

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI**

**ARABESK MÜZİK VE TÜRK MUSİKİSİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİMLERE**  
**GENEL BİR BAKIŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Sayın Seçkin Özer**

**Tez Danışmanları**  
**Yrd.Doç.Çetin Körükçü**

**Ekim, 2009**

**İstanbul**

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı yüksek lisans öğrencisi **Sayın Seçkin ÖZER** tarafından hazırlanan “**Arabesk Müzik ve Türk Musikisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 21.10.2009

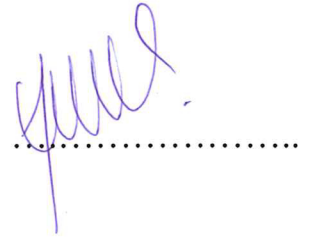
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

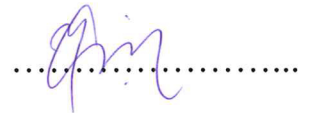
Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ  
Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU  
İ.T.Ü. Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Yalçın ÇETİNKAYA  
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı yüksek lisans programı tezi olarak hazırlanmıştır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve gerek Türk Müziği, gerek Batı Müziği çevrelerince yoz olarak kabul edilen Arabesk müzik, Türk kültüründen doğmadığı düşüncesi ile dışlanmıştır. Ancak konu üzerine çalışma yapan sosyologlar bu olgunun Türk kültürünün bir parçası olduğunu belirtmişlerdir. (Aynı şekilde bir müzik adamı olarak Cinuçen Tanrıkorur'un diğer yaklaşımlardan farklı olarak Arabesk müziğin, sosyologların düşüncelerine paralel bir görüşle Türk Musikisi'nden kaynak olarak yararlanan, zaman içinde ve piyasa şartları ile şekillenmiş bir müzik olduğunu belirtir.) Çalışmamızda, Türk kültür tarihinde Arabesk müziğinin ortaya çıkışını hazırlayan kültürel değişimlerden yola çıkarak, Türk Musikisi'yle etkileşimini ele aldık.

Tezin oluşumunda yardımlarını esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ'ye, görüşleriyle katkıda bulunan Sayın Hakan ALTUN, Sayın Selim ÇALDIRAN ve Sayın Selami ŞAHİN'e ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Sayın Seçkin Özer

Ekim 2009

## İÇİNDEKİLER

<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>vii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. KAYNAKLARDA ARABESK OLGUSU</b> .....	<b>3</b>
<b>3. ÜLKEMİZDE ARABESK MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİ</b> .....	<b>8</b>
3.1. XIX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem.....	10
3.1.1. Müzikte Yeni Arayışların Başlaması .....	15
3.1.2. Kayıt Teknolojilerinin Ortaya Çıkışı .....	19
3.2. XX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem .....	22
3.3. Cumhuriyet Dönemi.....	23
3.3.1. Tek Partili Dönem .....	24
3.3.2. Çok Partili Dönem (1950-1960).....	31
3.3.3. 1960’lı Yıllarda Arabesk Müzik .....	33
3.3.4. 1970’li Yıllar Arabesk Müzik .....	34
3.3.5. 1980’li Yıllarda Arabesk Müzik .....	37
3.3.6. 1990’lı Yıllarda Arabesk Müzik .....	39
3.4. Günümüzden Arabesk Müziğe Genel Bir Bakış.....	41
<b>4. MÜZİKAL OLARAK ARABESK</b> .....	<b>45</b>
4.1. Kullanılan Enstrümanlar .....	45
4.2. Kullanılan Ritmik Yapılar.....	46
4.3. Arabeski Ayırt Edici Diğer Özellikler .....	48
4.4. Arabesk Şarkılarda Türk Musikisi’nin İzleri .....	51
4.4.1. Ferdi Tayfur’un “Durup Dururken” Adlı Şarkısı.....	52
4.4.2. Ferdi Tayfur’un “Çeşme” Adlı Şarkısı .....	53
4.4.3. Orhan Gencebay’ın “Dil Yarası” Adlı Şarkısı .....	54

4.4.4. Orhan Gencebay'ın "Sevgilim Dinle" Adlı Şarkısı .....	55
4.5. Arabesk Sanatçıların Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi Eserlerini Yorumlamaları .....	57
4.5.1. "Yoğurt Koydum Dolaba" Adlı Türkünün İbrahim Tatlıses Tarafından Yorumlanması .....	57
4.5.2. "Gelse O Şuh Meclise" Adlı Rast Yürük Semai'nin Sibel Can Tarafından Yorumlanması .....	58
<b>5. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>64</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>68</b>
<b>EK-1 ORHAN GENCEBAY İLE MERAL ÖZBEK'İN YAPTIĞI GÖRÜŞME .....</b>	<b>73</b>
<b>EK-2 HAKAN ALTUN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME'NİN METNİ.....</b>	<b>90</b>
<b>EK-3 SELİM ÇALDIRAN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME'NİN METNİ .....</b>	<b>100</b>
<b>EK-4 SELAMİ ŞAHİN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME'NİN METNİ.....</b>	<b>110</b>
<b>EK-5 FERDİ TAYFUR'UN "GENÇLİĞİMİN ŞARKILARI" ADLI ALBÜMÜNDEKİ TEŞEKKÜR METNİ VE ALBÜM REPERTUARI .</b>	<b>117</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>119</b>

**ŞEKİL LİSTESİ**

	<b><u>Sayfa No</u></b>
Şekil 4.1. Düyek (Arap) ritim kalıbı. ....	47
Şekil 4.2. Vahde (Düyek [Arap] ritim kalıbının velvelelendirilmiş şekli. ....	47
Şekil 4.3. Ters Arap (Düyek [Arap] ritim kalıbının velvelelendirilmiş şekli. ....	47
Şekil 4.4. Cıvcıv Çıkacak Kuş Çıkacak (Düyek [Arap] ritmik kalıbının velvelelendirilmiş şekli. ....	47
Şekil 4.5. Âşık ritim kalıbı. ....	47
Şekil 4.6. 6/8'lik ritmik kalıp. ....	48

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arabesk Müzik Ve Türk Musikisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış

Hazırlayan  
Sayın Seçkin Özer

Tez Danışmanı  
Yrd.Doç. Çetin Körükçü

Ekim, 2009  
İstanbul

### ÖZET

Bu çalışmada 1960'lı yıllarda "Arabesk" adı altında ortaya çıkan müzik türü hakkında çeşitli uzmanların görüşlerine yer verilerek Arabesk müziğin doğuş süreci anlatılmıştır.

Öncelikle konu hakkında literatür taraması yapılmış, kaynaklarda geçen Arabesk tanımları alanın tanıtımı amacıyla verilmiştir. Ülkemizde arabesk müziğin ortaya çıkış süreci, toplumdaki kültürel ve siyasal değişimlerin Arabesk müziğin doğuşu ve yaygınlaşma sürecine etkileri göz önünde tutularak, "XIX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem", "XX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem", "Cumhuriyet Dönemi", "Tek Partili Dönem", "Çok Partili Dönem (1950-1960)", "1960'lı Yıllarda Arabesk Müzik", "1970'li Yıllar Arabesk Müzik", "1980'li Yıllarda Arabesk Müzik", "1990'lı Yıllarda Arabesk Müzik" başlıkları altında kronolojik olarak anlatılmıştır.

Bir müzik türü olarak Arabesk'i diğer müzik türlerinden ayıran icra tarzı ve yapısal özellikleri anlatılmış, Türk Musikisi ile etkileşimi Arabesk şarkı örneklerinin incelenmesiyle belirtilmiştir. Arabesk'in üslup olarak Türk Musikisi'nden farklılaşan icrası, eserleri incelemek suretiyle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, Türk Musikisi, Kültürel Etkileşim.

REPUBLIC OF TURKEY  
HALIC UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
TURKISH MUSIC DEPARTMENT  
MASTER THESIS

General Overview of the Interaction between Turkish and Arabesque Music Styles

Prepared By  
Sayim Seckin Ozer

Thesis Consultant  
Assist.Prof. Cetin Korukcu

October, 2009  
Istanbul

### SUMMARY

This research aims to illuminate the origins of Arabesque music which was emerged in 1960's in Turkey. Different views of specialist in this subject are used in order to identify the history of Arabesque music. In order to make a definition of Arabesque music a detailed research is realized. The study is composed of different topics which reflect the development process of Arabesque music in Turkey in a chronological way: "The period before the Republic 19th century", "The period before the Republic, 20th century", "Republican Period", "One Party Period", "Multiple Party Period (1950-1960)", "Arabesque Music 1960's", " Arabesque Music in 1970's", "Arabesque Music in 1980's", "Arabesque Music 1990's".

The performance style and the structure of Arabesque music are explained also in the study. The interaction of Arabesque with the Classical Turkish Music is presented through the analysis of Arabesque songs. The performance style of Arabesque that differs from Classical Turkish Music is analyzed with references to the different songs.

Key terms: Arabesque, Turkish Music, Cultural Interaction.



## 1. GİRİŞ

Sanatta bir eserin üslubunun farklı üsluplardan faydalanması, içiçe geçmesi anlamında kullanılan “arabesk” terimi, müziğimizde olumsuz anlamda kullanılmış, bozulmalara ad olmuştur. Doğu sazları ile batı sazlarının, Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi motiflerinin birlikte kullanılmasından ileri gelen giriftliğe, ayrıca Türk Musikisi geleneğinden sapmışlığa “Arabesk” adı verilmiştir. Batıda kullanılan “arabesque” terimi bizde anlam değiştirmiş, uyumsuzluk, kokuşmuşluk manasındaki “kitsch” (kiç) terimi yerine kullanılmaya başlamıştır.

Ancak birçok araştırmacının göz ardı ettiği; ezgisel yönden hem Türk Halk Müziği, hem Türk Musikisi, hem de Batılı müzik türlerinden değişik ölçülerde etkilenen “Arabesk Müziği”nin Türk kültürünün bir parçası haline geldiğidir. Araştırmamız sırasında görülmüştür ki, Arabesk müzik de Türk Musikisi, Türk Halk Müziği, Batılı müzik türleri, Arap müziği gibi çeşitli müzik türleri ve müzik formlarından etkiler taşımaktadır. Onların her birinden bir takım özellikler almakta, ama hiç birine benzememektedir.

XIX. yüzyılda başlayan Osmanlı’da Batılılaşma hareketleri, XX. yüzyılda Cumhuriyet’in müzik politikalarından etkilenen toplumun içine girdiği değişim süreci, toplumda kültürel kimlik arayışına yol açmıştır. Batılı kültürle tanışan ve merkezi politikalarla bu kültüre yöneltilmeye zorlanan toplum, geleneğe olan sıkı bağından kopamamıştır. Bu ise, merkezin hedeflediği sonuçtan sapılmasına ve batı kültürü ile geleneksel kültürün karışımı olan bir anlayışın doğmasına yola açmıştır. Bunun müzikte gözlemlenebilir en büyük örneği, Türk Musikisi’nde piyanonun kullanılmasıdır. Batı Müziği’nin temel sazı olan piyano, yapısı itibarıyla Türk Musikisi eserlerini icra etmeye elverişli değildir. Ancak Batı Müziği’ndeki armonik eşliğe alışmış kulaklar, Türk Musikisi’nin seslerini doğru olarak veremeyen piyanonun ezgiye, armonik eşliğini kullanmışlardır. Yönetimdekiler, Batı Müziği’nin büyük formlu eserleriyle ilgilenirken, XIX. yüzyıl ve sonrasında halkın tercih ettiği batılı formlar, müzikhollerde icra edilen eğlenceye yönelik müziklerdir. Küçük formlu eserleri tercih eden toplum, Türk Musikisi’nin büyük formlarına iltifat etmemiş, şarkı formundaki eserleri tercih etmiştir. Bu yüzden bestekârlar halkın

beğenisine yönelik üretimlerde bulunmuşlardır. Halkın tercihini göz önüne alan çalışmalarda bozulmanın yaşanacağı muhakkaktır. Melodi ve kullanılan sazlardaki değişim ve çeşitlilik, toplumun da etkileşim içinde olduğu farklı müzik türleri yüzündendir. 1960'lı yıllarda "arabesk" adı konan müzik türü, bu sürecin bir sonucu olarak doğmuştur.

XIX. yüzyılda kültürel olarak kendi içine kapalı bir toplumun, yeni kültürlerle tanıştırılması, merkezi politikalarla yeni bir kültürel kimlik kazanmaya yönlendirilmesi sürecinin sonucu olan Arabesk Müzik, bu toplumun bir ürünüdür. Arabesk müzik sanatçılarının büyük paralar kazanarak üne kavuştukları, hakkında ciddi tartışmalar yapılmakta olan bu olguyu yok saymak veya bu olguyu dışlayarak, Türk kültüründen soyutlamak gerçekçi bir yaklaşım olamaz.

Bu çalışmada, literatür taraması yapılmış, Arabesk'in tarihsel olarak ortaya çıkış süreci, bu süreçte nasıl popülerleştiği, Türk Musikisi ile etkileşimi kaynaklardan yararlanılarak anlatılmış, Arabesk'in müzikal yapısı olarak hangi müziklerle hangi oranda etkileşim içinde olduğu eserlerin incelenmesi ve röportajlarla tespit edilmek suretiyle ve geniş bir kaynak taramasıyla, Türk Musikisi ile Arabesk'in birbirlerine etkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## 2. KAYNAKLARDA ARABESK OLGUSU

Fransızcadaki “arabesque” teriminin dilimize girmesiyle yaygınlaşmış olan “arabesk” kavramı ilk olarak “Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme” anlamında kullanılmış, bu kullanım genellikle iki temel anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan birine göre arabesk, birbiri içine girmiş, çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme biçimidir. *“Eski Yunan sanatında görülen bitki şekilleriyle yapılan bezemeler İslam sanatında daha soyut bir duruma getirilerek bunların doğadaki örneklerine benzetilme çabası, tümüyle bir yana bırakılmıştır. İkinci olarak arabesk, birbiri içine geçerek karışık şekiller alan geometrik bezeme tarzı olarak tanımlanmaktadır. Her iki bezeme biçiminde de Arap yazısından alınmış motifler ya da nesne örnekleri kullanılmaktadır.”*<sup>1</sup>

*“Eski Yunan ’da, Mısır ’da, İran ’da, Bizans ’ta değişik biçimlerde varolan arabesk, İslam sanatında daha özgün bir senteze, dönüştürülmüştür.”*<sup>2</sup> Daha sonra bu sentez geliştirilerek İslam dünyasında sıklıkla kullanılmıştır.

Roger Garaudy de bir kitabında arabesk hakkında şu gözlemlerine yer vermektedir. *“Arabesk, ritimli, hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak sürmelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam sanatına özgü bitki bezemesi biçimleri olarak tanımlanabilir. Buna göre doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamı özel olarak arabeskte bütüncül bir düzen içinde verilmektedir.”*<sup>3</sup>

1799’da Friedrich Schlegel, “arabesk” kavramını şiire aktararak, onu şiir sanatının en yüksek düzeydeki anlatımıyla birleştirir. *“Schlegel, romantizmin en düzeyli sanat yapıtının arabesk biçiminde ortaya çıktığını iddia eder. Hayal gücünün tüm karmaşıklıklarına izin veren ‘arabesk’ kavramını Diderot, Stern, Jean Paul Sartre gibi*

<sup>1</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.17.

<sup>2</sup> İNÖNÜ ANSİKLOPEDİSİ, cilt. 3, Milli-Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1949, s. 197.

<sup>3</sup> GARAUDY, Roger; Sosyalizm ve İslam, Çev. N. Şahsuvar, Genç Sanat Yayınevi, Ankara, 1983,s.37.

yazarlar da temsil ederler. E.T.A Hoffmann ise Schlegel'e dayanan görüşlerini müzik alanında arabeske uygulamıştır.”<sup>4</sup>

Müziksel arabeskte de yine birbirleriyle sarmaşıklaşan ses çizgileri, çeşitlilik, zor bileşimli kontrpuan bağlantıları söz konusudur. “Hoffmann, sanat yapıtıyla verilmek istenen şeyin, sanatsal gereçlerle örtülebildiği oranda mükemmelliğe vardığını savunur. Bitkilerin dallanıp budaklanmasında olduğu gibi müzik yapıtında da sarmaşıklanmış ve kaosa girmiş cümleler, bir bütünle birleşebilecek nitelikte düzenlenebilirler. Edward Hanslick de 1854'te müzik estetiğini irdelerken, arabesk'in devinimi sırasında oluşan küçük büyük eğrilerden söz ederek yapıtın ussal ve ruhsal içeriğini vurgular.”<sup>5</sup>

17. yüzyıldan itibaren müzik alanına giren arabesk'in belirgin bir biçimde Schumann'm müziğinde kullanılmaya başlandığı görülüyor. “Arabesk'i biçimde bir yenilik olarak getiren Schumann'ın birçok yapıtında onu görmek olanaklıdır. Bunların arasından özellikle çok iyi tanınan ‘Carnaval’ da birçok parçaların birbirini izlemesiyle oluşturulan büyük yapı bugün bile birçok besteci tarafından uygulanmaktadır.”<sup>6</sup> Schumann'ın, bu yeniliği getirirken ona bu adı verip vermediği bilinmemektedir. Ancak getirilen yenilik birçok çevrede arabesk olarak adlandırılmıştır.

Türkiye'den kullanılan “arabesk” terimi ise yukarıda değindiğimiz anlamlarının oldukça dışındadır. Ancak temel anlamı ya da sözlük anlamında fazla bir farklılaşma söz konusu değildir. Bire bir çevrildiğinde “Arap üslubunda” demek olan “arabesk” kelimesi, günümüz Türkiye'sinde bir müzik biçimini adlandırmakta ve “girişik olma, iç içe geçmişlik” biçimindeki anlamını korumaktadır. Timur Selçuk'un Arabesk tanımı bu içiçeliği anlatmaktadır:

“Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden etkilenen, batı tarzı yapay motif ve tavırlar da katarak çağdaş bir müzikal az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıklı sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tekdüze bir müziktir.”<sup>7</sup>

Orhan Gencebay'ın Arabeski “Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden

<sup>4</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.18.

<sup>5</sup> PAMİR, Leyla; “Debussy ve Arabesk” Adam Sanat, Ocak 1989, sayı: 38, s. 63.

<sup>6</sup> ENCYCLOPEDIA OF BRITANNICA. Usa, 1962, volume 2, s. 188.

<sup>7</sup> SELÇUK, Timur; “Dünyanın batık kesiminin müziği” Bilim ve Sanat, Şubat 1981, sayı. 2, s. 58.

*oluşan bir müziktir.*”<sup>8</sup> sözleri ile tanımlaması Timur Selçuk’un ve bizim “girişik olma, iç içe geçmişlik” tanımımızı desteklemektedir.

Batıda özgün bir sanat biçimi olan arabesk, toplumumuzda, bütünlükten uzak, bir yığma ve karmaşıklık, uyumsuzluğu, kokuşmuşluğu anlatan “kitsch” (kiç) sözcüğü karşılığı olarak kullanılır olmuştur. Bu anlamıyla arabesk bugün toplumumuzda yaygınlık kazanmış, değişik müzik türlerinden gerek ezgi gerekse kullanılan çalgılar açısından çeşitli esintiler taşıyan bir müzik türüne de ad olmuştur.

Yılmaz Öztuna’nın kaleme almış olduğu Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi’nde “Arabesk” hakkında şöyle demiştir:

*“Son çeyrek asırda mûsikîmizde, şehre yerleşmiş, gecekonduda yaşayan, köy kökenli halkımızın rağbet ettiği bir tür için kullanılmıştır.”*<sup>9</sup>

Öztuna’nın “son çeyrek asır” olarak adlandırdığı dönem, yirminci yüzyılın son çeyreği, diğer bir deyişle 1975-2000 yılları arasındadır. Ancak “Arabesk” teriminin Türkiye’de bir şarkıya kullanılmasının tarihi ilerde de değineceğimiz gibi 1960’lı yıllardadır.<sup>10</sup> Öztuna Arabesk müziğini kaleme aldığı maddede şu cümlelerle anlatır:

*“Mûsikîmizde Arap Mûsikîsi te’sîri, Sâdeddin Kaynak’ın Mısır mûsikîsinden adapte film sarkılan ile başlamışsa da, bugünkü Arapesk’te, Arap mûsikîsinden fazla Hind mûsikîsi ve ondan da fazla Güneydoğu halk mûsikîsi te’sirleri açıktır. Adetâ Güneydoğu Anadolu mûsikîsinin dejenere edilerek şehirde okunan bir şekli, bir lahmacun mûsikîsi halindedir ve gerek güfteden, gerek besteden dert, üzüntü, sıkıntı, büyük karamsarlık ve mutsuzluk taşmakta, millî kültür ve psikolojiye en olumsuz ve dejenere te’sirler taşımaktadır. Kaset sanayiine dönüştürülen bu türün starları ve tacirleri türemiş olup çok zengin olmuşlardır. Bozuk bir Türkçe ile söylenen Kürd Mûsikîsi de denebilir. Bizim Mûsikîmizle az ilgisi olan bir moda türü mâhiyetinde bulunduğu için, Ansiklopedimizde, bu satırlar dışında bahis mevzuu edilmemiştir.”*<sup>11</sup>

<sup>8</sup> KARAMUSTAFA, Gülsün; “Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye’de en çok dinlenen müzik türü” Gösteri, Mart 1982, sayı. 16, s. 76.

<sup>9</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, s.14.

<sup>10</sup> ÖZBEK, Meral, “Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 159-171.

<sup>11</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, s.14.

Araştırmacı, tarihçi ve müzikolog Öztuna, Arabesk'i "*lahmacun mûsikîsi*", "*Adetâ Güneydoğu Anadolu mûsikîsinin dejenere edilerek şehirde okunan bir şekli*", gibi sözcüklerle tanımlayarak bir ansiklopedinin ve ansiklopedi yazarlığının objektif olması gereken sınırlarını zorlasa da, aslında Türk Mûsikisi ve Türk Klasik Batı Müziği camiasının Arabesk müzik hakkındaki genel tavrını ortaya koymaktadır. Bu tavrı bir "reddediş", "yok sayma", "yoz bulma" olarak nitelendirebiliriz. Batı Müziği ve Türk Musikisi sanatçıların ve gönül verenlerinin Arabeski yok sayma ve reddedişinin temelinde, geniş dinleyici kitlelerinin Arabeske yönelmeleri, gerek Türk Musikisi gerek de Batı Müziği'ne olan teveccühlerini kaybetmeleridir. Uzun bir geçmişe sahip ve yüksek sanat anlayışı taşıyan Türk Musikisi ve Batı Müziğini sevenlerin ve sanatçıların bu tepkisi anlaşılabilir bir hassasiyettir. Ancak her olgunun doğuşunda tarihsel bir süreç ve bu sürecin doğurduğu değişimler mevcuttur. Bilimsel çalışmanın görevi, taraf olmadan ve duygusallığa kapılmadan, objektif olarak neden ve sonuçları araştırarak ortaya koymak olduğundan Çalışmamızda Arabesk'in sanatsal niteliğine değinmeden, Arabeski bir olgu olarak ele alıp tarihsel süreçte onu oluşturan sebepleri ele alacağız.

Örneğin Öztuna Arabesk'in "*şehir yerleşmiş, gecekonduda yaşayan, köy kökenli halkımızın rağbet ettiği*" bir müzik olduğunu söylerken, Chicago Üniversitesi müzik bölümünde öğretim görevlisi olan Martin Stokes Arabesk'in "*şehir için şehirli bir müzik*"<sup>12</sup> olduğunu belirtir. Birçok kaynakta belirtildiği gibi Arabesk müziğinin ilk dinleyicileri şehre göç edenler gibi görünse de arabesk müziğin kaynağı çok daha eskilere, "Arabesk Müziğin Ortaya Çıkış Süreci" başlıklı bölümde de ayrıntılı olarak değinileceği gibi Cumhuriyet öncesi başlayan "Batılılaşma" hareketleriyle, müzikte yeni arayışların oluşmasına kadar gitmektedir. Yani, arabesk müzik kentleşme süreciyle birlikte ortaya çıkmamış, kırdan kente göç, Gencebay'la birlikte yaygınlaşmaya başlayan söz konusu müziğin dinleyici tabanının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra, uzun dönem varlığını devam ettiren Arabesk müziğin dinleyici yapısı değişmiş, şehrin yerlilerini de etki altına almaya başlamıştır.

Çalışmamızda Türk müzik camiası tarafından yıllarca yok sayılan ve kötü kabul edilen "Arabesk"i ele alacak, Türk Musikisi ile etkileşimlerini inceleyeceğiz. Unutulmamalıdır ki; bilimsel bir çalışma ve bilimsel bakış açısı, hiçbir oluşu yok sayamaz, görmezden gelemez ve kötü olarak nitelendiremez. Çünkü bilimin bakış

<sup>12</sup> STOKES, Martin; "Türkiye'de Arabesk Olayı", İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.17.

açısına göre, var olan bir olgu ne iyi ne kötüdür, sadece vardır. Bilimin görevi, mensup olduğu bilimsel disiplinin izin verdiği çerçevede o oluşu incelemek, ne, neden, niçin gibi sorularla o olguyu tanımlamaktır.

Türk kültüründe, tarihten bugüne baktığımızda birçok müzik türü ve biçimi ortaya çıkmış, bir kısmı bir süre sonra yok olmuşlardır. Bir müzik türünün ve biçiminin ortaya çıkışı ve yaşamasının sebebini, evrimin kuralı olan ve her oluşa uygulanabilecek “iyi ve çevreye uyumlu olanlar kalır, diğerleri ise zaman sürecinde yok olur” biçiminde açıklama getirmeye kalkılırsa, kırk yıla yakın zamandır varolan Arabesk müzik olgusunun, çevreyle uyumlu olduğunu kabul etmek gerekir.

Arabesk, tür olarak içinde birçok türü barındırmaktadır. Türk Musikisi'nin ve Türk Halk Müziği'nin nağmeleri, sazları, ritimleri, Batı Müziği'nin armonik yapısı, sazları, Arap Müziği'nin nağmeleri, sazları ve ritimlerini içinde barındıran eklektik bir yapıdadır.

Gerek Batı Müziği'nin, gerekse Arap müziğinin Türk kültürü ile etkileşmeleri kırk yıldan daha eskiye dayanmaktadır. Bu yüzden Arabesk'in ortaya çıkışı kırk yıldan daha eskide aranmalıdır. Bu bölümde XIX. yüzyıldan başlayarak Arabesk'in ortaya çıkış sürecini ve sebeplerini inceleyeceğiz.

### 3. ARABESK MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİ

Toplumların kültürlerini etkileyen sosyolojik siyasi ve sosyo-ekonomik etkenler olduğu muhakkaktır. *“Dolayısıyla müzik de kendi özgünlüğü içinde belirli sosyo-ekonomik etkenlerden etkilenmektedir. Bu anlamda ülkemizdeki müziğin genel tarihi ve günümüze kadar geçirdiği evreleri toplumsal hayatın değişmesi ile ilişkilendirerek özetlersek, arabesk kültürel durumun nasıl bir zemin üzerinde oluştuğunu daha rahat anlayabiliriz.”*<sup>13</sup> Türk müzik tarihinin kısaca incelenmesi Arabesk müziğin doğuşunu ve Türk Musikisi ile hangi noktalarda etkileştiğinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Türk toplumunun geleneksel yapısının değişimi ve batılılaşma hareketlerinin başlangıcı 19. yüzyıldadır. Cumhuriyet döneminde batılılaşma ve çağdaşlaşma hareketlerine devam edilmiştir. *“Amaç aynı olmakla birlikte izlenen yollar ve anlayışlar, dönemler itibarıyla oldukça farklı olmuştur. Şöyle ki Cumhuriyet dönemi bir bakıma Osmanlı döneminden kalan kalıtın reddi; Cumhuriyet sonrası çok partili dönem de Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan Atatürkçü politikanın büyük ölçüde saptırılması anlamına alınabilir. Dolayısıyla da toplum, Tanzimat döneminden bu yana birbirine aşağı yukarı karşıt tavırların egemen olduğu dönemlerden oluşan bir değişim süreci geçirmiş ve geçirmektedir. Bu durum da toplumsal ve kültürel gelişmemizde son derece büyük karmaşıklıkların, son derece büyük çıkmazların yaşanmasına neden olmuştur.”*<sup>14</sup>

Arabesk müzik, Türk kültürünün bir parçası ise, bu tür incelendiğinde mutlaka kültür mirasımızdan izlere rastlanması kaçınılmazdır. En büyük kültür miraslarımızdan olan Türk Musikisi ile Arabesk'in etkileşimlerini tespit etmeye çalışırken Türk Musikisi tarihine kısaca değineceğiz.

Kültür kavramı konusunda gerek filozofların gerekse yazarların yaptığı birçok tanım mevcuttur. Kültürü *“Bir toplumda geçerli olan ve gelenek olarak devam*

<sup>13</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 53.

<sup>14</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.47.



*eden her türlü duygu, düşünce, dil, sanat yaşayış unsurlarının tümü*<sup>15</sup> olarak özetlemek yanlış olmayacaktır. Yüzyılların Türk-İslâm kültür mirasının temelleri üzerine “muasır medeniyetlerin” kültüründen faydalanan genç Cumhuriyet merkezietçi anlayışla 20. yüzyılın müzik kültürünü yönlendirmeye çalışmıştır. Bunun doğruluğu veya yanlışlığını tartışmak farklı bir çalışma alanının konusudur. Ancak ortaya çıkan sonuçlar için sebepler aradığımızda, “merkezin” kültürü yönlendirmesi olası sebeplerden biri olarak görünmektedir.

“Merkezin” toplumun kültürünü yönlendirmesi olarak adlandırabileceğimiz “merkezietçi” yapının sadece Cumhuriyet döneminde olduğunu söylemek yanlıştır. Bu tarih boyunca rastlanan bir anlayıştır. *“Yaşadığımız coğrafyanın, kültürel görünümünün en belirgin özelliği olarak görebileceğimiz merkezietçilik, müzik alanında da kendisini göstermektedir. Merkez genelde iktidarla, iktidar da devletle özdeşleşmiş durumdadır; dolayısıyla devlet, müzik üretimi ve buna bağlı kültürel dünya tasarımı etkilidir.”*<sup>16</sup>

Elbette ki Arabeskin, merkezietçi kültür politikalarının hedeflediği bir sonuç olduğunu söylememekteyiz. Ancak, eğer Arabesk bir sonuç ise, merkezietçi müzik politikalarının Arabeskin doğuşundaki sebeplerden biri olduğunu da yadsıyamayız.

*“Tarihe baktığımızda sanatın gelişiminin sanatçılara bağlı olduğunu, sanatçıların ise kendilerini himaye edenlere yönelik üretimler yaptığını görürüz. ‘Etkin sebep’ olarak adlandırdığımız etken, bir anlamda sanatçının kazanım sağladığı (himaye edildiği, maddi ve manevi olarak üretimlerinin karşılığını gördüğü) topluluktur. Sanatçının üretim yapmasına etken olan ‘etkin sebep’, müziğin şekillenmesinde de rol oynamış önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.”*<sup>17</sup>

Araştırmacılar Caner Işık ve Nuran Erol, Arabesk’in ortaya çıkış sürecini XIX. yüzyıldaki “Batılılaşma” hareketinden başlatmaktadırlar. Yazarlara göre Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi’nden beslenen Arabesk’in ortaya çıkışını inceleyebilmek için, kaynakta bulunan müziklerin değişim süreci incelenmelidir. Işık ve Erol “merkezi yönetim”in yönlendirmelerine değinir.

<sup>15</sup> MEYDAN LAROUSSE; “Kültür”, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1992, s: 134.

<sup>16</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 53.

<sup>17</sup> <http://arsiv.sazvesoz.com/sayi002/021.html>

“...Osmanlı ve merkezi yönetimi bağlayan müzik türü ise Klasik Türk Müziği'dir. Klasik Türk Müziği, İstanbul'da üretilen ve sarayla iç içe olan entelektüel, belirli bir gelişmişlik düzeyini içinde barındıran bir müzik türüdür. Bu müzik, sarayın himayesinde gelişmiş, ilerlemesini ve derinleşmesini sarayın onayı sonucunda sağlamıştır. Osmanlı yönetimi müzik zevkinin merkeziyetçi bir şekilde geliştiğine iyi bir örnektir. Sarayın besteciye verdiği desteğe, besteci sarayı yücelterek, onun görüşlerini destekleyerek ve müzik dilini seviyeli bir şekilde tutarak karşılık vermiştir. Saraya yakın olmayan besteciler ise, sarayla anlaşamadıklarından dolayı değil, başka yerlerden yardım aldıkları için onlara saraya gösterilen tavrın aynısını göstermişlerdir (Saray haricindeki bu yerlerde din kurumları, paşa kapısı, yüksek memurlar vb). Politik iktidarla besteciler arasındaki bu himaye ilişkisi, Klasik Türk Müziği'ne verilen değeri engellememiştir; çünkü Klasik Türk Müziği kendi içinde 'üst' bir entelektüel beğeniye denk düşmektedir.”<sup>18</sup>

Şimdi yukarıda değinilen etkenlerin ve aşağıda bahsedeceğimiz tarihsel değişimlerin, müzik kültürümüzü nasıl etkilediğini ve arabesk müzik olgusunun ortaya çıkmasına sebep olduğunu anlatalım.

### 3.1. XIX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem

Türk müzik kültürü, her ne kadar “İmparatorluk” kültürünün bir parçası olduğundan karmaşık ve eklektik bir yapıya sahip olması gerekli gibi gözükse de, muhafazakâr yapısından dolayı yüzyıllar boyunca başka kültürlerin müziklerinden etkilenmemiştir. Müzik kültüründe değişimi, tüm araştırmacılar gibi Muzika-i Hümayun'un kuruluşuyla başlatmayı uygun görüyoruz.

“Müziğimizde klasik öncesi dönem olarak adlandırılan bu dönem Türk müziğinin büyük adı Itri ile son bulmuştur. Yine aynı kişi klasik dönemin de başlatıcısı olarak müzik tarihimize geçmiştir. Klasik dönem de 1848'e dek sürer.

Itri ile başlayan turmanış III. Ahmet dönemine rastlayan (1673-1730) Lale Devrinin desteğiyle hız kazanmıştır. Ardından III. Selim'in (1789-1897) müziğe yakın ilgisiyle Türk müziği yeni makamlar ve yeni bir bestecilik furyası içinde yeni ufuklar aramış ve gelişiminde yeni ataklar devam etmiştir.”<sup>19</sup> Türk Musikisi'nde 17.

<sup>18</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası - Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 54.

<sup>19</sup> BERKER, Ercüment; “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını” Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını; Derleyen, Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986, s. 117.

yüzyılda başlayan 18. yüzyılda da devam eden gelişme dönemi 19. yüzyılda yerini gerileme dönemine bırakır. “*Itri’yle başlayan, Hamamizadeler, Şakir Ağalar, III. Selimler ve başkalarıyla süren dönem Dede Efendi ile son bulmuştur. Bu gerilemenin, gelişme sürecindeki kopmanın en önemli nedeni de batılı müzik formlarının saraya girmesiydi*”<sup>20</sup> Mızıkayı Hümayun kuruldu ve Avrupa’dakiler gibi bir orkestra düzenlendi. Muzıka-i Hümayun’un başına İtalyan müzisyen, ünlü orkestra şefi Giueseppe Donizetti (Donizetti Paşa) getirildi. Avrupa’dan çok sayıda öğretim görevlisi ve müzisyen çağrıldı ve görevlendirildi. Kısacası ilk kez İstanbul’da batılı ölçütlere uygun, düzenli, planlı, programlı bir müzik eğitimi uygulaması başlatıldı.

Aslında Avrupa tonal müziği ile Osmanlı’nın etkileşimi daha öncelere dayanır. Osmanlılarla Avrupa arasında ilk müzik etkileşiminin “*XVI. Yüzyılda Fransa Kralı François’nın Osmanlı hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman’a 1543’te seçkin bir çalgı topluluğunu göndermesiyle başladığı kabul edilir.*”<sup>21</sup> Bu ve bundan sonraki 1826 yılına kadar olan etkileşimler tamamen padişahların yabancı bir kültürün sanatını izlemesi veya izletmesi düzeyinde gerçekleşmiştir. Yukarıda belirttiğimiz gibi çok sesli müziğin resmi politika haline gelmesi XIX. yüzyılda Muzıka-i Hümayun’un olmuştur.

“*III. Selim (1789 - 1808), 1794’te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)’in önüne yine Avrupa örneğine uygun bir boru-trampet takımı oluşturup koydurmuştur.*

*Nizam-ı Cedid’in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak II. Mahmud tarafından Muzıka-i Hümayun’un (1826) kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmişti.*”<sup>22</sup>

Muzıka-i Hümayun’un kurucusu olan II. Mahmut, hem bestekâr hem de tanbur ve ney icracısıdır. Hükümdarlık döneminde sadece müzik değil diğer alanlarda da batılılaşmaya yön vermiştir. Devlet dairelerine resimlerini astırması, o günün şartları içinde olağanüstü bir yeniliktir. II. Mahmut, yaptığı yeniliklerle kendi bizzat ilgilenmiş, Muzıka-i Hümayun’un başına önce İstanbul’da bulunan Fransız orkestra şefi Manguel’i atamış, ancak çalışmalarından memnun kalmayarak daha usta

<sup>20</sup> VOLKAN, Sebahaddin; “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını” a.g.e., s. 61

<sup>21</sup> ENSARİ, Mehru; “19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri”, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1999, s. 4.

<sup>22</sup> A.g.e., s. 5.

bir öğretmen'in elçilikler vasıtasıyla araştırılmış, Giuseppe Donizetti (1788-1856) İstanbul'a davet edilmiştir. "Osmanlı Devleti Muzıkları Umum Mürebbisi" olarak görevlendirilen Donizetti, ilk iş olarak öğrencilere batı notasını öğretmeye başlar. İtalya'nın en gelişmiş bando enstrümanlarını ve bunları çalmayı öğretmek için öğretmenler getirir.

1808 -1839 yılları arasında saltanat süren II. Mahmud'un başlattığı sarayda tonal müziğe ilgi, etkilenme ve verilen değer, oğlu Abdülmecid Han (1823 - 1861) - (saltanatı 1839 - 1861) zamanında artarak sürmüştür. Muzika-yı Hümâyun'un kuruluş amacından farklı bir yöne doğru gelişimini Gülay Karamahmutoğlu şöyle anlatır:

*"Muzika-yı Hümâyun ilk olarak bir bando vasfı ile kurulmuşsa da daha sonra kadrosunu geliştirmiş, bünyesinde bandonun dışında 1840'lı yıllarda küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Askerî müziğin dışındaki türlere de yönelmesi neticesinde teşkilât bir konservatuar niteliğini kazanmaya başlamıştır. Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzi-nân, Fasıl Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzika-yı Hümâyun, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur.*

*Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi istenince, bulunduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alınmış ve 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Muzika-yı Hümâyun'daki gençlerden kurulu bir saray orkestrasıydı."*<sup>23</sup>

Vedat Kosal Abdülmecid Han'ın sarayında yaşananları anlatırken aslında Muzika-i Hümâyun'un saray efradını ve kültürünü nasıl etkilediğine değinmektedir:

*"19. yüzyılda artık Türklerde batı müziğiyle uğraşmaya başladılar. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında meselâ meşhur bestekâr Leylâ (Saz) Hanımefendi vardır. Bu mevzuda epey bilgi edinmemizi sağlayan*

<sup>23</sup> KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; "Tanzimat Dönemi'nde Müzik-Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10, s. 630.

hatıratında yüksek burjuvaziye mensup kızların da Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının meşkhânesinde Muzıkây-ı Hümâyûn âzasından (yani erkeklerden) ders aldığı yazıyor. Hanımların tesettür ederek girdiği bu derslere dansözler ve halayıklar başı açık olarak katılır. O devirde sarayda hanımlardan müteşekkil bir orkestra ve koro da mevcuttur. Üyeleri rolüne göre hanım veya bey kılığına girerek opera, operet ve bale temsilleri verirler.”<sup>24</sup>

Mehmet Zümrüt, Muzika-yı Hümayun’u anlatırken daha doğru tespitlerde bulunur:

“Donizetti döneminde, 1828’de ‘Saray Mızıkâ Mektebi’ kurularak Mızıkây-ı Hümayun denen bir nevi saray konservatuarının temelleri atıldı. Böylece ülkede Batı Musikisi tedrisatı resmen başlatılmış oldu. Tek taraflı yapılan bu tercih aynı zamanda ne yazık ki günümüze dek süren bir ikiliğin de başlamasına yol açmıştır. Şunu söylemek gerekir ki, salt yeniçeri ocağına duyulan tepkinin sonucunda mehterin arka planda kalması ve yerine batı müziğine arka çıkılması hatalı birtakım uygulamalara yol açmıştır. Bir yandan Türk musikisinin en mühim müesseselerinden biri ortadan kalkarken diğer yandan ne yazık ki batı müziği alanında orijinal ürünler de ortaya konamamıştır.”<sup>25</sup>

Saray ve çevresinin Avrupa müziğine gösterdiği ilgi yavaş yavaş halkın sosyal yaşamına da yansımaya başlar:

“Saray haricinde Pera’daki Naum tiyatrosunda opera ve operetler sahneye konur. Hatta Sultan Abdülmecid bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanırdı. Sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum’du. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynandı. Dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şâir-i âzam Abdülhak Hâmid Bey’in babası Hayrullah Efendi yazdı.”<sup>26</sup>

Caner Işık ve Nuran Erol, müzikteki bu batılılaşma hareketinin yapay kaldığını ve halka tam anlamıyla yansımadağını anlatırken, Türk Musikisi’nin şehir halkı neshindeki durumunu da anlatır:

<sup>24</sup> KOSAL, Vedat; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”, *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10, s. 640 - 641.

<sup>25</sup> ZÜMRÜT, Mehmet Emin; “Türk Musikisi’nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması” *Musikişinas Bahar* 99, İstanbul, s. 84.

<sup>26</sup> KOSAL, Vedat; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”, *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10, s. 641.

*“Batılılaşmamız, kültürel düzeyde yapay ve bir gereklilik düşüncesinden hareket ediyordu. Bu durum, kentlerde insanların aynı kaos ortamı içinde yaşamasını doğurmuştur. Diğer taraftan, Batı kültürü ile tanışan halk, Batı kültürü üzerinden üst bir beğeni oluşturamıyordu, çünkü müzik üretim ve iletiminde popülerleşerek niteliksizleşiyor veya sınırlı bir beğeniye hitap edenler halk arasında yaygınlaşabiliyordu. Belirli bir niteliksel gelişmişlik düzeyi olan Klasik Türk Müziği kalıplarından dolayı halk içinde yaygınlaşamıyor; veya bu müzik türünü halka yayma misyonunu saraydan kopan Dede Efendi gibi üstadlar yapmaya çalışıyordu. Dede Efendi bir yandan bestelerini, semailerini, klasik fasıllarını olabildiğince zenginleştirirken, diğer taraftan hafif şarkıları ve türküleriyle kent halkının daha ‘düşük beğeni’ düzeyine seslenmeye özen göstermiştir.”<sup>27</sup>*

Abdülmeccid Han’ın ve sonrasındaki padişah olan ve 1861 - 1876 yılları arasında saltanat süren Abdülaziz Han’ın (1830 - 1876) sarayında Türk Musikisi’nin durumunu Yılmaz Öztuna şöyle anlatır:

*“Batı kültürüne önemle eğilen Sultan Abdülmeccid ile sanattan çok spora meraklı olan Sultan Abdülaziz dönemlerinde Türk müziği besteci ve icracıları kendilerini dışlanmış hissetmişlerdir. Dede Efendi, Zekâi Dede, Şâkir Ağa gibi bestecilerden sonraki kuşağı oluşturan genç besteciler arasında saraydaki fasıl faaliyetlerini sürdürebilenler; Hacı Arif Bey, Ser Müezzîn Rifat Bey ve bir kaç arkadaşıdır. Ancak bir süre sonra bu bestecilerin bazı eserlerinde eski klasik çizgiden ayrıldıkları görülür. Dönem yönetiminin Batıya yönelik çalışmalara gösterdiği teşvik ve itibar bunun en büyük nedenlerinden birisidir. Yine de genç bestecilerin çalışmaları bazı Itrî’den Dede Efendi’ye dek uzanan ince üslûpla ve çok sanatkârâne müziğe alışmış, onlarla sanat zevki gelişmiş olan bazı çevrelerce hoş karşılanmamış ve biraz da basit bulunmuştur.*

*Tanzimat; klasik makam, usûl, üslûp ve karakterini o zamana kadar sürdürmüş olan müzik faaliyetlerine, Batı tarzında çoksesli model ve türleri bir seçenek olarak getirmiştir. Bunun sonucunda gelen değişim, kendisini topluma kabul*

---

<sup>27</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası - Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 58.

*ettirme çabasını sürdürürken, eskiden beri devam eden klasik müzik faaliyetlerinde de bir yenilenme ve arayış sürecini başlatmıştır.”<sup>28</sup>*

Her ne kadar Öztuna Sultan Abdülaziz’i sanattan çok spora meraklı olarak tanımlasa da, Vedat Kosal, Abdülaziz Han’ın Osmanlı padişahları içinde Klasik Batı Müziği formunda eser besteleyen ilk kompozitör olduğunu belirtir. Öztuna’nın verdiği bilgiyi düzeltmek amacıyla Kosal’ın Abdülaziz Han hakkında verdiği bilgiyi aktaralım:

*“Gülbün Türkgeldi’nin verdiği şifahî bilgilere göre yayınlanmış 4 kısa piyano parçası 1970’li yıllarda İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde saklanmaktaydı. Maalesef bunlardan üçü kayboldu. Geriye sadece “Invitation ala Valse” (Valse Davet) başlıklı parçasının notası kaldı. Ayrıca elimizde 3 güzel alaturka bestesi de var. Piyano, lavta ve ney çalardı.”<sup>29</sup>*

Kosal’ın anlatımıyla Abdülaziz Han’ın saltanat dönemi, Avrupa müziğinin sosyal yaşamın içine iyice girdiği dönemdir. 1868’de Güllü Agop Gedik Paşa tiyatrosunda “Telemaque Operası”nı Türkçe sahneye koyar. Bir sene sonra aynı yerde Fuzûlî’nin “Leylâ ve Mecnûn”u üzerine Mustafa Fâzıl Efendi’nin bestelediği ilk Türk operası sahnelenir. 1872’den itibaren Cavalleria Rusticana ve Aida gibi bazı meşhur opera ve operetler daha henüz Paris’te sahneye konulmadan İstanbul’da oynanır. Bunun sebebi, yabancı merkezlerdeki elçilerimizin en yeni eserleri İstanbul sahnelerine getirmek için derhal Türkçeye tercüme etmeleridir.<sup>30</sup>

### **3.1.1. Müzikte Yeni Arayışların Başlaması**

Batılılaşma anlayışıyla tanışılan Batı müziği ve başlatılan kültürel değişim her ne kadar iyi niyetli olsa da, başta tasarlandığı gibi yürütülememiştir. Elde edilen sonuç, kültürel karmaşa olmuştur.

*“Gerek batılı formlarla yarışmak kaygısıyla, gerekse dönemin sanat anlayışına egemen olan romantizmle birlikte gelen bu arayışın, klasik akımın sıkı kuralcılığından ayrılma ve serbesti yönünde olduğu görülmektedir. Ancak katı kuralları yıkma yönündeki bu eğilimler başlangıçta Dede Efendi’de oldukça sınırlı*

<sup>28</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; “Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, c:1, s: 635-636.

<sup>29</sup> KOSAL, Vedat; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”, *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10, s. 642.

<sup>30</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız, A.g.e., s. 641.

*bir düzeyde kaldı. Ama öyle de olsa Türk müziğinin, kapılarını değişikliğe açması yönünde bu, oldukça önemli bir başlangıç olmuştur. Bunun ilk somut örneğini Dede'nin batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki 'yine bir gülnihal aldı bu gönlümü' adındaki rast makamındaki semaisinde görmekteyiz. Aynı şekilde onun, murabba adı verilen eksik zencir usulünü kullandığı 'müslümü ve zemünü zaman görmüştür' adındaki sultanı yegâh bestesi de klasik Türk müziğinin katı kurallarının dışına çıkılmaya başlandığının önemli bir örneği sayılabilir, Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü, daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki 'bereşan' bölümü atılarak usul düzeni eksik bırakılmış, böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.*

*Ayrıca belirtmek gerekir ki bu yeni arayışlar sırasında ortaya konan eserlerin büyük bir bölümü batı etkisini taşımaya başlamıştır. Örneğin, Şakir Ağanın 'sakıy be nûr-i bade, her efrûz-i cân-ı mâ' adındaki eksik kalmış hafif ferahnak kâr bestesi, Emin Ağanın acemaşiran peşrevi, Nikoğos Ağanın ferahnak şarkısı 'hoş yaratmış bari ezel' bunlardan yalnızca birkaçıdır.”<sup>31</sup>*

Tüm bunların yanı sıra Türk Musikisi bestekârları saraydan göremedikleri iltifatları halktan görmek için “şarkı” formuna yönelmiş, sarayda en yüksek düzeyde icra edilen Batı Müziği'nin halka ulaşan kısmı daha hafif nitelikli olan, eğlence müziği olarak isimlendirebileceğimiz formları olmuştur.

*“Batı müziğinin üst nitelikli eserleri saraya giderken, alt nitelikli eserler kent halkı tarafından tüketiliyordu ki buna en iyi örnek kantolardır. İlk zamanlar gayrimüslimler tarafından rağbet görse de, (bu eserler Tanzimat'la sağlanan görece özgürlükler sonucu ortaya çıkmıştır) zamanla kentli Müslümanlar tarafından da beğenilmiştir. Merkezin etkisinin azalması, merkezin de başka bir merkezin etkisi altına girmesi sebebiyledir. Burada etkileyen merkez ise Batı'dır. Bu durum, ilk Batılılaşmaya çalışan kentsel kültür bağlamında örneklerini vermiştir. Şarkı formu ile farklılaşan müzik, yeni kent kültürünün en önemli göstergesi olmuştur. Batı*

<sup>31</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.55.



*kültürüyle geleneğin arasındaki gidiş-geliş ve nerede olunduğunun bilinemezliği, Cumhuriyet öncesinden başlamıştır.”<sup>32</sup>*

Gülay Karamahmutoğlu'nun tespitleri de, araştırmacı Caner Işık ve Erol Nuran gibidir. Ancak onun tespitlerinde müzikal derinlik daha fazladır:

*“XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya koymaya başladığı ürünleriyle yeni tarzdaki şarkı bestecisi, klasik dönemin sıkı kayıtları altına girmek istemeyen, serbest bir lirizmi dile getiren sanatçıydı. Bu form ona büyük formlara özgü zorlu usûllerden, terennüm zorunluluğundan kurtulma imkanı veriyordu. Şarkı çıkırını açan Hacı Arif Bey de (1831-1885) klasik üslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya; belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereği duymuştur. Bunun için, öncelikle, eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla yetinmemiş; büyük formların türlü sanat ustalıklarına elverişli yapısı karşısında, dört müzik cümlesini geçmeyen kısacık bir parçanın kısitli çerçevesi içinde kalmamak için, nevezemin adını verdiği 6 ya da 8 mısralı, usûl geçkisi uygulanan, “değişmeli” şarkılar da bestelemiştir. Böylece terennüm bölümlerini kullanmadan büyük formların bazı imkânlarını şarkıya kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik, geçmişte form sıkıntısı duyduğu pek söylenemeyecek olan Türk müziğinde, bir form içindeki evrimi de temsil eder. Hacı Arif Bey müziğiyle de geçmişten uzaklaşma yolunu açmış, üslûbu ve güfteyi işleyişiyle yeni bir tarz geliştirmiştir. Bu tarz, kendisinden sonraki hemen bütün şarkı bestecilerini etkilemiştir.”<sup>33</sup>*

Batılılaşma ve saraydan dışlanma sonucu ortaya çıkan şarkı besteciliğinin kimliği ve Türk Musikisi'ne getirdiği sonuçları Karamahmutoğlu şöyle özetler:

*“Tanzimat Dönemi şehrili halk zevkiyle saray zevkinin iç içe girdiği bir dönemdir. Müzik artık bir şehir müziği olmuştur. Zaten şarkı bestecilerinin çoğu da saray ve tekke çevrelerinin dışında yetişmiş, geleneksel saray akımı kimliğinden uzak*

<sup>32</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası - Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 59.

<sup>33</sup> KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; “Tanzimat Dönemi'nde Müzik-Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”, *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10, s. 633.

*kişilerdir. Bu arada klasik formlar gibi klasik usûller de unutulmuş, büyük formlardan kaçınılması, büyük temalardan da kaçınılmasına yol açmıştır.”<sup>34</sup>*

Emin Ünkan, Bedia Ünkan, Nevzat Ünkan üçlüsü, “Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler” adlı kitapta Hacı Arif Bey’le başlayan şarkı formunun popülerleşmesinden sonra onu takip eden bestekârların isimlerini liste olarak vermişlerdir. Bu listedenin, ilerleyen satırlarda XX. yüzyılda Arabesk’in doğuşunu anlattıktan sonra tekrar incelenmesinde fayda görüyoruz. Yazarlara göre, Hacı Arif Bey’in yaptığı şarkı reformunu aynen takip edenler şunlardır:

*“Şevki Bey (1860 - 1891, Haşim Bey - Hacı Haşim Bey (1815 - 1869), Nikogos Ağa - Nikogos Taşçıyan (1836 - 1886), Latif Ağa - Suyolcu Latif Ağa (1815 - 1885), Ali Bey - Enderûni Ali Bey (1830 - 1897), Civan Ağa - Lavantacı Civan Ağa (x - 1910), Ahmet Rasim Bey - Üstad, Yazar (1864 - 1932), Hacı Arif Bey - Kanuni Hacı Arif Bey (1862 - 1911), Tatyos Efendi - Kemani Tatyos Efendi (1858 - 1913), Hristo Efendi - Lavtacı Hristaki (x - 1914), Hüsnü Efendi - Enderûni Hafız Hüsnü Efendi (1858 - 1919), Rahmi Bey - Mehmet Rahmi Bey (1865 - 1924), Cemil Bey - Üdi Şekerci Cemil Bey (1867 - 1927), Şemsettin Ziya Bey - Çorluluzâde (1882 - 1925), Asım Bey - Giriftzen Asım Bey (1852 - 1927), İbrahim Efendi - Klarnet İbrahim Efendi (x - 1925), Yusuf Efendi - Hafız Yusuf Efendi (1857 - 1925), Ahmet Efendi - Selanikli Ahmet Efendi (1868 - 1927), Ali Rıza Bey - Kaptanzâde Ali Rıza Bey (1881 - 1934), Leyla Saz - Leyla Hanım (1850 - 1936), Bimen Şen - Bimen Dergazaryan - (1873 - 1943), Lemi Atlı - (1849 - 1945), Ali Rifat Çağatay - (1867 - 1925), Rakım Elkutlu - Hoca Rakım Efendi (1872 - 1948), Mustafa Sunar (1881 - 1961), Musa Süreyya Bey (1884 - 1932), Mehmet Yürü - Nasibin Mehmet (1882 - 1953), Artaki Candan - Kanuni Artaki Efendi (1885 - 1948), Aleko Bacos - Kemeñçeci Aleko (1888 - 1950), Zeki Arif Ataergin (1896 - 1964), Faize Ergin - Tanbûri Faize Hanım (1894 - 1954), Nuri Halil Poyraz (1885 - 1964), Suphi Ziya Özbekkan (1887 - 1966), Şerif İçli (1899 - 1966), Fehmi Tokay (1889 - 1959), Şükrü Tunar (1907 - 1962), Refik Fersan (1897 - 1965), Sadettin Kaynak (1895 - 1961), Münir Nurettin Selçuk (1899 - 1982), Emin Ongan (1906 - )\*, Cevdet Çağla (1900 - )\*\*, İsmail*

<sup>34</sup> A.g.e., s. 634.

\* Ünkan’ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Emin Ongan yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Emin Ongan 1985 yılında vefat etmiştir.

*Baha Süreلسan (1912 - )*\*\*\*, *Selahattin Pınar (1902 - 1960)*, *Muzaffer İlkar (1910 - )*\* ‹‹ 36

Müzikolog ve tarihçi Öztuna'nın Ünkan'larla aynı görüşte olmadığını burada belirtmekte yarar var. Öztuna, Arif Bey'in başlattığı ekolü ve onu takip edenlerin bir süre sonra tükenerek, şarkılarda yozlaşma yaşanmaya başladığını belirtir. Yani Ünkanlar'ın listesinde yer alan bazı isimler Öztuna'ya göre üslubu yoz, Türk Musikisi'ni tam olarak yansıtamayan bestekârlardır. Öztuna'nın sözleri, üstü kapalı olarak bazı bestekârların Türk Musikisi'ni bozarak Arabesk Müziğe zemin hazırladığını söylediğini düşündürmektedir.

*“Arif Bey'in Romantik Türk Musikisi ekolünün son büyük bestekârları Lem'i Atlı, Rahmi Bey, Subhi Ziya Özbekkan'dır. XX. asrın 2. çeyreğinde bu ekol, tereddidi etmiştir.\*\* Gene şarkı formu kullanılmış, fakat üslûp bozulmuş, çirkinleşmiş, acemileşmiştir.”*<sup>37</sup>

### 3.1.2. Kayıt Teknolojilerinin Ortaya Çıkışı

Türk Musikisi tarihine farklı yaklaşan ve yaptığı bir tespit ile Arabesk'in ortaya çıkışına ışık tutabilecek görüş ortaya atan kişi olarak müzikolog Gültekin Oransay'ı anmalıyız. Eğitim enstitüleri müzik bölümleri için kaleme alınan “II. Sınıf Musiki Tarihi” adlı çalışmada Oransay Türk Musikisi tarihini üç ayrı dönemde anlatmaktadır:

*“1 - Oluşum Evresi(1520 öncesi)*

*2 - Doruk Evresi(1520-1826)*

*3 - Unutulma Evresi(1826'dan beri)”*<sup>38</sup>

Yazarın “Unutulma Evresi” olarak adlandırdığı dönemde yaşananları özetlemek gerekirse şu olaylar olmuştur. Bu dönemde kâr, beste gibi ağır ve sanatlı

\*\* Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Cevdet Çağla yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Cevdet Çağla 1988 yılında vefat etmiştir.

\*\*\* Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem İsmail Baha Süreلسan yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. İsmail Baha Süreلسan 1998 yılında vefat etmiştir.

\* Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Muzaffer İlkar yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Muzaffer İlkar 1987 yılında vefat etmiştir.

<sup>36</sup> ÜNKAN, Emin, ÜNKAN, Bedia ÜNKAN, Nevzat; “Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler”, Kendi Yayını, İstanbul 1984, s:15-16.

\*\* Tereddidi Etmek: Yozlaşmak.

<sup>37</sup> ÖZTUNA, Yılmaz, Türk Müsiki Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s:236

<sup>38</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız ORANSAY, Gültekin; Musiki Tarihi - II.Sınıf, Yaykur, Ankara-1976, s:152-157.

türler iltifat görmemiş, halk şarkı formuna yönelmiş, saray Türk Sanat Müziği'ne ilgisini kaybetmiştir. 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla tekke musikisi toplumdaki işlevini yitirip kaybolmuş, 1917'de kurulan ilk konservatuar olan Dar'ül Elhan'dan 1927'de Türk Sanat Müziği eğitimi kaldırılmıştır. Fasil müziği giderek unutulurken Türk Sanat Müziği'nin sadece piyasada yapılan çeşidi canlılığını koruyabilmiştir. Ancak bu gelişmeler, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak anlatılacaktır. Onur Akdoğu, Gültekin Oransay'ın "Unutulma Evresi" adını verdiği dönem hakkında düşüncelerini şöyle eleştirir:

*"...1826'dan günümüze varolan zaman dilimi içinde de tekdüze bir evre'nin varolduğu görüşü de eleştirilebilir. Her ne kadar, Oransay, yalnızca Geleneksel Türk Sanat Müziği'ni ele alıyorsa da, 19.yy'ın sonunda yer alan Zekâi Dede'den(1825-1897) 20.yy'ın ilk yarısında yaşamış Râkım Elkutlu'ya(1872-1948) değin bir çok besteci, geleneksel sanat müziğinin uygulayıcısı ve üreticisi olmuşlardır. Dolayısıyla, 1826'dan bu yana geçen zaman dilimini bir unutulma evresi olarak nitelemek hiç de gerçekçi değildir."*<sup>39</sup>

Oransay'ın düşüncelerinin bir kısmına her ne kadar katılmasak da "*Fasil müziği giderek unutulurken Türk Sanat Müziği'nin sadece piyasada yapılan çeşidi canlılığını koruyabilmiştir.*" cümlesinin altını çizmeliyiz. Türk Musikisi'nde artık seçkin ve büyük formlu eserler verilmediği, yaygın icra edilmediği, diğer bir deyişle geniş kitle tarafından Türk Musikisi'nin eğlence müziği olarak görüldüğü doğrudur. Bunun ilk sebebi; geniş kitlelerin tarih boyunca müziği entelektüel amaçlarla dinlememiş, hayatın getirdiği sorunları hafifletecek, duygularına tercüman olarak rahatlatacak, yani; hüzünlendirse de, neşelendirse de eğlendirecek bir araç olarak görmüş olmasıdır. Fasil müziği'nin giderek unutulmasının yukarıda belirttiğimiz kültürel değişim yanında bir diğer sebebi XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyıl başı ses kayıt ve yayım teknolojilerinin gelişmesidir. Dönemin müziği muhafaza eden araçları olan fonograf ve taş plakların süresi 3 dakikayı geçmemektedir. O zamanki kayıtlar incelendiğinde şarkıların tekrarsız, saz semaisi ve peşrevlerin ise kayıt süresine uygun şekilde eksik olarak kaydedildiği görülür.

Fonografin yurdumuzda kullanılmaya başlaması 1900'den 10 yıl öncesine rastlar. Araştırmacı Cemal Ünlü fonograftan sonra gelen gramofon kayıtlarının daha profesyonel yapıldığını anlatır. "*Yansız bir gözle bakıldığında İstanbul'da 1900*

<sup>39</sup> <http://www.onurakdogu.com/tarih.htm>

*yılında yapılan gramofon plakları kayıtlarını esas almak daha mantıklı görünmektedir. Belki gramofon ve gramofon plaklarına göre yaklaşık on yıllık geçmişe sahip olan fonograf kayıtlarının hakkı bir parça yenecektir ama biz fonograf kovanlarının nasıl üretildiklerini biliyoruz. Tek tek ve oldukça ilkel koşullarda doldurulmuş kopyalama olanaklarının elvermemesi yüzünden yaygınlaşamamış, dağıtım ve pazarlama ağı oluşturamamış fonograf silindirlerini, amatör bir çaba olarak değerlendirmek -bir yerde- kaçınılmaz olmaktadır.”<sup>40</sup>*

Fonograf ve gramofon’la beraber, müzik yapıtları, müzik şirketleri tarafından sanat eseri olmaktan çok, bir endüstri ürünü olarak görüldüler. 3 dakikalık kayıtların izin verdiği eserlere ve çoğunluğun dinlemek istediği ezgileri üretmeye ve halka arz etmeye başladılar. Türk taş plak kayıtları araştırmacısı Hugo Strötbaum, 1900 yılında Gramofon Company adlı şirketin yaptığı kayıtların profesyonelce ve endüstri bakış açısı taşıdığını Gökhan Akçura ile yaptığı söyleşide şu cümlelerle açıklar:

*“Şirketin genel merkezi İngiltere’de, fabrikası ise Almanya’daydı. Çeşitli ülkelerdeki temsilcilerinden ve plakları pazarlayan tüccarlardan gelen mektuplarda ilginç bilgiler bulunmaktaydı. Ben Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili yazışmaları gözden geçirdim. Türkiye’deki plak pazarı yanı sıra, ülkenin siyasal durumu ve önemli doğal afetler gibi konularda bilgiler karşıma çıktı. (...) Yazışmalar 1900’lü yılların başından itibaren yapılmıştı. Gramophone Company’nin Türkiye’deki ilk temsilcisi Sigmund Weinberg’in mektuplarını buldum örneğin. Sonra Türkiye’de plakların nasıl üretildiği de bu yazışmalardan öğrenilebiliyor. Kayıtlar genellikle başta İstanbul olmak üzere önemli Osmanlı kentlerinde yapılıyor. Bu kayıtlar kalıp olarak Almanya ya da İngiltere’ye gönderiliyor. Plaklar orada basıldıktan sonra Türkiye’ye geliyor ve satışa çıkarılıyor.”<sup>41</sup>*

XX. yüzyılda kayıt teknolojilerinin gelişimi, ses taşıyan aygıtların (plak, kaset, cd, vb.) ucuzlaması ve yaygınlaşması müziğin tamamen bir sanat kolu olmaktan çıkıp, aynı zamanda ticari bir ürün olmasına yol açmış, müzik üretimleri sanatsal kaygıların yanında arz talep kaygısı içinde yapılmaya başlamıştır.

*“Batıda yaşanan sanayi devrimi ve endüstrileşmenin etkilediği bu dönemde ortaya çıkan yeni buluşlarla beraber müzik artık bir sanat olmanın yanında*

<sup>40</sup> ÜNLÜ, Cemal; “Git Zaman Gel Zaman”, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s.139.

<sup>41</sup> AKÇURA, Gökhan; “Taş Plak Tarihi Hugo’dan Sorulur”, *Boom Müzik*, Sayı 5, İstanbul, Şubat 1991, s.46.

*endüstrinin parçası haline gelmiştir. Gramofon, pikap, teyp... ve benzeri ses taşıyan aletlerle beraber plak, sesli sinemayla beraber sinema, televizyon ile tv, reklam, bilgisayar ile bilgisayar oyunu endüstrilerinin en önemli ögesidir. Üretimler ağırlıkla bu yönde yapılmaktadır.”<sup>42</sup>*

Bu durum, ilerde sanata yön veren merkezîyetçi düşüncenin hedefi dışında gelişecek Arabesk müziğin ortaya çıkışına ve yaygınlaşmasına yol açacaktır.

### 3.2. XX. Yüzyıl Cumhuriyet Öncesi Dönem

Endüstrinin müziği yaygınlaştırmasının yanında XIX. yüzyılda başlayan kültürel değişim, XX. yüzyılın başında da devam etmekte ve Osmanlı Devleti'nin üzerinde her alanda etkisini hissettirmektedir.

*“ ‘Ulusal nitelikli bir çağdaşlaşma gerçekleştirilebilmek için Batı'dan ne alınmalıdır?’ Bu soruyu gündeme ilk getirenler, Tanzimat reformlarıyla başlayan Batılılaşma tarihinde ikinci nesil –birinci nesil, yabancı dil öğrenmek ve yabancı dillerden çeviri yapılmasını sağlamak gerektiğini düşünerek yeni Batı tarzı eğitim kurumlarına Fransızca derslerini koyduran ve Tercüme Bürosu'nu kuranlardır– olarak kabul edilebilecek olan Genç Osmanlılardır. Kendilerinden önceki neslin seçici/savunmacı bir yaklaşımla Batı'dan alınacakları teknoloji ile sınırlamış olması, Namık Kemal ve Tercüme Bürosundaki arkadaşlarına yeterli görünmemektedir. Genç Osmanlılar, önceki reformculardan farklı olarak daha az pragmatik, ancak daha ‘kültürel Batılılaşma’ taraftarıydılar. Büyüklerinin ve üstlerinin gerçekleştirdikleri rasyonelleştirici reformlara karşı olmamakla beraber, geleneksel değerlerin ve kültürün de reforme edilmesi gerekliliği üstünde duruyorlardı.”<sup>43</sup>*

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında belki de devletin yok oluşunu hisseden aydınlarının çare arayışı olarak da değerlendirilebilecek olan “Kültürel Batılılaşma” düşüncesinin, müziğe yansımaları farklı şekillerde olmuştur. Bu dönemi Nermin Kaygusuz şöyle anlatmaktadır:

*“Bu devirde ilk defa Türk operetleri bestelenmeye başlandı, orta dereceli okullara Batı müziği ve Türk müziği bilgileri konmaya başladı. Bandoda Fransız*

<sup>42</sup> <http://arsiv.sazvesoz.com/sayi002/022.html>

<sup>43</sup> DEREN, Seçil; *Kültürel Batılılaşma*, <http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/Research/sd2.htm> (march 2002)

*örneği yerleştirildi. Saray orkestrası 1917 tarihinde Avrupa ülkelerine turneye çıktı ve övgü topladı. İlk defa Türk müziğinde halka açık konserler verildi.”*<sup>44</sup>

Enderun’da Türk Müziğinin geri plana itilmesi ve eski önemini kaybetmesi ile doğan boşluk içinde evlerde özel çalışmalar, bu müziği seven ve değerini takdir eden kişilerin kurdukları topluluklar (müzik cemiyetleri) Türk Müzik eğitim ve öğretiminde imkânları ölçüsünde, birer mektep hüviyetinde, öğrenci yetiştirme faaliyetleri gösterdiler. *“Bunların arasında; 1922 yılında Fahri Kopuz, Kanunî Nâzım bey ve Ali Rıza Şengel tarafından kurulan Terakki Mûsıkî Mektebi, 1925 yılında Abdülkadir Töre tarafından kurulan Gülşen-i Mûsıkî Mektebi, 1916’da Fahri Kopuz ve arkadaşları tarafından kurulan ve 1931’e kadar varlığını sürdüren, özel okullar içinde en uzun ömürlü ve verimli olanı Darültalim-i Mûsıkî sayılabilir.”*<sup>45</sup>

Bunların yanı sıra ilk defa bir ışık olan hareket 1914 yılında İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak kurulan Dar’ül Bedayi’nin (ilk tiyatro) müzik koludur. Bunun önemi Türk Müziği’nin Enderun’dan sonra ilk defa bir mektep mahiyetindeki eğitim kuruluşu olmasıdır. *“Ancak bu uzun ömürlü olmamış ve 1916’da tamamen kaldırılmıştır. 1917 yılında yeni bir talimatname ile dönemin en önemli kuruluşlarından biri olan Dar’ül-Elhan (konservatuar) açılmışsa da dört sınıflı olan bu okul 1.Dünya savaşı zorlukları içinde pek varlık gösterememiş ve kapatılmıştır.”*<sup>46</sup>

### 3.3. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet döneminde müzik ve müzik politikalarına değinirken bu dönemi “Tek Partili Dönem” ve “Çok Partili Dönem” olarak iki ayrı başlık altında anlatmakta fayda vardır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun ilk yıllarını kapsayan tek partili dönem, o günkü hükümetlerin yeni cumhuriyetin kültür politikalarını belirlediği, yönlendirdiği ve genç cumhuriyetin kültürünü şekillendirmeye çalıştığı yıllardır.

1950 yılında tanışılan çok partili dönem ise, 2. Dünya Savaşı sonrası yeniden şekillenmeye başlayan dünya düzeninde Türkiye’nin yerini bulmaya ve kendini yeniden tanımlamaya karar verdiği, merkezin kültür politikalarına daha az müdahale

<sup>44</sup> KAYGUSUZ, Nermin; “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi”, <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

<sup>45</sup> A.g.e.

<sup>46</sup> A.g.e.

ettiği, buna karşın yabancı popüler kültürün topluma empoze edildiği dönemdir diyebiliriz.

1950-1960 yılları arası Türkiye’de Demokrat partinin iktidar olduğu dönem Cumhuriyet Halk Partisi’nin kültürel politikalarından sapılan ve Türkiye’nin daha sonraki yıllardaki kültürel politika konusunda istikrarsızlığını doğuran dönemdir. Bu sebeplerle kültüre iki farklı yaklaşımın bulunduğu yılları “Tek Partili Dönem” ve “Çok Partili Dönem” başlıkları altında, daha sonraki yılları ise 10’ar senelik dönemler içinde anlatmayı uygun gördük.

### 3.3.1. Tek Partili Dönem

I. Dünya Savaşı’nda Osmanlı’nın yenilgisi sonrasında Yüce Önder Atatürk’ün başlattığı Milli Mücadele ve sonucunda kurulan tam bağımsız Türkiye Cumhuriyeti, küllerinden doğan bir millet bilincini taşır. Ancak modernleşme yolunda atılan adımların “Arabesk”in doğuşunda nasıl etkili olduğunu iyi değerlendirmek gerekir.

*“Başta müzik olmak üzere sahne sanatlarının modernleştirilmesi cumhuriyet hükümetlerinin başlıca amacı olmuştur. Burada amaç sanatların kurumsallaştırılmasıdır. Bu kurumsallaşma konservatuvar adı altında örgütlenmeye başlamıştır. 1923 yılında Darül Elhan ve Darül Bedayi adı altında iki resmi kurum vardı. 1934 yılında yapılan musiki kongresi ile Türk müzik kurumsallaşmasının temeli atılmış oldu. Özellikle Hüseyin Saadettin Arel ve Cahit Arf’in Türk Musikisine katkıları unutulmaz düzeydedir. TBMM’nin özel bir kanun çıkararak Suna Kan ve İdil Biret’i yurt dışına göndermesi devrim profilini yansıtır. 1945-1947 yılları arasında KARL ELBERT devlet tiyatrolarının kurucusu durumundadır. Tarihi eserlerle ilgili olarak Osmanlı döneminde çıkarılan Asarı Atıka Nizamnamesi’ne karşılık günümüzde 2863 sayılı kültür ve tabiat varlıklarını koruma kanunu ile eski eserler güvence altına alınmıştır. Ve uluslararası alanda Unesco’ya bağlı ICOMOS ile uluslararası alanda eski eserler koruma altına alınmıştır. 1932 yılından başlayarak kütüphanecilik faaliyetlerine hız verilmiş ve başta milli kütüphane olmak üzere pek çok kütüphane kurulmuştur. 1951 yılında çıkarılan fikir ve sanat eserleri kanunu ile Cumhuriyet Türkiye’si düşünce ve sanat yaşamı düzenlenmiştir.”<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> AVŞAR, Halil; “Cumhuriyet Felsefesi, Çağdaşlaşma”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=448>



Genç Cumhuriyet'in sanatı kurumsallaştırması olarak adlandırabileceğimiz yeniliklerin yanında, ne yazık ki yanlış bazı değerlendirmeler (örneğin Türk Sanat Müziği'nin Osmanlı'ya ait olması gibi...) yapılmış, Türk Musikisi farklı uygulamalara maruz kalmıştır.

*“1923 yılında cumhuriyet ilânıyla birlikte devletin resmi müzik politikası batı müziği olarak belirlendi. Dar'ül - Elhan programına Batı Müziğini de ilave edilerek yeniden açıldı. Fakat 1926 yılında, hükümet politikasına uygun olarak Türk Müziği bölümü kaldırıldı, sadece klâsik eserleri tasnif ve tesbit eden bir kurul oluşturuldu ve Türk müziği eğitimi- öğretimi kaldırıldı. Burada amaç Türk müziğini yaşayan bir sanat olmaktan çıkarıp bir müze haline getirmektir. Buna karşılık Batı Müziği eğitimi Batı Konservatuarları örnek alınarak düzenlendi.”*<sup>49</sup>

Dönemin kültür ile ilgili yönetim kadrolarında görevli olanlar Osmanlı kültürü olarak değerlendirdikleri Türk Musikisi'ne karşı tavır takınarak Batı müziğini empoze etmeye ve egemen kılma politikaları uyguladılar. *“Dönemin ünlü müzisyenlerinden Zeki Öngör öğrencilere batı müziği zevki aşlamaya çalışırken onlara ‘... siz benim mikroplarınız, Türkiye’de batı müziğini sizler yayacaksınız’ diyordu. Oysa mikropların da yayılıp yaşayabilmesi için uygun bir ortama gerek vardı. Ama Türkiye’de batı müziğinin yaygınlık kazanabilmesi için uygun altyapısal koşullar yoktu. Bunun kısa sürede oluşturulabilmesi de olanaksızdı.”*<sup>50</sup>

1 Kasım 1934 tarihinde T.B.M.M.'nin açılış konuşmasında, Atatürk'ün şu sözleri Türk Musikisi üzerindeki baskıyı arttıracak ve yaşanan olaylar arabeskin doğuşuna yol açacaktır:

*“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en*

\* “Dar'ül-Elhan 1981 yılına kadar İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla faaliyetini sürdürdü. 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nın başına Hüseyin Saadettin Arel getirilmiş ve programa tekrar Türk Müziği eğitimi konmuştur. Ancak bu konservatuarın çeşitli siyasi etkiler, kişisel çıkar hesapları ve yeteri kadar maddi manevi desteklenmemesi sebebiyle müdürden başlamak üzere koro şefleri, öğretim elemanları, konser grubu üyeleri üzerinde devamlı değişiklikler sürüp gitmiş, büyük hizmetlerinin yanında daha da yapabileceği kalıcı faaliyetler önlenmiş, zamanla İcra ve Tasnif heyetlerinin verimi düşmüştür. Daha sonra İstanbul Üniversitesine bağlanan bu Konservatuarın Türk Müziği eğitimi tamamen kaldırılmış, konser faaliyetleri hemen hemen durdurulmuş kadro imkânları dondurulmuş yani bitkisel hayata sokulmuştur. Görüldüğü üzere Türk Müziği ne zaman okula kavuştu denmişse bir sebeple bunun önüne geçilmiş ve bir türlü sürekli eğitim kuruluşuna sahip olamamıştır. Bu devirde orta dereceli okullardan geleneksel Türk Müziği öğretimi kaldırılmış, önemli bir kültür ocağı olan Halkevlerine bile sokulmamıştır.” KAYGUSUZ, Nermin; “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi” <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

<sup>49</sup> KAYGUSUZ, Nermin; “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi”, <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

<sup>50</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.65.

*önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisi'dir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağırtacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince düşünceleri duyguları düşünceleri anlatan yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde 'Türk Ulusal Musikisi' yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.”<sup>51</sup>*

Atatürk'ün bu sözleri “İçişleri Bakanlığı'na bağlı basın müdürünün önerisini dönemin bakanın da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye'de her iki radyonun yayınlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Musikisi) kaldırıldı ve radyoda Türk müziği dinlenilmesi yasaklandı.”<sup>52</sup> Nermin Kaygusuz çalışmasında yasaklanma tarihinin 1 Kasım değil 3 Kasım olduğunu belirtir.

*“Bir emirle 3.Kasım.1934 yılında Türkiye radyosu yayınlarından Türk müziği tamamen çıkarılmıştır. Bütün bunlar Türk müziğini, tümüyle batı etkilerine ve o yıllarda çok revaçta olan Mısır filmleri dolayısıyla 'Arap müziğine' açmıştır. Amaç Türk müziğini tamamen silmekti. Filmlerde müziklerin Arapça söylenmesinin yasaklanıp Türkçeleştirilmesi ise, bu tür müziğin halk arasında daha çok dinlenip benimsenmesine yol açtı.”<sup>53</sup>*

XX. yüzyılın başında Mısır'da ve başka Arap ülkelerinde peşrevler, saz semaîleri, beste ve semaîler besteleniyor, güfte Arapça oluyor, fakat terennüm kısmında “canım, ömrüm” gibi Türkçe sözler kullanılıyordu. Mısır Filmlerinin yayılışı ve bize etkilerini Yılmaz Öztuna şöyle anlatır:

*“Sonra Modern Mısır Mûsikîsi safhası gelir. Bu safhanın gelişip bütün Arap âlemini istila edip Türk Mûsikîsine zarar verebilmesi, radyo ve film vasıtasıyla mümkün olabilmıştır. Başta çok kudretli Kahire Radyosu olmak üzere Arap radyoları, bu Modern Mısır Mûsikîsi'ni yaydıkça yaymışlardır. Fakat Mısır filmciliğinin te'sîri daha büyük olmuştur. Mısır'da mûsikîsiz film, adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, mûsikî istemektedir.*

*Mısır dışında başka Arap ülkelerinde onunla mukayese dahi edilebilecek ehemmiyette film sanayii yoktur. Bu yüzden Mısır filmi, Atlantik'le Basra Körfezi,*

<sup>51</sup> SELANİK, Cavidan; “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni”, Doruk Yayınları, İstanbul 1996, s. 52.

<sup>52</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 64.

<sup>53</sup> KAYGUSUZ, Nermin; “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi”, <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

*Hind Okyanusu ile Akdeniz arasını tutmuştur. Mısır, filmciliğe ilk başlayan ülkelerdendir. 1927'den itibaren düzgün mahsuller alınabilmiştir. 1935'e kadar sadece 20 film yapılabilmektedir ki, ekserisi müzikli hafif dramlardır. 1933 yılında çok genç Muhammed Abdülvehhab "el-Verdetü'l-Beydâ=Beyaz Gül" filmim çevirdi. Çok meşhur bir muganni idi ve film, yalnız onun sesini dinletebilmek maksadıyla hazırlanmıştı."*<sup>54</sup>

Arabeskin doğuşunda Mısır filmlerinin etkisini biraz daha açmadan önce Abdülvehhab'ın müzikal geçmişine değinmekte fayda görüyoruz. Çünkü Öztuna'nın anlattığı Abdülvehhab, adeta Türk insanın yaşadığı kültürel karmaşayı kendi bünyesinde yaşamış ve bunları hazmederek yeni bir müzik ortaya koymuş bir bestekârdır.

*"Çocukluğunda dinî musikî öğrenmiş, Türk klasiklerini dinlemiş, biraz Batı Mûsikîsi'ni tanıyarak bu mûsikîsinin cazip taraflarını ve imkanlarını kavramış, ud çalan, çıldırıncı bir güzellikte falsosuz sese sahip bir ses san'atkarı idi. Bestekâr olarak da aynı başarıyı gösterdi. Bestelerinde, insanı derhal saran ve cezbeden bir hava vardır. Nağmeler açık ve parlak, cümleler muntazam ve nettir. Güfte lyrique ve manâlıdır. Heceler te'sirli ve güfte taksimâtı ve prozodi sağlamdır. Güfte, mâhirâne ve çekici aranağmelerle bağlanmıştır. Sazlar kalabalık ve kozmopolittir. ... Fakat bu nağmelerin hepsi orijinal değildir. Çok çeşitli yerlerden yağma edilmiş haylisi vardır. Batı Mûsikîsi, Batı dans mûsikîsi, Arap halk mûsikîsi. Klasik Türk Mûsikîsi, bu ekolün nağme yağmaladığı başlıca kaynaklardır. Netice itibariyle böyle bir mûsikînin hayli kozmopolit olacağı ve millî olamayacağı açıktır. Abdülvehhab, Tanbûrî Cemil Bey'in büyük hayranıdır."*<sup>55</sup>

Radyoda Türk Musikisi'nin yayınlanmasının yasaklanmasıyla Arap radyolarını dinlemeye başlayan halkın dinlediği müziğin özelliklerine biraz daha değinelim.

*"Kendi radyosunda, kendi mûsikîsini bulamayan halk, ona yakın mûsikîyi, Arab Mûsikîsini dinlemeye başlar. Bizzat ba'zı Arab müelliflerinin de ifâde ettikleri gibi, 'aslında, Arab zevkine göre ta'dil ve icra' edilen Türk Mûsikîsi'nden başka bir şey olmayan' bu mûsikî ise, o sıralarda Batı te'sirlerine de açılarak, bir yenileşme*

<sup>54</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; "Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi", Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, s.504.

<sup>55</sup> A.g.e., s.504

*hamlesine girişmiş ve bu hamlesinde, Mısır filmcileri ile başta Muhammed Abdülvehhâb olmak üzere, genç hanende ve bestekârların desteğini sağlamış bulunmaktadır.”<sup>56</sup>*

Türk Musikisi'nin radyo yayınlanmasının yasaklanmasıyla halkın dinlemeye yöneldiği Mısır müziğinin nasıl bir müzik olduğu ve icra özellikleri konusunda Öztuna şunları söyler:

*“Bu mûsikînin olanca cazibesi, okunuşundadır. Kötü bir ses bu mûsikîden hiç bir netice alamaz. Zira tamamen, istisnâî parlaklıkta güzel seslere göre düzenlenmiş bir mûsikîdir. Ve bir endüstri haline getirilmiştir, bestekârın Milano konservatuarında armoni profesörlüğü yapmış adamlara kadar müşavirleri ve yardımcıları vardır. Hafif çokseslilik kullanılır. Bu çokseslilikte. Doğu balkının alışmadığı uygu asla kullanılmaz. Sazendeler umumiyetle iyi icrakar değillerdir. Fakat bir orkestra, orkestrasyon ve partiyon mefhumu girmiştir. Bir parça, film ve radyo ve plakla derhal bütün Arap âlemine yayılmaktadır. Vurma alet bolluğu, ibtizal halindedir:*

*Def, zil, zilli maşa, kastanet, darbuka, her türlü sü duyulur. Ney, kaanun, hazan ud kullanılır. Batı sazlarının harc-ı âlem olanlarının hepsi, başta keman, sonra flüt olmak üzere, mevcuttur.”<sup>57</sup>*

Bu ana kadar değindiğimiz kaynaklara bakarak 1930'lerden itibaren, Mısır yapımı filmler Anadolu'nun en küçük birimlerine kadar ulaştırıldığını ve izlendiğini 1930'lu yıllardan 1948 yılında Mısır Filmlerinin ithalinin yasaklanmasına kadar 1000'i aşkın Mısır filminin ülkemizde gösterime girdiğini anlıyoruz. (Tura'ya göre 1936-1948 yılları arasında gösterime giren Mısır filminin sayısı bini aşmaktadır, Öztuna ise 1936-1948 yılları arasında gösterime giren Mısır filminin sayısının 1130 olduğunu belirtir.)

Söz konusu filmlerdeki göz yaşartıcı öykülerin acı ve keder yüklü şarkılarla birleşmiş seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmalarına neden olmaktadır. Bu filmlere “Leyla ve Mecnun”, “Şark Yıldızı”, “Aşkın Gözyaşları” ve Hint yapımı olan “Avare” Örnek gösterilebilir.

<sup>56</sup> TURA, Yalçın; “Türk Müsikîsinin Mes'eleleri”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, 41-42.

<sup>57</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; “Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, s.504.

“Mısır filmlerinin halk arasında yaygın bir beğeniyle izlendiğini fark eden Cumhuriyet elitleri Türkçeyi korumak mantığıyla Arapça şarkı sözlerini yasaklamıştır. Bu yasak, bunların Türkçe söz yazılarak yorumlanması sonucunu meydana getirdi.”<sup>58</sup>

Arap filmlerinin popülerliği ve halkın rağbet etmesine Türk sineması ilgisiz kalmaz. “Arap filmleri henüz kıpırdanma aşamasında olan Türk sinemasını da önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle de Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde bu etkiyi görmek mümkündür.”<sup>59</sup> Örneğin Ertuğrul’un Münir Nurettin Selçuk’un şarkılarıyla donatılmış 1939 yapımı filmi “Allahın Cenneti” Abdülvehap’ın “Aşkın Gözyaşları” adlı filminin tam bir kopyası niteliğindedir. “Yine Muhsin Ertuğrul’un, Cahide Sonku’nun başrolde oynadığı, Münir Nurettin Selçuk’un da müziğini yapmış olduğu 1941 yapımı “Kahveci Güzeli” adlı filminde Arap etkisi çok açıktır. Yine aynı kişinin ‘Halıcı Kız’ adlı 1957 yapımı filmi ötekilerle aynı özelliklere sahip tipik bir melodram örneğidir.”<sup>60</sup>

Her yasak gibi bu yasak da, yasaklayan zümrenin amacına hizmet etmemiş, bambaşka sonuçlara yol açmıştır. Tura’ya göre bu sonuçlardan biri 1970’lerde ortaya çıkan Arabesk müzik olgusudur.

“Mısır filmlerinin fevkalâde alâka görmesi üzerine, zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü, bunların Arabca sözlü mûsikî ile oynatılmasını yasaklamış idi. Bu yasak, bu kabil çoğu yasaklar gibi ters netice verdi. Tıpkı, 1970lerden sonra Türkçe söz giydirilen Hafif Batı Müziğinin ortalığı kaplaması gibi, o zaman da, Türkçe söz giydirilen Arab ezgileri, yurdu baştanbaşa sarıverdi, hattâ, Güney-Doğu Anadolu’da, Halk Mûsikîsinin içine kadar sızmayı başardı. Ba’zı Türk Musikişinasları, Mısır filmlerinin Arabca sözlü mûsikîlerini, Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslûbda yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar ve bu yoldan, büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. Gene 1970’lerden sonra ortalığı kasıp kavuran ‘Arabesk’ modasının kökleri, aslında bu dönemde atılmakta idi.”<sup>61</sup>

Öztuna, Mısır filmlerinin Arapça sözlerle oynamasına getirilen yasaklamanın sonuçlarının daha vahim olduğunu belirtir:

<sup>58</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 64.

<sup>59</sup> SCOGNAMİLLO, Giovanni; Türk Sineması Tarihi, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, cilt.I, s. 63.

<sup>60</sup> A.g.e., s.77.

<sup>61</sup> TURA, Yalçın; “Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, 42.

“Türkiye’de, görülüp işitilmemiş bir sanayi, film mûsikîsi adaptasyonu sanayii doğdu. Bu, Türk Mûsikîsi’ne çok daha büyük zarar verdi. Arapça güfteli mûsikîden zevk alınıyor, fakat anlaşılmadığı için tekrarlanamıyor ve ezberlenemiyordu. Bunlara Türkçe güfte giydirilince, her tabakaya yayıldı. Bir takım Türk müzisyenleri Mısır filmlerinin Arapça mûsikîsini biraz tadil ederek Türkçe’leştirmeyi meslek edindiler. Bunlar biri Rum, biri Arap, ikisi Çingene olmak üzere 12 müzisyendir ve 2’si yalnız birer filme birer parça verdikleri için aslında 10 sayılmaları doğrudur. Bunlardan 2’si, bu işle en fazla meşgul olup şöhret ve para kazandılar (S. Kaynak ve M. N. Selçuk). Bu sözde te’lif eserler, bu bestekârlar namına olmak üzere derhal piyasaya yayıldı, İstanbul ve Ankara Radyoları’nda çalındı. Bugün çalınanlar, bunların taklidi veya taklidinin taklididir. Bunları okuyarak meşhur olan ses starları türedi. Amerikan filmlerinin yalnız başlıca şehirlerde rağbet gördüğü bir ülkede bu Mısır filmleri, küçük kasabalara kadar giderek haftalarca oynadı. Yarı te’lif intihal mûsikîsi ise, semirdikçe semirdi ve semirdikçe gerçek Türk Musikîsi’ni kemirdi.”<sup>62</sup>

Birçok kaynakta müzikte değişimin ve Arabesk’in kökeninde gösterilen Saadettin Kaynak’ın müzik geçmişi ve müziğe yaklaşımı eserlerinin yapısı hakkında fikir vermektedir. “Henüz on yaşlarındayken Hafız Melekten din ağırlıklı müzik dersleri alır, ilahi okumayı öğrenir. Bu şekilde dini müzikle tanışan Sadettin Kaynak kendi döneminin en ünlü hafızları arasına girer giderek. Daha sonra 1. Dünya Savaşı sırasında Doğu Cephesine asker olarak gönderilir. Orada kaldığı dört yıl boyunca halk müziği üzerinde incelemeler yapan Kaynak ayrıca Arap müziği ile de tanışır. İstanbul’a döndükten sonra da kısa aralıklarla tam dört kez Avrupa’ya giderek orada batı müziği üzerinde çalışır. Bütün bunların sonucunda da karşımıza, geleneksel klasik Türk müziğini çok iyi bilen, dini müzikle haşır neşir, halk müziğinden anlayan, Arap-müziği ve batı müziği ile tanışıklığı olan bir Sadettin Kaynak çıkar.”<sup>63</sup> Sanat yaşamının elli dördüncü yıldönümü nedeniyle kendisiyle yapılan bir söyleşide “Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum”<sup>64</sup>demektedir.

<sup>62</sup> ÖZTUNA, Yılmaz; “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, s.505-506.

<sup>63</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.70.

<sup>64</sup> ERGİN, Metin; “Sanatının 54 yılında Sadettin Kaynak”, Cumhuriyet, 8 Ağustos 1954.

### 3.3.2. Çok Partili Dönem (1950-1960)

1950’de çok partili düzene geçişle toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda birtakım değişiklikler başlamış, devletin kültüre müdahale politikalarını yavaşlarsa da Arabesk’in doğumunun altyapısını hazırlayan başka olaylara sebep olmuştur:

*“oy kazanma amacıyla gütmekte olduğu siyasal katılımı özendirici yöndeki politikası sonucu Anadolu eşrafından bazı kimseler nasıl olduğu bilinmeyen yollardan zenginleşerek kasaba ve kentlerin siyasal iktidarı temsil eden önderleri konumuna yükselmişlerdi. Türedi zenginler de diyebileceğimiz bu insanlar çok paralı olan bu yeni yaşam biçimine birdenbire geçtikleri için Anadolu’ya özgü geleneksel beğeni düzeylerini ve sanat anlayışlarını henüz üzerlerinden atamamışlardı. Dolayısıyla da ekonomik güç, beğeni düzeylerinde herhangi bir yükselmeye yol açmamıştı.”*<sup>65</sup>

Toplumda oluşan yeni kesimin eğlence anlayışını yansıtabilen gazinoların açılması yine bu dönemdedir. Bu mekânlarda, dönemin en iyi dansçıları, dansözleri, kulağa hitap etmenin yanında, göze de hitap eden şarkıcılar sahne aldı.

Demokrat Parti’nin görece özgürlüğü, kırdan kente göçü hızlandırdı ve gecekonduların sayısı hızla artmaya başladı. *“Toplumdaki bu hızlı değişime ayak uydurmaya çalışan Klasik Türk Müziği, Sadettin Kaynaklarla başlayan hareket sonucu iyice farklı ve kuralsız, genele hitap eden sentez/melez bir müzik haline geldi.”*<sup>66</sup>

Demokrat Parti’nin liberal yaklaşımları, kültüre arz-talep olarak bakışı, halkın sanat adına beslendiği kaynakların talebe göre üretimine ve arzına yol açmıştır.

*“1950 yıllarındaki sosyal, politik ve ekonomik alanlardaki düzensizlikler, kapitalist üretim biçiminin belirleyici tavrına teslim olarak toplumun giderek geçmişinden uzaklaşmasına yol açtığı gibi Batılılaşma serüvenimiz devam etmiştir. Bunun sonucunda Klasik Türk Müziği eğlence ve gazino müziği olarak toplumsal hayatın içinde önemli bir gösterge olmuştur; hatta Zeki Müren ve onun peşinden gelenlerle birlikte ilk kez farklı bir “müşteri-şarkıcı” ilişkisi ortaya çıktı ve gazinoların eğlence mekânları bile bu şekilde dizayn edilmeye başlandı. (T şeklindeki*

<sup>65</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.72.

<sup>66</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s.66.

*sahne dizaynı, Zeki Müren'in buluşudur. T şeklindeki sahne icra edicinin ürününü yani şarkısını müşteriye yani dinleyiciye en iyi şekilde sunabileceği şekildedir.)”<sup>67</sup>*

1950’li yıllarda başlayan plansız büyüme, tarım ve sanayi kesimindeki çalkantılar ve büyük kentlerin çevresindeki gecekondulaşma toplum kültürü üzerinde büyük değişikliklere neden oldu. Bu değişim, müziğin de insanların hayat zevklerine uygun bir şekilde yorumlanmasıyla sonuçlandı. Aslında müzik dünyasında yaşanan değişimler ülkenin kültürel ve sosyal dünyasının aynası gibidir.

*“Demokrat Partinin batı yanlısı politikasının da etkisiyle ülkeye Tanzimat döneminden beri zaten girmekte olan batılı müzik formlarının girişi daha bir hız kazanmıştır. Üstelik bu kez batının belli bir kesime yönelik ciddi sayılabilecek nitelikte müziği değil, toplumun düşük beğeni düzeylerine seslenen popüler müzik ürünleri de girmektedir.”<sup>68</sup>*

Türkiye’de Arap ve Hint modasından sonra Avrupa modasının egemen olduğunu görmekteyiz. Çoğu sıradan kabul edilebilecek hafif müzik parçaları radyo yayınlarıyla hızla yaygınlaştırılmaya başlanmıştır.

*“Ancak bu tür yaygınlık kazanmakla birlikte, gösterilen ilgi pek sürekli olmamıştır. Çünkü müzikte söz ögesine çok önem veren Türk insanı için bu parçalardaki yabancı sözler bir şey ifade etmiyordu. Bunun üzerine batı kaynaklı müzik parçalarının benimsenebilmesi için başka bir yol denendi. Söz konusu müziklerdeki sözler Türkçeleştirildi. Ancak sözlerin anlaşılması da fazla bir şey ifade etmedi. Çünkü bu parçalar halkın duygularına, düşüncelerine tam olarak seslenemiyordu. Nitekim bu da bir an ilgi görüp sonra da hemen sönen bir moda olarak kaldı. Bu denemenin ardından yabancı sanatçılara Türkçe söz yüklü parçalar söylenmesi yoluna gidildi. Sonuç yine olumlu değildi. Çünkü toplum, her şeyden önce kendinden bir şeyler bekliyordu. Nitekim bazı sanatçılar bu amaçla olsa gerek batı örneğini taklit etmekle birlikte, bir Türk hafif müzik akımı başlattılar. Fecri Ebcioğlu, Yaşar Güvenir gibi sanatçılar piyano için besteler yaptılar. Bunların ilgi görmediği söylenemez elbette. Ancak ne var ki bu da üst sınıf gazinoların, kibar*

<sup>67</sup> A.g.e., s.67.

<sup>68</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.80.



*lokallerinin pek dışına taşamadı. Bunlara yönelik belli bir alıcı kitle oluştu. Ama bunlar toplumun çok küçük bir azınlığı olarak kaldı.”*<sup>69</sup>

### 3.3.3. 1960’lı Yıllarda Arabesk Müzik

1960’lı yıllarda artık değişimle başlayan hareket, dönüşüm olarak belirginleşmiştir. Genç Cumhuriyet’in kadrosunun planladığı kültür devrimi, toplumda büyük bir değişime yol açmıştır. (Kılık-Kıyafet devriminden alfabe değişikliğine). Ancak bu değişim Meral Özbek’in ifadesi ile “*gelenek içinde arayış, gelenekten kopuş ve karma buluşları*”<sup>70</sup> doğurarak müzikte amaçlanan değişim yerine dönüşüme neden olmuş, bu dönüşüm Suat Sayın’la ve daha sonra Orhan Gencebay’la devam ederek arabesk müziğin oluşmasına yol açmıştır.

*“Sinan Subaşı, Adnan Varveren, Ahmet Sezgin, Orhan Gencebay uzun süredir de olanları gözlüyor olmalı ki, kolları sıvayarak işe giriştiler» Türk halk müziğinden, klasik Türk müziğinden, Arap müziğinden, batı müziğinden motifler taşıyan, sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası batıdan da doğudan da esintiler taşıyan ve piyasa müziği adı verilen bir müzik kondu ortaya. Sözü edilen müziğin büyük bir ilgiyle, karşılanması üzerine bir anda Kerem Güney, Sevim Şengül, Şükran Ay, Abdullah Yüce, Nail Bayşu gibi birçok sanatçının bu yöne kaydığı gözlemlendi.”*<sup>71</sup>

Bu şaşkıncu bir şey değildir. Popüler olma hevesi ve ticari kaygılar, her dönemde kazanç dışında ideali olmayan sanatçıların dönemin modasını takip etmelerine ve bu yönde üretim yapmalarına yol açmıştır.

*“Bu müziğin çok ilgi görmesi karşısında Suat Sayın, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay bu yönde daha yoğun bir çalışma içine girdiler. Özellikle o sıralarda müzik yaşamının sönük bir dönemini yaşamakta olan Ahmet Sezgin, söz ve müziğini Orhan Gencebay’ın yaptığı, ‘deryada bir salım yok’ adlı şarkıyla yeniden eskisinden de büyük bir üne kavuşunca, yıllardan beridir bir arayış içinde olan Gencebay için de yol açılmış oldu. Halkın nabzına verilmesi gereken şerbetin tadı anlaşılıyordu sonunda. Üslup belliydi, formül oluşmuştu. Geriye yalnızca onu*

<sup>69</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.80-81.

<sup>70</sup> ÖZBEK, Meral, “Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 163.

<sup>71</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 81.

*bestelemek ve büyütmek kalmaktaydı. Nitekim Gencebay da öyle yaptı. Kolları sıvadı, işe girişti.. Yıl 1968, 'deryada bir salım yok'un kopardığı gürültünün ardından 'bir teselli ver' ile Gencebay, kendisinin bile düşleyemediği ölçüde büyük bir ilgiyle karşılaştı. Ardından 'sevenler mesut olmaz' derken 'başa gelen çekilir' gibi parçalar geldi.”<sup>72</sup>*

Ortaya çıkan müziğin adı “arabesk” olarak belirlenmişti. Sonradan “dolmuş müziği”, “minibüs müziği” gibi farklı adlar konmak istense de bunlar kabul görmedi.

*“Arabesk müziğin ivme kazanmasının nedenini yalnızca 1930'lardaki radyo yasağı ve Mısır filmleri furyasına bağlamak, Türkiye'nin 1950'ler sonrası hızlanan 'modernleşme' sürecinin 1960'larda ortaya çıkardığı kültürel arayış ve buluşları yadsımak demektir. Gerçekten de 1960'ların toplumsal uyanışı her kesimde kendisini göstermiştir. Bu dönüşüm, özellikle müzik alanında, çeşitli sentezlerde sonuçlanmıştır. 1960'ların ortasından başlayan 'arabesk müzik kültürü' bir yandan Türkiye'de kent ve kır insanların duygularının ve kültürel biçimlerinin karşılaştığı, birbirine geçtiği, bir yandan da Batı müzik kültürünün etkisinin ve modernleşen toplumsal hayat ve kentsel ritmin kendini ortaya koyduğu bir göstergedir. Arabesk müzik, daha açık bir ifade ile müziğimizin Batılılaşması ile geçirdiği değişimlerin bir sentezidir. Bu anlamda arabesk kültürel durum da, toplumumuzun karşılaştığı Batılılaşma anlayışı sonucu oluşmuş bir kültürel dokudur.”<sup>73</sup>*

Gerçekten de 60'lı yıllara bakıldığında, Türk kültüründe müzikal değişim ve hareketlilik diğer kültürel öğelere göre daha hızlı yaşanmaktadır. Hürriyet Gazetesi tarafından düzenlenen Altın Mikrofon yarışmasına (1965-1968) katılan bir çok sanatçı 1970'lerde popüler olmuşlardır. Cahit Oben, Selçuk Alagöz, İlham Gencer, Ferdi Özbeğen, Yıldırım Gürses, Cem Karaca - Apaşlar, Haramiler, Rana Alagöz, Moğollar, Erkin Koray bu yarışmada öne çıkan isimlerdir.

### **3.3.4. 1970'li Yıllar Arabesk Müzik**

60'lı yıllardaki üretimler ve yarışmalarla başlayan müzikteki değişim ve hareketlenme, 1970'li yıllarda Unkapanı'nda gelişmeye başlayan müzik sektörünün, arzı ile yaygınlaşma ve popülerleşme sürecine girmiştir. Halkın pop müzik ve arabesk müziğe gösterdiği talep, sektörün arzı hızlandırmasına ve çoğaltmasına

<sup>72</sup> A.g.e., s. 81-82.

<sup>73</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s.68.

sebepler olmuştur. Araştırmacı Özgür Akgül ve Tolgahan Çoğulu, “Bugünden Geçmişe Bakarken - 60 - 70’li Yıllarda Müziğin Sektörel Arka Planı” başlıklı çalışmalarında 70’li yılları “45’lik ve 33’lük Plaklar Çağı” olarak anlatırken bu dönemde firmaların yönelimlerini şöyle anlatmaktadırlar:

*“Bu dönemin firmaları özellikle aranjman-hafif müzik ve anadolu pop türlerinde plaklar basmışlardır. Ajda Pekkan, Berkant, Erol Büyükburç gibi yıldızları transfer etmek için firmalar birbirleriyle yoğun bir rekabete girmişlerdir. Birçok festival ve yarışmanın<sup>74</sup> finalistlerinin 45’likleri basılmış (bu durum özellikle 60’lı yılların başlarında taş plaklardan 45’liklere geçişi hızlandırmış), firmalar yarışma ve festival birincilerini kendilerine transfer etmeye çalışmışlardır. Bu dönemde ciddi satış rakamlarına ulaşan bazı 45’likler şunlardır: Kamuran Akkor-Reyhan (Sahibinin Sesi), Şenay-Sev Kardeşim (Sayan), Barış Manço-Dağlar Dağlar (Sayan), Berkant-Samanyolu (Televizyon plak), Hümeysra-Kördüğüm (Melodi), vb.”<sup>75</sup>*

Halka sunulan müziğin karakterleri farklı farklı olsa da yapımcılar için hepsi çok satması gereken birer ticari üründü. Bu dönemde yapılan Türkçe sözlü yabancı şarkıları bir kenara bırakırsak, çeşit çeşit türler ortaya çıkmış, bu türler farklı müziklerden etkilenerek oluşmuştur. Rock, blues, halk müziğinden etkilenen “Anadolu rock”, Batı ve Türk müziklerinden etkilenen “hafif müzik”, Sanat müziği, Halk müziği, Batı müziği ve Arap müziğinden etkilenen “arabesk” gibi... Tüm bunların yanında bir türe tam olarak dâhil edilemeyecek bestelerin halk tarafından ilgi görmesi bu dönemdedir. Örnek olarak gösterebileceğimiz Yıldırım Gürses’in şarkıları “arabesk” olarak nitelendirilmese de farklı yapısıyla dikkat çekmiştir. Bu şarkılar, Türk Musikisi nağmeleri ve makamlarına bağlı kalarak yapılmış, ama kalıcı olması için değil, popüler olması anlayışıyla bestelenmiştir. Yıldırım Gürses’in 70’lerde yorumladığı “Son Mektup”, “Gelmez Giden Günler Geri”, “Bir Kırık Kalp”,

<sup>74</sup> Yurtiçinde; Pop Melodi Hop, Boğaziçi Müzik Festivalleri, Hürriyet Altın Mikrofon Yarışmaları, Ankara Müzik Festivalleri, Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışmaları, Hafta Sonu Gazetesi Altın Ses Yarışmaları, Amatör Topluluklar Yarışması, Topkapı Müzik Festivali, Altın Kupa Amatör Şantözler Müsabakası, TRT Bilim ve Sanat Ödülleri Yarışması, Toplu İğne Yarışması, Uluslararası Müzik Festivali.

Yurtdışında Türkiyeli sanatçıların katıldığı; Balkan Melodi Festivalleri, Apollonia Uluslararası Müzik Festivalleri, Barcelona Müzik Festivali, Altın Orfe Yarışmaları, Eurovision Şarkı Yarışmaları, Spot’76 Festivali.

<sup>75</sup> AKGÜL,Özgür - ÇOĞULU, Tolgahan; “Bugünden Geçmişe Bakarken”,

[http://www.erhanbirol.info/tolgahan/writings/Tolgahan\\_Cogulu\\_Ozgun\\_Akgul\\_Bugunden\\_Gecmise\\_Bakarken.doc](http://www.erhanbirol.info/tolgahan/writings/Tolgahan_Cogulu_Ozgun_Akgul_Bugunden_Gecmise_Bakarken.doc)

“Bir Garip Yolcu”, “Sonbahar Rüzgârları” isimli şarkıları hangi tür müzik olduğu tam olarak tanımlanamadığından “pop” olarak değerlendirilmiş melodileridir. 80’lerin başında Ajda Pekkan’ın okuduğu “Affetmem Asla Seni” isimli şarkı sözel ve müzikal olarak arabesk kültürün iyice yakınındadır.

1965 yılında Philips’in *compact audio cassette* ismiyle piyasaya tanıttığı<sup>76</sup> kaset formatı, Türkiye’ye ‘70’li yılların ortalarında gelmiş ve yavaş yavaş 45’lik ve 33’lüklerin tahtını ele geçirmiştir: “1974 yılında kasetten kasete hızlı kayıt yapan makineler ithal edilir ve 1976 yılında Plaksan, yerli kaset üretimine başlar. Bu da kaset tüketiminin hızla yaygınlaşmasını getirir.”<sup>77</sup>

Artık “kaset çağı”na girilmiştir. Kolayca korsanı üretilebilen bu teknoloji, kolayca çoğaltılabiliyor ve halk müziği bu teknoloji sayesinde ucuza temin edebiliyordu. Bu durum arabesk kasetlerinin satışlarını artıracak, arabesk kasetlerin üretimine yol açacaktır. “Arabesk her şeyden daha fazla, Türkiye’nin 1970’li yılların ortalarından itibaren yükselişe geçen kaset sanayinin yarattığı bir üründür. 45 devirli plak ve uzunçalarlardan farklı olarak, kaset teknolojisi görece olarak ucuz ve esnekti; yani talebe hızlı yanıt vermeyi mümkün kılıyordu.”<sup>78</sup>

Arabesk’in müzik olmaktan çıkıp bir kültür olması haline getiren kitle iletişim aracı sinemaya değinmemek olmaz. Daha önce arabesk müziğin doğması sırasındaki etkisine sıkça değinilen sinema, aynı müziğin yaygınlaşmasındaki yeri de önemlidir. “Özellikle arabesk müziğin kesin olarak varlığını kanıtlamaya başladığı 1968’ler sonrasında itibaren yapılan filmlerde çoğunlukla arabesk şarkıcıların başrolde oynatıldığı ve arabesk şarkıların filmde çok yoğun bir biçimde işlenmeye başladığı görülmektedir. Hatta denebilir ki nasıl bir ‘Aşkın Gözyaşları’, bir ‘Avare’, bir ‘Leylâ ve Mecnun’ arabesk müziğin ilk tohumlarının atılmasında öncülük etmişlerse bir ‘Çilekeş’, bir ‘Batsın Bu Dünya’, ‘Beklenen Şarkı’, bir ‘Boynu Bükükler’ de atılan o tohumların filizlenip dal budak salmasında hemen hemen aynı görevi üstlenmişlerdir. Bu görev 80 sonrasında da sinemamızın tek alternatifi olarak görülen Orhan Gencebay’ın başrolde oynadığı, Osman Seden’in filmi ‘Ben Toprakta Bir Canım’, Şerif Gören tarafından yapılan ‘Kır Gönülümün Zincirini’, Temel Gürsu’nun yapıtı ‘Yarabbim’, bir başka arabesk müzik sanatçısı Ferdi

<sup>76</sup> Bkz, <http://history.acusd.edu/gen/recording/tape4.html>

<sup>77</sup> ÖZBEK, Meral, “Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 121.

<sup>78</sup> STOKES, Martin; “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi” *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Editör Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

*Tayfur'un başrolde oynatıldığı Temel Gürsu'nun yapıtı 'Boynu Bükük', Osman Seden tarafından yapılan 'Durdurun Dünyayı', Natuk Baytan tarafından yapılan 'Huzurum Kalmadı'; aynı şekilde Müslüm Gürses'in başrolde oynatıldığı Yücel Uçanoğlu tarafından yapılan 'Bağrılanık', Melih Gülgen tarafından yapılan 'Kul Sevdası', vb. filmlerle de sürdürülmektedir.”<sup>79</sup>*

### 3.3.5. 1980’li Yıllarda Arabesk Müzik

1960’larda belirginleşen, 1970’lere damgasını vuran arabesk müziğin 1980’lerde de varlığını sürdürmekte olduğu görülür. 1980’li yıllar, uygulanan gümrük politikaları ve doların serbest dolaşımı yani değişen ekonomik anlayışla teknolojinin Türkiye’ye rahatça girdiği dönemdir. Artık 10 yaşından büyük olan “arabesk” müzik ve sektör olarak neyi nasıl yapacağını bilen müzik yapımcıları teknolojinin imkânlarından yararlanmaya başladılar. Apolitikleştirilen toplumun kendisini ve acılarını ifade etmesi için en güzel araç artık meydanlarda bağırarak değil, müzik dinlemektir. *“Bu durum, hâlihazırda kabul edilmiş ve yoğun olarak dinlenen arabesk müziğin, müzik endüstrisi denetimine girmesi sonucunu doğurdu. Müzik üretiminde yorumcular, şarkı sözü yazarları, besteciler, düzenlemeciler, yönetmenler arasında gelişen bir uzmanlaşma ortaya çıktı. Bu uzmanlaşma, kitleye yönelik üretim yapılması mantığıyla oluşturulmuştur. Bu üretim tarzı, zaten genel kabul görmüş olan arabeskin kitleye dönük üretiminin yapılmasına dönüşmüştür ve arabesk müziğin toplumdaki farklı gruplara hitap etmesini ya da ulaşmasını sağlamıştır. Orhan Gencebay’da temellenen, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses gibi kendilerine özgü tarzları olan arabeskçiler dışında farklı arabesk tarzda müzisyenler de ortaya çıktı.”<sup>80</sup>*

Işık ve Nuran’ın değindiği farklı Arabeskçilerin ismine Meral Özbek’in sınıflandırmasında rastlıyoruz. Özbek’in sınıflandırması şöyledir:

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, devrimci arabesk (Ahmet Kaya), arabesk icra, Türk Hafif, Sanat Müziği ya da Orhan Gencebay’ın deyimiyle “fantezi müzik” denilen türü

<sup>79</sup> SCOGNAMILLO, Giovanni; “Türk Sinema Tarihi”, Metis Yayınları, İstanbul, 1988, c.II, s. 34.

<sup>80</sup> IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 84-85.

etkileyerek ortaya çıkardığı gibi Yıldırım Gürses, Samime Sanay, Metin Milli de Türk Hafif Müziği'ni etkilemiştir.<sup>81</sup>

Arabeske olan ilgi, diğer müzik dallarında yapılan üretimleri azaltmış, bazı müzik türlerinde albüm üretimi kalitesiz olarak mevcuttur.

*“Bana göre 12 Eylül'den sonra Türkiye müziğinde korkunç bir yozlaşma başladı. Türkülerde, Klasik Türk Müziği'nde bir yozlaşma başladı. Biz Klasik Türk Müziği çıkarana dek Türkiye'de gerçek anlamda bu tür kayıtlar çıkmıyordu. 1970'lerde bir tek Aras diye bir plak şirketi klasik Türk Müziği çıkarmış. Çünkü müzik şirketleri satmıyor diye bu işlere girmediler.”*<sup>82</sup>

Meral Özbek'in sınıflandırmasında yer alan kişilerin bir kısmının ortaya çıkışı 80'li yılların ortasından itibaren. Arabeskin türevleri olarak değerlendirilebilecek olan “çocuk şarkıcı furyası”, arabesk-özgün müzik sentezi”, Türk Musikisinden beslenen “fantezi” müziğin halka sunulması hem farklı olma ve dikkat çekme çabasının ürünü, aynı zamanda 1980'lerin değişen toplumsal ve kültürel ortamına uyum sağlayabilmek için değişme ve yeniden biçimlenme sürecidir.

Farklı olmak adına yapılan ve halkı eğlendirmek amaçlı çıkan ürünlerden biri “taverna” adı verilmiş biçimdir. Dönemin eğlence mekânı olan tavernaları kasetler aracılığıyla halkın evine taşıyan bu albümler büyük ilgi görmüştür.

*“Özellikle de tavernanın ünlüleri olan Cengiz Kurtoğlu, Atilla Kaya, Arif Susam, Metin Kaya gibi kişilerin yaptıkları taverna kasetlerin satış oranları günden güne yükselmektedir. Örneğin, Arif Susam'ın 'kararsız gönlüm' adlı kasetinin 500 bin kadar satması, Cengiz Kurtoğlu'nun 'geceler', Atilla Kaya'nın 'haydi sen de git işine' gibi kasetlerinin de buna yakın satış oranlarına ulaşması izleyicinin ilgisinin tavernaya ne denli yöneldiğinin kanıtıdır. Piyasada çok aranan ilginç, söylediklerimizi kanıtlayan bir başka taverna kaset de 'grup sevdalılar' adını taşıyan, içinde 'tamba tamba', 'öpmek geldi içimden', 'avare taksi', 'ya habibi', 'happy birthday for you' gibi parçalar bulunan çalışmadır. 'Taverna Arabic' adlı*

<sup>81</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız; ÖZBEK, Meral, “Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>82</sup> SALTİK, Hasan, mülakat, 18 Eylül 2000, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/30383.asp>.

*kasetteki 'benim gibi sevgili bulamazsın', 'Bilal'im', 'abur cubur adam', 'civciv yarım' gibi şarkı parçaları da bu türün ilginç örnekleridir.*"<sup>83</sup>

Profesör Bozkurt Güvenç Tercüman Gazetesi'nde kaleme aldığı makalesinde, taverna kasetlerdeki parça adlarını, toplumdaki karşıtlıkların müzik eşliğinde gündeme getirilmesi olduğunu belirtir. Bunun bilinçli çabaların ürünü olduğundan kuşku duyduğunu belirten Güvenç, parçaların yapısında bir esprinin var olduğunu söyler:

*"Arabesk dinleyicileri arabeskteki ümitsiz bakışın değişimi ile daha canlı ve neşeli taverna müziğine yöneliyor. Ancak taverna müziğindeki ifade şekli ve estetik boyut da yine arabeskteki gibi güdük kalıyor."*<sup>84</sup>

### 3.3.6. 1990'lı Yıllarda Arabesk Müzik

1990'lar, arabeskin sebebi gösterilen göç olgusunun artık azaldığı, göç dalgasıyla gelenlerin yeni bir şehir kültürü inşasını tamamladıkları, müziğin tamamen endüstri haline geldiği, toplumun sosyal şartlarının tamamen değiştiği bir dönemdir. Bu durumdan Arabesk müziği de etkilenmiş ve söz-müzik unsuru değişime uğramıştır. Bu yüzden araştırmacılar tarafından, 1990 sonrası arabeskin 2. dönemi olarak kabul edilir.

*"1990'ların başında yeni pop kuşağın öne çıkarılması ne kadar patlatılsa da, asıl amacın müzik endüstrimizin dışa açılmasından öğrenilecek çok şeyin olduğuydu. Piyasada haftada dönen para 9 milyar ile 50 trilyonluk bir pastaya kadar uzanması ve bu kadar kısa zamanda şaha kalkmasına izin verilmesi; sadece evlere kaset girsin de rahatlayalım olamazdı. Müzik dünyası kolay para kazanılan bir rant sistemi olmuştu. Bütün ilginin, kurgunun nedeni bu pazarın olmasıydı. Müzik endüstrisinin bir düşünsel kirlenmeye doğru gitmesi bu problemlerin çözümsüzlüğüne hizmet etti. Üretmeden eğlenmeyi hangi rantla sağlar ki bu halk. Toplumun tersine ihtiyaçları noktasında yine bir duvar örülür: "medya duvarı." Peki, bu duvar niçin örülür? İnsanların kulaklarının taciz edilmesi yetmiyormuş gibi, gözlerini de kör etmeye kadar giden bilinç körlüğü, yeni tüketim kültürünün alışkanlık kelimesi, televizyon ile sağlanır. Herkes kendi kanalına birer 'terminatör' arar ve bulur. Halkın bilinciyle oynamak için onun zihinsel beslenmesi iyice sulandırılır. Bu sulandırmaya bilinçli*

<sup>83</sup> GÜNGÖR, Nazife; "Arabesk - Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik", Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 125.

<sup>84</sup> GÜVENÇ, Bozkurt; Tercüman, 6 Temmuz 1989.

*olarak İbrahim Tatlıses gibi birçok isim de katılır Topluma verilecek en büyük ceza onların bilinçlerini fakirleştirmeye hizmet etmektir. Neden daha iyi şarkı ve türkü repertuarı oluşturmak için çaba gösterilmez? Herkes birbirini pohpohlayarak para kazanır.”<sup>85</sup>*

90’lı yıllarda değişen Arabesk müziği konusunda sektörde besteci, söz yazarı ve aranjör olarak üretim yapan Uğur Bayar aslında bir değişimin olmadığını belirtir:

*“(…)Bugün sadece aletler değiştirildi. Darbuka çalacağına davul çalıyor, keman çalacağına gitar çaldırıyor. Önemli olan işin bütünüdür. Örneğin, giydiğiniz gömlek siyahtır onu başka bir renge boyarsınız, o yine gömlektir. Yani öz bozulmaz, ne yaparsan yap o değişmez. Bugün popçuları dinliyoruz. Türk müziğinde son üç yıldır ‘Vurgun’ dan sonra bir şarkı tutmadı ve hepsi yine arabeske dönüyor. Dikkat et arabesk formunda olmadı mı, hiçbir şarkının şansı olamıyor. Halk da buna alışmış. Bir ‘Aboneyim Abone’ resmen Arap müziği ritmindedir. Öyle olmasa o ritim kulakta kalır mıydı? (...) Herkes birbirini taklit ederek para kazanmaya çalışıyor. Emeğini harcayarak yapılan işler ve insanların sayısı sınırlıdır. Bugün star noktasına gelenler de sanatsal değil, sadece küçük anlayışların peşindedir. Üç-beş kasetin hesabındalar ve müzik bilgileri de sıfır noktasında kalmış insanlardır(...)”<sup>86</sup>*

Uğur Bayar Arabesk müzikte değişimin olmadığını düşünse de aslında 1990’lar pop müziğinin patlaması ve Türk musikisi, Halk müziği’nden etkilenen pop-arabesk türünün ortaya çıktığı dönemdir. 1990 yılında çıkan "Sevgiliye" adlı albüm iki milyonluk tirajı ile popüler müzik yönünde albüm üretimlerinin başlamasını sağlar. Bu albümün solisti Aşkın Nur Yengi’dir, ancak onu destekleyen ve projenin oluşmasını sağlayan Sezen Aksu ve Onno Tunç’tur. Belki Aşkın Nur Yengi’nin Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı mezunu olması, belki de aşağı da değineceğimiz sebepler yapımcıların 1976’da kurulmuş olan bu kurumun öğrenci ve mezunlarına yönelmelerine yol açmıştır.

Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği sanatçısı yetiştirmek amacıyla kurulan konservatuvar’dan gerek solist, gerekse saz sanatçısı olarak kendi müzik kültürü içinde yoğrulan bir çok kişi, mezun olduktan sonra veya mezun olmadan piyasada müzik icra ederek kendi ekonomik özgürlüklerini kazanmaya çalışıyorlardı. Zaten eğitilmiş olan bu kişiler, müzik yapımcıları ve eğlence hayatının işletmecileri için

<sup>85</sup> OK, Akın; “12 Eylül Şiddeti ve Arabesk”, Akyüz Yayın Grubu, İstanbul, 2004, s.18-19.

<sup>86</sup> A.g.e., s.101-102.



bulunmaz birer fırsattılar. Ucuz ve kaliteli iş gücü bu dönemde sektörün bu okul mezun ve öğrencileri tarafından hâkim olunmasına yol açtı. Devletin kısıtlı kadroları, okulda herhangi bir öğretim kadrosu olmaması, bu kişilerin formal eğitim aldıkları alan yerine piyasa müziği içinde yeteneklerini sergilemeleri sonucunu doğurdu.

Solistlerden İzel-Çelik-Ercan, Grup Vitamin, Hakan Altun, Mahsun Kırmızıgül, Alişan, Zara, Nadide Sultan, Ali Güven, Erkan Güleryüz, Nuray Hafıtaş, Of Aman Nalan, aranjörlerden Taşkın Sabah, Ufuk Yıldırım, Kerem Ökten, Kerem Özdemir, Volga Tamöz, Aydın Kara, Sezgin Gezgin, ensturmanistlerden Namık Taşpınarlı, Özer Arkun, Eyüp Hamiş, Hüsnü Şenlendirici, Ali Yılmaz, İsmail Tunçbilek, Serhan Yadsıman, Çetin Akdeniz, Güray Hafıtaş akla gelen ünlü isimlerdir. Bunun dışında 1990 ve 2000’li yıllara bu okuldan birçok mezun veya öğrenci pop-arabesk ve arabesk müziğe icracı olarak katkıda bulunmuştur.

### 3.4. Günümüzden Arabesk Müziğe Genel Bir Bakış

Türkiye’nin popüler müzik türlerinden biri olarak değerlendirilmesi gereken “Arabesk”in tarihçesi incelendiğinde, Arabesk müziğin ortaya çıkış sebeplerinden ilki toplumdaki kültürel değişimdir. XIX. yüzyılda sarayın ilgisinin Batı Müziği’ne kayması, bestekârların şarkı formunda eserler vermesine yol açmış, Cumhuriyet döneminin müzik politikaları ise bestekârların halka yönelik üretimlerini arttırmıştır. Bu bölümde anlatılan şarkılı Mısır filmlerinin Türkiye’de gösterilmeye başlaması ve devamında gelen yasaklamalarla bestekârların taklit ederek yaptıkları üretimler, Türk film sektörünün bu filmleri taklit etmeleri, 1960’lı yılların sonundaki arabeskin hazırlık safhalarıdır. Saray’dan başlayan kültürel dönüşüm, Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, musiki sanatını iyi niyetli koruma çabaları yeterli gelmemiş, bu çabalar “arz-talep” anlayışı içerisinde erimiştir. Cinuçen Tanrıkorur’un “Arabesk” ve tüm ticari müzikler için değerlendirmesi Arabesk’in ortaya çıkış ana nedeninin tespitidir:

*“Başta ‘arabesk’ damgası bilgisizce yapılandırılmış gerçek Türk pop müziği olmak üzere, ticari müziklerin hepsi, kaderine terkedilmiş bir sanatın kendi kendine gelişen spastik yumrularıdır.”<sup>87</sup>*

<sup>87</sup> TANRIKORUR, Cinuçen; “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”, Ötüken Nerşriyat, İstanbul, 1998, s.115.

Türkiye'nin kültürel yapısı, tarihinin derinliklerinden gelen çok zengin ve çeşitli kültürlerin birikiminden oluşmuştur. Türkiye, coğrafi konumu gereği Doğu, Batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü gibi farklı kültürlerin merkezindedir. Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan Anadolu, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan birçok farklı kültürün etkisiyle ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir. Bu öylesine bir zenginliktir ki, birbirine çok yakın yerleşim bölgelerinde bile bu zenginliğin yarattığı kültürel farklılıkları görebiliriz. Genel kültürel yapıdaki bu zenginlik doğal olarak müzik kültürümüze de yansımaktadır. Türkiye'de oluşmuş ve yaşayan “müzik türlerini” temel olarak üç başlık altında sınıflandırılabilir:

- Türk Musikisi
- Türk Halk Müziği
- Popüler Müzik

Yüzyıllarca İmparatorluk çatısı altında çeşitli milletlerin kültürüyle karma bir şekilde yaşamış olan Türk toplumu, Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği'ni kendi bünyesinde geliştirmiştir. Tarihe baktığımızda Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği'nin popüler nitelikte olduğunu, “popüler” olarak adlandırılabilen bir başka müzik türünün Türk toplumu tarafından kabul edilmediği görülür. Geniş topraklara yayılan, ancak dışarının kültür etkisine kapalı ve geleneklerine sadık olarak değerlendirilebilecek olan müzik sanatında değişim XIX. yüzyılda başlar. Osmanlı ile Avrupa'nın müzik olarak etkileşmesi daha önce kısıtlı olarak gerçekleşmiş, XIX. yüzyılda Muzika-i Hûmayun'un kurulması bu etkileşimin temelini oluşturmuştur. Öncelikle saraya hizmet eden bu kurum daha sonra halkın ilgisini çekmiş, burada yetişen müzisyenlerin toplumdaki faaliyetleri, dışarıdan gelen Avrupa eğlence müziği yapan topluluklar sayesinde Osmanlı popüler kültürle tanışmıştır.

XX. yüzyılın başında İstanbul'da görülen Avrupa Müziği'nin etkisi, Cumhuriyet'in ilanı ve kültür devrimi olarak nitelendirilen müziğin devlet politikaları ile şekillendirilmesi, radyodan yapılan yayınlarla tüm Türkiye'nin Avrupa müziği ile tanışmasına yol açmıştır.

Çalışmanın 3. bölümünde uzun uzun anlatılan kültürel değişimler ve etkiler Arabesk müziğinin doğuş sebebidir. Ancak tekrar tekrar belirtmekte fayda vardır ki; “Arabesk” Arap kökenli bir müzik değil, Türk müzik kültüründe yaşananların

neticesinde Türkiye’de doğmuş ve gelişmiş popüler müzik kategorisinde incelenmesi gereken bir müzik türüdür. Müzisyenlerin “Arabesk” hakkında görüşleri önceleri farklı olsa da son yıllarda “Arabesk”in Türk kültüründen doğan Türk kültürünün bir parçası olduğu yönündedir. Akın Ok’la röportajında aranjör Osman İşmen, her ne kadar konuya Avrupa çok sesli ekolünden gelmenin etkisiyle Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği hakkında bilimsel olmayan ve taraflı bir yaklaşım sergilese de “Arabesk”in kültürümüze ait olduğunu anlatır.

*“Zamanında Türkiye’de bir müzik vardı, son derece ilkel bir müzik. Bundan 30-35 sene öncesine gittiğimiz zaman... Neydi bu? Bizim teksesli klasik folklorumuz, teksesli çalman klasik Türk müziği. İnsanları çağdaş boyutlara götüremeyecek, sadece kendi içimizde entegre olarak kalacak bir müzik tarzıydı, oradan alındı. Bence bu işin öncüsü Orhan Gencebay’dır. Araplar müzik olarak bizden çok ileriydiler. Onlar ilk defa kendi müziklerinde, Batı tekniğini kullanmışlardı. Nedir bu? Çokseslilik. Belirli bir yere kadar çokseslilik ve orkestrasyon tekniğidir. Yani, bir konturşan, bir kontur-puandır. Araplar bizlerden çok daha önceki yıllarda başladılar ve bunun farkına varıldığında bizim folklor ve klasik Türk müziği motiflerimizle bu teknoloji birleştirildi. Bu bence tabii ki ortaya arabesk dediğimiz, doğruluğu, yanlışlığı tartışılan bu müzik türü ortaya çıktı ve tutuldu. Neden?”<sup>88</sup>*

Osman İşmen’in “Neden sorusunun cevabı Cinuçen Tanrıkorur’un daha önceki bölümde verdiğimiz tespitinde gizlidir:

*“Başta ‘arabesk’ damgası bilgisizce yapıştırılmış gerçek Türk pop müziği olmak üzere, ticari müziklerin hepsi, kaderine terkedilmiş bir sanatın kendi kendine gelişen spastik yumrularıdır.”<sup>89</sup>*

Tanrıkorur’un sözlerindeki gizli “pop müziği”, “ticari müzik”, “kaderine terkedilmiş bir sanat” gibi kelimeler, “Arabesk”in ortaya çıkışındaki, tutuluşundaki anahtar noktalardır. Akın Ok’la yaptığı görüşmede Taner Öngür Arabesk müzik olgusuna değinirken geniş bir açıdan olguya yaklaşır:

*“Burada patlamayı yaratan kitle kimdi? Esasında önemli olan sadece müzik yapanlar değil ki, kitle böyle bir şeyi gereksindiği için çıktı. Anadolu’dan göç etmiş köylülerdi. Daha iyi bir hayat yaşamak için kentlere gelen ve gecekondulaşan tipik*

<sup>88</sup> OK, Akın; “12 Eylül Şiddeti ve Arabesk”, Akyüz Yayın Grubu, İstanbul, 2004, s.59.

<sup>89</sup> TANRIKORUR, Cinuçen; “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”, Ötüken Nersiyat, İstanbul, 1998, s.115.

*bir kapitalist olgu sırasındaki gettoları oluşturan süreçti. Bunlar da kendilerine göre bir müzik yarattılar; bu da Türkiye’de ‘arabesk’ adını aldı. Ama Amerika’ya baktığımızda ‘punk, caz’ veya başka türler doğdu. Tabii ki, rock veya blues özellikleri taşımayacaktı. Türk halk müziği ve bizim insanımıza etken olan Arap kültürü son zamanlarda Yunan müziğinin etkisi de büyük oldu daha çok Arap müziği etkisi denilemez, ama öyle gözüküyor ya da o imajın içinde duruyor. Genelde o etki muhakkak, ama içinde Türk halk müziğinin kentleşme sırasındaki bozulmuş örnekleri de var. Türk sanat müziğinin etkisi var. Hepsinin de etkilerini görebiliriz. Halkın talebiyle diyemeyeceğim. Onlar da ne istediğini tam olarak bilmiyorlardı Müzisyenler öyle bir şey yaptılar, bu kendi içinde gelişti ve öyle bir tarz oldu. Ama Arap etkisi bence yüzde 50’lerden azdır. Geçmişteki ilk dönemlerinde insanlar Arap radyolarını dinlemişler. Aslında arabesk müziğinde en büyük etki bence ‘Türk Roman müziği’ yani ‘Çingene müziği’nin etkisi çok büyüktür. Onun Arap etkisinden daha çok etkilendiğini söyleyebilirim.”<sup>90</sup>*

---

<sup>90</sup> OK, Akın; “12 Eylül Şiddeti ve Arabesk”, Akyüz Yayın Grubu, İstanbul, 2004, s.135-136.

#### 4. MÜZİKAL OLARAK ARABESK

Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi Arabesk, hem Türk Halk Müziği, hem Türk Musikisi, hem Doğu, hem de Batılı müzik türlerinden etkilenecek doğmuş ve gelişmiş bir türdür. Bu tür, melodi, ritim ve armoni temeline dayanır.

Melodik yapıda kullanılan ses dizileri kimi zaman Türk Halk Müziği, kimi zaman Türk Musikisi ses dizileridir. Bu farklılaşma, Arabesk'in içinde bazen Türk Musikisi, bazen Türk Halk Müziği nağmelerinin daha ağırlıkta kullanılmasındandır. Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi türlerinden hangisinin ağırlık olarak kullanıldığı Arabesk şarkının düzenlenmesindeki sazlardan ve icradan da belli olur. Ana melodiyi çalan enstrüman kimi zaman ud, kanun, keman, klarnet, tanbur, kimi zaman bağlama, cura, kopuz, kabak kemane, zurna, kaval vb. olabilir.

##### 4.1. Kullanılan Enstrümanlar

Arabesk müzikte kullanılan çalgıların çok çeşitli olduğunu biliyoruz.. Bunların bir kısmı doğu bir kısmı da batı kaynaklıdır. *“Arabesk müziğe, batı kaynaklı çalgıların girmesi 1968'lerde Orhan Gencebay'la birlikte başlamıştır. Daha sonra Ferdi Tayfur ve öteki arabesk sanatçılarıyla da bu gelenek yaygınlaştırılmıştır. Özellikle Ümit Besen, Ferdi Özbeğen gibi arabesk müzik sanatçıları pop müziğe yaklaşan bir arabesk tipine daha yakın oldukları için onların, batılı kaynaklı çalgıların yaygınlaşmasındaki payları çok çok önemlidir. Piyanonun söz konusu müzikte ağırlıklı çalgı olarak kullanılması daha çok bu sanatçıların öncülüğünde gerçekleşmiştir denebilir.”*<sup>91</sup>

Arabesk müzikte kullanılan sazları üç ayrı kategoride inceleyebiliriz. İlk kategoride yer alan ve ritmik yapıyı veren ritim sazları, Doğu, Batı ve Türk müzik kültürüne ait enstrümanlardır. Bunların seçimi müzik yönetmeninin inisiyatifindedir. Müzik yönetmeninin ortaya çıkarmak ve hissettirmek istediği duyuma “sound” adı verilir. Duyurmak istediği doğu soundu ise ağırlıklı olarak, bendir, darbuka, tef, parmak zili, kaşık, hollo, arbane (zilli bendir), asma davul, batı soundu ise, tumba, bongo, kajan, shaker, guiros, tabla, sanduka, kastanyet kullanılır. Her iki soundda da

<sup>91</sup> GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 173.

bateri temel saz olarak görülür. Yönetmenin tercihinine göre, farklı bir sound yapmak amacıyla baterinin kullanılmadığı da olur.

Armonik yapıyı veren enstrümanlar Batı müzik kültüründeki enstrümanlardır. Piyano, gitar ve bas gitar, şarkının armonik yürüyüşünü verirler. Bunlar dışında düzenlemeye göre keman grubunun armonik yapıyı verdiği aranjmanlar da mevcuttur. Kemanlar kimi zaman Batılı orkestralardaki gibi düzenleme de yer alabilir.

Renk sazlar, ritim sazlar gibi, şarkının soundunu belirleyici enstrümanlardır. Ana melodiyi icra eden saz, şarkının karakterini belirleyen en önemli öğedir. Bu enstrümana, başka renk sazları da eşlik edebilir. Aynı şarkıda birden fazla renk sazı kullanılarak şarkı daha zenginleştirilmeye çalışılır. Çünkü renk sazını icra eden müzisyende sazına hâkimiyet esastır. Renk sazı olarak çoğunlukla Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği enstrümanları tercih edilir. (Ud, kanun, keman, tanbur, ney, cümbüş, bağlama, cura, kopuz, kaval, kabak kemane, Karadeniz kemençesi, balaban, tulum, zurna, perdesiz gitar) Renk sazı olarak saksafon, trompet, klarnet, obua, gitar, piyano, elektro gitar, akordeon, gibi batı enstrümanlarının kullanıldığı görülür.

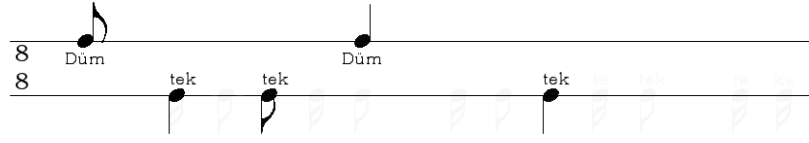
#### **4.2. Kullanılan Ritmik Yapılar**

Arabesk şarkılar çoğunlukla 2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 6/8, 8/8, 9/8'lik ölçülerde bestelenmiştir. Bir enstrüman (genellikle bateri) temel ritmik yapıyı icra ederken, diğer ritim sazlar (birden fazla kullanılır) ritmi velvelelendirerek çeşitlendirirler. Aynı şarkı içinde ölçü değeri aynı kalmak şartıyla birden fazla ritmik kalıbın kullanıldığı görülür. Ritmik yapıların değişimi iki şekilde olur. Birincisi şarkının zemin, nakarat gibi ayrı bölümlerinde farklı ritmik kalıpların kullanılmasıdır. İkincisi ise tekrarlanan melodilerde yani şarkının aynı bölümünde ritmik kalıbın değişmesidir. Bu uygulama ritmik yapıların kullanılan enstrümanlar gibi Arabesk şarkılarda önemli bir unsur olduğunun göstergesidir.

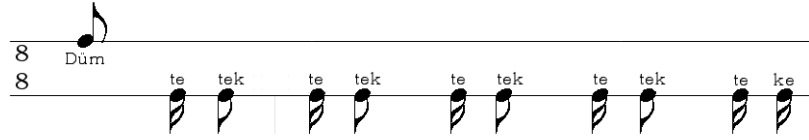
Çok az olmakla beraber birden fazla zaman birimi kullanılmış Arabesk şarkı örnekleri mevcuttur.

Batı ve Doğu müzik kültürlerinden faydalanan Arabesk müziği, Batı müzik kültürünün bolero, rumba, songo, vals, Türk müzik kültürünün ritmik kalıplarını da içinde barındırır. Özellikle 8/8 ritmik kalıbının farklı kullanımları ve isimlendirilmeleri dikkat çekicidir. Türk Musikisi'nde sekiz zamanlı usûllerden olan

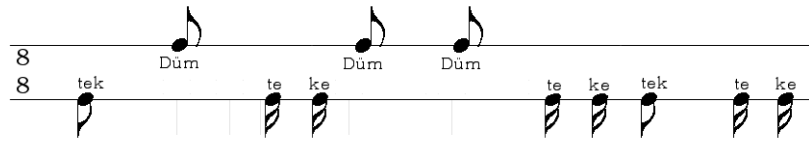
düyek usûlü Arabeskte temel ritimlerden biridir. Arabeskçiler arasında “Arap” olarak anılan bu usûl velvelelendirilerek çeşitlendirilmiş ve farklı isimlerle adlandırılmıştır.



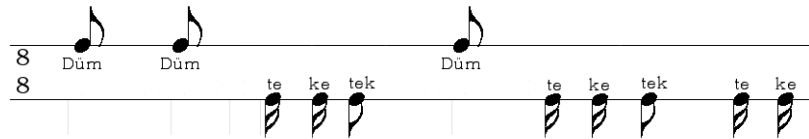
Şekil 4.1. Düyek (Arap) ritim kalıbı



Şekil 4.2. Vahde (Düyek [Arap] ritim kalıbının velvelelendirilmiş şekli

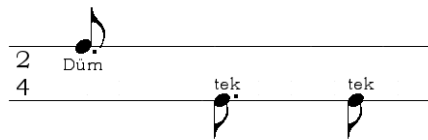


Şekil 4.3. Ters Arap (Düyek [Arap] ritim kalıbının velvelelendirilmiş şekli



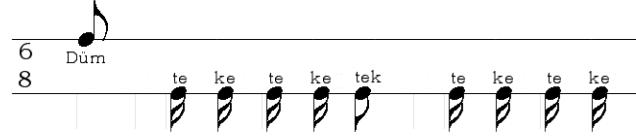
Şekil 4.4. Cıvcıv Çıkacak Kuş Çıkacak (Düyek [Arap] ritmik kalıbının velvelelendirilmiş şekli

Arabesk müzikte kullanılan ve temel ritim sayılan bir diğer ritim kalıbı ise “Âşık” adı verilen 2/4'lük kalıptır.



Şekil 4.5. Âşık ritim kalıbı

Çok sık kullanılan, 6/8 ölçüsündeki ritim kalıbına bir isim verilmemiştir.



Şekil 4.6. 6/8'lik ritmik kalıp

### 4.3. Arabeski Ayırt Edici Diğer Özellikler

Arabesk şarkıların melodilerini oluşturan sesler, bu seslerin oluşturduğu diziler, Arabesk'in Türk müzik kültür dairesi içinde yer almasının en önemli nedenidir.

Sekiz sesi aşmayan ses dizileri ile bestelenmiş olan ezgiler olduğu gibi, sekiz ses sınırını aşan ezgiler de Arabesk müzikte mevcuttur. Sekiz sesi aşan besteler çoğunlukla Türk Musikisi makam dizilerinden yararlanır. Uşşak, hüseyini, kürdi, segah, hüzzam, saba, nihavend, nikriz, hicaz ve hicaz ailesi, rast, makam dizileriyle yapılan ezgiler kimi zaman makamın kurallarına birebir uymakta, kimi zaman ise sadece dizi seslerini kullanmaktadır. Bu şarkılarda, yani sekiz sesi aşan ezgilerde Türk Musikisi şarkı formunun benzeri bir yapı olarak meyan bölümü mutlaka yer alır. Ancak Türk Musikisi şarkı formundan farklı olarak bu şarkıların bölümleri konusunda besteciler özgür davranmış, zeminden sonra bazen nakarat, bazen meyan kullanmış, bundan sonraki bölümde bestecinin o anki isteğine bağlı olarak belirlenmiştir. Bir başka deyişle Arabesk şarkılarda formülize edilebilecek bir şarkı yapısı yoktur.

Bir oktavı aşmayan şarkılarda ise form zemin+nakarat veya zemin+meyan şeklindedir. Buradaki meyan sözcüğü genellikle zemin kısmını oluşturan melodinin bir oktav tizden tekrarını ifade etmektedir. Bu yapıya örnek olarak Ferdi Tayfur'un Hicaz Hümayun makam dizisi seslerini kullanan "Unutmak İstiyorum" adlı şarkısını gösterebiliriz.



UNUTMAK İSTİYORUM

ZEMİN.....

MEYAN.....

Bir oktavı aşmayan bazı ezgiler şarkı yerine türkü formunda bestelenmiştir. Bu ezgiler incelendiğinde bazılarının makam dizisi sesleri kullanıldığı görülür. Bilindiği gibi Türk Halk Müziği ezgilerimizde hicaz, hüseyini, uşşak gibi makam dizilerinin sesleri makamsal kurallara uyulmadan, kuralsız olarak kullanılır. Türkü formundaki arabesk şarkılarda da uygulama bu şekildedir. Türkü formundaki arabesk şarkıların genellikle bir oktavı aşmayan melodik yapısı bir diğer özelliktir. Bu yapıya “Caney Caney” adlı beste örnek olarak gösterilebilir. Şivan Perver’e ait olan ezginin yapısı nakarat+zemin+nakarattır.

NAKARAT..... CANEY CANEY

ZEMIN.....

NAKARAT.....

Yukarıdaki anlatım sırasında sık sık dile getirdiğimiz Arabesk'in diğer türlerden beslenerek kendisine ait başka bir yapı oluşturması Arabesk şarkıların aranjmanında da mevcuttur. Batı müzik kültüründen aldığı armoniyi kullanırken, armoni kurallarını kimi zaman ihlal eder, akor bağlantılarında armoni kurallarına uyulmaz, ana melodiye eşlik mantığını önde tutar. Bunun nedenlerinden ilki Arabesk müzikte kullanılan koma seslerdir. Armonik yapıyı veren piyano ve gitarın ses sisteminin tanpere olması ve koma sesleri barındırmaması yüzünden ezgideki koma

sese basılması gereken akorlar, eksiltilerek ve armoni kurallarının dışına taşılarak uygulanır. Bu şekilde davranmak Arabesk müziğin yapısı nedeniyle zorunludur. Arabesk müzikte armoni kurallarının dışına çıkılmasının ikinci nedeni yeterli armoni bilgisine sahip olmayan aranjörlerdir. Yaptıkları aranjmanlarda çoğunlukla beşli akor kullandıkları için ister istemez armoni kuralların dışına taşarlar.

Arabeskin icrasında kullanılan renk sazlarının çalım üslubunda yukarıda değindiğimiz kural dışı yapı aynen geçerlidir. Ezgide ölçüden taşmalar, notanın dışında yapılan doğaçlamalar, melodiye eklenen süslemelerin çarpmalar ve glisendolarla icrası adeta Arabesk'in dikkat çekici karakteridir. Bu icra şekli enstrümantistin yeteneğine bağlıdır. Aynı melodiyi farklı enstrümantistler farklı olarak yorumlarlar. Bu yüzden Arabesk albüm kayıtlarında Arabesk üslubunu ortaya çıkartabilen belirli müzisyenler görev alır.

#### **4.4. Arabesk Şarkılarda Türk Musikisi'nin İzleri**

Üçüncü bölümde anlatılan Türk müzik kültürünün değişimi, zaman içinde başka kültürlerle etkileşimi sonucunda doğan ve eklektik bir yapıya sahip olan Arabesk şarkılar Türk kültürünün bir ürünü olduğundan Türk Halk Müziği veya Türk Musikisi'nin izlerini taşır.

“Kullanılan Ritmik Yapılar” başlığı altında değinildiği gibi çok ritim sazın kullanılması, bu sazların ritmi farklı vellelelerle ritmik yapıyı çeşitlendirmesi Arabesk şarkılardaki ritim açısından Türk Musikisi izlerini doğru olarak tespit etmeyi engeller. “Arabeski Ayırt Edici Diğer Özellikler” başlığı altında anlatıldığı gibi melodilerin armoniyle desteklenmesi ve icracıların kendi yetenekleri sınırında yaptığı süslemelerle icralar sonucu üslup değişimi Türk Musikisi'nin Arabesk müzikte bulunan izini flulaştırmaktadır. Bu izi tespit etmenin en gerçekçi yolu makamsal analizdir. Her Arabesk şarkıya makamsal analiz yapmak mümkündür ancak unutulmamalıdır ki, farklı kaynaklardan da beslenen Arabesk şarkıların hepsinde makamsal yapıya rastlanamaz.

Arabesk müziğin başlangıcında yer alan Orhan Gencebay ve yaygınlaşmasında rol oynayan Ferdi Tayfur'a ait ikişer şarkıyı ele alarak makamsal olarak inceledik.

#### 4.4.1. Ferdi Tayfur'un "Durup Dururken" Adlı Şarkısı

Ferdi Tayfur'un Durup Dururken adlı parçası Zemin (A), Meyan (B), Nakarat (C) bölümlerinden oluşmuştur.

DURUP DURURKEN

The musical score for "Durup Dururken" is presented in a single system with three staves. The first staff begins with a circled 'A' and contains the first two staves of music. The second staff begins with a circled 'B' and contains the next three staves. The third staff begins with a circled 'C' and contains the final three staves. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with first and second endings and triplets.

Bestenin A bölümünün ilk iki ölçüsünde, Hicaz Makamı'nın güçlü perdesi olan neva perdesinde yarım karar yapıldığı görülür. A bölümünün sonraki dört ölçüsünde ise önce nimhicaz perdesinde, sonra dik kürdi perdesinde çeşnisiz kalışlar yapıldıktan sonra bu bölümün son iki ölçüsü düğâh perdesinde hicazlı tam karar ile sonlanmıştır. A bölümü B bölümüne bağlanırken Neva perdesi üzerinde rastlı bir

arasaz, bağlantı olarak kullanılmıştır. Bu B bölümündeki neva perdesi üzerinde rast çeşnisine bir hazırlıktır. B bölümünde nevada rast çeşnili yarım kararlar yapılmıştır. B bölümünün son ölçüsünde tiz durak muhayyer perdesinde Hicaz çeşnisiyle yarım karar gösterilmiştir. C bölümünde gerdaniye dik kürdi perdesi arasında Hicaz Hümayun sesleri gösterilmiş ve dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Bu bölümün son dört ölçüsü A bölümünün son dört ölçüsüyle aynıdır.

Makamsal analiz sonucunda; eserin, karar perdesi, asma karar perdeleri, güçlü perdesinin kullanımı, genişleme özelliği, geçki ve çeşnileri açısından Hicaz makamı tanımına uygun olduğu görülmektedir.

#### 4.4.2. Ferdi Tayfur'un "Çeşme" Adlı Şarkısı

Ferdi Tayfur'un Çeşme adlı parçası Zemin (A), Meyan (B), Nakarat (C) bölümlerinden oluşmuştur.

**ÇEŞME**

The musical score for "Çeşme" is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with an "Intro" section. The first staff ends with a circled "A". The second staff continues the melody. The third staff is labeled "B" and ends with a circled "B". The fourth staff is labeled "C" and ends with a circled "C". The fifth staff continues the melody. The sixth staff is labeled "B" and ends with a circled "B". The seventh staff is labeled "C" and ends with a circled "C". The eighth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

Bestenin A bölümünde, Hüseyini makamının güçlü perdesi olan hüseyini perdesinde, uşşak çeşnili yarım karar yapıldığı görülmektedir. A bölümünün sonunda da hüseyini beşlisi kullanılarak düğâh perdesinde tam karar yapılmıştır. B bölümünde ise, muhayyer perdesinde uşşak ve neva perdesinde buselik çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. C bölümünün ilk iki ölçüsünde, çargah'da çargahlı, sonraki iki ölçüsünde, Segah'da Segah'lı yarım kararlardan sonra son iki ölçüde de Düğah perdesinde uşşak'lı tam karar yaptığı görülmüştür.

Makamsal analiz sonucunda; eserin, karar perdesi, asma karar perdeleri, güçlü perdesinin kullanımı, genişleme özelliği, geçki ve çeşnileri açısından Hüseyini makamı tanımına uygun olduğu görülmektedir.

#### 4.4.3. Orhan Gencebay'ın "Dil Yarası" Adlı Şarkısı

Orhan Gencebay'ın Dil Yarası adlı parçası Aranağme-Zemin (A), Meyan (B), Meyan 2 (C) ve Nakarat (A) bölümlerinden oluşmuştur.

DİL YARASI 1

Intro..... Aranağme .....

Fin

A

B

C

§

Eserin A bölümünü ikinci ölçüsünde çargahta çargahlı asma karar, sonraki iki ölçüsünde Kürdi makam dizisi sesleri kullanılarak düğâh perdesi üzerinde kürdi çeşnili tam karar yapıldığı görülmüştür. Dördüncü ölçünün son bölümünde besteci armonik yapıyı düşünerek nimhicaz (do diyez) perdesinde çeşnisiz asmakarar yapmış, bu perdeyi devamında gelecek olan re minör akorunun hazırlayıcısı (sensible) olarak düşünmüştür. Nimhicaz (do diyez) aynı zamanda nevadaki buseliğin yedenidir. Altıncı ölçüde tekrar çargâhta çargahlı asmakarar yaptıktan sonra Kürdi makam dizisi seslerini kullanarak düğâh perdesi üzerinde kürdi çeşnili tam karar yaptığı görülmüştür. B bölümünün ilk ölçüsünde neva üzerinde buselik beşlisini gösterdikten sonra, diğer ölçüde neva üzerinde oluşan buselik makam dizisinin ilk altı sesini göstererek bu dizinin ikinci derecesi olan hüseyni perdesinde çeşnisiz asmakarar yapar. Diğer iki ölçüde durak üstünde bulunan kürdi dörtlüsü, tiz durak muhayyer perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmüştür.

C bölümünde muhayyer perdesi üzerinde simetrik genişleme devam etmektedir. Bu bölümün dördüncü ölçüsünde tiz çargâhta çargahlı kaldıktan sonra tekrar nevada buselik çeşnisini göstererek muhayyer perdesi üzerinde kürdi çeşnisi ile yarım karar yapıldığı saptanmıştır. Daha sonra senyo işareti ile eser A bölümüne dönerek bu bölümle son bulmuştur.

Makamsal analiz sonucunda; eserin, karar perdesi, asma karar perdeleri, güçlü perdesinin kullanımı, genişleme özelliği, geçki ve çeşnileri açısından Kürdi makamı tanımına uygun olduğu görülmektedir.

#### **4.4.4. Orhan Gencebay'ın "Sevgilim Dinle" Adlı Şarkısı**

Orhan Gencebay'ın Sevgilim Dinle adlı parçası Zemin (A), Meyan (B), Meyan 2 (C) ve bölümlerinden oluşmuştur.

## SEVGİLİM DİNLE

Eserin A bölümünde Hicaz makamı seyir özelliği kullanılarak durak ve civarından hicazlı giriş yapıldığı, 3.ölçüde de rast perdesi üzerinde nikriz'li asma karar yapılarak bir sonraki ölçüde hicaz çeşnili tam karar yapılışı görülmüştür. B bölümünde makamın güçlü derecesi Neva perdesi sıkça kullanılmıştır. Daha sonra Hicaz ailesi makamlarında yapılagelen birbirine geçki yapma özelliğine uygun olarak Hicaz Uzzal makamından dolayı hüseyini perdesi üzerinde uşşak'lı yarım karar yapıldığı görülmüştür. C bölümünün 2. ve 3.ölçüsünde güçlü neva perdesi üzerinde buselik çeşnili yarım karar yapılmış, daha sonra nimhicaz perdesi üzerinde çeşnisiz asma karar yapılarak Hicaz sesleriyle, düğâh perdesi üzerinde Hicaz'lı tam karar yapıldığı görülmüştür.

Makamsal analiz sonucunda; eserin, karar perdesi, asma karar perdeleri, güçlü perdesinin kullanımı, genişleme özelliği, geçki ve çeşnileri açısından Hicaz makamı tanımına uygun olduğu görülmektedir.



#### 4.5. Arabesk Sanatçıların Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi Eserlerini Yorumlamaları

Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği halkımızın vazgeçemediği kültür değerlerinden olduğundan, bu müzik türlerindeki ezgilere Arabesk albümlerde yer verilmektedir. Konumuz Türk Musikisi ile Arabesk müziğin etkileşimi olduğu ve Arabesk'in Türk Musikisine etkisinin daha çok icra yönünden olmasından yola çıkarak Türk Müziği icrasında nasıl bir üslup kullandığını icra yönünden görebilmek amacıyla bu bölümde Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi türündeki iki eserin arabesk sanatçıları tarafından icra edilmiş şeklini inceleyeceğiz.

##### 4.5.1. “Yoğurt Koydum Dolaba” Adlı Türkünün İbrahim Tatlıses Tarafından Yorumlanması

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 2364  
İNCELEME TARİHİ:  
YÖRESİ:  
GAZİANTEP, KİLİS  
KİMDEN ALINDIĞI: YOĞURT KOYDUM DOLABA  
SÜRESİ:

DERLEME:  
—  
DERLEME TARİHİ:  
—  
NOTAYA ALAN:  
—

YO ĞURT KOYDUM DO LABA EL LE RE VAY BU GÜNBA ŞİM KA LA BA

BU GÜNBA ŞİM KA LA BA EL LE RE VAY

TRT Türk Halk Müziği repertuarına 2364 numara ile kayıtlı olan “Yoğurt Koydum Dolaba” adlı Gaziantep-Kilis yöresi türküsü, 1981 yılında yayınlanan “Mutlu Ol Yeter” adlı albümde İbrahim Tatlıses tarafından yorumlanmıştır.

Türkünün aranağmesinde Bağlama, Kaval, Zurna ve Ritm sazlar kullanılmış, ancak nota değerleriyle oynanarak icra Arabeskleştirilmiştir. Özellikle solist saz olarak kullanılan zurnanın icrasına baktığımızda gereksiz bağ ve çarpmalarla melodinin ve otantik üslubun bozularak Arap üslubuna yaklaşıldığı, solist sazın bu icrasının dinlemede Arabesk hissiyatını arttırdığı görülmüştür. Solistin icrasında da durum aynıdır.

Solistin icrasında da durum aynıdır. Şan girişinde bir sekizlik es alınmış üçüncü ölçüde de notadan farklı değişik bir motif kullanılmıştır. Nakarat bölümünde de yine nota değerleri değiştirilmiş icra aslına bağlı olunmadan ortaya konulmuştur.

Genel olarak melodi aslına bağlı gözükse de Arabesk icra olarak adlandırdığımız bu detaylar eserin yapısını bozmaktadırlar. İbrahim Tatlıses'in "Yoğurt Koydum Dolaba" adlı türküyü icrası aşağıdaki gibidir.

ARANAĞME

1 2  
3 4  
5 6 7 ŞAN  
8 9 10 YO ĞURT KOY DUM DO LA BA  
11 NAKARAT  
12 BU GÜN BA... ŞİM KA LA BA..... BU GÜN BA ŞİM KALA BA  
13 14  
15 E.....L LE..... RE...VAY(SAZ.....) BU GÜN BA... ŞİMKA LA BA...  
16 BU GÜN BA ŞİM KA.. LA BA E.....L LE RE... VAY

#### 4.5.2. "Gelse O Şuh Meclise" Adlı Rast Yürük Semai'nin Sibel Can Tarafından Yorumlanması

Hafız Post'a ait Rast makamındaki "Gelse O Şuh Meclise" adlı Yürük Semai 2000 yılında yayınlanan "İşte Sibel Can" adlı albümde Sibel Can tarafından yorumlanmıştır. Eserin girişinde Refik Fersan'ın Rast Peşrevi'nin "Teslim" bölümü kullanılmıştır. Bu peşrevin teslim bölümünün asıl notası aşağıda verilmiştir.



Refik Fersan'ın peşrevinin yorumlanışındaki icra farklılıklarını şu şekilde özetleyebiliriz; ilk ölçüde eserin asıl yapısı farklılaştırılmış, nota değerleriyle oynanmıştır. İcradaki bu bozukluk Arabesk müziğin özelliklerinden biridir. Teslim bölümünün dönüşünde ise eser asıl notasındaki gibi icra edilmiştir. Kullanılan enstrümanlar; Davul(Batery), Basgitar, Akustik gitar, Kanun, Ud, Klarnet, Grup Kemanlar, Darbuka, Tef olarak tespit edilmiştir. Bu yorumlanış biçimi aşağıdaki notada gösterilmiştir.



TRT Türk Sanat Müziği repertuarına 4830 numara ile kayıtlı olan Hafız Post'a ait Rast makamındaki "Gelse O Şuh Meclise" adlı Yürük Semainin Sibel

Can'ın yorumlayışında üslubun bozukluğu hemen duyulmaktadır. Eserin orijinal notası aşağıdadır.

**RAST YÜRÜK SEMÂİ**  
GELSE O ŞŪH MECLİSE NÂZ Ü TEGÂFŪL EYLESE

USŪLŪ : Yürük Semâi MŪZİK : Hâfız POST  
SÖZ : -

GEL SE O ŞŪH MEC Lİ SE NÂ ZŪ TE GÂ  
REN Ğİ Hİ CÂ Bİ Â Rİ Zİ MEC Lİ Sİ GŪL  
Â Şİ Kİ ZÂ Rİ GŪL ŞE Nİ VAS Lİ NA BŪL  
FŪL EY LE SE GEL SE O ŞŪH MEC Lİ SE  
GŪL EY LE SE REN Ğİ Hİ CÂ Bİ Â Rİ Zİ  
BŪL EY LE SE Â Şİ Kİ ZÂ Rİ GŪL ŞE Nİ  
NÂ ZŪ TE GÂ FŪL EY LE SE TİR YE LE LEL  
MEC Lİ Sİ GŪL GŪL EY LE SE  
VAS Lİ NA BŪL BŪL EY LE SE  
LE LEL LE LE LEL LE LE LE LEL Lİ CA NİM YE LE LEL  
LE LEL LE LE LEL LE LE LE LEL Lİ (SAZ ---) Lİ (SAZ ---)  
(SON)  
TAN GE Rİ Rİ YÂ Zİ HULD O LUR İ Dİ VŪ CŪH İ LE  
TİR YE LE LEL LE LE LE LE LE LE LE LEL Lİ  
CA NİM YE LE LEL LEL LE LE LEL LE LE LE LEL Lİ (SAZ ---)

GELSE O ŞŪH MECLİSE NÂZ Ü TEGÂFŪL EYLESE  
RENG-İ HİCÂB-İ ÂRIZİ MECLİSİ GŪL GŪL EYLESE  
TAN GER-İ RİYÂZ-İ HULD OLUR İDİ VŪCŪH İLE  
ÂŞİK-İ ZÂRİ GŪLŞEN-İ VASLINA BŪLBŪL EYLESE

Vezni : MŪFTEİLŪN/MEFÂİLŪN MŪFTEİLŪN/MEFÂİLŪN

Sibel Can'ın yorumundaki notayla farklılaşan icrayı şöyle özetleyebiliriz; eserin üçüncü ve yedinci ölçülerinde şarkıcı "te" hecesini bir sekizlik gecikmeyle icra etmiştir. Orijinal notada olmamasına rağmen dokuzuncu ölçüden onkinci ölçüye

kadar "terennüm" kısmında 'Staccato' yapılmıştır. Onikinci ölçüde şarkıcı "terennüm" ün devamına bir dörtlük geç girmiş onüçüncü ölçüde de asıl notanın dışına çıkarak, eserin bu bölümünü arabesk üslubu olarak değerlendirebileceğimiz şekilde bozmuştur. Bu tür icra ondokuz ve yirmi üçüncü ölçülerde de karşımıza çıkmaktadır. "terennüm" kısmı da aynı yukarıda belirtildiği şekildedir. Meyan bölümünün birinci ölçüsü olan otuzüçüncü ölçüde nota değerlerinde farklılıklar göze çarpmakla beraber, meyanın devamında şarkıcı yine üslubu bozarak icrayı arabeskleştirmiştir. Meyanın "terennüm"ü de diğer "terennüm"ler gibidir. Eserin son bölümünde de aynı notasal dengesizlikler ve icradaki bozukluk devam etmektedir. Ellibir, elliiki ve ellibeş, elli altıncı ölçülerde ve de son "terennüm" kısmında diğer "terennüm" kısımlarında olduğu gibi icra yanlışlıklarının aynen devam ettiği görülmektedir.

Türk Musikisi ve Türk Halk Müziğinin geleneksel icrası içinde yer almayan bir çok çalgının, son elli yıl içerisinde müziğimize girdiği görülmektedir. Bu çalgıların bir çoğunda, Türk Musikisi ve Türk Halk müziği bünyesinde yer alan bazı seslerin olmadığı da malumdur. Bilerek veya bilmeyerek bu bahsettiğimiz seslerin ihmal edilmesi suretiyle yapılan icralar zamanla kulakları alıştırmakta ve Türk Musikisinde genel bir deformasyona neden olmaktadır. Ayrıca Türk Musikisinin yorumunda önemli bir unsur olan kendine özgü usûl yapısının da özellikle mekanik çalgılarla yapılan icralarda bozulduğu görülmektedir. Konumuzla asıl ilgili yani Arabeskleştirme ise, yukarıda bahsettiğimiz bozulmalara ilave olarak farklı bir icra anlayışını da getirmiş ve gerek Sanat, gerek Halk müziğimizin geleneksel icra yapısını ciddi biçimde tahrip etmiştir. Çoğunlukla yorum adı altında yapılan bu icra tarzını tasvip etmek "yorum"un tarifine uygun değildir. Zira yorum eserin genel yapısını ve icra şeklini bozmadan yapılmalıdır düşüncesindeyiz.

1 2 3

GEL SE O... ŞU...H ME...C Lİ... SE NA...ZÜ...TE GA.....

4 5 6

FÜLE.....Y LE SE.....GEL SE O... ŞU...H ME...C Lİ... SE

7 8 9

NA... ZÜ...TE GA..... FÜLE.....Y LE SE.....TİR YE LEL

10 11 12

LELELE LEL LEL LEL LEL LELLELE LEL LEL LE.....L Lİ.....

13 14 15

CANIM YE LE.....LE.....L LEL LEL LE.....L LEL LEL LEL LE.....L

16 17 18

Lİ..... (SAZ.....) REN Gİ Hİ..... CA.....BI GÜ.....L ŞE..... Nİ

19 20 21

MECLİ.....Sİ... GÜL..... GÜL E.....Y LE SE..... RENGİ Hİ.....CA..

22 23 24

BI GÜ.....L ŞE... Nİ MECLİ.....Sİ... GÜL..... GÜL E.....Y LE SE.....

25 26 27 28

..... TİR YEL LEL LELELE LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL L.....L Lİ.....

29 30 31

CANIM YE LE..... LE.....L LELLELE LE.....L LEL LEL LEL LE.....L

32 33 34 35

Lİ.....(SAZ.....) TA...N GE.....RU Rİ...YA ZI... HU.....LD O LUR İ.....Dİ

36 37 38

VÜ.....CU.....H İ.....LE TA...N GE.....RU Rİ... YA ZI..... HU.....

39 40 41 42

...LD O LUR İ..... Dİ VÜ CU.....H İ.....LE TİR YEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL

43 44 45

LE LEL LEL LEL LE.....L Lİ..... CANIM YE LE.....LE.....L

46 47 48 49

LE LEL LE.....L LEL LEL LEL LE.....L Lİ.....(SAZ.....) A ŞI KI..... ZA.....

50 51 52

...Rİ GÜ.....L ŞE.....Nİ VAS LI.....NA BÜL..... BÜL E.....Y LE SE.....

53 54 55

..... A ŞI KI..... ZA.....Rİ GÜ.....L ŞE.....Nİ VA...S LI.....NA BÜL.....

56 57 58

BÜL E.....Y LE SE.....TİR YEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL

59 60 61

LE LEL LEL LEL LE.....L Lİ..... CANIM YE LE.....LEL

62 63 64

LE L LEL LE.....L LEL LEL LEL LE.....L Lİ.....(SAZ.....)

## 5. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME

Son yirmi yıldır ülkemizde ticari kaygıyla yapılan albümlerin hemen hepsi, farklı müzik türlerindeymiş gibi gözükse de aynı aranjörlerin elinden çıkmış gibi benzer düzenleme yapılarına sahiptir; altta batı müziğinden alınmış sound örnekleri, üstte doğu müziği ritim sazları, bunun üzerine yine doğu ve batı müzik solo sazlarının melodiyi icrası... Çünkü halkımızın da duymak istediği geleneğimizden gelen çalgıların dinlediği müziğin içinde yer almasıdır.

1980'lerde özgün müzik örneklerine bakıldığında, halka mesaj vermek amacıyla yapılan müzik, bazen tek bağlama, bazen batılı anlayışta düzenlemenin üzerine konulmuş bağlamanın solist olduğu anlayıştan doksanlı yıllarda yukarıda bahsedilen aranjman anlayışına geçilmiştir. 1970'lerde Ruhi Su'nun tek bağlama ve opera tekniğiyle okuduğu türküler, 1980'lerde batı orkestra tekniğiyle düzenlenmiş Zülfü Livaneli şarkıları, 1990'larda yerini özgün-arabesk olarak değerlendirilen Ahmet Kaya ezgilerine yerini bırakmıştır.

Popüler müzikte de durum aynıdır. 1970'lerde Türkçe sözlü hafif müzik batılı pop anlayışıyla düzenlenirken, 1980'lerde Arabeskin etkinliğiyle popülerliğini yitirmiş, sound arayışına girmiş, 1990 yılında kökeninde Türk Müziği eğitimi olan Aşkın Nur Yengi ile başlayan pop müzik akımı, daha önce belirttiğimiz düzenleme şeklini bulana kadar çeşitli sound denemelerinde bulunmuştur. Bugün M.F.Ö., Grup Gündoğarken'in solisti İlhan Şeşen, Yeni Türkü, Kenan Doğulu, Serdar Ortaç, Nil Karaibrahimgil, Sertap Erener v.b. farklı müzikal tavra sahip olduğu lanse edilen sanatçıların düzenleme mantığı ve yaklaşımı aynı ticari kaygıyı taşır.

Medyanın, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nin temsilcileri olarak halka tanıttığı, sözde divalar, imparatorlar, krallar ve benzerleri, bu müzikleri koruma görevini üstlenmek yerine, kolay yolu seçerek, ticari eğilimlerle geleneksel icra tekniğini ve üslubu bozmuş, "halkın beğendiği bu" düşüncesine sığınmış ve yukarıda belirttiğimiz aranjman biçimiyle geleneksel müziğimizi deforme etmişlerdir.

Farklı müzik türlerinde kullanılan ve Arabesk müzikten alınan bu aranjman anlayışı, müzik dinleyicisini arabesk müziğe yaklaştırmış, Arabesk alanındaki çalışmaların da farklı eğilimlere yönelmesini sağlamıştır. Buna en güncel örnek



Müslüm Gürses'in Teoman'ın Paramparça, Bülent Ortaçgil'in Sensiz Olmaz adlı şarkılarını okuması, yıllarca belli bir kesim tarafından "baba" olarak adlandırılan şarkıcının, toplumdaki elit tabaka tarafından ilgi görmesidir.

Bir diğer güncel örnek Dolapdere Big Gang adlı topluluğun yabancı popüler şarkıları Arabesk olarak adlandırabileceğimiz aranjman yapısıyla (doğu müziği ritim sazları, bunun üzerine doğu ve batı müzik solo sazlarının melodiye icrası) icra ettiği albümdür. Türkiye'de ticari başarıyı yakalayan bu çalışma, yabancı müzik dinleyicisine de farklı gelerek ilgi görmüştür.

Tüm bunlardan yola çıkarak diyebiliriz ki; arabesk müziği diğerlerinden ayıran içerik değil, biçim ve tekniktir. Neyin söylendiği değil önemli olan, nasıl söylendiğidir. İşte arabeski de arabesk yapan budur.

Arabesk müzik yalnızca geçmişte kalan geleneksel kültür ürünlerinin mirasçısı da değil kuşkusuz. Günümüzde varlığını sürdüren, ama temelde yine daha önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz geleneksel ürünlerden kaynağını alan Türk sanat müziği, Türk halk müziği gibi türlerden de büyük ölçüde etkilenmektedir. Biçimsel yönden olduğu gibi içeriksel yönden de söz konusu müzik diğer türlerle büyük benzerlikler göstermektedir.

Çalışmamız sırasında Arabesk Müziğin ortaya çıkış sebeplerini ve popülerleşmesini incelerken tespit edilen nedenler ve sonuçları şöyle özetleyebiliriz:

- XIX. yüzyılın ortalarında Batılılaşma hareketi ile Türk Musikisi'nde büyük formlu eserlerin icrasının ve üretilmesinin azalması, "şarkı" formuna artan ilgi.
- XX. yüzyılın başındaki kayıt teknolojisinin 2-3 dakikayla sınırlı olması, büyük eserlerin kaydedilememesi, dolayısıyla küçük formlu eserlerin kaydı, dağıtımı ve halk tarafından devamlı bu eserlerin tüketilmeye mecbur edilmesi, büyük formların sadece konserle ve az sayıda radyo yayınlarında yer alması ve dar bir çevreye hitap eder oluşu.
- Cumhuriyet kültür politikalarının Türk Musikisi'ne bakış açısının yanlış anlaşılıp, doğru yorumlanmaması alternatif arayışına yol açmıştır. Halk, Türk Musikisi'ne yapı olarak Batı Müziği'nden daha yakın olan Arap müziğine

yönelmiştir. İthal edilen Mısır filmleri bu ihtiyacı bir anlamda karşılamıştır. Arap müziğine halkın ilgisini gören bazı bestekârlar bu tarz besteler üretmiştir.

- 1960’lar ve sonrasında kırsaldan büyük şehirlere göçün sonucunda büyük şehirlerde “varoş” adı verilen yeni bir sosyal yapı oluşmuş, bu yeni yapının duygularını anlatan müzik türüne ihtiyacını “Arabesk” karşılamıştır.
- Halkın “Arabesk”e duyduğu ilginin daha büyük ticari kazanca çevrilmesi için yapılan müzikal üretimler.

Arabesk’in Türk Musikisi’nden etkilendiği noktaların ana başlıkları aşağıdaki gibidir:

- Arabesk müzik, Türk kültürünün bir parçası olarak türemiş ve popüler bir müzik dalı olarak gelişmiştir.
- Ritmik yönden Türk Musikisi usûllerinin velvelelendirilmiş şekillerini, melodik olarak Türk Musikisi makamlarının seslerini kullanır. Bu kullanımda bazen makam seslerinin yanında makam seyrinin de Türk Musikisi kuralları içinde uygulandığı görülmüştür.
- Kanun, ud, klasik kemençe, tanbur ve yaylı tanbur gibi Türk Musikisi sazları ve klarnet, saksafon, trombon, trompet, gitar ve bunun gibi Batı Müziği sazlarının çoğunlukla geleneksel icra üslubunun dışında, icra tekniği ve biçimiyle öne çıkartılmış olması Arabesk’in en önemli özelliklerinden biridir.

Türk Musikisi’nin Arabesk’ten etkilendiği noktalara gelince; yüzyıllar içinde şekillenen ama özünü kaybetmeyen, gelişen ama değişmeyen yapısıyla Türk Musikisi’nin başka müzik türlerinden etkilenmesi mümkün değildir. Bunun en büyük nedeni nazari unsurlarının yerli yerine oturmuş, bu kurallar zincirinin büyük bestekârların büyük eserleriyle örneklendirilmiş olmasıdır.

Arabeskin Türk Musikisi üzerindeki en belirgin etkisinin, orkesrtrasyon tekniği olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu etki yukarıda bahsettiğimiz ticari üretimlerdekinden daha azdır. Örnek olarak bir devlet kurumu olan TRT'deki koro ve orkestraların icrasında gördüğümüz piyano, gitar, bas gitar, marakas gibi armoni ve ritim veren ama Türk Musikisi'nde olmaması gereken enstrümanların yer almasıdır. Yine bu koro ve orkestralarda yer alan solo sazların, notanın dışına çıkarak ve bazı ara sazlarda ve şan cevaplarında Türk Musikisi üslubunu bozduğunu söyleyebiliriz.

Yapılan analizler, tarihsel ve müzikal anlatımlarla Arabesk'in kendisine has özelliklerinin ortaya çıkış serüveni ve bu serüveninin sonunda kendine has özellikleri anlatıldı. Ancak bu müzik dalında uğraş verenlerin hangi müziklerden hoşlandığı ve nasıl bir müzik yaptıkları hakkında düşünceleri çalışmanın bütünlüğü açısından eksik bırakılmaması gereken bir yöndür. Bu yüzden ekler bölümünde Arabesk'in ilk çıkış döneminde yer alan Orhan Gencebay, 1970'lerde ve sonrasında besteleriyle katkıda bulunan Selami Şahin, 1980'lerden sonra bu alanda aranjör olarak hizmet veren Selim Çaldıran, 1990 pop-arabesk akımının temsilcilerinden Hakan Altun'un görüşlerine yer verilmiştir.

**KAYNAKÇA**

AKÇURA, Gökhan; “Taş Plak Tarihi Hugo’dan Sorulur”, *Boom Müzik*, Sayı 5, İstanbul, Şubat 1991.

AKGÜL,Özgür - ÇOĞULU, Tolgahan; “Bugünden Geçmişe Bakarken”,  
[http://www.erhanbirol.info/tolgahan/writings/Tolgahan\\_Cogulu\\_Ozgur\\_Akgul\\_Bugunden\\_Gecmise\\_Bakarken.doc](http://www.erhanbirol.info/tolgahan/writings/Tolgahan_Cogulu_Ozgur_Akgul_Bugunden_Gecmise_Bakarken.doc)

ALTUN, Hakan; “Özel Görüşme”, İstanbul, 20 Mayıs 2009.

ANABRİTANNİCA GENEL KÜLTÜR ANSİKLOPEDİSİ; Cilt.2, Hürriyet, İstanbul, 1986.

AREL, Hüseyin Sadeddin; “Türk Musikisi Kimindir”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

AVŞAR, Halil; “Cumhuriyet Felsefesi, Çağdaşlaşma”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,  
<http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=448>

BERKER, Ercüment; “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını” Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını; Derleyen, Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.

CAN, M. Cihat, LEVENDOĞLU, Nazife Oya; “Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar”, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3 (2002),  
<http://www.gefad.gazi.edu.tr/223/17.pdf>

CAN, Sibel; “İşte Sibel Can”, Marşandiz İnt., Emre Plak, İstanbul, 2000.

ÇALDIRAN, Selim; “Özel Görüşme”, İstanbul, 8 Nisan 2009.

ÇELİK, Ahmet Emre; Türk Makam Müziği Tarihi Ders Notları, (Teksir), İstanbul 2003.

DEREN, Seçil, *Kültürel Batılılaşma*,  
<http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/Research/sd2.htm>.

DOĞRUL, Ömer Rıza; “Asr-ı Saadet (İslâm Tarihi)”, Cilt no:1 s: 71, ?, 1973.

ENCYCLOPEDIA OF BRITANNICA. Usa, 1962, volem 2, s. 188.

ENSARİ, Mehru; “19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri”, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1999.

ERGİN, Metin; “Sanatının 54 yılında Sadettin Kaynak”, Cumhuriyet, 8 Ağustos 1954.

FARMER, H. George; “Gına”, İslam Ansiklopedisi IV, ?, ?.

GARAUDY, Roger; Sosyalizm ve İslam, Çev. N. Şahsuvar, Genç Sanat Yayınevi, Ankara, 1983,s.37.

GÜVENÇ, Bozkurt; Tercüman, 6 Temmuz 1989.

GÜNGÖR, Nazife; “Arabesk - Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik”, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s.17.

HACİBEKOV, Üzeyir; “Azeri Müziği”, çev: Tolga Tanyel, Avesta Yayınları, İstanbul 1998.

<http://arsiv.sazvesoz.com/sayi002/021.html>.

<http://history.acusd.edu/gen/recording/tape4.html>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Arap>

<http://turkuaz.zaman.com.tr/?bl=6&hn=5031>.

<http://www.onurakdogu.com/tarih.htm>

IŞIK Caner, Erol NURAN; “Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s: 53.

İNÖNÜ ANSİKLOPEDİSİ, cilt. 3, Milli-Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1949, s. 197.

İŞBOĞA, Oya; “Türk Sanat Müziği’nde Tarih Sınıflandırmaları” *T.C. Haliç Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mayıs 2008, İstanbul.

KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; “Tanzimat Dönemi’nde Müzik-Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”, *Osmanlı*, Ankara, 1999, cilt 10.

KARAMUSTAFA, Gülsün; “Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye’de en çok dinlenen müzik türü” *Gösteri*, Mart 1982, sayı. 16.

KAYGUSUZ, Nermin; “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi”, <http://www.ahmetercan.net/index.php?mod=HaberDetay&ID=550&haber=1>

KOSAL, Vedat; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”, *Osmanlı*, Ankara 1999, cilt 10.

LOGAN, Jack, RACKY Ali Jihad; “Arap Müziği”, çev: Gökhan Mansuroğlu, [http://www.etnikmuzik.com/readarticle.php?article\\_id=45](http://www.etnikmuzik.com/readarticle.php?article_id=45)

MEYDAN LAROUSSE, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1992.

OK, Akın; “12 Eylül Şiddeti ve Arabesk”, Akyüz Yayın Grubu, İstanbul, 2004.

ORANSAY, Gültekin; Musiki Tarihi - II.Sınıf, Yaykur, Ankara, 1976.

ÖZBEK, Meral, “Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ÖZTUNA, Yılmaz; *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1990.

ÖZTUNA, Yılmaz; *Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000.

PAMİR, Leyla; “Debussy ve Arabesk” Adam Sanat, Ocak 1989, sayı: 38.

SALTIK, Hasan, mülakat, 18 Eylül 2000, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/30383.asp>.

SCOGNAMİLLO, Giovanni; Türk Sineması Tarihi, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, cilt.I-II.

SELANİK, Cavidan; “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni”, Doruk Yayınları, İstanbul 1996.

SELÇUK, Timur; “Dünyanın batık kesiminin müziği” Bilim ve Sanat, Şubat 1981, sayı. 2.

STOKES, Martin; “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi” İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında, Editör Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

STOKES, Martin; “Türkiye’de Arabesk Olayı”, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

ŞAHİN, Selami; “Özel Görüşme”, İstanbul, 11 Mayıs 2009.

TANRIKORUR, Cinuçen; “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998

TATLISES, İbrahim; “Mutlu Ol Yeter”, Türküola, İstanbul, 1981.

TURA, Yalçın; “Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

UYGUN, M. Nuri; “Safiyüddîn Abdülmü’min Udmevi ve Kitâbü’l-Edvaârı”, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.

ÜNKAN, Emin, ÜNKAN, Bedia ÜNKAN, Nevzat; “Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler”, Kendi Yayını, İstanbul 1984.

ÜNLÜ Cemal, “GAZELLER II, 78 Devirli Taş Plak Kayıtları”, Kalan Müzik Yapım LTD. ŞTİ., İstanbul 1997.

ÜNLÜ, Cemal; “Git Zaman Gel Zaman”, Pan Yayınları, İstanbul, 2004.

VOLKAN, Sebahaddin; “Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını” Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını; Derleyen, Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.

ZÜMRÜT, Mehmet Emin; “Türk Musikisi’nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması” Musikişinas Bahar 99, İstanbul.



## EK 1 –ORHAN GENCEBAY İLE MERAL ÖZBEK’İN YAPTIĞI GÖRÜŞME

**MERAL ÖZBEK:** Arabesk müzik yapmaya başladınız ve belli bir zaman sonra çevreden tepkiler gelmeye başladı. En büyük tepki de, bu "yozlaşma, çarpıklık" tepkisi.

**ORHAN GENCEBAY:** Yorumlarıyla...

**MERAL ÖZBEK:** Bu sizi nasıl etkiledi? "Bu çarpık değildir, nedir çarpık plan" gibi sorunuzu demin açtınız, onu sormuyorum. Ama, bir kişi olarak toplumda bir şey üreten bir kişi olarak, bir sanatçı olarak bir tüt küçümsenme tavrı sizi nasıl etkiledi? Müziğe bakışınızı, kendinize bakışınızı?

**ORHAN GENCEBAY:** Şaşırdım. Olumsuz değil. Şaşırdım. Neden böyle tepki gösterdiler diye şaşırdım. Çünkü bir daha baktım ki, ben müzikalitede kesinlikle düşük bir şey yapmıyorum dedim, mevcut halk müziğinden de, sanat müziğinden icra açısından çok daha iyi icra yapıyordum. Onun için ısırdım, neden böyle bir tepki gösterdiler diye. Halk değil una. Halk büyük ilgi gösterdi. Belirli çevreler tepki gösterili. Müzikalitesi düşük değildir. Söz yapısına gelince ben, şayet anlaşılır, güncel ve herkesin sevebileceğini, duygulanabileceğim düşündüğüm sözleri yazdım dedim.

**MERAL ÖZBEK:** Bir de şey diyorsunuz, Türk Sanat Müziğinde de zaten daha önceden başka türlü söz yoktu ki...

**ORHAN GENCEBAY:** Dramatik yapıya gelince, o zaten halk müziğinde ve sanat müziğinde bolca işlenmiş bir konuydu, ki ben gelenekten kopuk olmadığımı da söylüyorum. İsterseniz, bunu öyle yapabiliriz, 3 bin tane halk müziği eserinin birer birer içindeki konulara, söz yapılarına, dramatik özelliklerine I adar ayırmaya kalkalım ve yine Türk Sanat Müziği'ndeki I İrin kusur neyse eserlerin hepsine bakalım, kaç tanesi bulun dramatik yapıda, kaç tanesi değil. Yani yalnız arabeski dramatiklikle suçlamasınlar. Bakalım, ondan sonra bunları konuşalım. Yani, kendi malzememizle benim yaptığımı karşılaştırdığımda, kesinlikle ne halk müziğinden, ne sanat müziğinden düşük bir müzikalitesi olmayıp, sözü de gayet »ulaşılır ve dikkatli yazılmış, güncel, icraatı da onlardan çok daha iyi bir icraat. Neden bu şekilde tepki

gösteriyorlar diye şaşırmıştım. Bana dediler ki, yozlaştırıyorsun. Ben neyi yozlaştırıyorum dedim. Ben herhangi bir halk müziği veya sanat müziği parçasını alıp da onu çok kötü hale getirmedim, dedim. Yani, yozlaştırmak bir yerde bozmak anlamına geliyor. Getirmedim, dokunmadım bunlara dedim. Dediler, Türk kulağını yozlaştırıyorsun. Yahu, dalga geçmeyin benle dedim, bazı kişilere, Türk kulağını nasıl yozlaştırırım ben, Türk kulağına yabancı olan olsa olsa Batı müziği olurdu. Asıl, alaturkayla alafranga arasında muazzam bir fark vardır, bozacaksa onun bozması gerekir dedim, ki Batı müziği bir insanın geldiği zirvedir dedim o da bozmuyor ki, ben hiç bozmam dedim. Orda da durdular, anlayamadım işte o tepkileri. Bundan sonra bu tepkileri yine değerlendirdim, baktım, geleneksel müziğimizi yapan kişilerin daha çok tepki gösterdiğini gördüm, çünkü gelenekselin icrasının, yapısının yetersizliğinden dolayı arabesk denen müziğe büyük ilgi olmuştu. Onlar, arabesk de nen türün halk tarafından bu kadar ilgi görmesini hazmedemedikleri için, bir çoğu, bunu bu şekilde belirliyorlardı. Aynı zamanda en tellerin, yani yazarlarımızın da kesinlikle müziğe takılmayıp da, söze takıldığını söylemiştim. İki beni tenkit eden iki grup, birbirlerinden kopuktu, biri söze takılıyor, biri melodiye takılıyordu. Yani, o en tel dediğimiz zümre için müziğin hiçbir önemi yoktu, Arap olduğunu bilemezdi yahut da, İran, Batı okluğunu bile bilemezdi, icabında. Ama, sadece tenkit ediyordu. İki de birbirinden farklı şekilde tenkit ediyordu ve bu iki zümrenin fikirleri de ne derece bağdaşı yordu, düşündürücüdür. Yani, birbirlerinden kopuk olduklarını söylüyorum. Yani, şaşırmıştım tepkilerim de böyle olmuştu.

**MERAL ÖZBEK:** Yani, ben o zaman, insan olarak sorayım; bir, şaşırmıştım dedim, şeyi düşünüyorum da, biri bir şeyler yapıp da etrafta onu beğenmeyenler olursa, insanın şevki azalabilir, böyle bir kendini kolu hissedebilir.

**ORHAN GENÇEBAY:** Ben öyle duyguları hiç duymadım. Bilakis, ne yaptığımı biliyordum. Kesinlikle biliyordum ne yaptığımı ve daha iyi olmasına çalışıyordum, çünkü aynı zamanda ne yapanların ne şekilde yaptıklarını da çok iyi biliyordum, gerek halk müziği, gerek Türk Sanat Müziği'nde. Dediğim gibi, ben bir zaman TRT'nin içinde görev yapmış bir adamdım. Çok iyi biliyordum onları, onun için kendi yaptığımdan son derece emindim. Bir de bu var. Onun için bilerek yapıyordum da. Yakın müzisyen arkadaşlarım her zaman tebrik etmişler, ilgi, saygı göstermişlerdir. Gerçi, beni tenkit edenler de bana saygı göstermişlerdir. Yüzyüze

konuşmuşuzdur, maalesef arkamdan konuşmuşlardır daha çok. Madem ki, bir sorun varsa, bu sorun hepimizi ilgilendiriyorsa, benimle direkt konuşabilmeleri lazımdı.

**MERAL ÖZBEK:** Sizi tanıyorlar ama.

**ORHAN GENÇEBAY:** Tabii. Artık tanımadıklarımızla biraraya geleliyorduk ela. Keşke bir araya gelebilseydik, taa baştan itibaren. Türk müziğiyle ilgili sorunları ele alsaydık da, müştereken yapaydık. Ama, bundan hep kaçındılar. Ama, ben devamlı olarak her zaman bir araya gelmeye hazır olduğumu, ne zaman biraraya gelebileceğimizi, böyle teklifleri beklediğimi söyledim. Ama, gelinmedi tabii...

Arabesk politika, arabesk adam, arabesk velhasıl, arabesk, arabesk! Her şeye bir arabesk takısını takmaya başladılar. Ve bunun çarpıklık anlamına geldiğini görüyoruz, olumsuz bir şey varsa, buna arabesk damgasını vuruyorlar. Demek ki, tüm olumsuzluklara arabesk vuruluyor. 20 yıldan beri arabesk var diyorlar, aşağı yukarı işte benim bu müziğe başlamamdan itibaren, adeta biz öyle olduk, öyle görünüyoruz, alakası olmamasına rağmen. Yani, bu duruma göre, 100 sene evvel çarpıklık hiç yoktu, adamlar çarpık değildi, politika çarpık değildi de, şimdi 20 yıldan beri her türlü değer çarpık olmaya başladı. Böyle anlama mı geliyor, onların ifadesiyle. Böyle saçma şey olmaz. Tam anlatabildim mi?

**MERAL ÖZBEK:** Tamam

**ORHAN GENÇEBAY:** Yani anlaşılıyor! Yani çarpıklık sanki 20 yıldan beri var da daha evvel yoktu. Türkiye'nin içinde bulunduğu durumları, geçirdiği devreleri gözönüne getirirsek, nice acılar çekilmiş, nice yanlışlıklar da yapılmış; 20 yıldan beri mi var bu yanlışlıklar da, şimdi bu "arabesk" deyimini kullanılıyor. Daha evvel böyle bir deyim yoktu; o yüzden kabul etmiyorum bu arabesk tanımlamasını, çarpıklık olarak kabul etmiyorum; yanlış.

**MERAL ÖZBEK:** Şimdi arabeski çok seven bir kesim var.

**ORHAN GENÇEBAY:** En çok seven bir kesim olabilir. Her kesimde dinleniyorsa da, en çok seven bir kesim olabilir, belki.

**MERAL ÖZBEK:** Şimdi bu da bir şekilde, başka kesimler de olmasına rağmen, köyden kente göçmüş, kentlerin çevresindeki insanlar deniyor.

**ORHAN GENÇEBAY:** Diye söyleniyor.

**MERAL ÖZBEK:** Ama sırf onlar olmadığını, artık herkes kesinlikle biliyor.

**ORHAN GENÇEBAY:** Evet.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, en belirgin onlar görülüyordu bakıldığı zaman...

**ORHAN GENÇEBAY:** Yok değil.

**MERAL ÖZBEK:** Evet, ne düşünüyorsunuz?

**ORHAN GENÇEBAY:** 74 yılında, Ergönültaş'la yapmış olduğumuz bir röportaj neticesinde Ergönültaş'ın kendi yorumuyla böyle bir sonuca varması neticesi, bu konu birçok aydına, fikir adamına kaynak oldu adeta; yazılara kaynak oldu. Ve ondan sonra hep bu böyle anıldı; bütün sosyologlar oraya bağladılar bunu. Ben ise Engin'e, Ergönültaş'a, yazının çıkmasından hemen sonra, burada bir yanlışlık var, tamamıyla sen buraya bağladın, bu doğru değildir dedim, telefonla görüşmemizde neden demişti, şöyle şöyle izah ettim -şimdi söylerim-, haklisin, bunu düzeltiriz demişti. Fakat düzeltilmedik ve öyle kaldı. Onun etkisidir.

**MERAL ÖZBEK:** Neden?

**ORHAN GENÇEBAY:** Onun bağlantısı vardı. Onun söylediğinde gerçek payı başka açılardan vardı. O şuydu, bana göre: Demin söylediğim gibi TRT'nin yetersizliği halk müziğindeki ve sanat müziğindeki icra yetersizliği ve eldeki malzemenin ilmi bir yere gelmemesi neticesi ve daha doğrusu, toplumumuzdaki hitabeti, hitap ediş gücü azalmaya başladıkça ve buna bağlı olarak da insanların bir takım ihtiyaçlarının, her türlü ihtiyaçlarının değişme ortamına gelmesi. Hem bu göçlerin olması hem de bu arzuların. Asıl değişen kırdan kente olayı değildir, asıl değişen insanın kendisidir, insanın duyularındır, alışkanlıklarıdır, her türlü şeyidir.

**MERAL ÖZBEK:** Yani, kentte de olsa, köyde de olsa, artık eskisi gibi değil, dolayısıyla her yerde bir değişme var.

**ORHAN GENÇEBAY:** Değişen insanın kendisidir de onun için; insanın fikirleri, yapısı değişmektedir. Hepimizin söylediği gibi, en etkin organ televizyon. Televizyonda Amerikan yaşamı da izlenebilmektedir, Avrupalı da, Doğulu da. Bunları seyredip ele bunlardan etkilenmemek mümkün mü, ha bir, iki, üç etkilenmedin, ama ikinci, üçüncü sene o Amerika'daki kadının tipini, bizim kadınıımız beğenebilecektir. Ya, bu doğru yapıyor, diyecektir. Erkek de onu

beğenecektir. Hadi, kendimize o geleneksel dediğimiz yapıya birdenbire uzaklaşacağız. Bu kaçınılmaz bir şey.

**MERAL ÖZBEK:** Yani birdenbire uzaklaşmasak bile...

**ORHAN GENÇEBAY:** Yabancılaşmaya başlayacağız.

**MERAL ÖZBEK:** En görünür sorunlarımıza ordan cevaplar almaya başlayacağız.

**ORHAN GENÇEBAY:** Yabancılaşmış mı olacağız, yoksa değişmeye mi başlayacağız. Bana göre, değişmeye başlayacağız. Değişmeden kaçınılmaz. Bugün arabayı kullanıyoruz, evvelce araba yoktu bugün uçak kullanıyoruz, bugün daha başka türlü teknik araçlar gelecek. Hâlâ eski kafaya uyup, çok eski batıl inançları olan kişilerin, gazetelerde okuduğumuz kadarıyla evini kiraya verdiği adam televizyon seyrediyor diye, onun la kavgaya edip, onu vurduğunu lalan biliyoruz. Böyle olanlar elâ var aramızda tabii. Yani, televizyon bir Batı aletidir televizyon seyretmek de günahdır diye onu vurduğunu biliyoruz. Ama, ne kadar bunu yapmaya kalksa, değişme kaçınılmazdır. İşte, toplumumuzda da böyle değişmeye meyil vardı ve toplumumuz süratle değişmektedir. Gönül şunu arzu eder: Her yönde iyi, olumlu, mutlu bir hedefe doğru olan bir değişme. Fakat, bu değişme, değişilirken mutlaka insanı üzecek, yoracak, acı çekecek. Neden değişmek istiyor toplum? Bulunduğu durumdan rahat değil ki. Daha başka bir değişkenliğe geçmek istiyor; bunu hissediyor ve yapmaya çalışıyor. Tabii acı çekecektir o arada, ızdırabı, derdi olacaktır. Bununla bağlantısı olabilir ancak, kırdan kente göçen insanla değil, toplumumuzun büyük değişmesiyle bağlantısı olabilir.

**MERAL ÖZBEK:** Tamam, ama burda da en çok belirgin acı çekme, en hızlı değişme ilkin hep orda (göçenlerde) görüldüğü için hep oraya bağlanıyor olabilir. Her yerde var, ama en hızlı sahiden de orada, sırtık diye mekan ve her şeyi değiştiriyorsun, bambaşka bir ortama geçiyorsun.

**ORHAN GENÇEBAY:** Ben onun için şunu da söylemiştim ama, bütün Türkiye kırdan kente göç etmedi ki, dedim.

**MERAL ÖZBEK:** Tamam; sizin dediğiniz gibi o genel değişimin içinde sadece bu en belirgin görüneni.

**ORHAN GENÇEBAY:** Bütün Türkiye göç etmediğine göre, bütün Türkiye evvelce ne dinliyordu. İstanbul'un haricinde Türk Sanat Müziği dinemiyordu ki, bilinmiyordu. Halk müziği dinleniyordu. Davul, zurna ile oynuyorlardı ve köydeki bağlama dinliyordu, şehirdeki bağlama dinliyordu, yani halk müziği dinliyordu. Şimdi, bir de bunun hesabını yapmak lazım. Yani, Batı Müziği hiç yoktu. Köydeki de bağlama dinliyordu. Köydeki adam bundan 100 sene evvel şehire göçse de yine bağlama dinliyordu.

**MERAL ÖZBEK:** Radyoya kadar ama...

**ORHAN GENÇEBAY:** Radyolar, zaten değişimin başlangıcı. Teknolojik değişimler, değişimin en büyük, en süratli olmasına neden oluyor. Ulaşım. Ne ulaşımı, araç ile, nakliye ile olan ulaşım; yahut ta görerek duyarak olan o kültür ulaşımı. Yani, Bunlar bu araçlarla çabuklaştığı için, olduğu için, insan tabii radyo ve televizyonun çıktığı zamanlarda çok daha süratli bir değişmeye girmiş oluyor.

Evvelce, dediğim gibi, insanlar kırdan kente göç ediyordu, belki bu kadar sık olmasa da, göç ediyordu. Ama, köyde davul, zurna ve bağlama dinliyordu; yine şehirde de davul, zurna ve bağlama dinliyordu. Sadece işte o Türk Sanat Müziğini ne zaman duymaya başladı, pikaplar, plaklar oraya çıkınca, "a" dedi, ilk defa duydu onları, hatta ilk gazel devirlerinde çıktığını sanıyorum. Onu tam olarak söyleyemeyeceğim ama, Hafız Burhan'lardan önceki kişiler, Münir Nurettin Selçuk'dan sonra, sanat müziği ve gazel okudular. Halk bunlara ilgi gösterdi.

Zaten gazel dediğim zaman, dini müziğe çok yakındır. Din müziğinden farkı sadece sözlerinin yapısındaki serbest güncel ifadelerden oluşması ve müzik eşliğinde yapılması. Bizde hâlâ dinî müzik enstrüman eşliğinde yapılmamaktadır ki, yapılabilir aslında, fevkalade etkin olur. Keşke olsa.

**MERAL ÖZBEK:** Tasavvufî müzik?

**ORHAN GENÇEBAY:** Tasavvuf yapıyor. İyi ki bir Mevlana vardı da, buna böylece girildi. Yani, 800 sene evvel giriliyor buna da, şimdi girmek çok zor, neredeyse. Yanlış anlaşılabilir. Kaldı ki, Amerika'daki Müslümanlar bugün, camilerde kendilerine göre orkestra oluşturmuşlar, onlar eşliğinde müzik yapıyorlar, biliyor musunuz? Bu enteresandır. Bunu gelen arkadaşlarımızın hepsi söylüyor ve camiye gittiğimizde acayip etkide kalıyoruz diyorlar. Yani, oradaki Müslümanlar

bakmışlar ki, ya, Hıristiyanlığın kilisesi var ve burada orkestra var, çok etkili oluyor tabii. Biz de Müslümanız, biz de müziğimizi orkestra eşliğinde yapalım diyorlar.

**MERAL ÖZBEK:** Türk müziği enstrümanları ile?

**ORHAN GENÇEBAY:** Türk müziği enstrümanları, Batı enstrümanları, karışık...

**MERAL ÖZBEK:** Ondan bir örnek isteseydiniz keşke...

**ORHAN GENÇEBAY:** Onu arayacağım, bir gün bulmaya çalışacağım. Öyle yapıyorlar orda, enteresan diye söyledim. Müzisyen arkadaşlarımız var, görmüşler, çok etkilenmişler. Ben de aynı şeyi söylüyorum evvelden beri. Neden bizim müziğimizde, dinimizde bu enstrümanlar kullanılmaz. Büyük ölçüde kullanılır ve öyle de etkili olur ki. Yani, reform derken, hem müzikal açısından da reform demek istedim, hem de birçok konuda, düşünülmesi gereken hususlar olabilir. O sağlam felsefeyi ortaya daha iyi çıkarabiliriz. Yani, dini müziğin etkinliğini gazelde görüyoruz diye onun için söylüyorum Gazel serbesttir. Dini müzik yapıları hançere ile yapılır ve dediğim gibi güncel sözleri ihtiva eder.

**MERAL ÖZBEK:** Ve şey dediniz, ilk kez plaklarla, hatta gazel...

**ORHAN GENÇEBAY:** Gazeller enteresan oldu. Bunu babalarımızda görüyoruz. Babamızda, dedemizin gençliğinde falan görüyoruz. Hep onları söylüyorlar. Daha sonra, radyoların etkin olmaya başlamasıyla, çeşitli müzikleri görüyoruz. Çeşitli derken halk müziğini de, sanat müziğini de görüyoruz. Yine gazeli de belli bir dönem görüyoruz. Gazel modası artık geçmeye başlamıştır. Sanat müziği halka ilk defa yoğun, etkin bir şekilde radyolarla yapılmaya başlamıştır, gazinolarda derken, 60'lı yıllara getirdi demiştim; özetliyoruz bunları ya; böyle bu durum. Bir değişkenlik var. Halkın süratle bu asırda gelişmeye başladığını, değişiklik arzusu hissetmeye başladığını görüyoruz. Verileri de aldığını veyahut alamadığını da görüyoruz ayrıca. Denemeler yapılıyor. İşte Cemil Reşit Reyler, Ahmet Adnan Saygun'lar, Türk Beşleri'nin yaptığı o denemeler çok güzel denemelerdir, değerli denemelerdir. Fakat nedense, nedense değil, mutlak bir sebebi var. Bu Uzun yıllar bizim toplumumuzda dinletildi, fakat halkımız ona bir cevap veremedi, yahut hoşlanmadı. Neden hoşlanmadı. Bence şu oldu da, hoşlanmadı: Yani anlatılan müzik bizim ezgilerimizdi, bizim çeşitlemelerimiz/izdi, eksik olan bir şey vardı. Burada Doğu ile Batı arasındaki kesin olan bir hattı bu. Yani, kilise ve cami, ikisi de Allah'ın

evidir; ibadet Allah için yapılıyor burada, fakat kilise ve cami arasında bir fark vardır. İşte bunun gibi, bir farklılık vardı, bana göre. Onlar camiye anlatmalıydı bu ezgilerde, değil mi, bizim toplumumuzun, halkımızın ezgilerini anlatmaya çalışıyorlardı, cami anlatacaklarına, camiye tam anlatamıyorlardı, bu bir örnek. Cami ve kilise örneğini ben, belirgin diye vermek istedim. Kiliseyi hatırlatıyordu. Fakat, dediğim gibi, halkımız kiliseye de yabancı değil ama, yine de cami özelliklerini taşıyordu. Bunun gibi bir fark vardı. Hepsinin hedefi Allah'dı, ayrı konu. Toplumumuzdaki bu değişikliklerden kente de göç ettirtse.

**MERAL ÖZBEK:** Kentin kenarında da yaşasa...

**ORHAN GENÇEBAY:** Yaşasa; ne olursa olsun halktaki olan bu değişiklik arzusu, arabesk denen yapının oluşmasına sebep olmuştur. Birinci sebep budur. Sözüyle, müziğiyle; söz, eski söz yapısı neydi; Farsça idi, Osmanlıcaydı, anlayamıyordu sözden. Yine de onun yakın klasikte onun o derece Osmanlıca olmadığını görsek dahi, melodi yapısı genel toplumun yapısından daha farklı bir yapıdaydı. Alışmadığı bir müzik olduğu için, henüz ona tam anlamıyla cevap verememişti. Yani, Türk Sanat Müziğinin o ezgilerine halk, tam anlamıyla halk, asırlardan beri pek duyamadığı için cevap verememişti; ama sonradan yine sevildi. Sevildi de, yine de halkın daha çok sevebileceği şeyler olabilirdi. İşte bunu bulmak lazımdı. Eğer TRT ve çevresi, halkın o çok sevdiği sevebileceği şeyi, o neyse, bulabilseydi, çalışabilseydi, veyahut ta en azından şöyle deseydi: Biz ilköğretim, gelen her türlü fikre saygımız var; Türk müziğinde hepimiz, katkısı olacak herkese kapımız açık, ne yapılabileceğini hep beraber araştıralım deseydi, böyle bir düşünceyle girilseydi, Arabesk denen tür oluşmazdı. Çünkü dediğim gibi, değişkenlik arzusundan kaynaklanmıştı.

En çok üzüldüğüm husus, (Klasik Türk Müziği hakkında), bütün bu bilgileri okudukça, gördükçe etrafta söylenen bir arabesk, "vay arabesk, neden arabesk, arabesk şöyle, arabesk böyle" sözlerinin düşünülmeden konuşulması. Mesele, arabesk meselesi değil, Türk Müziği meselesi. Mesele, Türk müziğinin daha iyi hale gelmesi için neler yapılabilmesidir. O olumsuz sözleri söyleyenlerin hiçbir tanesinin, o deminden beri, günlerden beri yaptığımız şu notlar arasındaki en ufak bir notu dahi bildiğinden emin değilim. Birçoğunun ve bunları bilmeden, bizim yapımızı bilmeden, malzememizi bilmeden, kim tarafından Türk müziği nasıl idare ediliyor, bunları araştırmadan, sormadan, "arabesk" deyip karalıyorlar, her şeyi. Öyle saçma



şey olmaz. O arkadaşların araştırmasını isterim. Onlara araştırma tavsiye ederim. Tanıyalım kendimizi, bilelim. Daha çok konuşacağımız şeyler var tabii. Buna çok üzüyor insan. Üstelik, konu bu kadar önemliyken, Türk Müziğini ele almak konusu bu kadar önemliyken, tüm bu ülkemizdeki müzik hareketlerinin içinde bizim duyumumuz içinde en çok belli bir icra açısından belli bir yere, iyi bir yere gelmiş olan icraat, maalesef onların sevmediği arabesk denen türün içindedir. Bunu kesinlikle söyleyebilirim.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, onun şanssızlığı da sahiden araştırmanın bireye kalmış olması. Ve piyasa, yani piyasa içinde döndüğü için de bu iş, o araştıran birey de bir şekilde bütünleşme zorunda kaldığı için ilerleme yavaş; yani aksini gördükçe bir şey (gelişiyor), yeni denemeler yapmanın büyük bir riski olduğu için, yani piyasada çalışan bireyin kaldıramayacağı bir riski olduğu için, bir tür sarkaç gibi çalışıyor, Tüketici beğeniyorsa, onun aksi bu yana geliyor, böyle gitmek zorunda kalan bir mekanizma bu çünkü.

**ORHAN GENÇEBAY:** Ayrıca takdir etmek lazımdır ki, araştırma yapmak kolay değildir. Bir şeyler bulmak, hele yeni bir şeyi keşfetmek öyle kolay değildir ve onu kabul ettirmek de kolay değildir. Öyle 10-20 yılda olmaz böyle şeyler. Ayrıca bir elemanın yetişmesi için 15 sene lazım ortalama. 15 seneden sonraki tecrübesini ele dahil ederseniz, 25-30 sene lazım, yetişmiş elemanların bireyler tarafından çok miktarda yetiştirilemeyeceğinin hesabını yaparsak, devletin yapması gereken nice görevler olduğunu, piyasadaki yahut da, yalnız piyasa diye kötüleyerek söylemiyorum, piyasada her şey vardır, bireylerin bu devletin yetiştirdiği elemanlara neler yapabileceğini, o zaman daha ziyade görmüş olacağız. Fakat devletin içindeki görevliler görevlerini ne şekilde yaptılar ki, bu şikâyetleri yapıyoruz.

### **Orhan Gencebay Arabeskinin Yazım ve İcra Özellikleri Hakkında**

**ORHAN GENÇEBAY:** Resmi sanat, halk müziği içinde konulan kuralların dışına çıkan, serbest çalışan, ama bizim duyumumuz içinde olan biriyim. Fakat, bir farkım daha var. Müzikle ilgili çalışmalarında müziği başka türlü, daha zenginleştirmenin yolu nu da arayan bir insandım ben. Benim özelliklerimden bir tanesi ele buydu. Yalnız besteyi o formların dışına çıkarmak değil, icrayı da daha başka türlü yapmayı arayan biriydim İki defa farklılığım var.

**MERAL ÖZBEK:** Şimdi dört yerin (geleneğin) arasında dolaşıyorum diyordunuz ya, hele bazı parçalar için "ortada" diyordunuz; bir ağırlık merkezi olduğunu söyleyemiyordunuz.

**ORHAN GENÇEBAY:** Evet, söyleyemiyorum.

**MERAL ÖZBEK:** O zaman, bestede de, yorumda olduğu gibi bir tür emprovizasyondan bahsedebilir miyiz?

**ORHAN GENÇEBAY:** Beste zaten serbest düşüncelerin, duyguların arasından seçilen belirli ezgilerdir.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, onu ille de, ya şu, ya bu geleneğin içinde yapmak başka bir şey, ama geleneklerden yararlanarak serbest bir biçimde yapmak başka bir şey. İşte bu serbest bir şekilde yapmanın, emprovize bir yanı olduğunu söyleyebilir miyiz?

**ORHAN GENÇEBAY:** Emprovize, her konuda, her zaman vardır. Gazelde de vardır. Türk Halk Müziğinde de vardır. Dünyanın her tarafından, her müzikte vardır.

**MERAL ÖZBEK:** Var ama, mesela şekline uymuyor. Neyse belki o (yenileştirme/başkalaştırmadır), illa emprovize demek değil. Bir de emprovizenin o anda değişiklik yapmak gibi bir manası var, halbuki beste daha önceden yapılıyor.

**ORHAN GENÇEBAY:** Beste kalıplıdır, kalıplanmıştır, belirlenmiştir. Ezgiler seçilmiştir, yahut ta emprovize ise, ne yapacağı belli olmamaktır; sürpriz gelebilir her an.

**MERAL ÖZBEK:** Sürpriz; ama, şunu demek istiyorum, ondan bir öge, o dört gelenekten yararlanarak onlar arasında serbest dolaşmak için de söylenemez mi? Ordan da bir şey gelebilir, o duyuma göre; illa Türk Sanat Müziği kalıbı içinde olmak zorunda değil, gibi.

**ORHAN GENÇEBAY:** Şimdi, burada belki şunu söylemek istiyorsunuz. Ben dörtgenin içindeyim dedim. Bir yere bazen ağırlığı olmuyor, dedim; serbest. Ama, ne kaçlar ağırlığı olmasa da, yine ele bu dördünden öğeler vardır içinde, ama kesin bir ağırlığı yok. Ancak ağırlığı olanlar söyleyebiliyorum. Halk müziği ağırlıklı, sanat müziği ağırlıklı eliyorum. Söylediklerimin ise, yine bunların arasından belirli duygularla yaptığım bir şey; sanki eşitmiş gibi olabilir. Bunu böyle düşünmek lazım.

Bir ağırlığı olmadığı için böyle söylüyorum. Fazla, bir Tarafa yönelmediği için böyle söylüyorum.

**MERAL ÖZBEK:** Peki, "ton oluşumu" diye bir şeyden bahsediyorlar. Ton oluşumunu etkileyen öğeler..?

**ORHAN GENÇEBAY:** Şimdi, ton oluşumu, anlamı var da, ama ne şekilde, biraz daha açar mısınız?

**MERAL ÖZBEK:** Yani, "caz" kısmına bakıyordum Müzik Ansiklopedisi'nde, orda, onun unsurlarını sayarken, entonasyon diye bir unsur sayıyor ve onun oluşumunda, işte mesela ritm ve yorum, emprovize yorumun önemli bir şey olduğunu ve özellikle de işte altyapı enstrümanlarıyla melodiyi çalan enstrümanların aynı ritmi çalması, değişik ritimler çalması ile oluşan gerilimin ton oluşumunda büyük etkisi olduğunu söylüyor gibi, bazı unsurlar niteliyor. Şimdi sizin "özel" (ortada) dediğiniz şeyi anlamak için yani...

**ORHAN GENÇEBAY:** Evet, bir ağırlığı olmayan çalışmalar...

**MERAL ÖZBEK:** Evet, onları anlamak için acaba bu "ton oluşumu" gibi bir kavrama yaslanarak, onu oluştururken hangi öğeler orda daha ağırlıklı diye bakıp anlamaya çalışmak bir yol olabilir mi, diye düşünmüş tüm de, onun için soruyorum.

**ORHAN GENÇEBAY:** Şimdi cazın, bu söylediğiniz, cazın emprovize icralarında olabiliyor, daha ziyade. Şöyle ki, mesela, cazı diyelim kaç kişi çalıyor, tenorsaks, piyano veyahut davul, yani bateri, basgitar. Solist bir anda bakıyorsunuz, piyano oluyor, bir anda bakıyorsunuz tenorsaks, veyahut ne çalıyorsa, trompet neyse. Münavebeli solistlik yapıyorlar bunlar. Biri solistlik yaparken, arkadan akornpani eden saz piyano alabiliyor ve bas da onu takip ediyor, bateri de, takip ediyorlar ama, aynı duyumun içinde, aynı akorların içinde serbest çalışarak takip ediyorlar, kimi, solisti takip ediyor. Her solist, diğerleri tarafından emprovize olarak takip ediliyor; ama yine belli bir yapının içinde, akorun içinde takip ediyorlar. Cazın yapısı bu, genelde. Emprovize oluyor aynı zamanda solistlerin ve diğer aletlerin yaptıkları. Gazelde, solist içinden geleni okuyor. Alttaki ritimler, belli bir tempoyu tutuyorlar, ama süslemeleri var, yine emprovize süslemeleri var. Belki cazda daha fazla bir emprovize yoğunluğu var. Türk müziğinde tek seslilik olduğu için, o yoğunluk yok. Solistin yoğunluğu veyahut ta soliste ara nağmelerde yol gösteren, belirli nüansları, ezgileri çalan o enstrümanın yaptığı da emprovizedir. Zaman zaman onlara,

empvize olarak iştirak eden dediğim gibi, davul takımı oluyor, alt ritm oluyor. Ama, ritm gene belli bir kalıp içinde empvize yapılıyor. Öbür taraftaki gibi yoğun değil açıkçası, çünkü orda akor var; belli bir akorun içinde gidiyor; burda da yine belli bir ansamble var; olmaması mümkün değil, ama ordaki çok seslilik ile, burdaki tek seslilik arasında bir ayrıcalık var tabii.

**MERAL ÖZBEK:** Peki, bu süsleme denen şeyin Doğu müziğinin, Türk müziğinin özelliği olduğu söyleniyor. Nedense, şimdi bunlar yalan yanlış olabilir, fakat şöyle bir şey: Batı müziğinde her şeyin aslında yapısal bir özelliği olduğu, halbuki Türk müziğinde bir yapı olduğu, ama süslemelerin çok fazla olduğu, görünen zenginlik denen şeyin aslında süslemelerden ibaret olduğu; süslemecilik olduğu söyleniyor.

**ORHAN GENÇEBAY:** O, herhalde şunu söylemek istiyorlardır. Süsleme her müzikte vardır, süsleme, nüanslar anlamına da geliyor tabii. Nüans, çok çeşitlidir. Ritmik, veyahut melodik nüanslar, veyahut kuvvetli ve hatif nüanslar, vs. Türk müziğinde, o deminki söylediğiniz yeterli değildir. İzah etmek için şöyle ki; altta bir ritm var, ritm zamanı bölüyor, belirli bir tempo var. Süsleme her müzikte; Türk müziğinde ritm var, zamanı bölüyor, onun üzerinde makamlar var. İrtifayı gösteriyor. Kuraldır bunlar. Bunlar kesin, değişmeyen kuraldır. Bunlar müzik kurallarıdır, evrensel ölçüde kuraldır bunlar. Bunlar değişmez. Onun üzerindeki değişkenlerden bahsediyoruz biz, yani yorumlardan, ezgilerin şekillenmesinden, makamların birbiriyle karışması, formların değişmesi... biz bunlarla ilgileniyoruz. Zamanın bölünmesi olayı ve irtifaların belirlenmesi olayı evrenseldir, değişmez. Herkes, demiştir ki, ben zamanı böyle bölüyorum, benim tarzım bu; ben irtifayı bu şekilde değerlendiriyorum, arızalar şudur, neyse, bunlar değişmez, herkes bunları belirlemiştir. Yani, Rast makamı budur, Hicaz makamı da budur bizde. Majör budur, minör budur. Bunlar değişmez. Değişen nedir, demin söylediğim gibi, icraat, yorum, formlar, vs.. Bunlar temeldir, altyapıdır bunlar. İşte Türk Müziğinde zaman bölünmüş, ritm var, makam var üzerinde, irtifa belirlenmiş; ne, onun üzerinde, bu altyapının üzerinde bir melodi var, duygular, ezgiler belirleniyor, söz, müzikle; tek bir ses halinde belirleniyor ve bu tek bir ses, öyle bir süslendirilmek isteniyor ki, tüm nüansların özelliklerini buraya katmaya çalışıyor, yapan kişi. İşte süsleme denen olay bu. O tek sesli seçilen melodinin ne gibi süsleneceğinin hesabını yapmak; ondan önce saydığım özellikler alttaki, (var)...

**MERAL ÖZBEK:** Tamam anladım. Fakat Arap'ların da bu yaylıları kullanış tarzı var ya; yahut şimdi arabeskte de arada bir böyle "ııt" diye girip çıkıyor; şimdi yaylıların varlığı veya yokluğu (sorusu)...; yani ritmi ortadan kaldırırsanız, olmaz; makam elzem; melodi elzem; bu başka bir şey mi acaba; o yaylının mesala orada öyle olması, sonuçtaki duyuma bir şey katıyor (mu). Fakat, onun orda olup olmaması, yani broşunu buraya tak, parlak bir broş tak, küçük bir broş tak, ama o yine bir broş; o broşu çıkarabilirsin, yine de elbisen değişmez.

**ORHAN GENÇEBAY:** Yani broşun olmasa ne olur diyorsunuz, o süsleme olmasa ne olur diyorsunuz. Süsleme olarak görülüyor, o yazımlayabilir. Olabilir. O kişinin yazısıyla ilgili bir durum.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, yaylıların arabeskte böyle çok ayrılamaz bir işlevi var mı, di ye soruyorum..

**ORHAN GENÇEBAY:** Yok, katiyen, yok. O öyle yazılmıştır; geçici de olabilir. Bunu sormanın nedenini herhalde şöyle düşünebilir miyiz? Sorma nedeni nedir? Bir kural olup olmadığını öğrenmek mi?

**MERAL ÖZBEK:** Hayır, değil. Arabesk müziği ele alalım ve örnek olarak da bu yaylıları ele alalım. Yaylıların bir parçadaki işlevi gerçekten elzem ve kaçınılmaz ve o ordan çıktığı an, anlamda kesin büyük bir değişiklik olacak gibi bir sonuç mu getirir...

**ORHAN GENÇEBAY:** Katiyen.

**MERAL ÖZBEK:** Yoksa sadece bir süsleme midir?

**ORHAN GENÇEBAY:** Süsleme düşüncesiyle yapılmış olabilir. Ama, ısrarla böyle bir şey olacak diye bir kesinlik yok.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, mesela -şimdi bu bir spekülasyon- şu "caz"ı okurken, gerilim diyordum ya, melodi-altyapı enstrümanları farklı ritimler çalarak, aradaki gerilimin kendisi kaçınılmaz bir anlam yaratıyor. Kaçınılmaz bir unsur oluyor diyordu. Şimdi ordan aklıma gelerek, acaba mesela arabeskte de şey var mı, ritim enstrümanlarıyla, yaylılar arasında bir yapısal olay oluşturuluyor ve onun yaylılar ordan çıktığı zaman o olay ortadan kalkıyor. Yaylıların gerçekten arabesk müzikte bu tür yapısal bir katkısı var mı, yoksa sadece bir süsleme mi, ki sanki bana yaylılar böyle bir özellikte kullanılabilir gibi geliniyor

**ORHAN GENÇEBAY:** Dün bahsettiğimiz bir şey vardı, yaylıların önemini söylemişim. Yay grubu, bütün dünyada çok kullanılmaktadır. Yay ailesi; keman, viola, çello ve arsebas. Bu dörtlü grup bütün dünyada enstrümanlar arasında en çok olması gereken grup oluyor. Neden, keman sesini tek de verebiliriz veyahut çello sesini. Gerçi bunlar tek ele verilebilir de. Bir orkestra arasında bunlar çok kullanılıyor. Orkestra daha büyük kalabalık bir gruptan oluşuyor, bunların arasında yaylı grup çok fazla oluyor. Çünkü, yay, keman sesi yumuşaktır. Etkin ve güçlü bir yumuşaklığı elde etmek için, yay grubunu zengin bir şekilde vermenin büyük yararını görüyoruz. Türk müziği de yapı olarak yumuşak bir yapıya sahip olduğu için, gerçi müzik genelde yumuşaktır da, Türk Müziğinde de bu böyle olduğu için bilhassa yay soundunu tercih ettik. Yay soundu ilk olarak Batılılar tarafından oluşturuldu demiştik ve Araplar da Batılılardan bu soundu, yani bir orkestra içindeki yay soundunu aldıklarını, tercih ettiklerini söylemişim. Arap musikisi ile Türk musikisinin benzerliğinden, yakınlığından dolayı, biz de kendi içimizde bir değişiklik veyahut zenginlik yapmak istediğimiz zaman böyle bir şeyi tercih edebileceğimizi söylemişim ve nitekim tercih de ettik bu yüzden. Yani, keman grubunu, yay grubunu birinci planda kullandık. Ama, bu kullanma şekilleri kişinin yeteneğiyle yapısıyla, duyumuyla ilgili bir husustur. Önemli olan yay grubunun bu yoğunluğunu biraz hafifletmek var. Yahut ta, hep yay grubuna ağırlık verdik, biraz ela başka enstrümanlara ağırlık verelim düşüncesindeyim. Demek ki, bu da ısrarla böyle olması gerekiyor diye bir kural olmuyor bizim duyularımızın içinde. Bir keman da, pardon kanun da belki yayın yaptığı kadar olmasa da, önemli ölçüde birinci planda olabilir, bir bağlama da olabilir, bir ud da olabilir, vs.. Önemli olan, kişinin yeteneği ile eserin güçlülüğü ile ilgili.

**MERAL ÖZBEK:** Yani mesela, arabesk müzikte yaylıların (sizin deyişinizle) bir tür güçlü bir yumuşaklık elde etmek için kullanıldığı,

**ORHAN GENÇEBAY:** Tercih edildiği...

**MERAL ÖZBEK:** Bu anlamda tercih edildiği,

**ORHAN GENÇEBAY:** Yalnız arabesk müzikte değil ama.

**MERAL ÖZBEK:** Ben arabeski...

**ORHAN GENÇEBAY:** Peki, konumuz o.

**MERAL ÖZBEK:** Konumuz olduğu için...

**ORHAN GENÇEBAY:** Bir disiplin dahilinde olduğu, güçlü okluğu için diyorum, gerçekten de, neyse bir müzisyen olmuş olsaydınız, bunun ne demek olduğunu daha iyi anlatmış olabilirdim, yahut siz anlayacaktınız.

**MERAL ÖZBEK:** Tamam. Hayır, ben onu anlayabildiğim ölçüde anlayabildiğimi zannediyorum.

**ORHAN GENÇEBAY:** Mutlaka anladınız.

**MERAL ÖZBEK:** Fakat, yani onu bilemeyiz de, hani bir şeyi tanımlamaya çalıştığınız zaman onu o yapan nedir. Yani iki tane bardak vardır, ikisi de bardaktır ama, bir tanesinin kesiti dörtgendir, onun adı dörtgen bardaktır, ötekinin kesiti dairedir, onun adı daire bardaktır. O bardaktan daireyi çıkarttığım an artık o daire bardak olmaz, camdan olur, bütün nitelikleri aynı olsun, yine onun içinden içilsin, ama o daireyi çıkardığım zaman artık o daire bardak değildir. Onun için arabeski arabesk yapan?

**ORHAN GENÇEBAY:** İşte b ü t ü n mesel e b u!

**MERAL ÖZBEK:** Müzik yapısı açısından..

**ORHAN GENÇEBAY:** Arabesk nedir sorusuna geliyor, hâlâ bulamıyoruz gibi görünüyor değil mi?

**MERAL ÖZBEK:** Değil, bir çok şey biriktirdik ama...

**ORHAN GENÇEBAY:** Bulamıyoruz, gibi geliyor.

**MERAL ÖZBEK:** Öyle baktığım zaman, mesela ritmin öne çıkması, yorumda serbestlik, enstrüman çeşitliliği...

**ORHAN GENÇEBAY:** Zenginliği...

**MERAL ÖZBEK:** Ve Doğu ve Batıdan, karışık olması ve sayılarının çokluğu, altyapı-üstyapı ayrımı ve partiyon...

**ORHAN GENÇEBAY:** Az da olabilir

**MERAL ÖZBEK:** Az da olabilir, çok da olabilir ama, böyle bir serbesti olması...

**ORHAN GENÇEBAY:** Bunlar doğru.

**MERAL ÖZBEK:** Tamam.

**ORHAN GENÇEBAY:** Kuralların mevcut resmî müzik politikamızın dışına çıkan her türlü özellikleri olabilir.

**MERAL ÖZBEK:** Onu dedik ama, onu ilk başta konuşurken ona "negatif tanım" dedik. Kendinden çıkan değil de, kendine benzemediği için bir tanım yapmış oluyoruz (o zaman).

**ORHAN GENÇEBAY:** Evet.

**MERAL ÖZBEK:** Ama, gene de orada şunu diyebilirsiniz: Geleneksel kalıpları kullanan ama...

**ORHAN GENÇEBAY:** Tamamiyle ona bağlı olmayan..

**MERAL ÖZBEK:** Olmayan.

**ORHAN GENÇEBAY:** Ritm aletlerini niye kullanmıyor, işte buna benim aklım ermiyor. Kullanmaları lazımken kullanmıyorlar. Bu kadar usul var. Bakın, "Türk Musikisi Nazariyatı ve Eserleri" diyor. Kitabı var. Bunu da yazan İsmail Hakkı Güngör, Ekrem Karadeniz vs. bunun gibi birçok hocalar var. Ritimleri anlatıyorlar. Sadettin Arel anlatıyor, herkes anlatıyor. Ritm kullanmaya gelince, ritm kullanılmıyor, deli olmak işten değil, olur mu böyle şey.

**MERAL ÖZBEK:** Bu hep mi böyle olmuş?

**ORHAN GENÇEBAY:** İcrada ritm aleti adeta yok. Bir tane tef koyuyorlar kazayla, kazayla diyorum, adeta elinden gelse onu da koymayacaklar, bazı tipler. Tef koyuyor, tefin de sesi çıkmıyor. Melodi götürüyor, melodinin de içindeki ritm duygusuyla gidiyorlar, yani melodik enstrümanların vurmuş olduğu ritmlerde gidiyorlar adeta. Onlar ritm vurmuyor da, melodinin yapısı ritmi ne kadar belli ediyorsa, onunla gidiyorlar, olur mu böyle saçma şey.

**MERAL ÖZBEK:** O zaman bir tür altyapısız oluyor.

**ORHAN GENÇEBAY:** Altyapısız, tabii. Güzel. İşte benim en başta çıkış noktalarımın bir tanesi budur. Ritmi ortaya çıkaracağız, ritmi ortaya çıkarmak demek altyapıyı ortaya çıkarmak demek, Altyapı yoktu.

**MERAL ÖZBEK:** Altyapıyı ortaya çıkarmak demek de, kendiliğinden basgitar mesela, çağırıyor..



**ORHAN GENÇEBAY:** Kendiliğinden onları oraya katabilmek- Önce ritmi çıkar, bası falan bir kenara bırak, ritm aleti ortaya çıkınca, yahu yanına bir destek daha lazım diyorsun, nedir o: Bas. Bas da ana melodinin özünü atsin, yahut da şifre atsin. Neyse, böyle bir yenilik arıyorsun, ister istemez.

**MERAL ÖZBEK:** Halbuki siz bunun aslında eserlerde varolduğunu, ama icra yüzünden yapılmadığını söylüyorsunuz.

**ORHAN GENÇEBAY:** Kesinlikle. "Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri" ve "Kudum Velveleleri" üstelik. Nerde, icrada yok.

**MERAL ÖZBEK:** Hiç bunu araştırdınız mı? Yani, mesela Yurttan Sesler, Türk Halk Müziği ama, yani radyoda (bu programı) kuran bir kişi, o geleneği kurarken, icrada onu kullanmadan başlamıştır belki, nedense..

**ORHAN GENÇEBAY:** Ya kullanmadan başlamıştır, ya yeteneği yoktur, başlamıştır, ya da öyle seviyordur başlamıştır.

**MERAL ÖZBEK:** İşte ama onu tespit etmek lazım aslında.

**ORHAN GENÇEBAY:** Bu meydandadır.

## EK 2 -HAKAN ALTUN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME’NİN METNİ

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Sizce Arabesk müzik nedir?

**HAKAN ALTUN:** Arabeski müzik olarak değerlendirmiyorum yaşam tarzı olarak, yani insanların mağdur oldukları yaşantının kelimeleri olarak görüyorum Arabesk’i. Çok müzik olarak baktığım bir şey değil Arabesk.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Müzik olarak uygulandığında ne diyebiliriz?

**HAKAN ALTUN:** Müzik olarak uygulandığında, Arap ezgilerinin belki, Türk Müziği makamlarının farklı, serbest şekillerde kullanılması diye yorumluyorum. Çünkü; Arabesk bana göre hiçbir zaman bir müzik türü değildir. Yani, Arabesk bir yaşantı vardır, Arabeski bana göre biraz daha edebi olarak düşünebiliriz, edebiyat olarak düşünebiliriz. Çünkü insanların daha doğrusu eski zamanlarda söz yazarlarının biraz daha böyle hayatlarını ajite etmiş durumlarının anlatımıdır diye düşünüyorum ben Arabeski. Yani Arabesk olarak müziğe hiç bir zaman bakmadım. Evet bir Arap müziği vardır ama, (Arabesk müzik) Türkiye’deki serbest çalışmalara Arabesk müzik deniyorsa, ben buna çok karşıyım mesela.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak adlandırdığımız müziğin(lerin) bugünkü durumu hakkında neler düşünüyorsun?

**HAKAN ALTUN:** Aslında Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği diye ayırmak lazım. Bana göre en eski olan müzik Türk halkının yaşadığı gerek doğüda olsun, gerek İçanadolu’da olsun, Karadeniz’de olsun, Ege’de olsun, yani halkın sevdiği ve halkın ozanlarının derleyip topladığı müzik olarak Türk Halk Müziği diyebiliriz. Türk Sanat Müziği, bana göre dünyadaki en geniş ve en önemli müziktir. Yani musiki açısından bakarsak, makamsal olarak bakarsak, batıda nasıl minör ve majörler var, ama Türk Musikisi’nde inanılmaz bir zenginlik var. Eğer, yanlışsam lütfen beni düzelt, 500 550’ye yakın makam olduğunu biliyorum. Bu gerçekten dünyadaki en önemli ve dünya vatandaşlarının da Türk Musikisi’ne olan ilgisini zaten dünyadaki verilen konserlerden zaten anlıyoruz ne kadar ilgi gösterdiklerinin, Türk Musikisi enstrümanlarına ne kadar ilgi gösterdiklerini zaten hepimiz biliyoruz. Türk Sanat Müziği demeyebiliriz, istersen Türk Musikisi diyelim, makamlarının zenginliği açısından dünyadaki en önemli (en önemli) müziklerden bir tanesi olarak görüyorum. Hatta fondada duyuyoruz mesela, Türk Müziği makamlarından yapılmış

şarkılar hiçbir zaman bitmeyecek, hiçbir zaman ölmeyecek. Mesela Türkiye’de pop müzik denen bir şey var. Ben hiçbir zaman pop müziğe inanmıyorum. Pop müzik diye bir müzik de yoktur bana göre. Pop müzik popüler müziğin kısaltılmışıdır. Münir Nurettin Selçuk’un (Münir Nurettin Selçuk’un) bir şarkısı eğer hala şu an günümüz Türkiye’inde bir mekânda ya da bir muhabbette söyleniyorsa o şarkı hala popüler bir müziktir ve ona da pop müzik diyebiliriz o zaman. (Yani) Çünkü popülaritesini asla kaybetmemiş şarkılar bana göre pop müzik diye adlandırılmalıdır. Hani son dönemlerde yapılan (işte) Batı (alt) sounduyla yapılan altyapısıyla yapılan şarkılar bana göre pop müzik değildir. Zaten benim müzik felsefemde pop müzik diye bir müzik yok.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Günümüz Türkiye’indeki müzik kültürünün genel düzeyiyle ilgili neler düşünüyorsun Hakan Abi?

**HAKAN ALTUN:** Yani son dönemlerde yapılan (son dönemlerde yapılan) müzik bana göre serbest çalışmalar olarak değerlendirmek lazım. Ben mesela yaptığım müziği bazı insanlar işte “Arabesk”, “Fantezi” diye böyle enteresan enteresan terimler kullanıyorlar. Ben o müziğin adına, yaptığım müziğin adına “Güncel Müzik” diyorum. Mesela, şu an hissettiğim şeyler, çünkü şarkılar gerçekten aşklara dair yapılan eserlerdir bana göre. Yani, bir insan hissettiği duyguları eğer notayla sözlere döküyorsa o güncel müzik olarak ya da serbest çalışmalar olarak adlandırılması gerektiğine inanıyorum. Türkiye’de Özdemir Erdoğan’dan başlayan belki bir süreçtir, yani onun devamında ne bileyim Sezen Aksu’nun yaptığı, eskiden Türk Hafif Müziği derlerdi biliyorsun. Türk Hafif Müziği nedir? Batı enstrümanlarıyla yapılan müzikler Türk Hafif Müziği olarak değerlendirilirdi. Sonra bu yelpazenin içine işte (Türk Müziği) Türk Musikisi enstrümanları katıldığı zaman; ud katıldığı zaman, kanun katıldığı zaman, işte klasik kemençe katıldığı zaman bunların adına da işte Pop Müzik demeye başladılar, ama bence bir Batı altyapılarının üzerine Türk Musikisi enstrümanlarının işlenmesi ve onun devamında gelen bu iş serbest çalışmalar olarak görüyorum.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk müzik üst kültür sınıfını etkilemesi nelerdir, üst kültür sınıfından kastım şu; aydın, okumuş kesimi, Arabesk müziğin bu kesime etkisi nedir Hakan ağabeycim?

**HAKAN ALTUN:** Şimdi bunun çok örneklerini verebilirim. Şimdi Müslüm Gürses Arabesk müziğin önemli isimlerinden bir tanesi olarak değerlendirilir her zaman. Türkiye’de böyledir. Müslüm Gürses mesela bir Sezen Aksu şarkısı okuduğu zaman, bir Teoman şarkısı okuduğu zaman, zaten Arabesk müzik şarkıcısı olarak değerlendirilen Müslüm Gürses’i o zaman çok başka bir sınıfa sokmak lazım. Yani buna çok inanmıyorum. Çünkü, üst kesim dediğin zaman, yani daha böyle akademik eğitim almış insanların böyle bir yadırgadığı müzik olarak görülür, ama demin de söylediğim gibi, Arabesk müzik benim hayatımda yok zaten. Arabesk bir yaşam var. Yani Arabesk yaşam tarzıdır bana göre. Daha böyle mağdur insanların derdini anlatan böyle bir hitap şeklidir bana göre Arabesk. Tabi, daha akademik kariyeri olan insanlar, duydukları zaman, ne bileyim işte; “öldüm, kahroldum, yandım, bittim” falan dediğin zaman bu daha böyle alt tabakayı (hayatımda asla insan sınıflandırması yoktur benim – alt tabaka, üst tabaka diye bir şey yoktur insan hayatında – İnsan insandır, bazılarının hayatı çok güzel bir şekilde geçer, bazı insanların hayatı da böyle sıkıntılarla doludur. Buna böyle bir sınıflandırma gerçekten gerek duymamak lazım) (şeye de inanmıyorum; Sezen Aksu şarkısını, üst sınıf dediğimiz insanlar Sezen Aksu şarkılarını çok seve seve dinlerler, ama bir Sezen Aksu şarkısını Müslüm Gürses okuduğu zaman, sanki hani varoş denen bir tabir var ya, (çok sevmediğim bir tabirdir) hani sanki Müslüm Gürses varoşlara hitap eder, ama Müslüm Gürses Sezen Aksu şarkısı okuduğu zaman üst sınıflara hitap eder diye bir şey kabul etmiyorum zaten. Yani Türkiye’deki müzik zaten çok enteresandır. Sezen Aksu’nun yaptığı çalışmalar da “serbest çalışma”lardır, Orhan Gencebay’ın yaptığı şarkılar da “serbest çalışma”lardır. Mesela Teoman’ın bir şarkısı var Müslüm Gürses’in seslendirdiği “babamın öldüğü yaştayım” bu da aslında bir iç acıtan bir şeydir, değil mi bu da sıkıntı veren bir yazımdır yani. Ama bunu Müslüm Gürses okuduğu zaman insanlar “Evet sınıf atlamışız” gibi değerlendiriyorlar, bu bana göre biraz ters gelen bir durum.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Bütün bu çalışmaların beslendiği nokta Türk Müziği diyebilir miyiz?

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle. Kesinlikle makamsal müziktir. Zaten Türkiye’de yapılan müzik (bana şey diyorlar, her zaman da söylediğim bir şeydir, fantezi evet, fantezinin kelime, sözlük anlamı “serbest çalışma” ya da kendine has, farklı çalışmalardır.) Benim her zaman söylediğim bir şey vardır; belki bu tabir biraz

ters gelebilir ama, her zaman söylediğim bir şey “fantezi” yatakta olur diyorum, müzikte olmaz fantezi. Ciddi söylüyorum. Yani “fantezi”nin yerine “serbest çalışmalar” ya da “güncel çalışmalar” demek çok daha mantıklı geliyor. Ama bunların hepsinin özünde, baktığımız zaman makamsal müzik çok önemli. Yani, gerçek insanlardan örnek veriyorum, Sezen Aksu’nun milyonlarca insan tarafından sevilen “Keskin Bıçak” adlı şarkısı birebir Hicaz makamına tekabül eden bir şarkıdır yani.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Makamsal analizi yapıldığında?

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle Hicaz Makamı. Dinlediğin zaman bazı şarkıları Nihavend makamının, Kürdi makamının, Uşşak makamının, Hicaz makamının bolca kullanıldığını zaten görürsünüz. Eğer, müzikal anlamda bilgisi olan insanlar bu şarkının analizini yaptığı zaman, illaki böyle makamsal değerleri olan şarkıları bulacaklardır.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** İletişimde ve teknolojiye sağlanan büyük gelişme sonucunda dünya müzikleriyle Arabesk müzik dediğimiz müzik arasındaki etkileşimi nasıl değerlendiriyorsunuz?

**HAKAN ALTUN:** Şimdi bakıyorsunuz, mesela dünyadaki, dünyanın en önemli ülkelerinden biri Amerika’ysa, Amerika’da (ben bazen takip ediyorum çünkü), listelerde bir numara olan sanatçılara baktığımız zaman işte Raşid Taha, Khaled, bunlar Cezayir’li Fransız sömürgesinde kalmış, Arap ülkelerinin sanatçılarının olduğunu görüyorsunuz. Yani fazlasıyla, zaten dünya insanların dinlediği, böyle etnik şeyler arıyorlar. Yani, otantik şeyleri çok seviyor dünya. Arap müziği, Arap ezgilerinin olduğu, onları da incelediğimiz zaman, aslında bizim Türk Musikisi’nde öğrendiğimiz, konservatuarda öğrendiğimiz makamların çok yakınında olan şarkılar olduğunu görüyorsunuz. İnsanlar kanunu, ben de mesela yurtdışına konsere gittiğim zaman kanunu ve udu gördükleri zaman gerçekten hayranlıkla izliyorlar. Basgitarı çok iyi biliyorlar, davulu çok iyi biliyorlar, piyano keybordü iyi biliyorlar, gitarı biliyorlar, ama udu ve kanunu gördükleri ve seslerini duydukları zaman inanılmaz büyüleniyorlar. Bir balaban duydukları zaman, mey, ney üflendiği zaman onun sesini duydukları zaman hayranlıkla izleyebiliyorlar ve hayranlıkla dinleyebiliyorlar. Bence etnik ve otantik şeyleri insanlar çok seviyor, dünya halkı çok seviyor. Demin de söylediğim gibi mesela Türkiye’nin yetiştirmiş olduğu en önemli

müziyenlerden, en önemli, hatta müzisyen değil sanatçı, gerçekten sanatçılardan bir tanesi olan Erkan Oğur'un Amerika'da, Almanya'da Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaptığı albümlerin liste başı, listelerde bir numara olduğunu hepimiz biliyoruz. Yani müzikal anlamda takip eden insanların, çok yakından ilgilenen insanların Erkan Oğur gibi, daha birçok Türkiye'deki enstrümantistler...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Tamamen Türk Müziği yapıyor?

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle, kesinlikle buna inanıyorum... Çünkü dünyada makamsal müzik, gerçekten çok enteresan yerlere gidiyor ve çok sevilen müzik haline gelmiş durumda.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Teknolojinin sağladığı bu gelişmede onları bizim dünyaya duyurmamızı sağlıyor.

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türkiye'de Arabesk müzik başlangıçtan bugüne nasıl bir değişime uğramıştır? Bugünkü şekliyle ilgili neler düşünüyorsunuz?

**HAKAN ALTUN:** Çok iyi şeyler de yapıyor, çok kötü şeyler de yapıyor. Mesela...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Başlangıçta nasıldı? Bugün nasıl?

**HAKAN ALTUN:** Başlangıçta, eskileri hepimiz dinliyoruz mesela. Orhan Gencebay gerçeğini kimse inkar edemez. Orhan ağabeyin yaptığı müziklerde de yine makamsal müzik vardır. Çok farklı bir düzenlemeyle, çok farklı aranjmanlarla çok farklı yerlere getirmiştir. Mesela 30 yıl önce yaptığı bir şarkıyı şu an dinlediğiniz zaman insanlar inanılmaz mutlu oluyorlar. Bu hala demek popüler bir müzik, yani; 30 yıl önce yapılmasına rağmen, hani demin üst tabaka falan dediğim şeyler var ya hani, eğitim olarak, (daha üst tabaka alt tabaka diye bir şey yok... İnsan-insan...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Aydın kesim?

**HAKAN ALTUN:** Aydın kesim neye göre aydın? Evet, Üniversite bitiren insan aydın da, ilkokul mezunu olup da hayattan çok şey öğrenen insan aydın değil mi? O da aydın bana göre... Ama aydın kesim, evet, işte ilkokulu okumuş, orta, lise üniversiteyi bitirmiş, belki çok önemli aşamalar kaydetmiş insanlara diyebilirsiniz. Ben onu da çok kabul eden bir adam değilim, ama Orhan Gencebay'ın yapmış olduğu müzikler hala şu an İstanbul'un en popüler mekanlarında çaldığı zaman, o

aydın kesim dediğimiz insanlar (beğenerek) “ooo” falan diyorlar, ama Arabesk müziği kabul etmiyorlar. Bildiğim kadarıyla Orhan Gencebay da Arabesk müziği çok kabul eden bir insan değil. “Serbest çalışma” olarak görüyor. Eskiden bizim okulda da Münir Nurettin Selçuk ve sayacağım başka bestekarlar arasında da “fantezi şarkı” diye bir şey var mesela. TRT repertuarında da var.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Zekai Tunca'nın bazı eserleri...

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle. Orada aslında fantezi değil makamsal müzik var. Şeye belki uymuyorlar. Bizim Türk Müziği'nde öğrendiğimiz şarkı formu, giriş-zemin, nakarat, meyan, nakarat. Bu bir form, şarkı formu. Yani zemin, nakarat, meyan, nakarat. bu bizim bildiğimiz, okulda öğrendiğimiz şarkı formu. Ha, bunu şöyle yapmışlar; günümüzde yapılan müzikte, zemin, meyan, nakarat... Ha, biz şey diyoruz; A-B-C. A; zemin, B meyan dememek lazım, köprü, yani nakarata hazırlama, onun arkasından da C geliyor zaten. Bu bana göre serbest bir çalışma.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Şarkı formundan biraz çıkararak, ama Türk Müziği'nden beslenerek...

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle! Makamlardan beslenerek.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Kimi Türk Müziği, kimi, halk müziğinden beslenerek, sonuçta yerlerini değiştirerek serbest bir çalışma olarak görüyorsunuz.

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Peki Hakan Ağabey, Arabesk Müziğin genel olarak Türk Müzik yaşamına etkileri nelerdir sence?

**HAKAN ALTUN:** Türk Musikisi dünyadaki hiçbir müzikten etkilenmez. Ayrıca Arabesk'in müzik türü olduğuna inanmıyorum, sözlerden dolayı Arabesk dendiğine inanıyorum, melodik yapı olarak kabul etmiyorum. Kabul edenlere çok saygı duyuyorum, ama bu benim kendi fikrim. Bir Arap müziği olduğunu asla inkar etmiyorum, ama Türkiye'de yapılan müziğin Arabesk müzik olarak adlandırılmasına karşıyım, çünkü bir yaşam tarzını anlatım, bunu da sözler olarak değerlendiriyorum. Arabeskin Türk Musikisi'ni çok etkileyeceğine de inanmıyorum. Çünkü Türk Musikisi bana göre en önemli müziktir ve hiçbir şeyden etkilenmez.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Etkileşimden kasıt şu aslında; bazı Türk Müziği çalışmalarında, Arabesk olarak nitelendirilen çalışmalardaki melodik yapının, Türk

Müziği'nde son dönem yapılan çalışmalarda bazı benzerlikler göstermesi ve onların da repertuarda fantezi olarak gösterilmesi, Türk Müziği'ndeki makamsal yapının da Arabesk olarak nitelendirdiğimiz müzikte etkilerinin olması.

**HAKAN ALTUN:** Aslında Arabesk dediğin şey etkileniyor Türk Musikisi'nden. Mesela benim çok “serbest çalışmalar”ım var, 200 yakın şarkım var. Saz semaisi de yazmışım geçmişte, son 2 albümde (bu tez çalışmada inşallah yardımcı olur) Muhayyer Kürdi bir tane şarkım var. “Yine sabah oluyor, gönül ister akşamı”. Birebir Türk Musikisi formundaki şarkıya tekabül ediyor. Bir önceki albümde de “Kadehlerin tadı kalmadı artık”, Hicaz şarkı. Mesela o da zemn+nakarar+meyan+nakarar. Yani birebir. Zaten Albümde de Muhayyer Kürdi Şarkı, Hicaz Şarkı olarak yazdım. Parantez içinde şarkıların isimlerini yazdım. Bizde repertuar derslerinde mesela “Hicaz Şarkı” parantez içinde sözleri vardır mesela. Ben onları birebir dile getirmeye çalıştım, çünkü aldığım eğitim oydu. Yaptığım müzik o mu? Hayır değil. Çok daha serbest. Müzik öyle enteresan bir şey ki; ucu bucağı olmayan bir şey. Eğer hundan ne geliyorsa, onu nota ve sözlere dökabiliyorsan o seni rahatlatan bir şey. Yani kimse hesap sormamalı. Kimsenin de hesap sormamasını isterim ben.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Beslendiğin kaynak Türk Müziği mi?

**HAKAN ALTUN:** Makamsal tamamen. 11 yaşında 1983 yılında girdim konservatuara. Ortaokul, lise ve üniversiteyi orada bitirdim. Bazı çocuklar dışarıda başka şeylerden keyif alırken ben ve sen makamlardan keyif alıyorduk. Kendi kendimize mesela notalar yazardık, kendi kendimize çalışmalar yapardık. Biz çocukluğumuzdan beri öyle yoğrulduğumuz için beni tek besleyen şeydir. Zaten şarkılarımı yaparken de hep makamlar gelir aklıma. Mesela Hicaz'ın 4 tane şekli vardır. Hicaz, Hicaz Uzzal, Zirgüleli Hicaz falan... Bunlar böyle hep aklımdadır. Yani onları asla silemez kimse. Çünkü çocukluğumuzda insanlar dışarıda oynarlarken, biz makamlarla yoğrulmuş, makamlara gönül vermiş insanlardık. Ve benim hala yaptığım bestelerde Türk Musikisi makamları çok önemli bir yer teşkil eder. Yani ne olursa olsun Türk Musikisi, başka bir şey yok.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk müzik, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nden etkilenmiş midir? Etkilendiyse ne ölçüde etkilenmiştir diye soracaktım, ama bunu zaten demin cevapladınız.



**HAKAN ALTUN:** Halk müziğini de çok ayrı bir yere koyuyorum. Ozanların, çok zor şartlarda bağlamalarıyla yaşadıkları köyün halkının duygularını dile getirirler. Ondan sonra o yapıtları derleyen insanlar da çok önemli. Hatta derlenmemiş ve hiç olmuş öyle halk müziği eserlerimiz vardır ki, onları şimdi duysak belki keyiften 4 köşe olabiliriz. Çünkü halk müziği gerçekten Türkiye'deki halkın müziğidir. Çok önemli müziktir. Hep türkü olarak görürler, ama türkü ve şarkı hiç fark etmez Türkiye Cumhuriyeti halkının müziğidir ikisi de.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Yani arabesk dediğimiz serbest çalışmalar halk müziğimizden de etkilenmiş midir?

**HAKAN ALTUN:** Kesinlikle, mesela, “Gönül Yarası” diye bir şarkım var benim. Bana göre uşşak makamında bir şarkı. 5/8'lik bir şarkı. Bizim okulda öğrendiğimiz Türk Aksağı, yani 1,2-1,2,3 – Düüm Teek Tek. Bu mesela Elazığ yöresine ait. Ama biz bunu Türk Aksağı olarak öğrendik. Ama bakarsanız türkü formunda bir eser. Sanki etkileşim var. Yani daha çok doğuda kullanılan bir usûl. Hatta sıra geceleri diye adlandırılan muhabbette, insanların, cümbüş, keman, klarnet, darbuka kullandığı muhabbetlerden etkilendiğim için ben belki bu şarkıyı yazabildim. Ama bana sorarsan o şarkı birebir uşşak makamı.

Sezen Aksu'nun şarkısı var “Sorma”, uşşak makamı, ama popüler müzik. Ama Sezen Aksu söylediği zaman popüler müzik olarak gözükyor, halbuki beslendiği nokta Türk Müziği. “Benzemez Kimse Sana” beyati şarkı mesela, “Sorma”ya da beyati şarkı diyebiliriz. Ama Sezen Aksu'nun hangi duygularla yaptığını bilmiyoruz tabi ki... Sezen Aksu da gerçekten makamsal müziği bilen, gerçekten Türkiye'deki öncü insanlardan bir tanesidir. Türkiye'deki şu andaki müzikte çok öncü insanlardan bir tanesidir. Onun da çok etkilendiği, belki çocukluğunda dinlediği Türk Müziği şarkılarından etkilenip yaptığı şarkılar vardır diye düşünüyorum ben.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Özellikle Türk Sanat Müziği'ndeki çok sayıdaki makam ve usûllere karşın, Arabesk Müzik olarak nitelendirdiğimiz müzikteki ritim ve makamsal özellikleri karşılaştırabilir miyiz?

**HAKAN ALTUN:** Şöyle bir şey var, senin Arabesk müzik dediğin, benim “serbest çalışma” dediğim şarkılarda kısıtlı sayıda makam kullanılıyor. Mesela ne kullanırsın? Kürdi çok fazla var. Kullanılan hep 4/4'lük bir kalıbımız var Arabesk

müzikte. Semai mesela az kullanılır Arabesk şarkılarda. Ama öyle bir rast şarkı vardır ki, Türk Sanat Müziği'nde; "Yine bir Gülnihal". Arabeskte böyle bir rast yoktur. Türk Müziği'nin öyle önemli bir yeri var ki bu dünyada, bizim hayatımızda özellikle (hani biz konservatuar öğrencileriyiz) buna öyle çok önem veriyoruz ki ve iyi de yapıyoruz... Arabesk müzikte öyle çok 3/4'lük şarkılar duyamazsınız. Var tabi ama, genelde 4 kullanılır, 5az kullanılır. 6 kullanılıyorsa, 3'ün devamı demektir 6.

Ama uşşak vardır, kürdi fazlasıyla vardır, hicaz fazlasıyla vardır. Ne bileyim, ben mesela yaptığım bazı şarkılarda Acemkürdi kullanmaya çalışırım. Ona kürdi demesinler de Acemkürdi desinler. Neden? Çünkü, kürdi ile acemkürdi arasında geçekten fark var. Biz tabi ki karar perdelerini, asmakalılıklarının falan nerelerde olduğunu biliyoruz. Ama biz müzikal olarak bakıyoruz. Herkes bakmıyor belki böyle, ama makamsal müzik hayatımızda önemli.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Yaptığınız müziği hangi sınıfa sokuyorsunuz, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nden etkileniyor musunuz? Aslında bunu cevapladınız...

**HAKAN ALTUN:** Yaptığım müzik demin de söylediğim gibi; "güncel" ve "serbest çalışma. Ama demin de 2 tane örnek verdim, esasen muhayyerkürdi şarkımın başına bir hane bir teslim saz semaisi koydum. Onun arkasına da mesela aksak semai 10/8'lik şarkı, bire bir şarkı. Genelde öyle çalarız ya, bir hane bir teslim çaldıktan sonra şarkıya gireriz. Birebir görebilirsin onu. Fasıla başlamadan önce bir hane bir teslim peşrev çalarız. Ondan sonra başlar fasıl.

Yaptığım müziği güncel olarak değerlendiriyorum, çünkü hep yaşadığım şeyleri anlatmaya çalıştım. Yani nedir yaşadığım şeyler; belki aşktır, belki hayata dairdir, belki ailevidir... Bunları ben hep kendime göre uyarladım. Allahtan elimi sıkkan el tutuyor da, nota biliyoruz, yüreğimizden gelen sözleri yazabiliyoruz... Ona da güncel çalışmalar diyorum ben, serbest çalışmalar diyorum. Ama hiçbir zaman şunu inkâr etmiyorum, Allah'a şükürler olsun, iyi ki konservatuar öğrencisi olmuşum, iyi ki hocalarımız bize makamları öğretmişler, iyi ki biz de makamları öğrenmişiz. Gerçi hocalarımızdan özür dilemek lazım belki konservatuarda aldığımız eğitimin devamını yerine getiremiyoruz, ben Kültür Bakanlığına bağlı devlet korosunda 3 sene ud çaldım, sonra şartlar belki beni buralara getirdi, kendi kendime

şarkı yapmaya başladım, şarkılarımı insanlara ulaştırmaya çalıştım, ama ne olursa olsun iyi ki İTÜ TMDK mezunuyum.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Zaten o farkı da makamsal yapılarınla, ve müzikal yapınızla ortaya koyuyorsunuz.

**HAKAN ALTUN:** Benim yaptığım müziğe Arabesk diyenlere de kızmıyorum, aslında düzeltmeye çalışıyorum, ama herkese de yetişemem ki. Arabesk diyenlerin de canı sağolsun, ama söylediğim gibi ne olursa olsun başlangıcı Türk Musikisi'dir ve makamlarıdır. Her zaman bunu söylerim. Tasavvuf musikisi, dünyadaki en önemli müziklerden bir tanesi. Dedemin mesela 100'e yakın TRT repertuarında ilahisi var. Dedemden çok feyiz almışımdır. Bazı yaptığım eserde müzisyen arkadaşlar "Hicaz mı bu?" diyorlar. Hayır, hicaz değil, hicazkar. Çünkü yukarıdan başlıyorum, aşağı iniyorum. Sen anlıyorsun...

Arabesk ve Türk Müziği ise eğer senin tez konun, şu an Arabesk olarak adlandırılan müzik, Türk Musikisi makamlarından etkilenmiştir.

### EK 3 -SELİM ÇALDIRAN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME'NİN METNİ

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Sizce Arabesk müzik nedir?

**SELİM ÇALDIRAN:** Arabeski müzik adı üstünde arap kökenli, yani arabistandan türemiş, onların müzik ezgilerinin bulunduğu, daha fazla onların, teknik terimlerle söyleyeyim, müzik gamlarının bulunduğu, dizilerin bulunduğu müzikten türemiştir.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Kelime itibariyle mi bunu söylüyorsunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Şimdi Arabesk, adı üstünde zaten Arap etkisi, tamamıyla bir Arap müziğinden doğmuş bir müzik. Türkiye’de Arabesk denmiş ona. Türkiye’de “besk” takmışlar, neden onu yaptılar bilmiyorum tabi. Tarihçede araştırmak lazım onları. Ama Arap müziği yani, Türkçesi bu. Arap müziğinin Türkiye’ye gelmesi.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak adlandırdığımız müziğin bugünkü durumu hakkında neler düşünüyorsunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Türk Sanat Müziği de ve Türk Halk Müziği de şekil değiştirip, bunu birçok sanatçı arkadaşımız veya aranjör arkadaşımız, bu bizim köken müziklerimiz olan, halk müziği, folklorik olan halk müziği, Türk Sanat Müziği de, daha çok saray müziği olarak zamanında çıkmış. Sanat müziği daha teknik, daha akademik, fakat halk müziği daha ozanlarla kurulu folk müzik yani köylerimizden kasabalarımızdan gelen folk müzik, yani daha böyle bir iç müziğimiz diyelim, halkın müziği, adı üstünde. Türk Sanat Müziği de, biraz daha saray müziği, yani Osmanlı döneminden bu yana gelip, bayağı bir akademik hal almış, bir çok makamlar, fazla makamlar türemiş o dönemde padişahlarımız tarafından yaptırılmış, üst üste birkaç makam eklenmiş. Fakat günümüzde bu makamlar, 1000 tane civarında makam var bunlar kullanılmıyor tabi, günümüzde 5-6 tane makam dönerli olarak kullanılıyor, en popüler bunlar şu anda. Halk müziğinde de yine öyle birkaç makam dönerli olarak kullanılıyor. Bizim günümüzdeki duruma gelince, bunlar, o etiklik kalktı artık, daha çok sound müziği oluşuyor, yani üst üste armonizasyonlar yapılıp bunlar bir çok müzisyen arkadaşımız tarafından sunuluyor. Herkesin bakış açısı farklı, göreceli tabi, bazıları, biraz saçmalayanlar da oluyor, müziği birazcık mahvederek de bir şeyler

yapıyorlar, ama genel anlamda söylersek güzel şeyler yapılıyor, çünkü bir popülarite sağlamak lazım bu müziğe. Eski orijinal halleri kaldığı zaman günümüzde birazcık kayboluyorlar. Kaybolmak durumundalar. Eğer buna gerekli soundu veremezsek, armonizasyonu sağlayamazsak, onlar da kaybolmaya yüz tutacaklar. Günümüzdeki durumu bu şekilde popülarite sağlanarak tekrardan halkın önüne çıkarılıyor.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Günümüz Türkiye'sindeki müzik kültürünün genel düzeyiyle ilgili düşünceleriniz nelerdir?

**SELİM ÇALDIRAN:** Şimdi yine benim en ısrarla savunduğum bir şey vardır. Müziği şöyle geçmemek lazım. En başta eğitim geliyor. Bizim köknel halkımız, yani % 80 kısmımız kırsal kesimlerden geldiği için, yani daha çok şehirlerde büyüüp yetişmeyip, daha çok doğu tarafından veya kırsal kesimden (adı üstünde) geldiği için çok fazla eğitilmemiş insanlarla dolu bir Türkiye'de yaşıyoruz. Kendini yetiştirenler oluyor bunlar arasında tabii, ama maalesef ülkemiz biraz eğitimden yoksun. İşte bir takım ananevi kararlarla veya işte ailevi kararlar işte kızlarımız okumaz, erkeklerimiz belirli bir yaşa kadar okuyup çalışmaya, ekonomik durumdan da kaynaklanan şeyler var, derinine inerse bayağı bir detay çıkar ortaya. O yüzden müziğimiz de gelişemiyor, gelişmedi. Tabii ben istisnaları bir yana bırakıyorum, genel anlamda konuşuyorum mesela Türkiye'de müzikal sanat ya da sanatsal müzik diye bir şey yok. Çok az, yani bazı şehirlerimizde müzikaliteye önem veriliyor, onun dışında tüketim maddesi olarak kullanılıyor müzik. Yani nasıl bir sakızı alırsınız ağzınıza, tatlısı biter onu atarsınız, müzik de böyle kullanılıyor ülkemizde. Halk hemen algılayabilmeli bu müziği. Çok basit olmalı, sözler halkın algılayabileceği gibi çok çok basit olup, yani hiçbir sanatsal faaliyet göstermeden, müzikalitede de aynı, sözlerde de aynı, hep aynı şey döndürülüp dolaştırılıp halkın karşısına getiriliyor. Bunu yapan arkadaşları fazla eleştirmeyeceğim, ama halkı eğitmek biraz biz müzisyenlere düşmeli. Eğer biz müzisyenler bileşirsek, müzik sanatı insanları birleşirsek, zaten sanat insanı demek halka en büyük örnek demek, yani bu insanlar halka örnek olarak bir takım şeyleri böyle yukarı taşırlarsa sanatsal bazı şeylere değer verirlerse, daha kaliteli bir şeyler yapmaya çalışırlarsa halk da onları algılayacaktır. Ama adamın bir geliyor Muş'tan, meşhur oluyor, şarkı söylemeye başlıyor, iki lafı bir araya getiremiyor, ondan sonra müzisyen sanatçı deniliyor. Sanatçı değil o. Sanatçı demek üreten demektir, sanatçı demek halka örnek olan demektir, sanatçı demek belli bir uygarlığı ele alıp dünya normlarına gelmiş

olmak demektir. Her türlü insana bizde sanatçı deniliyor, iki insan “la la la, lo lo lo” diyor, o sanatçı oluyor. Bunlar şarkı söylemeye çalışan insanlar. Sanatçı kelimesi büyük bir laf . Kendimize bile sanatçı lafını yakıştıramıyorum. Çok büyük olay bu yani. İnsanlarımız eğitim düzeyleri düşük olduğu için, müzikalitesi, sanatı geride kalıyor. Müzik kültürümüzün genel düzeyi bu. Çünkü örnek olan kişiler onun gelişmesine müsaade etmiyorlar, halkı eğitemiyoruz... Bizleriz yani; eğitmemiz gerekiyor, birlik olmamız gerekiyor.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk Müziğin üst kültür sınıfına, Burada demek istediğim, aydın, tahsil düzeyi üst olan sınıfa etkileri ile ilgili neler düşünüyorsunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Ben çok fazla etkisi olduğunu düşünmüyorum. Bizim eğitim düzeyi düşük dediğimiz kesim Arabesk müziği daha çok benimsemiş durumda, çünkü orada kendini görmekte. Orada yazılan sözlerde “ah, öldüm, bittim, ulaşamadım, geberdim, şöyle oldum, böyle oldum, sevdim, onu bana vermediler”, devamlı böyle bir duygu sömürüsü olduğu için halkımızın % 70’inde, 60’ında bu da olduğu için Arabesk müziği çıktığı yıllardan beri benimsemiş, kendine birinci müzik olarak yeğlemiştir. Arabesk müziğin Türkiye’de tutmasının en büyük nedenlerinden biri biz yalın halk olduğumuz içindir. Yani; tükenmişiz, bitmişiz; Arabesk müzikte de bunlar var, müzikalitesinde de bu var. Yazılan sözlerde tam ona “jilet” tabir ettiğimiz sözler de yazıldığı zaman halkın gözünde büyümüş bir müzik türü oluşmuş. O yüzden de Arabesk müzik bu ülkede popüler hale gelmiş.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Yani sizce üst kültür sınıfına pek etkisi yok?

**SELİM ÇALDIRAN:** Üst kültür sınıfı pek Arabesk müzikle falan uğraşmıyor. Çünkü aydın dediğimiz kesim, belirli bir kaliteyi eline almış, belirli bir uygarlığı eline almış, müzik kültürünü de ona göre kendisi belirliyor. Ben üst kültür seviyesindeki insanların Arabesk müziğe ilgisi olacağını sanmıyorum...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** İletişimde ve teknolojiye sağlanan büyük gelişme sonucunda dünya müzikleriyle Arabesk müziği bağdaştırabiliyor muyuz? Ya da birbirine olan etkisi, etkileşimi var mıdır?

**SELİM ÇALDIRAN:** Müzikal olarak düşünürsek, sözleri bir yana kaldıralım, enstrümantal düşünelim, Arabesk müziği, Arap müziğini bir takım soundların içine yerleştirmeye çalışıyorlar. Çünkü enteresan geliyor bir takım

komatik sesler. Ve teknoloji ile bunları birleştirdiğin zaman enteresan bir takım duygular ortaya çıkabiliyor. Sözler olmayacak tabi. Diyelim İngilizce söz yazıldı, araya birkaç keman nağmesi, birkaç ney, ud, darbuka gibi bu tip enstrümanları yerleştirdiğin zaman ve o makamları da üstüne verdiği zaman, tabi esprisini kaybetmeden, o soundu verdiği zaman enteresan, hoş da olabiliyor yani. Biz Arabesk müzik, mahvolsun, gebersin filan demiyoruz ama, çok koyu olarak kullanıldığı zaman bu ülkede, kendine müzik kültürü olarak Arabesk müziğini yer ediniyor halk. Ben onu savunmuyorum, istemiyorum yani. Arabesk müziği dediğimiz, Arabesk olur, veya koma seslerin kullanıldığı bir takım şeylerin dünya soundunun içinde kullanabiliriz yani, bu yasak değil. Ve hoş şekilde ortaya çıkabiliyor. Bir zurnayı caz müziğin içine atabiliriz, ne bileyim, popüler bir müziğin içine bir ney koyabiliriz veya bir darbuka farklı bir soundun içine konulabilir. Bunlar yapılabilir, zaten yapılıyor da. Çeşitlilik sağlıyor, zenginlik sağlıyor.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Kùltürler arası alışveriş diyebilir miyiz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Tabi... O zaman birleşiyor, eğer onu başarılı olarak birleştirebilen varsa... Mesela Shakira yaptı bunu. Bütün dünyaya sundu. Akada darbukalar çalıyor, işte, dans ediyor, dansıyla, bilmem nesi ile birçok kişi de yapmaya çalışıyor, şu anda yapanlar var yani. İsim olarak bilmiyorum ama, rastladım ben birkaç defa.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türkiye’de Arabesk müzik başlangıçtan bugüne nasıl bir değişime uğramıştır? Bugünkü şekliyle ilgili neler düşünüyorsunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Başlangıçta tamamıyla Arap kültürü ile geldi, üstüne söz yazılıp sunuldu. Yıllarca böyle yapıldı, yapıldı, yapıldı... Burada dinlenmeye başladı. Çünkü eskiden teknoloji bu kadar yüksek değildi. İnsanlar başka ülkelerdeki müzikleri bilmiyorlardı. Arap ülkelerinden gelen müzikleri, birkaç uyanık besteci arkadaşlarımız o zamanın, bunu Türkiye’ye sevdirdiler, bir şekilde üstüne şimdi Arabesk diye tabir ettiğimiz, yılgın sözler yazıp, duygu sömürüsü sözleri yazıp onlar arabeskin kralı oldular, Arabesk denen bir tür ortaya çıktı. Bunlar tamamen Arap müziğinden kaynaklanıp Türkiye’de türevini yaptılar.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Bir dönem öyle çıktı?

**SELİM ÇALDIRAN:** Bir süre öyle gitti; 10-15 sene. Bunlar hep alındı, üstüne söz yazıldı sunuldu. Bunlar, makamsal özellik olarak bize yabancı değildi.

Çok yakın oldukları için burada da hemen benimsendi. Daha sonra bizim Türk Müziğinden kaynaklanıp veya Halk müziğinden kaynaklanıp birkaç yaratık ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Yani Arabesk, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği. Bunların hepsinin karışımından, aslında ona bir isim bulmak gerekiyor, yani buna isim bulunmadı.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Popüler müzik desek olabilir mi acaba?

**SELİM ÇALDIRAN:** Ona Türkobesk falan denilebilir, uyduruyorum şimdi... Türk Müziği, halk müziği ve Arabesk müziğinden oluşan bir setup yapıldı. O setup içinde besteciler bestelerini bu şekilde sokmaya çalıştılar. Mesela atıyorum şimdi yaratık dedim; parçanın A bölümü pop başlıyor, veya pop intro yapılıyor, birdenbire her şey Arabeskleşiyor, tamamıyla bağırın bir adam nakaratta, feci bir makamsal koyuluk, geçkiler, kemanların komaları, aynı anda birden popa dönmesi, altında disko bir sound oluşması, yani tam bir yaratık oluşturuluyor. Ama yaratık dediğim zaman, kötü bir yaratık, dinazor falan anlamında değil, benim dediğim yaratık, demin dediğim gibi dünya müziğini birleştirdiğimiz zaman; pop soundu, aralara birkaç koma sesler... Ama bu bizde çok koyu kullanılıyor.

Şöyle söyleyebilirim, kendi kültürümüzü katıyoruz, Arap kültürünü katıyoruz, bir de eğitimlerimizi katıyoruz (müziyen olarak söylüyorum, müzikal olarak söylüyorum). Müziyen ne yapıyor? Hadi altta bir pop sound olsun, tamam olsun. Ama biz Türkiye’de yaşıyoruz, üstte de şunu yapalım. Ne bileyim uşak makamında bir şey koyalım. Ya da rat bir şey koyalım. Onları birleştirip, yeni bir sound ortaya koyuyor. Aslında bu kötü bir şey değil. Yeni bir sound ortaya çıkarmaya çalışıyorlar. Fakat üstüne sözler biniyor, o biniyor, bu biniyor, bir bakıyorsun bir yaratık oluşmuş. Teknolojik sesler biniyor, arkada tamamen kemanlar, Arabesk enstrümanlar, üstüne pop, teknolojik sesler... Bir tür algılanamıyor. Baktığımız zaman böyle bir tür yok.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Kötü bir şey değil dedin, kaliteli şekilde yapılsa, soundu günümüz dünya müziğiyle eş değer bir sound oluşturulsa, makamsal müzik çok sesli yapılabilse, sözlerde sömürüye kaçılmasa, kalite aransa, prozodiye dikkat edilse?

**SELİM ÇALDIRAN:** Söylediğim bu zaten. Yapsak, yapabilesek, o zaman her şey kararınca olsa. Mesela bir parçada baştan sona kemanlar çalmasa, yani



kemanlar 2 tane yerde girse, o tadı verse sonra çekilse... Pop soundsa o pop sound gitmeli yani. Küçük küçük renkler katılmalı. Bizde hem pop sound olsun, hem Arabesk, baştan sona bütün enstrümanlar çalsın, hem de altta dijital sound olsun... Bu ne perhiz bu ne lahana turşusu? Bir karar verin arkadaşlar...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Bu çeşitliliği de bozuyor aslında.

**SELİM ÇALDIRAN:** Üst üste biniyor bütün sesler. O zaman da ne oluyor? Large bir hava çıkıyor ortaya.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabeskin Türk Müzik yaşamına etkisi nedir?

**SELİM ÇALDIRAN:** Türk Müziği ve halk müziği unutulmaya bırakıldı. Arabeskle birlikte, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nin karışımından oluşan popüler müzik, tabiri caizse tam bir karışıklık, kaos... Üst üste seslerin gelmesiyle bir tür algılanamıyor artık. Buna Türk Sanat Müziği diyemiyorsun, Arabesk müzik diyemiyorsun, Halk Müziği diyemiyorsun... Yani bir orijinalitesi yok... Tamamıyla derme çatma bir iş. Kimlik yok. Buna Türk Sanat Müziği dediğin zaman, bunu yapanlar var, ama başarılı olamıyorlar. Niye? O popüleriteyi sağlayamıyor. Artık unutulmuş durumda Türk Sanat Müziği... Keza Türk Halk Müziği... O kadar güzel bestelerimiz var; Türk Sanat Müziği bestelerimiz var, Türk Halk Müziği bestelerimiz var, bunları orijinalitesinden çıkarıp, günümüz müziğine olgu yapıldığı zaman kimliğini kaybediyor.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türk Müziği'nden ve Türk Halk Müziği'nden etkileniliyor, fakat bu kaliteli bir şekilde yansıtılmıyor yani... Arabesk Müzik, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nden ne derece etkilenmiştir acaba? Bu etkileşim ne ölçüde oluyor?

**SELİM ÇALDIRAN:** Kültürümüzü kaybediyoruz bir kere, Osmanlı'dan bu yana gelen saray müziği dediğimiz Türk Sanat Müziği'ni kaybettik mesela. O sıkı kurallar bir yana bırakıldı, şimdi tamamıyla derme çatma makamsal özelliğini kaybederek, üst üste birkaç makamı bindirerek, yani enteresan yaratıklar ortaya çıkıyor yeni bestelerde. Çünkü bu bilgisizlikten kaynaklanıyor.

Hoş şeyler de olmuyor değil. Güzel şeyler de yapılıyor, ama genel anlamda % 80 diyebilirim kötü şeyler ortaya çıkıyor. Gittikçe kültürümüzü kaybediyoruz. Ben demiyorum; "Türk Sanat Müziği tamamıyla orijinal icra edilsin". Tabi ki bir armonizasyon yapılsın, ama kararınca yapılsın. Bunlar yapılmasın demiyorum. Zaten

Atatürk de zamanında demiş, bu Türk Sanat Müziği'miz çok güzel, bunu dünyaya duyuralım, ama nasıl duyuracağız? Belirli bir armonizasyonla renklendireceğiz insanlara sunarken. O zenginliği öyle gösterelim insanlara, tek seslilikten çıkalım...

Bunu zamanında bir takım bestecilerimiz yapmış; Adnan Saygun olsun, Cemal Reşit Rey olsun yapmışlar, ama o dalga devam etmemiş. Şimdi biz müzisyenler yine armoni yapmaya çalışıyoruz Türk Sanat Müziği'ne, Türk Halk Müziği'ne. Bunların arasında başarılı olanlarımız var, olmayanlarımız var. Ama genel anlamda, ben o kültürü kaybettiğimizi zannediyorum. Tam anlamıyla işleyemiyoruz olayı yani. O zaman da ne arabesk diyorsun ona, ne halk müziği diyorsun ne sanat müziği diyorsun... Popüler müzik deyip geçiyorsun.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Özellikle Türk Sanat Müziği'ndeki çok sayıda makam ve usûllere karşın, Arabesk müzik olarak adlandırdığımız ritim ve makamsal özellikleri karşılaştırabilir misin?

**SELİM ÇALDIRAN:** Asla karşılaştırmam. Çünkü Arabesk müziğinde belirli temalar var. O bir monotonluk içinde çok fazla makamsal özellikler yok. 3-5 tane bilinen makamla bir takım ritim unsurlarıyla daha popüler hale getirilip, biraz yozlaştırılmış şekle dönülmüş... "Arap'ın yalellisi" deriz; bir başlarlar, baştan sona monoton şekilde giderler, bu monotonluğu görürüz, hiçbir estetik yok müzikte. "O-ı" bağırırlar, ederler... Makamsal özellikler yakıcıdır, kavurucudur, bir sanatsal geçişi yapamazlar. Zamanında bunu güzel örnekleme yapanlar var; Ümmi Gülsüm mesela. Şimdi Asalı diye birisi var Arap müziği yapıyor yine. Onlar çok kaliteli yapıyorlar. Dinliyorum bazen; orkestrasyonlarıyla, aranjmanlarıyla birazcık Arabesk müzikten çıkıp, dünya müziğine yakın bir armonizasyonla sunmaya çalışıyorlar. O hoşuma gidiyor. Fakat soruya dönersek, Türk Müziği'yle asla karşılaştırmam Arabesk müziğini.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk Müziği'nin Türkiye'deki uygulamalarıyla karşılaştırabilir misiniz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Türkiye'deki uygulamalarıyla da karşılaştıramam, çünkü Türk Sanat Müziği'nin de gerçekten çok büyük bir zenginliği var. Bu zenginliği Arap müziğini, Arabesk müziğini bir bana anlatsa, bu kadar zenginlik sunamaz. Mümkün değil. Bu kadar makamsal özellik sunamaz. Yukarı giderken şu makam, geriye giderken bu makam, arada geçkilerde şu makamlar, bunu

yapabilmeleri mümkün değil. Onun için hiçbir karşılaştırma yapılamaz Türk Sanat Müziği ile Arabesk müziği makamsal özellik olarak... Ve usûl yapısı olarak. Belki sizlerin arasında bunları karşılaştıranlar; “bu usûl şuna benziyor,” diyebilir. Türk Müziği’nde düyek dediğimiz, tabi ritimsel özellikler ve makamsal özellikler mutlaka var. Türk Müziği o kadar zengin ki; ben sana mesela Beatles’in bir parçasının Nihavend olduğunu söyleyebilirim. Türk Müziği’nde hepsini adlandırabilirsin, ama Türk Müziği’ni başka bir müzikte adlandıramazsın. Türk Müziği çok zengin çünkü. Her türlü makam düşünülmüş, yapılmış zamanında. Ama öbürlerine Türk Müziği’ni oturtamazsın yani...

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Yaptığınız müziği hangi sınıfa sokuyorsunuz? Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nden etkileniyor musunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Hepimizin kültüründe, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, bu tür makamsal özellikler ne kadar batı müziği eğitimi alsak da var. Asla yadırgayamayız, asla inkar edemeyiz. İçimizde o makamsal özellikleri taşıyoruz, genetik olarak taşıyoruz zaten. O yüzden de bu etkileşimi müziğimize bir yerinden yansıtıyoruz. Ne kadar batıcı da olsak, batılı düşünsek de, aradan bir yerden çıkıp bir espri yapıp onu renklendirme, güzelleştirme, zenginleştirmeye çalışıyoruz. O monotonluktan kurtarmaya çalışıyoruz.

Bizim müziğimiz eğer yozlaştırılmazsa çok zengin bir müzik yani. Ben bunu Avrupalıya, Amerikalıya sunarken keyif alıyorum. Armonizasyonla çalışmalar yapıyorum mesela. İnsanlar dinledikleri zaman, hafif cazmatik, küçük armonilerle, çok koyu olmadan herhangi bir Türk Müziği parçasını onlara sunabiliyorum. Enstrümantal (müziğin sözünden anlamazlar zaten) sunduğum zaman “Bu ne!” falan diyorlar, şaşırıyorlar.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Tekrar sormak isterim; yaptığınız müziği hangi sınıfa sokuyorsunuz? Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nden etkileniyor musunuz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Ben bir müzik yaptığımı iddia edemem. Çünkü istediğim şeyi yapmıyorum. İstedğim şeyi yapmıyorum derken, aldığım eğitim ve onların etkileşimlerinin şu anda yaptığım müzikle alakası yok. Biz hizmet ediyoruz şu anda. Mesela bakkala gidiyorsun, bir tane su alıyorsun, parasını ödüyorsun. Canın

ne istiyor; su. Temizlik malzemesi alacaksın, temizlik malzemesi alıyorsun, parasını ödüyorsun, tüketiyorsun.

Halka müzik yapıyorsun, müziği halka kabul ettirmek gibi bir savaş yok şu anda, işin kolayına kaçılıyor. Halk bundan hoşlanıyor; darbuka çaldırılın, millet oynasın. Yani halkı eğlendirmek şu anda yapılan müzik. Halkı eğlendirmek için istenilen müziği yapıyoruz biz şu anda. Kendi müziğim değil bu beni değil bu müzik; kendi yaptığım kendi seçtiğim... Biz şu anda talebe göre müzik yapıyoruz. O yüzden adı kişiye göre değişiyor.

Mesela Türk Sanat Müziği'yle de iç içe bir müzik oluyor, ama kültürü pop. Altı pop soundlu üstüne Türk Sanat Müziği enstrümanları veya halk müziği enstrümanları giriyor. Fazla egzejare etmiyorum, yerinde kullanıyorum her şeyi, baştan sona "gay-gay-guy-guy" yapmıyorum. Çok nadir, küçük küçük nüanslarla her sanatçıya göre farklı bir elbise dikiyoruz. Yıldız Tilbe'de farklı bir elbise dikiyoruz Sibel Can'da farklı bir elbise, Serdar Ortaç'da tamamıyla farklı bir elbise, Davut Güloğlu'nda başka, öbüründe başka, Zerrin Özer'de başka... Hepsinde bir lezzet katmaya çalışıyorsun. Ama onun adını istersen, popüler kültür. Bütün dünyada olduğu gibi burada nasıl yürüyorsa işler, ona yakın bir şeyler yapmaya çalışıyoruz. İnsanlara batacak ya da enteresan bir sound vermiyoruz, hep bilinen, herkesin bildiği... Hizmet yapıyoruz yani. Bizim yaptığımız kendi kişisel tercihimiz değil.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Sonuçta çalışmalarını bu yönde yapıyorsunuz, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nden etkileniyorsunuz.

**SELİM ÇALDIRAN:** Mutlaka... Ondan rockçılar bile etkileniyor. Türkiye'de yapılan müzikte, mutlaka ve mutlaka, Türk Halk Müziği'nden ve Türk Sanat Müziği'nden etkilenilir, ne tür müzik yaparsan yap. Caz bile yapsan yine ondan etkileniyorsun.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** O zaman günümüzde Arabesk denilen müzik, Türk Müziği'nden etkilenmiştir, mutlaka etkisi vardır sözünü kabul edebilir miyiz?

**SELİM ÇALDIRAN:** Şu an için öyle... Eskiden değildi. Eskiden tamamıyla taklit yapılırdı. O müzik alınırdı, aynısı çaldırılırdı, Arabistandaki aynı enstrümanlara kadar çaldırılıp, hiçbir şeyi değiştirilmeden söz yazılırdı. Şimdi kendimizden bir şeyler katabiliyoruz, enstrümanları değiştirebiliyoruz. Arap kültüründe ud varsa (atıyorum) o udu bağlama yapabiliyoruz, kemanı ney yapabiliyoruz, değiştirip

enstrümanları bizden bir şeyler katmış oluyoruz. Melodik yapısını da değiştirebiliyoruz. O arabeski biraz popüler kültüre çevirebiliyoruz. Bunlar birbirini etkiliyorlar. Ama mutlaka ve mutlaka bizden bir şeyler kullanıyoruz, kullanmak zorundayız. Çünkü Türkiye’de müzik yapılıyor.

#### EK 4 -SELAMİ ŞAHİN İLE YAPILAN ÖZEL GÖRÜŞME’NİN METNİ

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Sizce Arabesk müzik nedir?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi çok eskiye gidersek, Osmanlı İmparatorluğu zamanında dünyaya hükmetmişti. Ve tüm Arap ülkelerinde Türk kökenlilik var, bir akrabalık var. Fakat Arap müziği denince, kendine has bir çizgisi, bir yorumu, bir modeli vardır. Nasıl bir İspanyol müziği, İspanyoleks, Türk Müziği diyemezsin. Her ülkenin kendine has bir çizgisi müzikalitesi vardır. Arabesk müziğe Türk Sanat Müziği, Türk Müziği ben demem. Makamlar aynıdır, Çalgılar aynıdır, müzik aletleri vesaire, fakat bir Türk Sanat Müziği dendiği zaman, Türk Sanat Müziği türüm çok sesli besteler yapmaktır. Her türde de beste yapmayı seviyorum ben. Sadece şunu anlatmak istiyorum ben; Arap müziğini alıp da bu Türk Sanat Müziği deyip de, radyolarda televizyonlarda bu Türk Müziği dememek lazım bence. Yani farklıdır.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak adlandırdığımız müziğin bugünkü durumu hakkında neler düşünüyorsun?

**SELAMİ ŞAHİN:** Zaman sana uyum sağlamazsa sen zaman uyum sağlayacaksın. Renkler değişiyor, giyimler değişiyor, anlayışlar değişiyor, bir değişim var, yok değil. Fakat dikkat ederseniz; eser sözcüğü kalıcı demektir, mevsimlik şarkı yaptığımız zaman bir sene sonra hatırlamanız mümkün değil. Güzel eserler, örneğin Halk Müziği, bu çok kalıcı eser olduğu zaman Türkiye var oldukça o şarkılar dinlenir. Türk Sanat Müziği dediğimiz zaman yine öyle. Güzel şarkılar, iyi besteler her zaman var olur. Türkiye’de hem Türk Sanat Müziği’nde, hem halk müziğinde değişimler var. Alıp farklı giydiriyor. Fakat eser güzelse, ister bir darbuka, bir cümbüş o eser dinleniyor o zaman. Yani kalıcı eser yapmak şart, değişim yok değil, var... Renkler değişmedi mi? Değişti. Ama bence asılları hiç ölmez.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Günümüz Türkiye’indeki müzik kültürünün genel düzeyiyle ilgili düşünceleriniz nelerdir?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi ben, hiçbir besteciye, hiçbir yorumcuya, hiçbir söz yazarına karşı değilim. Kalkıp da söz atmak, karalamak bana yakışmaz. Sadece az önce de dediğim gibi mevsimlik şarkılar çok... Düşünün, ben hayatımın ilk bestesini çocukluk yıllarımda yaptım, 68 yılının son ayları, 69 diyelim, “Yalancı dünya gibi/

Yalancısın Sevgilim”. Şu anda okuduğumda, 7-8-10 yaşındaki çocuklar şarkıyı beraber okuyorlar.

Türkiye’de şu anda mevsimlik yapan var, kalıcı eser yapan arkadaşlarımız da çok vardır. Bir ticari ritimlerle, bir de dolaşan şey olsun da, albüm tutulsun, diskolarda barlarda millet beraber zıplasin oynasin parçaları çok tutuyor. Bu hep böyle sürecek değil. 4 mevsim dünya böyle değişecek, ama az önce dediğim gibi, gerçekler kalır, renklerde bir değişim var, bestecilerde bir değişim var, sözlerde... Ama olacak tabii.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Kalıcı eser yapmanın sırrı nedir sizin için?

**SELAMİ ŞAHİN:** Yazılmamış olanı yazmak söz olarak, işlenmemiş konular bulmak, benzemeyen bir melodi yapmak, kendi özünüzden, canınızdan kopan, hiçbir şeye benzemeyen... Bir başka eserin etkisinde kalarak 6 ölçü-3 ölçü aldım da şöyle ekledim... Aynen sözü taşıyan, şarkı ismi taşıyan çok şarkıma rastladım. Ama o eser gidiyor, benim esert kalıyor, niye? Taklitler daima aslını yaşatır, bu çok önemli.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk Müziğin üst kültür sınıfına, Burada demek istediğim, aydın, tahsil düzeyi üst olan sınıfa etkileri ile ilgili neler düşünüyorsunuz?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi zevkler ve renkler ayrıdır. Kimi vardır ki, “Ben Türk Sanat Müziği dinlemem, Klasik müzik dinlerim, Arabesk hele hiç dinlemem der”. Her insanın yapısı farklıdır, zevkler ve renkler tartışılmaz.

Ben Arabeskçi değilim. Annem Mısırlı. Ben Türkçe’yi yedi yaşında başladım öğrenmeye. Ama ben çok sesli müziği çok seviyorum, yaptığım çizgi bu. Arap müziğini şöyle dinlerim, Arapça sözlü; Mısır’dan, Lübnan’dan, Suriye’den ya da Arap ülkelerinin yapmış olduğu müziği alır, böyle çok sesli orkestra, güzel ses odlumu dinlerim. Ben her türlü müzik dinliyorum, ama iyisini.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk Müziğin üst kültür sınıfına etkisi konusunda neler diyebilirsiniz?

**SELAMİ ŞAHİN:** Benim bir yapım var; televizyonlarda dizi seyrediyoruz; eğitici, kalıcı dizi yapmak var bir de, silahlar, onu öldürüyor, bunu öldürüyor, çocuklar seyrediyor, sonra insanlar kızkardeşime baktın diye birbirini vuruyor, Türkiye’de yaşanan olaylar bizi çok üzüyor... Bence şarkılarda da öldüreceğim

kendimi, intihar edeceğim, felek vurdu beni, Rab'bim ben kıyameti koparacağım, vururum seni, öldürürüm seni...

Bence müzik, sözleri hümanist, çağrı yapan, aşkı, sevgiyi, duyguyu ve vefasızlığı karşı taraftaki insana anlatırken minik sitemler yağdıran, sevgiyi anlatan, hümanistliği anlatandır müzik.

Ben böyle kader vurdu beni, Allah'ım bu çektiğim nedir, ben intihar edeceğim, öldüreceğim kendimi, şarkılarımda yazmıyorum. Ben müzikle o sözleri uygun görmüyorum.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Eğitici olmasından yanasınız.

**SELAMİ ŞAHİN:** Tabi, tabi.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** İletişimde ve teknolojiye sağlanan büyük gelişme sonucunda dünya müzikleriyle Arabesk müziği bağdaştırabiliyor muyuz? Ya da birbirine olan etkisi, etkileşimi var mıdır?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi Arap ülkelerine bakın, inanılmaz çok sesli müzikler yapıyorlar. Dersin ki bu Amerika'da mı İngiltere'de mi nerede yapılmış? Senfonik orkestra, çok sesli. Yani onlar, bizim Arabesk müzik dediğimizi aşmışlar, çok modern türde müzik yapıyorlar. Bugün her şarkıda değil, İspanya'da "Yalla bini yalla" diye İspanyol ve Arap düet yapmışlar. Fakat şarkı buna uygun bir parça. Merhum İlyas Rahman, Lübnanlı, eşi Fehruz, yazmışlar yabancı bir söz ve parça okunmuş, ama bu parça müsaittir batı ülkelerinde, batılı bir sanatçının okumasına. Bu güzel, farklı bir renk oluyor. Mesela "Hesabım Var". "Gülüm dünya yine güzel / hayat yaşamaya değer" 20 sene önce yaptığım parça, 3-4 sene önce Vadi Muran isminde bir şarkıcı Lübnan'lı, Sureyeli... Ve bu şarkı Arap ülkelerine hükmetti. Benimle telefonda konuştular, Arapça konuştuk, şarkıyı istediler, ücreti ödediler, muvafakati verdim, üzerine Arapça söz yazıp, bu melodinizi kullanmak istiyoruz dediler. Öyle birkaç parçam var. Şimdi Arapça albüm yapıyorum, sözleri müzikleri bana ait. Yakında Arap ülkeleri için bir adım atacağız.

Eskiden birçok yabancı parçaya Türkçe söz yazılıp, Türkiye'de çıkmıştır, ama değişiyor. Dünya ülkeleri arasında renkler değişiyor. Bu ülkeden böyle bir şarkısını alalım, bize uygun... Fransa'da var çok Araplar. Bu normal bence, yıllar sürdükçe devam edecektir.



**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Türkiye’de Arabesk müzik başlangıçtan bugüne nasıl bir değişime uğramıştır? Bugünkü şekliyle ilgili neler düşünüyorsunuz?

**SELAMİ ŞAHİN:** Altyapılar, anlayışlar bu zamana uysun diye, trompetler, farklı şeyler konuyor. Aslında müzik aynı müzik. Arap müziği aynı şarkılar, ama giydirirken çağa uyuyor. Eskiden Osmanlı’da sargılar vardı, kravat yoktu cübbe vardı. Şimdi modern giyiniyor insanlar, yani, aslında aynı insan.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk müziğin Türk Müzik yaşamına etkisi nedir?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi bakın, bir zamanlar, çok eskilere gidersek Allah rahmet eylesin, Adnan Varveren, Hint müziği yaptı, kıyamet koptu Türkiye’de, bir renkti. Arabesk müziği de bir zamanlar inanılmaz bir olay yarattı. Ama şu anda Arabesk müziğinin o ilk patlama yıllarına bakacak olursan % 10 kalmıştır. Bu bir gerçektir. Yani, her müziğin kendine has, demin de dediğim gibi bir rengi, bir olayı vardır. Ama Türkiye’de bir bakıyorsun, rap müzik modası çıkıyor. Allah, 4-5 yıl rap müzik yapılıyor. Bu böyle bir mevsimlik. Ama kalıcı olan nedir? Bizim Türk Sanat Müziği’imiz. Çok sesli, çok farklı melodilerle bizim kokumuz, en büyük duygu milli duygudur. Onu yaşatmak. Ben Türk’üm, Türkçe özümüzden alıp, içimden gelen melodiler renk olarak bahsediyorum ve çok sesli yapmak, bugüne uygun yapmak bence en büyük olaydır.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Arabesk Müzik, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nden ne derece etkilenmiştir acaba? Bu etkileşim ne ölçüde oluyor?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi bakın, bu neye benzer; Osmanlı İmparatorluğu’nun yüzyıllarca dünyaya hükmetmiş olması, Arap ülkelerinde ve Türk Müziğiyle bir yaklaşma var... Fakat bu ilk önce Osmanlı’da. Yani Arap müziği Türk Müziği’nden etkilenmiştir, fakat biri kırmızı, bir yeşil olmuştur, diğeri sarı olmuştur. Arap ülkelerinde bile (Arabesk Arap müziği biliyorsun) fakat minik, ufak tefek renkler belli ediyor ama, Arap’tır. Türk Sanat Müziği, Osmanlı müziği Arap müziğinden tamamıyla bence (amca çocukları, teyze çocukları gibi) yakındır. Fakat model aynı değildir, renkler farklıdır. Mesela diyor ki, el makamı Hicaz; Hicaz Makamı, Nihavendi; Nihavend makamı, makam Mahur; Mahur, Acemaşiran diyor; aynı... Osmanlı’dan kalma bunlar.

Türkçede çok Arapça kelimeler var Osmanlıca, Arapların aynı. Mesela diyor ki “mümkün”, Arapçada “mümkün”, mağrur; mağrur, mağdur; mağdur, mazlum; mazlum, hayâti; hayatım, ömrüm; ömür, şekva; şikayet.... çok var. Bence en başta Osmanlı Arap ülkelerinden değil, Arap ülkeleri Osmanlı’dan esinlenmiştir. Bir bakıyorsun, Arap ülkelerinde de folklorcu okuyor, öyle şarkıcıları var ki, Ümmü Gülsüm, Abdülvahab, Abdülhelim Hafız, bunlar klasik oldular. Sabah Fahri türkücü, Semiha Tofi türkücü, Sebah türkücü, fakat Fevruz modern, çok sesli...

Orda nasıl renkler, folklorcu var, hafif çok sesli batıcı var, birde Klasik Türk Sanat Müziği okuyan var Türkiye’de onlarda da aynıları var. Ama onlar bizden esinlenmiştir, tarihe çok eskiye gidersen.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Demin, onlarda da Hicaz makamı var, Nihavent var, onlar bizden kalma şeyler var dediniz. Peki, incelediğimizde aynı mı?

**SELAMİ ŞAHİN:** Nihavend solda karar kılıyor. Onlarda da sol. Hicaz lada karar kılıyor, onlarda da la. Si bemol alıyor, onlarda da si bemol alıyor.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Koma değerleri de aynı?

**SELAMİ ŞAHİN:** Aynı. Sadece ufak baskılarda minik farklılıklar var.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Özellikle Türk Sanat Müziği’ndeki çok sayıdaki makam ve usüllere karşın, Arabesk müzikteki ritim ve makamsal özellikleri karşılaştırırsak nasıl bir tablo çıkar karşımıza?

**SELAMİ ŞAHİN:** Türk Sanat Müziği’nde makam çok daha fazladır. Arap ülkelerinde var, ama bu denli değil. Fakat Avrupa ülkelerine baktığın zaman, Hicazmış, Rastmış öyle bir deyim yok. Notayı koyuyorsun önüne karar nerede, sol, la do, si bemol var, fa diyez var, la bemol var, sol anahtarı mı var, bakıp çalıyor. Bence bu olmalı artık. Bizde diyorlar ki; “Selami Ağabey, bu şarkıyı 1 ses mi 4 ses mi 5 ses mi?”... Öyle bir şey yok; bu şarkıyı ben miden okuyorum, fadan okuyorum. Mesela Nihavend sol. “Seninle Başım Dertte”. Yerinden okuyorum. “Selami ağabey nereden okuyorsun?”, “Re diyorum.” “Ağabey yerinden mi?” diyor...

Yerinden diye hiçbir ülkede yok. Bu, geri kalmışlığı anlatıyor. Makamı demesem bile yazmış notada; si bemol, mi bemol, arızası neyse bakıp çalmalı. Şimdi orkestramız Türkiye’de eski anlayışı geçiyorlar. Artık, Beyati makamı, Karcığar, Gülizar bunlara artık bence gerek yok.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Yaptığınız müziği hangi sınıfa sokuyorsunuz? Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nden etkileniyor musunuz?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şimdi ben beste yaptığım zaman şu şarkıyı düşünüyüm de, şu müziği düşünüyüm de... Öyle bir şey yok. Ben her tür beste yapmayı seviyorum. “Kasımpaşalıyım Eli Maşalıyım” bu Roman, ama özgün müzik, türkü, halk müziği; “Gönül bahçeme ayrılık/Ekmeye hüküm giymişim” türkü. “Gülüm dünya yine güzel / hayat yaşamaya değer” türkü. Bir bakıyorsun, “Gitme sana muhtacım” veya “Ne zaman gelersen sen/Başıma tac olursun” Türk Sanat Müziği... “Efendim” şarkısını ben Efendimiz için, Peygamberimiz için yazdım. Muazzez Abacı okudu; “İki elim kanda olsa gelirim/Yeterki sen çağır beni Efendim” Türk Sanat Müziği. Ben bunun yanında içimden geçiyor Karadeniz türküsü de yapıyorum, “Gürce misün Laz misun?/ Gelun misun Kiz misun?/ Bakışlarından belli/ Sen Karadenizlisun”... Yani beste yapacağım zaman diyorum ki bu tür yapacağım ama, birisinin bestesini dinleyerek veya bir başka ülkenin veya şunun bunun müziğini dinleyip ona benzeteyim değil.

Ben İspanyolca bir parça yapacağım, o tür yapacağım, ama İspanya'da kimse diyemeyecek Selami Şahin bizim müziğimizi çalmış. Bizim şarkılardan almış dedirtmem. İçimden doğduğu gibi; İspanyol bir adamım ben, İspanyol vatandaşım farz et, yepyeni bir şarkı yaparım. Yani bana de ki “opera yapmanı istiyorum”, yaparım. Çok farklı müzik türünde beste yapmak hoşuma gidiyor. Pop müzik çok yaptım yıllar önce. Az önce dediğim gibi, orijinal şarkılar bulup üzerine söz yazılırdı, 74-73 yılında “İstersen öldür beni/ Ya seninle ya sensiz”, bir bakıyorsun “Sana merhaba dedim/ Elveda diyemem ki”, 1 sene sonra Türk Sanat Müziği; “Olmuyor, Olmuyor”, o da benim ama ne yaptılar en son, bugüne uygun giydirdiler. Bu çok önemlidir, yani, bir başkasının eserine, sözüne, hakkına tecavüz etmeden... Ben bugün beste yapacağım, sözler elime geçiyor, bu sözler diyorum, böyle çok sesli Türk Müziği, ama Batı şekliyle çok sesli beste yapıyorum. Bu diyorum ki, tamamıyla bir türkü havasında yapmak lazım, yaparım... Ama bir başkasının eserini dinleyip, esinlenerek asla yola çıkmam.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Anladığım kadarıyla yaptığınız müzikleri belli bir kalıba sokmuyorsunuz, ama Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nden de faydalanıyorsunuz yapısal olarak?

**SELAMİ ŞAHİN:** Şöyle faydalanıyorum, yapısal olarak diyorum ki model bu. 10 katlı apartman yapıyorum ama bu apartmanı değil, farklı. “A, ne güzel apartman yapmışlar, güzel, ama çok farklı balkonları ve giriş çıkışları çok değişik olmuştur.” Benzetmemek. Model aynı ama benzetmeyeceksin. Balık restoranı açacaksın; o da açmış, o da açmış, bir başkasının yapmadığı yine balık modeline farklı bir şey yaptığın zaman gözler birden daha farklı döner bakar.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Sonuç olarak; kullandığımız malzeme Türk Müziği ve Halk müziği?

**SELAMİ ŞAHİN:** ürk Müziği. Ben onu yapıyorum, ama çok sesli.

Şimdi bir Arapça albüm yaptınız mesela, az önce bahsettiniz diye soruyorum, piyasaya çıkacak yakında, o Arapça müzikteki makamlar, ritmik yapılar Türk Sanat Müziği malzemesinden mi yine?

**SELAMİ ŞAHİN:** Bizim Türk Sanat Müziği malzemesinden, ama çok modern, çok sesli.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Çok sesli yaptınız?

**SELAMİ ŞAHİN:** Evet.

**SAYIM SEÇKİN ÖZER:** Çok teşekkür ederiz.

**SELAMİ ŞAHİN:** Rica ederim.

## **EK 5 -FERDİ TAYFUR’UN “GENÇLİĞİMİN ŞARKILARI” ADLI ALBÜMÜNDEKİ TEŞEKKÜR METNİ VE ALBÜM REPERTUARI**

Sevgili dinleyicilerim;

Elinizde tuttuğunuz albüm, benim çocukluk ve buluş çağımın en güzel eserlerinden birkaçıdır. Mahallemiz çok renkli, çok kozmopolit bir muhitti. Bu vesileyle bende içimde yanan sanatçı aşkıyla onları büyüklerimden dinler, hiç renk vermeden ezberler sonrada ıssız bir yer bulup bu güzel şarkıları okumaya çalışırdım. Sonraları bini önüne katıp sürükleyen kaderim, kendimce bir şeyler yapmaya, kendimce şarkılar bestelemeye getirdi. Ama o çocukluk şarkılarını asla unutmadım ve un ulamamda. Bu şarkılar bize şarkıları, türküleri, daha doğrusu birşeyler yapmamızda büyük yol gösterici büyük ilham kaynakları olmuşlardır. Bende yıllar sonra bu özlemimi elinizde tuttuğunuz albümü yapmaya, bu şarkıların bestekârlarını bir daha şükranla anmaya, bu şarkıları sizlerle paylaşmaya karar verdim. Biliyorum, belki çok eleştiri alırım. Olsun, hayatımda bir kere olsun kalbimin yap dediği şeyi yapacağım. Ne demişler yapmadan pişman olacağına, yapıp da pişman ol... Hoşgörünüze sığınır saygılarımı sevgilerimi sunarım. Fikirlerinizi [www.ferdifonmuzik.net](http://www.ferdifonmuzik.net) adresine beklerim. Sağlık, mutluluk her zaman hayatınızda olsun...

Ferdî Tayfur Mayıs / 2007

- 1- Hüzzam Saz Semaisi / Müzik: Nevres Bey
- 2- Kalbimin Sahibi Sensin / Söz: M. Kürdan, Müzik: Şekip Ayhan Özışık
- 3- Leyla Bir Özge Candır / Söz: Vecdi Bingöl, Müzik: Saadettin Kaynak.
- 4- Gezdiğim Dikenli Aşk Yolları / Söz: Necdet Atılğan, Müzik: Kadri Şençalar
- 5- Niçin Baktın Bana Öyle / Söz: Vecdi Bingöl, Müzik: Saadettin Kaynak.
- 6- Derdimden Anlayan Yok / Söz-Müzik: Bursalı Kanuni Kadri Bey.
- 7- Hicaz Saz Semaisi / Müzik: İ. Refik Talat Bey.
- 8- Gönlüm Yaralı / Söz - Müzik: Kadri Şençalar.
- 9- Bir Bahar Akşamı / Söz Fuat Edip Baksı, Müzik: Selahattin Pınar.
- 10- Enginde Yavaş Yavaş / Söz: Vecdi Bingöl, Müzik: Saadettin Kaynak.

11- Her Mevsim İçimden / Söz: H. olakođlu Yurdabak, Müzik: Semahat zdenses.

12- Şimdi Uzaklardasın / Söz - Müzik: Zeki Müren.

13- Belki Bir Sabah Geleceksin / Söz - Müzik: Şekip Ayhan Özışık.

14- Ben Ksknm Feleđe / Söz - Müzik: Baki Duyarlar.

15- Nihavend Saz Semaisi / Müzik: Ömer Altuđ.

16 - Doymadım Sana / Söz: Sami Akay, Müzik: Nevzat Akay.

17- Şarkılar Seni Söyler / Söz: Fakih zden, Müzik: Muzaffer İlkar.

18- Köylü Güzeli / Söz: Hüseyin Avni Ozan, Müzik: Ali Ulvi Baradan.

## **ÖZGEÇMİŞ**

26.10.1975 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Hopa'da tamamladıktan sonra 1989 yılında Kabataş Erkek Lisesi'nden mezun oldu. 1995 yılında, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nde eğitim görme hakkı kazandı. Bu bölümde yedi sene eğitimden sonra, 2002 yılında T.C. Haliç Üniversite'si Konservatuvarı'nda öğrenim görmeye başladı. 2006 senesinde Lisans eğitimini başarıyla tamamladı. Aynı yıl girdiği T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana sanat dalı yüksek lisans programında eğitimine devam etmektedir.

Üniversite çatısında birçok konser ve organizasyonda görev aldı, 1995 yılından beri Türk müzik piyasasında aranjörlük ve müzik yönetmenliği yapan Sayım Seçkin Özer, yaptığı bestelerle de tanınmaktadır.