

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**“HARUN REŞİD’İN GÖZDESİ” (DENANİR) FİLMİ ÖRNEĞİNDE  
TÜRK VE ARAP MÜZİĞİ ETKİLEŞİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Orkun Zafer ÖZGELEN**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı**

**Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı**

**HAZİRAN 2017**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**“HARUN REŞİD’İN GÖZDESİ” (DENANİR) FİLMİ ÖRNEĞİNDE  
TÜRK VE ARAP MÜZİĞİ ETKİLEŞİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Orkun Zafer ÖZGELEN  
(409131209)**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı**

**Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK**

**HAZİRAN 2017**





İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 409131209 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Orkun Zafer ÖZGELEN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "HARUN REŞİD'İN GÖZDESİ" (DENANİR) FİLMİ ÖRNEĞİNDE TÜRK VE ARAP MÜZİĞİ ETKİLEŞİMİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Doç. Dr. Ozan BAYSAL** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Sadık Uğraş DURMUŞ** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : **5 Mayıs 2017**  
**Savunma Tarihi** : **9 Haziran 2017**



## ÖNSÖZ

Bu çalışma Lise döneminden beri İTÜ TMDK’da almış olduğum eğitimin yanısıra 2009 yılında Erasmus bursu ile İtalya’ya gidip Conservatorio di Santa Cecilia’da orkestrasyon ve kompozisyon çalışmanın ve orada İtalyan müzisyenler ve arkadaşlar ile birlikte İtalya’ya mülteci olarak giden insanların da farklı kültür, gelenek ve bakış açılarını görüp kendi kişisel ve kültürel alt yapım ile harmanlamam sonucu oluşmuştur. Lisede kompozisyon denemeleri yapmaya başladığımdan beri Türk müziğinde çok önemli bir yere sahip olan Bestekâr olan Sadettin Kaynak’ı keşfetmem uzun sürmedi. Kaynak’ın Arap-Mısır filmlerine yaptığı müziklerin zaten onda olan yaratıcılığı daha perçinlediğini ve daha cüretkâr kıldığını gördüm. Bu çalışma ile; Arap ve Türk müziklerinin tarihsel süreç içindeki etkileşim, gelişim ve değişimlerini irdelemiş, “Harun Reşid’in Gözdesi” (Denanir) filminin orijinal şarkılarını ve müziklerini yapan Riyad el-Sunbati, Zekeriya Ahmed ve Muhammed Kasabji’nin kısa hayat hikayeleri ve bestecilik anlayışları paralelinde filme adaptasyon şarkılar ve müzikler yapan Sadettin Kaynak’ın da kısa biyografisi ve bestecilik anlayışı incelenmiş, filmdeki orijinal şarkılar ile adapte şarkıların karşılaştırmalı makamsal ve yapısal analizleri yapılmıştır. Bununla birlikte, Türk müziğindeki Şarkı formunun yıllar içindeki değişimi, makam kullanımına etkisi ve Kaynak’ın şarkıları ile Arabesk kavramına kısaca değinilmiştir.

Yüksek lisans eğitimim boyunca verdiği destek ve araştırma metodolojisini benimle paylaşan tez danışmanım Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık’a, her zaman yanımda olan ve Lise yıllarımdan beri Türk müziğini bana sevdirmiş, müzik üstüne analitik düşünmemi sağlamış olan San. Öğr. Gör. Feridun Öney’e, Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisans programında ders aldığım, desteğini gördüğüm, faydalandığım tüm öğretim elemanları ile İTÜ TMDK mensuplarına, Arapça şarkıların transkripsiyonunda Arapça şarkı sözlerini notaların altına yerleştirmemde ve şarkıların sözlerini çevirerek anlamama yardımcı olan sevgili dostum Hussain Hajj’a ve en son beni bu dünyaya getirmiş maddi, manevi her zaman yanımda olmuş anneme tüm insan yüreğimle teşekkür ve minnettarlığımı sunarım.

Mayıs 2017

Orkun Zafer ÖZGELEN



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER .....	vii
KISALTMALAR .....	ix
RESİM LİSTESİ .....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY .....	xix
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1 Tezin Amacı.....	2
1.2 Analiz Yöntemi.....	3
<b>2. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ'NDE REFORMLAR .....</b>	<b>7</b>
2.1 III. Selim, II. Mahmud Dönemi ve I. Abdülmecid Dönemi .....	7
2.2 I. Abdülmecid (1839-1861) Dönemi.....	12
<b>3. TÜRK VE ARAP MÜZİSYENLERİNİN ETKİLEŞİMLERİ .....</b>	<b>17</b>
3.1 19 ve 20. Yüzyıllar.....	17
3.2 Cumhuriyet Dönemi Müzik İnkılabı ve Türk Müziği'nin Yasaklanması.....	20
<b>4. HARUN REŞİD'İN GÖZDESİ (DENANİR) FİLMİ VE ARAP MÜZİĞİ'NİN TÜRK MÜZİĞİ'NE ETKİSİ .....</b>	<b>28</b>
4.1 Konusu .....	28
4.2 Zekeriya Ahmed (1896-1961).....	33
4.3 Muhammed Kasabji (1892-1966).....	34
4.4 Riyad el-Sunbati (1906-1981).....	35
4.5 Hafız Sadettin Kaynak (1895-1961) .....	36
4.6 Orkestrasyon Kullanımı .....	42
4.7 Şarkı Formu'na Etkisi (Şarkı Formu'ndan Fantezi Şarkı'ya).....	48
4.7.1 Muhammes şarkı .....	49
4.7.2 Müseddes şarkı.....	49
4.7.3 Müsemmen şarkı .....	49
4.8 Makam Kullanımına Etkisi .....	50
4.9 Arabesk Olgusu ve Kaynak'ın Şarkıları .....	52
<b>5. FİLMDEKİ ORİJİNAL VE ADAPTASYON ŞARKILARIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZLERİ .....</b>	<b>56</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>130</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>134</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>138</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>204</b>



## **KISALTMALAR**

<b>DR</b>	: Doktor
<b>İTÜ</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>PİZZ</b>	: Pizzicato
<b>PROF</b>	: Profesör
<b>TMDK</b>	: Türk Müziği Devlet Konservatuarı
<b>VS</b>	: Vesaire





## RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Resim 1.1</b> : Meşk Odası .....	8
<b>Resim 1.2</b> : Koro ve Şan için Armonize edilmiş “Cansone Muslumano” <i>Müslüman Şarkısı</i> Adlı Parça .....	12
<b>Resim 1.3</b> : Franz Liszt’in Büyükdere’deki Franchini Köşkü’nde verdiği 18 Haziran 1847 tarihli konser afişi.....	14
<b>Resim 4.1</b> : Harunnürreşid’in Gözdesi Film Afişi, 27 Kasım 1941 Akşam Gazetesi.....	29
<b>Resim 4.2</b> : Bir <i>Takht</i> Topluluğu.....	44
<b>Resim 4.3</b> : Bir <i>Firka</i> Topluluğu.....	44
<b>Resim 4.4</b> : Bir <i>Fasl-ı Atik</i> Topluluğu.....	46
<b>Resim 4.5</b> : Bir İncesaz Heyeti.....	47



## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

Çizelge 1.1 : Bokra Safar Analiz Tablosu. ....	5
Çizelge 4.1: Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) Filminin Orijinal Şarkıları .....	31
Çizelge 4.2: Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) Filminin Adapte Şarkıları .....	31
Çizelge 4.3: Sadettin Kaynak'ın Film Müziklerinde Kullandığı Makamlar.....	41
Çizelge 4.4: Sadettin Kaynak'ın Film Müziklerinde Kullandığı Mmüzik Formları.	42
Çizelge 4.5: Harun Reşid'in Gözdesi Filminin Orijinal Şarkıların Makamları.....	51
Çizelge 4.6: Harun Reşid'in Gözdesi Filminin Adapte Şarkıların Makamları.....	51
Çizelge 5.1 : Tabin-Nesim. ....	56
Çizelge 5.2 : Enginde Yavaş Yavaş.....	56
Çizelge 5.3 : Enşudet Bağdad. ....	67
Çizelge 5.4 : Yurt Türküsü.....	67
Çizelge 5.5 : Ya Fuadi.....	70
Çizelge 5.6 : Derman Kâr Eylemez. ....	71
Çizelge 5.7 : Ya liltil Aid. ....	75
Çizelge 5.8 : Bayram Gecesi.....	75
Çizelge 5.9 : Ulili Tayfik. ....	86
Çizelge 5.10 : Söyle Kuzum.....	86
Çizelge 5.11 : Çiçeklerin Gülüyor. ....	87
Çizelge 5.12 : Bokra Safar. ....	102
Çizelge 5.13 : Yolculuk Var.....	103
Çizelge 5.14 : Rahalet Anke.....	115
Çizelge 5.15 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı. ....	116



## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 1.1 : Bokra Safar ve Yolculuk Var.....	6
Şekil 5.1 : Tabin Nesim 1-10 ve Enginde Yavaş Yavaş 1-15. ölçüler.....	58
Şekil 5.2 : Tabin Nesim 8-17 ve Enginde Yavaş Yavaş 16-23. ölçüler.....	59
Şekil 5.3 : Tabin Nesim 21-19 ve Enginde Yavaş Yavaş 27-36. ölçüler.....	60
Şekil 5.4 : Tabin Nesim 30-33. ölçüler .....	61
Şekil 5.5 : Tabin Nesim 34-36 ve Enginde Yavaş Yavaş 47-49. ölçüler.....	61
Şekil 5.6 : Tabin Nesim 37-45 ve Enginde Yavaş Yavaş 50-57. ölçüler.....	62
Şekil 5.7 : Tabin Nesim 46-75 ve Enginde Yavaş Yavaş 58-64. ölçüler.....	64
Şekil 5.8 : Tabin Nesim 46-75. ölçüler devamı.....	65
Şekil 5.9 : Tabin Nesim 46-75. ölçüler devamı.....	66
Şekil 5.10 : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü Trompet sololar .....	68
Şekil 5.11 : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü'nda Trompet ile verilen cevaplardan bir kesit.....	69
Şekil 5.12 : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü sekizlik <i>es (sus)</i> ve soru-cevap yapı kullanımından kesitler. ....	69
Şekil 5.13 : Ya Fuadi ve Derman Kâr Eylemez introlar. ....	72
Şekil 5.14 : Ya Fuadi 11-15 ve Derman Kâr Eylemez 5-8. ölçüler.....	73
Şekil 5.15 : Ya Fuadi 88-89 ve Derman Kâr Eylemez 39. ölçüler. ....	73
Şekil 5.16 : Ya Fuadi Ud solo ve Derman Kâr Eylemez Klarinet sololar. ....	74
Şekil 5.17 : Yalıltil Aid ve Bayram Gecesi introlar.....	77
Şekil 5.18 : Ya liltil Aid 3-12 ve Bayram Gecesi 7-10. ölçüler.....	78
Şekil 5.19 : Ya liltil Aid ve Bayram Gecesi kadansları. ....	79
Şekil 5.20 : Ya liltil Aid 13-22 ve Bayram Gecesi 11-19. ölçüler.....	80
Şekil 5.21 : Ya liltil Aid 27-35 ve Bayram Gecesi 24-32. ölçüler.....	81
Şekil 5.22: Ya liltil Aid 41-47 ve Bayram Gecesi 37-68. ölçüler.....	83
Şekil 5.23: Ya liltil Aid 52-60. ölçüler. ....	84
Şekil 5.24 : Ya liltil Aid 66-74. ölçüler. ....	85
Şekil 5.25 : Ulili Atayfık ve Söyle Kuzum introlar. ....	88
Şekil 5.26 : Ulili Atayfık 6-13 ve Söyle Kuzum 6-14. ölçüler. ....	89
Şekil 5.27 : Ulili Atayfık 39-40. ölçüler. ....	89
Şekil 5.28 : Ulili Atayfık 51-57 ve Söyle Kuzum 46-47. ölçüler. ....	90
Şekil 5.29 : Ulili Atayfık 66-81 ve Söyle Kuzum 48-55. ölçüler. ....	91
Şekil 5.30 : Ulili Atayfık 82-111 ve Söyle Kuzum 56-81. ölçüler. ....	92
Şekil 5.31 : Ulili Atayfık 112-128. ölçüler. ....	93
Şekil 5.32 : Ulili Atayfık 129-137. ölçüler ve Çiçeklerin Gülüyor intro.....	95
Şekil 5.33 : Ulili Atayfık 137-159. ve Çiçeklerin Gülüyor 9-12. ölçüler. ....	96
Şekil 5.34 : Ulili Atayfık 160-171. ve Çiçeklerin Gülüyor 16-20. ölçüler. ....	97
Şekil 5.35 : Ulili Atayfık 170-190. ve Çiçeklerin Gülüyor 23-55. ölçüler. ....	99
Şekil 5.36 : Bokra Safar ve Yolculuk Var introlar.....	104
Şekil 5.37 : Bokra Safar ve Yolculuk Var A bölmelerinden bir kesit. ....	105
Şekil 5.38 : Bokra Safar ve Yolculuk Var Teslimler. ....	105
Şekil 5.39 : Bokra Safar ve Yolculuk Var B bölmeleri. ....	107

Şekil 5.40 : Bokra Safar ve Yolculuk Var C bölmeleri. ....	108
Şekil 5.41 : Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri. ....	110
Şekil 5.42 : Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri. ....	112
Şekil 5.43 : Bokra Safar F bölmesi. ....	114
Şekil 5.44 : Rahalet Anke ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı introlar. ....	117
Şekil 5.45 : Rahalet Anke 15-26 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 9-12. ölçüler. ....	118
Şekil 5.46 : Rahalet Anke 27-45 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 13-22. ölçüler. ....	119
Şekil 5.47 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı Klarinet solo. ....	120
Şekil 5.48 : Rahalet Anke 46-56 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı intro tekrar. ....	121
Şekil 5.49 : Rahalet Anke 57-79 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 45-56. ölçüler. ....	122
Şekil 5.50 : Rahalet Anke 81-93 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 57-71. ölçüler. ....	124
Şekil 5.51 : Rahalet Anke 93-108 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 72-79. ölçüler. ....	126
Şekil 5.52 : Rahalet Anke 109-122 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 80-92. ölçüler. ....	128
Şekil A.1 : Tabin Nesim. ....	139
Şekil A.2 : Enginde Yavaş Yavaş. ....	142
Şekil A.3 : Enşudet Bağdad. ....	144
Şekil A.4 : Yurt Türküsü. ....	151
Şekil A.5 : Ya Fuadi. ....	154
Şekil A.6 : Derman Kâr Eylemez. ....	157
Şekil A.7 : Yeltilil Aid. ....	159
Şekil A.8 : Bayram Gecesi. ....	164
Şekil A.9 : Ulili Atayfık. ....	167
Şekil A.10 : Söyle Kuzum. ....	170
Şekil A.11 : Çiçeklerin Gülüyor. ....	172
Şekil A.12 : Bokra Safar. ....	174
Şekil A.13 : Yolculuk Var. ....	180
Şekil A.14 : Rahalet Anke. ....	183
Şekil A.15 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı. ....	187
Şekil B.1 : Harunürreşid'in Gözdesi. ....	191

## “HARUN REŞİD’İN GÖZDESİ” (DENANİR) FİLMİ ÖRNEĞİNDE TÜRK VE ARAP MÜZİĞİ ETKİLEŞİMİ

### ÖZET

Bu çalışmada, bestekâr Sadettin Kaynak’ın “*Harun Reşid’in Gözdesi*” (*Denanir*) adlı filme yaptığı adapte şarkılar ile filmdeki orijinal şarkılar yapısal ve makamsal olarak karşılaştırmalı analizi yöntemiyle, Türk ve Arap müziği’nin makam, üslup, orkestra ve form yönünden etkileşimleri incelenmiştir. Orijinal adı “Denanir” olan ve 1941 yılında Türkiye’de “*Harun Reşid’in Gözdesi*” adı ile İpek sinemalarında gösterime giren konu edindiğimiz Mısır filmi, 29 eylül 1940 yılında Mısırlı yönetmen Ahmed Bedirhan (1909-1959) tarafından çekilmiştir. Başrolünde “*Denanir*” rolü ile döneminde çok popüler olan ve “*Şark’ın Bülbülü*” diye tabir edilen Ümmü Gülsüm vardır. İlk defa 1939 yılında İpek film ile anlaşır yine bir Mısır filmi olan “*Leyla ile Mecnun*” adlı filmdeki Arapça şarkıların yerine Türkçe adapte şarkılar besteleyen Sadettin Kaynak’ın ikinci olarak sipariş aldığı film “*Harun Reşid’in Gözdesi*” (*Denanir*)’dir. Ve bu ikinci film, Türk halkının Kaynak’ın şarkılarını daha iyi içselleştirmesinde büyük rol oynayan filmlerdendir. Mısır ve Arap filmlerindeki Arapça şarkılar yerine, büyük kısmının Türkçe şiirlerini güftekâr Vecdi Bingöl (1888-1973)’ün yazdığı ve Sadettin Kaynak tarafından bestelenen adapte Türkçe şarkılar Türk müziğinde bir kült oluşturmuş ve şüphe yok ki, özellikle serbest müziksel çalışmalara önemli bir yol açmıştır.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, yapısal ve makamsal analiz yöntemleri ile Türk ve Arap müziği arasındaki etkileşim açıklanmaktadır. İkinci bölümde, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Osmanlı imparatorluğu’nda yaşanan “batılılaşma” ve reform süreçleri ışığında dikkat çeken üç padişahın; III. Selim, II. Mahmud ve I. Abdülmecid dönemleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde, Türk ve Arap müzisyenlerinin 19 ve 20. yüzyıldaki etkileşimlerine değinilmiş ve daha sonra, Türk halkının Arap filmlerine olan rağbetinin nedenlerinden biri sayılan radyolarda Türk Müziği yasağı anektod ve yazılı belgeler ile kısaca anlatılmıştır. Dördüncü bölümde, ana konu olan *Harun Reşid’in Gözdesi* (*Denanir*) filminin konusu ve filmde yer alan orijinal ve adaptasyon şarkılar tablolar ile gösterilmiştir. Ayrıca, filmdeki Arapça şarkıların üç bestekârı olan Zekeriya Ahmed, Muhammed Kasabji ve Riyad el-Sunbati ile Sadettin Kaynak’ın kısa hayat hikâyelerine, müzikal geçmişlerine ve bestecilik anlayışlarına kısaca değinilmiştir. Bunun yanısıra, Arap müziği’nin Türk müziği üzerinde makamsal, orkestral ve form olarak etkisi de tartışılmıştır. Beşinci ve sonra bölümde ise, filmde yer alan yedi şarkının yapısal ve makamsal analizleri (bazı yerlerde enstrumantasyon’a da değinilerek) yapılmış, benzerlikler, farklılıklar ortaya konmuştur. Bu analizler ve karşılaştırmalar sonucu, Sadettin Kaynak’ın örnek filmimiz olan *Harun Reşid’in Gözdesi* (*Denanir*) filmi gibi Mısır filmlerine şarkılar bestelemesinin, makam, form ve enstruman kullanımı dâhilinde Kaynak’a ve Türk müziğine büyük serbest bir müzikal anlayış kazandırdığı görülmektedir.





## INTERACTION of TURKISH and ARABIC MUSIC in EXAMPLE OF “HARUN REŞİD’İN GÖZDESİ” (DENANİR)

### SUMMARY

In this study, original Arabic songs are composed by Zekeriya Ahmed, Muhammed Kasabji, Riyad el-Sunbati and adapted Turkish songs that composer Sadettin Kaynak composed in “*Harun Reşid’in Gözdesi*” (*Denanir*), are analyzed with method of comparative analysis structurally and “makamsal” and is studied interaction of Turkish and Arabic musics in terms of makam, style, orchestra and form. The Egyptian movie which is originally named “*Denanir*” is broadcasted in the name of “*Harun Reşid’in Gözdesi*” in 1941, in Turkey, is filmed by Egyptian director Ahmed Bedirhan (1909-1959) in 29 september 1940. Leading part of the movie is Ümmü Gülsüm who is very popular in her period and known as “Nightingale of the East”. In 1939, the first movie is that Sadettin Kaynak composes Turkish adapted songs instead of Arabic ones is “*Leyla ile Mecnun*” by doing an agreement with “*İpek Film Company*”. Second movie that he takes as order, is “*Harun Reşid’in Gözdesi*” (*Denanir*). And, that second movie plays a significant role to internalize Kaynaks’ songs for Turkish public. With the songs that Kaynak composes for Egyptian and Arabic movies, creates a cult and without any doubt, he opens an important way to free musical works.

In this study including five chapters, in first chapter, it is explained interaction of Turkish and Arabic music with methods of structural and “makamsal”. In second chapter, from first quarter of 19th century, taking attention periods of three sultans; III. Selim, II. Mahmud and I. Abdülmecid are studied in terms of westernization and reform processes. In third chapter, it is explained interactions of Turkish and Arabic musicians in 19 and 20th century and then, it is considered of the reasons why Turkish people demanded for Arabic movies and ban of Turkish music on Turkish radios are adverted with anecdotes and written documents. In fourth chapter, it is mentioned the story of *Harun Reşid’in Gözdesi* (*Denanir*) and, the original and adapted songs are indicated in chart lists. In addition, it is adverted short life stories and visions of composition of three Arabic composers and one Turkish composer who are Zekeriya Ahmed, Muhammed Kasabji, Riyad el-Sunbati and Sadettin Kaynak. Beside, it is discussed effects of Arabic music to Turkish music such as makam, orchestration and form.

In fifth and last chapter, seven songs in the movie are analyzed structurally and “makamsal” (sometimes mentioning instrumentation) and similarities, diversities are exhibited. In results of the analyses and comparisons, it is seemed that composing songs for Egyptian and Arabic movies like *Harun Reşid’in Gözdesi* (*Denanir*) provide a big free musical vision to Sadettin Kaynak and Turkish music including makam, form and instrumentation.



## 1. GİRİŞ

2009'da CNNTÜRK Bilim-Teknoloji ekinde yayınlanan bir makalede ses ve görüntü algılarımızın aynı sinir hücresi koduna sahip olduğundan bahsediliyordu. Buna göre, beynimiz bir sesi ait olduğu nesne ile, bir nesneyi de ondan çıkan ses ile sentezleyerek daha kolay idrakine varabiliyor. Görme, bizim en önemli duyularımızdan biri olsa da, işitme ile birleşince daha farklı bir anlam kazanıyor ve hatta, tamamlanıyor diyebiliriz. 19. Yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başlayan sinema endüstrisi müzik gibi bir propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Görsel ve işitsel araçlar ile insanlar daha kolay etki altına alınıyor ve yönlendirilebiliyorlar. Müziğin sinema ile birleşiminde insanların daha fazla etkileşime girdiğini farkedene yapımcılar ilk kez 1908'de "L'assassinat du Duc de Guise" filmi için Camille Saint-Saens'a müzik (score) sipariş etmişlerdir. Böylece müzik, sinema ile hemhâl olmuş ve teknolojinin de yardımıyla fazlasıyla etkin bir enstrümana dönüşmüştür.

Tezimizin konusu olan "*Harun Reşid'in Gözdesi*" (*Denanir*) filminin bestekârı olan Sadettin Kaynak da sinemanın halkın üzerindeki güçlü etkisini görmüş olacak ki, Mısır filmlerine şarkılar yapması teklifi geldiğinde reddetmemiş aksine, bestekârlık yeteneğini, bilgisini, zamanını bu yolda ustaca kullanmış ve geniş kitlelere hitap etme imkanı bulmuştur.

Bir film müziği bestekârının öncelikle, elbette, filmin konusuna vakıf olması beklenir. Daha sonra, hangi sahnelere, hangi saniyelerde ve kaç mezür ya da dakikalık müzikler yapacağına hesaplamalar ortaya çıkar. Fakat, bir filmin zaten müziği ve şarkıları yapılmışken buna adapte şarkılar yapmak, şiirsel olarak da anlamın orijinal halindeki bütünlüğü sağlamasına çalışmak daha ağır bir iş olabilir. Çünkü, yukarıda saydığımız her şeye vakıf olması beklenen bestekâr, ağız hareketlerinin senkronizasyonuna, sahne mizansenlerine, hatta mimiklere dahi dikkat etmeli ve filmin orijinal halindeki bestekâr ya da bestekârlar kadar özgür olmamalıdır. Bu "adaptasyon", "adapte" kavramlarını açıklamak gerekirse; Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde adaptasyon terimi "uyarlama, düzenleme, uyum" olarak tanımlanmıştır. Bestekâr Sadettin Kaynak'ın da yaptığı filmin görünütüsüne,

konusuna, mimiklere, mizansenlere en uygun sözlerle ve melodilerle şarkılar ya da müzikler yapmaktır. Bu ilk bakışta var olanın değiştirilmiş gibi algılansa da, Kaynak bestecilik yeteneğini son derece iyi bir şekilde kullanarak orijinal şarkıları uyarlamaktansa, film ile uyumlu şarkılar yapabirmiştir.

Bu çalışmada, filmin iki orijinal şarkısı olan “Bokra Safar” ve “Yaltilil Aid” şarkılarının adapte şarkıları olan “Yolculuk Var” ve “Bayram Gecesi” adlı şarkılara dikkat çekmek lazım. Bu şarkılar Batı müziği’ndeki Rondo yani çok bölümlü forma tekabül etmektedir. Bu forma Arap müziği’nde “Taktuka”, Türk müziği’nde ise “Fantezi Şarkı” denilmektedir. Filmdeki diğer bir şarkı, “Bağdat Şarkısı” isimli marş vari bir eser ve ona karşılık Sadettin Kaynak’ın yaptığı “Yurt Türküsü” enteresan bir çalgılamayı karşımıza çıkarıyor. Orijinal şarkıda Trompet kullanımına istinaden Kaynak, “Yurt Türküsü”nde bu sazı kullanıyor ve tıpkı Bağdat Şarkısı’ndaki gibi bir Trompet solo ile giriş yapıp parça boyunca da bu enstrümanı tercih etmektedir. Bu, Sadettin Kaynak’ın tek olmasa bile (çünkü daha sonra, Revü ve Müzikallere de şarkılar yapmıştır), ilk defa Trompet gibi bir enstrümanı bu kadar baskın bir şekilde kullandığı yegâne örnek olabilir.

Farkettiğimiz ilginç bir örnek de, Sadettin Kaynak’ın form, çalgılama gibi makam seçiminde Arapların çok sevdiği söylenen Hicaz ve Bayati makamlarını sık kullanmak yerine “Mahur” gibi Arap müziği’nde pek rastlanmayan bir makamı kullandığını görebiliyoruz. Bu da, bizlere, Kaynak’ın her ne kadar adapte şarkılar yapsa da, kendi müzikal kimliğini ve bestekârlık anlayışını vurgulamak istediğini göstermektedir.

## **1.1 Tezin Amacı**

Bu çalışmanın amacı, Harun Reşid’in Gözdesi (Denanir) filmi örneğinde Türk ve Arap müziğinin etkileşimini ve söz konusu filmin içindeki şarkıların bestekâr Sadettin Kaynak’ın bestecilik anlayışına ve mukabilinde Türk müziğine etkisini incelemektir. Çalışmada, Harun Reşid’in Gözdesi (Denanir) filmindeki şarkılar ile adapte şarkıların karşılaştırmalı analizleri yapılarak Sadettin Kaynak’ın bestecilik anlayışına, orkestrasyon kullanımına, geleneksel Şarkı formu’na ve makam kullanımına etkisi sorgulanacaktır. Filmin Türkçe dublajlı ve adapte şarkılı halini bütün araştırmalarımıza rağmen bulamamakla birlikte, 1942 yılında Selami Münir YURDATAP tarafından çıkarılan filmin konusunun ve hangi adapte şarkının nerede olduğunu gösteren kitapçık sayesinde şarkılar tespit edilmiş ve analiz edilmiştir.

Filmin orijinal halindeki şarkılarda Bayati, Hicaz, Buselik, Nihavend, Segâh, Sabâ makamlarına yer verilmiştir. Adapte şarkılarda ise, Hicaz, Rast, Segâh, Mahur, Rast, Nihavend, Hicazkâr, Muhayyer ve Rast makamları tercih edilmiştir. Orijinal filmdeki “Bokra Safar” ile “Yalıltil Aid” adlı şarkıların yerine yapılan “Yolculuk Var” ile “Bayram Gecesi” adlı adapte şarkılar da Batı müziğinde Rondo diye tanımladığımız çok bölümlü formda yapılmıştır. “Bağdad Şarkısı” adlı şarkı yerine yapılan “Yurt Türküsü” şarkısı da orijinal halindeki gibi icra ve stil yönünden “Marş” biçimindedir. “Tabin Nesim”, “Ya Fuadi Ganni”, “Ulili Atayfık” ve “Rahalet” adlı orijinal şarkılar Arap müziğinde “Kaside şarkı” olarak nitelendirilmektedir. Yerine yapılan, “Enginde Yavaş Yavaş”, “Derman Kâr Eylemez”, “ Söyle Kuzum-Çiçeklerim Gülüyor” ve “Bu Yerler Ne Füsunkârdı” adlı şarkılar da tıpkı “Kaside Şarkı” gibi uzun ve tekrarsız şarkılardır ve Türk müziğinde “Fantezi şarkı” olarak tanımlanmaktadır.

Genetik mirasında geleneksel ve dini Türk müziği yatan, bunun yanı sıra, 29 Ekim 1923’te kurulan yeni Türkiye’nin inkılapçı, modernist, aydınlanmacı politikalarının etkisini de hisseden Sadettin Kaynak, 1934-36 arası Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasıyla başlayan ve çok sesli Batı müziğinin, çok sesli Türk müziği denemelerinin yayınlarda daha çok yer almasını desteklemiş ve inkılabın yanında durmuştur. Bunu, o yıllarda yazdığı bu tezde de bir tanesini yayınladığımız bazı makalelerden anlıyoruz. Bu politikanın sonucu Türk halkının makamsal müzik ihtiyacını Kahire radyosundan gidermesi Mısır filmlerinin Türkiye’de popüler olmasına ön ayak olmuştur. Doğrusu, Mısır filmlerine şarkılar yapması Kaynak’ın bestecilik anlayışına yenilikler getirmiş ve daha tanınan, sevilen bir bestekâr yapmıştır denebilir.

Çalışmada, Harun Reşid’in Gözdesi (Denanir) filmine yapılmış şarkılar ile Sadettin Kaynak’ın bu filme yaptığı adapte şarkıların karşılaştırmalı yapısal ve makamsal analizleri yapılmıştır. Dönemin çalgı ve orkestra kullanımı incelenmiştir. Bunun yanı sıra, orijinal şarkıların bestekârları Zekeriya Ahmed, Muhammed Kasabji ve Riyad el- Sunbati ile Sadettin Kaynak’ın kısa müzikal hayatları incelenerek benzerlikleri ve farklılıkları belirtilmeye çalışılmıştır.

## **1.2 Analiz Yöntemi**

*Structural Analysis and Segmentation of Music Signals* adlı doktora tez çalışmasında “yapısal” teriminin tarifi şöyle veriliyor; “Müzik yapısı, seslerin organizasyonunu

melodi, armoni, ritm ve tını yönünden ifade eden terimdir” (Ong, 20016, s. 5). Buna bağlı olarak, çalışmamızda şarkıların karşılaştırmalı analizlerini yapacağımız yöntem olan “yapısal analiz yöntemi” de müziğin ya da şarkının melodik, armonik ve ritmik yönden incelenmesini kapsar (Stein, 1962, s. 8). Nicholas Cook “*A Guide to Musical Analysis*” adlı kitabında; “müzik analizi yapmak için iki şey ile başlamak gerektiğinden bahsediyor; birincisi, bir teori bulup ya da tasarlayıp müziğin organizsyonunu açık prensiplerle açıklamak. İkincisi ise, karşılaştırma metodudur ki, bu yöntemde belirli ve açıklayıcı teoriye ihtiyaç duyulmaz, sadece bazı ölçülendirme teknikleriyle diğer teoriler incelenerek yapılan bir çalışmadır” (Cook, 1987, s.183) diyerek müzik analiz yöntemlerine kısa bir açıklama getiriyor.

Cook’un da dediği gibi çalışmamız yapısal ve karşılaştırmalı analiz yöntemlerini inceleyerek başlamış ve ilk adımımız “*Harun Reşid’in Gözdesi*” (*Denanir*) filmini önce internet ortamında bulup, şarkıları tespit edip daha sonra orijinal şarkıların ve adapte şarkıların transkripsiyonlarını yapmak olmuştur. Filmdeki orijinal şarkıların skorlarına tüm araştırmalarımıza rağmen ulaşamadığından dolayı bütün şarkıların kayıtlardan dinlenerek ilk defa bu kadar kapsamlı biçimde notaya alındığını varsayabiliriz. Ve ayrıca, Sadettin Kaynak’ın yaptığı adapte şarkılardan “Yurt Türküsü” nün literatürdeki notası eksik olduğundan bu şarkının da tamamı notaya alınarak arşive kazandırılmıştır. Ayrıca, Kaynak’ın film için yaptığı diğer şarkıların da literatürdeki notaları hatalı, eksik olduğundan bu notalar da Müzeyyen Senar’ın taş plak kayıtları dinlenerek tekrardan notaya alınmıştır. Eserler, önce orijinalinin ardından, yerine yapılan şarkının yapısal tabloları verilerek incelenmeye başlanmıştır. Şarkıların bestekârı, formu, orkestrasyon kullanımı hakkında kısa bilgiler verildikten sonra, benzeşen figürler, temalar, periyodlara ışık tutularak, üstte orijinal şarkı altta ise adapte şarkı olmak üzere iki porte üzerinde karşılaştırmalı analizleri yapılmıştır.

Verilen tablonun “Bölümler” kısmında intro, saz payları ve eğer şarkı çok bölümlü ise ABC... gibi alfabetik bir şifrelemeyle gösterilmektedir. Solist tarafından söylenen kısımları şan, eşlik eden bir topluluk varsa koro, eğer birlikte icra ediliyorsa şan+koro ifadesi ile belirtilmektedir. “Makam ve Geçkiler” kısmında, hangi makam dizisinin kullanıldığı, hangi geçkilerin ya da modülasyonların yapıldığı ifade edilmektedir. “Ölçü” kısmında ise, yapılan bu makam ve çeşni geçkilerinin hangi

ölçülerde meydana geldiği gösterilmektedir. Aşağıda verdiğimiz örnekte Bokra Safar şarkısının analiz tablosu görülmektedir (Çizelge 1.1).

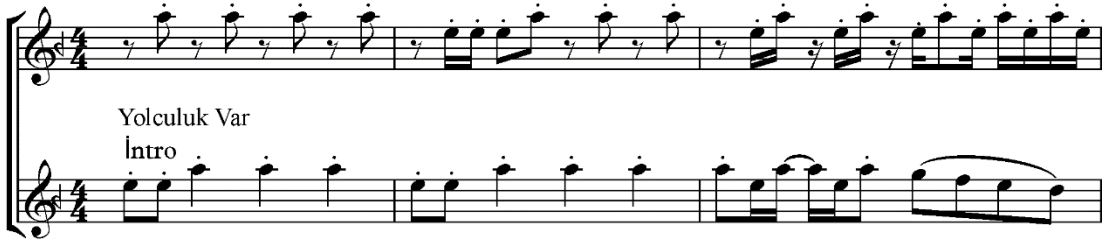
**Çizelge 1.1 : Bokra Safar Analiz Tablosu.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçü
İntro (Saz)	Muhayyer	1-10
A - Şan + Koro	Muhayyer	11-26
B	- Muhayyer - Neva'da Rast	27-50
A - Koro	Muhayyer	51-58
C	- Zirgüleli Hicaz, - Muhayyer makamına geçiş	59-88
A - Koro	Muhayyer	89-96
D	- Gerdaniye'de Rast, - Neva'da Rast - Muhayyer makamına geçiş	97-120
A - Koro	Muhayyer	121-128
E	- Sünbüle perdesi ile giriş, - Gerdaniye'de Buselik - Muhayyer'de Uşşak, - Hüseyini'de Hüseyini - Muhayyer makamı geçiş.	129-163
A - Koro	Muhayyer	164-171
F	- Muhayyer'de Uşşak, - Neva'da Rast ve sonra, - Muhayyer makamına geçiş	172-196
A - Koro	Muhayyer	197-204

Tablonun ardından, şarkıların bölümlerinde özellikle benzer ya da farklı kısımları yukarıda orijinal şarkı, aşağıda adapte şarkı olmak üzere iki porte üzerinde karşılaştırmalı bir analiz yöntemiyle anlatılmıştır. Aşağıda verdiğimiz örnekte Bokra Safar ve yerine bestelenen şarkının karşılaştırmalı analiz örneği görülmektedir (Şekil 1.1).

Bokra Safar

Intro



Yolculuk Var

Intro



Şekil 1.1 : Bokra Safar ve Yolculuk Var.



## 2. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ'NDE REFORMLAR

Osmanlı Devleti'nin son asrında, yani 1700'lerin sonlarında başlayan ve Cumhuriyetin kuruluşuna (1923) uzanan, gerek Tanzimat (1839)'ın, gerek Birinci (1876) ve İkinci Meşrutiyet (1908)'in ilanı ile halkın ve saray'ın yaşam tarzlarında, kıyafetlerde, kültür ve sanat alanlarında, askeriye'de vs. yapılan reformlar dikkat çekicidir. Özellikle, III. Selim (1761 - 1808), II. Mahmud (1785 - 1839) ve I. Abdülhamid (1839 - 1861) dönemi Arap ve Türk Müziğinin etkileşimlerini inceleyeceğimiz bu çalışmada önem taşır. Çünkü, sanat ve müzik alanında büyük kırılma noktaları diye tabir edebileceğimiz değişimler bu hükümdarların zamanlarında saray ve halkın hayatına önemli derece tesir etmiştir. 3. Selim'in iyi derecede musiki bilgisi, Tanbur ve Ney sazlarını yetkin şekilde icrası ve hatta makam terkeb edebilecek kadar musikiye hakim olması (Suzidilara makamı'nı 3. Selim terkeb etmiş ve bu makamda bir çok eser meydana getirmiştir), II. Mahmud'un Mehter Takımı'nı lağv edip yerine Mızıkay-ı Humayun'u kurması ve I. Abdulhamid'in Donizetti Paşa'yı saraya davet etmesi bu büyük kırılma noktalarının tezahürleri ve göstergeleridir. Bu yüzden, çalışmamızın girişinde bu üç büyük padişahın dönemine değineceğiz.

### 2.1 III. Selim, II. Mahmud Dönemi ve I. Abdülmecid Dönemi

Osmanlı'da özellikle ıslahat ve reformlar alanında batılılaşma iki padişah döneminde ivme kazanmıştır. Bu dönemde yapılan değişimler Rönesans'ı ve Sanayi Devrimi'ni yaşamış Batı'ya yönelimin açıkça göstergesidir. Yapılan bu çalışmalar 19. ve 20. Yüzyıl'da Osmanlı'yı Batı'ya oldukça yaklaştırmış ve halkın hayatına da etki etmiştir.

“1789 yılında tahta geçen III. Selim orduda ve devlet işlerinde yaptığı ıslahat çalışmalarının yanısıra müzisyenler ile görüşmüş, yeni makamlar tertip etmiş ve tertip ettiği makamlardan yaptığı besteleri onlarla paylaşmış, Topkapı Sarayı'nda sık sık musiki toplantıları düzenlemiştir. Bu toplantılarda yeni eserlere de yer verilmiştir. III. Selim'in besteleri devrin en büyük müzik ustalarından olan Hamamizâde İsmail Dede Efendi (1778 - 1846) tarafından da beğenilmiştir. Onun döneminde,

batılılaşmanın da etkisiyle sarayda bale gösterileri yapılmış, harp ve piyano saraya girmiştir (Akşit, 200 s. 120).

Sultan III. Selim'in sanatçı kişiliği ve müzik ile ilgilenmesi, saray haremindeki kadınların da müzik ile uğraşmalarına olanak sağlayarak, onları musiki çalışmalarında cesaretlendirmiştir. Avrupa modasının zevkiyle yapılan son dönemlerdeki bu düzenlemeler içinde III. Selim'in, Hareme ve harem binalarına birkaç kara ağanın gözetiminde Fransız bir dans ustası ile bir grup müzisyenin girmesine izin verdiğini, gözdelere ders verilmesine ve sultan ya da diğer kadınlarının içinde yeteneği bulunanların da müzik eğitimi görmesine ve sultan ile diğer kadınlar için gösteriler düzenlemelerine izin vermiş olduğunu görmekteyiz. Sultanın kendisi de bir müzisyen olarak eğitildiğinden ve iyi bir besteci, aynı zamanda usta bir neyzen olması sebebiyle kendisinin de, haremde yer alan kadınlar için zaman zaman müzik çalabildiğini de öğreniyoruz (Freely, 1999, s.219). Topkapı Sarayı'ndaki III. Selim'e ait Meşk Odası, Sultanın müzikle yakından uğraştığını gösterir açık bir delildir. Bu odadaki ve alt katındaki odada, duvarları dolaşan Farsça ve Osmanlıca şiirler sultanı övmektedir. Harem'de I. Abdülhamid odasının üst katında yer alan ve Mihrişah Sultan dairesine bitişik olarak inşa edilmiş III. Selim'in bu odası, Meşk odası olarak tanınır. Aynı zamanda, "Lihye-i Saadet Odası" ismi de verilen odada, Dini ve Tasavvuf müziğinin de meşk edildiği odadaki duvarlarda asılı olan büyük boy aynalarının üzerlerine besmele ve ayetler ile "Ufûva Allah" ayeti kerimesi, bunun altında ise Sultan III. Selim tuğrası, bunun altında da, bir tarafta "Ketebe Mehmed" ile yazılı şiir diğer yanda da usta ismi ve tarih olarak "Sa'id 1205" kazınmış olduğu görülür (Yurttadur, 2015, s. 128-129), (Resim 1.1).



**Resim 1.1 :** Meşk Odası, (Topkapı Sarayı, 3. Selim Meşk Odası, Oğuz YURTTADUR, H. Canan CİMİLLİ, 3. Selim ve Döneminde Osmanlı Sarayı'ndaki Kültürel Hayatın Sanat ve Mimaridaki Etkileri, Kalemisi, 2015, Cilt 3, Sayı 5, Volume 5, Issue 5, s. 128).

Diğer yandan III. Selim döneminde daha öncede Fatih döneminde olduğu gibi İran'dan saraya musikiciler getirildiği anlaşılmaktadır. Saraydaki görevlileri ve sanatkârları gösteren *ehl-i hiref* (Hüner ehli kişiler ya da Sanatçı ve Zanaatçılar Teşkilatı) defterlerinde de bu müzisyenlerin ve çalgı yapımcılarının isimleri geçmiştir (Behar, 1998, s. 27). Burdan da anlaşılacağı üzere, saray'da kültür ve sanat hayatının renkli, kozmopolit ve mütemadiyen bir sirkülasyon içinde olmasına önem verilmektedir.

II. Murad 19. Yüzyılda karşılaştığımız Sultan III. Selim gibi bilgin, sanatkâr, şâir ve bestekâr olan bir devlet adamı ve komutan bir Osmanlı sultanıdır.<sup>1</sup> Askeri güçte ilk değişimi yapmayı deneyen III. Selim'di fakat, bunu gerçekleştiremedi. O'nun yerine kuzeni II. Mahmud Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldırdı. Aynı zamanda, Napoleonic Ordu'yu dağıttı ve yerine Avrupa stili bir ordu kurdu. Aynı yöntem 1858'de, İran'da Nasr ed-din Şah tarafından da izlendi. Zaman geçtikçe, askeri güçlerdeki bu efektif gelişmeler daha büyüdü, fakat, askeri metodlardaki ve yöntemlerdeki bu reformlardan daha da baskın bir şeyler olmalıydı. Bunun üzerine, entellektüel, eğitsel ve artistik sahada Avrupa etkisi büyük şekilde görülmeye başlandı. Ve, Fransız klasikleri tarafından etkilenen yeni edebi saha gelişmek için kendine verimli topraklar buldu. Avrupa fikirlerinden etkilenen bir grup Müslüman Özbek entellektüel, 19. Yüzyıl'ın sonuna doğru Arapça bir başlık olan *Djadid* (yenilikçi) başlığı ile ortaya çıktı. Müzik'teki eski ve yeni stil arasındaki *Antagonism (zıtlık)*'e karşı iki terim kullanıldı, bunlar, *Djadid* (yeni) ve *Qadim* (eski) idi (Shiloah, 2001, s. 104-105).

Osmanlı'da bu batılılaşma hareketleri sürerken II. Mahmut döneminde Mısır'ı İngilizlere vermek zorunda kalınmasının ardından 1854'te Muhammed Ali'nin oğlu iyi bir Avrupa eğitimi görmüş Said Mısır'ın hükümdarı olur. İki yıl sonra da Couns Ferdinand Lesseps ruhsatı ile Süveyş Kanalı'nı inşa etmeye başlar, Kanal 17 Kasım 1869 yılında bitirilir. Hükümdarın bir planı da Kahire'de bir Opera binası yaptırmaktır, bu yüzden, Fransız Mısır bilimcisi olan Auguste Mariette'den bir senaryo seçer. Sahnenin düzeni yabancıların ilgisini ve merakını cezbedecek şeyler

---

<sup>1</sup> Osmanlılar döneminde sanat ve ilim erbabına yapılan ödemeler ile ilgili bilgiler Defter-i Mevâcib-i Ehli Hiref adıyla Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunmaktadır. Bkz. Rıfki Melül Meriç, "Osmanlılar Devri Türk Müsiki Tarihi Vesikaları", Müsiki Mecmuası, 1 Aralık 1952, Sayı: 58, s. 307-308.

olan Antik Mısır sembollerini, yani, Piramid, Sfenks, Obelix'i içeriyordu. Büyük ise, ünlü İtalyan besteci Giuseppe Verdi'ye verilir.

1871'de, Kahire'de temsili olan Verdi'nin ünlü operası AİDA, bu topraklarda icra edilen ilk opera olur. Bu, Doğu ile Batı kültürünün, modern dünya ve antik sivilizasyonu'nun yükselen birleşiminin bir işaretidir. Bundan sonra, Avrupalı besteciler tarafından ya da bölge bestecileri tarafından yapılan Avrupa stili Opera, Bale ve diğer çalışmalar, İstanbul, Tahran, Bakü gibi majör kentlerin müzikal hayatlarının bir parçası olur. Bununla beraber, Batı etkisinin geleneksel müzik formları üzerinde çok büyük etkisi olduğu söylenemez. En önemli etkisi, sentezler ve abartılı olmayan birleşimler üzerinde olmuştur. Ender Türk kadın bestecilerinden olan Leyla Saz Hanım (1850-1936), bu sentezcilik akımından etkilenen ve Avrupa müziği etkisi ile 200'ün üzerinde eser bestelemiştir (Shiloah, 2001, s. 106).

Emre ARACI, Donizetti Paşa – Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu adlı kitabında diyor ki, 1826'da Yeniçeri Ocağının kapatılması ile beraber buraya bağlı olan Mehterhane lağvedilerek yerine Muzika-i Hümayun kurulmuş ve başına ilk olarak Ahmet Ağa ve Ahmed Usta'nın tayin edildikleri ve bunları Manguel adında bir Fransız ve sonradan da Giuseppe Donizetti'nin takip ettiği yine devrin kaynaklarından bize ulaşan bilgilerdi. "Bu aralık Enderun ve Darüssaade ağalarından bir bando (muzika) tertip olunup bunlara ağalardan Nokta Edib Ağa ve Hasan Hoca ikinci derecelerde zabıt tayiniyle, işbu tam banda bir takım muzikayı mükemmelen talim etmek üzere tebaa-I ecnebiyeden Mösyö Mangel ve muahharan Sinyor Donizet Usta tayin olunduktan sonra, süvari boruzanı Vaybelim Ahmed Ağa ve tranpeteci Ahmed Usta'ya hacet kalmamış..." diyerek, Tarih'ine kaydeden Tayyartzade Ahmed Ata bu kronolojinin temel referans kaynağı olarak kabul edilmektedir.<sup>2</sup> (Aracı, 2006, s. 57)

Bu dönemde kaleme alınan hatıratlarda da görülüyor ki, sarayda Türk makam müziğinin etkisi iyice azalmıştır. Artık sadece kurulan bandodaki enstrümanlardan ve bunları icra edenlerden söz edilmektedir.

Giuseppe Donizetti, "Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakârı" olarak, batı müziği yöntemlerine dayanarak bandoyu eğitmiş, yönetmiş ve geliştirmiştir. Muzika-i

---

<sup>2</sup> Österreichische Nationalbibliothek, Viyana, MS44018.Mus; aynı marşın yine Breslau'da basılan dört el Piano için de bir aranjmanı mevcuttur; MS37124.Mus

Hümayun, aynı zamanda bir "müzik okulu" olmuş ve önem kazanmıştır (Say, 2000, 2. 510).

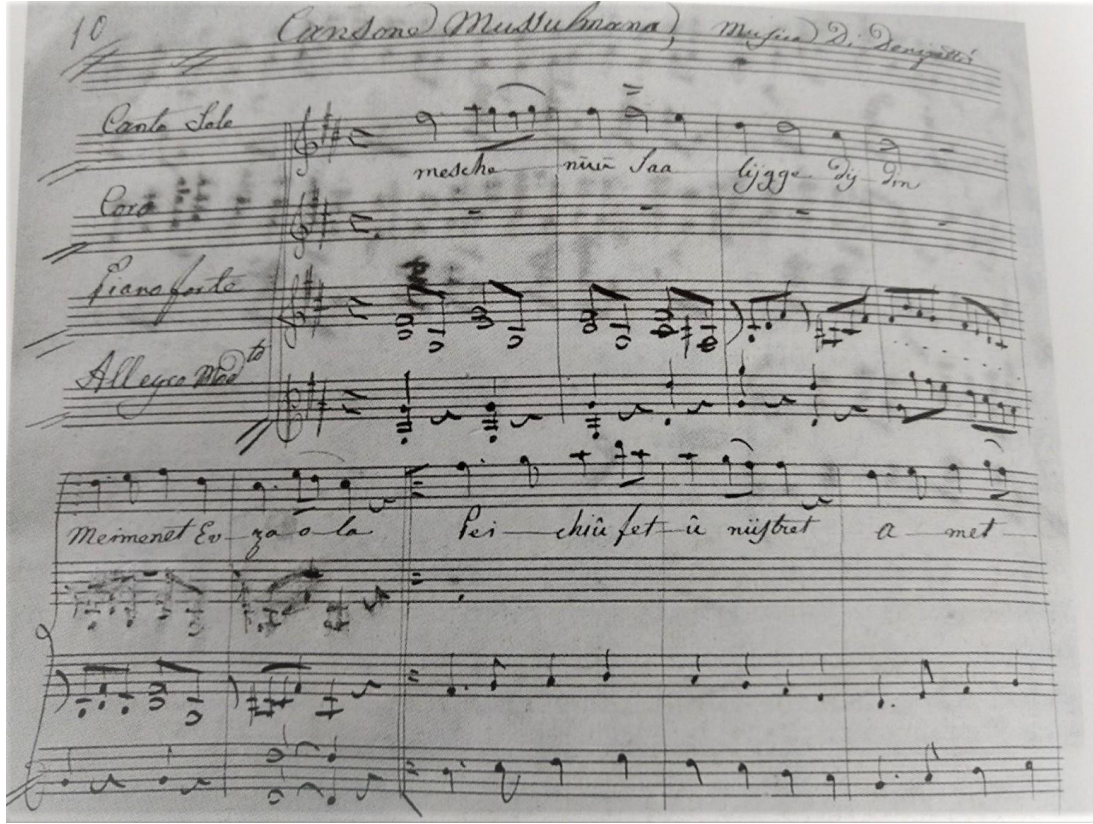
Burdan da anlaşılacağı üzere meşk usulü öğretim ve öğrenim şekli bu dönemlerden itibaren yerini formal ve batılı anlayışa bırakmıştır. Bu tip eğitimde nota kullanımının olması eski deyimle sazandelerin ustalarıyla olan gönül bağı zayıflatmış ve “silsile” denilen kuşaktan kuşağa aktarımın usta-çırak ilişkisi ile değil de yazı yoluyla olmasını getirmiştir. Bu formal eğitim bir yandan müziğin aktarımını kolaylaştırırsa da, öte yandan Türk müziği’ndeki “ekol” oluşturma kavramını zayıflatmıştır. Ekol kavramı Vasfi Hatipoğlu’nun, “*Cemil Bey’in Kemançe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler*” adlı çalışmasında “İcraya önemli yenilik, tavır getiren” diye tanımlanmaktadır. Ve fakat, Donizetti’nin bu formal eğitiminde ustanın bir ekol sıfatı taşımasına gerek yoktur, hatta öğrencinin ya da müzisyenin iyi bir nota ve icra öğreniminden sonra hocasına ihtiyacı kalmaması gibi bir gerçeklik de karşımıza çıkmaktadır.

Flüt, piyano, armoni ve çalgılama (instrumentation) derslerini Donizetti sürdürmüş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir. Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) tarafından geliştiren ve Hamparsum Yazısı adıyla bilinen geleneksel Türk müziği yazısı Muzıka-i Humayun'da kullanılmamış, 1830’lu yıllardan itibaren batı müziği yazısı benimsenmiştir (Kaya, s. 5).

Bununla beraber, batı müziği yazısının kullanılmasıyla notasyon sistemi ve donanım problem olmuştur. Çünkü, henüz koma seslerin işaretleri ile ilgili bir sistematik yapılmadığından bu dönemde notaya alınan ya da düzenlemesi yapılmaya çalışılan bir çok Türk şarkısının orijinalinden çok farklı olduğu ve armonizasyon yapılırken de, Türk müziğinin karakterini yansıtan bir çok şeyden feragat edildiği görülmektedir.

Batı Müziği’nin Saray’a bu denli etki etmesinden dolayı, her ne kadar ses sistemleriyle ilgili çeşitli yeknesaklıklar olsa da, bir çok Türk müziği eseri armonize edilmiş ve bu şekilde söylenmeye, çalınmaya başlanmıştır. Bu konuda Emre Aracı kitabında şu örnekten bahseder; Giuseppe Donizetti’nin daha II. Mahmud’un sarayına geldiği senelerin başında ortaya koymaya başladığı 1832 yazma defterinin 10 numarasındaki “Cansone Muslumano” adını verdiği Müslüman şarkısı koro, solo şan ve Piano eşlikli şekilde armonize edilmiştir (Resim 1.2). Bu eser albümdeki diğer Türk şarkıları gibi de değildir. Zira bu eser Sultan II. Mahmud’un saltanatına bir

medhiyye, sitayiş niteliğinde ve aşağıda örneği verilen “hymne” geleneği içerisinde ortaya konmuş ve tesbit edilebilen en erken eserdir<sup>3</sup> (Aracı, 2006, s. 134).



**Resim 1.2 :** Koro ve Şan için Armonize edilmiş “Cansone Muslumano” *Müslüman Şarkısı* Adlı Parça, (Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, Napoli).

## 2.2 I. Abdülmecid (1839-1861) Dönemi

Sultan Abdülmecid (1839-1861) batı müziği eğitimi görmüş bir padişahı. Türk musikisinden ziyade batı müziğine ilgi duyardı. Ancak “seleflerinden kendisine intikal eden Dede Efendi, Delalzade, şarkı bestekârı Hacı Arif Bey ve diğer musikişinasları, yadigâr anlayışıyla himaye etti. Döneminde sarayda Batı müziği öne geçmişti. İtalya'dan, Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra Guatelli Paşa getirilerek Muzika-yı Hümayun'un başına geçirildi. Bütün Türk musiki bestekârlarıyla icracılarına Muzika-yı Hümayun'a devam mecburiyeti kondu. Dede Efendi, bu gidişat karşısında, "Bu oyunun tadı kaçtı", diyerek talebeleri Mutafzade'yi ve Delalzade'yi alarak Hac Faizasını yerine getirmek ve Hicaz'a yerleşmek üzere İstanbul'dan ayrıldı. Hicaz'da bir kolera salgınında vefat etti.” (Yavaşca, 2004, s. 164) Burada, Dede Efendi'nin bu kırgınlığına rağmen Saray'a intisap etmiş Batı Müziği'nden etkilenip “Yine Bir Gülnihal”, “Kar-ı Nev” gibi Majör tınıya sahip ve

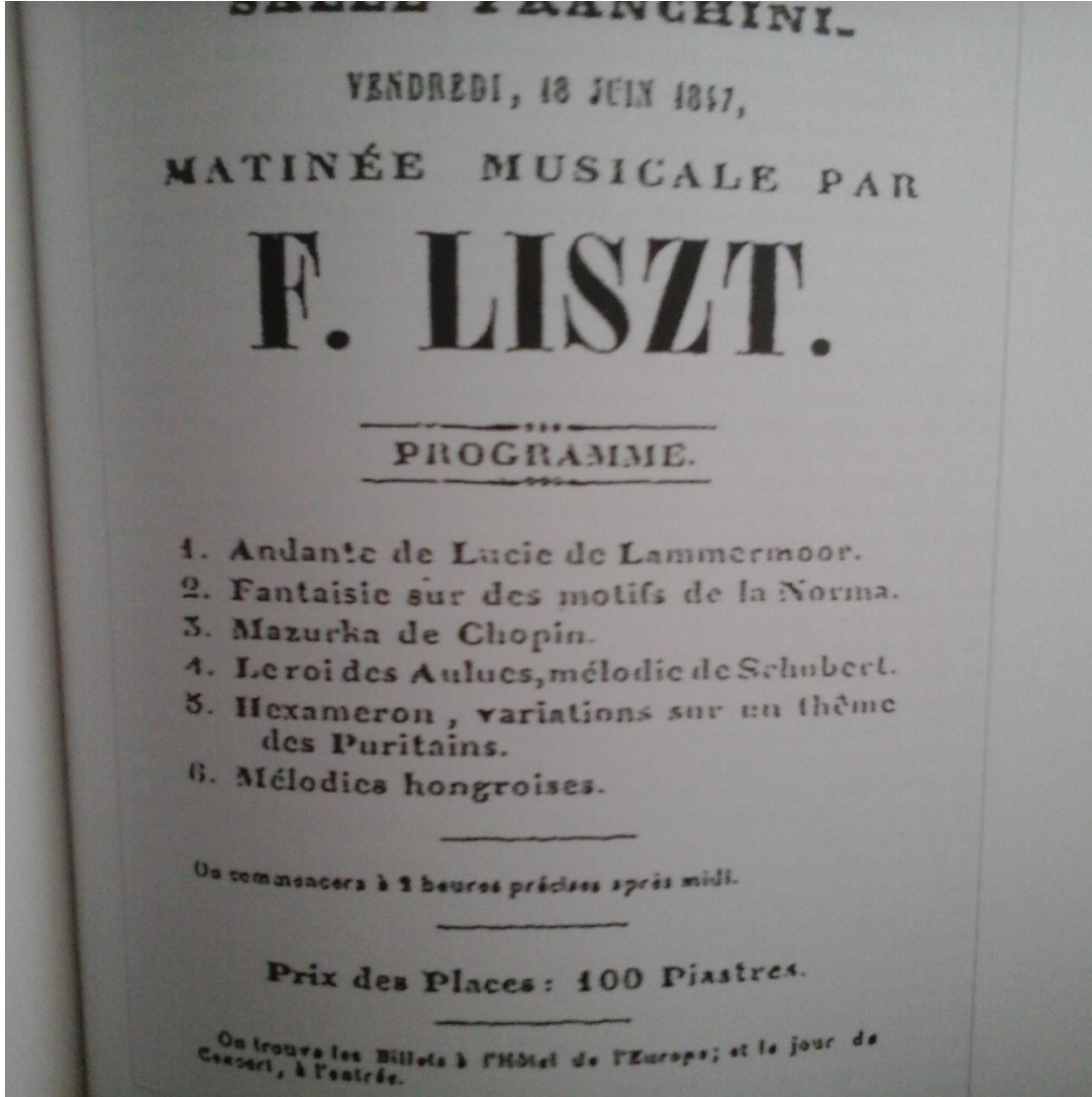
<sup>3</sup> Raccolta di diversi..., Autograf NAP 20.7.3

3/4, 8/8 gibi küçük usûller ile besteler yaptığını da vurgulamak gerekir. Yani, yaşanan olaylar Dede'yi üzmüşse de, tesir altında kalmasına engel olmamıştır.

Bu dönemde, zamanının ünlü Piyanisti Franz Liszt de İstanbul'a konser vermek için gelmiştir.

Liszt'in Türkiye'ye gelmesinde sıradan bir sebep vardır ki o da gezip görmeye meraklı kişiliğinin getirdiği tabii bir unsurdu. Bir Macar olarak, kendisinden 89 yıl sonra Türkiye'yi ziyaret eden Bela Bartok gibi, o da vatanını belirli bir süre hükümdarlığı altında tutmuş olan bir ülkeyi merak etmekteydi. Liszt İstanbul'a Lemberg ve Czernovtsy'deki konserlerinin ardından Galatz'dan (Galas/Kalas) bindiği gemiyle 8 Haziran 1847 günü geldi. Liszt'in Büyükdere'deki Franchini Köşkü'nde verdiği resitale ait ilan da büyük şans eseri günümüze ulaşmış ve daha önce pek çok Türk kaynağında yayımlanmıştır. 18 Haziran günü saat 14'te başlayan matine konserinin biletleri 100 kuruş olarak tesbit edilmiş ve biletleri de önceden Hotel de l'Europe resepsiyonunda satışa çıkarılmıştır. Burada seçilen eserler; Lammermoor ve Norma, Chopin'in belirtilmeyen bir Mazurkası, Schubert'in Erbkönig'I, Bellini'nin operası 1 Puritani'deki mars üzerine Hexameron varyasyonları ve çeşitli Macar milli melodileri de ilanda göze çarpar (Aracı, 2006, s. 155,158). Aşağıdaki örnekte Franz Liszt'in Büyükdere'deki Franchini Köşkü'nde verdiği konserin afişi yer almaktadır (Resim 1.3).





**Resim 1.3 :** Franz Liszt'in Büyükdere'deki Franchini Köşkü'nde verdiği 18 Haziran 1847 tarihli konser afişi, (ARACI Emre, Donizetti Paşa- Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2006, s.157).

Tanburi Cemil'in Hayatı isimli kitabında Mesut Cemil, 19. asrın başında başlıklı paragrafında;

17. Yüzyıldan daha gerideki mahiyetini bize kadar gelmiş eserler delaletiyle pek iyi bilmediğimiz Türk sanat musikisi, imparatorluğun siyasi ve askeri bakımdan düşüşünün aksine olarak 19. Yüzyılın başlangıcında, III. Selim devrinde kendine mahsus klasik olgunluğunun en yüksek derecesini bulmuş ve "Kar-ı nev'i Dede Efendi, Acemaşiran Peşrevi ile Tanburî Emin Ağa, Ferahnâk Yürük Semai'si ile Şakir Ağa gibi bestekarların alıcı karihalarında ilk yankısını bulan Batı musikisiyle sürtünerek, gelecek ruh ihtilalinin ilk sarsıntısını, büyük ve sürekli bir zelzeleden evvelki hafif, zararsız ve farkedilmez titremeler halinde duymuşdu (Cemil (Mesud), 2002, s.87).



Tanzimat'ın da etkisiyle, Batı etkisi sadece sanat ve müzik alanında değil kıyafet, dil, eğlence hayatı vs. gibi halkın genel yaşamı doğrultusunda da büyük değişimler yaratmıştır.

Mısır valisi olan Kavalalı Mehmet Ali Paşa isyanı ve İngiliz işgaliyle bir asır Mısır çalkalanır ama birinci cihan harbi'ne kadar 400 sene Osmanlı'nın ülkesi vakıflarıyla, gelir kaynaklarıyla orada yaşayan ve bazıları kökleşen, bazıları bir türlü intibak edemeyen idareci zümresiyle Mısır Türk hayatına girer (Ortaylı, Köşe yazısı, 2013).

Bu 400 sene ile ilgili okuduklarımızdan sonra müziğin, sanatın ve bu alanda yapılan reformların Osmanlı toprakları olan bu bölgede de eş zamanlı olarak gerçekleştiğini görüyoruz. Batılılaşma etkisi Türklerde olduğu kadar Araplarda da aynı etkiyi göstermiştir. Bu etki, hem sanat, hem moda, hem devlet düzeni gibi hayatın şekillenmesinde temel rol oynayan etmenlere nüfuz etmesiyle sosyolojik açıdan bu değişimlere henüz açık olmayan halkları ileride yaşayacakları bir çok soruna da gebe bırakmıştır.



### 3. TÜRK VE ARAP MÜZİSYENLERİNİN ETKİLEŞİMLERİ

Özellikle, Yavuz Sultan Selim (1470-1520)'in Bağdat'ı fethi ve hilafete sahip olmasıyla yönetim biçiminde, alfabenin aynılığıyla dilde, yine uzun bir dönem aynı devletin egemenliği altında yaşamının verdiği serbest dolaşım hakkıyla alışveriş, ticaret ve çeşitli sosyo-kültürel etkileşimlerden kaynaklı benzerlik ve paylaşımlara kaçınılmaz bir bağ vardır şimdiki “Orta Doğu” denilen topraklarla Türkiye arasında. Daha sonra, cumhuriyetin ilanıyla dilde ve hayatın çeşitli yerlerindeki reformlar ile bir kopuş yaşansa da, yüz yıllardır bir çok medeniyete kucak açmış ya da köprü olmuş Türkiye topraklarında bu kozmopolitliğin verdiği anlayışla görünmeyen bir bağ hep vardır ve hep olacaktır.

#### 3.1 19 ve 20. Yüzyıllar

Arap ve Türk, her iki musiki arasındaki etkileşim 19. ve 20. Yüzyıl başlarında hemen her dönemde sürmektedir. İstanbul'dan 19. Yüzyıl sonlarına doğru, bir çok musiki bestekârının Mısır'a gittikleri bilinmektedir (Özyıldırım, 2013, s.77).

Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın torunu olan ve Osmanlı Devleti'nde Maliye ve Maarif nazırlığı yapan Mustafa Fazıl Paşa (1829, Kahire- 1875, İstanbul) Mısır'a gitmiş ve himayesindeki Zekai Dede Efendi'yi de beraber götürmüştür. Her nerede bulunsa araştırmacı olmaktan kurtulamayan ve kendisi için kılavuz olmayı kabul etmekten geri kalmayan ve bu yoldaki çalışmalarından bir manevi zevk duyan Zekai Efendi, Mısır'da devam eden ikametinden yararlanarak doğu musikisinin mühim bir temel direği olan (Arap musikisi) hakkında şahsi araştırma fırsatını kaçırmamıştır; çünkü Arap musikisinin sahip olduğu sanat ve ilim bilgisine sahip olmayan kişiye musiki bitirmiş gözüyle bakılamayacağını daha ilk derslerinde Dede Efendi'den işitmiş ve o zamandan beri bu musiki hakkında kafiye bilgisi edinmeyi zihnine koymuş olduğundan Arap musikisinin en geniş bir alanı olan hatta Mısır'da oturması üstad için kıymetini tarif etmesi mümkün olmayan bir güzellik idi (Yüksel, 2001, s.39,41).

Gülgün Yazıcı'nın Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi'nde Gelibolu-Kahire-İstanbul üçgeninde “*Bir Mevlevi Şeyhi ve Oğulları*” başlıklı yazısında “ Yine Azmi Dede'nin şeyhliği döneminde 1260/1844 tarihinde Edirne'ye sılaya giden Kahire

Mevlevihanesi şeyhi Mustafa Nakşi Dede, bu seyahati esnasında Gelibolu'ya da uğrayarak bir süre Gelibolu Mevlevihanesi'nde kalmış ve kısa bir zaman önce Mısır'da bestelediği, ilk olarak Kahire Mevlevihanesi'nde okunan Şedaraban Mevlevi Ayini'ni ikinci kez bu dergâhta dervişlere meşk etmiştir” (Ergun, 1943). Yine aynı yazıda Cinuçen Tanrıkörur (1938-2000)'dan alıntı yaparak; “Kendisi hakkında maalesef hiçbir bilgiye sahip olmadığımız Mehmed Bahaeddin'in şeyhlik dönemi Mısır'daki siyasi şartlar dolayısıyla muhtemelen daha da zor geçmiştir. Çünkü 1881'den beri fiilen İngiliz işgali altında olan Mısır'da 1914'ten itibaren Osmanlı hâkimiyeti sona erer. Bu siyasi gelişmeler doğrultusunda 1903 yılında Mevlevihane Divanü'l-evkaf'a bağlanır ve şeyh tayini ile tekkenin vakıfları buradan yönetilir, 1916 yılında da Mısır hükümeti Mevlevilerin faaliyetine engel olmak istediği için sıkıntılı günler yaşanır” (Tanrıkörur, 2004, s.587).

1932 yılında Kahire'de düzenlenen “Arap Müziği Kongresi”nde Mevlevî müziğine de yer verilmesi (Tanrıkörur 2004: 587) , Mevlevîhane'nin o tarihlerde hâlâ önemli bir kültür ve sanat merkezi olduğunun göstergesidir (Yazıcı, 2009, s. 216). Bu kongrenin düzenlenmesi ile özellikle, Irak, Suriye ve Türkiye arasında müzikte de ne kadar çok ortak kullanımın olduğu açıkça gözlenmiştir. <sup>4</sup>

Murat Özyıldırım, Arap ve Türk musikisinin 20. Yüzyıl Birlikteliği kitabında Prof. Dr. Ali Jihad Racy'nin kitabından alıntı yaparak şöyle demektedir “ ... İstanbullu, Şamlı, Halepli müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyordu. Örneğin, ünlü ses sanatçısı Şeyh Yusuf el Menyelavi(1847-1911)'nin bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği

---

<sup>4</sup> Maqam Rast Muhammad al-Qubbanchi Sayid Cafer al-Hilli al-Najafi (1861-1898) nin bir şiiri Muhamed Said al-Habbubi tarafından seslendiriliyor.

- Mukaddim, Rast makamında bir intro ile başlıyor.
- Tahrir, hanende Türkçe bir kelime olan “Yar” kelimesi ile Rast makamında (Do üstünde Rast) başlıyor (0:18), Rast, Dügah, Segah ve Neva perdelerini göstererek tekrar Rast'a iniyor ve “Arabat Hicaz” yaparak Neva'da kalış yapıyor (1:06). Bu versiyonda Tahrir, Rast Hindi olarak tanımlanıyor.
- Ve Joza ile enstrümantal bir bölüm giriyor. Yine Rast makamında (1:27)
- Kaside'nin iki bölümü de “Arabat Hicaz” diye tanımlanan Nikriz makamına modülasyon yaptıktan sonra Rast makamında sonlanıyor. (1:44)
- Mansuri olarak bilinen (Sol üzerinde Saba) iki çeşit ihtiva ediyor ve Rast moduna geri dönüyor (3:27)
- İbrahimi olarak bilinen (Sol üzerinde Bayati) bölüm “Aman, 'elet ya M'awwad, Aman” (Türkçe, Irakça, Arapça) sözcüklerle sonlanıyor. (4:06)
- “Hicaz Shaytani” (Sol üzerinde Hicaz) ve “Ah ya lil” (Arapça) gibi terennümle Do'ya düşüyor ve Rast makamının alt bölgesiyle kadans yapıyor (5:37)

<https://www.youtube.com/watch?v=a-Ln4fTtISc>

anlatılır. Hıdiv İsmail ise İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abdul el Hamuli(1841-1901)'yi beraberinde getirmiş ve bu önce gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk Klasik Müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir..." ( Racy, 2007, s.15)

Tunus Üniversitesi'nde müzikolog olan Prof. Dr. Mahmoud Guettat, Araplar ve Türkler Arasındaki Müzikal Ortakyaşam ( Büyük bir musiki geleneğinin sürekliliği) adlı makalesinde; " Mısır'da Abdul Hamuli (1841-1901) ve Muhammed Osman (1855-1900) Arap musikisine Nihavend, Hicazkâr, Acemaşiran, Suzidilâra ve Şâkir Ağa'nın Ferahnâk'ı gibi yeni makamların ve Aksak Semai gibi yeni usullerin girmesini sağladılar. Aynı şekilde, Kürdi makamının Rast perdesi'ndeki Kürdilihicazkâr, Hicazkâr'ın Yegâh perdesindeki şeddi olan Şedaraban ve Nihavend'in yine Yegâh perdesindeki şeddi Ferahfeza gibi Türklere özgü bazı şedler Arap musikisine girmiştir. Ayrıca Arap musikisindeki sözlü eserlere, İstanbul'da büyük Türk hanendeleriyle tanışan Hamuli'nin öncülüğüyle Türkçe'deki, *Aman*, *Mirim*, *Dost*, *Ömrüm* gibi terennüm kelimeleri girmiştir. Böylece, Hamuli Halep geleneğinden aldığı *Tevşih* ve *Kad* türlerini yeniden biçimlendirme imkânı bulmuştur. Bazı şarkılar Arapça'dan Türkçe'ye veya Türkçe'den Arapça'ya çevrilmiştir. Mısır, Suriye ve Türk musikileri arasındaki ortakyaşamın, daha fazla beste yapılmasına zemin hazırladığı ve Mısır'da 21. Yüzyılın sonlarından itibaren büyük bir hamlenin gerçekleştirilmesini sağladığı, bunun da genel olarak Arap bestekârlara güç kattığı kesindir"<sup>5</sup>.

Kendi döneminin ünlü keman virtüözü olan Mısır'lı Sami El Shawa (d. 1889-ö. 1965)'dir. Bütün Arap dünyasında "Amir el Kamanja" yani "Keman'ın Prens'i" olarak bilinen Sami El Shawa Mısır'da, Tunus'ta, Moroca'da, İran'da, Irak'da, Lübnan'da, Marakeş'de ve İstanbul'da olduğu gibi Arap kökenli Amerikanlar arasında da 1950'li senelerde hayli meşhur olmuştu (Meyer, 2004, s. 22).

Nadje Al-Ali,'nin *Musul'un Müziği ve Zengin Kültürel Mirası* başlıklı ve Musul'da doğup büyüyen ve hali hazırda Londra'da yaşayan Iraklı entellektüel, işadamı ve müzisyen Saad al-Jadir ile yaptığı ropörtaj'da Saad al-Jadir diyor ki;

---

<sup>5</sup> <http://www.musikidergisi.net/?p=1231> ( 29-31 Mayıs 2006 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Bilkent Üniversitesi "Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi"nde bildiri olarak sunulmuştur)

Iraklı bir çok ünlü müzisyen gibi Münir Beşir (1930-1997) de hıristiyan kökenli, Ud virtüözü, besteci ve eğitimciydi. Münir'in kardeşi Jamil Başir (1920-1974) de çok yetenekli bir müzisyendi ve sadece Ud değil Keman da çalardı. İkisi de Hanna Petro tarafından 1936'da kurulan ve ünlü Türk müzisyeni ve Udi Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) yönetimindeki Bağdad Konservatuvarı'nda eğitim almışlardı. Bir Keman virtüözü olan Ghanim Haddad (1925-2010) da Şerif Muhiddin Targan'ın öğrencisi olmuştu (London Middle East Institute Soas University of London, s. 18).

Murat Bardakçı, *Refik Bey... Refik Fersan'ın Hatıraları* kitabının, *Refik Fersan'ın Hatıraları* bölümü'nde, Mısır ve İsviçre'de başlığı altında Refik Fersan'ın günlüklerinden alıntı yaparak şöyle yazmaktadır; “Meşrutiyeti müteakib, hasbelicab, maaile Mısır'a azimet edildi... Ben henüz onbeş-on altı yaşında idim. Yegâne zevkim musiki idi. İşte, ilk bestelediğim eser Kürdilihicazkâr makamından, Fuzuli'nin “Beni canımdan usandırdı, cefâdan yar usanmaz mı?” gazelidir ki, 1324 (1909) senesinde bestelenmiştir. İkinci eserim, yine aynı tarihe tesadüf eder: Arapça ile Fransızca karışık bir eser olan “*Pour L'amour cemalek madame...*”. Daha beş-on parça şarkı ile Şehnazbuselik Peşrevi de vardır” (Bardakçı, 1995, s.108-109).

### **3.2 Cumhuriyet Dönemi Müzik İnkılâbı ve Türk Müziği'nin Yasaklanması**

Cumhuriyet dönemi'ndeki inkılâblardan bahsetmeden önce, bu inkılâb'ın her alanda ayak seslerinin duyulduğu 19. asrın sonlarında gelen ayak seslerine biraz dikkat çekmek gerekir. Zira, bu inkılâblar Cumhuriyet dönemi'nden önce de özellikle II. Mahmud, III. Selim dönemi'nden başlayarak düşünülmüş ve kısmen tatbik edilmiştir.

Abdülkadir Özcan, II. Mahmud ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler adlı, Edmondo de Amicis'in İstanbul-1874 adlı kitabı'ndan alıntı yaptığı makalesinde;

Sadece kadınlar eski yaşmağı ve hatlarını gizleyen feraceyi muhafaza ediyorlar, fakat bu yaşmak tüylü bir hotozu gösterecek kadar şeffaflaşmış ve ferace ekseriya Paris modasına göre dikilmiş bir elbisenin üzerine giyilmiştir. Her sene binlerce kaftan kaybolmakta ve binlerce istanbulin (Dik ve düz yakalı, yaka altından bele kadar tek sıra düğmeli koyu renk bir tür ceket veya redingot) ortaya çıkmaktadır, her gün eski bir Türk ölmekte ve Tanzimatçı bir Türk doğmaktadır. Gazete teşbihin, sigara çubuğun, şarap suyun, yaylı araba arabanın, Piano davulun, Fransız grameri Arap sarf ve nahvinin, kârgir ev ahşap evin yerini almaktadır. Her şey bozuluyor, her şey değişiyor. Belki de eski İstanbul'u aramak için Anadolu'nun en uzak vilâyetlerine gitmek gerekecek (Özcan, 1995, s. 33).

M. Yalçın Öztüfekçi, yüksek lisans tezinde, devletin pek çok alanda yaptığı “tenkısât”ı Muzika-i Hümayun’a da uygulayan, dolayısıyla geleneksel Türk sanat müziği pratiklerine doğrudan müdahale eden Sultan II. Abdülhamid (1842-1918) , buna karşın bando ve orkestra dağarının geliştirilmesini sağlamıştır. Üstelik tahta çıktığı günden itibaren babası Abdülmecid (1839-1861)’den daha fazla batı yanlısı görünen Abdülhamid, Türk musikisi üzerine söylediği şu sözlerle geleneksel musikicileri güç durumda bırakır; “Doğrusu alaturka musikiden pek hoşlanmam. İnsana uykusunu getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa, Opera ve Operet’ler pek hoşuma gider. Size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır” demektedir (Öztüfekçi, 2006, s. 25).

İttihat ve Terakki Fırkası (Birlik ve İlerleme Partisi) adıyla bilinen ve Osmanlı İmparatorluğu’nda İkinci Meşrutiyet’in ilanına önyak olup 1908-1918 yılları arasında devlet yönetimine egemen olan bu parti döneminde, 1836 yılında İstanbul’da doğan ve İstanbul’da ilk orkestrayı kuran Kirkor Sinanyan’ın oğlu Harutyun Sinanyan 2. Abdülhamid tarafından saraya davet edilmiş ve İstanbul’da ikinci senfonik orkestrayı kurmuştur... Orkestranın repertuvarında Beethoven, Mozart, Kuno, Verdi, Rossini, Bellini, Dikran Çuhacıyan ve kendi besteleri bulunmaktaydı. 2. Meşrutiyet (24 Temmuz 1908)’in ilanında, Türk ve Ermeni toplumlarının yakınlaşması sırasında “İttihat ve Terakki” marşını bestelemiş ve bu marş bütün ülkede coşkuyla söylenmiştir.<sup>6</sup> Bahriye Musiki Mektebi, Bahriye Nazırı Cemal Paşa’nın desteğiyle 17 Mayıs 1916’da kurulmuş ve burda Harutyun Sinanyan Piano, Vahram Mühendisyan da ilk yıllarından başlayarak Keman öğretmenliği yapmış ve bir çok öğrenci yetiştirmişlerdir. 1908’de Meşrutiyet’in ilanı ile yasaklanan sahne sanatları çalışmaları daha ilk aydan başlar. Tanzimat döneminin yasaklanan oyunları sahnelenir, yeni oyunlar yazılır... İttihat ve Terakki’nin liderleri de bu eğilimi destekler. 1920 yılında ilk kez Türk ve müslüman kadın olarak Afife Jale sahneye çıkmıştır (Perinçek, s.398-401).

Bütün bu örnekleri okuduğumuzda görüyoruz ki, Türk müziği’nin yasaklanma süreci’nin aslında II. Mahmud dönemi’nden başlayan ve İttihat ve Terakki’de devam eden bir düşünce olduğunu görüyoruz. Yani 1923’te ilan edilen Türkiye

---

<sup>6</sup> Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği-Taha Toros Arşivi, s.59

Cumhuriyeti'ni günah keçisi ilan etmek aslında biraz sert ve bilgisizce bir davranıştır.

Türk Müziği'nin "Radyolarda" yasaklanmasına gelince;

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra bir çok alanda yapılan inkîlab'ların devamı niteliğinde olan Türk Müziği'nin yasaklanması konusunda Ozan Yarman, "Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme" adlı yazısında diyor ki;

"Alaturka Müziğin" yasaklanmasıyla kastedilen; 29 Aralık 1926'da Darü'l Elhan'dan Şark Musikisi şubesi'nin, yani ülke genelinde Türk müzik çalgılarının resmi talim ve tedrisatının kaldırılması ve 2 Kasım 1934 ile 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, yani 674 gün, yahut bir yıl + on ay + 4 gün boyunca Türkiye radyoları'nda Alaturka müzik yayınlarının yasaklanmasıdır (Yarman, 2010, s.1).

Cumhuriyet kurulduktan sonra, Ziya Gökalp'in 1923'de Ankara Matbuat Müdürlüğü tarafından yayımlanan "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinde Gökalp şöyle demektedir;

...Bugün işte üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp Musikisi, Halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-i milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Garp musikisi'nin imtizacından doğacaktır... (Özyıldırım, 2013, s. 30).

Ziya Gökalp'in, ulus olmanın gereklerinden biri olarak belirttiği din birliği ile dindaşlığa dayanan birlik birbirinden farklıdır ve zaten Gökalp; "ümme" olarak tanımlanan dindaşlık birlikteliğine de karşıdır. Ona göre; din, birbirinden farklı coğrafyalarda, farklı kültür dünyalarında ve değişik toplumlarda aynı olabilir; ancak, millet olmak için din birlikteliğinden başka kültür ve dil birliği de gerekmektedir ki; kültür birlikteliği için ortak toplumsal deneyimler, paylaşımlar, duyuş ve düşünüşlere ihtiyaç vardır. Bu çerçevede, Cumhuriyet kurumunun yanı sıra, siyasal, kültürel ve dinsel uygulamaların ortaya çıkışında da yine Gökalp'in olduğu muhakkaktır (Gürsoy, 2006, s. 97).

Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" kitabının yayımlanmasından yaklaşık bir yıl sonra 1924 yılında, Makam-ı Hilafet Muzikası'ndan Ankara'ya gelenlerin oluşturduğu topluluk, "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını alır (Ataman, 1991).



Darü'l Elhan adı, Maarif Nezareti'nin 9 Aralık 1926 ve 22 Ocak 1927 tarihli iki ayrı yazısıyla “ İstanbul Musiki Mektebi” olarak değiştirilir ve daha sonra 1943 yılında “İstanbul Belediye Konservatuarı” olur. 29 Aralık 1926'da Maarif vekaleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail Bey imzasıyla, kurumun Şark Musikisi Şubesi tamamen kapatılır. Maarif vekaleti Sanayi-i Nefise Encümeni üyeleri, Musa Süreyya, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu kararı alan kişilerdir. Böylece, resmi kanallardan Klasik Türk Musikisi eğitiminin yapılması, devlet okullarında resmen 1926 yılında yasaklanmış olur (Özyıldırım, 2013, s. 34).

İstanbul-Sarayburnu'nda, 9 Ağustos 1928 gecesini, Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın huzurunda Mısır'da o dönemin “tarab'ın sultanı” olarak bilinen ünlü sesi Müniret'ül Mehdiye, halkın da katıldığı büyük bir konser verir... Bu konser, bazı araştırmacılar tarafından radyolarda klasik Türk musikisi yayın yasağına doğru giden yolda ilk adım olarak değerlendirilmiştir.

Müniret'ül Mehdiye'den sonra sahneye, Kemani Mustafa Bey'in (Mustafa Sunar, 1881-1959) yönetiminde Eyüp Musiki Cemiyeti öğrencilerinden kurulu fasıl heyeti çıkar. Topluluktaki kadınlı-erkekli müzisyenlerin böyle seçkin bir konserde alelade giysilerle sahne almaları Atatürk'ün canını sıkar... Daha sonra fasıl heyetinden konser programlarını ister ve bir programları olmadığını anlayınca üzüntüsü daha da artar. Fasıl heyetini, içine düşükleri bu zor durumdan kurtarmak için kendi sevdiği şarkılardan bir liste yaparak onlara gönderir. Listenin başında Şedd-i Araban makamında bir Faize hanım (Tanburi Faize Ergin, 1892-1954) bestesi vardır, “Bade-i Vuslat İçilsin Kase-i Fağfurdan”. Ne yazık ki fasıl heyeti, Atatürk'ün çok sevdiği ve bazen sofrasında kendi sesiyle, keyifle söylediği bu şarkıyı da çalamaz. Bunun üzerine daha da sinirlenen Atatürk, konserin bitiminden sonra ayağa kalkarak şunları söyler,

...Bu gece burada Doğu'nun en seçkin iki müzik topluluğunu dinledim. İlk olarak sahneyi süsleyen Mısırlı Muganniye sanatçı olarak başarılıydı. Fakat, benim Türk duygularım üzerindeki görüşüm şudur ki, artık bu basit musiki, Türklüğün çok gelişmiş ruh ve duygularını kandırmağa yetmez. Karşıda medeni dünyanın müziği de işitildi (o gece programda olan Jazz Band'i kastediyor) . Bu ana kadar Şark Musikisi karşısında uyuşuk duran halk, hemen ayağa kalktı. Hepsi neşe içinde oynuyor, ritme ayak uyduruyor. Türkler yaradılış olarak şen ve neşelidir. Eğer Türk'ün bu güzel huyu, şimdiye kadar fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değil, acı felaketlerin sonucudur. Türk milleti işte bunun için üzüntülü görünüyordu. Fakat, artık hatalar düzeltilmiştir. Türk Milleti artık şen olacaktır (Tarman, 2011, s. 62-63).

Otuzlu yılların başında Türk musikisi tartışmaları sürerken, Atatürk'ün, 1 Kasım 1934 tarihinde TBMM 4. Dönem dördüncü yasama yılı açılış konuşmasının musiki ile ilgili bölümüne meclis tutanaklarında şöyle yer verilmektedir;

...Arkadaşlar, Güzel Sanatlar'ın tümünde, Ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. (alkışlar) Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak, bu düzeyde Türk Ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim... (Özyıldırım, 2013, s. 54-55).

Bu konuşmadan esinlenen Matbuat Umum müdürü Vedat Nedim Tör'ün bağlı bulunduğu dâhiliye vekili Şükrü Kaya'ya radyolardan geleneksel Türk musikisinin yasaklanmasını önermesi üzerine Türk Musikisi 2 Kasım 1934 yılında radyo yayınlarından kaldırıldı. 1 yıl, 6 ay, 4 gün sürecek olan kararla ilgili olarak Anadolu Ajansı 3 Kasım 1934 tarihinde şu haberi geçiyordu; "Ankara – Dâhiliye vekaletinin bugün TBMM'de Gazi Hazretlerinin Alaturka Musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak, bu akşamdan itibaren Alaturka Musiki'nin radyo programlarından tamamen kaldırılmasını Garp tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir" (Sarı, 1995, s. 18).

Yasağın sürdüğü sırada bir gece, Dr. Rasim Ferit Talay'ın evinde Reyha Talay'ın idare ettiği bir müzik topluluğunu dinleyen Atatürk çok etkilenir. O gece söz Türk müziğinin armonize edilip edilemeyeceği konusuna gelir ve Atatürk deneme yapılmasını, hazırlıklar bittiğinde kendisine haber verilmesini ister. Zeki Ün ve Veli Kanık beyler bazı eserlerimizi çoksesli hale getirirler. Atatürk davet edilir ve önce orkestrayı dinleyerek ardından da aynı eserlerin bizim sazlarımızla çalınmasını (geleneksel icrayı) ister. Konser bitiminde ise düşüncesini şöyle ifade eder; "*Siz orkestranızı, siz de sazınızı bildiğiniz gibi çalınız*" (Tarman, 2011, 2. 77).

Riyaset-i Cumhuriyet-i Fasıl Heyeti'nde görev yapan Santuri Zühtü Bardakoğlu (1903) Ayhan Sarı ile 26 Nisan 1989'da yaptığı görüşmeden şöyle bir anısını anlatmıştır;

Akşama doğru Atatürk teşrif ettiler. Tanburacı Osman da gelmişti... Biz Ata'nın hoşlanacağı şarkılar çalmaya başladık. O sırada Atatürk Tanburacı Osman Pehlivan'ı dinlemek istedi... Atatürk o'nu yanına oturttu ve "hadi çal bakalım" dedi. O da başladı çalmaya. Bir çaldı, iki

çaldı ve bir süre sonra Ata vecde geldi. Gözleri dolu dolu olmuştu. “sen bana bu türkülerle annemi hatırlattın” dedi. Osman Pehlivan da bunun üzerine : “...Paşam, ben sizin annenizin okuduğu türkülerini çaldım. Siz annenizi hatırladınız. Müsaade buyrun, şu vasıtayı (radyoyu) açın da Türk milletine oradan sesleneyim. Onlar da annelerini hatırlasınlar.” Deyince Atatürk : “... Yarın Radyoya git ve türkülerini orada çalmaya başla. Eğer bir şey derlerse “burası sizin malınız değil, Türk milletinin malıdır” dersin. Annesini hatırlamak Türk milletinin de hakkı” cevabını verdi (Sarı, 1995, s. 18-19). Ertesi gün Osman Pehlivan Radyoya gitmiş ve Atatürk’ün emriyle müziğini icra etmiştir.

Sonuç olarak radyolarda klasik Türk müziği yayın yasağı 6 Eylül 1936’da son bulmuştur.

Ayhan Sarı, Ahmet Cevat Emre’nin “*Atatürk’ün İnkılap Hedefi ve Tarih Tezi*” adlı kitabı’ndan yaptığı alıntıda şöyle diyor; “Atatürk’ün özel toplantılarında bulunmuş Ahmet Cevat Emre ise 1956’da yazdığı kitabında bu düşünceleri şöyle dile getirir; “*Ata’nın “iki şeyde inkılap olmaz. Dilde ve Musikide” Diyeceği zaman çok uzak değildi. Musikimizi de Avrupalılaştırmak istediği ve sonra vazgeçtiği malumdur*” (Sarı, 1995, s. 18-19).

Bu çalışmada “Harun Reşid’in Gözdesi” diye Türkçe’ye çevrilen ve asıl adı “Denanir” olan Mısır filmi örneğinde bu filme yaptığı şarkılarıyla Türk ve Arap müziği arasındaki etkileşimi inceleyeceğimiz bestekârimiz Sadettin Kaynak 1942 tarihli Radyo Dergisi’nde “*Musikimizin Bugünkü Hali ve Musiki İnkılabı*” adlı yazısında şöyle demektedir;

Musiki inkılâbı, inkılâbımızın musikisi olacağı cihetle bugünkü müzik durumumuzu mütalâa etmek, değişmeye giden en kestirme yolu seçip harekete geçmek, halkı beraberine almak şartıyla bu yoldaki harekete hız vermek bakımından çok önemlidir... Netekim, musiki inkılabı yapan milletler de ilk harekette musikiyi bir hizmet vasıtası olarak kullanmışlar ve böylece gayeye ulaşmışlardır (Kaynak, 1942, s. 3).

Yazısının sonunda Kaynak “Ne Yapmalıyız?” altbaşlığında çok açık bir ifade kullanıyor ve tavrını musiki inkılabından alıyor ve diyor ki;

Maziden ayrılacağız. Maziden ayrılmak onu inkâr etmek demek değildir. Klasik musikimiz ve halk musikilerimiz inkılab musikisinin yaratılması için yeter bir materyal kaynağıdır. Melodi yoluyla mamureler kurmaya yetecek derece inşaat malzemesinden ibaret olan mevcut musikimizde inkılab, zevkimize uygun sesler kullanarak bu malzeme ile sadece bina kurmaya başlamaktan ibarettir... Musiki yapımcıları inkılâb yolları üzerindedirler. Bu işin başarısı hakkında sakladıkları fikirlerin muhassalası olarak yaptıkları ve yapacakları eserlerin randman

vermesi yani beğenilip benimsenmeleri kaygusuyla yapmaktadırlar. Hükmü verecek büyük jüri büyük Türk Milletidir (Kaynak, 1942, s. 3).

Bu makalenin en ilginç tarafı bir Türk müziği bestecisi olan Sadettin Kaynak'ın o devirde bir çok Türk müziği bestecisi ve icracısının karşı çıktığı musiki inkılabını desteklemesidir. Fakat, yine de yazısının sonunda politik bir manevrayla “Hükmü verecek büyük jüri büyük Türk milletidir” diyerek yapılan inkılabları beğenilerin şekillendireceği kanaatine varıyor.

Cumhuriyet döneminde müzikte yapılan, ya da yapılmaya çalışılan inkılabların ve bunların tezahürlerinden dolayı halkın Mısır ve Kahire radyolarına ve filmlerine yönelmesinin yolunu açıyor. Çünkü, özellikle 1930-1950 arası gazetelerde ve mecmualardaki radyo programlarına baktığımızda gerçekten Türk müziğine az bir zaman dilimi ayrıldığını görüyoruz. Konu hakkında Yalçın Tura “*Türk Musikisi Mes'eleleri*” adlı kitabında şunları yazıyor;“...Türkiye radyosunun yayınlarından Türk musikisinin tamamen çıkarılması, bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü darbe teşkil etmiştir. Kendi radyosunda, kendi musikisini bulamayan halk, ona yakın musikiyi, Arap musikisini dinlemeye başlamıştır” (Tura, 1988, s.41). Bu etkiler halkın radyosunun frekansını Kahire radyosuna çevirmesi için bir neden olmakla birlikte, Atatürk'ün fasıl heyetinde görev almış Neyzen Burhanettin Ökte (1904-1973) Türk müziğinin Radyolardaki kötü icrasının ve radyonun kendisinin de buna neden olduğu şöyle dile getirmekte;

...Kötü kötü sesleri orada gazel diye haykırdılar ve boğazlarını yırtarcasına bağırdılar. Radyoda çalınacak saz yetkin artistler tarafından çalınmalı, orada okuyacak olan hanendenin sesi kimseyi tiksindirmeyecek derecede güzel olmalıydı. Halbuki, radyoda doğru dürüst nota dahi bilmeyen sazandeler vardı ve hanendelerinden bir kaç, her defasında mutlaka aynı eseri okurlar ve başka şey öğrenmeye lüzum görmezlerdi, bütün bildikleri 6-7 şarkıdan ibaretti... Musiki bahsinde biraz milli mevcudiyet görmek isteyenler, bir çok liralar vererek satın aldıkları makinelerden (radyolardan) , falan bozuk sesli hanımın Kürdilihicazkar veya filan beyin Hüzzam şarkısını işitir işitmez: “Bunlar da kabak tadı verdi...” diyerek makinenin manivelasını hemen çevirir ve biraz Türk nağmesi işitmek için Kırım'ı ya da bizim Peşrev, Semailerimizi çalan Mısır'ı aramaya koyulurlardı (Tarman, 2011, s. 76).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde bu gelişmeler olurken Mısır'da sinema endüstrisi ilk ürünlerini vermeye başlar. Bu yıllarda Türkiye'de de sinemaya halkın ilgisi giderek artmaktadır. Ülkede hem sinema salonlarının hem de sinema dergilerinin sayısı çoğalmaktadır. İstanbul'daki çok sayıda sinema salonunun

dışında, taşra kentlerinde de halkın ilgisi üzerine sinema salonları peşpeşe açılmaktadır. Çevrilen Mısır filmleri, ilk kez 1936 yılında Türkiye’de gösterilmeye başlar.” Yine Özyıldırım, Yılmaz Öztuna’nın “*Türk Musikisi Teknik ve Tarih*” (1987) adlı kitabından ve Nijat Özön’ün “*Türk Sineması Tarihi*” (2010) adlı kitabından yaptığı karşılaştırmalı alıntılarda “1948 yılına gelindiğinde Türkiye’de toplam yüz otuz Mısır filmi oynatıldığını belirtir. Ancan, Özön, sadece 1938-1944 yılları arasında Türk ve Mısır filmlerinin sayısını karşılaştırdığında on yedi Türk filmine karşın, On altı Mısır filminin Türkiye’deki sinemalarda gösterildiğini belirtmektedir. Nijat Özön’ün listesini verdiği Türkiye’de gösterime giren Mısır filmleri, yönetmenleri ve çevrim yıllarıyla birlikte şunlardır;

Damu’al Hubb=Aşkın Gözyaşları (Muhammed Kerim-1936), Leyla bint el Sahra=Sahra Güzeli (Behice Hafız-1937), Laylat Mumtara=Lekeli Kadın (Togo Mizrahi-1939), Kays ve Leyla=Leyla ile Mecnun (İbrahim Lama-1939), Elf Layla ve Layla=Bin bir Gece (Togo Mizrahi), Dananir=Harun Reşid’in Gözdesi (Ahmed Bedirhan-1940), İntisar el Şebab=Endülüs Geceleri (Ahmed Bedirhan-1940), Leyla=Mahzun Gönüller (Togo Mizrahi-1941), Leyla binti Madaris=Gizli Aşk (Togo Mizrahi-1941), Masna’al Zavacat=Dandözler Kulübü (Niyazi Mustafa-1941), Selahaddin Eyyübi=Selahaddin Eyyübi (İbrahim Lama-1942), Ahlam el Şebab=Şark Yıldızı (Kemal Selim-1942), Ala Masrah el Hayat=Günah Peşinde (Ahmed Bedirhan-1942), Ali Baba ve Arba’in Harami=Balıkçı Osman Bağdat’da (Togo Mizrahi-1943), El Buassa=Damgalı Adam (Kemal Selim-1943), Hubb min es Sema=Beyaz Zambak (Abdülfevzi Hasan-1943) (Özyıldırım, 2013, s. 141-149).

Bu çalışmada, Mısır filmlerindeki müziklerin ve şarkıların Türk müziğine etkisini göstermeye çalışacağımız “Harun Reşid’in Gözdesi” (Denanir) adlı film 1940 yılında İpek sinemalarında gösterime girmiştir. Aşağıda filmin konusu, künyesi ile ilgili ayrıntılarına değinmeye çalışacağız.

## 4. HARUN REŞİD'İN GÖZDESİ (DENANİR) FİLMİ VE ARAP MÜZİĞİ'NİN TÜRK MÜZİĞİ'NE ETKİSİ

### 4.1 Konusu

Öncelikle Harun Reşid filminin neden seçildiği belirtilmelidir. Aslında bu film Sadettin Kaynak'ın şarkılarını bestelediği ikinci filmidir. Birinci film ise *Kays ve Leyla* yani *Leyla ile Mecnun*'dur. Neden birinci filmi değil de ikinci filmi seçtiğimize gelirse, *Kays ve Leyla* filmini internet ortamında mevcuttur ve Sadettin Kaynak'ın yaptığı adaptasyon şarkılarla orijinal şarkıları kıyasladığımızda filmde söylenen “*Vadi Hayal va Beybal Gibel*” adlı şarkının son bölümündeki ufak bir melodiyle yerine yapılmış “*Oh Oh Ne Güzel Şey*” adlı şarkının da yine son bölümünde yer alan melodinin benzerliği dışında şarkılarda kayda değer bir benzerlik bulanamamıştır. Kanımızca, bu film Sadettin Kaynak'ın ilk tecrübesidir ve hikaye de bu coğrafyanın en ünlü ve klişe konusu olduğu için Kaynak'ın filmin görseli ya da özelliklerinden çok kendi yaptığı şarkılara odaklanmasından bahsetmek mümkündür. Bununla birlikte, *Harun Reşid'in Gözdesi* filmi bestekârın ikinci deneyimi olduğundan daha titizlikle işlenilmiş, düşünülmüş, irdelenmiş bir yapıya haizdir. Şöyle ki, şarkı temaları çok uygundur. Örneğin, filmde “*Yeltiltil Aid*” adlı şarkı Arapça “*Bayram Gecesi*” demektir, Sadettin Kaynak da bu şarkının yerine anlamca aynı olan “*Bayram Gecesi*” adlı bir şarkı bestelemiştir. Bu eserdeki enstrumantasyon kullanımı da ayrıca dikkat çekicidir. Filmde “*Bağdat Şarkısı*” adlı şarkıda bir Trompet solo girişi vardır, Sadettin Kaynak da yerine bestelediği “*Yurt Türküsü*” adlı şarkısında Trompet solo ile başlangıç yapar. Dikkati çeken en bariz şeylerden biri ise, *Leyla ile Mecnun* filminde hiç yapmadığı bir şey yapar Kaynak, filmin adı Harun Reşid olmasına rağmen (aslında orijinal adı Denanir'dir. Denanir, filmde Ümmü Gülsüm'ün oynadığı Harun Reşid'in kölesidir) ve orijinal şarkıların ikisinde “*Yaşa Harun*” gibi bir lafız geçmesine rağmen Sadettin Kaynak'ın şarkılarında “*Harun Reşid*” adı geçmez. Bu da dikkat çekici bir noktadır.

Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) filmi 1941 yılında gazete ilanlarında anlatıldığı üzere Arapça ve Türkçe (Türkçe dublaj ve Türkçe şarkılarla) olarak iki versiyonu ile

Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde birbirine yakın İpek ve Saray Sinemaları salonlarında gösterime girmiştir (Özdemir, 2009, s.249). Aşağıda filmin gösterim afişlerinden biri görülmektedir (Resim 4.1).



**Resim 4.1 :** Harunürreşid'in Gözdesi Film Afişi, 27 Kasım 1941 Akşam Gazetesi (Özdemir, s.249).

Film'in konusu ise şöyledir;

Abbasiye hükümdarı Harun Reşid'in veziri Cafer bir gün çölde ava çıkar ve Bedevi çadırlarının birinden güzel bir ses geldiğini duyar ve olduğu yere mihlanır kalır. Bir süre sonra bu sesin sahibini tanımak için çadıra yaklaşır, birden bire karşısına iri siyah gözlü, mütenasip endamlı bir kız çıkar. Bu kızın adı Denanir (Türkçe dublajlı halinde Azra diye çevrilmiştir) idi. Cafer, kızın ihtiyar babasını, kızını Bağdat'a götürüp zamanın ünlü musiki şinası Musullu İshak'tan ders almasını sağlayacağını söyleyerek ikna eder. Ve bir deve hazırlatarak Bağdat'a doğru yola çıkarlar. Bağdat'a varıp Vezir'in sarayına intisap ettikten sonra Denanir (Azra) yüksek bir hanende olur. Fakat, bu köle kız ile Vezir Cafer arasında bir aşk filizlenmeye başlar. Cafer iyi, temiz kalpli, sağa sola para dağıtan, mazlumları hapisten kurtaran bir kişidir. Harun Reşid bunlara göz yumar. Ama, bir şeye canı sıkılır o da, yegane düşmanı Alevi reisinin Cafer'in emri ile zindandan serbest bırakılmasıdır. Sarayında güzel cariyeler, hanendeler, güzel vücutlu rakkaseler bulunan Harun Reşid Denanir'in methini işitmişti ve yakından görmek için Cafer'e o'nu saraya getirmesini söyler. Cafer hükümdarın hatrını kırmaz ve Denanir'i güzel giydirip, kuşatıp bir bayram günü saraya gönderir. Denanir'in Dicle nehrinden bir kayıkla geldiğini gören Harun Reşid, o'nun için sarayda bir eğlence düzenler, Denanir de söylediği şarkılarla hükümdarı neşelendirir. Harun Reşid kızdan ve sesinden çok etkilenir ve Cafer'den Denanir'i kendine vermesini ister ama, Cafer hükümdara istediği herşeyi verebileceğini ama bu isteğini yapamayacağını söyler. Harun Reşid bu cevaba kızmakla beraber kabul eder. Fakat, ara sıra saraya gelip güzel sesini dinletmesini ister. Bir süre sonra Harun Reşid idari işlerden, Alevi olayından ve bu ret cevabından sonra Cafer'e kin beslemeye başlar. Bu durumu sezen Cafer, artık Bağdat'ın güvenli olmadığı düşüncesiyle Horasan'a gitmek için yol hazırlıklarına başlar. Denanir ve saray eşrafı da heyecanla hazırlanırken Harun Reşid'in Cafer'i saraya çağırdığını

duyarlar. İçinde kötü bir his oluşan Denanir Cafer'in gitmesini istemese de, Cafer emre itaat eder ve saraya gider. Denanir da o'nunla beraberdir. Harun Reşid Cafer'e yola çıkacağını duyduğunu ama yarın'ın yolculuk için uğursuz olduğunu müneccimler'inden öğrendiğini söyler fakat, Cafer buna kulak asmaz ve bir süre daha konuştuktan sonra saraydaki odasına geçer. Bir süre sonra hükümdarın celladı Mesrur içeri girer ve hükümdarın kellesini istediğini söyler. Cafer Mesrur'a para teklif eder ve onu öldürmezse başka bir diyara gidip izini kaybettireceğini söyler. Buna kani olan Mesrur Harun Reşid'in yanına gider. Harun Reşid Cafer'i öldürüp öldürmediğini sorar, Mesrur da öldürdüğünü söyler. Ama, bu cevaptan tatmin olmayan hükümdar Cafer'in başını görmek istediğini söyler. El mecbur cellat tekrar odaya geri döner ve Cafer'in boynunu keser ve hükümdara getirir. O sırada içeri giren Denanir kesik kelleyi görür ve bayılır. Bir süre sonra kendine gelen Denanir bir şekilde saraydakilerin ellerinden kaçır ve Cafer'in sarayına gider ama, sarayın Harun Reşid'in adamları tarafından tarumar edildiğini görüp içli bir ağıt söylemeye başlar. Şarkıyı bitirdiğinde hükümdarın adamları o'nu yakalayıp Harun Reşid'in karşısına çıkarırlar. Ve hükümdar o'na Cafer'i öldürdüğünden pişmanlık duyduğunu ve Denanir'e istediği zaman saraya gelebileceğini o'nu azad ettiğini söyler. Bunun üzerine Denanir kuru bir teşekkürle çöle geri döner ve hayatını çile dolduran biri gibi geçirir <sup>7</sup> (Yurdatap, 1942).

Filmin orijinal halinde bütün şarkıların güftelerini Mısır'ın ünlü şairi Ahmed Rami yazmıştır. Şarkıların besteleri için ise, dönemin üç büyük bestekârı boy göstermiştir. Bunlar; Riyad el Sunbati, Zekariya Ahmed ve Muhammed Kasabji'dir. Filmdeki Türkçe şarkıların adaptasyon hallerinin güfteleri için ise dönemin ünlü şarkı güftekârı Vecdi Bingöl tercih edilmiştir. Ve orijinal filmde üç bestekar kullanılmasına karşılık Türkçe şarkıların hepsini Sadettin Kaynak bestelemiştir. Aşağıda filmin orijinal şarkıları, adaptasyon şarkıları, kullanılan makamları, usülleri ve güfte yazarlarını belirterek gösterilmektedir (Çizelge 4.1), (Çizelge 4.2).

---

<sup>7</sup> Konu film için basılan bu kitapçıktan alınmıştır. Film için özel yapılan bu kitapçık yegane kaynak olduğundan ekte sunulmuştur.



**Çizelge 4.1 : Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) Filminin Orijinal Şarkıları.**

Orijinal Şarkı	Bestekâr	Makam	Usul	Şair
Tabin Nesim	Muhammed Kasabji	Bayati(Uşşak)-Hicaz	Mutellet <sup>8</sup> (Düyek)	Ahmed Rami
Enşudet Bağdad	Riyad El Sunbati	Buselik-Bayati (Uşşak)	Vahde <sup>9</sup> (Sofyan)	Ahmed Rami
Ya Fuadi Ganni	Muhammed Kasabji	Nihavend-Neva'da Bayati (Uşşak)	Vahde (Sofyan)	Ahmed Rami
Ya liltil Aid	Riyad El Sunbati	Bayati (Hüseyni)	Vahde (Sofyan)	Ahmed Rami
Ulili Atayfik	Zekeriya Ahmed	Segah-Bayati-Saba	Malfuf <sup>10</sup> (Nim Sofyan)	Ahmed Rami
Bokra Safar	Zekeriya Ahmed	Bayati (Muhayyer)	Malfuf (Nim Sofyan)	Ahmed Rami
Rahalet Anke	Zekeriya Ahmed	Nihavend	Vahde (Sofyan)	Ahmed Rami

**Çizelge 4.2 : Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) Filminin Adapte Şarkıları.**

Adapte Şarkı	Bestekâr	Makam	Usul	Şair
Enginde Yavaş Yavaş	Sadettin Kaynak	Hicaz	Düyek	Vecdi Bingöl
Yurt Türküsü	Sadettin Kaynak	Rast	Sofyan	Vecdi Bingöl
Derman Kâr Eylemez	Sadettin Kaynak	Segah	Sofyan	Vecdi Bingöl
Bayram Gecesi	Sadettin Kaynak	Mahur	Sofyan	Vecdi Bingöl
Söyle Kuzum-Çiçeklerin Gülüyor	Sadettin Kaynak	Rast-Nihavend, Hicazkâr	Nim Sofyan-Sofyan, Düyek	Vecdi Bingöl
Yolculuk Var	Sadettin Kaynak	Muhayyer	Sofyan	Vecdi Bingöl
Bu Yerler Ne füsunkârdı	Sadettin Kaynak	Hicaz	Düyek	Vecdi Bingöl
Uvertür *	Sadettin Kaynak	Rast	?	Enstrumantal

<sup>8</sup> Arap müziğinde 8/8 ölçü rakamına verilen isim.

<sup>9</sup> Arap müziğinde 4/4 ölçü rakamına verilen isim.

<sup>10</sup> Arap müziğinde 2/4 ölçü rakamına verilen isim.

\* Kaynak'ın film için bir de Rast makamında bir Uvertür de bestelendiği bazı çalışmalarda ifade edilmiştir ama bütün aramalarım sonucunda bu Uvertür'ü bulamadık.

Yukarıda, filmin orijinal ve adaptasyon şarkılarını film içindeki kullanım sırasına da riayet ederek oluşturduğumuz tabloya baktığımızda, Sadettin Kaynak'ın “*Bokra Safar*” şarkısına karşılık yaptığı “*Yolculuk Var*” isimli şarkı dışında (ki bu şarkının makamı Mısır kaynaklarında Bayati olarak geçmektedir \*) benzer ya da aynı makama ait şarkı yoktur. Buna karşılık, usül kullanımı *Nim Sofyan*, *Sofyan* ve *Düyek* usüllerinin kullanımıyla neredeyse aynıdır. Dikkati çeken bir ayrıntı da , filmdeki orijinal şarkı olan “*Ulilli Atayfik*” şarkısı yerine Sadettin Kaynak'ın “*Söyle Kuzum*” ve “*Çiçeklerin Gülüyor*” adıyla iki şarkı yapmasıdır. Kanımızca bunun nedeni, Zekariya Ahmed'in aynı güfte ile önce Segâh makamında sonra ise Sabâ makamında bir varyasyon yapmasıdır. Büyük bir ihtimalle, Türk halkının aynı güfteyi iki farklı makamda duymaktan sıkılacağını ve monotonluk oluşturacağını tahmin eden Kaynak, iki farklı şarkı bestelemeyi uygun görmüştür. Halkın müzik zevkine son derece önem veren bestecinin Yedigün Dergisi'nde Hikmet Feridun Es ile yaptığı mülakattaki şu sözleri bizi bu konuda aydınlatıcıdır, “Halkın zevk nabzının nasıl attığını bir bestekârın iyi bilmesi lâzımdır. Ben de üzerinde çalışılır, Hakkıyla, iyi beste yapılırsa beğenileceğini anladım. Beste yaparken en münevverden, en basit halka kadar milyonlarca dinleyici, milyonlarca kulak adeta önümdedir. Ve onların her birinin zevkini nazarı itibara alırım” (Es, 1941).

Aşağıda bahsedeceğimiz üç Arap bestekârı kendilerinden önce Arap müzik dünyasında modernleşme sürecini başlatan Şeyh Seyyid Derviş (1892-1923) ekolünden etkilenen ve bu ekolü sürdüren müzisyenlerdir. Seyyid Derviş yani “Güzel melodilerin bestekârı”, çok erken yaşta hayata veda etmesine rağmen, temel olarak dini repertuara olup, bu birikimi seküler müzik geleneğinde nasıl geliştireceğini çok iyi bilen biriydi. Mısır müziğine *Muvaşşah*, *Devir* gibi kadim ve sanatlı geleneksel formlardan, *Operet* ya da *Müzikal* tiyatro şarkıları gibi günün popüler formlarını da getiren kişiydi. O'na bir saygı ifadesi olarak “modern Mısır müziğinin babası” deniliyordu. Derviş'in işçi sınıfı ve çiftçiler hakkındaki tiyatral şarkıları 1919'daki Mısır devriminin sloganları oldu. Seyyid Derviş, Arap diasporası ve dünyası tarafından hala sevilen ve şarkıları bilinen bir role sahiptir (Marcus, 2007, s. 112-113).

---

\* Mısır müziğinde bizim kullandığımız Muhayyer makamı yoktur. Makam kavramından çok Dizi kavramı üzerinde durulan Arap müziğinde Uşşak, Hüseyini, Neva, Muhayyer gibi makamlar Bayati olarak nitelendirilir.

Denanir filminin bestekârları olan Zekeriya Ahmed, Muhammed Kasabji, Riyad el-Sunbati ve Muhammed Abdul Vahab, Seyyid Mekavi, Ferit el-Atraş gibi yine dönemin önemli müzisyen, bestekârları Seyyid Derviş'in açtığı devrimci ve modernleşme yolundan yürüyen diğer kişilerdir.

#### 4.2 Zekeriya Ahmed (1896-1961)

“Bestecilerin Şeyhi” diye ifade edilen Zekeriya Ahmed, 1896’da Mısır’lı bir babadan ve Türk asıllı bir anneden Mısır’da dünyaya geldi. Küçüklükten itibaren annesinin ona okuduğu eski Türkçe şarkılarla müzik ile ilk bağları başladı. Dönemin prestijli kurumu olan Al-Azhar enstitüsünden ilk eğitimini aldı. Burada, yedi farklı şekilde kur’an tecvidi öğrenmesinin yanısıra, dağarcığına sufi ezgileri ve ilahiler de kattı.

Arap müziği’nde, özellikle, 19. Yüzyılın sonlarında meşhur olmuş bir form olan “Taqtuqa (Taktuka)”yı geliştirdi ve tekrar eden bir kaç cümle ve melodiden oluşan klasik Taqtuqa kalıbına yeni metrik yapılar, modülasyonlar ve melodiler ekleyerek, bu formda daha uzun ve akılda kalıcı şarkılar yaptı.

1932 yılında, Mısır’ın da ilk müzikal filmi olan *Onsoudat al-Fuad* (Gönül Şarkısı) adlı filmin müziklerini yaparak film endüstrisine girdi. Ve, bütün film müziği kariyeri boyunca 40 Mısır filmine 191 civarında şarkı yaptı.

Zekeriya Ahmed, dini bir geçmişe sahip olmasına rağmen oldukça demokratik bir kişiydi. Kızlarını Fransız okullarında okuttu ve yanında onlara Kur’an dersleri de aldırıldı <sup>11</sup> (Danileson, 2008, s. 143). Ahmed, ayrıca, “ezcel” denen konuşma diline ait dizeleri bestelemeyi tercih etmişti <sup>12</sup> çünkü, böylelikle daha geniş kitlelere hitap edebiliyordu.

Zekeriya Ahmed’in en çok kullandığı makamlar; Rast, Bayati, Hüzzam ve Sabâ gibi makamlardı. 19. Yüzyılın sonları büyük orkestraların moda olması ve armonizasyonun yavaş yavaş Arap müziğine etkisinin güçlü şekilde hissedildiği dönemler olmasına rağmen, Ahmed’in yazdığı şarkılar çoğunlukla heterofonik idi ve kullandığı makamlar itibariyle armonizasyona da elverişli değillerdi. Bu meyanda diyebiliriz ki, besteci liderlik görevini şarkıcıya veriyordu ve melodik süslemelere,

<sup>11</sup> <http://english.ahram.org.eg/News/62700.aspx>

<sup>12</sup> “Kasabji, Sunbati’nin neo-klasik eserleri ile Zekeriya Ahmed’in konuşma dili tarzına ağırlık vermiştir”.

ritmin esnetilmesine, çeşitli varyasyonlara açık şarkılar yapıyordu; bunlar geleneksel Arap müziğinin önemli uygulamalarındandı (Danileson, 2008, s. 187-188).

Sonuç olarak, Zekeriya Ahmed, genel manada modern bir profil çizse de, gelenekten ve onun getirilerinden kopmamış bir besteciydi.

### 4.3 Muhammed Kasabji (1892-1966)

Kasabji, 15 Nisan 1892'de Kahire'nin Abdin bölgesinde doğdu. Bir sufi mürid'i, hafız ve Ud çalan bağımsız bir müzisyen olan babasından çok etkilendi. Orta öğrenimden sonra, müzik tutkusu baskın geldi ve Abdo el-Hamuli, İbrahim el-Kabani ve Davud Husni gibi ünlü bestekârların şarkılarını seslendiren "Takht"(*Mutriba alâ Takht* adı verilen iki ya da daha fazla enstrumandan ve bir solist'den oluşan bir topluluk eşliğinde söylenen, önceden bestelenmiş Arapça şarkıları seslendiren grup) müzisyenleri olan, Şeyh Yusuf el-Manyalavi ve Şeyh Abu el-Eila gibi isimlerle çalıştı. *Mısır'ın Sesi* adlı kitabında, Ahmed Sıtkı, Sabri'den alıntı yapan Virginia Danielson şöyle yazıyor; "Arap müziğinin temelindeki Doğulu tabiatı korunduğu sürece Avrupa'dan gelen müzik enstrumanlarına ve taktiklere bir itirazımız yoktur". Bütün bunlar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde oluyordu. Ve özellikle sanatın başkenti sayılan Kahire'de Batı müziğine olan ilgi artıyordu.

1926 yılına gelindiğinde Kasabji Kahire'deki ünlülerin çoğu için şarkı bestelemiş bulunuyordu. İyi bir bestekâr ve icracı olmasının yanı sıra yeniliklere olan ilgisi ile de tanınıyordu (Danileson, 2008, s. 110) . Kasabji, Oriental müziği çok iyi bilmesinin yanı sıra Batı müziği tekniği ile de bu iki müziği birleştirebiliyordu. Ve hatta yine Mısır'ın ünlü bestekâri olan ve bir çok filmde oynamış ve şarkılar yapmış olan Muhammed Abdul Vahab onun için "*Kasabji, teknik olarak Armoni ve Polifoni'yi yapıtlarında önemli şekilde kullanabilen bir marka idi*" diyordu.<sup>13</sup>

Özellikle, bizim topraklarımız ile de doğru orantılı şekilde 1800'lerin ortalarında Batı etkisini görmeye başlayan başta Mısır olmak üzere bir çok Arap ülkesindeki Abdul Hamuli, Seyyid Derviş müzisyen ve besteciler gibi Kasabji de bu etkinin oldukça tesiri altında kalmıştı. Şarkılarında kullandığı arpejler, büyük intervaller (aralıklar) , armonik pasajlar artmıştı.

---

<sup>13</sup> <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/32/99/173848/Folk/Special-Files/Remembering-Qasabji-Master-of-Masters.aspx>

Örneğin, “Hasatmani” şarkısında yenilikçi bir giriş yaratabilmek için büyük intervaller, sonlara doğru virtüözite gerektiren arpejler kullanmıştı. Yine, “Ya Nigm” şarkısında kullandığı senkop ve arpejler bu yenilikçi anlayışın tezahürüdür. Bazı monologlara da armonik eşlik eklemesi de makamsal Arap müziğinde yaptığı tonal çağrışımların sonucudur (Danileson, 2008, s. 143).

Aslen tiyatroya ait olan, Mısırlıların zaman zaman mukayese ettiği Avrupa operasındaki arya ile benzerlik gösteren monolog, tek bir karakterin düşünce ve duygularının uzunca ve solo ifadesi idi. Müzikli kısımları uzun tutuluyor ve virtüözlük gerektiriyordu. Genelde konuşma dili Arapçası kullanılıyordu. Parça doğrudan-besteli (Through-composed) idi ve ne sözlerinin ne de müziğinin önceden belirlenmiş bir kalıbı yoktu. (Doğrudan-besteli) (Through-composed) bir şarkıda strofik şarkıların aksine hiç tekrar bulunmaz. Monolog metinleri, çoğunlukla doğrudan besteli olan kaside metinlerinden farklıydılar; onların ölçü ve uyan yapısına bağlı kalmıyorlardı. Kasideler ise heceselliğe meyilliydiler ve mologlardan daha az melisma içeriyorlardı. Bunun sebebi ise muhtemelen monologların metinsel imgelere daha sıkı bağlı olan kasidelere oranla duygusal ifadeyi daha önce plana çıkarmalarıydı.) Bu türün 1920’lerde ve 1930’larda önce gelen temsilcisi Muhammed Kasabji idi. Bu doğrudan-besteli yapıdan önce icra adetleri seyirciyi makama alıştırmak için kısa ve bilindik enstrumantal parçalar, Dolab ya da Taksim kullanılırken, 1930’lardan sonra bunların yerini yeni bestelenmiş müzikler almıştı. Hatta emprovize vokal girizgâhlar ya da kadans’lar yani *Leyeli*’ler bestelenir olmuştu (Danileson, 2008, s. 137-138).

#### **4.4 Riyad el-Sunbati (1906-1981)**

Riyad el-Sunbati, Mısır’ın Faraskur ilinde 1906 yılında dünyaya geldi. Sunbati’nin babası hem Ud çalabiliyor hem de, şarkı söyleyebiliyordu. Bu nedenle, besteci, ilk müzik derslerini babasından almıştır diyebiliriz. Hem çalıp hem de güzel sesiyle şarkılar söyleyebildiği için Mısır’ın Mansura şehrinde yaşadıkları o dönemde insanlar ona “Mansura’nın bülbülü” diyorlardı. 1928’de Kahire’ye taşınan Sunbati Arap Müzik Enstitüsü’ne başlar. Arap coğrafyasının sanat başkenti olan Kahire’de bir çok müzisyenle çeşitli sanat ortamlarında tanışmaya ve müzik yapmaya muvafık olur.

Riyad el-Sunbati üstün bir “kaside” bestecisidir. Bu anlamda, yaptığı şarkılar ve kasideleriyle eşsiz bir neoklasikçi denebilir. Kendinden önceki besteciler gibi, ardışık melodik hareketleri kullanmayı hedefliyordu. Fakat, bununla birlikte, “*muvaşşah*”, “*zinciran*” gibi bazı türler ancak iyi eğitim almış Mısırlılar tarafından takdir ediliyordu ve onlara geleneksel Arap sanatı, örf ve adetlerini anımsatan bir potansiyel değeri taşıyorlardı (Danileson, 2008, s. 202).

Sunbati, Ahmed Şevki'nin metinlerini bestelerken bu geleneksel yapıyı bozmuyordu fakat, şarkıya bass partisi ve belli pasajlarda homofonik bir armonik yapı ekleyerek onu yenilikçi bir anlayışa çekebiliyordu. Bununla birlikte, örneğin, Ümmü Gülsüm için yaptığı şarkılarda, Mısır'ın ünlü bestecisi Muhammed Abdul Wahab'ın deneysel çalışmalarında kullandığı Çello, Elektro Gitar, Akordeon, Org, Piyano, gibi enstrumanları da *Firka* adı verilen geniş orkestraya ekliyordu. Ne var ki, Zekeriya Ahmed'in şarkılarında olduğu gibi bunlarda da şarkıcı baskın rolünü koruyordu. Genişletilmiş “*firka*” intro'yu ve ara fasılları çalıyordu ama, şarkıcıya eşlik ederken geleneksel “*takht*” yapısına dönüyordu. Böylece Sunbati, Arap temellerini sarsmadan müzikal olarak yeniliklerini gösterebiliyordu (Danileson, 2008, s. 203).

Bu müzikal dil ve orkestra kullanımıyla Sunbati'yi Kasabji'den ayıran en önemli şey, arpejleri, armonik yapıları ve yeni enstrumanları kullanırken şarkıcıyı yormadan ve kafasının karışacağı tonal yapılardan uzak durması olması büyük ihtimaldir. Ümmü Gülsüm'ün “*Neşidul Emel*” (1937) yapıtından sonra Muhammed Kasabji ile besteci olarak çalışmayı bırakıp sadece orkestrasında Udi bir müzisyen olarak çalışmaya karar vermesinin nedeni de bu olabilir kanımızca. Çünkü, Kasabji ön planda olması gereken şarkıcıyı şaşırtacak derecede uzun ve modülasyonları oldukça zor olan müzik cümleleriyle yalnızca şarkıcıyı değil dinleyiciyi de yoran artistik ve akademik bir müzik karaktere sahiptir. Bununla birlikte, Abdul Wahab'a ve Sunbati'ye bu yenilikleri kullanma cesareti veren bir müzisyen olması hasebiyle onların öncüsüdür denebilir.

#### **4.5 Hafız Sadettin Kaynak (1895-1961)**

1895 yılında İstanbul'un Fatih semtinde dünyaya gelmiş ve seçtiğimiz “*Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir)*” filmi dahil 80'den fazla Arap filmine şarkılar ve müzikler yapmış bestekâr Hafız Sadettin Kaynak'ın sanat hayatını üç dönemde incelemek vereceğimiz referanslar açısından daha doğru olacağı kanısındayız.

Çok önemli bir bestekâr ve meslek olarak imam ve müezzin görev yapan Kaynak'ın ilk dönem müzik eğitiminden daha sonra, askerliğini yaptığı Diyarbakır döneminden ve son olarak film bestekârlığına intisâb ettiği dönemden bahsetmek onun müzikal kimliğini açıklamakta bize oldukça yardımcı olacaktır.

İlköğrenimini oturdukları semtteki taş mektepte yapmıştır. Yetiştığı ortam ve babasının sahip olduğu dini vasıflardan etkilenen Kaynak 9 yaşlarında Kuran-ı Kerim'i hıfz etmiş ve hafız olmuştur. İlk dini bilgilerini babasından alan Kaynak, babasından ölümünden sonra, liseden mezun olmasının akabinde İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesine kaydolmuştur (Şen, 2003, 13-14).

Çok güçlü, parlak tenor bir sese sahip olan Sadettin Kaynak, dini musiki formlarında eserler bestelemesinin yanı sıra bunları plaklara da okumuştur. Ve hatta, Türkçe ezanı ilk plağa okuyan da yine Hafız Sadettin Kaynak'tır.

Ali Rıza Sağman'ın “*Meşhur Hafız Sami Merhum*” kitabında da değindiği gibi; “...Peygamberimizin ‘*Kuran’ı seslerinizle süsleyiniz*’ sözü kupkuru bir ses değil, müzikle yoğrulmuş güzel sedayı anlatmaktadır. Zaten fahrialem’in, Kuran-ı Mecidi, Çargâh makamında okuduğu rivayeti vardır”(Sağman, 1947). Bu haseple, İlahiyat fakültesine giderek dini eğitimin akademik boyutuna da erişen Kaynak, bu bilgiyi güzel sesiyle de birleştirip *Ezan, Durak, İlahi, Teşvih* vs. gibi formlarda hem eserler vermiş hem de bunları seslendirmiştir.

Hafız Sadettin Kaynak, camide cemaatin karşısında olmasının yanı sıra, zaman zaman sahnede de dinleyicileri ile yüzyüze olmuştur. Yurt dışında ve yurt içinde hanende ve gazelhan olarak sahne alan Kaynak, Daruttalim-i musiki topluluğu ile Berlin’de konserler vermiştir. İlk plağını yaptığı Pathe’nin Paris’te düzenlediği bir etkinlikte Denizkızı Eftelya hanım ile sahneye çıkmıştır (Şen, 2003, 66).

Bundan da anlaşılacağı üzere, Kaynak icracılığının avantajlarını yurtdışına çıkararak daha sonra şarkıları ile katkı sunacağı Revü, Cabaret ve Müzikallerin başkenti diyebileceğimiz Paris’te bu üslupları ve formları görme fırsatı yakalamıştır. Hiç şüphesiz, bunları anavatanında görmesinin ve deneyimlemesinin ilerde yaptığı çalışmalarındaki muvaffakiyetine katkı sağladığı su götürmez.

Kaynak 1917’de askerliğini yapmak üzere Diyarbakır’a gider. Bu sebeple, Doğu Anadolu’yu da dolaşma fırsatı yakalar ve halk müziğinin tarzını ve üslubunu daha sonra yapacağı eserlerde kullanır. Öyle ki, zaten anonim şekilde müziklendirilmiş

olan Karacaoğlan'ın, Erzurumlu Emrah'ın vs. bazı Şiirlerini tekrar besteler ve bu eserler günümüzde hala, belki Sadettin Kaynak'ın olduğu bile bilinmeden Türkiye halkının kulaklarında ve dillerindedir.

Dr. Nazmi zalp, Sadettin Kaynak'ı anlatan ve Halk müziği ile olan yanını Şöyle yazıyor;

... Doğu illerimizde vatani görevini yaparken çok zengin ve renkli bir folklorik özelliği olan bu yörelerde incelemeler yapmıştır. Halk müziğimizin bölgesel motiflerini derinlemesine incelemiŐ, bu motifleri sanatkâr benliğinde yoğurarak bir form ortaya koymuştur. O yörelerin özelliği olan uzun havaları ve Hoyrat ezgileri bazen ritimli, bazen resitatif Şekilde eserlerine yansıtımıŐtır. Bunları bestelerken, bu yörelerde çok kullanılan Hüseyini, Gerdaniyye, Muhayyer gibi makamları ŐemiŐtir (zalp, s. 120).

Sadettin Kaynak'ın film müziği bestekârlığına geçmeden önce değinmemiz gereken bir kaç husus olduğu kanısındayız. Örneğin, Kaynak'ın ilk bestesinin hep 1926 yılında bir tren yolculuğunda bestelediği "Hicran-ı Elem Sine-i Prhunumu Dağlar" adlı Hüzzam Şarkı olduğu sanılır. Hlbuki, Kaynak, bu Şarkıdan nce "KıŐ Her Taraf Kar İçinde" adlı Nihavend ve Rast makamında ve Sofyan ile Yrk Semai usllerini değişmeli kullandığı bir eser bestelemiştir 1921 yılında. Bu beste ile ilgili Kaynak, "Bu besteyi 1921 yılında, Mercan Sultanisi Kuran-ı Kerim muallimi iken, alafranga musiki yapmak sevdasıyla bestelemiş idim. O zaman bestekrlıktan çok uzak bir vadideydim" diyor (Şen, 2003, 120).

1921 yılında, yani ortada daha ne film Şarkıları ne yurtdıŐı seyahatleri dahi yokken böyle değişmeli usl ve makam kullanımı ile Sadettin Kaynak aslında ruhundan gelen zgr ve özgün bestecilik anlayışını dıŐardaki deneyimlerle sadece pekiŐtirdiđi görülüyor. Bu sebeple, Sadettin Kaynak Türk müziğindeki "makam" anlayışını "dizi" anlayışıyla meczetmeye film Şarkılarıyla başlamıştır dersek haksızlık etmiş oluruz çünkü, daha ilk bestesinde bunu yapabilen bir insanın elbette ileriki yıllardaki deneyimleriyle bu muvaffakiyete eriŐebileceđini tahmin etmenin zor olmayacağı kanaatindeyiz.

Sadettin Kaynak'ın bestekârlık hayatı ortalama 1926 ile 1953 arasında srmŐtur. 1940 yılında ilk Şarkılar yaptığı Mısır filmi olan *Kays ve Leyla* adlı filmde, *Yavuz Selim Ağlıyor* filmi için Şarkılar bestelediği sırada fel olduğu 1953 yılına kadar gerek Arap gerek Türk filmlerine yaptığı onlarca Şarkı ve müzik ile tanınmış ve rağbet gören bir bestekâr olmuştur. Bu süre dahilinde müzik yaptığı filmler Şöyledir;



*Allah Kerim, Allahın Cenneti, Çanak- kale Geçilmez, Estergon Kalesi, Hafız Behçet, İstanbul Sokakları, Kahveci Güzeli, Kanlı Taş- lar, Nasrettin Hoca Düğünde, Sızlayan Kalp, Sızlayan Kalp Beyaz Zambak, Sonsuz Acı, Ya- vuz Sultan Selim Ağlıyor ve Yayla Kartalı'dır.* Kaynak'ın müziklerini yaptığı Mısır Filmleri ise, *Arzu ile Kanber, Aşk Çeşmesi, Aşk Kurbanları, Aşkın Zaferi, Bağdat Hırsızı, Balıkçı Osman Bağdat'ta, Beyaz Melek, Beyaz Zambak, Binbir/ Binbirinci Gece, Binikinci Gece, Bir Türk'e Gönül Verdim, Cem Sultan, Çöl Kızı, Dansözler Kulübü, Düğün Gecesi, Esir Tüccarı, Gadr ve Azap, Gençliğin Zaferi (Endülüüs Gece- leri), Gizli Aşk, Günah Peşinde, Hac Yolu, Harunreşid'in Gözdesi, Hurmalar Altında Cemi- le, Işıl ile Fahri, İncili Çavuş, İskender, Kalbime Doğmuştu, Kara Bahtım, Kerem ile Aslı, Lekeli Melek, Leyla ile Mecnun, Mahzun Gönüller, Meçhul Mazi, Mihracenin Kızı, Romeo ve Jülyet, Sahra Güzeli, Sahra Kızı Leyla, Sefiller, Selahattin Eyyübi ve Bozaslan, Selma Benim Canımsın, Sönmeyen Aşk, Şam Güzeli, Şark Yıldızı, Şeyhin Kızı, Tahir ile Zühre, Vicdan Borcu ve Yetimler.*

Kaynak'ın film müziği evsafi ve rolü hakkındaki görüşleri ise şöyledir;

Dinleyeni ilk duyuşta saracak mahiyette cazip, tesiri samiada (dinleyicide) kalacak derecede müessir (etkili), nağmelerin herkes tarafından kolayca terennüm edilecek veya çalınacak derecede kolay, filmi bir daha celp (getirmek) edecek derecede zevkli, filmde bulunduğu yere her hususta uygun ve mutabık olması. Rolü ise, filmin halk tarafından tutulmasını temin etmek, yabancı filmlerin Türk müziğine büründükten sonra aldığı hüviyet ile baştan başa Türk malı olduğu kanaatini uyandırmak. Türk müziğini asri icaplara uygun şekilde işlemenin ve kullanılmanın en verimli ve müsait yeri olduğunu bilerek memleket davasına bu yönde hizmet etmek, milli zevklerimize uygun olmak şartıyla müziğimizi gitmesi lazım gelen hedefe uygun şekilde sevk ve tevcih etmek (yöneltmek) tir (Şen, 2003, 218-219).

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, Kaynak film müziğini halka ulaşmanın en etkili araçlarından biri olarak görmekte ve bunun milli zevklere, ananelere uygun ve dinleyiciyi en kolay şekilde yakalayacak evsafta olması gerektiğini vurgulamaktadır.

1940 yılında *Kays ve Leyla* filmi için bestelediği şarkılardan başlayarak, Türkiye'de henüz kurumsallaşmamış film endüstrisini Arap filmleriyle tanınması Kaynak'ı ondan sonra gelen Selahattin Pınar, Münir Nurettin Selçuk vs. gibi sonradan film müziğine intisâb eden diğer bestekârlar için bir örnek teşkil ettirmiştir. Üstelik Kaynak, sadece filmlere yazılmış şarkıları değil ara sahnelerde, geçişlerde veya uvertür olarak kullanılan çok sesli senfonik müziği de dinleme ve irdeleme fırsatı bulmuştur. Böylelikle, hem Arap müziğinin *dizisel* kullanımını hem de film müziğinin

şarkılardan bağımsız olan enstrumantal kısmını da yaptığı şarkılar ile şarkıların intro, aranağme ve geçiş ezgilerinde kullanmıştır.

Sadettin Kaynak bir film için şarkı yaparken nelere dikkat ettiğini, şarkıların senkronizasyonunu nasıl yaptığını şöyle anlatmaktadır;

Bir filmde şarkının ihtiva edeceği yer kronometre ile ölçülür. Bir metrede 52 kare resim vardır. Bir film 1 saniyede 24 resim gösterir. Şimdi 47 metre devam edecek bir şarkı için bazı hesaplar çıkarmak icap eder. Mesela, filmde 1 dakika 40 saniye devam edecek bir şarkı için çalışıyorum. Bunun için karşımda kronometrolu saat duruyor. .. (Şen, 2003, 229).

Sinem Özdemir ve Şehvar Beşiroğlu'nun İTÜ dergisi'nde çıkan "*Türk Müziği'nin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak*" başlıklı makalesinde Kaynak'ın filmlerde kullandığı makamları şöyle sınıflandırıyor (Çizelge 4.3);

**Çizelge 4.3 :** Sadettin Kaynak'ın Film Müziklerinde Kullandığı Makamlar, Özdemir, Beşiroğlu, Aralık 2009, s.28).

<b>Sadettin Kaynak'ın film müziklerinde kullandığı makamlar</b>			
<b>14 Türk Filmindeki 59 Eserdeki Makamlar</b>		<b>47 Mısır Filmindeki 159 Eserdeki Makamlar</b>	
<b>Kullanılan Makam</b>	<b>Sayı</b>	<b>Kullanılan Makam</b>	<b>Sayı</b>
Nihavent	10	Nihavent	27
Hicaz	7	Hicaz	24
Mahur	6	Uşşak	20
Segah	5	Hüzzam	15
Acemaşiran	4	Rast	12
Hüseyini	4	Mahur	11
Karcıgar	4	Hicazkâr	8
Muhayyerkürdi	3	Hüseyini	7
Rast	3	Karcıgar	6
Buselik	2	Muhayyer	6
Zavil	2	Acemaşiran	5
Şehnazbuselik	2	Segah	4
Nikriz	2	Gerdaniye	4
Gerdaniye	1	Muhayyerkürdi	3
Sultanıyegah	1	Suznâk	3
Şehnaz	1	Beyatıaraban	2
Acemkürdi	1	Düğah	2
Evç	1	Gülizar	2
Suznâk	1	Şehnaz	2
Ferahnak	1	Buselik	2
Kürdilihicazkâr	1	Kürdilihicazkar	2
Neva	1	Acemkürdi	2
Uşşak	1	Hüseynikürdi	1
Muhayyerbuselik	1	Kürdi	1
Şedaraban	1	Müstear	1
		Nevabuselik	1
		Sabâ	1
		Segahmaye	1
		Sultanıyegah	1
		Suzidil	1
		Beyati	1

Makalede Kaynak'ın film müziklerinde kullandığı müzik formları şöyle gösterilmiştir (Çizelge 4.4);

**Çizelge 4.4 :** Sadettin Kaynak’ın Film Müziklerinde Kullandığı Müzik Formları, (Özdemir, Beşiroğlu, Aralık 2009, s.28).

<b>Sadettin Kaynak’ın film müziklerinde kullandığı formlar</b>			
<b>14 Türk Filmindeki 59 Eserdeki Formlar</b>		<b>47 Mısır Filmindeki 159 Eserdeki Formlar</b>	
<b>Kullanılan Form</b>	<b>Kullanım Sayısı</b>	<b>Kullanılan Form</b>	<b>Kullanım Sayısı</b>
Şarkı	49	Şarkı	140
Türkü	3	Fantezi	4
Fantezi	2	Marş	4
Marş	1	Düet	3
Mersiye	1	Mersiye	2
Beste	1	Türkü	2
Nefes	1	Vals	1
Tango	1	Ninni	1
		Belli olma- yan	2

Özdemir ve Beşiroğlu’nun makalesinde verilen tablolarda görüldüğü üzere Kaynak makam seçiminde Gerdaniyye, Gülizar, Segâhmeye, Suzidil gibi Arap müziğinde pek olmayan makamları Arap ve Mısır filmleri için bestelediği adapte şarkılarda tercih etmiş ve ayrıca, müzik formları olarak Mersiye<sup>14</sup>’den bir dans müziği formu olan Vals’e, Türkü’den Ninni’ye geniş bir skalayı ustalıkla kullanmıştır.

Sonuç olarak, Sadettin Kaynak film müziği bestekârlığında hem Türk halkının beğenisini göz önünde bulundurarak hem de filmin senkronizasyonunu, görüntünün ifadesini ince ince hesaplayarak yaptığı şarkılar ile bir öncü olmuştur. Aleaddin Yavaşca’nın *Sadettin Kaynak* adlı kitaptaki deyişiyle “filmde cereyan eden olayları belirtecek vasıflar Sadettin Kaynak ile Türk müziğine girmiştir” (Şen, 2003, 227). Ve ayrıca, Arap filminde kullanılan orijinal şarkının formu, makamı, güftesi, temposunu da gözetip böylesine akılda kalıcı, özgün eserler vererek Kaynak yine Aleaddin Yavaşca’nın sözleriyle “Türk müziğinin filme katkısını sağlamış, gelişmesi ve yaygınlaşması için bir başlangıç olmuştur” (Şen, 2003, 227).

#### **4.6 Orkestrasyon Kullanımı**

Arap dünyasının “sanat müziği” Kahire, Beyrut, Halep gibi daha çok seküler ve kent kültürünün yerleştiği şehirlerde daha düzenli ve belgeli şekilde görülür. Son yüzyılda, performans grupları, repertuar, şarkıcıların ve bestekârların rolleri ve

<sup>14</sup> Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında özellikle ölenin veya kaybedilen değerlerin ardından onu öven ve kaybının üzüntüsünü terennüm eden şiirlerin genel adı

statüleri, estetik beklentiler gibi konuların yer aldığı kapsamlı bir değişimden söz etmek mümkündür.

19. Yüzyıl'ın son çeyreği ve 20. Yüzyıl'ın başlarında Arap müziği *Takht* adı verilen küçük bir erkek grubu tarafından performe edilirdi. Aynı zamanda, *Takht el-Avalim* denilen bir kadın grubu da mevcuttu. Teorik olarak, *Takht* grubu 1'den 4 melodik enstrümana kadar bir yapıya sahipti. Bunlar; Ud, Kanun, Ney, Keman ve Rik vb. olabilirdi. 1930'lardan itibaren, *Takht* grubu genişlemeye başladı. İlk olarak, Keman'lar çoğaldı, daha sonra Çello'lar eklendi ve bir de Konturbass. Bu yeni geniş orkestranın adına *Firka* dendi (ki, bu terminolojik olarak "topluluk" demektir). Açık olarak, Batı müziği orkestrasının bir imitasyonu olan bu topluluk, 20. Yüzyıl'ın yarısına kadar 20 ve daha fazla sayıya ulaşan Yaylı sazlar tarafından domine ediliyordu. Artık özgün Keman sanatçılarının özgür ruhlu heterofonisi istenmiyordu. Ve sonuç olarak, Yeni Heterofonik bir estetik ortaya çıktı. Fakat, ilginç şekilde, Arap topluluğundaki Yaylı bölümü, Yayların senkronizesi, aynı bağ kullanımı vb. Teknik detaylarda Batı müziğini tamamen adapte etmedi, bu yüzden de tam bir Batı görünüşü olmadı (Marcus, 2007, s. 96-100).

Her ne kadar bu geniş orkestra hem geniş kitlelere hitabı, hem Arapların "Tarab" dedikleri, müziğin performansı sırasında kendinden geçme, trans haline girme diye tanımlanabilecek, İngilizce'de "extacy" denilen bir halet-i ruhiyeye bürünmeyi volümün yüksekliği, orkestradaki çeşitlilikten kaynaklanan enstrüman tınılarındaki renklilik ile daha da kolaylaştırırsa da, yine de, icranın tek hakimi ve lideri olan solistin tam arkasında ve *Firka*'nın tam ortasında yer alan eski gelenekten kopmamayı simgeleyen bir *Takht* grubu duruyordu. Böylelikle, icracı ve besteciler hem gelenekten kopmadıklarını gösterebiliyorlardı hem de, çağının ihtiyaçlarına karşılık verebiliyorlardı.



**Resim 4.2 :** Bir *Takht* Topluluğu, (<http://iraqimaqam.blogspot.ae/2009/06/iraqimaqam-baghdad-tradition.html>).



**Resim 4.3 :** Bir *Firka* Topluluğu, (<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/33/122284/Arts--Culture/Music/Umm-Kalthoum--years-later-She-was-never-gone.aspx>).

Türk Müziği toplu icra geleneğinde ise “fasıl heyetleri” nin önemli bir yeri vardır. Türk müziğinde de tıpkı Arap müziğinde olduğu gibi topluluğun lideri solist yani “hanende”dir. Topluluğa bir nevi maestroluk yapan hanendeye “serhanende” denir. Bu topluluklarda şarkıyı sesi ile icra edene “hanende”, enstrümanı ile icra edene ise “sazende” denilmektedir.

Osmanlı Devleti döneminde saray tarafından teşvik ve taltif edilen dini ve la-dini müzik toplulukları bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi Mevlevi müzik topluluklarıdır. Mevlevilikte, özellikle, Mesnevi'nin, "Dinle, şu Ney nasıl şikayet etmede, ayrılıkları nasıl anlatmada" Rubai'si ile başlamasıyla Ney sazı adeta o tarikate özgü bir enstrüman, müzik ise, tarikatın Semâ ile en ayrılmaz parçası haline dönüşmüştür. Mevlavihaneler, 17. Yüzyıldan itibaren ciddi müzik eğitimi veren ve müziğin gelişmesinde önemli bir kurum görevi üstlenmiştir.

Mevlana, "insanların Tanbur ile çaldıkları, ağızlarıyla söyledikleri bu güzel sesler, göklerin dönüşünden alınmadır" sözleriyle semâ ayininin mistik yapısını göstermiştir (Çetinkaya, 2006, s. 27).

Mevlevi dergâhlarında müzik heyetine "*mutriban heyeti*" denilir. Mutriban heyeti *Ney, Kudüm, Ud, Rebab, Tanbur, Bendir* gibi sazlardan oluşan bir topluluktur. Mevlevi dergâhlarındaki bu topluluklar ile yapılan ayinler hem meşk silsilesinin sürmesine, hem müzik pratiğinin sürekliliğine hem de akademik olmasa bile nazari bilgilerin bir sonraki nesile intikalini sağlıyordu.

Osmanlı devletinde de Enderun-i Humayun denilen saraya bağlı eğitim kurumunda müzik eğitimi verilir ve çeşitli icra heyetleri oluşturulması sağlanırdı.

Ahmet Şahin'in *Türk Musikisi Tarihi* adlı çalışmasında; "Bu kurumun musiki kısmı doğrudan padişahın şahsına bağlı idi. Gerek öğrencileri, gerekse hocaları rütbeli subaylardı. En seçkin yetenekler buraya alınır veya musiki kısmına ayrılırlardı. Dini musiki de öğretilirdi. Sarayın imam, hafız ve müezzinleri buradan yetişirlerdi. En yüksek düzeyde musiki eğitimi burada yapılırdı" (Ak, 2002, s. 27). ifadeleriyle Enderun'un müzik ihtiyacında önemli bir yerinin olduğunu ve buradan önemli icracıların yetiştiğini vurgular.

Burada bahsedilen müzik elbetteki Türk müziğidir yani, dönemin deyişiyle Şark musikisidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, özellikle, III. Selim ile başlayan II. Mahmud ile devam eden ıslahat çalışmalarından mütevellit Türk makam müziğinin saraydaki rolü zayıflayıp Batı müziğine ve düzenli ordunun da kurulmasıyla bir Bando takımı kurulmasıyla, Türk müziği ve Batı müziği icra topluluklarının birbirinden ayrılması ihtiyacı doğmuştur. Bu sebeple, bu heyetler "*Fasl-ı Atik*" ve "*Fasl-ı Cedid*" olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

*Fasl-ı Atik*, Türk müziği sazları kullanılarak ve klasik fasıl tarzında topluluktur. *Fasl-ı Cedit* ise, yalnızca Türk müziği kullanılmamış, çeşitli batı müziğisazlarına da yer verilmiştir. *Fasl-ı Cedit*'in bir önemi de icra edilen eserlerde çoksesli eserlere de yer verilmiş olmasıdır. 19. yüzyılda, repertuarı şarkı ve türkülerden oluşan icra topluluklarına “*İncesaz Heyeti*” adı verilir. Bu toplulukları önceki Fasıl topluluklarından ayıran en belirgin özellik, klasik fasıl denilen ve belli bir şeması olan eserler dizisini takip etmemesidir (Yıldırım, 2011, s. 138). Klasik fasılda bir makamda *Peşrev* ile başlanır *Kâr*, *Kârçe* gibi büyük usüllü eserler icra edilir. Daha sonra, *I. Beste* ve *II. Beste*'ye geçilir, *Ağır Semâi*, *Nakış Semâi* gibi daha küçük usüllere geçilir. *Yürük Semâi* ya da *Sengin Semâi* ile devam edilerek en son basit usüller ile bestelenmiş Şarkı formuna geçildikten sonra, son olarak aynı makamdaki *bir Saz Semâi* ile nihayet verilir. İncesaz Heyeti'nde ise, bu hiyerarşik sıraya riayet edilmez. Daha çok küçük usüllerle bestelenmiş şarkılar, köçekçeler, oyun havaları icra edilir.

Böyle bir incesaz heyetini, “Şark Musikisi Cemiyeti Korosu” adı altında 1920 yılında Ali Rıfat Çağatay ilk kez elinde baget ile halkın huzurunda bir konser ile yönetmiştir. Ali Rıfat bey bu heyete Türk ve Batı müziği sazlarını katarak yeni bir icra tarzı da ortaya koymuştur (Yıldırım, 2011, s. 139).



**Resim 4.4 :** Bir *Fasl-ı Atik* Topluluğu, ([http://www.gundemturkiye.com/kultur\\_ve\\_sanat/muzik/yok-olma-tehditi-yasayan-turk-muzik-sanati.html](http://www.gundemturkiye.com/kultur_ve_sanat/muzik/yok-olma-tehditi-yasayan-turk-muzik-sanati.html)).





**Resim 4.5 :** Bir İncesaz Heyeti, (<http://www.yenisafak.com/aktuel/osmanli-muzigi-kullerinden-doguyor-388077?p=1>).

Buraya kadar vurgulamak istediğimiz en önemli husus, Türk ve Arap müzik dünyasında bunun gibi yeniliklerin neredeyse eş zamanlı gerçekleşmesidir. Makamsal temelli bu iki müziğin Batıdaki gelişmeleri kendi içinde mezcedip yeni bir şey sunması, dönemin politikaları ya da tercihleri ile ayrılan toprakların müzik kültüründe bu ayrılmaya neden olmadığı görülmektedir.

1942’de ilk gösterimi yapılan ve Batı müziği kısmı Cemal Reşit Rey, Türk müziği (dönemin tabiriyle Alla Turca) kısmı ise Sadettin Kaynak tarafından bestelenen *Alabanda Revüsü* anlatmak istediğimiz olaya en güzel örneklerden biridir. *Alabanda Revüsü* ile Mısır filmlerinin Türkiye’ye giriş tarihi yine birbirine denk düşer. Yani, Sadettin Kaynak revüyü bestelerken birkaç Mısır filminin müziğini de yapmıştır. *Revü*, *Operet*, *Film müziği* gibi türler Türk müziğine girdikçe topluluk ya da orkestralardaki enstrüman ihtiyacı buna paralel şekilde doğmuştur. Buna bağlı olarak, enstrümanların soliste veya koroya sadece refakât aracı olma anlayışı yerini daha işlevsel bir mevkiye bırakmıştır.

Sonuç olarak, orkestralara yeni çalgılar eklenmesi dolayısıyla orkestraların büyümesi, yeni çalgılar ile geleneksel çalgıların uyumunun sağlanması için yavaş yavaş heterofonik anlayıştan homofonik anlayışa geçilmesi gerektiğini yaratmıştır. Film müziği, *Revü*, *Operet* gibi türlerin belli mizansenleri, sahneleri, resimleri ve konuları

olduğundan kullanılan dinamiklere daha dikkat edilmesi, enstrümanların her birinin ayrı bir tınıya, renge sahip olduğunun farkedilmesini elzem kılmıştır. Bu sebeple, popüler şarkılara dahi artık ufak partiyonlar, dinamikler yazılmaya başlanmıştır. Bu da, orkestrasyon kullanımında 1940'lardan itibaren bir değişim ve dönüşüm yaşandığını bize açıkça göstermektedir.

#### 4.7 Şarkı Formu'na Etkisi (Şarkı Formu'ndan Fantezi Şarkı'ya)

Türk müziği beste formları içinde en çok kullanılan form, “Şarkı” formudur. Çoğunlukla küçük usûller ile bestelenirler. Güftelerin çoğu *Murabba* yani oluşur. Buna göre, birinci mısra “*Zemin*”, ikinci mısra, “*Nakarat*”, üçüncü mısra “*Meyan*” ve son mısra olan dördüncü mısra da yine “*Nakarat*”tır.

Babası Boğdan beyliğine atanınca anlaşma gereği İstanbul'a gelen ve Enderun'da eğitim alan prens Dimitri Kantemiroğlu (1673 - 1723) tarafından yazılan “*Kitabu İlmi'l Musiki ala vecihi'l- Hurûfat*” (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı eserinde Kantemiroğlu'nun şarkı tanımı şu şekildedir; “Şarkı, altı veya sekiz beyitli olabilir. Yalnız Devr-i Revan ve Sofyan'dan başka usûllerle bestelenemez. Şarkı'nın bir beyti zemin'i, bir beyti de Miyân- Hâne'yi meydana getirir. Üçüncü beyit ise ilk beyitle aynı beste terkîbine sahiptir. Böylece sonuna kadar bir beyit Zemîn ve bir beyit Miyân-Hâne şeklinde okunup gider” (Tura, 2001, 2. 186).

Bu tariften anlaşılacağı üzere, Kantemiroğlu bizim bugün “*Nakarat*” dediğimiz bölümü “*Hane*” olarak tanımlıyor. Bu da, Saz eserlerindeki kendi içinde tekrar edilen bölümlerden kaynaklı bir terimsel benzerlik olduğunu gösteriyor.

18. yüzyılda Türk müziği bestekârlarının büyük formların yanında artık şarkı formunu da kullandıkları gözlemlenebilir. Bu bestekârlardan özellikle Tanburi Mustafa Çavuş (d.? – 1770)) şarkı formunun en güçlü öncülerinden kabul edilmektedir. Bu görüşün sebebi ise Tanburi Mustafa Çavuş'un yaşadığı devrin müzik anlayışına uymayarak bir adet büyük formda eser dışında tamamen şarkı formunda eserler bestelemesi olabilir (Özalp, 1986, s. 182). 18. yüzyıl başlarından itibaren şarkı formu yapısal olarak bir çok değişikliğe uğrar. Bu dönemde popüleritesini perçinleyen şarkı formu artık “*Murabba*” denilen dört mısralı şiirlerin yanı sıra, “*Muhammes*” denilen beş mısralı, “*Müseddes*” denilen altı mısralı, “*Müsemmen*” denilen sekiz mısralı bentlerle de bestelenir. Şarkıların usullerinde de çeşitlilik ve hatta, şarkının içinde değişmeli yapılar görülmeye başlanır.

#### 4.7.1 Muhammes şarkı

Başlıca beş mısralıdır. Başlıca iki türdür; 4. Mısra nakarat olur, 4. Mısra meyan olur. İlk hale göre 4. Mısra, son mısra'ya bağlıdır ve onunla beraber inşa edilmiştir (Öztuna, 1969, s. 268).

#### 4.7.2 Müseddes şarkı

Başlıca iki şekil arz eder; ilk 4 mısra Murabba şarkı'da olduğu gibidir, 5. Mısra'da ikinci bir Meyan açılır. Son mısra da Nakarat olur. ilk 4 mısra yine Murabba gibidir. 5. Mısra'da usül geçkisi yapılarak Meyan yapılır (Bu usül ekseriye şarkının ana usülünden daha yürük olur). 6. Mısra aynı usül ile bestelenir, meyan'ın devamı gibidir. Yalnız, bu son mısra'nın ikinci dönüşünde eski üsüle geri dönülür (Öztuna, 1969, s. 268). Bu türe Hacı Arif Bey'in *Geçti Zahm-ı Tir-i Hicrin Ta Dil-i Naşadıma* adlı Kürdilihicazkâr şarkısı örnektir.

#### 4.7.3 Müsemmen şarkı

Başlıca iki şekildedir ; ilk 4 mısra Murabba şarkı'da olduğu gibidir. 5. mısra ikinci bir Meyan, 6. Mısra Nakarat (2. ve 4. Mısra ile aynı melodidedir), 7. Mısra başka bir Meyan ve 8. yine Nakarat olur (Öztuna, 1969, s. 268).

Hacı Arif Bey'e kadar Şarkı formu hakkında belirli bir plan vermek kolay değildir. Tanburi Mustafa Çavuş (1700-1770)'un hemen her şarkısında farklı bir yapı görülür. Arif bey'den bir asır önce şarkı besteleyen bestekârın en büyüğü şüphesiz Tanburi Mustafa Çavuş'tur. Bu eski devirde bestelenen şarkılar içinde belli bir formu olan şarkılar elbette vardır. Ama, çoğu serbest biçimlidir. Bu gibi seserler genelde altı mısra'ya kadar ulaşan güftelere sahiptir ve son bir ya da iki güftesi *Nakarat* olarak icra edilir. Ve bu tür şarkı'lar genelde birden çok kıta'ya sahiptir ve *Nakarat* bölümü her kıta'dan sonar tekrarlanır. Arif Bey ekolünde ise, *Nakarat*'ın bestesi yine aynıdır. Fakat, *Nakarat* mısra değişse bile daima *Zemin*'i ve *Meyan*'ı takip eder. Güfte değişse bile *Nakarat*'ın melodisi aynıdır. 16. Yüzyıldan beridir Türk müziği içinde yer alan *Şarkı* formu 19. yüzyılda Hacı Arif Bey ile klasik ve muntazam bir yapı kazanmıştır.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarını kapsayan dönemde artık bütün bestekârların yalnızca *şarkı* formunda eserler bestelediği görülmektedir. Ancak 20. yüzyıl başlarında sayısı hızla çoğalan klasik formdaki şarkıların yanı sıra, özellikle 1930'lu

yıllardan başlayarak geleneksel şarkı şekline uymayan, bölümler arasında denge bulunmayan, hatta şiir açısından şarkı formundan ayrılan eserler bestelenmeye başlanmış ve bu tür eserlere “*Fantezi Şarkı*” denmiştir (Özalp, 1992, s. 22).

1940’larda Türkiye’de başlayan Mısır filmleri akımıyla ve filmlere yapılan Türkçe dublajın yanı sıra dönemin devlet politikasının da etkisiyle “Arapça sözlü” ve “Arap müzikli” şarkılara “Türkçe sözlü” ve “Türk müzikli” eserler besteleme ihtiyacı ile Fantezi şarkı kavramı literatüre daha da nüfuz etmiştir. Buna göre, Fantezi şarkı, bildiğimiz şarkı formu kalıbına (zemin-nakarat-meyan-nakarat) girmeyen ve makam kullanımını açısından da besteciye son derece özgür bir imkân sağlayan bütün özgün eserlerdir.

#### **4.8 Makam Kullanımına Etkisi**

Sadettin Kaynak’ın bestecilik alanında gördüğü yoğun ilgi ile yakaladığı başarı nedeniyle diğer bestecilerin de aynı doğrultuda ticari ve popüler nitelikte olabilecek serbest anlayışlı eserler bestelemeye başlamasıyla birlikte Türk sanat müziği alanında popüler icracıların çoğaldığı görülmektedir. 1950’li yıllarda gazino kültürünün de yaygınlaşması serbest icra tarzına rağbeti artırmıştır.

1940’larda Arap filmlerine ilginin artması ve Kaynak’ın bu yıllardan başlayan adaptasyon şarkı bestekârlığı ile birlikte 50’li yıllara gelindiğin de Kaynak’ında kendi ifadesiyle “halkın nabzına göre” ve toplumun her sınıfının beğenisi çerçevesinde üretilmeye başlanan Türk makam müziği örnekleri görülmektedir (Tohumcu -Doğrusöz, 2013, s. 29).

Halkın beğenisinin ve tercihinin ön plana alındığı bu dönemde kullanılan makamların çeşitliliği daralmış, Bu çalışmada ele aldığımız Harun Reşid’in Gözdesi (Denanir) filminde Hicaz, Rast, Segâh, Mahur, Nihavend, Hicazkâr gibi kolay anlaşılır, Türk halkının kulağında daha çok yer etmiş ve günün sevilen ve akılda kalıcı melodilerinin yazılabileceği makamlar tercih edilmiştir. Aşağıda filmdeki orijinal ve adapte şarkılarda kullanılan makamlar görülmektedir (Çizelge 4.3), (Çizelge 4.4).

**Çizelge 4.5 : Harun Reşid'in Gözdesi Filminin Orijinal Şarkıların Makamları.**

Orijinal Şarkı	Makam
Tabin Nesim	Bayati(Uşşak)-Hicaz
Enşudet Bağdad	Buselik- Bayati (Uşşak)
Ya Fuadi Ganni	Nihavend-Neva'da Bayati (Uşşak)
Ya liltıl Aid	Bayati (Hüseyni)
Ulili Atayfik	Segah-Bayati-Saba
Bokra Safar	Bayati (Muhayyer)
Rahalet Anke	Nihavend

**Çizelge 4.6 : Harun Reşid'in Gözdesi Filminin Adapte Şarkıların Makamları.**

Adapte Şarkı	Makam
Enginde Yavaş Yavaş	Hicaz
Yurt Türküsü	Rast
Derman Kâr Eylemez	Segah
Bayram Gecesi	Mahur
Söyle Kuzum-Çiçeklerim Gülüyor	Rast-Nihavend, Hicazkâr
Yolculuk Var	Muhayyer
Bu Yerler Ne füsunkârdı	Hicaz
Uvertür *	Rast

Söz konusu anlaşılabilirliği kentlileşme, din, gelenek gibi kavramlara da bağlayabiliriz. Bir kaç örnek vermek gerekirse, Hicaz makamı annelerimizden dinlediğimiz *ninnî*lerde çok sık kullanılan bir makamdır. Ezan, Salâ gibi dini müziğe ait ve daima içiçe olduğumuz formlar Hicaz, Rast, Segâh, Hicazkâr gibi makamlarda okunur. Nihavend makamı batı müziğindeki minörü çağrıştırdığından hüznün, elem, acı gibi duyguları ifade etmede çok sık kullanılır. Anlaşılacağı üzere, Arap filmlerinin etkisiyle makamların kullanımı Türk halkının beğenisi ile doğru orantılı bir seyir izlemiştir.

Racy'nin *Arap Dünyasında Müzik* adlı kitabının önsözünde;

Türk ve Arap müzik gelenekleri kendilerine has ayırt edici detaylar da taşırlar. Süslemelerde, ezgisel aralıklarda ve entonasyonlarda çeşitli farklılıklar gözlemlenebilir. Türk müziğinde makam kullanımı yani seyir özellikleri önceden açıkça belirlenmiştir ve iki ses arasını daha küçük aralıklara bölen koma sistemi kullanılmaktadır. Arap müziğinde ise, makamlar üzerindeki vurgu daha azdır ve diziseldir. Makamsal akışın seyri daha esnektir ve entonasyon

\* Kaynak'ın film için bir de Rast makamında bir Uvertür de bestelendiği bazı çalışmalarda ifade edilmiştir ama bütün aramalarım sonucunda bu Uvertür'ü bulamadık.

gramerinin uygulanma şekli sezgiseldir. Buna, özellikle Mısır'da eşit akortlanmış 24 çeyrek sesli teorik sistemin kabul edilmiş olmasını da ekleyebiliriz (Racy, 2007, s. 17).

Bu sözlerden yola çıkarak, Mısır film müzik ve şarkılarının Sadettin Kaynak'ın bestekârlığına ve Türk müziğine başka bir etkisi de burada karşımıza gelir. Orijinal ve adapte şarkıları karşılaştırdığımız bölümde de değineceğimiz gibi Kaynak bu filmlere şarkı ve müzikler yaparken hem *Şarkı* formunu hem de *Makam* kullanımını ikinci plana atmış ve daha dizisel, sezgisel ve görüntüye uygun müzik ve şarkı yapma arıyışına girmiştir.

#### 4.9 Arabesk Olgusu ve Kaynak'ın Şarkıları

Viyanalı müzikolog Eduard Hanslick 1854'te yayımlanan "*The Beauty in Music*" adlı makalesinde batı müziğinde kullanılan "*Arabesque*" formunu şöyle tanımlıyor; "*Arabesque, hiç bir içeriğe bağlı kalmadan, özgür, limitsiz süslemeler ile bestelenen saf müziktir*" (Van Den Braembussche, 2009, s. 65). Öyle ise, ülkemizde Arabesk müziğin aslında "Arap müziğinden etkilenmiş Türk müziği" olarak tanımlanması tam olarak doğru değildir ve kolaya kaçmaktır. Hanslick'in tanımlamasının ışığında, Oryantalizm'den de etkileşimle doğunun, batının gözündeki esrik ve ezoterik yapısının arabeskin tanımlanmasında büyük rol oynadığı açıktır. Bu sebeple, Sadettin Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı şarkıları ve müzikleri "Arabesk" başlığı altında sunmak ve Arabesk'in doğuşuna yol açtığını söylemek bir açıdan doğru, başka bir açıdan da yanlıştır. Doğru olan tarafı, Sadettin Kaynak'ın Arap şarkılarının esrik anlayışından ve Arap müziğinde "makamsal" kullanımdan çok, "dizisel" kullanımın ön plana çıkmasından etkilenip, o ölçüde, serbest çağrışımlarla yaptığı şarkılar ve müzikler bu etkileşimin tezahürü olabilir. Yanlış olan tarafı ise, özellikle, Türkiye'de 70'lerden sonra yaşanan köylerden, kentlere göçün yani, başka bir deyişle, kırsalın kentlileşme sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan "Arabesk müzik" ile karıştırmaktır. Arabesk müzik kavramı Önder Şenyapılı'nın Müzik Ansiklopedisi yapıtında şöyle tanımlanıyor;

Çevreye uyumsuzluğun, yabancılaşmanın müziği. Sadece bir müzik olayı olmayan arabesk, kente göçen, kent ortamıyla uyum kuramamış, kentsel yaşantıya katılamamış olan kır kökenli nüfusun kültürüdür. Kırdaki gelenksel ortamı kente taşıyan bu nüfusun, kırsal değerleri bırakmamasının nedenibu uyumsuzluktur. Doğu motifli, kuralsız ve söz ağırlıklı olan arabesk müzik, kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye başlayan nüfusun, kentte çekilen

bu sıkıntıları, bu bunalımı, bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşalmak gereksinimini sağlayan bir yağın kültürüdür (Şenyapılı, 1985).

20. yüzyıl'ın ikinci yarısında Arap müziği icra topluluklarına Keyboard, Elektrik Organ ve Synthisizer gibi elektronik enstrümanlar girmiştir. Bu enstrümanlarla makam müziğini icra etmenin bir kaç handikapı vardır;

- 1- Çeyrek tonlar her makama göre farklılık gösterir. Örneğin, Rast makamında Segâh sesi, Bayati makamındaki Segâh sesine göre daha tiz çalınmalıdır. Ama elektronik enstrümanlar bu sesleri elerler.
- 2- Bölgesel farklılıklar. Örneğin, Halep'te Rast makamındaki Segâh sesi Kahire'de olduğundan daha tiz çalınır. Ama, elektronik enstrümanlarda bu bölgesel farklılıkları duyurmak mümkün değildir.

Sonuç olarak, bu gibi elektronik enstrümanların armoni ve yüksek sound ihtiyacıyla Arap müziği'ne girmesiyle müzisyenler ve dinleyiciler 1920 ve 30'lardaki geleneksel tonlardan uzaklaşmışlardır (Sharron, , 2013, s. 104-107).

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

Arap makam dizileri için kesin bir referans vermek mümkün değildir. 1932'de yapılan Kahire Arap Müzik Kongresinde belirtildiğine göre, ağız yolu yani Meşk usulü hala o dönemde de devam ettiği için bölgesel varyasyonlar oluşmuştur ve yapılan kayıtlara göre, iki farklı bölgede aynı makam farklı olarak icra edilebilmektedir (Van Den Braembussche, 2009, s. 106).

Sadettin Kaynak'ın Arap ve Mısır filmlerine yaptığı şarkılarla Türkiye'de Arabesk müzik kavramının doğduğunu söyleyemeyiz. Çünkü, tezin başından itibaren söylemek istediğimiz şey Arap ve Türk müziği denilen müziklerin birbirine kültürel ve sistem olarak bağlı olmasıdır. Zaten, 1940'lara kadar yaşadığımız coğrafyadaki müziğe Şark musikisi denildiği de unutulmamalıdır. Bu nedenle, Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) filminin hem orijinal hem de Türkçe adaptasyon şarkılarının

kayıtlarını verme gereği duyduk ki, dinlenildiğinde anlaşılmaktadır. Gerçekten de, orkestralara henüz elektronik sazlar girmeden önce Arap şarkılar da Türkçe şarkılar da hemen hemen aynı perde anlayışıyla ve hatta üslup ile çalınmaktadır. Hemen hemen diyoruz çünkü, Arap müziğinde makamsal bir anlayış yoktur. Örneğin, Uşşak, Hüseyini gibi makamlar Bayati olarak tek bir makam altında söylenir. Bu yüzden, ufak nüanslar haricinde icra ve üslup bakımından dönemin Arap ve Türk müziği neredeyse farksızdır.

Konunun başında değindiğimiz gibi, Arabesk müzik kavramı sadece icra ile değil sözler ve icracının üslubuyla da ilgili bir kavramdır. Merak Özbek, *Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği* adlı makalesinde; "...Orhan Gencebay'ın müzik sürecinde 1968 bir mihenk taşıydı. Önce, "Bir Teselli Ver", daha sonra "Hatasız Kul Olmaz" adlı parçası piyasaya çıktı. Bu şarkıların ezgileri ve sözleri köyden kente göç eden bir kesimin yüksek beklentilerini, arzularını, hayal kırıklıklarını ifade edebiliyordu" (Özbek, 1998, s. 172).

Özbek makalenin devamında şöyle demektedir; " Gencebay'ın müziğinin melezliği, hem müzikte hem de sözlerde dile getirilen düşüncelerin ortak niteliğiydi. Dramatik bir ses ile "notaları kesintiye uğratmadan" şarkı okuması, kontrpuan ve büyük orkestra kullanımı ve ritme verilen önem döneme göre oldukça yeni ve ilgi çekiciydi" (Özbek, 1998, s. 172).

Kanımızca, Özbek'in kullandığı "notaları kesintiye uğratmadan" şarkı okuma deyimini Arap müziğinin ve üslubunun temelini oluşturan Kuran okuma yani "Tevcit" ile yakından alakalıdır. Bu, melizmatik (bir heceye birden fazla nota gelmesi), bol nağmeli, geciktirmeli, hece sonlarındaki ünsüz harfleri uzatarak şarkı söylemeyi ifade eder. Böyle bir şarkı okuma ve müzikal üslup ister istemez akla Arapça'yı ve Arap müziğini getirir. Dolayısıyla, 1970'lere kadar pek bilinmeyen Arabesk üslup 1960'ların sonunda tüm popüleritesiyle karşımıza çıkmıştır.

Sonuç olarak, Mısır filmleri ve bir dönem Türk müziğinin radyolardan yasaklanması sebebi ile Arap müziği ile daha içli-dışlı olan Türk halkı, şu an anladığımız Arabesk müzik kavramıyla 30 yıl sonra karşılaşmıştır. Bu haseple, Sadettin Kaynak'ın o dönemde yaptığı film şarkılarına Arabesk demek Kaynak'a büyük haksızlık olur. Tez yazma ve araştırma aşamasında yaptığı 5 - 6 adet Mısır filmini baştan sona incelememizden ötürü bunu rahatlıkla diyebiliriz ki, Kaynak'ın yaptığı film



şarkılarına bazı esinlenmeler, giydirmeler dışında Arabesk mzık demek yanlış bir kavram kullanmak olur.

## 5. FİLMDEKİ ORİJİNAL VE ADAPTASYON ŞARKILARIN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZLERİ

Bu bölümde filmde yer alan orijinal Arapça şarkılar ve yerine Sadettin Kaynak tarafından bestelenmiş adapte Türkçe şarkıların çizelgeleri verilir daha sonra, karşılaştırmalı yapısal ve makamsal analizleri yapılacaktır. İlk iki şarkı *Tabin-Nesim* ve *Enginde Yavaş Yavaş* adlı şarkıların önce çizelgeleri görülmektedir (Çizelge 5.1, Çizelge 5.2).

**Çizelge 5.1 : Tabin-Nesim.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Bayati	1-8
Şan	-Segâh'ta Segâh	8-12
Saz	-Dügâh'ta Uşşak	12-14
Şan	-Dügâh'ta Uşşak	29
Şan	-Segâh'ta Segâh	32
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	34-41
Gazel-Leyeli	-Dügâh'ta Hicaz	46-68
Şan	-Dügâh'ta Uşşak	68-75

**Çizelge 5.2 : Enginde Yavaş Yavaş.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Zirgüleli Hicaz	1-15
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	16-18
Şan	-Neva'da Buselik	20-22
Şan	-Nim Hicaz'da Hicaz	29
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	30-32
Şan	-Yegâh'ta Buselik dizisi	35-36
Şan	-Yegâh'ta Buselik	37-38
Şan	-Nim Hicaz'da Hicaz	43
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	44-46
Saz	-Hüseyni'de Kürdi	47-48
Saz	-Neva'da Buselik	49
Şan	-Neva'da Buselik	53
Şan	-Nim Hicaz'ta Hicaz	57
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	62-64

Muhammed Kasabji tarafından bestelenen *Tabin Nesim* adlı eser Arap müziğinde Bayati makamındadır ve filmde Ümmü Gülsüm (Denanir) tarafından seslendirilen ilk şarkıdır. Formu Arapların *Kaside*<sup>15</sup> olarak adlandırdığı yapıdadır.

Hafız Sadettin Kaynak tarafından bestelenen *Enginde Yavaş Yavaş* adlı şarkı ise Hicaz makamındadır ve Türk müziğinde *Fantezi şarkı* olarak adlandırılan müzik formundadır.

1 ve 10. ölçüler arası *Tabin Nesim* adlı şarkının introsunun gösterildiği ölçülerdir ve Bayati makamının alt bölgesi kullanılmıştır. Dolayısıyla, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi vardır.

*Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında 1 ve 15. ölçüler introyu oluşturur. İntroda Zirgüleli Hicaz makamı dizisi kullanılmıştır ve 15. ölçüde karar verilirken Nim Zirgüle perdesi yeden olarak kullanılmıştır. *Tabin Nesim* şarkısında Kasabji dizinin 1 ve 5. derecelerinde kalmayı tercih etmişken, Kaynak *Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında dizinin 8 sesini de göstermiştir ve Kasabji yatay bir melodik yapı izlerken, Kaynak arpej ve staccato kullanımıyla kontrast bir yol tercih etmiştir (Şekil 5.1).

---

<sup>15</sup> Kaside, Türk, Arap ve İran edebiyatında yer alan bir şiir türüdür. Kaside'nin bir müzik formu olup olmadığı konusuna gelince iki durum karşımıza çıkar. Bazı kitaplarda kaside bir müzik biçimi olarak yer almazken, bazı kitaplarda dini müzik türü olarak geçmektedir. Onu Akdoğu Türk müziğinde türler konusunda anlatım ve misaller verdiği kitabında kasideyi “usulsüz ve doğaçtan ezgilenen” olarak tanımlar (Uslu, 2014, s. 2). Bununla beraber, Arap edebiyatı ve müziğinde de şiir türü olarak bilinen kasidenin usulsüz olarak bestelenmesi mecburiyeti yoktur. Bundan dolayı, Arap müziğinde kaside biçimde bestelenen şarkılara “kaside şarkı” denir.

Tabin Nesim

Intro

Rast'ta Rast

Enginde Yavaş Yavaş

Intro

5

Neva'da Buselik

3

Dügâh'ta Uşşak

*p*

12

Zirgüleli Hicaz dizisi

Şekil 5.1 : Tabin Nesim 1-10 ve Enginde Yavaş Yavaş 1-15. ölçüler.

*Tabin Nesim* şarkısında 8. ölçüden giren şan partisinde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ve 12. ölçüde Segâh perdesinde Segâh'lı asma kalış yapılmıştır. 13 ve 14. ölçüler saz kısmıdır. 14. ölçüden giren şan partisinden 20. ölçüye kadar ilk şan kısmının aynı tekrarlanmıştır.

*Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında 16. ölçüden giren şan kısmında Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin alt bölgesi olan Dügâh perdesinde Hicaz 5’lisi ile girer. 23. ölçüde ikinci derece güçlü olan Neva perdesinde Buselik çeşnisi yapılır. 23. ölçünün ikinci yarsından giren saz kısmı 26. ölçüye kadar sürer ve yine Neva perdesinde Buselik çeşnili kalış yapılıır (Şekil 5.2).

Tabin Nesim

Dügâh'ta Uşşak

يس — طرخ — ما — ل — عليل — ال — سيم — الن — ب — طا

Enginde Yavaş Yavaş

Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz

En gin — de — ya — vaş — ya — vaş — ya — vaş — ya — vaş

4

صیل — الأ — ت — وق — ري — Saz...

Neva'da Buselik

gü — nün — mi — ne — si — sol — du — sol —

7

يس — طرخ — ما — ل — عليل — ال — سيم — الن — ب — طا

du — SAZ...

10

صیل — الأ — ت — وق — ري —

Neva'da Buselik

Şekil 5.2 : Tabin Nesim 8-17 ve Enginde Yavaş Yavaş 16-23. ölçüler.

*Tabin Nesim* şarkısında 21. ölçüde saz kısmında Rast perdesin Rast çeşnisi vardır. 22. ölçüde şan partisinde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile devam eder ve 25. ölçüde Segâh perdesinde Segâh çeşnili asma kalış yapılıır. 31. ölçüde liberamente yani serbest olarak devam eden şan partisinde Dügâh ile Neva perdeleri arasında

kalarak Segâh perdesinde Segâh çeşnili melodik yapı vardır ve 33. ölçüde Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile karar verilir.

*Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında 27. ölçüde Acem perdesinden giren şan partisinde 29. ölçüde Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapılı ve 32. ölçüde Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisiyle karar verilir. 33 ve 34. ölçülerde Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile devam ederken 35. ölçüde Neva perdesinden girip Yegâh perdesinde karar veren bir Buselik dizisi gösterilir ve 36. ölçünün sonunda tekrar Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi vardır (Şekil 5.3), (Şekil 5.4).

The image displays a musical score for two pieces: *Tabin Nesim* and *Enginde Yavaş Yavaş*. The score is written in staff notation with lyrics in Arabic script below the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing triplets. The modes and rhythms are indicated by labels above the staff.

**Tabin Nesim**  
 Rast'ta Rast  
 د ال زي عليل ال وي تر  
 و الـ الميه و Saz...

**Enginde Yavaş yavaş**  
 Der\_ dim\_ ba na ar\_ ka\_ daş  
 Nim Hicaz'da asma kalış

**Segâh'ta Segâh**  
 ن ال بين ري تج در  
 خيل Saz...

**Dügâh'ta Hicaz**  
 bu gün de ak şam ol du

**Segâh'ta Segâh**  
 هار ن ال وبت ط للي يال  
 SAZ...

**Dügâh'ta Hicaz**  
 ساري ال ليل ال لك جا و  
 نار ال طفيل عات

**Yegâh'ta Buselik dizisi**  
 Dügâh'ta Hicaz

Şekil 5.3 : Tabin Nesim 21-19 ve Enginde Yavaş Yavaş 27-36. ölçüler.

Şekil 5.4 : Tabin Nesim 30-33. ölçüler

*Tabin Nesim* şarkısında 34 ve 36. ölçüler arasında Hicaz makamına geçki yapılır. Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi yapılan saz kısmındaki ritmik yapı ile *Enginde Yavaş Yavaş* şarkısının yine saz kısmı olan 47 ve 49. Ölçülerinde benzer ritmik yapılar kullanılmıştır (Şekil 5.5).

Şekil 5.5 : Tabin Nesim 34-36 ve Enginde Yavaş Yavaş 47-49. ölçüler

*Tabin Nesim* şarkısında 37. ölçüde “Atşan” kelimesiyle Hicaz çeşnisiyle Dügâh perdesinde başlayan ve 38. ölçüde Nim Hicaz perdesindeki asma kalışla biten ve 39. ölçüden başlayan ve 40. ölçüde Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisiyle biten ve yine 42. ölçüde “Gasın” kelimesiyle başlayan 43. ölçüde biten melizmatik (bir heceye çok nota gelmesi) yapı ile *Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında 50. ölçüden başlayan Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnili “Su yürür” lafzı ile başlayan 53. ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnisiyle sona eren ve 54. ölçüde “Gider yâre” ile devam eden 57. ölçüde Nim Hicaz perdesinde asma kalış ile nihayet veren yapı neredeyse aynıdır (Şekil 5.6).

Tabin Nesim

Nim Hicaz'da asma kalış

شان عطا لة ج يا Saz... للي

Enginde Yavaş Yavaş

Hüseyin'i de Kürdi

Su yü rür

Dügâh'ta Hicaz

ناه ض ناه ض ال فر س Saz...

Neva'da Buselik

fi sıl da şır SAZ...

صان ع الألت ما و Saz..

Gi der ya re

جرش ال حن و ليه ع

Nim Hicaz'da asma kalış

u la şır Saz...

Şekil 5.6 : Tabin Nesim 37-45 ve Enginde Yavaş Yavaş 50-57. ölçüler.

Tabin Nesim şarkısında 46 ile 58. ölçüler arasında Türk müziğinde “Gazel” diye tabir ettiğimiz bir “Leyeli” bölmesi vardır. Bu bölüm “Muhammed Kasabji” başlığında bahsettiğimiz “Through-composed” şekilde bestelenmiştir. 47 ve 48. Ölçüler arasında Ney solo ile giren bölümde Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi yapılmıştır ve



*Leyeli* bölümü boyunca yaylılar karar perdesinde “pedal ses” diye tabir edilen Türk müziğinde “dem sesi” olarak tanımlanan yöntemle Şan ve Ney partisine eşlik eder. Bu bölüm Dügâh perdesinde Hicaz çeşnişiyle devam eder. 58 ve 65. ölçüler, 37 ve 45. ölçülerin reprisei yani tekrarıdır. 66 ve 67. ölçülerde Ney solo ile tekrar *Leyeli* girer ve baştaki makam olan Bayati makamına dönlür. 68 ve 75. ölçülerde şarkının ilk bölmesinin son kısmı olan 26 ve 33. ölçüler arası olduğu gibi tekrar edilir. Fakat, daha ağır neredeyse *Leyeli* biçimindedir ve Dügâh perdesinde Uşşak çeşnişiyle son bulur.

*Enginde Yavaş Yavaş* şarkısında ise, 58. ölçüde Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnişiyle giren ve 59. ölçüde ritmik kalıpların sekvensler ile 60. ölçünün sonuna kadar devam ettiği bir yapıdan sonra 61. ölçüde Dik Kürdi perdesindeki asma kalışın ardından 62 ve 64. ölçülerde Dügâh perdesinde Hicaz çeşnişiyle parçaya nihayet verilir (Şekil 5.7), (Şekil 5.8), (Şekil 5.9).

Tabin Nesim

A Tempo'ya kadar Leyeli bölmesi

Liberamente

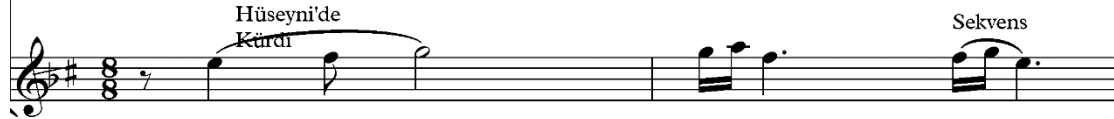
Dügâh'ta Hicaz çeşnisi

Ney Solo



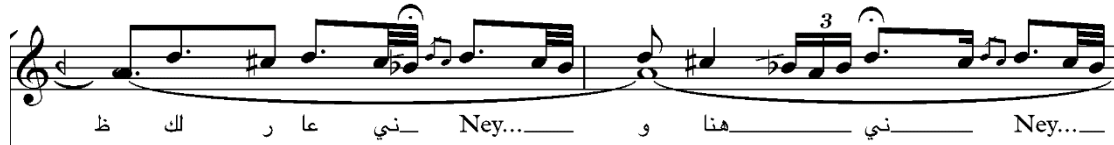
Yaylılar

Enginde Yavaş Yavaş



Yol cu yol

da



ظ ني Ney... هنا و ني Ney...



ya ra şır Saz...



لي ع د وج ال هون و



bu gün de ak şam ol



du

Şekil 5.7 : Tabin Nesim 46-75 ve Enginde Yavaş Yavaş 58-64. ölçüler.

هنى تت و رح اف Ney... نى منا Ney... نك م ب الق و

**A tempo**

لى Saz... شان عط ال نة ج يا ني ع

ع ال لت ما و Saz... فرس ال ناه ض ناه ض

حن و ليه ع Saz... صان

**Liberamente**

**Ney Solo**

جرش ال Yaylılar

**Şekil 5.8 : Tabin Nesim 46-75. ölçüler devamı.**

هارن الـ ویت ط اللی یال

نار ال طفیل عات ساری ال لیل ال لك جا و

جاری ال بع ن ال من رب اش و

جاری ال بع ن ال من رب اش و

Şekil 5.9 : Tabin Nesim 46-75. ölçüler devamı.

Filmin ikinci şarkısı olan *Enşudet Bağdad* ve yerine bestelenmiş adapte şarkı *Yurt Türküsü* şarkıların çizelgeleri aşağıda gösterilmektedir (Çizelge 5.3, Çizelge 5.4).

**Çizelge 5.3 : Enşudet Bağdad.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
Trompet solo	-Buselik makamı dizisi	1-6
İntro	-Buselik makamı dizisi	7-11
Koro	-Dügah'ta Kürdi ile Uşşak	12-15
Trompet solo	-	16
Koro	-Dügah'ta Uşşak ile Kürdi, -Kürdi'de Acemaşiran	17-21
Şan	Dügah'ta Uşşak - Segah'ta Segah	22-30
Koro	-Hisarbuselik	31-34
Şan	-Dügah'ta Uşşak -Rast'ta Rast	35-39
Koro	-Hisarbuselik	40-42
Şan	-Dügah'ta Uşşak	43-48
Koro	-	49
Şan	-Rast'ta Rast	50-51
Koro	-Hisarbuselik çeşnisi -Kürdi'de Kürdi	52-54
Trompet solo	-Buselik makamı dizisi	55-63

**Çizelge 5.4 : Yurt Türküsü.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
Trompet solo	-Rast	1-4
İntro	-Rast	5-14
Şan	-Rast	15-18
Şan-Koro	-Neva'da Rast -Rast'ta Rast	19-23
Şan	-Dügâh'ta Uşşak -Gerdaniyye'de Rast -Rast'ta Buselik	25-44
Şan -Koro	- Neva'da Kürdi -Neva'da Uşşak	45-53
Şan	-Neva'da ve Dügah'ta Uşşak -Gerdaniyye'de Rast -Hüseyni'de Hüseyni	54-68
Şan -Koro	-Rast'ta Buselik	69-72

Riyad el-Sunbati tarafından bestelenen *Enşudet Bağdad* ve yerine Sadettin Kaynak tarafından bestelenen *Yurt Türküsü* şarkıları üslup olarak Marş stilini andırırsa da genel manada iki şarkı da kendi müzik geleneğinden kopmayan bir yapıya sahiptir. Bunu ise, örneğin, *Enşudet Bağdad* şarkısında özellikle solistin girdiği yerlerde doğunun karakteristiğini gösteren Uşşak çeşnisini kullanımından ve *Yurt Türküsü*'nde de benzer kullanımı görmekle beraber “dağlar”, “turnalar” gibi Türk halk müziğini anımsatan öğelerin güftede yer almasından görebiliyoruz.

İki şarkı da bir Trompet solo ile giriyor. Melodi aynı olmasa da, ezginin karakteristiği çok benziyor. Özellikle onaltılık staccato notalar ile başlanması bunun açık göstergesidir (Şekil 5.10).


Neşudet Bağdad

Trompet solo



Yurt Türküsü

Trompet solo



The image displays two musical staves for Trompet solo. The first staff is for 'Neşudet Bağdad' and the second is for 'Yurt Türküsü'. Both are in 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a half note. The second staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a half note. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

**Şekil 5.10** : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü Trompet sololar.

Yukarıdaki bölümde şarkıdaki enstrüman kullanımı üzerine özellikle durmalıdır. Örneğin, *Enşudet Bağdad*'ın ve *Yurt Türküsü*'nün özellikle ilk kısımlarında soliste cevap veren Trompet dikkat çeker (Şekil 5.11).

Neşudet Bağdad Trompet solo

فق الش د ور ها

Yurt Türküsü trompet solo

Gün al tın ba şı nı yi ne

Şekil 5.11 : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü'nda Trompet ile verilen cevaplardan bir kesit.

Yine *Enşudet Bağdad* şarkısında 52 ve 54. ölçülerdeki sekizlik es(sus) kullanımı ve bir melodiyi alıp alt 5'lisinden ona cevap veren soru-cevap yapısını *Yurt Türküsü*'nde de görebiliyoruz. Bu tarz kullanımlara Sadettin Kaynak'ın diğer marş veya o forma yakın şarkılarında pek rastlanmaz. Burdan, Kaynak'ın Bağdat Şarkısı'nı özümlediğini fakat, taklit ya da giydirme yapmadan nasıl bunu şarkının aralarına ustalıkla yerleştirdiğini görebiliyoruz (Şekil 5.12).

Neşudet Bağdad soru

الو ز يعت و يا يح يا يح

Yurt Türküsü soru

gel di tur na tur

soru devam cevap

طن الو ز يعت و يا يح طن

soru devam cevap

na tur na ka tar ol muş

Şekil 5.12 : Enşudet Bağdad ve Yurt Türküsü sekizlik es (sus) ve soru-cevap yapı kullanımından kesitler.

Dikkat çeken bir nokta da, *Enşudet Bağdad* şarkısında Harun Reşid'in adı geçiyor fakat, *Yurt Türküsü*'nde Harun Reşid adına rastlanmıyor. Yine, aynı şey *Yaltilil Aid* ve *Bayram Gecesi* adlı şarkılarda da var. *Yaltilil Aid* şarkısında “Yaşa Harun” diye bir lafız geçerken, *Bayram Gecesi*'nde bunu görmüyoruz. Bunu kanımızca iki şeye bağlayabiliriz. Birincisi, Harun Reşid her ne kadar zevke sefaya düşkün bir hükümdar olsa da, döneminde halife olmasından dolayı Sadettin Kaynak'ın dini kimliğinin ona verdiği hassasiyetle filmde de böyle bir temanın işlenmesi sonucu bahsetmek istememesi, ikincisi ise, dönemin devlet politikalarından kaynaklandığını zannına varabiliriz. Kanımızca, ikinci ihtimal daha fazladır.

Filmin üçüncü şarkısı olan *Ya Fuadi* ve yerine bestelenmiş *Derman Kâr Eylemez* şarkılarının çizelgeleri aşağıda görülmektedir (Çizelge 5.5, Çizelge 5.6).

**Çizelge 5.5 : Ya Fuadi.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Nihavend	1-10
Şan	-Neva'da Kürdi	11-15
Şan	-Neva'da Uşşak	27-34
Şan	-Çargâh'ta Rast	52
Şan	-Rast'ta Buselik	59
Saz	-Neva'da Rast	62
Şan	-Neva'da Rast	69
Şan	-Segâh'ta Segâh	73
Saz	-Nihavend	75-87
Şan	-Neva'da Uşşak	90-103
Şan	-Çargâh'ta Rast	108-110
Ud solo	-Çargâh'ta Rast	135-138
Şan	-Çargâh'ta Rast	139-144



**Çizelge 5.6 : Derman Kâr Eylemez.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Segâh	1-4
Şan	-Segâh'ta Nişabur -Segâh'ta Segâh	5-15
Şan	-Neva'da Hicaz	16-18
Şan	-Çargâh'ta Çargâh	28
Şan	-Segâh'ta Segâh	32
Saz	-Segâh'ta Segâh	33-35
Şan	-Tiz Segâh'ta Segâh	37
Şan	-Dik Hisar'da Segâh	38-39
Saz	-Segâh'ta Hicaz ya da Evcara	40
Şan	-Evc'te Hicaz ya da Evcara	41-44
Şan	-Segah'ta Hicaz ya da Evcara -Nim Hisar'da asma kalış	47-48
Şan	-Segâh'ta Segâh	49-52

Muhammed Kasabji tarafından bestelenen *Ya Fuadi* şarkısı Nihavend makamında başlar, şarkının içinde ufak bir Rast çeşnisi yapar ve tekrar Nihavend makamına döner. Sonunda, daha önce bahsettiğimiz *through-composed* şekilde yani, daha önce bestelenmiş bir *Leyeli* (bizdeki karşılığı *Gazel*) ile Neva perdesinde Uşşak çeşnisi yaparak son bulur.

Sadettin Kaynak'ın adapte şarkısı *Derman Kâr Eylemez* ise baştan sona bir Segâh makamıdır. Şarkı içinde *Ya Fuadi* şarkısındaki gibi çok radikal geçkiler yoktur ve Kaynak orijinalindeki gibi bir gazel de koymamıştır sonuna. Fakat, *Derman Kâr Eylemez* şarkısı filmdeki senkronizasyon uyumu ve süre nedeniyle bugünkü halinden çok daha yavaş ve rubato şekilde okunur. *Ya Fuadi* şarkısının ilk 10 ölçüsü introyu teşkil eder.

*Derman Kâr Eylemez* şarkısının ise ilk 4 ölçüsü intro'dur. *Ya Fuadi* şarkısının introsu 10 ölçüden oluşmasına rağmen *Derman Kâr Eylemez* şarkısının introsu ilk 4 ölçüyü kapsar ve bu yüzden iki katı daha yavaş çalınır (Şekil 5.13).

Ya Fuadi

İntro

Çargâh'ta Buseik

Digâh'ta Kürdi

Derman Kâr Eylemez

İntro

Neva'da Rast

Segâh'ta Segâh

**Şekil 5.13 :** Ya Fuadi ve Derman Kâr Eylemez introları.

*Ya Fuadi* şarkısında şan partisinin girdiği 11 ile 15. ölçüler arasında Neva üzerindeki son notadaki staccato ve *Derman Kâr Eylemez* şarkısının 5 ile 8. Ölçüler arasındaki mısranın fonetik olarak benzerliği ve yine son hecedeki staccato kullanımı ilginçtir. Çünkü, Türk müziğinde bu gibi keskin kadanslara pek rastlanmaz. Müzik cümleleri genelde daha yumuşak en azından non-legato bitirilir. Bu tip kadans şekli Arap müziğine özgü bir stildir. A.J. Racy'nin "*Arap Dünyasında Müzik*" adlı kitabında bu tip kadanslarla ilgili şöyle der, "...taksim çalan bir kişi tonik üzerinde çok kısa bir süre kalabilir fakat sonra, taksimi son nota üzerinde bitirmek için oktav gamında hızla çıkıp iner. Böylece, çözümü geciktirerek beklentilerin boşa çıktığı hissini verse de, nihayetinde, son notayla kuşku götürmez bir rahatlama sağlar" (Racy, 2007, s. 158-159).

Buradan da anlaşılacağı üzere karara gidişteki bu gecikme ve ani kalış müzikal esrimenin etkisini daha arttıran bir olaydır (Şekil 5.14) .

Ya Fuadi

فؤ ا دي غني

Derman Kâr Eylemez

man kâr ey  
din den öl

le mez SAZ... ey le mez  
se de öl se de

Şekil 5.14 : Ya Fuadi 11-15 ve Derman Kâr Eylemez 5-8. ölçüler.

İki eser arasında melodik veya makamsal benzerlikten çok kadanslarda ve ritmik yapılar da bazı benzerlikler vardır. Özellikle, *Ya Fuadi* şarkısında ara sazdaki 88 ve 89. ölçülerdeki ritmik kalıp ile *Derman Kâr Eylemez*'in 39. ölçüsündeki ara sazın ritmik yapıları neredeyse birbirinin aynıdır (Şekil 5.15).

Ya Fuadi

فؤ يا

Derman Kâr Eylemez

Klarinet solo

saz...

Şekil 5.15 : Ya Fuadi 88-89 ve Derman Kâr Eylemez 39. ölçüler.

İki eser arasındaki bir başka benzerlik de, eser içinde solo çalgı kullanımınıdır. *Ya Fuadi* şarkısında 135 ile 138. ölçüler arasında leyalı'nın girişindeki Ud solo ile *Derman Kâr Eylemez* şarkısında 33 ile 35. Ölçüler arasındaki Klarinet solo kullanımı bir başka benzerliktir. *Ya Fuadi* şarkısının Ud solo kısmında Çargâh perdesi üzerinde Rast çeşni kullanılmıştır. *Derman Kâr Eylemez* şarkısının Klarinet solo kısmında ise şarkının makamı olan Segâh kullanılmıştır. Kaynak'ın yaptığı şarkıdaki solo kısım, *Ya Fuadi* şarkısındaki gibi bir taksim üslubunda değil geçiş melodisi ya da aranağme niteliğindedir (Şekil 5.16).



**Şekil 5.16 :** Ya Fuadi Ud solo ve Derman Kâr Eylemez Klarinet sololar.

Filmin dördüncü şarkısı olan *Ya liltil Aid* ve yerine yapılmış *Bayram gecesi* şarkılarının çizelgeleri aşağıda görülmektedir (Çizelge 5.7, Çizelge 5.8).

**Çizelge 5.7 : Yaltilil Aid.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro (Saz)	-Bayati (Hüseyni)	1-4
A - Şan - Koro	-Bayati (Hüseyni)	5-24
B	-Bayati (Hüseyni) -Neva'da Rast	25-42
A Koro	-Bayati (Hüseyni)	43-52
C	-Neva'da Buselik -Çargâh'ta Buselik	53-70
A Koro	-Bayati (Hüseyni)	71-80
D	-Neva'da Hicaz -Neva'da Uşşak	81-93
A Koro	-Bayati (Hüseyni)	94-103
E	-Neva'da Hicaz -Hüseyni'da Kürdi -Neva'da Kürdi	104-120
A Koro	-Bayati (Hüseyni)	121-130
F	-Evç'te Segâh -Segâh'ta Segâh -Neva'da Buselik	131-148
A Koro	-Bayati (Hüseyni)	149-158

**Çizelge 5.8 : Bayram Gecesi.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro (Saz)	-Mahur	1-6
A - Şan - Koro	-Mahur	7-10
B	-Neva'da Buselik -Çargâh'ta Acem Aşiran	11-19
A - Şan - Koro	-Mahur	20-23
C	-Mahur	24-32
A - Şan - Koro	-Mahur	33-36
D	-Nihavend makamı dizisi -Neva'da Hicaz	37-68
A - Şan - Koro	-Mahur	69-77

*Harun Rediş'in Gözdesi (Denanir)* filminin orijinal şarkısı olan ve Riyad el Sunbati'nin bestelediği *Yaltilil Aid* ve Sadettin Kaynak'ın bestelediği şarkı *Bayram Gecesi* şarkıları (başlık anlam olarak aynıdır) da tıpkı *Bokra Safar* gibi Arap Müziği'nde *Taktuka* diye tabir edilen müzik formundadır. *Yaltilil Aid* tekrar eden A

(nakarat) bölmesi ile toplam 6, *Bayram Gecesi* ise A bölmesi dahil toplam 4 bölmeden oluşmaktadır.

*Yaltilil Aid* şarkısında 1. ve 2. ölçülerde reprise ile sunulan intro bölümü Bayati makamındadır.<sup>16</sup>

*Bayram Gecesi* şarkısı ise, *Yaltilil Aid* şarkısında kullanılan Bayati (Hüseyni) makamından tamamen farklı bir makam olan Mahur makamı kullanılmıştır. *Bayram Gecesi* şarkısının 1 ve 6. ölçüleri olan intro bölümü Mahur makamındadır. İlgimizi çeken bir nokta ise, *Yaltilil Aid* şarkısının intro bölümünde yatay melodiler kullanılırken, Sadettin Kaynak'ın kontrast şekilde dörtlü aralıklar, senkoplar ve staccatolar kullandığını görmekteyiz (Şekil 5.17).

---

<sup>16</sup> Yalnız bu giriş aslında Türk müziğinde Hüseyni makamına tekabül eder. Fakat, Arap müziğinde Hüseyni makamının kullanılmamasından dolayı makam dizisinin alt 5'li ya da 4'lüsünde Uşşak çeşnisinin kullanıldığı Uşşak, Hüseyni, Muhayyer, Neva vs. gibi makamlar Arap Müziği'nde Bayati olarak tabir edilir.

Ya lilitil Aid

Intro Bayati (Hüseyni) makamı dizisi

Bayram gecesi

Intro senkop senkop

The image displays two musical systems. The first system is for 'Ya lilitil Aid', featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with an 'Intro' section followed by a 'Bayati (Hüseyni) makamı dizisi' section. The second system is for 'Bayram gecesi', also in treble clef, one sharp, and 4/4 time. It starts with an 'Intro' section, followed by a 'senkop' (syncopated) section, and then another 'senkop' section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Şekil 5.17 : Yalilitil Aid ve Bayram Gecesi introlar.

*Yalilitil Aid* şarkısının 3 ile 7. ölçüleri arası A bölmesini oluşturmaktadır. Bu bölmede tam olarak bizdeki Hüseyni makamının alt bölgesi gösterilmiştir. 4. ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnisi yapılır, solistten sonra koro bu bölümü 8 ile 12. ölçüler arasında tekrarlar.

*Bayram Gecesi* adlı şarkıda, 7 ile 10. ölçüler arası A bölmesini oluşturur. Reprise olan bölümde solist koro ile beraberdir (Şekil 5.18).

Ya liltil Aid

A

Neva'da Buselik

و نا. تي نس أ العيد - ليل يا

Bayram Gecesi

A (Koro ile)

Hoş gel din e vi mi ze şiir ol dun di li mi

يا العيد ليل يا نا في مل ا ال دت جد

ze bay ram ge ce si bay ram ge ce si Saz...

و نا. تي نس أ العيد - ليل

يا العيد ليل يا نا في مل ا ال دت جد

Şekil 5.18 : Ya liltil Aid 3-12 ve Bayram Gecesi 7-10. ölçüler.

Burada dikkatimizi çeken bir nokta, *Yaliltil Aid* ve *Bayram Gecesi* cümlelerinin karara giderken bir benzerlik taşıdığıdır. Yani, *Yaliltil Aid*'de olduğu gibi *Bayram Gecesi* de karara giderken inici-çıkıcı bir müzik cümlesi kullanır ve örneğin, *Bayram*



*Gecesi* cümlesi La perdesinde karar verse neredeyse *Yalltil Aid*'in melodisi aynı olacak kadar yakındır birbirine (Şekil 5.19).



**Şekil 5.19 :** Ya lilitil Aid ve Bayram Gecesi kadansları.

*Ya lilitil Aid* şarkısının 13. ve 17. ölçülerinde inici halde Bayati (Hüseyini) makamı dizisi gösterilir. 18. ölçüde Neva perdesin Rast çeşnişi vardır. 22. ölçüde “*Ya lilitil Aid*” cümlesini teslim olarak kullanarak A bölmesine bağlanır.

*Bayram Gecesi* şarkısında 11 ile 19. ölçüler arası B bölmesini oluşturur ve bölümde inici Mahur makamı dizisi olduğu gibi gösterilir. Yine *Ya lilitil Aid* şarkısında olduğu gibi “*Bayram Gecesi*” cümlesi teslim olarak kullanılarak A bölmesine bağlanır (Şekil 5.20).

Bayati (Hüseyni) makamı dizisi

Ya liltil Aid  
B

له نا رح ف نا لعيني هل لك لا

Bayram Gecesi  
B

Al tın hi la lin in ce ı şı ğı ser

Neva'da  
Rast

نا غني و سaz..... نا قل و السعد

pi lin ce Saz... Bü rü dü gü zel le ri

Teslim

العید لیل یا مک قدولی ع نا یجی حا

Teslim

gü müş bu ğu lu pe çe bay ram ge ce si

Şekil 5.20 : Ya liltil Aid 13-22 ve Bayram Gecesi 11-19. ölçüler.

Ya liltil Aid şarkısında 23 ile 26. ölçülerde A bölümü tekrar edildikten sonra C bölümüne bağlanır. 27 ile 35. ölçüler arası C bölümünü oluşturur. 31 ile 33. ölçüler arasında Çargâh perdesinde Buselik çeşni gösterilir ve 35. ölçüde teslim ile A bölümüne geçilir.

*Bayram Gecesi* şarkısında 20 ile 23. ölçüler arasında A bölmesi tekrar edildikten sonra, C bölmesine geçilir. 24 ile 32. ölçüler arası C bölmesidir. Bu kısımda da, bestekâr Sadettin Kaynak başka bir makama geçmemiş yine Mahur makamı dizisini kullanmıştır (Şekil 5.21).

Ya lilitil Aid

C

tr~

port.

خان الـ على أنس الـ ت م كأس الـ دار و Saz...

Bayram Gecesi

C

Söz yok a Bû tâ bı na Saz... Ka nıl maz şa

الأغصان على الطير غنى و Saz... Saz... الـ التدمان على

1. 2. port.

ra bı na Saz... Yur dun in ci kız la rı

1. 6 3 2. 6 3 Teslim tr~

العید لیل لقلب حی ی

Teslim

eş o lur meh ta bı na bay ram ge ce si

Şekil 5.21 : Ya lilitil Aid 27-35 ve Bayram Gecesi 24-32. ölçüler.

*Ya liltil Aid* şarkısının 36 ile 40. ölçülerde A bölmesi tekrar edildikten sonra, D bölmesine geçilir. 41 ile 47. ölçüler arası D bölmesidir. 41 ile 43. ölçülerde Neva perdesinde Hicaz çeşni kullanılmıştır. Daha sonra yine Neva perdesinde Uşşak çeşniyle teslime gidilerek A bölmesine tekrar geçilir.

*Bayram Gecesi* şarkısında 33 ile 36. ölçülerde A bölümü gösterildikten sonra D bölümüne geçilir. 37 ile 68. ölçüler D bölümünü oluşturur. Sadettin Kaynak bu bölümde radikal bir kararla tempoyu neredeyse yarıya kadar yavaşlatır. 4/4 olan ölçü rakamını 2/4 yapar. Ve, Mahur makamından Nihavend makamına ani bir geçiş yapar. Bu bölüme hâkim olan çeşni ise Neva'da Hicaz'dır. 46 ve 49. Ölçüler arasında Neva perdesinde tiz Neva perdesine kadar Hicaz Hümayun dizi gösterilir. Böyle devam eden bölümün 67 ile 68. ölçülerinde Mi bemol sesini altere ederek yarım ses tizleştirir ve Hüseyini perdesinde Nişabur çeşni gösterilerek 69 ile 77. ölçülerde A bölümü tekrarıyla eser nihayete erer (Şekil 5.22).

Ya liltil Aid

D

Neva'da Hicaz

1.

بيبي سaz..... به ك مر رى تج و  
روحي سaz..... سيم الن ب تس

Bayram Gecesi

D

Neva'da Hicaz

SAZ...

2.

Neva'da Uşşak

رى ال رام ح ري بد ميل ج يا له لوا قو رى

Neş e gi bi ta\_ şa\_ lım ta şa

Teslim

العيد - ة ليل في نوم

Neva'da Hicaz Hümeyun dizisi

lım ta şa lım ta şa lım Saz... Her

en ge li a\_ şa\_ lım a şa lım a şa lım a şa lım Saz...

Şekil 5.22: Ya liltil Aid 41-47 ve Bayram Gecesi 37-68. ölçüler.

Gel \_\_\_\_\_ gel \_\_\_\_\_

gel se nin le sev gi li biz de bay ray\_\_ la şa lım

Hüseyni'de Nişabur

Şekil 5.22: Ya lilitil Aid 41-47 ve Bayram Gecesi 37-68. ölçüler.

Ya lilitil Aid şarkısında 47 ile 51. ölçülerde A bölümünün gösterilmesinin ardından E bölümüne geçilir. 52 ile 60. ölçüler arası E bölümünü oluşturur. 52 ile 54. ölçülerde Neva'da Hicaz çeşnisi vardır. 55. Ölçüde Dügâh'ta Uşşak vardır. 57. ölçüde Evç perdesi Acem'leşir Neva perdesinde Buselik ve Çargâh perdesinde Buselik çeşnileri ile karara gidilip teslim ile A bölümüne bağlanır (Şekil 5.23).

Ya lilitil Aid E

Neva'da Hicaz

Neva'da Buselik

Çargâh'ta Buselik

teslim

مه غل شا يا لى غا يا العين نور يا

عطف اع عال ت لبا سaz... و تي ج

لا ح لى وه ني القلب ليل العيد

Şekil 5.23: Ya lilitil Aid 52-60. ölçüler.

*Ya liltil Aid* şarkısında 61 ile 65. ölçüler arasında A bölmesi tekrar edildikten sonra son bölüm olan F bölmesi gelir. 66 ile 74. ölçüler F bölmesini oluşturur. Bu bölmede Riyad el-Sunbati Evç perdesinde ve 67. ölçüde de Segâh perdesinde Segâh çeşnisini kullanmıştır. 71. ölçüde Neva perdesinde Rast çeşnisi vardır. Daha sonra, Evç perdesini Acemleştirerek 72 ve 73. ölçülerde Çargâh perdesin Çargâh çeşnisi yapıp Teslim ile A bölmesine giden şarkı bu bölme ile son bulur (Şekil 5.24).

Ya liltil Aid

Evç'te Segâh

Segâh'ta Segâh

F

الخ في عك زر و بر عن تك مي له دج

Neva'da Rast

ي رون عيش عيش ي نور طان يا نور طان

Çargâh'ta Çargâh

Teslim

العيد - ة ليل يا نبحيلهم و فر جع عيش

Şekil 5.24 : *Ya liltil Aid* 66-74. ölçüler.

Filmin beşinci şarkısı *Ulili Tayfik* ve yerine bestelenmiş adapte şarkılar *Söyle Kuzum* ve *Çiçeklerin Gülüyor* parçalarının çizelgeleri devamında görülmektedir (Çizelge 5.9, Çizelge 5.10, Çizelge 5.11).

**Çizelge 5.9 : Ulili Tayfik.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Segâh	1-6
Şan	-Segâh	7-13
Şan	-Evç'te Segâh	18
Şan	-Muhayyer'de Saba	51-57
Şan ve Saz	-Gerdaniyye'de Rast	64-72
Şan	-Segâh'ta Hüzam	77-81
Saz	-Dügâh'ta Uşşak	82-100
Şan	-Dügâh'ta Bayati dizisi	106-111
Saz	-Hüseyni'de Saba	129-137
Saz	-Neva'da Rast	159-162
Şan	-Hüseyni'de Saba	167-169
Şan ve Saz	-Hüseyni'de Saba	170-190

**Çizelge 5.10 : Söyle Kuzum.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Rast	1-5
Şan	-Hüseyni Aşiran'da Nişabur	12
Şan	-Neva'da Hicaz	15-22
Şan	-Çargâh'ta Buselik	29-32
Şan	-Rast'ta Acem'li Rast dizisi	38-45
Şan	-Rast'ta Nihavend dizisi	46-47
Şan	-Neva'da Hicaz	48-49
Şan	-Rast'ta Nihavend dizisi	50-56
Saz	-Neva'da Hicaz	57
Şan	-Rast'ta Buselik	66-67
Şan	-Çargâh'ta Nikriz	74-75
Şan	-Kürdi'de Kürdi	76
Şan	-Rast'ta Nihavend dizisi	77-81



**Çizelge 5.11 : Çiçeklerin Gülüyor.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Hicazkâr -Neva'da Kürdi,	1-8
Şan	-Çargâh'ta Nikriz	9-12
Şan	-Rast'ta Hicazkâr dizisi	13-16
Şan	-Çargâh'ta Buselik	17
Şan	-Neva'da Kürdi	18
Şan	-Neva'da Kürdi	20
Saz	-Gerdaniyye'de Hicaz	23-31
Şan	-Çargâh'ta Buselik	37
Şan	-Neva'da Uşşak	38
Şan	-Rast'ta Hicaz	45
Şan	-Neva'da Hicaz	51
Şan	-Rast'ta Hicaz	52-55

Zekeriya Ahmed tarafından bestelenen *Ulili Atayfik* bir kaç kelime hariç birbirinin aynı 3 dörtlükten oluşan bir güfteye sahiptir. Dörtlüklerin her biri başka makamlarda bestelenmiştir. Bu tip şarkılar Arap müziğinde “kaside şarkı” olarak adlandırılır. Bu şarkının yerine ise Sadettin Kaynak iki şarkı bestelemiştir. Bunlardan ilki, *Söyle Kuzum* ikincisi ise, *Çiçeklerin Gülüyor* adlı şarkılardır. Bu şarkıların Türk müziğindeki formuna “fantezi şarkı” denilir. Bir şarkının yerine Kaynak’ın iki şarkı bestelemesi kanımızca Türk müziğinde o dönem kaside şarkı gibi uzun şarkı formunun olmamasına bağlanabilir. Zekeriya Ahmed’in *Ulili Atayfik* şarkısının her mısrasında aniden geçişle farklı makam kullanması Sadettin Kaynak’ın da *Söyle Kuzum* ve *Çiçeklerin Gülüyor* adlı şarkılarda kullandığı bir yöntem olmuştur. Örneğin, Zekeriya Ahmed birinci mısradaki Segâh makamını kullanmış ikinci mısradaki ise, aniden Bayati makamına geçmiştir. Üçüncü mısradaki da Hüseyini perdesinde Sabâ makamı dizisini kullanmıştır. Buna karşılık, Sadettin Kaynak da, *Söyle Kuzum* adlı şarkıda Rast makamı ile girmiş ve şarkının ortasında aniden Nihavend makamına geçmiştir. *Çiçeklerin Gülüyor* adlı şarkıda ise, Hicazkâr makamından başka ani bir makam geçişi yapmamış ve Hicazkâr makamı dizisi ve çeşnilerinin kullanmıştır.

*Ulili Atayfik* şarkının 1 ve 6. ölçüleri şarkının introsunu sergiler.

Yerine bestelenmiş *Söyle Kuzum* adlı şarkının introsu da *Ulili Atayfik* şarkının introsu ile melodik olarak olmasa da ritmik benzerlikler taşımaktadır. Özellikle, noktalı noların kullanımı iki intronun benzer karakterini ortaya koymaktadır (Şekil 5.25).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'Ulili Tayfik' and 'Intro', with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Söyle Kuzum' and 'Intro', also in 2/4 time and G major. It starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The second system continues the 'Ulili Tayfik' intro with a melodic line and a bass line with a long note and a quarter rest.

Şekil 5.25 : Ulili Atayfik ve Söyle Kuzum introlar.

*Ulili Atayfik* şarkısının 6 ile başlayıp 13. ölçüsünde karar perdesinde sona eren müzik cümlesinin staccato ile karar vermesi *Söyle Kuzum* şarkısının 6. ölçüsünden başlayıp 14. ölçüsünde biten şan bölümünde de görülmektedir. Bu kalış *Ulili Atayfik* şarkısında Segâh perdesinde Segâh çeşnili, *Söyle Kuzum* şarkısında Rast perdesinde Rast çeşnili tam kalış şeklindedir. Son hecenin uzatılıp staccato ile ani kadans yapılan bu türden kalışlar ya da kararlar özellikle Arap müziğinin karakteristiğidir (Şekil 5.26).

Ulili Tayfik

وقت عي ج مض عن ثني ين فك لطي لي قو

Söyle Kuzum

Söy le ku zum

قادر ال Segâh'ta Segâh

ha ya li ne

Şekil 5.26 : Ulili Atayfik 6-13 ve Söyle Kuzum 6-14. ölçüler.

Ulili Atayfik şarkısının 39 ve 40. ölçülerinde Evç'te Segâh ve 41. ölçüden başlayıp 48. ölçüde sona eren Gerdaniyye'de Rast çeşnisi gösterilmiştir (Şekil 5.27).

Ulili Tayfik

ر نا ر نا

Şekil 5.27 : Ulili Atayfik 39-40. ölçüler.

Ulili Atayfik şarkısının 51 ve 57. ölçülerinde Muhayyer perdesinde Sabâ çeşnisi yapılmıştır. Aynı cümle 60 ve 66. ölçülerde de tekrar edilmiştir. Buna karşılık, *Söyle Kuzum* adlı şarkıda aynı süreye denk geldiğini tahmin ettiğimiz *Söyle Kuzum* ve *Çiçeklerin Güliyor* şarkılarının *Ulili Atayfik* şarkısına denk geldiğini Selami Münir Yurdatap'ın film için çıkardığı ve filmin konusu ve şarkılarının yerini de gösteren kitapçıktan biliyoruz. Fakat, elimizde fimin dublajlı hali olmadığından şarkıların melodi ve sürelerinden bunları tahmin edebiliyoruz. Yine de, tam olarak uygun

düşmeyebilir) 46. Ölçüden itibaren Rast perdesinde Buselik çeşnisi yapılarak Nihavend makamı dizisine geçiş yapılmıştır (Şekil 5.28).

The image displays three staves of musical notation. The first staff is titled 'Ulili Atayfik' and is in 2/4 time. It features a melodic line with a long slur over the notes, and the lyrics 'س من اش ر ف لى ع الاكف به قل ت نى مض' are written below. The second staff is titled 'Söyle Kuzum' and is in 4/4 time. It also has a long slur over the notes, with the lyrics 'Bi ha yal i ken vi sa lin' below. The third staff is titled 'Muhayyer'de Sabâ' and is in 2/4 time, showing a melodic line with a slur and the lyrics 'هاد' below. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values.

Şekil 5.28 : Ulili Atayfik 51-57 ve Söyle Kuzum 46-47. ölçüler.

*Ulili Atayfik* şarkısında 66 ile 76. ölçülerde Gerdaniyye'de Rast gösterilmiş ve 78 ile 79. ölçülerde Neva perdesinde Hicaz yapılarak 80 ve 81. ölçülerde Segâh makamı ile yakın olan Hüzam makamı dizisi kullanmıştır. *Söyle Kuzum* şarkısında ise, 48 ve 49. ölçülerde Neva perdesinde Hicaz yapar ve 53. ölçüde Kürdi çeşnisi gösterir. 54. ölçüde Kürdi perdesinde Nikriz çeşnisi'nin ardından 55. ölçüye kadar Nihavend makamı dizisini kullanmış ve 55. ölçüde Rast perdesinde Buselik ile karar verilmiştir (Şekil 5.29).

Ulili Atayfık

SAZ... نَا أَمَا SAZ...

Söyle Kuzum Neva'da Hicaz

git mez gö\_ züm\_ den\_ ha ya\_ lin

Gerdaniye'de Rast

ف م ا ك ع ل م ت SAZ... نَا أَمَا SAZ...

gön lü mü\_ yık tı me la\_ lin\_

عاد م من ك ل لوص هل ف ل م ع م ا ك ف

Neva'da Kürdi

o nu na\_ sıl\_ a vu\_ ta\_ yım\_

Hüzzam Makamı Dizisi

Kürdi'de Nikriz

o nu na sıl\_ a\_ vu\_ ta\_ yım

Şekil 5.29 : Ulili Atayfık 66-81 ve Söyle Kuzum 48-55. ölçüler.

*Ulili Atayfık* şarkısının 82 ve 92. ölçülerinde Bayati makamı dizisi saz bölümünde gösterilmiştir. 96. ölçüde Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi vardır. 109. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiş ve 103. ölçüden giren şan bölümünde 111'e kadar Neva perdesinde Hicaz çeşnisi ile tam bir Bayati makamı dizisi kullanılmıştır. *Söyle Kuzum* şarkısında ise, 56 ve 59. ölçülerde Neva perdesinde Hicaz çeşnisi ile başlayan bir inici Nihavend makamı dizisi kullanılmıştır. 64 ve 65. ölçülerde Rast perdesi üzerinde Buselik çeşnisi gösterilmiş ve 74 ve 75. ölçülerde Çargâh perdesinde Nikriz ve 76. ölçüde Kürdi'de Acemaşiran çeşnisleri dışında parçanın sonuna kadar aynı seyri izlemekle beraber, 77 ve 78. ölçülerde Rast

perdesinde Buselik gösterip sonunda Neva perdesinde Hicaz çeşni ile çıkıcı bir melodi ile Gerdaniyye perdesinde karar verilmiştir (Şekil 5.30).

Ulili Atayfık

SAZ...  
Söyle Kuzum  
SAZ...  
Gel... gel...

Bayati Makamı Dizisi

ثني — ين — فك — لطفي — لي قو  
gel... gel in saf et üzme beni gel in saf et

Neva'da Buselik

الهجوع ت وق عي ج مض عن  
SAZ...  
Solo  
üzme beni ruhum... sa yık lı yor seni se ni se ni se ni se ni

Şekil 5.30 : Ulili Atayfık 82-111 ve Söyle Kuzum 56-81. ölçüler.

Neva'da Hicaz

ط تن و ریح ت أس كي

ha ya li ne bü rü ne yim se nin le bir mi tu ta yım se nin le bir

Kürdi'de Acem/Aşiran

Rast'ta Buselik

Bayati Makamı Dizisi

فی نا ر جج تا ر لوع الض فی

Neva'da Hicaz

mi tu ta yım

Şekil 5.30 (devam) : Ulili Atayfik 82-111 ve Söyle Kuzum 56-81. ölçüler.

Ulili Atayfik şarkısında 112'den 125'e kadar olan ölçüler arasında Neva'da Hicaz çeşnisi ile bir Bayati makamı dizisi gösterilir. Fakat, ilginç şekilde bu bölüm 126 ve 128. ölçülerde Gerdaniyye'de karar verilerek sanki Suzinâk makamı dizisine bir atıf yapılır (Şekil 5.31).

Dügâh'ta Uşşak

Neva'da Hicaz

د من اش ر فـلـى ع فـاك به قل ت نى مض

موع SAZ... اَ اَ اَ اَ اَ اَ

pizz.

Suzinâk Makamı Dizisi

موع SAZ... اَ اَ اَ اَ اَ اَ

موع SAZ... اَ اَ اَ اَ اَ اَ

Şekil 5.31 : Ulili Atayfik 112-128. ölçüler.

*Ulili Atayfik* şarkısının son kısmının saz bölümünde 129'dan 137. ölçü'ye kadar Hüseyini perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi gösterilir. *Çiçeklerin Gülüyor* şarkısı, *Ulili Atayfik* şarkısının ya bu son kısmı olan Hüseyini perdesinde Sabâ çeşnili bölümde ya da önceki 103. ölçüden girdiğini tahmin ediyoruz. Çünkü, bu bölümlerde Hicazkâr makamına benzer olarak *Ulili Atayfik* şarkısında Neva'da Hicaz ve eğer Hüseyini'deki Sabâ makamı dizisini Arap müziğindeki dizisel anlayış ile La bemol ve Tiz Segâh perdesi arasını dizi şeklinde farz edersek Gerdaniyye'de bir Hicaz çeşnisi karşımıza çıkar. Bundan dolayı *Çiçeklerim Gülüyor* adlı Hicazkâr şarkının bu bölümlerde girdiği muhakkaktır. Zaten, Yurdatap'ın *HarunnurReşid'in Gözdesi* kitapçığında da şarkının sırasını böyle vermiştir. Yani, önce *Söyle Kuzum* şarkısı ardından ise, *Çiçeklerin Gülüyor* şarkısı girer. *Çiçeklerin Gülüyor* şarkısında 1 ile 8. ölçülerde intro vardır. Intro'da Hicazkâr makamı dizisi gösterilir. Bununla beraber, 3. ve 5. ölçüler arasında Gerdaniyye'de ve Neva'da Kürdi çeşnileri gösterilir (Şekil 5.32).



Ulili Atayfik

Hüseyinî'de Sabâ

SAZ...

Çiçeklerin Gülüyor

İntro

Acem'de Buselik

Neva'da Kürdi

Hicazkâr Makamı Dizisi

**Şekil 5.32** : Ulili Atayfik 129-137. ölçüler ve Çiçeklerin Gülüyor intro.

*Ulili Atayfik* şarkısında 137 ile 148. ölçülerde Hüseyinî'de Sabâ çeşnişi hem şan hem de saz kısmında gösterilmiştir. 159. ölçüye kadar aynı çeşni ile devam etmiştir. *Çiçeklerin Gülüyor* şarkısında 9. ölçüden başlayan şan bölümünde 16. ölçüye kadar Hicazkâr makamı dizisi kullanılmıştır. *Çiçeklerin Gülüyor* şarkısının şan bölümünün girişinde 9 ve 10. Ölçülerde tekrarlanan “gülüyor” kelimesinin iki tekrarı *Ulili Atayfik* şarkınının 151 ve 154. ölçüler arasında tekrarlanan “narun” kelimesinin melodik yapıları olmasa da ritmik karakterleri benzeşmektedir (Şekil 5.33).

Ulili Atayfık

ج مض عن ني ث ين فك طي لي قو

Çiçeklerin Gülüyor

Çi çek le rin gü lü yor gü lü yor gü lü

المنام وقت عي SAZ...

yor se vin cin den

ر نانا في طن و ح ري ت أس كي

الضلع في جج تار نانا

Hüseyin'de Sabâ

6

Şekil 5.33 : Ulili Atayfık 137-159. ve Çiçeklerin Gülüyor 9-12. ölçüler.

*Ulili Atayfık* şarkısında 160 ile 162. Ölçülerdeki saz bölümünde Neva'da Rast yapılmıştır. Şan bölümünün girdiği 163. ölçüde tekrar Hüseyini perdesinde Saba'ya geçilir ve 169. ölçüye kadar devam eder. Burda dikkati çeken bir nokta da, 163 ve 166. Ölçüler arasında saz bölümünün şan kısmına dörtlü aralık (Yegâh-Rast) ile yaptığı 3 ölçülük ritmik bir eşliktir. Bu eşlik 167. ölçüde aniden bırakılır. Bu Zekeriya Ahmed'in gelenekten kopmayan ama yine de bazı ufak dokunuşlarla homofonik yapıyı şarkılarında kullanmasının bariz bir örneğidir.

*Çiçeklerin Gülüyor* şarkısında 16. ölçüdeki saz kısmında gösterilen Kürdi perdesi ile Nihavend makamına atıfta bulunan Sadettin Kaynak, 20. ölçüye kadar Nihavend makamı dizisini kullanarak bu ölçüde Neva perdesinde Kürdi çeşnisi ile yarım karar verir (Şekil 5.34).

Ulili Atayfik  
Neva'da Rast  
ŞAN  
SAZ... ت نى مض

Çiçeklerin Gülüyor  
SAZ... Ok şa yor 6 3

قام س من اش ر ف لى ع الاكف به قل

Neva'da Kürdi  
saç la rı ma SAZ... rüz ga

SAZ...

Neva'da Kürdi  
rın i pek e li

Şekil 5.34 : Ulili Atayfik 160-171. ve Çiçeklerin Gülüyor 16-20. ölçüler.

*Ulili Atayfik* şarkısında 170 ile 172. ölçülerde tekrar Neva perdesinde Rast çeşnisi kullanılmıştır. Ve sonra, 173. ölçüden şarkının sonu olan 190. ölçüye kadar Hüseyni'de Sabâ çeşnisi ile nihayet verilmiştir.

*Çiçeklerin Gülüyor* şarkısında 21. ölçü ile 51. ölçü arasında Sadettin Kaynak şarkıyı double-time yani iki katı hızına çıkarıyor. 23 ve 35. ölçüler arasında Gerdaniyye perdesinde Hicaz çeşnisi kullanılır. 36 ve 37. ölçülerde Çargâh perdesinde Buselik

çeşnisi vardır. 38. ölçüde Neva perdesinde Uşşak çeşnisini çıkıcı şekilde gösterip 39. ölçüde Kürdi çeşnisine geri döner. 42. ölçüde Neva perdesinde Uşşak çeşnisi yapıp ardından 43 ve 44. ölçülerde Çargâh perdesinde Buselik gösterilir. 45. ölçüde Rast perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verilir. 46-47 arası ve 48-49 arası ölçülerde “eteğime sarılsın” cümlesinde Çargâh perdesinde Buselik çeşnisi, 51. ölçüde Neva perdesinde Hicaz çeşnisi gösterilir. 52 ve 55. ölçüler arasında Rast perdesinde Hicaz ile ana makam olan Hicazkâr makamı ile karar verilir (Şekil 5.35).

Ulili Atayfik

Neva'da rast

Çiçeklerin Gülüyor

← ♩ = ♩ →

SAZ...

أَ أَمَا

نَا SAZ... عِل مَا ك ف مِتِّ SAZ... أَ أَمَا

نَا SAZ... مِتِّ عِل مَا ك ف SAZ... أَ أَمَا

نَا SAZ... مِر مَن ك ل لَوْص هَل ف مِتِّ عِل مَا ك ف

Şekil 5.35 : Ulili Atayfik 170-190. ve Çiçeklerin Gülüyor 23-55. ölçüler.

Hüseyin'de Sabâ

Bah cem de ki

Gerdanîve'de Hicaz

çi çek ler gül sün gül sün gül sün

Çargâh'ta Buselik

Neva'da Uşşak

göz be be ği me kuş lar rın nağ me le ri çağ la sın

Neva'da Uşşak

Neva'da Buselik

Rast'ta Hicaz

Çargâh'ta Buselik

çağ la sın çağ la sın yü re ği me E te ği me sa rıl

Rast'ta Hicaz

sın SAZ... E te ği me sa rıl sın SAZ...

Neva'da Hicaz

rüz ga rın i pek e li de sin ler ba na

Şekil 5.35 (devam) : Ulili Atayfık 170-190. ve Çiçeklerin Gülüyor 23-55. ölçüler.



göl\_ sün\_\_\_\_\_ göz be be ği me kuş lar rın\_\_\_\_\_ nağ me le ri



çağ la sın\_\_\_\_\_ çağ la sın\_\_\_\_\_ çağ la sın\_\_\_\_\_



\_\_ yü re ği me E te ği me sa rıl\_ sın SAZ...



E te ği me sa rıl\_ sın SAZ... rüz\_ ga\_\_\_\_\_ rın i\_ pek e\_ li



de sin\_ ler\_\_\_\_\_ ba\_ na ne mut\_ lu\_\_\_\_\_ sa\_ na



ah de sin\_ ler\_\_\_\_\_ ba\_ na ne mut\_ lu\_\_\_\_\_ sa\_ na

Şekil 5.35 (devam) : Ulili Atayfık 170-190. ve Çiçeklerin Gülüyor 23-55. ölçüler.



**Şekil 5.35 (devam) :** Ulili Atayfık 170-190. ve Çiçeklerin Gülüyor 23-55. ölçüler.

Filmin altıncı şarkısı olan *Bokra Safar* ve *Yolculuk var* şarkılarının çizelgeleri aşağıda görülmektedir (Çizelge 5.12, Çizelge 5.13).

**Çizelge 5.12 : Bokra Safar.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçü
İntro (Saz)	Muhayyer	1-10
A - Şan + Koro	Muhayyer	11-13
B	-Muhayyer -Neva'da Rast	14-50
A - Koro	Muhayyer	26-29
C	-Zirgüleli Hicaz, -Muhayyer makamına geçiş	30-45
A - Koro	Muhayyer	46-49
D	-Gerdaniye'de Rast, -Neva'da Rast -Muhayyer makamına geçiş	50-61
A - Koro	Muhayyer	62-65
E	-Sünbüle perdesi ile giriş, -Gerdaniye'de Buselik -Muhayyer'de Uşşak, -Hüseyini'de Hüseyini -Muhayyer makamı geçiş.	66-83
A - Koro	Muhayyer	83-86
F	-Muhayyer'de Uşşak, -Neva'da Rast -Muhayyer makamına geçiş	87-99
A - Koro	Muhayyer	100-103



**Çizelge 5.13 : Yolculuk Var.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Muhayyer	1-5
A - Şan - Koro	-Muhayyer	6-10
B	-Neva'da Rast	11-21
A - Şan - Koro	-Muhayyer	22-25
C	-Muhayyer'de Uşşak -Gerdaniye'de Buselik	26-39
A - Şan - Koro	-Muhayyer	40-43
D	-Neva'da Buselik -Irak'ta Hüzzam	44-59
A - Şan - Koro	Muhayyer	60-63
E	-Acemaşiran makamı dizisi -Gerdaniye'de -Neva'da Buselik -Dügah'ta Kürdi	
A - Şan - Koro	-Muhayyer	80-87

Denanir filmi'nin orijinal şarkısı olan ve Zekeriya Ahmed'in bestelediği *Bokra Safar* ve Sadettin Kaynak'ın yerine bestelediği şarkı *Yolculuk Var* (ki cümle anlam olarak da aynıdır) çok bölümlü ve genellikle A ile sembolize edilen tekrar eden bir tema (nakarat) ve ona bağlı bölümlerden oluşan yapıya sahiptirler. Bu form Batı Müziğinde *Rondo* olarak tanımlanır. Arap müziğinde form *Taktuka* olarak adlandırılan bu formdaki şarkılar Türk müziğinde *Fantezi Şarkı* olarak literatüre geçmiştir. *Bokra Safar* tekrar eden A (nakarat) bölmesi ile toplam 6, *Yolculuk Var* ise A bölmesi dahil toplam 5 bölmeden oluşmaktadır.

Orijinal şarkı ile adapte şarkıdaki intro kısmında Hüseyini perdesi ile Muhayyer perdesi arasındaki Senkop kullanımı, Staccato'lar büyük benzerlikler taşımaktadır (Şekil 5.36).

Bokra Safar  
Intro

Yolculuk Var  
Intro



Şekil 5.36 : Bokra Safar ve Yolculuk Var introları.

İki şarkının da A bölmesindeki melodi neredeyse aynıdır ve ikisi de Muhayyer makamındadır. Görülüyor ki, Sadettin Kaynak bu şarkıda Recep Uslu'nun "*Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Orijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, Cra*" adlı makalesinde değindiği "Giydirme" yöntemini kullanmıştır (filmin diğer şarkılarında böyle bir kullanım yok). Yani, aynı ezgiye Türkçe sözler giydirmiştir. Aşağıdaki örnekte bu açıkça görülebilir (Şekil 5.37);

Bokra Safar A bölümü



فر السرة بك SAZ... فر السرة بك

Yolculuk Var A bölümü



Yol cu luk var SAZ... yol cu luk var var



فر السرة بك سرة بك سرة بك سرة السرة بك  
yol cu luk SAZ... yol cu luk var SAZ...

Şekil 5.37 : Bokra Safar ve Yolculuk Var A bölmelerinden bir kesit.

Zekeriya Ahmed'in şarkının her bölümünün sonunda A bölümü'ne bağlamak için kullandığı "Teslim" <sup>17</sup> dediğimiz melodik yapıyı şarkının da başlığı olan "Bokra Safar" cümlesi ile beraber kullanmıştır. Aynı kullanım Sadettin Kaynak şarkısında da, şarkının başlığı olan "Yolculuk Var" ile karşımıza çıkar. Fakat, teslim kısmı Türkçe versiyonda daha kısadır (Şekil 5.38).

Bokra Safar Teslim



طان بك

Yolculuk var Teslim



yol cu luk var



فر السرة بك سرة بك سرة بك سرة السرة بك

Şekil 5.38 : Bokra Safar ve Yolculuk Var Teslimler.

<sup>17</sup> Teslim, Peşrev ve Saz Semailer gibi çok bölümlü saz eserlerinde de karşımıza çıkan ve "mülazime" denilen, sözlü eserlerdeki nakarat gibi tekrar eden bölüme geçerken kullanılan geçiş melodisine verilen addır.

*Bokra Safar* şarkısında B bölümünde 14. ölçüde Gerdaniye perdesinden çıkıcı karakterle başlayan ve 16. ölçüye kadar süren bölümde Neva perdesinde Rast çeşnisi vardır. 18. ölçüden başlayan 21. ölçüye uzanan kısımda Hüseyini perdesinde Hüseyini çeşnisi kullanılmıştır. 21. ve 25. ölçüler arasında teslim ile A bölümüne bağlanır.

*Yolculuk Var* şarkısının B bölümünde de orijinali olan *Bokra Safar*'da olduğu gibi 11. ölçüde Gerdaniye perdesinden inici bir karakterle başlayan ve 12. ölçüde devam eden Neva perdesinde Rast vardır. İki şarkıda da B bölümünde sekizlik sus (es) ile girmesi büyük benzerlik taşır (*Bokra Safar*'daki örnekte görülen baştaki sekizlik Muhayyer perdesi saz payına aittir). 16. ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnisini görürüz. 17. ölçüden başlayan inici bir seyir izler ve teslim bölümü ile A bölümüne bağlanır (Şekil 5.39).

Bokra Safar

B

Neva'da Rast

بك — قـر ب — رح — واف — لنا — بال — يروق — و — فر الس رة — بك

Yolculuk Var

B

Neva'da Rast

Yol cu luk var ya — rı na — Saz... — Se ven ler di ya —

ال — طانا او — جر نه — كتنا وان — نا — اته و — SAZ... —

Neva'da Buselik

rı na — Saz... — Yol daş ol mak — ne — mut lu

Hüseyin'de Hüseyini

Teslim

بك — طان — او — يدیلنا — حب —

ne — mut lu — ne — mut lu — gön lü mün —

port.

فر الس رة — بك — رة — بك رة — رة — بك رة — بك فر الس رة

Teslim

o ya rı na — yol cu luk — var

Şekil 5.39 : Bokra Safar ve Yolculuk Var B bölmeleri.

*Bokra Safar*'da C bölmesinde 30. ve 34. ölçüler arasında inici karakterli bir Zırgüleli Hicaz dizisi gösterilmiştir. 35. ve 37. ölçüler arasında Muhayyer perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 37. ve 39. ölçüde yapılan Hüseyini perdesinde Hüseyini çeşnisinden sonra 40. ve 44. ölçüler arasındaki Teslim ile A bölmesine geçilir.

*Yolculuk Var*'da C bölmesinde 26. ve 28 ölçüler arasında Tiz Çargâh'tan başlanır ve Muhayyer perdesinde Uşşak gösterilir. Daha sonra 34. ve 35. ölçülerde Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisi vardır. Ve 38. ölçüde Neva perdesinde Buselik yapıp 39. ölçüdeki teslim ile A bölmesine bağlanır (Şekil 5.40).

Bokra Safar

C

ال غال انش طال ديك بای الروح ت لك م اللی یا

Yolculuk Var

C

Yol cu\_ yum\_ yo lu\_ bil\_ mem\_ Saz...

Zirgüleli Hicaz dizisi

1. 2.

فکر ع لیک SAZ... SAZ...

Muhayyer'de Uşşak

Sağ da\_ yım\_

Muhayyer'de Uşşak

نیک عی جی تنا نیی عی تی ام

so lu\_ bil\_ mem\_ Saz...

Hüseyni'de Hüseyni

ا یا دن وال ناد و ح ل عینیک جی تنا نیی عی تی ام

Gerdaniyye'de Buselik

Be nim kal bim boş de ğil\_

Şekil 5.40 : Bokra Safar ve Yolculuk Var C bölmeleri.

Teslim

مان ا مان ا مان

bir öz ge

port.

فر الس رة بك رة بك رة بك رة

Neva'da Buselik

Teslim

do lu bil mem yol cu luk var

**Şekil 5.40 (devam) : Bokra Safar ve Yolculuk Var C bölmeleri**

*Bokra Safar*'da D bölmesinde 49. ve 51. ölçülerde Gerdaniye perdesinde Rast çeşnisi vardır. 52 ve 53. ölçülerde Muhayyer perdesinde Uşşak çeşnisi gösterir. 56. ölçüde Neva perdesinde Rast çeşnisi ile inici bir karakter ile tekrar teslim getirilir ve A bölmesine bağlanır.

*Yolculuk Var* şarkısının D bölmesinde 44. ölçüden başlayıp 48. ölçüde biten Neva perdesinde Buselik çeşnisi kullanılmıştır. 54. ölçüde Muhayyer makamı dizisinin inici karakteriyle Dügâh perdesine kadar iner ve daha sonra 57. ölçüde Buselik perdesi kullanıp 58. ölçüde Rast perdesinde Nigâr çeşnisi yapar. 59. ölçü ile 60. ölçüde Nigâr makamının Suzidilara makamı ile ilişkisi dolayısıyla Irak perdesinde Hüzzam çeşnisi gösterir ve 60. Ölçünün sonunda teslim gösterip A bölmesine bağlanır (Şekil 5.41).

Bokra Safar  
D

Gerhaniyye'de  
Rast

صحى ي جو وال Saz..... لي خاـبال وال وى س عيش ن و

Yolculuk Var  
D

Yol cu yu bel\_\_\_\_\_ ey le mez\_\_\_\_\_

Muhayyer'de  
Uşşak

يـ لي الـ لك صفـ واو SAZ... يحالـي و

Neva'da  
Buselik

ey\_\_\_\_\_ le\_\_\_\_\_ mez Saz...

Neva'da  
Rast

Teslim

رانـ حيـ رانـ حيـ ليـك عـ لي عـق لى خ و لي باـ غل ش

Gön lü mü el\_\_\_\_\_ ey le mez\_\_\_\_\_

رة بـرة بـرة بكـ فر الس يقـبك

Neva'da  
Buselik

ey\_\_\_\_\_ le\_\_\_\_\_ mez Saz.... E şiy le u\_\_\_\_\_

Şekil 5.41 : Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri.



فر السرة بك

çan ku şu ka sır ga yel

ey le mez yol cu luk var

Rast'ta  
Nigar çeşnisi

Irak'ta  
Hüzzam Teslim

**Şekil 5.41 (devam) :** Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri

*Bokra Safar* şarkısında 65. ölçüde Sümbüle perdesiyle girişten sonra perdeyi tekrar Tiz Segâh yapıp 67. ölçüde Muhayyer perdesinde Uşşak yapılmıştır. Yine 67. ölçüde Muhayyer makamının güçlü'sü olan Neva perdesini gösterip 70. ölçüde Gerdaniye perdesinde Rast çeşnisi kullanılmıştır. 70. ölçüde tekrar Sümbüle perdesini göstererek 72. ölçüde Muhayyerde'de Uşşak yapmış ve Neva perdesini tekrar güçlü olarak alıp 75. ölçüde Gerdeniyye perdesinde Rast göstermiş ve 76 ve 77. ölçülerde Hüseyni perdesinde Uşşak çeşnisi yapıp 78 ve 82. ölçülerde Teslim ile A bölmesine bağlanmıştır

*Yolculuk Var* şarkısı'nın son bölmesi olan E bölmesinde 64. ve 67. ölçüler arasında Acem perdesi ile başlayan ve Acemaşiran'da sonlanan Acemaşiran Makamı dizisi gösterilmiştir. Yine 67 ve 70. ölçülerde Çargâh'tan başlayan ve Acem perdesinde biten Acemaşiran çeşnisi kullanılmıştır. 72. ölçüde Gerdaniye ve Neva perdesinde Buselik çeşnisi yapılmıştır. Ardından, 74. ve 75. ölçülerde Çargâh perdesinde Acemaşiran çeşnisi gösterilmiştir. 76. ölçüdeki müzik cümlesi *Bokra Safar*'daki teslim bölümüne benzer yapıdadır. 78. ölçüde Dügâh'ta Kürdi çeşnisi yapıp 79. ölçüde teslim ile A bölmesi'ne bağlanarak esere nihayet verilir (Şekil 5.42).

Bokra Safar  
E

Muhayyer'de  
Uşşak

أخ كنت ان مال ا الحب ع نيت ب ما يا

Yolculuk Var  
E

Ah yar i le çı

Gerdaniyye'de  
Rast

نيت ب ما يا زال SAZ... لل ع بي

Acemaşiran makamı  
dizisi

kan yo\_la yü rür ver me den mo

Muhayyer'de  
Uşşak

لل ع أخ كنت ان مال ا الحب ع

Acem'de  
Acemaşiran

Gerdaniyye'de ve Neva'da  
Buselik

la Saz... Var dı ğı ye ri sor

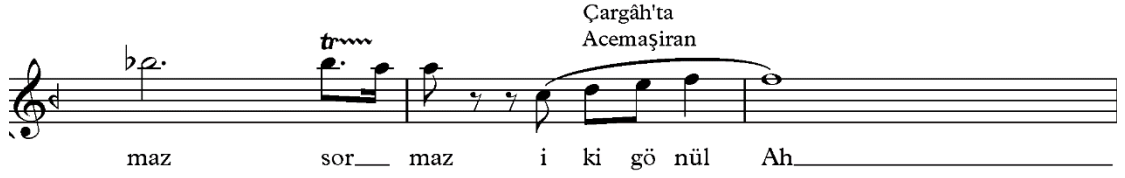
Şekil 5.42 : Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri.

Gerdaniyye'de  
Rast



ويس بال ال و يروق و السفررة ويك SAZ... ذال

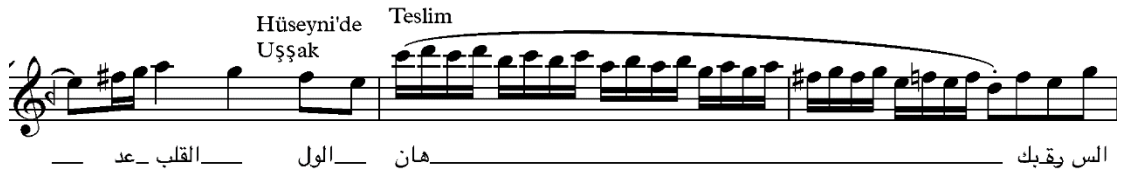
Çargâh'ta  
Acemaşiran



maz sor maz i ki gö nül Ah

Hüseyin'de  
Uşşak

Teslim



الس يقبك هان الول القلب عد

Dügâh'ta Kürdi



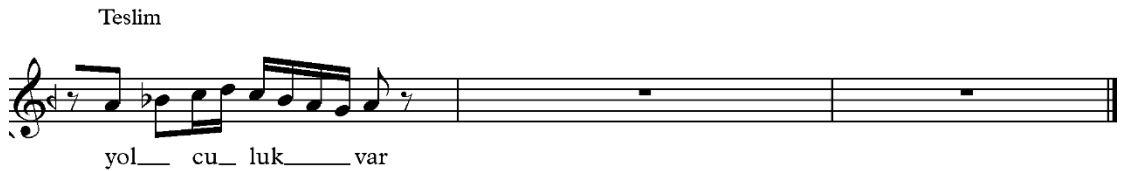
i ki gö nül kol la

*port.*



فر الس مرة بك مرة بك مرة بك مرة

Teslim



yol cu luk var

Şekil 5.42 (devam) : Bokra Safar ve Yolculuk Var D bölmeleri

Bokra Safar şarkısının son bölmesi olan F bölmesinde 86. ve 90. ölçüler arasında Tiz Segâh perdesinde Segâh'lı asma kalış ve ardından 90. ölçüde Muhayyer perdesinde

Uşşak çeşnisi yapılır ve aynı ölçüde saz payında Gerdaniyye perdesine inilerek Rast çeşnisi gösterilir. 91. ölçüden itibaren Muhayyer Makamı'nın tiz bölgesi gösterilip 94. ölçüde Neva perdesinde Rast yapılır ve 94. Ve 98. ölçüler arasında yapılan teslim ile A bölmesine bağlanarak eser tamamlanır (Şekil 5.43).

Bokra Safar F

Tiz Segâh'ta Segâh

Muhayyer'de Uşşak

Gerdaniyye'de Rast

Saz.....

Neva'da Rast

Teslim

port.

اسم و بي ح كاس من واك ه قى واس

عك ال حان قلبى

فر و هني مت لقلب و بي جن الروح بيب ح اشوف و

حان فر حان

فر الس رة بك رة بك رة بك رة بك رة

Şekil 5.43 : Bokra Safar F bölmesi.

Filmin yedinci ve son şarkısı olan *Rahalet Anke* ve yerine bestelenmiş *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* adlı şarkıların çizelgeleri aşağıda verilmektedir (Çizelge 5.14, Çizelge 5.15).

**Çizelge 5.14 : Rahalet Anke.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Dügâh'ta Hicaz ve Yegâh'ya Buselik	1-14
Şan	-Hüseyni'de Kürdi	15-19
Saz	-Hüseyni'de Kürdi	20
Şan	-Neva'da Buselik	21-25
Saz	-Yegâh'ta Sultani Yegâh dizisi	26
Şan	-Neva'da Buselik ve Nim Hicaz'da asma kalış	27-39
Saz	-Neva'da Buselik	39-41
Şan	-Dügâh'ta Kürdi	42-45
Saz	-Neva'da Buselik	46
Şan	-Rast'ta Rast	47-54
Saz	-Yegâh'ta Buselik (Dügâh'ta Hicaz'lı)	55-56
Şan	-Gerdaniye'de Rast	57-60
Saz	-Neva'da Rast	60-63
Şan	-Neva'da Rast	63-68
Saz	-Neva'da Buselik	69-71
Şan	-Neva'da Rast	71-74
Saz	-Buselik'te Nişabur	74
Şan	-Neva'da Rast	75-79
Saz	-Hüseyni'de Uşşak	79-81
Şan	-Evç'te Segâh	81-86
Saz	-Hüseyni'de Uşşak	86-87
Şan	-Neva'da rast	87-93
Saz	-Dügâh'ta Kürdi dizisi	93-97
Şan	-Hüseyni'de Kürdi	97-99
Saz	-Dügâh'ta Kürdi	100-101
Şan	-Çargâh'ta Nigâr	101-107
Saz	-Dügâh'ta Uşşak	107-108
Şan	-Neva'da Buselik	109-112
Şan+Saz	-Hüseyni'de Kürdi	113-116
Şan+Saz	-Neva'da Buselik	117
Şan	-Dügâh'ta Uşşak	118-122

**Çizelge 5.15 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı.**

Bölümler	Makam ve Geçkiler	Ölçüler
İntro	-Hicaz	1-8
Şan	-Segâh'ta Müstear ve Neva'da Buselik	9-12
Şan	-Dik Kürdi'de asma kalış	13-15
Şan	-Segâh'ta Müstear	15-16
Şan	-Hüseyni'de Kürdi	17-19
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	20-22
Klarinet Solo	-Neva'da Buselik	23-26
Klarinet Solo	-Dügâh'ta Hicaz	27-32
Klarinet Solo	-Dügâh'ta Hicaz	33-36
İntro (tekrar)	-Hicaz	37-44
Saz	-Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz	45-48
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	49-52
Saz	-Dügâh'ta Hicaz	52-53
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	53-56
Saz	-Hüseyni'de Kürdi	56-57
Şan	-Hüseyni'de Kürdi	57-60
Saz	-Çargâh'ta Nigâr	60
Şan	-Buselik'te Kürdi	61-64
Saz	-Buselik'te Kürdi	64
Şan	-Dügâh'ta Buselik	65-66
Şan	-Dügâh'ta Hicaz	67-71
Saz	-Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz dizisi	72-79
Şan	-Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz dizisi	80-85
Şan	-Hüseyni'de Kürdi	86-87
Şan	-Nim Hicaz'da asma kalış	88-89
Şan	-Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz dizisi	90-92

Zekariya Ahmed tarafından bestelenen ve Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) filminin son şarkısı olan *Rahalet Anke* adlı şarkı Nihavend makamında başlar ve Bayati (Uşşak) makamı ile sonlanır. Şarkı, *Kaside* formundadır. Sadettin Kaynak tarafından bestelenen adapte şarkı *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* ise Hicaz makamında başlayıp yine Hicaz makamı ailesinden Zirgüleli Hicaz makamı ile bitirilmiştir. Şarkının formu *Fantezi* 'dir.

*Rahalet Anke* şarkısının ilk 14 ölçüsü introyu ihtiva eder ve Nihavend makamındadır. *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının ise ilk 8 ölçüsü introdur ve Hicaz makamındadır. İki intronun özellikle girişlerindeki sekizlik notalar ile pizzicato ve staccato kullanımı dikkat çekici benzerlik gösterir. Noktalı sekizlik kullanımı ve melodik yürüşlerdeki üst sese diyatonik ikili aralık kullanıp sonraki sese üçlü aralık ile inilmesidir (Bu ritmik sekvensler Sadettin Kaynak'ın Türkü tarzı bestelerinde çok sık kullandığı yapılarıdır aynı zamanda) (Şekil 5.44).

Rahalet Anke

Intro pizz. arco

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Intro

pizz.

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Rahalet Anke', is in 2/4 time and starts with an 'Intro' marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The second piece, 'Bu Yerler Ne Füsunkârdı', is in 9/4 time and starts with an 'Intro'. The score is written for a single melodic line and a bass line. The first piece has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second piece has a key signature of one sharp and a 9/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system contains the first two staves. The second system contains the next two staves. The third system contains the final two staves, with the 'pizz.' marking appearing above the first staff.

Şekil 5.44 : Rahalet Anke ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı introlar.

*Rahalet Anke* şarkısının 15. ölçüsünden itibaren giren şan bölümünde 26. ölçüye kadar Nihavend makamı dizisinin alt bölgesi yani Rast üzerinde Buselik çeşnisi ve pest bölgeye genişlemesinden ortaya çıkan Yegâh perdesinde Hicaz çeşnisi kullanılmıştır. 26. ölçüde Kaba Rast perdesinde Nikriz çeşnisi yaparak Yegâh perdesindeki Hicaz ile birlikte Neveser makamı dizisi gösterilmiştir.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 9. ölçüsünden giren şan kısmı serbesttir. Yani, belirli bir temposu yoktur bir nevi gazel ya da maya üslubundadır. 12. ölçüye kadar vereceğimiz örnekte Nişabur çeşnisi kullanılmıştır. Nişabur çeşnisinden kaynaklanan Neva'da Buselik çeşnisi de bu ölçülerde gösterilmiştir (Şekil 5.45).

Rahalet Anke

Rast'ta Buselik

الط عات ج سا ك عن لت ح ر

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

**Liberamente**

Ah Bu yer ler ne fü

فيك وت ن و SAZ... 3 3

sun kâr dı

Kaba Rast'ta Neveser Makamı Dizisi

يا عات هو الز SAZ... 3

Şekil 5.45 : Rahalet Anke 15-26 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 9-12. ölçüler.

*Rahalet Anke* şarkısının 27. ölçüsünden başlayıp 45. ölçüsüne kadar devam eden kısmında yine Nihavend makamı dizisinin alt bölgesi kullanılmıştır. Fakat, 44. ölçü de Kaba Dik Hisar perdesi kullanımının ardından 45. ölçüde Kaba Nim Hisar perdesinin kullanımıyla Yegâh perdesinde Kürdi çeşnisi yapılmıştır.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 13. ölçüsünden 22. ölçüsüne kadar önce Dik Kürdi perdesinde bir asma kalış yaptıktan sonra ani bir modülasyon ile Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi yapıp Segâh perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. Daha sonra tekrar Hicaz makamına dönerek “serap” kelimesinde Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnisi yaptıktan sonra Hicaz makamından tekrar ayrılarak Dügâh perdesin Kürdi ile kalış yapmıştır (Bu kalış, “nerede bir Kürdi çeşnisi var ise 4. derecesinde yine bir Kürdi çeşnisi vardır” kuralından gelmektedir), (Şekil 5.46).



Rahalet Anke

إيه يا قصرُ SAZ... إيه يا قصرُ SAZ...

Bu Yerler Ne Füsunkardı

Ba ğın da gül sün bül var

بع من قبات أن طور سة يا الح و

Dik Kürdi'de Asma Kalış Dügâh'ta Uşşak Segâh'ta Segâh

dı Sev da bül bül

تل ك الس طور SAZ...

Dügâh'ta Hicaz Hüseyin'de Kürdi

aşk ba har dı Şim di sa ray de ğil se rap

Yegâh'ta Kürdi

وى اله ك في ت ما

Dügâh'ta Kürdi

göy nüm gi bi is ha rap

Şekil 5.46 : Rahalet Anke 27-45 ve Bu Yerler Ne Füsunkardı 13-22. ölçüler.

Rahalet Anke şarkısının 46. ve 48. ölçülerinde Rast perdesi üzerinde Buselik çeşnisi gösterildikten sonra 54. ölçüde Kaba Çargâh perdesin Rast çeşnisi ile kalış yapılır. Saz kısmı olan 55. ve 56. ölçülerde Kaba Rast perdesinde Buselik çeşnisi ile Nihavend makamı dizisine geri dönlür.


*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 23. ölçüden başlayıp 36. ölçüye uzayan kısmında Klarinet solo vardır. Filmin orijinal şarkısı olan *Rahalet Anke*'de böyle bir solo yoktur. Bu solonun şarkının arasına konuluş sebebini Radi Dikici'nin yazdığı *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar* adlı biyografik kitaptan alıntı ile şarkıyı plağa kaydeden Müzeyyen hanımın ağzından naklediyoruz;

...kayıt için yerleştirilen balmumuna ancak 3 dakikalık kayıt yapılabilirdi....*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının filmdeki süresi 6 dakikadan biraz fazla idi. Ancak iş taş plağa gelince 3 dakikaya indirmenin ümümkün olamayacağı anlaşıldı. Bir ara taş plak yapımından vazgeçildi. Ancak, Sadettin hoca (Sadettin Kaynak) ısrarcı idi. Sonunda, ticari olmayacağını düşünen bir plak şirketinin bütün itirazlarına rağmen sorunu yine hoca çözdü. (Dikici, 2005, s. 93-94).

Yapılan Klarinet soloyu notaya aldık ve bunu aşağıda ayrıyeten vermemiz gerektiğini düşündük. Tunar'ın bu taksimi her ne kadar Muhayyer perdesini göstermemiş olsa da Dügâh'ta Hicaz dörtlüsü ve Neva'da Buselik beşlisinin ilavesiyle oluşmuş bir Hicaz Hümayun dizisidir (Şekil 5.47).

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Klarinet Solo



Şekil 5.47 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı Klarinet solo.

*Rahalet Anke* şarkısının 46 ve 48. ölçülerde Rast perdesinde Buselik gösterilmiştir. 54. ölçüde Kaba Çargâh perdesinde Rast çeşnişi, 55 ve 56. ölçülerde Kaba Rast perdesindeki Nikriz çeşnişiyle Nikriz makamı dizisi yapılmıştır. Klarinet solodan sonra 37. ölçüden başlayıp 45. ölçüye kadar *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının başındaki intro tekrar gösterilir (Şekil 5.48).

Rahalet Anke Rast'ta Buselik

SAZ... نِ ما أعت و ضا و كُن لى أ ح كُن SAZ..

Bu Yerler Ne Füsunkârdı  
Tutti

الثغور سام ت اب من

Kaba Çargâh'ta Rast Kaba Rast'ta Nikriz Makamı Dizisi

SAZ... طور

Şekil 5.48 : Rahalet Anke 46-56 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı intro tekrar.

*Rahalet Anke* şarkısında ani bir mod değişimi ile Rast perdesi üzerinde yapılan Rast çeşnisi ile 57 ve 79. ölçülerde arasında bariz şekilde Rast makamı dizisine bir modülasyon yapılır.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 45 ve 56. ölçüler arasında Zirgüleli Hicaz dizisi kullanılmıştır (Şekil 5.49).

Rahalet Anke

Çargâh'ta Çargâh

SAZ... ني غا الا جي ش إلى غي أص ت كن

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Saz...

Rast'ta Rast

أَهَ الْيَوْمَ عَمَّ فِاسَ أَنْ

Zirgüleli Hicaz Dizisi

فيري ز و تى

Bir za man da lın da şa kı

Rast'ta Rast

Neva'da Uşşak

SAZ... نی ما لز ضی م

yan ben dim Saz...

Şekil 5.49 : Rahalet Anke 57-79 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 45-56. ölçüler.

The image shows a musical score in two systems. The first system contains two staves of music. The top staff has lyrics in Arabic script: "ن كان و ضى ق بی ح و" and "لی SAZ... تو عه و". The bottom staff has lyrics: "su gi bi oy nak tım gül gi". The second system also contains two staves. The top staff has the word "صيري" (Seyri) written below it. The bottom staff has lyrics: "bi şen dim Saz..." and a measure with a "6" below it. Above the second system, the text "Ras'ta Rast" and "Hüseynî'de Kürdi" are written.

**Şekil 5.49 (devam) :** Rahalet Anke 57-79 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 45-56. ölçüler

*Rahalet Anke* şarkısının 81 ve 87. ölçüler arasında Dügâh perdesin Uşşak ve Sabâ çeşnisi ile mürekkep bir melodik yapı vardır. 87 ve 93. ölçüler arasında tekrar Rast perdesinde Rast çeşnisi yapılır.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 57 ve 66. ölçüler arasında Dügâh perdesi üzerinde Buselik çeşnisi kullanılmıştır. 67 ve 71. ölçüler arasında ise Hicaz çeşnisine geri dönmüştür (Şekil 5.50).

Rahalet Anke

Dügâh'ta Uşşak

Saz ونى الم دى مع و حب ال و نس 3 لا ح ر مس ر قص يا ت كن

Bu Yerler Ne Füsunkardı

Nağ me ler din le dim

Segâh'ta  
Segâh

Dügâh'ta Sabâ

ل مٹ شہ وح ك في رت س ف ر SAZ... ر النو لى مع

Hüseyin'de Kürdi

Çargâh'ta Nigâr

gül düm eğ len dim Saz...

Ras'ta Rast

بیر ال ک قی ا فؤ لى ع ني حزم خي ما

Dügâh'ta Buselik

Bağ rı ma göz ya şı do lu yor\_ şim

Şekil 5.50 : Rahalet Anke 81-93 ve Bu Yerler Ne Füsunkardı 57-71. ölçüler.

di Saz... Nağ me le rim fer yad...

o lu yor şim di

**Şekil 5.50 (devam) :** Rahalet Anke 81-93 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 57-71. ölçüler *Rahalet Anke* şarkısında 93 ve 108. ölçülerde Saz kısmındaki bir geçiş melodisi ile Yegâh perdesinde Kürdi yapılır. 97 ve 99. ölçülerdeki şam kısmında Dügâh perdesin Kürdi gösterilir. 107 ile 108. ölçülerdeki geçiş melodisiyle Yegâh perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilir.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısında 72. ölçüden itibaren tempo iki katına çıkarılarak bir saz bölümü girer. 72 ile 79. ölçüleri ihtiva eden bu saz payında Zirgüleli Hicaz makamı kullanılmıştır. 76 ve 77. ölçülerde Hüseyini perdesi üzerinde Kürdi çeşnişi kullanmıştır (Şekil 5.51).

Rahalet Anke

Saz... Neva'da Uşşak

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Saz....

Düzgâh'ta Kürdi

سی ن نح عا الت لی ن قصر 3 یا سه SAZ...

Yegâh'ta Kürdi

ش نا لا ک قصر 3 یا سه عا الت لی ن سی ن نح SAZ...

Hüseyinî'de Kürdi

Yegâh'ta Uşşak

هور الد م ظل قاه SAZ...

Dügâh'ta Hicaz

Şekil 5.51 : Rahalet Anke 93-108 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 72-79. ölçüler.



*Rahalet Anke* şarkısının 109 ve 122. ölçüleri olan son kısmında 109 ve 110. ölçülerde Dügâh perdesin Kürdi çeşnisi, 111 ve 112. ölçülerde Rast perdesinde Buselik çeşnisi, 113 ve 115. ölçülerde Acem Aşiran perdesinde Acem Aşiran çeşnisi yapılıp 122. ölçüde Yegâh perdesin Uşşak çeşnisi ile nihayet verilmiştir.

*Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının 80 ve 92. ölçüleri ihtiva eden son bölümünde 80 ve 82. ölçülerde Dügâh perdesin Zirgüleli Hicaz çeşnisi, 83. ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnisi, 85. ölçüde Hüseyini perdesinde Hicaz çeşnisi yapılıp bir puandorg ile duraklatılarak sonraki gelen kısım *rubato* yani serbest bir üslup ile icra edilmiştir. 86. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik, 87. ölçüde Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnisi yapılıp 89. ölçüde Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapılmıştır. 90 ve 92. ölçülerde Zirgüleli Hicaz dizisi ile şarkıya nihayet verilmiştir (Şekil 5.52).

Rahalet Anke

Dügâh'ta Kürdi

Rast'ta Buselik

غاب SAZ... نِّي ع غاب SAZ... نِّي ع

Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Dügâh'ta Zirgüleli Hicaz

Bu ma te me e ğil se ne

AcemAşiran'da AcemAşiran

ه SAZ ت صن بيب 3 3 ح جه و ك عن و

Neva'da Buselik

aşk bir ya lan de ğil de ne

ه SAZ ت صن فؤ في ه ت صن المه دي ا جور

Hüseynî'de Hicaz

ha zan da gel de gül şe ne

Şekil 5.52 : Rahalet Anke 109-122 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 80-92. ölçüler.

Yegüh'ta Uşşak

Gerdaniye'de Buselik

Hüseyni'de Kürdi

so lan ba ha\_\_\_\_\_ rı an gö nül o ha tı ray\_\_\_\_\_

Nim Hicaz'da  
Asma Kalış

la yan\_\_\_\_\_ gö 3 nül A man a man

Zirgüveli Hicaz Dizisi

a man\_\_\_\_\_ gö nül

Şekil 5.52 (devam) : Rahalet Anke 109-122 ve Bu Yerler Ne Füsunkârdı 80-92. ölçüler.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Safiyüddin Urmevi (1216-1294)'den beri gerek yazılmış *Edvar*larda, gerekse düşünsel dünyada Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine kadar *makamat* tarifleri, *perde* tartışmaları 1940'lı yıllardan itibaren film müzik sektörünün sahneye çıkmasıyla bu dönem ve sonrasında bestelenmiş müzik ve şarkılarla farklı bir bakış açısıyla karşı karşıya kalmıştır. Bunun gibi şarkı ve müziklerle yüzleşen Türk müziği sistemleri ve teorileri bunların hepsini “*Fantezi Şarkı*” diye neredeyse geçiştirmişlerdir. Hala Türk halkının en beğenilen şarkılarından olan bu besteler biraz gözardı edilmiş, tetkiki yapılmamış, form analizleri yapılmamış ve çeşitli şirin tevatür ve anektodlar dışında ciddiye alınmamıştır. Halbuki, bu olay Franz Joseph Haydn (1732-1809) dönemindeki klasik *Sonat* anlayışı ile Frederic Chopin (1810-1849) dönemindeki *Sonat* anlayışının farkı kadar ciddi, kayda değer ve incelenmeye açık bir olgudur. Hacı Arif Bey dönemi ile beraber değişen *Şarkı* formu anlayışının Tanzimat (1839) , birinci Meşrutiyet (1876), ikinci Meşrutiyet (1908) ve nihayet Türkiye Cumhuriyeti (1923)'ne kadarki *modernleşme* ya da *aydınlanma* döneminde ve sonrasında daha serbest, sezgisel bir duruma evrilmiştir. Buna binaen, sonuç ile beraber bir kaç öneri de sunmak arzusundayız.

Sadettin Kaynak müziği ve şarkıları daha önceden yapılmış, konusu belli olan filmlere müzik ve şarkılar yapmakla zor bir işe girişmiş fakat, bu işin altından son derece özgün bir şekilde kalkmıştır. İncelediğimiz orijinal ve adapte şarkılarda makam, usûl, üslup, orkestrasyon ve form olarak bazı kısımlarda müziğe söz giydirme, enstrüman kullanımı, kadanslar, gibi benzerlikler bulunmakla birlikte, Kaynak'ın yaptığı şarkılarda orijinallerinden farklı olarak makamsal yapıya daha bağlı olduğunu ve Türk müziği melodilerini koruduğu aşikârdır. Nitekim, Sadettin Kaynak'ın Mısır filmlerine şarkılar bestelemeye başladığı yıllarda Arap müziğinde Osmanlı Devleti'nin Arap topraklarında hüküm sürdüğünden 1940'lı yıllara kadar “Türk tarzı icra” sürmekteydi. O yüzden, Harun Reşid'in Gözdesi (Denanir) filmindeki icra tarzının da bir çok açıdan “Türk tarzı icra” olduğu su götürmez. Daha önce de değindiğimiz gibi filmin Türkçe şarkıları listesinde Kaynak'ın film için

yaptığı Rast makamında bir de *Uvertür* olduğundan söz ediliyor. Fakat, tüm aramalarımıza rağmen bu müziği bulamadık. Araştırmalarımıza devam ederek *Uvertürü* bulduğumuz anda çalışmayı güncelleyeceğimizi söyleyebiliriz.

Filmin orijinal şarkısı olan *Tabin Nesim* ve yerine bestelenen şarkı *Enginde Yavaş Yavaş* şarkılarının karşılaştırmalı analizlerinde *Tabin Nesim*'in ikinci bölümünde Hicaz çeşnisi kullanımı ile *Enginde Yavaş Yavaş* şarkısının Zircüleli Hicaz makamı kullanımı arasında makamsal olarak bir benzerlik bulunmakta ve aynı zamanda iki şarkının melodik olarak bir çok kısımda benzeştiği söylenebilir. Arap müziğinde böyle nakaratsız ve uzun şarkılara “Kaside şarkı” deniliyor, Türk müziğinde ise bu formdaki şarkılara “Fantezi şarkı” denilmektedir. *Enşudet Bağdad* ve *Yurt Türküsi* karşılaştırmalarında özellikle enstrüman kullanımında çok enteresan bir ortalık bulunmaktadır. İki şarkı da Trompet solo girer ve daha sonra diğer enstrümanlar ona katılır. Bunun orijinal şarkının Marş stilinde olmasından kaynaklanan bir durum olduğu açıktır. İlginçtir ki, Sadettin Kaynak'ın Türk müziğinde o dönemde kullanılmayan bir sazı cesaret edip kullanması, kendisinden sonra gelen bestecilere de örnek olmuş ve şüphesiz Türk müziğinde deneysel çalışmaların kapısını aralamıştır. *Ya Fuadi Ganni* ve *Derman Kâr Eylemez* şarkılarının karşılaştırmalı analizinde makamsal olarak bir benzerlik yoktur. *Ya Fuadi Ganni* Nihavend makamında başlayıp bizim deyimimiz ile Neva'da Uşşak dizisi ile biter, *Derman Kâr Eylemez* ise tümüyle Segâh makamındadır. İki şarkıdaki bazı ritmik pasajlar benzerlik göstermektedir. Özellikle, *Ya Fuadi Ganni* şarkısındaki Ud solo ile *Derman Kâr Eylemezdeki* Klarinet solo kısımları dikkat çekicidir. Bayati (Hüseyni) makamında olan *Ya liltil Aid* ile Mahur makamındaki *Bayram Gecesi* çok bölümlü şarkılardır. Batı müziğindeki “Rondo” formuna tekâbül ederler. Şarkıların başlıkları aynı manadadır yani, “Ya liltil Aid”; “Bayram Gecesi” demektir. Bu formdaki şarkılara Arap müziğinde “taktuka” denirken, Türk müziğinde “Kaside şarkı”dan ayırt edilmeksizin “Fantezi şarkı” denmiştir. *Ulili Atayfik* şarkısının yerine Sadettin Kaynak *Söyle Kuzum* ve *Çiçeklerim Gülüyor* adlı iki şarkı yapmıştır. Şarkılarıdaki Kadans kullanımı ve özellikle Kaynak'ın iki şarkıda yaptığı ani modülasyonlar ile dizisel kullanımı dikkat çekicidir. *Bokra Safar* şarkısı Türk müziğinde Muhayyer makamı olarak denmesine karşılık Arap müziğinde bu makam kullanılmadığından Bayati makamı olarak geçer. Yerine bestelenen *Yolculuk var* adlı şarkı da Muhayyer makamıdır. Özellikle, iki şarkının introlarındaki staccato ve senkop kullanımları

dikkat çekicidir. Bu iki şarkı da *Ya liltil Aid* ve *Bayram Gecesi* gibi çok bölümlü şarkılardır. Ve yine, bu şarkılar gibi başlıkları aynı manaya gelir. Yani, “Bokra Safar”; “Yolculuk Var” demektir. Burda bizi şaşırtan en önemli nokta, Kaynak’ın diğer hiç bir şarkıda yapmadığı melodiye söz giydirme yapmış olmasıdır. Sadettin Kaynak filmin orijinal şarkısı olan *Bokra Safar* şarkısının aynı cümlesi ile tekrar eden nakarat bölümünün melodisini almış ve neredeyse olduğu gibi *Yolculuk Var* şarkısının da yine aynı sözle tekrar eden nakarat bölümüne giydirmiştir. Bu kullanımı başka hiç bir şarkıda yapmamış iken neden sadece bu şarkıda yaptığı sorusu sanırım Kaynak’ın kendisi hayatta olmadığı için cevaplanamayacak sorulardandır. Filmin son şarkısı *Rahalet Anke* ve yerine bestelenen şarkı *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* adlı şarkıların introlarındaki staccato kullanımı dikkat çekicidir. Orijinal şarkıda olmamasına rağmen *Bu Yerler Ne Füsunkârdı* şarkısının arasında bir klarinet solo bulunmasının nedenine analiz yaparken kayıt teknolojilerinin zaman kısıtlaması olayına değinmiştik. Bu bize gösteriyor ki, filmde adapte şarkı söylenirken bu solo kullanılmamıştır. İki şarkının da serbest tarzda başlayan yapısı şarkıların ortalarında daha tempolu bir hal alması en büyük benzerlik noktalarından biridir.

Sonuç olarak, Osmanlı’dan beri gelen Türk ve Arap etkileşimi hem sosyal yaşamda, geleneklerde hem de sanatta ve müzikte kendini göstermiştir. Önce Arap topraklarındaki Türk etkisi daha sonra Türk topraklarındaki Arap etkisi bize yeni bir bakış açısı vermiştir. Harun Reşid’in *Gözdesi* (Denanir) filmini izlerken ve şarkılarını notaya alırken hailafetin daha sonra Osmanlı devletinde olduğu zamanlar göz önünde bulundurularak iki kültürün ne kadar ortak paydaları olduğu bir kez daha ortaya çıkmıştır. Öyleyse, belki bu makam temeline dayalı iki müziği Türk ve Arap diye bölmektense bir ana başlık altında toplayıp “Şark (Doğu) müziği” demek ve sonra bunu kategorize etmekte bir sakınca olmaması gerekir. Bu öneri elbette tartışmaya açık bir konudur ve yeni fikirler ile bir ortak paydada buluşulabilir.



## KAYNAKLAR

- AK, Ahmet Şahin,** (2002), *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara
- AKŞİT, İlhan,** (2000), *Osmanlı'nın Gizemi Harem*, İstanbul
- AL-JADIR, Saad,** (2015), *Mosul's Music and Rich Cultural Heritage*, The Middle East In London Volume 11-Number 4, June-July 2015, London Middle East Institute Soas University of London
- ARACI, Emre,** (2006), *Donizetti Paşa- Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım
- Araplar ve Türkler Arasındaki Müzikal Ortak Yaşam  
<http://www.musikidergisi.net/?p=1231>
- ATAMAN, S. Y.** (1991), *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, sayı 1291
- BARDAKÇI, Murat,** (1995), *Refik Bey... Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayıncılık
- BEHAR, Cem,** (1998), *Türk Müziği Çalgıları ve Yapımcıları - Ud'un Manol'u Kemençe'nin Baron'u*, P Dergisi, Müzik ve Sanat, İstanbul
- CEMİL Mesud,** (2002), *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- COOK, Nicholas,** (1987), *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, New York
- ÇETİNKAYA, Bayram, Ali,** (2006), *Mevlana Öğretisinde Müzik ve Ney*, Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyum Bildirileri, Çanakkale
- DANIELSON, Virginia,** (2008), *MISIR'IN SESİ*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Türkçeye Çeviren: Nilgün Doğrusöz, Cem Ünver
- DİKİCİ, Radi,** (2005), *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar*, İstanbul
- ERGUN, Sadettin, Nüzhet,** (1943), *Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- ES, Hikmet, Feridun,** (1941), *Yedigün Dergisi*
- FREELY, John,** (1999), *Inside The Seraglio, Private Lives Of The Sultans In Istanbul*. London: Viking
- GU Sharron,** (2013), *A Cultural History of the Arabic Language*, McFarland
- GÜRSOY, Şahin-ÇAPCIOĞLU, İhsan,** (2006), *Bir Türk Düşünürü Olarak Ziya Gökalp: Hayatı, Kişiliği ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir inceleme*, AÜİFD 47 sayı 2,  
<http://english.ahram.org.eg/News/62700.aspx>



- KAYA Emin Erdem**, (2012), *Yeni Türk Müzik İnkılabına bir "Hazırlık Evresi" olarak 1826-1920 Dönemi*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1, p.1451-1460 , TURKEY
- KAYNAK, Sadettin**, (1941) *Musikimizin Bugünkü Hali ve Musiki İnkılabı*, Radyo Dergisi
- MARCUS, Scott, L.**, (2007), *Music In Egypt*, New York Oxford University Press
- MEYER, Berger, PETE, Hamill**, (2004), *Meyer's Berger's New York*, Fordham University Press
- ONG, Bee Suan**, (2006), *Structural Analtsis and Sengmentation of Music Signals*, Doctoral Dissertation, University of Pompeu Fabra, Barcelona
- ORTAYLI, İlber**, *Mısır'ın Fatihleri*, Milliyet Köşe Yazısı, 9 Ocak 2013
- ÖZTUNA, Yılmaz**, (1990), *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- ÖZALP, M. Nazmi**, (1986), *Türk Musikisi Tarihi-Derleme*, TRT Genel Sekreterlik
- ÖZALP, M. Nazmi**, (1992), *Türk Musikisi Beste Formları*, TRT Genel Sekreterlik
- ÖZALP, Nazmi**, *Türk Musikisi Tarihi*, Cilt 2
- ÖZBEK, Meral**, (1998), *Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, S.Bozdoğan; R.Kasaba (ed.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- ÖZCAN, Abdülkadir**, (1995), *II. Mahmud ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler*, Tarih İncelemeleri Dergisi, Ege Üniversitesi
- ÖZDEMİR, Sinem**, (2009), *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Sadettin Kaynak*, İTÜ Doktora Tezi
- ÖZDEMİR, Sinem-BEŞİROĞLU,Şehvar**, (2009), *Türk Müziği'nin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak*, itüdergisi, Sosyal Bilimler
- ÖZTÜFEKÇİ, Yalçın. M.**, (2006), *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü, İzmir "Fasıl" Mekanları Örnek Olayı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- ÖZYILDIRIM, Murat**, (2013), *Arap ve Türk Musikisininin 20. Yüzyıl Birlikteliği*, Bağlam Yayınları
- PERİNÇEK, Şule**, *Birlikte Yaşama Kültürünün Mimarları : Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminin Ermeni Kültür ve Sanat Adamlarınının Türk Devrimi ve Türk Milletine Katkıları*
- RACY, A. J.**, (2007) *Arap Dünyasında Müzik*, Ayrıntı yayınları, İstanbul
- SAĞMAN, Ali Rıza**, (1947) *Meşhur Hafız Sami Merhum*, İstanbul
- SARI, Ayhan**, (1995), *Cumhuriyetimiz ve Geleneksel Türk Sanat Müziği*, Mavi-Nota Müzik ve Sanat Dergisi, Karadeniz Gazetesi Ofset Tesisleri, Trabzon
- SAY, Ahmet**, (2000), *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

- SHILOAH Ammon**, (2001), *Music In The World if Islam*, Wayne State University Press
- STEIN, Leon**, (1962), *Structure and Style*, Summy-Birchard Company
- ŞEN, Hasan, Oral**, (2003), *Sadeddin Kaynak*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara
- ŞENYAPILI, Önder**, (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 1, Ankara
- TANRIKORUR, Cinuçen**, (2004), Barihüda “Mısır Mevlevihanesi”, *DİA*, 29, İstanbul: TDV Yay.
- TARMAN, Süleyman**, (2011), *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Müzik Eğitimi Yayınları
- TOHUMCU, Ahmed - DOĞRUSÖZ, Nilgün**, (2013), *Gelenekselden Popüler 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretimlerinde Değişimin İzleri*, İTÜ Porte Dergisi, Sayı. 8
- TOROS, Taha**, *Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği-Taha Toros Arşivi*
- TURA, Yalçın**, (2001), *Kantemiroğlu Kitabı ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l- Hurufat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- TURA, Yalçın**, (1988), *Türk Musikisinin Mes’eleleri*, Pan yayıncılık, İstanbul
- USLU, Recep**, (2014), *Kaside-i Bürde’nin Besteleri*, akademi.edu.tr [https://www.academia.edu/7064566/Kaside-i\\_Burde\\_Besteleri\\_2014](https://www.academia.edu/7064566/Kaside-i_Burde_Besteleri_2014)
- YARMAN, Ozan**, (2010), *Alaturka Müziğinin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme*, İstanbul
- YAVAŞÇA Aleaddin**, (2004), *Osmanlı ve Musiki*, 1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara
- YAZICI, Gülgün**, (2009), *Gelibolu-Kahire- İstanbul Üçgeninde Bir Mevlevi Şeyhi ve Oğulları*, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 2, İstanbul
- YILDIRIM, Faruk**, (2011), *Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30
- YURDATAP, Selami, Münir**, (1942), *Resimli Sinema Romanları, HarunnürReşid’in Gözdesi*, İstanbul, Resimli Ay Matbaası T.L. Şirketi
- YURTTADUR, Oğuz, CİMİLLİ, H. Canan**, (2015), 3. *Selim ve Döneminde Osmanlı Sarayı’ndaki Kültürel Hayatın Sanat ve Mimaridaki Etkileri*, Kalemisi Yayıncılık, Cilt 3, Sayı 5, Volume 5, Issue 5
- YÜKSEL Halil İbrahim**, (2001), *Rauf Yekta Bey’in “Esatiz-i Elhan” Adlı Eseri ve İncelenmesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, İzmir



## **EKLER**

**EK A :** Trankripsiyonlar (dizilimi orijinal şarkı-adapte şarkı biçimindedir)

**EK B :** Kitapçık, *Harunürreşid'in Gözdesi* – Resimli Yeni Sinema Romanları –  
Yazan : Selami Münir YURDATAP

**EK C :** Diskografi

**EK D :** CD

## Tabin-Nesim (طاب النسيم العليل)

Ahmed Rami

Muhammed Kasabji

$\text{♩} = 50$

Intro

5

9

12

16

20

23

27

30

32

الن ب طا

صيل الأت وق ري يس طرخ ما ل عليل ال سيم

saz... عليل ال سيم الن ب طا

صيل الأت وق ري يس طرخ ما ل saz...

د ال زي عليل ال وي تر saz... وي تر الميه و

ط للي يال saz... خيل ن ال بين ري تج رد

نار ال طفلي ل عات ساري ال ليل ال لك جا و هار ن ال وبت

**Liberamente**

جاري ال بع ن ال من رب اش و

Şekil A.1 : Tabin Nesim.

2

34 **A tempo**

saz...

37

شان عط ال نة ج يا saz... ناه ض ناه ض للي ال

40

saz... فرس صان غ الأت ما و

43

saz... جر ش ال حن و ليه ع

**Liberamente**

46 **Ney Solo**

**Yaylılar**

48

Ney... نني هنا و Ney... ر لك ظ

50

لي ع د وج ال هون و

52 **Ney Solo**

**Archi simile sotto voce**

Ney... نك م ب القر و

55

ني ع هني تت و رح اف Ney... نني منا

58

شان عط ال نة ج يا saz... ناه ض ناه ض للي ال

Şekil A.1 (devam) : Tabin Nesim.

61 saz... فرس ————— صان غ الات ما و saz... 3

64 Ney Solo 3 3 3  
جرش ال حن و ليه ع Yaylılar

67 هار ن ال ویت ط للي يال 3 3 tr

70 نار ال طفلي ل عات ساري ال ليل ال لك جا و 3 3

72 جاري ال بع ن ال من رب اش و 3 3

74 3 3 3 3 3

Şekil A.1 (devam) : Tabin Nesim.



# Enginde Yavaş Yavaş

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar  
ve  
Sazlar

♩ = 150

Intro

6

10

14

18

22

26

31

35

39

En gin de ya vaş ya

vaş ya vaş ya vaş gü nün mi ne si sol du sol

du Saz...

Der dim ba na ar ka daş bu gün

de ak şam ol du Saz...

Göl ge ler in di su ya Saz...

Kuş lar var dı uy ku ya Saz... Gur be ti du ya du

Şekil A.2 : Enginde Yavaş Yavaş.



2

43  
ya bu gün de ak şam ol du Saz...

48  
Su yü rür

52  
fi sıl da şır Saz... Gi der ya re

56  
u la şır Saz... Yol cu yol da

60  
ya ra şır Saz...

62  
bu gün de ak şam ol du

Şekil A.2 (devam) : Enginde Yavaş Yavaş.

# NEŞUDET BAĞDAD (انشودة بغداد)

Ahmed Rami

Riyad el-Sunbati

♩ = 95  
Trompet solo

Ümmü Gülsüm  
ve  
Sazlar

Koro

♩ = 95  
Bass Davul

5

2 Trompet

B. D.

9

هـ س الشم

B. D.

Şekil A.3 : Enşudet Bağdad.

13

Trompet solo

فق الش د ور ها ز لها غيب للم لت

B. D.

17

فتنا ريب ق عن بدو تب داد يغ ه ن ه و

B. D.

21

saz... ره عط أ ما ها م سني

فق الأ د عن نة

B. D.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.

24

ذات يا داد بـغ saz... ره ضى أن ما عها زر و

B. D.

27

ك هنا و مى نـع ال لك مت دا ية ن دا ال ف طولق

B. D.

30

مان الز عيم الن و لام الس ر دا

B. D.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.

33

صون الح ذات يا داد بغ

ريم ك ال روح ال زل من و

B. D.

36

ال عا ليه saz... يا الدن جنة يا يا و يا و يا و يا

B. D.

39

مان

زل من و عيم الن و لام الس دار دا

B. D.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.

42

saz... به ي أط ما ها و وا ه

ريمك ال روح ال

B. D.

45

saz... به ن أ ع ما ها و ما و ما ج فسي ضل الف

B. D.

48

رون ها عهد في ر ف ع ل ج ها

مَن ت مؤ ال زير الو ش عا

B. D.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.

6

51

ر هـ ز ا ل شيد ر ا ل

الو ز يعت و يها يج يايح يايح

B. D.

54

2 Trompet

طن الو ز يعتو يايح طن

B. D.

58

B. D.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.

61 7

The image displays a musical score for the piece "Enşudet Bağdad". It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 61. The middle staff is a piano accompaniment line, also in treble clef, which is mostly empty with a few notes. The bottom staff is a bass line in bass clef, labeled "B. D.", showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is numbered 61 at the beginning and 7 at the end.

Şekil A.3 (devam) : Enşudet Bağdad.



# YURT TÜRKÜSÜ

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar ve Sazlar

Erkekler Korusu

Trompet solo

♩ = 90  
**in tempo**  
tutti

Saz.....

trompet solo

Gün al tın ba şı nı yi\_ne

koy du yur dun si ne si\_ne su lar ha re li bir mi ne

su lar ha re li bir mi ne

Şekil A.4 : Yurt Türküsü.

2

21

el van el van dol du dağ lar dağ lar dağ lar yü ce dağ lar dağ

27

trompet solo

lar şi rin bağ lar bağ lar gö

32

trompet solo

nül le ri yur da yur da bağ lar bağ lar bağ lar

37

trompet solo

el de ak şam ça ğı dır der di min o ta ğı dır

41

trompet solo

gü zel lik ler di ya rı yur du mun top ra ğı dır

45

gel di tur na tur na tur na ka tar ol muş yü ce ler den u

gel di tur na tur na tur na ka tar ol muş yü ce ler den u

Şekil A.4 (devam) : Yurt Türküsü.

51

trompet solo

çar \_\_\_\_\_ ge\_ lir \_\_\_\_\_ ge lir \_\_\_\_\_ gül me nek şe

trompet solo

çar \_\_\_\_\_ ge\_ lir \_\_\_\_\_ ge lir \_\_\_\_\_

55

trompet solo

tü ter ol muş ko ku la rı sa çar\_ ge\_ lir \_\_\_\_\_ ge lir \_\_\_\_\_

59

bu gü ze lin a dı va tan\_\_ va tan\_\_ va tan saz... cen ne ti bağ rın da tu

64

tan\_\_ ca nı mı za can lar ka tan böy le bir mert a na var mı var mı\_

69

\_\_cö mert öz lü top rak a\_na saz..... biz de sev gi say gı sa na sa na sa na

cö mert öz lü top rak a\_na saz..... biz de sev gi say gı sa na sa na sa na

Şekil A.4 (devam) : Yurt Türküsü.

## Ya Fuadi (يا فؤادي)

Ahmed Rami

Muhammed Kasabji

♩ = 70  
Intro

9 حان ال غني غني دي ا فؤ يا

17 SAZ..... حيم الرب القل لى إوى نج فاء و ال

24 الص ار أنو عين يا بي رواش

31 SAZ..... ريم ك ال ظل ال جة به في فاء

36 منى ت ي حيد و كم

41 نه عيو من با ري ق ح الرو م أ تو SAZ..... رى ي أن

46 SAZ..... عيد ب و

51 الطي دوم ي لو SAZ..... رى الك في منى ت ي

56 SAZ... نه فو ج ن بي ما ف

Şekil A.5 : Ya Fuadi.



2

62  

ال جة به يا نا أ و

68  

SAZ... نى م ال باب أس ك د و من ت نل نا أ روح

74  


80  


86  

فؤ يا ب

91  

العا انس تم

97  

نين ح و وجدا و حان الأل بعث فا قين ش

103  

SAZ... تر و ب

108  

مة نع وى ه ال إن وى ه ال نم

114  

SAZ... بين ئ الغا وى ج ن و بى القر قد

Şekil A.5 : Ya Fuadi.

120



ن — بي — ما — عمر — ال — عيش — أ — أن — لي — لا — ح —

125



يك — يد — SAZ... — إذ — د — ب —

130

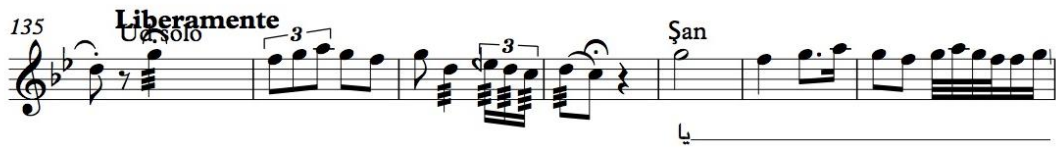


ريك — ظ — نا — في — ثل — ما — حي — رو — أن — لي —

135

**Liberamente**

*U.S. Solo*



يا —

142



SAZ... — ني — م — ظ — ك — ح — نا — ج — من —

149

*San*



يا — من —

156



دا — ما — واك — أه — صن — و — ت — في — و —

162



يا — ح — مت —

166



تي —

Şekil A.5 : Ya Fuadi.

# Derman Kâr Eylemez

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar  
ve  
Sazlar

♩ = 75  
Intro

Der man  
Der din

6  
kâr ey le mez SAZ... ey le mez saz... fer man din le mez saz...  
den öl se de öl se de yi ne in le mez

11  
din le mez dert li gö nül de li gö nül  
in le mez ya ra lı be re li gö nül

16 **A tempo**  
Ah o bir göz ya şı dır çağ lar de rin den saz...

21  
ses ver mez bir lah za bin ke de rin den kı rıl mış gi bi

26 **rit.**  
dir in ce ye rin den hep sev di se ve li gö nül

31 **A tempo**  
Klarinet solo  
hep sev di se ve li gö nül

35 **port.**  
Na si bi hic ran mış bah tı a va

Şekil A.6 : Derman Kâr Eylemez.

2

39 Klarinet solo

re saz... Ney\_ le sin der di ni\_

43

de sin\_ de\_ ya\_ re saz... Ya zıl mış\_ al nı\_ na\_

47 rit. . . . .

böy\_ le\_ ne\_ ça\_ re saz... e zel den çi\_

50

\_ le li gö nül e zel den çi\_ le li gö nül

Şekil A.6 (devam) : Derman Kâr Eylemez.



## Yaltilil Aid (يا ليلة العيد)

Ahmed Rami

Riyad el-Sunbati

♩ = 100  
Intro

Ümmü Gülsüm  
ve Sazlar

Kızlar Korusu

3 A

يا نا في مل ا ال دت جد و نا. تي نس ا العيد - ليل يا

7

ال العيد ليل

ال دت جد و نا. تي نس ا العيد - ليل يا

11 B

نا لعيني هل لك لا ه

ال العيد ليل يا نا في مل

15

Saz..... نا غني و له نا رح ف و

1. 2.

Şekil A.7 : Yaltilil Aid.

العِيدَ لَيْلِ يَا مَكَّ قَدُولِي عَنَا يَجِي حَا السَّعْدَ نَا قَل

يَا

يَا نَا فِي مَلَا اَل دَت جَد و نَا. تِي نَسْ أَلْ عِيدَ - لَيْلِ

كَأْسَ اَل دَارِ و Saz... خَلَانَ اَلْ عَلَى اُنْسَ اَل تَمَّ ج

العِيدَ لَيْلِ

اَلْأَغْصَانَ عَلَى الطَّيْرِ وَ غَنَى و Saz... Saz... اَلْأَنْدَمَانَ عَلَى

العِيدَ لَيْلِ لِقَلْبِ حَيِّ ي

يَا

Şekil A.7 (devam) : Yalıltil Aid.

يا نا في مل ال دت جد و نا تي نس أ العيد - ليل

و رى سچ به ك مر نس سيم الن ب سببي ح روجي سaz.....

ليل في نوم ال رام ح ري بد ميل ج يا له لوا قو رى

ال عيد

في مل ال دت جد و نا تي نس أ العيد - ليل يا

لى غا يا العين نور يا

ال عيد ليل يا نا

Şekil A.7 (devam) : Yaltilil Aid.

يا شيا مه غل وتي ج سaz... لي با ت لي با

العيدة ليل القلب ني وه لي حا لا عطف اع عال يا

يا نا في مل ال دت جد و نا. تي نس أ العيد -ة ليل

الغ في عك زر و بر عن تك مي له دج يا العيدة ليل

ي نور طان يا نور طان

Şekil A.7 (devam) : Yalıltil Aid.

العيد - ة ليل يا نحييلهم و فر جع عيش ي رون عيش عيش

يا

و نا. تي نس أ العيد - ة ليل

العيد - ة ليل يا نا في مل ا ال دت جد

Şekil A.7 (devam) : Yaltilil Aid.

# Bayram Gecesi

Vecdi BİNGÖL

Sadettin KAYNAK

Müzeyyen Senar  
ve  
Koro

♩=80  
Intro

3

6 A (Koro ile)

Hoş gel din e \_\_\_\_\_ vi mi ze şiiir ol dun di \_\_\_\_\_ li mi

9

ze bay ram ge ce si bay ram ge ce si Saz...

11 B

Al tın hi la \_\_\_\_\_ lin \_\_\_\_\_ in ce ı şı ğı ser \_\_\_\_\_

14

pi lin ce Saz... Bū rü dü gü zel le ri \_\_\_\_\_

17

gū mūş bu ğu lu pe çe bay ram ge ce si \_\_\_\_\_

20 A (Koro ile)

Hoş gel din e \_\_\_\_\_ vi mi ze şiiir ol dun di \_\_\_\_\_ li mi ze bay ram ge ce si \_\_\_\_\_

Şekil A.8 : Bayram Gecesi.



23 C



bay ram ge\_ ce\_ si Saz... Söz yok a\_\_\_ Bû\_\_\_ tâ\_\_\_ bı\_ na Saz....

26



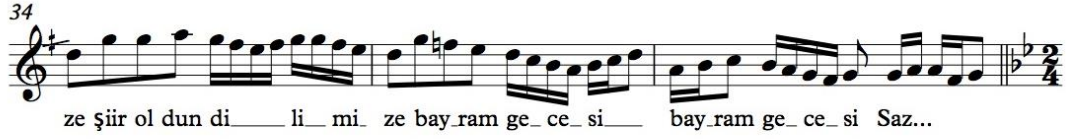
Ka nıl maz\_ şa\_\_\_ ra\_\_\_ bı\_ na Saz... Yur dun in ci kız la rı\_\_\_

30 A (Koro ile)



\_\_\_ eş o lur meh\_\_\_ ta bı\_ na\_\_\_ bay\_\_\_ ram ge\_ ce\_ si Hoş gel din e\_\_\_ vi\_ mi\_

34



ze şiir ol dun di\_\_\_ li\_ mi\_ ze bay ram ge\_ ce\_ si\_\_\_ bay ram ge\_ ce\_ si Saz...

37 D

$\text{♩} = 55$



Neş e

45



gi bi ta\_ şa\_ lım ta şa lım ta şa lım ta şa lım Saz...

51



Her en ge li a\_ şa\_ lım a şa lım a şa lım a şa lım Saz...

Şekil A.8 (devam) : Bayram Gecesi.

58

Gel \_\_\_\_\_ gel \_\_\_\_\_

65 **rit.** . . . . . **A tempo** A

gel se nin le sev gi li biz de bay ray la şa lım Hoş gel din e \_\_\_\_\_ vi mi.

71

ze şiiir ol dun di \_\_\_\_\_ li \_\_\_\_\_ mi \_\_\_\_\_ ze bay ram ge ce si \_\_\_\_\_

75

bay ram ge ce si Saz... si

Şekil A.8 (devam) : Bayram Gecesi.



## Ulili Atayfik (قولي لطيفك)

Ahmed Rami

Zekeriya Ahmed

♩ = 50  
Intro

Ümmü Gülsüm  
ve  
Sazlar

6  
قادر وقت عي ج مضر عن ثني بين فك لطفي لي قو

13  
SAZ... ريج ت أس كي

19  
فؤاد ال فسي جج تا ر نا ر نا في

25  
SAZ... مضر عن ثني بين فك لطفي لي قو

32  
قادر وقت عي ج SAZ...

39  
تا ر نا ر نا في ط تن و ريج ت أس كي

45  
ت ني مضر SAZ... فؤاد ال فسي جج

52  
هاد س من اش ر ف لسي ع الاكف به قل SAZ...

59  
هاد س من اش ر ف لسي ع الاكف به قل ت ني مضر

Şekil A.9 : Ulili Atayfik.

2

65 SAZ... نأأ أأأ SAZ... ع ما ك ف

71 SAZ... نأأ أأأ SAZ... هل ف ت لم ع ما ك ف

76 SAZ... عاد م من ك ل لوص

83

91 الهجوع ت وق عي ج مض عن ثني ين فك لطى لي قو

98 SAZ... ريج ت أس كي ط تن و

106 SAZ... لوع الض فسي جج تا ر نا في

112 د من اش ر فلى ع ف الاك به قل ت نى مض

117 SAZ... أأأ نأأ أأأ موع pizz.

123 SAZ... جوع ر من ك ل لوص هل ف ت م ع ما ك ف نا

130 لى قو

Şekil A.9 (devam) : Ulili Atayfik.

138



SAZ... المنام وقت عي ج مض عن ني ث ين فك طي

146



ر نا ر نا في ط تن و ح ري ت أس كي

153



الضلع في جج تار نا

158



SAZ... ŞAN  
ت نى مض SAZ...

164



SAZ... قام س من اش را ف لى ع الاكف به قل

170



SAZ... ن ا أ أما  
عل ما ك ف

176



SAZ... أما SAZ... ن ا أ أما SAZ... مت  
أ أما SAZ... مت عل ما ك ف

182



SAZ... ن ا  
ام مر من ك ل لوص هل ف مت عل ما ك ف

187



Şekil A.9 (devam) : Ulili Atayfik.

# Söyle Kuzum

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar  
ve  
Sazlar

Intro

6  
Söy le ku zum ha ya

14  
li ne o nu bi raz u nu ta yım o nu bi raz u nu ta

22  
yım u nu ta yım be ni bı rak sın ha li me hic ra nı

30  
mı u yu ta yım u yu ta yım hic ra nı mı u yu ta

38  
yım u yu ta yım u yu ta

45  
yım Bi ha yal i ken vi sa lin git mez gö züm

49  
den ha ya lin gön lü mü yık tı me la lin o nu na sıl

53  
a vu ta yım o nu na sıl a vu ta yım SAZ...

57  
Gel gel gel

Şekil A.10 : Söyle Kuzum



2

65

\_\_\_\_\_ gel in saf et üz.me be ni gel in saf et üz.me be ni ru hum\_\_\_\_

72

sa yık lı yor seni se ni se ni se ni se ni ha ya li ne bü rü ne yim

77

**rit.**  
se nin le bir mi tu ta yım se nin le bir mi tu ta yım

Şekil A.10 (devam) : Söyle Kuzum.

# Çiçeklerin Gülüyor

Vecdi Bingöl

♩ = 50

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar  
ve  
Sazlar

Intro

4

7

10

13

16

19

22

27

32

Çi çek le rin gülü  
yor gülü yor gülü yor se vin cin den SAZ...  
Ö tü şü yor kum ru lar kum ru lar yü re ği min i çin  
den SAZ... Ok şa yor saç la rı ma SAZ...  
rüz ga rın i pek e li di yor lar ba na  
ne mut lu sa na SAZ...  
Bah çem de ki çi çek ler gül sün gül sün

Şekil A.11 : Çiçeklerin Gülüyor.

2

36

gül sün göz be be ği me kuş lar rın nağ me le ri

40

çağ la sın çağ la sın çağ la sın

45

yü re ği me E te ği me sa rıl sın SAZ...

48

E te ği me sa rıl sın SAZ... rüz ga rın i pek e li

52

de sin ler ba na ne mut lu sa na

54

ah de sin ler ba na ne mut lu sa na

Şekil A.11 (devam) : Çiçeklerin Gülüyor.

# Bokra Safar ( بكرة السفر )

Ahmed Rami

Zekariya Ahmed

♩ = 100  
Intro

Ümmü Gülsüm  
ve  
Sazlar

Kızlar Korusu

4 A Solo  
بـكـ فر الس رة بكـ SAZ... فر الس رة بكـ

8  
رـة بكـ رة بكـ رة بكـ فر الس رة بكـ SAZ...  
فر الس رة بكـ SAZ...

11  
رـة بكـ رة بكـ رة بكـ فر الس رة بكـ SAZ...  
فر الس رة بكـ SAZ...

14 B  
بـكـ قـر بـ رـح واف لنا بال يروق و فر الس رة بكـ

Şekil A.12 : Bokra Safar.



2

17

يديلنا حب ال طانا او جر نه كنا وان SAZ... نا اته و

21

بك رة بك فر الس رة بك طان او

24

Saz..... فر الس رة بك رة بك رة

A

SAZ... فر الس رة بك

27

SAZ... فر الس رة بك رة بك رة بك رة بك رة

30

C

ليك ع فكر ال غال انش طال ديك باي الروح ت لك م اللهي يا

34

1. SAZ... 2. SAZ... نبي عي تي ام

Şekil A.12 (devam) : Bokra Safar.

37

يا دن وال ناد و ح ل عينيك جي تنا نى عى تى ام نيك عى جي تنا

41

بك فر الس رة بك مان ا مان

44

SAZ... فر الس رة رة بك رة بك رة

A

Saz..... فر الس رة بك

47

SAZ... فر الس رة رة بك رة بك رة رة

50

D

SAZ... يحلالي و صحى ي جو وال سaz..... لي خا بال وال وى س عيش ن و

54

ليك ع لي عق لى خ و لي با غل ش لي ال لك صف واو

Şekil A.12 (devam) : Bokra Safar.

57

فر الس رة بك

ران حي ران حي

60

SAZ... فر الس رة بك

رّة بك رّة بك رّة بك

A

SAZ... فر الس رة بك

63

SAZ... فر الس رة بك

رّة بك رّة بك رّة بك

66

لل بي اخ كنت ان

مال ا الحب ع نيت ب ما يا

E

tr

3

70

اخ كنت ان

مال ا الحب ع نيت ب ما يا

SAZ... ذال

tr

3

Şekil A.12 (devam) : Bokra Safar.

74



و يروق و السفررة وبك و زال SAZ... للع

77



هان الول القلب عد ويس بال ال

80



الس رة بك رة بك رة بك فر الس رة بك

83



فر SAZ... A رة بك رة بك فر الس رة بك فر اللس يلة بك

86



كاس من واك ه قى واس F فر الس رة بك رة بك رة بك

Şekil A.12 (devam) : Bokra Safar.

89

Saz..... قلبي حان ال عك اسم و بي ح

92

فر و هني مت لقلب و بي جن الروح بيب ح اشوف و

95

بك فر الس رق بك حان فر حان

98

SAZ... فر الس رة بك رة بك رة بك رة

A

SAZ... فر البلى بلة بك

101

فر الس رة بك رة بك رة بك رة بك رة

Şekil A.12 (devam) : Bokra Safar.



# Yolculuk Var

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar  
Sazlar ve Koro

♩ = 90  
Intro

4 A (Koro ile)  
Yol cu luk var Saz...—

7 1.  
yol cu luk var\_ var\_ yol\_ cu\_luk Saz...\_ yol\_ cu\_luk\_ var Saz...

10 2.  
yol\_ cu\_luk\_ var Yol cu luk var ya\_ rı na Saz...

13 B  
Se ven ler di ya\_ rı na Saz... Yol daş ol mak\_ ne\_ mut lu

17  
ne\_ mut lu ne\_ mut lu gön lü mün\_ o ya rı na\_

21 A (Koro ile)  
yol\_ cu\_luk\_ var Saz... Yol cu luk var Saz...\_ yol cu luk var\_ var\_

24 C  
\_ yol\_ cu\_luk Saz...\_ yol\_ cu\_luk\_ var Yol cu yum\_

27  
\_ yo lu\_ bil\_ mem\_ Saz...

Şekil A.13 : Yolculuk Var.

30  
Sağ da\_ yım \_\_\_\_\_ so lu\_ bil\_ mem\_ Saz...

33  
Be nim kal bim boş de ğil \_\_\_\_\_

37  
\_\_\_\_\_ bir öz ge do lu bil mem\_ yol\_ cu\_ luk\_ var Saz...

40 A (Koro ile)  
Yol cu luk var Saz.... yol cu luk var\_ var\_ yol\_ cu\_ luk Saz...\_

43 D  
yol\_ cu\_ luk\_ var Yol cu yu bel\_ ey le mez\_

47  
\_\_\_\_\_ ey\_ le\_ mez Saz... Gön lü mü el\_

51  
ey le mez\_ ey\_ le\_ mez Saz.... E şiy le u\_

55 *port.*  
\_\_\_\_\_ çan ku şu \_\_\_\_\_ ka sır ga yel\_ ey le mez\_

59 A (Koro ile)  
yol\_ cu\_ luk\_ var Saz... Yol cu luk var Saz.... yol cu luk var\_ var\_

Şekil A.13 (devam) : Yolculuk Var.

62  E  
 — yol\_ cu\_luk Saz... yol\_ cu\_luk var Ah

66   
 — yar i le\_ çı kan\_ yo\_la yü rür

69   
 — ver me den\_ mo la Saz... Var dı ğı ye ri\_ sor

73  *trw*  
 maz sor\_ maz i ki gö nül Ah i ki gö nül kol\_

78  A (Koro ile)  
 ko la\_ yol\_ cu\_luk var Saz... Yol cu luk var Saz...\_

81   
 yol cu luk var\_ var\_ yol\_ cu\_luk Saz... yol\_ cu\_luk var\_

84   
 — Yol cu luk var Saz... yol cu luk var\_ var\_

86   
 — yol\_ cu\_luk Saz... yol\_ cu\_luk var

Şekil A.13 (devam) : Yolculuk Var.



## Rahalet Anke (رحلت عنك)

Ahmed Rami

$\text{♩} = 50$

Zekeriya Ahmed

Intro  
pizz. arco

9 pizz.

15 3 3 3

21 ر يـو الط عات ج سا ك عن لـت ح ر SAZ...

27 ر يـو الـ عات يا فيك وت ذ و SAZ... ر يـو الـ عات يا فيك وت ذ و SAZ...

34 SAZ... طور الس ك تل ض بع من ق

42 SAZ... لى أ ح كن نـ ما أ عت ضا و SAZ... وى اله ك في ت ما

50 SAZ... الثغور سام ت اب من

56 SAZ... نى غا الا جى ش الى غمى أص ت كن

62 فيري ز و تى أن اليوم ع م فاس آه

Şekil A.14 : Rahalet Anke.

2

68  
 SAZ... تو-عه و SAZ... ضى م -ن ما لز

74  
 SAZ... صيري ن كان وضى ق -پ بي ح و SAZ... لى

80  
 ونى-الم دى مغ و -حبال و نس - لآ ح ر مس ر قص يات كن

85  
 حزم -خي ما ل مث شه وح ك في رت س ف SAZ... ر -النو لى مج

90  
 SAZ... بير الك دى ا -قولى ع -نى

96  
 سى ن نج SAZ... قصر يا سه عا الت لى ن سى ن نج

102  
 هور الدم ظل قاه ش ناك SAZ... قصر يا سه عا الت لى ن

107  
 غاب SAZ... نى ع غاب SAZ...

112  
 SAZ... ه ث صن SAZ... ه ث صن بيپ ح جه و ك عن و SAZ... نى ع

118  
 Intro  
 pizz.  
 جور -المه دى ا -قولى ه ث صن

Şekil A.14 (devam) : Rahalet Anke.

125 arco

134 pizz.

141

147

153

160

169

176

182

187

193

الط عات ج سا ك عن ل ت ح ر

ع ات يا فيك وت ذ و SAZ... ر يو

SAZ... قصر يا ايه SAZ... قصر يا ايه

طور الس ك تل ض بع من ق با ت أن طور س ة يا الح و

و SAZ... وى اله ك في ت ما SAZ...

الثغور سام ت اب من SAZ... لى أح كن ن ما أ عت ضا

الا جى ش الى غي أص ت كن SAZ...

أن اليوم ع م فاس SAZ... نى غا

SAZ... فيري ز و تى

ن كان وضى ق ب بي ح و SAZ... لى تو عه و SAZ... ضى م ن ما ل ز

Şekil A.14 (devam) : Rahalet Anke.

4

199  
  
 قص يا ت كن SAZ... صيري

204  
  
 ر SAZ... النولى مج ونى الم دى مغ و حب ال و نس لآ ح ر مس ر


209  
  
 الك دي ا فؤ لى ع نى حزم خي ما ل مئ شه وح ك في رت س ف

214  
  
 سى ن نح SAZ... بير

220  
  
 عا الت لى ن سى ن نح SAZ... قصر يا سة عا الت لى ن

225  
  
 SAZ... هور الد م ظل قاه ش ننا لآ ك SAZ... قصر يا سة

230  
  
 ك عن و SAZ... نى ع غاب SAZ... نى ع غاب

236  
  
 SAZ ه ت صن SAZ ه ت صن بيپ ح جه و

240  
  
 جور اله دى ا فؤ فى ه ت صن

Şekil A.14 (devam) : Rahalet Anke.



# Bu Yerler Ne Füsunkârdı

Vecdi Bingöl

Sadettin Kaynak

Müzeyyen Senar ve Sazlar

Intro  
♩=70

4

8

**Liberamente**

Ah Bu yer ler ne fü sun kâr

12

dı Ba ğın da gül sün bül var

15

dı Sev da bül bül

17

aşk ba har dı Şim di sa ray de ğil se rap

Şekil A.15 : Bu Yerler Ne Füsunkârdı.

20

*tr*

Klarinet Solo

*tr*

göy nüm gi bi is \_\_\_\_\_ ha rap

24

*(tr)*

*tr*

*3*

*3*

*3*

27

*3*

*3*

*3*

*3*

31

*3*

34

*tr*

*tr*

*3*

**Tempo primo**

**Tutti**

38

Şekil A.15 (devam) : Bu Yerler Ne Füsunkârdı.



Şekil A.15 (devam) : Bu Yerler Ne Füsunkârdı.

65

Nağ me le rim \_\_\_\_\_ fer yad \_\_\_\_\_

70

← ♩ = ♩ →

o lu yor\_\_ şim\_\_ di      Saz...

75

79

Bu ma te me      e ğil se ne      aşk bir ya lan      de ğil de ne

84

**rit..**      **Rubato**

ha zan da gel      de gül şe ne      so lan ba ha \_\_\_\_\_      rı an gö nül

88

o ha tı ray\_\_ la yan gö\_nül      A man a man a man \_\_\_\_\_      gö nül

Şekil A.15 (devam) : Bu Yerler Ne Füsunkârdı.



RESİMLİ YENİ SINEMA ROMANLARI

# Harunürresid'in Gözdesi

800/55



Bu film için filmin başlıca şu şarkıları vardır :

Çaylak türküsü — Yurd türküsü — Gönül — Bayram gecesi  
Yeni Yuzum — Çiçekler arasında — Yolculuk var — İssiz saray

Yeni Yuzum — İstanbul Ankara Caddesi No. 59

Şekil B.1 : Harunürresid'in Gözdesi.

# Harunürreşid'in Gözdesi

YAZAN: SELAMI MÜNİR YURDATAP

7 26 124 717  
Abbasiye hükümetinin en meşhur hükümdarlarında Harunürreşid'in veziri Cafer, o gün yanına tanınmış şairlerden olan Ebülnevası yanına alarak ava çıkmıştı.

Bir aralık bir bedevi çadırının yanından geçerken ruhları mesteden güzel bir sesle söylenen bu şarkı onları oldukları yere mihlâdı :

## K A Y N A K Ş A R K I S I

*Enginde yavaş yavaş  
Günün minesini soldu  
Derdim bana arkadaş  
Bu gün de akşam oldu*

*Gölgeler indi suya  
Kuşlar vardı uykuya  
Gurbeti duya duya  
Bu gün de akşam oldu*

*Su yürür fısıldaşır  
Gider yere ulaşır  
Yolcu yolda yaraşır  
Bu gün de akşam oldu*

Bu güzel sesin sahibini yakından tanımak için Cafer çadire yaklaştı.

Birdenbire karşısına iri siyah gözlü, mütenasip endamlı bir kız çıktı.

Cafer, o güzel türküyü söyleyen bu kızın karşısında şaşımış kalmıştı. Bir su içmek bahanesile çadire girdi. Biraz sonra bu güzel sahra dilberinin ihtiyar babasile tanıştı.

O sırada Ebülnevas usulcacık yanında oturan Cafere.

2

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

— Efendim! dedi. Biz buraya avlamağa çıktık. Halbuki biz avlandık.

Cafer bu imali söze gülmekten kendini alamadı. Çünkü hakikaten bu güzel sahra ceylânına vurulmuş, hele sesine meftun olmuştu.

Bu kızın adı Denanir [\*] idi.

Vezir, Denanir'in babasını kandırarak onu Beğdada götürmeğe ve orada zamanın en değerli musikişinaslardan Musullu İshaktan ders almasını temin edeceğini söyledi.

Fakir bedevi, Caferin hatırını kırmıyarak ona kızını verdi. Cömert vezir de ona bir kese altın armağan ederek sık sık kendisini ziyarete gelmesini söyledi.

Denanir, Caferin iltifatına mazhar olduğundan çok memnun olmuştu.

— Bir müddet sonra Caferin emrile maiyetindeki askerler, Denanire güzel bir deve hazırladılar. Güzel sesli kız babasile vedalaşarak Caferle beraber Bağdadın yolunu tuttu.

Yolda vezirin maiyetindeki askerlerle beraber şu güzel türküyü söyliyeyerlerdi:

#### Y U R T T Ü R K Ü S Ü

*Gün altın başını yine,  
Kaydu yurdun sinesine.*

*Sular hareli bir mine,  
Elvan, elvan oldu dağlar.*

*Yüce dağlar, şirin bağlar,  
Gönülleri yurda bağlar.*

*İlde akşam çağıdır,  
Derdimin ortağıdır.*

*Güzellikler diyarı,  
Yurdumun toprağıdır.*

*Telli turna katar olmuş,  
Yücelerden uçar, gelir.*

*Gül menekşe tutar olmuş,  
Kolların saçar gelir.*

[\*] Filimde (Azra) diye çevrilmiştir.

BİLİM ve SANAT VAKFI  
KÜTÜPHANESİ

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

*Bu güzelliğin adı : Vatan,  
Cenneti bağrında tutan.*

*Canımıza canlar katan  
Böyle cömert ana var mı ?*

*Cömert özlü toprak ana ;  
Bizden sevgi, saygı sana..*

Temiz yürekli, açık elli olan Caferi bütün Bağ hükümdar Harunürreşi'den ziyade severdi. Denanir, b yük bir adamın sarayına girdiğine çok memnun olmuş geçtikçe bu yüksek devlet adamına karşı hayranlığı se aşka münkalip oluyordu.

Caferde bu billür sesli cariyeye gittikçe aşkı artıyc na Bağdadın en değerli musikişinaslarını saraya cel ona ders vermelerini emretti.

Kısa bir müddet içinde Denanir yüksek bir hanende

Bir gün Caferle beraber bir eğlenti âleminde iken bu şarkı bilhasa onu ve mecliste bulunanları coşturm lerini bir kat daha arttırmıştı :

#### G Ö N Ü L

*Derman kâr eylemez, ferman dinlemez;  
Derili gönül, deli gönül.  
Derdinden ölse de yine inlemez;  
Yavalı, bereli gönül.*

*O, bir gözyaşındır, çağlar derdinden,  
Ses vermez bir lâhze, bin kederinden,  
Kırılmış gibidir, ince yerinden,  
Hep sevdi seveli gönül.*

*Nasibi hicranmış, bahtı avâre,  
Neylesin, derdini desin de yâre ?  
Yazılmış alınına böyle, ne çare.  
Ezelden çileli gönül.*

Cafer, Denanire olan aşkı gün geçtikçe artıyordu kendini dünyanın en mesut adamı olmuştu.

O, artık hergün sağa sola para dağıtıyor, mazlun hanelerden kurtarıyor, tanıdıklarına, akrabalarına y muriyetler veriyordu.

Harunürreşit bütün bunlara göz yumuyordu. Çü çok seviyordu.

4

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

Yalnız birşeye canı sıkılmıştı o da yegâne düşmanı alevilerin reisinin Caferin emrile zindandan serbest bırakılması idi.

Gaferi çekemiyen bir takım saray adamları bu hâdiseyi bir bahane ittihaz ederek onu hükümdarın gözünden düşürmeğe yeltendiler. Fakat Harünürreşit, Cafere çok güvendiği için bu hâdiseyi de fazla ehemmiye vermedi.

\* \* \*

Denanirin güzelliği ve bilhassa sesinin fevkaladeliği Hanür-reşid'in kulağına gitmişti.

Muhteşem sarayında yüzlerce cazip ve güzel cariyeler, billûr sesle muganniyeler, sülûn boylu, âhenktar ve güzel vücudlu rekkasları toplıyan Harunürreşit Denaniri yakından görmek ve methini işittiği sesini dinlemek için Cafere onu sarayına getirmesini söyledi.

Cafer, hükümdarın hatırını kırmadı. Bir bayram gününde Denaniri gayet güzel giydirip kuşatarak bir sandala bindirdi ve saraya gönderdi.

Denanir, Dicle nehrinin kenarında bulunan hükümdarın sarayına giderken bayram münasebetile ışıklarla, çiçeklerle donatılan sahildeki binaların güzelliğine bakarak, yanındaki cariyelerle beraber bu güzel türküyü söylüyordu :

#### B A Y R A M G E C E S İ

*Hoş geldin elimize,  
Şiir ol lun dilimize,*

*Bayram gecesi . . . .  
Altın hilâlin ince.*

*Işığın serpilince;  
Bürüdü gözleri,*

*Gümüş buğulu peçe;  
Bayram gecesi . . . .*

*Birlikte yârân bugün,  
Yapıyor dernek, düğün*

*Avâre gönüllerde,  
Kaldı. mı artık hüznü ?*

*Bayram gecesini . . . .  
Söz yok abutâbına,*

5

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

*Kanılmaz şarabına  
Yurdun inci kızları,  
Eş oldu mehtabın,  
Bayram gecesi . . . .  
Baş başa kumrular da,  
Sevişir kuytularda.  
Bir kayık süzülüyor,  
Işıl ışıl sular da :  
Bayram gecesi . . . .  
Neş'e gibi taşalım,  
Her engeli aşalım  
Gel seninle sevgili  
Biz de bayramlaşalım:  
Bayram gecesi . . . . .*

O sırada sarayın Dicle nehrine bakan balkonunda duran Harunürreşit gittikçe yaklaşan süslü bir kayığın içinden yükselen bu güzel türküyü dinleyince hayran kaldı. Yanındakilere sordu :

— Bu kayıkta kimler var ?

— Cariyeniz Denanir sarayınıza geliyor..

Harunürreşit, bu cevabı alınca neş'esi arttı. Derhal cariyelerine emir vererek Cafer'in cariyesi Denaniri büyük bir törenle karşılamalarını söyledi.

Bir saat sonra muhteşem sarayın geniş salonunda yıllardanberi Bağdat şehrinin görmediği büyük bir eğlenti tertip edilmişti. Yüzlerce genç, güzel cariyeye, her birisinin elinde birer çalgı âleti olduğu halde kıvrak nağmelerle ortada oynayan yarı çıplak rakkasaları coşturuyordu..

Saray halkı, o gece çok neş'elenmişti.

Bu fırsattan istifade eden, sarayın soytarısı ve hükümdarın Nedimi Ebünnüvas, da bir köşeye çekilerek bir iki şişe devirmişti.

Bunun farkına varan ve onun içki içmesini istemiyen hükümdar onu bir köşeye sıkıştırarak: «Sağ elinde ne var?» Diye sordu. Ebünnüvas, şişeyi sol eline aldı: «Birşey yok hükümdarım» demesi üzerine, Harunürreşit: «Peki ya sol elindeki ne?». Ebünnüvas bu sefer şişeyi arkasına alıp duvara dayandı ve her iki elini göstererek: «İşte görüyorsunuz ya,

6

**Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.**



*Harunürreşid'in Veziri : Cafer*

hiçbir şey yok...» Diye cevap verdi. Hükümdar gülümsiyerek: (Peki l Dedi o halde biraz bana doğru gelir misin). Ebünnüvas pişkin bir tavurla şu karşılığı verdi: «O zaman şişe kırılır be şoguk adam».

Harunürreşit, bu söze kakhaha ile gülerek Ebünnüvası afetti.

\* \* \*

Harunürreşit, o gece Denanirin söylediği türkülerden bilhas-  
sa bu manalı ve güzel şarkıdan fevkalâde hoşlanmıştı:

*Söyle kuzum hayâline,  
Onu biraz unutayım.*

*Beni bıraksın halime,  
Hicranımı uyutayım.*

*Bir hayâlken vusalin  
Gitmez gözümde hayâlin.*

7

**Şekil B.1 (devam) :** Harunürreşid'in Gözdesi.

*Gönlümü yıkdı melâlin,  
Onu nasıl avutayım ?  
Gel, insaf et, üzme beni,  
Ruhum sayıklıyor seni.  
Hayâline bürüneni,  
Seninle bir mi tutayım ?*

Denaniri kıskanan sarayın diğer cariyeleri her nekadarda küçük düşürmek için hükümdara dedikodu yaptılarsa da, billûr sesli, iri siyah gözlü dilberin yeni filizliyen aşkını kalleden çıkaramadılar.

Harunürreşit bu cariyeyi elde etmek için can atıyordu, kat bir türlü veziri Cafere bunu söyleyemiyordu.

Nihayet birgün onu yanına çağırarak maksadını açtı :  
Denaniri bana ver.

— Dinaniri çulğınca seven Cafer başını salladı :

— Benden başka ne isterseniz vereyim, yalnız Denaniri veremem.

Harunürreşit, buna kızmakla beraber sesini çıkarmadı. aralık :

— Öyleyse Cafer! Dedi. Ara sıra saraya gelsin, bana garkılarını dinletsin.

Cafer, bu son teklife itiraz edemedi. Ve bir bahane hükümdarın yanından ayrıldı.

\* \* \*

Denanir, Cafer'in sarayında bir kraliçe gibi yaşıyordu. nün birçok saatlerini sarayın rengârenk çiçeklerle süslü bahçesinde geçiriyor. En güzel şarkılarını bu cennet gibi söylüyordu.

## Ç İ Ç E K L E R A R A S I N D A

*Çiçeklerim gülüyor gülüyor sevinçten  
Ötüşüyor kumrular yüreğinin içinden  
Okşuyor saçlarımı rüzgârın ipek eli.*

*Diyorlar bana  
Ne mutlu sana!*

*Bahçedeki çiçekler gülsün göz bebeğime  
Kuşların nağmeleri çağlasın yüreğime*

8

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.



*Eteğime sarılsın rüzgârın ipek eli*

*Desinler bana  
Ne mutlu sana!*

\* \* \*

Harunürreşit, gerek Denanirin kendisine verilmemesinden gerek başka ailevi ve idari sebeplerden Cafer'e kin beslemeğe başladı.

Eskiden canı gibi sevdiği Cafer'e şimdi bir düşman gözü ile bakıyordu.

Bunun farkına varan Cafer, artık Bağdat'da durmanın tehlikeli olduğunu sezerek (Horasan) a gitmeğe karar verdi.

Bunu Dinanire açtığı zaman, genç cariye derhal yol hazırlığına başladı.

Bir taraftan eşyalarını toplarken bir taraftan şu kıvrak şarkıyı söylüyordu.

Y O L C U L U K V A R :

*Yolculuk var yarına  
Sevenler diyarına*

*Yoldaş olmak ne mutlu  
Gönlümün uyarına*

Y O L C U L U K V A R ...

*Yolcuyum, yolu bilmem  
Sağdayım solu bilmem*

*Benim kalbim boş değil,  
Bir özge dolu bilmem*

Y O L C U L U K V A R ...

*Yolcuyu bel eğlemez  
Gönlümü el eğlemez*

*Eşikle uçan kuşu  
Kasırga yel eğlemez*

Y O L C U L U K V A R ...

*Yarile çıkan yola  
Yürür vermeden mola*

9

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

*Vardığı yeri sormaz  
İki gönül kol kola*

Yolculuk var....

Caferi bir an evvel öldürmeğe karar veren Harunürreşit onun Horasana gitmesine mâni olmak için yanına çağırıldı.

Cafer, hükümdarın kendisini her ne kadar eskisi gibi sevmediğini anlamış isede onu idam edecek kadar ileri gideceğini aklından geçirmemişti. Hükümdarın bu şüpheli davetinden kuşkulanan Denanirin (sakın gitme) sözünü dinlemedi. Saraya gitti.

Hükümdarın huzuruna girerek lâzımgelen hurmeti gösterdi.

Harunürreşit, kızgınlığını belli etmiyerek senelerden beri âdeta bir kardeş gibi sevdiği veziri Caferi iyi karşıladı. Şuradan buradan konuştuğundan sonra, hükümdar dediki:

— Senin yarın yola çıkacağını haber aldım. Halbuki ben bunu münasip görmiyorum. Çünkü müneccimler yarın sefere çıkmak için uğurlu bir gün olmadığını söylüyorlar.

Cafer; buna ehemmiyet vermiyor gibi bir tavr aldı. Ve hükümdarın yanından ayrıldı.

Saraydaki odasına girdi. Biraz istirahat etmeğe vakit bulmadan içeriye Harunürreşidin meşhur cellâdı zenci Mesrur girdi.

Cafer Mesruru görünce rengi sarardı:

— Hayır ola Mesrur ne istiyorsun.

Cellât, Caferi seviyordu. Fakat ne yapsın ki hükümdarın emri kat'î idi. Heyecanla:

— Harunürreşit hazretleri sizin kellenizi istiyor, emrini yerine getirmeğe geldim.

Cafer, düşmemek için duvara sendeledi. Mesrura yalvardı:

— Sana istediğin kadar para vereyim, seni servete gark edeyim, benim canımı bağışla..

Cellât, elindeki keskin kılıca bakarak mırıldandı:

— Nasıl olur? Hükümdarın emrine karşı gelemem.

Cafer titrek bir sesle mırıldandı:

— Harunürreşide gidip benim için öldürdüm dersin ben de sana söz veririm, izimi belli etmeden başka diyara gidip ömrümün sonunu orada geçiririm.

Mesrur; bu fikri muvafık buldu. Caferi odada bırakarak doğru Harunürreşidin yanına gitti.

10

**Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.**

Harunürreşit, Mesruru görünce sordu:

— Caferin kellesini kestini mi?

— Evet efendim.

Hükümdar, bu söze kani olmamış olmalı ki Mesrure bağırdı:

— Onun kesilmiş kellesini görmek isterim. Çabuk git onu getir.

Mesrur hayatında ilk defa olarak müthiş bir heyecanın tesiriyle kıvranmaya başladı.

Ağır, ağır adımlarla onu sabırsızlıkla odada bekleyen Cafere herşeyi anlattı ve şunu ilâve etti:

— Hükümdarımıza bilmem ne yaptınız size karşı büyük bir nefret ve kin besliyor, derhal kellenizi getirmemi söylüyor.

Cafer, mukadderata boyun eğmekten başka çare bulamadı.

Ve cellât Mesrur zavallı Caferin kellesini kesip bir altın tabak içinde Harunürreşide götürdü.

O sırada orada bulunan Denanir efendisinin kesik başını görünce düşüp bayıldı. Fedakâr kız sevgilisi Caferin başına bir felâket geleceğini anlamış onu kurtarmak için Harunürreşidin yanına gelmişti.

Denanir, bir müddet sonra kendine gelince ağılya ağılya oradan sıvıştı.

Adeta bir çılgın gibi hükümdarın emrile yağma edilen, yıkılan Caferin bomboş sarayına girdi hayatının en mesut dakikalarını yaşadığı odaları, salonları dolaşarak bu hazin şarkıyı söylemekten kendini alamadı:

### ISSİZ SARAY

*Bu yerler ne füsûnlardı  
Bağında gül, sünbül vardı  
Sevda, bülbül, aşk bahardı.*

*Şimdi saray değil serap.  
Gönlüm gibi ıssız, harap.*

*Bir zaman dalında şakıyan benim  
Su gibi oynaktım, bülbül gibi şendim  
Nağmeler dınledim güldüm, eğlendim  
Bağrıma gözyaşı daluyor şimdi.*

11



**Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.**

*Bu mateme eğilsene  
Aşk bir yalan değilde ne ?  
Hazanda gelde gülşene  
Solun baharı an gönül  
O hatraylayan gönül  
Aman, aman, aman gönül.*

Denânir, şarkısını bitirip oradan uzaklaşmağa hazırlanırken onu aramak için Harunürreşid'in göndelediği saray muhafızlarıyla karşılaştı.

Onu yakalayıp Harunürreşid'in huzuruna getirdiler.

Caferi öldürdüğüne pişman olan Harunürreşit Denaniri gayet iyi akrışılıyıp :

— Denanir! dedi. Ne zaman istersen buraya gel, sarayımın kapısı sana açıktır.

Kalbinde Caferden başka hiçbirisine sevgi duygusu olmıyan Denanir hükümdarın bu sözlerini kuru bir teşekkürle karşıladıktan sonra müsaade istieyip saraydan çıktı.

Bağdat sokaklarında dalgın dalgın geçerken o gün kendisini aramak için şehre gelen amcasına rastgeldi. Onunla sahraya dönerek ömrünün sonna kadar herşeyden el çekmiş bir halde çile dolduranlar gibi bir hayat geçirdi.

S O N

— Her hakkı mahfuzdur. —

Mısırın en tanınmış san'atkarlarından *Süleyman Necip ve Abbas fars* ile *Şark* bülbülü *Ümmü Gülsüm* tarafından temsil edilen bu filmin romanındaki türkçe şarkılar kıymetli bestekârimiz *Sadattin Kaynak* tarafından bestelenmiş ve değerli genç san'atkar *Müzeyyen Senar* tarafından okunmuştur. Fotolar: İpek film — Gütteler: VECDİ BİNGÜL

İSTANBUL — Resimli Ay Matbaası T. L. Şirketi — 1942

Fiatı 5 Kuru

8

1:

Şekil B.1 (devam) : Harunürreşid'in Gözdesi.

## **EK C**

### **Arapça Orijinal Şarkılar**

Tabin Nesim, <https://www.youtube.com/watch?v=7axvHgVdFSU>

Enşudet Bağdad, <https://www.youtube.com/watch?v=yOAIUzzVKYo>

Ya Fuadi Ganni, [https://www.youtube.com/watch?v=WM0B33B\\_DyM](https://www.youtube.com/watch?v=WM0B33B_DyM)

Yelilti Aid, <https://www.youtube.com/watch?v=dHJgophfjio>

Ulili Atayfik, [https://www.youtube.com/watch?v=1YwEcMIU\\_xo](https://www.youtube.com/watch?v=1YwEcMIU_xo)

Bokra Safar, <https://www.youtube.com/watch?v=ztTQFIhzSus>

Rahalet Anke, <https://www.youtube.com/watch?v=vV9Wxm6I7D8>

### **Türkçe Adapte Şarkılar**

Enginde Yavaş Yavaş, <https://www.youtube.com/watch?v=wgje1U2bZpU>

Yurt Türküsü, <https://www.youtube.com/watch?v=UqVgH5fTR9k>

Derman Kâr Eylemez, <https://www.youtube.com/watch?v=6DTKJaQzyjk>

Bayram Gecesi, <https://www.youtube.com/watch?v=VsrXrhrqBsg>

Söyle Kuzum, [https://www.youtube.com/watch?v=cdKbQ\\_Ky6TM](https://www.youtube.com/watch?v=cdKbQ_Ky6TM)

Çiçeklerim Gülüyor, <https://www.youtube.com/watch?v=gmpSgI-xibo>

Yolculuk Var, <https://www.youtube.com/watch?v=LMn3hH3Qbbk>

Bu Yerler Ne Füsunkârdı, <https://www.youtube.com/watch?v=sXQf-yzS2oc>

## ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelen Orkun Zafer ÖZGELEN. Müziğe Bağlama çalarak başladı ve lise’de itibaren İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümü’nü kazandı ve Lisans’a kadar burada okudu. Lisans’ta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı ve bu devrede Erasmus bursu ile İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia’da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010’da döndüğünde Ezginin Günlüğü’nün solisti ve bestecisi olan Hüsnu Arkan ile 1 yıl çalışma fırsatı buldu. Aynı yıl İTÜ’de düzenlenen Türkan Şoray’ın da onur ödülü aldığı Yeşilçam Ödül Töreni’nde Piano ile Türkan Şoray’a yaptığı şarkıyı çalarak Türkan Şoray’ın iltifatını kazandı ve Türkan Şoray’ın kendisinin yazdığı “Sinemam ve Ben” adlı kitapta bu şarkı ve kısa tanışma hikayesi yer aldı. Yine 2010 yılında İTÜ Müzik Topluluğu’nu kurdu. Bu devrede İTÜ’de bir çok etkinlik ve konser düzenledi ve yer aldı. Bu topluluğu 4 sene idare ettikten sonra , 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal topluluğundan davet alarak bir sene de bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Bu sürede Oscar wilde’in “Dorian Gray’in Portresi” adlı romanının müzikal adaptasyonu olan “Dorian” isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. Hali hazırda İTÜ Devlet Konservatuvarı’nda Araştırma Görevlisi olan Orkun Zafer Özgelen Beşiktaş Müzik Atölyesi’nde de Piano dersleri vermektedir.