



İSTANBUL MEDENİYET  
ÜNİVERSİTESİ

# AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

[ahenkmuzikoloji@medeniyet.edu.tr](mailto:ahenkmuzikoloji@medeniyet.edu.tr)

# AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

*Ulusal Müzikoloji Dergisi*

İmtiyaz Sahibi

**Prof. Dr. Ali TAN**

İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

Editör

**Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL**

İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

ISSN 2459-0754 | e-ISSN 2687-3850

Sayı 6 (2020), Bahar Sayısı

30 Haziran 2020

İstanbul, TÜRKİYE  
**AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ - SAYI 6 (2020), BAHAR**

**Editör Kurulu**

**Editör**

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

**Yayın Kurulu**

Dr. Öğr. Ü. Deniz TUNÇER  
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ  
Dr. Öğr. Ü. Seda TÜFEKÇİOĞLU  
Öğr. Gör. Semih ÖZDEMİR  
Arş. Gör. Emir Altuğ KARAKAYA

**Alan Editörleri**

Prof. Dr. Abdullah AKAT  
Prof. Dr. Namık Sinan TURAN  
Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ  
Doç. Dr. Hikmet TOKER

**Dil Editörleri**

Dr. Öğr. Ü. Deniz TUNÇER  
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ

**Danışma Kurulu**

Prof. Nihal CÖMERT - İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DIŞI AÇIK - İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU - Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Süleyman Seyfi ÖĞÜN - Maltepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA - İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ahmet FEYZİ - Atatürk Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali TÜFEKÇİ - İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşegül ALTIOK - İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN - İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY - Trabzon Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet Yalçın YILMAZ - İstanbul Üniversitesi

EDİTÖRDEN;

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müziköls Bölümü öğretim kadrosu olarak *Ahenk Müzikoloji* adlı bir alan dergisinin 6. sayısını çıkarmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergi, bu sayıyla birlikte sosyoloji, tarih, felsefe gibi alanlarda çalışmakta olan araştırmacıların müzikoloji disipliniyle etkileşimde bulunmalarının teşvik edilmesi amacıyla kurgulanmıştır. Ayrıca bu amaç özelinde derginin gözetmiş olduğu bir başka husus da Türk musikisine ait problemlerin söz konusu disiplinin çerçevesi dâhilinde ele alınmasını sağlamaktır.

Sistematik ve Tarihsel Müzikoloji bağlamında Akustik, Estetik, Müzik Teorisi, Müzik Pedagojisi, Müzik Antropolojisi, Etnomüzikoloji, Organoloji, Müzik Tarihi, Müzik Sosyolojisi, Müzik Felsefesi konularında müziğin bilimsel anlamda değerlendirilmesine öncelik veren, başka araştırmalara kaynak olabilecek çalışmalar bu derginin kapsamını oluşturmaktadır. Türk musikisini, söz konusu genel bilimsel başlıklar zemininde ele alan çalışmaları değerlendirmek dergimizin ağırlıklı olarak heyecan duyduğu olgular arasında yer almaktadır.

Yukarıda bahsedilen vizyonla 2020 yılının bahar sayısını çıkarmakta olan dergimizin bu sayısında iki makale yer almaktadır. Birinci makalede Reyhan YÜKSEL, *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Halkeöleri'nde Halk Müziği ve Batı Müziği Beraberliği* başlığı altında; Batı müziği alanındaki eğitimler bağlamında, Halkevleri'nin mevcut müziksel dönüşümlere katkısının niteliği üzerinde durmuştur. İkinci makale Erkan KANAT'a aittir. Bu makalede KANAT, *Kültürel Etkileşim Örneği Olarak Melfuf Usûlü ve Stüdyo Kayıtlarında Çalışması* başlığı altında; *Melfuf* isimli usûlün müzik kültüründeki yerini, arabesk müziğin diğer müzik türleri üzerindeki etkileri bağlamında irdeleyerek ele almıştır.

Ahenk Müzikoloji Dergisi'nin 6. sayısını bu şekilde siz değerli araştırmacılara duyurduktan sonra başta danışma kurulumuza, hakemlerimize, bize akademik çalışma ortamı sağlayarak bu derginin çıkması hususunda desteklerini esirgemeyen üniversite ve fakülte yönetimine teşekkürlerimizi sunarız.

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

## İÇİNDEKİLER

Sayı 6 - Haziran 2020 (Bahar Sayısı)

### 1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE HALKEVLERİ'NDE HALK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ BERABERLİĞİ

Sayfalar 1-20

*Reyhan YÜKSEL*

### 2. KÜLTÜREL ETKİLEŞİM ÖRNEĞİ OLARAK *MELFUF* USÛLÜ VE STÜDYO KAYITLARINDA ÇALINIŞI

Sayfalar 21-42

*Erkan KANAT*

## ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE HALKEVLERİ'NDE HALK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ BERABERLİĞİ

Reyhan YÜKSEL<sup>1</sup>

### ÖZ

Osmanlı'da 18. yüzyıldan itibaren başlayan modernleşme hareketi özellikle toplumsal alanda etkisini hissettirmiş fakat bununla birlikte kültürel bakımdan sanatta ve müzikte de önemli değişimlere sebep olmuştur. Bu değişim olgusu, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonraki dönemde gerçekleşen inkılaplarla birlikte günümüze kadar süregelmiştir. Cumhuriyet'in çağdaşlaşma, ulusal kimlik ve evrensellik mottoları çerçevesinde oluşturulmaya çalışılan "modern" ve yüzünü Batı'ya dönmüş insan modeli, bu toplumsal değişime katkı sağlayacak kurumlar aracılığı ile şekillendirilmiştir. Oluşturulan yeni ve Batılı müzik zevki de Cumhuriyet aydını için önemli bir belirleyici özelliiktir. Bu yeni inşa sürecinde çağdaş bir toplum oluşturmanın en önemli evresi halkın eğitimi olarak görülmüş ve bu gereklilik aydın ve Batılı bir insan yetiştirmek için eğitim kurumları açma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Sanat, bilim, ziraat gibi alanlarda eğitilmiş ve savaştan yeni çıkmış bir toplum için nitelikli kişilerin yetiştirilmesine gayret gösterilmiştir. Halkevleri de bu hedefe katkı sağlayan kurumların başında gelmektedir. Bu çalışmada, Batı müziği alanındaki eğitimler bağlamında, Halkevleri'nin mevcut müziksel dönüşümlere katkısının niteliği üzerinde durulacaktır.

*Anahtar Kelimeler:* Cumhuriyet, Müzik, Halkevleri, Kültür, Batı Müziği.

## PUBLIC MUSIC AND WEST MUSIC IN PEOPLE'S HOUSES IN EARLY REPUBLICAN PERIOD

### ABSTRACT

Modernisation and innovation movements, which started in the 18th century in the Ottoman Empire, has shown significant changes in music culturally besides socially. With the reforms made in the period following the establishment of the Republic of Turkey, this change and transformation have survived to the present. The new 'modern' and facing west human model that the Republic tries to create within the framework of national identity, universalism, and modernisation have been started to be built through institutions that would contribute to social transformation. The new and western music taste is an important leading characteristic for the 'Republican Intellectual'. In this new construction process, the most important stage of creating a modern society has

<sup>1</sup> Reyhan Yüksel, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı, ODKM Lisans Programı Öğrencisi, reyhanyuksel@ogr.iu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6615-5206

been seen as the education of the people and this necessity has started to create the need to establish educational institutions for educating an intellectual and western human. Trained in all fields such as art, science, agriculture, and efficient people for society out of war have been endeavoured to be trained. People's Houses are one of the leading ones. In this study, the contribution of the People Houses to the current musical transformations will be focused on the training in the field of western music.

**Keywords:** *Republic, Music, People Houses, Culture, Western Music.*

#### **EXTENDED ABSTRACT**

Understanding current art, interpreting it, and drawing on past experiences in a production process will provide broader horizons to today's musical achievements and will add new sounds and colours to art products. In this sense, the music studies carried out in the People's Houses have gone beyond the theoretical framework in the music policies of the early Republic Period and gained an integrated practical function with the regional structuring. During the training carried out in People's Houses from 1932 to 1951, music studies stand in an important place as the cultural arm of the Republic's music policies. Some foundations and new organs were needed in the process of building a new society for the young Republic, which has survived the traumatic effects of the War of Independence. The establishment of the republic in line with these needs has revealed new institutions with changes in infrastructure and superstructure. With the closing of the Turkish Hearths operating between 1912 and 1931, the revised mission of People's Houses became a current issue.

In the sources examined, it is seen that the literacy rate was very low in the years when the Republic was founded and during the period of the Alphabet Reform. With the Alphabet Reform in 1928, the New Republic needed trained staff and qualified workforce to take its place among the world states. In this context, People's Houses were tried to be brought to life in order contribute to the intellectual accumulation of the modern Republic and to take its place in the culture scene by catching the rapidly changing World by aiming enlightenment on the people with the trainings to be given. People's Houses, by adding new circles to the cultural codes of the society, have produced with a system that has no repetition until today. The most important subject that has been studied intensively was the studies in the field of Western music. The new republic regime built will try to find a new, modern, and contemporary identity by synthesizing its local folk sounds with Western music in search of national music. Studies being done in People's Houses which had a rapid increase of numbers and were scattered to the four wings of Turkey with the a rapid increase is the proof of the mission that was put in the People's Houses. This study aims is to provide a glimpse into the historical process of the Western music studies and the musical works of the period, which were established within the framework of music policies after the proclamation of the Republic and conducted in People's Houses, a public education institution.

## 1. Problem

Bu araştırmanın problemini, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından sonra kurulan Halkevleri'nde yapılan müzik eğitim çalışmalarının incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmada ortaya konmak istenen amaç; Cumhuriyet'in ilanı ile beraber yapılan müzik politikalarının bir sonucu olarak kurulan Halkevleri'nin, Türk müziğine yaptığı katkıları tarihsel veriler ışığında sunmaktır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde, betimsel araştırma, kaynak tarama, belgesel veriler, arşiv taraması (gazete-dergi) olgularından ve dönem hakkında yayımlanmış kaynaklardan yararlanılacaktır. Bulunan veriler ışığında erken Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan müzik politikaları ve eğitim anlayışı, bu amaçla kurulan eğitim kurumlarının başında gelen Halkevleri'nde verilen eğitimlerin müzik kolu olarak incelenmiş ve gelecek çalışmalara kaynaklık etmeye yönelik yorumlanmıştır.

## 2. Giriş

Batı'da Fransız Devrimi ile başlayan toplumsal hareketler çok geçmeden Osmanlı'yı da etkisi altına almıştır. Batı karşısında giderek güç kaybeden Osmanlı Devleti, 18. yüzyıldan itibaren hem de sosyal yaşamda bir yenileşme hareketi içerisine girmiştir. Batı'yı birçok anlamda takip eder hâle gelen Osmanlı Devleti'nin bu hareketine Batılılaşma adı verilmiştir. 18. yüzyıldan başlayıp Cumhuriyet'in ilanı ile daha da keskinleşen bu dönüşüm, çağdaşlaşma düşüncesi ekseninde yeni ve Batılı bir eğitim anlayışını doğurmuştur. Hayatın bütün alanlarında olduğu gibi, sanat ve bilim politikalarında da 19. yüzyıl ile Cumhuriyet Dönemi vizyonu arasında derin farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıkları doğuran en önemli amil hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tecrübe edilmiş olan dönüşümlerdir.

Değişimlerin yaşanmaya başladığı döneme bütün bir tablo olarak bakıldığında, söz konusu dönemin niteliğinin özgürlük, ulusal egemenlik, bağımsızlık gibi hususlar barındırdığı görülmektedir. Bu nitelikler, Türk milletine ait aydınlanma ve yenilenme hareketinin en belirgin noktaları olarak tebarüz etmişlerdir. Bir yandan Osmanlı'nın son dönemlerindeki siyasi çarpınmaların sonucu olan ve düşman topluluklara karşı doğan bu hareket, aynı zamanda içerideki rejime karşı olan bir bağımsızlık hareketi olarak da süregelmiştir. Dışarıya ve içeriye karşı devam eden bu sürecin sonunda çağdaş uygarlık seviyesine erişmek gayesi için harekete geçmiştir. Bununla birlikte, söz konusu adımlar atılıyorken her şeyden önce aydınlanmanın ve sosyo-kültürel kalkınmanın ele alınması gereken en önemli hususlar oldukları tebarüz etmişti. "Zira başarı için halkın devrimi algılayıp kavrayabilmesi, yükselme idealini benimsemesi bir zorunluluktur. Bunun için de kuşkusuz halk eğitiminin olabildiğince yoğunlaştırılması gerekiyordu" (Malkoç, 2009: 11)

Müzikte meydana gelen değişiklikler müziğin dışında birçok alanda yapılan değişimlerle eşdeğerdi ve değişimlerin tarihini Cumhuriyet'in çok öncesine götürmek mümkündü. Bu tarihsel iz sürümünde "1543"e (2010: 679) kadar gitmek mümkünse de Topuzkanamış'a (2010) göre "yoğunlaşılması gereken önemli zaman dilimi 19. yüzyıl" (679) olarak düşünülmelidir. Mehterhane'nin Yeniçeri Ocağı ile beraber 1826 yılında kaldırılmış olması ve onun yerine Batı tipi bando olan Muzıka-i Humâyûn'un getirilmesi müzikte, siyasi olarak desteklenen ve belirlenen ilk radikal gelişmelerden biridir. Osmanlı sultanlarından "II. Mahmut" ile başlayarak "Osmanlı'nın yıkılışına kadar olan süreçte" (Topuzkanamış, 2010: 679) devletin başına geçen padişahların



birçoğunun da Batı müziği alanında çeşitli eğitimler aldığı ve Batı tarzı eserler verebilecek kadar alana hâkim oldukları görülmektedir. “Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti’ne Avrupa temelli çoksesli müziğin ulaşma sebeplerinden en önemlisi hiç kuşkusuz belirli teknik ve standart bir seviyeyi elde etme hedefidir. Avrupa okulları ve kiliseler ile Avrupa’dan gelen orkestralar yoluyla 15. yüzyıldan itibaren başkent İstanbul’da Avrupa sanat müziği doğal yollarla var olmuştur” (Yöre, 2011: 55).

Kolektif bir çalışmayı durmaksızın gerektiren bu süreçte hars ve medeniyet ayrımından hareket eden ve Cumhuriyet Dönemi’nin ideoloğu sayılacak yazarlar, Doğu müziğini eski “Osmanlı anasının hastalıklı müziği ve gayri milli bir musiki” (Işıktaş, 2016b: 30) ve modası geçmiş bir müzik olarak düşünürken, halkın yerel ezgilerini çağdaş motiflerle işlemeye ve sürdürmeye değer görüyordu. “Osmanlı musikisi olarak nitelendirilen müzik, Bizans’tan Farabi gibi teorisyenler aracılığıyla tercüme ve alıntılar şeklinde gelişmiş bir müzik olup”, (2016b: 30) Osmanlı topraklarına ve Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarında getirilecek olan değişimlerle resmîyette kaldırıldıktan bir süre sonrasına kadar etkisini sürdürmüş bir müzikti. Dolayısıyla bu müziği bütünüyle kazımak veya halkın müzik zevkini bir anda değiştirmek pek mümkün olmayacaktı. Buradaki medeniyet, Osmanlıların içinde bulunduğu İslam medeniyetidir. Müziksel değişimlerin aslında halk ve seçkinler arasında Batı müziği modasının Osmanlı’nın bir döneminde tedricen de olsa varlığını hissettirdiğini Namık Sinan Turan’ın aşağıdaki ifadeleriyle de bağdaştırabiliriz:

Mehmed Çelebi’nin Sefaretnamesi’nde ilgi çeken birçok başlık gibi yepyeni bir deneyim olan opera izlenimleri de dikkat çekecektir şüphesiz. Sultan I. Mahmud döneminde Fransa’ya elçi olarak giden Yirmisekiz Çelebizade Said Efendi, Paris’te Frenk sazlarından ayaklı olup santura benzeyen klavseng adlı telli bir sazı İstanbul’a getirerek müziğe olan ilgisini bildiği sultana takdim edecektir. Uzun 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde bu defa Türk musikisinde ekol kurucu ve müceddid bir padişah olan, Nasır Dede’nin “marifet madeni” olarak vasıflandırıldığı III. Selim’in sarayında opera izlenecektir<sup>2</sup> (Turan, 2019: 332-334).

Geçmiş deneyimlerin etkisinin artırıldığı bu atmosferde Batı müziğinin yeni medeniyetimizin musikisi şeklinde değerlendirildiği, milli müziğin halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacağı varsayılmaktaydı. Medeniyet ve hars iş birliğinin bir sonucu olacak bu sentez hem milli hem de Avrupalı bir müziği doğuracaktı. Bu düşüncelerin erken Cumhuriyet Dönemi’nin siyasi seçkinleri arasında hayli destek bulduğu görülmektedir. Tabi burada sadece siyasi nedenleri konuşmak eksik ve yanlış bir tutum olacaktır. Müziğin yıllar içindeki değişimini

<sup>2</sup> Turan, yukarıdaki ifadelerine ek olarak şunları aktarmıştır: “Osmanlı müziğinde değişimi yalnızca kamusal alandaki yerinin genişlemesi olarak değil içerik olarak da görmek 18. yüzyıldaki müzik hayatının tarihini yazabilmek için zorunludur. Erken modern ve modern çağların bir özelliği olarak bu dönemde müzisyenlerin, bestekârların farklı türlerde uzmanlaşmış olduğu dikkatlerden kaçmıyordu. Bir mevlevî müzisyenin dini müzik yanında dünyevi kent müziğinin üretiminde de bulunması nadir bir durum değildi şüphesiz. Yüzyılın hem başında hem de sonunda göz dolduran örnekleri mevcuttu. Dede Efendi yalnızca mevlevî ayinleri, ilahî ve dinî formda eserler değil köçekçe ve türkûye kadar birçok farklı formda eserler üretmişti. Feldman’ın işaret ettiği gibi dünyevi veya ruhani türlerin bir kişinin erişim sahasına girmesi, Klasik Çağ’ın katı ve zorlayıcı toplumsal kategorilerinden çok farklı bir durum yaratmıştı. Hayatın diğer sahalarında bu gibi toplumsal farklılıklar hala sürdürülüyor olmasına rağmen, müzik bunun dışında kalmıştı ve bu Osmanlı toplumunun orta döneminde yeni filiz vermekte olan modernliğin bir ipucu idi” (Turan, 2019: 332-334).

sadece siyasi olaylar temelinde değil, teknolojik gelişmeler ve insanın içinde bulunduğu çağdaki zaman algısının değişimi gibi birçok farklı parametre ile değerlendirmek gerekmektedir. Ağır formlar, büyük usuller bu zaman algısı ile beraber eski rahvetini yitirmiş, yüksek sanatın karmaşık ve uzun cümleleri yerini daha kısa ve gündelik yaşamda eğlenceye yönelik beklentileri karşılayan eser formlarına bırakmıştır (Işıktaş, 2016a). Osmanlı klasik müziğinin Kar, Beste, Nakış, Semai gibi en önemli formları dahilinde üretilen eserler yerini kısa ve hafif olarak nitelendirilen Şarkı formuna bırakmaya başlamış ve muteber müzikal formlar dönüşüme uğramıştır (Turan, 1998). Şüphesiz Mustafa Kemal'in değişen dünyayı yakalamak konusundaki gayreti bağlamında medeniyet ve değişim algısı içinde bilimsel gelişmeler kadar müziğin de yeri çok özeldi. "Cumhuriyet yönetimi siyasal olarak tercihini Batı'dan yana koyarken, müzik alanında da tam olarak Batı'ya yönelmişti" (Işıktaş, 2016b: 30). Bahsi geçen dönemde müzikte çağdaşlaşma düşüncesi, "millî ve mahalli renklerden oluşan ülkenin somut ses mirasını yansıtan bir unsur olarak görülmüştür. Tabi bu seslerin teknik anlamda üstün olarak görülen Batı müziğiyle birlikte işlenmesi gerektiği inancı estetik bir anlam kazanarak akla uygun, en rasyonel ve beynelmilel bir kimlik taşıyacaktı" (2016b: 30).

Daha önce de bahsettiğimiz üzere Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk için öncelikli meselelerin başında eğitim gelmekteydi. Ona göre ekonomide, sağlıkta, sanatta, sporda nerede bir problem varsa bunun temelinde eğitim yatmaktaydı. Bu bağlamda *Harf İnkılâbına* değinmek yerinde olacaktır. Cumhuriyet aydını için Batı'yı yakalayabilmek, onunla aynı dili konuşabilmek için gidilen yolda, harf inkılâbı devrimi, okur-yazarlığı arttırmada en önemli yapı taşı oluşturmaktaydı. *Kurtuluş Savaşı* yıllarından başlayarak toplumun eğitimine özel önem verilmiş, çağdaşlaşmaya giden yolda cumhuriyetin temel değeri olan laik, bilimsel, estetik ve etik değerleri kapsayan bir eğitim modeli oluşturmak için önemli inkılâplara imza atılmıştır. Hediye Titiz, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte üstesinden gelinmemiş birtakım sorunlar saptamış ve bunların eğitimle alakalı olanlarını Cumhuriyet öncesi ve sonrası verileriyle ortaya koymuştur. Bu veriler doğrultusunda Titiz'e göre, "1927'de yapılan nüfus sayımında, 13,6 milyon olan nüfusumuzda, okuma-yazma oranları % 10,6 olarak belirlenmiştir. Kadınların % 98'e" (Titiz, 2012: 11) yakını okuma ve yazma bilmezken, bu oranın dışında kalanlar bir milyona yakındı. Bu veriler, henüz düşünsel boyutta olan yeni eğitim kurumlarına birden fazla misyon yüklüyor ve tamamıyla kültürel birer miras bırakma noktasında giderek büyüyen bir açlığı doğuruyordu. İnkılâpların bir sonucu olarak kültürel faaliyetler için eğitim vermek üzere 1932 yılında Halkevleri kurulmuştu.

### **3. Halk Kavramına Dair: Halkevleri'nin Doğuşu ve Halkevleri'nde Müzik**

**a) Halk:** Halk kavramı; "Aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu" (Parlatır, 1998: 933) diye tarif edilmektedir. "Özellikle Halkevleri gibi bir halk örgütlenmesini konu olarak ele alan bilimsel çalışmada halk kavramının öncelikle açıklığa kavuşturulması ön koşuldur. Halk sözcüğünden ne kastedildiği bilinmedikçe veya anlaşılmadıkça ne anlama geldiği belirlenemez" (Çeçen, 2018: 22).

**b) Halkçılık:** “Halkçılık ilkesi, Türkiye vatandaşı olan herkesi kanun önünde eşit sayan ve halkın devlet yönetimine eşit katılımını sağlayan, siyaset ve yöneticilerin halk için çalışmasını öngören bir Atatürk ilkesidir. Halkı bir bütün olarak kabul eden halkçılık ilkesi için sınıf ayrımını reddeder” (Türkoğlu, Uça, 2011: 49).

**c) Halk Eğitimi:** Kavram olarak; “Halk eğitimi, yetişkin eğitimi, yaygın eğitim, toplum eğitimi gibi adlarla da gerçekleştirilen, yetişkinlere ve okul dışındakilere yönelmiş düzenli ve örgütlü bir eğitim çabası olarak ifade edilmektedir” (Türkoğlu, Uça, 2011: 49).

### 3. 1. Halkevleri’ne Doğru

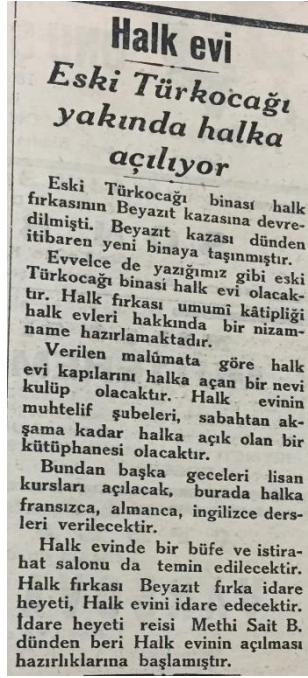
Halk eğitimi için atılan adımların en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Halkevleri’nin kurulmasından evvel ortaya çıkan Türk Ocakları’dır. 20 Haziran’da toplanan ve kuruluşunu açıklayan Türk Ocağı, 3 Temmuz 1911’de bir tüzük yayınlamıştır.<sup>3</sup> Gürses’in aktarımıyla bu kurumların politikaya ve siyasete karışmayacağı bildirilmiştir. Aktif buldukları süre içerisinde okullar yaptırılacak, her birinin ayrı branşlarda eğitimler verdiği gruplar oluşturulacak, eğitimler, seminerler, halkın da katılımıyla toplantılar yapılacak; gazete, dergi ve kitapların, ülke ekonomisine katkı sağlamak amacıyla yayınları artırılarak zirai çalışmalara destek olunacaktır (Gürses, 2018).

Türk Ocakları’nın kapatılmasının nedenleri hususunda birçok farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan belki de en sık karşılaşılan görüş bu oluşumların, İttihat ve Terakki Fırkası gibi yapılarla organik bağlar içinde olmaları sebebiyle Cumhuriyet rejiminden itibaren görevlerini yitirmiş olmalarıdır. Yani Türk Ocakları yeni oluşan koşullara ayak uyduramamışlardır. Bu kurumlar, Cumhuriyet aydınlarına göre mevcut dönüşümlere eleştirel bir yaklaşım sergilemişlerdir. “Türk Ocakları 19 yıl faaliyette bulduktan sonra Nisan 1931’de, 10 ay içerisinde kapatılarak yerine yine 19 yıl ülkeye hizmette bulunan Halkevleri açılmıştır” (Taş, 2015: 15) (bkz. Şekil 1.).

Tabi Türk Ocakları ve öğretmen birliklerinin kendi etkinliklerinde ve hizmetlerinde görülen en büyük eksiklik, yaptıkları çalışmalarda geleceğe yönelik bilimsel unsurları desteklememeleri ve yeni bir yaşam biçiminden ziyade katı-gelenekçi bir yapıyı benimsemeleridir. Bu nedenle bu deneyimlerden hareketle kurulan ve halkın günlük yaşamını değiştirmeyi hedefleyen Halkevleri, eğitim sürecinde daha etkin ve önemli rol oynamışlardır (Bayraktar, 1999).

---

<sup>3</sup> Gürses’ten edinilen bilgi doğrultusunda bu tüzüğe göre; “Türklerin millî terbiye ve içtimai, iktisadi seviyelerinin terakkisi ve itilası ile Türk ırk ve dilinin kemaline çalışmak” (Gürses, 2018: 15-16) en temel bir prensiptir.



Şekil 1: Akşam Gazetesi, *Eski Türk Ocağı Yakında Halka Açılıyor*, 14 Teşrinievvel (Ekim) 1931, s. 3., Beyazıt Devlet Kütüphanesi Gazete Arşivi, Cilt. 1-2

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ulus olma duygusu düşünsel yapıya dönüştüğünde, ideolojik temelli değişimlerin hangi alanlarda yoğunlaşacağı ve değişim ağlarının nerelerden örüleceği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, kültürel ve sanatsal alanlarda gelişim sağlamak nihai hedef haline gelmiştir. Kuruluşundan kapatılacağı yıla kadar (1932-1951) bünyesinde gerçekleştirilen birçok etkinlikte Halkevleri; konser, tiyatro, müzik eğitimleri, dil, edebiyat, tarih, temsil (bkz. Şekil 2.), spor, sosyal yardımlaşma, kütüphane, kurslar, köylülerin gelişimi, halk dershaneleri, müze ve sergiler gibi şubeleri ile halka hizmet vermiştir.

Çağdaş uygarlık düzeyine erişebilmek, "Türk Milleti'nin uygar ve müreffeh bir toplum olma, yüksek bir insan cemiyeti hâline gelebilme" (Malkoç, 2009: 13) hedefi gibi hususlar yukarıda bahsedilen dönemin ruhunun yoğunlaştığı olgulardır. Çağdaşlaşmanın gayesi, "çağdaş uygarlık seviyesine yükselmek, hatta onun da üzerine çıkabilmektir. Türkiye'nin bu yönde yaşayacağı insanlık tarihinin en radikal, hızlı ve kapsamlı modernleşme hareketi ister istemez bir aydınlanma mücadelesini de kapsamıştır"<sup>4</sup> (2009: 13). Halkevleri, bu mücadelenin sonrasında yine aynı amaçlarla kurulan ama kısa süreli ayakta durabilecek Köy Enstitüleri'nden evvel eğitimin

<sup>4</sup> Atatürk, kurduğu partinin söz konusu sürece olan katkısı şu şekilde dile getirmiştir; "Partimizin, Halkevleri'yle bütün yurttaşlara kucağını açması vatanda sosyal ve kültürel bir devrim yaptı." Ayrıntılı bilgi için bkz. Eminalp Malkoç, *Devrimin Kültür Fidanlığı, Halkevleri ve Kadıköy Halkevi*. İstanbul: Derlem Yayınları, 2009, s.13.

önemli bir sistematik adımını oluşturmuştur. “Kuruluş amaçları etkinlikleri çerçevesinde devrimi yaygınlaştıracak temel araç niteliğindeki Halkevleri, dönemin en parlak kurumları olarak ön plana çıkmıştır” (Malkoç, 2009: 13). İşte Halkevleri bu gereksinimden doğmuş, örgün eğitim dışında bu amaç doğrultusunda örgütlenmiştir. Halkevleri faaliyette buldukları sürece devrimin halka mal edilmesinde yaşamsal bir işlevi başarıyla gerçekleştirmişler, Cumhuriyet Dönemi kültürünün geliştirilmesine ve yaygınlaştırılmasına büyük katkılar sunmuşlardır.



Şekil 2: Cumhuriyet Gazetesi, *Halkevi'nde Piyes*, 30 Temmuz 1932, s. 2, Cilt. 4-6

Müzik politikalarını etkileyen görüşler doğrultusunda atılan adımlardan biri “1917’de Maarif Nezareti’ne bağlı olarak kurulan, 1927’de İstanbul Şehremaneti’ne bağlanarak adı Konservatuvar olarak değiştirilen Darü’l Elhan’daki Türk müziği eğitiminin, Maarif Nezareti’ne bağlı Güzel Sanatlar Kurulu tarafından kaldırılmasıdır. Geleneksel Türk müziği çalışmaları ise sadece hocalardan oluşan bir Tasnif Heyeti ve İcra Heyeti ile sınırlı bırakılmıştır”.<sup>5</sup> Kurumda Türk müziğinin yasaklanması bu alanda yapılan radikal değişimlerin en önemlisi olup, kutuplaşmaların da ayak sesleri olarak değerlendirilebilir. “Darü’l Elhan’da geleneksel müziğin yasaklanmasının ardından 1927 yılında tek sesli müzik, dolayısıyla geleneksel Türk müziği eğitimi, hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanmıştır” (Işıktaş, 2016c: 281). Kaynağın Osmanlı’dan alan bu müziğe getirilen kısıtlamaları Dâhiliye Vekaleti’nin 3 Kasım 1934 tarihli kararı izlemiş, radyolarda Türk müziği yayınlardan

<sup>5</sup> Kuruldaki üyelerden biri olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bu müziğin gerici unsurlar barındırdığını ve değiştirilmesinin bir gereklilik olduğunu vurgulamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bilen Işıktaş, *Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e Türk Müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısır Müziği*, *Sosyoloji Dergisi*, 36, (1), 2016c, 273-298.

kaldırılmıştır” (2016c: 281) Tabi halkın kültürel bir araç olarak kullandığı radyolar burada çok önemli bir yere sahiptir. Bundandır ki çağdaşlaşma süresinin en önemli araçlarından olan radyolar, yeni medeniyetin en önemli müziksel motifi olmuştur. Bu nedenle Klasik Osmanlı Müziği’ne getirilen bu kısıtlamalar dönem için oldukça sert bir geçişin göstergesidir. “Böylelikle devlet katında muteber olan ve desteklenen müziğin yalnızca Batı müziği olduğu açık bir biçimde ortaya çıkmıştır” (Işıktaş, 2016c: 281).

Klasik Türk Müziği eğitiminin okullarda yasaklanmasının ardından adı Konservatuvar (Şimdiki İst. Üniv. Dev. Kons.) olarak değiştirilen Darü’l Elhan’dan kaldırılan T.M. için iki komite, “*Şark Müziğine Ait Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti ve Türk Müziği İcra Heyeti*” (Balkılıç, 2015: 64) kurulmuştur. Bu oluşum uzun bir süre icrasına ara vermiştir.

Ulusal bilinç ekseninde ulusallaşma süreci, genç Cumhuriyet Dönemi için ideolojik temelli kültür politikaları ile toplumsal alanda işlev kazanmaktaydı. En köklü değişim ise eğitim üzerinden gerçekleştirilmek isteniyor ve bilhassa ulusal müzik yaratma çabaları ile ulusallaşma sürecinin kendine has bir kimliğe bürüdüğü melodiler, toplumsal alanda giderek yeni formlar kazanarak “yeni cumhuriyet senfonisini” oluşturuordu. Ali Ergur, *Müzikli Aklın Defteri* kitabında bu hususu şu şekilde açıklamıştır:

Bir ulus, yalnızca kahramanlıklar, savaşlar, zaferler, siyasal olaylar, rejim değişiklikleri ve diğer yapısal, makro olaylar dizisiyle biçimlenmez; hatta, her ne kadar bunlar çeşitli siyasal-ideolojik nedenlerde daha çok vurgulansalar da, ulus olma nitelikleri aslında başka alanlarda belirginleşirler. Bir insan topluluğunu oluşturan bireylerin ortak değerlerde buluşmaları, benzer ortak duyguları paylaşmaları, kısacası ulus hâline gelmeleri, siyasal olayların çok daha derininde köklenen kültür bileşenlerini içselleştirerek mümkün olabilir. Zira bir toplumu, tarihin akışı uygarlık hâline getiren, özgün bir kültürel ifade alanına dönüştüren, ne -kimi siyaset adamlarının övünç vesilesi olsa da- demografik varlığıdır, ne kazandığı zaferlerdir. İnsanlık bilgi birikimine, kendi özgülüklerinden damıtarak yaptığı katkıların oranı, o ulusun kalıcılığını, saygınlığını ve gücünü kanıtlayan başlıca göstergedir. Cumhuriyet’in kuruluşunda, kültür bileşeninin bunca önemsenmiş olmasında bu gerçekliğin ayırdına varabilmiş bir zihniyeti görebiliyoruz. Düşün ve sanat yaratıcılığının bunca önemsenmesi, entelektüel üretimin tam verimle gerçekleştirilebileceği alanların hızla kurumsallaştırılma çalışmaları, hep bu siyasetin ürünleri olmuştur (Ergur, 2009: 62).

Bu bağlamda müziğin etki alanları çeşitlenerek siyasi olarak belirleyici ve dikkat çekici olmaktadır. Okullar ve eğitim verilen diğer kurumlar içinde, müziğin halk müziği ve Batılı müzik sentezi, dönemin etkin siyaset ortamında daha detaylı görüşülmeye başlanmıştır. Tarih 1934 Kasım ayını gösterdiğinde Atatürk, Türkiye Büyük Millet Meclisi dönem açılışı konuşmasında gençliğin, devrimleri içselleştirerek sanatsal alanlarla bağdaştırması arasında bir bağ kurmuştur<sup>6</sup> (Işıktaş, 2016a).

<sup>6</sup> Atatürk, yaptığı konuşmada, güzel sanatlar alanında ülke gençliğinin ileriye taşınması isteğini ve bu yeniliklerin süratle gerçekleştirildiğini, ancak Türk Müziği alanının bu hususta daha ön planda olduğunu vurgulamıştır. Ona göre topyekün değişiklikleri kavrayabilmek için ölçü, müzikte yapılan değişiklikleri algılamak ve içselleştirmekten geçmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bilen Işıktaş, *Musiki İnkılabı’nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (1), 2016a, 1111-1126.

### 3. 2. Bir Sentez: Halkın Müziği ve Armonisi

Halk müziğiyle Batı müziği sentezinden doğacak bu yeni ulusal müzik için ülke dışından da çeşitli müzisyenler ve besteciler bu armonizasyonu oluşturmak üzere katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda Türkiye ziyareti sırasında *Türk Musiki Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler* isimli raporunu sunan Alman besteci Paul Hindemith, raporu beş ana başlık olarak belirleyip çalışmalar yürütmüştü. Hindemith, şehirli müzik ve halk müziği diye iki ayrı başlık altında incelediği müzik zemininin kentli olan türünü armonize etmeyi pek uygun görmemiş, ikinci türünün üzerinde ise abes kaçmayacak şekilde işlem yapılmasına sıcak bakmıştı. Bu çalışmalarını takip eden süreçte Macar asıllı besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok, Ankara Halkevinin daveti üzerine, halk müziğinin incelenmesi ve Halkevleri'nin müzik çalışmaları yapan bölümlerinin incelenmesi üzerine konferanslar verdi. Birbiri ardına verdiği üç konferansın ardından hazırladığı *Bir Halk Musikisi Arşivi Tesisi Hakkında Teklifler* adlı raporuyla, müzisyenlere halk müziği kökenlerine ulaşabilmek adına pentatonizm özelliğinde olan halk müziğinden örnekleri incelemeleri konusunda tavsiyeler verdi. (Turan, 1998). Tavsiyeler sonucunda Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun'un öncülüğünü yaptığı bir dizi Anadolu köyleri ziyaretinde halk müziği derleme çalışmaları başlatılarak radyo ile beraber bir halk müziği külliyyatı oluşturulmaya çalışıldı. Anadolu'nun çeşitli kasabalarına yapılan ziyaretlerde köylülerden yerel ezgilerine dair kayıtlar alınarak notaya geçirildi.

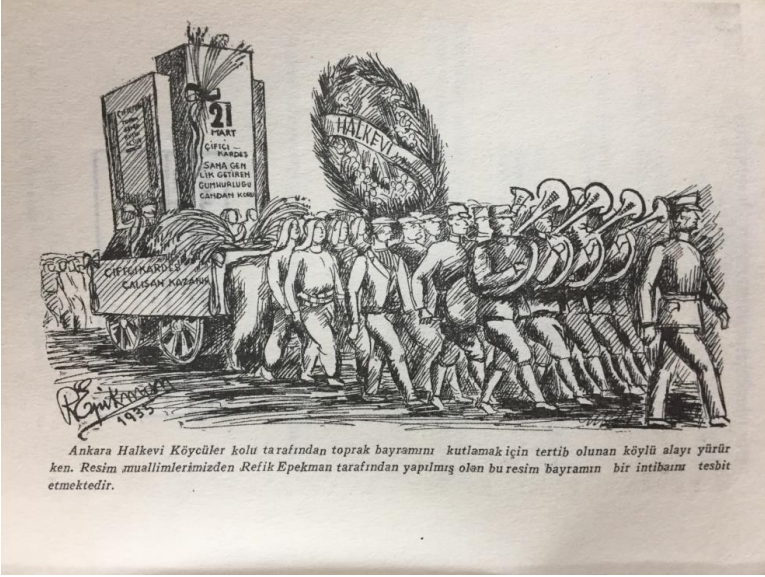
Siyasi kanatta yapılan çalışmalarda ise Halkevleri kurulmadan evvel çıkarılan ve içeriğinde işleyişine dair maddelerin bulunduğu "*Halkevleri Talimatnamesi*"nde, Halkevleri'nin hangi alanlarda faaliyet göstereceği ve bunların Halkevleri'nin kuruluş ideolojisi içinde nasıl işleneceği sıralanmıştır. Talimatnameye göre Halkevleri'nin Güzel Sanatlar Şubesi'nde müzik ve güzel sanatlar alanında yapılması gerekenler şu şekilde ifade edilmiştir;

1. Güzel sanatlar şubesi müzik, resim, heykel, mimari, tozyini sanatlar ve sairede genç yeteneklerin yetiştirilmelerine çalışır.
2. Şube Halkevleri'nin müsamere programlarının müzik kısmını hazırlar ve tatbik eder. Halk için müzik geceleri yapar.
3. Halkevleri'nin müzik çalışmalarında esas millî ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerini, Garb tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garb müzik eserlerini bol bol dinletmektir<sup>7</sup> (C.H.P. 1939: 6)

Aşağıdaki şekilde belirtildiği üzere hemen her Halkevi'nin kendine ait bir bandosu bulunmakta ve Halkevleri'nin etkinliklerinde sık sık sahne almaktaydı (bkz. Şekil 3 ve Şekil 4.).

---

<sup>7</sup> Bunlara ek olarak Talimatname'nin 21. maddesinde bu şartlara uygun olarak hangi müzikal unsurlardan yararlanılacağı belirtilmiştir: Koro, Bando, Orkestra, Radyo, Gramofon (C.H.P., 1939: 6).



**Şekil 3:** Cumhuriyet Arşivi, *Ankara Halkevi Köycüler Kolu Resim Öğretmeninin Eseri*, 1935, Sadabat Dev. Arş. Gnl. Md., CHP



**Şekil 4:** Bando'nun yapmış olduğu bir etkinlik haberi Cumhuriyet Gazetesi, *Halkevi'nde Konferans*, 17 Temmuz 1932, Cilt. 4-6, s. 2.



Halkevleri'yle ilgili arşiv çalışmaları esnasında karşılan bir belgede; Halkevleri Müzik Kolları'nın en önemli görevleri, Halkevleri'nin yapacağı müzik çalışmalarının nasıl bir seyir izleyeceği gibi hususlar aşağıda yer alan ifadelerle belirtilmektedir:

Halkevleri Müzik çalışma ve müsamerelerinde beynelmilel modern müzikle Halk türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel müzik teknik ve vasıtaları kullanılacaktır. Müzikte gayemiz modern beynelmilel müziği ve teganni tarzını esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir (bkz. Şekil 5.)

Bu esasa göre alaturka dediğimiz müziğe Halkevleri'nde ister Cümbüş, Ut, Kanun gibi sırf alaturka sazlarla; ister Keman, Piyano.... gibi alafranga sazlarla, ister Tef ve Değnekle idare suretiyle yer vermemek lâzımdır. Madde işaret olunan Halk türkülerini ancak Halk sazları ve Halk ağzı ile yapılabilir bir sanattır<sup>8</sup> (C.H.P., 1939: 5).



Şekil 5: Cumhuriyet Arşivi, *Elazığ Halkevi Bandoosu*, Sadabat Dev. Arş. Gnl. Md. Belge  
Kayıt Numarası:490\_01\_1072\_1106\_1\_21

Bu talimatnamede yer alan bilgiler doğrultusunda, müzikteki değişimlerin önde gelen isimleri ve devrimlere politik anlamda adını yazdırmış şahsiyetler kültürel sentez oluşturma noktasında önemli bir yerde durmaktadırlar. Devletin çeşitli organlarının eliyle çizilen projeler ve gerçekleştirilen değişimler belirli müzisyenlerin daha ön planda tutulmasını sağlamıştır. Medeniyetimizi dünyaya müzik aracılığı ile tanıtmak üzere atılan temeller, Cumhuriyet aydınını harekete geçirmiş ve Avrupa'da

<sup>8</sup> Halkevi Talimatnamesi'nde yer alan bu bilgilerde; Ahmed Adnan Saygun'un Halkevlerinde Musiki adlı eserinde yazmış olduğu yöntemlerle bir benzerlik görülür. Talimatnamede yer alan diğer bilgilere göre halk müziğimizin icra edilmesi ancak kendine has özellikler, yöresel ağızlar ve türkülerimize eşlik edecek halk sazları ile mümkün olabilir. Bu sazlardan bazıları şöyle sıralanmaktadır; "Bağlama, cura, bozok, karadeniz kemençesi, kabak kemane, meydansazı; davul, kaval, zurna, çifte nara ve darbukadır. Alaturka sazların kati surette bu eşlikte yer alamayacağını belirtildiği maddede, halk müziğinin her türlü formuna (bozlak, maya, hoyrat, deyiş, nefes) ancak halk sazları ile eşlik edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. C.H.P. Genel Sekreteri Erzurum Mebusu bazı Halkevlerinde bu bilgilerin dışında çalışmalar yapıldığını ifade etmiş ve incesazların Halkevine giremeyeceğini bir genelgele ile bildirmiştir" Bkz. (C.H.P., 1939: 5).

çok sesli müziğe dair eğitimler almak üzere Türk öğrencileri seçilmiştir (Şanlier, 2011).

Atatürk, Cumhuriyet’i ilan ettikten sonra kurtuluş mücadelesinin en önemli noktası olan Ankara’da, bilimsel anlamdaki çalışmaların niteliğini artırmak adına üniversite yapılanmasına önem vermiş ve burayı kültürel bir merkez haline getirmeye çalışmıştır. Devrimlerin en önemli kolu kabul edilen müzik alanında öğretmen yetiştirilmesi için, 1924 yılında *Musiki Muallim Mektebi* eğitimlerine başlamıştır. Takip eden yıllarda daha sonradan *Türk Beşleri* diye tabir edilecek gençler, Batı müziği alanında eğitim almak üzere yurt dışına gönderilecektir.<sup>9</sup> Daha sonra eğitimlerini tamamlayarak yurda dönecek ve müzikte ilk Batılı örnekleri vereceklerdir. Türk müziğinin çağdaşlaşma serüveninde atılmış bu önemli adımda, besteciler halkın motifleri ve Batı tarzını birleştirerek bir sentez oluşturmuşlardır. (Tunalı, 2014). Halkevleri’nin kurulmasının ardından gerçekleştirilen etkinlikler doğrultusunda, çalışmalara öncülük etmek üzere dönemin aranan bestekarlarından ve Halkevleri’nin müfettişliğini yapan A. A. Saygun, Halkevleri’nde nasıl bir müzik yapılması gerektiği ile ilgili tüm detayların verildiği bir yazı kaleme almıştır. Bu hususta N. Atuf Kansu (1939), Ahmed Adnan’ın *Halkevleri’nde Musiki* isimli eseri için bir önsöz yazarak Halkevleri’nin müziğe olan bakış açısını değerlendirmiştir:

Ahmed Adnan gibi selahiyetlilerin görüşleri elbette birer ışık kıymetine haizdirler. Asrın ve medeniyetin müziği halk arasında alafranga denilen çok sesli müziktir. Bu günün medeniyet dekorları ve ihtiyaçları içinde hislerimiz ve hatta fikirlerimizi sesle ifadeye ve duyurmaya yarayacak şartlar ancak çok sesli müzikedir. Bethoven’in Tanrılarla konuşan, tabiatla beraber haykıran eserleri gibi, İtri’de ilahiye yaklaşan bir kemal var. İkincisindeki eda bizi yalnız gâşyeder. Fakat birincisindeki ifadeler bizi Tanrının ve tabiatın tam hakikatı ile karşı karşıya kor. İki büyük sanatkarın bizdeki ayrı ayrı ilhamları, daha çok kullandıkları ayrı tekniklerde olsa gerek (5-6).

1939’da Konservatuvar’daki görevini bırakarak Ankara’ya dönme kararı alan Ahmed Adnan, C.H.P.’nin müzik alanında danışmanlığıyla beraber, Halkevleri’nin müzik çalışmalarında bulunmak üzere müfettişliğine atanmıştır. Bunu takip eden yıllarda arkadaşlarıyla beraber *Ses ve Tel Birliği*’ni kuracaktır. Saygun’un Halkevleri sanat müfettişliğiyle beraber, burada yapılacak sanatsal çalışmalara öncülük etmesi için bir kaynak istenir. *Halkevlerinde Musiki* adlı eser on bölüm halinde olup, Saygun’un müzikal anlamda tavsiyelerini içerdiği kılavuz kitap olma özelliği göstermektedir (Yükselsin, 2011). Bahsi geçen kitapta Ahmed Adnan Saygun, *Halkın Musiki Terbiyesi* diye başladığı bölümde, aşağıdaki ifadelere yer vererek kitabın içeriğindeki konu başlıklarına dair bir bilgilendirme yapmıştır:

... bu bahiste söz söyleyebilmek için, bizden önce aynı mesele üzerinde durmuş memleketlerin gittikleri yolları gözden geçirmek gerektir. Ben bunu yaptım ve yıllarca süren tecrübelerimin bana vermiş oldukları yeni fikirleri bunlarla mezcedtim. Memleket çapında bir sanat ve musiki terbiyesini istihdaf eden kitabımda gözden bir an uzak tutmadığım bir nokta vardır ki, o da “Musiki terbiyesi yollarını çizirken, Türk’ün hususiyetlerinin kaybolmamasına azami dikkat”dir. Bu çok mühimdir. Bu hususa riayet etmeden atılan adımlar isabetsiz ve emekler hebadır (Saygun, 1940: 21).

<sup>9</sup> Bahsi geçen müzisyenler: “Hasan Ferit Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin”dir (Tunalı, 2014).

Buna göre kitabın bölümleri on fasla ayrılmıştır:

I – Koro, II - Halk sazları, III - Fanfar ve Armoni, IV - Saz Şairlerinden ve oyunlarından istifade, V - Halk bayramları, VI - Musiki Temsilleri, VII - Orkestra ve Diğer Çalışmalar, VIII - Gramofon - Radyo – Sinema, IX - Repertuvar – Yayın, X - Kompozitörlere ve sanatçılara Terettüp Eden Vazifeler. Ankara: Haziran 1939, A. ADNAN (Saygun, 1940: 2).

Ahmet Adnan Saygun'un yukarıda aktarılan kitap bölümlerindeki *Koro, Halk Sazları ve Musiki Temsiller* başlıklarının içerikleri makale çalışmasının ekler bölümünde aktarılmıştır (Bkz. Ek 2.).

#### 4. Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni, Sefa Şimşek (2002), “bir ideolojik seferberlik deneyimi” (43) olarak tanımlar. Nuray Bayraktar'a (1999) göre ise “19 Şubat 1932'de faaliyete geçen Halkevleri'nin kuruluş amacı, öncelikle Cumhuriyet Dönemi ideolojisinin en geniş kitlelere yaygınlaşmasını sağlamak olarak belirlenmiştir” (Bayraktar, 1999: 169). Halkevleri çalışmaları bu yanı ile politik olarak düşünülebilir. Fakat çalışmalar ışığında, hem ulusallaşma ve kültürün yeniden üretimi hem de kitlesel bir değişim yaratma bakımından bu deneyimlerin gerekliliğini değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Halkevleri'nin kurulma fikirlerinin doğduğu “1930'larda Türkiye'de ekonomik ve toplumsal açıdan büyük bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Bu yıllarda 1923 yılındaki ekonominin milli girişimci eliyle yürütüleceği görüşlerinin aksine 1929 dünya ekonomik bunalımının etkileri ile devletin ekonomiye müdahalesi gündeme gelmiştir. Bakanlıkların kurulması, birçok yasanın çıkarılması, birçok kanunun işlerlik kazanması bu dönem gerçekleşmiştir ve tüm alanlarda olduğu gibi eğitim alanında da halk eğitimi sürdüren diğer yapılar Türk Ocakları, Öğretmen Birlikleri dışında, devlet bu eğitimi üzerine almıştır” (Bayraktar, 1999: 169). Bu noktada Atatürk'ün isteği üzerine, Halkevleri tarih sahnesindeki yerini almıştır. Halkevleri ile devlet, ulusal bir kültür oluşturmaktaki gayesinin ancak eğitimli kitleler ile mümkün olabileceği inancına sarılarak, yoğun bir şekilde memleketin her yanına yayılan sistematigi oluşturmuştur. Yeni bir rejime geçişte ülkenin önemli ekonomik sorunlarını Osmanlı'dan devralan yeni Cumhuriyet için okur-yazar oranının artırılması, özellikle kadın ve çocuk nüfusu için en önemli önceliklerdendi. Çünkü zamanın ruhuna göre çağdaşlaşma ancak bu yolla mümkün olabilecek bir şeydi. Halkevleri'nden önce Türk Ocakları gibi bir girişimin olması dönemin politikalarına, Halkevleri'ne giden süreçte önemli deneyimler kazandırmış ve ilerleyen süreçte Türk Ocakları ruhu “halkçılık” düşüncesiyle yeniden Halkevleri'nde hayat bulmuştur. 1940 yılında yayınlanan *Halkevleri Talimatnamesi* ile Halkevleri'nde yapılacak olan çalışmalara dair notların yer aldığı bilgiler kamuoyu ile paylaşılmış ve daha sonrasında bu bilgiler ışığında çalışmalara başlanmıştır. Talimatnameye göre Halkevleri'ndeki çeşitli kollar ile memleketin her köşesindeki yurttaşlara eşit, sınıfsız ve özgürlükçü bir eğitim verilmesi amaçlanmakta ve bu sayede topyekün bir kalkınma hedeflenmekteydi. Köylerde okuma yazma oranının artırılması için Halkevleri dergileri önemli bir görev üstlenmiştir.

Genç Cumhuriyet'in hedeflediği yerelden beslenen fakat bir o kadar da Batılı ve eğitimli insan modeli, ulusallaşma ve ulusal müzik politikalarında da etkin rol oynamıştır. Daha önce de bahsedildiği üzere Osmanlı'da Mehterhâne'nin kaldırılması

ve Batı tipi bandonun kurulması ile başlayan müziksel değişimler sadece askeri alanla sınırlı kalmamıştır. Askeri bandoların Batı müziği örnekleri ile halka açık mekanlarda konserler vermesi, sarayın da desteklediği opera temsilleri ile devam etmiştir. Müzikte yaşanan değişimlerin Cumhuriyet Dönemi'nden çok daha öncesine dayandığı bu gelişmelere bakarak söylenebilir. Ulus olma sürecinde açığa çıkan birlik olma, beraber olma, aynı çatı altında toplanma düşüncesi, müzikte ulusal müzik anlayışını doğurmuş ve Cumhuriyet Dönemi'nin müzik politikaları ile ideolojik bir temele oturmuştur. Bunları takip eden yıllarda ulusal kültürün oluşumu için ortak ve yaygın bir "biz/ortak kültür" düşüncesi önem kazanmaktadır. Bu yeni kültürel evrim ulusallaşma sürecinde kendine has bir kimliğe bürünerek, toplumsal alanda yeni formlarla birlikte "cumhuriyetin senfonisi"ni bestelemektedir. Müzikte birden fazla sesin bir araya gelmesiyle, armoni kuralları çerçevesinde oluşturulan çok sesli müzik, çok uluslu bir devlet olma çabalarının müzikte karşılık bulduğu hali olarak benimsenmekteydi. Avrupa seviyesinde olabilmek, bu alanda ürünler verip Türk müziğine ait eserleri Batı'ya duyurabilmenin yolu, Batı Klasik Müzik ve onun armonik yapısını kendi halk ezgilerimiz ile yeniden yorumlamaktan ve hem Türk etkilerini hem de Batılı bir müzik zevkini barındırmaktan geçmekteydi. Alaturka müziğe Türk halkının tamamına hitap etmediği ve Osmanlı'da belli bir zümre ile icra edildiği dolayısıyla da halkın tamamını kapsayıcı bir kültürel zemin hazırlamadığı gerekçesiyle bir dönem getirilen yasak ile beraber, halk müziğine yönelmiş ve bu alanda eserler verilmeye gayret gösterilmiştir. Aynı yıllarda da yurtdışından birçok önemli besteci ve müzisyen de gerek radyonun gerekse Halkevleri'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelerek, hem müzik teorileri hem de yeni Türk müziğinin nasıl olacağına yönelik raporlar hazırlamışlardır. Raporların sonucundan Klasik Osmanlı Müziği'nin yerine halk türkülerinin armonizasyonu ve Batı müziği ile beraberliği daha uygun görülmüş ve Anadolu'nun çeşitli yörelerine geziler düzenlenerek halk türkülleri derleme çalışmaları başlatılmıştır. Halkevleri'nde verilen müzik eğitimleri ve çalışmalarının henüz yeni olması sebebiyle müzik alanında uzman denecek öğretmenlerin azlığı, Türk gençlerinin Avrupa'ya müzik ve çeşitli alanlarda eğitim almak üzere gönderilmeleri sayesinde daha sonra kendilerine *Türk Beşleri* denecek olan genç yetenekleri doğurmuştur. *Türk Beşleri* Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde aldıkları eğitimler ile yurda döndüklerinde bahsi geçen ulusal müziğin oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Aralarından Ahmed Adnan Saygun, *Halkevleri'nde Müsiki* adlı çalışmasında bugün bile temel alınan bir yerel motifin Batı'yla sentezinin yolunu açmış, Halkevleri'nde verilecek olan müzik eğitim çalışmalarına öncülük etmiş ve bu anlamda müziksel sentezde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu gelişmeler etkisinde yurdun çeşitli yerlerinde açılan Halkevleri'nde müzik çalışmalarına ağırlık verilmiş ve birçok Halkevi'ne müzik eğitimcileri, enstrümanlar ve çeşitli araç gereçler gönderilmiştir. Arşivde yaptığımız çalışmalar sonucunda Halkevleri'nin düzenli olarak yaptıkları çalışmaları raporlar halinde genel merkeze ileterek eksiklerinin giderilmesi konusunda bildirimde buldukları ve yapılan etkinlikler hakkında malumat verdikleri görülmektedir. Etkinlikler hakkında çekilen ve arşiv belgeleriyle elimize ulaşan fotoğraflar, yapılan çalışmaların çok çeşitli olduğunu göstermektedir. Hemen her Halkevi'nde bir bando, koro bulunmakta ve enstrüman derslerine ağırlık verilmektedir. Daha çok köylerde ve kasabalarda kurulmaya çalışılan Halkevleri'nde halk müziği çalışmalarının yoğunlukta olduğu görülmektedir.

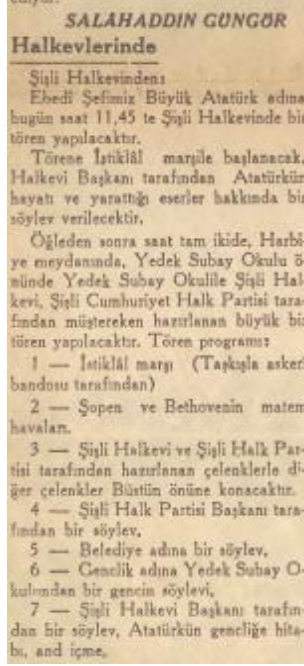
Halkevleri bir yaygın halk eğitim kurumu olarak birleştirici ve bütünleştirici bir rol oynamış, eğitim ve kültür alanında çok önemli katkılar sağlamıştır. Çok partili döneme geçişte yapılan eleştiriler sonucu bir kaç yıl tartışmalı olarak süren C.H.P ve D.P arasındaki sorunlar, Halkevleri'nin çalışmalarının yavaşlamasında çok büyük roller oynamıştır. Kapatılışına kadar olan süreçte Halkevleri'nin en önemli görevi, yurttaşları iç farklılıklardan kurtararak bütünü oluşturmak ve eğitim alanında sanatta, sporda ve ziraatte kültürel öğelerle birleştirerek yeni bir değer oluşturmaktır. Halkevleri'nin faaliyetlerinin yol haritasını belirleyen en önemli etkenlerden biri de, kendi bölgeleri hakkında tarihi, edebi ve folklorik çalışmalar yaparak bunlardan bir kültürel değerler toplamı çıkarmış olmalarıdır. Halkevleri halkçılık ilkesinden yola çıkmış ve halkçılık ilkesinin üzerine inşa edilmiştir. Bu hüviyet, 1932 senesinden itibaren sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi alanda toplumun bilinçlenmesine büyük katkı sağlamıştır. Demokrat Parti'nin iktidar olması ve değişen siyasi iklimin sonucunda Halkevleri faaliyetleri yasaklanmamış olsa da maddi imkânsızlık ve siyasi koşullar bu çalışmaların durma noktasına gelmesine sebep olmuştur. Dönemin aydınları tarafından eleştirilen bu durum, Halkevleri'nin yerine yeniden bir sosyo-kültürel kurum açılması gerektiği görüşü etrafında toplanmışsa da pek başarılı olunamamıştır. Günümüzde bile Cumhuriyet Dönemi kazanımlarının hala toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından tam olarak anlaşılammış olması, söz konusu döneme ve getirilerine karşı olan bu gerici tutumun giderek daha da yaygınlaşmış olması, Halkevleri'nin kendi şartları içinde aslında ne kadar ilerici ve çağını aşan bir düşünce evrenine sahip olduğunun göstergesidir.

## KAYNAKÇA

- BALKILIÇ, Ö.** (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim, Türkiye'de Milli Müzik İnşasında Halk Müziği*. Haz. Tuba Akekmekçi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- BAYRAKTAR, N.** (1999). *Halkevleri'nin Ülke Kültürüne İnsanın Gelişimi ve Dönüşümü Açısından Katkıları*. Haz. Yeraltı Ajans. Ankara: Halkevleri Yayınları.
- C.H.P.** (1939). Genel Sekreterliği, Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi, İstanbul.
- ÇEÇEN, A.** (2018). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. Haz. Necip Azakoğlu. 3. Baskı, İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- ERGUR, A.** (2009). *Müzikli Aklın Defteri Toplum Bilimsel İzdüşümler*. Haz. Fatma Tulum. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- GÜRSES, Ö.** (2018). *Atatürk'ün halkçılık politikasında Halkevleri'nin yeri ve önemi (1932-1938)*. Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Çorum.
- İŞIKTAŞ, B.** (2016c). Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısıır Müziği. *Sosyoloji Dergisi*, 36 (1), 273-298.
- \_\_\_\_\_ (2016a). Musiki İnkılabı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1111-1126.
- \_\_\_\_\_ (2016b). Türk Modernleşmesinin Medeniyet Tasavvurunda Müziğin Sosyo-Kültürel Olarak Yorumlanması. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (13), 17-38.
- MALKOÇ, E.** (2009). *Devrimin Kültür Fidanlığı, Halkevleri ve Kadıköy Halkevi*. İstanbul: Derlem Yayınları.
- PARLATIR, İ.** (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- SAYGUN, A. A.** (1940). *Halkevleri'nde Musiki*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Klavuz Kitaplar: IV, İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No: 55366.
- ŞANLIER, A. C.** (2011). *Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Afyon.
- ŞİMŞEK, S.** (2002). *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi - Halkevleri (1932-1951)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- TAŞ, A.** (2015). *Türk modernleşmesinde Halkevleri ve Van Halkevi 1932-1951*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- TİTİZ, H.** (2012). *Cumhuriyet Döneminde Halkevleri'nin Eğitim ve Tarih Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- TOPUZKANAMIŞ, E.** (2010). Musiki İnkılabıyla Toplum İnşası: Müzik, Toplum ve Cumhuriyet. Haz. İsmail Serin. *Birinci Uluslararası Felsefe Kongresi Bildiri Kitabı*, Bursa: Asa Kitabevi.

- TUNALI, S.** (2014). Ahmed Adnan Saygun'un Halkevleri'nde Yürütülen Müzik Eğitimi Çalışmalarına Yaklaşımları (1932-1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 315-338.
- TURAN, N. S.** (2008). *Türkiye'de Çağdaşlaşma ve Müzik*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Osmanlı 18. Yüzyılında Müziğin Kamusal Görünümü, Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan*. Ed. Namık Sinan Turan & Şeyma Ersoy Çak. Haz. Ersu Pekin. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TÜRKOĞLU, A. & UÇA, S.** (2011). Türkiye'de Halk Eğitimi: Tarihsel Gelişimi, Sorunları ve Çözüm Önerileri. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(2), 48-62.
- YÖRE, S.** (2011). Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı'da Operanın Görünümü. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3(2), 53-69.
- YÜKSELSİN, İ. Y.** (2011). Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig Dergisi*, (57), 247-277.

## EKLER



**Ek 1.** Atatürk'ün ölümü üzerine Şişli Halkevinde Yapılan Tören ve Batı Müziğinden örnekler. Cumhuriyet Gazetesi 21 Kasım 1938, s.4.

**Ek 2.**

**Koro**

Koro çalışmalarından çabuk netice alınır. Bu mesai için birçok masrafa lüzum yoktur. Buna mukabil doğrudan doğruya ses terbiyesini istihdaf eden bu mesai musiki zevkinin salim bir yola götürülmesinde başlıca amil odur. Güzel sese malik bulunsun bulunmasın herkes mutlaka teganni eder; küçüklüğünde bir hatırayı canlandıran ilh... şarkıları deruni bir ihtiyacın sevki ile mırıldanır. İmdi, aynı hislerle mütehassıs olan, aynı şeylerden zevk alan ve aynı muhit ve hava içinde yaşayan insanların muhakkak surette müştereken zevk aldıkları türküler bulunması pek tabiidir. Halkevleri'nin bu hususta vasıfesi işte bu insanları hep beraber teganniye sevkettir. Şu nokta bilhassa dikkati calıptır ki Türk, müşterek teganniden pek zevk almıyor. Filhakika gerek Anadoluda köylüler arasında, hatta gerek şehirlerde ve mektep gençleri arasında müşterek teganni yerine münferit teganni hakimdir. Biri bir türkü söyler, diğerleri dinlerler; bu türküye iltihak edenler bulunsa bile onların ekseriya bozuk teganni ettikleri görülür. Yürürken hep beraber marşlar söyleyen askerlerimizi dinlemek bu hususta bizi daha iyi tenvir edebilir. Buna mukabil Almanların, Fransızların veya Rusların, vatani şarkıları hep birden, sanki bir ağızdan çıkıyormuş gibi bütün canlılığı ve sertliği ile okumaları da dikkati çeker. Ancak bu ne o milletin Türklere musiki hususunda tefevvuklarından, ne de Türklerin musiki istidadının ve ritim kavrayışının nakıs oluşundan değil, biraz evvel de söylediğim gibi sadece müşterek teganni



terbiyesi almamış bulunmalarından manbaistir. O hâlde tekrar etmek lazımdır ki Halkevleri'nin, halkın musiki terbiyesinde göz önünde bulundurmaları lazım gelen ilk nokta müşterek tegannidir. Bunu temine gidilebilecek yol şöyle gösterilir:

a) Halk koroları yapmak;

b) Musiki ile az çok uğramış kimselerin teşkil edecekleri gruplardan istifade etmek; Koro terbiyesi vermek bakımından:

a) Yetmiş halk koroları konserlerini dinlemek;

b) Musiki erbabının teşkil ettiği koro konserlerini dinlemek;

c) Gramofondan ve Radyodan istifade etmek.

a) **Halk Koroları** – Halk koroları şu üç yolda çalışabilirler:

I – Birlikte türküler, vatani şarkılar söylemek

II – Solfej öğrenmeden bir kaç sesli teganni;

III – Tedricen Solfej öğrenerek daha ilmi yoldan yürümek.

### **Halk Sazları**

Halkın musiki terbiyesi yolunda bizzat halkın türkülerini, sazlarını ele alarak bir kelime ile “O”nun itiyatlarına hitap ederek yürümek en doğru yoldur. Halkın itiyatlarını daima göz önünde bulundurmalı ve bunların gösterdiği yollardan azami istifade imkanlarını aramalıdır.

İşte bütün bunları düşünerek Halk sazlarından ve bunların bir araya getirilmesinden meydana gelen “Mehter” den belki bazı tadilatla istifadeyi teklif ediyorum. Mehterde Zurna ve Davulun ne büyük bir yeri olduğu malumdur. Bu sazlar ise Türkiye'nin hemen her tarafında kullanılan millî musiki aletleridir. Şu hâlde bir çok Zurna ve Davulu bir araya toplayarak bunları çalıştırmak pek mümkündür. Yapılacak kadrolara göre teşekkül edecek olan mehterlerin tek veya bir kaç sesli çalacakları türkülerin, şarkıların, yürüyüş havalalarının ve bunlara iştirak edecek kütle hâlindeki koronun azameti bir düşünülün. Ben eminim ki Halk böyle bir teşekkülün çalacağı günleri sabırsızlıkla bekleyecek ve bu gruplar, Millî karakter kaybolmadan halka verilecek toplu ve çok sesli musiki terbiyesinde en mühim bir amil olacaktır. Mehterler için Halkevlerinden birinde tecrübe yapılabilir. bu teşekkülün bir müddet çalışıldıktan sonar Ankara'da ve diğer bazı şehir, kasaba ve köylerde vereceği konserlerin halk üstünde bırakacağı tesirler ve musiki terbiyesinde ne derece kadar amil olacağı inceden inceye araştırıldıktan sonar yavaş yavaş memleketin her tarafına yayılır.

### **Mûsikî Temsilleri**

Zevk terbiyesinde temsillerin ve aynı zamanda musiki terbiyesinde musikili temsillerin ne büyük bir yer alabilecekleri aşikardır. Halkevleri'nde ne gibi musiki temsiller yapılması mümkün olacağı burada mevzuumuzdur. Hiç şüphesiz ki her şeyden evvel muhit, imkanlar göz önüne alınarak Halkevlerini sınıflara ayırmak gerektir. Muhtelif temsil şekilleri buna göre tanzim olunacaktır. Bu itibarla memleketin kendi san'atinin hususiyetleri üzerinde bilhassa durmak icabeder. San'at hamlelerinin her devirde şarkta da garpta da daima Halk'tan kuvvet aldığı asla unutmamak gerektir. Sahnede temsil edilen piyeslerde musikiden yapılabilecek istifadeye gelince, bu husus için bir kaç yol çizilebilir:

I – Sahne musikisi;

II – Saz refakatinden istifade;

III – Halk türkü ve oyunlarından istifade;

IV – Bunların hepsini toplıyacak zengin musikili temsiller (Saygun, 1940: 14-51).

## KÜLTÜREL ETKİLEŞİM ÖRNEĞİ OLARAK *MELFUF* USÛLÜ VE STÜDYO KAYITLARINDA ÇALINIŞI

Erkan KANAT<sup>1</sup>

### ÖZ

Bu çalışma, kültürel etkileşim örneği olarak günümüzde profesyonel müzik ses kayıt stüdyolarında kaydedilen müzik eserlerinde sıklıkla kullanılan ve Arap müzik kültüründe *Melfuf* adıyla tanımlanan, Türk icracılar tarafından ise *İki-Dört* adıyla bilinen usûlün çalınışını, profesyonel icracıların sistematik hale getirdiği vurmali çalgıların çalınış sırası bağlamında overdubbing sistemi üzerinden ele alarak irdelemektedir. *Usûl* sözcüğü kalıp haline gelmiş vuruşları tanımladığı için değerlendirme içerisinde zaman zaman usûl sözcüğü yerine aynı anlama gelen *ritim kalıbı* tanımlaması da tercih edilmiştir. Müzisyenlerin stüdyoda bir müzik parçasını kaydederken, vurmali çalgıları ağırlıklı olarak hangi sıralama ile çaldığı ve bu sıralamanın altında yatan sebepler analizler neticesinde açıklanmaya çalışılmıştır. Birden çok çalış stili ve vuruşları olan bas darbuka, bendir gibi çalgılardaki performans anlayışı ustadan çırağa geçen meşk anlayışı üzerinden değerlendirilmiş ve *Melfuf* usûlünün müzik kültüründeki yeri, arabesk müzik türünün yaygınlığı ve arabesk müziğin diğer müzik türleri üzerindeki etkileri bağlamında irdelenerek ele alınmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Stüdyo, Vurmali çalgılar, Melfuf, İki-Dört, Arabesk müzik.*

## *MELFUF USÛL* IN THE CONTEXT OF CULTURAL INTERACTION AND ITS PLAYING IN STUDIO RECORDS

### ABSTRACT

This study examines the playing of *Melfuf* which is seen as an example of cultural interaction and an usûl in Arab music culture and that is commonly used in professional music sound recording studios today and is known as *two-four* by the performers in the context of the playing steps of the percussion instruments which the professional performers make systematic in terms of overdubbing method. Due to usûl means rhythm pattern, in some part, the *rhythm pattern* is used instead of usûl word. The playing steps of percussion instruments in which the musicians play them while recording a piece of music and the reasons underlying this ranking were tried to be explained with analyzes. The understanding of performance in instruments such as bass darbuka and bendir with multiple playing styles and strokes has been evaluated

<sup>1</sup> İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Bölümü Araştırma Görevlisi, e-mail: kanate@itu.edu.tr  
ORCID: 0000 0002 5695 4589

through the Meşk system that passes from master to apprentice and the place of *Melfuf* in music culture has been trying to be discussed with arabesque music's prevalence and influence on the other music types and the position of it in terms of cultural interaction.

**Keywords:** *Studio, Percussions, Melfuf, Two-Four, Arabesque music.*

### EXTENDED ABSTRACT

Since the beginning of the 20th century, when technological developments have gained speed visible innovations have emerged in equipment and areas of use. In all areas of life mechanical vq- electronic equipments that became essentials have become a part of life have an important role production and consumption relationship. The primary fields are studios which are isolated and where professional music productions are revealed and recorded with computer-centered equipment. The most important feature of this field is the production of musicians even more with the help of technological equipment unlike the stage the musicians can make a performance in a short time and without mistake.

During a stage perform, sometimes performers may not perform as properly due to excitement, stress, psychological reasons etc as well as other reasons and there may not chance to compensate for this experience based on live performance. However, even if the desired performance could not be performed due to such reasons in the studio recording stage, the possibility of re-recording is a convenience that is provided by the studio phase. As a result of the facilities provided by technological developments, today's professional music production procedures take place in a faster time when compared to previous years. This faster time gaining also affects musicians' performance practice. In addition, the usage density of mass media and mass communication are also enables the development of a kind of communication model among musicians.

There are also studios where analog recordings are made today but the studios which have digital systems are more preferred. The studios which use new technology like overdubbing system (in a row) thanks to the so-called channel recordings, both simultaneously or in different times and thus orchestral music productions can be easily revealed. Here the point to be specified is that multitrack and overdubbing systems are different. The multitrack phase, which means multi-channel, is different recording multiple instruments and vocals on a piece of music at times provides the possibility. Overdubbing, on the other hand, of any sound that is described as a channel. It is the process of overlapping by recording repeatedly in separate channels. Considering the point of music production; commercial music products' digital audio infrastructure of live instruments and vocal voices files can be said to be created.

In this context, whatever style introversion is an understanding established in today's music performances. Not only pop music genres but also other genres of digital audio files use of traditional instruments in modern understanding music products being used, instruments of different cultures, vocal techniques, interpretation to use it in music products that were created by adopting their understanding examples of nested transitions are. From a sociological perspective, it is not only a music genre and but it is also considered as a phenomenon that creates cultural structures, considering the music performance and repertoire at the same time, today intertwined its effects in terms of interpretation in many different types of music we can see transitivity. Arabesque that is based on Egyptian-based Arab music uses some arabic tones like Uşşak maqam's segâh tone as distinct from classical Turkish music's Uşşak. It is generally accepted that the Segah tone of arabesque is lower then Segah of classical Turkish maqam. It also gives us information in terms of its positioning about the differences between arabesque and the other music types of Turkey.

This study discuss the rhythm structure called *Melfuf* which is a rhythm structure in Arab music culture and is known as *two-four* named by professional Turkish musicians for what reasons it has a place in the arabesque music genre and try to explain the reasons of the influence

of it to other music genres with some analyzes and some sociological approaches that give support to the main claims. Findings and quotations also indicate that there is cultural interaction between Turkish and Arab music.

As a result, the findings show that the arabesque music repertoire differs markedly. The *Melfuf* usûl can be seen not only arabesque music, but also the other music types in Turkey due to its affect area in music performs.

The aforementioned subject, for what purpose was the musician named *Melfuf*, of course, is not a situation that can be explained with certain limits. Because the structure that emerged from the beats of *Melfuf* rhythm is played with different names but with the same beats in other geographies of the world. Some music types in Turkish music culture it has taken place in the performance understanding of its kind and the prevalence of this method is the arabesque, it is related to the width of the domain of music.

## 1. Giriş

Teknolojik gelişmelerin aşırı hız kazandığı 20. yüzyılın başlarından itibaren üretilen araç gereçlerde ve bunların kullanım sahalarında gözle görülür yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, hayatın her alanında yaşamın birer parçası haline gelmiş mekanik-elektronik araç gereçler, insan yaşamının üretim-tüketim nosyonunda başat bir role sahip olmuşlardır. Profesyonel müzik üretiminin ortaya çıkarıldığı ve kayıt altına alındığı birincil saha ise içerisinde bilgisayar merkezli ekipmanların bulunduğu yalıtımlı ses kayıt stüdyolarıdır. Bu ortamların en önemli özelliği, müzisyenlerin üretimlerini teknolojik gereçlerin yardımıyla daha kısa bir zaman içerisinde ortaya çıkarabilmelerine imkân tanıyan ve sahnedeki farklı olarak hatasız performanslara zemin oluşturan alanlar olmalarıdır. Sahne performansı sırasında bir müzisyenin çalması veya söylemesi gerektiği bir pasajı gerek heyecan, stres vb. psikolojik sebeplerden gerekse diğer başka sebeplerden ötürü yanlış veya gerektiği gibi icra edemeyişi söz konusu olabilir. Canlı performans üzerine kurulu bu deneyimin o anda telafi edilme şansı olmamaktadır. Ancak stüdyo kayıt aşamasında bu türden sebeplerden ötürü istenilen icra yapılamasa bile yeniden kaydetme imkânının oluşu stüdyo safhasının sağladığı kolaylıklardan biridir. Teknolojik gelişmelerin de sağladığı kolaylıklar neticesinde günümüzün profesyonel müzik üretim süreci geçmiş yıllara oranla daha hızlı bir sürede gerçekleşmekte, bu hız kazanımı da aynı zamanda müzisyenlerin performans pratiğini etkilemektedir. Bunun yanında kitle iletişim araçlarının kullanım yoğunluğu ve kitlesel iletişim aynı zamanda müzisyenler arasında da bir tür iletişim modelinin gelişmesine olanak sağlamaktadır. Popüler albümlerin stüdyo kayıtlarını çalan icracıların, kendilerinden önceki jenerasyondan öğrendikleri biçimde üzerine yenilikler de katarak çalınış biçimini devam ettirmeleri hem kültürel etkileşim örneği hem de kültürel bir kodlama gibi ifade edilebilir. Çünkü sözü edilen performans biçimi bir tür yerleşik anlayış olarak varlık göstermektedir ve müzisyenler arasında aynı zamanda bir iletişim modelidir. Çalgısal sıralamanın yanı sıra ritim kalıplarının çalınış biçimi de aynı şekilde kültürel etkileşim yaklaşımı üzerinden ele alınabilir.

Makale çalışması, Arap müzik kültüründe *Melfuf* adını alan, ancak Türkiye'deki profesyonel müzisyenler tarafından yaygın olarak *İki-Dört* adıyla bilinen usûlün, hangi tür sebeplerle arabesk müzik türünde yer aldığını ve arabesk başta olmak üzere diğer müzik türlerine de etki ettiğini tartışmaya yöneliktir. Bu tartışma esnasında, ilgili konunun dayandığı temeli destekler nitelikte, çalışmanın

sınırlarını aşmamak koşuluyla sosyolojik yaklaşımlarla ve değerlendirmelerle de etkileşim gerçekleştirilmiştir.

## 2. Metot

Makale çalışmasında çeşitli yorumcuların müzik albümlerinden eserler örnek olarak gösterilerek, bu eserlerin ezgilerini değerlendirmede içerik analizi yöntemine yer verilmiş ve yapılan analiz neticesinde elde edilen bulgular altlarına ritim partiyonları da yazılarak notaya alınmış ve değerlendirme içerisinde şekil olarak listelenmiştir. Metin içerisinde konunun ilerleyişine paralel olarak kitap, makale, dergi, ansiklopedi vb. yazılı kaynaklardan yararlanılmış, web tabanlı kaynaklardan alıntılar yapılmış ve ayrıca araştırma-yayın etiğine uyulmuştur.

## 3. Bulgular

Türk müziği usüllerinin kullanıldığı icraların yanı sıra farklı toplumların müzik kültüründe yer alan ritim kalıpları da popüler müzik türlerinde yer almaktadır. *Melfuf* adı verilen usül de bu ritim kalıplarından biridir. Söz konusu usül, başta arabesk müzik olmak üzere, klasik Türk müziği üslubu bağlamında değerlendirilebilecek repertuarın icrasında da kullanılabilir. Bu yaygınlığın sebeplerinden biri de herkesçe bilinen, dinlenen, popüler hale gelmiş müzik ürünlerini ortaya çıkaran müzisyenlerin hem performanslarıyla hem de birbirleriyle kurdukları görsel, işitsel iletişimin varlığıdır. Tarzları farklı da olsa *Melfuf* gibi ritim kalıpları her türlü müzik repertuarında çalınabilmekte ve bu yaygınlığın sınırları daha da genişleyebilmektedir. Türk müziği nazariyatında yer alan bir usül olmamakla birlikte söz konusu müziğin eser icralarında çalınmakta olan *Melfuf* usülünün yaygınlığı, arabesk müziğin diğer müzik türleri üzerinde olan etkisi dahilinde daha iyi kavranabilmektedir. Bu usülün yaygınlığı kültürlerarası etkileşimin belirgin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma dahilinde, Türkiye’de farklı bestekârlar tarafından bestelenen eserlerin değerlendirilmesi bağlamında yer verilen *Sarışınım*, *Zor Dostum*, *Seninle Ey Gül-i Ahsen* gibi birbirinden farklı müzik tarzlarını barındıran ezgilerde *Melfuf* adlı usülün yaygınlıkla kullanılıyor olması elde edilen bir bulgu olarak görülmektedir.

### 3.1. Stüdyo Kayıtlarında Overdubbing Yöntemi

1860’lı yılların başında Fransız mucit Édouard-Léon Scott de Martinville’in geliştirdiği fonotograf (*phonotograph*), ses kaydedebilen tarihteki ilk cihaz unvanını alır. Şu noktaya dikkat çekmek gerekir ki; kayıt örneği şimdiye kadar okunamadığından Martinville’in icadının içinde bulunduğumuz yıla kadar kuram olarak görülmesi ve aslında ilk kaydın Edison tarafından fonograf (*phonograph*) üzerine yapıldığı tartışılabilir. Bu yılın (2011) Mart ayında Martinville’in bir kayıt örneğine rastlanılmış ve bu kaydın şimdiki teknoloji kullanılarak okunabilmesiyle tartışmalara son nokta konulmuştur. “Mekanik imkânlarla yapılmış ilk müzik kaydı, *Au Clair de la Lune* adlı parçanın on saniyelik seslendirilişiyle Martinville’e aittir” (Işıkhani, 2011: 3). Sürecin sonraki safhası olan taş plak kayıtlarında ise elektriğin devreye girmesi, kayıt yöntemlerinin belirli nitelikleri kazanması noktasında etkili olmuştur. Bu yöndeki gelişmeler Türkiye’de de karşılık bulmuş, Tanburi Cemil Bey’in kayıtları, taş plak kayıtları arasında zikredilebilecek ilk örneklerden biri olmuştur. Tanburi Cemil Bey’in 1929 yılında İstanbul Yeşilköy’deki *Sahibinin*

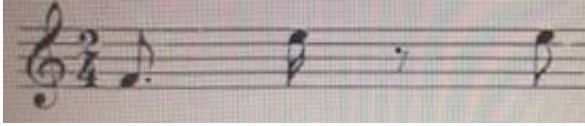
*Sesi*'ne ait Taş Plak Kayıt Stüdyosu'ndaki anekdotları, fonograf sonrası zamanla giderek şekillenecek kayıt yöntemlerinin de başlangıcı sayılabilir. Cemal Ünlü, Türkiye'deki taş plak kayıt sürecinin ilk evrelerine ilişkin şu örneği verir: "Balmumu kalıpların yumuşak kalmaları ve kolay işlenmesi için iyice ısıtılmış bir odadır kayıt stüdyosu. Sazıyla gramofon borularının önünde duran Cemil Bey istediği çalgıyı alır, onunla çalışır, keyfi gelip de canı çektiğinde çalmaya başlar ve teknisyen tarafından kayda geçilirdi. Kayıt Cemil Bey'e dinletilir, beğenmezse kalıp bozulur ve Cemil Bey onay verene kadar kayıtlar bu şekilde devam ederdi" (Ünlü, 2004: 51). "20. yüzyılım ikinci yarısına kadar geçen süreçte Tanburi Cemil Bey örneğinde olduğu gibi, müziğin "sil baştan" veya "tek seferde (jargondaki adıyla 'tulum' veya 'hücum')" olmak üzere iki farklı yöntemle kaydından bahsetmek mümkündür. Belki de müziksel performansın doğası gereği kendiliğinden ortaya çıkan bu iki farklı yöntem, ilerleyen yıllarda çok kanallı (*multitrack*) manyetik bantlarla bir üçüncü yöntemin eklendiğini görüyoruz" (Işıkhan, 2011: 4). Bu değerlendirmenin ana eksenini stüdyo kayıtlarının tarihsel süreçteki gelişimi olmadığından ayrıntılı bir kronoloji izlenmemiştir. Stüdyo çalışmalarındaki ses kayıt işlemlerinin geçirdiği evreler teknolojik gelişmelerin kullanımı ile doğru orantılı olarak son derece karmaşıklaşmış ve bir o kadar da iş gücü ve üretim zamanlamasını kısaltan bir noktaya evrilmiştir. Silindir bantlar üzerine kaydedilme işlemine analog kayıt denmekte iken, bilgisayar işleminden geçen ve dijital ses dosyalarını barındıran kayıtlar ise dijital kayıt olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde analog kayıtların yapıldığı stüdyolar da vardır ancak üretim zamanını daha da kısaltan dijital kayıt sistemleri olan stüdyolar daha çok tercih edilmektedir. Daha önce kaydedilmiş sesleri dinlerken başka bir sesi ayrı bir kanala daha önceki kaydedilenlerle eş zamanlı olacak şekilde kaydetme işlemine overdubbing denir.<sup>2</sup> Yeni teknoloji ekipmanlarını kullanan stüdyolarda overdubbing (üst üste) denilen kanal kayıtları sayesinde ister eş zamanlı ister farklı zamanlarda büyük orkestral müzik üretimleri kolaylıkla ortaya çıkarılabilmektedir. Burada belirtilmesi gereken nokta multitrack ile overdubbing sistemlerinin birbirinden farklı olduğudur. Çok kanallı manasına gelen multitrack aşaması farklı zamanlarda bir müzik parçasında çok sayıda enstrüman ve vokal kaydı yapma olanağı sağlar. Overdubbing ise kanal olarak nitelenen herhangi bir sesin ayrı ayrı kanallara tekrar tekrar kaydedilerek üst üste bindirilmesi işlemidir. Profesyonel terminolojide *duble* adını da alan bu işlem icracı açısından aynı enstrümanın birden fazla çalınması manasına gelir.

Müzik üretiminin geldiği nokta göz önüne alındığında ticari müzik ürünlerinde canlı enstrümanların ve vokal seslendirmelerin alt yapısını dijital ses dosyalarının oluşturduğu söylenebilir. Bu bağlamda hangi tarz olursa olsun iç içe geçişlilik günümüzün müzik performanslarında yerleşmiş bir anlayıştır. Yalnızca pop müzik türünde değil diğer türlerde de dijital ses dosyalarının kullanılması, geleneksel çalgıların modern anlayıştaki müzikal üretimlerde ürünlerinde yer alması, farklı kültürlerin çalgılarının, vokal tekniklerinin, yorum bağlamında çeşitli müzik ürünlerinde tercih edilmesi tüm bu iç içe geçişliliklere örnek olarak verilebilir. Farklı müzik kültürlerine ait ritim kalıplarının popüler müzik türlerinde yer alışı da yine sözü edilen iç içe geçişliliğin diğer bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>2</sup> Overdubbing yöntemine ilişkin bilgiler 28.11.2019 tarihinde <http://www.ufukonen.com/tr/ses-kayit-muzik-teknolojisi-terimler-sozluk-k> adresinden alınmıştır.

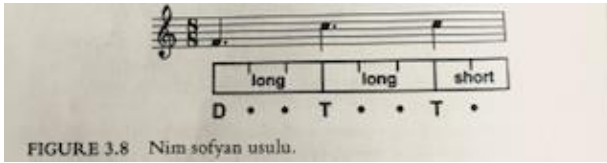
### 3.2. Melfuf Usûlü ve Arabeskleşme Süreci

Türkiye’de özellikle profesyonel icracıların *İki-Dört* adıyla tanımladıkları *Melfuf* usûlü yalnızca arabesk müzik türünde değil, diğer müzik türlerinin icralarında da görülebilmektedir. Söz konusu etkileşim arabesk müzik türünün diğer müzik türlerinin icra sahasına yaptığı etki üzerinden ele alınabilir. Çalışmanın ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak analiz edilen bu usûlün, profesyonel müzisyenlerin adlandırdığı biçimde bakıldığında Türk müziği usûllerinin başında gelen iki zamanlı *Nim Sofyan* usûlüne karşılık gelmesi beklenmektedir. Ancak söz konusu usuller, darplar ve çalınış şekilleri noktalarından bir bağa sahip değildirler. Osmanlıca sözlüğünde “bir zarf veya mektup içine konulmuş, sarılmış olan”<sup>3</sup> olarak geçen *Melfuf* kelimesi, Arap müzik kültüründe bir ritim kalıbının adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu usûl, Ortadoğu müzik kültürünün en yaygın ritim kalıplarından biridir. *Melfuf* usulü, porte üzerinde aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Şekil 1. *Melfuf* Usûlü (AL HELO, Saleem, (1972) *La Musique Therique*, Alhayat Matbaası, Beyrut)

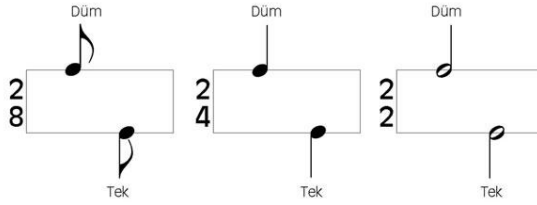
Arap usûllerini de konu alan ve Saleem Al Helo tarafından kaleme alınan *La Theorique Musique* adlı kitaptan alıntılanan Şekil 1’deki bu usûle Türkiye’de müzisyenler tarafından *İki-Dört* adı verilmektedir. Portede verilen notasyonda usûlün kuvvetli vuruşu olan Düm alt satırda, zayıf vuruşları olan Tek vuruşları ise üst satırda yer almaktadır. 3 vurgulu olan bu kalıp analiz edilirse; 1. Birim zamanda noktalı sekizlikle gösterilen Düm ve onaltılık değerdeki tek vuruşu, 2. Birim zamanda ise bir sekizlik değerde sus ve bir sekizlik değerde Tek vuruşu olduğu görülür. *Music in Turkey* adlı çalışmasında Eliot Bates, usûllere ilişkin bazı açıklamalarda bulunur. Ancak Bates, iki zamanlı olan *Nim Sofyan* usûlünü tanımladığı bölümde sözü edilen *Melfuf* usûlünün darplarına benzer vurgular içeren ve sekiz zamanlı görünen bir *Nim Sofyan* usûlü karşımıza çıkarmaktadır. Bates’e göre *Nim Sofyan* aşağıdaki gibidir:



Şekil 2. Eliot Bates’e Göre Nim Sofyan Usûlü (BATES, Eliot, (2011), *Music In Turkey*, Oxford University Press, London)

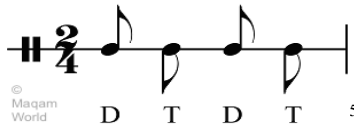
<sup>3</sup> *Melfuf* sözcüğünün tanımlaması 13.12.2019 tarihinde <https://www.osmanice.com/osmanlica-18366-nedir-ne-demek.html> adresinden alınmıştır.

Buradaki ifadede bu usûlün sekiz zamanlı olduğu yönünde açıklama vardır ve darpları birbirine eşit iki vuruştan oluşan *Nim Sofyan*'dan tamamen farklıdır. Ancak Şekil 2'de notası verilmiş bu kalıp *Melfuf* usûlü ile oldukça benzer bir yapıdadır. Bates'in tanımlamış olduğu *Nim Sofyan*'ın *Melfuf*'a benziyor oluşu düşündürücüdür.<sup>4</sup> Çünkü profesyonel icracıların *İki-Dört* adıyla tanımladıkları usûlün, Bates'in tanımladığı *Nim Sofyan* ile oldukça benzer bir yapıda oluşu, bize kendisinin notasını verdiği usûlü profesyonel müzisyenlerle yaptığı görüşmelerden elde ettiğini düşündürmektedir. Türk müziği nazariyatındaki *Nim Sofyan* usulü, porte üzerinde aşağıdaki gibi gösterilebilir:



**Şekil 3.** *Nim Sofyan* Usûlü ( <https://islamansiklopedisi.org.tr/nim-sofyan> )

Türk müzisyenlerin *İki-Dört* adını verdiği *Melfuf* usulü ile Türk müziği usûllerinden olan *Nim Sofyan*, söylemdeki zaman değeri açısından eşdeğer iseler de darp birliği bakımından farklılıklar barındırmaktadırlar. Çünkü *Nim Sofyan*, iki zamanlı bir usûl olmasına karşın *Melfuf* usûlündeki gibi sus değerlerini barındırmaz. Bir kuvvetli Düm ve bir zayıf Tek vuruşundan oluşur. Bu ritim kalıbının çoğu zaman *Nim Sofyan*'a karşılık geldiği düşünülmekte ise de Arap müzik kültüründe *Nim Sofyan*'ın darplarını tam olarak karşılayan usûl, *Fox* adı verilen usûldür ve Mısır, Ürdün, Lübnan, Suriye gibi Arap ülkelerinde iki zamanlı usûl olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu usûl, porte üzerinde aşağıdaki gibi gösterilebilir:



**Şekil 4.** *Fox* Usûlü ( <https://www.maqamworld.com/en/iqaa/fox.php> )

Dr. Suphi Ezgi'nin kaleme aldığı beş ciltlik *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* ansiklopedisinin dördüncü cildinde bir açıklama dikkat çekmektedir. Suphi Ezgi kendi cümleleriyle şu nota yer vermiştir: "İkinci kitapta te-ke tabiriyle gösterilen ve iki adet birinci zamandan teşekkül etmiş olan bu ilk düzümün adı olmadığı ve *Sofyan* usûlünün yarısı olduğu için bu adı (*Nim Sofyan*) biz koyduk" (Ezgi, 1940: 279).

<sup>4</sup> Bates'in *Nim Sofyan* usûl analizi hususunda ayrıntılı bilgi için bkz. Eliot Bates, *Music In Turkey*, Oxford Press, London, 2011.

<sup>5</sup> *Fox* usulüne ilişkin nota 04.12.2019 tarihinde <https://www.maqamworld.com/en/iqaa/fox.php> sitesinden alıntılanmıştır.



Buradan anlaşılacağı üzere Ezgi'nin eserini yazdığı zamana dek *Nim Sofyan* adında bir usûlün en azından usûl olarak var olmadığı sonucuna varabiliyoruz. Ezgi'nin notları arasında ayrıca *Nim Sofyan*'ın bestekârlar tarafından pek tercih edilen bir usûl olmadığı belirtilmektedir.<sup>6</sup>

Günümüzde diğer türlerin içerisinde izler barındırma niteliği taşıyan arabesk müzik türünün ortaya çıkış sürecinin başlangıcı olarak ele alabileceğimiz 1930'lu yıllarda, radyolarda Türk müziğinin yasaklanması ile başlayan sürecin ardından Arap radyolarından beslenen bestekârların ezgilerinde Arap motifleri yer bulmaya başlamıştır. Batı'dan da beslenen müzik kültürünün, pop müzik başta olmak üzere çeşitli türleri içinde barındıran bu çoklu yapısı, geleneksel müzik türlerinin de eğlence kültürü içerisinde yer almasıyla birlikte çok katmanlı bir müzikal üretim ve tüketim olgusu ortaya çıkarmıştır. Türkiye'de arabesk müzik türünün ortaya çıkış süreci ile ilişkilendirilen halkın Mısır radyolarına yönelişi durumuna ilişkin Yalçın Tura şu görüşü belirtir; “Kendi radyosunda, kendi musikisini bulamayan halk, ona yakın musikiyi, Arap musikisini dinlemeye başlar” (Tura, 1988; 41). Yılmaz Öztuna ise yasaklama kararının ardından halkın Arap radyolarına yönelişini, “Arap müziğinin Batı müziğine göre daha tanıdık sesler içermesi”yle (Öztuna, 1969; 341) ilişkilendirmektedir.

Arabesk müzik türünün diğer türlerin içerisinde kendini göstermesinin altında yatan sebepleri daha iyi kavrayabilmek, bu türün ortaya çıkış sürecini doğru analiz etmekle mümkün olabilir. Meral Özbek, Orhan Gencebay üzerine kaleme aldığı kitabında şu ifadelerle yer verir; “Arabeskin Türkiye'nin 'batılılaşmaya doğru göçünün' kitleleştiği ilk dönemin ve Türkiye'nin batısı ile doğusunun (kenti ile kırsalının) karşılaşmasının ilk popüler ürünü olduğu söylenebilir. Arabesk müzik ve kültürün oluşmasında birbiriyle karmaşık bir ilişki içinde bulunan üç temel etken vardır. Bunlar, devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve 'modernleşen' hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzıdır” (Özbek, 1991: 141-142). İrene Markoff ise bir müzik türü olarak arabeski şu cümleleriyle tanımlar; “Arabesk müzikal sosyal bir olgu, bir tür olarak görünse de sosyal gerçekliği olan ve toplumun belli bir kesim kesiminin kendini müziksel ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır” (Markoff, 1994: 98). Yalnızca bir müzik türü olmasından çok aynı zamanda bir tür yaşayış biçimi olarak da görülen arabesk müziğin yaygınlaşması 1950'li yıllarda büyük kentlere doğru yapılan kitlesel göçlerin süreci ile de ilgilidir.

Öşürün kaldırılmasından sonra 1926 ile 1950 arasında numune çiftliklerinin kurulması, ziraat okullarının açılması, tohum ıslah istasyonlarının oluşturulması ayrıca yaşam tarzını değiştirecek Köy Enstitüleri'nin açılması gibi önemli girişimler yapılmıştır. Fakat asıl kökten değişme 1950'lerde köylülerin hayatına yeni teknolojilerin girmesiyle ortaya çıkmıştır. En önemlisi traktör, yeni ürünler ve bunların pazara dönük üretimi, büyük sayıda köylüyü topraktan koparmıştır. Bu değişiklik yeni demografik eğilimlerle, nüfus patlaması ile birleşmiş ve bazı hallerde siyasal koşullara göre de köylüleri topraklarını terk etmeye itmiştir (Kıray, 1999: 366).

Kıray'ın da sözünü ettiği köylünün toprağını terk edişi büyük şehirlere göçlerle sonuçlanmıştır. Yeni yaşam alanı olarak şehir hayatına adapte olmaya çalışan bu yeni

<sup>6</sup> Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, Alkaya Matbaası, Ankara, 2, 1940.

kentli ama bir yanıyla da köylü olan nüfus, müzik alanında yaşam biçimini arabesk türde anlamlandırmaktadır.

Arabeskin sosyolojik çerçevesine bakılırsa sadece bir müzik türünü tanımlamanın ötesinde kırsaldan kente göç eden popülasyonun oluşturduğu kültürel yapıyı da tanımladığı söylenebilir. “1950’li yıllarda İkinci Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında başlayan kırsal alandan şehirlere göç hareketinde ciddi bir artış gözlemlendi. Daha iyi hayat şartlarına kavuşmak umuduyla kırsal alandan şehre göç eden yoksul halk, bir öteki ve ötekilik kültürü ile arabeski yarattı” (Yalvaç, 2013: 53).

Sosyolojik çerçeveden bakıldığında arabesk, yalnızca bir müzik türü değildir, aynı zamanda kültürel yapıları meydana getiren bir olgudur. Arabesk, müzik performansı ve repertuarı çerçevesinden değerlendirildiğinde ise günümüzde birçok farklı müzik türünün yaratımında etkisini gösteren bir yapı arz eder. Bu yapı, müzikte iç içe geçişliliğin en net göstergesidir.

Savart, Heptamerid, Farab, Santioktav gibi aralık hesaplama birimlerinden biri olan ve Alexander Ellis tarafından bulunan sent (cent) kavramı, bir oktavı işitsel olarak 1200 eşit parçaya bölen ve ardışık tam sesler arasında 200 sent değer bulunduğunu işaret eden bir sistemdir ve eşit temperemanlı ve mikrotonal sistemler başta olmak üzere hemen hemen evrensel olarak aralıkları karşılaştırmada kullanılan logaritmik bir müzikal ölçü birimidir (Karaosmanoğlu, 2017: 79). Clear Tune<sup>7</sup> uygulaması kullanılarak sent kavramı ile perdeler arasındaki değerler ölçüldüğünde, Türk makam müziğindeki Uşşak makamı dizisinde makama özelliğini veren Segâh perdesinin koma değeri -35 sent (çıkıcı seyirde 165 sent) olarak hesaplanabilmektedir. Arabesk müzik türünün dayandığı düşünülen 24 ton eşit tempereman ses sistemine sahip Mısır merkezli Arap müzik nazariyatında ise Türk makam müziğindeki Uşşak makamına karşılık gelen ve aynı diziye sahip Beyati makamındaki Mi Nısf Bemol olarak ifade edilen ve Uşşak makamının Segâh perdesinin karşılığı olan perdenin sent değeri ise Scott Marcus tarafından yazılan bir araştırma makalesinde karşımıza çıkmaktadır. Makalede verilen bilgiye göre; söz konusu perde 150 sent değerdedir (Marcus, 2001: 8).<sup>8</sup> Dolayısıyla kökeninin Mısır merkezli Arap müziğine dayandırıldığı arabesk müzik icralarında sözü edilen perdenin daha pest oluşu genel olarak kabul gören bir icra pratiğidir ve arabesk müzikte sözü edilen makam dizisindeki perdelerin, Türk makam müziğindeki Uşşak makam dizisi perdelerinden farklı olarak konumlandırılışı açısından da bize bilgi verir. Sonuç olarak da arabesk müzik repertuarının belirgin farklılık gösteren bu sesleri de bu müzik türünün klasik Türk müziğindeki sesteş perdesi açısından da ayırt edilmesini sağlar. Makamsal açıdan belirttiğimiz farklılıkların yanında değerlendirmemizin ana eksenini oluşturan usûl bahsinde de benzer şekilde farklılıklar görülmektedir.

Uğur Küçükkaplan, *Arabesk* adlı kitabında şu ifadelere yer vermektedir: “Arabesk müzik üzerine yapılan çalışmaların ve tartışmaların çoğunda, bu müziğin Orhan Gencebay’ın 1968 yılında piyasaya sürülen *Bir Teselli Ver* isimli plağı ile

---

<sup>7</sup> *Clear Tune*, enstrüman akordu yapılırken kullanılan ve hassas değerleri gösteren dijital uygulamalardan biridir.

<sup>8</sup> Arap müziği ses sistemi için ayrıca bkz. Anas Ghrab, The Western Study of Intervals in “Arabic Music” from the Eighteenth Century to the Cairo Congress. *The World of Music*, (3), 2005, 55-79.

ortaya çıktığı kanısı yaygın olsa da arabeskin bugünkü biçimiyle doğuşu 1960'lı yılların başlarına kadar götürülebilir” (Küçükkaplan, 2013: 132).<sup>9</sup>

Aynı kitapta Küçükkaplan, albümlerinde Türk müziği icrasında kullanılan çalgıların yanı sıra Batı müziği çalgılarına da yer veren, böylelikle hem çalgısal çeşitlilik<sup>10</sup> açısından hem de orkestranın genişliği bakımından yeni bir müzikal doku arayışında olduğunu belirttiği Orhan Gencebay'ın, bir röportajından ilgili bölümle ilgili alıntıya yer vermekte ve Gencebay'ın şu cümlelerini aktarmaktadır: “Zengin bir icraydı, o zamana dek duyulmuş bir icra değildi. Onun için de büyük ilgi gördü. İşte arabesk denen türün zengin oluşu, o zamana kadar devam eden geleneksel yapının dışına çıkan bir icra olma dolayısıyla. Halkın istediği o zengin duyumda. Halk değişiklik istiyordu” (Küçükkaplan, 2013: 133). Buradan anlaşıldığı üzere hem besteci hem yorumcu olarak müzik yaşamında yer alan Orhan Gencebay'a göre arabesk tarzı müzik; barındırdığı farklılık ve halkın değişiklik isteğine cevap verebilmek özelliği sebebiyle rağbet görmüştür.

Günümüze kadar geline süreçte Orhan Gencebay'ın albüm çalışmalarını kalabalık yaylı grubu, üç veya dört vürmal çalgı, kaval, ney, zurna gibi üfleme çalgıları ve bağlamayı da içeren aynı orkestrasyon mantığıyla sürdürdüğü söylenebilir. Gültekin Oransay da orkestranın çalış şekli açısından konuya ilişkin ifadelerde bulunmaktadır. Oransay'a göre Gencebay'ın da albümlerinde görülen Arap tarzı yay kullanımı 1930'lu yıllardan itibaren Türkiye'de piyasa üslubu içerisinde kullanılmıştır. Oransay, bu üslubun yaygınlaşmasında 1920'li yıllardan itibaren Mısır'da ve Halep'te icracılık yapan kemani Haydar Tatlıyay'ın büyük rolü olduğunu ve Sadettin Kaynak'ın öncülerinden biri olan Tatlıyay'ın arabesk şarkıların yayılmasına da önyak olduğunu ifade etmektedir (Oransay, 1983).

Arabeskleşme sürecinin ilk evrelerinden itibaren bu müzik türünde yer alan ritim kalıplarının, Arap müzik kültüründe yer alan ritim kalıplarından oluştuğu anlaşılmaktadır. Günümüzdeki müzik anlayışında bu ritim kalıpları her ne kadar Arap ritim kalıplarının yanında farklı kültürlerden de beslenmekte ise de arabesk müzik *Melfuf*, *Vahde* gibi Arap usullerinin en çok görüldüğü müzik türü olarak bu anlamdaki yerini korumaktadır. Müzik etkileşimi bağlamında arabesk müziğin en çok ilişkide olduğu düşünülen Mısır başta olmak üzere Arap ezgilerinde karşımıza sıklıkla çıkan *Melfuf* usülünün yaygınlaşmasının, arabeskleşme süreci neticesinde arabesk müzik tarzının diğer müzik türleri üzerindeki artan etkisi ile bağlantısı olduğu düşünülebilir ve bu ilişki kültürel etkileşim üzerinden değerlendirilerek müzik üretim

---

<sup>9</sup> Küçükkaplan'a göre; ideolojik nedenlerle müzik formunun dışında bırakılan klasik Türk müziği, onu besleyen kaynakların kesilmesiyle birlikte yapısal anlamda bir değişim geçirmiştir. Kökleri Tanzimat'a kadar uzanan bu değişimin ardından, piyasa tarzının, üslubunun temelini oluşturan, adına klasik Türk müziği denilmeyecek; fakat bu müziğin çeşitli özelliklerini taşıyan, önemli ölçüde onun dokusundan ve müzik kültüründen beslenen bir müzikal üslubun ortaya çıktığı görülür. Politik ve toplumsal değişimlerle beraber toplumda farklı bir müzik algısının oluştuğu ve buna bağlı olarak müzikten beklenenlerin de değiştiği bu hazırlayıcı dönemin ardından 1960'lı yıllardan itibaren bugün bilinen biçimi ve kimliğiyle arabesk müzik ortaya çıkmıştır.

<sup>10</sup> Küçükkaplan aynı bölümde Orhan Gencebay'ın yazdığı ve 1966'da yine Ahmet Sezgin'in seslendirdiği *Deryada Bir Salım Yok* isimli şarkıda da başta yaylılar olmak üzere geniş bir orkestranın kullanıldığını belirtir. Fakat bu şarkının asıl önemini Gencebay'ın müziğine kimliğini veren ve Türk müziği açısından son derece önemli olan çoksazlılığın kullanılmış olması olduğunu ifade eder. Ayrıca Gencebay'ın o yıldan itibaren orkestradaki tüm çalgılar için ayrı ayrı notaların yer aldığı partiyonlar yazmaya başladığını da belirtmektedir.

aşamalarından biri olan stüdyo kayıtlarında, müzisyenlerin bu usûlü kullanımı ile de ilişkilendirilebilir.

Ortak beğenilerden ve ifade biçimlerinden şekillenen müzik, her toplum kendi gelenek-göreneklerine göre yaşam tarzı oluşturduğundan aynı zamanda genetik bir kod olarak da ele alınabilir. Bu bağlamda toplumun ortak mirası olan müzik öğeleri de ait oldukları toplumlarda kültürel genlerin bir parçasını oluşturur. Örneğin doğuda halay oynamak yöresel bir kültürü temsil ederken, aynı temsil Karadeniz’de horon olarak, Ege’de zeybek olarak karşımıza çıkar. Çalgısal bazda da doğu bölgelerindeki karakteristik çalgı davul, zurna iken Karadeniz bölgesinde kemençe karakteristik çalgı olarak karşımıza çıkar. Bu kültürel biçimin temsili bir sonraki nesle de aynı şekilde aktarıldığından aynı zamanda kültürel bir genetiği tanımlar.

Günümüzdeki müzik türlerinin çeşitliliğini sağlayan kırılma noktaları tarihsel, kültürel ve toplumsal boyutlarda ele alınabilir. Hem konumu itibarıyla hem geçirdiği siyasi, sosyo-kültürel değişimlerle bir yüzü Batı’ya diğer yüzü de Doğu’ya dönük olan Türk toplumu kültürel yapısı hem geleneksel hem de yenilikçi anlayışta bazen de her ikisinin bir arada olduğu müzik ürünlerini ve anlayışlarını ortaya çıkarmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde ideal olarak görülen Batılı anlayışın etkileri müzikte yeni anlayışları beraberinde getirmiştir. Kanto, operet, tango gibi Batı kökenli türlerin yanında üzerlerine Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri de Doğu kökenli kültürel geçişliliğin yansımaları olarak karşımıza çıkmıştır. Toplumsal hayatın şekillenmesinde önemli rol oynayan karmaşık siyasi olaylar müzik kültürünün değişiminde de rol oynamış, karma müzik türlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1950’li yıllarda başlayıp 1960’lı yıllardan itibaren daha büyük oranda görülen kırsaldan kentlere doğru yaşanan göç, büyük şehirlerin yaşamına ayak uydurmaya çalışan ama bir yanıyla da kırsalın izlerini üzerinde taşıyan yeni toplumsal kimliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Büyük kentlerde eğlence kültürünün bir parçası olarak müzik hem Batı’dan hem Doğu’dan beslenen yapısıyla özellikle gazino programlarında tüketiciyle buluşurken kent yaşamına entegre olmaya çalışan kırsal kimliğin gazino müşterisi olmasıyla da birlikte müzik repertuarı müşteri kimliği üzerinden şekillenmeye başlamıştır. 1960-1970’li yıllarda Türkiye’de kapitalist ilişkilerin gelişmesi, sanayileşme, kentleşme ve kırdan kente göç gibi toplumsal olaylar kentli-köylü kimlikleri ve kültürleri karşı karşıya getirir. Böylece geleneksel tüketim kalıpları değişmeye başlar, eğlence modern bir tüketim aracı olarak ortaya çıkar. Bir yandan da kayıt endüstrisindeki teknolojik gelişmelerle paralel olarak müzikal çeşitlenmeler artar. 60’ların başlarında Avrupa’da popüler olan pop müzik şarkıları Türkiye’de popüler hale gelir. Böylece önce pop müzik şarkılarının aslına uygun çalınması akımı oluşurken sonra bu şarkılara Türkçe sözler yazılarak düzenlenmesini içeren “aranjman” (Meriç, 2006: 243) akımı oluşur. 1960-1970’li yıllarda bir yandan halkın Batılılaşma arzusunu simgeleyen pop müzik yükselirken, diğer yandan arabesk müzik, kentlere göç eden köylü kesiminin kır ve kent kültürü arasında yaşadığı bocalamayı yansımasıyla büyük bir kitle tarafından benimsenir. Popüler müzikte pop ve arabesk müziğin aynı dönemde yükselişe geçişi kent kültürünün modernleşme isteğinin yanı sıra gelenekten kopamaması ikilemini yansıtır (Dürük, 2011: 5).

### 3.3. Kültürel Etkileşim Örneği Olarak *Melfuf* Usûlünün Türkiye’de Yaygınlığı

*Melfuf* adlı usûlün müzisyenlerce ne amaçla tercih edildiği elbette kesin sınırlarla açıklanabilecek bir durum değildir. Çünkü *Melfuf* usûlünün darplarından ortaya çıkan yapı, çalışmanın ileriki bölümlerinde yer verileceği üzere dünyanın farklı coğrafyalarında da farklı adlarla ama aynı darplarla çalınmaktadır. Bu da söz konusu usûlün kültürel etkileşimler neticesinde günümüzdeki popüler müzik türlerinde kullanılıyor oluşunu açıklamada yol gösterici olabilir. Kültürel etkileşime dair Banu Mustan Dönmez şu ifadelerde bulunur:

Farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimleri sonucunda, kendilerine ait olmayan öğeleri içselleştirmeleri olgusuna “kültürel etkileşim” adı verilir. Bu etkileşim biçiminin temel nedeni göç, diasporal hareketlilik, globalleşme ve bunun sonucu olan hızlı hareketlilikler ve hızlı iletişimdir. Ancak hepsinden önemlisi, farklı kültürlerin ortak bir mekânı paylaşmasıdır. Çünkü kültür, yazının aktif olarak kullanıldığı çağdaş topluluklarda bile ağırlıklı olarak söz yoluyla devinmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarından çok, yüz yüze iletişimin kültürü devindirdiği göz önünde bulundurulduğunda, kültürel etkileşimin en önemli sağlayıcısı farklı kültürlerin bir arada yaşadığı ortak mekânlardır (Dönmez, 2019: 114).

Bir bölgede kültürün farklı öğelerinde bir etkileşim söz konusuysa, müzik ögesinde kültürel bir etkileşimin olmaması olanaksızdır. Farklı kültürlerin ortak bir mekânda bir araya gelmesi müzik alanında da kültürel etkileşimin en önemli koşulunu meydana getirir. Bu anlamda Urfa’nın Kıyas ilçesinde yaşayan Alevilere ait olmamasına karşın, bu topluluğa bölge Araçlarından geçmiş bir müzik geleneği olan “*gazelhanlık*” olgusu ele alınabilir. Söz konusu gelenek, bir Arap kültürü olmasına karşın Urfa/Kıyas Alevileri arasında yaşatılmaktadır. Bu, kültürel etkileşim olgusunun müzikteki görünümüne güzel bir örnektir (Dönmez ve Deniz, 2012: 172). Arap müzik kültürüne ait usûllerin Türkiye’de bilinirliğine ilişkin Murat Özyıldırım önemli bir noktayı işaret eder; “Osmanlı klasik müziğinin son dönemdeki büyük bestekârlarından Zekai Dede İstanbul’da tanışmış olduğu Mısır Hidivi Said Paşa’nın oğlu Mustafa Fazıl’ın davetiyle 1851 yılında Mısır’a gitmiş, 1858 yılına kadar orada kalmış ve bu müddet zarfında devrin en önemli musikîşinaslarından Şeyh Muhammed Şahabeddin Efendi ile meşk etmiş ve Arap musikisi usûllerini öğrenmiştir. Rauf Yekta Bey de Zekai Dede’den öğrendiği bu usûllerden bazılarını, Darüşşafaka’daki talebelerine öğrettiğini belirtmektedir” (Özyıldırım, 2013; 77-78). Bu noktadan hareketle söz konusu usûlün de dönemin önemli nazariyatçıları ve icracıları tarafından bilinirliği ifade edilebilir. Ayrıca Münire El Mehdiyye gibi Mısır’ın önde gelen isimlerinin de zaman zaman İstanbul’a gelip konser vermeleri de sözü edilen kültürel etkileşimin oluşumunda rol oynayan bir başka örnektir. Benzer şekilde söz konusu *Melfuf* usûlünün yaygınlaşması ve Türk müzisyenlerce icrası Türk-Arap etkileşimi ekseninde düşünülürse kültürel etkileşimin varlığına değinilebilir; Arabesk müzik sahasında albümlerin bir hayli fazla olduğu 1980’li yıllarda Arap müzisyenlerin icralarından etkilenen özellikle Türk müzisyenlerin bu kalıba kendi icralarında yer vermeleri, Mısırlı ritim saz icracısı Said El Artist’in Müslüm Gürses, Mine Koşan gibi arabesk müzik yorumcularının albümlerinde eşlik edışı ile Türk müzisyenlerin bu kayıtlardan beslenişi ve kendi icralarına aynı çalış stillerini uyarlamaları gibi bazı nedenler bizlere yol gösterici olabilir. Ancak bu etkileşim de konuyu tek başına

açıklamada yeterli değildir. Bunun yanında arabesk müzik türünün önde gelen bestekârlarının doğum yerleri bizlere bu etkileşimin daha belirgin örneklerle açıklanmasına katkıda bulunabilir. Türkiye'deki arabesk müzik türü üzerine önemli çalışmaları bulunan Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı* kitabında konuya ilişkin şu ifadelerle yer verir; “1970’lerle 1980’lerde arabeskin belli başlı temsilcilerinin çoğu Adana, Urfa, Diyarbakır, Antakya gibi illerden çıkmıştır. Türkiye’nin doğusuna yakın bölgelerinin taşıdığı ‘Arap’ unsurları çarpıcı bir özelliktir. Bu bölgenin kültürel ve coğrafi açıdan Suriye ile Irak’a olan yakınlığının, bu müzikteki ‘Arap’ havasını ve Arapların müzik türlerine olan benzerliği açıkladığı varsayılmaktadır” (Stokes, 1998: 168). Mısırlı bir annenin ve Hataylı bir babanın oğlu olarak Hatay’da dünyaya gelen arabesk müzik yorumcusu ve bestecisi Selami Şahin’in bestelerinde Arap motiflerinin bulunuyor oluşunun rastlantısal olmadığı açıktır. Başka bir örnek vermek gerekirse; Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Mine Koşan gibi bu türün önde gelen yorumcularının seslendirdiği eserler içerisinde, besteleri çok büyük bir yer tutan eserlerin bestecisi olarak karşımıza çıkan Burhan Bayar ve yine kendisi gibi besteci ve müzik yönetmeni olan kardeşi Uğur Bayar da Adana doğumludur. Arabesk türdeki albümlerin birçoğunda yalnızca besteci olarak değil aynı zamanda müzik yönetmeni kimliğiyle de yer alan ve özellikle 1990’lı yıllarda Müslüm Gürses ve Mine Koşan’ın bazı albümlerinde Said El Artist, Hasan Enver, Said Muhammed Hasan, Mahmud Gersha, Waled Fayed, İbrahim Kavala, Yahya Mougi gibi Mısırlı müzisyenlerle çalışmalar yapan Burhan Bayar ve Uğur Bayar’ın yönetmenlik yaptıkları albüm kayıtlarında, ritim sazların belirli ritim kalıplarını çaldıkları görülmektedir. Sözü edilen ritim kalıpları da Arap müzik kültüründe yer alan belli başlı kalıplardır. Sahne müzisyenliğinden ayrı bir platform olarak düşünebileceğimiz stüdyo müzisyenliği de 1980’li yıllarda belli başlı isimlerin ağırlıkla yer aldığı bir zemindir. Yaylı grupları, telli, nefesli sazlar ve ritim saz icracıları içerisinde Adana, Mersin, Antakya gibi Arap nüfusun da bulunduğu illerde doğup ileriki yaşlarında İstanbul’a göç ederek stüdyo kayıtlarında aktif olarak yer alan çok sayıda müzisyenin de sözünü ettiğimiz kültürel etkileşimi, İstanbul’a göçleri sayesinde buldukları konumdan başka bir konuma taşıma durumları ortaya çıkmıştır. 1934 yılındaki radyo yayın yasağı ile başlayan sürecin ardından halkın Arap radyolarına yönelişi konum itibarıyla doğu ve güney kesimlerinde daha belirgindir. Bu bağlamda o bölgelerde doğan, büyüyen, yetişen bestekâr ve icracıların büyüklerinden öğrendikleri ve/veya duydukları ezgilerde Arap müzik motiflerinin oluşu sıra dışı değildir. 1930-1950 yılları arasında özellikle Mısır yapımı filmlerin de gösterime girmesi bu etkileşimin başka bir boyutudur. Çünkü Mısırlı bestekârların eserlerine yer verilen bu filmlerden duydukları bestelerden esinlenen bestekârlar, *Melfuf* vb. usûlleri de kurgulayarak eserler bestelemiş olabilir. “Arap filmlerinin en belirgin özelliği dramatik öğelerin yanı sıra müziğin de oldukça yoğun biçimde işlenmiş olmasıydı” (Güngör, 1990: 68). Bu anlamda arabesk müzik türü başta olmak üzere diğer birçok tür içerisinde yer bulan *Melfuf* usûlünün yaygınlığı hakkında fikir verebilmektedir.

Toplumun her kesiminde belirgin şekilde kültürel değişimlerin görüldüğü 1990’lı yıllarda pop ve arabesk müzik, popülerite bağlamında diğer türlerin önüne geçmiş iki müzik türü olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde plak şirketlerinin medyanın da yardımıyla öne çıkan bu iki tarzı bir araya getirme çabaları da göze çarpar. Dönemin önemli isimlerinden besteci ve yorumcu Kayahan’ın, Sezen

Aksu'nun şarkılarında arabesk motifler de görülmeye başlanır. Müzik yapımcıları medya iş birliği ile zaman zaman pop, zaman zaman arabesk vurgusu çoğalan müzik ürünlerini piyasaya ardı ardına sürer. Pop ve arabesk müziğin düzenleme, sözel içerik, vokal tarz, melodik seyir, çalgı kullanımı, ritim gibi elemanlarının birbirine karıştığı ve çok tutulan bu formüle müzisyenler, yapımcılar ve müzik eleştirmenleri “sentez” adını verir. Bu sentezin zirveye oturan ismi 1994 yılında çıkardığı albümü *A-acayipsin* ile bugünün mega starı Tarkan olur (Dürük, 2011: 8). 2000'li yıllara gelindiğinde durum farklı olmamıştır. Farklı müzik türleri birbirine içine geçmiş haldedir ve Müslüm Gürses'in Tarkan gibi pop müzik yorumcusu, Teoman gibi rock müzik yorumcularının şarkılarını kendi yorumuyla seslendirmesi bu iç içe geçişliliğe örnek olarak gösterilebilir. Bu açıdan bakıldığında türler farklı da olsa bu iç içe geçişlik aynı ritim kalıplarının farklı müzik türlerinde kayıtları çalan icracıların da aynı isimler olması dolayısıyla kullanımında etkili olmuştur. Sentez adı verilen bu ürünler önde gelen plak şirketlerinin bir pazarlama-satış stratejisi olarak gelişmiştir. Bu bağlamda da birbirinden farklı türler de olsa hareketli olarak adlandırılan müzik parçalarının en belirgin yapısal özelliği *İki-Dört* olarak da bilinen *Melfuf* usulünün çalınışı olmuştur.

*Melfuf* adlı usul de önceki kısımlarda sözü edilen kültürel etkileşim ve geçişliliğin bir neticesi olarak Türk müzik kültüründeki birçok müzik türünün icra anlayışında yer bulmuştur. Ancak bu usul yalnızca Arap müzik kültürünün bir parçası değildir. Modern müzik anlayışları içerisinde popüler olmuş ve dünyanın hemen her yerinde duyulmuş türlü müziklerin ritim yapısında bu usulün türlü varyantlarını duymak muhtemeldir. “Latin Amerika’da 1970’lerde oluşmaya başlayan ve 1990’lı yıllarda oldukça popüler hale gelen, çok geçmeden de Karayipler’in diğer bölgelerinde özellikle Porto Riko’da görülmeye başlamıştır. Reggaeton adı verilen müzik türünün en belirgin ritim varyantlarından biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Reggeaton, İspanyol reggalarının, yerli halkın getirdiği Jamaika etkilerinin ve Latin ve Karayipler müziğindeki kökleriyle Porto Riko'nun bir karışımıdır. Reggeaton'un birçok ayırt edici özelliği vardır. Jamaika müziğine çok benzemekte ve *Dembow* gibi aynı ritimlere sahiptirler.”<sup>11</sup> Burada sözü edilen ritim kalıplarından olan *Dembow* da Arap müziğinde *Melfuf* olarak tanımlanan usul ile aynı vurgularla karşımıza çıkmaktadır.

*Dembow* adı verilen ritim kalıbının da *Melfuf* ile aynı vurgulara sahip olduğu anlaşılmaktadır. İnternet portallarında bu ritim kalıbının olduğu sayısız müzik parçası bulunmaktadır. Buna örnek olarak El Tiki Flaco Flow & Melanina ft Big Mancilla adlı ortak çalışma ürünü olan parça gösterilebilir.<sup>12</sup>

Reggaeton adlı türün dışında kimi kültürlerde *Tresillo* olarak da bilinen bu ritim kalıbının dünya üzerinde nasıl bu kadar yaygın olabildiğini saptamak için elbette ki geniş bir sosyolojik analiz ortaya konulmalıdır. Ancak birçok kaynakta sözü edilen yapının Afrika’dan yayılmış olduğu görüşünün yaygın oluşu sebebiyle hakkında yazılmış bazı makalelerde Afrika’dan Latin Amerika’ya kadar yayılan geniş coğrafyadaki yolculuğunu anlamada bize yol gösterici olabilecek saptamalara

<sup>11</sup> *Reggaeton* adı verilen ritim yapısına ilişkin bilgiler 29.11.2019 tarihinde <https://blogs.longwood.edu/musicintheworld/2012/10/18/what-is-reggaeton-2/> adresinden alınmıştır.

<sup>12</sup> Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=-21mPiiS-18>

rastlanabilmektedir. Arap coğrafyasında da en bilinen ve yaygın<sup>13</sup> olan ritim kalıplarından biri olan *Melfuf*'un bu derece yaygınlığa sahip olmasının altında yatan sebeplerden biri olarak, anlaşılması kolay vuruşlardan meydana gelişi düşünülebilir. Müzik eleştirmeni Adam Harper tarafından kaleme alınan bir araştırma yazısı dikkat çekmektedir. Bu ritim kalıbının geniş coğrafyalara yayılışını ifade ettiği yazısında Harper şu cümlelere yer verir:

Sahraaltı Afrika'dan başlayarak Atlantik Okyanusu'nu da aşar ve köleler tarafından Karayipler, Latin Amerika'ya kadar yayılır. İspanyolca'da üçlü anlamına gelen Tresillo deyimsel olarak üç vurgunun iki vurgu içerisine oturtulması için özel bir yol olarak kullanılmaktadır. Reggaeton müziğinde Dembow denilen ritim İspanyolların Tresillo dedikleriyle aynıymış gibi görünüyor. Bununla birlikte, Tresillo ritminin belirli bir coğrafi veya kültürel alanla ilişkisi daha da zorlaşmaktadır. Ritim Amerika'dan ziyade Angola ve Cape Verde'den çıkan Kizomba ve Tarraxo gibi Afro-Portekizli müziklerle bir kez daha Afrika'dan Avrupa'ya geldi.<sup>14</sup>

Harper'ın notları göz önüne alınırsa dünyanın birçok coğrafyasında aynı kalıbın farklı adlarla da olsa vurguları değişmeden kullanılıyor oluşu, bu yayılmanın altında Afrika'dan göç eden nüfusun gittikleri yerlere kendilerinden müziğe dair izler götürdüğünü destekler niteliktedir. Türkiye'de bu ritim kalıbının kullanılışı ise Türk-Arap müziği etkileşiminin bir göstergesi olarak konumlanmaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziğinin radyolarda bir süreliğine yasaklanmasının bir etkisi olarak halkın Arap radyolarına yönelimi, bestekârların da duydukları bu ezgilerde *Melfuf* usûlünü duymuş olmaları muhtemeldir. Bu ezgilerden esinlenerek ortaya çıkardıkları besteler içerisinde de ezgi yapısını o usûl üzerine kurgulayarak oluşturduklarını düşünürsek süreç içerisinde ustadan çırağa doğru aktarılan icra biçimiyle daha da genişleyen bir etki alanına sahip olmuştur. Bu da *Melfuf* usûlünün neden bu kadar yaygın olduğunu açıklamada yol gösterici olabilmektedir.

#### 3.4. Kayıt Sürecinde Vurmalı Çalgılar Sıralaması

Günümüzde klasik Türk müziği usûllerinin yerli yerinde kullanıldığı icra alanları ağırlıklı olarak devlet bünyesindeki tasavvuf müziği icra heyetleri, devlet koroları gibi resmî kurumlar ile Türk müziği eğitimi veren konservatuarlarda ve bu eğitim kurumlarından mezun olmuş bilinçli icracıların icra sahalarıdır diyebiliriz. Popüler müzik kültürü ürünlerinin oluşturduğu müzik albümlerinde ise bu saydığımız anlayışın dışında da icra tarzları görülmektedir. Yaygın dinleyici kitlesi bulunan pop, arabesk gibi türlerin ürünleri olan müzik albümlerinde çalınan ritim kalıpları ise Türk müziği nazariyatında yer alan usûllerin farklı biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlayışın gelişmesi bağlamında müzisyenlerin kültürel ve bireysel etkileşimler vasıtasıyla yeni icra anlayışlarını benimsemeleri nedenler arasında gösterilebilir. Ayrıca usûl bilgisi olmayan icracıların da albüm kayıtlarında aktif rol oynaması, bu anlayışın yerleşmesinde daha da etkili olmuştur. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren stüdyo kayıtlarında belli müzisyenlerin yer alışı ve icra anlayışının devamlılığı birbirine benzer ritim kalıplarının kullanılmasında etkili olmuştur. Bu yaklaşımların

<sup>13</sup> *Melfuf* usûlü ile benzer bir yapı sergileyen ritim yapılarına ilişkin bilgiler 03.12.2019 tarihinde <http://journals.yu.edu.fo/jja/> adresinden alınmıştır.

<sup>14</sup> *Tresillo* adı verilen ritim kalıbına ilişkin bilgiler 29.11.2019 tarihinde <https://www.thefader.com/2015/06/10/tresillo-club-music> adresinden alınmıştır.



sonucu olarak *Melfuf* gibi kalıpların kullanımı yerleşik bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Profesyonel stüdyo kayıtlarını çalan vurmali çalgı icracılarının gerek bireysel anlayışları gerekse birbirlerinden etkileşimleri ile kullandıkları enstrümanlar ve çalınan ritim kalıplarının belli yapılar haline gelişi de bu enstrümanların çalınış stillerinde belli anlayışları ortaya çıkarmıştır. Örneğin 1980'li yıllarda iki veya daha fazla ritim icracısının bir araya gelerek darbuka, bongo, bendir, def, hollo gibi çalgıları aynı anda çalması anlayışı günümüzde yerini gerek ekonomik sebepler gerekse üretimin daha kısa zamanda gerçekleştirilmesi beklentisiyle bir kişinin tüm bu çalgıları üst üste (overdubbing) yöntemiyle çalma çabasına evrilmiştir. Duyumsal manada daha zengin bir müzik üretimi yaratma çabasında olarak, bir kişinin yalnızca bir vurmali çalgıyı çalıp darbuka, def, bendir, davul gibi geleneksel çalgıların yanında cajon, udu, shaker, talking drum, tabla, kanjira, erbane gibi başka kültürlerin çalgılarını da bu müzik icralarına dahil ederek karma bir ritim motifi oluşturma anlayışını ortaya çıkarmıştır. Profesyonel icracıların kayıt safhasında çalgı sayısı ve türü değişkenlik gösterse de çalınış sırası belli bir anlayışa göre yerleşik bir anlayışa oturmuş olarak devam ettirilmektedir. Türkiye'de popüler olmuş birçok yorumcunun albüm çalışmalarında belirli isimler göze çarpar. Günümüzde vurmali çalgılar sahasında özellikle albüm kayıtlarında aranjör ve müzik yönetmenlerinin en çok tercih ettiği isimler arasında Cengiz Ercümer, Mehmet Akatay, Yaşar Akpençe, Seyfi Ayta gibi isimler öne çıkan en önemli isimlerdir. Bu icracıların hepsinin yukarıda bahsedilen çalgı sıralaması anlayışını benzer şekilde sürdürdüğü söylenebilir. Bas darbuka, bendir, hollo gibi çalgıların zemin olarak kullanılması ve üstte renk<sup>15</sup> saz olarak tabir edilen darbuka, def gibi çalgılara kılavuzluk etmesi anlayışı yalnızca bu isimlerin benimsediği bir yaklaşım değildir. 1980'li yıllarda piyasaya çıkan albümlerdeki vurmali çalgılar kullanımı analiz edildiğinde, stüdyo kayıtlarını çalan ve müzisyenler arasında Iraklı Murat olarak bilinen Murat Arslan ile Celal Bağlan, Can Kökreğ gibi isimlerin de o dönemlerdeki albümlerde aynı çalgıları benzer çalgısal sıralama ile kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak 1980'li yılların en önde gelen bu kayıt müzisyenleri günümüzdeki anlayıştan farklı olarak aynı anda iki veya ikiden fazla icracının çaldığı bir performans biçiminde çalışmalar yapmışlardır. Fakat bu bahsedilen çalgısal sıralama yine çalgı paylaşımı yapılarak (bir müzisyenin bas darbuka çalarken, diğerinin aynı anda hollo veya bendir çalması, daha sonra darbuka ve def gibi renk çalgıları çalması şeklinde) yürütülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın giriş bölümünde de belirttiği gibi albüm kayıtlarını çalan icracılar arasında da kültürel etkileşimin varlığı karşımıza çıkmaktadır. *Melfuf* gibi usüllerin içerdiği motiflerin çalınışı her icracının birbirine benzer şekilde çalmasıyla daha da belirginleşmekte ve yaygınlaşmaya devam etmektedir. Söz edilen bu ritim kalıbı günümüzde hareketli olarak da tabir edilen sözlü ve/veya sözsüz müzik parçalarında kullanılan ritim kalıplarının en başında gelir.

Piyasaya çıkan birçok müzik albümünde söz konusu usülün kullanıldığı eserlere sıklıkla rastlanabilmektedir. İnternet portallarında da bulunabilen bu ezgilere, İbrahim Tatlıses'in 1987 yılında piyasaya çıkan *Allah Allah* adlı albümünde yer alan, bestesi de kendisine ait olan *Sarışınım* adlı şarkısı örnek olarak verilebilir. Şarkının

---

<sup>15</sup> Stüdyo kayıtlarında diğer vurmali çalgılara göre daha süslemeli çalınan darbuka, def gibi enstrümanlara verilen genel addır.

aranağmesi analiz edildiğinde *Melfuf* usûlü ile çalınmış olduğu anlaşılmaktadır ve bu bölümün notası aşağıda verilmiştir.<sup>16</sup>

### SARIŞINIM

Beste: İbrahim Tatlıses

Şekil 5. İbrahim Tatlıses Tarafından Seslendirilen Sarışınım Adlı Şarkının Aranağmesinden Bir Bölüm

Şekil 5'teki analiz örneğinde 1. 3. ve 5. satırlar şarkının melodik notası iken, 2. 4. ve 6. satırlar ise *Melfuf* usûlünün en yalın darplarını içermektedir. Buna göre şarkının her bir ölçüsünde iki ölçü değerinde *Melfuf* çalınmaktadır.

Bir diğer örnek ise Mine Koşan'ın 1993 yılında piyasaya çıkan *Kopamayız Biz* adlı albümünde yer alan ve bestesi Feyyaz Kuruş'a ait olan *Zor Dostum* adlı şarkının aranağmesidir. Albümdeki düzenlemede introdan sonra başlayan aranağme bölümü analiz edildiğinde yine *Melfuf* usûlü ile çalındığı anlaşılmaktadır ve bu bölümün notası aşağıda verilmiştir.<sup>17</sup>

### ZOR DOSTUM

Beste: Feyyaz Kuruş

Şekil 6. Mine Koşan Tarafından Seslendirilen Zor Dostum Adlı Şarkının Aranağmesinden Bir Bölüm

<sup>16</sup> İbrahim Tatlıses' e ait Sarışınım adlı şarkı 07.02.2020 tarihinde alıntılanmıştır. Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=iiGSAA1uPYk>

<sup>17</sup> Mine Koşan tarafından seslendirilen Zor Dostum adlı şarkı 07.02.2020 tarihinde alıntılanmıştır. Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=hR1WGWj4imU&t=152s>

Şekil 6'daki analiz örneğinde ise 1. ve 3. satırlar şarkının melodik notası iken 2. ve 4. satırlar ise *Melfuf* usûlünün en yalın darplarını içermektedir. Buna göre şarkının her bir ölçüsünde iki ölçü değerinde *Melfuf* çalınmaktadır.

Bir başka örnek ise 1996 yılında piyasaya çıkan ve Çetin Körükçü yönetmenliğinde hazırlanan *Bir Şarkıdır Yaşamak* adlı albüm çalışmasında Klasik Türk Müziği bestekârları arasında yer alan Bimen Şen'in bestesi olan *Seninle Ey Gül-i Ahsen* adlı Kürdilihicazkâr makamındaki şarkının aranağmesidir. Bu kayıttaki aranağme analiz edildiğinde yine *Melfuf* usûlü ile çalındığı sonucuna varılmaktadır.<sup>18</sup>

### SENİNLE EY GÜLİ AHSEN

Beste: Bimen Şen



Şekil 7. Bimen Şen'e Ait Olan *Seninle Ey Gül-i Ahsen* Adı Şarkının *Melfuf* Usûlü ile Çalınan Aranağmesinden Bir Bölüm

Bimen Şen'e ait olan bu eserin albümdeki usûl icrasına ilişkin analizi yapıldığı için, eserin bazı ölçülerinde bulunan değiştirici işaretler dikkate alınmamış ve notada gösterilmemiştir. Şekil 7'deki analiz örneğinde 1. ve 3. ve 5. satırlar şarkının melodik notası iken 2. 4. ve 6. satırlar ise *Melfuf* usûlünün en yalın darplarını içermektedir. Buna göre şarkının her bir ölçüsünde iki ölçü değerinde *Melfuf* çalınmaktadır.

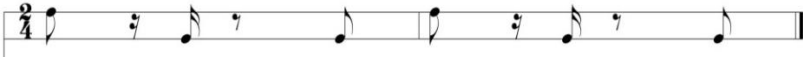
Analiz edilen bu örnekler farklı yorumcular tarafından seslendirilen örneklerdir. Ancak söz konusu usûl, bu üç eserde de karşımıza çıkmaktadır. Arabesk müzik türünde sıklıkla kullanılan bir usûl olan *Melfuf*, diğer müzik türleri içerisinde de icracılar tarafından kullanılabilir.

### 3.5. Kayıt Safhasındaki Çalgısal Gruplamada *Melfuf* Usûlünün Darpları

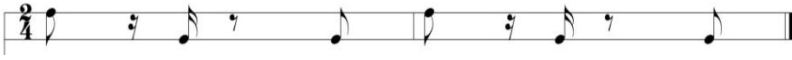
Türkiye'deki profesyonel müzisyenlerin stüdyo kayıtlarında vurmali çalgılar da belirli bir sırayla kaydedilmekte ve birkaç sayıda vurmali çalgının üst üste kaydedilmesi sayesinde çalgısal bir gruplama oluşturulmaktadır. Bu sıralama ise çoğu zaman müzisyenlerin ustadan çırağa, kendilerinden önce kayıt sektöründe yer alan

<sup>18</sup> *Seninle Ey Gül-i Ahsen* adlı şarkının kaydı 08.02.2020 tarihinde alıntılanmıştır. Erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=Lyfi5AcM534>

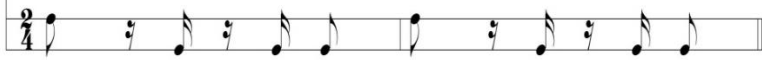
müziyenlerden öğrendikleri biçimde devam ettirilmektedir. Bas darbuka, hollo, bendir, darbuka, def gibi çalgılar sıra ile çalınarak bir müzik parçasının vurmali çalgılarının kaydı çalınmış olmaktadır. Bu çalgıların her birinde ise *Melfuf* usûlünün ana hali olarak gösterilmiş darplara türlü eklemeler yapılmaktadır. Kuvvetli vuruş olan *Düm* vuruşlarının üst satırda, zayıf olan *Tek* vuruşlarının ise alt satırda notaya alındığı *Melfuf* usûlünün darplarını stüdyoda kayıtlarındaki çalınış sırası ile bas darbuka çalgısından başlayarak porte üzerinde şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 8. Bas Darbuka ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek



Şekil 9. Hollo ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek



Şekil 10. Bas Bendir ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek



Şekil 11. Tiz Bendir ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek



Şekil 12. Darbuka ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek



Şekil 13. Def ile Çalınan *Melfuf* Darplarına Örnek

Bu örneklere göre *Melfuf* usûlünün çalgısal gruplama adımı verdiğimiz, farklı çalgı çalgıların üst üste çalınmasıyla oluşturulan biçiminde görüldüğü üzere önce çalınan bas darbuka, hollo çalgılarında usûlün ana halini barındıran darplar varken, bas bendir ve tiz bendir çalgılarında usûlün ana darplarına 16 birim zamanlık “tek” vuruşu eklenmiş, sonra çalınan darbuka ve defteki darplar ise süsleme notlarını içermektedir. Burada amaç; çalgılamada, darbuka ve def gibi süsleme notları çalan çalgıların alt yapısını oluşturan bas darbuka, bendir gibi çalgılarda *Melfuf* usûlünün ana hali veya ana haline oldukça yakın darplar çalmak ve çalgısal gruplamanın kendi içinde alt ve üst katmanları oluşturularak çoklu bir yapıyı ortaya çıkarmaktır.

#### 4. SONUÇ

Günümüzün müzikal üretiminde performans, ses kaydı ve arşivleme gibi hususlar bakımından başat bir role sahip olan en önemli saha *kayıt stüdyolarıdır*. Teknik ekipmanlarla donatılmış bu alanda, sahne deneyimi ile karşılaştırıldığında hatalı bir icranın düzeltilebilmesi açısından performansı kolaylaştıran ancak aynı oranda da tecrübe gerektiren bir deneyime ihtiyaç duyulur. Ülkemizde popüler müzik içerisinde anılabilecek olan pop, arabesk gibi müzik türleri bağlamında ortaya konulan ürünler birçok bakımdan iç içe geçişlilik barındırmaktadır. Bu iç içe geçişliliğin somut verileri olarak; ezgi yapısı, düzenleme, enstrüman seçimi, kayıt sektöründe aktif olarak yer alan müzisyenlerin belli başlı isimlerden oluşması, arabesk türünde bir albüm çalışmasında yer alırken aynı zamanda pop müzik türündeki albüm çalışmalarında da eşlikçi olarak bulunabilmesi gibi hususlar gösterilebilir. Performans açısından bu nitelikleri taşıırken, tarihsel süreç içerisinde şekillenen ve birbiriyle türlü iletişim kuran müzik türleri, ezgilerin ritim yapıları ile de benzerlikler taşımaktadır. Profesyonel müzik ürünlerinin üretim ortamı olan donanımlı müzik kayıt stüdyolarında eskiden hücum kayıt adı verilen ve tüm müzisyenlerin aynı anda sahnede çalar gibi performans yaparak bir müzik eserini çalmalarından farklı olarak, günümüzde belli bir sıra dahilinde ard arda çalmak suretiyle kayıt yapılmaktadır. Bu art arda çalış biçimi de overdubbing adı verilen sistem üzerinden gerçekleşmektedir. Arabesk, pop vb. müzik türlerinde aranjör veya müzik yönetmenlerinin izlediği sıralama ise; aranjmanın vurmali çalgılar, klasik gitar, bas gibi gitar gibi enstrümanlarla çalınıp daha sonra da ud, kanun, keman vb. çalgılarla çalınışı biçiminde ilerlemektedir. Bu bağlamda bir alt yapı çalgısı olarak ele alınabilen vurmali çalgılar da diğer enstrümanlardan önce kaydedilmektedir. Vurmali çalgılar da icracılar tarafından kendi aralarında belli bir sıralama ile çalınmakta ve bas darbuka, bendir gibi çalgılar darbuka, def gibi çalgılardan önce çalınarak ritim sazların kendi içindeki alt katmanının oluşturulması sağlanmaktadır. Çalışma dahilinde usul analizlerine yer verilmiş ve farklı bestekârlara ait olan *Sarışınım*, *Zor Dostum*, *Seninle Ey Gül-i Ahsen* gibi ezgilerin kayıtlarında kullanıldığı biçimde *Melfuf* adlı usulün ele alınmıştır. Yapılan analizler neticesinde elde edilen veriler, bu usulün Arap müzik kültüründeki usülleri konu alan kaynaklarda notası verildiği biçimle aynı darplarla Türkiye’de kullanılıyor oluşunu destekler niteliktedir. Bu analizlere göre bas darbuka, bendir, hollo gibi çalgılarda *Melfuf* usulünün ana hali çalınırken, darbuka ve def gibi çalgıların ise söz konusu usulün çeşitli şekillerde süslenerek çalındığı sonucuna varılmaktadır. Ülkemizin popüler müzik kültüründe, birbirinden farklı tarzlar olmasına rağmen pop, arabesk gibi türler başta olmak üzere birçok türde çalınan benzer ritim kalıplarının oluşu, popüler yorumcuların albümlerine refakat eden müzisyenlerin belli başlı kişilerden oluşması, bahsedilen müzik türlerinde rağbet gören müzikal anlayışın yerleşik bir düzende seyrine devam edişi, aranjmanların müzik dinleyici kitlesinin alışlagelmiş duyumuna uygun şekilde yapılışı vb. sebeplerle belirli ritim kalıplarının kullanıldığı anlaşılmaktadır. *Melfuf* usulü, dünyanın birçok farklı coğrafyasında farklı adlandırmalarla ama aynı vurgularla çalınan ve Türkiye’de de *İki-Dört* olarak tanınan bir ritim kalıbıdır. Arap ve Türk müzik kültürü arasındaki kültürel etkileşimler neticesinde Arap müzik kültüründen türetilmiş bir tarz olarak yorumlanan arabesk müziğin, icra sahasında diğer popüler müzik türlerini etkileyişi ve dolayısıyla bu türler içerisinde de karşımıza sıklıkla

çıkması bu usûlün çok tercih edilmesine sebep olmuştur. Tarihsel süreçte Mısır'a giden Türk icracıların ve Mısır'dan Türkiye'ye konserler vermek üzere davet edilen Mısırlı isimlerin sahne çalışmaları ve Türkiye'de uzun yıllar gösterimde olan ve içeriğinde müziğin bir hayli yeri olan Arap filmlerinin ve radyo yayın yasağı ardından belirginleşmeye başlayan arabeskleşme sürecinin de kültürel etkileşimde çok önemli yer tuttuğu açıktır. Arap müzik kültüründeki çalışmış biçimine benzer olarak Türk müzisyenlerin de *Melfuf* usûlünü birbirleri ile aynı şekilde çalışıyor olmaları yine kültürel etkileşimin bir neticesi olarak ele alınabilir bir durumdur. Özellikle Hint ve Balkan kökenli ritim kalıpları da günümüzün popüler müzik türlerindeki icra anlayışına yerleşmiştir. Ancak tarihsel süreçte *Melfuf* usûlünün kullanım sahası göz önüne alınırsa *İki-Dört* olarak da adlandırılan bu usûl, icracıların hareketli olarak tabir edilen ezgilerde en çok tercih ettiği ritim kalıbı olarak yerini korumaktadır.

## KAYNAKLAR

- AL HELO, S.** (1972). *La Musique Therique*. Beyrut: Alhayat Matbaası.
- BATES, E.** (2011). *Music In Turkey*. London: Oxford University Press.
- DÖNMEZ, B., M.** (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- DÖNMEZ, B., M. & DENİZ, Ü.** (2012). Kısa Yöresi Müzisyenlerinin Bölgesel Urfa Soundundan Elde Ettiği Uslupsal Özellikler. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (4), 165-176.
- DÜRÜK, F.** (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 3(1), 5-12.
- EZGİ, S.** (1940). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. Ankara: Alkaya Matbaası.
- GÜNGÖR, N.** (1990). *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- GHRAB, A.** (2005). The Western Study of Intervals in “Arabic Music” from the Eighteenth Century to the Cairo Congress. *The World of Music*, (3), 55-79.
- IŞIKHAN, C.** (2011). Profesyonel Müzik Kayıtlarında Kayıt Yöntemlerini Sınıflandırmak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(19), 430-431.
- KARAOSMANOĞLU, M., K.** (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- KIRAY, M.** (1999). *Toplumsal Yapı, Toplumsal Değişme*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KÜÇÜKKAPLAN, U.** (2013). *Arabesk-Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MARCUS, S.** (2001). *The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practise: A Case Study of Maqam Bayyati*. London, Routledge Publishing, 61-73.
- MARKOFF, I.** (1994). *Popular Culture, State Ideology and National Identity in Turkey*. New York.
- MERİÇ, M.** (2006). *Pop Dedik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ORANSAY, G.** (1983). Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (6), 1496-1509.
- ÖZBEK, M.** (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- ÖZTUNA, Y.** (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZYILDIRIM, M.** (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ÜNLÜ, C.** (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gromofon-Taşplak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- STOKES, M.** (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- TURA, Y.** (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YALVAÇ, A.** (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

#### **İNTERNET KAYNAKLARI**

- URL 1** <http://www.ufukonen.com/tr/ses-kayit-muzik-teknolojisi-terimler-sozluk-k-tarihi>
- URL 2** <https://blogs.longwood.edu/musicintheworld/2012/10/18/what-is-reggaeton-2/>
- URL 3** <https://www.thefader.com/2015/06/10/tresillo-club-music>
- URL 4** <https://www.youtube.com/watch?v=-21mPiiS-l8>
- URL 5** <http://journals.yu.edu.jo/jja/>
- URL 6** <https://www.osmanice.com/osmanlica-18366-nedir-ne-demek.html>
- URL 7** <https://www.maqamworld.com/en/iqaa/fox.php>
- URL 8** <https://islamansiklopedisi.org.tr/nim-sofyan>
- URL 9** <https://www.youtube.com/watch?v=iiGSAAluPYk>
- URL 10** <https://www.youtube.com/watch?v=hR1WGWj4imU&t=152s>
- URL 11** <https://www.youtube.com/watch?v=Lyfi5AcM534>