onu taşıyabilen sanatçıydı assolist. Yani bunu kaldıracı, bunları taşıyan bunları yapabilen kişiydi (Emel Sayın kişisel görüşmeden aktaran Güloğlu, 2005, s. 125)

Özdemir’e göre her şarkıcının assolist olma şansı yoktur. Sanatçının klasik bir müzik çerçevesinde neoklasik eserlerden de oluşan bir repertuara sahip olması ve “üstad” olarak anılan hocalardan makam ve usul dersleri alması gerekmektedir. Aynı zamanda “Radyo Sanatçısı” ünvanı taşıması onun için artı bir puandır (Özdemir, 2011). Diğer assolistlerden farklı olarak gazinolarda değişen müşteri kitlesini rahatlıkla analiz edebilen en önemli assolistlerden biri olan ve aynı zamanda radyo geleneğinden gelen Zeki Müren, gazinoların dönüşüm aşamasında büyük bir etkiye sahiptir. Zeki Müren’in gazino programı üzerindeki etkisi hakkında Sacit Aslan; sanatçının bütün birikimi ile Maksim’e gelmesi üzerine sistemi baştan sona değiştirdiğini, sahnenin ciddiyet kazandığını belirtmiş, aynı zamanda sazların sahneye gündelik giysilerle değil tek tip ve şık elbiselerle çıkmaya başladığını dolayısıyla sahnedeki ciddiyetin müşteriye de yansıdığını da eklemiştir (Aslan, 2021, s. 17).

Sanatçının gazinoda uyguladığı değişiklikler TRT tarafından hazırlanmış olan “Zeki Müren'e Vefa” adlı belgeselde¹⁰ kendi yorumuyla şu şekilde ifade edilmektedir:

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=smPZrIvJw5g&t=1441s> (E.T.: 06.10.2023)

Sahneye bazı yenilikler getirmeye çalıştım. Mesela halka daha yakın olmak için arkadaki masalara daha yakından hitap etmek için podyum denen T denen sahne çıkıntısını ben rica edip müessese sahibine yaptırdım. Arkamda bir dekor olmasını istedim ve yaptılar. Sahneye renkli ark ışıklarını vurdurtmak ilk bana nasip oldu naçizane ve kostümlerimde büyük değişiklikler yaptım. Mesela smokinden yakaları işlenmiş bir kostüme geçtim. Ondan sonra daha fazla renkli, işlemeli, modern desenli kostümler giymeye başladım. Halkımız hoş karşılamasaydı bunları giymezdim. Müstehsi bir bakış sezseydim zaten hemen keserdim bu işi ve smokin ile konserlerime devam ederdim.

Müşteri kitlesinin değişmesi ile birlikte Müren, yalnızca sahne ve kıyafetler üzerinde değil, müzik programı ve icra anlayışında da radikal değişikliklere imza atmıştır.

Klasik fasıl anlayışının hakim olduğu gazino programları özellikle Müren'in sahnesinde daha hareketli repertuar anlayışına dönüştüğünden Müren ile gazino programı başka boyuta taşınmıştır. Önceki yıllarda birçok sanatçının beste, ağır semai gibi klasik fasıl formları ile yaptığı gazino programları yerine Müren, şarkı formunun ağırlık kazandığı ve her 5 eserde bir hem kostümün hem de tarzın değiştiği bir repertuar anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış doğrultusunda Müren repertuarında halk müziği eserleri de katmıştır. Türk makam müziğinde eklektik yapı, mekanlar üzerinden gazino ile örneklendirilebilirken, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Zeki Müren'in gazino ve konser repertuarı da eklektik unsurun örneklerindendir (Ersoy Çak, 2013, s. 165-166).

Aşkın Kavurduğu Güneş Zeki Müren kitabında Radi Dikici (2022, s. 98): “Seyircinin o geceki yapısını kavradığı anda, onları avucunun içine alabilmek için programını değiştirirdi. Bu yüzden her zaman başarılı olabiliyordu” ifadeleri ile sanatçının sahip olduğu şöhret ve başarının en önemli sebebini, sahnede sergilediği bu tutumun bir neticesi olarak ele almaktadır. Zeki Müren'in seyirci ile birebir etkileşim kurmak adına sergilediği bu tutum, gazinoları da içinde barındıran eğlence mekanlarının büyük bir kısmı için önem arz etmektedir. Seyirci ile birebir kurulan iletişim ve yalnızca bir kere yaşanılacak özel “atmosfer” esnasında kuvvetli duygusal etkileşim ile hareket eden solistin, mekânın psikolojisine uygun dönüştürülmeye açık müziksel dinamikler uygulaması kaçınılmazdır. Beken (2003)'e göre seyirci ve sanatçı arasındaki etkileşim, gazino deneyiminin hayati bir parçası olarak bir performansı televizyonda izlemekten ayıran en önemli özelliktir. Bu etkileşim, genellikle bir gülümseme, bir jest, bazen sözlü bir yorum, öpüşme ve el sıkışma gibi ifadelerle birlikte sanatçının müzikal icraya yönelik ifadelerini de kapsamaktadır. Seyircinin müzisyenle kurduğu her türlü etkileşim ve gösterdiği reaksiyonlar, solist veya enstrüman icracıları tarafından dikkatle değerlendirilerek programın gidişatını önemli anlamda belirlemektedir (a.g.e).

Piyasa içerisinde arabesk müziğin “solist” müziği olarak bireysel ifadelere oldukça uygun olan tabiatı sebebiyle meydana gelen dinamikler, sanatçının kişiliğine ve müzikal tecrübesine göre farklılıklar gösterebilmektedir. Popüler kültür kapsamında değerlendirilebilecek her türlü eser icrasında bu farklılıklar, seyircinin anlık

tepkilerine, dönemin moda anlayışlarına ve beğeni standartlarına göre şekillenebilmektedir. Bu doğrultuda Zeki Müren, daima halkın beğeni ve isteklerine uygun biçimde sahne almayı amaçlamış ve seçtiği kostümlerden aksesuarlara, icra tarzından takındığı tavra kadar sahnesini belirleyen her türlü unsur ve tutumu, halkın tepkilerini ölçerek hatta bir nevi nabız yoklayarak özenle şovuna yansıtmıştır. Bununla birlikte, repertuarına eklediği arabesk eserler üzerine bir röportajında; “bu bir modadır, geçer, sezonluk” şeklindeki ifadeleri, sanatçının uyguladığı arabesk üslubu da popüler kültür çerçevesinde, dönemin modası olarak algıladığı ve uyguladığı yönünde yorumlanabilir.

Zeki Müren, sahneye getirdiği düzen ve disiplinden yola çıkarak popüler müziği bir gösteri sanatına çevirme konusunda sektörde büyük bir değişim yaratmış, sahne üslubu ve kullanımı konusunda şov dünyasını etkileyen önemli bir aktör olarak kendisinden sonraki birçok sanatçıya da öncülük etmiştir. Sanatçının icrası ve sahnede uyguladığı reformlar dışında önem arz eden bir diğer husus, sanatçının arabesk müzik ve arabesk kültür eksenlerinde değerlendirildiğinde hangi noktada yer aldığıdır. Konuya Müren’in, yaşam tarzı açısından bakıldığında, sanatçının özel hayatında arabesk kültüre ait herhangi bir öge barındırmadığı açıktır. Bu doğrultuda Zeki Müren gibi tarzı ve üslubuyla popüler kültür içerisinde önemli yer edinmiş bir sembolün arabesk üslubu benimsemiş olması, birbiriyle bütünleşmiş olan arabesk müzik ve arabesk kültür kavramlarının ilerleyen dönemlerdeki ilişkisini yeniden değerlendirmek aşamasında önem arz eden bir yere sahiptir. Nitekim arabesk müzik başlangıçta her ne kadar güfte, duygu ve bakış açısı olarak arabesk kültürden beslenmiş ve sosyokültürel açıdan yerini belli eden, karakteristik bir şemaya sahip olsa da bu sınırları aşarak popüler kültür içerisinde benimsenmesi, bir yanıla toplumsal değişime tercümanlık eden Zeki Müren başta olmak üzere, arabesk üslubu tercih eden diğer sanatçıların da etkisiyle hız kazanmıştır.

Gazinoların da desteği ile etkileşim alanını genişleterek popüler müzikler üzerinde yoğun biçimde iz bırakmış ve hatta bu müzik türlerinin gidişatına yön vermiş, yaklaşık 50 yıllık bir geçmişe sahip olan arabesk müzik hakkında yapılan yorumlar/eleştiriler ve bilimsel çalışmalar, çoğunlukla bu müzik türünü sosyolojik ve politik gelişmeler doğrultusunda ele aldığından dolayı müzikal anlamda arabesk müziğin içerdiği ifade unsurları üzerine yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu çalışmalardan yola çıkılarak, arabesk müziğin karakteristik özelliklerini yansıtan enstrüman seçimleri,

usûl/ritim kalıpları ve güfteye hakim olan psikolojik altyapı dışında ele alınması gereken en önemli unsurun bu müzik türünde kullanılan vokal icradaki ifadeler olduğu gözlemlenmiştir. Konu vokal icraya geldiğinde, arabesk müziğin karma yapısı yeniden karşımıza çıkmakla birlikte, yoğunluklu olarak Türk halk müziği ve Arap müziğinin oryantalist ifadelerine yer verildiği görülmektedir.

7.2 Zeki Müren “Piyasa üslûbunda disiplinler arası geçişlilik”

6 Aralık 1931 yılında Bursa'nın Hisar semtine bağlı Tophane mahallesinde dünyaya gelen Zeki Müren ilk ve orta öğrenimini Bursa Osmangazi İlkokulu'nda, Lise eğitimini ise İstanbul Boğaziçi Lisesi'nde tamamlamıştır. 12 yaşında Bursa'da Tanburi İzzet Gerçeker ile meşk usulü ile makam ve usûl dersleri alan Müren, sonraki yıllarda bu derslere İstanbul piyasasındaki ünlü müzisyenlerden Lavtacı Simon Alyanak'ın oğlu Kemani Agopos ve Kanuni Kırkor Mehteryan efendilerle devam etmiştir. Agopos Efendi'den dönem içinde birçok Ermeni piyasa müzisyeninin kullandığı Hamparsum notasını öğrenmiş, ayrıca Udi Şerif içli, Udi Kadri Şençalar ve Tanburi Refik Fersan ile müzik kültürünü geliştirmiştir. Zeki Müren'in eğitim aldığı hocaları arasında Şerif İçli, sanatçının hem piyasa şarkıcılığı hem de radyo sanatçılığının ne şekilde yapılacağını öğrenebilmesi adına önemli bir konuma sahiptir. Tanburi Cemil Bey'in yetenekli öğrencilerinden biri olan Refik Fersan ise çok katmanlı toplumsal ve müzikal yapının temsil ettiği bir çevrenin üyesidir. Dolayısıyla Müren'in gerek piyasa gerekse de “akademik” müziğe yönelik icra teknikleri konusunda sahip olduğu deneyimin çeşitliliği konusunda hocalarının sosyokültürel rollerinin önemli bir altyapı sağladığı görülmektedir (Işıктаş, 2019, s. 501).

1950 yılında seçimi kazanan Demokrat Parti'nin Bursa İl Başkanı Hayri Terzioğlu Zeki Müren'i dinlemiş, sorumluluğunu üzerine almıştır. Türk müzik tarihinin en büyük PR çalışmalarından biri Zeki Müren için yapılmıştır (Dikici, 2022, s. 33). Ses sanatkarı Suzan Güven'le çalışmalara başlar ve 185 kişinin katıldığı İstanbul Radyosu stajyer ses sanatçısı alımı sınavını birincilikle kazanır. Müren'in sanat hayatındaki dönüm noktası 1 Ocak 1951 akşamı Perihan Sözeri'nin yerine İstanbul Radyosu'nda verdiği Radyo programı olmuştur (Dikici, 2022, s. 40).

Müren, sonrasında kayıt, film ve gazino icraatlarına yönelmiş, ticari albüm ve filmlerini, İstanbul'da izleme ve dinleme şansı bulamayan halka ulaşmanın yolları olarak başarıyla kullanmıştır. Stokes (2012, s. 77)'a göre sanatçının sesinin ulusal bir

kurum haline gelmesi Radyo ile değil plaklar sayesinde olmuştur. İlk müzikal filmi “Beklenen Şarkı” 1953'te çekilmiş, ardından çeşitli ünlü sinema artistleriyle beraber oynadığı çeşitli filmler tanınırlığını daha da artırmıştır. Ancak şöhretinin dayandığı esas yer 1950'lerin sonları ile 1960'larda kendisiyle özdeşleşen gazino sahneleri olmuştur (Stokes, 2012, s. 80). 1960'ta “Gazinocular kralı” lakabı ile tanınan Fahrettin Aslan'la anlaşılan Müren 36 yıl başarıyla yürüttüğü gazinonun iç ve dış yapısı ve programı kapsamında oldukça radikal yeniliklere imza atmıştır.

Zeki Müren, sanat hayatı boyunca çok yönlü bakış açısı ve gerek bestelerinde bulunan gerekse seslendirmeyi tercih ettiği, Türk müziğinden değişik motifler ile çeşitli formlara açık eser seçimi ile oldukça ileri görüşlü bir star olmuştur. Küçükkaplan (2013, s. 138-139)'ın belirttiği üzere, arabeskin hazırlayıcı döneminde gazino kültüründe önemli yere sahip olan Müzeyyen Senar ve Zeki Müren'in, genel anlamda bol süslemeler ve zaman zaman tempo dışına çıkan serbest icra anlayışını benimsemelerinde gazelin önemli bir payı vardır. Işıktaş (2019, s. 509) ise Müren'in, Sadri Alışık ve Filiz Akın ile başrollerini paylaştığı *Hindistan Cevizi* filminde, Ümmü Gülsüm'ün söylediği bir rast eseri yarısı Türkçe, nakaratı ise Arapça olarak icra ettiğini ve tüm bunların arabesk üzerine çalışan akademisyenler tarafından Türkiye'de Orhan Gencebay öncesi arabeskin ilk mahçup adımları olarak kabul edildiğini belirtmektedir.

Oldukça parlak geçen sahne yaşamının ardından aktif sanat yaşamına 1980'lerde gazinolardan çekilerek son vermiştir. Son yıllarında Bodrum'daki evinde inzivaya çekilen Müren, 24 Eylül 1996 günü İzmir'de bir televizyon programı çekimi esnasında kendisine hediye edilen, Ankara Radyosu'ndaki ilk şarkılarını söylediği mikrofonu aldıktan sonra kalp krizi geçirerek vefat etmiştir (Işıktaş, 2019, s. 510). Genellikle Türk sanat müziğinde serbest icranın ve gazinolardaki eğlenceye yönelik müziğin en önemli temsilcisi olarak tanımlanan sanatçı günümüzde halen “sanat güneşi” olarak anılmakta ve hem halk nezdinde hem de sanat dünyasında saygınlığını korumaktadır.

Zeki Müren'in icra stili açısından geçirdiği dönüşüm, Radyo geleneğinden gelen kimi sanatçıların piyasa müziğinin gerektirdiği, bambaşka dinamikleri olan bir icra üslubuna evrilen süreci işaret eden başat bir örnek olarak değerlendirilebilir. Sanatçının “hünsâ” şeklinde adlandırılan ses rengi hem Radyo hem de gazino dinleyicisine oldukça farklı, ilgi çekici ve tesirli gelmiştir. Stokes, *Aşk Cumhuriyeti* kitabında sanatçının sesini: “Her şeyin ötesinde, sivil bir sestî” şeklinde ifade ederken,

Müren'in sesinin nezaket taşıyan, aynı zamanda hem “dokunaklı” hem de “etkileyici” olduğunu belirtmektedir. Yazar, Müren'in sesinin sık sık “füsunkâr” olarak tarif edildiğini, Türk halk müziği ölçütleri kapsamında dinleyicileri “yakmak” ya da arabeske atfedilmiş bir nitelik olarak tanımladığı şekliyle onlara saldırmak niyetinde olmadığını, daha ziyade yatıştırmak ve ikna etmeyi amaçlayan bir ses olduğunu ifade etmektedir (Stokes, 2012, s. 98). Müren'i ses tonu, üslubu ve icra farklılığı açısından değerlendiren Mehmet Güntekin ise, Türk müziğinde ses güzelliğinin ikinci planda olduğu ve önemli olan unsurların üslup ve tavır olduğu fikri üzerinden Zeki Müren'in radyo dönemine ait icra tavrının klasik bir tavır olmadığını belirtmektedir. Sanatçının okuma şeklinin kendi dönemine kadar mevcut olmaması sebebiyle değişik karşılandığını, dolayısıyla yanlış bir kanaatin oluşmasına sebep olduğunu da eklemektedir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 64). Bununla birlikte Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, sanatçının hayatı ve müziği üzerine yazdıkları kitapta, sanatçının taş plak yıllarına ait repertuar ve benimsediği müzikal tavrı incelendiğinde “Zeki Müren tavrı”nın yavaş yavaş oluştuğu, klasik üslup ve radyo üslubunda benimsenmeyen “piyasa” tavrı özelliklerinin zaman içinde kendini göstermeye başladığı belirtilmektedir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 75). “Manolyam” adlı eser üzerinden, sanatçının glissandolu geçişlerle kaydırma etkisini artırdığı, özellikle “r” gibi harflerde vurgulu icrası, bazı kelimelerde vibrato ile çarpmaların belirginleştiği ve son olarak oktavlı sonlandırmalar uyguladığı gözlemlenmiştir (a.g.e).

Sanatçının tavır ve okuyuş biçimi kapsamındaki bu dönüşüm süreci, Murat Bardakçı tarafından iki ayrı Zeki Müren kimliği üzerinden yorumlanmaktadır. Bardakçı ilk Zeki Müren'i birinci sınıf, sesinin ahengi, usulü, telaffuzu her şeyi yerli yerinde bir sanatkar olarak tanımlarken, sadece okuduklarıyla değil besteleri ile de ismini duyurduğunu belirtmektedir. Ancak sonraki dönemlerde bambaşka bir Zeki Müren'in ortaya çıktığını ekleyerek, bu dönemdeki Müren'i plakta ağlayan, sahnede avaz avaz haykıran ve müziği “yapmamaya” sanki ahdetmiş bir “sanat güneşi” şeklinde tanımlamıştır. Bardakçı aynı zamanda Müren'in sahnedeki kıyafet seçimini de: “Cicili biçili elbiseler, boncuklu şortlar, mini etekler içinde “Paşa” ... Bazıları “ilk imaj yaratıcımız” dediler ona ama bu imaj sanatın asıl güneşini kararttı, çehresini örttü ve görünmez etti onu” sözleri ile eleştirmektedir (Bardakçı, 1996, s.26 akt. Işıktaş, 2019, s. 511).

Radyo döneminde dahi gerek üslubu gerekse de Türkçeyi telaffuzuyla eleştirilen Zeki Müren'in geçirdiği dönüşüm, yalnızca vokal icra kapsamında değil sahnede tercih

ettiği kıyafetler, cinsel kimliğini daha rahat ifade eden tavırları, sahnede seçtiği repertuar ve gazinoda yarattığı yeni düzen çerçevesinde de geleneksel çevrelerden oldukça eleştiri almıştır. Zeki Müren'in uyguladığı değişiklikler yalnızca bu detaylarla sınırlı kalmamış, Türk müziği icrasında yozlaşma olarak adlandırılan dönemin de başlangıcını temsil ettiği düşünülmüştür. Konu ile ilgili Radi Dikici *Müzeyyen Senar Efsanesi* adlı kitabında Müzeyyen Senar'ın şu yorumlarına yer vermektedir: “Zeki Müren bir sanatçı olarak bir fenomendi. Onun uyguladığı sahne düzeni ve kıyafetler çok tutuldu ama bir taraftan da Türk musikisinin yozlaşmasının başlangıcı oldu.” (Dikici, 2017, 122 akt. Dikici, 2022, s.152)

Müren'in 1950'li yıllardaki radyo icraları ve sonraki gazino ve plak yorumları arasındaki değişiklik Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu'nun “Hünsa Sesli Postmodern Bir Aktör: Zeki Müren” adlı çalışmada şu şekilde açıklanmaktadır:

Radyo yıllarında Müzeyyen Senar gibi bir önceki kuşağın etkisi altında kalarak sade bir üslûba sahipken, sonraki yıllarda daha abartılı okuma üslubu ile eklektik bir tavır geliştirmiştir. Kelimelerin her hecesine yaptığı vurgu ve nüansla etkisi giderek yoğunlaşmış, yıllar geçtikçe arabesk tabir edilen daha süslemeli ve uzatmalı icralara ulaşmıştır (Beşiroğlu ve Ersoy Çak, 2013, s. 233)

60'lı yılların ortalarından sonra Müren'in geçirdiği değişim üzerine Cinuçen Tanrıkorur (2020, s. 302), sanatçının artık sinema, sahne şovu, abartılı kıyafetler, radyo reklam programları ve meydana gelen dedikodular gibi yalnızca müzikal çerçevelerde değil, müzik dışı parametreler üzerinden de gündemde tutulan bir star olduğunu belirtmektedir. Tüm bunlara eklenen sanatçıya özgü kural tanımazlık/kural koyuculuk vasfı ise Müren'in üslup değişimini de kaçınılmaz hale getirmiştir. Zeki Müren icrası üzerinden üslubun önemine değinen Mehmet Güntekin ise, sanatçının klasik denilen bir eseri dahi olgunluk döneminde uyguladığı okuyuş tarzıyla (garip titremeler, vibrasyonlu sesler) seslendirilmesinin, eserin arabesk olarak nitelendirilmesi için yeterli olacağını, tam da bu sebepten üslubun çok önemli olduğunu belirtmektedir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 145).

Bu doğrultuda sanatçının genç yaşlarında icra ettiği “Anlatılmaz Bin Dert ile Geçiyor Çileli Ömrüm” adlı eserin, sanatçının takriben 60'lı yılların sonu 70'li yılların başında, net şekilde üslup değişikliğine sahip olmadan önce seslendirdiği versiyon¹¹ ile

¹¹ Müren'in seslendirdiği bu versiyon, üslup değişikliği açısından sanatçının “geçiş dönemi” olarak nitelendirilebilmektedir. Ancak çalışmanın ilerleyen aşamalarında sağlıklı biçimde anlaşılabilmesi yönünden Murat Bardakçı'nın sınıflandırmasından referansla “ilk dönem versiyonu” olarak ele alınacaktır. Ayrıntılı bilgi için bkz: <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1524447-istanbul-tavri-kurana-trt-sayesinde-el-fatiha>

olgunluk çağlarında gazinoda tekrar yorumlanan versiyonu arasında vokal icra kapsamındaki bariz farklılıklar arabesk tavrın klâsik Türk müziğine olan etkilerini ele vermesi açısından dikkate değer bir örnek olarak değerlendirilebilir.

7.2.1 Anlatılmaz Bin Dert ile

TRT REP. NO: 482 **HİCAZ ŞARKI** 1

ANLATILMAZ BİN DERT İLE Söz ve Müzik: ERDOĞAN YILDIZEL

Usûlü: CURCUNA

ANLATILMAZ BİN DERT İLE GEÇİYOR ÇİLELİ ÖMRÜM
BİR VEFÂSIZ KEDERİNDEN ERİYOR GARİP GÖNLÜM
ŞU SİMSİYAH GECELER Mİ ACEP BEN Mİ ÖKSÜZÜM
BİR VEFÂSIZ KEDERİNDEN ERİYOR GARİP GÖNLÜM

R. Okyar
notasayim.com

Şekil 7.1 Eserin TRT repertuarına ait notası.

7.2.2 Anlatılmaz Bin Dert ile (İlk dönem kaydı)

HİCAZ ŞARKI Anlatılmaz Bin Dert İle

(İlk Dönem Versiyonu)

Söz Müzik: Erdoğan Yıldızıl
Seslendiren: Zeki Müren

An la tıl_____ maz_____ bin der di_____ le_____ (saz)_____

5 ge çi_____ yor_____ çi le li_____ öm_____ rüm_____ (saz)_____

9 (saz)_____

12 Bir ve fa_____ sız_____ ke de rin_____

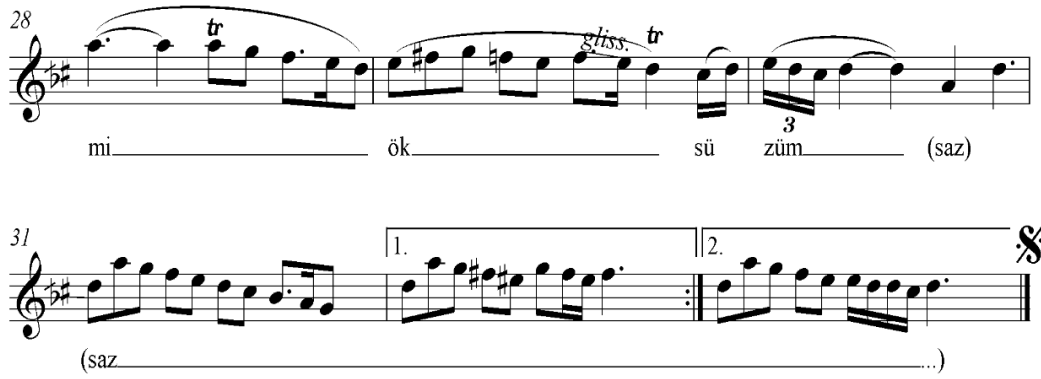
15 den_____ E ri_____ yor_____

18 ga rip_____ gön_____ lüm_____ (saz)_____ (saz)_____

21 _____) Şu sim si_____

24 yah_____ ge ce ler_____ mi_____ (saz)_____ A cep ben_____

Şekil 7.2 Zeki Müren'in seslendirdiği "Anlatılmaz Bin Dert İle" adlı eserin takriben 60'lı yılların sonu ya da 70'li yılların başına ait versiyonu.



Şekil 7.2 (devam): Zeki Müren’in seslendirdiği” Anlatılmaz Bin Dert İle” adlı eserin takriben 60’lı yılların sonu ya da 70’li yılların başına ait versiyonu

Sanatçının icra ettiği “Anlatılmaz Bin Dert ile” adlı Hicaz makamındaki eserin ilk dönem versiyonunda¹², giriş bölümü üzerindeki süslemeler gösterilmiş olup, tekrarlar üzerinde durulmamıştır. Genel olarak, orta ses alanı üzerinde icra edilmiş olan bu versiyonda hatalı nazal rezonansa¹³ yer verilmemiştir. Bununla beraber, usul dışına çıkmayan Müren’in icrası ritmik anlamda eserin genel yapısına uyum sağlamaktadır.

Melizmatik süslemeler özellikle kelimelere ait son heceler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu süslemelerde çarpma (*acciaccatura*), vibrato, mordan, glissando ve tril gibi teknikler öne çıkmaktadır. Ayrıca, kelime sonlarında yer alan melizmatik heceler, bu unsurlara ek olarak, gruppetto tekniğiyle de sıklıkla süslenmiştir.

Sanatçının, özellikle kelime sonunda uzayan notalar üzerinde uyguladığı vibrato icrası, Batı müziğindeki kullanımından farklı olarak daha yoğun ve adeta “içlenme” edasıyla uygulanmıştır. Bu vibrato uygulaması, yalnızca sesin titreşimini değil, aynı zamanda duygu yoğunluğunu da vurgulayan bir özellik taşımaktadır. Öte yandan, 18. ölçüde yer alan “garip” kelimesi, konuşma biçimine yakın bir şekilde, resitative¹⁴ uygulamasına benzer bi tarzda seslendirilmiştir. Bu uygulama, Müren'in ilerleyen yıllarda eserlerinde daha belirgin, yoğun ve abartılı şekilde kullanacağı vibrato ve resitative tekniklerinin ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=I1cGE0SR9kM> (E.T: 20.05.2023)

¹³ Tülay Ekici’ye ait “Bireysel Ses Eğitiminde Ses Kusurlarının Tanımlanması ve Düzeltilmesi” adlı çalışmada nazal rezonansın şarkı söylemede yaygın bir hata olduğu belirtilmiş ve bu uygulama hataları “fazla nazal rezonans” ve “yetersiz nazal rezonans (genizden söyleme)” olarak açıklanmıştır. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ekici, 2016.

¹⁴ “Resitative” teriminin literatürde farklı yazımları bulunmakla birlikte, bu tezde Göknıl Bişak Özdemir’in çalışmasındaki kullanıma uygun biçimde yazılmıştır.

Sanatçının icrasında gözlemlenen süslemelerin, yeni İstanbul Radyosu'na¹⁵ kısmen daha uyumlu bir tavır ekseninde şekillendiği düşünülebilir. Müren'in, güfte içerisindeki kelimelerde özellikle “z” ve “r” harflerine vurgulu ifadelerle yer verdiği dikkat çekmektedir. Bu vurgular, güftenin anlamını güçlendiren ve şarkının duygusal derinliğini artıran bir teknik olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, nüans kullanımı, güftenin anlam bütünlüğüne uygun olarak şekillenmiştir. 5. ölçüde yer alan “geçiyor” kelimesi üzerinde ilerleyen kreşendonun, 7. ölçüde “çileli” kelimesiyle kuvvet kazanması dışında, nüans kullanımında yalnızca ufak ifade değişiklikleri gözlemlenmiştir.



¹⁵ 1949 yılında kurulan yeni İstanbul Radyosu'nda icra tavrı Ankara Radyosu'na göre daha çok yönlü bir çerçeve oluşturmaktadır. Özünde yetkin hocaların denetimiyle disipline edilen nota merkezli, abartısız icra biçimi devam ettirilmekle birlikte bu dönemlerde yavaş yavaş farklı bireysel ifade unsurlarına da yer verildiği söylenebilir. Nitekim Radyoda büyük bir şöhrete sahip olan Perihan Altındağ Sözeri'nin hastalığı sebebiyle ile ilk büyük emisyonunu gerçekleştiren Zeki Müren'in icra tavrı Sözeri'den oldukça farklı nüanslar içermektedir. Aynı dönemin diğer şöhretli seslerinde bu farklı tavır özelliklerini açıkça duyumsamak mümkündür. (Ayrıntılı bilgi için: bkz: Kütükçü, 2012)

7.2.3 Anlatılmaz Bin Dert İle (Gazino versiyonu)

HİCAZ ŞARKI Anlatılmaz Bin Dert İle

(Gazino Versiyonu)

Söz Müzik: Erdoğan Yıldız

Vokalde serbest giriş Sazların katılımı

An la tıl maz bin derd di

4 le (saz) ge çi yor

7 çi le li öm rüm (saz

10 Sub. Bir ve fa sız

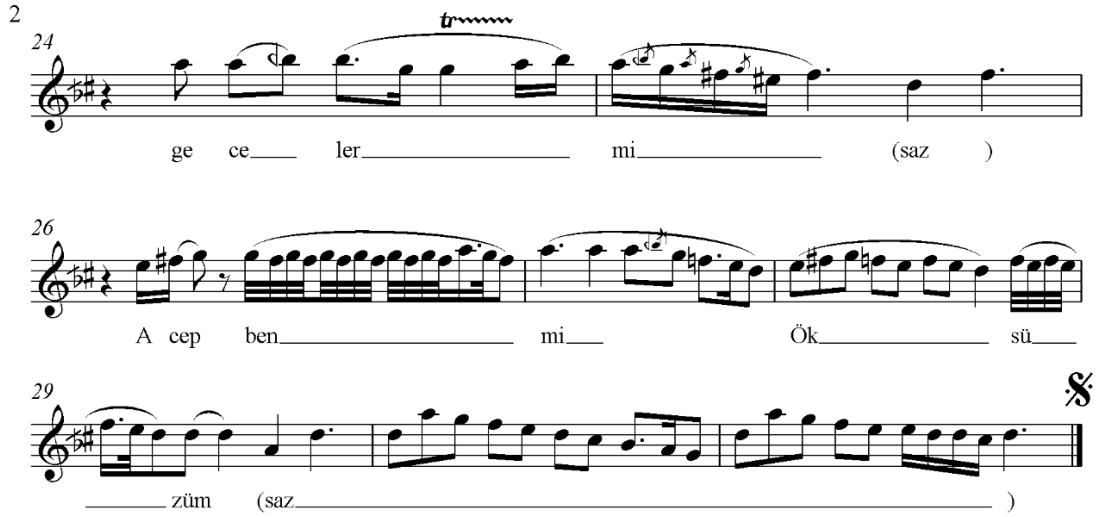
13 ke de rin den E ri yor

16 Resitativo Ga rip gön lüm (saz

19 1. 2.

22 Şu sim si yah

Şekil 7.3 Zeki Müren'in seslendirdiği "Anlatılmaz Bin Dert İle" adlı eserin gazinoda yorumlanan versiyonu.



Şekil 7.3 (devam): Zeki Müren’in seslendirdiği” Anlatılmaz Bin Derd İle” adlı eserin gazine yorumlanan versiyonu

Öztuna’nın “gazino üslubu” olarak tanımladığı icra biçimiyle benzerlik taşıyan bu yorumda¹⁶, Zeki Müren’in, önceki bölümde ele alınan icra versiyonundan farklılıklar bulunmaktadır. Bu versiyonun başında, ilk cümleye ait tekrarı seslendirmemesi, icranın özgün bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Her iki versiyon da genel olarak orta ses alanında seslendirilmiştir. Bu versiyonda sanatçı, esere serbest bir girişle başlamış ve sazlar “Bin derd ile” bölümünde icraya katılmıştır. Sanatçının esere giriş yapmadan önce bir süre beklemesi ve ardından vokal başlangıcındaki bazı notaları seslendirmemesi veya daha kısa bir şekilde ifade etmesi, eserin notaya aktarılmasında önemli bir değişiklik yaratmıştır. Bu durum, başlangıçta iki vuruşluk (2’lik) sus işaretinin notasyonda belirtilmesini gerekli kılmaktadır.

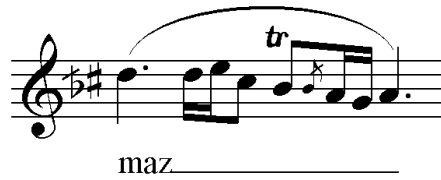


Şekil 7.4 1. ölçüde vokalde serbest giriş ve 3. ölçüde sazların katılımına ait görsel.

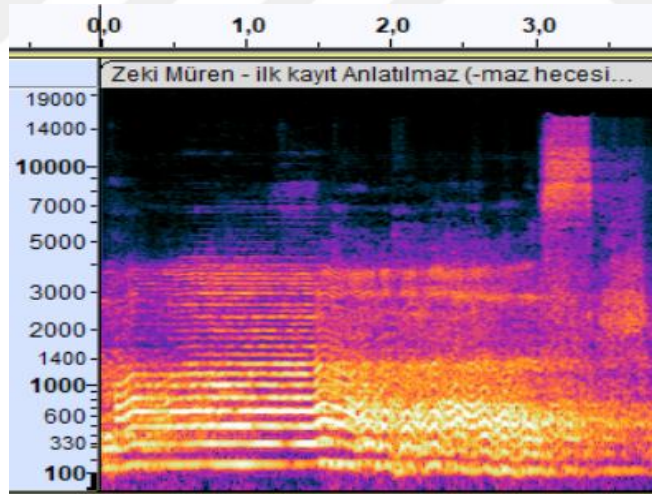
Eserde, melizmatik heceler üzerinde yoğun olarak tril, grupetto, glissando, çarpma (*acciaccatura*), mordan gibi süslemeler kullanılmıştır. Zeki Müren’in farklı

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=VqFI3zXNjl8> (E.T: 20.05.2023). (Videoda sanatçının sahneye çıktığı süre: 4:00)

dönemlerde icra ettiği bu eserde, süsleme tercihleri arasında belirgin değişimler yer almaktadır. Bu değişimler içinde en dikkat çekici olan, süslemelerin icrasındaki farklılaşmadır; uygulama şekli, süresi ve vurgusu açısından belirgin bir dönüşüm gözlemlenmektedir. İki versiyon icrasındaki üslup değişimi, spektrogram analizleri üzerinden de net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Örneğin; heceler üzerinde uygulanan triller ve/veya vibratolardaki vurgu, yoğunluk ve uygulama süresinin uzaması gibi belirgin farklılıklar dikkat çekici boyuta ulaşmaktadır. Süslemeler, uygulama süresindeki değişim açısından değerlendirildiğinde, ilk dönem ve gazino dönemi versiyonlarına ait icrada; “Anlatılmaz” kelimesindeki “-maz” hecesi dikkat çekici bir örnek olarak sunulabilmektedir.



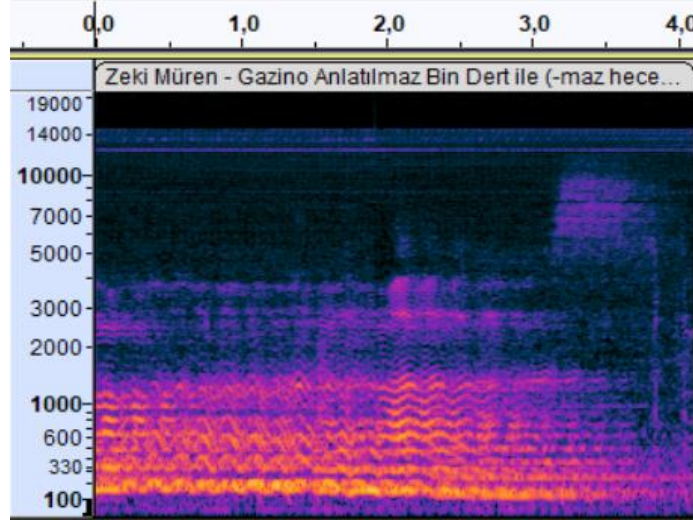
Şekil 7.5 İlk dönem versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait görsel.



Şekil 7.6 İlk dönem versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.7 Gazino versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait görsel.



Şekil 7.8 Gazino versiyonunda, 2. ölçüde yer alan "-maz" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.

Şekil 7.6’da ilk dönem versiyonundaki “-maz” hecesinde, süslemenin yapıldığı ses salınıminin belli bir noktaya kadar uygulanmayıp, sesin düz bir frekansta ilerlediği, daha sonra ise belirli noktadan itibaren yoğunlaşarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Zeki Müren’in ilk dönem icrası, başından beri klasik üslup/tavırdan farklı bir yapıya sahip olsa da klasik Türk müziği icrasında yaygın olarak görülen, sesin stabil bir tını ile sürdürülerek süslemenin hece sonlarında yoğunlaştırılmasına dayalı yaklaşımı içermesi bakımından klasik üsluba daha yakın bir eğilim göstermektedir.

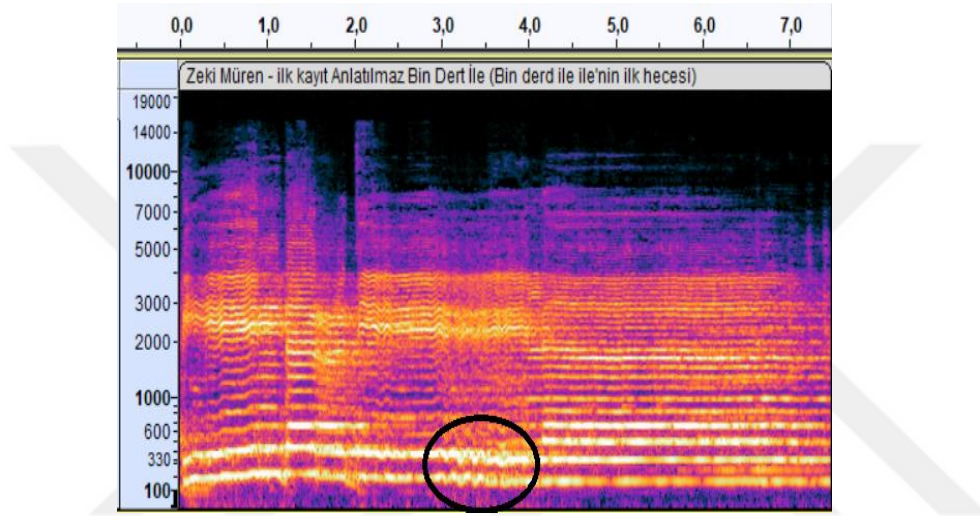
Öte yandan, şekil 7.8’de yer alan gazino dönemi icrasında, ses salınıminin hecenin başından itibaren uygulanmaya başladığı ve sürecin daha erken devreye girdiği tespit edilmiştir. Bu durum, icranın genel yapısında ses salınımı süresinin uzaması ve yoğunluğun erken başlaması şeklinde bir değişime işaret etmektedir. Özellikle gazino sahnelerinin yapısı gereği, daha teatral, daha dramatik ve anında etkileyici olma eğilimi göstermektedir. Bu bağlamda, ses salınıminin hecenin başından itibaren uygulanması, sahne performansına yönelik güçlü bir anlatım stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının icrasındaki üslup değişimini gözlemleyebilmek adına, süslemelerin uygulama alanı ve süresinde gözlemlenen değişikliklerle benzer şekilde, bu süslemelerin yoğunluğu ve vurguları da eserin farklı bölümlerinde değişkenlik göstermektedir. Ancak, çalışmanın ana odağından kopmamak ve iki farklı icra versiyonundaki dönüşüm sürecini somutlaştırmak adına, belirli örnekler üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, en belirgin icra farklılıklarından biri olarak öne çıkan

süslemelerin yoğunluğu, vurgu ve nüans değişimleri, “Bin dert ile” ifadesindeki “ile” kelimesinin ilk hecesi, “i-” üzerinden incelenecektir.



Şekil 7.9 İlk dönem versiyonunda, 3. ölçüde yer alan *tril* icrasına ait görsel.

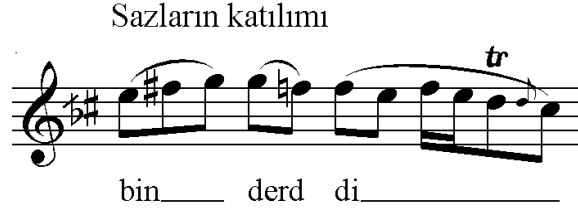


Şekil 7.10 İlk dönem versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.

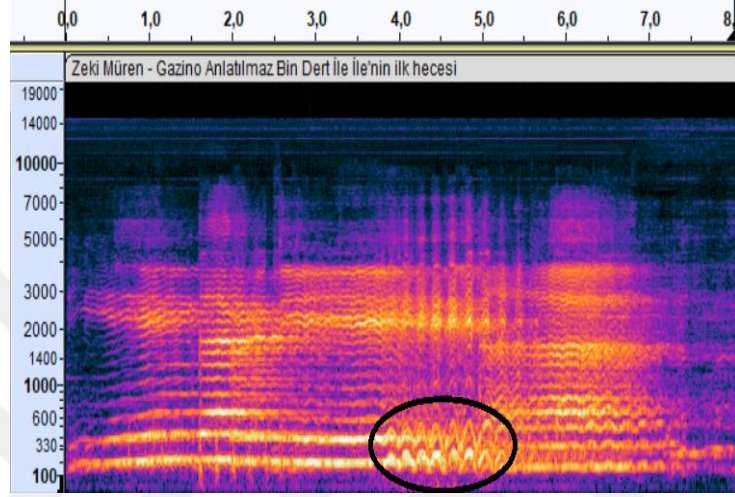
Spektrogram görüntüsünde yer alan “i-” hecesinin tril olarak adlandırılmasının nedeni teorik olarak şu ölçütler üzerinden açıklanabilir:

Tril, ana nota ile onun hemen üzerindeki komşu nota arasında hızlı ve net geçişlerle yapılan bir süsleme tekniğidir. Bu geçiş hareketi genellikle bir tam ses (örneğin A4 → B4) veya yarım ses (A4 → A#4) arası sık periyodiklikle gerçekleşir. Ayrıca, her iki notanın da net duyulması, geçişlerin sert ve belirgin olması, ritimli ve tekrar eden bir yapıdaki frekans atlamalarının sıçrama şeklinde görülmesi gerekir.

Spektrogram görüntüsünde daire içine alınan “i-” hecesi üzerindeki hareket yukarıdaki ölçütlere uymaktadır. Görüntüde işaretli kısımda 3.0 ile 4.0 zaman skalasında; sık, keskin ve belirgin bir periyodik hareket gözlenmektedir. Frekans değişimi olarak incelendiğinde ise başta düz olarak gelen ezgisel hattın aşağı doğru yine periyodik iniş ve aynı yere geri dönüşü söz konusudur.



Şekil 7.11 Gazino versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait görsel.



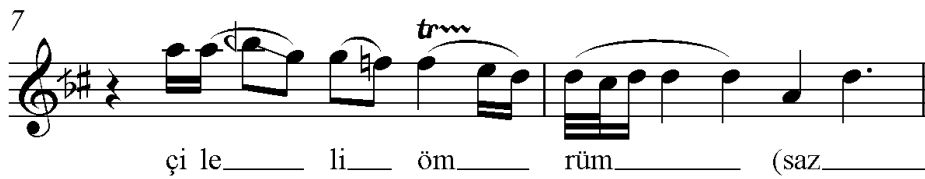
Şekil 7.12 Gazino versiyonunda, 3. ölçüde yer alan "i-" hecesindeki icraya ait spektrogram görüntüsü.

Sanatçının farklı dönemlerdeki icralarında, süslemelerin yalnızca frekans bazında değişimi değil, nüans ve vurgu kapsamındaki yoğunluğu da incelenmektedir. Ancak, spektrogram gibi görsel analiz araçları, temel frekansı belirlerken kullanılan algoritmalara bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bu çalışmada, spektrogram verileri temel frekans değişimlerini kesin olarak ölçmek amacıyla değil, icranın genel yapısını anlamak ve ses kullanımındaki eğilimleri görselleştirmek amacıyla ele alınmıştır. Nitekim, şekil 7.10'da yer alan ilk dönem versiyonu ve şekil 7.12'de yer alan gazino versiyonundaki aynı heceye ait icranın aynı tondan seslendirildiği bilinmesine rağmen, spektrogram analizinde temel frekans değerlerinin farklı algılanabildiği görülmektedir. Bu durum, spektrumun sesin harmonik bileşenlerini nasıl işlediğine bağlı olarak değişken sonuçlar üretebileceğini göstermektedir. Gazino dönemi icrasının canlı bir performans kaydı olması, mikrofon kullanımı, sahne akustiği ve enstrümanların tınısı gibi faktörler, spektrogramda gözlemlenen frekans dağılımında değişikliklere yol açabilmektedir. Dolayısıyla, bu analizlerde elde edilen veriler yalnızca icracının teknik tercihleriyle değil, aynı zamanda kayıt koşullarının oluşturduğu akustik değişkenlerle değerlendirilmelidir.

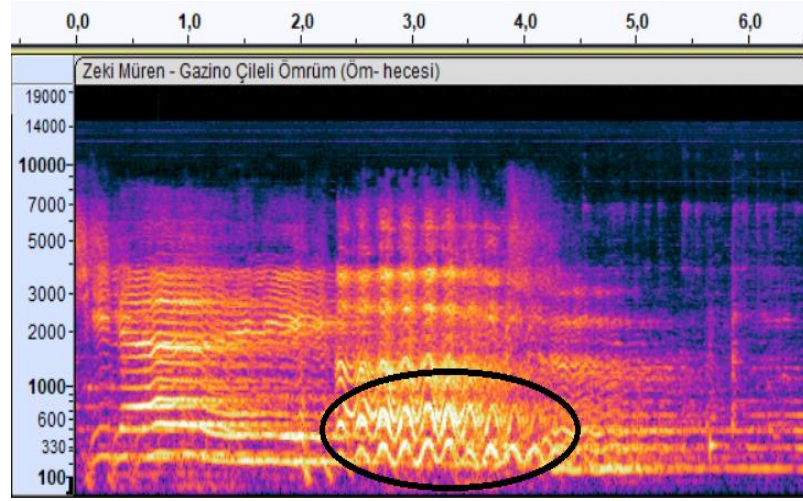
Her iki görüntü aynı hece üzerinden değerlendirildiğinde; trili oluşturan temel gerekçelerin korunduğu, ancak gazino versiyonunda dalga hareketlerinin frekans açısından daha da büyüdüğü, belirginleştiği ve rengin sarıdan turuncuya dönüşümünden kaynaklı olarak ses basıncının artırıldığı, vurgulu/daha abartılı bir icranın söz konusu olduğu görülmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, ilk dönem icrasında tril süslemesi daha akıcı ve hafif bir şekilde uygulandığında, spektrogramda daha dar ve düzenli dalgalanmalar gözlemlenmiştir. Buna karşın, gazino dönemi icrasında trilin frekans aralığında belirgin bir değişiklik olmamasına rağmen, nüans ve vurguların artırılması ile sesin harmonik bileşenleri etkilenmiş, spektrogramda dalgalanmalar daha geniş ve belirgin hale gelmiştir. Bu durum, yalnızca görsel analizle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda duymasal algıya da yansımakta, gazino dönemindeki icranın ifadesel yoğunluğunu daha dramatik ve belirgin bir hale getirerek süslemelerin dinleyici üzerindeki etkisini güçlendirmektedir.

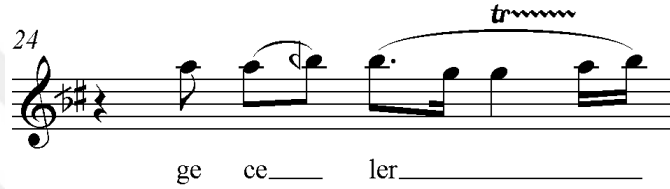
Sanatçının icrasında yer alan süslemelerin yoğunluğu ve vurgularının abartılı hale gelmesi, yalnızca belirli pasajlarla sınırlı kalmayıp, eserin farklı heceleri üzerinde de uygulanarak icranın genel karakterini şekillendirmektedir. Örneğin, 7. ölçüyle başlayan “ömrüm” ve 24. ölçüde yer alan “geceler” kelimesinin son hecelerinde, trillerin yoğun vurgularla seslendirildiği ve melodik yapıya belirgin bir vurgu kattığı görülmektedir.



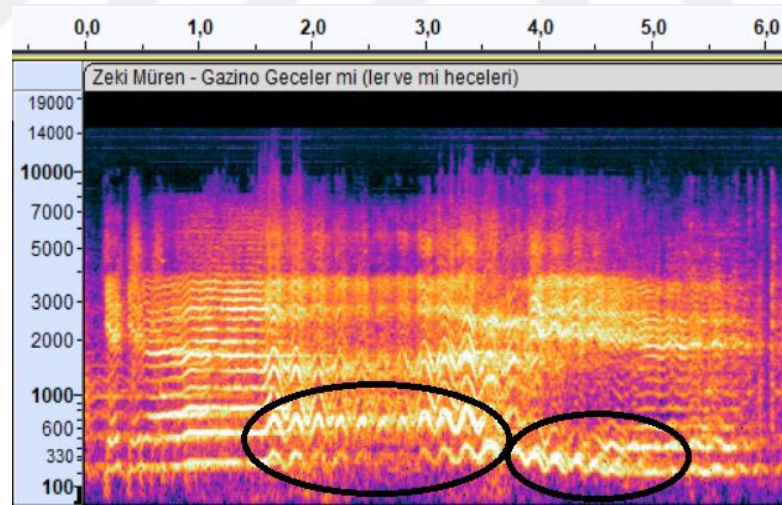
Şekil 7.13 Tril icrasının 7. ölçüde uygulanaşına ait görsel.



Şekil 7.14 Tril icrasının 7. ölçüde uygulanişına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.15 Tril icrasının 24. ölçüde uygulanişına ait görsel.

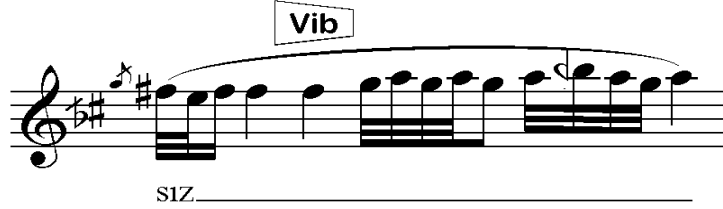


Şekil 7.16 Tril icrasının 24. ölçüde uygulanişına ait spektrogram görüntüsü ("ler" ve "-mi" heceleri daireler içinde ayrıca gösterilmiştir).

Kelime sonlarında, uzayan notalar üzerinde süslemelerin yoğunlaştırıldığı gözlemlenmekte olup, sanatçının bu heceler üzerinde özellikle grupetto süslemesine ağırlık verdiği dikkat çekmektedir. Örneğin 6. ölçüde “geçiyor” kelimesinin “-yor” hecesi, 12. ölçüde “vefasız” kelimesinin “-sız” hecesi, 16. ölçüde “eriyor” kelimesinin “-yor” hecesi ve 23. ölçüde “simsiyah” kelimesinin “-yah” hecesi üzerinde vurgulu tonlamalarla uygulanan grupettolar mevcuttur.



Şekil 7.17 Grupetto icrasının 6. ölçüde uygulanışına ait görsel.



Şekil 7.18 Grupetto icrasının 12. ölçüde uygulanışına ait görsel.



Şekil 7.19 Grupetto icrasının 16. ölçüde uygulanışına ait görsel.



Şekil 7.20 Grupetto icrasının 23. ölçüde uygulanışına ait görsel.

Sanatçı bu yorumda rubato kullanımına sıklıkla yer vermiş ve kimi zaman usulün dışına çıkarak enstrümanların icra gidişatını da etkilemiştir. Doğaçlamanın yoğun şekilde kullanıldığı anlaşılan bu versiyonda, vokalin cümleye girişlerinde zaman zaman geciktiği görülmektedir. 17. ölçüde geçen “garip” kelimesi resitative (konuşur tarzda) şekilde ifade edilmiştir.



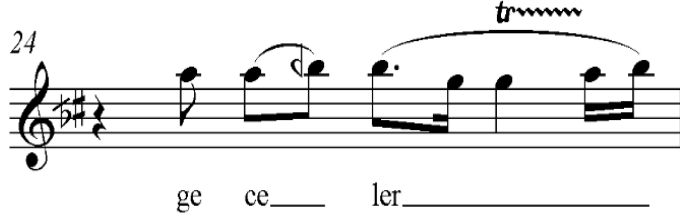
Şekil 7.21 Resitative icrasının 17. ölçüde uygulanışına ait görsel.

Sub.

Bir ve fa_____

Sanatçının diğer eserlerinde de sıklıkla gözlemlenen, kelimelerin konuşur biçimde seslendirilmesi, Müren'in, arabesk tavır olarak değerlendirilebilecek bu yorumu içinde, kendine özgü bir icra özelliği oluşturmuştur.

İcradaki diğer dikkat çekici unsur ise önceki versiyonla benzer biçimde “r” ve “z” harfleri üzerinde uygulanan vurgulu icra biçimidir. Ancak, bu versiyonda vurgular, çok daha yoğun ve abartılı bir hale evrilmiştir. Ayrıca, 24. ölçüde yer alan “geceler” kelimesine ait “r” harfi üzerinde kısa süreli bir tril uygulandığı da dikkati çekmektedir.

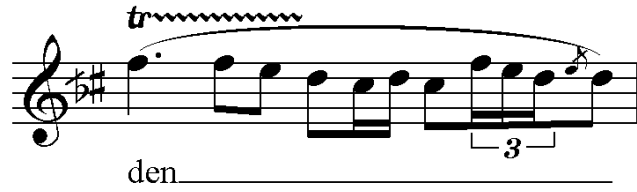


Şekil 7.23 "R" harfi üzerinde tril uygulamasına ait görsel.

Bu icra kaydı, bir önceki versiyonla karşılaştırıldığında, ilk dönem icrasının, TRT repertuarındaki nota yazımına ritim ve melodik seyir açısından daha yakın bir çerçeve oluşturduğu gözlemlenmektedir. Gazino versiyonunda ise ritmik gidişat tamamen soliste bağlı olup, sazlar solisti takip etmektedir. TRT nota yazımından farklı olarak, frekans değeri açısından seslerin yerlerinde değişiklik yapılmakta ve bu durum belirli ölçülerde açıkça gözlemlenmektedir. 15. ölçüde “kederinden” kelimesine ait “-den” hecesi Nim Hicaz yerine Neva perdesi üzerinde sonlandırılmış; 29. ölçünün sonunda yer alan “öksüzüm” kelimesine ait “-sü” hecesi ise Nim Hicaz perdesi yerine Acem perdesi üzerinde icra edilmiştir.



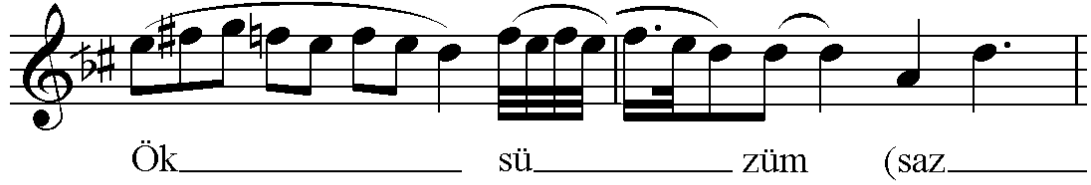
Şekil 7.24 TRT notasında 15. ölçüde Nim Hicazlı kalış.



Şekil 7.25 Gazino versiyonu 14. ölçüde Nevada kalış.



Şekil 7.26 TRT notasında 29. ölçüde Nim Hicaz gösterimi.



Şekil 7.27 Gazino versiyonu 28. ölçüde Acem gösterimi

Zeki Müren, icrasında yalnızca müzikal doğrulukla değil, aynı zamanda sahneye özgü bir anlatım anlayışı ile hareket etmiştir. Sanatsal kimliği, geleneksel icra kalıplarının ötesine geçerek, bireysel yoruma ve duygusal aktarımı güçlendiren bir müzikal yaklaşım geliştirmesi ile şekillenmiştir. Gazino sahnesinde, icrasını yalnızca teknik kontrol ve ses gücüyle değil, aynı zamanda mikrofona mesafesi, dinamik geçişler ve süslemeler yoluyla da yönlendirmiştir. Bu bağlamda, Müren'in icrası, geleneksel kalıplardan belirgin şekilde uzaklaşarak, dinleyici ile doğrudan bir temas kurmayı hedefleyen, kişisel bir anlatım dili oluşturmuştur. Vokal süslemeleri, onun müzikal kimliğinde salt bir teknik beceri olmaktan öte, sahnedeki karakterini ve duygusal yoğunluğunu yansıtan temel öğelerden biri haline gelmiştir. Özellikle gazino döneminde, süslemelerin ve vurguların kullanımındaki artış, onun sahnedeki teatral duruşunu belirginleştirmiştir. Bu yönüyle klasik icracılığın ötesine geçerek, şarkılarını yalnızca icra eden değil, onları sahnede yaşayan ve yaşatan bir sanatçı haline gelmiştir. Zeki Müren'in aynı eseri farklı dönemlerde, belirgin üslup değişiklikleriyle yorumlaması; bireysel dönüşümünün ötesinde, Türk Sanat Müziği geleneği içerisinde arabesk üslubun etkilerini görünür kılması bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu doğrultuda, sanatçının icrası yalnızca bir bireysel tercihi değil, aynı zamanda geleneksel üsluba yönelik dönüşümler bağlamında öncü bir temsil niteliği taşımaktadır.

7.3 Orhan Gencebay “Nazal Tınılar ve Kırılma Uygulaması”

Arabesk müziğin yaratıcısı olarak kabul edilmesi sebebiyle çalışmada “Türkiye’de Arabesk Müzik” başlığı altında Orhan Gencebay’ın müzikal kimliğine ait karakteristik özellikler ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Dolayısıyla bu başlık altında sanatçının eserlerini vokal icra kapsamında analiz etmeden önce hayatı, müziğe nasıl başladığı, kimlerle ve hangi vasıflarla çalışmalarını sürdürdüğü gibi bilgilere yer verilecektir.

1944 yılında Samsun'da dünyaya gelen Orhan Gencebay 6 yaşında keman ve mandolin dersleri alarak müzik hayatına başlamıştır. Bir kemanist ve opera sanatçısı eğitmenden dersler alan Gencebay, Batı müziğinin temel adımları ile başladığı çalışmalarına, 7 yaşında Halk müziğine duyduğu ilgi dolayısıyla babasının kendisine aldığı bir saz ile devam etmiştir. 13 yaşında Türk sanat müziği ve tambur dersleri alarak, okul yıllarında Samsun, Edirne ve İstanbul'da çeşitli musiki cemiyetlerine devam etmiştir.¹⁷

Sanatçının Ankara Radyosu ve İstanbul Radyosu serüveni hakkında Berdibek (2017, s. 77) kitabında şu bilgilere yer vermektedir:

7'sinde bağlama, 12'sinde tambur çalmayı öğrendi, 14'ünde de ilk bestesini yaptı: “Ruhumda Titreyen Sonsuz Bir Alevsin”. Hemen sonrasında 1964'te TRT Ankara Radyosu'nun özel olarak açtığı sınava girdi. Ancak sınavı üst puanla kazanmasına rağmen, kendisine “uyuşturucu” kullandığı iddiaları üzerine kadro verilmedi. Daha sonra 1966'da TRT İstanbul Radyosu sınavlarını hem de Türkiye çapında yapılan bağlama çalma yarışmasında Arif Sağ ve Cinuçen Tanrıkorur'la birlikte ödül kazandı. 10 ay İstanbul Radyosu'nda çalıştıktan sonra babasının işlerinin aksi gitmesi ve kendisine kadro verilmemesi sıkıntısıyla işinden ayrıldı.

Çalışmalarına İstanbul Plakçılar Çarşısı'nda devam eden Gencebay, dönemin etkili seslerinden Ahmet Sezgin'in arkasında bağlama çalarak ve beste yaparak devam etmiştir. Bu süre zarfında askerdeyken bestelediği “Deryada Bir Salım Yok” adlı eseri Ahmet Sezgin tarafından seslendirilmiştir. 1966 ve 1968 yılları arasında başta Ahmet Sezgin olmak üzere Muzaffer Akgün, Yıldız Tezcan, Gülden Karaböcek, Şükran Ay, Sabahat Akkiraz, Nuri Sesigüzel gibi sanatçılara bağlama çalmış, söz yazarlığı ve bestecilik yapmıştır. Bestelediği eserler içerisinde “Sevemedim Kara Gözlüm”, “Sabır Taşı” ve “Goca Dünya” gibi eserleri çeşitli sanatçılar tarafından seslendirilmiştir (Berdibek, 2017, s. 78).

Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinden de yararlanarak birçok serbest çalışma üzerinde duran sanatçı, “Başa Gelen Çekilirmiş-Sensiz Bahar Geçmiyor” adlı eserlerinin 45'liğini yaptıktan sonra yorumcu olarak tanınırlığı artmış ve şöhreti yakalamıştır. Ardından “Derdim Dünyadan Büyük” ve “Bir Teselli Ver” albümlerini çıkarmıştır. 1972 yılında Yaşar Kekeva ile birlikte Kervan Plak şirketini kurarak Erkin Koray, Neşe Karaböcek, Mine Koşan, Kamuran Akkor, Ferdi Özbeğen, Gönül Yazar, Sezen Aksu, İzzet Altınmeşe, Belkıs Akkale, Selahattin Alpay, Mustafa Keser gibi dönemin başarılı sanatçılarına yön vermiştir (Berdibek, 2017, s. 79).

¹⁷ Sanatçının BBC ile gerçekleştirdiği röportaj için bknz: <https://www.youtube.com/watch?v=r2dJpyYiPz4&list=PLhW2FBAXOZsaLbMT0XV1zGqlrQNg4jgvb&index=13> (E.T.: 28.09.2023)

1978 yılında “Yarabbim” adlı plağı satış rekorları kırdı. 1980'de Yaşar Kekeva ile yollarını ayırarak Kervan Plakçılığı kardeşiyle yürütmeye devam etmiştir. Günümüzde hala aynı firmanın sahibi olarak çalışmalarına devam eden Gencebay'ın icra ettiği eserlerin neredeyse yüzde 80'i kendisine ait bestelerdir. Sanatçı arabesk müzik Hususunda “arabesk bütün müziklerin anahtarıdır” şeklinde yorum yaparken, kendi yaptığı müziğin arabesk olmadığını iddia etmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen halk onu arabesk müzik sanatçısı olarak değerlendirmiş ve bu türün “baba”larından biri olmayı layık görmüştür (Berdibek, 2017, s. 80).



7.3.1 Bir Teselli Ver (1968)

notaarsivleri.com

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

BİR TESELLİ VER

USÛLÜ : DÜYEK

GÜFTE ve BESTE
Orhan GENCEBAY

(ARANAĞME)

Bir te sel li ver (Saz) Bir te sel li ver (Saz)
Ba na ne ge rek Ba na ne ge rek

Ya rat tı ğın mec nû na Bir te
Se nin aş kın dan baş ka Ba na

sel li ver (Saz)
ne ge rek

) Se ve nin hâ lin den (Saz) Se ven ler an lar (Saz
Aş kın ze hir ol sa Yi ne i çe rim

Gel gör şu hâ li mi (Saz) Bir te sel li ver (Saz
Yo lun e cel ol sa Kork maz ge çe rim

Şekil 7.28 Bir teselli ver (Eser-1, 1. sayfa).

() A ra mız da baş ka (Saz) Bi ri var i se (Saz)
Ye ter ki sev dım de Ben bu aşk ı le

() Ter te miz aş kı mı (Saz)
Dün ya nın kah rı na

() ba na ge ri ver (Saz) Ben zâ ten her a cı nın
gü ler ge çe rim

tir yâ ki si ol mu şum Ö mür bo yu bit me yen

Der din le yo rul mu şum Gü le mem (Saz)

sev gi lim (Saz) Ben sen siz ah

ya şa ya mam (Saz) Ya şa ya ma (Saz) (SON)

Şeyhîden

1.

Bir teselli ver, yarattığın mecnûna, bir teselli ver.
Sevenin hâlerinden sevenler anlar,
Gel gör şu hâlimi bir teselli ver.
Aramızda başka biri var ise,
Tertemiz aşkımı, bana geri ver.
Ben zâten her acının tiryâkisi olmuşum.
Ömür boyu bitmeyen derd ile yorulmuşum,
Gülemem, ben ah .. sensiz yaşayamam.

2.

Bana ne gerek senin aşkından başka, bana ne gerek.
Aşkın zehir olsa, yine içerim,
Yolun ecel olsa, korkmaz geçerim.
Yeter ki sevdim de; ben bu aşk ile,
Dünyanın kahrına güler geçerim.
Ben zâten her acının tiryâkisi olmuşum,
Ömür boyu bitmeyen derd ile yorulmuşum,
Gülemem, ben sensiz ah .. yaşayamam.

Şekil 7.28 (devam): Bir teselli ver (Eser-1, 2. sayfa).

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

Bir Teselli Ver

(1968 Yılına Ait Kayıt)

Güfte ve Beste

Orhan GENÇEBAY

Usûlü: Düyek

Serbest bölüm

Vib



Bir te sel li ver (saz) Bir te sel li ver (saz) Ya rat tı ğın mec nu



na bir te sel li ver



(Saz



) Se ve nin ha lin den (saz) Se ven ler an lar (saz



) Gel gör şu ha li mi (saz) Bir te sel li ver (saz



) A ra mız da baş ka (saz) Bi ri var i se (saz



) Ter te miz aş kı mı (saz) ba na ge ri ver (saz)



Ben za ten her a cı nın tir ya ki si ol mu şum

Şekil 7.29 “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1968 yılına ait versiyonu.

18 Ö mür bo yu bit_ me yen_ Der di le yo_ rul_ mu şum

20 Gü le mem (saz_) Sev gi lim (saz_)

22) Ben sen siz ah_ ya şa ya_ mam ya şa ya_ mam (saz_)

Şekil 7.29 (devam): “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1968 yılına ait versiyonu

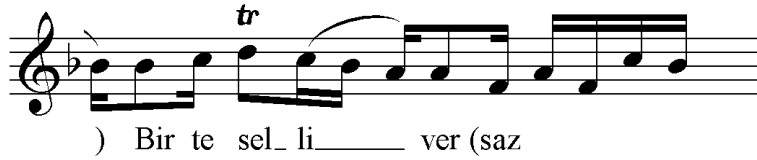
Güftesi ve bestesi Orhan Gencebay’a ait Muhayyer Kürdi makamındaki “Bir Teselli Ver”¹⁸ adlı eserin 1968 yılına ait versiyonu, yalnızca seslendirilen ilk bölüm üzerinden ele alınmıştır. Nota nüshasında, eserin başlangıç aşamasında yer alan 9 ölçülük giriş ezgisine yer verilmemiştir.

Sanatçının ses alanı kapsamında uyguladığı geçişler ağırlıklı olarak orta ve göğüs ses alanını kapsamakta olup, icrada zaman zaman nazal tınların kullanıldığı görülmektedir. 9. ölçüde “sevenler anlar” bölümüne ait “-lar” icrasında ses alanı değişimi uygulanmadığından, ses kısa bir süreliğine genizde tınlamaktadır. Bu durum, Tülay Ekici (2016)’nin “Bireysel Ses Eğitiminde Ses Kusurlarının Tanımlanması ve Düzeltilmesi” çalışmasında belirttiği “yetersiz nazal rezonans (genizden söyleme)” tınısının oluşmasıyla açıklanabilmektedir. Bu nazal tınının oluşumunun temel nedeni, sanatçının ölçü başından itibaren pes seslere doğru ilerlerken ses alanı geçişi uygulamamasıdır. İcrada nazal tınların özellikle pes seslere geçişte daha belirginleşmesi, güftede bu bölgelerde yer alan duygusal yoğunluğu pekiştirerek eserin anlatım gücünü artırmaktadır.

Eser’in icrasında yoğun olarak uygulanan süslemeler; çarpma, mordan, tril, vibrato ve glissandodur. Sanatçı, süslemeleri uygularken abartılı, vurgulu bir icra ve hançere tekniği yerine daha yumuşak geçişleri tercih etmektedir. Örneğin, 11. ölçüde “Bir Teselli Ver” cümlesine ait “-sel” hecesi ve 12. ölçüde “aramızda başka”

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RTY5yqYyi7s> (E.T.: 02.09.2023)

cümlesine ait “-baş” hecesi üzerinde uygulanan triller, bu süsleme tekniğinin yapısal özelliklerine uygun şekilde icra edilmiştir. Şekil 7.30’da görüldüğü üzere, “-sel” hecesi üzerinde seslendirilen süslemede, ana nota re ile komşu nota mi arasında düzenli ve hızlı geçişler gerçekleştirilmekte olup, bir 8’lik nota süresi içinde, 4 adet 32’lik nota kullanılması nedeniyle trilin teknik gereklilikleri sağlanmaktadır. Şekil 7.31’de ise, notasyon üzerinde “baş-” hecesinde ana nota olarak görünen 8’lik mi komşu nota fa ile 32’lik değerlere bölünerek benzer bir yapının oluşturulabileceği örneklendirilebilmektedir. Bu ritmik yapı, trilin klasik Batı müziği teorisinde tanımlanan hızlı, simetrik ve belirli bir süre boyunca tekrarlayan geçiş özelliğine uygun bir şekilde icra edildiğini göstermektedir. Bu tril, icranın süsleme karakteristiğine katkı sağlarken, aynı zamanda eserin genel müzikal ifadesine uyumlu bir yapı sergilemektedir.



Şekil 7.30 11. ölçüde "-sel" hecesi üzerinde tril uygulamasına ait görsel.

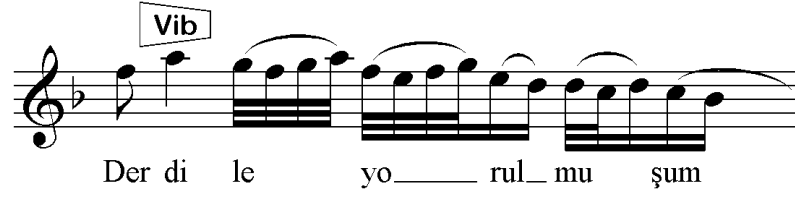


Şekil 7.31 12. ölçüde "baş-" hecesine ait tril uygulamasına ait görsel.

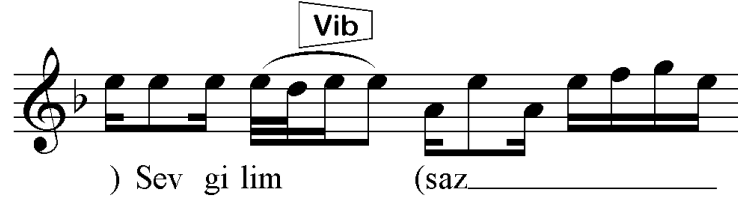
Bu doğrultuda, özellikle 18. ölçüde “ömür boyu bitmeyen” ifadesine ait “-bo” ve “-yen” heceleri, 19. ölçüde “dert ile yorulmuşum” ifadesindeki “-mu” hecesi ve 21. ölçüde “sevgilim” kelimesine ait “-lim” hecesindeki mordan icrası da sanatçının tril icrasıyla benzer şekilde keskin ifadelerden uzak, yumuşak bir tavrın dışavurumu olarak değerlendirilebilir.



Şekil 7.32 18. ölçüde "-bo" ve "-yen" heceleri üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.



Şekil 7.33 19. ölçüde "-mu" hecesi üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.



Şekil 7.34 21. ölçüde "-lim" hecesi üzerinde mordan uygulamasına ait görsel.

Eser icrasındaki en belirgin glissando uygulamaları ise 23. ve 24. ölçüde yer alan “yaşayamam” kelimelerine ait “-ya” ve “mam” heceleri arasında yer almaktadır.



Şekil 7.35 23. ve 24. ölçüde "-ya" ve "-mam" heceleri arasında glissando uygulamasına ait görsel.

Arabesk müzik icrasında yoğun şekilde gözlemlenen uzayan sürekli ünsüz harfler üzerinde uygulanan melizmatik uygulamalar, Gencebay'ın icrasında da belirgin şekilde mevcuttur. Bu uygulamalara örnek olarak, 16. ölçüde yer alan “Ben zaten” ifadesindeki “-ten” hecesinde bulunan “-n” harfinin nota üzerinde 16’lık la, sol diyez ve fa notaları üzerinde seslendirilmesi örnek gösterilebilir. Benzer biçimde, “m” ve “n” gibi sürekli ünsüz harfler üzerinde vibrato uygulanmakta olup, 20. ölçüde “gülemem” ifadesinin “mem” hecesinin sonunda yer alan “-m” harfi ve 21. ölçüde “sevgilim” kelimesindeki “-m” harfleri bu icra tekniğine örnek verilebilmektedir.

Eserin serbest bölümü olan “Yarattığın Mecnun’a bir teselli ver” ifadelerinde, nüans uygulaması başlangıçta giderek kuvvetlenirken, cümle sonuna doğru ise küçük bir dekreşendo ile sonlanmaktadır. 8. ölçüden başlayarak 16. ölçüde sonlanan ve daha

hafif bir gürlükte gerçekleştirilen nüans uygulaması, güftenin anlamı doğrultusunda, sanatçının empati ihtiyaını ve sevgisinin karşılık bulmaması durumunda arzuladığı tepkiyi dile getirdiğini desteklemektedir. 16. lde “Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum, ömür boyu bitmeyen dert ile yorulmuşum” cümlelerinde sanatçı, zorlu hayat şartlarına yönelik bir şikyet dile getirerek isyankâr bir ruh hali sergilemekte ve bu noktada daha kuvvetli bir nüans uygulamaktadır. Son olarak, 20. lde “Gülemem sevgilim, ben sensiz yaşayamam” ifadelerinde ise, önceki cümlelerde yer verilen isyan ve şikyet hali yerini bir kabullenişe bırakarak, sanatçının sevgiliye yakarışına dönüşmektedir. Bu değişim dolayısıyla, icrada tekrar hafif gürlükte bir nüans uygulaması tercih edilmiştir.

Orhan Gencebay'ın bu icrasında, vokal süslemeler, hançere tekniği ve nüans kullanımı belirli bir sistematik içinde şekillenmekte, icranın teknik ve biçimsel kararlarla yönlendirildiği görülmektedir. Vokal süslemeler icranın ana eksenine yerleştirilmek yerine, belirli pasajlarda yoğunlaştırılarak uygulanmış, bu da süslemelerin müzikal yapı içindeki işlevselliğini arttırmıştır. Tril ve mordan gibi tekniklerin dengeli kullanımı, icranın ritmik sürekliliğini ve melodik akıcılığını korumasına olanak tanımaktadır. Sanatçının hançere tekniğine yaklaşımı, geleneksel Türk müziğindeki süsleme geçişleri ile yakınlık göstermekte, keskin vurgular yerine daha yumuşak ve kontrollü bir ses estetiği tercih edilmektedir. Sürekli nszler üzerindeki melizmatik uygulamalar ve vibrato kullanımı, vokal süslemeler ile ses rengi arasındaki bağlantıyı güçlendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda, “Bir Teselli Ver” icrasının, yalnızca duygusal ve anlatımsal yönleri ile değil, teknik uygulamalar açısından da sistematik bir yapı sergilediği söylenbilir. Gencebay'ın vokal icra anlayışı, dönemin müzikal dinamikleri içinde belirli bir teknik ereve oluşturmakta ve sanatçının ilerleyen yıllardaki icra pratiğine dair önemli bir örnek sunmaktadır.

7.3.2 Bir Teselli Ver (1997)

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

Bir Teselli Ver (1997 Yılına Ait Kayıt)

Usûlü: Düyek

Serbest bölüm

Güfte ve Beste
Orhan GENCEBAY

Vib

Bir te sel__ li ver (saz) Bir te sel__ li ver (saz) Ya rat__ tı__ ğın__ mec__ nu

Serbest bölüm bitiş

4 na__ bir te__ sel li ver

6 (Saz)

8) Se ve nin ha__ lin__ den (saz) Se ven ler__ an__ lar (saz)

10) Gel gör şu ha li mi (saz) Bir te sel__ li__ ver (saz)

12) A ra mız da__ baş ka (saz) Bi ri var__ i__ se (saz)

14) Ter te miz aş__ kı mı (saz) ba na ge ri__ ver (saz__)

16 Ben za__ ten her a__ cı nın tir__ ya__ ki__ si__ ol__ mu şum

Şekil 7.36 “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1997 yılına ait versiyonu.

18
Ö mür bo yu bit_ me yen_ Der din le yo_ _ _ rul_ mu şum

20
Gü le mem (saz_ _ _ _) Sev gi lim (saz_ _ _ _)

22
) Ben sen siz ah_ _ _ _ _ ya şa ya_ _ mam (saz_ _ _) ya şa ya_ _ mam (saz_ _ _)

Şekil 7.36 (devam): “Bir Teselli Ver” adlı eserin 1997 yılına ait versiyonu

1997 yılında yayımlanan “Orhan Gencebay Klasikleri” albümünde yer alan versiyon,¹⁹ analiz kapsamında yalnızca eserin ilk bölümü üzerinden değerlendirilmiştir. 1968 yılındaki versiyon ile aynı tonda seslendirilmiş olan icrada, ses alanı ve tını açısından büyük oranda benzerlikler gözlemlenmektedir. Sanatçının icrasında karakteristik bir özellik olarak değerlendirilebilecek olan nazal tını kullanımı, bu versiyonda da belirgin şekilde hissedilmektedir.

Nota üzerinde de belirtildiği üzere, süslemeler 1968 yılı versiyonu ile bazı bölümlerde benzerlik gösterirken, belirli pasajlarda tabiatı gereği farklılıklar içermektedir. İcrada tercih edilen süsleme işaretleri ilk bakışta çok büyük farklılıklar arz etmese de icra biçimi açısından daha keskin ve net ifadelerle, ayrıca daha yoğun hançere kullanımı ile yorumlanmıştır. Gencebay'ın, arabesk müziğin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen bu eseri yeniden seslendirirken tercih ettiği ifade farklılıklarının, dönem dinleyicisinin arabesk müziğe yönelik algısı ve beklentileri doğrultusunda şekillendirdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda, artık seyirci tarafından benimsenmiş, kabul görmüş ve kitlesini genişletmiş bir müzik türünün yorumlanması sürecinde, döneme özgü performans özelliklerinin daha belirgin hale geldiği ve sanatçının icra biçiminde daha özgün bir tavır sergilediği söylenebilir.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ndG8gWsHWzM> (E.T.: 03.09.2023)

8. ölçüde yer alan “Sevenin halinden” ifadesinde “ha” ve “-lin” hecelerine ait notalar arasında belirgin bir glissando mevcut iken, sanatçı 19. ölçüde bulunan “Derdinle yorulmuşum” cümlesine, ölçü başında 16'lık bir sus sonrası başlamayı tercih etmiştir.



Şekil 7.37 8. ölçüde yer alan glissando uygulamasına ait görsel.



Şekil 7.38 19. ölçü başında yer alan 16'lık sus işaretine ait görsel.

3. ölçüde yer alan “Yarattığın Mecnun’a” ifadesine ait “-rat” hecesinde, “a” harfinin genizde tınlayan nazal rezonans kullanımıyla benzer olarak “ı” harfine benzer biçimde telaffuz edilmesi dikkat çekmektedir. Uzayan ünsüz harfler üzerinde uygulanan melizmatik icralar, bu versiyonda da 1968 versiyonuyla benzer yerlerde kullanılmıştır. 16. ölçüde yer alan “Ben zaten” ifadesindeki “-ten” hecesinde “-n” harfi, 18. ölçüde “Ömür boyu bitmeyen” ifadesinin sonunda yer alan “n” harfine ek olarak 21. ölçüde “sevgilim” kelimesindeki “-m” harfi bu icra tekniğine örnek gösterilebilmektedir.

1968 yılına ait versiyonda, 19. ölçüde yer alan “Dert ile yorulmuşum” ifadesi, 1997 yılındaki versiyonda “Derdinle yorulmuşum” şeklinde yorumlanmıştır. Bu değişiklikten yola çıkarak, sosyokültürel bir değerlendirme ile şunu söylemek mümkündür: 1968 versiyonunda, arabesk kültürünü benimseyen dinleyici kitlesinin dert ve sıkıntı algısı daha geniş bir çerçevede ele alınırken, 1997 versiyonunda, iyelik eki olan “n” harfinin kullanımıyla bu algı daraltılarak yalnızca sevgiliye veya tek bir kişiye yönlendirilmiştir. Yalnızca bir harf üzerinden, belli bir kesime ait problemler ve uyum süreci ile ilgili değişim ve dönüşüm aşamalarının dile getirilmesi, Gencebay’ın müzikal ifadelerindeki anlatım katmanlarını inceleyen araştırmalar için önemli bir ipucu sunmaktadır. Daha genel bir çerçeveden bakıldığında ise, bu tür dilsel ve

anlamsal değişimlerin, arabesk müziğin dönemsel dönüşümünü anlamaya yönelik kapsamlı bir akademik çalışma alanı sunduğunu söylemek mümkündür.

Arabesk müzik, vokalde bireysel icra kimliğine geniş bir alan sunan yapısıyla, birçok sanatçının vokal üslubunda belirgin dönüşümler gözlemlenmesine imkan tanımıştır. Bu bağlamda, kimi arabesk sanatçılar zaman içinde icra kimliklerinde radikal değişiklikler geçirmekte, bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri olarak Müslüm Gürses öne çıkmaktadır. Buna karşın, Orhan Gencebay'ın vokal icrasında süsleme teknikleri ve genel icra anlayışı açısından büyük ölçüde tutarlı bir çizgide ilerlediği görülmektedir. 1968 ve 1997 yıllarına ait “Bir Teselli Ver” icraları karşılaştırıldığında, dönemler arası belirli farklılıklar tespit edilse de Gencebay'ın icra karakterinin temel unsurlarını koruduğu ve süsleme teknikleri açısından keskin değişikliklere gitmediği anlaşılmaktadır. Her iki versiyon incelendiğinde, nazal rezonans kullanımı, melizmatik süslemeler ve hançere tekniği açısından belirgin benzerlikler bulunmakta; süsleme yerleşimleri ve nüans farklılıkları ise dönemin müzikal dinamiklerine göre şekillenmektedir. Sanatçının ifade biçimindeki bu denge hem bireysel vokal üslubunun sürekliliğini hem de arabesk müziğin belirli bir dönem içerisindeki icra özelliklerini anlamaya yönelik önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda Gencebay'ın bu iki farklı döneme ait icraları, arabesk müzik içerisindeki bireysel icra kimliğinin nasıl şekillendiği ve zaman içinde nasıl evrildiğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir.

7.3.3 Batsın Bu Dünya (1975)

BATSIN BU DÜNYA 1

notaarsivieri.com

♩ = 80

(Yazıklar olsun, kaderin böylesine yazıklar olsun) Söz ve Müzik : ORHAN GENCEBAĞ

Aranağmesi ...

4 7 9 12 15 17 19 22 25

SERBEST

Ya zık lar ol .. sun ya zık lar ol .. sun Ka de rin böy le si ne

.. ya zık lar ol .. sun .. Her şey ka ran .. lık ner de in san .. lık

ku la kul luk e de ne .. ya zık lar ol .. sun

Şekil 7.39 Batsın Bu Dünya (Eser-2, 1. sayfa).

TEMPO

(Saz ...)

30 ...) Bat sın bu dün ya .. (Saz ...) bit sin bu rü ya .. (Saz ...) Ağ la tıp ta gü.. le ne..

33 ya zık lar ol sun .. Doğ.. ma mış çi le.. ler (Saz...) ya şan ma mış dert ler (Saz

36 ...) Has ret çe ken gö nül be nim mi ol .. sun ..

ÇÖZÜTELLİ

38 .. Ben ne yap tım .. ka der sa na .. mah kum et tin (Saz

41 ...) be ni .. ba na .. Her .. ne fes.. te .. bin .. si tem .. var ..

44 ş i kâ .. ye tim .. Ya ra da na 3 3 .. ş i kâ ye tim Ya ra da na (Saz

ROERO

48 ..) Şa ş i ran sen mi yok sa .. ben mi yim bi le .. me dim

50 .. öy le bir dert ver din ki .. ken di me ge le .. me dim

52 .. çık maz bir so kak.. ta yım .. yo lu mu.. bu la .. ma dım

Şekil 7.39 (devam): Batsın Bu Dünya (Eser-2, 2. sayfa).

BATSIN BU DÜNYA

Yazıklar olsun, kaderin böylesine yazıklar olsun (1975 Yılına Ait Kayıt)

Söz Müzik
Orhan GENÇEBAY

♩ 80 Serbest

Ya zık lar ol__ sun ya zık lar ol__ sun Ka de rin böy le si ne__

4 Vib

__ ya zık lar ol__ sun__ Her şey ka ran__ lık ner de in san__ lık

7 tr Vib Tempo

ku la kul luk e de ne__ ya zık lar ol__ sun (Saz__

11

__) Bat sın bu dün ya (Saz..) bit sin bu rü ya__ (Saz...

14

) Ağ la tıp ta gü__ le ne__ ya zık lar ol__ sun Doğ ma mış çi le ler (Saz...

17

) ya şan ma mış dert ler (Saz...) Has ret çe ken gö nül__ be nim mi ol__ sun__

20

Ben ne yap tım__ ka der sa na__ mah kum et tin (saz__

23

) be ni ba na__ Her ne fes__ te__ bin__ si tem__ var__

Şekil 7.40 “Batsın Bu Dünya” adlı eserin 1975 yılına ait versiyonu.

26
 şı ka_ ye tim_ ya ra da na_ şı ka_ ye tim_

29
 _ ya ra da na (saz_) şa şı ran sen mi yok sa_ Ben mi yim bi le_ me dim_

32
 _ öy le bir dert ver din ki_ ken di me ge le me dim_ çık maz bir so kak ta yım_

35
 yo lu mu_ bu la_ ma dım_ of_ of_ of_

37
 of_ of_ of_ of_ of_ of_

Şekil 7.40 (devam): “Batsın Bu Dünya” adlı eserin 1975 yılına ait versiyonu

Emrah Arslan (2019, s. 51)'a ait “Orhan Gencebay Eserlerinin Müziksel ve Edebi analizi (Batsın Bu Dünya Albümü Örneği)” adlı yüksek lisans tezinde, Gencebay ile gerçekleştirilen kişisel görüşmede sanatçı, eser hakkında şunları dile getirmiştir: “Batsın Bu Dünya belki de Türkiye Cumhuriyetimizin Milli marşından sonra en çok icra edilen eseri olmuş olabilir. Bu denli halkımızın ilgi gösterdiği bir eser. 45 yıl oldu. Batsın Bu Dünya aslında senfoniktir. Sonradan değiştirdik. Şan yaptık.”

Sanatçının bu ifadelerinden yola çıkılarak, arabesk müziğin en fazla icra edilen eserlerinden biri olan ve 1975 yılında yayımlanan “Batsın Bu Dünya” albümünde yer alan bu eserin²⁰ çalışmada incelenmesi uygun görülmüştür. Eserin analizinde kullanılan nota, yalnızca seslendirilen ilk bölüm üzerinden ele alınmış olup, 18 ölçü boyunca devam eden enstrümantal giriş bölümü değerlendirme kapsamına dahil edilmemiştir.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=QAyeKVw3ZLc> (E.T.: 20.09.2023)

Eserde, Gencebay'ın icrasında dikkat çeken bir özellik olan “kırılma” uygulaması özellikle dikkat çekmektedir. KBB Uzmanı Op. Dr. İlter Denizoglu'nun müzisyen Emre Yücelen ile gerçekleştirdiği görüşmede²¹ iki ses alanı arasındaki kırılma, (*passagio*) Orhan Gencebay'ın “Hatasız Kul Olmaz” eserinin vokale giriş bölümünde “-maz” hecesi üzerinden örneklendirilmiştir. Suna Çevik (2019, s. 37)'e ait *Koro Eğitimi ve Yönetimi* adlı kitapta seste kırılma olayı; “çocuk sesinden yetişkin sesine geçiş sürecinde, konuşma ya da şarkı sesinin, göğüs sesinden kafa sesine birden bire sıçraması, veya uzun süreli bir tonun istem dışı kırılması durumudur” şeklinde tanımlanmaktadır. Mehmet Akif Kılıç (1999, s. 335) ise, “Ses Bozuklukları: Yeni Bir Sınıflandırma Sistemi” adlı makalesinde ses kırılmasını, fonasyon sırasında temel frekanstaki ani değişiklikler olarak tanımlamakta ve genel olarak frekansın yarıya inmesi ya da iki katına çıkması şeklinde görüldüğünü belirtmektedir. Bununla birlikte “Şan Eğitiminde Register Geçiş Yerlerinde Meydana Gelen Ses Kırılması Problemi ve Problemin Çözümüne Yönelik Yaklaşımlar” adlı makalede (Kavşat, Babacan ve Özçimen, 2020, s. 467) ses kırılması olayı, bir problem olarak ele alınmakta ve çözümüne yönelik yöntem teknik ve egzersiz önerileri yer almaktadır.²²

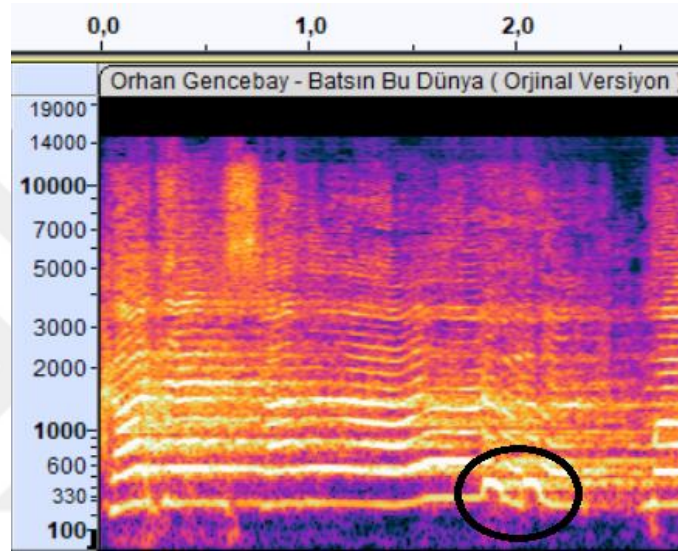
Bu bağlamda, “kırılma” olarak adlandırılan bu icra biçimi, Gencebay'ın performansında genellikle tril uygulamasıyla birlikte kullanılarak icraya dahil edilmekte, ancak benzerlik çok daha abartılı bir yapıyla seslendirilmektedir. Bu teknik, dramatizmi yoğunlaştırmak amacıyla bir tür hıçkırık sesine dönüşerek, ses alanları arasında hızlı geçişlerin yapıldığı bir ifade biçimine bürünmektedir. Ses alanında “kırılma” olarak adlandırılan bu icra biçimi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Görevlisi Kemal Akdoğan tarafından “derin hançere” olarak ifade edilmektedir. Akdoğan, “derin hançere” terimini; ses telinin doğal kullanımı içerisinde, pes bölgelerden tiz bölgelere seyir halindeyken, göğüs sesinden kafa sesine geçişin ani olması (kırılması), bu bağlamda bağ dokudan serbest kenar olarak adlandırılan ses teli bölgelerine ani geçişlerin, sesin tüm alanlarında bilinçli olarak uygulanması hadisesi olarak tanımlamaktadır. Terim,

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=hGyd_D85b9w (E.T.: 20.09.2023)

²² Sesteki kırılma olayını ele alan fizyoloji kapsamlı tanımlamalar ya da bu uygulamanın seste bir problem olarak nitelendirilmesi, ilgili alan araştırmacıları ve uzmanlarının sahasında yer almaktadır. Bu çalışmada ise içeriği gereği yalnızca destekleyici ve açıklayıcı bir unsur olarak yer verilmiştir. Herhangi bir kural bütünlüğüne bağlılığı bulunmayan arabesk vokal icra üzerinden değerlendirildiğinde, “kırılma” olarak adlandırılan bu uygulamaya, stilistik bir tarz olarak icrada yer verildiği yorumu yapılabilir.

Akdoğan tarafından Türk musikisi literatürüne katkı sağlamak amacıyla yeni bir ifade alanı olarak üretilmiştir.

Bu doğrultuda, Orhan Gencebay'ın icrasında sıklıkla duyulan ve tezin ilerleyen aşamalarında kolaylık sağlaması açısından “kırılma” olarak adlandırılacak olan icra özelliğinin ardarda uygulanışı, nota üzerinde, 21. ölçüden 22. ölçüye sarkan “kader sana” ifadesindeki “-na” hecesi, 23 ölçüde “beni bana” ifadesindeki “-na” hecesi, 27. ölçüde “yaradana” ifadesindeki “-na” hecesinde, oldukça net şekilde duyulabilmektedir.



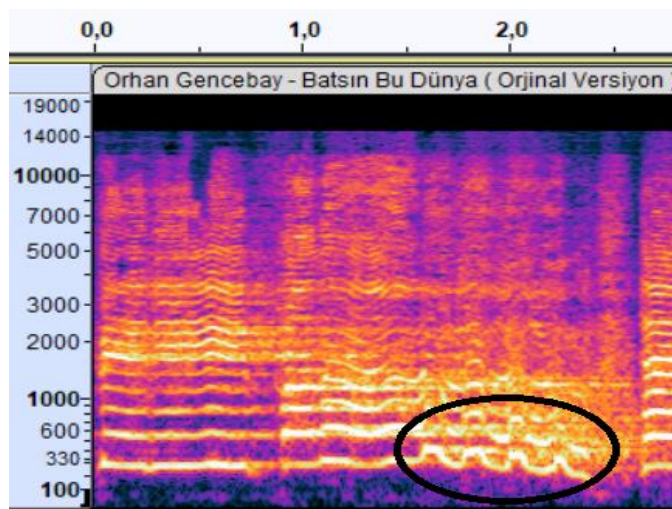
Şekil 7.41 21. ölçüde "kader sana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Orhan Gencebay'ın icrasında, ses alanları arasında uyguladığı geçişler, ses tınısında belirgin değişimlere yol açarak onun vokal üslubunun karakteristik bir ögesi haline gelmektedir. Şekil 7.41'de yer alan spektrogram görüntüsünde, sanatçının “kader sana” ifadesindeki icrasında “-na” hecesi üzerinde belirli bir frekans bileşeninde keskin bir dalgalanma gözlemlenmiştir. Sanatçı, icraya yaklaşık 587.2 Hertz frekansındaki re (D5) perdesinden başlamış ve süsleme ile birlikte uygulanan kırılmanın meydana geldiği alana kadar bir süre bu perdede ilerlemiştir.²³ Bu doğrultuda, spektrogramda frekans bileşeni bir süre sabit bir çizgide devam ederken, kırılmanın gerçekleştiği noktada dalgalanma bir alt frekans bileşeninde belirginleşmiştir. Bu durum, temel

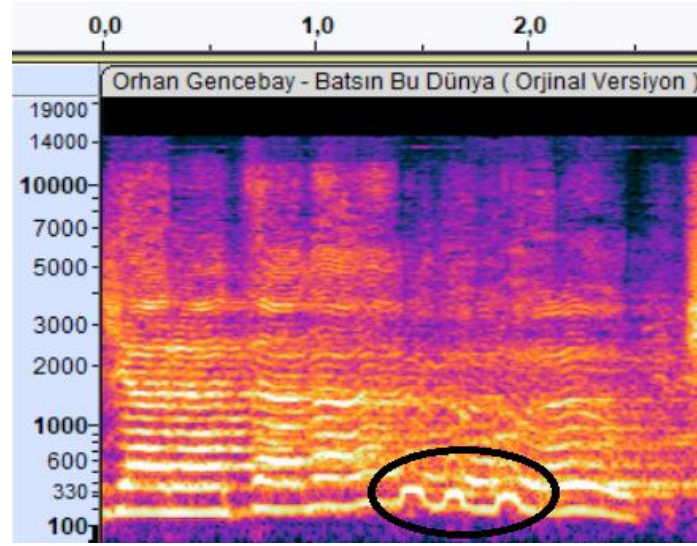
²³ Önceki analizlerde, değerlendirme süreci nota transkripsiyonundaki perde değerlerine uygun şekilde gerçekleştirilmiştir. Ancak bu bölümde analiz için frekans verisine dayalı bir değerlendirme gerektiğinden, sanatçının seslendirdiği tonalitedeki frekans değerleri temel alınmıştır. Bu yöntem, temel frekans bileşenlerine doğru şekilde anlamaya yönelik bir gereklilik olup, analiz sürecinde daha sağlıklı sonuçlar elde etmek amacıyla uygulanmıştır.

frekansın her zaman en belirgin enerjiye sahip bileşen olmaması ve bu icrada ses kırılmasının alt frekansta daha belirgin hale gelmesi ile ilişkilendirilebilir. Bu nedenle, analizde yalnızca temel frekansın devamlılığına değil, dalgalanmanın gerçekleştiği bölgedeki hareketliliğe odaklanılmıştır.

Dalgalanmanın en belirgin olduğu aralık, yaklaşık olarak 200-700 Hertz aralığında yoğunlaşmış olup, görselde yaklaşık 1.8-2.0 saniye arasını kapsamaktadır. Burada en dikkat çekici unsur, sanatçının ses alanları arasında gerçekleştirdiği hızlı geçişlerin, spektrogramda ani yön değişimleri olarak yansımastır. Bu geçişler, frekans ekseninde iki kez gözlemlenen dalgalanma ile belirginleşmiştir. Bu tür dalgalanmaların, gırtlak pozisyonundaki ani değişimlerden ve vokal tınısındaki hızlı geçişlerden kaynaklandığı söylenebilir. Kırılmalar genellikle farklı perdeler arasında geçiş yapılırken gözlemlenmekte olup, icrası sırasında ses alanında uygulanan tını değişimi sebebiyle, bir üst perde olduğundan daha yüksek bir frekansta duyulabilmektedir. Bu durum, farklı perdeler arasında sürekli geçiş içeren tril süslemesi ile benzerlik çerçevesinde karşılaştırılabilir. Ancak tril, genellikle komşu perdeler arasında düzenli ve kontrollü bir frekans salınımı oluştururken, kırılma sırasında ortaya çıkan dalgalanma düzensiz ve ani değişimler içermektedir. İcradaki kırılmaların duyuma net bir şekilde yansımaları ve ses alanları arasındaki geçişin işitsel olarak algılanabildiği göz önüne alındığında, spektrogramda da bu durumun aynı şekilde görünmesi gerektiği düşünülebilir. Dolayısıyla, kırılmaların spektrogram üzerindeki görsel karşılığının, duyumsal analizle örtüştüğü görülmektedir.



Şekil 7.42 23. ölçüde "beni bana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

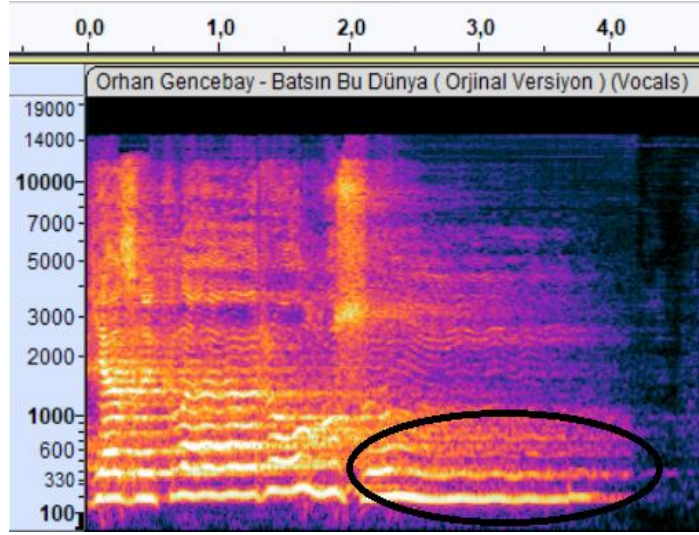


Şekil 7.43 27. ölçüde "yaradana" ifadesindeki “-na” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Sanatçı, bu tür kırılmaları icrasında belirli bir ifade stratejisi olarak kullanmakta olup, farklı bölgelerde, farklı duygusal biçimlerde uygulamaktadır. Dalgalanmaların sayısı ve süresi, icranın dramatik yapısına bağlı olarak çeşitlenmekte, bazı bölümlerde daha kısa ve ani geçişler şeklinde ortaya çıkarken, bazı bölümlerde daha uzun ve tekrar eden salınımlar ile güçlendirilerek icra edilmektedir. Bu durum, sanatçının güftenin anlamını pekiştirecek biçimde vokal tekniğini esnek bir şekilde kullanmasına olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda, sanatçının icrasında belirgin şekilde öne çıkan kırılma ifadeleri, şekil 7.42’de “beni bana” ifadesinin “-na” hecesinde daha uzun süreli bir dalgalanma ile uygulanırken, şekil 7.43’de “yaradana” ifadesinin “-na” hecesinde 7-42’ye kıyasla daha kısa süreli bir dalgalanma şeklinde gözlemlenmektedir. Bu teknik fark, sanatçının icrasındaki duygusal vurguyu şekillendiren unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Ancak bu kullanım, sadece belirtilen örneklerle sınırlı değildir; sanatçı icrasının pek çok farklı noktasında benzer kırılmaları uygulayarak, dramatik anlatımını güçlendiren bir ifade biçimi oluşturmaktadır.

Sanatçının icrasındaki bir diğer dikkat çekici unsur ise, 1968 yılına ait “Bir Teselli Ver” eserinde de yer verilen, sürekli ünsüz harfler üzerinde belirginleşen ve baskı uygulanan vibratodur. Örneğin, 8. ölçüden 9. ölçüye sarkan “yazıklar olsun” ifadesindeki “-n” harfi, nota transkripsiyonunda la olarak yer alan perde üzerinde seslendirilmekte olup, bu harf üzerinde vibrato uygulanmaktadır.



Şekil 7.44 8. ölçüde "yazıklar olsun" ifadesinin son harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Arabesk vokal icrasında sürekli ünsüzler üzerinde vibrato uygulanması, türün karakteristik vokal süsleme tekniklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu teknik, belirli icralarda bilinçli bir ifade unsuru olarak tercih edilmekte ve icracının yorumuna bağlı olarak farklı şekillerde uygulanabilmektedir. Özellikle “n” harfi gibi burun rezonansına dayalı ünsüzlerde vibrato kullanımı, sesin şekillendiği rezonans bölgesine bağlı olarak belirgin bir icra pratiği olarak gözlemlenmektedir.

Spektrogram analizinde, “n” harfi üzerinde vibratonun belirli bir frekans aralığında ve kontrollü bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Dalganmalar, düzenli bir frekans salınımı oluşturarak belirli bir titreşim modeli ortaya koymaktadır. Bu durum, burun rezonansına dayalı ünsüzlerde sesin titreşim sınırlarının belirli bir çerçevede kalması ile ilişkili olabilir. Frekans dalgalanmalarının sınırları ve yoğunluğu, icranın teknik yapısı çerçevesinde şekillenmektedir. Orhan Gencebay'ın yorumunda bu vibratonun, müzikal ifadenin dramatik gücünü artıran bir unsur olarak bilinçli şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Vibratonun teorik olarak açıklamasına bakıldığında:

1. Bir notanın etrafında küçük bir aralıkta hızlı ve sürekli dalgalanma,
2. Frekans değişiminin küçük aralıkta olması (genellikle ± 0.5 ila ± 1.0 yarım ses arası (yaklaşık ± 20 – 40 cent)).

3. Bunun dışında; sürekli, yumuşak ve dairesel bir hareketle yoruma estetik bir zenginlik ve duygusal ifade katması beklenir. Bir çeşit kontrollü frekans modülasyonudur.

Vibratonun trilden farkı olarak sert ve belirgin olmaması, yarım ya da tam perde netliği aranmaması gösterilebilir. İki hareketin benzerliği sıklık ve periyodiklik üzerine yoğunlaşır. Şekil 7.44'deki spektrogram görüntüsü incelendiğinde yukarıdaki vibrato tanımının içeriğiyle örtüştüğü görülür. Frekans olarak küçük dalgalanmalar, sert olmayan ancak periyodik hareketler, daire içine alınan kısımda yer almaktadır.

Bu teknik, geleneksel vokal icra anlayışları içinde farklı şekillerde değerlendirilebilmektedir. Sanat müziği icrasında, melizmalar ağırlıklı olarak ünlü harfler üzerinde yer almakta, buna karşın “m”, “n” gibi sürekli ünsüzler üzerindeki melizmatik kullanımlar hoş karşılanmamaktadır. Bu bağlamda, melizmaların sürekli ünsüzler üzerindeki kullanımının eleştirildiği bir icra anlayışında, vibratonun da benzer bir şekilde değerlendirilmesi mümkündür. Ancak arabesk müziğin icra pratiklerinde, bu tür süslemeler yaygın şekilde ve stilistik bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Orhan Gencebay'ın bu icrasında, “n” harfi üzerinde belirgin şekilde uygulanan vibrato, icranın karakteristik süsleme tekniklerinden biri olarak yer almakta ve sanatçının yorumuna özgü bir performans özelliği oluşturmaktadır.

Aynı şekilde bu ünsüz harfler üzerinde melizmatik kullanım da dikkat çekmektedir. Nota üzerinde 19. ölçü sonunda bulunan 8'lik re, 8'lik mi ve 20. ölçünün başındaki 4'lük fa notaları “benim mi olsun” ifadesinin sonunda yer alan “-n” harfi üzerinde yer almaktadır. Benzer şekilde, 26. ölçü sonunda her biri 16'lık la, sol, la, si ve 27. ölçü başında 4'lük la notaları “Şikâyetim” kelimesinde yer alan “-m” harfi ile birlikte belirtilmektedir. Aynı uygulama, 28. ölçüde tekrarlanan “şikâyetim” kelimesi üzerinde de benzer şekilde icra edilmektedir. Çalışmada, diksiyon başlığı kapsamında da belirtildiği üzere, vokal icra esnasında ünsüz harfler üzerinde gerçekleştirilen melizmatik uygulamalar, net ve düzgün bir telaffuza yeterince önem verilmemesinden kaynaklandığı düşünceyle kimi klasik Türk müziği sanatçıları tarafından eleştirilmekte ve nahoş karşılanmaktadır (Ersoy, 2017, s. 312). Ancak, iskeleti güfte üzerine kurulmuş olan arabesk müziğin icrası esnasında, arabesk sanatçılarının metnin duygusal yapısını teknik vokal özelliklerinden daha fazla gözettikleri açık biçimde gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda, Orhan Gencebay'ın “Batsın Bu Dünya” eserindeki icrasından örnekle, ünsüz harfler üzerinde uygulanan melizmatik kullanımların, klasik

üslupta olduğu gibi kuralları net şekilde belirlenmiş bir şemaya sahip olmayan arabesk müziğin en belirgin karakteristik özelliklerinden birine evrildiği yorumu yapılabilmektedir.

Orhan Gencebay'ın “Batsın Bu Dünya” icrası, sanatçının vokal yaklaşımını belirginleştiren teknik özellikler açısından önemli bir örnek sunmaktadır. Sürekli ünsüz harfler üzerinde gerçekleştirilen vibrato ve melizmatik süslemeler, yalnızca bir süsleme unsuru olmanın ötesinde, icracının ses üzerindeki kontrolünü ve teknik tercihlerini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, eserde ses alanları arasında hızlı geçişler içeren kırılmalar, icranın dinamik yapısını güçlendiren belirleyici unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bu teknikler, yalnızca duygusal yoğunluk eklemekle kalmayıp, sanatçının icra tekniğinin geleneksel kalıplarla sınırlı olmadığını ve kendine özgü bir vokal üslubu geliştirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda, eserde kullanılan süsleme ve ses alanları arasındaki geçiş teknikleri, bireysel icra üslubunun arabesk müzik içinde nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli bir veriye dönüşmektedir.

Eserin 1997 yılında “Orhan Gencebay Klasikleri” adlı albümde yer alan versiyonunda sanatçının uyguladığı icra özellikleri, 1975 yılındaki versiyonu ile büyük oranda benzerlik göstermekte olup bazı süslemelerde küçük değişiklikler yapıldığı ve farklı notalar üzerinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte 1997 versiyonuna ait kayıt, seslendirilen ilk bölüm üzerinden ele alındığında 12, 13, 16 ve 17. ölçülerde koro icrasının tercih edildiği görülmektedir.

7.4 Müslüm Gürses “Duygusal Yoğunluk ve Hüzünlü İfadelerin Esnetilerek Derinleştirilmesi”

Nüfustaki adı Müslim Akbaş olan sanatçı 1953 yılında Urfa'nın Halfeti ilçesine bağlı Fıstıközü köyünde dünyaya gelmiştir. Geçim sıkıntısı sebebiyle ailesiyle birlikte 3 yaşındayken Adana'ya göç etmiştir. Erken yaşlarında müziğe ilgi duyan Gürses, uzun havalara oldukça yatkın sesi ile fırsat buldukça kahvehanelere gelen müzisyenlere eşlik etmiştir. 1968 yılında Adana Çay Bahçesi'nde ilan edilen ses yarışmasında “Aman Aman Yara Beni Öldürür Bu Yara Beni” adlı türkü ile birinci olmuştur. Yarışma sonrası Ömür Plak tarafından “Emmioğlu/Ovada Taşa Basma” isimli 45'liği Adana'da basılmıştır. Sanatçının yeni ismini alması bu plak sonrası olmuş, bir sene sonra Sarıkaya Plak ile “Giyin Kuşan Selvi Boylum/ Hayatımı Sen Mahvettin” adlı iki 45'lik plak doldurmuştur. Aynı sene “Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel Vurma”

adıyla çıkan 45'lik plak 300 bin ile rekor kırmıştır (Sarigöl, Erişim Tarihi: 29.09.2023, s. 387).

Sanatçı müziğe 1967 yılında başlamış olsa da ilk arabesk şarkılarını 1968 yılında “Ben İnsan Değil miyim?” albümüyle okumaya başlamıştır (Berdibek, 2017, s. 87). 1978 yılında Gürses'in hayatını tamamen değiştiren trafik kazası, Berdibek'in *Belki de Dilimden Bu Şarkı Düşmez* adlı kitabında şu şekilde anlatılmaktadır:

1978'de yine bir konser sonrasıydı. Tarsus'tan Adana'ya gidiyorlardı. Şoförü uyuyakalmıştı. Bir kamyonu arkadan çarpmışlardı. Şoförü ölmüş, O ise hayatta kalmıştı. Bu kazada, Müslüm'ün alın kemiği parçalandı ve kör olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Hastaneye zamanında götürülmediği için ‘öldü’ sanılıp morga konmuş; fakat zoraki kıpırdanışlarıyla ölmediğini son anda hissettirebilmişti. Alın kemiği un ufak olduğu için beynini koruyacak bir plaka taktılar. Kazanın etkisi ne yazık ki bununla sınırlı kalmadı. Bundan sonra ciddi baş ağrıları başlamış, konuşması da oldukça yavaşlamıştı. Ayrıca koku alma duyusunu ve yüzde elli işitme duyusunu da yitirmişti.

Kaza sonrası icra performansı oldukça değişmiş, sesi artık daha kapalı bir karaktere bürünmüştür. 1979 yılında yeni sesiyle kariyerinin en önemli plağı olan “Bağrıyanık”ı çıkarmış, bu plak sonrası dönemin önemli müzik yönetmenleri ve söz yazarları ile çalışarak arabesk müzik açısından çok önemli albümlere imza atmıştır. 1975 ve 2019 yılları arasında 86 albüm çıkaran ve 37 filmde oynayan sanatçının şarkılarında, otoriteye karşı çıkma, sevgili, gurbet, hasret duyguları merkezde bulunmaktadır. Müslüm Gürses'in müziği ve icrasıyla içinde bulunduğu mücadele oldukça hüznü bir protesto biçimi olarak yorumlanmaktadır (Sarigöl, Erişim Tarihi: 29.09.2023, s. 388).

Müslüm Gürses arabeski diğerleri ile kıyaslandığında daha farklı bir duruş sergilemektedir. Sanatçının kitlesi kendilerini “Müslümcü” olarak tanımlamakta iken, elitistler tarafından arabesk müzik üzerine yapılan her türlü eleştiriye uygun bir yaşam ve algılama tarzına sahiplerdi (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 105). Melankoli, hayattaki anlamın kayboluşu ve karamsarlık gibi duygular Müslümcülerin umutsuzluğuyla ilişkilidir. Yazarlar, Gürses hayranlarına ait bakış açısını: “Anlam denilen zihinsel kurgu ve tasarım, Müslümcülere göre yaşamasını sağlayacak olanları anlamlandırmak ve nefes almaktan ibarettir” ifadeleriyle özetlemektedir (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 127). Aynı zamanda, diğer arabesk hayranlarından farklı olarak Müslümcülerin hüznü ve üzüntüsü sürekli ve görünür vaziyettedir. En alt sınıftan olması sebebiyle henüz yaşamın başlangıcında kaybetmiş olan Müslümcüler, başarılı olsalar dahi kabul görmeyeceklerine olan inançları sebebiyle sürekli acı çekmekte, bu acı ise “isyan”ı ortaya çıkarmaktadır (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 144).

Işık ve Erol Işık’a göre Müslüm Gürses’in müziğinde en ön planda olan duygunun isyan olduğu genel bir kabuldür ve bu isyanın dile getirilmesi üç tarza dayanmaktadır. İlk olarak isyan, yaratılışla ilişkilendirilmiş, toplumsal yapı içindeki konuma, sosyal ve ekonomik yetersizliklere ve bu doğrultuda “Tanrı” ya yönlendirilmiştir. İkinci durumda, gündelik hayatta bireysel ve toplumsal yetersizliklerden kaynaklı olarak yaşamın ahlaksızlığı ve paranın gücüne olan isyan, “kadere” yönlendirilmiştir. Üçüncü olarak ise birebir ilişkide bulunduğu dostlara, sevgiliye ve arkadaşlara yani “kul” olarak adlandırılan kesime yönlendirilmiş bir isyandan söz edilebilmektedir (Işık ve Erol Işık, 2013, s. 145).

90’lı yılların sonlarından itibaren Müslüm Gürses’in kendi kesimi dışına çıkarak yüksek-seçkin kültürün de dikkatini çeken bir figür haline gelmesi, yeni bir gerçeklik olarak Onur Demir’in “Arabesk Kültürün Seçkin Kültüre Uyarlanma Çabalarının Medyadaki Örnekleri” adlı yüksek lisans tezinde kapsamlı şekilde ele alınmıştır. Yazar, özellikle Hürriyet Gazetesi’ne ait yazılardan yola çıkarak, öncesinde “varoşların sesi” olan Gürses’in ilk kez Harbiye Cemil Topuzlu Açıkhava Tiyatrosu’nda sahneye çıkmasını, “sosyete tabir edilen alım gücü yüksek elit kitleye hitap eder konuma ulaşması” olarak yorumlamaktadır. Bununla birlikte sanatçının popülerleşmesi ve “sınıf atlamaındaki” en önemli kilometre taşlarından birinin söz ve müziği Bülent Ortaçgil’e ait olan “Sensiz Olmaz” adlı parça olduğunu da belirtmektedir (Demir O., 2010, s. 89).

Ömrünün son yıllarında *rock*, pop ve üzerine Türkçe sözler yazılan yabancı eserleri seslendiren Müslüm Gürses’in sanat hayatı, dinleyici kitlesini giderek genişletmesi ve varoş kesim dışında da saygı görmesi gibi sebepler göz önünde bulundurulduğunda, arabesk müziğin toplumdaki yeri ve algılanışı ile ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda sanatçının arabesk dışındaki türlerin icrasında sergilediği dramatik ve elastik yapı, arabesk üslubun toplumsal değişim ve dönüşümlerden beslenerek büründüğü esneklik ve doğaçlamaya yatkın karakterinin de önemli örneklerinden biri olarak yorumlanabilir.

7.4.1 İtirazım Var (1981)

İtirazım Var

Rıfat Şanlel

♩ = 85

5

9

12

15

19

25

30

33

37

41

İ ti ra zım var bu za lim
ka de re saz..... İ ti ra zım var bu son suz ke de re saz.....
Fe le ğin cil ve si ne Ha ya tın sil le si ne Dert le rin cüm le si ne saz.....
İ ti ra zım var saz..... Ya rım ka lan sev gi ye Şu e ma net gül me ye
Ya şa ma dan öl me ye İ ti ra zı m var Ben hep ye nil me ye
mah kum mu yum saz..... Ben hep e zil me ye mec bur mu yum saz.....
İ ti ra zım va r bu ya lan do la na Be nim şu dert le re ne bor cum var ki
Tut tu ya ka mı bı rak mı yor saz..... Benim mut lu luk la ne zo rum var ki
Ba na ce hen ne mi a rat mı yor

Şekil 7.45 İtirazım var (Eser-3).

İTİRAZIM VAR

(1981 Yılına Ait Kayıt)

Söz: İlhan Behlül BEKTAŞ
Müzik: Rifat ŞANLIEL

İ ti ra zım var bu za lim ka de re İ ti ra zım var bu son suz

4
ke de re (saz) Fe le ğin cil ve si ne Ha ya tın sil le si ne

7
Dert le rin cüm le si ne İ ti ra zım var

11
Ya rım ka lan sev gi ye Şu e ma net gül me ye

15
Ya şa ma dan öl me ye İ ti ra zım var (saz)

19
) Ben hep ye nil me ye

22
mah kum mu yum Ben hep e zil me ye mec bur mu yum

25
İ ti ra zım var bu yala do la na be nim şu dert le re

Şekil 7.46 “İtirazım Var” adlı eserin 1981 yılına ait versiyonu.

28 ne bor_ cum_ var_ ki tut tu ya ka mı bı rak mı yor_ (saz_)

31 Be nim mut lu luk la Ne zo rum_ var ki ba na ce hen ne mi_

34 a rat_ mı_ yor ba na ce hen ne mi_ a rat_ mı_ yor

Şekil 7.46 (devam): “İtirazım Var” adlı eserin 1981 yılına ait versiyonu

Sanatçının aynı eseri 1981, 1998 ve 2009 yıllarında seslendirdiği kayıtlar incelendiğinde, her bir versiyonda farklı icra özellikleri, vokal tavırlar ve icra özellikleri sergilediği dikkat çekmektedir. Bu sebeple, sanatçının vokal icra analizinde karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılabilmesi açısından, eserin belirtilen üç farklı icra versiyonunun da çalışmaya dâhil edilmesi uygun bulunmuştur.

Müslüm Gürses’in 1981 yılında seslendirdiği “İtirazım Var” adlı eserin²⁴ ilk bölümü ele alınmıştır. Eser genel olarak orta ses bölgesinde icra edilmiş olup, tiz bölgeye doğru belirgin ya da dikkat çekici bir ses alanı geçişine başvurulmamıştır. Bu durum, özellikle eserin 21. ölçüsünde yer alan “Ben hep yenilmeye mahkûm muyum” sözleriyle ifade edilen tiz bölgelerde açıkça gözlemlenmektedir. Bu bölümde tiz seslerin icrası sırasında rezonansın büyük oranda burun boşluğunda yoğunlaştığına dair bir izlenim oluşmakta, bu da "fazla nazal rezonans" ile ilişkilendirilebilecek bir tını hissi yaratmaktadır. Oluşan bu nazal tını, 8. ölçüde geçen “cümlesine” kelimesindeki “n” ünsüzünün fonetik olarak “l” ünsüzüne yakın bir ses özelliği göstermesine ve 9. ölçüdeki “itirazım” kelimesindeki “a” sesli harfinin, “ı” harfine benzer bir ses niteliği taşımasına yol açmaktadır.²⁵ Bu özellikler, eserin genel vokal ifadesine etki eden önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzQI> (E.T.: 20.10.2023)

²⁵ Sanatçının burada tiz bölgelerde ağzını yeterince açmadığı tahmin edilmekte, dolayısıyla “a” harfinin “ı” harfi ile benzerlik gösterdiği düşünülmektedir.

Eserde yer alan ifadelerdeki son kelimelerin son hecelerinde yoğun biçimde vokal süsleme unsurlarının kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu heceler üzerinde özellikle glissando, grupetto, vibrato ve yine uzayan ara kelimelere ait heceler üzerinde mordan ve geçiş notaları sıklıkla görülmektedir.

Eserin icrasında sanatçı, genel olarak ritmik anlamda eşlik eden enstrümanlarla uyum içerisinde bir performans sergilemiştir. Nüans uygulaması ise güftenin anlam bütünlüğüyle uyumlu bir şekilde geliştirilmiştir. Bu bağlamda, 7. ölçüde başlayan “Dertlerin cümlesine” ifadesinden itibaren sesin şiddeti artarak daha yüksek bir gürlük seviyesine ulaşmış, 21. ölçüde yer alan “Ben hep yenilmeye mahkûm muyum” ifadesinde ise eserin dramatik yapısını destekleyecek biçimde daha da yükselmiştir.



7.4.2 İtirazım Var (1998)

İTİRAZIM VAR (1998 Yılına Ait Kayıt)

Söz: İlhan Behlül BEKTAŞ
Müzik: Rıfat ŞANLİEL

İ ti ra zım var bu za lim___ ka de re (saz___) İ ti ra zım var bu son suz

4 ___ ke de re___ (saz___) Fe le ğin cil ve si ne Ha ya___ tın sil le si ne

7 Dert le rin cüm le si___ ne___ İ ti ra zım___ var (saz___)

11 Ya rım ka lan sev___ gi ye___ Şu e ma net_ gül___ me ye Ya şa ma dan öl me

16 ye___ İ___ ti ra zım___ var (saz___)

19) Ben hep ye nil me ye___

22 mah kum___ mu yum (saz___) Ben hep_ e zil me ye___ mec bur___ mu yum(sa___

25) İ ti ra zım var bu yalan___ do la na___ be nim_ şu dert le re

Şekil 7.47 “İtirazım Var” adlı eserin 1998 yılına ait versiyonu.

28

ne bor cum var_ ki tut tu ya ka mı bı rak mı_ yor_ (saz_)

31

Be nim mut lu luk la Ne zo rum_ var ki ba na ce hen_ ne mi

34

a rat_ mı yor_ ba na ce hen_ ne mi_ a rat_ mı yor_

Şekil 7.47 (devam): “İtirazım Var” adlı eserin 1998 yılına ait versiyonu

1981 yılına ait kayıtlarla karşılaştırıldığında, sanatçının bu versiyondaki²⁶ performansı, gerek nazal tınların belirgin bir şekilde minimize edilmesi, gerekse de daha sakin ve kontrollü bir tonlamaya yönelmesi bir tavır değişikliği olarak değerlendirilebilir.

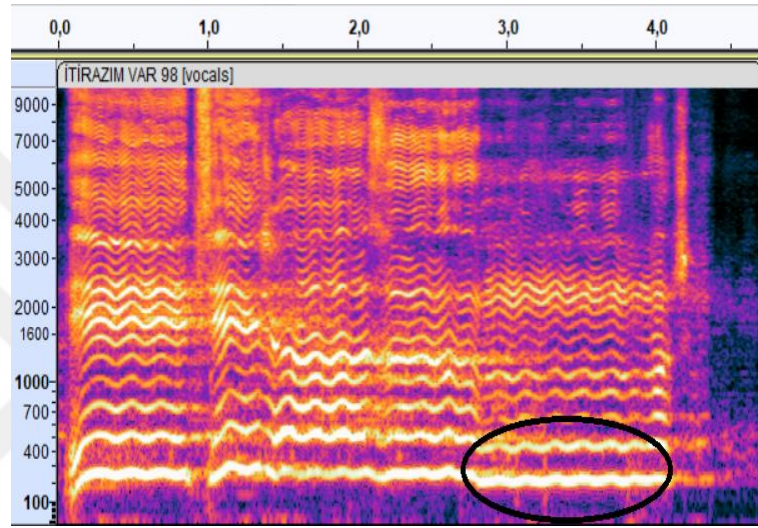
Eser, genel olarak orta ses alanında seslendirilmiş olup, “Ben hep yenilmeye mahkum muyum” ifadesinin yer aldığı 21. ölçüden itibaren dengeli karışım (*balanced mixed*) alanına geçilmiştir. 1981 yılına ait kayıta, eserin meyan bölümünde yoğun şekilde hissedilen nazal tınlar, bu versiyonda yerini oldukça yumuşak bir akışa bırakmıştır. Güftede feryadın yoğun olarak görüldüğü meyan bölümünde, yükselen nüansın sert ifadelerini de şekillendiren bu akış, icranın asi ve boyun eğmemeye kararlı yapısını yumuşatarak, hayatın zorluklarına karşı daha olgun ve dengeli bir tavır sergileyen yeni bir Müslüm Gürses tutumunu/yaklaşımını ortaya koymaktadır.

Arabesk müziğin önemli karakteristik özelliklerinden biri olan sürekli ünsüz harflerde melizmatik icra uygulaması, Müslüm Gürses'in bu versiyonunda da yoğun şekilde uygulanmıştır. 9. ölçüde başlayan “İtirazım var” ifadesine ait “-m” harfi 10. ölçüye sarkarak transkripsiyon üzerinde mi ve re olarak gösterilen notalar üzerine uzatılmış; 22. ölçüde “mahkum muyum” ifadesinde “-kum” hecesindeki “m” harfi, notada sol ve la notası üzerinde vibrato ile gösterilmiştir.

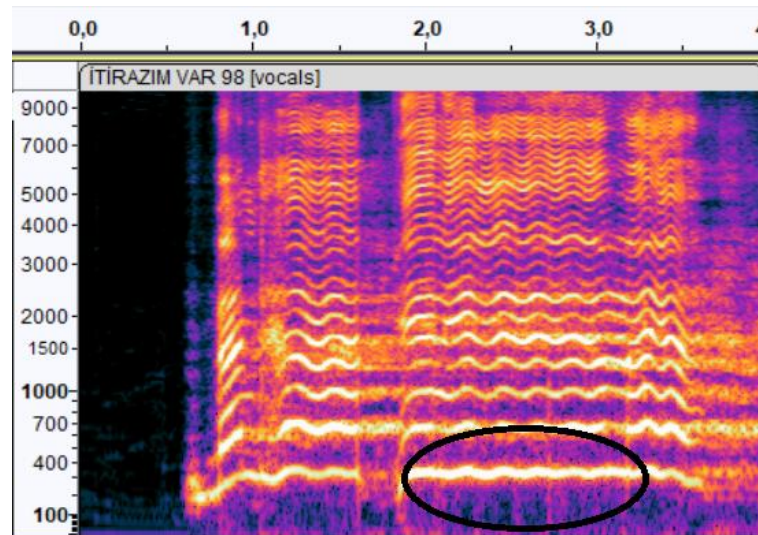
Sürekli ünsüz harflerde vibrato icrası;

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=yj9Bbe19ves> (E.T.: 22.10.2023)

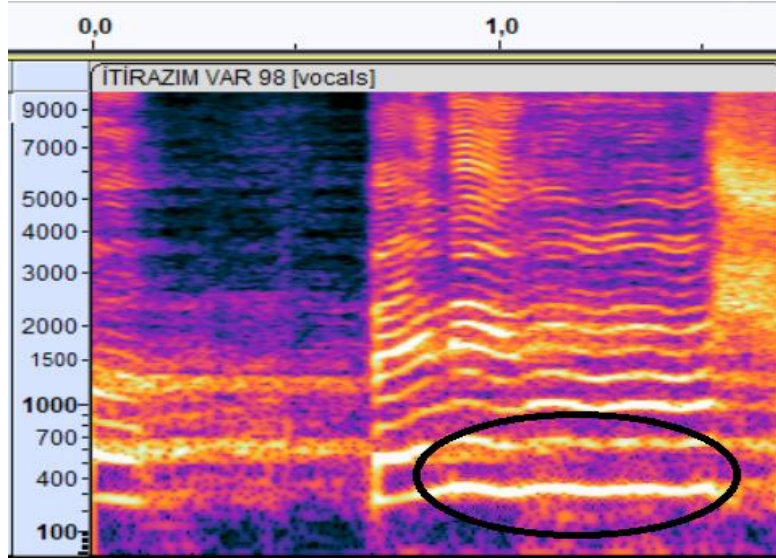
- 17. ölçüde “itirazım” ifadesindeki “-m” harfinde,
- 21. ölçüde “yenilmeye” ifadesindeki “-l”, harfinde,
- 27. ölçüde la notası boyunca devam eden “benim” kelimesindeki “m” harfinde,
- 31. ölçüde 16’lık ve 4’lük fa notası süresince uzatılan “benim” kelimesindeki “m” harfindeki uygulamaları ile örneklendirilebilir. Bu teknik, arabesk üslubun en dikkat çekici özelliklerinden biri olarak bu eserde öne çıkmakta ve Müslüm Gürses’in vokal icrada en fazla tercih ettiği uygulamalardan biri olarak gözlemlenmektedir.



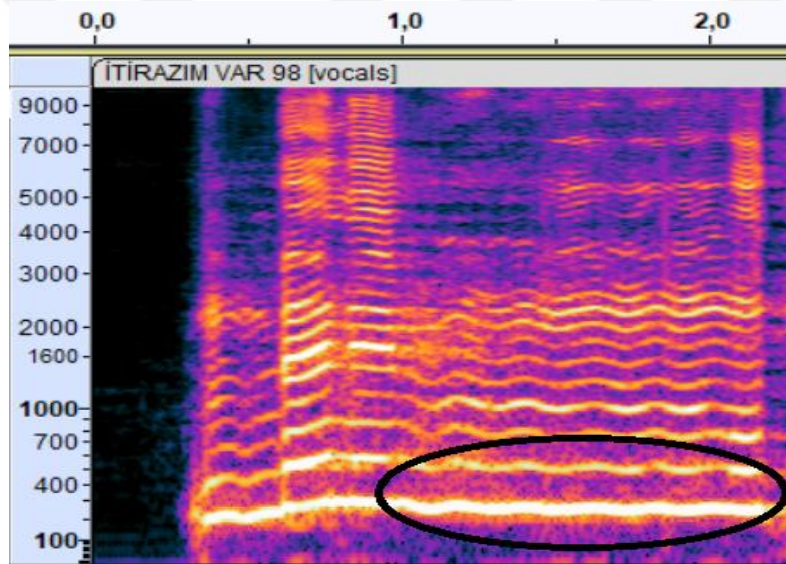
Şekil 7.48 17. ve 18. ölçüde "itirazım" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.49 21. ölçüde "yenilmeye" ifadesindeki “-l-” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.50 27. ölçüde "benim" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.51 31. ölçüde "benim" ifadesindeki “-m” harfinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Arabesk gibi fantezi müzikte de dikkat çeken bir diğer icra özelliği, “r” harflerinin dilin üst damağına oldukça minimal düzeyde temasla ve uzatılarak söylenmesidir. Bu uygulama, Trask (1996, 308)’ın tanımına göre, geleneksel olarak dil ucunun geriye doğru bükülmesini içeren bir artikülasyon biçimi olan retrofleksiyon kavramıyla ilişkilendirilebilir (Hamann, 2003, s. 11). Her ne kadar burada söz konusu olan üretim biçimi tam anlamıyla sistematik bir retrofleksiyon örneği olmasa da artikülasyon noktasının öne değil, hafifçe geriye kaydırılması ve dilin üst damağa doğrudan temas ettirilmemesi bakımından benzerlik göstermektedir. Bu özellik, Gürses’in icrasında da dikkat çeker biçimde kullanılmaktadır. Analiz edilen eserin 30. ölçüsünde yer alan “-

yor” hecesindeki “r” harfı üzerinde, bu söyleyiş biçimi belirgin şekilde gözlemlenmektedir.

Sanatçının icrasında dikkat çeken bir diğer karakteristik özellik ise, icranın kimi bölümlerinde, genellikle pes notalara doğru sesin çatlamasıdır. Bu durum, 12. ölçüde “sevgiye” kelimesine ait “-ye” hecesinde ve 14. ölçüde “gülmeye” kelimesine ait “-ye” hecesinde ufak çatlamalar şekline kendini göstermektedir. Söz konusu uygulama, güftedeki çaresizlik ve acı hissini daha güçlü şekilde dinleyiciye iletmede ve icraya samimi bir dokunuş kazandırmaktadır.

İcrada dikkat çeken bir diğer husus, kimi ölçülerin başlangıcında 8'lik, 16'lık ve zaman zaman da noktalı 8'lik ritim değeri kadar beklendikten es verildikten (beklendikten) sonra vokalin icraya başlamasıdır. Bu tür ritimsel gecikmeler, icraya dinamik bir yapı kazandırabilir, dinleyicinin dikkatini belirli noktalara çekebilir veya sözlerin anlamını daha etkili bir şekilde öne çıkarabilir. Ancak, bu gecikmelerin tam olarak hangi amaca hizmet ettiği, sanatçının yorumuna ve dinleyicinin algısına göre farklılık gösterebilir. Özellikle arabesk müzikte, bu tür gecikmeler, icraya duygusal bir derinlik katmak için kullanılmış olabileceği gibi, müzikal bir çeşitlilik yaratmak amacıyla da tercih edilmiş olabilir.

1981 yılına ait versiyonda cümle sonlarında yer alan kelimeye ait son hece üzerinde uygulanan süslemeler, bu versiyonda daha kısa ifadelerle seslendirilmiş ve genellikle vibrato tercih edilmiştir. Bu değişiklikler, sanatçının zaman içinde vokal tekniğinde yaşadığı evrimi göstermektedir. 1981 versiyonunda daha özgür ve süslemeye dayalı bir üslup benimsenirken, bu versiyonda daha dengeli ve vibrato ağırlıklı bir yaklaşım öne çıkmaktadır. Bu durum, sanatçının hem teknik hem de müzikal olgunluğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

7.4.3 İtirazım Var (2009)

İTİRAZIM VAR (2009 Yılına Ait Kayıt)

Söz: İlhan Behlül BEKTAŞ
Müzik: Rıfat ŞANLİEL

İ ti ra zım var bu za lim ka de re (saz) İ ti ra zım var

Bu son suz ke de re Fe le ğin cil ve si ne Ha ya tın sil le si ne

Dert le rin cüm le si ne İ ti ra zım var (saz)

) Ya rım ka lan sev gi ye Şu e ma net gül me ye

Ya şa ma dan öl me ye İ ti ra zım var (saz)

Ben hep ye nil

me ye mah kum mu yum Ben hep e zil me ye mec bur mu yum İ ti ra zım var

Bu ya lan do la na Be nim şu dert le re ne bor cum var ki

Tut tu ya ka mı bı rak mı yor (saz) Be nim mut lu luk la ne zo rum var ki

Ba na ce hen ne mi a rat mı yor ba na ce hen ne mi a rat mı yor

Şekil 7.52 “İtirazım Var” adlı eserin 2009 yılına ait versiyonu.

2009 yılına ait bu versiyonda²⁷ sanatçının performansında yer alan ses alanı geçişleri ve rezonans uygulamaları, genel hatlarıyla 1998 yılına ait versiyonla benzerlik göstermektedir. Ancak bu versiyonda, sanatçının süsleme uygulamalarını önceki iki versiyona kıyasla belirgin bir şekilde sadeleştirdiği gözlemlenmiştir. Özellikle cümle sonlarındaki kelimelere ait son heceler daha kısa kesilmiş, genellikle portato kimi zaman ise staccatoya yakın ifadelerle seslendirilmiştir.

İcrada en ön planda dikkat çeken performans özelliği, Gürses'in rubato uygulamalarıdır. Güftedeki ifade girişlerinde sıklıkla gecikmeler gözlemlenmiş ve sanatçı, ritmi fazlasıyla esneterek cümle başlarında sıklıkla 4'lük (1 vuruş) ya da noktalı 4'lük (1,5 vuruş) ritim değeri kadar bekledikten sonra icraya giriş yapmıştır. Bu durum cümle bitişindeki kelimelerin bir sonraki ölçüye dahil olmasına, bir nevi sarkmasına sebep olmuştur. 1998 yılına ait versiyonda ufak biçimde izleri görünen rubatolu icra, 2009 yılına ait bu versiyonda olgunluk çağını gözler önüne sermektedir. Konuyla bağlantılı olarak Küçükkaplan; Müslüm Gürses'in eserlerinde genel olarak uyguladığı icra tavrı üzerine yaptığı bir analiz çalışmasında; “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” ifadelerine yer vermiştir (Küçükkaplan, 2012, s. 153). Bu yorum, Gürses'in rubato uygulamalarının onun icrasına nasıl özgün bir karakter kazandırdığını açıkça ortaya koymaktadır.

Arabesk kapsamında vokal icrada doğaçlamayı en yoğun biçimde uygulayan sanatçılar arasında en ön sırada anılan Müslüm Gürses, seslendirdiği eserler üzerinde her dönem farklı bir tarz izlemiştir. Sanatçının performanslarındaki bu çeşitlilik, özellikle 1990'lı yılların sonlarına doğru belirginleşmiş ve doğaçlamaya açık bir nitelik kazanmıştır. Gürses'in canlı performanslarında da sıklıkla gözlemlenen bu yaklaşım, onun vokal icra biçiminin sürekli gelişen ve kendini yenileyen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle süslemelerin yeri ve uygulanışında, aynı eser üzerinde farklı dönemlerde sergilediği icralar, sanatçının anlık duygusal ifadelere ve özgün yorumlara verdiği önemin altını çizmektedir.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=5ZxDK1E9XUA> (E.T.: 07.12.2023)

Arabeskin yaratıcısı olarak anılan Orhan Gencebay'ın eserlerinde, farklı dönemlere ait performans özellikleri genel anlamda benzer bir çizgide ilerlemektedir. Ancak, süslemelerin icrasında tercih ettiği farklılıklar, daha dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Gencebay'ın icralarında, süslemelerin kullanımı ve yoğunluğu zaman içinde değişiklik gösterse de temel müzikal yapı ve üslup tutarlılığını korumuştur. Bu durum, onun eserlerine belirli bir bütünlük ve tanınabilirlik kazandırmıştır. Buna karşılık, Müslüm Gürses'in eserlerinde sergilediği rubatolu ve doğaçlamaya dayalı yorumlar, yalnızca müziğin teknik boyutunu değil, aynı zamanda performans sırasında yaşanan anlık duygusal atmosferi de dinleyiciye güçlü bir şekilde aktarmaktadır. Gürses'in bu yaklaşımı, onun her icrasında “anı yaşama” ve o anı dinleyiciye hissettirme çabasının önemli bir parçası olarak değerlendirilebilir. Gürses'in icralarında gözlemlenen bu özgün yaklaşım, onun arabesk müzik içerisinde kendine özgü bir üslup geliştirdiğini göstermektedir.

Müslüm Gürses özelinde ele alınan, prozodik açıdan kurallara bağlı kalmadan uygulanan icra biçimi, arabesk vokal icrada (özellikle canlı performanslarda) yaygın olarak gözlemlenen bir özelliktir. Sanatçının anlık duygusal tepkilerini icrasına yansıtması, onun sadece bir şarkıcı değil, aynı zamanda bir performans sanatçısı olarak da öne çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, Gürses'in müziği sadece teknik bir çerçevede değil, aynı zamanda duygusal bir deneyim olarak ele aldığını ortaya koymaktadır.

Sanatçının rubatolu icrası, benzer şekilde Zeki Müren'in arabesk üslupla seslendirdiği eserlerde de dikkat çekmektedir. Ancak, iki sanatçı arasındaki en belirgin fark, rubato uygulamalarının icra tarzında kendini göstermektedir. Müren'in canlı performanslarında, rubato sırasında enstrümanların titizlikle solisti takip ettiği, ritim akışının zaman zaman soliste uyum sağlamak adına durdurulduğu ya da aksatıldığı görülmektedir. Buna karşılık, Müslüm Gürses'in rubato yaklaşımı daha farklı bir nitelik taşımaktadır. Gürses, sıklıkla ifadenin başlangıç aşamasında icraya gecikmeli bir giriş yapmakta ve sözlerin bitmesi gereken bölümlerde performansını sürdürerek güfteyi sonraki ölçülere taşımaktadır. Ancak, sanatçının bu serbest vokal tarzı, nihayetinde enstrümanların ritmik ilerleyişine uyum sağlayarak tamamlanmaktadır. Bu durum, Gürses'in icralarına özgü bir doğallık ve anlık duygu yoğunluğu katmakta, onun icrasını diğer arabesk sanatçılarından ayıran önemli bir özellik olarak değerlendirilmektedir.

Zeki Müren ve Müslüm Gürses'in rubato uygulamaları arasındaki bu fark, iki sanatçının müzikal yaklaşımlarını ve üsluplarını anlamak açısından önemlidir. Müren'in icralarında, enstrümanların soliste uyum sağlaması ve bu bağlamda ritmik disiplinin korunması ön plandayken, Gürses'in icralarında vokal ifadenin özgürlüğü ve duygusal yoğunluk öne çıkmaktadır. Bu durum, Gürses'in icralarına daha samimi ve doğal bir karakter kazandırmış, dinleyiciyle kurduğu duygusal bağı güçlendirmiştir.

7.5 Ferdi Tayfur “Melankolik İcranın Hikayeleştirilmiş Anlatımı”

1945 yılında Adana'da dünyaya gelen Ferdi Tayfur Turanbayburt, Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses ile birlikte “baba” lakabı ile anılmaktadır. Söz yazarı, besteci ve sinema oyuncusu olan sanatçı, 1967 yılından bu yana sayısız albüm yayınlamış, 9 kez Altın Plak Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır (Vaveyla, 2022).

Tayfur, 1968 yılında Seda Plak ile iki plaklık anlaşma yapmış ancak beklenen ilgiyi görmemiştir. Üç yıl aranın ardından “Huzurum Kalmadı” adlı plak, 1973'te ise Görsev Plak adına yaptığı “Kır Çiçekleri” adlı 45'lik ile çıkış yakalamıştır. 1974'te “Bana Gerçekleri Söyle” adlı 45'likle adını duyuran sanatçı, 1975 yılında Elenor Plak'a transfer olmuş, “Bırak Şu Gurbeti” ve “Çeşme” adlı eserlere imza atmıştır (Berdibek, 2017, s. 81).

1992 yılında “Prangalar” albümü 5 milyon satarak Türkiye'nin en çok satan albümlerinden olmuştur. 1993'te sanatçının Gülhane Parkı'nda verdiği konsere 200 bin kişinin katılması bir rekor olarak kabul edilmektedir.

7.5.1 Çeşme (1975)

İsmail Abalı (2022, s. 36) “Sosyokültürel Hayatta Ferdi Tayfur ve Çeşme Şarkısı” adlı makalede “Kır Çiçekleri” ve “Bana Gerçekleri Söyle” eserleriyle adını kısmen duyurmuş olan Ferdi Tayfur'un “Çeşme” eseriyle toplumun her kesimince tanındığını belirtmektedir. Dönmez ve İmİK'e göre eser, türkü formatında olup (2020, 137 akt. Abalı, 2022, s. 36), müzik yönetmenliğini Türk halk müziğinin tanınmış sanatçısı Arif Sağ yapmıştır. Çeşme eseri sanatçının tanınırlığına katkı sağlaması ve Abalı'nın ifadeleri ile kent hayatına uyum sağlayamayan eski köylülerin haykırışının, kentsel yapının bir parçası olmaktan duydukları pişmanlığın ve umutsuzluğun sloganı olarak algılanması sebebiyle sanatçının önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Saz... ♩ = 66

Su sa-dım çeş-me-ye

gel-mez o-lay dım E lin-den bir tas su

iç-mez o-lay dım Yo-lum düş-tü kö-yü-nüz-den

geç-mez o-lay dım Gel-mez o-lay dım

Gü-zel yü-zü nû gör-mez o-lay dım

Şekil 7.53 Çeşme (Eser-4).

ÇEŞME (1975)

Söz Müzik: Ferdi TAYFUR

Vib

Su sa dım çeş me ye (saz____) var maz o lay____ dım (saz_)

3

E lin den bir tas su (saz____) iç mez o lay____ dım (saz____)

5

) Yo lum düş tü kö yü nüz den geç mez o lay____ dım (saz____)

7

Vib

Gel mez o lay____ dım (saz____) Gü zel yü zü____ ne (saz____)

9

bak maz o lay dım (saz) Yo lum düş tü sem ti niz den

11

geç mez o lay____ dım (saz____) Gel mez o lay dım (saz____)

13

tr

Gü zel yü zü____ ne (saz____) bak maz o lay____ dım

Şekil 7.54 "Çeşme" adlı eserin 1975 yılına ait versiyonu.

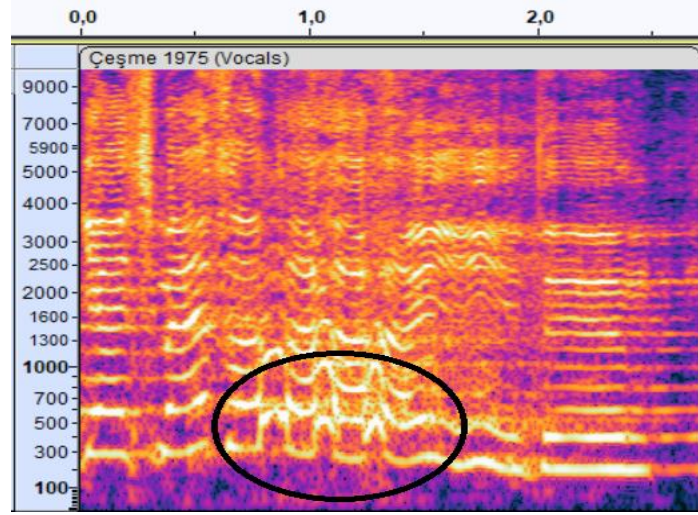
Eser'in²⁸ yalnızca ilk sözlerine ait bölüm nota transkripsiyonuna dahil edilmiştir. Sanatçı, genel olarak orta ses alanında bir icra sergilemiştir.

Tayfur'un diğer eserlerinde de dikkat çeken ve özellikle tiz perdelerde belirginleşen nazal tınılar, bu eserde de açıkça gözlemlenmiştir. Sanatçının, bu nazal tınıları bir tür esneme benzeri bir icra tarzı ve ağlamaklı ifadelerle harmanlayarak performansına dahil ettiği görülmektedir. Tayfur'un vokal icrasında kendine özgü bir stil haline gelmiş bu tür uygulamalar, sesin karakteristik bir özelliği olarak kabul edilebilecek nazal bir duyum ve tınıya dönüşmesine sebep olmaktadır. Bu uygulama, Tayfur'un vokal tarzını tanımlayan, onu benzerlerinden ayıran önemli bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır.

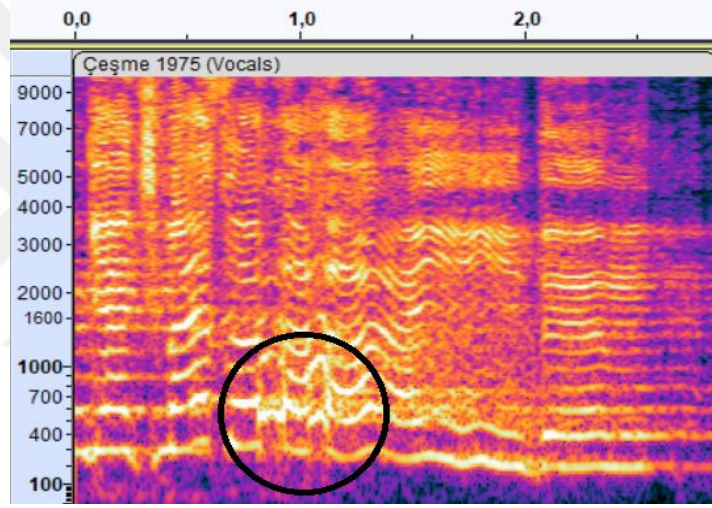
Sanatçının eserde uyguladığı süslemeler, genellikle ifade sonlarında vibrato, tril, grupetto, mordan ve glissando teknikleriyle öne çıkmaktadır. Ara kelimelerde ise çarpma (*acciaccatura*) yoğun olarak kullanılmıştır. Notada, 3. ölçüde yer alan “Elinden bir tas su” ifadesine ait “-den” hecesindeki “e” harfi, “açık e” olarak telaffuz edilmesi beklenirken, kapalı şekilde seslendirilmiştir. Bu telaffuz farklılığı, sanatçının bireysel vokal tercihi olabileceği gibi, konuşma dilindeki bazı fonetik alışkanlıkların müzikal icraya yansmasıyla da ilişkili olabilir. Yöresel etkilerden kaynaklanma ihtimali göz ardı edilmemekle birlikte, bu kullanımın sanatçının kendi üslubu içinde bilinçli bir tercih olup olmadığı tam olarak belirlenmemektedir.

Seste “kırılma” olarak nitelendirilen ve Orhan Gencebay icrasında da yoğun şekilde gözlemlenen uygulama, ses alanları arasında hızlı geçişlerin tril ya da çarpma ile performansa yansıtılmasıdır. Ferdi Tayfur'un icrasında da belirgin şekilde izlenen bu uygulama, genellikle güçlü bir ses çıkışı ve aniden gerçekleşen ses değişimleriyle şekillenmektedir. Bu durum, Tayfur'un ses kontrolünde kendine özgü bir stil oluşturmasını sağlamış ve performanslarına doğal bir gerilim ve vurgu katmıştır. Tayfur'un bu tarzı, bir anlamda onun vokal ifadesindeki dramatik vurguları pekiştiren ve onun karakteristik icra tarzını tanımlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir. 6. ve 11. ölçülerde yer alan “geçmez olaydım” ifadelerindeki çarpmaların uygulanış biçimi de ses alanları arasındaki geçişlerin hızlı ve dikkatli bir biçimde icra edildiği örnekler arasında yer almaktadır.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=G50tVCGR96A> (E.T.: 23.11.2023)



Şekil 7.55 6. ölçüde "geçmez olaydım" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.56 11. ölçüde "geçmez olaydım" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Eser'in 1996 yılına ait versiyonu²⁹ incelenmeye başlandığında, süslemelerin yerleri ve uygulanma biçimleri, melizmatik detaylar ve kırılma ifadeleri, 1975 versiyonu ile genel anlamda benzerlik göstermektedir. Sanatçı, bu kaydı, bir önceki versiyona kıyasla bir tam ses tizden okuyarak Batı müziği sistemine göre mi kararında, Türk müziği sistemine göre ise bolahenk akordunda (yerinden) seslendirmeyi tercih etmiştir.

Arabesk müzikte güftenin anlamını vurgulamak adına özellikle pes sesler üzerinde gözlemlenen seste çatlama, 1996 yılına ait versiyonda, 4. ölçüde yer alan "içmez olaydım" ifadesinde "-mez" hecesinde dikkat çekmektedir. Orhan Gencebay ve

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=l8e2OWqZa0g> (E.T.: 24.11.2023)

Müslüm Gürses'in icrasında da zaman zaman rastlanan bu uygulama, arabesk müzikte güftenin yapısına uygun olarak çaresizlik, pişmanlık gibi duyguların pekiştirilmesi konusunda destekleyici bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte, 1996 yılına ait versiyonda, 6. ve 11. ölçüde yer alan “geçmez olaydım” ifadesindeki “-y” harfi üzerinde melizmatik uygulamalar dikkat çekmektedir. Transkripsiyonda 16'lık la, sol, fa, mi ve re notalarıyla gösterilen bu pasajda, bahsedilen melizmatik uygulamalar çarpma süslemeleriyle desteklenmektedir.



7.5.2 Merak Etme Sen (1978)

MERAK ETME SEN

FERDİ TAYFUR NOTASYON : SURGEON

1 $\sharp f a$ sol fa sol bekar fa mi $\sharp f a$ sol fa sol bekar fa mi $\sharp f a$ sol fa la ret
ba kiş la rın bekarfa mi ba na bi raz bekarfa mi ce sa fa ret
kor ku yo rum sa na aşk tan söz et me

2 söl la fa söl mi fa re sin $\sharp f a$ sol la la 16likes la bekar si la 16likes
ver sin bir sev di gin var bekar si sa
ye ben

$2\ 2\ 2\ 2\ 1\ 2\ 1$ $2\ 1\ 2\ 1$ $2\ 1$ $4\ 2\ 1\ 1\ 0\ 0$
ne o lur söy le söy le söy le söy le
 söl söl söl söl $\sharp f a$ sol mi 16likes söl $\sharp f a$ sol mi 16likes söl $\sharp f a$ sol fa mi re

3 $2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2\ 2$ $2\ 1\ 0$ $1\ 2\ 1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1\ 2$
gi de rim bu di yar dan me rak et me sen
fa fa fa fa fa fa fa fa mi re mi fa mi re do si si si si la si es

4 $1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 1\ 1$ $1\ 2\ 1\ 2\ 4\ 1\ 0$
me rak et me sen top rak o lur
mi re do si si la la la la la la es mi fa mi fa sol mi re

$0\ 0\ 3\ 2\ 3\ 2$ $1\ 1\ 2\ 1\ 2\ 1$ $4\ 2\ 1\ 1\ 0$
taş o lu rum is ter sen gar daş o lu rum
re re do si do si mi $\sharp f a$ sol fa sol fa la sol fa mi re

5 $1\ 2\ 1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1\ 2$ $1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 1\ 1$
me rak et me sen me rak et me sen
mi fa mi re do si si si si la si es mi re do si si la la la la la la es

6 $1\ 1\ 3\ 3$ $1\ 2\ 3\ 3$ $1\ 1\ 1\ 1\ 3\ 1$ $1\ 2\ 1\ 1\ 1\ 0$
her ba ha rım ha zan ol sa ka ra bağ rum a lev ol sa
 $\sharp f a$ sol la la $\sharp f a$ sol do / la do / la $\sharp f a$ sol la la bekarsila sollasolfa mi re

7 $1\ 2\ 4\ 2\ 4$ $1\ 2\ 4\ 1\ 0\ 0$ $1\ 2\ 1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 2\ 2\ 1\ 2$
gur bet ba na me zar ol sa me rak et me sen
mi $\sharp f a$ sol fa sol mi fasolmi rere mi fa mi re do si si si si la si es

$1\ 0\ 3\ 2\ 2\ 1\ 1$
me rak et me sen
mi re do si si la la la la la la es

SON OLARAK 15-20. ÖLÇÜLER ARASI TEKRAR SÖYLENİP BİTİRİLECEK

Şekil 7.57 Merak Etme Sen (Eser-5).

MERAK ETME SEN

(1978 Yılına Ait Kayıt)

Ferdi TAYFUR

Serbest vokal

Vib

Ba kış la rın ba na bi raz ce sa_____ ret
Kor ku yo rum sa na aşk tan söz et_____ me

4

ver_sin Bir sev di ğin 3 var_ sa ne o lur söy le____
ye_ben

8

söy_le____ söy____ le söy le____ gi de rim bu di yar

12

Vib Tempo Vib Vib

dan Me rak et_ me____ sen (saz____) me rak et_ me____ sen (saz____)

15

Top rak o lur____ taş o lu rum İs ter sen gar_____ daş o____ lu rum
Yo lun_ da yol_ daş o lu rum

19

Vib

Me rak et_ me____ sen (saz____) me rak et_ me____ sen

21

Vib

me rak et_ me____ sen Her ba__ ha rım ha zan_ ol sa

24

ka ra bağ rım_____ a lev ol_ sa Gur bet ba na me zar ol_ sa
Aş kın ba na_____ ö lüm ol_ sa

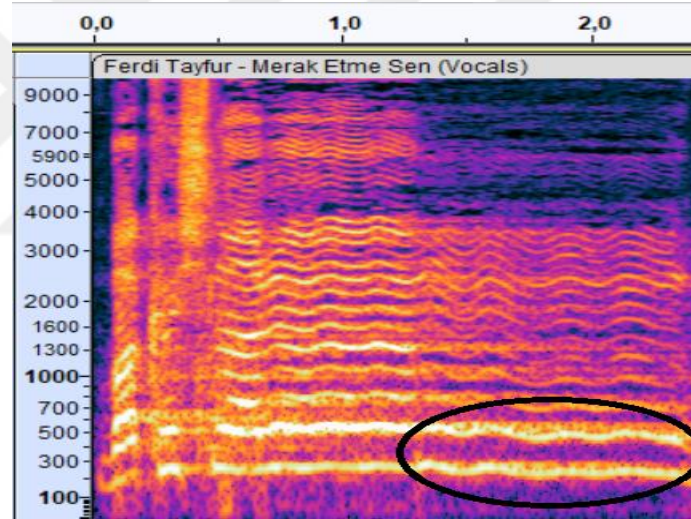
28

me rak et_ me____ sen (saz____) me rak et_ me____ sen (saz____)

Şekil 7.58 "Merak Etme Sen" adlı eserin 1978 yılına ait versiyonu.

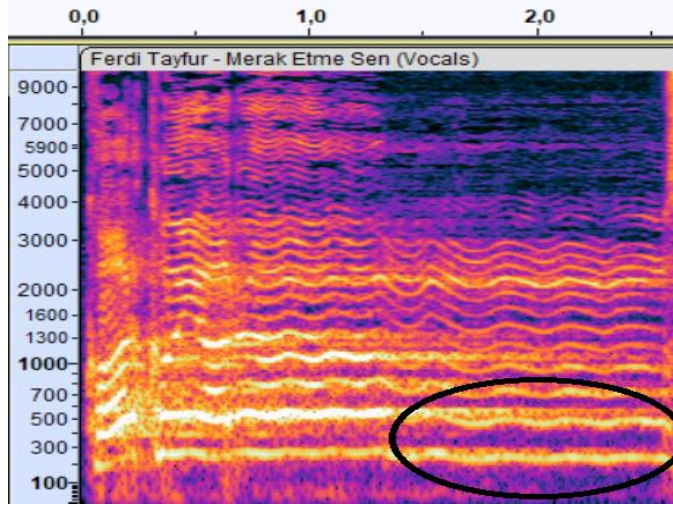
Sanatçının 1978 tarihinde seslendirdiği “Merak Etme Sen” adlı eser³⁰, genel olarak orta ses alanında seslendirilmiştir. Ön planda dikkat çeken karakteristik performans özelliği, sanatçının diğer eserlerinde de tercih ettiği “ağlar gibi/ağlamaklı”, “esner pozisyon/esner gibi” ve “hıçkırık” sesi ile icradır.

Sıklıkla uygulanan süslemeler; çarpma, vibratodur. Bununla birlikte eserin kimi bölümlerinde ise puandorg, glissando ve mordan kullanımı da dikkat çekmektedir. Arabesk icranın kimliğine uygun olarak vibrato ve tril uygulamaları, bu icrada kimi zaman sürekli ünsüz harfler üzerinde uygulanmaktadır. Örneğin serbest vokalde icra edilen 1. ölçüde yer alan “bakışların” ifadesindeki “-n” harfi nota transkripsiyonunda fa ve mi notası üzerinde; aynı ölçüde ikinci tekrara denk gelen “korkuyorum” ifadesindeki “-m” harfi, fa ve mi notası üzerinde; 12. ölçüdeki “diyardan” kelimesinin son hecesine ait olan “-n” harfi kısa bir süre için re notası üzerinde vibrato uygulaması ile seslendirilmiştir.

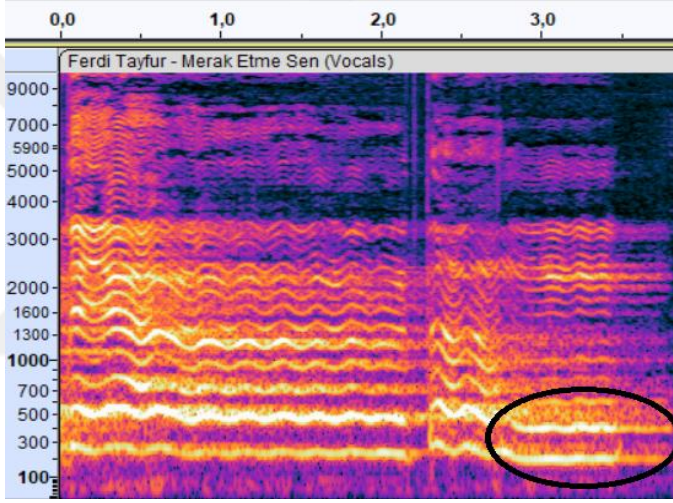


Şekil 7.59 1. ölçüde "bakışların" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=-zYPp_MJ9Wg (Erişim Tarihi: 14.04.2024)



Şekil 7.60 1. ölçünün tekrarında "korkuyorum" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.61 12. ölçüde "diyardan" ifadesinde yer alan vibrato uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Sürekli ünsüz harfler üzerinde icrada yer alan melizmatik uygulamalar, arabesk icranın ön planda gözlemlenen niteliklerinden biri olup, bu eserde çeşitli bölümlerde duyumsanmaktadır: Örneğin;

- 1. ölçüde “bakışların” kelimesine ait “-n” harfi, nota transkripsiyonunda 8’lik sol, 16’lık fa ve 4’lük mi notası üzerinde;
- Aynı ölçüde ikinci sözlerde yer alan “korkuyorum” ifadesine ait “-m” harfi 8’lik sol, 16’lık fa ve 4’lük mi notası üzerinde;
- 2. ölçüde ikinci sözlerde yer alan “aşktan” ifadesindeki “-n” harfi 8’lik sol, 16’lık fa ve 4’lük mi notası üzerinde;
- 16. ölçüde yer alan “taş olurum” ifadesine ait “-m” harfi 16’lık do, 16’lık si bemol üzerinde seslendirilmiştir.

Sanatçının performansında dikkat çeken temel özelliklerden biri, ağlamaklı ve esner pozisyonda gerçekleşen vokal üretimidir. Bu teknik, vokal traktusun³¹ genişlemesi ile sesin geri planda tınlamasına neden olmakta ve bazı harflerin tınısında değişiklikler yaratmaktadır. Özellikle 11. ölçüde “diyar” kelimesinde yer alan “-yar” hecesi ve 27. ölçüde ikinci sözlere denk gelen “ölüm olsa” ifadesinde yer alan “-sa” hecesinde sesin daha yumuşak ve geri planda tınladığı gözlemlenmektedir.

Bunun yanı sıra, “-yar” hecesinde uygulanan *dekresendo* ve *puandorg*, yalnızca dinamik bir unsur olarak değil, aynı zamanda güfte ile ses arasındaki anlatım bütünlüğünü destekleyen prozodik bir vurgu işlevi göstermektedir. Buradaki uygulama, hecenin vurgusunu yumuşatarak daha belirgin bir ifade oluşturmaya ve icranın anlatsal yönünü güçlendirmesine yardımcı olmaktadır. Bu durum, sesin yavaşlatılması, uzatılması ve yoğunluğunun azaltılması gibi tekniklerle desteklenmekte ve sanatçı, güfte içeriği ile uyumlu bir biçimde, bu yöntemleri kullanarak çaresizlik, üzüntü ve teslimiyet duygularını daha belirgin hale getirmektedir.

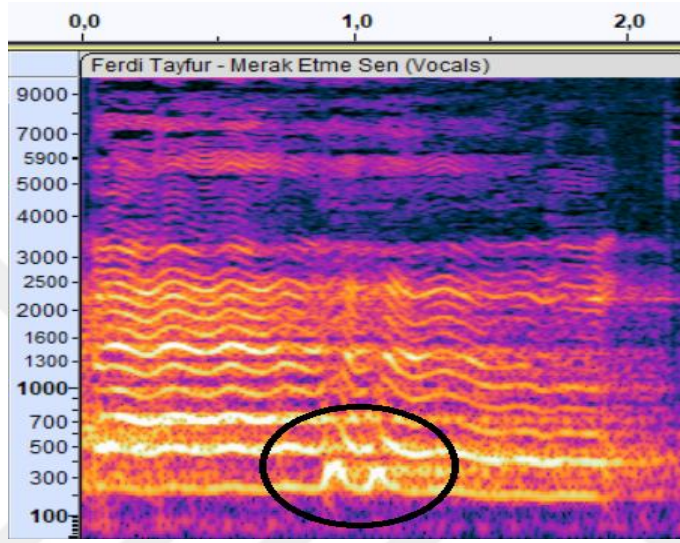
Türkçede “a” ünlüsünü seslendirilmesi, kelimenin anlamını ve vurgu yapısını doğru ifade edebilmek adına “kalın a”, “ince a”, “uzun sesletilen a” ve “kısa sesletilen a” olmak üzere çeşitli varyasyonlarla gerçekleştirilebilmektedir. Editör ve spiker Anı Sağkan “A Ünlüsü-Diksiyon Eğitimi 1. Bölüm” başlıklı *YouTube* videosunda, kimi kelimelerdeki “a” harflerinin doğal olarak kısa sesletildiğini, ancak kelimenin sonuna ünlü ile başlayan bir ek veya ulama geldiğinde bu “a” harflerinin uzatarak telaffuz edildiğini belirtmektedir.³² Bu bağlamda, “merak etme” ifadesinde, “merak” kelimesindeki “a” harfi, kısa sesletilmesine rağmen, “etme” kelimesinin eklenmesi ile birlikte “e” harfinin etkisiyle uzatılarak seslendirilmektedir. Ancak Ferdi Tayfur’un icrasında, eserin prozodik yapısına uyum sağlamak amacıyla “merak etme” ifadesindeki “a” harfi kısa sesletilmektedir. Buna ek olarak, ifadedeki “a” harfinin kalın formda telaffuz edilmesi, “k” ünsüzünün de vokal traktus içinde daha geride

³¹ Vokal traktus, sesin üretildiği glottisten başlayarak ağız boşluğuna kadar uzanan ve sesin tınısını belirleyen anatomik bir yapıdır. Ses tellerinde üretilen ham ses, vokal traktus içindeki şekillenme süreciyle karakteristik rengini kazanır. Bu süreçte, sesin dil kökü ve çevresindeki dokular etrafında şekillenmesi, belirli ünlü ve ünsüzlerin tınasal özelliklerini doğrudan etkileyebilir. Vokal traktusun genişliği, uzunluğu ve açıklığı gibi faktörler, sesin parlak, koyu, metalik veya yumuşak bir renge sahip olmasını belirleyen temel etmenler arasındadır.

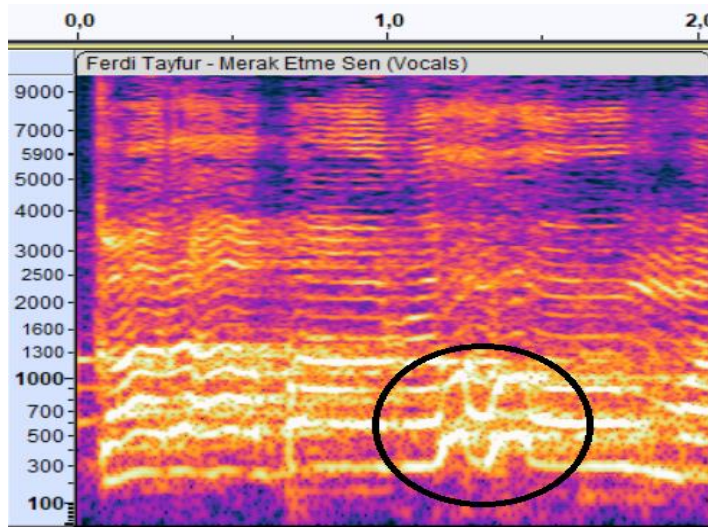
³² <https://www.youtube.com/watch?v=XNHEvbYziqM> (Erişim Tarihi: 14.04.2024)

tınlamasına yol açmıştır. Sanatçı eserin farklı bölümlerinde, “merak etme” ifadesinin her tekrarında aynı sesletim tercihini koruyarak kullanmaktadır.

Sanatçının, trıl ya da çarpma gibi süslemeleri icra ederken performansına sıklıkla dahil ettiği “kırılma” uygulaması, eserin kimi bölümlerinde kısa süreli ancak belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu uygulamaya, 4. ölçüde ikinci sözlere denk gelen “ben” kelimesi ve 24. ölçüde “bağrım” kelimesinde yer alan “-rım” hecesi örnek gösterilebilmektedir.



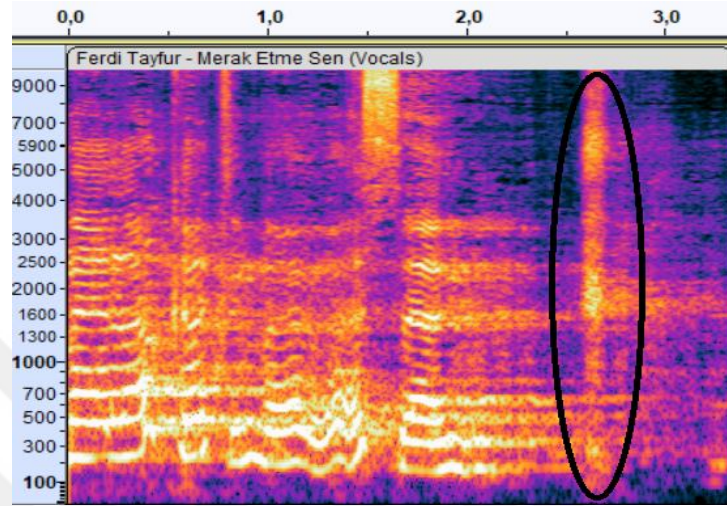
Şekil 7.62 4. ölçünün tekrarında "ben" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



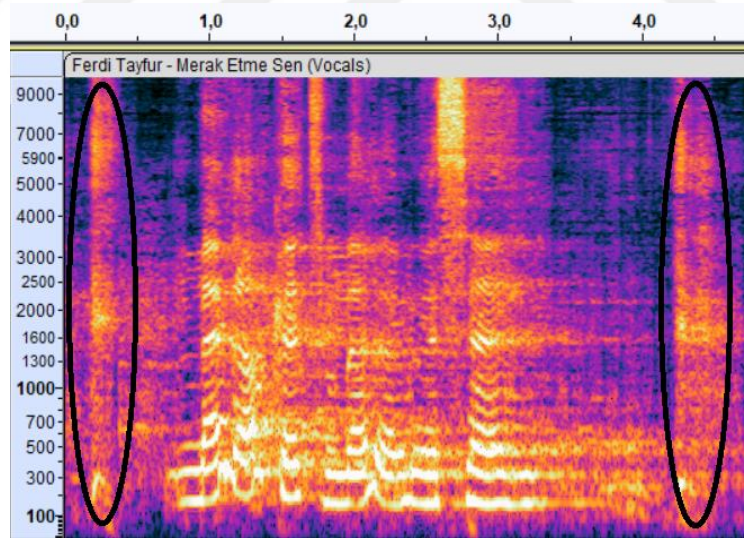
Şekil 7.63 24. ölçüde "bağrım" ifadesinin ikinci hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Bununla birlikte, sanatçının güftenin yapısını güçlendirmek adına uyguladığı ağlamaklı ifadeler, sözlere giriş yaptığı esnada zaman zaman uyguladığı hıçkırık

benzeri bir ses ile desteklenmektedir. 19. ve 29. ölçünün ikinci tekrarında, “merak etme sen” ifadesinde, sanatçı hıçkırık tınısı eşliğinde nefes almakta ve bu tekniği icrasında karakteristik bir yapı olarak sergilemektedir. Bu ses üretim biçimi, yalnızca bu esere özgü bir uygulama olmayıp, sanatçının diğer eserlerinde de gözlemlenen ve belirli bir duygusal etki yaratmaya yönelik bilinçli bir icra pratiği olarak değerlendirilebilir.



Şekil 7.64 19. ölçünün 2. tekrarında "merak etme sen" ifadesinin sonunda yer alan hıçkırık uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.65 29. ölçünün 2. tekrarında "merak etme sen" ifadesinin başlangıç ve sonunda yer alan hıçkırık uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Sanatçının icrasında hıçkırık benzeri ses, belirli ifadelerde yapısal bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Spektrogram analizine göre, bu sesler belirli bir temel frekansa sahip olmayan, geniş bant spektruma yayılan kısa süreli enerji dalgalanmaları şeklinde görünmektedir. Bu durum, ses tellerinde düzenli bir titreşim olmaksızın, anlık hava akışı değişimleri ile üretilen bir vokal efekti ile ilişkilendirilebilir. Şekil 7.64 ve şekil

7.65’de daireler içinde belirtilen bu sesler, sanatçının belirli bir icra pratiği olarak tekrarladığı karakteristik bir vokal unsuru niteliği taşımaktadır. Her iki görselde de benzer akustik özelliklerin görülmesi, bu uygulamanın rastlantısal bir seslendirme hatası olmadığına işaret etmektedir. Bu teknik, yalnızca Ferdi Tayfur'un icra üslubuna özgü bir özellik olarak kalmayıp, farklı arabesk sanatçılar tarafından da zaman zaman kullanılmaktadır. Ancak, en belirgin ve karakteristik örnekleri Ferdi Tayfur'un icralarında görülmektedir.

Güftede, ilk ölçülerde yer alan “Bir sevdiğin varsa ne olur söyle giderim bu diyardan” ifadeleri, sanatçının sevdiğinin aşkından şüphe duyduğunu ima etmektedir. Özellikle eserin son bölümlerinde geçen “merak etme sen” ifadelerinde tercih ettiği “hıçkırık” tınıları, şüphelerinin ve duygusal çalkantılarının vokal düzeyde bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu durum, sanatçının içsel çatışmasını vokal icrası ile ifade etme biçimini güçlendirmektedir. Tayfur'un icrasındaki hıçkırık tınıları gibi ses unsurları, eserin duygusal anlatımına katkıda bulunarak, güftenin ruhunu daha yoğun bir şekilde dinleyiciye aktarmaktadır. Bu tür süslemeler ve icra teknikleri, sanatçının performansında yalnızca bir ifade unsuru olarak değil, aynı zamanda güftenin anlamını vurgulamak ve pekiştirmek için bilinçli bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla, Ferdi Tayfur'un bu icra unsurlarını kullanımı, sanatçının teknik ustalığının ve yorumculuk yetkinliğinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

Tayfur’un vokal icra analizi çerçevesinde sunulan tüm bu bilgilere ek olarak; “Ferdî Tayfur Ses Analizi (Doğuştan Gelen Kabiliyet)” başlıklı *YouTube* videosunda³³ sanatçının vokal icra performansını “zehirli çiçek” eseri üzerinden yorumlayan Emre Yücelen de dikkat çekici analizlerde bulunmuştur. Yücelen, sanatçının icrasını “kendine has” ve “karakteristik” bir stil olarak tanımlamaktadır. Ayrıca icra biçiminin daha kapalı ağızla şekillendiğini ve temel teknik kapsamında “esneme pozisyonu”yla benzer olduğunu belirtmektedir. Yücelen, sesin kafa bölgesinde daha rahat dolaşabilmesini, esneme pozisyonunun avantajı olarak tanımlarken, dil kökünün ağız içine genel anlamda yerleştiğini ve havanın ağız içinde rahatlıkla dolaşabildiğini de eklemektedir. Sanatçının icra esnasında doğal bir pozisyonda olması sebebiyle tiz sesleri rahatlıkla icrasına dahil edebildiğini belirten Yücelen, Tayfur'un kimi harfleri

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ajrq2PSk-Fs> (Erişim Tarihi: 16.03.2024)

seslendirirken ağzını oldukça fazla açtığını ve bu açıklıkta sesin ister istemez gırtlakta pozisyon alacağını da ifade etmektedir. Yücelen, ses sanatçısı Oğuz Aksaç ile yaptığı görüşmeden referansla, şarkıcılığın aslında ağlamaktan kaynaklandığını, bu doğrultuda Ferdi Tayfur'un, icrasında mevcut olan ağlama tınısı ile aslında “işin özü”nü bizlere anlattığını belirtmektedir. Sanatçının uyguladığı ağlama pozisyonunun, “ü” harfi gibi daha kapalı bir pozisyonda sergilenmesi gereken harflerin seslendirilmesinde de avantaj sağladığını belirten Yücelen, Tayfur'un vokal icrası üzerine yorum yaptığı bir başka *YouTube* videosunda (Ferdi Tayfur Besteleri Ve Şan Tekniği - Ses Analizi)³⁴ ise sanatçının bestelediği eserlerde harf seçimlerinin genellikle haykırış pozisyonuna uygun olduğunu dile getirmektedir. Bu doğrultuda Yücelen; “Arabesk stilin tamamında aslında kapalılık, içe kapanma, sıkma çok fazla görürken, Ferdi Tayfur'un bestelerinde genelde böyle bir büyük ses kullanmaya yönelik bir stil var” şeklinde ifade ettiği yorumuyla sanatçının bestelerinde ve vokal icrada sahip olduğu karakteristik özellikleri tanımlamaktadır.

Ferdi Tayfur'un vokal icrası, yalnızca teknik bir performans olmanın ötesinde, güftenin anlamını derinleştiren bir anlatım gücü taşımaktadır. Sanatçının seslendirdiği her kelime ve cümlede, hikâye anlatıcılığına özgü bir vurgu ve duygu yoğunluğu dikkat çekmektedir. İcradaki nüanslar, güftenin tematik içeriğini ön plana çıkarırken, dinleyici üzerinde belirgin bir etkileycilik sağlamaktadır. Tayfur'un bu yaklaşımı, arabesk müziğin duygusal bir ifade aracı olarak konumlanmasında etkili bir unsur olarak değerlendirilebilir.

7.6 İbrahim Tatlıses “Güçlü, Hacimli Ses, Sert Üslup”

İbrahim Tatlıses, 1952 yılında Urfa'da Ciğerci Cemil'in oğlu olarak dünyaya gelmiştir. 1975 yılında Elazığ'daki Yalçın Plak'la tanışması ile ilk defa müzik piyasasına dahil olmuştur. İlk olarak “Ayağında Kundura” türküsü ile adını duyurmayı başaran sanatçının toplumda ilgi görmesinin önemli nedenlerinden biri, kendi istisnai yeteneği kadar, arabesk türün toplumda oldukça ilgi gördüğü dönemlerde ses getirmiş olmasıyla da ilgilidir. Zamanla arabesk müziğe yönelen Tatlıses, Türk halk müziğinden arabeske geçiş yapmıştır. “Ben İnsan Değil miyim” kaseti bu yönelimin ilk örneklerindendir. İstanbul'da Burhan Bayar'la tanışma fırsatı elde eden Tatlıses'e ait “Mavi Mavi”

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=I4GNGJjkD3w> (Erişim Tarihi: 16.03.2024)

kasetinin A yüzünün yönetmenliğini Burhan Bayar, B yüzünün yönetmenliğini ise Arif Sağ yapmıştır. Bu doğrultuda kaset bir yanıyla türkü derlemeleri, bir yanıyla ise arabesk müzik formlarını içeren karma bir yapıdadır (Ok, 2004, s. 16).

Sanatçı her ne kadar arabesk dünyasına sonradan dahil olsa da yanık ses tonu ve etkileyici sahne performansı ile 1980'li ve 90'lı yılların önemli ses sanatçılarından biri olmuştur. 80'li yıllarda çıkardığı “Allah Allah”, “Kara Zindan”, “İnsanlar” ve “Fosforlu Cevriye'm” albümleri ile satış rakamları milyonları bulan Tatlıses, 1987'de kendi plak şirketi olan “Tatlıses Müzik”i kurmuştur. 1989'un yılbaşı günü Turgut Özal'ın desteğiyle “Beyaz Gül Kırmızı Gül” şarkısını ilk kez TRT'de icra etmiştir. 90'lı yıllarda sanatçının ünü Yunanistan ve Orta Doğu'ya kadar genişlemiştir. Tatlıses, bu başarılarına ek olarak; yönetmen, oyuncu, senarist, söz yazarı, köşe yazarı, besteci ve programcı kimliği ile de adından söz ettirmiştir. 90'lı yıllar boyunca müzik piyasasındaki hakimiyeti güçlü şekilde devam etmiştir (Berdibek, 2017, s. 130).

İbrahim Tatlıses'in müzikal tarzı arabesk müzik içerisinde farklı bir tür çerçevesinde değerlendirilmekte, bunun sebebi ise Uğur Küçük Kaplan (2013, s. 219)'ın belirttiği üzere yalnızca müzikal unsurlardan kaynaklanmamaktadır. Küçük Kaplan'ın ifadelerine göre; Tatlıses'in halk müziği geleneğinden gelmesi, ses rengi ve çoğunlukla seslendirdiği Urfa yöresine ait müzikal karakterini yansıtan üslubunun arabesk ile bir araya gelmesi, halk müziği niteliklerine sahip çeşitli öğeler taşıyan farklı bir arabesk tarzın oluşmasında önemli etkilere sahiptir. Bununla birlikte sanatçının üslubunda öne çıkan özelliklerden biri de Urfa yöresine ait müzikal karakteri yansıtmakta olan tiz seslerin sıklıkla kullanıldığı bir icra tarzını benimsemiş olmasıdır.

7.6.1 Aramam (2004)

ARAMAM SORMAM BİR DAHA (2004 Yılına Ait Kayıt)

Ça ğır say dın gel mez miy_ dim_ yar (saz_)

3) Se nin i çin öl mez miy_ dim_ yar (saz_)

5 Dün ya yı ters et mez miy dim yar (saz_) A ra mam(saz_)

8 A ra mam(saz_) A ra mam (Saz_)

10) A ra mam sor mam bir da ha yal var san bi le al la ha

12 Çık ma sa ge cem sa ba ha A ra_ mam Pe şin den gel dim kaç ke re

15 Dün ya mı yık tın bin ke re Kı rıl dım sa na bir ke re a ra mam

Şekil 7.66 "Aramam" adlı eserin 2004 yılına ait versiyonu.

İbrahim Tatlıses'in 2004 yılında yayımladığı “Aramam” albümüne adını veren eserin³⁵ notaya alınması sürecinde, referans alınabilecek herhangi bir notasyon bulunamamış, bu nedenle eser, seslendirilen tonalite üzerinden doğrudan notaya alınmıştır. Eser genelinde, göğüs ses alanının baskın bir biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Tatlıses'in performansı özellikle nakarat kısmında göğüs sesi ağırlıklı karışım (*chesty mix*) ses alanında uygulanmıştır.

İcranın en belirgin özelliklerinden biri, sanatçının yöresel ağız özelliklerini belirgin biçimde icrasına yansıtmasıdır. Bu durum, özellikle “k” ve “h” harflerinin telaffuzundaki farklılıklarda dikkat çekmektedir. Bu fonetik farklılıklar, sanatçının vokal kimliğine özgün bir dokunuş ekleyerek, Tatlıses'in icrasını yerel ve kültürel bağlamıyla daha güçlü bir şekilde konumlandırmaktadır.

TRT'de çeşitli kanallarda eş zamanlı ana haber seslendirme spikerliği yapan Mennan Şahin, “Benimle Tekerleme Çalış! K Harfi” başlıklı *YouTube* videosunda³⁶ “k” harfinin telaffuzu hakkında, seslendirilecek kelimeye uygun olarak ağız içinde iki farklı yerden çıkarıldığını belirtmektedir. Bu bölgeler, ön damaktan çıkarılan ve dilin yüzeyinin damağa temas etmesi ile elde edilen “yumuşak k” ve arka damaktan çıkarılan “k” harfi olarak tanımlanmaktadır. Şahin, arka damaktan çıkarılan “k” harfi üzerine fazla baskı yapılması durumunda hırıltılı bir “k” harfi elde edileceğini de ifade etmektedir. Bu doğrultuda, İbrahim Tatlıses'in “Aramam” eseri icrasında “k” harflerini arka damaktan çıkararak seslendirildiği gözlemlenmiştir. Sanatçının damağın gerisinde uyguladığı bu sesletimin yanı sıra, harf üzerinde uyguladığı baskı ve vurgu da harfin daha belirgin olarak tınlamasına sebep olmaktadır. Tatlıses'in diğer eserlerinde de göze çarpan, “orta /k/nın gırtlakta geri /q/ya çevrilmesi, patlama yapan sessiz harflerin frikatif harfler gibi okunması, gergin gırtlak ile söylenen sesli harfler, konuşma Türkçesinin Güneydoğu çeşidinin özellikleridir” (Stokes, 1998, s. 194).

“H” harfinin telaffuzu üzerine drama ve diksiyon eğitmeni Tolga Günhan, “H Harfi Nasıl Söylenir? H Harfi Tekerlemeleri! | Harfler Serisi 9.Bölüm - Tolga Günhan” adlı *YouTube* videosunda³⁷, harfin doğru telaffuzu ve farklı kültürlerde nasıl seslendirildiğini aktarmaktadır. Bu doğrultuda Günhan, dilin üzerinden havanın süzülerek çıkarıldığı “h” harfinin, Doğu/Güney Doğu Anadolu gibi kimi kültürlerde

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=VNZuTrvXfPE> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)

³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=I_D1Wke9qqo (Erişim Tarihi: 21.04.2024)

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=dBAPq4IOIj4> (Erişim Tarihi: 21.04.2024)

gırtlaktan seslendirildiğini belirtirken, bu sesletimin oluşmaması için dilin gırtlığa değdirilmemesi gerektiğini de eklemektedir. Tatlıses'in bu eserdeki icrasında “h” harfinin gırtlaktan seslendirilişine yönelik örnek, 12. ölçüde “sabaha” ifadesinin sonunda yer alan “-ha” hecesinde dikkat çekmektedir. Eserde “h” harfinin gırtlaktan seslendirilmesi durumu yalnızca birkaç defa yer alırken “k” harflerinin geri planda ve baskı uygulanarak seslendirilmesi sıklıkla uygulanmıştır.

İbrahim Tatlıses'in icrasında, arabesk müziğin karakteristik özelliklerinden biri olan girift geçişler, özellikle karar sesine ulaşma sürecinde sıkça kullanılmaktadır. Bu uygulama, eserin sonlarına doğru genellikle bir tam ses “büyük ikili (B2)” aralığında pes bir notadan başlanarak, notaların girift şekilde birbirine bağlanması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Eserin orijinal notalarına ulaşamadığı için, bu uygulamanın eserin orijinal versiyonunda yer alıp almadığı kesin olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte, bu tür geçişlerin arabesk müzikte yaygın bir ifade biçimi olduğu ve Tatlıses'in performansına karakteristik bir özellik kattığı söylenebilir. Örneğin, eserin 2., 4. ve 6. ölçülerinde “yar” ifadesinde, 7. ve 8. ölçülerde ise “aramam” ifadesinin son hecesinde fa diyez ve sol diyez notalarında benzer bir uygulama dikkat çekmektedir. Bu ifade biçiminin farklı bir versiyonu, tiz perdeden karar sesine bağlı geçişlerde dikkat çeken bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Örnek olarak Tüdanya'nın seslendirdiği “Seni sevmeyen ölsün” eserinde aynı cümlemin her ikinci tekrarında, son hece üzerinde bir buçuk ses “küçük üçlü (K3)” tiz perdeden başlanarak, bağlı bir icra ile karar sesine ulaşıldığı gözlemlenmektedir.

Öte yandan, İbrahim Tatlıses'in performansında en belirgin icra özelliği, tiz bölgelerde sesini oldukça yüksek gürlükte ve hacimli biçimde kullanabilmesidir. Nakarat bölümünde, tiz notaların yoğun olduğu kısımlarda göğüs sesini baskın bir şekilde kullanarak, karışık ses alanında (*mixed register*) icra uyguladığı gözlemlenmektedir. Sanatçı, pes notalarda ise sesinde melankoliyi artıran bir çatlama ya da hırıltılı ses kullanarak duygu yoğunluğunu pekiştirmektedir. Bu tarz bir uygulama, özellikle sol diyez notasına denk gelen “yar” ifadesinde ve nakaratın bitimine doğru güftenin karakterini yansıtan enerjinin sönümlendiği “aramam” ifadesinin son hecelerinde duyulabilmektedir. Müslüm Gürses'in icrasında da zaman zaman görülen bu çatlama, İbrahim Tatlıses'in icrasında “yar” ifadesi boyunca süreklilik arz etmekte, böylece eserin duygusal ifadesini derinleştiren önemli bir unsur haline gelmektedir. Bu tür

geçişler, her iki sanatçının da karakteristik icra biçimlerinin bir parçası olarak, şarkıdaki melankolik atmosferi güçlendiren bir etki yaratmaktadır.

Tatlıses'in canlı performanslarına ait videolar incelendiğinde, sanatçının kimi arabesk müzik ses sanatçıları da görülen mikrofon sallayarak icra uygulamasını sıklıkla tercih ettiği dikkat çekmektedir. Bu uygulamanın, icra esnasında vibrato ya da trillerin etkisini artırmak ve performansa daha güçlü bir ifade katmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Mikrofonun sallanması, ses dalgalarının dinleyiciye ulaşma şeklini etkileyerek, icranın dinamik ve titreşimli bir duyum oluşturmaya katkı sağlayabilir. Bu tarz, yalnızca teknik bir yöntem olarak değil, aynı zamanda sahne estetiğinin bir parçası olarak da değerlendirilebilir, zira sanatçının bu hareketi performansa duygusal ve dramatik bir boyut kazandırmaktadır. Ayrıca doğaçlama ve içsel ifadeye büyük önem veren arabesk sanatçıların, bu tarz hareketleri performans sırasında spontane bir coşku anında uyguluyor olmaları da mümkündür.

Sanatçının vokal icra performansı üzerine sunulan tüm bu bilgilere ek olarak, İbrahim Tatlıses'in vokal yorumunun, sadece teknik beceriyle sınırlı kalmadığı, güfte ve melodiye yaptığı kişisel müdahalelerle derin bir anlatım gücüne ulaştığı da söylenebilmektedir. Mikrofon kullanımı ve sahne üzerindeki teatral dokunuşları, dinleyiciyi eserle bütünleştiren bir estetik sunarken, doğaçlama ve spontane ifadelerle performansını zenginleştirmektedir. Tüm bu yönleriyle İbrahim Tatlıses, arabesk müzikte hem ses hem de sahne açısından sınırlarını genişleten bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Onun vokal icrası, arabesk müzikte bireysel stilin, yöresel ifadelerin ve yenilikçi yorumun bir arada nasıl sergilenebileceğine dair önemli bir örnek sunmaktadır.

7.7 Bergen “Kadın İcrasında Maskülen Tınılar”

Asıl ismi Belgin Sarılmışer olan Bergen, 15 Temmuz 1959 yılında Mersin'de doğmuştur. Anne ve babasının ayrılığı sebebiyle küçük yaşta Ankara'ya taşınmış, konservatuarda eğitim görmeye başlamıştır. Maddi sıkıntılardan dolayı yaşını büyüterek PTT memuru olarak işe başlayan Bergen, aynı zamanda okuluna da devam etmiştir. Ankara'nın ünlü bir kulübünde bir gece şarkı söylemiş ve herkes tarafından oldukça beğenilmiştir. Kulübün teklifi üzerine Belgin olan ismini Bergen olarak değiştirerek mekânda şarkı söylemeye başlamıştır. Bu durum, eğitim gördüğü okul

tarafından hoş karşılanmayınca bir tercih yapmak durumunda kalan Bergen, sahneyi tercih etmiştir (İslamoğlu ve Ateşçi, 2023, s. 619).

1982 yılında Adana'da bir pavyonda şarkı söylemektedir. Mekân sahibinin ödemeleri yapmaması sebebiyle hacizle mücadele eden Bergen, kendisini bu durumdan kurtaracağını düşündüğü Halis Serbes ile evlenmiştir. Bergen'in sahneye olan sevgisi sonlanmamış ve eşi bu durumu hoş karşılamamıştır. Eşinden sürekli şiddet görmesine rağmen kendisinden kopamayan Bergen, Serbes'in evli olduğunu öğrenince çareyi kaçmakta bulmuş, bu süre zarfında 31 Ekim 1982 gecesi yüzüne bir kova dolusu kezzap fırlatılmıştır (Berdibek, 2017, s. 157). Bu olay, kadına şiddetin sembollerinden biri olan Bergen'in, 1986 yılında çıkardığı albüm kapağında, yüzünün bir tarafını örten perçemine ek olarak hüznü ifade eden ve albüm ile aynı adı taşıyan "Acıların Kadını" imajının altyapısını oluşturan önemli olaylardan biridir.

"Acıların Kadını" albümü çok satanlar arasına girmiş, aynı isimle sanatçının yer aldığı filmi de vizyonda yerini almıştır. Bu süre zarfında hapisanedeki eşini ziyaret eden ve kimi zaman maddi destek sağlayan Bergen, yaşadığı her şeye rağmen eşini affetmeyi tercih etmiştir. Serbes'le yeniden evlenmiş, ancak tekrar şiddet görmeye başlayınca 1988 yılında boşanmıştır. 14 Ağustos 1989 yılında "Yıllar Affetmez" adlı albümünün tanıtımı için tur programında olan Bergen, Adana'nın Pozantı ilçesinde Halis Serbes tarafından vurularak öldürülmüştür (Berdibek, 2017, s. 160).

"Bergen'in Seslendirdiği Şarkıların Şema Terapinin Bazı Temel Kavramları Açısından İncelenmesi" adlı makalesi ile Ayşenaz Ekin Duman, sanatçının seslendirdiği şarkıların sözlerini inceleyerek oluşturduğu tabloya atıfla; "şarkılarda en fazla karamsarlık, duygusal yoksunluk, cezalandırıcılık ve güvensizlik şemalarının temsil edildiği dikkat çekmektedir" (Duman, 2023, s. 343) ifadesine yer vermiştir. Aynı çalışmada "Uyumsuz Başa Çıkma Modları" başlığı altında kaçınan korungan ve temsilci mod ile kendine acıma modu yer almaktadır (a.g.e). Şarkı sözlerinde baskın olarak yer alan bu duygusal altyapı ile hayattayken 8, vefatından sonra ise 3 albümü piyasaya sürülen, "Acıların Kadını" ve "Arabeskin Kraliçesi" gibi unvanlarla anılan Bergen, yaşadığı olumsuzluklara karşı duruşu, imajı ve sesiyle arabeskin kadın sanatçıları arasında önemli bir yere sahiptir.

7.7.1 Sen Affetsen (1986)

Ayşenaz Ekin Duman (2023, s. 346) çalışmasında, eserde geçen, “Ağlatıp da gülenleri, terk edip de gidenleri, sevilip sevmeyenleri” sözlerine, “Sen affetsen ben affetmem” karşılığı ile, yapılan hatalara verilen cezalandırıcı bakış açısı ekseninde, şarkıda gözlemlenen baskın şemanın “cezalandırıcılık” olarak dikkat çektiğini belirtmektedir.

Eserde yer alan bir diğer şema ise yazar tarafından “güvensizlik” olarak gözlemlenmiştir. Haksız ve kasıtlı biçimde gerçekleştirilen olayların “Tanrım kötü kullarını”, “Bütün zalim olanları”, “Sevilip sevmeyenleri” sözlerinde ifade edildiğini ve bu dizelere karşılık olarak “Sen affetsen ben affetmem” tepkisiyle “kaçıngan, korungan” bir duygu modunu yansıttığını ifade etmektedir (a.g.e).



Sen Affetsen Ben Affetmem

Bergen

Söz: Ali Tekintüre

Beste: Burhan Bayar

Transkripsiyon: Musa Çetiner

La La Sol Sol Fa Fa Sol La La La Sol Sol Fa Fa Mi Re Do Re Re Mi Re Do Re Do Sü
Sü Do Do Re Do Sü Do Sü La La Sü La Fa Mi Re Mi Re Sol La Sol Mi Re Do Re Do
Fa Sol Fa Re Do Sü Do Sü Sü Re Do Mi Do Sü Do Sü La La Fa Fa Mi Mi Re Re Do Sü La
Tan rım kö til kul la rı nı
La Fa Fa Mi Mi Re Mi Re Do Do Do Re Re Mi Re Do Do Sü Sü Do Re Do Re Do Sü La 1. La
sen af fet sen ben af fet mem Bü tün za lim o lan la rı sen af fet sen ben af fet mem
2. La Sü La La La Sol Sol Fa Fa Sol La La Mi Re Re Do Do Re Mi Sü Do Re Do Sü Do Sü La
mem
La La La La Sol La Sol Fa La La La La Sol La Sol Fa Mi Fa Mi Fa Fa
Sen tan rı san af fe der sin ba ğış lar sın ku lum der sin
Fa Fa Fa Sol Mi Mi Mi Re Do Re Do Re Sü Do Sü Do Do Re Do Re Sü Do Sü Sü La La
Ne ler çek tim sen bi lir sin sen af fet sen ben af fet mem sen af fet sen ben af fet mem
Do Re Re Mi Re Do Do Sü Sü Do Do Re Do Re Do Sü La La Sü La
Bü tün za lim o lan la rı sen af fet sen ben af fet mem

Şekil 7.67 Sen Affetsen Ben Affetmem (Eser-6).

SEN AFFETSEN BEN AFFETMEM

(1986 Yılına Ait Kayıt)

Söz: Ali Tekintüre
Beste: Burhan Bayar

4

Tan rım kö tü kul la rı ni ³ sen af fet sen ben af fet mem (saz)

8

Bü tün za lim olan la rı sen af fet sen ben af fet

12

1. mem(saz) mem (saz) 2.

16

Sen Tan rı sını af fe der sını Ba ğış lar sını ku lum der ³

20

13 Vib ³ sin (saz) Ne ler çek tim sen bi lir sını sen af fet sen ben af fet mem

24

Sen af fet sen ben af fet mem (saz)

28

18 Bü tün za lim olan la rı sen af fet sen ben af fet mem

Şekil 7.68 “Sen Affetsen” adlı eserin 1986 yılına ait versiyonu.

Bergen'in 1986 yılında "Acıların Kadını" albümünde yer alan "Sen Affetsen" adlı eser³⁸, seslendirilen ilk bölüm üzerinden notaya alınmıştır. Sanatçı, eseri si bemol kararlı seslendirmiş, genel anlamda göğüs ses alanında uyguladığı icra "Sen tanrısın affedersin" ifadelerinin bulunduğu tiz perdelerde göğüs sesi ağırlıklı karışım (*chesty mix*) ile devam etmiştir. İcrada sıklıkla çarpma ve mordan, seyrek olarak ise glissando ve vibrato süslemeleri yer almaktadır.

Sanatçının performansında en önde dikkat çeken uygulama, sesin üzerinde baskı uygulayarak "erkeksi/erkek gibi" bir tonlamayla kullanmasıdır. Bu durum, sesin daha kalın, pes bir tınıya sahip olmasına yol açmakta, ifadelerin ise daha gür ve hacimli duyulmasına sebep olmaktadır. Konu ile ilgili olarak Müjgan Halis'in, *Independent Türkçe*'de yayımlanan yazısında *Arabeskin Aşık Kadınları* belgeselini yazıp yöneten Murat Hocaoglu'nun ifadeleri, arabesk müzik camiasının kadınlara bakış açısını açıklar niteliktedir. Hocaoglu, arabesk müziğin kesinlikle bir erkek dünyası olduğunu, arabesk camiasındaki kadınların ya erkeksileşmek zorunda kaldığını ya da yok edildiğini belirtmektedir. Ayrıca, kadın sanatçıların bu dünyada açık bir hedef olduğunu, dolayısıyla çareyi sertleşmekte, erkeksileşmekte bulan bu kadınlara ait üslubun, onları arzu nesnesi ile "bacı", "delikanlı kadın" arasında bir yerlerde konumlandığını ifade etmektedir (Halis, 2022).

Bergen'in vokal icrasında yer alan dramatik, tok ve hacimli tını, erkeksi bir okumaya yakın bir özellik taşımaktadır. Hocaoglu'nun açıklamalarına dayanarak, bu tarz bir ses kullanımı, sanatçının içsel dünyasındaki acıların dışa vurumu olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Bergen'in repertuarında acı, melankoli ve hüzn gibi duyguların baskın olması, sesinin bu karakteristik özelliklerini pekiştirirken, vokal derinliği ve tonunun yoğunluğu, arabesk müziğinin duygusal yüklü yapısına da uyum sağlamaktadır.

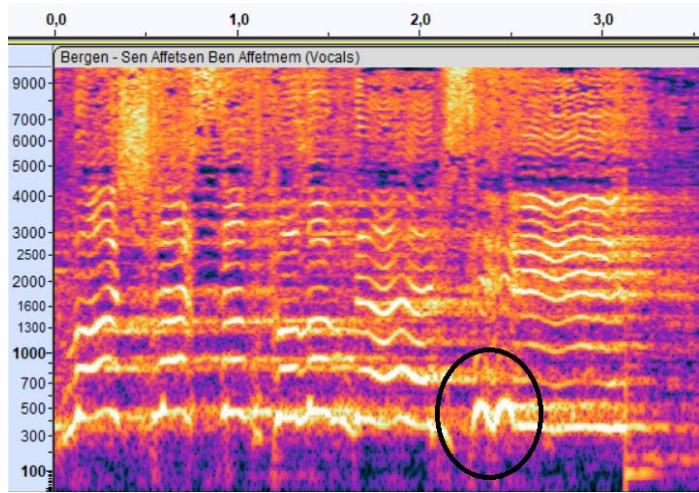
Türkiye'nin kadın seslerini araştıran Küratör Kornelia Binicewicz (09.15 itibariyle), *Arabeskin Aşık Kadınları* (Hocaoglu, 2021-2022) adlı belgeselin 3. bölümünde³⁹, Bergen'in tüm dünyadaki en ilginç kadın şarkıcılardan biri olduğunu dile getirirken, sanatçının oldukça ender bir sese sahip olduğunu ve hiç kimsenin onun gibi şarkı söylemediğini ifade etmektedir. Aynı zamanda sesinin aşırı derecede acı dolu

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=2Mg7xErW_1c (Erişim Tarihi: 25.05.2024)

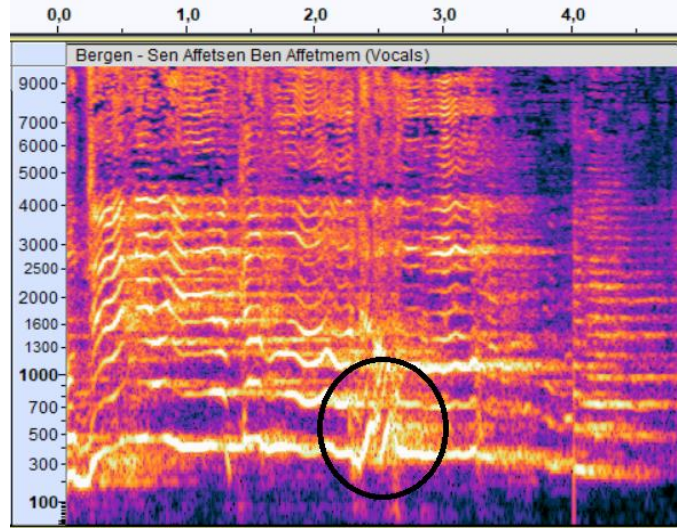
³⁹ <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinklari-1x3> (Erişim Tarihi: 06.09.2024)

olduğunu ve bunun yalnızca acı dolu bir hayat yaşamasından kaynaklanmadığını da eklemektedir. Aynı belgeselde sosyolog Pelin Gülerkaptan, seslendirdiği eserlerde Tanrı'ya sığınan bir duruş yerine, Tanrı'ya da isyan eden ve kadercilikten uzak bir Bergen olduğunu, öfkesini her zaman hissettirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, tanrıya sığınmak yerine ona sitem eden, ifadelerini zaman zaman öfke ile yansıtan ve melankolik duygulara yatkın bir ses rengine sahip olan Bergen'in, icrasında arabesk camiasında güç kavramı ile ilişkilendirilen erkeksi tavrı benimsemesi, bir kadının arabesk müzik dünyasında tutunabilme çabası olarak yorumlanabilmektedir.

Öte yandan, sanatçının icrasında birkaç bölümde, kırılma (*passagio*) olarak adlandırılan uygulama da dikkat çekmektedir. Eserde, bu uygulama oldukça küçük alanlarda ve kısa ifadelerle sınırlı kalmaktadır. 13. ölçüde “-sin” hecesinde ve aynı ölçüde geçen ikinci sözlerde ise “Bu dünyayı yakanları” ifadesinin sonundaki “-rı” hecesinde bu tekniğin örnekleri gözlemlenmektedir. İlter Denizoglu, erkek seslerinde bu tür kırılmaların ve geçişlerin genellikle daha belirgin olduğunu ifade etmektedir. Bu durum, ses tellerinin yapısı ve ses alanları arasındaki geçişlerin farklılık göstermesiyle ilişkili olabilir. Bergen'in ise sesini genellikle pes tınılarda kullanması, bu kırılmaların erkek sesine kıyasla daha yumuşak ve belirginliği daha düşük bir şekilde duyulmasına neden olmaktadır.



Şekil 7.69 13. ölçüde “-sin” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.70 13. ölçünün 2. tekrarında “-rı” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Bergen’in icrasına dair yapılan teknik ve sosyolojik analizler, onun yalnızca bir şarkıcı olmanın ötesinde, arabesk müzikte kadın kimliği ile var olma mücadelesinin en çarpıcı örneklerinden biri olduğunu göstermektedir. Sanatçının erkeksi tınılar içeren vokal üslubunun, doğrudan çevresel faktörlerin etkisiyle mi, yoksa ses yapısının doğal bir sonucu olarak mı şekillendiği kesin bir biçimde ortaya konulamamaktadır. Ancak, arabesk müziğin erkek egemen yapısı ve Murat Hocaoglu'nun da vurguladığı gibi, kadın sanatçıların var olabilmek için belirli kalıplara girmek zorunda bırakıldığı düşünüldüğünde, Bergen’in icrasında da bu bağlamda bir şekillenme olduğu gözlemlenebilmektedir.

Sanatçının güçlü ve dramatik sesi, bireysel acıları aktarmanın ötesinde, kadının toplum içinde maruz kaldığı engeller ve bunları aşma sürecindeki mücadelesiyle de örtüşmektedir. Bergen'in icrası, yalnızca bireysel bir anlatı değil; sahne ve sahne dışındaki mücadelesi ile birlikte, kadın sanatçıların erkek egemen müzik endüstrisinde var olabilmek adına geliştirdikleri stratejilerin bir yansımasıdır. Sanatçının trajik ölümü, onun toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında tartışılan bir figüre dönüşmesine neden olmuş, özellikle kadın mücadelesi perspektifinden yeniden değerlendirilmeye başlanmıştır.

7.8 Kibariye “Arabesk Müzikte Vurgulu İfadeler ve Çevik İcra Özellikleri”

Asıl ismi Bahriye tokmak olan Kibariye, 1960 yılında Manisa'nın Akhisar ilçesi, Kapaklı köyünde dünyaya gelmiştir. Ailesinin geçim sıkıntısı sebebiyle hiç okula

gitmemiştir. Henüz 10 yaşındayken meyhaneden bozma bir gazinoda sahne almış, iki yıl sonra ise “Mucize” adlı bir şarkıcı onu bir gazino patronuyla görüştürmüştür. Ancak gazino patronunun onu dinlemeden geri çevirmesi Kibariye'nin daha çok hırslanmasına sebep olmuştur (Berdibek, 2017, s. 164).

Güzel görünmek için bir perukla Çağlayan Saz Gazinosu'nun yolunu tutan Kibariye, sahneye çıktığı an büyük bir ilgi görmüştür. 1977'de Basmane'deki Keban pavyonunda sahne almaya başlamıştır. 1980'de Zeki Müren, Neşe Karaböcek, Ferdi Tayfur, Gönül Yazar, Seyyal Taner, Müjdat Gezen, Erol Evgin, İbrahim Tatlıses, Selçuk Ural gibi sanatçılar hemen her gece ön masalarda Kibariye'yi dinlemektedir (Berdibek, 2017, s. 165).

Stardust Gece Kulübü'nde Muzaffer Özpınar yönetimindeki saz grubu eşliğinde sahne alan Kibariye, birçok plakçıdan teklif almış, Atlas Plak şirketinin patronu Polat Tezel'in teklifini kabul etmiştir. Cengiz Özşeker'in bestelediği “Kimbilir” adlı parçayla şöhrete kavuşmuştur (Berdibek, 2017, s. 165).

7.8.1 Kim Bilir (1981)

آلوجرهلی
ALUCRALI

KİM BİLİR

Söz: Mehmet DUYAR
Beste: Cengiz ÖZŞEKER

1. 2.

1. 2.

3 3 kim bi lir bu

gl di şin dö nüşü o la cak mı

1. 2.

la cak mı ah na sıl yol la rı na

1. 2.

ba ka ca ğım kim bi lir kim bi lir

uf kum da ba tan gü neş bu sa bah do ğa cak mı kal ben ne ka dar

dert li o la ca ğım kim bi lir

Şekil 7.71 Kim Bilir (Eser-7).

KİM BİLİR
(1981 Yılına Ait Kayıt)

Söz: Mehmet DUYAR
Müzik: Cengiz ÖZŞEKER

Kim bi lir bu _____ gi di şin dö nü şü o _____

4 1. _____ la cak _____ mı 2. _____ la cak _____ mı ah na sıl

7 _____ yol _____ la rı _____ na _____ ba ka ca ğım kim bi lir

10 2. _____ kim bi lir _____ uf kum da ba tan gü neş bu sa bah do ğa cak mı

13 Vib _____ kal ben ne ka dar _____ dert _____ li _____ o la ca ğım _____ kim _____

16 _____ bi _____ lir Kim bi lir _____ kim bi lir _____

19 kim bi lir _____ kim bi lir _____ 3 3 kim bi lir _____

22 kim bi lir _____ kim bi lir _____ tr Vib kim bi lir _____

Şekil 7.72 "Kim Bilir" adlı eserin 1981 yılına ait versiyonu.

Sanatçının 1981 yılında seslendirdiği ve en çok dikkat çeken ilk performansı olarak bilinen “Kim bilir” adlı eserde⁴⁰ ön planda dikkat çeken süslemeler mordan, çarpma, grupetto, tril ve vibrato olarak gözlemlenmiştir.

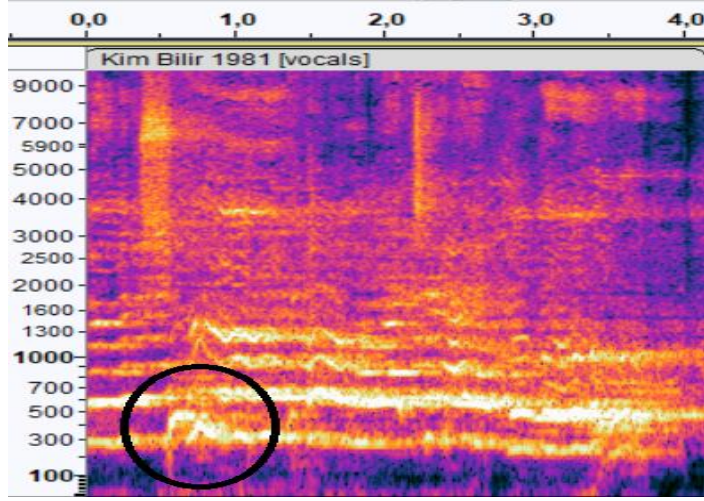
Kibariye'nin farklı eserlerinde ve canlı performanslarında, icra esnasında özellikle ifade girişlerinde sert ataklar ve belirgin vurgular uyguladığı gözlemlenmektedir. Bu eserde, 6. ölçüde başlayan “Ah nasıl yollarına bakacağım kim bilir” ifadesinde, yüksek bir nüans ve güçlü bir baskı ile uygulanan icra eserin duygusal vurgusunu belirginleştirmektedir. Kibariye'nin vokal pratiğinde sıklıkla başvurduğu bu sert girişler ve yoğun vurgular, ifadenin etkisini güçlendirirken, ses sağlığı açısından uzun vadede problem yaratabilecek bir teknik izlenimi vermektedir. 1985 yılında Sembol Plak firmasından çıkan *İşte Kibariye* albümünde yer alan “Topraklara Gömeceğim” eserinde ve Emre Yücelen'in “Kibariye Ses Analizi” adlı *YouTube* videosunda⁴¹ incelediği “Annem” adlı eserde, sanatçı bu sert ve baskılı ifadelerle şarkının duygusal derinliğini pekiştirmektedir.

“Kim Bilir” adlı eserde uygulanan sert ve baskılı ifadeler ile sanatçının anlatımında, kendisinden uzaklaşan ve dönüşü şüpheli olan kişiyi bekleme sürecinin zorluğu pekiştirilmektedir. “Topraklara Gömeceğim” adlı eserde ise sanatçı, ulaşılması imkânsız bir aşka sitem ederken, aşkını topraklara gömeceğini ifade eden sözleriyle birlikte, vurgulu ve baskılı bir icra sergileyerek tepkisel bir anlatım ortaya koymaktadır.

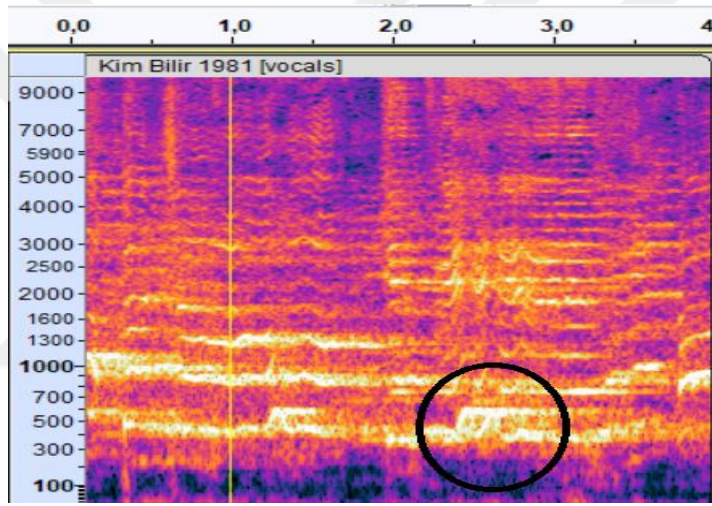
Diğer yandan, arabesk müzik sanatçılarının özellikle tril ve mordan icrasında sıklıkla kullandıkları kırılma tekniği, Kibariye'nin bu eserinde de yer almaktadır. Ancak, sanatçının icrasındaki kırılmalar, daha küçük ses alanlarında ve hızlı ifadelerle uygulanarak, anlık fakat belirgin bir etki yaratmaktadır. 3. ölçüde “dönüşü” ifadesine ait “-şü” hecesi ve 9. ölçüde “Kim bilir” ifadesine ait “bi-” hecesinde uygulanan kırılmalar, Kibariye'nin bu teknikten nasıl yararlandığını gösteren örnekler arasında yer almaktadır.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=s9yj5DZ4-Vo> (Erişim Tarihi: 30.05.2024)

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZHf629exqn4> (Erişim Tarihi: 02.06.2024)



Şekil 7.73 3. ölçüde "dönüşü" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.74 9. ölçüde "kim bilir" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.

Kibariye'nin icrasında en ön planda dikkat çeken öğelerden bir diğeri, sanatçının uyguladığı karakteristik nağmeler ve süslemelerdir. Bu namelerin uygulanışı, hızlı ve esnek gırtlak hareketlerini içermekte olup özellikle ifade sonlarında uzayan heceler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sanatçının nota dışı yer verdiği nameler, onun doğaçlama yeteneğini ve eseri kişiselleştirme tarzını gözler önüne sermektedir. Örneğin 7. ölçüde yer alan "Yollarına" ifadesinde uygulanan tiz seslere doğru yürüyüş, 21. ölçüdeki "Kim bilir" ifadesinde 16'lık notalarla yapılan icra, Kibariye'nin karakteristik nağmelerle oluşturduğu etkileyici performansının örneklerindendir.

Bununla birlikte, sanatçının 1985'te seslendirdiği ve arabesk müziğin önemli örneklerinden biri olan "Topraklara Gömeceğim" adlı eserin serbest bölümü, Kibariye'nin uyguladığı bu karakteristik nağmeleri, seri çarpma ve trilleri son derece

kıvrak bir teknikle icra ettiği bir başka örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu icra, sanatçının vokal süslemeler konusundaki hakimiyetini gözler önüne sererken, ajilite (hızlı ve esnek ses geçişleri) kapsamında teknik becerisini sergilediği örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kibariye'nin bu teknik yaklaşımı, vokal becerilerinin çeşitliliğini ve müziğine kattığı özgün dokuyu pekiştirmektedir.

Sanatçının “Kim bilir” icrası üzerine 24 Kasım 1980 tarihine ait *Hey* dergisinde yer alan yorum, Derya Bengi (2022, s. 209)’nin kaleme aldığı *80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük* adlı kitapta şu şekilde yer almaktadır:

Kibariye kendine özgü söyleyiş tarzıyla her parçada kendinden geçerek, coşarak, aşkla, vecd ile okuyor. Onu küçük görenler sesindeki lezzeti ve arabeske uygun gırtlak yapısını unutmuş demektir. Garip bir şekilde ı’ları u, i’leri ü (Kimbülür) şeklinde söyleyişi dışında Kibariye'nin eleştirilecek bir yanı yok.

Sanatçının vokal icrası kişisel üslup özellikleri dışında, diksiyonundaki belirgin farklılıklarla da dikkat çekmektedir. Bahsi geçen kimi harfleri alışılmışın dışındaki telaffuz etme biçimi, *Hey* Dergisindeki 1980 yılı değerlendirmesinde de vurgulandığı gibi, Kibariye'nin belirli ünlü ve ünsüz harfleri alışılmışın dışında telaffuz etmesi, bazı eleştirmenler tarafından bir eksiklik olarak değerlendirilse de bu durum sanatçının icrasına kendine özgü bir tını ve kimlik kazandırmıştır. Ancak, bu tür farklılıklar yalnızca Kibariye’ye özgü olmayıp, farklı coğrafyalarda müzik icrasında görülebilen bölgesel bir ağıza dayalı varyasyonlar arasında değerlendirilebilir.

Sanatçının bu özellikleri, arabesk müziğin duygusal ifade zenginliği ile uyum içinde bir bütünlük oluşturmuş, Kibariye'nin vokal kimliğini belirleyen unsurlar arasında yer almıştır. Onun müzikte benimsediği üslup, yalnızca teknik bir icra biçimi değil, aynı zamanda sanatçının kökenleriyle, deneyimleriyle ve müziğe kattığı anlatsal yönüyle de şekillenen bir yorumculuk anlayışının ürünüdür.

7.9 Neşe Karaböcek “Arabeskte Modernist Yaklaşımın Stilize Edilmesi”

1 Nisan 1947’de dünyaya gelen Neşecan Göktürk, henüz okuma yazma bilmeden Ankara Devlet Tiyatrosu Küçük Tiyatro Bölümü’ne kabul edilmiş daha 3,5 yaşındayken “Şarkı Söyleyen Bir Bir Kuş” rolünü üstlenmiştir (Berdibek, 2017, s. 66). Mümtaz Zeki Taşkın’ın yazdığı “Yıldız Ece” ve “Kara Böcek” adlı oyunlarda başrol oynamıştır. Mümtaz Bey’in kendisine yönelik “Böceğim” şeklindeki hitabı ve İsmet İnönü’nün kendisine “Karaböcek” soyadını vermesi sebebiyle sonraları Neşe Karaböcek olarak anılmıştır. Bir süre sonra Devlet Operası’na soprano olarak

yerleştirilen sanatçı, 7 yaşındayken Ankara Cebeci Dörtüol Aile Bahçesi'nde Safiye Ayla ve Hamiyet Yüceses'ten önce çıkarak çeşitli türküler seslendirmiştir (Berdibek, 2017, s. 67).

Fahri Kopuz'dan Türk müziği, nota ve solfej dersleri alan sanatçı, 7 yaşındayken, içinde “Allome” isimli Arapça şarkının da yer aldığı ilk plağını doldurmuştur. Batı ve İspanyol müziğine olan merakı, Suat Sayın'ın bestesi olan “Artık Sevmeyeceğim” adlı eseri İspanyol tarzında bir eşlikle seslendirmesine sebep olmuştur (a.g.e). *Söz ve Müzik Neşe Karaböcek* adlı belgeselde⁴² müzik yazarı Yavuz Hakan Tok, eserin bu versiyonunun, Işıl Öztunç'un aranjisi ve Neşe Karaböcek'in fikirleri ile Türkiye'de ilk flamenko/alaturka örneği olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. İlerleyen dönemlerde pek çok tarz deneyen ve hepsinde başarılı olan Karaböcek, Türk müziğine ait eserleri Avrupa ya da Amerika kaynaklı tarzlarla düzenlediği gibi yabancı eserleri de Türk müziği tarzında uyarlama çalışmaları yapmıştır. “Huysuz Virjin ve Neşe Karaböcek” adlı YouTube videosunda⁴³, Frank Sinatra'nın seslendirdiği *Strangers In The Night* adlı eser üzerine Türkçe sözler yazdığı ve arabesk şekilde uyarladığından bahsetmektedir.

Erkeklerde Orhan Gencebay'ın kadınlarda ise kendisinin öncülük ettiği arabesk müzikte de (a.g.e) icrasıyla ön planda yerini almış, öyle ki sanatçı, “arabeskin anası” olarak anılmıştır. *Arabeskin Aşık Kadınları* adlı belgesel niteliğindeki çalışmanın (Hocaoğlu, 2021-2022) 7. bölümünde, yapımcı ve organizatör Hakan Eren, arabesk camiadaki kadın yorumcular erbabına bakıldığında, sanatçının ilklerden olması sebebiyle bu şekilde anıldığını ifade etmektedir.⁴⁴ Berdibek ise, sanatçının zaman zaman “arabeskin anası” olarak nitelendirildiğini ancak düzenlemelerinde arabeskin yapısında mevcut olan yaylı orkestralara yer vermediğini ve en dertli şarkılarda bile üslubunun havai, ferah ve neredeyse neşeli olduğunu belirtmektedir (Berdibek, 2017, s. 68).

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=NdZla0eisSE&t=630s> (Erişim Tarihi: 20.08.2024)

⁴³ Eserin küçük bir bölümünü seslendiren Karaböcek'in icrası videoda 03.44 itibarıyla başlamaktadır: <https://www.youtube.com/watch?v=Irk4MeuQQvM> (Erişim Tarihi: 20.09.2024)

⁴⁴ <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7> (Erişim Tarihi: 04.09.2024) Hakan Eren'e ait yorumun videoda yer alan başlangıç süresi: 40.20

Bu aşamada sanatçının arabesk müzikteki ifadelerini ön planda analiz edebilmek adına, 1975 yılında çıkan “Ümidim Kirpiklerine” albümde yer alan söz ve müziği Orhan Gencebay'a ait “Gönül” adlı eserin icrasına yer verilecektir.

7.9.1 Gönül (1975)

Handwritten musical score for the song "Gönül" by Orhan Gencebay. The score is written on ten staves. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The title "GÖNÜL" is written in large, bold letters at the top. The score is marked with various performance instructions such as "Tutti", "Allegro", "Moderato", and "Düyek". There are also handwritten notes like "D.C." and "ABİSİZ". The lyrics are written below the staves, including "NE DİR BİR GÖK", "Tİ GÜL SEN DÜY", "GÖNÜL DİR DİN", "VİCE BİT Mİ", "YE Dİ GİR DİR BE Lİ BE BİLİ", "BU DA Mİ Kİ", "NA YET Mİ YOR", "GÖNÜLÜ... ÜL", "HER Gİ ÇEK TEN BİL", "NİR SİN", "BE... L Kİ BİR GÜN", "US YA NİR SİN", "GÖNÜLÜ... ÜL", "GÖNÜLÜ... ÜL", "GÖNÜLÜ... ÜL". The score is signed "Orhan Gencebay" at the bottom right.

Şekil 7.75 Gönül (Eser-8, 1. sayfa).

UNİ.

Gönül 2

4/4

US US AB TIK DE LI GO NU L BIK GO UP GE G TOE O NU R US US AB TIK DE LI

3/4

DI VA NE GO NU UL DI VA NE GO NU L

RHU..... (ADIBÜTÜD) SON D.C.

ORHAN GENCEBAY

2/ Dünya sana kahr sarma
 Gelene dünden sarma
 Her gün gördüğün rüyaya
 Uykuda hayra yarma ; Gönül ...

№ 3) Hepiniz bir misafiris
 Evden gelince gözünüz
 Ezel oc. can alıktan
 Her şeyimizden geçeriz - Gönül ...

№ 4) Nihayet

Şekil 7.75 (devam): Gönül (Eser-8, 2. sayfa).

GÖNÜL (1975)

Söz Müzik: Orhan GENÇEBAY



Şekil 7.76 "Gönül" adlı eserin 1975 yılında Neşe Karaböcek tarafından seslendirilen versiyonu.

29
gö nül (Arasaz) Us lan ar tık de li gö nül

33
bak ge lip ge çi yor ö mür Us lan ar tık de li

37
di va ne gö nül (Arasaz) di va ne gö nül

Şekil 7.76 (devam): "Gönül" adlı eserin 1975 yılında Neşe Karaböcek tarafından seslendirilen versiyonu

Söz ve müziği Orhan Gencebay'a ait "Gönül" adlı eserin⁴⁵ Neşe Karaböcek tarafından icra edilen bu versiyonunda ön planda dikkat çeken süslemeler, mordan, vibrato, çarpma, tril ve grupetto olarak tespit edilmiştir.

Sanatçının icra kimliğine nüfuz etmiş olan ve arabesk müzikte en belirgin örnekleri Ferdi Tayfur icrasında gözlemlenebilen hıçkırık benzeri ses ifadeleri, Karaböcek'in bu icrasında da dikkat çekmektedir. Bu tını, her iki sanatçının icra üslubunda farklı işlevler üstlenmektedir. Ferdi Tayfur, bu ifadeyi daha belirgin bir duygusal derinlik yaratmak amacıyla kullanmaktadır. Onun hıçkırık benzeri ses ifadeleri, genellikle şarkının sözleriyle uyum içinde olup melankoliyi ön plana çıkarmak üzere konumlanmaktadır. Bu ses, Ferdi Tayfur'un şarkılarında yalnızca bir süsleme unsuru olmanın ötesinde, dinleyiciyi duygusal bir yolculuğa davet eden bir araç olarak öne çıkmaktadır. Melodik geçişlerden ziyade, durağanlık anlarında ya da duygusal vurguların yoğun olduğu noktalarda kullanılan bu teknik, sanatçının melankolik üslubu ile güçlü bir bütünlük oluşturmaktadır.

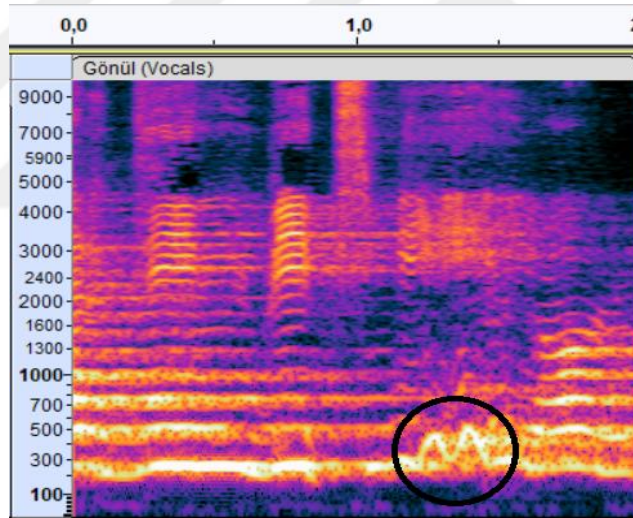
Neşe Karaböcek ise bu ifadeyi, sesinin doğal yapısının bir parçası olarak kullanmakta ve melodik geçişler arasında adeta organik bir süsleme niteliği kazanmasını sağlamaktadır. Onun icrasında bu teknik, dramatik etkiler yaratırken, aynı zamanda

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4F92joG3rGk> (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

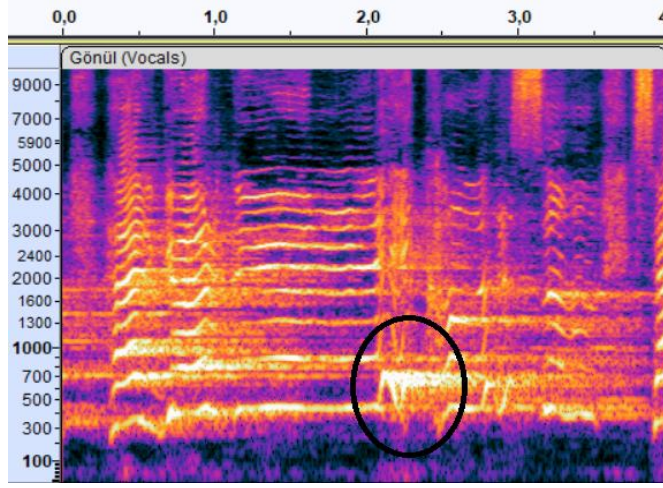
melodiler arasında bir köprü işlevi görmekte ve eserin dinamik yapısını güçlendirmektedir. Karaböcek'in icrasındaki bu sesler, onun enerjik, neşeli ve çevik üslubunu yansıtmakla birlikte, dramatik ve melankolik ifadeleri bir arada sunarak icrasına özgün bir kontrast kazandırmaktadır. Bu durum, sanatçının istisnai icrasında öncelikli olarak dikkat çeken unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Karaböcek'in icrasında özellikle tiz seslerde yer alan çarpma ve triller, kırılma (*passagio*) adı verilen ses alanları arasında geçişlerle, çevik, özgün ve belirgin biçimde uygulanmaktadır. Örnekleri:

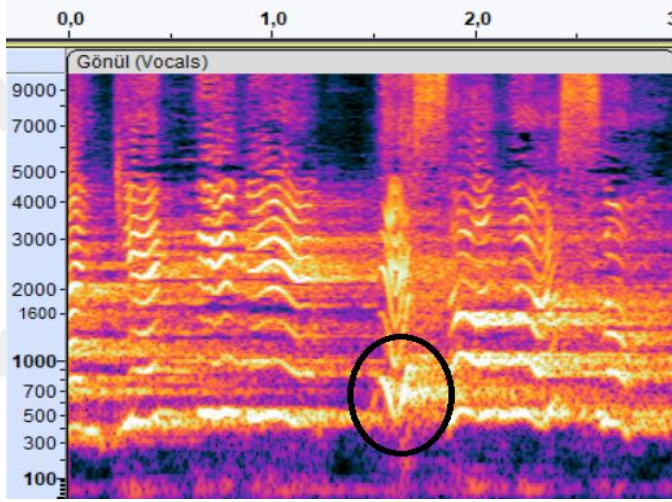
- 4. ölçüde yer alan “bitmiyor” ifadesine ait “-mi” hecesinde,
- 18. ölçüde yer alan “gördüğünle” ifadesine ait “-le” hecesinde,
- 20. ölçünün başlangıcında “ne” ifadesinde,
- 28. ölçüde “gönül” ifadesine ait “-nül” hecesi boyunca,
- 39. ölçüde “divane” ifadesinde yer alan “-ne” hecesinde gözlemlenebilmektedir.



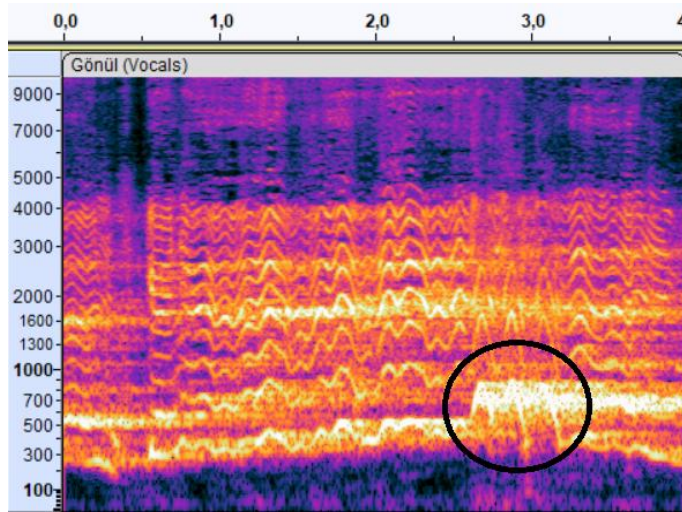
Şekil 7.77 4. ölçüde "bitmiyor" ifadesinde “-mi” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



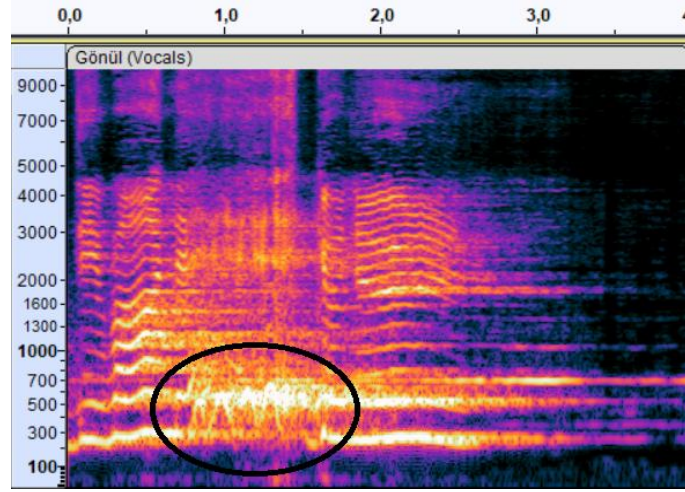
Şekil 7.78 18. ölçüde "Her gördüğünle" ifadesinde “-le” hecesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.79 20. ölçüde "Ne sanırsın" ifadesinde “ne” kelimesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.80 27. ve 28. ölçü süresince devam eden "gönül" ifadesindeki "-nül" hecesinde yer alan kırılma uygulamasının spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.81 39. Ölçüde yer alan "divane gönül" ifadesindeki "-ne" hecesinde yer alan kırılma uygulamasının spektrogram görüntüsü.

Sanatçının süslemeleri uygulayış biçimi, Kibariye'nin de icrasında yer alan, kıvrak/çevik çarpma ve tril süslemeleriyle benzerlik göstermektedir. Ancak Karaböcek'in opera eğitimi göz önünde bulundurulduğunda, iki sanatçının süslemeleri konumlandığı vokal bölgeler açısından farklılıklar olduğu görülmektedir. Kibariye'nin icrasında, hançere üzerinde şekillenen süslemeler Türk müziği kimliğini daha belirgin şekilde öne çıkarırken, Karaböcek'in icrası, hançereden ziyade ağız içinde, sert damağa yakın bir bölgede tınlamaktadır. Buna ek olarak, Karaböcek'in eserlerinde, özellikle hafif gürlükte seslendirilen ifadelerde, nefesin vokale bilinçli bir şekilde dahil edilerek uygulandığı ve belirgin bir anlatım unsuru haline getirildiği gözlemlenmektedir. Bu uygulama, güfte de yer alan hüznün, bitkinlik ve/veya yenilmişlik hissini yoğunlaştırmaktadır. Özellikle "Kemancı" adlı eserin giriş bölümünde bu teknik daha belirgin bir boyutta ortaya çıkmakta, yorumda bilinçli olarak kullanılan ve eserin atmosferini şekillendiren belirli bir ifade aracı haline gelmektedir.

Farklı müzikal türlerin icra özelliklerini özgün bir biçimde üslubuna dahil edebilen Neşe Karaböcek'in, eserlerinde tercih ettiği enstrüman seçimleri de vokal icrasındaki karakteristik yapı ile paralellik göstermektedir. Bu hususta, Hakan Eren'in *Arabeskin Aşık Kadınları* (Hocaoğlu, 2021-2022) adlı belgeselin 7. bölümünde yer alan şu yorumu dikkat çekicidir:

Neşe Karaböcek, ilk taş plaktan 45'lik yere geçildiği zaman yaptığı plaklarda "Sonsuz Karanlıklarda Güneşim Leyla" plağını yaparken stüdyoda ilginç bir şey yapıyor. Neşe hanımın zaten plaklarının tutmasının nedeni de budur. Normalde 1-2 sazla yapılan kayıtlarda Neşe

Hanım, Arap müziklerinde olduğu gibi bongo koyduruyor, kemanları üçe dörde çıkarıyor, büyük bir orkestrali bir kayda giriyor.⁴⁶

Eren'in belgeselde aktardığı bu yorum, Neşe Karaböcek'in müzikal yaklaşımındaki yenilikçi ve özgün tavrını da vurgulamaktadır. Özellikle, 45'lik plak dönemine geçiş sürecinde, Karaböcek'in stüdyoya taşıdığı büyük orkestrasyonlar, onun vokal icrasındaki zenginliği de yansıtmaktadır. Sanatçının geleneksel aranjmanların ötesine geçerek, Arap müziğinden ilham aldığı orkestra öğelerini eserlerine dahil etmesi, yalnızca enstrümantal çeşitliliği artırmakla kalmamış, aynı zamanda vokal ifadesinin genişlemesine de katkıda bulunmuştur. Bu çeşitlilik, Karaböcek'in vokal teknikleri ile paralel bir şekilde, sesinin farklı renklerini ve tonlarını öne çıkarmasını sağlarken, vokal teknikleri ile doğrudan ilişkilenen bir müzikal derinlik sunmaktadır. Bu bağlamda, Karaböcek sesini adeta bir enstrüman gibi kullanarak, her nota arasında zengin duygusal geçişler yaratmaktadır.

İlk elektronik müzik denemelerinden, Amerika'da duyduğu *New Age* tarzının Türk müziğine uyarlama çabalarına kadar uzanan öncü yaklaşımları doğrultusunda, Karaböcek'in vokal icrasında benimsediği disiplinler arası uygulamalar, arabesk müziği modernist bir bakış açısı ile stilize ettiğini ortaya koymaktadır. Sanatçı hem geleneksel Türk müziği formlarını hem de modern müzikal teknikleri ustalıkla harmanlayarak vokal tınısını her iki kaynaktan beslemektedir. Bu yaklaşım, onun müziksel ifadesine derinlik kazandırırken, sesini melodik ve duygusal geçişlerde yenilikçi bir anlatım aracı haline getirmesine de olanak tanımaktadır. Neşe Karaböcek'in yorumunda yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda anlatı gücünü destekleyen teatral bir boyut da öne çıkmaktadır. Şarkılarında sesini adeta bir enstrüman gibi kullanarak her nota arasında zengin bir geçiş sunan Karaböcek, icrasında kimi zaman ince bir lirizm, kimi zaman ise keskin ve vurucu bir ifade tarzı ile arabesk müziğinin anlatımını genişletmiştir. Bu yönüyle, klasikleşmiş arabesk icra pratiklerini birebir tekrar etmek yerine, kendine özgü bir müzikal karakter inşa etmiş ve türün evrimine önemli katkılarda bulunmuştur.

⁴⁶ <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7> (Erişim Tarihi: 08.09.2024) Hakan Eren'e ait yorumun videoda yer alan başlangıç süresi: 40.28

7.10 Gülden Karaböcek “Arabesk İcrada Naif ve Kırılğan Anlatım”

1953'te Ankara'da dünyaya gelen Saniye Gülden Göktürk, halk tarafından Gülden Karaböcek olarak bilinmektedir. Ankara Radyosu'nda Şan, Nota ve solfeji eğitimleri almış, henüz 15 yaşındayken “Yazılanlar Gelir Başa / Garip Kaldım” adlı ilk 45'liğini çıkarmıştır. Bu ilk albümde henüz besteci de aranjör kimliği ile ön planda olan Orhan Gencebay bağlama ile Karaböcek'e eşlik etmiştir (Berdibek, 2017, s. 210).

1975-77 döneminde, Tayfur'un bestelerinden etkilenmiş, sanatçının kimi bestelerini kendi plaklarında seslendirmiştir. 1978'de bestesi kendisine ait olan “Dilek Taşı” adlı 45'lik ve “Sürünüyorum” şarkısı ile oldukça ilgi çekmiştir. Devamı gelen albüm çalışmaları ve başrolünde yer aldığı altı adet sinema filmi ile Gülden Karaböcek, arabesk dünyasında ilgi gören bir sanatçı olmuştur (Berdibek, 2017, s. 212).

7.10.1 Dilek Taşı (1978)

DİLEK TAŞI
NİHÂVEND

SOFYAN ALİ TEKİN TÖRE



ATILMA KOSOVA

GÖZÜMDE CANLANIR KOSKOCA MÂZİ.
SEVGİLİM NEREDE, BEN NEREDEYİM?
SUÇUMUZ NEYDİ Kİ AYRILDIK BÖYLE?
KAYBOLMUŞ BENLİĞİM; BEN NE HÂLDEYİM

BİR HAYÂL TUFANI ESER BAŞIMDA.
HANGİ YANA BAKSAM DURUR KARŞIMDA.
ARTIK TÛM UMUTLAR YABANCI BANA.
ONU ARAMAKTAN BEN NE HÂLDEYİM.

NAKARAT

EFKÂRİM BİL Kİ SİĞMAZ İÇİME,
BİN SİTEM ETSEM DE AZDIR KADERE.
GÜLMİYİ UNUTAN YAŞLI GÖZLERE
MUTLULUKTAN HABER VER DİLEK TAŞI.

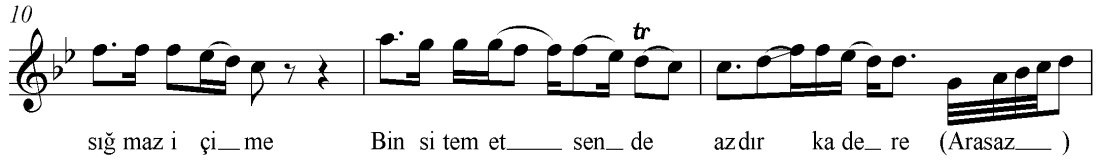
Şekil 7.82 Dilek Taşı (Eser-9).

DİLEK TAŞI

Nihavend

(1978)

Söz: Ali Tekintüre
Beste: Gülten Karaböcek



Şekil 7.83 "Dilek Taşı" adlı eserin 1978 yılına ait versiyonu.

Sözleri Ali Tekintüre, müziği Gülden Karaböcek'e ait "Dilek Taşı" adlı eser⁴⁷, aynı adı taşıyan, yapımcılığını Hulki Saner'in üstlendiği film için bestelenmiştir. Sanatçının icrasında ön planda yer verilen süslemeler çarpma, mordan, grupetto, vibrato ve tril olarak tespit edilmiştir.

Arabesk vokal icranın önemli karakteristik unsurlarından biri olan sert damak teması oldukça yüzeysel, yumuşatılmış "r" harfi sesletimi, Gülden Karaböcek'in icrasında da yer almaktadır. Özellikle 1. ölçüde "canlanır" ifadesinde, güftede 2. tekrarda yer alan "eser" ifadesinde ve "umutlar" ifadesinde uygulanan bu sesletim, "r" harfi üzerinde uzayan melizmatik ifadelerin ya da vibrato icrasının bulunmaması nedeniyle öne çıkan bir unsur haline gelmemektedir.

Sanatçının ses rengi ve süslemeleri uygulama biçimi, icrasındaki çeviklik açısından ablası Neşe Karaböcek ile benzerlik göstermektedir. Ancak Neşe Karaböcek'in icrasında uygulanan süslemeler, arabesk vokal icrasında tipik bir özellik olarak, uzayan ifade sonlarını da kapsayan, daha yoğun, kimi zaman ölçü boyunca süren çarpma, tril ve grupettolar içermektedir. Buna karşın, Gülden Karaböcek süslemeleri ağırlıklı olarak ifade başlangıçlarında, daha kısa daha sade biçimde uygulamaktadır. Bu yaklaşım, onun sesinin kırılgan ve naif yapısıyla uyum içinde, yumuşak ve zarif bir icra tarzı oluşturmasını sağlamaktadır. Öte yandan, iki sanatçının vokal renkleri akrabalık bağlarından dolayı benzerlik gösterse de Neşe Karaböcek'in ferah ve enerjik tonlamalarına karşılık, Gülden Karaböcek'in vokal rengi daha sakin, hüzünlü ve içe dönük bir karakter taşımaktadır.

Arabeskin Aşık Kadınları (Hocaoğlu, 2021-2022) adlı belgeselin 7. bölümünde yer alan sanatçı ve yazarların, Gülden Karaböcek'in vokal kimliği üzerine yaptıkları yorumlar, sanatçının tınısındaki naifliği onaylar niteliktedir. Karaböcek'in müzik dünyasına ilk adım attığı dönemde, sesini ilk kez analiz eden müzisyen Cengiz Coşkuner (03.28 itibariyle), sanatçının oktavı çok geniş olmayan fakat çok tatlı ve sempatik bir sesi olduğunu ifade etmektedir. Aynı belgeselde, sanatçının sesi üzerine yorumlarıyla yer alan Murathan Mungan'ın ifadeleri şu şekildedir:

Güliden Karaböcek'i fazlasıyla öne çıkaran en temel özelliğinin kırılganlık olduğunu düşünüyorum. Hem sesinde hem okuyuşunda taşıdığı insanda şefkat hissi uyandıran bir kırılganlık vardı. O kırılganlık aynı zamanda sahici bir sızıdan kaynaklanıyordu. Mesela Bergen'de bir "apaş" okuyuş tarzı vardır. Hakikaten pavyon adabından gelmiş, kızdığı zaman

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=PUyuBFzhJ3U> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)

hayata posta koyabilecek bir kadın edası vardır ama Gülden Karaböcek'te o posta koymayı değil de kırılabilirliği incinebilirliği görürsünüz.⁴⁸

Mungan, Karaböcek'in icrasındaki karakteristik yapıyı, “dengeli kırılabilirlik” olarak adlandırmaktadır. Belgeselde, 18.06 itibarıyla “İçlilik demeyeceğim çünkü içlilik her an sentimentallığe kayabilir. Duygu mıcıklamasına kayabilir. Çok dengeli bir kırılabilirlik vardı.” ifadeleriyle bu kırılabilirliğin şarkıya nasıl sirayet ettiğini, Karaböcek'in seslendirdiği “Otel Odaları” adlı eser üzerinden örneklendirmektedir. Sanatçı ve besteci Selami Şahin (12.20 itibarıyla), Gülden Karaböcek'in, eserlerde nağmelere hakimiyetini “döver gibi değil okşar gibi” olarak nitelendirerek onun icrasındaki farklılığı ortaya koymaktadır. Müzik yazarı Yavuz Hakan Tok (18.34 itibarıyla) ise Karaböcek'in en neşeli şarkısında bile bir hüznün hissettirdiğini ve bu özelliğin onu Gülden Karaböcek yapan en önemli özellik olduğunu ifade etmektedir. Muhammed Berdibek (2017, s.212) ise; “Sanatçının ses tonu oldukça farklıydı. Huzur ve acı haykıran bu ses tonu, gırtlak oyunları ile de birleşince arabesk dünyasına yeni bir soluk katıyordu.” ifadeleriyle Gülden Karaböcek'in arabesk müziğe sesiyle bıraktığı etkiyi özetlemektedir.

Gülden Karaböcek, eserlerinde duygu yoğunluğunu aşırıya kaçmadan, ama aynı zamanda içsel bir derinlik ve samimiyetle yansıtarak, arabesk müziğe özgün bir dokunuş katmıştır. Sanatçının icrasında duygu aktarımı yalnızca melodik süslemelerle değil, aynı zamanda ses rengindeki nüanslarla da şekillenmektedir. Huzur ve acıyı dengeli bir biçimde harmanlayan bu yaklaşım, sanatçının arabesk müzik içerisinde kendine has bir yer edinmesini sağlamıştır.

Karaböcek'in vokal icrası ve sahne kimliği, arabesk müziğin sanatçılara sunduğu ifade çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Ancak bu çeşitlilik, sanatçıların toplumsal normlar çerçevesinde kabul edilebilir bir imaj yaratmaları durumunda mümkün olmuştur. Arabesk camiasında kadın sanatçılar, genellikle ya mağdur ve naif ya da cesur ve meydan okuyan figürler olarak algılanmıştır. Bu bağlamda, bu camiada öne çıkan kadın solistlerin çoğunlukla erkeksi veya “delikanlı” tavırları ile dikkat çektiği düşünüldüğünde, tıpkı Gülden Karaböcek gibi, genel eğilimden ayrılarak farklı üsluplar oluşturan sanatçılar da bulunmaktadır. Bu doğrultuda, sahne kimliğini toplumsal algılar doğrultusunda “feminen unsurlar” etrafında şekillendiren Esengül'ün

⁴⁸ <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinklari-1x7> (Erişim Tarihi: 06.09.2024) Mungan'a ait yorumun videoda yer alan başlangıç süresi: 08.40

sahnedeki duruşu ve sanat anlayışı, o dönemde arabesk müziğin yerleşik normlarına karşı bir devrim niteliği taşımaktadır.

7.11 Arabesk Müzikte Toplumsal Cinsiyet Algıları: Esengül Örneği

1970'li yıllarda gazinolarda büyük ilgi gören Esengül, tıpkı Gülden Karaböcek gibi vokalinde daha naif ve duygu yüklü bir üslup geliştirmiştir. Ancak, sahne kimliği ve müzikal tarzı açısından Karaböcek'ten ayrılmaktadır. Vokal icrasının yanı sıra sahne duruşu, beden dili ve estetik tercihler yoluyla daha cazibeli ve çekici bir kadın figürü inşa etmiş, yarattığı ya da ona atfedilen “vamp kadın” imajıyla arabesk müzik sahnesinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

Esengül'ün vokal tarzı, dönemin popüler arabesk icra anlayışının izlerini taşıırken, duygu yoğunluğunu artırmaya yönelik belirli teknikleri karakteristik bir biçimde kullanmasıyla da dikkat çekmektedir. Murathan Mungan'ın *Bir Kutu Daha* adlı kitabında bahsedildiği gibi, sanatçının icrasında, hıçkırık benzeri sesler, yapay vurgular ile ses dalgalanmaları dikkat çekici boyuttadır. Bu üslup, sesine savunmasızlık ve yaralanabilirlik kazandırarak içli ve dokunaklı bir hava oluşturur. Yapmacık olmasına rağmen samimiyetsiz değildir, sözlerle ve duygu yoğunluğu ile iletilir (Kalkan, 2005).

Mungan'ın bu değerlendirmeleri, arabesk müzikte kullanılan belirli vokal tekniklerinin, sanatçının sahne kimliği ve icra tarzı ile nasıl bütünleştiğini göstermektedir. Bu tekniklerden biri olan hıçkırık benzeri ses kullanımı, farklı sanatçılar tarafından çeşitli amaçlarla uygulanmış ve arabesk müzikte önemli bir ifade unsuru haline gelmiştir. Örneğin, Ferdi Tayfur'un icrasında bu sesler, ifade girişlerinde ya da ifade sonlarında uygulanmakta, ağlamaklı bir tonla birleşerek hüznü ve melankoliyi pekiştiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Neşe Karaböcek'te, daha kısa ve ritmik biçimde, melodi geçişlerinde enerjik bir anlatım oluşturmak amacıyla kullanılmakta, Gülden Karaböcek ise daha seyrek ve doğal şekilde kullanarak naif ve kırılgan vokal karakteriyle bütünleştirmektedir. Esengül'ün vokal üslubunda hıçkırık sesi yalnızca vokal süsleme olarak değil, onun sahnedeki personası ile örtüşen bir ifade unsuru olarak dikkat çekmektedir. Sanatçı bu teknikle bir yandan çapkın, flörtöz ve oyuncu bir karakter sergilerken, diğer yandan Murathan Mungan'ın da kitabında belirttiği gibi kırılgan ve her an yaralanabilir bir imaj yaratmaktadır. Bu iki zıt

duygunun aynı icrada birleşmesi, onun sahne imajını tek bir kimliğe indirgemekten çıkarıp, dinleyici için daha ilgi çekici hale getirmektedir.

Hıçkırık tınısını zıt duyguları veya farklı ifadeleri bir arada sunmak amacıyla kullanan bir diğer sanatçı Neşe Karaböcek'tir. Neşe Karaböcek bu tekniği, hızlı geçişler ve süslemelerle kullanarak sesinde çeviklik ve dramatik etkiyi bir araya getirmekte, vokal karakterinin doğal bir uzantısı olarak sahne personasına doğrudan yansıtmamaktadır. Bu teknik sayesinde hem dramatik hem de oyuncu bir anlatım oluşturmakta, ancak bu durum yalnızca vokal tekniği ile sınırlı kalmaktadır. Esengül'de ise aynı teknik, vokal icranın ötesine geçerek sahne kimliği ile bütünleşmekte, çapkın ve alaycı tavrını desteklerken kırılğan bir ifade de yaratmaktadır.

Arabeskin Aşık Kadınları (Hocaoğlu, 2021-2022) adlı belgeselin 1. bölümünde⁴⁹, 18.03 dakikasında yer alan magazin görselinde Esengül'ün: "Sahnedes ses ve seksi birleştiriyorum" şeklindeki ifadeleri, onun sahne kimliğini nasıl kurguladığına dair önemli bir ipucu vermektedir. Bu açıklama, sanatçının icrasının yalnızca vokal teknikleri ile değil, sahnedeki imajıyla da bütünleştiğini göstermesi bakımından dikkate değer bir nitelik taşımaktadır.

Güliden Karaböcek, "kırılğanlık", "naiflik"; Esengül ise "çekicilik" ve "seksapalite" gibi kadınlara atfedilen olguları icralarında daha ön planda ifade ederek, dönemlerinde oldukça dikkat çekmişlerdir. Bu olguların şekillenmesinde, toplumun ve arabesk camiasının kadın sanatçılara biçtiği rolün büyük oranda etkili olduğu düşünülmektedir. Kadın sanatçılar yalnızca müzikal yetkinlikleri ile değil, aynı zamanda toplumun onlara yüklediği normlar ve sınırlamalar içinde var olma mücadelesi vermek zorunda kalmışlardır. *Arabeskin Aşık kadınları* adlı belgesel üzerine feminist bakış açısıyla yaptığı değerlendirmede, Şenay Tanrıvermiş, aynı dönemde tanınan erkek şarkıcıların ekonomik güç ve itibar kazanmalarına karşın, kadın şarkıcıların cinsiyet eşitsizliği nedeniyle toplumsal kodlar içerisindeki konumlarının, varoluşlarına nasıl engel teşkil ettiğinin aktarıldığını ifade etmektedir (Tanrıvermiş, 2022, s. 50). Bu yorumuyla Tanrıvermiş, kadın sanatçıların varoluşlarının, toplumsal konumları üzerinden sınırlamalara tabi tutulduğuna dikkat çekmektedir.⁵⁰

⁴⁹ <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x1> (Erişim Tarihi: 05.09. 2024)

⁵⁰ Arabesk camiada toplumsal cinsiyet rollerini ve bu rollerin vokal icrada yer alan teknik ifadeler üzerindeki etkilerini tanımlamayı amaçlayan bu çalışmada, ilgili konu destekleyici bir araç olarak ele alınmaktadır. Ancak, konunun çok daha geniş bir çalışma alanına işaret ettiği açıktır. Bu bağlamda,

Arabesk müzik, esasen toplumda erkek figürlerin ön plana çıktığı ve kadınların çoğunlukla pasif, edilgen, zayıf ya da duygusal yönleriyle var olduğu bir tür olarak şekillenmiştir. Bununla birlikte, kadın sanatçılar, genellikle toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı sınırlar içinde kalarak, erkek egemen bir sektörde kendilerine yer edinmeye çalışmışlardır. Örneğin, Bergen, ataerkil yapıya sahip arabesk camiasında maskülen tavırları ile güçlü bir figür gibi görünse de bu durum onun yaşadığı şiddeti ve trajik sonunu engelleyememiştir. Bergen örneği, arabesk müzikte kadın sanatçıların, camianın uygun gördüğü toplumsal kalıplarla var olsalar bile, bu yapının içinde güvenceye sahip olmadıklarını göstermektedir.

Esengül'ün duruşu ise, farklı bir bağlamda değerlendirilmektedir. Ataerkil yapı içinde kadın sanatçılar genellikle ya masum, naif figürler ya da erişilemez ve mesafeli karakterler olarak kabul görmüştür. Esengül ise, toplumun bir yandan arzulayıp bir yandan lanetlediği “çapkın kadın” imajını sahnede cesurca benimsemiştir. Bu nedenle hem büyük bir ilgi görmüş hem de toplumun ataerkil kodları doğrultusunda “kötü kadın” etiketi ile tanımlanarak sınırlandırılmıştır. Onun varlığı, toplumun kadınlara yönelik çelişkili tutumunu görünür hale getirmiştir. Bir yandan büyük bir ilgiyle takip edilirken, diğer yandan bu ilgiyi hak etmeyen biri olarak gösterilmiş ve sahne kimliği üzerinden değersizleştirilmeye çalışılmıştır. Sanatçının ölümü de bu çelişkili bakış açısının bir parçası olmuştur. Ölümüne dair belirsizlikler ve farklı iddialar günümüzde hala tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Bununla birlikte, Belgeselin 34.45 dakikasında, sosyal medyada Esengül hesaplarını yöneten Berk Erkent'in belirttiği üzere; ölümünden sonra medyada sanatçının bedeni üzerinden aşağılayıcı ifadeler kullanılmış, “Mafyayı birbirine katan bedeni şu an morgda” ve “Su testisi su yolunda kırıldı” gibi söylemlerle yalnızca sanatsal kimliği değil, doğrudan varlığı ve kimliği itibarsızlaştırılmaya çalışılmıştır.

Bu tür söylemler, kadın sanatçıların sahnedeki varlıklarının ancak belirli sınırlar içinde tolere edilebildiğini, bu sınırları aşanların ise sistematik olarak dışlanıp itibarsızlaştırıldığını göstermektedir. Esengül örneği, toplumun kadın sanatçılara yüklediği normların ne kadar katı olduğunu ve bu normlardan sapmanın nasıl bir bedel

Seta Kürkçüoğlu (2013)'nın, Giuseppe Verdi'nin *Otello* operasındaki baş karakterler üzerinden gerçekleştirdiği inceleme ve eserde yer alan baş kadın karakterin toplumsal konumunu ele aldığı sanatta yeterlik tezi, kadının toplumdaki rolünü tarihsel bir perspektifte değerlendirirken, bu durumun sanattaki izdüşümlerini kapsamlı bir şekilde yansıtan önemli bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

gerektirdiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, hangi imaj ya da tavırla var olmaya çalışırlarsa çalışsınlar *Arabeskin Aşık Kadınları* (Hocaoğlu, 2021-2022) belgeselinin birinci bölümünde Murathan Mungan'ın da ifade ettiği şekliyle (03.02 itibarıyla) kadınlar, arabesk camiasının “kaybedenleri” olmuşlardır.

7.12 Kamuran Akkor “İcrada Dönüşümün Arabeskleşme Süreci”

Arabesk tarzının ilk kadın sanatçılarından olan Kamuran Akkor, 28 Temmuz 1947 yılında dünyaya gelmiştir. Kendisi gibi ses sanatçısı olan ablası Gönül Akkor'un Radyo sanatçısı olması, üzerinde büyük etki bırakmıştır. İlk sahne tecrübelerini ablasının teşviki ile kazanan Akkor, 1968 yılında Berkant'ın yanına solist olarak seçilmiştir (Berdibek, 2017, s. 161).

İlerleyen dönemlerde süreç kendisi için hızlı gelişmiş ve tanınırlığı artmaya başlamıştır. Sezer Cumhuri Önal'ın sözlerini yazdığı “Aşk Eski Bir Yalan”, “Kime Niyet Kime Kısmet”, “Seni Beklerim Öptüğün Yerde” ve “Reyhan” gibi parçaların yer aldığı plak ile ülke çapında bir üne kavuşmuştur. Değişik türlerde eserler seslendiren Kamuran Akkor, 70'li yıllarda plak yapmak için Orhan Gencebay şarkılarını tercih etmiştir. Bu süreçte zamana uyum sağlamak üzere girdiği arabesk müzik yolundan bir daha çıkmamıştır. 1975'te “İkimiz Bir Fidanız” şarkısıyla arabesk dünyasına tamamen dahil olmuştur (Berdibek, 2017, s. 162).

Türkiye'nin kadın seslerini araştıran küratör Kornelia Binicewicz, Kamuran Akkor'la yaptığı görüşmeden yola çıkarak, sanatçının şarkı söylemeyi, Arap dünyasının en büyük divalarından kabul edilen ve Akkor'un büyük aşklarından biri olarak adlandırdığı Fayrouz'u dinleyerek öğrendiğini belirtmektedir.⁵¹ Sanatçının Arap nağmelerine olan aşinalığı ve dolayısıyla arabesk müzikte gösterdiği başarının temelinde, Ümmü Gülsüm ve Fayrouz gibi sanatçıların icralarını takip etmek olduğu söylenebilmektedir. Sanatçı seslendirdiği eserlerle büyük bir üne kavuşmuş olmasına rağmen konservatuar eğitimi alarak ve altı yıllık eğitimini beş senede bitirmiş, bu alandaki başarısını diploma ile tescillemiştir.

Sözleri Ali Tekintüre müzikleri ise Özcan Ertok'a ait “Beni Kaybettin” ve “Bir Ateşe Attın Beni” şarkıları ile 1983 yılında çıkardığı *Sev Yeter*, sanatçının en sevilen

⁵¹ <https://dizifin.com/dizi/arabeskin-asik-kadinlari/sezon-1/bolum-5> (Erişim Tarihi: 02.10.2024)

albümlerinden biri olmuştur. Buradan hareketle çalışmada, *YouTube* platformunda 106 milyon görüntüleme ile yer alan “Bir Ateşe Attın” adlı eserin analizine yer verilecektir.

7.12.1 Bir Ateşe Attın Beni (1983)

Bir Ateşe Attın Beni
Kamuran Akkor

Transkripsiyon: Musa Çetiner Söz: Ali Tekintüre
Beste: Ahmet Özcan Ertürk

Re Mi Fa Fa Mi Do Mi Mi Re Si Re Re Re Mi Do Si La

5 Re Mi Fa Fa Fa Mi Re Do Mi Mi Mi Re Do Si Re Re Re Mi Do Si La

9 Re Mi Fa Fa Mi Do Mi Mi Re Si Re Re Re Do Si La
Di yor lar ki sen de li sin hiç bu ka dar se vi lir mi

13 Re Mi Fa Fa Mi Do Mi Mi Re Si Re Re Re Do Si La
Değ me ye cek bi ri i çin gu rur ye re se ri lir mi

17 Fa Sol La La Si Sol La Fa Fa Sol La Si Si Sol Do Si La
Bir a te şe at tın be ni a lev a lev yak tın be ni

21 Do Re Mi Mi Re Si Re Re Re Do Si Si Sol 1. Sol Do Si La 2. Mi Do Si La
De ğer siz mi be nim aş kım ya lan la ra kat tın be ni kat tın be ni

26 Re Mi Fa Fa Mi Do Mi Mi Re Si Re Re Re Do Si La
Dost ü zü lür düş man gı ler bōy le der de gü lü nür mü

30 Re Mi Fa Fa Mi Do Mi Mi Re Si Re Re Re Do Si La
Bil sey dim hiç se ver miy dim aş kın so nu bi li nir mi

Şekil 7.84 Bir Ateşe Attın Beni (Eser-10).

Bir Ateşe Attın Beni (1983)

Söz: Ali Tekintüre
Beste: Ahmet Özcan Ertürk

Vib

Di yor___ lar ki sen___ de li sin hiç bu ka dar

4

se vi___ lir___ mi Değ me___ ye cek bi ri i çin **tr**

7

Vib **Vib**

gu rur ye re se ri lir___ mi Bir a te şe

10

Vib

at tın___ be___ ni___ a lev a lev yak tın___ be___ ni___

13

De ğer siz mi be nim aş kım ya lan la ra___ **3**

16

Vib **Vib**

1. 2.

kat tın be ni kat tın be ni Dost ü zü lür düş man gü_ ler_

20

3

böy le der de gü lü nür___ mü Bil sey dim hiç___

23

3 **3**

___ se ver miy___ dim aş kın so nu bi li nir___ mi

Şekil 7.85 “Bir Ateşe Attın Beni” adlı eserin 1983 yılına ait versiyonu.

Sözleri Ali Tekintüre, müziği Ahmet Özcan Ertürk'e ait eserde⁵² ön planda dikkat çeken süslemeler; vibrato, grupetto, çarpma, mordan ve vurgu olarak gözlemlenmiştir. Eser, genel olarak göğüs ses alanı ve orta ses alanında, “Değersiz mi benim aşkım” ifadeleri ise dengeli karışım (*balanced mix*) ses alanında icra edilmiştir.

Eserde, ifadelerin sıklıkla gecikmeli girişlerle başlatılması, cümle aralarına belirgin çarpmaların eklenmesi ve ifade sonlarında grupetto, mordan ve vibrato uygulamalarının yoğun şekilde kullanılması, icranın genel olarak arabesk tarzını yansıttığını göstermektedir. Ayrıca, sanatçının 10. ölçüde “Attın beni” ifadesindeki “at-” hecesi ve 14. ölçüde “aşkım” ifadesindeki “aş-” hecesinde uyguladığı vurgular, arabesk icrada karakteristik bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Bu vurgular, yalnızca melodik vurgulamalar olarak değil, aynı zamanda dramatik anlatımı pekiştiren bir unsur olarak da değerlendirilebilir. Bununla birlikte bu tarz vurguların, söz müzik ilişkisini güçlendirdiği ve dinleyicinin duygusal tepkisini yoğunlaştırdığı söylenebilmektedir.

Kamuran Akkor'un vurgularına benzer bir uygulama, Kibariye'nin icrasında da ön planda gözlemlenmektedir. Ancak iki sanatçının vurgu tekniği arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Kibariye'nin icrasında, vurguların genellikle yoğun baskılı, güçlü ve yer yer ses telleri üzerinde yüksek gerilim yaratan bir biçimde gerçekleştirildiği görülmektedir. Buna karşın, Kamuran Akkor'un uyguladığı vurgular, sesin çatlamasına neden olabilecek aşırı baskılardan kaçınılarak, daha kontrollü ve dengeli bir şekilde icra edilmektedir. Akkor, güftedeki feryat ve figan duygularını aktarırken ses kontrolünü koruyarak, vurgulu heceleri duygusal yoğunluğunu kaybetmeden ifade etmektedir. Bu denge, sanatçının konservatuar eğitimi ve teknik bilgi birikimi ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla Akkor'un icrası, arabesk müzikte sıklıkla görülen dramatik vokal anlatım biçimini benimsemekle birlikte, teknik olarak daha ölçülü bir vokal stratejisi sergilemektedir.

Sanatçının, 1971 yılında seslendirdiği ilk arabesk eserlerden biri olan Orhan Gencebay'a ait “Bir Teselli Ver” icrası ile ilerleyen yıllarda seslendirdiği “Bir Ateşe Attın Beni” arasındaki üslup ve tarz değişimi dikkat çekici boyuttadır. Akkor, arabesk müziğe yöneldiği ilk yıllarda, icrasına farklı türlerden gelen etkileri de yansıtmıştır. Kariyerinin başlangıcında *pop*, *funk*, *caz* gibi birçok türde eserler seslendiren

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=oKMgBYS6MZA> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)

sanatçının (Berdibek, 2017, 162) bu müzikal geçmişinin arabesk müziğe geçiş sürecinde de izlerini sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda, “Bir Teselli Ver” icrasında, Akkor’un popüler müzikten gelen icra teknikleri hala hissedilir düzeydedir. Özellikle eserin düzenlemesinde yer alan İspanyol müziği motifleri, sanatçının vokal tekniğine de yansımış; süslemeler, hançere üzerinde şekillendirilmeden, daha ön bölgede seslendirilmiştir. Akkor’un bu eserdeki vokal kullanımı, arabeskin disiplinler arası kimliği ile bütünleşen derin ve yoğun ifadeleri yansıtmakla birlikte icra açısından türler arası bir geçiş niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle, sanatçının bu dönemdeki icrası, farklı türlerden beslenen bir müzikal anlayışa sahip olan Neşe Karaböcek’in vokal yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Karaböcek, kariyerinde popüler müzik, fantezi müzik ve arabesk unsurlarını bir arada kullanmış, eserlerinde disiplinler arası bir yaklaşım geliştirmiştir. Kamuran Akkor’da ise bu eğilim, özellikle arabesk müziğe geçiş sürecinin ilk aşamalarında gözlemlenmiş, ilerleyen dönemlerde daha belirgin bir arabesk üsluba evrilmiştir.

Röportajlarında, arabesk eserleri “ağdalı” şekilde okumadığını belirten Kamuran Akkor’un, arabesk müziği benimseme sürecinin ilk aşamalarındaki icraları göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının bu yorumunda haklılık payı bulunmaktadır. “Bir Teselli Ver” gibi erken dönem icralarında, arabesk müziğin geleneksel anlatım kalıplarından belirli ölçüde uzak duran bir vokal stili tercih ettiği gözlemlenmektedir. Ancak, sanatçının arabesk müziği kariyerinin merkezine alması ile birlikte, icra biçiminde de belirgin bir değişim meydana gelmiştir. Bu dönüşüm, analiz için ele alınan Bir Ateşe Attın Beni” adlı eser üzerinden örneklendirilecek olursa, Akkor’un süsleme tekniklerini daha yoğun ve belirgin hale getirdiği, hançere kullanımına ağırlık verdiği, ifadeleri gecikmeli girişlerle seslendirdiği ve bazı hecelerde süslemeleri daha baskın kullandığı gözlemlenmektedir. Sanatçının vokal yaklaşımındaki bu değişimler, arabesk müziğin estetik kodlarına uyum sağlama sürecinde teknik açıdan nasıl bir yönelim geliştirdiğini göstermektedir. Tüm bu dönüşüm unsurları, sanatçının doğal buğulu/puslu ses rengi ile birleşerek, arabesk müziğin kendine özgü tınılarını daha yoğun biçimde ortaya çıkarmasını sağlarken Akkor’un icrasında özgün bir tavra bürünerek yansıtılmıştır.

7.13 Mine Koşan “Pes Seslerde Güçlü ve İstikrarlı Vokal Kontrolü”

“Söylemezsem olmaz” isimli magazin programında⁵³ hayat hikayesinden bahseden Koşan’ın ifade ettiği şekli ile: 1958 yılında İstanbul’da doğan,⁵⁴ müziğe babasının teşvikiyle 7 yaşında başlayan sanatçı, Nida Tüfekçi, Neriman Tüfekçi, Sadi Yâver Ataman, Adnan Ataman gibi hocalardan Türk halk müziği eğitimi almıştır. 13 yaşında Vedat Yıldırımboğa’ya ait *Yağmur* adlı plak ile ünlenmiştir. 1968’de Fatma Girik ve Tugay Toksöz’ün başrolünde bulunduğu *Ezo Gelin* adlı filmde dublaj türkü seslendirmiş, 1974’te “Dert Bende”, 1976’da “Kara Vicdanlı” eserleri ile çıkış yakalamıştır. Aynı yıl Öztürk Serengil’in Libya’da kurduğu *Nadi Elshati* adlı gazinoda program yapmak ve Arap dünyasına hitap edebilmek için diksiyon dersleri olarak Arapçasını ilerletmiştir.⁵⁵

1970’li yılların ortalarında Vedat Yıldırımboğa ile Mısır’a giden sanatçı uzun süre kaldığı Kahire’de geniş bir çevre edinerek Arap müziği ile yakın ilişkiler kurmuştur. 1970’li yılların sonlarında *Mine Koşan Kahire’de* isimli plakta, Sadettin Kaynak, Selâhaddin Pınar, Osman Nihat Akın, Münir Nurettin Selçuk, Şekip Ayhan Özışık ve Mısırlı İbrahim Efendi gibi bestecilerin eserlerini yorumlamıştır. Çalgısal icranın Arap müziğinden izler taşıdığı plakta Koşan, nispeten klasik üsluba benzer bir yoruma sahiptir. Senfoni Orkestrası ve Arap sazları eşliği ile bir araya gelen ilk kadın sanatçı ünvanının sahibi Mine Koşan’ın (Berdibek, 2017, s. 70), Arap müziği ile etkileşiminin önemli ölçüde artması ile üslubunda da belirgin değişimler gözlemlenmiştir (Küçükkaplan, 2013, s. 198).

⁵³ Ayrıntılı bilgi için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=YlsohCAuzk8> (Erişim Tarihi: 03.05.2024)

⁵⁴ Sanatçının biyografisine yönelik bilgi veren internet sitelerinde, Kahire’de doğduğu yönünde sunulan yanlış bilgilendirme, Koşan tarafından bu programda düzeltilmiştir.

⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: <https://www.cnnturk.com/magazin/mine-kosan-kimdir-kac-yasinda-mine-kosan-nereli>

7.13.1 Yağmurun Sesine Bak (1974)

KÜRDİ ŞARKI

Yağmurun Sesine Bak Aşka Davet Ediyor

Usûlü: Değişmeli
Semai / Sofyan

Söz ve Müzik:
Vedat YILDIZKÖMÜR

Rec...

İntro ...

SOFYAN ♩ = 140

Aranâğmesi ...

1. 2. notarsideri.com

Yağ mu run se .. si ne bak .. aş ka da vet .. e di .. yor

Ca ma vu ran .. her dam la .. be ni ha râb .. e di .. yor

Bu yağ mur se ni ben den .. a lıp gö tü .. ren yağ mur ..

Aş kı mu zı sel gi bi .. si lip sü pü .. ren yağ mur

Şekil 7.86 Yağmurun Sesine Bak (Eser-11, 1. sayfa).

Her dam la da ah et tim .. ha yâ tı ma kah ret tim ..

O ka dar yal nı zım ki .. se ni na sıl kay bet tim

Se ni .. na .. sıl .. kay .. bet .. tim .. se ni .. na .. sıl ..

kay .. bet .. tim .. ha yâ .. tı .. ma .. kâh .. ret .. tim ..

Serbest
Of of of of

①

Yağmurun sesine bak
Aşka davet ediyor
Cama vuran her damla
Beni harap ediyor

Bu yağmur seni benden
Alıp götürən yağmur
Aşkımızı sel gibi
Silip süpüren yağmur

Nakarat

Her damlada ah ettim
Hayatıma kahrettim
O kadar yalnızım ki
Seni nasıl kaybettim
Hayatıma kahrettim

②

Ne zaman kapım çalsa
Sen geldin sanıyorum
Korkarım ki aşkıma
Boşyere arıyorum

Yine yağmur yağacak
Seni benden alacak
En acı ızdırabın
Deryasına salacak

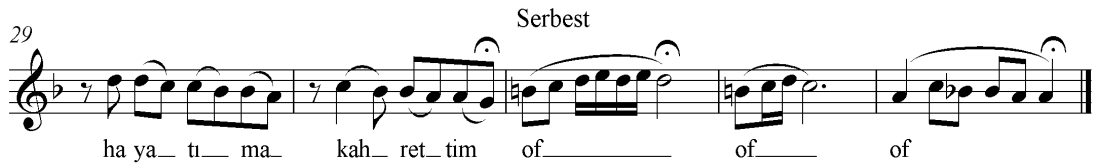
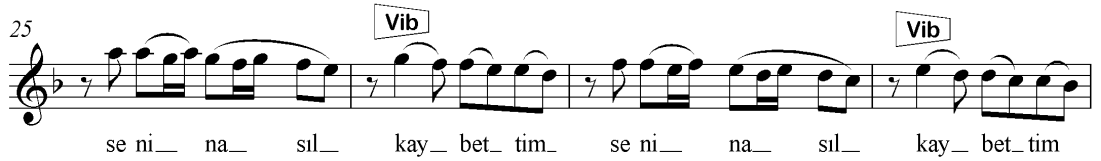
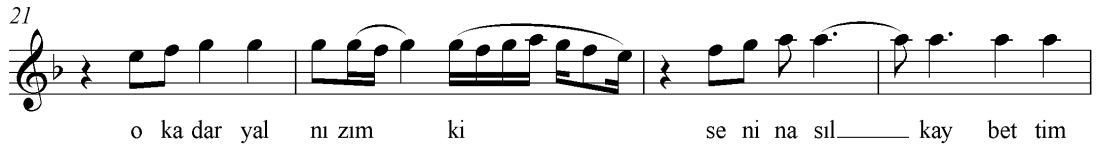
Mine Koşan'ın okuduğu plaktan notaya alınmıştır

GÖZDEN GEÇİRİLDİ
Remzi Oktar 13:13, 11.4.13

Şekil 7.86 (devam): Yağmurun Sesine Bak (Eser-11, 2. sayfa).

YAĞMUR (1974)

Söz Müzik: Vedat Yıldırım



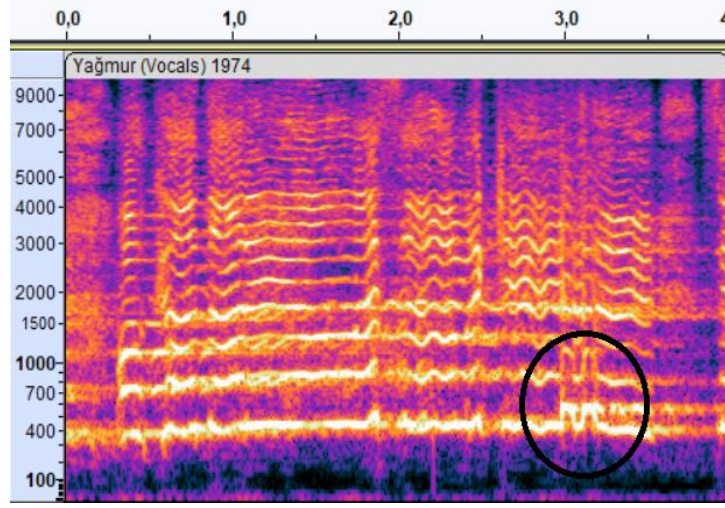
Şekil 7.87 "Yağmur" adlı eserin 1974 yılına ait versiyonu.

Söz ve müziği Vedat Yıldırım'ın'a ait eserde⁵⁶ ön planda dikkat çeken süslemeler; vibrato, çarpma, tril, grupetto ve mordan olarak gözlemlenmiştir. İcrada genel olarak göğüs ses alanı, orta ses alanı ve göğüs ağırlıklı karışık ses alanı (*chesty mixed register*) uygulanmıştır. Bu ses alanlarının kullanımı, Mine Koşan'ın vokal yapısı ile bütünleşerek icra stiline karakteristik bir özellik kazandırmaktadır. Göğüs ağırlıklı karışık ses alanının öne çıkması, sanatçının sesi üzerinde daha güçlü ve belirgin bir tını yaratmasını sağlamakta, bu da icrasının ayırt edici unsurlarından biri haline gelmektedir.

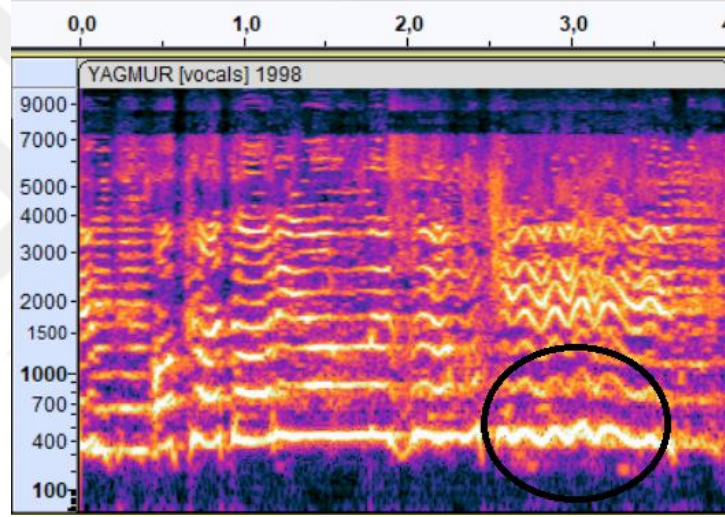
Eser, 1998 yılında sanatçı tarafından *Hangimiz Vefasız* adlı albümde yeniden icra edilmiştir. Farklı dönemlerde seslendirilen iki versiyon karşılaştırıldığında, 1974 yılı icrasında yer alan icrada süslemelerin kullanımı ve uygulanış biçimlerinin, 1998 yılında farklı bölgelerde ve farklı üsluplarla yer aldığı görülmektedir. Özellikle süslemelerin farklı vokal bölgelerinde ve üsluplarda yer aldığı dikkate alındığında, Mine Koşan'ın yıllar içinde geliştirdiği icra tekniklerinin seslendirme pratiğine doğrudan yansıdığı söylenebilmektedir. 1998 yılı icrasında süslemelerin daha girift ve bağlı bir yapıyla seslendirildiği, aynı zamanda daha kısa süreli, abartıdan uzak ve daha sade bir ifade biçiminin tercih edildiği dikkat çekmektedir.

Buna karşılık, 1974 yılı icrasında, tiz perdelere doğru gerçekleşen ses alanları arasındaki hızlı geçişlerde belirginleşen kırılma tekniği daha sık uygulanırken, 1998 versiyonunda bu tekniğin tercih edilmediği anlaşılmaktadır. Özellikle, 22. ölçüde yer alan “O kadar yalnızım ki” ifadesindeki “ki” ekinin seslendirilme biçimi, iki farklı döneme ait icralar arasındaki üslup değişiminin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. 1974 versiyonunda kırılma tekniğinin daha köşeli ve keskin bir formda kullanıldığı, buna karşın, 1998 versiyonunda aynı ifadenin, süslemelerin aynı ses alanında uygulanmasıyla daha akıcı ve yumuşak bir karakter kazandığı spektrogram görüntüleri ile de desteklenmiştir.

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=14zQe8Qt4ik> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)



Şekil 7.88 1974 yılına ait versiyonda 21 ve 22. ölçüde "o kadar yalnızım ki" ifadesinde yer alan kırılma uygulamasına ait spektrogram görüntüsü.



Şekil 7.89 1998 yılına ait versiyonda 21 ve 22. ölçüde "o kadar yalnızım ki" ifadesinde uygulanan süslemeye ait spektrogram görüntüsü.

Şekil 7.88’de yer alan görselde “ki” ifadesinin daha köşeli, belirgin olduğu ve ani frekans değişimleri içerdiği gözlemlenebilmektedir. Bu da vokalin daha sert ve vurgulu bir süsleme anlayışı ile şekillendiğini göstermektedir. Şekil 7.89’da ise aynı ifadeye ait bölümde gerçekleştirilen süslemelerin daha dar bir frekans aralığında ve öncekine nazaran bağlı ve yumuşak bir geçişle ilerlediği gözlemlenmektedir. Bu kapsamda incelendiğinde, 1974 icrasında sanatçının vokal süslemesi daha enerjik ve vurgulu bir karakter sergilerken, 1998 icrasında ise süslemelerin daha ölçülü ve sade biçimde uygulandığı söylenebilir. Bu karşılaştırma, Mine Koşan’ın icra stilinde zamanla gerçekleşen değişimi ve belirli vokal tekniklerini nasıl dönüştürdüğünü göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Öte yandan, 1998 yılına ait versiyonda ifade biçimleri, her ne kadar girift bir yapıyla seslendirilse de özellikle ikinci sözlere ait ifade sonlarında, Mine Koşan'ın çeviklik ve kıvraklıkla sunduğu yoruma dayalı süslemeler dikkat çekmektedir. Bu durum, sanatçının yıllar içinde eser üzerindeki hakimiyetini arttırdığını ve üslubunu dönemin müzikal dinamikleri doğrultusunda yeniden biçimlendirdiğini göstermektedir.

Arabesk kadın sanatçılarda çeviklik ve kıvraklık söz konusu olduğunda akla ilk gelen bir diğer isim Kibariye'dir. Kibariye'nin yoğun süsleme kullandığı “Topraklara Gömeceğim” eseri incelendiğinde, tiz perdelere doğru daha puslu, havayla karışık bir tınının, dengeli karışım ses aralığında (*balanced mixed register*) kullanıldığı görülmektedir. Ancak Mine Koşan'ın eserlerinde sıklıkla yer verdiği çevik gırtlak hareketlerinin uygulanışı, Kibariye'nin icrasından belirgin bir şekilde farklıdır. Örneğin, söz ve müziği Orhan Gencebay'a ait bir diğer eser olan “Zaman Akıp Gider” örneğinde, perdeler tizleşmesine rağmen nüansta yükselerek hacim kazanan icrada nefesli bir sese yer verilmemektedir. Bu iki sanatçının, sözlerinde melankoli, feryat ve figan barındıran eserleri icra ederken tercih ettikleri stilistik özellikler, arabesk müziğin belirli olaylara gösterilen tepkileri tek bir üsluba indirgemediğini, aksine sanatçıların yaşam tecrübeleri ve kimlikleri doğrultusunda şekillenen farklı icra anlayışlarına alan tanıdığını göstermektedir.

“Yağmur” adlı esere ait 1974 versiyonunda, yer yer ağlamaklı tınlar ve esner pozisyonunda uygulanan seslendirme teknikleri dikkat çekmektedir. Özellikle ikinci nakaratta yer alan “Yine yağmur yağacak” ve “En acı ızdırabın deryasına salacak” ifadelerinde bu tınlar belirgin şekilde gözlemlenmektedir. 1998 versiyonunda ise bu tınlar yer almamakla, sanatçının ilerleyen yaşına bağlı olarak ses renginde karakteristik anlamda bir değişiminin meydana geldiği ve daha “davudi”⁵⁷ bir yapıya büründüğü söylenebilmektedir. Bu değişim, sanatçının ses yapısındaki olgunlaşmayı ve yıllar içerisindeki vokal evrimini yansıtmaktadır.

Arabesk camiasında kadın sanatçılar ele alındığında, pes bölgelerin daha parlak olduğu bu ses karakteri Bergen'in icrasında da ön planda dikkat çekmektedir. Ancak bu hususta Mine Koşan ve Bergen icrası karşılaştırıldığında Bergen'in icrasında yer alan “apaş”, erkeksi tavrın sanatçı tarafından bir tarz olarak uygulandığı, sesini sıklıkla

⁵⁷ *Arabeskin Aşık Kadınları* adlı belgeselin 6. bölümünde, bir dönem Koşan'la çalışan Cengiz Coşkun'er'in, sanatçının sesi üzerine yaptığı yorumdan yola çıkılarak “davudi” benzetmesine yer verilmiştir.

doğası dışında, arabesk camiada kabul gören daha dominant bir kimliğe bürüyerek kullandığı izlenimi uyanmaktadır. Koşan ise özellikle olgunluk dönemlerinde, alto karakterdeki sesini pes bölgelerde hacimli bir şekilde kullanmış, ancak doğal ses rengini koruyarak icrasına yön vermiştir.

Koşan ve Bergen'in icrasında, farklı müzikal geleneklerden beslenen üslup farklılıkları da dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, Mersin'de doğan, kariyerinin bir bölümünü Adana'da sürdüren Bergen'in icrasında, Doğu Anadolu bölgesine ait ifade unsurlarını şekillendiren yöresel etkilerin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Sanatçının, Müslüm Gürses hayranlığının da bu durumun önemli etkenlerinden biri olduğu yorumu yapılabilmektedir. Bu kapsamda, Bergen'in icrasında Doğu Anadolu ve Arap müziği motifleri ile harmanlanan ve Türk halk müziği tarzına yakın bir icra biçimi ön plana çıkmaktadır. Mine Koşan'ın icrasında ise ses kullanımının daha sistematik ve biçimsel bir çerçevede şekillendiği, namelerin belirli bir kalıba bağlı olarak ilerlediği söylenebilmektedir. Bu yönleri ile Mine Koşan'ın üslubu, bazı eserlerde Türk sanat müziği ile arabesk müziğin kesişim noktalarına yaklaşan bir icra biçimi oluşturmakta, ancak doğrudan klasik Türk müziği icra teknikleri ile örtüşmemektedir.

Diğer yandan, Koşan'ın kimi müzik platformlarında “Türkiye'nin Ümmü Gülsüm'ü” olarak sunulduğu gözlemlenmiştir. Bu benzetme, her iki sanatçının da pes bölgelerde hacimli bir ses yapısına sahip olması ile ilişkilendirilebilmektedir. Ümmü Gülsüm, güçlü vokal tekniği, dramatik anlatımı ve uzun soluklu cümle yapılarıyla arabesk müzik icracıları tarafından önemli bir referans noktası olarak değerlendirilmiştir. Onun geniş ses kontrolü ve etkileyici vokal tekniği, arabesk müziğin vokal stilini şekillendiren unsurlar arasında sayılmaktadır.

Konuk olduğu *Mesut Yar ile Burada Laf Çok* programında⁵⁸ Ümmü Gülsüm'den bahsederken “Ümmü Gülsüm benim hocam çok dinledim çok feyz aldım” ifadelerini kullanan Mine Koşan, aynı zamanda Ümmü Gülsüm ile provalar yaptığını dile getirmektedir. Bu bağlamda, Mine Koşan'ın icrasında belirli tekniklerde Ümmü Gülsüm'ün etkisinin hissedildiği düşünülmektedir. Ancak, her iki sanatçının vokal stilleri arasında belirli farklılıklar da bulunmaktadır.

⁵⁸ Mine Koşan'ın Ümmü Gülsüm üzerine yorumları videoda 47.35 itibarıyla yer almaktadır. https://www.youtube.com/watch?v=W5Nml_zhj78 (Erişim Tarihi: 21.09.2024)

Virginia Danielson (2008, s. 235), Ümmü Gülsüm'ün sesini “*bahha* (boğukluk), *gunne* (genizden söyleme), falsetto ve çeşitli hoş ve etkili alın rezonansları olan birçok renk de kullanmış, bu renkler sanatçının sesini sürekli olarak farklı kılmış, okunan metne vurgu katmıştı” ifadeleri ile tanımlamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Mine Koşan'ın vokal tekniği Ümmü Gülsüm'ün ses karakteri ile bazı noktalarda ayrılmaktadır. Öncelikle, Mine Koşan'ın icrasında boğukluk (*bahha*) belirgin bir unsur olarak yer almamaktadır. Bununla birlikte, Ümmü Gülsüm'ün icrasında Arapçanın fonetik yapısından kaynaklı olarak genizden söyleme (*gunne*) belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Mine Koşan Arapça eserleri seslendirirken bu dilin fonetiğine uygun bir icra sergilese de ana dili Türkçe olduğu için bu teknik Türkçe eserlerinde doğal bir unsur olarak yer almamaktadır. Ayrıca, Danielson'un Ümmü Gülsüm'ün icrasını tanımlarken bahsettiği alın rezonansı, Mine Koşan'ın icrasında çok fazla görülmemektedir. Koşan, genel olarak tiz seslere çıkarken dahi sesini göğüs ağırlıklı ses alanında kullanmakta ve ses rengini bu doğrultuda korumaktadır.

Mine Koşan'ın vokal icrası, arabesk müzik içinde belirgin bir denge ve teknik kontrol sergileyen bir yapıya sahiptir. Sanatçının ses rengi ve tınısı, icrasına belirli bir güç ve derinlik katarken, teknik kullanımı da bu müzikal bütünlüğü destekler niteliktedir. Sanatçının vokal estetiğinde sıkı bir kontrol mekanizması olduğu gözlemlenmektedir. İcra esnasında güçlü ve dengeli ses kullanımı sergileyerek, aşırı nefesli geçişlere yer vermemekte, sesin doğal tonlamasının dışına çıkmamakta ya da dramatik tını değişimlerine başvurmamaktadır. Bununla birlikte, arabeskin yöresel ifadeler ve telaffuz farklılıklarına alan açan yapısı göz önünde bulundurulduğunda Mine Koşan'ın, Türkçeyi İstanbul Türkçesine yakın bir diksiyonla sergilediği gözlemlenmiştir.

Diğer yandan, süslemelerdeki kontrollü yaklaşımı, icrasında öne çıkan unsurlardan biri olarak değerlendirilebilmektedir. Duygusal vurguları artırmak için belirli teknikleri kullanırken, eserin genel formunu koruyarak müzikal akışı bozmamaktadır. Bu durum, onun vokal disiplini ve müzikal yaklaşımını şekillendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Ümmü Gülsüm ile kurulan benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda, Koşan'ın bu sanatçıdan belirli açılardan etkilendiği söylenebilir. Ancak, onun icrası doğrudan Ümmü Gülsüm'ün stiline bağlı kalmaktan çok, arabesk müziğin estetik yapısı içinde şekillenen bireysel bir üslup geliştirmesi ile öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, Mine Koşan'ın vokal tekniği, icra tarzı ve müzikal ifadesi, arabesk müzik içinde

teknik istikrarı ve duygusal yoğunluğu bir arada sunan bir yorumculuk anlayışını yansıtmaktadır.

7.14 Hakkı Bulut “Arabesk Anlatımda Sadeleştirilmiş İfadeler”

1945 yılında Tunceli’nin Mazgirt ilçesinde dünyaya gelen Hakkı Bulut, ekonomik sorunlar nedeniyle ailesi ile Adana’ya göç etmiştir. 1960 ve 70’li yıllarda Adana’da eğitimine devam eden Bulut, öğretmenlik mesleğine başlamış, bir yandan da çay bahçelerinde konserlerde sahne almıştır. Tıpkı Müslüm Gürses gibi buradaki bir yarışmada birinci olarak dikkat çekmiştir. “İkimiz Bir Fidanız” adlı ilk şarkısıyla Erzurum Radyosu’na başvuran sanatçı burada yerel müzik piyasasının aktörlerini de tanımaya başlamıştır. 60’lı yıllarda Adana’da seslendirdiği daha sonra “arabesk” olarak adlandıracağı müziğinde halk müziği esintileri barınmaktadır (Şen, 2021, s. 4).

60’lı yıllarda İstanbul’daki arabesk sanatçılarla, Anglo-Amerikan pop-rock gibi Batının popüler müzik türlerini Doğu ve Türk formlarına adapte ettiği çalışmalara yer vermiştir (a.g.e). Adana’da, Sarıkaya Plak firmasında “İkimiz Bir Fidanın” şarkısını çıkaran sanatçı, Elazığ, Konya ve Malatya gibi bölgelerde fazlasıyla ilgi görmüştür. Daha geniş bölgelere ulaşabilmek adına kariyerine Unkapanı Çarşısı’nda devam etmiş, farklı enstrümanların eserlerde kullanımı ve nota bilgisi gibi konularda kendini geliştirerek müziğinde farklılıklar yapmıştır (Şen, 2021, s. 6).

1988 yılında Kültür Bakanlığı tarafından sanatçıdan arabesk bir parça hazırlaması talebi üzerine Bulut, 6 ay önce piyasaya çıkardığı “Seven kıskanır” adlı eserini Esin Engin ile aranje etmiştir. “Acısız arabesk” yorumları ile gündem olan eser, arabesk dinleyicileri tarafından hoş karşılanmasa da TRT kapıları Hakkı Bulut’a sonuna kadar açılmıştır (Berdibek, 2017, s. 29). Piyasaya arabeskçi olarak giren Hakkı Bulut, Besime Şen ile gerçekleştirdiği görüşmede, müziğini “toplumun dertlerini de anlatırım, köylünün dertlerini, yoksulu, gecekonduları, Sivas olaylarını...” (Bulut, 2020 akt. Şen, 2021, 6) sözleri ile özetlemektedir.

7.14.1 İkimiz Bir Fidanız (2005)

Saz...

Yo la çık mış a rı yo rum Kay bet ti ğim aş kı mı

Sa kın ba na ü mit ver me Se ve cek sen baş ka sı nı

Ba na toz pem be gö rün mez Sen siz dün yam çok ka ran lık

Be ni sen den da ha faz la Se ve cek kim sem yo kar tık

Saz...

İ ki miz bir — fi da nın gül ler a çan da lı — yız

Sen be nim le ben se nin le Bu ha ya www.turkuyurdu.com

Şekil 7.90 İkimiz Bir Fidanız (Eser-12).

İKİMİZ BİR FİDANIZ (2005 Versiyonu)

Söz Müzik: Hakkı Bulut

Yo la çık mış a rı yo rum kay bet ti ğim aş kı mı

3 No lur ba na ü mit ver me Se ve cek sen baş ka sı nı

5 Ba na toz pem be gö rün mez Sen siz dün yam ka ran lık tır

7 Ba na sen den baş ka ü mit O la cak hiç kim sem yok tur

9 (saz)

11 İ ki miz bir fi da nın gül ler a çan da lı yız

13 Sen be nim le ben se nin le bu ha ya tı ya şa ma lı yız

Şekil 7.91 "İkimiz Bir Fidanız" adlı eserin Hakkı Bulut tarafından seslendirilen 2005 yılına ait versiyonu.

Çalışmanın bu aşamasında, sanatçının 2005 yılında çıkardığı *Klasikler 2005* adlı albümde yer alan “İkimiz Bir Fidanız” icrası⁵⁹ incelenecektir. Eser, genel olarak nakarata kadar konuşma tonunu andıran bir sesle, nakaratta dengeli karışım (*balanced mixed*) ses alanında icra edilmiştir.

Sanatçının performansında ön planda dikkat çeken, yöresel ağız özelliklerinin icraya yansımalarıdır. “Ne olur bana ümit verme” cümlesinde yer alan “verme” ifadesindeki ilk “e” harfinin “i” harfine yakın biçimde seslendirilmesi göze çarpan örneklerdendir. Hayriye Güngör (2017, s. 25)'e ait “Tunceli İli Ağızları” adlı yüksek lisans tezinde “e>i değişmesi” başlığı altında bu ağız özelliği “gülmiyen”, “silmiyen”, “tenike”, “tencire”, “kefini” kelimeleri ile örneklendirilmektedir. Güngör, “Ünlü Daralmaları” başlığı altında ele aldığı bu değişimi ifade ederken; birinci hecede kapalı e (è) sesi hakimiyetinin, Tunceli ağzının en belirgin özelliği olduğunu da belirtmektedir. Bu sesletimin, Doğu Anadolu'nun farklı bölgelerindeki mevcudiyeti göz önünde bulundurulduğunda; Münür Erten (1991, s. 14)'in “Diyarbakır Ağzı” adlı doktora tezinde ise “e>i değişmesi”: “Diyarbakır ağzında bir kaç kelime ve y ünsüzünün inceltici tesiri sebebiyle bazı kelimelerde ve -me fiilden fiil yapan menfilik ekinde görülür” ifadeleri yer almaktadır. Erten'in bu değişme üzerine örnekleri “gelmiyese”, “getmiyecağam”, “istiyecağam” kelimelerini kapsamaktadır.

Bununla birlikte, “sensiz dünyam karanlıktır” ifadesinde yer alan “sensiz” kelimesindeki “i” harfi de kalınlaşarak Türkçede yer almayan ancak “ı” harfi ile benzerlik gösteren “î” harfine yakın biçimde seslendirilmektedir. Güngör (2017, 21) tezinde bu durumu “i > î değişmesi” başlığı altında değerlendirmekte: “Yazı dilindeki i seslerinin yarı kalınlaşması diyebileceğimiz bu değişme de kuralsız ve düzensiz olarak bilhassa son hecelerde görülen bir ses değişmesidir” ifadeleri ile açıklamaktadır. Aynı zamanda, “e” harfinin, ikinci sözlerde, “senden gelen her cefaya” ifadesinde yer alan “cefa” kelimesindeki “a” harfinin ve “bu hayatı yaşamalıyız” ifadesinde yer alan “hayat” kelimesindeki 2. “a” harfinin olması gerekenden daha kısa seslendirilmesi de dikkat çeken diğer örneklerdendir. Bu tür sesletimler, Türkçenin fonetik yapısına tam uymayan ama sanatçının icrasındaki özgün yorumuyla şekillenen vokal tercihleri olarak değerlendirilebilir. Güngör bu kısaltılarak seslendirme durumunu “Ünlü Kısaltmaları” başlığı altında şu şekilde ifade etmektedir:

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=01a4_2m79VI (Erişim Tarihi: 30.10.2024)

Kısa ünlüler normal süreli ünlülerden daha az sürede boğumlanan ünlülerdir. Ünlü kısaltmalarının büyük bir kısmı sıralı cümlelerde cümle sonunda meydana gelmektedir. Konuşurken acele etmekten ve cümle sonunun vurgusuzlaşmasına bağlı olarak ortaya çıkan bir değişimdir. Tunceli merkezde, Çemişgezek ve Nazimiye’de yaygındır ancak diğer ilçelerde de görülür. (Güngör H. , 2017, s. 26)

İcrada, nakarata kadar stabil ilerleyen nüans, sanatçının beklentilerini dile getirdiği “İkimiz bir fidanın güller açan dalıyız sen benimle ben seninle bu hayatı yaşamalıyız” ifadelerini seslendirdiği bölümde belirgin şekilde yükselmektedir. Diğer taraftan, süslemeler fazlasıyla sadeleştirilmiş olup anlatım genel olarak düz sesler üzerinde ilerlemektedir. Bu sadeleştirilmiş anlatım, Hakkı Bulut'un vokal icrasında belirgin bir özellik olarak öne çıkmakta, icraya yalınlık ve içtenlik kazandırmaktadır. Arabesk müziğin geleneksel vokal kimliğinde, süslemeler ve yoğun vibrato gibi ifadeler genellikle baskın olsa da Hakkı Bulut'un stili bu unsurlardan uzak durarak, sade bir vokal icra anlayışını benimsemiştir.



8. BULGULAR

Bu bölümde, arabesk müziğin vokal icra özelliklerine dair yapılan analizlerden elde edilen bulgular sunulmaktadır. Bulgular, tez kapsamında belirlenen başlıklandırmalar çerçevesinde incelenmiş ve yorumlanmıştır. Ayrıca, arabesk müziğin karakteristik icra unsurları da bu metodolojik çerçeve ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Daha önce sanatçılar ve eserler üzerinden yapılan ayrıntılı çözümlemeler bu bölümde tekrar edilmemiş, bulgular eser ya da sanatçı isimi belirtilmeden, genel eğilimler doğrultusunda teknik bir özet olarak sunulmuştur.

Arabesk müzik, belirli kurallara dayalı katı bir sistematığe sahip olmamakla birlikte, kendine özgü bir tarz ve tavır geliştirmiştir. Bu tarzın oluşumunda, arabesk müziğin hitap ettiği kesimle kurduğu yoğun etkileşim, toplumsal dinamikler ve kültürel dönüşümler belirleyici olmuştur. Sanatçılar, bu etkileşimden beslenerek bireysel imajlarını oluşturmuş ve bu imaj doğrultusunda icra pratiklerini geliştirmişlerdir. Bu icra pratikleri ise güftenin anlamını ön planda sunmak amacıyla performansa yansıtılmıştır.

Bazı vokal teknikler, geleneksel ses eğitimi disipliniinde hata olarak değerlendirilebilirken, arabesk müziğin icra pratiğinde stilistik bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Aynı zamanda, icra edilen her bir unsur farklı sanatçılar tarafından farklı biçimlerde kullanılarak kendine özgü bir nitelik kazanmış, dolayısıyla karakteristik hale gelmiştir. Aynı teknik ifadenin her sanatçının icrasında farklı bir anlatıma hizmet etmesi, arabesk müziğin icra pratiklerinin katı kurallara dayanmaktan çok, esnek ve yorumlanabilir bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, burada sunulan bulgular yalnızca teknik bir analiz değil, aynı zamanda arabesk müziğin estetik ve anlatımsal yapısının bir parçası olarak ele alınmalıdır.

- Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması

Arabesk müzik vokal icralarında, ses alanları arasında teknik geçişlerin çoğunlukla tercih edilmediği görülmektedir. Profesyonel vokal icrada bu geçişlerin fark ettirilmeden yapılması beklenirken, bazı arabesk yorumlarda bu geçişler ya hiç gerçekleşmemekte ve ses mevcut bölgede sabit tutulmaktadır. Özellikle tiz bölgelere çıkarken, karışık ses alanı (*mixed register*) ya da kafa sesi yerine, göğüs ağırlıklı veya orta ses alanı tercih edilmektedir. Aynı şekilde, pes seslere yönelirken de göğüs sesi

ya da kalın bas (*strobass*) yerine orta seslerin alt sınırlarında kaldığı gözlemlenmektedir.

Bu yaklaşım, sesin farklı alanlara yönelmesini sınırlayarak, belirli bölgelerde yoğunlaştığı izlenimini yaratmaktadır. Bu durum, icranın ses aralığı bakımından teknik olarak dar bir alanda sürdürüldüğü şeklinde algılanabilir. Aynı zamanda, bu sınırlı geçişlerin sesin fonetik yapısı üzerinde de etkili olduğu görülmektedir. Ses alanları arasında geçiş yapılmaması, nazal tınların daha belirgin duyulmasına neden olmakta, bu da güftedeki bazı harflerin farklı şekilde telaffuz edilmesine yol açabilmektedir. Özellikle, bazı ünlü ve ünsüz harflerin (örneğin “n”nin “l” gibi ya da “a”nın “ı” gibi tınlaması) beklenenden farklı biçimde seslendirilmesi, kelimelerin algılanışında değişikliklere neden olabilmektedir.

İcra kapsamında bahsi geçen bu özellikler, teknik bir yetersizlikten ziyade, arabesk müziğin güfte odaklı ifade anlayışının ve performansa yüklenen dramatik anlamın bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Ses alanları arasındaki geçişlerin minimize edilmesi, bazı sanatçılar açısından anlam aktarımında sürekliliği koruma ya da duygusal yoğunluğu sabit tutma yönünde bilinçli ya da sezgisel bir tercihe dönüşmüş olabilir.

- Nazal tınlar

Arabesk vokal icralarında, nazal tınlar dikkat çekici bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu tını biçimi, kimi zaman bilinçli bir yorum tercihi olarak kullanılmakta, kimi zaman da önceki maddede belirtilen sınırlı ses alanı geçişlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Çoğu zaman sesin tiz ya da pes bölgelere yöneldiği anlarda, gereken ses alanı geçişlerinin yapılmaması, sesin belirli bir rezonans bölgesinde sabitlenmesine ve bu bölgede yoğunlaşmasına yol açabilmektedir. Bu da sesin burun boşluğu ya da geniz gibi nazal rezonans bölgelerde daha fazla hissedilmesine sebep olmaktadır.

Bu çalışmada analiz esnasında yer verilen “fazla nazal rezonans” ve “yetersiz nazal rezonans (genizden söyleme)” gibi terimler, arabesk vokal icralarında sıklıkla karşılaşılan tınısal özellikleri tanımlamak amacıyla tercih edilmiştir. Terimler Tülay Ekici'nin “Bireysel Ses Eğitiminde Ses Kusurlarının Tanımlanması ve Düzeltilmesi” başlıklı çalışmasında “Nazal rezonans ile ilgili kusurlar” başlığı altında yer alan sınıflamalara dayalı olarak metinde yer almaktadır. Ekici tarafından ses eğitimi

açısından hatalı olarak değerlendirilen bu tını biçimleri, arabesk müzik bağlamında duygusal yoğunluğu artıran ve eserin anlamını değiştiren stilistik tercihler olarak anlam kazanmaktadır. Özellikle tınıda oluşan bu farklılıklar, güftenin içeriğini daha güçlü hissettirmek amacıyla bilinçli olarak tercih edilen ifade biçimlerine dönüşebilmektedir.

- İcrada abartılı ve yoğun süslemeler

Arabesk müzikte vokal icranın en ayırt edici unsurlarından biri, süslemelere (ornamentasyon) yoğun şekilde yer verilmesidir. Bu süslemeler, kimi zaman eserin yapısal sınırlarını aşacak ölçüde detaylı, uzun süreli ve vurgulu şekilde icra edilmektedir. Daha çok geçiş notalarında, güfte vurgularında ya da cümle bitiminde kullanılan bu süslemeler, klasik anlamda estetik bir bezeme olmaktan ziyade dramatik anlatımı güçlendiren, dinleyici üzerinde duygusal bir gerilim yaratan araçlar hâline gelmektedir. Süslemelerin özellikle ifade sonlarında daha yoğun biçimde kullanılması, cümlelerin sonuna doğru artan bir vokal hareketlilik yaratmakta ve anlatının yükselerek tamamlanmasını sağlamaktadır.

Bu yoğun süsleme kullanımı, teknik anlamda “abartılı” olarak değerlendirilebilecek düzeyde uygulanmakta, bazen ana melodik hattın dahi kaybolmasına neden olabilmektedir. Bununla birlikte, arabesk müzikte süslemeler sadece teknik bir uygulama değil, aynı zamanda anlatının bir parçası, duygunun somut biçimidir. Sanatçılar, çoğu zaman güftenin taşıdığı anlamı kuvvetlendirmek, içsel bir isyanı veya sarsıntıyı dışavurmak amacıyla bu yoğun süslemelere başvurmaktadır. Özellikle cümle sonlarında sıkça kullanılan grupetto gibi kısa ve hızlı süslemeler, kelime vurgularını artırırken anlatıma ritmik bir hareketlilik kazandırmaktadır.

İcra edilen süslemelerin yapısı incelendiğinde, portamento, glissando, vokal kırılmalar ve uzatmalı melizmatik geçişlerin yanı sıra, sanatçıların bireysel tarzıyla bütünleşen süsleme alışkanlıklarının da öne çıktığı görülmektedir. Glissandoların sıklıkla heceler arasında geçiş sağlamak amacıyla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu durum hem sözcükler arası bağı yumuşatmakta hem de sesin dalgalı ve akıcı bir karakter kazanmasına neden olmaktadır. Bu süslemeler, tek başına teknik bir uygulama değil, aynı zamanda sanatçıların yorum anlayışını ve müzikal tarzını yansıtan, vokal icra kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

- İfade girişlerinde zamanlama gecikmeleri

Bazı arabesk icralarda, çoğunlukla uzun ve anlam yüklü dizelerin girişlerinde gözlemlenen zamanlama kaymaları dikkat çekicidir. Bu durum, vokal icranın melodik yapının başlangıç vuruşlarına bilinçli olarak gecikmeli şekilde girilmesiyle ortaya çıkar. Gecikmeler, sadece ölçüsel bir farklılık yaratmakla kalmayıp, yorumcunun anlatımında belirgin bir serbestlik alanı taşır. Bu serbestlik, ezgisel kalıpları daha kişisel hale getirirken, icranın duygusal ifadesini yapıdan ziyade sezgisel yönelimle şekillendirmesine olanak sağlar. Kimi örneklerde bu yaklaşım, adeta bir iç konuşmayı andırır biçimde, kelimelerin hemen söylenmeyip içte tartılması ve ardından dışa vurulması hissini uyandırır. Bu tarz zamanlama kaymaları, teknik olarak ritmik esneklik olarak değerlendirilebileceği gibi, sanatçının ses-metin ilişkisinde kurduğu bireysel bağın da bir göstergesidir.

- Konuşur gibi icra (resitative özellikler)

Bazı eserlerde sınırlı bölümlerde ortaya çıkan ve şiirsel bir anlatıyı andıran bu icra biçimi, arabesk müziğin anlatım çeşitliliğini yansıtan dikkat çekici örneklerden biridir. Resitative özellikler taşıyan bu söyleyiş tarzında, ezgisel yapı serbestleşirken kelimeler belirgin bir vurgu ve ritmik esneklikle ön plana çıkar. Melodinin sürekli akışı kime örneklerde korunurken, kimi zaman ise yer yer kesintiye uğrayabilmektedir. Bu tür pasajlarda ses, geleneksel şarkı söyleme anlayışının dışına çıkarak neredeyse bir şiir okumasını andırır. Böylece sanatçı, anlatıcı konumuna yaklaşırken melodik süslemelerden çok kelimelerin tonlaması ve yerleşimi ön planda tutulur. Bu ifade biçimi, çoğunlukla parçanın bütünü yerine belirli cümlelerde veya ara geçişlerde tercih edilir ve eserin genel yapısı içinde anlatıyı öne çıkaran kısa bir ifade alanı olarak yer bulur.

- Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra

Arabesk vokal icrada dikkat çeken bir diğer ifade biçimi, melizmatik geçişlerin yalnızca sesli harfler üzerinde değil, sürekli ünsüz harfler (“m”, “n”, “l”, “r” gibi seslerin) üzerinde de yoğun olarak uygulanmasıdır. Bu uygulama, aynı ünsüz harf üzerinde, farklı frekanslara sahip birden fazla notanın yer alması olarak tanımlanabilir.

Sürekli ünsüzler üzerinde yapılan bu melizmatik uygulama, geleneksel icra kalıplarında sık rastlanan bir teknik değildir. Bu tür kullanımlar, geleneksel vokal estetik anlayışını benimseyen yorumcular tarafından genellikle olumlu karşılanmamakta, biçimsel açıdan eleştirilmekte ya da tartışmalı bulunabilmektedir. Zaman zaman kelime yapısını zorlayan bu uygulama, icracının yoruma dayalı ifade

biçimini kişisel tarzı ile bütünleştirdiği bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bu tür süslemeler, sesin anlatım gücünü kelimelerin yapısal sınırlarının ötesine taşıyan bir ifade alanı oluşturmaktadır.

- Sürekli ünsüz harfler üzerinde süslemeler

Arabesk müzikte vokal süslemeler yalnızca melodik çizgiye değil, aynı zamanda kelime yapısına da nüfuz eden bir biçimde uygulanmaktadır. Bu süslemeler genellikle ünlü harfler üzerinde duyulmakla birlikte, bazı örneklerde sürekli ünsüz harfler üzerinde de belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle “m”, “n”, “l” gibi burun rezonansına elverişli ünsüzler üzerinde uygulanan hızlı süsleme teknikleri, icrada farklı bir stilistik karakter yaratmaktadır.

Bu uygulamalar arasında sıklıkla tril, çarpma ve mordan gibi teknikler öne çıkmaktadır. Sürekli ünsüz harfin üzerinde gerçekleştirilen bu süslemeler, bazı durumlarda kelime yapısında esnemeye yol açmakta, buna rağmen sesin tınısal yapısına belirginlik kazandıran kısa süreli etkiler sunmaktadır.

- Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar)

Arabesk müzikte sıklıkla karşılaşılan bir ifade biçimi olarak, ses alanları arasında yapılan hızlı geçişler dikkat çekmektedir. Dramatizmi artırmak amacıyla, bir tür hıçkırık benzeri ses biçiminde ortaya çıkan bu geçişler, sesin bir ses alanından diğerine ani ve belirgin bir şekilde sıçramasıyla karakter kazanmaktadır. Bu uygulama, özellikle tril, çarpma ya da mordan gibi kısa ve hızlı süsleme teknikleriyle birlikte kullanıldığında, vokal icraya hem ritmik hem de tınısal bir hareketlilik kazandırır. Benzer kırılmaların, kimi zaman sürekli ünsüz harfler üzerindeki icralarda da uygulandığı görülmektedir. Geçişler çoğunlukla yumuşak bir akış olarak değil, kısa sürede tamamlanan, belirgin ve ani tını değişimleriyle gerçekleşen bir aktarım yoluyla yapılır.

Bu tarz kırılmalar hem kadın hem de erkek seslerinde yaygın biçimde görülmekte, yalnızca bazı sanatçılara özgü değil, arabesk icranın genel eğilimleri arasında yer alan bir pratik olarak öne çıkmaktadır. Ses alanları arası bu ani sıçramalarla ortaya çıkan kırılmalar, sesin kontrolsüz kullanımından ziyade, yorumcunun icrasına yüklediği anlamı belirginleştiren bilinçli bir ifade aracı olarak değerlendirilmelidir. Arabesk müziğin kişisel yoruma dayalı doğasında, bu geçişler içsel dalgalanmaların ve vokal ifadenin çeşitliliğinin bir yansımasıdır.

- Rubatolu icra (zamanda esnetme)

Arabesk vokal icralarda zamanın esnetilmesi, yani rubato kullanımı, icracının ifadeyi daha serbest ve duygu merkezde sunmasına olanak tanır. Bu icralarda, belirli pasajlarda vokalin ritmik yapının dışına taşarak kendi akışını oluşturduğu görülür. Ancak bu esnetmeler çoğu zaman geçici niteliktedir. İcracı belirli gecikme ya da hızlanmalarla zamanlamayı kişiselleştirirken, nihayetinde eserin ritmik gidişatına tutunur. Bu yönüyle, rubato kullanımı icracının eşlik eden çalgılarla olan ilişkisini kesmeden ifade alanını genişletmesini sağlar. Kimi canlı performanslarda, bu serbestlik öyle belirginleşmektedir ki eşlik eden çalgıların vokal icraya uyum sağladığı, melodik çizginin doğal akışında geçici esnekliklerin olduğu gözlemlenir. Bu tarz kullanımlar, parçanın genel yapısını bozmak yerine, icranın bireysel anlatım gücünü artıran bir teknik olarak öne çıkar.

- Seste çatlama ve hırıltılı icra

Arabesk vokal icralarda, özellikle pes seslere yönelimde yapılan söyleyişlerde, sesin çatladığı ya da boğuk hırıltılı bir tını kazandığı örnekler dikkat çekmektedir. Bu tarz ses kullanımları, özellikle erkek vokalistlerde daha yaygın olup, içsel gerilimlerin dışavurumuna zemin hazırlayan bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Hırıltılı tını, yalnızca sesin fiziksel sınırlarında değil, aynı zamanda icracının yoruma kattığı duygusal ağırlıkta da belirginleşir. Bazı sanatçılar bu teknikle vokal kontrolünü bir miktar serbest bırakarak, bastırılmış bir tını yaratmakta, bu da eserin belirli bölümlerinde sesin hafifçe bozulmasına, pürüzlü hale gelmesine, hatta çatallanmasına yol açmaktadır. Bu tür çatlama, özellikle sözlerde pişmanlık, tükenmişlik, kadere teslimiyet ya da içsel bir yenilgi hissinin öne çıktığı anlarda daha yoğun bir şekilde kullanılmakta, sesin biçimsel bütünlüğünün kasıtlı olarak bozulduğu ve bu kontrollü biçim değişimi ile dramatik bir etki oluşturulduğu bir icra tarzı ortaya çıkmaktadır.

- İçli/içlenerek icra

Arabesk vokal icralarda kimi zaman, sesin yalnızca melodik çizgiye değil, duygusal bir kırılmalığa da yaslandığı, ifade biçiminin içsel bir sızıyı taşıyan titreşimlerle şekillendiği örnekler dikkat çeker. Bu tür icralarda ses, ağlamaklı bir tona ulaşmadan, daha çok içe dönük bir duygusal yoğunlukla yorumlanır. İfade sırasında, ses zaman zaman vibrato benzeri dalgalanmalarla titreşse de bu titreşimler tam anlamıyla teknik bir vibrato değil, daha çok iç yanmasını, derin bir sızıyı ya da söylenen söze karşı içsel bir tepkiselliğe yansıtan, kontrollü titreşimlerdir. Bu tarz icralar özellikle aşk acısı,

kayıp duygusu, iç hesaplaşma ve yoğun özlem temalarının öne çıktığı sözlerde belirginleşmektedir. İcracının sesi sanki yalnızca karşıya değil, aynı zamanda kendi içine yönelmekte, söylenen her sözde hafif bir kırılganlık izi bırakmaktadır. İçlenerek yapılan bu yorumlar, arabesk müziğin bireysel anlatıya dayalı yapısı içinde, dramatik etkiyi yükseltmekle beraber, duygunun derinliğini içe dönük biçimde pekiştiren bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır.

- Ağlar gibi/ağlamaklı icra

Arabesk müzikte bazı vokal icralar, sesin doğrudan ağlamaya yaklaşan bir biçimde kullanıldığı, neredeyse bastırılmaya çalışılan bir duygu taşkınlığının ses tınısına yansıdığı örneklerle belirginleşir. Bu tarz icralarda, özellikle ifade sonlarında sesin duygusal baskı sonucu titrediği, yer yer kesintiye uğrayarak ağlamaya yakın bir tını kazandığı gözlemlenir. Ağlar gibi söyleyiş, yalnızca duygusal bir vurgu değil, sesin zaman zaman titreyerek sarsılması ile belirginleşen bir ifade biçimidir. Bu teknik çoğunlukla aşk acısı, hasret, kayıp ve çaresizlik gibi duyguların ifadesinde belirginleşir. Her iki tarzın da bilinçli ve denetimli vokal tercihler olduğu söylenebilir. Ancak içlenerek icrada duygusal yoğunluk sesin iç katmanlarında titreşimli bir denge ile korunurken, ağlamaklı söyleyişte bu yoğunluk, sesin yüzeyine daha doğrudan yansır ve daha belirgin sarsıntılarla dışavuruma dönüşür. Ayrıca içlenerek icrada vibratoya daha yakın, istikrarlı bir dalgalanma görünürken, ağlamaklı söyleyişte bu dalgalanmalar düzensiz, anlık gelişen, bastırılmış bir hıçkırığı ya da gözyaşlarıyla bütünleşmiş bir titremeyi andıran biçimlerde ortaya çıkar.

- Esner gibi/esner pozisyonunda icra

Arabesk müzikte kimi vokal icralarda, sesin sanki esneme anındaymış gibi öne doğru değil de içe yöneldiği, daha örtük bir tını ile üretildiği gözlemlenmektedir. Bu tür icralarda sesin üretiminde dil kökü çevresi ve yumuşak damak arasındaki alan aktif hale gelmekte, vokal traktusa genişleme hissi oluşmaktadır. Sesin yönü öne doğru değil, daha çok içe doğru çekilir, bu da sese perdeli, boğuk bir karakter kazandırır. Bu tını biçimi, anlam açısından tükenmişlik, vazgeçmişlik, yalvarma ya da sessiz bir isyan duygusuyla örtüşmektedir. Geleneksel ses eğitimi normlarında tercih edilmemekle birlikte, arabesk müzik bağlamında yorumun karakterine katkı sunan, teknik olarak kontrollü bir ses yönlendirme pratiği olarak değerlendirilebilir.

- Hıçkırık tınısı

Arabesk müzikte sıkça rastlanan bu vokal ifade biçimi, sesin kısa süreli bir içe çekilme hareketiyle ani bir kesinti yaşadıktan sonra, yeniden dışa doğru yönlendirilmesiyle ortaya çıkar. Oluşan tını, istemsiz bir hıçkırığı andırsa da performans içerisinde bilinçli olarak yerleştirilen, duygusal gerilimi yoğunlaştıran bir tekniktir. Bu ifade, ses hattında belirgin bir kırılma etkisi yerine kısa bir duraksama ve ardından gelen yön değişimi olarak belirginleşir.

Arabesk vokal pratiğinde oldukça yaygın olan bu ses kullanımı, sanatçının bireysel kimliği ve yorumlayış biçimine göre farklı anlatım formlarında şekillenir. Bazı yorumlarda, bu sesin melankolik bir yapı içerisinde tek başına kullanıldığı, kimi zaman ifade sonlarında, kimi zaman ise başlamadan hemen önce yer aldığı gözlemlenmiştir. Enerjik ses rengine sahip icralarda bu kullanım, tınıyla bütünleşen bir yapı içerisinde öne çıkarken, kırılmalı ve sade vokal icralarda ise daha sınırlı ve kontrollü biçimde tercih edildiği görülmektedir. Flörtöz ya da kışkırtıcı bir tavır yansıtan örneklerde ise yalnızca sahne duruşuna değil, sesin karakterine de teatral ve dışa dönük bir özellik kazandırdığı görülmektedir.

Bu çeşitlilikler göz önüne alındığında, hıçkırık benzeri ses kullanımı kimi yorumcularda dışa dönük bir sahne personasını ve vokal karakteri desteklerken, diğerlerinde melankoli, içsel çöküş ya da duygusal teslimiyetin güçlü bir anlatım biçimi olarak öne çıktığı bir ifade unsuru hâline gelmektedir.

- Mikrofon kullanımıyla oluşturulan ifade katmanları

Arabesk müzikte canlı performansın ifade gücü, yalnızca vokal tekniklerle değil, sesin dinamik kontrolünü ve sahne hakimiyetini destekleyen mikrofon kullanımıyla da çeşitlenmektedir. Mikrofonla olan mesafenin değiştirilmesi ya da mikrofonun performans sırasında hareket ettirilmesi gibi yöntemler hem sesin işitsel etkisini hem de icranın görsel boyutunu şekillendirmekte önemli bir rol oynar. Aşağıda, bu kullanıma ilişkin iki farklı uygulama ele alınmaktadır.

- 1) Mikrofonla mesafe ayarıyla nüans kontrolü

Canlı performanslarda vokalistin mikrofonla olan mesafesini bilinçli olarak değiştirmesi, sesin dinamik düzeyini düzenlemek için kullanılan yaygın bir yöntemdir. Sesin hafif kuvvette (piano) ya da güçlü kuvvette (forte) seslendirilmek istendiği anlarda, mikrofonun uzaklaştırılması ya da yaklaştırılmasıyla bu fark dinleyiciye daha net bir biçimde aktarılır. Bazı yorumcuların bu yöntemi, ses nüanslarını kontrol altında

tutmak ya da dinleyiciye daha net bir duyum sağlamak amacıyla tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Aynı zamanda bu teknik, ani duygusal yükselmeler sırasında sesin patlamasını önlemek, kimi zaman ise daha kırılgan bir ifade arayışında sesin yumuşatılmasını sağlamak amacıyla tercih edilmektedir.

Ancak bu yöntemle sağlanan nüans geçişleri, sesin doğal tınısı üzerinden yapılan geçişlerle birebir örtüşmeyebilir. Vokalistin kendi sesi üzerindeki doğrudan denetimiyle oluşturduğu dinamik farklılıklar, duygunun aktarımında daha doğal ve etkileyici bir etki yaratırken, mikrofon aracılığıyla yapılan mesafe ayarları bu duygusal bütünlüğü zayıflatabilir. Örneğin, sahne üzerinde içsel bir çöküş anını yüksek tonda (forte) seslendirirken mikrofonu uzaklaştıran bir sanatçı, bu yöntemle duyumu azaltabilir, bu da dinleyicide gerçek dinamikten sapmış, yapay bir algı yaratabilir. Sesin doğal iniş çıkışlarını mikrofonla düzenlemek, zaman zaman yanıltıcı bir izlenim doğurabilmektedir.

2) Mikrofonu sallayarak yapılan icra biçimleri

Bazı performanslarda vokalistin mikrofonu yalnızca sesin iletim aracı olarak değil, sahnede jestsel bir öğe olarak da kullandığı görülmektedir. Mikrofonun yukarı-aşağı ya da ileri-geri yönlerde hareket ettirilmesiyle oluşan ses dalgalanmaları, çoğu zaman görsel ritim yaratma veya dramatik etkiyi vurgulama amacı taşır. Bu kullanım özellikle vibrato ya da trill gibi tekniklerin uygulandığı bölümlerde daha yoğun şekilde görülmektedir. Mikrofonun hareketi, sesin dalgalı yapısıyla eşzamanlı ilerleyerek hem görsel hem de işitsel bir bütünlük oluşturmaktadır.

Bu icra biçimi özellikle erkek sanatçılarda daha sık gözlemlenmekte, bazen sahne enerjisini artırmak, bazen de yorumun etkisini pekiştirmek amacıyla benimsenmektedir. Bu tür kullanımlar, teknik bir gereklilikten çok, sanatçının sahnedeki performans tavrının bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

• Karar perdesine aralıklı bağlantı ile ifade sonlandırımı

Arabesk müzik vokal icrasında, özellikle ifadelerin tamamlandığı ya da duygusal yoğunluğun nihayete erdiği anlarda, karar sesine ulaşmadan hemen önce gerçekleştirilen pes nota geçişleri dikkat çekici bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Bu geçişlerde ses, karar perdesinden önce genellikle büyük ikili aralıkla daha pes bir notaya yönelmekte, ardından bağlı, girift ve çoğunlukla glissando benzeri bir geçişle karar sesine ulaşmaktadır.

Bu tarz icralarda, sesin pes nota üzerinden karar sesine dönüşü kimi zaman içe dönük bir sarkma hissi ile, kimi zaman ise güçlü ve vurgulu bir geçişle karakter kazanır. Geçişin doğası, sanatçının yorum anlayışına göre değişkenlik gösterebilir. Bazı örneklerde bu geçiş daha kısa, belirgin ve doğrudan gerçekleşirken, bazılarında ise melodik akış içinde daha geniş bir salınım ve süreklilik barındırır. Ayrıca bu geçişlerin yalnızca büyük ikili aralıkla sınırlı kalmadığı, bazı icralarda üçlü aralıkla da uygulandığı ve sesin yalnızca pes perdelerden değil, kimi zaman tiz bir perdeden karar sesine yöneldiği de gözlemlenmektedir. Bu ifade biçimi, geleneksel ses eğitimi açısından sıra dışı bir yapı sunsa da arabesk müzikte anlatının içeriğiyle bütünleşen ve icranın etkileyici finalini belirleyen karakteristik bir uygulama olarak değerlendirilmelidir.

- Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı

Arabesk müzik vokal icralarında, özellikle duygusal ifadenin zirveye ulaştığı anlarda dikkat çeken volümlü ve hacimli tiz ses kullanımı, belirli vokal eğilimler içinde dikkat çeken bir ifade tarzıdır. Bu sesler çoğunlukla bastırılmış öfke, içsel gerilim ya da yoğun bir dramatik kırılmanın dışavurumunda tercih edilmektedir.

Tiz seslerin, göğüs tınısı baskın ve dengeli bir ses alanında üretilmesi, sese hem fiziksel hacim hem de anlatımsal güç kazandırır. Bu kullanım biçimi, özellikle Doğu Anadolu bölgesine özgü vokal alışkanlıklarla örtüşen, geniş tınlı ve yüksek volümlü icra tavırlarıyla ilişkilendirilebilir. Göğüs ağırlıklı üretim tarzı sayesinde, ses tiz perdeye yönelse bile hacmini koruyarak güçlü ve tok bir yapı sergiler.

Kadın yorumcularda da benzer tiz ses kullanımları gözlemlense de bu ifade biçiminin daha çok erkek vokallerle özdeşleştirildiği görülmektedir. Özellikle arabesk müziğin “delikanlı” ya da “mert” vokal imajını erkek sanatçılar üzerinden kurması, bu tarz vokal çıkışların erkek yorumcular ve maskülen tınıları benimseyen kadın yorumcular tarafından daha belirgin ve cesur biçimlerde kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

Volümlü ve tiz perdelerde icra edilen bu tarz ifadeler, sesin yalnızca perde ve rezonans açısından değil, yorumcunun bütünsel vokal kimliğiyle de ilişkili bir unsur hâline geldiğini göstermektedir. Bu ifade biçimi, özellikle sahne performanslarında dikkat çekici bir vurgu aracı olarak kullanılırken, teknik yeterliliğin yanı sıra güçlü bir fiziksel dayanıklılığı ve yorum cesaretini de beraberinde gerektirmektedir.

- Kadın vokallerde maskülen tınılar

Arabesk müzikte kadın vokal icralarında çoğunlukla dikkat çeken bir ifade biçimi, 'maskülen tınılar' olarak nitelendirilebilecek vokal tavırlardır. Bu tavır, yalnızca ses aralığının pes bölgelerde konumlanmasıyla değil, aynı zamanda yorumun volümü, sertliği ve taşıdığı ifade biçimiyle ilişkilidir. Kalın sesli olmak bu tür bir vokal izlenim için belirleyici tek unsur olmamakla birlikte bazı kadın sanatçılar doğuştan pes tınılara sahip olsa da yorumlarında maskülen bir tavır sergilemez. Buna karşılık, bazı yorumcularda sesin doğasında olmayan bir pesliğin bilinçli olarak icraya dâhil edildiği ve yorumun bu yönde şekillendirildiği gözlemlenmektedir.

Bu tür icralarda sesin daha tok, daha volümlü ve sert tonlarda kullanılması, özellikle sahnede “delikanlı kadın” personasının inşa edildiği örneklerle örtüşmektedir. Arabesk müzikteki ataerkil yapının gölgesinde, bazı kadın sanatçılar bu geleneğin içinde görünür kalabilmek adına, eril sahne duruşuna yakınlaşan, dominant ve duygusal açıdan mesafeli yorumlara başvurmuş olabilirler. Bu tavır kimi zaman toplumsal olarak kabul gören erkek figürünün özelliklerini kendi icrasına uyarlamak, kimi zaman da yorumcunun içsel vokal kimliğinin doğal bir uzantısı olabilir. Dolayısıyla bu ifade biçiminin hem bilinçli bir yorum stratejisi hem de kişisel vokal eğilim olarak ortaya çıkabileceği düşünülmelidir.

Bu tür icralarda öne çıkan tavır; yalnızca teknik değil, aynı zamanda sahne üzerindeki temsil ile de ilgilidir. Kadın vokalistin yalnızca söyleyen değil, söyleyiş biçimiyle bir güç alanı kuran bir figür hâline gelmesi, bu tarz yorumlarda daha belirgin bir hâl alır. Maskülen tınılarla yapılan vokal tutum, arabesk müziğin ifade çeşitliliği içinde hem bir direnç hem de bir yer edinme aracı olarak değerlendirilebilir.

- İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı icra

Arabesk vokal icralarında bazı yorumcuların ifadeye sert, baskılı ve doğrudan giriş yaptığı görülmektedir. Bu tavırda ses yalnızca yüksek volümle değil, ani ve yoğun bir enerjiyle yönlendirilerek icraya aktarılır. Yumuşak geçişler yerine, doğrudan ve sarsıcı bir başlangıçla duyulan bu ataklar, ifadenin çarpıcılığını güçlendirmektedir.

Bu tarz icralarda ses yalnızca işitsel değil, aynı zamanda fiziksel bir kuvvet alanı yaratmakta ve yorumcunun jest, mimik ve vücut diliyle eş zamanlı ilerleyerek sahne üzerindeki mevcudiyetini pekiştirmektedir. Ancak bu tür ani baskılar, özellikle yüksek volümle ve sık tekrarla kullanıldığında, ses telleri üzerinde yıpratıcı etkiler doğurabilir. Fonasyon kalitesinin, yani ses tellerinin titreşim yoluyla sağlıklı ses üretme

kapasitesinin olumsuz etkilenmesi uzun vadede vokal sağlığı açısından risk oluşturabilir.

- Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler

Arabesk müzik vokal icrasında öne çıkan en belirgin süsleme unsurlarından biri, çevik gırtlak hareketleriyle oluşturulan hızlı, keskin ve karakteristik namelerdir. Bu nameler, özellikle cümle içi geçişlerde ya da anlam vurgusunun artırılmak istendiği kelimelerde sıkça kullanılır. Gırtlak bölgesindeki refleksif hareketlerle desteklenen bu süslemeler, yorumcunun sesini adeta kıvrak bir enstrüman gibi kullanmasına olanak tanır.

Bu tür icralarda, ses belirli bir perdeye yerleşmektense, peş peşe gelen kısa aralıklı notalar arasında çevikçe süzülür. Melizmatik yapı bu geçişlerde belirgin hâle gelirken ses, bir kelime ya da hecenin içine işlenmiş süsleme unsuru olarak kurgulanır. Bu teknik, yalnızca müzikal süsleme değil, aynı zamanda anlatı gücünü yükselten bir ifade aracı olarak da işlev görür.

Arabesk müzikte bir yorumcunun bireysel ifade alanını anlamlandırmak açısından bu çevik gırtlak hareketleri oldukça belirleyicidir. Yorumcunun bu süsleme unsurlarını nasıl kullandığı, onun vokal uzmanlığını ve ses üzerindeki hâkimiyetini gösterdiği kadar, müzikteki karakteristik yaklaşımını da ortaya koyar. Her yorumcunun belirli hecelerde, geçişlerde ya da dramatik duraklamalarda tercih ettiği süsleme biçimi, onun kişisel vokal dilini inşa eden unsurlardan biridir. Bu yönüyle çevik gırtlak hareketleri, arabesk icranın hem teknik hem de estetik düzeyde bireyselleşmesini mümkün kılan temel yapılardan biridir.

- Sert damak temasından kaçınan, yumuşatılmış “r” icrası

Türkçede “r” harfi seslendirilirken, dilin ucu üst dişlerin hemen arkasında yer alan sert damak bölgesine temas eder ve bu temasın hızlı tekrarlarıyla karakteristik bir ses oluşur. Bu ses üretimi belirgin, net ve artikülasyon açısından yerleşik bir söyleyişi yansıtır. Ancak arabesk vokal icralarında bazı yorumcuların bu harfi alışıldık biçimde telaffuz etmek yerine, daha yumuşak ve temassız bir şekilde seslendirdikleri gözlemlenmektedir.

Bu söyleyiş biçiminde “r” harfi ya dile tam temas ettirilmeden ya da temas son derece yüzeysel bırakılarak üretilir. Sonuç olarak sesin keskinliği azalır; ortaya daha kaygan, bulanık ve hafif titrek bir tını çıkar. Bu tür bir söyleyiş özellikle kelime sonlarında ya da uzatmalı hecelerde tercih edilerek sese dramatik, içsel ve yer yer kırılğan bir ifade

katmaktadır. Bu durum, “r” sesinin yalnızca fonetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda yoruma özgü bir anlatım aracı olarak yeniden şekillendiğini göstermektedir. Netlikten uzak bu kullanım, bazı yorumcuların kendilerine has vokal dili içerisinde karakteristik bir öge hâline gelir.

- Arabesk vokal icrasında nefesli ses kullanımı

Arabesk vokal icrasında zaman zaman sesin tam yerleşmeden, nefesle karışık, buğulu ve kırılğan bir tınıyla sunulduğu gözlemlenmektedir. Bu tür söyleyiş biçiminde amaç, sesin gücünden çok taşıdığı duyguya vurgu yapmaktır. Yorumu taşıyan ses, netlikten ziyade içe dönük bir ifadeye, duygu yoğunluğunu yansıtan yumuşaklığa sahiptir.

Bu nefesli icra, özellikle içsel bir çözülme hissi yaratmak istendiğinde ya da kırılğan, yorgun ve bastırılmış duyguların aktarımında tercih edilir. Bu tür bir söyleyiş biçimi, yüksek sesli bir haykırıştan ziyade, kelimelerin arasına sıkışmış bir sızlanma ya da içe çekilmiş bir duygunun yankısı gibi duyulur.

- Arabesk icrada alternatif vokal yaklaşımlar

Arabesk vokal icrasında bazı yorumcuların ses üretiminde dönemin genel müzik eğilimlerinden etkilenerek farklı üsluplar geliştirdikleri gözlemlenmektedir. Bu yaklaşımda yalnızca duygusal aktarım değil, sesin biçimlendirilme tarzı, süsleme tercihleri ve yoruma hâkim olan genel atmosfer daha dışa dönük, kimi zaman ise genel yerleşik yapının dışında konumlanan bir biçime bürünür.

Bazı yorumcularda özellikle Batı müziğine özgü süslemelerin, farklı kültürel tınların ya da hafif müzik estetiğine yaklaşan vokal yönelimlerin icra üzerinde etkili olduğu görülür. Bu yaklaşım, arabesk müziğin genel olarak daha karakteristik yorum biçimlerinden ayrılarak, biçimsel çeşitliliğe açık, farklı müzik estetiklerinden etkilenmiş bir vokal tavra dönüşür. Vokal kullanımda teknik açıdan arabeskin zamanla yerleşmiş icra kalıplarının dışına çıkmasıyla şekillenen bu tür icralar, özellikle hançere merkezli söyleyişin dışında konumlanarak alternatif bir ifade alanı sunmaktadır.

- Kadın cinselliğini öne çıkaran tınılar

Arabesk müzikte kadın vokal icraları çoğunlukla maskülen ifadeler öfke ya da dramatik yoğunluk üzerinden şekillenmektedir. Ancak bazı nadir örneklerde, vokal ifadenin yalnızca duygusal yük taşıyan değil, aynı zamanda sahnedeki temsilin

biçimlenmesinde etkili olan, kadın cinselliğine ima taşıyan bir tını estetiğiyle üretildiği görülmektedir.

Bu tür icralarda sesin karakteri, yumuşak, hafifçe fısıltılı, yer yer yapay biçimde uzatılmış ya da hıçkırık benzeri tınlarla süslenmiş bir yapıdadır. Bazı kelimelerde sesin kısılması, uzatılması ya da oyuncu bir yaklaşımla biçimlendirilmesi gibi vokal tercihler, sesin yalnızca dramatik değil, aynı zamanda çekici ve alımlı bir ifade taşımasına yol açar.

Bu söyleyiş biçimi, arabesk vokal kültürü içinde çok yaygın olmamakla birlikte, istisnai nitelik taşıyan bazı icralarda gözlemlenmektedir. Benzer şekilde, cinsel kimliği kadın olmayan ancak yorumunda kadın cinselliğine yönelik bir imge oluşturan bazı yorumcuların da bu tür tınlara yer verdiği dikkat çeker. Bu durumda söz konusu vokal tavır, yorumcunun yalnızca şarkıyı söyleyen değil, aynı zamanda belirli bir estetik ya da cinsel imgeyi kuran ve sürdüren bir temsil stratejisiyle ilişkilendirilebilir.

- Kadın vokallerde kırılmalı ve naif ifadeler

Arabesk müzikte kadın vokal icralarının büyük çoğunluğu, güçlü, maskülen tınlar ve dışa vurumcu vokal jestler üzerinden şekillenmektedir. Bu nedenle, nadir de olsa kırılmalı ve naif bir ifade taşıyan icralar, estetik anlamda dikkat çekici bir alternatif oluşturur.

Bu tarz icralarda ses, sakın bir okuyuşla, süslemeye daha az başvurulmuş ve abartıdan uzak bir yorumla sunulur. İçli ama fazlaca sentimental olmayan, doğrudan değil içe dönük bir tınıya sahip olan bu yorumlar, kimi zaman yumuşak bir hıçkırık, kimi zaman hafif bir duraklama ya da kelimeler arası mesafeli geçişlerle karakter kazanır.

Naif ifadelerin bilinçli bir tercih ve ifade biçimi olarak kullanıldığı bu nadir vokal tavırlar, arabesk vokal kültüründeki yoğun dramatik yapının içerisinde farklı ve dikkat çekici bir yer edinir.

- Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansımaları

Arabesk vokal icrasında dikkat çeken önemli üslup özelliklerinden biri, yöresel söyleyişlerin yorum diline doğrudan yansımalarıdır. Özellikle Doğu Anadolu bölgesine özgü bazı fonetik alışkanlıklar, vokal üretimin biçimlenişini etkileyen belirleyici unsurlar hâline gelir.

Bu söyleyiş biçiminde bazı ünsüz ve ünlü harflerin standart Türkçedeki karşılıklarından farklı biçimlerde seslendirildiği gözlemlenir. Arka damaktan gelen “k” harfinin belirgin şekilde sertleşerek kullanılması ya da gırtlaktan gelen ve vurgulu biçimde çıkarılan “h” harfi, sesin tınısına bölgesel bir özellik kazandırır. Bazı sesli harfler kısaltılarak ya da yöresel eğilimlere göre değiştirilerek söylenir. Örneğin “e” harfinin “i”ye ya da “a”ya yaklaşması, “i” harfinin “ı”ya benzer bir ara forma dönüşmesi, “ö”nün “ü”ye, “o”nun ise “u”ya kayması gibi örnekler bu çeşitliliği gösterir.

Bunun yanı sıra, bazı kelimelerde yumuşak “ğ” harfinin “g” olarak telaffuz edilmesi ya da tam tersi şekilde “g”nin yumuşatılması da yaygın bir kullanım biçimi olarak dikkat çeker. Örneğin “ağam” kelimesinin yöresel olarak doğrudan “agam” şeklinde seslendirilmesi, yalnızca fonetik bir değişiklik değil, aynı zamanda yorumcunun aidiyetini ve kimlikssel duruşunu sese taşıma biçimidir. Bu tür yöresel ses kullanımları, yalnızca şive farklılığı olarak değil, arabesk müziğin kültürel kökleriyle olan bağını güçlendiren, sese yerel bir otantiklik kazandıran önemli icra unsurlarındandır.

- Güftenin anlamını ön plana çıkaran nüans uygulamaları

Arabesk müzikte dramatik anlatım yalnızca sanatçıların kullandığı süsleme unsurları ya da kişisel ifade biçimleriyle sınırlı değildir. Nüans kullanımı da bu anlatı stratejilerine eklenerek, güftenin anlamını güçlendiren önemli bir icra ögesi olarak öne çıkar.

Aynı cümle, farklı nüans düzeyleriyle söylendiğinde tamamen farklı duygusal çağrışımlar yaratabilir. Yüksek yoğunluklu (forte) bir nüansla seslendirilen bir ifade isyan, feryat ya da öfke duygularını yansıtırken, aynı sözler düşük yoğunlukta (piano) söylendiğinde, çaresizlik, teslimiyet ya da içe kapanıklık gibi bambaşka bir anlatım alanına geçebilir.

Bu nedenle nüans kullanımı, arabesk müzikte yalnızca ses düzeyini kontrol etme aracı değil, yoruma içsel anlam katmanları kazandıran, güftenin duygusal derinliğini belirleyen temel icra araçlarından biridir.

Aşağıda yer alan çizelge, arabesk vokal icralarında gözlemlenen ifade biçimlerini ve bu biçimlerin uygulanış şekilleri ile etkilerine dair genel bir özet sunmaktadır. Bu çizelge, örneklem genelinde tespit edilen ortak icra özelliklerini sınıflandırarak, çalışmanın bulgular bölümüne görsel bir destek sağlamayı amaçlamaktadır.

Çizelge 8.1 Arabesk Vokal İcrada Yer Alan İfade Unsurları ve Uygulama Biçimleri

ARABESK VOKAL İCRADA YER ALAN İFADE UNSURLARI (Örnekleme Temelli)	
İFADE BİÇİMİ	UYGULANİŞ BİÇİMİ VE ETKİLERİ
Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması	Belli bir bölgede yoğunlaşma eğilimi Nazal tınların belirginleşmesi Fonetik yapıda farklılaşma
Nazal tınlar	Burunda yoğunlaşan tını Genizde yoğunlaşan tını
İcrada abartılı ve yoğun süslemeler	İfade sonlarında yoğunlaşma Sıklıkla tercih edilenler; çarpma, mordan, glissando, portamento, grupetto
Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler	Bireysel anlatım biçimi ve vokal kimliğiyle şekillenen yapı Vokalde uzmanlığın göstergesi
Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar)	Ani ve belirgin ses sıçramaları Genellikle tril, çarpma ve mordan süslemeleriyle uygulama Erkek vokallerde daha yoğun gözlemlenir
Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler	"M", "n", "l" gibi harflerde uygulama Genellikle çarpma, tril, mordan süslemeleriyle uygulama
Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı	Duygusal yoğunluğun zirvede olduğu anlarda uygulama Genellikle karışık ses alanında (<i>mixed register</i>) uygulama
Güftenin anlamını ön plana çıkaran nüans uygulamaları	İsyan, feryat, öfke gibi yüksek gerilimli duygularda forte nüansı Çaresizlik, teslimiyet, pişmanlık gibi içe dönük duygularda piano nüansı
İçlenerek /içli icra	İçsel sızıyı yanıtlayan kontrollü titreşimler İçe dönük duygusal yoğunluk İç hesaplaşma, pişmanlık ve özlem temalarında yoğun uygulama
Ağlar gibi/ağlamaklı icra	Bastırılmaya çalışılan duygusal altyapı Yer yer dalgalı ve kesintili uygulama Aşk acısı, hasret, kayıp ve çaresizlik temalarının bastırılmış dışavurumu
Esner gibi/esner pozisyonunda icra	Ses üretimi dil kökü etrafında şekillenmekte Vokal traktüste genişleme Seste perdeli ve boğuk tını Tükenmişlik, çaresizlik, yalvarma ve sessiz isyan temalarında yoğun uygulama
Sert damak temasından kaçınan, yumuşatılmış "r" icrası	"Retrofleksiyon" kavramı ile ilişki Harf üzerinde baskılı icra ve süsleme uygulamaları Dramatik, içsel ve kırılmalı ifade
Karar perdesine aralıklı bağlantı ile ifade sonlandırımı	Genellikle büyük 2'li pes aralıktan ya da küçük 3'lü tiz aralıktan bağlantı Girift ve glissando benzeri geçişle bağlantı Kimi zaman belirgin ve doğrudan geçişle bağlantı
Mikrofon kullanımıyla oluşturulan ifade katmanları	Mikrofona mesafe ayarısıyla nüans kontrolü Mikrofonu sallayarak yapılan icra biçimleri

Çizelge 8.1 (devam): Arabesk Vokal İcrada Yer Alan İfade Unsurları ve Uygulama Biçimleri

ARABESK VOKAL İCRADA YER ALAN İFADE UNSURLARI (Örnekleme Temelli)	
İFADE BİÇİMİ	UYGULANIŞ BİÇİMİ VE ETKİLERİ
Kadın vokallerde maskülen tınlar	Pes seslerde yoğunluk Volümlü, sert ve eril ifadeler Dışavurumcu jestler "Delilkanlı kadın" imajı Ataerkil yapıya karşı savunma stratejisi
Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansıması	Genellikle Doğu Anadolu bölgesine özgü fonetik yapı Harflerde telaffuz bazlı değişim Aidiyet ve kimliksele duruşun icraya yansıması
Hıçkırık tınısı	Sahne imajı ve sanatçı kimliğine göre şekillenen yapı Melodi aralarında ya da ezgi hattı içinde uygulama Duygusal gerilimi yoğunlaştıran etkisi
Kadın vokallerde kırılgan ve naif ifadeler	Sakin tavır, abartıdan uzak yorum İçli ve ölçülü anlatım Süslemeleri sadeleştirme eğilimi
Rubatolu icra (zamanda esnetme) ve ifade girişlerinde zamanlama gecikmeleri	Ritmik yapının dışına taşan vokal Genellikle canlı performansta uygulama Kimi zaman sazların vokali takibine bağlı ritmik gidişat Kelimelerin belli bölgede yığılması hissi
Konuşur gibi (resitative özellikler)	Ezgisel yapıda serbestlik Şiirsel anlatı Kelime tonlamalarının ön plana alınması Genellikle geçiş ifadelerinde uygulama
Seste çatlama ve hırıltılı icra	Genellikle pes seslerde uygulama Boğuk tını Çatallanan ses, pürüzlü uygulama Genellikle pişmanlık, tükenmişlik, kadere teslimiyet temalarında yoğun uygulama
Nefesli ses kullanımı	Sesin tam olarak yerleşmediği hissiyatı Buğulu ve kırılgan tını Duygu yoğunluğunu yansıtan yumuşak tını
Arabesk vokal icrasında alternatif yaklaşımlar	Farklı müzik türlerine ait süsleme uygulamaları ve vokal yönelimler Hançere merkezli icra dışında konumlanan ses kullanımı
İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı icra	Doğrudan ve sarsıcı vokal başlangıcı Genellikle yüksek volümle uygulama
Kadın cinselliğini öne çıkaran tınlar	Yumuşak, hafifçe fısıltılı, hıçkırık benzeri tınlar Kimi kelimelerde kısık ses, uzatılan kelimeler ve flörtöz yaklaşım Çekici, alımlı sahne duruşu

Çizelge 8.2 Arabesk Vokal İcra Örnekleminde Sanatçı Bazlı İfade Unsurları ve Gözlemsel Yoğunluk Değerlendirmesi

ARABESK SANATÇILARIN İCRASINDA YER ALAN İFADE UNSURLARI		
SANATÇI/ESER	VOKAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM YOĞUNLUĞU
Orhan Gencebay Bir Teselli ver (1968-1997) Batsın Bu Dünya (1975)	Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması	Yüksek
	Nazal tınılar	Yüksek
	Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler	Orta
	Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar)	Yüksek
	Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler	Yüksek
	İçlenerek /içli icra	Orta
	Seste çatlama ve hırıltılı icra	Seyrek
Müslüm Gürses İtirazım Var (1981-1998-2009)	Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması	Orta
	Nazal tınılar	Orta
	Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar)	Seyrek
	Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler	Yüksek
	İçlenerek /içli icra	Orta
	Seste çatlama ve hırıltılı icra	Yüksek
	Sert damak temasından kaçınan, yumuşatılmış “r” icrası	Yüksek
	Rubatolu icra (zamanda esnetme) ve ifade girişlerinde zamanlama gecikmeleri	Yüksek
Ferdi Tayfur Çeşme (1975) Merak Etme Sen (1978)	Ağlar gibi/ağlamaklı icra	Orta
	Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması	Orta
	Nazal tınılar	Orta
	Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar)	Yüksek
	Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler	Yüksek
	Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı	Orta
	İçlenerek /içli icra	Yüksek
	Ağlar gibi/ağlamaklı icra	Yüksek
	Esner gibi/esner pozisyonda icra	Yüksek
	Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansımaları	Orta
İbrahim Tatlıses Aramam (2004)	Hıçkırık tınısı	Yüksek
	İcrada abartılı ve yoğun süslemeler	Yüksek
	Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler	Orta
	Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler	Yüksek
	Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı	Yüksek
	İçlenerek /içli icra	Orta
	Karar perdesine aralıklı bağlantı ile ifade sonlandırımı	Orta
	Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansımaları	Yüksek
	Seste çatlama ve hırıltılı icra	Seyrek

Çizelge 8.2 (devam): Arabesk Vokal İcra Örnekleminde Sanatçı Bazlı İfade Unsurları ve Gözlemsel Yoğunluk Değerlendirmesi

ARABESK SANATÇILARIN İCRASINDA YER ALAN İFADE UNSURLARI		
SANATÇI/ESER	VOKAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM YOĞUNLUĞU
Bergen Sen Affetsen (1986)	Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar) Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı İçlenerek /içli icra Maskülen tınlar İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı icra	Seyrek Seyrek Yüksek Seyrek Yüksek Orta
Kibariye Kim Bilir (1981)	İcrada abartılı ve yoğun süslemeler Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar) Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı Kadın vokallerde maskülen tınlar Nefesli ses kullanımı İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı icra	Yüksek Yüksek Seyrek Orta Yüksek Orta Orta Yüksek
Neşe Karaböcek Gönül (1975)	İcrada abartılı ve yoğun süslemeler Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar) Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı İçlenerek /içli icra Ağlar gibi/ağlamaklı icra Hıçkırık tınısı Nefesli ses kullanımı Arabesk vokal icrasında alternatif yaklaşımlar	Yüksek Yüksek Yüksek Orta Yüksek Yüksek Orta Yüksek Seyrek Orta
Gülden Karaböcek Dilek Taşı (1978)	İçlenerek /içli icra Sert damak temasından kaçınan, yumuşatılmış “r” icrası Hıçkırık tınısı Kadın vokallerde kırılğan ve naif ifadeler	Orta Yüksek Orta Yüksek
Kamuran Akkor Bir Ateşe Attın Beni (1983)	İcrada abartılı ve yoğun süslemeler Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı Kadın vokallerde maskülen tınlar Rubatolu icra (zamanda esnetme) ve ifade girişlerinde zamanlama gecikmeleri Seste çatlama ve hırıltılı icra Arabesk vokal icrasında alternatif yaklaşımlar İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı icra	Yüksek Yüksek Yüksek Orta Seyrek Seyrek Orta Orta

Çizelge 8.2 (devam): Arabesk Vokal İcra Örnekleminde Sanatçı Bazlı İfade Unsurları ve Gözlemsel Yoğunluk Değerlendirmesi

ARABESK SANATÇILARIN İCRASINDA YER ALAN İFADE UNSURLARI		
SANATÇI	VOKAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM YOĞUNLUĞU
Mine Koşan Yağmurun Sesine Bak (1974)	Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Ses alanları arasında geçişler (vokal kırılmalar) Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı Esner gibi/esner pozisyonunda icra Kadın vokallerde maskülen tınlar	Yüksek Seyrek Yüksek Seyrek Orta
Hakkı Bulut İkimiz Bir Fidanız (2005)	Ses alanları arasında geçişlerin sınırlı olması Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansması	Orta Orta Seyrek Yüksek
Zeki Müren Anlatılmaz Bin Derd İle (İlk Dönem Versiyonu-Gazino Versiyonu)	İcrada abartılı ve yoğun süslemeler Çevik gırtlak hareketleri ile uygulanan karakteristik nameler Sürekli ünsüz harfler üzerinde melizmatik icra ve süslemeler Volümlü, hacimli tiz ses kullanımı İçlenerek /içli icra Mikrofon kullanımıyla oluşturulan ifade katmanları Konuşur gibi (resitative özellikler)	Yüksek Yüksek Seyrek Orta Yüksek Orta Seyrek

Yukarıda yer alan “Arabesk Sanatçıların İcrasında Yer Alan İfade Unsurları” adlı çizelgede, örnekleme analiz edilen kayıtlar temel alınarak sanatçıların öne çıkan vokal icra özellikleri ve bu özelliklerin kullanım yoğunlukları sınıflandırılmıştır. “Yüksek”, “orta” ve “seyrek” gibi yoğunluk dereceleri, duyuma dayalı nitel verilere ve gözlemsel yaklaşıma dayanmaktadır.

“Güftenin anlamını ön plana çıkaran nüans uygulamaları”, arabesk vokal icranın genel anlamda karakteristik bir ifade biçimi olarak değerlendirildiği için çizelgeye ayrı bir madde olarak dahil edilmemiştir. “Kadın cinselliğini öne çıkaran tınlar”a ilişkin çözümlemeler, yalnızca Esengül’ün sahne imajı ve temsil biçimi üzerinden, “Arabesk Müzikte Toplumsal Cinsiyet Algıları: Esengül Örneği” başlığı altında ele alınmıştır.

“Mikrofon mesafesi ile oluşturulan ifade katmanları” ise yalnızca bu verinin icracıya özgü karakteristik bir tutum olarak önceden bilindiği (İbrahim Tatlıses) veya video kayıtlarıyla doğrudan gözlemlenebildiği sanatçılar (Zeki Müren – gazino performansı) için çizelgede belirtilmiştir.





9. SONUÇ

Bu araştırma, arabesk müziğin vokal icra özelliklerini hem dönemsel hem de sosyokültürel bağlamları içinde inceleyerek, bu müzikal türün ifade dili ve estetik karakterini anlamayı amaçlamıştır. Elde edilen veriler göstermektedir ki arabesk vokal icrası, yalnızca teknik bir ses üretim alanı değil; bireyin kimliğini, yaşamışlığını ve toplumla kurduğu ilişkileri taşıyan çok boyutlu bir anlatı zemini oluşturmaktadır.

Arabesk vokal üslubu, sahne tavrındaki serbestlik ve duygu odaklı söyleyiş biçimiyle yalnızca kendi sınırları içinde kalmamış, aynı zamanda Türk sanat müziği icrasını da belli açılardan etkilemiştir. Bu durum çalışmada, özellikle Zeki Müren örneği üzerinden ele alınmış, sanatçının farklı dönemlere ait aynı eserdeki yorumları karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Müren'in sahne kimliği ile bütünleşen dramatik ifade anlayışının zamanla arabesk üsluba yakınlaşan bir icra karakterine dönüştüğünü ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Zeki Müren örneği, arabesk vokal üslubunun yalnızca tür içi sınırları değil, geleneksel müzik anlayışlarını da dönüştürebilen etkisini somut biçimde göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ise kadın sanatçıların arabesk vokal alanında sahneye çıkabilmeleri ve kalıcı olabilmeleri, çoğu zaman ataerkil beklentilere karşı geliştirdikleri vokal stratejilere bağlı olmuştur. Maskülen tınılar, baskılı ve güçlü ses kullanımları, sahnede erkek egemen bir estetiğe uyum sağlama çabasıyla ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, kırılğan ve içli vokal tavırlarla yorumlanan eserler de daha sınırlı ölçüde olmakla birlikte, arabesk camiasının estetik çeşitliliği içinde yer bulmuştur

Arabesk müzikte duygusal anlatım biçimleri ile vokal tekniklerin iç içe geçmiş yapısı, sanatçıların bireysel yaşam deneyimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Yorumcular, yaşadıkları travmaları, özlemleri ya da kırılmaları sese aktarırken, süsleme unsurlarını, ses aralıklarını ve icra yoğunluklarını kendi kimliklerini ve sahne üzerindeki imajlarını destekleyecek biçimde uyarlamışlardır. Bu süreçte medyanın özellikle magazinleşme yoluyla sahne kimliği inşasına yaptığı baskı da sanatçıların vokal tercihlerinde belirleyici olmuş, ses aracılığıyla hem bireysel hem de kitlesel bir duygusal temsil alanı yaratılmıştır.

Arabesk vokal icra özellikleri değerlendirilirken, teknik bulgulara geçmeden önce, üslubun genel anlatım stratejileri düzeyinde gözlemlenen iki temel uygulamaya özellikle dikkat çekmek gerekir. Bunlardan ilki, güftenin anlamını ön plana çıkaran nüans uygulamalarıdır. Bu yaklaşım arabesk müzikte dramatik ifade arayışına hizmet eden, özellikle içsel duyguların vurgulanmasına yönelik yoğunluklu bir kullanıma sahiptir. İkincisi ise mikrofon mesafesiyle oluşturulan ifade katmanlarıdır. Çalışma kapsamında sanatçıların ses kayıtları temel alındığı için bu uygulama yalnızca Zeki Müren'in gazino dönemine ait görsel veriler üzerinden gözlemlenebilmiştir. Bu örnekte, mikrofonu uzaklaştırıp yakınlaştırarak yaratılan dinamik yapı, anlatımın derinliğini artıran sahneye özgü bir strateji olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca, mikrofonun jestsel bir araç olarak sallanarak kullanımı, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses gibi sanatçıların sahne pratiğinde bilinen bir uygulamadır. Bu kullanım, dramatik etkiyi artırma amacı taşıyan bir anlatım tercihi olarak, arabesk icranın görsel anlatı gücünü de desteklemektedir.

Bu iki uygulama arasında, güftenin anlamını ön plana çıkaran nüans kullanımı çalışmada yer alan tüm sanatçılarda farklı yoğunluklarla gözlemlenmiş, dolayısıyla arabesk icrada anlam merkezli bir yorum stratejisi olarak öne çıkmıştır. Buna karşın, mikrofon mesafesine dayalı uygulamalar, yalnızca bazı sanatçıların sahne pratiğinde bilinen ya da görsel verilerle desteklenebilen sınırlı örnekler üzerinden değerlendirilebilmiştir. Her iki uygulama da arabesk vokal üslubunun yalnızca teknik değil, anlatı stratejileri ve ifade atmosferi düzeyinde de biçimlendiğini gösteren önemli bulgular arasında yer almaktadır.

Arabesk vokal icrada belirli teknik eğilimler, türün duygusal ve estetik yönünü belirleyen ortak paydalar olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada belirtilmelidir ki çalışmada yer alan sanatçıların genelinde farklı yoğunluklarda gözlemlenen bu bulgular arasından, yalnızca en belirgin olan performans özelliklerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda, ses alanları arasında geçişlerin sınırlı tutulması, özellikle Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses gibi sanatçılarda belirgin şekilde gözlemlenmiş, Hakkı Bulut ve Ferdi Tayfur'un icralarında da bu eğilime yer verildiği görülmüştür. Bu tercih, ifade alanını belirli bir ses bölgesinde yoğunlaştırarak, duygusal yükün sabitlendiği bir yorum yapısı yaratmaktadır. Bununla ilişkili olarak, nazal tını kullanımı da özellikle Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur'un

icralarında sıkça karşılaşılan bir özellik olmuş, yoğun ve karakteristik bir ses renginin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Arabesk vokal üslubunun en ayırt edici ve stilize uygulamalarından biri, icrada abartılı ve yoğun süslemelerdir. Bu teknik çoğunlukla, çevik gırtlak hareketleriyle uygulanan nameler biçiminde gerçekleştirilmekte, özellikle İbrahim Tatlıses, Kibariye, Neşe Karaböcek, Kamuran Akkor ve Mine Koşan gibi sanatçılarda belirgin şekilde yer almaktadır. Diğer yorumcularda ise bu süslemeler, kişisel üslup ve ses tekniği doğrultusunda farklı biçimlerde kullanılmaktadır.

Bunlara ek olarak, vokal kırılmalar da arabesk icranın dramatik etkisini artıran önemli bir ifade biçimidir. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur ve Neşe Karaböcek gibi sanatçılarda bu teknik yoğun bir şekilde gözlemlenirken, Bergen, Kibariye ve Mine Koşan'ın erken dönem icralarında da sınırlı ama işlevsel örneklerle yer bulmuştur. Çoğunlukla çarpmalar ve mordanlarla birlikte kullanılan bu kırılmalar, icrada ani gerilim ve çözümler yaratarak, söz-melodi ilişkisini daha yoğun bir duygusal anlatımla birleştirmektedir.

Arabesk yorumculukta sık karşılaşılan tekniklerden biri, sürekli ünsüz harfler üzerinde gerçekleştirilen melizmatik icra ve süslemelerdir. Bu ifade biçimi, özellikle Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Neşe Karaböcek gibi sanatçıların icralarında belirgin biçimde yer almaktadır. Kibariye ve Hakkı Bulut gibi yorumcuların performanslarında da bu teknik gözlemlenmekte, ancak daha seyrek biçimde tercih edilmektedir.

Volümlü ve hacimli tiz ses kullanımının en yoğun örneklerine İbrahim Tatlıses'in yorumlarında rastlanmakla birlikte, çalışmada yer alan diğer tüm sanatçılarda da bu teknik, özellikle güftede başkaldırı, isyan veya kadere karşı koyma temalarının öne çıktığı bölümlerde ifade gücünü artırmak amacıyla tercih edilmektedir.

İçlenerek, içli icra ise arabesk vokal estetiğinin en temel taşıyıcılarından biridir. Bu ifade biçimi Zeki Müren'in icralarında daha çok vibrato uygulamalarının yoğunlaşmasıyla biçimlenirken, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen ve Neşe Karaböcek gibi sanatçılarda doğrudan güfteye içsel bir yönelim eşliğinde, yanık ses, içe dönük yakınma gibi duygusal tonlarla ortaya çıkmaktadır. Bununla ilişkili bir diğer ifade biçimi olan ağlar gibi/ağlamaklı icra, arabesk icranın dramatik duygu alanını temsil eden özel tekniklerden biridir. Bu

kullanım en yoğun biçimde Ferdi Tayfur'un yorumlarında gözlemlenmekte, Müslüm Gürses ve Neşe Karaböcek gibi sanatçılarda da belirgin biçimde yer almaktadır. Bu teknik, yalnızca vokal tını değil, aynı zamanda ritmik gevşeme ve dramatik ifade bozulmaları ile birleşerek, sözlerin anlam yükünü doğrudan ses aracılığıyla ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Vokal traktüste (ses yolunda) genişleme hissi oluşturarak sesin derinleşmesini ve içsel bir ifade yoğunluğu yaratılmasını sağlayan esner gibi/eser pozisyonunda icra ise özellikle Ferdi Tayfur'da ön planda yer alırken, Mine Koşan'ın seslendirdiği “Yağmur” adlı eserin ilk versiyonunda da belirgin biçimde gözlemlenmiştir. Retrofleksiyon kavramı ile ilişkilendirilen sert damak temasından kaçınan, yumuşatılmış “r” harfi icrası ise örneklemede Müslüm Gürses ve Gülden Karaböcek'te dikkat çekmektedir. Karar perdesine aralıklı ve dolaylı bir geçişle sonlandırılan icra biçimi ise ön planda İbrahim Tatlıses'in yorumlarında belirgin olarak öne çıkmaktadır.

Kadın vokallerde maskülen tını kullanımı, özellikle Bergen'in icrasında eril ifadelerle öne çıkarken, Kamuran Akkor'un son dönem yorumları ve Kibariye'nin bazı icralarında da sert ifadeler yaratan bir etki hissedilmektedir. Bu durumun tam aksine, kadın cinselliğini öne çıkaran tınılar ise Esengül icrasında yer almaktadır. Ayrıca, vokal yapısında yer alan kırılğan ve naif ifadeler ile Gülden Karaböcek, icra tarzı ile Murathan Mungan'a ait “dengeli kırılğanlık” ifadesini tanımlamaktadır.

Yöresel söyleyişlerin vokal icraya yansımaları, özellikle İbrahim Tatlıses ve Hakkı Bulut'un yorumlarında belirgindir. Bu sanatçılarda Doğu Anadolu'nun fonetik özellikleri icraya yansımakta, Ferdi Tayfur'da ise bazı harflerde daralma ya da kısa seslendirme biçiminde kendini göstermektedir.

Uygulama biçimi karakteristik olarak sanatçıların icra tarzına göre değişkenlik gösteren hıçkırık tınısı, Ferdi Tayfur'da melankoliyi pekiştiren ve ifade aralarında tek başına kullanılan bir unsur olarak öne çıkarken, Neşe Karaböcek'te sesin doğal yapısına içkin, organik bir süsleme olarak yer almaktadır. Gülden Karaböcek'te sade bir biçimde kullanılarak, sesin kırılğan ve naif yapısını desteklemekte, Esengül icrasında ise flörtöz bir etki yaratmaktadır.

Rubatolu icra (zamanda esnetme) ve ifade girişlerinde zamanlama gecikmelerine ait en belirgin örnek Müslüm Gürses icrasında yer almaktadır. Bu uygulama Zeki Müren'in icralarında da yer almakla birlikte, Müslüm Gürses'te nihai olarak

enstrümanlara uyum sağlayan bir ifade yaklaşımı görülürken, Zeki Müren'in icralarında enstrümanların solisti takip ettiği bir sistemle ilerleyiş göstermektedir.

Örneklemede seyrek olarak gözlemlenen konuşur gibi (resitative) icra, Zeki Müren'de zaman zaman ortaya çıkarken, Ferdi Tayfur'da doğrudan konuşma biçiminde kendini gösterebilmektedir. Seste çatlama ise özellikle pes seslere (kalın alanlara) doğru yoğunlaşmakta olup, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses'in icralarında belirgin bir biçimde yer almaktadır. Kamuran Akkor'da ise oldukça seyrek biçimde kullanılmıştır.

Arabesk vokal icrada nadir karşılaşılan bir diğer özellik nefesli ses kullanımıdır. Bu teknik özellikle kadın vokalistlerde, ön planda Neşe Karaböcek ve Esengül gibi bazı sanatçıların icrasında oldukça sınırlı örneklerde yer almaktadır. Bunun yanı sıra, arabesk vokalin hançere merkezli icra anlayışının dışında konumlanan ve farklı müzik türlerine ait icra biçimlerinden beslenen alternatif vokal yaklaşımları, özellikle Kamuran Akkor'un erken dönem arabesk icralarında ve Neşe Karaböcek'in bazı yorumlarında belirginleşmektedir. İfade girişlerinde sert ataklar ve baskılı söyleyiş ise ses sağlığı açısından yıpratıcı sonuçlar doğurabilen bir teknik olarak, Kibariye'nin performanslarında dikkat çekici biçimde yer almakta, güçlü ve etkili bir giriş amacıyla tercih edilmektedir. Benzer bir yaklaşım Kamuran Akkor'un yorumlarında da gözlemlenmekle birlikte, burada daha dengeli bir kullanım söz konusudur.

Arabesk vokal icrada gözlemlenen bu bulgular, çalışmanın kapsamı gereği 1980'li yıllarda bu üslubun şekillenmesine katkı sağlayan belirli sanatçılar üzerinden değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, türün vokal icrasında oldukça zengin bir ifade çeşitliliği barındırdığını ortaya koymaktadır. Arabesk müziğin popüler kültür içinde konumlanması ve belirli kalıplara sığmayan yapısı, bu türü sürekli dönüşen, başka müzik türleriyle etkileşim kurmaya açık bir ifade alanı hâline getirmiştir. Her bir sanatçının kendi yaşam öyküsü, beslendiği sosyo-kültürel yapı ve bireysel estetik tercihleri ise bu icra biçimlerini kişiselleştirmiş, ortak estetik değerlerle örülü olsa da oldukça katmanlı ve çoğul bir vokal anlatı zemini ortaya çıkarmıştır.

Sonuç olarak, elde edilen bulgular ve uygulama biçimleri göstermektedir ki arabesk müzikte vokal icra, bireysel bir ses üretim sürecinin çok ötesinde; kimlik, sınıf, cinsiyet ve kültürel aidiyet katmanlarının ses aracılığıyla ifade bulduğu bir anlatım biçimidir. Arabesk sanatçılar yalnızca şarkı söylememiş, sesleri aracılığıyla hem kendi

tecrübelerini hem de dinleyici kitlesine ait beklentileri, yaşam öykülerini, toplumsal kırılmaları ve bireysel mücadeleleri görünür kılmışlardır. Bu yönüyle arabesk vokal icrası, müzikoloji, kültürel çalışmalar ve sosyoloji gibi disiplinler açısından derinlemesine incelenmeyi hak eden, çok katmanlı bir ifade alanı sunmaktadır.



KAYNAKLAR

- Abalı, İ. (2022). Sosyokültürel hayatta Ferdi Tayfur ve Çeşme şarkısı. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 10(33), 31-58.
- Abbas, A. E. (2008). *Between two worlds – comparisons and explorations in oriental and western music cultures*. Master's Thesis, University of Jyväskylä.
- Acunay Eytemiz, Z. (2021). Egzotizmin romantik dönem operaları ve senfonik sütünleri üzerindeki etkisi. *Conservatorium*, 8(1), 103-120.
- Ada, S. (2013). Arabesk müziğin toplumsal boyutları. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(4), 1-6.
- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Musikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, E. (2015, Eylül 4). Beyazperdede Bir Kadın Distopyası: A R A B E S K. *Öteki Sinema*. 05 30, 2023 tarihinde <https://www.otekinsinema.com/bir-kadin-distopyasi-a-r-a-b-e-s-k/> adresinden alındı
- Aktaş, Y. (2014). *Üslup ve repertuvar dersi alan öğrencilerin başarılarını etkileyen frustrasyonlar*. Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Aladağ, Ç. (2017). Ses eğitiminde register kavramı ve ses türleri. *Uluslararası Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(1), 27-39.
- Altıntaş Özcan, Ö. (2010). *Geleneksel Türk sanat müziğinde uygulanan ses eğitimi yöntemlerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Arel, H. S. (1988). *Türk Musikisi kimindir?* (Birinci Baskı b.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, E. (2019). *Orhan Gencebay eserlerinin müziksel ve edebi analizi (Batsın Bu Dünya albümü örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Aslan, S. (2021). *Bir masalda iki kral olmaz* (Birinci b.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ayas, O. G. (2019). *Müzik sosyolojisi kuramsal bir giriş* (Birinci b.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayazlar, F. Ö. (2007). *Verismoda oryantalizm etkileri ve Madama Butterfly operası*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bailey, D. (2001). *Doğaçlama* (Birinci b.). (A. Bucak, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Bardakçı, M. (2017). İstanbul tavrı Kur'an'a, TRT sayesinde el-Fatiha! *Habertürk*. Erişim: <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1524447-istanbul-tavri-kurana-trt-sayesinde-el-fatiha>
- Başkan, F., Başkır, Ü., Erdem, E. & Sarıcı, F. (2021). A music for all times: Arabesk as a nostalgic commodity for New Turkey's entertainment industry. *European Journal of Cultural Studies*, 25(2), 22-45.
- Başuğur, İ. D. (2021). *Müzikte süslemeler*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Baydağ, C. (2020). Ses türleri ve ses türlerinin saptanmasında dikkat edilmesi gereken faktörler. *Ses Eğitimi Çalıştayı*, İstanbul. Erişim: https://www.researchgate.net/publication/340984655_SES_TURLERI_VE_SES_TURLERININ_SAPTANMASINDA_DIKKAT_EDILMESI_GEREKEN_FAKTORLER
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2022). *Musikiden müziğe – Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik* (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beken, M. N. (2003). Aesthetics and artistic criticism at the Turkish Gazino. Erişim: https://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_00.htm
- Bellman, J. D. (2011). Musical voyages and their baggage: Orientalism in music and critical musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438.
- Bengi, D. (2020). *70'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük “Görececek günler var daha”* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Bengi, D. (2022). *80'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük “Yaprak döker bir yanımız”* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Berdibek, M. (2017). *Belki de dilimden bu şarkı düşmez: Arabeskin anlatılmamış hikayesi* (2. baskı). İstanbul: Profil Kitap.
- Bertinetto, A. G. (2020). Improvisation. In F. Vercellone & S. Tedesco (Eds.), *Glossary of morphology* (pp. 273–275). Cham: Springer.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. & Ersoy Çak, Ş. (2013). Hünsa sesli postmodern bir aktör: Zeki Müren. *Porte Akademik: Journal of Music & Dance Studies*, 8, 226–238.
- Bhagal, G. K. (2006). Debussy's *Arabesque* and Ravel's *Daphnis et Chloé* (1912). *Twentieth Century Music*, 3(2), 171–199.
- Birer, M. & Maral, H. A. (2023). Türk makam müziğinde vokal piyasa tavrının 20. yüzyıl başlarındaki performatif yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 21–43.
- Birer, M. (2015). *Müzik malzemesinde kültürel etkileşim alanları: Osmanlı dönemi Türk makam müziği'nde “yabancı” katmanlar ve yapısal dönüşümler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Özdemir, G. B. (2013). *Sözlü Türk Müziği'nde yorum*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Boyd, A. E. (1991). Debussy and the Javanese Gamelan. *Journal of Music Research*. Erişim: https://bpb-apse2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/08/02_Boyd-1ghndmp.pdf
- Canbay, A. (2012). Türk Müziği yorumunda zamansal dinamik biçimlendirme. *Milli Folklor*, 95, 274–288.
- Cropley, A. (2023). *Qualitative research methods: A practice-oriented introduction*. Editura Intaglio Publishing House. Erişim: https://www.researchgate.net/publication/285471178_Qualitative_Research_Methods_A_Practice-Oriented_Introduction
- Çalışlar, R. (2008). *Arabesk anarşi* (1. baskı). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Çetin, M. & Kamal, M. (2011). The emergence and evolution of arabesque as a multicultural stylistic fusion in Islamic art: The case of Turkish architecture. *Journal of Islamic Architecture*, 1(4), 159–166.
- Çetinkaya, Y. (2014). Müziğin değişimi, değişimin müziği. *Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel Sayısı IV*, 1(57), 1445–1450.
- Çevik, S. (2019). *Koro eğitimi ve yönetimi* (3. baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Çiftçi, E. (2010). Popüler kültür, popüler müzik ve müzik eğitimi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149–161.
- Dalgın, M. Y. (2011). *1896-1950 yılları arasında Türkiye'de film ve film müziği üretimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Danielson, V. (2008). *Mısır'ın sesi Ümmü Gülsüm, Arap şarkısı ve yirminci yüzyılda Mısır toplumu*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Demir, A. (2016). Türk-Arap müziğinde etkileşim ve müşterek unsurlar. *Folklor/Edebiyat*, 22(86), 127–140.
- Demir, O. (2010). *Arabesk kültürün seçkin kültürü uyarlanma çabalarının medyadaki örnekleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirci Özay, A. (2021). Oryantalizmin operaya yansıması: Bağdat Berberi örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 3899–3917.
- Demirtaş, Y. (2022). İsmail Dede Efendi ve Hoca Zekai Dede üzerine bir değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 103, 157–170.
- Dikici, R. (2022). *Aşkın kavurduğu güneş: Zeki Müren* (3. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Diksiyonakademi.com. (2017). *Diksiyon: Etkili konuşma ve iletişim teknikleri*. Erişim: <https://diksiyonakademi.com/assets/files/diksiyon-kitabi.pdf>

- Dokras, S. (2020). Arabesque in architecture. İçinde *Creativity and Architecture*. Stockholm: Indo Swedish Author's Collective. Erişim: <https://www.researchgate.net/publication/342491811>
- Dulock, H. (1993, Ekim). Research design: Descriptive research. *Journal of Pediatric Oncology Nursing*, 10(4), 154–157.
- Duman, A. E. (2023). Bergen'in seslendirdiği şarkıların şema terapinin bazı temel kavramları açısından incelenmesi. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 10(2), 335–355.
- Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de devletçi gelenek ve müzik* (2. baskı). Ankara: Binyıl Yayınevi.
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk musikisinde solistik icra üzerine karşılaştırmalı bir çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in üslup açısından benzerlik ve farklılıkları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eğribel, E. (1984). *Niçin arabesk değil?* (1. baskı). İstanbul: Süreç Yayıncılık.
- Ekici, T. (2016). Bireysel ses eğitiminde ses kusurlarının tanımlanması ve düzeltilmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 26(26), 327–327.
- Ercilasun, A. B. (1985). Doğu Anadolu ağızlarının sınıflandırılması. İçinde *Türk Kültürü Araştırmaları* (Cilt 23, ss. 219–223). Erişim: https://turkistanilibrary.com/sites/default/files/turk_kulturunu_arastirma-1985-1-2.pdf
- Erdoğan, S. (2008). *Ses eğitimi'nde terminoloji ve temel kavramlar bazında öğrenci yeterliliklerinin incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Erkan, S. (2022). *Geleneksel müzik: Toplum, kültür ve edebiyat* (1. baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam* (3. baskı). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Ersay Çak, Ş. (2013). *Postmodern bileşimlerin bir aktörü ve göstergesi olarak Zeki Müren*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersay Çak, Ş. & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2017). *Bir muhabbet kuşu: Postmodern göstergeler ışığında Zeki Müren* (2. baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ersay, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye'de geleneksel müziklerde performans normları. *Journal of International Social Research*, 10(49), 302–314.
- Erten, M. (1991). *Diyarbakır ağzı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eser-1. Erişim: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bir_teselli_ver.pdf.
- Eser-2. Erişim: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/batsin_bu_dunya.pdf.
- Eser-3. Erişim: <https://musescore.com/user/26966869/scores/6504523>.
- Eser-4. Erişim: <https://www.turkudostlari.net/nota.asp?turku=9255>.

- Eser-5. Erişim: <https://notanehri.com/ferdi-tayfur-merak-etme-sen-notalari/>.
- Eser-6. Erişim: <https://musescore.com/user/1185841/scores/7975610>.
- Eser-7. Kim Bilir, Erişim: <https://divanmakam.com/forum/kim-bilir-bu-gidisin-cengiz-ozseker-rast.67355/>.
- Eser-8. Gönül, Erişim: <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gonul.pdf>.
- Eser-9. Dilek Taşı, Erişim: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/dilek_tasi.pdf.
- Eser-10. Bir Ateşe Attın Beni, Erişim: <https://www.kolaynota.com/bir-atese-attin-beni-nota/>.
- Eser-11. Yağmurun Sesine Bak (1974), Erişim: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yagmurun_sesine_bak_aska_davet_ediyor.pdf.
- Eser-12. İkimiz Bir Fidanız, Erişim: <https://www.turkuyurdu.com/turku-notalari/ikimiz-bir-fidanin-7393.htm>.
- Etil, H. & Öğütle, V. S. (2009). Geçiş sürecinde yiten musiki: Sosyal dönüşüm ve Osmanlı-Türk musikisinden varoluşsal profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 14, 417–454.
- Farmer, H. G. (1925, Ocak). Clues for the Arabian influence on European musical theory. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 61–80.
- Ferris, W. R. (1997). Halk şarkıları ve kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax. *Milli Folklor*, 5(34), 87–93.
- Fışkın, Ü. (2018). Sistematik müzikolojide 20. yüzyıl analiz yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 281–314.
- Gedikli, S. A. (2006). *Debussy prelüd'lerin 20. yüzyıl piyano müziğindeki yeri ve önemi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ghosh, S. (2020). Mughal aesthetics: Arabesque and geometric splendour of two 17th century tombs. *International Journal of Scientific and Engineering Research*, 11(3), 965–983.
- Goodal, H. (2018). *Müziğin öyküsü* (S. Sarışık Tokalaç & E. Tokalaç, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Göktürk Cary, D. (2016). Sosyal değişimler ve müzik kültürü üzerine etkileri: Amerikan hip hop kültürü ve Türk arabesk müziği üzerine karşılaştırmalı bir çalışma. III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri. Erişim: <https://www.academia.edu/31284509>
- Guettat, M. (2006). Araplar ve Türkler arasındaki müzikal ortak yaşam... İçinde *Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı & Bilkent Üniversitesi.
- Gülacar, Y. U. (2019). 1980'den sonra Türkiye'de arabesk müziğin teknik oluşumu ve sosyolojik bağlamda Müslüm Gürses örneği. 8. *Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*, İnönü Üniversitesi.

- Güleç, İ. Ş. (2018). *Flamenko ve arabesk müziğin incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güloğlu, V. (2005). *Türkiye'de assolistliğin dönüşümü: İmaj, performans, anlatı: Emel Sayın örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güngör, H. (2017). *Tunceli ili ağızları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Güngör, N. (1990). *Sosyokültürel açıdan arabesk müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N. (1993). *Vitrinde yaşamak* (2. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Halis, M. (2022). Arabeskin 'âşık kadınları': Boğaz tokluğuna plak okudular, pavyonlara düştüler, mallarına el kondu. Erişim: <https://www.indyturk.com/node/467046/haber/arabeskin-a%C5%9F%C4%B1k-kad%C4%B1nlar%C4%B1-bo%C4%9Faz-toklu%C4%9Funa-plak-okudular-pavyonlara-d%C3%BC%C5%9Ft%C3%BCler>
- Hamann, S. (2003). The phonetics and phonology of retroflexes. Erişim: https://www.researchgate.net/publication/27685668_The_phonetics_and_phonology_of_retroflexes
- Helvacı, A. (2003). Ses eğitiminde register ve rezonans. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 124–129, Malatya.
- Hocaoğlu, M. (Yöneten). (2021–2022). *Arabeskin Âşık Kadınları: 1. Bölüm* [Sinema Filmi]. Erişim: <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x1>
- Hocaoğlu, M. (Yöneten). (2021–2022). *Arabeskin Âşık Kadınları: 3. Bölüm* [Sinema Filmi]. Erişim: <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x3>
- Hocaoğlu, M. (Yöneten). (2021–2022). *Arabeskin Âşık Kadınları: 7. Bölüm* [Sinema Filmi]. Erişim: <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7>
- Hodge, S. (2015). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (4. baskı) (E. Gözgülü, Çev.). İstanbul: Domingo.
- Hynson, M. (2021). Echoes from the East: The Javanese gamelan and its influence on the music of Claude Debussy by Kiyoshi Tamagawa. *Ethnomusicology*, 54(3), 624–627.
- İflazoğlu, H. S. (2019). *Piyasa aktörlerin değer biçme yönelimleri ve Türkiye'de alternatif müzik piyasası örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik: Başlangıcından günümüze örneklerle Batı müziğinin evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İslamoğlu, G. & Ateşçi, E. (2023). Bergen filminin şiddet motifi çerçevesinde göstergebilimsel analizi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 613–625.
- Işık, C. & Erol Işık, N. (2013). *Müslüm Gürses ve arabesk*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Işıktaş, B. (2019). Türk müziğinin ses evreninde bir yıldız: Zeki Müren. *Türk Musikisi Atlası*. Erişim: https://www.academia.edu/40450694/T%C3%BCrk_M%C3%BCzi%C4%9Fin_Ses_Evreninde_Bir_Y%C4%B1ld%C4%B1z_Zeki_M%C3%BCren

- Johnson, N. (2008). Performance style and culture research guide: Alan Lomax Collection (AFC 2004/004) (T. Harvey, Dü.). *American Folklife Center, Library of Congress*. Erişim: https://www.loc.gov/static/collections/alan-lomax-manuscripts/documents/performance_style_finding_aid_master.pdf
- Kabacalı, A., Özçelik, T. & Berkman, B. (1991). *Sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Milliyet.
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk sanat müziğinde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 215–228.
- Kalkan, E. (2005, Kasım 12). Bergen acıların kadınıysa Esengül neşelerin kadınıydı. *Hürriyet Kelebek*. Erişim: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bergen-acilarin-kadiniysa-esengul-neselerin-kadiniydi-3483304>
- Kamal, M. A., Gulzar, S. & Farooq, S. (2020, Kasım). Exploration of arabesque as an element of decoration in Islamic heritage buildings: The case of Indian and Persian architecture. *Journal of Xi'an University of Architecture & Technology*, XII(X), 843–852.
- Kamalı, C. (2017). *Ortaokul öğrencilerinin müzik tercihlerinin ve bu tercihleri etkileyen faktörlerin belirlenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğde.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kartal, M. (2007). *Konuşmacılar ve şarkıcılar için ses teknikleri* (1. baskı). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Kasım, M. (2009). Spiker olmak o kadar kolay mı? *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 25, 209–228.
- Kautsky, C. (2020). The hidden life of the humble arabesque. *Piano Magazine*, 12(1), 54–59.
- Kavşat, H. C., Babacan, E. & Özçimen, A. (2020). Şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması problemi ve problemin çözümüne yönelik yaklaşımlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 463–475.
- Kaymal, C. C. (2017). Kırdan kente göçün kültürel sonuçları: Gecekondulaşma ve arabesk. *Ulakbilge*, 5(15), 1499–1519.
- Kazancıoğlu, M. A. (2008). *Şan eğitiminin bariton sese etkisinin akustik velarengostroboskopik olarak incelenmesi, doğru ses elde edebilmek için egzersiz önerileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Khazaie, M. (2006, Mayıs). The Arabesque (İslîmî): Its formation and religious devotion in early Islamic art of Persia. *Goya*, 131–142.
- Kılıç, M. A. (1999). Ses bozuklukları: Yeni bir sınıflandırma sistemi. *Ç.Ü. Tıp Fakültesi Arşiv Tarama Dergisi*, 8(3), 321–337.
- Kırankaya, S. (2020). *Hâfızlıktan Münir Nurettin Selçuk ekolüne Türk müziği vokal tekniğinin incelenmesi: İcrada yaşanan temel sorunlar, eğitim ve egzersiz önerileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Kırık, A. M. (2014). Türk sineması'nda arabeskin doğuşu ve gelişimi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 90–117.
- Kırveli, Ç. (2015). *İslam mimarisi: 16. yy Osmanlı dönemi cami ve türbelerinin iç mimarisindeki desenlerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Koçak, İ. (2003). Münir Nureddin Selçuk'un Türk ve Arap müziğindeki yeri. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 130–137. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Köksal, A. A. (2019). *Ses eğitiminde ses türüne ve repertuvara doğru karar verilmesinin önemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köse, M. & Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve “öteki” algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)*, 1(1), 107–127.
- Küçük Kaplan, U. (2012). *1930’lardan bugüne Türkiye’de arabesk müziğin kültürel zemini ve toplumsal-müzikal analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve müzikal bir analiz* (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kürkçüoğlu, S. (2013). *Verdi’nin “Otello” operasının başkarakterler üzerinden incelenmesi ve eserde yer alan başkadın karakterin toplumsal konumu*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. İstanbul: Ötüken.
- Locke, R. P. (2007). A broader view of musical exoticism. *Journal of Musicology*, 24(4), 477–521.
- McCormick, F. (Erişim Tarihi: 28.08.2023). *Cantometrics: Song and social culture*. Erişim: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/McCormick-Cantometrics.pdf>
- Mimaroglu, İ. (2006). *Müzik tarihi* (7. baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mirza, G. A. (2016). Yorumsamacı antropoloji ve Clifford Geertz. *Journal of Human Sciences*, 13(2), 3482–3491.
- Modiri, L. (2018). *Şan tekniği kriterlerinin geleneksel Türk müziğinde kullanılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mülayim, S. (1983, Şubat). Türk süsleme sanatında "arabesk" problemi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 2(2), 62–85.
- Odabaşı, İ. (2022). Avrupamerkezci yaklaşım ve Şark müziği tarihi: Henry George Farmer örneği. *Turkish Academic Research Review*, 7(3), 847–860.
- Ok, A. (2004). *12 Eylül şiddeti ve arabesk: Unutulmayacak konuşmalar* (2. baskı). İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye’de popüler kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Olkun, C. (2019). *Türk makam müziği ses egzersizleri için bir yöntem önerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara.
- Otacıoğlu, S. (2012). *Ses türlerini belirlemedeki kriterler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul.
- Otacıoğlu, S. (2020). Ses eğitiminde register algısı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(3), 1295–1311.
- Öge, S. (2014). Arabesk kader algısı: Orhan Gencebay örneği. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41, 45-52.
- Özbek, M. (1994). *Popüler kültür: Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk makam müziği'nde süslemeler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, S. (2011). Assolistlik kimliğine geçiş sürecinde Safiye Ayla örneği. *Porte Akademik*, 2, 374–385.
- Özdemir, S. (2017). 1938–1960 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren Arap/Mısır filmlerinin Türk müziğine etkisi. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 2(2), 382–388.
- Özer, S. S. (2009). *Arabesk müzik ve Türk musikisi arasındaki etkileşimlere genel bir bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgelen, O. Z. (2017). *"Harun Reşid'in Gözdesi" (Denanir) filmi örneğinde Türk ve Arap müziği etkileşimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkaya, A. (2020). Postmodern perspektiften bakıldığında arabesk kültür, kimlik ve mekân ilişkisi. *Ulakbilge Dergisi*, 711–721.
- Özkeleş, S. (2017). Müzik sanatında doğaçlama. Erişim: https://www.researchgate.net/publication/349915795_Muzik_Sanatinda_Dogaclama
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi II* (1. baskı). Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Öztüfekçi, M. Y. (2006). *Geleneksel Türk sanat müziği'nin eğlence atmosferindeki dönüşümü: İzmir "fasıl" mekanları örnek olayı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı mûsikîsinde "havas beğenisine mahsusiyet" in tezahürü olarak klasik üslûp. *İstanbul University Journal of Sociology*, 37(2), 78-85.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk musikisinin XX. yüzyıl birlikteliği* (1. baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Özyıldırım, M. (2017). Şark mûsikîsi etkileşimi: Türk sokağında Arap şarkısı. *Kadem Musiki ve Edebiyat Dergisi*, 26, 32–35.

- Polat, S. (2017). Ses eğitiminin temel öğeleri ve çeşitli söyleme tekniklerine yönelik uzman görüşleri ve performans değerlendirme ölçeği örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1).
- Racy, A. J. (2007). *Arap dünyasında müzik: Tarab kültürü ve sanatı* (S. Aygün, Çev.) (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ruotsinoja, E. (2013). Aesthetics of the arabesque and grotesque in Mendelssohn's *Witches' Sabbath*. *AMS-SW Conference*, Houston.
- Rynex, C. R. (2016). *Arabesque and the early music influence in Debussy's Trois Chansons de Charles d'Orléans*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Sabar, G. (2018). *Sesimiz eğitimi ve korunması* (4. baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Saoud, R. (2004). *The Arab contribution to music of the Western world* (P. S. Al-Hassani, Dü.). Foundation for Science Technology and Civilisation. Erişim: <https://muslimworldmusicday.com/files/music.pdf>
- Sarıgül, Y. (2023). Arabesk müzikte bir fenomen: Müslüm Gürses. Erişim: https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.095_muslum_gurses.pdf
- Savage, P. (2018). Alan Lomax's Cantometrics Project: A comprehensive review. *Music & Science*, 1, 1–19.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi 1-2-3-4*. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Scott, D. B. (1998). Orientalism and musical style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335.
- Selanik, C. (2010). *Müzik sanatının tarihsel serüveni* (2. baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sevim, S. & Aydın Sevim, B. (2021). “Saçma olan aşkımızmış”: Arabesk ve değişen seyirci psikolojisi. *Etkileşim*, 8, 132–159.
- Singh, P. (2017). Existence of arabesque in Islamic architecture. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 7(6), 292–295.
- Stillman, M. (2007). Debussy, painter of sound and image. *The Flutist Quarterly*. Erişim: https://assets.website-files.com/60189b69fcaef01437c3fd50/6026b292f7b56c27072bb750_debussy_stillman.pdf
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de arabesk olayı* (H. Eryılmaz, Çev.) (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Aşk cumhuriyeti: Türk popüler müziğinde kültürel mahrem* (H. Doğrul, Çev.) (1. baskı). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Stross, B. (2013). Falsetto voice and observational logic: Motivated meanings. *Language in Society*, 42(2), 139–162.
- Şen Tuncel, Ö. (2019). *Klasik Türk musikisi ses icracılığının tarihsel seyri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şen, B. (2021). Arabesk, Dersim ve Kürtlük: Hakkı Bulut hikayesi. Ş. Aslan & F. Çelik (Dü.) içinde, *Mazgirt* (ss. 661–681). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şenalp, T. (2012). *1950'lerden bugüne Türk makam müziği nasıl değişti? Sözlü tarih çalışması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenalp, T. & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2013). 1950'lerden bugüne Türk makam müziği nasıl değişti? Sözlü tarih çalışması. *Akademik Bakış Dergisi*, 38.
- Şenel, A. (2014). Cumhuriyet'ten günümüze Türk musikisi. İçinde *Yeni Türkiye* (ss. 1221–1227).
- Şengül, T. (2007). Müzik fiziği. Erişim: <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/muzik-fizigi/>
- T. C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2006). *MEGEP Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi*. Erişim: http://ismek.ist/files/ismekOrg/file/2013_hbo_program_modulleri/diksiyon1.pdf
- Tanrıkorur, C. (2020). *Türk müzik kimliği* (4. baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıvermiş, Ş. (2022). Sinema ve televizyonda yeni bir kadın hareketi: Arabeskin âşık kadınları. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 1(2), 46–54.
- Tefaili, F. (2019). The motifs of the arabesque in *Pale Fire*. *Global Media Journal Australian Edition*, 13(1), 122-135.
- Titze, İ. (2018). Mixed registration. *Journal of Singing*, 75(1), 49–50.
- Tohumcu, A. (2013). Gelenekselden popülere 20. yüzyıl Türk makam müziği üretimlerinde değişimin izleri. *Porte Akademik*, 8, 22–37.
- Töreyin, A. M. (2021). *Ses eğitiminde metot ve uygulama*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Ünver, İ. (1998). *1950 sonrası Türkiye'de müzikle sosyoloji ilişkisi ve belirleyici dönemler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Vaveyla. (2022). Ferdi Tayfur kimdir? Arabesk müziğin babalarından Ferdi Tayfur aslen nereli? Kaç yaşında?. Erişim: <https://onedio.com/haber/ferdi-tayfur-kimdir-arabesk-muzigin-babalarından-ferdi-tayfur-aslen-nereli-kac-yasında-1065568>
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk mûsikisinde eser ve icrâ tahlîli yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk sineması ve arabesk* (1. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yarar, B. (2008). Politics of/and popular music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey. *Cultural Studies*, 22(1), 35–79.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (7. baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldız, A. (2020). *Arabesk müziğin sinemada gösterimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yiqi Yuan, J. (2021). *Sonic ephemerality and expression: Timbral aesthetics in Debussy's writings for flute*. Yayınlanmamış Lisansüstü Tez, Wellesley College, Massachusetts.
- Yöndem, S. (2013). Müzikte yozlaşmaya küreselleşmenin etkisi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(2), 1043–1051.
- Yücel, Ş. (2012). 80'lerden günümüze sinemada kadın temsilleri. İçinde *Sinemada Kadın*. Antalya: AKSAV. Erişim: <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadakadin.pdf>
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziği'nde üslûp-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



DİSKOGRAFYA

- <https://dizifin.com/dizi/arabeskin-asik-kadinlari/sezon-1/bolum-1> (Erişim Tarihi: 07.09.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=EuPjHsGWklk&list=PLhW2FBAXOzsaLbMTToXV1zGqlrQNg4jgvb&index=32> (E.T: 20.05.23)
- <https://www.youtube.com/watch?v=fWXvtUBIrHU&t=252s> (E. T.: 03.09.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=8o3_zCX7XMU /Erişim Tarihi: 06.05.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=smPZrIvJw5g&t=1441s> (E.T.: 06.10.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=I1cGE0SR9kM> (E.T: 20.05.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=VqFI3zXNjl8> (E.T: 20.05.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=r2dJpyYiPz4&list=PLhW2FBAXOzsaLbMTToXV1zGqlrQNg4jgvb&index=13> (E.T.: 28.09.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=RTY5yqYyi7s> (E.T.: 02.09.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=ndG8gWsHWzM> (E.T.: 03.09.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=QAyeKVw3ZLc> (E.T.: 20.09.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=hGyd_D85b9w (E.T.: 20.09.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzQI> (E.T.: 20.10.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=yj9Bbe19ves> (E.T.: 22.10.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=5ZxDK1E9XUA> (E.T.: 07.12.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=G50tVCGR96A> (E.T.: 23.11.2023)
- <https://www.youtube.com/watch?v=l8e2OWqZa0g> (E.T.: 24.11.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=-zYPp_MJ9Wg (Erişim Tarihi: 14.04.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=XNHEvbYziqM> (Erişim Tarihi: 14.04.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=ajrq2PSk-Fs> (Erişim Tarihi: 16.03.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=I4GNGJkd3w> (Erişim Tarihi: 16.03.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=VNZuTrvXfPE> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)
- https://www.youtube.com/watch?v=I_D1Wke9qqo (Erişim Tarihi: 21.04.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=dBAPq4IOIj4> (Erişim Tarihi: 21.04.2024)
- https://www.youtube.com/watch?v=2Mg7xErW_1c (Erişim Tarihi: 25.05.2024)
- <https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x3> (Erişim Tarihi: 06.09.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=s9yj5DZ4-Vo> (Erişim Tarihi: 30.05.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=ZHf629exqn4> (Erişim Tarihi: 02.06.2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=NdZla0eisSE&t=630s> (Erişim Tarihi: 20.08.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=Irk4MeuQQvM> (Erişim Tarihi: 20.09.2024)

<https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7> (Erişim Tarihi: 04.09.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=4F92joG3rGk> (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

<https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7> (Erişim Tarihi: 08.09.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=PUyuBFzhJ3U> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)

<https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x7> (Erişim Tarihi: 06.09.2024)

<https://dizipal787.com/bolum/arabeskin-asik-kadinlari-1x1> (Erişim Tarihi: 05.09.2024)

<https://dizifin.com/dizi/arabeskin-asik-kadinlari/sezon-1/bolum-5> (Erişim Tarihi: 02.10.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=oKMgBYS6MZA> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=YlsohCAuzk8> (Erişim Tarihi: 03.05.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=14zQe8Qt4ik> (Erişim Tarihi: 06.10.2024)

https://www.youtube.com/watch?v=W5Nml_zhj78 (Erişim Tarihi: 21.09.2024)

https://www.youtube.com/watch?v=01a4_2m79VI (Erişim Tarihi: 30.10.2024)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Canan Olkun

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Sahne Sanatları Bölümü
- **Yüksek Lisans** : 2019, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı
- **Doktora** : 2025, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

YAYINLAR:

- “Türk Makam Müziği Ses Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi” 2. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Araştırmaları Sempozyumu (ISCER 2018) Sözlü Bildiri Sunumu
- “Türk Makam Müziği Ses Eğitimi Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi” Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı Tez Çalışması
- “Zeki Müren icrasında arabesk etkilerin “Anlatılmaz Bin Derd İle” isimli hicaz şarkı örnekleme üzerinden analizi” başlıklı araştırma makalesi