



**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI**

**GELENEK VE MODERNİTE DİKOTOMİSİNDE**  
**TÜRK POPÜLER MÜZİK YAPILARI VE MELEZLİK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Göksal ÖZTÜRK**

**BURSA - 2019**



**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI**

**GELENEK VE MODERNİTE DİKOTOMİSİNDE**  
**TÜRK POPÜLER MÜZİK YAPILARI VE MELEZLİK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Göksal ÖZTÜRK**

**Danışman:**

**Prof. Gökçe ALTAY ARTAR**

**BURSA - 2019**

T. C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

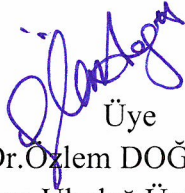
Müzik Anasanat Dalı, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Bilim Dalı'nda 701583001 numaralı Göksal ÖZTÜRK'ün hazırladığı “*Gelenek ve Modernite Dikotomisi Bağlamında Türk Popüler Müzik Yapıları ve Melezlik*” konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 30/12/2019 günü 13.00 – 15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **BAŞARILI** olduğuna **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.



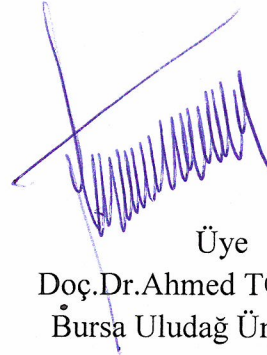
Üye (Tez Danışmanı ve Sınav  
Komisyonu Başkanı)  
Prof.Gökçe ALTAY ARTAR  
Bursa Uludağ Üniversitesi



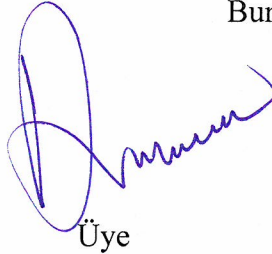
Üye  
Prof.Gülay GÖĞÜŞ  
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye  
Doç.Dr.Özlem DOĞUŞ VARLI  
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye  
Doç.Dr.Ahmed TOHUMCU  
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye  
Doç. S.Uğraş DURMUŞ  
İstanbul Üniversitesi

30/12/2019



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 06/01/2020

Tez Başlığı: GELENEK VE MODERNİTE DİKOTOMİSİNDE TÜRK POPÜLER MÜZİK YAPILARI VE MELEZLİK

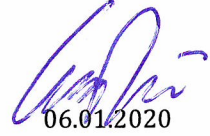
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 74 sayfalık kısmına ilişkin, 06/ 01/ 2020 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması: Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
06.01.2020

Adı Soyadı: GÖKSAL ÖZTÜRK

Öğrenci No: 701583001

Anabilim Dalı: MÜZİK

Programı: TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora



Danışman  
PROF. GÖKÇE ALTAY ARTAR

\* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Gelenek ve Modernite Dikotomisinde Türk Popüler Müzik Yapıları ve Melezlik” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığını ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

06.01.2020



**Adı Soyadı:** Göksal ÖZTÜRK

**Öğrenci No.:** 701583001

**Anasanat Dalı:** Müzik

**Programı:** Yüksek Lisans

**Statüsü:** Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji

## ÖZET

|                     |   |
|---------------------|---|
| Yazar Adı ve Soyadı | : Göksal ÖZTÜRK                         |
| Üniversite          | : Bursa Uludağ Üniversitesi             |
| Enstitü             | : Sosyal Bilimler Enstitüsü             |
| Anasanat Dalı       | : Müzik                                 |
| Bilim/Sanat Dalı    | : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji |
| Tezin Niteliği      | : Yüksek Lisans                         |
| Sayfa Sayısı        | : IX + 74                               |
| Mezuniyet Tarihi    | : 30 /12 /2019                          |
| Tez Danışmanı       | : Prof. Gökçe ALTAY ARTAR               |

### GELENEK ve MODERNİTE DİKOTOMİSİNDE TÜRK POPÜLER MÜZİK YAPILARI ve MELEZLİK

Türk popüler müzik yapılarının caz, rock, latin, funk ve pop müzik gibi modern türlerle iç içe geçerek oluşturduğu melez yapı, Türk Müziğinde Batılılaşma hareketlerinin başladığı Tanzimat döneminden bugüne süre gelen tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimler bağlamında ele alınmıştır. Bu incelemede Arabesk, Türk Halk müziği (THM) ve Türk Sanat müziği (TSM) gibi türlerin hangi etkenlerle değişime maruz kaldıkları ve bu değişimi tetikleyen faktörlerin neler olduğu çeşitli teorik yaklaşımlarla - müzik/medya, küreselleşme, World music, popüler müzik, popüler kültür, modernizm, post-modernizm, kitle kültürü - incelenmiş ve üretilen melez yapıların içinde bulunduğu dinamik oluşumun bugüne kadar geçirdiği değişimler karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir.

Ayrıca THM, TSM ve Arabesk gibi türlerin; caz, rock, pop, latin, funk türleriyle iç içe geçerek oluşturduğu eserler söz konusu bu türlerin ortaya çıktığı bölgelerdeki örneklerle karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma ile söz konusu türler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur.

Sonuç olarak çalışmada; THM, TSM ve arabesk müziğin zaman içinde geçirdiği değişimler ve oluşan popüler müzik yapıları ortaya konmuştur. Bu bağlamda Türk Popüler müziğinde ortaya çıkan değişim sürecinin araştırıldığı bu tezin, bundan sonra Türk Popüler müziği üzerine yapılacak benzer araştırmalara kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

#### Anahtar Kelimeler:

Gelenek, Modernite, Melezlik, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Dikotomi, Popüler Kültür, Popüler Müzik.

## ABSTRACT

Name and Surname : Göksal ÖZTÜRK  
University : Bursa Uludag University  
Institution : Social Sciences Institute  
Field : Music  
Branch : Turkish Music Theory and Ethnomusicology  
Degree Awarded : Master  
Page Number : IX + 74  
Degree Date : 30 / 12 / 2019  
Supervisor : Prof. Gökçe ALTAY ARTAR

### TURKISH POPULAR MUSIC STRUCTURES AND HYBRIDITY IN DICHOTOMY OF TRADITION AND MODERNITY

The hybrid structure formed by intertwining Turkish Popular Music structures with modern genres such as jazz, rock, latin, funk and pop music was discussed in the context of the changes that it has gone through since the Tanzimat period, which Westernization movements began in Turkish Music. In this study, the factors caused some changes on the genres such as arabesque, Turkish Folk Music and Turkish Art Music and the factors that triggered these changes were explained by various theoretical approaches- music/media, globalization, World music, popular music, popular culture, modernism, post-modernism, mass culture- examined and the changes that the dynamic formation of hybrid structures produced so far was examined comparatively.

In addition, Turkish Folk Music, Turkish Art Music and Arabesque intertwined with the genres such as jazz, rock, latin, funk, pop were compared with the examples in the region where these genres emerged first as well.

As a result, the changes that Turkish Folk Music, Turkish Art Music, and arabesque music have undergone over time, and the generation of some hybrid structures within these genres have been revealed. In this context, the aim of this thesis is to investigate the process of change in Turkish popular music and to assist similar researches on Turkish popular music.

#### Key Words:

Tradition, Modernity, Hybridity, Turkish Folk Music, Turkish Art Music, Dicotomy, Popular Culture, Popular Music.

## İÇİNDEKİLER

|                        |      |
|------------------------|------|
| TEZ ONAY SAYFASI ..... | ii   |
| YEMİN METNİ .....      | iii  |
| ÖZET.....              | iv   |
| ABSTRACT.....          | v    |
| İÇİNDEKİLER.....       | vi   |
| TABLolar LİSTESİ ..... | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ ..... | ix   |
| GİRİŞ .....            | 1    |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK HALK MÜZİĞİ, TÜRK SANAT MÜZİĞİ VE ARABESK

|  |    |
|--|----|
| 1. TÜRK HALK MÜZİĞİ .....                              | 4  |
| 2. TÜRK SANAT MÜZİĞİ.....                              | 8  |
| 3. ARABESK MÜZİK .....                                 | 15 |
| 4. BATILILAŞMA VE TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNİN OLUŞUMU ..... | 21 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE MELEZLİK

|   |    |
|---|----|
| 1. GELENEK, MODERNLEŞME VE YABANCILAŞMANIN MELEZLEŞME<br>ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ..... | 26 |
| 2. MÜZİK VE MEDYA BAĞLAMINDA TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE<br>MELEZLİK .....             | 33 |



**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**ESER ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

|                                     |           |
|-------------------------------------|-----------|
| 1. TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİ .....  | 39        |
| 2. TÜRK SANAT MÜZİĞİ ESERLERİ ..... | 49        |
| 3. ARABESK ESERLER .....            | 57        |
| <b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>      | <b>65</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>               | <b>69</b> |
| <b>EK .....</b>                     | <b>74</b> |

## TABLULAR LİSTESİ

|   |    |
|---|----|
| Tablo 1: “Uzun ince bir yoldayım” türküsünün Tarkan ve Pentagram yorumları .....    | 41 |
| Tablo 2: “Zeytinyağlı yiyemem” türküsünün Çalıjazz yorumu .....                     | 44 |
| Tablo 3: “Dağlar dağladı beni” türküsünün” Kubat yorumu .....                       | 46 |
| Tablo 4: “Yalan dünya” türküsünün Jülide Özçelik yorumu .....                       | 48 |
| Tablo 5: “Çile bülbülüm” şarkısının Burcu Güneş yorumu.....                         | 50 |
| Tablo 6: “Sevmekten kim usanır” şarkısının Nev yorumu .....                         | 52 |
| Tablo 7: “İçin için yanıyor, yanıyor bu gönlüm” şarkısının Işın Karaca yorumu ..... | 54 |
| Tablo 8: “Elveda meyhaneci artık kalamıyorum” şarkısının Kenan Doğulu yorumu ...    | 56 |
| Tablo 9: “Tanrı istemezse” parçasının Gülçin Ergül yorumu.....                      | 58 |
| Tablo 10: “Ben de özledim” parçasının Ogün Sanlısoy yorumu .....                    | 60 |
| Tablo 11: “Hor görme garibi” parçasının Işın Karaca yorumu .....                    | 62 |
| Tablo 12: “Kaderimin oyunu” parçasının Hande Yener yorumu .....                     | 64 |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|   |    |
|---|----|
| Şekil 1: Nihavend Makamı Dizisi ve Sol Minör (Armonik) Dizisi.....      | 13 |
| Şekil 2: Buselik Makamı Dizisi ve La Minör (Doğal) Dizisi.....          | 13 |
| Şekil 3: “Uzun ince bir yoldayım” türküsünün nota kesiti.....           | 40 |
| Şekil 4: “Zeytinyağlı yiyemem” türküsünün notası .....                  | 43 |
| Şekil 5: “Dağlar dağladı beni” türküsünün nota kesiti .....             | 45 |
| Şekil 6: “Yalan dünya” türküsünün notası .....                          | 47 |
| Şekil 7: “Çile bülbülüm” şarkısının notası .....                        | 49 |
| Şekil 8: “Sevmekten kim usanır” şarkısının notası .....                 | 51 |
| Şekil 9: “İçin için yanıyor, yanıyor bu gönlüm” şarkısının notası ..... | 53 |
| Şekil 10: “Elveda meyhaneci artık kalamıyorum” şarkısının notası .....  | 55 |
| Şekil 11: “Tanrı istemezse” parçasının notası .....                     | 57 |
| Şekil 12: “Ben de özledim” parçasının notası .....                      | 59 |
| Şekil 13: “Hor görme garibi” parçasının nota kesiti .....               | 61 |
| Şekil 14: “Kaderimin oyunu” parçasının nota kesiti .....                | 63 |

## GİRİŞ

Gelenek ve modernitenin çatışması temelinde geleneksel yaşam pratikleri ile modern yaşam pratiklerinin birbiri yerine geçmesi, geçiş sırasında oluşan yeni yaşam formlarının meydana gelmesine yol açmaktadır. Çalışma başlığının gelenek ve modernite dikotomisi olarak tercih edilmesi ise, söz konusu çatışmanın ortaya çıkardığı yeni, melez müzik türleri içinde zıtlıkların ne şekilde yer aldığı sorgulamasından kaynaklanmaktadır. Gelenek ve modernite gibi iki zıt kavramın birbirine muhalefetlerinin toplumsal hayata yansımaları çeşitli olacaktır. Bu tez çalışması başlığındaki modernite sözcüğünün modernleşme sözcüğüne tercih edilme sebebi ise bu iki sözcüğün farklı olguları içermesinden kaynaklanmaktadır. Temel olarak moderniteyi modernleşmeden ayıran özellik şu şekilde açıklanabilir: “modernite, geleneksel toplumdaki modern topluma geçişi ifade eden ve bu yönüyle geleneksel olana itiraz etme hali, ona meydan okuma durumuyken, modernleşme, bunun kurumsal olarak bir ileriki noktasıdır. Bununla birlikte, modernite, kapsayıcı bir kavram olarak modernleşme sürecine dışarıdan bakan ve onu eleştiren bir kavram hüviyetine de sahiptir” (Tuna vd, 2015: 4).

Çalışmada görüleceği üzere, söz konusu muhaliflik ve çatışma toplumsal yaşantıda olduğu gibi müzikte de bazı melez yapılar ortaya çıkarmıştır. Dikotomi bu anlamda zıtlığı, ikiliği, çatışma ve muhalefeti topyekûn barındırma boyutuyla özellikle tercih edilmiş bir kavramdır. Böylelikle, çalışma içerisinde yer alan dikotomi ve melezlik kavramları; Türk Halk Müziği (THM), Türk Sanat Müziği (TSM) gibi geleneksel müzik türleri ile 20. yüzyıl başlarından itibaren Türkiye’de ortaya çıkmış olan arabesk, caz, rock, funk, latin ve pop gibi türlerin karışımı özelinde incelenmiştir. “THM” isimlendirmesinin, imparatorluktan ulus-devlete, geçiş sürecinde gerçekleştiğini ve bunun resmî ideolojinin “türdeşleştirme” ve “standardizasyon” işleminin bir sonucu olduğunu belirtmek gerekir. TSM ifadesi ise özellikle 1950’li yıllardan sonra II. Dünya Savaşı’ndan çıkmış dünyanın, Türkiye savaşa girmemesine rağmen etkilerinin fazlaca hissedildiği, Kore savaşının başladığı, Demokrat Parti dönemi ile birlikte değişen sosyal yaşamın olduğu bir sürece işaret eder. Yeni müzik dinleme ve üretme pratiklerini doğurduğu bu sürece değin Klasik Türk Müziği olarak isimlendirilen geleneksel türün popülerleşmeye başlaması, TSM şeklinde yeni bir isimlendirmenin oluşmasıyla

sonuçlanmıştır. 1950’li yıllar, geniş anlamda müzik sektörünün endüstrileşmeye başladığı dönem olmakla birlikte, kentleşme paralelinde gazino kültürünün yer ettiği bir dönemdir. Ayrıca bu dönemin; İstanbul radyosunun yayına başlaması ile radyonun bir star sistemi kurmaya başladığı, alaturka ve alafranga tartışmalarının da ortaya çıktığı bir dönem olduğunu da belirtmek gerekir. Popülerleşme ve endüstrileşme, geleneksel ve kente özgü popüler müzik türlerini birbirine harmanlayarak türleri kendi içlerinde değişime uğratar, böylelikle melez yapılar ortaya çıkar. Bu doğrultuda THM, TSM gibi müzik türlerinin “geleneksel” kavramı ile ne derece örtüştüğü hususu ile birlikte, söz konusu müzik türlerinin tarihsel süreçteki değişimi anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca konunun incelenmesinin sağlıklı bir biçimde gerçekleştirilebilmesi; söz konusu THM ve TSM türlerinin ne derece geleneksel olduğu tartışmasının yanında arabesk müziğin Türkiye’deki konumu ve algılanış biçimlerinin tartışmasıyla belirginleşecektir. Bununla birlikte TSM ve THM türlerinin gelenekselliğinin, gelenek tanımı göz önüne alındığında, kavramı tam olarak karşılayamadığı ve tanım ile uygulama biçimi arasında sürekli bir çekişme söz konusu olduğu gözlenmektedir.

Çalışmada gelenek ve modernite dikotomisinde değişim süreçleri ve bu değişimleri tetikleyen unsurlar tarihsel yöntem ve literatür taraması ile incelenmiş ve aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır:

Türk popüler müziğinin geçirdiği değişim sürecinin başlangıcı tarihsel olarak nereye uzanır?

Türk Popüler müziğinde ortaya çıkan değişiklikleri tetikleyen unsurlar nelerdir?

THM ve TSM ile Türk popüler müziği türleri arasındaki farklar ve benzerlikler nelerdir?

Türk popüler müziği günümüzde geleneksel Türk müziği, caz, funk, rock, pop, klasik batı müziği gibi müzik türleriyle nasıl bir etkileşim içindedir?

Söz konusu araştırma soruları paralelinde, müzik/medya, küreselleşme, popüler müzik, popüler kültür, modernite, kitle kültürü gibi popüler kültür çalışmaları kuramsal çerçevesi dâhilinde ele alınmış ve ilgili bölümlerde detaylandırılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde TSM, THM, arabesk müzik türleri ile Türk Popüler Müziğinin oluşmasını sağlayan dinamikler anlatılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte günümüzde TSM, THM ve arabesk müzik türlerinin caz, rock, funk, pop, latin gibi

türlerle birleştirilerek oluşturulan melez müzik türlerinin bir anda ortaya çıkmadığı, bu sürecin uzun bir dönemi kapsadığı ifade edilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise, Türk Popüler Müziğinde melezleşmeyi etkileyen faktörler incelenmiştir. Söz konusu inceleme; melezlik, modernleşme, yabancılaşma, gelenek ve küreselleşme gibi kavramlar doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Günümüzde mevcut olan internet, TV, konserler, CD gibi kitle iletişim araçlarının zaman içerisinde geçirdiği değişim karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır. Gelenek ve modernite dikotomisinden doğan melezleşmenin, gelişen teknoloji sonucunda küreselleşme ile nasıl ivme kazandığı anlatılmış ve bu durum örnek eserlerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm, TSM, THM ve arabesk müzik türünde bestelenmiş eser örnekleri ile caz, rock, funk, pop, latin müzik türlerinin melezleştirilerek oluşturulduğu eser örnekleri ve bu türlerin varlığını kanıtlamak amacıyla seçilen caz, rock, funk, pop, latin türlerindeki eserlerin karşılaştırması üzerinedir. Bu bağlamda çalışma için seçilmiş farklı türlerde 14 (on dört) eser örnek verilmiştir. Ayrıca kaydedilmiş örnekler üzerinden karşılaştırmalar yapılarak Türk Halk Müziği (THM), Türk Sanat Müziği (TSM) ve arabesk müzik türlerinin pop, caz, rock, latin ve funk müzik türleriyle birleşiminden ortaya çıkan melezlik konusu üzerine odaklanılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK HALK MÜZİĞİ, TÜRK SANAT MÜZİĞİ VE ARABESK

Türk Popüler Müziği içerisindeki melezliğin anlaşılabilmesi için öncelikle geleneksel THM, TSM'nin tarihsel süreç içerisindeki doğuşu ve gelişiminden bahsetmek gerekmektedir. THM ve TSM'nin yanı sıra 20. yüzyılda Türkiye'de ortaya çıkmış olan arabesk müzik, hali hazırda Mısır, Hint, Türk karışımı melez bir yapıya sahip olması nedeniyle çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Bu bağlamda öncelikle THM, sonrasında TSM ve arabesk müzik türleri hakkında bilgi verilmiştir.

#### 1. TÜRK HALK MÜZİĞİ

Güray'a göre "Halk müziği kavramının tüm geleneksel müzik kültürünü temsil edebilme amaçlı kullanımının temeline, 19. yüzyıl ile birlikte dünya açısından dönüştürücü bir etki taşıyan milliyetçilik akımlarını ve bu akımların milli kimlik ve ruhlarını, köy ile özdeşleştirilen halk müziği kültüründe aramaları sebebinin yerleştirmek gerekmektedir" (2018: 17). "Türk Musikisi" terimi ile ilgili birçok değerlendirme ile karşılaşmak mümkün olmakla birlikte, söz konusu terim genel olarak Türklerin Anadolu'ya beraberlerinde getirdikleri kültürün bir devamı olarak, kurup geliştirdikleri devlet ve medeniyetlerin müziğini ifade etmek için kullanılan bir tanımlama şeklindedir. Örneğin bu bağlamda, "Orta Asya'dan başlayarak en son Osmanlı toplumunda şekillenen Türk müziği, etkileyen ve etkilenen bir müzik olarak doğu medeniyeti içerisinde oluşup, yabancı etkileşimlerle de gelişen, Batı düşüncesinin "özel bir müzik" olarak baktığı, anlaşılmaya uğraşılan bir müzik türüdür" tanımlaması bahsi geçen yaklaşımlardan birisidir (Aydar, 2014: 8). Özetle Türk müziğinin, ortaya çıkışından itibaren çeşitli etkileşimler vasıtasıyla değişiklikler yaşayarak günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır.

Türk Halk Müziğinin kökenine ilişkin de çeşitli bilgiler mevcuttur. Bu bağlamda Anadolu'da yaşamış olan Sümerlerle ilgili yapılan kazılarda bulunan bazı çalgıların, Sümerlerin Türk olduğu düşüncesiyle Türkler tarafından kullanıldığı iddia edilmiştir. Bu doğrultuda Sümer çalgılarının Anadolu'da bulunmaları, 'Türk Müziği'nin kökenlerine yönelik fikir vermesi açısından önemli sayılabilir. "Harp, lir gibi kazılarda

çıkarılan, flüt, kaval, dümbelek, davul gibi kabartmalarda görülen ve yazılarda geçen müzik aletleri hala kullanılmaktadır.” (Çığ, 2016: 57).

Bazı kaynaklarda Türk Halk müziğinin köken olarak Hunlara dayandığı görülmektedir. Bununla birlikte Başer’e göre Türkler, “ana yurtları Orta Asya’dan göçleri ve hareketli durumları dolayısıyla gerek coğrafya gerek zaman açısından bütün olarak araştırılması ve anlaşılması güç bir tarihe sahiptirler” (2006: 3). Bu noktada Ali Uçan, “M.Ö 2500 yıllarında Çin’in kuzey batı bölgesine Türk göçü olmuş ve buraya gelen Türkler beraberinde kendi kültür, sanat ve müziklerini de getirmişlerdi” diyerek Türk müziğinin Çin müziği ile ilk ciddi karşılaşmalarından birinin bu göçler sayesinde olduğunu belirtmektedir (2005: 20). Ancak Türk Müzik kültürünün ortaya çıkışı ve başka müzik türleriyle tanışma sürecinin anlaşılması noktasında Ali Uçan’ın yapmış olduğu bir sınıflandırmadan da bahsedilmesi yararlı olacaktır. “1. Şaman Dönemi Türk Müzik Kültürü, 2. İslami Dönem Türk Müzik Kültürü, 3. Laik Dönem Türk Müzik Kültürü” (Uçan, 2005: 12).

Şaman dönemi ile anlatılmak istenen Hun, Göktürk ve Uygur dönemleridir. Henüz İslamiyet ortaya çıkmadığı için bu dönemlerde Türklerin kullanmış oldukları çalgılar, toplumsal yapı, inanç gibi kültürel öğeler de kendine özgü bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte Türklerin Orta Asya’da yaşadığı dönemlerde müziğin gündelik yaşamın hemen her yerinde yer aldığı görülmektedir. Çeşitli törenlerde müzik önemli bir yer tutardı: Doğum, ergenliğe geçiş, evlenme, yaşlılık, ölüm hasat, ekim, savaş, hastalıktan iyileşme, yağmur duaları, dilek-adak, kabileyi kutsama bunlardan başlıca olanlarıydı (Kaygısız, 2000: 180). Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerine bakıldığında kopuz ve davul çalgılarının çok önemli olduğu görülür. Uçan’ın ifadesiyle; “Hunların resmi ve dinsel çalgısı davuldu. Davul, hem devletin varlık, bağımsızlık ve egemenlik simgelerinden biri, hem de Şamanlık dininin ve din uluları kamların (şamanların) baş çalgısıydı.” (2005: 22). Ayrıca Hunlarda müzik “dini müzik, tuğ müziği, kahramanlık ve destan müziği, toplantı-tören ve festival müziği, günlük hayatı konu alan müzikler ve ağıtlar” şeklinde dallara ayrılmaktadır (Vural, 2016: 70). Göktürlere gelindiğinde davulun yanına boru çalgısı da eklenmiştir. Uygurlar döneminde ise davul ve boru çalgısının varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ancak bu üç medeniyetin üçünde de *kopuz* baş çalgı olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu üç dönemde de askeri Tuğ takımlarının çok önemli bir yere sahip olduğu ve Osmanlı dönemindeki Mehter takımlarıyla



ilişkilendirilebilmesinin mümkün olduğu söylenebilir. Öte yandan Uygurlar döneminde ortaya çıkan geleneklerden birinin de ozan-çalgıcılık olduğu görülmektedir (Uçan, 2005: 31). Bu nedenle günümüzde varlığı devam eden ozan-çalgıcılık ve âşıklık geleneğinin köklerinin Uygurlara kadar uzandığı düşünülebilir.

Türk Halk Müziğinin kökenlerine ilişkin bilgileri takiben, bu müziğin yaşadığı bazı etkileşimlere ve bu bağlamda ortaya çıkan farklı yaklaşımlara yer verilebilir. Bunlardan biri Türk Halk Müziğinde ortaya çıkan “ayak” ifadesinin TSM’de yer alan makam kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmasıdır. Kutluğ’a göre “ayak” isminin *ayak*, *ayağı almak*, *ayak tutmak* gibi biçimlerde eskiden beri halk arasında kullanıldığını ortaya koymaktadır (2000: 503). Örneğin Pelikoğlu’na göre; Kerem ayağı ve çeşitlerinin TSM’deki makamsal karşılıklarının hüseyni, uşşak, neva, tahir, gülizar, bayati, muhayyer, karcıgar, bayati-araban, muhayyer-kürdi olduğu; Garip ayağının hicaz, uzzal, şehnaz, zilgüle, şadaraban, suzidil şeklinde sınıflandırıldığı görülmektedir (2012: 53).

THM’de yer alan makamların genellikle “ayak” kelimesi ile ifade edilmektedir. THM’yi, TSM’de olduğu gibi belli bir notasyon içerisine sokmak bazı olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Bu açıdan THM’nin doğaçlama ya da akort düzenindeki özgürlüklerinin kısıtlandığı söylenebilir. “Halk ezgileri, bugüne kadarki birçok uygulamalarda görüleceği gibi geleneksel Türk Sanat Musikisinin belirli bir makam çerçevesindeki ölçütlere göre notaya alınırsa bir takım yapay zorlamalar göze çarpmaktadır. Ezgi yapay olarak bir makam kalıbı içerisine sokulmaya çalışıldığı için otantikliği zedelenmektedir” (Gedikli, 1999: 3). THM’de kullanılmakta olan makamların TSM makamlarıyla özdeşleştirilmesi görüşü kimilerince kabul edilmemiş ancak meseleyle ilgili ortak bir görüşe de varılamamıştır. Buna ek olarak, THM olarak nitelendirilen bazı eser örneklerinde dizi kullanımı sınırlı olduğundan belirli bir makam kalıbından bahsetmek de görece olarak zorlaşmaktadır. Ilgın’a göre, “Sonradan halk müziği için ayrı bir sistem (ayak sistemi) oluşturulduysa da halk müziğinin, başlangıçta klasik musikinin temel yapısını temel alan müzik teorisi içerisinde notasyonla ifade edilmesi sözlü geleneğe dayanan devinim ilkesini iptal etmiş, eserleri tek bir doğru yorumda sabitlenecek, donacak biçimde yazılı müzik ilkelerine entegre etmiştir” (2014: 32). Bu doğrultuda THM kapsamında yapılan derleme çalışmalarına yönelik olarak Öztürk; “halk şarkıları derlemelerinin gerçekleştirilme tarzı, toplanan malzemenin ne

yapılacağı, nasıl bir arşiv oluşturulacağı, bununla ilgili ayrıntıların neler olması gerektiği gibi konularda en küçük bir bilgi mevcut değildir” demektedir (Öztürk, 2018: 63). Buradan da anlaşılacağı gibi uygulamaya konan “derleme” çalışmalarının, bir takım teknik eksiklikler dolayısıyla bilimselliği tartışmalı görünmektedir. Öztürk bu konuya ilişkin “tüm derleme süreci boyunca karşı karşıya kalınan temel mesele, elde, bilimsel bir program, yöntem veya disiplinin olmayışıdır” demektedir (2018: 63).

THM’deki melezleşmenin 20. yüzyılda ortaya çıktığı ve günümüzde devam ettiği görülmektedir. Özdemir Erdoğan “Türkiye Jazz Tarihinde Işıksız Kalanlar” adlı albümünde Kemani Kevser Hanım’a ait olan “*Nihavend Longa*”nın yanı sıra Miles Davis’in “*So What*” ve Chick Corea’nın “*Armandos Rumba*” gibi efsaneleşmiş parçalarına da yer vermiştir. Asıl önemli olan nokta ise bu albümlerde yer alan anonim eserlerin de *caz* ve klasik Batı müziğinde yer alan akorlar eşliğinde seslendirilmiş olmasıdır. Başka bir deyişle klasik *caz* parçalarının haricinde anonim türkülere yer verilmesinin yanı sıra, türküler de *caz* armonisi yaklaşımlarıyla ele alınmıştır. Tanju Okan’ın “ve Tanju Okan Sahnede” adlı albümünde yer alan “*The Shadow of Your Smile*” adlı şarkı, “*İzmir’in Kavakları*” gibi popüler bir anonim türküyle aynı albümde yer almıştır. Yani Özdemir Erdoğan’ın halk müziği ve sanat müziği düzenlemelerini *caz* formlarıyla sentez olarak düzenlemesine benzer yaklaşımlar, Tanju Okan’da da mevcuttur. Günümüzde de Tanju Okan ve Özdemir Erdoğan’ın düzenleme yaklaşımlarına benzer örnekler de üretilmektedir.

Jülide Özçelik ya da Birsen Tezer, her ne kadar eserlerinde Türk müziği öğeleri kullanıyor olsalar da bu öğeler *caz* müziği öğelerinin yanında daha geri planda kalmaktadır. Sözü edilen şarkıcıların seçmiş oldukları örnekler hem *cover* tercihlerinin THM eserleri olması hem de besteleme yöntemi bakımından tamamen Türk müziğinden ayrı da düşünülmemelidir. Jülide Özçelik ve Birsen Tezer örneklerinin, Tanju Okan ve Özdemir Erdoğan örnekleriyle oldukça benzer yönlerinin olduğu açıktır. Bunun nedeni müziksel altyapıda yer alan *caz* öğelerinin daha belirgin kullanılmış olmasıdır. Birsen Tezer ve Jülide Özçelik gibi şarkıcıların müziklerinde hem 7’li, 9’lu, 11’li, 13’lü ya da artık, eksik vb. akorların kullanılması açısından hem de müzikal ifadede kullanılan tavır açısından bir benzerlikten bahsedilebilir.

Jülide Özçelik’in “Jazz İstanbul vol 1” adlı albümünde bir Aşık Veysel türküsü olan “*Mecnunum Leylamı Gördüm*” adlı türküye yer vermesi geçmişle bağlantılı bir

çalışmadır. Bu türkü daha önce 60'lı yıllarda Doruk Onatkut Orkestrası eşliğinde *bebop* olarak düzenlenmiş, Tülay German tarafından da seslendirilmiş ve kaydedilmiştir (Meriç, 2006: 197). Tülay German'ın seslendirdiği versiyon dinlendiğinde, Jülide Özçelik'in caz denemelerinin çok da yeni olmadığı görülmektedir. Bu örnekler dışında Türk Halk müziği şarkıcısı olan Kubat, Hüseyin Turan, Abdurrahman Tarıkçı, Selçuk Balcı, Teona, Marsis, Kazım Koyuncu, Niyazi Koyuncu gibi şarkıcılar da, albümlerinde kullandıkları düzenleme yaklaşımlarıyla geleneksel olan eserleri popüler müzik türleriyle birleştirmeye çalışmışlardır.

## 2. TÜRK SANAT MÜZİĞİ

Türklerde sanat müziğinin başlangıcı Arap ve Türklerin etkileşim içerisine girmiş olduğu dönemler olan 8. ve 10. yüzyıllar arasına dayandırılabilir. Ancak öncelikle Türk Sanat Müziği ifadesinin 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir ifade olduğunu belirtmek gerekir. Bu anlamda burada tarihçesi hakkında bilgi verilen tür öncelikle Geleneksel Türk Makam Müziği (GTMM)'dir. Tanrıkorur GTMM'ye yönelik "Hazırlık (Farabi-Meragi arası), Ön-klasik (Meragi- Hafız Post arası), Klasik (Hafız Post- İsmail Dede arası), Yenilikçi (İsmail Dede- Hacı Arif bey arası), Romantik (Hacı Arif bey- Tanburi Cemil Bey arası) ve Çağdaş (Sadeddin Kaynak ve sonrası) şeklinde bir sınıflandırma yapmıştır (2014: 1999). Bununla beraber söz konusu müzik türünün adlandırılması noktasında terminolojik açıdan bir karışıklık mevcuttur. Bu karışıklık, hali hazırda kullanılmakta olan "Türk müziği" ifadesi ile daha da karmaşık hale gelmektedir. Bu ifade yerine "Osmanlı müziği" veya "Türk Makam Müziği" sözü, mevcut müzikal yapının ifade edilebilmesi bağlamında hem tarihsel hem de coğrafi faktörlerin çağrıştırılması açısından daha etkili olacaktır. Bu bağlamda; "türün tarihini ve dünyasını çarpıtmadan yansıtan, daha akademik bir kullanım söz konusu ise, "Osmanlı musikisi" sözü çok daha açıklayıcı, sıkıntısız bir nitelemedir" (Aksoy, 2008: 138). Görüldüğü gibi GTMM'ye yönelik çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmada GTMM ifadesi tercih edilmiştir.

Bununla birlikte zaman içerisinde TSM adlı bir alt tür ortaya çıkmıştır. Tohumcu'nun da ifade ettiği gibi; "TSM, aslında tıpkı şarkı formunda olduğu gibi, modernleşme sonucu değişimler yaşayarak serüvenine devam eden GTMM'nin tarihsel süreci içerisindeki devamını temsil etmektedir" (2012: 108). GTMM'nin ilk ortaya

çıkışına yönelik Levendoğlu, “8. yüzyılın sonunda Arap akını istilasıyla başlayan İslami dönem Orta Asya’ya yeni bir yakın doğulu etkisi getirmiştir. Bu etkiyle birlikte müzikte de birtakım değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu yüzyıldan itibaren İslamiyet yavaş yavaş Türkler arasında yayılmaya başlamış ancak, Türk topluluklarının kitleler halinde İslamiyet’i kabulü 10. yüzyılı bulmuştur” demektedir (Levendoğlu, 2015: 253-262). Bu doğrultuda Uçan’ın ifadesine göre; “Karahanlılar dönemi, Karahanlı devletinin kuruluşundan yaklaşık 80 yıl sonra İslam dininin devletin resmi dini olarak benimsenmesiyle birlikte, Türk kültür, sanat ve müziğinin İslam kültür, sanat ve müzik çevresine açılması, girmesi ve onun bir parçası olması bakımından Türk müziğinin tarihsel gelişiminde yeni bir dönemeci, köklü bir dönüşümü simgelemektedir” (2005: 33).

Türklerin İslamiyet ile tanışması neticesinde oluşmaya başlayan GTMM, nazari anlamda ise Farabi ve El Kındi gibi nazariyatçılar sayesinde sistemli bir bakış açısı kazanmıştır. Söz konusu sistemli bakış; Farabi’nin çalışmalarının Türk Müziği teorisinin temellerinden biri olması, müzik teorisini Yunanlardan alması ve bu bağlamda Türk müziğinin Batı müziğiyle olan ilişkisinin çok eskiye dayandığını göstermesi nedeniyle önemlidir. Bu konuya ilişkin Carra de Vaux, Farabi’nin müzik teorisini esas itibarıyla Yunanlardan aldığını ancak, Farabi’nin bu teoriye tamamıyla şahsi bir çeşni vermiş olduğunu, onu aydınlatarak derinleştirdiğini ifade etmektedir (Arslan, 2017: 65). Bu doğrultuda Güray’ın Bardakçı’dan aktarımına göre; “Özellikle 8. yüzyıldan itibaren Antik Yunan müzik kuramını konu alan kitapların çevirisi hızlanmış ve bu çevirilerle oluşan birikim, Ortaçağ İslam müzik kuramının temellerini oluşturmuştur” (Güray, 2012: 10). Buradan da anlaşılacağı üzere Türk müziği, temellerinin oluşmaya başladığı dönemde de başka kültürlerle etkileşim içinde olmuştur. Ancak Arel bu konuya ilişkin “Eski Yunan musikisinden bizlere kalabilen eserler birkaç nazariyat kitabıyla tek-tük nota parçalarından ibarettir. Ve onların da bir kısmı eksiktir: Kimi kitapların sahifeleri noksan, kimi notaların yarısı yırtık” demektedir (Arel, 1988: 127). Bu ifadeyle GTMM’nin Yunan kültürü ile olan münasebetinin belirsizliğine vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda Öztuna’ya göre “bugün Türk olmayan ülkelerde bile Türk Musikisi’nin kalıntıları ve tesirleri, hiç olmazsa izleri vardır” (Öztuna, 1987: 39). Buradan da anlaşılacağı gibi Türk Müziği etkilenen olduğu kadar etkileyen de bir müzik türüdür. Kuşkusuz geleneksel müziklerin ve dolayısıyla Türk

müziğinin mutlak ve tamamen saf bir özgünlüğe sahip olarak doğup geliştiği düşünülemez. Zira bu durumda, birçok müzik türünü yok sayma gibi bir riskle karşı karşıya kalınabilir. Ayrıca daha önce de bahsedildiği gibi GTMM’de yer alan teorik yapının tarihsel süreç içerisinde sürekli bir değişime maruz kaldığı unutulmamalıdır. Bu konuya yönelik Levendoğlu, “İslamiyet’in ilk yıllarından itibaren Arap, Grek, İran, Türk gibi milletlerin müzik unsurlarının birbirine karışması ile hızlı bir şekilde gelişip ilerleyen yeni bir müzik yükselmeye başlamıştır” demektedir (Levendoğlu, 2005: 255). Levendoğlu’nun da belirttiği üzere “Türk Sanat Müziği” şeklinde ifade edilen müzik türü, kültürel ve müzikal özellikleri bakımından geniş bir topluluğu ifade etmektedir. Başka bir deyişle bu müzik türü Türkler tarafından diğer milletlerden bağımsız şekilde oluşturulmuş bir tür değildir. Bu konuya ilişkin Deniz Aydar’ın ifadesine göre de Türk müziği, Çin, Hint, Arap, Fars ve Bizans kültürlerinden etkilenecek bugünkü şekline ulaşmıştır (Aydar, 2014: 9). Benzer biçimde Bülent Aksoy’a göre “II. Abdülhamid, müzik zevki konusunda sorulan bir soruya, alaturka musikiden hoşlanmadığını belirterek Alaturka denilen makamların Türklere ait olmadığını, Yunan, Acem ve Araplardan alındığını ifade etmiştir” (2008: 142). Elbette bu tür etkileşimler ve TSM’nin barındırdığı çok kültürlülük, geleneksellik ve TSM’ye yönelik “bizim” şeklindeki yaklaşımı tartışmalı bir hale getirmektedir. Ancak Arel’e göre “Muhtelif memleketlerde sakin olan Arapların kullandıkları musiki sistemi bizimkinin ve Mısır’dakinin aynıdır. Mesela Irak’ta, Suriye’de, Hicaz’da, Cezayir’de, Tunus’ta, Yemen’de hatta Fas’ta- şekle ve teferruata ait ufak tefek farklardan başka- hep o musikiyi ve o musiki içinde hep Türk unsurlarını görüyoruz” (Arel, 1988: 99). Arel’in ifadelerine göre TSM etkilenen değil etkileyen yönüyle ele alınmıştır. Bununla beraber Sadeddin Arel “Türk Musikisi Kimindir?” adlı kitabında “Acemlerden, Araplardan, Yunanlılardan musiki almamış olduğumuzu şimdiye kadar yaptığımız tetkikat gösterdi ” diyerek söz konusu etkileşimlerin olmadığını öne sürmektedir (1988: 236). Bu yaklaşımla birlikte günümüzde var olan sanat müziği formunun yalnızca Türkler tarafından üretilmiş bir müzik türü olduğunu söylemekle bu müziğin tarihsel süreçte yaşamış olduğu etkileşimler göz ardı edilmektedir. Söz gelimi caz, rock, heavy metal, nu metal, hip hop vb. müzik türlerinin kökeni bellidir. Bu türlerin oluşumu Kuzey Amerika kıtasına yerleşen Anglo-Sakson sömürgeciler ve Afrikalı köleler sayesinde gerçekleşmiş ve gelişmiştir. Dolayısıyla söz konusu müzik türlerinin kökenleri de

açıkça görülmektedir. TSM'nin çeşitli kültürlerden etkilenmiş olmasıyla ilgili müzikal anlamda bir sorun yoktur. Sorunun ortaya çıktığı kısım, bu müzik türünün geleneksel olduğu ve “tamamen bizim, bize ait” yönündeki “tutucu” tavrıyla ilgilidir. Aksoy'un da dediği gibi hiçbir sanat “saf, katışıksız” olamaz (Aksoy, 2008: 153). Dolayısıyla TSM'nin barındırdığı melez yapı doğaldır.

GTMM'nin günümüzdeki biçimine ulaşma süreci 9. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar geçen geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Elbette ki bir müzik biçiminin böylesine uzun bir sürede pratik ya da teorik olarak aynı kalması mümkün değildir. Bununla birlikte Behar'a göre; “Bugün bildiğimiz şekliyle ve özgün bir kültürel gelenek olarak Osmanlı/Türk musikisinin izini 16. yüzyılın II. yarısından öncesine götürmek mümkün değildir” (2017: 13). Behar'ın ifadesine göre TSM ancak 16. yüzyıl sonrasında görece özgün bir konuma ulaşmıştır. Say'a göre ise “Türkiye'mize özgü bir tür olan geleneksel sanat müziği (divan musikisi ve klasik Türk müziği adlarıyla da anılır), 15. yüzyılda filizlenerek Osmanlılar döneminde saray çevresinde gelişmiş, 19. yüzyıla gelindiğinde kent halkınca da benimsenen, beğeni düzeyi yüksek bir ‘kentsel müzik’ çeşidi konumuna gelmiştir” (Say, 1998: 25).

Söz konusu süreçte sanat müziğinin temelini oluşturan nazari çalışmalar ilk olarak Farabi tarafından başlatılmıştır. Doğrudan Türk müziği üzerine çalışmalar yapmamış olsa da Farabi'nin özellikle Grek eserlerini inceleyip bir takım hataları düzeltilmiş olması önemlidir. Kamiloğlu'na göre “Farabi, Yunan felsefesini İslam dünyasına ve Arapçaya aktardığı gibi kendine has bir felsefe okulunun da kurucusudur” (Kamiloğlu, 2007: XIII). Bunun yanı sıra Levendoğlu'nun da vurguladığı gibi Grek müzik teorisine ait eserlerin Ortadoğu'ya yayılmasında Büyük İskender'in Doğu seferi (M.Ö. 4. yüzyıl) sırasında kurulan Grek bilim merkezlerinin etkisi büyük olmuştur ve İslamiyet'in yayılmaya başlamasından sonra İskenderiye, Anadolu, Suriye, Irak ve İran'da birçok bilim merkezi Müslümanların eline geçmiştir (2005: 256). Bu olayların sonrasında yapılan tercümelemler ile birlikte Grek müzik kültürü İslam Kültürünün içine dâhil olmuştur. Bununla beraber Tura'nın dediği gibi “Türk müziği nazariyatı hakkındaki ilk bilgilere, dolaylı yollardan, Farabi'nin “*Kitabü'l-musiki-i'l-kebir*”nde, “*Horasan Tanburu*” adlı eserinde rastlamak mümkündür” (Tura, 2017: 155). Kurt ve Ursula Reinhard da Türk Müziği nazariyatına yönelik bilgiler vermektedir. Reinhard Türk Müziğinin kökenine atıfta bulunarak en önemli Arap ve Arap-İranlı müzik kuramcılarını

10-11. yüzyılda yaşayan Farabi, İbn-i Sina ve 13. Yüzyılda yaşayan Safiyüddin şeklinde ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 25). Elbette Farabi'nin yanında El-Kindi'den de bahsetmek gereklidir. El-Kindi'nin ve ebced nota yazısının önemini vurgulayan Girgin'e göre "Günümüze ulaşan en eski tarihli ebced yazısı Arap filozofu Kindi'ye aittir" (Girgin, 2006: 135). "Şeyh Kutb-i Nayi Osman Dede Harf Yazısına kadar ebced nota yazı sistemi kullanılmış olup devam eden süreçte ise Ali Ufki'nin nota sistemine gelinceye kadar Arap harflerinden oluşan harf yazısı kullanılmaya devam etmiştir" (Girgin, 2006).

Türk müziği nazariyatında Safiyüddin Urmevi'yi takiben 15. yüzyılda Abdülkadir Meragi ile karşılaşmaktadır. Kamiloğlu'na göre; "İslam dünyasında Kindi, Farabi, İbn-i Sina ve İhvani Safa'dan sonra Urmevi, İslam musikisinin nazariyesini sistemli bir biçimde kurmuş ve kaidelerini ortaya koymuştur" (Kamiloğlu, 2007: XI).

Türk müziğinde 15. yüzyıla gelindiğinde Ladikli Mehmed Çelebi, sonrasında 17. yüzyılda Ali Ufkî (Albert Bobowski) ve 18. Yüzyılda Kantemiroğlu (Dimitri Kantemir), Nayi Osman Dede, Abdülbaki Nasır Dede gibi bestekâr ve nazariyatçılar öne çıkmaktadırlar. Bu isimlerden Ali Ufkî'nin Osmanlı müzik dünyasında porteli notayı ilk kullanan kişi olduğunu belirtmek gerekir (Judetz, 2000: 8). Bu konuya yönelik Behar da "Enderun meşkhanesinde eğitim görmüş olan Ali Ufki Bey, Türk Musikisi eserlerini bildiğimiz porteli notayla (ama sağdan sola yazarak) ilk kayda geçiren kişi olarak bilinir" demektedir (1987: 21). Behar'a göre "Ali Ufkî aynı zamanda bir yandan ilahiler ve tevşihler besteleyip dini/tasavvufi şiirler yazarken, aynı sırada bir İngiliz Anglikan papazı ve misyoner olan İsaac Basire'nin isteği üzerine Anglikan kilisesinin akaidini Türkçeye çevirebilmektedir" (1990: 23). Bununla beraber "Ali Ufkî'nin iyi bildiği diller: Lehçe, Fransızca, İngilizce, Almanca, Latince, Eski Grekçe, Yeni Grekçe, Türkçe, Arapça, Farsça ve İtalyanca" dır (Behar, 2017: 25). Ayrıca 19.yüzyılda Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Saadettin Arel gibi nazariyatçılar da önemli çalışmalar yapmışlardır. Sözü geçen çalışmalara değinerek anlatılmak istenen, TSM'nin başka tür ve kültürlerle olan etkileşiminin yeni olmadığıdır. (Görüldüğü gibi) TSM'nin ortaya çıkış ve gelişim süreci ele alındığında gerek TSM üzerinde çalışmış olan teorisyenler, gerekse beslendiği kültürler bakımından melez bir müzik türü olduğu anlaşılmaktadır.

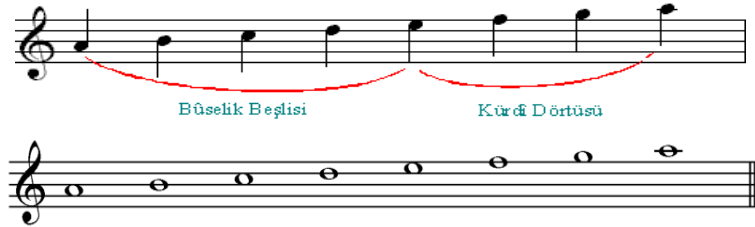
Bununla birlikte TSM makamlarının Klasik Batı Müziğindeki bazı tonalitelere benzer olduğu düşünülmektedir. Örneğin buselik makamı la minör, nihavend makamı

sol minör, kürdi makamı - re minör, rast makamı sol majör ya da çargâh makamı - do majör benzerlikleri gibi. Elbette bu dizilerin benzerlikleri, onların birbirleriyle aynı oldukları anlamına gelmemektedir. TSM'deki makamların seyir özellikleri, söz konusu makamların karakterlerinin belirlenmesi noktasında önemli role sahiptirler. Bu anlamda nihavend makamı icra noktasında sol minör ile ciddi farklılıklar barındırmaktadır. Her şeyden önce TSM'nin pestleşme gibi bir eğilimi vardır. Bu eğilim nedeniyle koma kullanılmayan buselik dizisindeki natürel sesler dahi komalı çalınabilmektedir. Yukarıda bahsedilen dizilerle ilgili benzerliklerin daha rahat anlaşılabilmesi açısından birkaç örnek verilebilir:



Şekil 1: Nihavend Makamı Dizisi ve Sol Minör (Armonik) Dizisi

Şekil 2'deki buselik makamı ise la minör ile ilişkilendirilmiştir:



Şekil 2: Buselik Makamı Dizisi ve La Minör (Doğal) Dizisi

TSM'nin günümüzde rock, caz, funk, latin, pop gibi türlerle olduğu gibi arabesk müzikle de etkileşim içerisinde. Bu anlamda Bülent Ersoy, Muazzez Ersoy ve daha yakın dönemde ortaya çıkmış olan Niran Ünsal, Haktan Ünsal gibi şarkıcılar örnek verilebilir. Daha spesifik bir örnek vermek gerekirse, Yusuf Nalkesen'e ait olan "Kapın Her Çalındıkça" adlı şarkının Haktan versiyonu gösterilebilir. Bu versiyonda enstrümantasyon ve vokal icrası bakımından arabesk bir zemin oluşturulmuştur. TSM'nin etkileşimde olduğu türlerdeki şarkıcılar Tarkan, Resul Dindar, Tan, Nev gibi isimlerdir. Bu isimler pop, Karadeniz, rock gibi farklı türlerde icralar yapan şarkıcılardır. Örneğin Karadeniz müziği şarkıcısı olan Resul Dindar'ın "Gözlerin



*Doğuyor Gecelerime*”, *“Bir İhtimal Daha Var”*, *“Akşam Oldu Hüzünlendim Yine”* gibi şarkıların yer aldığı *“Aşk-ı meşk”* adlı albümü bu örneklerden biridir. Resul Dindar’ın icra ettiği şarkılarda enstrümanların, şarkıların orijinaline yakın olarak kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu albümde enstrümanlardan çok vokal icrada öne çıkan değişiklikler fark yaratmaktadır. Aynı şekilde Tan adlı pop şarkıcısının da çeşitli TSM parçalarını seslendirdiği görülmektedir. Bunlardan bazıları *“Rüyalarım Olmazsa”* ve *“Ah Bu Şarkıların Gözü Kör Olsun”* dur. Tarkan adlı şarkıcısının da *“Veda Busesi”*, *“Sevmekten Kim Usanır”*, *“Dönülmez Akşamın Ufkundayım* ve *“Olmaz İlaç Sine-i Sad Pareme”* gibi TSM şarkılarına yer verdiği *“Ahde vefa”* adlı bir albümü mevcuttur. Bu noktada önemli bir tartışma yeniden ortaya çıkabilmektedir: Sözü geçen TSM şarkıları ne kadar gelenekseldir? Öncelikle geleneksel olanın sürekli değiştiği ve yeniden inşa edildiği gerçeğini unutmamak gerekir. Burada yeniden inşa; geleneksel olan bir müzik türünün icra edilirken kullanılan akort sistemi, tavır, kostüm, mekân ve zaman gibi farklılıkları ifade etmektedir.

Şu ana kadar verilen örnekler, GTMM’den türemiş ve 20. yüzyılda ortaya çıkmış TSM türünde eserlerden oluşmaktadır. Başka bir deyişle bu şarkılar, sanat müziğinin zaman içerisinde vardığı noktayı ifade etmektedir ve TSM’nin tarihsel süreç içerisindeki yolculuğunun bir devamı niteliğindedir. Dolayısıyla mevcut örnekler de bu bilgi ışığında belirlenmiştir. TSM üzerine yapılan yeni denemelere bir örnek olarak Nev adlı rock şarkıcısının 2010 yılında yayınladığı *“Bir nev-i Alaturka”* adlı albüm belirgin bir örnektir. Bu albümde *“Sevmekten Kim Usanır”* ve *“Kimseye Etmem Şikâyet”* gibi şarkılara yer verilmiştir. Bu şarkılarda elektrik gitar, basgitar ve bateri kullanımı yanında, tambur, klarnet, ud gibi çalgılara da yer verilmiştir. Bu anlamda çıkan ürünün tam bir melezlik örneği olduğu söylenebilir. Hakan Ali Toker tarafından Eskişehir Büyükşehir Belediye Senfoni orkestrası için caz formunda düzenlenen Dede Efendi şarkısı *“Yine Bir Gülnihal”*, *“Huysuz ve Tatlı Kadın”*, *“Kimseye Etmem Şikâyet”* gibi eserler de caz müziği yaklaşımlarıyla düzenlenmiş bazı örneklerdir. Ceylan Ertem’in seslendirdiği *“Ah Bu Şarkıların Gözü Kör Olsun”* ve Birsen Tezer’in seslendirdiği *“Aşk Bu Değil”* adlı şarkılar da bu anlamda önemli örneklerdir. Ceylan Ertem örneğinde ise yalnızca akustik gitar ve vokal kullanılmıştır. Söz konusu örnekte vokal dışında belirgin bir caz yaklaşımından bahsedilmesinin zor olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak sanat müziğinin, “geleneksel” bir bakış açısıyla icra edilmesinin yanı sıra çeşitli ve yeni birçok yaklaşımla da ele alınmış olduğu görülmektedir. Burada, farklı yaklaşımlar denildiğinde de tek bir müzik türünden bahsetmenin olanaksız olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki TSM eserleri caz, rock, pop, arabesk gibi çok farklı müzik türleriyle belli ölçülerde kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda yukarıda verilen örneklerin, geleneğin yeniden inşası noktasında önemli örnekler olduğu düşünülebilir. THM ve arabesk müzik üzerinde yapılan yeni düzenlemelerin sanat müziği için de geçerli olduğu görülmektedir. Teknolojinin günümüzde vardığı nokta göz önüne alındığında, bu tür etkileşimlerin sahip olduğu hızın yüksek oluşu doğal karşılanabilir. Bu açıdan Türkiye’de var olan geleneksel müzik türlerinin bundan sonraki süreçte de birtakım değişiklikler yaşayabileceği öngörülebilir.

### 3. ARABESK MÜZİK

Arabesk müzik 20. yüzyılda Türkiye’de ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Bu müzik türünün oluşumunda ve yayılımında rol oynayan etkenlerin neler olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Bunlardan biri de, Türk Müziğine yönelik bir takım yasaklamaların yapıldığı ve bunların, gerek arabeskin doğuşunda gerekse yaygınlaşmasında etken olduğu şeklinde ortaya atılan iddialardır. “Cumhuriyet politikaları doğrultusunda geleneksel müziği unutturmak amacı ile Türk Müziği ilk önce eğitim ve öğretimden kaldırılmış, ardından da radyolarda yasaklanmıştır” söylemi, bunlardan biridir (Özdemir & Beşiroğlu, 2009: 21). Beşiroğlu ve Özdemir burada öncelikle eğitim ve öğretim alanında gerçekleşen bazı yasaklamalar olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Bunu takiben söz konusu yazarlar, “Radyodan Türk Müziği yasaklanınca, halk özellikle Arap müziği yayınlarını aramaya başlamıştır” savıyla, arabeskin oluşum ve yayılım sürecine dair bir radyo yasağı etkeni bulunduğunu öne sürmüşlerdir (Özdemir – Beşiroğlu, 2009: 21).

Küçükkaplan ise arabeskin doğuşuna istinaden şunları söylemektedir: “bu sürecin başlangıcı ve devamı niteliğinde sinema sektörünün de önemli rol oynamasıyla birlikte geniş bir dinleyici kitlesine sahip olan ve eğlence mekânlarında yoğun olarak yer verilen bu müzik, aynı zamanda kent kültürünü yansıtan, onun içinde doğup gelişen bir müzik olarak ortaya çıkmıştır” (2013: 130). Altınay’ın aktarımına göre, Atatürk Türk Müziği’nin yasaklanmasını öngörmemiş ve bu minvalde “Bizim seve seve dinlediğimiz

Türk bestelerini, onlara da (Batılılara) dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestralarıyla, çaresi her ne ise” demiştir (2014: 42). Adnan Saygun bu hususta “Garplıların bu çok ses tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır (...) bir Alman veya İtalyan türküsü ile bizim türkülerimiz arasında bir yakınlık bulmak kabil değildir. Böyle olunca onların kendi bünyelerinden çıkarmış oldukları bir armonileme sistemini türkülerimize tatbik etmek abesle uğraşmak olur” demiştir (Nurcan & Canbey, 2016: 81). Bu meseleyi çözümleyici bir yaklaşım ise besteci ve müzik kuramcısı Kemal İlerici’den gelmiştir. İlerici, makamsal Türk Müziği sistemi üzerine yaptığı araştırmalarla bu sisteme dayalı “dörtlü armoni” adını verdiği bir çokseslilik sistemi ileri sürmüştür. Eserlerini bu sistemle bestelemiş ve kendinden sonraki bazı çağdaş Türk Müziği bestecilerine de ışık tutmuştur.

Söz konusu döneme ilişkin Özbek “Amerikan filmleri, Türk sinemalarında en büyük yeri kaplarken, ithalatın savaş nedeniyle açık pazar olan Mısır üzerinden gerçekleşmesi sonucu, beraberinde Mısır filmlerini de getiriyorlar” şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Özbek, 2013: 149-150). Beşiroğlu, bu hususta “II. Dünya Savaşı ile ortaya çıkan ekonomik zorluklar, savunma giderlerinin artışı, yoksullaşan halk gibi sorunlar kuşkusuz sinemayı da etkilemiştir ve savaş nedeniyle Mısır yoluyla Türkiye’ye gelen Amerikan filmleri, ülkeye Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir” demektedir (Özdemir - Beşiroğlu, 2009: 22). Türkiye’de gösterilen Mısır filmlerinin Türkçe olarak yayınlanması ise arabesk müziğin melezlik bağlamında yaşadığı ilk değişim olarak düşünülebilir. Bu değişimin sebebi “Gösterime giren ilk film ‘Aşkın Gözyaşları’ ve takip eden filmler çok rağbet görüp seyircinin ilgisini fazla çekince, 1938 yılında Basın - Yayın Genel Müdürlüğü bu filmlerin müziklerinin Arapça söylenmesi yasaklanmıştır” (Özdemir, 2017: 384). Bunun neticesinde Tohumcu’nun da ifade ettiği gibi “Aşkın Gözyaşları’nın gördüğü ilgi ile birlikte filmdeki şarkılara Türkçe söz yazılıp Hafız Burhan’ın plağa okumasıyla birlikte Türkiye’de film müziği adaptasyonu şeklinde yeni bir sektör meydana geldiği görülmektedir” (2012: 104). Bu girişimin ardından, Türkiye’de yayınlanan Mısır filmlerinin etkisiyle, ilk kez bir Türk film projesi gerçekleştirilir. “Sadettin Kaynak’ın yapmış olduğu ilk Türk filmi olan ‘Allah’ın cenneti’, aynı zamanda Türk sinema tarihinde ünlü bir ses sanatçısının oyuncu olarak yer aldığı ilk filmidir” (Özdemir - Beşiroğlu, 2009: 23). Bununla beraber Öztuna, “1936’dan 1948’e kadar 12 yıl Mısır filmleri ve bunların musikisi Türkiye’de saltanat

sürdü ve Türk zevkini iyice hırpaladı ve değiştirdi. 1948'e kadar Türkiye'de 1.130 Mısır filmi oynatıldı" eleştirisini yapmaktadır (1987: 50).

Ancak arabesk müziğin Türkiye'de tam anlamıyla yaygın hale gelmesi çoğunlukla kent kültürü ve göç gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Küçükkaplan arabeskin ortaya çıkışı ve gelişimini "Hazırlayıcı dönem (1930 - 1960), İlk dönem (1960 - 1980), Orta dönem (1980 - 1990) ve Son dönem (1990'lardan günümüze)" şeklinde kronolojik olarak sınıflandırılmıştır (Küçükkaplan, 2013: 187, 208, 227). Bu sınıflandırmaya bakıldığında arabeskin 1930 yılından başlamak suretiyle çeşitli değişiklikler yaşayarak günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır. Şüphesiz bu dönemler içerisinde en önemli ve kalıcı olan biçim Orhan Gencebay etkisiyle oluşmuştur. Arabesk'in Türkiye'de yükselişi Orhan Gencebay ile gerçekleşse de söz konusu yükselişin birçok nedeni vardır. Diğer bir iddiaya göre; "Arabeskin yükselişi 1961 Anayasası'nın da etkisiyle gelen öğrenci hareketleri, ideolojik çatışmalar, yükselen sol akımlar, sendikaların yükselişi ile CHP'nin Bülent Ecevit ile seçimlerden birinci parti çıkması, Kıbrıs Barış Harekâtı gibi pek çok olayın yaşandığı yıllardır" (Şahin, 2014: 6). Kaymal'a göre "bu devrimin ilk öncüsü, Orhan Gencebay olarak kabul edilir. İlk yerli arabesk şarkı 1964 tarihli Suat Sayın'ın 'Sevmek Günah mı?' adlı eseri, ilk arabesk şarkıcı olarak da bu eseri okuyan Ahmet Sezgin olarak nitelendirilir" (2017: 1509). Bu açıdan Türkiye'de gerçekleşen köyden/kırdan kente göç ve yurtdışına göçlerin arabesk müziğin yaygınlaşmasında bir hayli etkili olduğu görülmektedir. Bununla birlikte "göç" kavramı "gurbet" kelimesiyle özdeşleştirilmektedir. Dışa yönelik göç II. Dünya savaşı nedeniyle Avrupa'da yaşanan işçi ihtiyacı neticesinde gerçekleşmiş ve "gurbet" ifadesi yurtdışına göç eden vatandaşlar tarafından daha da içselleştirilmiştir. Buna yönelik Tekelioğlu, Türkiye kültürünün oluşumu esnasındaki üç önemli göç dalgasından bahsetmektedir:

- 1-Osmanlı'nın çökme sürecinde, özellikle 19.yüzyıl boyunca artarak sürececek olan, kaybedilen topraklardan Anadolu'ya doğru yönelen çok hızlı bir dıştan içe göç dalgası;
  - 2-Ellili yıllardan itibaren üretim ilişkilerindeki önemli değişimlere paralel olarak başlayan ve köylerden şehirlere doğru yönelen içgöç dalgası;
  - 3- Son yirmi yıl içinde şehrin çevresinden merkezine doğru yönelen şehir içi göç"
- (Tekelioğlu, 2006: 62-63).

Bu anlamda ortaya çıkan sosyal ihtiyaç İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Emrah vb. şarkıcılar ile karşılanmıştır. Güngör'e göre; "kırdan kente göç olayının arabesk müziğin yaygınlaşmasına büyük katkısından sonra, dış göç olayı da söz konusu müziğin

ülke dışında yaygınlaşmasına büyük katkıda bulunmuştur denebilir.” (Güngör, 1993: 94). Söz konusu şarkıcıların şarkılarında gözlemlenen gurbet olgusunun sözsel anlamda halk müziği ya da sanat müziği şarkılarında görece az olması, var olan beklentiyi karşılayamama açısından önemli sayılabilir. Buna karşın göçün arabesk müziğin yayılmasındaki rolü kimi araştırmacılar tarafından kabul görmemiştir. Bu noktada en öne çıkan isimlerden biri olan Martin Stokes’a göre arabesk müzik yapanlar ve dinleyenlerin hepsi ülkenin güneydoğusundan göç etmiş insanlar değildir (2013: 30). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi arabesk müzik belli bir bölge ile özdeşleştirilerek ve bu bölgede yaşayan insanları sınıflandırarak açıklanamaz. Dönmez’e göre arabesk “Kökene Orta Doğu’ya ait olup, Anadolu’da da varlığını ve etkisini sürdüren bu müzik geleneği, göçle birlikte İstanbul ve diğer metropollerin varoşlarına da hızla taşınmıştır” (Dönmez, 2011: 236).

Bunlara ek olarak arabesk müziğin yalnızca gecekonduda yaşayan insanları temsil etmediğine yönelik örneklerle de yer vermek gerekmektedir. Burada *cazın Missisipi* nehri kenarındaki Afrikalı kölelerden kaynaklanmasına rağmen günümüzde yaygın olarak elit bir kesimi temsil eden bir müzik türü haline dönüşmesine benzer bir tezatlık içermektedir. Başka bir deyişle arabesk, başlangıçta köyden şehre göç eden bir kesimi ifade ederken günümüzde bu özdeşleştirme biçiminin alanı oldukça genişlemiştir. Bu noktada Türk pop müziğinde ortaya çıkan arabesk eğiliminin de etkin bir role sahip olduğu söylenebilir. Arabesk müzik içerisinde yer alan makamlar, vokal ve enstrüman icralarına yönelik özgün nitelikler, pop müziğine dahil edildiğinde arabesk müzik dolaylı yoldan dinleyicinin kulağında yer etmeye başlamıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak arabesk müzik, göç etmemiş, göçe maruz kalmamış kentli kişiler tarafından sevilmeğe başlanmıştır. Gedikli’nin de ifade ettiği gibi “her şeyden önce toplumumuz içinde oluşan bu müziğin aynı zamanda toplumun kültürel yapısını temsil ettiği bir gerçektir. Yani onu, toplumun genel kültürel yapısından ayrı düşünmek mümkün değildir” (1999: 30).

Arabeskin Türkiye’deki günümüz konumuna bakılacak olursa; bu anlamda bir takım yarışma programlarının etkin bir rolü olduğu görülmektedir. Bu bağlamda “ O ses Türkiye, Pop-Star Alaturka, Akademi Türkiye” gibi programlar dikkat çekmektedir. Ancak özel TV kanallarının ortaya çıkışı bu sürecin başlangıcıdır. Kaymal’a göre “1990’da ‘Magic Box Star 1’ ismiyle ilk özel televizyon kanalı yayın hayatına başlamış,

plak ve kaset sektörünün yanı sıra sinemada ve çeşitli eğlence yerlerinde de kendine önemli bir yer edinen arabesk, özel bir televizyon kanalının yayın hayatına girmesiyle, geniş kitlelere ulaşabilecek bir araç daha kazanmıştır” (2017: 1515). Bu doğrultuda Soydan’a göre, “1990’lara kadar devletin radyo ve televizyonlarında yasaklı olduğu için minibüslere ve tamirhanelere sıkışan arabesk müzik özel radyo ve televizyonların ortaya çıkışıyla birlikte ülkenin en ücra köşesine kadar yayılmıştır” (Soydan, 2015: 72).

“O ses Türkiye” adlı programın diğer ülkelerde yayınlanan aynı formattaki yarışmalardan farkı ise, icra edilen türler açısından çeşitlilik içermesidir. Söz gelimi davulcu Cengiz Tural ve (aslen klasik gitar sanatçısı olan) Aytuğ Cumalı *funk* ve *caz*, gitarist Gökay Semercioğlu ise *caz* ve *rock* icracısıdır. Ancak bu yarışmada bu müzisyenlerin arabesk, sanat müziği, rap, rock, halk müziği, caz, r&b, pop vb. birçok müzik türüne eşlik ettikleri görülmektedir.

Bu yarışmada yer alan icracıların çoğunun spesifik olarak arabesk icracısı olmaması önemli bir ayrıntıdır. Ancak özellikle pop şarkılarda arabesk bir üslubun öne çıktığı görülmektedir. Bu yarışma her ne kadar arabesk müzik odaklı değilse de bu türün popülaritesinin bir göstergesi olarak arabeske dair pek çok unsur dikkat çekmektedir. En ilginç ayrıntılardan biri de söz konusu yarışmada arabesk müziğin aşırı önemsenmesidir. Öyle ki özünde arabesk olmayan Türkçe şarkıların içerisine arabesk tarzda nağmeler katılması, yarışmanın jürisi ve seyirci tarafından olumlu karşılanmakta, yarışmanın jüri üyelerinden birinin arabesk şarkıcısı olmasına da ayrıca özen gösterilmektedir. Bunlardan birkaçı Ebru Gündeş, Sibel Can, Seda Sayan ve Yıldız Tilbe gibi şarkıcılardır. Jüride bu tür şarkıcıların olması, yarışmaya katılmakta olan arabesk icracılarının sayısında doğal bir artışa neden olmaktadır. Elbette orkestrasyon anlamında da bazı farklılıklar mevcuttur. Bu noktada baterinin ve klavyenin icra biçimlerinin belirleyici olduğu görülmektedir. Örneğin Orhan Gencebay ya da İbrahim Tatlıses şarkılarının orijinal kayıtlarında yer alan kalabalık bir keman topluluğu dikkat çekmektedir. “O Ses Türkiye” de çalan Tarık Sezer Orkestrası’nda ise söz konusu keman topluluğunun boşluğu elektro bağlama ile kapatılmaya çalışılmaktadır. Ancak arabesk, halk müziği, sanat müziği gibi şarkıların icrasında benimsenen akor tercihleri (düzenleme yaklaşımı) ve ritmik çeşitlemeler, söz konusu müzik türlerinin yaşadığı değişim konusunda belirleyicidir.

Sonuç olarak ‘‘O Ses Türkiye’’ gibi yarışmalar, yayınlanan albümlerle beraber Türkiye’de mevcut olan arabesk, sanat müziği, halk müziği gibi türleri pop, caz, rock gibi farklı müzik türleriyle kaynaştırarak dinleyiciye sunmaktadır. Bu yarışma haricinde arabesk müziğe yeni yaklaşımlar kazandıran kişiler olarak söz edilebilecek isimler ise ‘‘Selami şahin ve Baba Bando Grubu’’, ‘‘Pilot’’, ‘‘Lao Tayfa’’, ‘‘İstanbul Arabesque Project’’, ‘‘Gece Yolcuları’’, ‘‘İstanbul Ses Kayıt’’ gibi grup ve şarkıcılarıdır. Adı geçen bu grup ve şarkıcıların icra ettikleri şarkılarda özellikle caz ve funk gibi müzik türlerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak icra edilen şarkıların asıl versiyonları arabesk müzik türündedir. Bu gruplardan ‘‘Pilot’’ grubu ele alındığında söz konusu arabesk şarkılarda hem melodik hem de ritmik anlamda belirgin değişiklikler olduğu gözlemlenmektedir. Pilot grubunun icra ettiği şarkılar arasında İbrahim Tatlıses’ten ‘‘Acı Gerçekler’’, ‘‘Ben İnsan Değil miyim’’, Mslm Gürses’ten ‘‘Usta’’, Azer Bülbül’den ‘‘Kurşun Yedin’’ gibi şarkılar yer almaktadır. Bunun yanında Pilot grubunun albümünde yer alan ‘‘Ayva iek Açmış’’, ‘‘Leylim Ley’’ gibi arabesk olmayan şarkılara da arabesk bir hava katılmaya çalışılmıştır. Bu noktada bu grubun tarzının arabesk odaklı olduğu görülmektedir. Bunlara ek olarak grubun arabesk müzik dışındaki türler üzerinde de düzenlemeler yaptđını belirtmek gerekir.

Pilot grubunun dışında arabesk anlamında en ne çıkan gruplardan biri ‘‘İstanbul Arabesque Project’’ adlı topluluktur. Söz konusu grubun yalnızca arabesk şarkıları düzenlediği görülmektedir. İstanbul Arabesque Project’in icra ettiği şarkılardan bazıları ‘‘Unutabilsem’’, ‘‘Bir Kulunu ok Sevdim’’, ‘‘Vur Gitsin Beni’’, ‘‘Senin Olmaya Geldim’’ gibi arabesk şarkılardır.

Sonuç olarak arabesk müziğin Türkiye’de ortaya çıkışı ve yükselişi süreci;

- Mısır filmlerinin Türkiye’de gösterilmeye başlanması ve Mısır filmlerinin Türkçe adaptasyonlarının ortaya çıkması,
- 60’lı yıllarda gerçekleşen siyasi değişimler,
- Orhan Gencebay etkisi,
- Kente doğru gerçekleşen gler,
- Arabeskin TRT’de yasaklanması,
- Özel televizyonların ortaya ıkışı,
- Pop Star Alaturka, Akademi Türkiye, O ses Türkiye gibi yarışmaların ortaya çıkması, şeklinde özetlenebilir.

#### 4. BATILILAŞMA VE TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNİN OLUŞUMU

Batılılaşmanın müzik özelinde değerlendirilmesi konusuna girmeden önce, bu hareketin hangi alanda ve neden ortaya çıktığına göz atmak gerekmektedir. “Tanzimat dönemi, Batılılaşma hareketlerinin en belirgin olduğu dönem olarak karşımıza çıkmaktadır” (Küçükkaplan, 2013: 34). Emre Kongar, “Osmanlıları Batılılaşmaya yönelten en önemli gerçek, Batı’nın askeri üstünlüğüydü ve ilk yenilik çabalarının ordunun ücretli kesimine, yeniçerilere yöneldiğini görüyoruz.” demektedir (Kongar, 1999: 64). Bu bağlamda Batının diğer kültürler üzerinde olan etkilerinin savaş yoluyla gerçekleştiği söylenebilir. Bu açıdan Batılılaşmanın yanı sıra Avrupa’nın şarkiyatçılık anlayışına da kısaca değinmek gerekir. Said’e göre “Şark (Doğu) neredeyse tümünden Avrupa’ya özgü bir buluştu; antik çağdan beri, gönül maceralarının, egzotik varlıkların, akıldan çıkmayan anılarla görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekânı olmuş ve Avrupa için bir karşı imge, düşünce, kimlik, deneyim olarak Avrupa’nın tanımlanmasına yardımcı olmuştur” (2013: 11). Bu anlayış, bir anlamda Avrupa’nın tam olarak nerenin Batısı olduğu konusunun çözümlenmesine fayda sağlarken, Avrupa ve Batılı olmanın ne olduğunun tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Yine Said’e göre; “Batılı dışındaki şarklı olan ve diğer tüm halklara geri, yoz, uygarlaşmamış gözüyle bakılmakta ve bu halklar biyolojik belirlenimcilik ile ahlaki-siyasal öğütlerden oluşmuş bir çerçeveden değerlendiriliyordu” (2013: 219). Giddens ise; “Batı ülkelerinin 17. yüzyıldan başlayarak sahip oldukları askeri güç onlara, dünyanın bütün bölümlerini etkileme olanağı vermiştir. Bu aynı zamanda, Batı yaşam biçimlerinin küresel düzeyde yayılımının da temelinde yer almış” demektedir (2013: 83). Bu bağlamda Osmanlı’da öncelikle askeri alanda gerçekleştirilen değişiklik çabaları daha sonra müzik alanında da ortaya çıkmıştır. Osmanlıların askeri anlamda göreceli olarak zayıflamaya başlaması, önce Batılılaşma devamında ise modernleşmeye yönelik bir girişimin ortaya çıkması açısından etkili olmuştur.

Beşiroğlu’na göre; “Batı müziği ile olan ilişkiler, 1826 yılına kadar Osmanlı’nın Avrupa ile olan ilişkilerinden doğan vesilelerle rastlantısal ve plansız bir süreç içerisinde gelişmiştir” (2009: 24). Bu bağlamda, kaynaklarda Osmanlı’nın Batı müzik kültürüyle ilk karşılaştığı sahne olarak III. Selim’in seyrettiği opera gösterilmektedir. Ancak bazı kaynaklarda Osmanlı-Batı münasebetinin 1543 yılında imzalanan Osmanlı-



Fransız Antlaşmasından sonra Fransa kralı I. François'ın Osmanlı İmparatoru Kanuni Süleyman'a teşekkür amacıyla bir orkestra göndermesi ve söz konusu Fransız topluluğunun birkaç konser verdikten sonra geri gönderilmesi suretiyle gerçekleştiği görülmektedir (Gedikli, 1998: 47). Ayrıca Bülent Aksoy'a göre padişahın (III. Selim) Batı usulü danslarla ilk teması, kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında olmuştur (Aksoy, 2003: 204). Ancak Küçükkaplan bu konuda; "Osmanlı'nın Batı müziği ile yabancı devletlerle yürütülen ilişkiler vesilesiyle 16. yüzyılda tanıştığını görüyoruz; 1524'te İstanbul'daki İtalyanların düzenlediği bir şenlikte Venedik balyosunun evinde bir bale gösterisi yapılmış, bu gösteriye Türkler de oyuncu ve seyirci olarak katılmıştır" (2013: 35) demektedir. Buradan da anlaşıldığı üzere Batı müziği ile karşılaşmanın ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman döneminde gerçekleştiği görülmektedir. Ancak Aksoy tarafından 17. yüzyıla yapılan vurgu yalnızca opera özelinde değerlendirilirse iki görüşte de doğruluk payı olduğu sonucuna varılabilir. Aksoy'un Kanuni dönemi ile ilgili Rauf Yekta'dan yapmış olduğu alıntıya göre; "Kanuni zamanında Fransız müzisyenlerden kurulu bir topluluk ilk kez İstanbul'a gelmiş, padişah huzurunda üç zamanlı (*vals*) bir parça çalmış; usul padişahın dikkatini çekmiş, saray müzisyenlerinden bu usulü unutmamalarını ve aynı usulde eserler bestelemelerini istemiştir" (Aksoy, 2003: 44). Ancak Kaygısız'a göre "Kanuni, 'Bu musiki savaşı ruhunu bozar' gerekçesiyle çalgı takımını geri yollar. Yine de 'Freng işi' 3/4'lük ölçü kalır" (2000: 162). Bununla birlikte "Osmanlı ile Batı arasında sanatsal ilişkiler Fatih'le başlamıştı" (Kaygısız, 2000: 162). Görüldüğü üzere Kanuni'nin, huzurunda çalınan vals parçasına verdiği tepki, kaynaklarda farklı şekillerde ifade edilmiştir. Ancak sonuç olarak üç zamanlı bir dans müziği olan vals, Osmanlı'da varlığını sürdürmeye başlamış ve devam etmiştir.

Bununla birlikte Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşim karşılıklı olmuştur. Bu etkileşim ilk kez Mehter takımı ile gerçekleşmiştir ve Mehter müziği, savaşlar, diplomatik temaslarla Avrupa'ya yayılmıştır (Adam, 2014: 88). Bu bağlamda Aydın'a göre; "Mehter toplulukları Avrupa'da *zurna*, *boru* ve eşlik çalgıları olan *davul*, *nakkare*, *zil*, *çelik üçgen*, *çevgan* gibi vurmali çalgılarıyla tanındılar. Bu çalgılar gittikçe yaygınlaşarak Avrupa askeri müzik topluluklarında ve orkestralarında yer almaya başladılar" (Aydın, 2011: 17). Ne var ki 19. yüzyılda Mehterhane kapatılmıştır. Bununla birlikte Tanzimat döneminde Mehterhane'nin kapatılarak Muzika-i Hümayun'un

kurulması tam bir dönüm noktasıdır. “Mızıka-i Hümayun ile birlikte yeni kurulan askeri bandolar mehter müziğindeki parçalar yerine, Avrupa’nın müzik eserlerini repertuvarlarına almaya başlamış, bu doğrultuda Giuseppe Donizetti de yeni parçalar besteleyerek Türk müziğine dayanan düzenlemeler yapmış ve böylece Türk ve Avrupa müziğinin bir karışımı ortaya çıkmıştır” (Aydın, 2011: 18).

Küçükkaplan’ın aktarımına göre Yalçın Tura, Mehterhane’nin kapatılmasıyla birlikte Türk ve Batı müziği arasında ilk ayrımın ortaya çıktığını belirtmektedir (Küçükkaplan, 2013: 35). Buradaki ayrımın önemli bir göstergesi de iki farklı ana müzik topluluğunun ortaya çıkmasıdır: Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedit. Bunlardan Fasl-ı Cedit, geleneksel olan müzik türleriyle popüler türlerin birleşiminin başlangıcı olarak gösterilebilir. Bu topluluk içerisinde flüt, ney, ud ve mandolin gibi farklı kültürlere ait çalgıların bir arada kullanıldığı dikkat çekmektedir (Küçükkaplan, 2013: 35). Bunun yanı sıra Beşiroğlu’na göre; “Fasl-ı Cedit topluluklarının repertuarı ise Batı müziğinin majör ve minör tonlarına yakın makamlardan seçilmiş peşrev, saz semaisi, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmeleriyle meydana getirilmiştir” (Beşiroğlu, 2009: 24). Söz konusu toplulukların Ziya Gökalp’in halk müziği ve Batı müziğinden oluşan “milli müzik” formülüne esin kaynağı olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Fasl-ı Cedit topluluklarının seslendirdiği eserlerin, niteliksel olarak günümüzde caz, rock, pop, funk ve latin türleriyle gerçekleştirilen melezleştirme uygulamalarının temelini oluşturduğu da söylenebilir.

Mehter takımının Avrupa’daki etkileri bağlamında, Batı’da Osmanlı askeri müzik enstrümanları az sayıda kullanılmıştır. Söz konusu etkileşimin Osmanlı’daki yansıması ise çok daha köklü ve keskin olmuştur. Yansımanın en belirgin uygulaması Mızıka-i Hümayun’un kurulmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu bağlamda Batı müziğinin “modern musiki” olarak nitelendirilerek Türkiye’de var olan sanat müziği formlarının önünde olması gerektiği yönünde söylemlerde bulunulmuştur. Gazimihal “Modern Musiki nedir?” adlı makalesinde “Modern musiki devrinden evvelki ölmüş devirlerin musikileri ile intibah asırlarının eseri olan modern sanattan habersiz yaşamış milletlerin musikileri, ‘eski musikileri’ teşkil ederler” demektedir (Kahraman, Tebiş, 2014: 303). Bu yaklaşımda bahsi geçen “eski musikiler”, tek seslilik-çok seslilik ikileminden beslenir. Gazimihal’in Batı müziğinin üstünlüğüne yönelik ifadeleri bununla sınırlı değildir. Kendisi yine aynı makalede “Şark

musikilerinde de muayyen (belli) birer tekemmül (olgunluk) seviyesi varsa da, bu seviyelerin cümlesi (tamamı) modern sanatın seviyesinden aşağıdır” demektedir (Kahraman, Tebiş, 2014: 303). Bununla birlikte Gazimihal’in Batı müziğine yaklaşım şeklinin güncelliğini büyük ölçüde yitirmiş olduğu ve konuyu karşılaştırmalı müzikoloji bağlamında işlediği anlaşılmaktadır. 1950’de ortaya çıkmış olan etnomüzikoloji disiplini ile birlikte bu tür yaklaşımların günümüzde etkisini görece yitirdiği söylenebilir.

Ayrıca Behar’ın da ifade ettiği gibi; “Türk Müziği ile Batı Müziği türleri arasında yapı, ritim anlayışı, müzik duygusu ve ses yaklaşımı açısından büyük ölçüde bağdaşmazlık vardır” (1987: 90). Bununla beraber “modern müzik” kavramının çok seslilikle özdeşleştirilmesi, söz konusu farklılıkları görmezden gelir. Bu bağlamda yine Behar’a göre; “Çoksesliliği müzikte uygarlığın biricik ölçütü haline getirmek ne denli yanıltıcı ise tekseslilik-çokseslilik ikilemine yapışıp kalmak da o denli yanlış. Bunun yerine çok daha temel olan tonal-makamsal müzik ayırımını ikame etmek, Türkiye’de müziğin kuramsal sorunlarının sağlıklı bir biçimde tartışılmasına zemin hazırlar” (Behar, 1987: 90).

Görüldüğü üzere Türkiye’de müzikal bağlamda Batılılaşmanın ortaya çıkışı, klasik Batı müziği formlarında eserler verilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Ayrıca daha sonra da ifade edileceği gibi Batılılaşma hareketlerinin günümüzdeki yansımaları yalnızca Batı müziği alanında değil, aynı zamanda popüler müzik türleri temelinde de kendini hissettirmiştir.

Bu bağlamda Ünlü’ye göre; “Musiki araştırmacılarının ve tarihçilerinin ortak görüşü, ilk popüler musikimizin kanto olduğudur. 1880’li yıllarda İtalyan müzikli tiyatrolarından öykünülerek yaratılan kanto, popüler bir sanatın taşınması gereken birçok özelliği bünyesinde barındırır” (Ünlü, 2016: 166). Kantonun ilk örnekleri Güllü Agop Tiyatrosu’nda görülür; kısa bir zaman içerisinde de, önce Beyoğlu ve Galata, sonra da Şehzadebaşı’nda yayılır (Dilmener, 2014: 23). Bu türlerden olan ilk operet Dikran Çuhacıyan tarafından bestelenmiştir. Kutluk ve Ata’ya göre Dikran Çuhacıyan’ın söz konusu bestesinin adı *Arif’in Hilesi’dir* (Kutluk-Ata, 2016: 143). Kantoyu takiben ileriki yıllarda görülmeye başlanan diğer bir tür de *tango* olmuştur.

1940’lara gelindiğinde Türkiye’de caz müziğin etkili olmaya başladığını görüyoruz. Bu anlamda başlangıç niteliğinde görülen en önemli topluluk Cüneyt Sermet, gitarist Turhan ve İlham Gencer’in kurduğu piyano, gitar ve kontrbastan oluşan

caz triodur. Ancak caz müziğin Türkiye'ye ilk kez girişi daha önce gerçekleşmiştir. 1920'li yıllarda Ermeni müzisyen Leon Avigdor'un Paris'te tanıştığı caz müziğini Türkiye'de icra etmeye karar vermesiyle caz, ülke sınırları içerisine girmiştir (Küçük Kaplan, 2015: 36). Ancak Sermet'e göre "Cazda kullanılan çeyrek seslerin Arap ve Osmanlı müziğinde de kullanıldığını ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Afrika'daki geniş tesirlerini göz önüne alırsak, bilahare cazda "blue note" diye vasıflandırılacak bu tutumun başlangıçta Osmanlılar tarafından zencilere aktarıldığı da düşünülebilir" (1999: 10). Sermet'in öne sürmüş olduğu bu görüş; Türklerin caz müziğine dolaylı da olsa bir katkısının olabileceğini iddia etmektedir.

Özetle 1920'lerden günümüze kadar geçen süreçte egemen olan Türk Popüler müzik türlerinin kanto, caz, rap, rock'n roll, Anadolu pop-rock, rock, pop, arabesk gibi türler olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra THM, TSM gibi geleneksel müzik türleri de Türk Popüler Müzik türleri içerisine dâhil edilmektedir. Günümüzde de bu tür sentezler çeşitli değişiklikler geçirerek benzer biçimde uygulanmaktadır. Ancak günümüzde üretilen arabesk-caz, arabesk-rock, TSM-caz gibi melez eserler; kullanılan enstrümanlar, vokal tekniği, *sound*, akor kullanımı gibi çeşitli yönlerden görece daha karmaşık bir hale dönüşmüştür. Ancak günümüz popüler müziği üzerinde en etkili olan türlerin Anadolu pop-rock ve caz olduğu gözlemlenmektedir. Bu anlamda en önemli isimlerden bazıları Leon Avigdor, Cüneyt Sermet, Erol Büyükburç, Tülay German, Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray, Fikret Kızılok, Tanju Okan ve Özdemir Erdoğan'dır.

Türkiye'de Batılılaşma hareketlerinin başlaması sonrasında ortaya çıkan popüler müzik türlerinin modernleşme kavramıyla doğrudan ilgisi vardır. Daha önce de belirtildiği üzere Osmanlı'nın Batıya yönelme gereksinimi askeri alanda ortaya çıkan gerileme nedeniyle olmuştur. Bu doğrultuda, daha ileride ve "modern" olduğu düşüncesiyle Batı model alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde toplumsal alanda yaşanan değişimler aynı zamanda birçok aydını da etkisi altına almıştır. Küçük Kaplan'ın da belirttiği gibi 18. ve 19.yüzyıllardaki Batılılaşma hareketlerinin yalnızca müzikte değil, toplumsal alanda da büyük değişimlere yol açtığı, gerek sanatsal gerek politik açıdan büyük kırılmaların yaşandığı bir dönem olduğu unutulmamalıdır (Küçük Kaplan, 2013: 34).

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE MELEZLİK

Bu bölümde Türk Popüler Müziğinde bulunan meleziğin oluşumu, “gelenek, modernleşme, yabancılaştırma” gibi kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kavramların, melezişmenin anlaşılabilmesi noktasında etkili olabileceği düşünülmüştür. Bununla birlikte söz konusu kavramların ortak noktası ise değişimdir. Başka bir ifadeyle, gelenek içerisinde gerçekleşen değişim süreci, modernleşme ve yabancılaştırma kavramlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca “gelenek, modernleşme, yabancılaştırma” kavramlarının açıklanması, geleneğin değişmesi veya değişmemesi gerektiğine yönelik tartışmalara da yön vermiştir.

#### 1. GELENEK, MODERNLEŞME VE YABANCILAŞMANIN MELEZLEŞME ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Osmanlı’da Batılılaşmanın başlaması, gelenek ve modernite şeklindeki iki kavramın sürekli bir çatışma içerisinde olduğu uzun bir süreci ifade etmektedir. Bhambra’ya göre “Geniş anlamıyla modernite, Batı Avrupa’da 16. Yüzyıldan itibaren meydana gelen toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişimlere işaret etmektedir” (Bhambra, 2015: 2). Özbek’e göre “modernleşme, Batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdaki modern topluma doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade eder” (2013: 32). Bayer’e göre; “Genel anlamıyla modernleşme, 15. ve 17. yüzyıllarda Avrupa’da başlayan ve daha sonra tüm dünyayı etkisine alan, coğrafi keşifler, sanayi devrimi, aydınlanma hareketi, bilimsel ve teknolojik buluşlar, şehirleşme, eğitim, kitle iletişim araçlarının hızla gelişmesi gibi önemli sonuçlar doğuran, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerini ifade eden bir süreçtir” (Tohumcu, 2012: 72). Kaya’ya göre; “Modernleşme ile birlikte başlayan köklü toplumsal değişimleri bireyin zihinsel yapısı ve toplumsal ilişkileri bağlamında analiz eden Simmel; yapısal farklılaşma sonucu geleneksel toplum yapılarının kısmen ortadan kalkması ya da zayıflaması ile bireyin eski toplumsal yapılardan kurtulup büyük bir özgürlüğe kavuştuğunu belirtir” (2012: 117). Marshall’a göre ise; “Modernleşme pek çok farklı yolla başlatılabilen bir süreçtir, yine de en muhtemel olanı, teknoloji ve değerlerdeki değişimlerle başlatılmasıdır. Bu sürecin sonucunda, kurumlar çoğalır,

geleneksel toplumların basit yapıları modern toplumların karmaşık yapılarına dönüşür ve değerler 1960'lar ABD'sindeki değerlere çarpıcı bir benzerlik göstermeye başlar” (2005: 509). Giddens’a göre toplumsal değişmeyi etkileyen üç etken; fiziksel çevre, politik örgüt ve kültürel etkenlerdir. Fiziksel çevre coğrafi koşullara vurgu yaparken kültürel etkenler din ve yazının hâkimiyetini ifade etmektedir (2013: 79).

Marshall’a göre gelenek “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” dir (1999: 258-259). Günay’a göre insanlar gelenekleri doğup büyüdüğü kültür içinde daha doğduklarında hazır bulurlar (2011: 178). Buradaki tanımlamaya göre selamlaşma, bayramlaşma, oruç tutma vb. birçok pratik, gelenek olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan bahsi geçen pratikleri barındıran geleneğin, kuşaktan kuşağa geçen kültürel miraslardan biri olduğu söylenebilir (Günay, 2011: 178). Tonkinson’a göre; “Gelenek kuşaklar boyunca sözle ve eylemle aktarılan bir değerler, inançlar, kurallar ve davranış kalıpları manzumesidir sosyalleşme sürecine mündemiçtir” (Ayas, 2015: 217). Ancak söz konusu geleneksel yapıların zaman içerisinde değişime maruz kaldıkları göz önüne alındığında, geleneğin toplum tarafından algılanma biçimlerinin de bu doğrultuda değişkenlik göstereceği düşünülebilir. Ayas’a göre “somut geleneklerle ilgili gözlemlerimiz bize gerçekte bir geleneğin ancak değişim sayesinde varlığını sürdürebileceğini gösterir. Değişemeyen ve yeni şartlara ayak uyduramayan gelenek ölür ve müzeye kaldırılır” (Ayas, 2015: 215). Günay’ın yapmış olduğu tanımlamaya göre birey, içine doğduğu toplumda karşılaştığı herhangi bir eylemi ya da müzikal yapıyı benimsemekte zorlanmayacaktır. Bu anlamda bir eylemin gelenek haline gelebilmesi için gereken ölçütün ne ya da neler olduğu belirsizleşmeye başlamaktadır.

“Yapılan araştırmalar, halkın uzun bir geçmişi olduğunu sandığı pek çok geleneğin aslında görece yakın dönemlere ait icatlar olduğunu açıklığa kavuşturmuştur” (Marshall, 1999: 259). Bu tanımlama müzik özelinde değerlendirilecek olursa Anadolu rock, arabesk ya da Türk pop müziği zaman içerisinde geleneksel türler haline gelebilirler. Başka bir deyişle birey doğduğunda bu müzik türleriyle karşılaşmışsa en azından belli bir bilinç seviyesine ulaşana kadar bu müzik türlerini geleneksel olarak niteleyebilir. Bu nedenle gelenekselliğin, geleneksel olmayanla arasındaki farkları ifade

ederken, söz konusu yapıların oluşum sürecini irdelemek gerekmektedir. Diğer bir deyişle, günlük yaşam pratikleri ya da müzikal yapıların doğal olarak ya da kendiliğinden ortaya çıkıp çıkmadığı göz önüne alınmalıdır. Ancak Marshall'ın da ifade ettiği gibi pek çok geleneğin yakın dönemde gerçekleşmiş olan icatlar olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda Hobsbawm'a göre "İcat edilmiş gelenek terimi gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa bir zaman diliminde –belki birkaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş 'gelenekleri de kapsamaktadır" (2006: 2). Buradan da anlaşılacağı gibi THM, TSM gibi müzik türlerinde ortaya çıkan melezleşme, geleneğin yeniden inşasına örnek gösterilebilir. Başka bir deyişle 'gelenek' mefhumunun sürekli biçimde yeniden inşa edilen pratikler olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra arabesk müzik, Hobsbawm'ın tanımındaki "kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa bir zaman diliminde ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş" gelenekler içine dâhil edebilir.

Gelenekler yapısal açıdan değişime maruz kalmayan bir izlenim verse de, zamansal ve mekânsal yönlerden sürekli bir evrim içerisindedirler. Günay'ın Stuart Hull'dan aktarımına göre; "Geleneğin öğeleri, sabit değildir, değişik pratik ve konumlarla eklemlenip, yeni bir anlam ve uygunluk ilişkisi kazanabilirler" (Günay, 2011: 182). Görüldüğü üzere gelenekler devamlı bir dönüşüm içerisindedirler. Bu dönüşüm sürecinde ise var olan temel nitelikler göreceli olarak korunurken yeni nitelikler de gelenekler içerisine dâhil edilebilmektedir. Bu nedenle gelenekler daha önce bulunduğu noktadan farklı bir noktaya doğru taşınabilmektedir. Elbette söz konusu dönüşümler ve yenilikler, toplumu oluşturan tüm bireyler tarafından olumlu karşılanmamaktadır. Bu konuya ilişkin Ayas, "öyle yenilikler vardır ki geleneğin muhafazakar mensupları tarafından 'bozulma' olarak görülür ve şiddetli bir muhalefete karşılaşır, halbuki bunlar bazen geleneğin ayakta kalmasını sağlayan temel faktör haline gelebilir" demektedir (Ayas, 2015: 216).

Geleneğin, ayakta durabilmek için sürekli yeniden inşa edilmesinin ve değişmesinin doğal bir sonucu olarak melezleşme ortaya çıkmaktadır. Melezleşmenin müzik özelindeki varlığına bakıldığında geniş bir etki alanına sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Peter Burke müzikte melezleşmeye yönelik olarak; "Fransız besteciler arasında Claude Debussy (1862-1918) Java'nın gamelan müziğinden

etkilenirken, hem Albert Roussel (1868-1937) hem de Maurice Deleage (1879-1961), Hindistan'ı ziyaret etmiş ve oradaki müzik gelenekleriyle ilgilenmişlerdi" demektir (Burke, 2011: 45). Burada verilen örnekte Batı müziğinin "etkilenen" yönüne dikkat çekilmiştir. Türkiye'de müzikte yaşanan melezleşme daha önce de bahsedildiği gibi Tanzimat döneminde başlamıştır. Ancak melezleşmeye yönelik en belirgin uygulamaların 19 ve 20. yüzyıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. Bu noktada 19. yüzyılda Mehterhane'nin kapatılması, 20. yüzyılda ise Mısır ve Arap filmlerinin yaygınlaşmasının yanı sıra az da olsa Hint ve Azeri etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Bu konuya ilişkin Özbek, Hint etkisinin 1950'lerde Hint filmleriyle başladığını, Azeri etkisinin ise 1960'larda başladığını belirtmektedir (Özbek, 2013: 153). Özbek'in ifadesinden anlaşılacağı üzere arabesk müzik; Hint, Mısır, Azeri ve Türk olmak üzere çok yönlü bir müzikal zemine sahiptir.

Bu ifade, arabesk müziğin günümüzde barındırdığı müzikal özelliklerin çok yönlülüğünü de bir anlamda gözler önüne sermektedir. Geçen süre de dikkate alındığında bu müzik türünün halk tarafından benimsendiği görülmektedir. Arabesk müziğin günümüzde var olan popüler müzik türleriyle oluşturduğu melez yapıların yanı sıra arabeski oluşturan müzikal yapılar tek bir türe ait değildir. Bu açıklamanın yapılması gereksinimi ise arabesk müziğin saf, tek bir türden oluşmadığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır ki bu da TSM'nin, oluşum sürecinde yaşadığı etkileşimlere koşuttur. Orhan Gencebay'a göre arabesk "Türk Sanat Müziği, Türk Halk müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müziktir" (Güngör, 1993: 21). Ancak Gencebay'ın daha önce de değinilen Mısır, Hint ve Azeri etkisinden hiçbir şekilde bahsetmediği görülmektedir. Bununla birlikte Gencebay kendi müziğini 'serbest çalışmalar' şeklinde nitelendirmektedir. Gencebay'ın tanımlamasında, Gencebay'ın döneminde arabeskin bazı çevrelerce aşağı ve yoz görülmesi ve bu nedenle meydana gelen bir toplumsal baskının etkisinin olduğu düşünülebilir. Bu etki; Türkiye'de var olan geleneksel müzik türlerinin görece saygınlığından bir şekilde nemalanma ve bu paralelde arabesk müziğe yaşam alanı yaratma amacıyla bir tür meşrulaştırma gereksiniminden kaynaklanıyor olabilir. Esasen köken olarak bakıldığında TSM ve arabesk benzerlik göstermektedir. Burada sözü geçen köken ifadesi, müzikal özelliklerden ziyade coğrafi anlamdaki ortaklığa vurgu yapmaktadır.



Arabeskin belli bir kesim tarafından yoz, bayağı ve aşağı bir müzik türü olarak nitelendirilmesi bu müzik türünün dinleyici kitlesini de kapsayan öznel bir düşünce biçimidir. Başka bir deyişle bu düşüncenin somut bir dayanağı yoktur ve arabesk dinleyicisinin geri kalmış, eğitimsiz olduğu yönünde bir görüşe yaslanır. Özbek'in müzik ansiklopedisinden aktarımına göre arabesk, “çevreye uyumsuzluğun”, “yabancılaşmanın müziği” olarak tanımlanmaktadır (Özbek, 2013: 15). Bu tanımlamaya göre arabeskin dinleyici kitlesi bir şekilde çevresine uyum sağlayamayan yabancılaşmış hatta yozlaşmış bir kitleyi temsil etmektedir. Ancak bu tür bir tanımlamanın bilimselliği ciddi bir tartışma konusudur. Zira böyle bir tanımlamanın belirlenmesi sürecinde – Arabeskin müzikal ve coğrafi özellikleri göz önüne alındığında – meydana gelecek olan karmaşık yapının çözümlenmesi gerekliliği görmezden gelinmektedir. Bu tanımlamaların ortaya çıkışı aynı zamanda modern ile gelenek arasında yaşanan birliktelikten doğan sürekli bir çatışmanın ürünüdür. Söz konusu çatışma çoğunlukla bilimsel bir analiz yapma dürtüsünü pasif hale getirmektedir.

Özbek'e göre; “Modernleşme kuramı” kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, İkinci dünya savaşı sonrası geliştirilmiş bir toplumsal değişme kuramı niteliğindedir (2013: 31). Bu tanımlamaya göre Batı dışı toplumların kapitalizme geçişi er ya da geç gerçekleşecektir. “Modernleşme bir anlamda Batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdan modern topluma doğru geçirmekte olduğu değişim sürecini ifade eder” (Özbek, 2013: 32). Söz konusu değişim sürecinin geleneksel olanı kaçınılmaz bir şekilde etkisi altına aldığından daha önce de bahsedilmişti. Başka bir deyişle geleneksel olanın zamansal ve mekânsal bağlamda değişime uğraması, modernleşmenin bu süreç üzerindeki etkisinin ne olduğu tartışmasını daha da arttırmaktadır. Bu durumda öncelikle geleneksel olanın ne derece geleneksel olduğu sorgulamasının gerçekleştirilmesi ve ardından modernleşmenin bu sürece etkisi ile ortak bir neticeye varılması gerekmektedir. Bu sayede gelenek ile modernleşme arasındaki dikotominin çözümlenmesi noktasında öne çıkan uyum ve uyumsuzluklar da çözümlenebilecektir. Bu çalışmanın temelini oluşturan melezlik kavramı, geleneksel olduğu düşünülen TSM, THM ve arabesk gibi türlerin caz, rock, pop, latin, funk, klasik müzik, r&b vb türlerle oluşturduğu yeni müzikal yaklaşımlar da bu paralelde incelenmiştir.

Yeniden arabesk müzik konusuna dönülecek olursa; arabeskin kent kültürünü yansıttığı yönündeki ifadelerde, genellikle Türkiye’de yaşanmış olan iç göçlere ve gecekondu kültürüne gönderme yapmaktadır. Başka bir deyişle kent kültürü, hali hazırda kentte doğup büyümüş olan bir halktan ziyade, söz konusu kente daha sonradan yerleşen bir topluluğu ifade etmektedir. Bu topluluk belli bir kesimin nazarında eğitimsiz bir kitleyi temsil etmekte, genellikle de gecekondu ve dolmuş şoförlüğüyle özdeşleştirilmektedir. Bu özdeşleştirme eyleminde ise arabesk müziğin çok önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi kente yönelik yaşanan göçler günümüzde var olan arabesk etkileşimli müzik türlerinin oluşumu sürecinde son derece etkili olmuştur. Yaşanan göçlerin tam olarak ne zaman başladığıyla ilgili Güngör şöyle demektedir: “Toplumumuzda kırsal kesimden kopma, köyden uzaklaşma eğilimlerinin 18. yüzyılda Osmanlı vergi sisteminin ağır yükünün etkisiyle başladığı ileri sürülmekteyse de, bizce, gerçek anlamda kente göç olayı 1950’lerden sonra başlamıştır” (1993: 83). Erol’a göre, “kente göçen ‘ötekiliğin’, yani göçmenlerin kültürel kimliğinin arabesk ile ilişkilendirilmesi, kentteki yoksulların, eğitim düzeyi düşük olanların müziği olması ve bu çerçevede bir söylem inşa edilmesinin modası geçmiştir” (2009: 260).

Bununla birlikte Güngör’ün kente göç sürecini anlatırken kullandığı kavramlardan biri de yabancılaşmadır. Yabancılaşma, gelenek ve modernite arasında yaşanan bir tür kimlik bunalımını yansıtmaktadır. Göktürk ve Günalan’a göre “Yabancılaşma kavramını ilk belirginleştiren Hegel olmuştur” (Göktürk, Günalan, 2006: 128). Göktürk ve Günalan’a göre “yabancılaşmaya yönelik ortaya konan teoriler iki ana başlıkta toplanmaktadır. Bu yaklaşımlar nesnel ve öznel yaklaşımlardır. Nesnel yaklaşımlar, yabancılaşmayı nesnel politik ve ekonomik yapı kavramlarıyla açıklarken öznel yaklaşımlar sosyo-psikolojik durumların yarattığı davranışlarla ve yabancılaşmış davranışların sonuçlarının tedavisiyle ilgilenirler.” (Göktürk, Günalan, 2006: 129). Güngör’e göre; “yabancılaşma, özellikle de günümüzde yaşadığımız endüstrileşme ve modernleşme süreciyle koşutluk içerisinde tüm kurum ve insan ilişkilerini etkileyen bir kavramdır” (1993: 86). Yabancılaşmanın toplumsal değişime yol açtığı düşünüldüğünde “yabancılaşma, bireyin üyesi olduğu toplumundan uzaklaştırılması, onu reddetmesi anlamında ele alınmasıyla da toplumsal bir boyut kazanmaktadır” (Güngör, 1993: 86). Güngör burada bireyin hâkim güçler aracılığıyla toplumdan uzaklaşmasından sonra

doğal olarak reddetme sürecine girdiğini ifade etmektedir. Günay'a göre "Yabancılaşma (Fransızca; *alienation* kopma, bozulma), temelde bireyle ilgilidir ve bireyin yabancılaşmasına neden olan etkiler çevresel de olabildiği için, konu psiko-sosyal bir nitelik kazanmaktadır" (Günay, 2011: 203). Burada yabancılaşmanın bireysel ve çevresel olmak üzere iki farklı kaynaktan beslendiği görülmektedir. Ancak asıl sorulması gereken sorulardan biri toplumun arabesk müziğe yönelmesi yabancılaşma kapsamında mı değerlendirilmelidir? Eğer öyleyse Türkiye'deki müzik türlerinin kaç tanesi bu bağlamda değerlendirilmenin dışında tutulabilir? Seeman'a göre; "Yabancılaşmanın göstergeleri güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, yalıtım (izolasyon) ve özyabancılaşma şeklinde belirlenmiştir" (Günay, 2011: 203). Bu göstergelerin tamamında bir takım sebeplerden ötürü toplum içerisinde var olan her türlü yaşam pratiğinin belli bir dereceye kadar ya da tamamen terkedilmesi eylemine gönderme yapılmaktadır. Toplum içerisinde yaşanan yabancılaşmanın haricinde arabesk türünde bir müzikal yapının analizinde toplumsal statü, sınıf, göç, tabakalaşma, toplumsal dışlanma gibi kavramlar kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Marx için sınıf, üretim araçlarıyla insanlarca oluşmuş bir öbektir ve sınıflar arasındaki ilişki bir sömürü ilişkisidir (Giddens, 2013: 345-346). Sınıflar ise üst ve alt olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Söz gelimi klasik Batı müziği ya da Türk sanat müziği üst sınıfı temsil ederken, arabesk ya da rock müzik alt sınıfı temsil etmektedir. Giddens altsınıfın "marjinalleşmiş grup" olarak veya nüfusun büyük bir kısmının sürdürdüğü yaşam biçiminin dışında betimlendiğini ifade etmektedir (Giddens, 2013: 361). Elbette buradaki tanımlamanın Türkiye'ye uygulanabilirliği çok olası görünmemektedir. Türkiye'de nüfusun çoğunluğunun arabesk dinlediği düşünüldüğünde söz konusu uygulanabilirlik konusu daha da belirginleşmektedir. Giddens'in altsınıfa yönelik yapmış olduğu örneklemeden bu kavramın Amerika kökenli ve Amerika'da yaşayan yoksul bölgeleri kastettiği anlaşılmaktadır. Teorileri veya kavramları kültürel ve coğrafi özellikler göz önüne alındığında bütün toplumlara ya da ülkelere uygulayabilmek aynı ölçüde zorlaşmaktadır. Ancak Giddens tarafından yapılan bu tanımlama Türkiye özelinde değerlendirilerek belli ölçülerde uyarlanabilir. Altsınıf tanımlamalarının evrensel anlamda kabul görebilecek özelliklerinden biri diğer sınıflarla sürekli bir çatışma halinde oluşudur.

THM ve TSM içerisinde yaşanmış olan değişiklikler ise söz konusu iki müzik türünün tarihsel süreç içerisinde sürekli bir değişim geçirdiği gerçeği üzerinden değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle THM'nin Orta Asya halklarının icra biçiminden günümüze ulaşma süreci ve Türk sanat müziğinin geçmişte etkileşimde olduğu Grek, Bizans, Arap, Acem etkileriyle 1950'ler sonrası *fantezi* bir türe dönüşmesi gibi hususlar karmaşık ve değerlendirilmesi zor olan bir yapıyı oluşturmaktadırlar. Bu yapılar hali hazırda yaşamış olduğu değişikliklere ek olarak caz, rock, latin, funk, pop gibi bir takım çağdaş türlerle de birleşerek anlaşılması daha da güç olan türler haline gelmişlerdir. THM ve TSM'nin geçirmiş olduğu değişiklikler ile arabesk arasında fark vardır. Bunun nedeni ise arabesk müziğin 20. yüzyılda Türkiye'de ortaya çıkmasına karşın THM ve TSM'nin daha uzun bir geçmişe sahip olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

## 2. MÜZİK VE MEDYA BAĞLAMINDA TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE MELEZLİK

Türk Popüler Müziği ifadesinde, Türkiye'de yer alan, popüler kültüre ve popüler endüstriye mal olmuş müzik türleri kastedilmektedir. Bu bağlamda THM, TSM ve arabesk Türk Popüler Müziği kategorisine girmektedir. Ancak günümüzde daha önce de bahsedildiği gibi Türk Popüler Müziğinin; THM, TSM ve arabeskin yanı sıra rock, caz, rap gibi birçok müzik türünü barındıran geniş kapsamlı bir ifade olduğunu da belirtmek gerekir. Türk Popüler Müziğinin oluşumu ve gelişimi noktasında kitle iletişim araçlarının etkisi büyüktür. Bu bağlamda Türk Popüler Müziğinde, müzik ve medya noktasında değerlendirilebilecek ilk uygulamalar Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Cumhuriyet dönemindeki uygulamalar esnasında kullanılan en önemli kitle iletişim araçları ise radyo ve sinema (Mısırdan ithal edilen filmler) olmuştur. Kitle iletişim araçlarıyla aktarımı sağlanan bu metalar, var olan geleneksel formların değişimine yol açmakla birlikte, görece özgün türlerin ortaya çıkmasına da olanak sağlamaktadır. Söz konusu metaların ulaştırıldığı kitle ise kaçınılmaz bir güdülemeyle karşı karşıya kalmaktadır. Buradaki güdüleme girişimleri dinleyicinin algılama biçimini çoğunlukla etkileyebilmekle beraber, kimi zaman da etkisiz olabilmektedirler. Ancak söz konusu geleneksel ya da müdahale edilerek ortaya çıkan müzik türleri hali hazırda mevcut olan değişim sürecini sürdürmektedir. Bunun paralelinde de bir takım melez yapılar ortaya çıkmaktadır. Selçuk'un "kültürel melezleşme" adı altında ifade

ettiği gibi; “içinde yaşıyor olduğumuz hız çağı iletişim çağı olarak tanımlanan siber dünyada, dil, teknoloji, sanat, siyaset, ticaret, bilgi o kadar hızlı yayılıyor ki adeta damarlarımıza birileri tarafından enjekte ediliyor. Kültürler arası geçiş artık çok daha kolay” (Selçuk, 2017: 61). Selçuk’un da belirttiği üzere, herhangi bir müzik türünün çok uzakta olan bir müzik kültürüyle etkileşime geçmesi günümüz dünyasında oldukça hızlı gerçekleşebilmektedir. Bu durum da küreselleşme ile mümkün olabilmektedir.

Küreselleşme noktasında kitle iletişim araçlarının kullanmakta olduğu ürünler ise uzmanlar tarafından özenle seçilmiş ve bahsi geçen bağımlılığı arttırabilecek nitelikte tasarlanmışlardır. Bununla beraber Bohlman’a göre küreselleşme hem iyi hem de kötü; övülmesi ve yerilmesi gereken bir dünya görüşü, dünyayı zapt edebilen bir güç ama aynı zamanda güç tarafından zapt edilmesi gereken bir harekettir (Bohlman, 2002: 10). Bohlman küreselleşmeyle ilgili yapmış olduğu tanımlamada bir tür paradokstan bahsetmektedir.

Bu paradoksa benzer bir yaklaşım, Erol’un küreselleşmenin ne olduğu üzerine yaptığı tanımlamalarda da görülmektedir. Erol öncelikle emperyalizm ile küreselleşme arasında karşılaştırma yapmaktadır. Yazarın, *Popüler Müziği Anlamak* adlı kitabında “küreselleşmenin emperyalizmden farkı, ondan çok daha tutarsız oluşu, kültürel bir yönelimi olmayışıdır.” demektedir (Erol, 2009: 43). Böylelikle Erol, bir anlamda küreselleşmenin kendi içerisinde barındırdığı çelişkilere vurgu yapmaktadır. Küreselleşme sayesinde dünyanın birçok bölgesinde kültürel tabanda değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlere örnek olarak müzik, konuşma tarzı, jest, mimikler, yemek yeme şekli vb. birçok örnek gösterilebilir. Buna yönelik olarak konuşma tarzı örneği açıklanabilir. Bilindiği üzere Türkiye’de birçok ağız ve şive bulunmaktadır. Bunlar doğal olarak toplumun ve konuşuldukları coğrafyanın özelliklerini yansıtmaktadır. Söz gelimi *Amerikan R* olarak bilinen sesin Türkçede yaygın olarak kullanılmaya başlanması küreselleşme sayesinde gerçekleşmiştir. Bu durum, bu şekilde konuşmanın entelektüel bir üstünlüğü ifade ettiği yanılgısına neden olmuştur. Basit bir örnek gibi görünse de bu örnek son dönemde yaşanan yabancı dilin olumsuz etkileri bağlamında değerlendirilebilir. Aynı konuyla ilgili olarak Erol, Frankfurt Okulu Kitle Toplumu Kuramı’ndaki iki temayı şu şekilde aktarmıştır: “1.Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması, 2. İnsanın

emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk glere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması” (2009: 34).

Değişimin kaçınılmaz ve dinamik olabileceği şu an küreselleşmenin etkisiyle oldukça mümkün görünüyor olsa da, mevcut değişimleri “yenilik” adı altında değerlendirmek tamamıyla doğru görünmemektedir.

şu ana kadar küreselleşme bünyesinde yer alan kitle iletişim araçlarının etkilerinin hızı ve kalıcılığı çeşitli örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu örneklerden müzik alanına geçiş yapılacak olursa, popüler müzik, kitle kültürü, popüler kültür, kültür endüstrisi vb. kavramlardan söz etmek gerekir. Yukarıda Türkçenin kullanımı ile ilgili, yapay göründüğü ve bir tür dayatma olduğu düşünülen bir örnek verilmişti. Bu rnek kültür endüstrisi bağlamında değerlendirilecek olursa konu daha da belirginleşecektir. Zira söz konusu *American R* kavramı bir şekilde küreselleşmenin etkisiyle ve kitle iletişim araçları sayesinde (Sinema, internet, TV vb.) Türkiye’ye ulaşmıştır. Bu anlamda Erol’un kültür endüstrisi zerine Adorno’dan yapmış olduğu alıntıya göre “Kültür endüstrisi 20. yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa’da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılabilen bir mal haline getirmesi anlamına gelmektedir.” (Erol, 2009: 35). Bu kültürel biçimlerin alınıp satılabilmesi de kitle iletişim araçlarıyla mümkün olabilmıştir. Öyle ki, konuşma tarzından giyinmeye, şarkı söylemeden enstrüman alımına kadar akla gelebilecek birçok yaşam pratiğini etkilemiş kimi zaman da tamamen değişirmiştir. Böylelikle toplumsal bir değişim ortaya çıkmıştır. Türkiye’de toplumsal değişimin müzik özeline geirmış olduğu değişiklikler ise Günay’ın oluşturduğu maddelerden birkaçı ile örneklendirilebilir:

- “ -Mekanik müzik aracı gramofondan sonra elektrikli müzik araçlarının gelişimi. (pikap-plak, teyp-kaset ve CD),
  - Her çeşit müziğin yaygınlaşma hızının artması. Bunda medyanın ve müzik araçlarının rolü,
  - Müzik kopyalama,
  - TV ve bilgisayar aracılığıyla müzikteki grselliklerin izlenebilir hale gelmesi,
  - Fotokopinin sağladığı kolaylıklar”
- (Günay, 2011: 199).

Özellikle birçok müzik türünün yaygınlaşma hızının artmasında müziğin niteliksel anlamda hızlı aktarılabilen bir meta olduğu gerçeği önemli bir etkidir. Bu noktada Giddens müziğin yazılı dil ve konuşma dilinin sınırlarını aşarak kitlesel izleyiciye ulaşıp onun dikkatini ekebildiğini ifade etmektedir (2013: 666). Bu noktada daha önce de bahsedildiği gibi TV ve internetin payı büyüktür. Müziğin kültür endüstrisinde son

derece zayıf bir yapı olduğu görülmektedir. Giddens'a göre bunu tetikleyen unsur, internetin, yerel dükkânlardan CD ya da kaset satın almak yerine, müziğin dijital olarak indirilmesine izin vermesidir (2013: 667). Bu anlamda çeşitli yasal ya da yasal olmayan siteler öne çıkmaktadır. Bunlardan yasal olan *itunes* ya da *Youtube* adlı video sitesinin sunmuş olduğu olanaklar yanında yasal olmayan *torrent* sitelerinin etkisi de büyüktür. *Youtube*, izler ve dinler kitlesine hem görsel hem de *Youtube converter* adlı uygulamasıyla işitsel anlamda da son derece önemli kolaylıklar sağlamaktadır. TV bazında ise video kliplerin müziğin aktarımı konusunda önemli bir araç olduğu görülmektedir. Abt'a göre müzik videoları öncelikle dükkânlara yerleştirilen sanatçıların ve şarkılarının reklamı işlevini yerine getirmektedir. Müzik videoları popüler müziğin görsel paketlenişinin önemini vurgulayan promosyon araçlarıdır (Abt, 2000: 134). Kliplerin izler kitlenin algılama biçimlerini yönlendirdiği açıktır. Bu noktada popüler müziğin ne olduğundan kısaca bahsetmek gerekmektedir. Popüler müzik bir şekilde popüler kültür, kitle kültürü, kültür endüstrisi gibi kavramlarla bir arada var olarak toplumun tüm kültürel aktivitelerini olumlu ya da olumsuz etkileme özelliğine sahip bir kavramdır. Erol'a göre dört farklı yaklaşım dikkat çekmektedir:

- 1- Normatif: Popüler müzik bayağı (inferior) bir türdür.
- 2- Olumsuz: Popüler müzik başka bir şey (genellikle "folk" ya da "sanat müziği") olmayan müziktir.
- 3- Toplumbilimsel: Popüler müzik belli bir toplumsal grup ile ilişkilidir (onlar için ya da onlar tarafından üretilen).
- 4- Teknolojik-Ekonomik: Popüler müzik kitle medyası tarafından (ve/veya bir kitle pazarında) yayılır"  
(Erol, 2009: 81).

İlk örnekte görülen "bayağı" ifadesi günümüzde özellikle etnomüzikologlar tarafından eleştirilen bir yaklaşımdır. Aslında bu dört maddede de ortak bir anlam göze çarpmaktadır. Bu anlam popüler müzik ürünlerinin belli bir seviyenin altında olan, entelektüel olmayan bireyleri ifade ettiği yanılsamasıdır. Ancak günümüzde klasik Batı müziği, caz, rock, r&b, pop, rap, TSM, THM, arabesk vb. birçok müzik türü medya aracılığıyla dinleyiciye ulaşımı noktasında popüler müzik kategorisine girebilmektedir. Bu nedenle bir müzik türünün popüler müzik olup olmadığı, niteliksel yaklaşımlarla çözümlenemeyebilir. Bir müzik türünün aşağı olarak nitelendirilmesi eylemi, bu değerlendirmeyi yapan kişinin kendisinin "yüksek kültür" ürünü olarak gördüğü bir müzik türünü meşru ve "daha iyi" gösterme çabasıyla doğru orantılı gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle bu konuda öznel bir yaklaşım söz konusudur.

Medya etkisiyle topluma ulaşan ürünlerin toplum tarafından olumsuz bir şekilde karşılanması, bu ürünlerin var olan geleneksel yapıyı bozduğu ve bir tür yabancılaşmaya neden olduğu gerekçesine yaslanmaktadır. Günay'a göre "insanın kendi toplumsal etkileşimlerini kurma, sürdürme ve eleştirme gücünü zayıflatan, empoze edilenleri düşünmeden yerine getiren, değerleri körelmiş varlığa dönüştüren medya etkileri yabancılaşmayı hazırlayıcıdır." (Günay, 2011: 201-202). Toplumun kendisine sunulan tüm ürünleri yabancılaşma bağlamında değerlendirmesi, dünyaya ya da çevresine karşı izole olmasına yol açabilir ve bu durum da içinde bulunduğu ortama karşı bir tür yabancılaşmaya neden olabilir. Zira toplum, yapısı itibariyle karmaşık ve kendi içinde ikilikler barındıran bir yapı ile karşı karşıyadır. Özetle değişimi sağlayan araçlar; kitle iletişim araçlarının etkisiyle gerçekleşen küreselleşme ve sonrasında bir tür "gelişmişlik" ihtiva ettiği gerekçesiyle benimsenen ya da benimsemek durumunda bırakılan modernleşme mefhumudur.

Arabeskin yaygınlaşması sürecinde medyanın etkisi oldukça fazladır. Bu anlamda bir takım yarışmaların öne çıktığı görülmektedir. Bu etkenler arasında en önemlileri başta Eurovision olmak üzere çeşitli müzik yarışması programları (Pop Star Alaturka, Akademi Türkiye, O ses Türkiye vb.) ve video kliplerdir.

Günümüz teknolojik ortamı ve Türkiye'de çıkan albümler göz önüne alındığında söz konusu üç türün de benzer bir bakış açısıyla melezleştirildiği açıktır. Söz gelimi Işın Karaca, İzel, Pilot, Ogün Sanlısoy, Hande Yener, Fasl-1 Jazz, Çalijazz gibi şarkıcı ve grupların yakın tarihler arasında benzer albümler yapması/şarkılar seslendirmesinin tesadüf olmadığı, ortak bir anlayış ve bilinç ile yaratıldığı açıkça görülmektedir. Başka bir deyişle THM, TSM ve arabesk müziğin günümüzdeki icra biçimlerinin içerisinde evrensel olan çeşitli çağdaş dönem türlerinin bulunması mevcut popüler anlayışın ürünüdür. Bu anlayışın oluşması ve yayılması ise daha önce de söylendiği gibi teknolojik gelişmelerle mümkün olmuştur. Grup, şarkıcı veya yapımcılar sentez oluşturmak için kullanmak istedikleri türlere rahatlıkla ulaşabilmekte ve diledikleri müzik türünün içerisine dâhil edebilmektedirler. Bu durum da TV, Radyo, internet gibi kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemde yaşanan değişimler ile günümüzdeki değişim hızı arasındaki farkı açıkça ortaya koymaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, çeşitli medya araçlarının (radyo, televizyon, sosyal medya, internet vb.) bu değişimi hızlandırdığı ve daha geniş kitlelere yaydığı gözlemlenmektedir. Piyasaya sürülen



albümler, yapılan yarışmalar, radyo yayınları ve internet kanalıyla arabesk, sanat müziği, halk müziği gibi türler pop, caz ve rock gibi farklı müzik türleriyle kaynaştırılarak dinleyiciyle buluşmaktadır. Sonuç itibariyle; geleneksel olan müzik tür ya da türlerinin farklı müzik türleri ile kaynaşması suretiyle daha önce olmayan arabesk-rock, arabesk-pop, TSM-pop, TSM-caz gibi türlerin bir araya geldiği birçok melez müzik türü oluşmuştur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ESER ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Çalışmanın bu bölümünde, Türkiye’de bulunan THM, TSM ve arabesk gibi müzik türlerinin rock, caz, latin, pop ve funk gibi yabancı müzik türleriyle bir araya gelerek oluşturduğu melez yapı örnekleri incelenmiştir. Bu doğrultuda THM, TSM ve arabesk müzik türlerinde bestelenen 14 farklı eser kullanılmıştır. Eserlerin incelenmesi sırasında; yorumlayan şarkıcı/grubun adı, albüm tarihi, şarkının düzenlendiği tür, şarkının benzerlik gösterdiği örnek parça, ritmik yapı/tempo ve benzeri ölçütler göz önüne alınmıştır. Belirlenmiş olan 14 eser, benzerlik gösterdikleri ileri sürülen rock, caz, latin, pop ve funk türündeki 15 eserle karşılaştırılarak, Türkiye’de bulunan THM, TSM ve arabesk gibi müzik türlerinde yaratılan melezlik olgusu vurgulanmaya çalışılmıştır. Yapılan karşılaştırmalar sonucunda, Türkiye’de bulunan THM, TSM gibi geleneksel müzik türlerinin de bazı etkilere maruz kalarak değişime uğradığı sonucuna ulaşılmış olup, devam eden süreçte söz konusu değişimin, yeni oluşum ve inşalara yol açacağı tahmin edilmektedir.

Kuşkusuz Türkiye’de farklı müzik türleriyle kaynaştırılan birçok melez örnek bulunmaktadır. Karşılaştırması yapılan 14 eser; rock, caz, latin, pop ve funk gibi türleri açık bir şekilde içerisinde barındırması, daha popüler olmaları ve özgün olmalarının yanı sıra, söz konusu eserlerin barındırdığı melez yapının okuyucu ve dinleyici tarafından nispeten daha rahat anlaşılabilmesi düşüncesi dikkate alınarak belirlenmiştir. Seçilen örnekler tablolar eşliğinde sırasıyla analiz edilmiş olup orijinal versiyonlarıyla karşılaştırılmıştır. Ayrıca THM, TSM ve arabesk türündeki 14 esrin notalarının tamamı AREL-EZGİ-UZDİLEK sistemine göre yazılmış notalardır. Arabesk-rock, THM-caz gibi melez türlerin karşılaştırıldığı parçalar caz, rock, funk, latin ve pop türünde seçilmiş birer örnekten oluşmaktadır. Bu örneklerde tıpatıp benzerlik olmamakla birlikte, söz konusu melez yapılar içerisinde yer alan farklı müzik türlerinin varlığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Bu melez yapılara rap, hip-hop, klasik Batı müziği gibi türler de dâhil edilebilir. Kısaca, melez yapılarla ilgili müzik türü örnekleri çoğaltılabilir.

## 1. TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİ

Aşağıda yer alan THM eserlerinin orijinal halleri, künye bilgilerini de içeren nota örnekleriyle sunulmuştur. Seçilen bu dört THM eserinin farklı yorumcu/düzenleyici kişi ya da müzik gruplarına ait künye bilgilerini takiben, adı geçen yorum ve/veya düzenlemeler hakkında karşılaştırmalı incelemeler yapılmıştır. İncelenen türkülerin ilki Şekil 3'te yer alan "Uzun ince bir yoldayım" adlı Aşık Veysel türküsüdür.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUR NO : 2973  
İNCELEME TARİHİ : 06. 06. 1987

DERLEYEN  
TRT MÜZ. D. BŞK.  
THM MD. LÜĞÜ

YÖRESİ  
SİVAS / Şarkışla

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
AŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU

### UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

NOTAYA ALAN  
ALİ CANLI

SÖRESİ :

The image shows a musical score for the song "Uzun ince bir yoldayım". It consists of eight staves of music. The first staff is for the saz (stringed instrument) and is marked "SAZ .....". The following seven staves are for the vocal line, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "U ZUN İN CE BİR YOL DA YIM (SAZ.....)", "Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE (SAZ.....)", "BİL Mİ YO RUM NE HAL DE YİM Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE", "GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE HEY (SAZ.....)". The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Şekil 3: "Uzun ince bir yoldayım" türküsünün nota kesiti  
(TRT nota arşivi)

“Uzun ince bir yoldayım” adlı türkünün farklı tarihlerde, çeşitli sanatçılar tarafından düzenlemeleri yapılmış olup Tablo 1’de iki farklı düzenlemesine yer verilmiştir. Bunlardan ilki Tarkan’a ikincisi ise Pentagram adlı metal müzik grubuna aittir. Her iki düzenleme de farklı yabancı kaynaklı şarkılarla benzerlikler içermektedir.

**Tablo 1:** “Uzun ince bir yoldayım” türküsünün Tarkan ve Pentagram yorumlarına ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEMELER                     |  |  |
|---|--|--|
| Yorumlayan şarkıcının/grubun adı          | Tarkan   | Pentagram müzik grubu  |
| Albüm adı ve tarihi                       | “Dudu”, 2012   | “Anatolia”, 1997   |
| Şarkının düzenlendiği tür                 | Pop  | Heavy Metal  |
| Şarkının benzerlik gösterdiği örnek parça | Kylie Minogue’un “ <i>In your eyes</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı.   | Metallica’nın “ <i>Orion</i> ” adlı parçasındaki tını ( <i>timbre</i> ), enstrümantasyon (tamamen aynı), icra tekniği kullanılmıştır.  |
| Zamansal öğeler                           | Orijinal eserdeki gibi bu düzenlemede de 4/4’lük ölçü kullanılmıştır. Ortalama 130 bpm tempo kullanılmıştır. Bu tempo <i>pop disko</i> türlerinin genel özelliklerinden biridir. | Orijinal eserdeki gibi bu düzenlemede de 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.  |
| Yorumda dikkat çeken öğeler               | Eser orijinalinden farklı olarak makamsal öğeleri (segâh perdesi ve eviç perdesi gibi komalı sesler) sadeleştirerek (komasız olarak) kullanılmıştır.                             | Bu düzenlemede eserin orijinal melodisinin haricinde yeni bir melodinin bulunduğu bir <i>intro</i> çalmıştır. Gıtarada <i>palm muting</i> <sup>1</sup> , <i>string bending</i> <sup>2</sup> , <i>slide</i> <sup>3</sup> , <i>hammer on</i> <sup>4</sup> , <i>pull off</i> <sup>5</sup> teknikler kullanılmıştır. |

<sup>1</sup> Gıtarada avuç içiyle uygulanan bir susturma tekniğidir. Sol elle nota basılırken sağ elin iç ayasıyla teller kapatılarak çalınır.

<sup>2</sup> Gıtarada telin parmakla yukarı veya aşağıya doğru ittirilerek daha tiz bir notaya ulaşılması tekniğidir.

<sup>3</sup> Kaydırmak. Gıtarada bir vuruş yaparak teller üzerinde bir notadan diğerine doğru kaydırma tekniğidir.

<sup>4</sup> Gıtarada tele bir kere vurup, sol elle nota basılı iken daha tiz notaya geçilmesidir.

<sup>5</sup> Gıtarada tele bir kere vurup, sol elle nota basılı iken daha pes notaya geçilmesidir.

|                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| <b>Armonik yapı</b>            | Bu örnekte Batı pop müziğinin belirgin özelliklerinden biri olan standart frijyen akor yürüyüşü yer almıştır.   | Hem Pentagram düzenlemesinde hem de Metallica parçasında ağırlıklı olarak B3'lü, K3'lü, T5'li gibi aralıklardan oluşan iki sesli akorlar kullanılmıştır. Elektrik gitarlar bu akorları <i>distortion efekti</i> <sup>6</sup> kullanarak çalmıştır. |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b> | Tarkan'ın ve Minogue'un parçalarının ikisinde de bas gitar, keyboard, elektrik gitar, ritim saz ve <i>sample</i> <sup>8</sup> kullanılmıştır. Her iki parçada da bas gitar klavye ile <i>sample</i> olarak kullanılmıştır. Akustik enstrümanlar ise nadiren kullanılmıştır. | Bateri, bas gitar ve elektrik gitarlar ( <i>lead gitar</i> <sup>9</sup> , <i>ritim gitar</i> <sup>10</sup> ) her iki parçada da kullanılmıştır.  |

<sup>6</sup> Gitar amfilerinde ve pedallarında bulunan elektronik bir ses türüdür.

<sup>8</sup> Bir müzik kaydından elde edilen örneklemin başka bir kayıta yeniden kullanılmasıdır.

<sup>9</sup> Rock gruplarında çalınan şarkıların ritimlerinin yanı sıra gitar sololarını çalan kişinin adıdır.

<sup>10</sup>Rock gruplarında çalınan şarkıların çoğunlukla ritimlerini çalan müzisyenin adıdır.

İkinci THM eser örneği olarak, segâh makamındaki “Zeytinyağlı yiyemem” adlı türkü incelenmiştir. Şekil 4’de türkünün notası ve künye bilgileri görülmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No: 1133  
İNCELEME TARİHİ: 13\_11\_1975

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

YÖRESİ  
BURSA  
KİMDEN ALINDIĞI  
İHSAN KAPLAYAN

## ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM

DERLEME TARİHİ  
2\_11\_1954

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

ZEY TİN YAĞ LI Yİ YE ME MA MA N BAS MA DA  
KA RA Ü ZÜM AS MA SI YE Şİ  
AS MA DA NÜ ZÜM AL DI M SA PI

FİS TAN Gİ YE ME MA MA N BAS MA DA FİS TAN  
LO LUR YAZ MA SI YE Şİ LO LUR  
NI U ZU HAL DI M SA PI NI U

Gİ YE ME MA MAN SE NİN Gİ Bİ CA Hİ LE  
YAZ MA SI BEN YA RİM DEN AY RİL MAM  
ZU HAL DIM VE RİN BE NİM YA Rİ Mİ

BENEFEN DİM Gİ YE ME MA MA N BENEFEN  
KA RA YA Zİ YAZ MA SI KA RA  
AN NEM DE Nİ Zİ HAL DI M AN NEM

FEN DİM Gİ YE ME MA MAN KAL DİM DU MA Nİ Çİ DAĞ LAR  
YA Zİ YAZ MA SI " " " " " "  
DE Nİ Zİ HAL DIM " " " " " "

DA SEV Gİ Lİ YA RİM NE RE LER DE  
" " " " " " " "

— 1 —

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM AMAN  
BASMADA FİSTAN GİYEMEM AMAN  
SENİN GİBİ CAHİLE  
BEN EFENDİM DİYEMEM AMAN.  
Bağlantı: KALDIM DUMANIÇI DAĞLARDA  
SEVGİLİ YARİM NERELERDE.

— 2 —

KARA ÜZÜM ASMASI  
YEŞİL OLUR YAZMASI  
BEN YARİMDEN AYRILMAM  
KARA YAZI YAZMASI.  
Bağlantı: ....

— 3 —

ASHMADAN ÜZÜM ALDIM  
SAPINI UZUN ALDIM  
VERİN BENİM YARİMİ  
ANNEMDEN İZİN ALDIM.  
Bağlantı: .....

Şekil 4: “Zeytinyağlı yiyemem” türküsünün notası  
(TRT nota arşivi)

“Zeytinyağlı yiyemem” adlı türkünün Çalıjazz grubunun düzenlemesi ve yorumuyla birlikte nasıl ele alındığı ve hangi yabancı kaynaklı şarkıyla benzerlik içerdiği Tablo 2’de yer almaktadır.

**Tablo 2:** “Zeytinyağlı yiyemem” türküsünün Çalıjazz yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan grubun adı</b>                              | Çalıjazz  |
| <b>Albüm veya performans tarihi</b>                       | 2009  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Latin   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Via’nın “ <i>Al delory</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik içermektedir.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Özellikle bateri icrasında “latin” türünde kullanılan <i>salsa</i> adlı yaygın bir ritim tercih edilmiştir.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Hem Çalıjazz yorumunda hem de “ <i>Al delory</i> ” adlı parçada belirli yerlerde kromatik sesler kullanılmıştır. Benzer bir vokal tekniği dikkat çekmektedir. Ancak “Zeytinyağlı yiyemem” adlı düzenlemede eserin orijinal melodik yapısına yakın bir vokal tekniğine de yer verilmiştir. |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | “Zeytinyağlı yiyemem” adlı parçanın düzenlemesinde caz müziğinde kullanılan akor kalıpları kullanılmıştır. Ancak hem “ <i>Al delory</i> ” da hem de söz konusu düzenlemede minör-majör 6’lı ve 7’li akorlar kullanılmıştır.   |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Piyano, bateri, bas gitar, bakır üflemeliler, tumba kullanılmıştır.   |

THM türünde ele alınan üçüncü örnek, hüseyinî makamında bestelenen “Dağlar dağladı beni” adlı Neşet Ertaş türküsüdür. Şekil 5’de türkünün notası görülmektedir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA NO-3731  
İNCELEME TARİHİ : 11.3.1992

DERLEYEN  
İST.RO.THM.Ş.B.MD.

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ  
KIRŞEHİR  
KİMDEN ALINDIĞI  
NEŞET ERTAŞ

## DAĞLAR DAĞLADI BENİ

NOTAYA ALAN  
HAMİD ÖZBAY

SÜRESİ :

DAĞLAR DAĞ\_Ğ LA\_ N DI BE\_ Nİ\_ N  
DA ĞI DU\_ Ğ MA\_ N O LA\_ Nİ\_ N

GÖ RE\_ N AĞ\_ LA\_ DI\_ BE\_ Nİ\_ N  
HA Lİ\_ YA\_ MA\_ N O\_ LA\_ NİN

Şekil 5: “Dağlar Dağladı Beni” türküsünün nota kesiti  
(TRT nota arşivi)



Kubat'ın funk türünde yaptığı yorum ve düzenlemeyle “Dağlar dağladı beni” adlı türkünün incelemesi ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı bir diğer funk şarkı ile karşılaştırması Tablo 3’de yer almaktadır.

**Tablo 3:** “Dağlar dağladı beni” türküsünün Kubat yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Kubat   |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Bugün”, 1997   |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Funk  |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Tower of Power grubunun “ <i>Come on with it</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik içermektedir.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük bir ölçü kullanılmıştır. Özellikle davul ve gitarlar benzer bir varyasyon kullanmış, her iki parçada da benzer senkoplar yer almıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki parçada da basgitarın pentatonik dizi kullandığı görülmektedir. Vokal icrada iki parçanın tamamen farklı olduğu görülmüştür.  |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Elektrik gitar her iki parçada da akorları <i>clean</i> <sup>11</sup> bir ton kullanarak icra etmektedir.   |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Bateri, basgitar, elektrik gitar, klavye, bakır üflemeliler elektro bağlama kullanılmıştır. Elektrik gitar belli yerlerde <i>palm muting</i> çalmaktadır. Eserin orijinal versiyonunda yalnızca bağlama kullanılmıştır. |

<sup>11</sup>Amfi, *processor* (işlemci) veya gitar pedallarında bulunan ve akustik gitar sesi veren elektronik bir efektin adıdır.

Dördüncü THM eseri olarak yine Neşet Ertaş'a ait "Yalan dünya" adlı türkü incelenmiştir. Şekil 6'da türkünün notası görülmektedir.

## Yalan Dünya

Makam: Kürdi

Beste: Neşet ERTAŞ

§

Şekil 6: "Yalan dünya" türküsünün notası  
([www.turkudostlari.com](http://www.turkudostlari.com))

“Yalan dünya” adlı türkünün Jülide Özçelik tarafından yorumlanan caz düzenlemesi ve benzerlik gösterdiği diğer yabancı kaynaklı caz şarkı Tablo 4’de karşılaştırılmıştır.

**Tablo 4:** “Yalan dünya” türküsünün Jülide Özçelik yorumuna ait bilgileri

| YORUM/DÜZENLEME   |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Jülide Özçelik  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Jazz İstanbul”, (volume I), 2008   |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Caz   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Diana Krall’ın “ <i>Let’s fall in love it</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Hem “Jazz İstanbul” düzenlemesinde hem de “ <i>Let’s fall in love it</i> ” adlı parçada 4/4’lük ölçü kullanılmıştır. Özellikle davul ve gitarlara benzer bir varyasyon uygulanmış, benzer senkoplar kullanılmıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Melodilerde çok fazla kromatik geçişler kullanılmadığı görülmektedir. Vokallerde her iki parçada da 1 oktavlık dar bir alanda uzayan sesler yer almıştır.   |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Elektrik gitar her iki parçada da akorları <i>clean</i> bir ton kullanarak icra etmektedir. Elektrik gitar belli yerlerde <i>mute</i> olarak yorumlanmıştır. Her iki parça da <i>cool caz</i> tarzında icra edilirken akorlar genellikle minimal olan, tansiyon sesler (akora yabancı sesler)in yoğun olduğu şekilde çalınmıştır. Akorlar genellikle Majör/minör 7, b9, 11 şeklinde kullanılmıştır. |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Bateri, basgitar, elektrik gitar ve klavye (elektronik klavye) kullanılmıştır.  |

## 2. TÜRK SANAT MÜZİĞİ ESERLERİ

Bu bölümde TSM türünde dört eser seçilmiş ve üzerinde karşılaştırmalı yorumlar yapılmıştır. Seçilen eserlerden ilki Sadettin Kaynak'ın "Çile bülbülüm" adlı şarkısıdır. Şekil 7'de eserin orijinal notası ve künye bilgileri yer almaktadır. Şekil 7'de şarkının notası görülmektedir.

2687.

### MUHAYYER ŞARKI

Çile bülbülüm çile

Müzik: Sadettin KAYNAK  
Söz: Vecdi BİLİBİL

Yürük (SAZ)

BÜL-BÜ LÜM BEL- DE DI- LE SÖY- LE BE- NİM- LE BI- LE  
İS- SİZ YU- VAM- DA TER- TİN CE- MİL- MEZ Çİ- LE ÇEK- TİN  
MÜL- DE EY GÜ- ZEL KUL- ŞUM BA- NA- RA DÖN- DÜ MİL- ŞİM

ŞE- Bİ- Nİ DÜ- YUR E- LE Çİ- LE BÜL-BÜ- LÜM Çİ- LE  
KİM DER- Dİ BÜ- LE- ÇEN- TİN  
BÜ- LÜ- YOR İ- ÇİM Dİ- ŞİM

Çİ- LE BÜL-BÜ- LÜM Çİ- LE Çİ- LE BÜL- BÜ- LÜM

Çİ- LE

Çİ- LE BÜL- BÜ- LÜM Çİ- LE BÜL- BÜ- LÜM Çİ- LE

|                     |                      |                      |
|---------------------|----------------------|----------------------|
| Bülbülüm gelde dile | İssız yuvamda tektin | Müjde ey güzel kuşum |
| Söyle benimle bile  | Çekilmez çile çektin | Bahara döndü kıyım   |
| Sesini duyur ele    | Kim derdi gülecektin | Gölüyor içim dışım   |
| Çile bülbülüm çile  | Çile bülbülüm çile   | Çile bülbülüm çile   |

Şekil 7: "Çile bülbülüm" şarkısının notası  
(TRT nota arşivi).

Tablo 5’de “Çile bülbülüm” adlı parçanın Burcu Güneş’e ait pop düzenlemesi ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı bir diğer pop parçasıyla karşılaştırması yer almaktadır.

**Tablo 5:** “Çile bülbülüm” şarkısının Burcu Güneş yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Burcu Güneş   |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Tılsım”, 2001  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Pop   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Madonna- “ <i>Girl gone wild</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik göstermektedir.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Vokalde parçanın orijinal versiyonundan farklı olarak pop türünde bir teknik kullanılmıştır.  |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Pop şarkılarda görece karmaşık bir armonik yapı kullanılmamaktadır. Çile bülbülüm adlı düzenlemede elektronik bir altyapı haricinde keman, kanun gibi çalgılar da kullanılmıştır. Her iki şarkıda da akustik enstrümanlar yerine çeşitli <i>samplelar</i> kullanılmıştır. |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Burcu Güneş düzenlemesinde ayrıca Keman, tef, kanun, klavye yer almıştır.   |

İkinci TSM eseri olarak “Sevmekten kim usanır” adlı şarkı incelenmiştir. Şekil 8’de şarkının notası görülmektedir.

RASI ŞARKI  
**SEVMekten KİM USANIR**

75514

Beste: Teoman ALPAY  
Göfte: H.Münir EBCİOĞLU

Düyek  
♩ = 224

**ARANAGME**

Sev-mek-ten kim u-sa-nır (—Saz—) ta-da-na do-yum ol-maz (—Saz—)  
Han-gi gö-nül us-la-nır Ah  
Se-ven-le o-yun ol-maz (—SAZ—)  
Kaç ker-re ye-min et-tim (—Saz—) Kaç gö-nül-le de gir-dim (—Saz—)  
Sen-siz ya-pa-mıyo-rum Ah bak yi-ne ge-ri gel-dim (—Saz—) dim (—Saz—)  
İst-er yü-zü-mü gül-dür (—Saz—) İst-er sen ağ-lat, be-ni (—Saz—)  
Bir ge-ce-nin koy-nun-dan Ah BİN ge-ce-ye at be-ni (—SAZ—)

Sevmekten kim usanır tadına doyum olmaz  
Hangi gönül uslanır sevenle oyun olmaz  
Kaç kerre yemin ettim kaç gönüle de girdim  
Sensiz yapamıyorum bak yine geri geldim

İster yüzümü güldür istersen ağlat beni  
Bir gecenin koynundan bin geceye at beni

Yıldız Kaplan  
YURDAKUL  
24/11/97

Şekil 8: “Sevmekten kim usanır” şarkısının notası  
(TRT nota arşivi)

TSM türünde bestelenmiş “Sevmekten kim usanır” adlı parçanın Nev tarafından yorumlanan rock düzenlemesine ait bilgiler ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı bir başka rock parçasıyla karşılaştırması Tablo 6’da verilmiştir.

**Tablo 6:** “Sevmekten kim usanır” şarkısının Nev yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Nev   |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Bir nev-i Alaturka”, 2010  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Rock  |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | R.E.M- grubunun ‘ <i>The one I love</i> ’ adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik görülmüştür.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Düzenlemede eserin orijinal versiyonuna benzer bir vokal tekniği kullanılmıştır. Her iki parçanın vokal teknikleri birbirinden farklı olsa da altyapı bakımından çok benzemektedirler.  |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Sade, basit bir armonizasyon kullanılmıştır.  |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Her iki parçada da elektrik gitar, akustik gitar, basgitar, bateri kullanılmış, “Sevmekten kim usanır” parçasında bunlara ek olarak klavye, klarinet, ud, keman gibi çalgılar da yer almıştır. Her iki parçada da elektrik gitarda <i>overdrive</i> <sup>12</sup> kullanılmıştır. |

<sup>12</sup>Amfi, *processor* (işlemci) veya gitar pedallarında bulunan ve *distortion* (çarpıtma) efektine göre *gain* (artırma) oranının daha düşük olduğu efektin adıdır

Üçüncü TSM eser örneği olarak, muhayyer kürdi makamındaki “İçin için yanyor, yanyor bu gönlüm” adlı parça incelenmiştir. Şekil 4’de parçanın notası görülmektedir.

REP.NO : 6596

**MUHAYYER-KÜRDİ ŞARKI**  
**İÇİN İÇİN YANIYOR, YANIYOR BU GÖNLÜM**

USULÜ : DÜYEK  
♩ : 288

MÜZİK VE SÖZ  
ŞEKİP AYHAN ÖZİŞİK

ARANAĞME

1 ÇİN İ ÇİN YA NI YOR YA NI YOR BU GÖN LÜM  
NE DEN Nİ ÇİN A RI YOR A RI YOR BU GÖN LÜM

O NU Nİ ÇİN A RI YOR A RI YOR BU GÖN LÜM LÜM LÜM  
O NU Nİ ÇİN SO RU YOR SO RU YOR BU GÖN LÜM LÜM

O BİR VE FA SIZ DI [.....SAZ.....] O BİR HA YIR SIZ DI [.....SAZ.....] NE DEN GÖ NÜL A RI  
YOR A ÇIK YE ŞİL Dİ GÖ ZÜ GÜ NEŞ Gİ BİY Dİ YÜ ZÜ

O ÇOK GÜ ZEL Dİ A MA YA LAN CI NİN BİR İY Dİ AH  
U NUT O NU GÖN LÜM U NUT O NU SEN DE SON

İÇİN İÇİN YANIYOR, YANIYOR BU GÖNLÜM  
ONU NİÇİN ARIYOR, ARIYOR BU GÖNLÜM  
NEDEN NİÇİN ARIYOR, ARIYOR BU GÖNLÜM  
ONU NİÇİN SORUYOR, SORUYOR BU GÖNLÜM

O BİR VEFASIZDI, O BİR HAYIRSIZDI  
NEDEN GÖNÜL ARIYOR  
AÇIK YEŞİLDİ GÖZÜ, GÜNEŞ GİBYDİ YÜZÜ  
O ÇOK GÜZELDİ AMA YALANCININ BİRİYDİ  
"AH" UNUT ONU GÖNLÜM, UNUT ONU SEN DE.

Selçuk  
Şipabıoğlu  
15-05-2003

Şekil 9: “İçin için yanyor, yanyor bu gönlüm” şarkısının notası  
(TRT nota arşivi)



Tablo 7’de “İçin için yanyor, yanyor bu gönlüm” adlı şarkının latin düzenlemesinin Işın Karaca yorumuna ait bilgileri ve benzerlik içeren yabancı kaynaklı bir diğer latin parçasıyla karşılaştırması yer almaktadır.

**Tablo 7:** “İçin için yanyor, yanyor bu gönlüm” şarkısının Işın Karaca yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |  |
|---|--|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Işın Karaca  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Ey Aşkın Güzel Kızı”, 2015  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Latin  |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Antonio Carlos Jobim’in “ <i>Aqua de beber</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik görülmüştür.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da <i>Bossa Nova</i> ritim kullanılmıştır. Işın Karaca’nın seslendirdiği parça daha hızlı bir tempoda çalınmıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki parçada da akustik gitar ön planda kullanılmıştır.   |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Her iki parçada da 7b9, #5, Majör 7 ve minör 7 gibi akorlar kullanılmıştır.  |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | “İçin için yanyor” parçasında akustik gitar, bateri, kanun, keman, shaker, bas gitar, elektrik gitar kullanılmıştır. “ <i>Aqua de beber</i> ” parçasında ise akustik gitar, flüt, bateri, piyano, saksafon kullanılmıştır. |

Dördüncü TSM eser örneği olarak, hicaz makamındaki “Elveda meyhaneci artık kalamıyorum” adlı şarkı incelenmiştir. Şekil 10’da şarkının notası görülmektedir.

Hicaz şarkı  
Düyek

Elveda meyhaneci artık kalamıyorum

Beste : Kerem Güney  
Güfte : H.Münir Ebcioglu

S A Z

El ve da mey hâ ne ci S A Z ar tır ka la mi yo rum S A Z

Bir baş ka yım bu ak şam S A Z sar hoş o la mi yo rum S A Z

mi yo rum S A Z Ay ni ka deñ ay ni mey S A Z

Bir tat a la mi yo rum Al la hım bu na sil

şey S A Z sar hoş o la mi yo rum S A Z rum

Ne yer de ne gör te yim S A Z bir ga rip se

her de yim S A Z Â şık mı yım ben ne yim S A Z

sar hoş o la mi yo rum mi yo rum S A Z

Elveda meyhaneci artık kalamıyorum  
Bir başkayım bu akşam sarhoş olamıyorum

Ne yerde ne gördüm, bir garip seherdeyim  
Aşk mıym ben neyim sarhoş olamıyorum

Aynı kadeh aynı mey, bir tat alamıyorum  
Allahım bu nasıl şey sarhoş olamıyorum.

Şekil 10: “Elveda meyhaneci artık kalamıyorum” şarkının notası  
(TRT nota arşivi)

Tablo 8’de “Elveda Meyhaneci” adlı şarkının Kenan Doğulu yorumuyla pop düzenlemesine ait bilgileri ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı bir diğer pop parçasıyla karşılaştırması yer almaktadır.

**Tablo 8:** “Elveda Meyhaneci” şarkısının Kenan Doğulu yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |  |
|---|--|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Kenan Doğulu   |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Ex Aşkım”, 2001   |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Pop  |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Le Bouche adlı grubun “ <i>Be my lover</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik görülmüştür.                                 |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.  |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki parçada da elektronik bir altyapı kullanılmıştır. Hazır <i>samplelar</i> da yoğun olarak tercih edilmiştir.                    |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Her iki parçada da temel minör-majör akorları kullanılmıştır.  |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | “Elveda Meyhaneci” parçasında gitar, darbuka, tef, klavye kullanılmıştır. “ <i>Be my lover</i> ” parçasında ise klavye kullanılmıştır. |

### 3. ARABESK ESERLER

Bu kısımda, Arabesk türünde bestelenmiş dört eser seçilmiş ve üzerinde karşılaştırmalı yorumlar yapılmıştır. Birinci arabesk eseri olarak “Tanrı istemezse” adlı parça incelenmiştir. Parçanın orijinal versiyonu buselik (1a) üzerinden seslendirilmiş olsa da seyir özellikleri bakımından nihavend makamındadır. Bu nedenle Şekil 11’de görülen parçanın orijinal notası sol üzerinden yazılmıştır.

Notaya Alan:  
Hüseyin Yıldırım Duman  
Makam: Nihavend

**Tanrı İstemezse**

Beste: Mustafa Sayan

Şekil 11: “Tanrı İstemezse” parçasının nota kesiti  
(www.hüseyinyildirayduman.com.tr).

Tablo 9’da Gülçin Ergül’e ait yorumla “Tanrı istemezse” şarkısının caz düzenlemesi ve benzerlik oluşturan yabancı kaynaklı diğer bir caz parçasının karşılaştırması yer almaktadır.

**Tablo 9:** “Tanrı istemezse” parçasının Gülçin Ergül yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |   |
|---|---|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Gülçin Ergül  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Arabesk”, 2018   |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Caz   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | George Benson’ın “ <i>Just the Two of Us</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlikler görülmüştür.   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.   |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki eserde de belirli yerlerde kromatik sesler yer almıştır. Benzer bir vokal tekniği kullanılmıştır. Ancak “Tanrı İstemezse” adlı düzenlemede caz vokal tekniğinin yanı sıra arabesk etkili geçişlerle birlikte r&b türünde yer alan bir vokal teknik tercih edilmiştir. Elektrik gitarda <i>wah efekti</i> <sup>13</sup> kullanmış, basgitar da ise <i>slap</i> <sup>14</sup> tekniği kullanılmıştır. |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Her iki parçada da minör 7b5, #9, #5, minör 11 gibi akorlar yer almaktadır.   |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | “Tanrı istemezse” parçasında elektrik gitar, keman, bateri, basgitar, saksafon ve klarinet kullanılmıştır. “ <i>Just the Two of Us</i> ” parçasında ise elektrik gitar, klavye, basgitar ve tumba kullanılmıştır.   |

<sup>13</sup>İnsan sesine benzer bir ses oluşturmak için gitar sinyalinin tonunu ve frekanslarını değiştiren bir tür elektrik gitar pedalıdır (www.vikipedi.com).

<sup>14</sup>Bas gitarda başparmakla tellere vurarak ve diğer parmaklarla da çekerek çalma tekniğidir.

İkinci arabesk eseri olarak “Ben de özledim” adlı parça ele alınmıştır. Şekil 12’de parçanın notası görülmektedir.

**Ben de Özledim**

Notaya alan: Latif Öz  
Makam: Kürdi Beste: Ferdi Tayfur

Şekil 12: “Ben de Özledim” parçasının nota kesiti

(www.youtube.com).

“Ben de özledim” adlı parçanın Ogün Sanlısoy’a ait rock türündeki yorum ve düzenlemeyle, benzerlik içeren yabancı kaynaklı bir diğer rock parça hakkındaki karşılaştırmalar Tablo 10’da yer almaktadır.

**Tablo 10:** “Ben de özledim” parçasının Ogün Sanlısoy yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |  |
|---|--|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Ogün Sanlısoy  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “O gün”, 2004  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Rock   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Coal Chamber’ın “ <i>I’m Loco</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı   |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.  |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki parçada da elektrik gitar <i>distortion</i> efekti ile kullanılmış olup vokal tekniğinde farklılıklar mevcuttur. Ogün Sanlısoy parçanın vokal bölümünde orijinal versiyonuna yakın bir seslendirme tercih etmiştir. Ancak Coal Chamber’ın parçasında vokalde <i>brutal vokal</i> <sup>15</sup> tekniği kullanılmıştır. |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Her iki parçada da 5’li akorlar kullanılmıştır. Ancak “Ben de özledim” parçasında <i>standard tuning</i> <sup>16</sup> kullanılırken “ <i>I’m Loco</i> ” parçasında üst tel 1 tam ses gevşetilmiştir ( <i>scordatura</i> ).  |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Her iki parçada da elektrik gitar, bas gitar, bateri kullanılmıştır.   |

<sup>15</sup>Kükremeye benzeyen ve gırtlaktan kirli bir ses çıkartılarak icra edilen bir tür şarkı söyleme tekniğidir.

<sup>16</sup>Gitarda yer alan 6 telin 1.telden başlayarak, mi-si-sol-re-la-mi şeklinde akort edilmesidir.

Arabesk türünde üçüncü eser örneği olarak “Hor Görme Garibi” adlı parça ele alınmıştır. Parçanın orijinal versiyonu uşşak makamında olmasına rağmen sol perdesi üzerinde yazılmış ve seslendirilmiştir. Bu nedenle Şekil 13’de görüldüğü gibi parçanın notası la üzerinde yazılmıştır.

Notaya alan:  
Hüseyin Yıldray DUMAN  
Makam: Uşşak

## Hor Görme Garibi

Orhan Gencebay

The musical score for "Hor Görme Garibi" is presented in a single system with 10 staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody with a series of eighth notes and sixteenth notes, including a trill on G4. The third staff features a section marked with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign with a first ending. The fourth staff continues the melody with a series of eighth notes and sixteenth notes, including a trill on G4. The fifth staff features a section marked with a double bar line and a repeat sign with a first ending. The sixth staff continues the melody with a series of eighth notes and sixteenth notes, including a trill on G4. The seventh staff features a section marked with a double bar line and a repeat sign with a first ending. The eighth staff continues the melody with a series of eighth notes and sixteenth notes, including a trill on G4. The ninth staff features a section marked with a double bar line and a repeat sign with a first ending. The tenth staff continues the melody with a series of eighth notes and sixteenth notes, including a trill on G4.

Şekil 13: “Hor Görme Garibi” parçasının nota kesiti  
([www.huseinyildirayduman.com.tr](http://www.huseinyildirayduman.com.tr)).



Tablo 11’de “Hor görme garibi” adlı parçanın Işın Karaca tarafından yorumlanan funk türündeki düzenlemesi ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı diğer bir funk parçayla karşılaştırması yer almaktadır.

**Tablo 11:** “Hor Görme Garibi” parçasının Işın Karaca yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |  |
|---|--|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Işın Karaca  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Arabesque, 2010   |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Funk   |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Tower of Power adlı grubun “ <i>Ebony Jam</i> ” adlı enstrümental parçası ile benzerlik taşımaktadır.  |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 2/4’lük ölçü kullanılmıştır.  |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Davul ve gitarlar benzer bir varyasyon kullanmış, her iki parçada da benzer senkoplar yer almıştır.  |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | “ <i>Ebony Jam</i> ” parçasında kromatik sesler kullanılmış, akorlar Majör 7, #9, 7 ve b9 şeklindedir. “ <i>Hor Görme Garibi</i> ” parçasında ise majör minör 7, minör 9 gibi akorlar kullanılmıştır, vokalde parçanın orijinal versiyonu dışında funk, caz türünde nağmeler kullanılmıştır. |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | “ <i>Ebony Jam</i> ” parçasında elektrik gitar, klavye, basgitar, bateri, saksafon ve trompet tercih edilmiştir. “ <i>Hor Görme Garibi</i> ” adlı parçada ise yine basgitar, bateri, klavye, saksafon ve trompete ek olarak darbuka ve keman, kullanılmıştır.                                |

Arabesk türde bestelenmiş dördüncü arabesk parçası olarak “Kaderimin oyunu” ele alınmıştır. Şekil 14’de parçanın notası görülmektedir.

Notaya Alan:

Hüseyin Yıldırım DUMAN

Makam: Nihavend

## Kaderimin Oyunu

Beste: Orhan GENÇEBAY

The musical score for "Kaderimin Oyunu" is presented in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and a section marked with a double bar line and a '3' below it, suggesting a 3/4 time signature change. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil 14: “Kaderimin oyunu” parçasının nota kesiti  
([www.huseyinyildirayduman.com.tr](http://www.huseyinyildirayduman.com.tr))

“Kaderimin oyunu” adlı parçanın Hande Yener yorumuyla seslendirilen pop düzenlemesine ve benzerlik içerdiği gözlemlenen yabancı kaynaklı bir diğer pop parçasına ait bilgiler, karşılaştırmalı olarak tablo 12’de yer almaktadır.

**Tablo 12:** “Kaderimin oyunu” parçasının Hande Yener yorumuna ait bilgileri

| YORUM ve DÜZENLEME  |  |
|---|--|
| <b>Yorumlayan şarkıcının adı</b>                          | Hande Yener  |
| <b>Albüm adı ve tarihi</b>                                | “Orhan Gencebay ile Bir Ömür”, 2012  |
| <b>Şarkının düzenlendiği tür</b>                          | Pop  |
| <b>Şarkının benzerlik gösterdiği türdeki parça örneği</b> | Madonna’nın “ <i>Die Another Day</i> ” adlı parçasındaki armonik yapı ile benzerlik görülmüştür. |
| <b>Zamansal öğeler</b>                                    | Her iki parçada da 4/4’lük ölçü kullanılmıştır.  |
| <b>Yorumda dikkat çeken öğeler</b>                        | Her iki parçada da elektronik altyapı kullanılmıştır.  |
| <b>Armonik yapı</b>                                       | Her iki parçada da majör minör akorlar kullanılmıştır.   |
| <b>Kullanılan enstrümanlar</b>                            | Her iki parçada da yaylı çalgılar ve <i>sample</i> çalgılar kullanılmıştır.                      |

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada hemen her müzik türünde yaşanabilecek doğal ya da yapay olan değişiklikler ve bu değişikliklerin nasıl gerçekleştiği modernleşme, gelenek, küreselleşme, kültür, müzik-medya ilişkisi gibi kavramlar çerçevesinde, gelenek-modernite dikotomisi (zıtlık, ikilem) bağlamında melez yapıların hangi koşullarda ortaya çıktığı tespit edilmeye çalışılmıştır. THM, TSM ve arabesk müzik türleri özelinde yapılan incelemede, seçilen eserlerin orijinal versiyonları ile birlikte değişmiş versiyonlarında karşılaştırma yöntemi izlenmiştir. THM, TSM ve arabesk müzik türleri içerisinde mevcut olan melezleşmeye yönelik yapılan inceleme neticesinde, söz konusu müzik türlerinin farklı müzik türleriyle kaynaştırıldığı görülmüştür. Bu bağlamda incelenen 12 eserin, bağlama, keman, kanun, tef, ud gibi çalgılar ile seslendirilen orijinal versiyonlarından farklı olarak elektrik gitar, bateri, basgitar, klavye gibi çalgıların da dahil olduğu çalgılarla seslendirildiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla söz konusu eserler içerisinde; armonik yapı, enstrümantasyon, vokal performansı ve çalgı icrasının, orijinal versiyonlarından farklı olduğu, caz, rock, latin, pop, funk gibi çağdaş dönem müzik türleri yer almaktadır. Sonuç olarak THM, TSM ve arabesk türünde bestelenen eserler; caz-THM, rock-THM, latin-THM, pop-THM, funk-THM; rock-arabesk, caz-arabesk; funk-TSM, caz-TSM gibi kaynaşmaların olduğu melez türlere dönüşmüşlerdir.

Bununla birlikte yapılan incelemede ilk olarak;

Günümüz modern yaşam biçimleri, kentleşme, dijital çağın getirdikleri göz önüne alındığında, birçok geleneksel olarak var olan unsurlarda olduğu gibi, Türk Müziğini temsil eden geleneksel yapılarda da çeşitli değişiklikler meydana geldiğini,

- Söz konusu değişikliklerin siyasal, tarihsel, müziksel ve sosyolojik nedenleri incelenerek yapılan değerlendirmeler ışığında, GTMM'nin 1950'li yıllar sonrasında "Türk Sanat Müziği" olarak adlandırılan popüler bir tür olarak inşa edildiğini,
- Türk Halk Müziğinin Orta Asya ve Anadolu bölgesinde ozan ve âşıklar tarafından icra edilen bir iletişim aracı olma kimliğinin zayıflamasının yanı sıra; caz, rock, funk, latin ve pop gibi 20 ve 21. yüzyıl çağdaş dönem popüler müzik türleriyle kaynaşarak oluşturduğu melez bir yapı şeklinde kendini gösterdiğini söylemek mümkündür.

- Bu anlamda TSM, THM gibi müzik türlerinin günümüzde icra edilen şekliyle geleneksellik ve modernite ikilemi arasında kaldığı, geleneksel formunun popülerleştiği gözlenmiştir.
- Değişim ve başkalaşma boyutunda söz konusu geleneksel müzik türlerinin performansı sırasında, üslup ve tavrı da farklılaştıran belli başlı özellikler yer almaktadır. Bunlar, çalgı ve icracı sayısı, çalgılarda kullanılan tel sayısı, tel yapımında kullanılan maddeler, icracıların müzikal dağarcığı ve müzikal anlayışı, toplumsal yapı vb. hususları kapsar.
- Bahsi edilen siyasal, tarihsel, müzikal ve sosyolojik nedenler ise birbiriyle sürekli iç içe olan bir bütünü temsil etmektedir. Söz gelimi, Türkiye'nin yakın tarihi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma dönemlerinde başlayan algı değişiminin de etkisiyle uygulanan kültür politikaları, mevcut müzik yapıları doğrudan ve derinden etkilemiştir. Tanzimat döneminde belirginleşen Batılılaşma eğilimi, Cumhuriyet'in müzik politikaları gibi etkenlerle daha da ivme kazanmıştır.
- Bu çalışmada daha önce farklı araştırmacılarca da tartışılan THM, TSM gibi türlerin gelenekselliği meselesi de ele alınmıştır. Bu bağlamda, tarihsel süreç içerisinde söz konusu türlerde yaşanan değişiklikler devam ederken yalnızca nitelik bakımından bazı farklılıkların olduğu gözlemlenmiştir.
- Değişimin kendi içerisinde yaşadığı hızlı devinim dikkat çekicidir. Bu noktada dijitalleşme çağının ve farklı müzik türlerine kolayca ulaşılabilmenin etkisi büyüktür. Başka bir deyişle gelenek mefhumu, farklı kanallar yoluyla sürekli bir yeniden inşa eylemine maruz kalmıştır.
- Geleneğin kaybolduğu yönündeki kaygı ve korkuların kaynağı, söz konusu türlerin yaşadığı değişimin geçmişe göre ivme kazanması ve bu değişimi tetikleyen unsurların artmasından kaynaklanmaktadır.
- Bu unsurların niceliksel yoğunluğu neticesinde yaratılan melezlik ise, sınıflandırma noktasında birtakım zorlukları da beraberinde getirmektedir. Ancak bu durum; söz konusu tür ya da türleri sınıflandırmaya çalışan kişi ya da kişilerin tarihsel alandaki bilgi dağarcığıyla ve teknik bilgisiyle orantılı olduğundan öznel bir durumdur.

- Nesnel bir yaklaşım, geleneksel olan ya da olmayan müzik türlerinin tarihsel gelişimi veya değişiminin tarafsız olarak değerlendirilebilmesini sağlamaktadır. Özellikle TSM ve arabesk müziğin içerisinde barındırdığı tarihsel ve kültürel özelliklerin benzer olduğu görülmektedir. Dolayısıyla arabesk müziğin de birkaç asır sonrasında geleneksel bir müzik türü olabileceği ihtimali artmaktadır. Burada bahsedilen ihtimal; bir müzik türünün geleneksel olabilmesinin, belli bir süre geçmesi gerektiği şeklindeki bir koşulun da yerine getirilmesiyle mümkün olabileceği düşüncesi üzerine kurulmuştur. Ancak Marshall'ın da ifade ettiği gibi bazı gelenekler yakın tarihlerde icat edilmiş pratiklerdir. Bu bağlamda bir müzik türünün geleneksel olabilmesi için belli bir zaman koşuluna gerek olmadığı da söylenebilir.
- THM, TSM ve 20. yüzyılda Türkiye'de ortaya çıkmış ve yeni sayılabilecek bir tür olan arabesk müziğin günümüzde yaşamış olduğu etkileşimler ele alınarak müzikal bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu karşılaştırma söz konusu müzik türlerinden örnekler seçilerek, etkileşimde oldukları çağdaş dönem türlerinden alınan birtakım örneklerle karşılaştırılmıştır. Bu doğrultuda çeşitli THM, TSM ve arabesk müzik eserlerinin görece olarak kendi müzikal özelliklerini de koruyarak caz, rock, funk, pop, latin gibi türlerle birleştirildiği görülmektedir.
- İncelenen örnekler sonucunda caz, rock, funk, pop, latin gibi türlerin karakteristik özellikleri alınarak farklı yapıda müzik türlerine eklendiği, dolayısıyla da kendi içerisinde melez olan yeni türlerin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu doğrultuda THM, TSM ve arabesk örnekleme üzerinden gelenek ile modernite arasında var olan dikotomi (ikilem, zıtlık) bir kez daha ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, söz konusu örneklem ile var olan birçok yapının kendisinin zıttı ile bir şekilde uyum sağladığına temas edilmiştir. Her ne kadar bir yapının içerisinde bulunan zıtlıklar “olmaması gereken” ve “doku uyumsuzluğu” gibi ifadelerle yerilse de bu zıtlıkların oluşturduğu paradoks yapı, kendi içerisinde özgün bir uyum ortamı oluşturmaktadır.
- Söz konusu zıtlıklar, Türkiye'de kullanılmakta olan bağlama, kanun, tef, zurna, ud, kanun gibi enstrümanların elektrik gitar, bateri, bas gitar, saksafon, yan flüt, trompet, piyano, keyboard gibi çalgılarla bir arada kullanılması, vokal tekniğinin

belli ölçülerde değiştirilmesi ve icra edilen mekânların değiştirilmesi gibi nedenlerden ortaya çıkmaktadır.

- Geleneksel olan veya olduğu düşünülen Türk Müziği türlerinin farklı enstrümanlarla icra edilmesi, melodik ve ritmik farklılıklara da yol açmaktadır. Bu tür icraların çeşitli yarışma programları, sabah programları, magazin programları vb. mekânlarda gerçekleştirilmesi dinleyici ve izleyici kitlenin geleneksel müzik anlayışını da büyük ölçüde etkilemektedir. Söz konusu programların seyirciye ulaşabilme hızı göz önüne alındığında ise dinler/izler kitlenin “geleneksel” anlayışının ne kadar hızlı değişebileceği de anlaşılabilir. Ayrıca sıradan bir dinleyicinin geleneksel müziğin değiştirilmesi ya da “bozulması” gibi hususları ne derece önemseydiği veya fark edebildiği de tartışmalıdır.
- TSM, THM ve arabesk gibi türlerin içerisinde bulunduğu değişim süreci; barındıkları önem ve ortama uyum sağlama kaygısını da taşıyarak devam etmektedir.
- Herhangi bir müzik türünün doğup gelişmesi esnasında farklı kültürel etkilerden bağımsız, saf ve özgün bir yapıya sahip olma ihtimalinin zor olduğunu kestirilebilmek mümkündür. Başka bir ifadeyle, TSM ile THM'nin oluşumu ve gelişimi esnasında etkilediği ya da etkilendiği müzikal öğeler bu müzik türlerinin karakterinin bir parçası konumundadır. Dolayısıyla hangi müzik türünün ne kadar geleneksel ya da “bizim” olduğu tartışması yerine, değişimi tetikleyen faktörlerin ne olduğu üzerinde durulmalıdır. Bu sayede gerek araştırılan müziğin karakteristik özelliklerinin anlaşılması gerekse müzikal bağlamda daha çok bilimsel araştırma yapılabilmesi mümkün olacaktır.

## KAYNAKÇA

- ABT Dean, “Müzik Klipleri: Görsel Boyutun Etkisi”, *Popüler Müzik ve İletişim*, ed. James Lull, Çev: Turgut İblağ, İstanbul: 2000, s. 134.
- ADAM Kezban, “Osmanlı’da Batı Müziği”, *Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi*, sayı:3, Ekim/Kasım/Aralık 2014, s. 88.
- AKSOY Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, 2.b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- AKSOY Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakış*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- ALTINAY F. Reyhan, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, İzmir: Meta Basım Matbaacılık, 2004.
- AREL Hüseyin Sadeddin, *Türk Musikisi Kimindir*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- ARSLAN Fazlı, *İslam Medeniyetinde Musiki*, İstanbul: Beyan Yayınları, 2017.
- AYAS Güneş, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.
- AYDAR Deniz, “Kimlik ve Kapsam Açısından Türk Müziğine Bir Yaklaşım”, *Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi*, sayı:3, Ekim/Kasım/Aralık 2014, s. 8 - 9.
- AYDIN Yılmaz, *Türk Beşleri*, 2.b., Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2011.
- BAŞER Fatma Adile, “Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak-I” *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, cilt: 3, sayı:1, 14 Nisan 2006, s.3.
- BEHAR Cem, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.
- BEHAR Cem, *Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, 3.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- BEHAR Cem, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.
- BHAMBRA Gurminder K., *Moderniteyi Yeniden Düşünmek: Post-Kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül*, Çev.: Özlem İlyas, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- BOHLMAN Philip V., *World Music*, Ankara: Dost Yayınevi, 2002.



- BURKE, Peter, *Kültürel Melezlik*, Çev.: Mustafa Topal, 1.b, İstanbul: Asur Yayınları, 2011.
- ÇİĞ Muazzez İlmiye, *Ortadoğu Uygarlık Mirası-1*, 9.b., İstanbul: Kaynak Yayınları, 2016.
- DİLMENER Naim, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş- Hafif Türk Pop Tarihi*, 4.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- DÖNMEZ Banu Mustan, “Katharsis Fenomeninin Arabesk Özelindeki Görünümü”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, sayı 2, 2011, s. 236.
- EROL Ayhan, *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, 3.b., İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- GEDİKLİ Necati, *Avrupa Müziğinin Türk Müziğine Etkileri*, Türkiye'nin Müzik Atlası, 1998.
- GEDİKLİ Necati, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.
- GIDDENS Anthony, *Sosyoloji*, 1. b, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2013.
- GÖKTÜRK İsmail, GÜNALAN Mustafa, “Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan”, *Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi*, sayı 11, 2006, s. 128-129.
- GÜNAY Edip, *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, 2.b., İstanbul: Bağlam Yayınları, 2011.
- GÜRAY Cenk, “Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli”, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, Derleyen: Fırat KUTLUK, 2018, s.17.
- GÜRAY Cenk, *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2012.
- GÜNGÖR Nazife, *Arabesk- Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, 2.b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- ILGIN Göksel, “Türkiye’de Arabeske Veryansın- Popüler, Müzik ve Halk İlişkisi Üzerine”, *Partiyon Müzik ve Düşünce Dergisi*, sayı:3, Ekim/Kasım/Aralık 2014, s. 32.
- JUDETZ Eugenia Popescu, *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı*, Çev.: Selçuk Alimdar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

- KAHRAMAN Bahattin, TEBİŞ Cansevil, *Mahmut Ragıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri II*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2014.
- KAYA Mahmut, “Klasik Sosyolojik Perspektifte Modernleşme Tartışmaları”, *Birey ve Toplum Güz*, Cilt 2, Sayı 4, 2012, s. 117.
- KAYGISIZ Mehmet, *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000.
- KAYMAL Cansu, “Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk”, *Ulakbilge*, cilt 5, sayı 15, 2017, s. 1501-1509.
- KONGAR Emre, *21. Yüzyılda Türkiye*, 20.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- KUTLUĞ Yakup Fikret, *Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- KUTLUK Fırat, ATA Yasemin, “Kültürel Seçkincilik Bağlamında Darülbedayi’de Operet”, *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni*, Derleyen: Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Yayınları, 2016, s.143.
- KÜÇÜKKAPLAN Uğur, *Arabesk-Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- KÜÇÜKKAPLAN Uğur, *Türkiye'nin Pop Müziği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- LEVENDOĞLU Oya, “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimi”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:19, 2005, s. 253-262.
- MARSHALL Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev.: Osman Akınhay- Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MERİÇ Murat, *Pop Dedik Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, 2.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- NURCAN Onur, CANBEY Ebru Güner, “Geleneksellik- Çağdaşlık İkileminde Cumhuriyetin ‘Milli Musiki’ Politikası ve Türk Besteciler”, *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni*, Derleyen: Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Yayınları, 2016, s.81.
- ÖZBEK Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 11.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- ÖZDEMİR Sinem, BEŞİROĞLU Şehvar, “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak”, *İTÜ Dergisi*, Sayı:1, 2009, s. 21-22-23-24.
- ÖZDEMİR Sinem, “1938-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Gösterime Giren Arap/Mısır Filmlerinin Türk Müziğine Etkisi”, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2, 2017, s. 384.

- ÖZTUNA Yılmaz, *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih*, İstanbul: Kent Basımevi, 1987.
- ÖZTÜRK Okan Murat, “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, Derleyen: Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Yayınları, 2018, s.63.
- PELİKOĞLU Mehmet Can, *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*, Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık, 2012.
- REINHARD Kurt-Ursula, *Türkiye’nin Müziği*, Çev.: Sinemis Sun, Ankara: Sun Yayınevi, 2007.
- SAID Edward, *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*, 7.b., Çev.: Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2013.
- SAY Ahmet, *Türkiye’nin Müzik Atlası*, İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları, 1998.
- SERMET Cüneyt, *Cazın İçinden*, 2.b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
- SOYDAN Ersoy, “Televizyonun Arabesk Müziğin Soylulaşmasındaki Rolü”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı: 23, 2015, s. 72.
- STOKES Martin, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- ŞAHİN Çağatay, “Türkiye’de Arabesk Müzik Kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: ‘Sen Benim İçimde Bir Korkulu Rüya...’”, 2014, s. 6.
- ŞEN Hasan Oral, *Sadeddin Kaynak*, Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları, 2003.
- TANRIKORUR Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, 2.b, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- TEKELİOĞLU Orhan, *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*, İstanbul: Telos Yayıncılık, 2006.
- TOHUMCU Ahmed, *Türkiye’nin Müziklerinde “Makam” kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- TRT Nota Arşivi, <http://www.trtnotaarsivi.com> (25.08.2019)
- TURA Yalçın, *Türk Musikisinin Mes’eleleri*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.
- UÇAN Ali, *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, 2.b., Ankara: Evrensel Müzikevi, 2005.

USLU Recep, *Selçuklu Topraklarında Müzik*, 2.b., Konya: Bahçivanlar Basım San. A.Ş., 2011.

ÜNLÜ Cemal, *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak*, 2.b, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.

VURAL Feyzan Goher, *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016.

<http://www.hüseyinyildirayduman.com.tr> (08.12.2019)

<http://www.notalar.net> (08.12.2019)

<http://www.youtube.com> (08.12.2019)

## **EK**

Karşılaştırması yapılan eserlerin bulunduğu CD içeriği:

- 1- *Uzun İnce Bir Yoldayım*
- 2- *Zeytinyağlı Yiyemem*
- 3- *Dağlar Dağladı Beni*
- 4- *Yalan Dünya*
- 5- *Çile Bülbülüm*
- 6- *Sevmekten Kim Usanır*
- 7- *İçin İçin Yanıyor, Yanıyor Bu Gönlüm*
- 8- *Elveda Meyhaneci*
- 9- *Tanrı İstemezse*
- 10- *Ben de Özledim*
- 11- *Hor Görme Garibi*
- 12- *Kaderimin Oyunu*