

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

Erkan KANAT¹

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

¹ İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı 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 üslûbu 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 okunmadığından 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” (Işıkhan, 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*

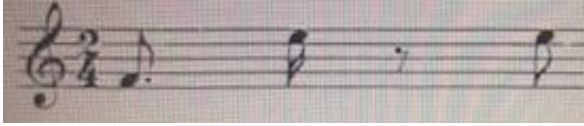
Sesi'ne ait Taş Plak Kayıt Stüdyosu'ndaki anekdotları, fonograf sonrası zamanla giderek şekillenecek kayıt yöntemlerinin de başlangıcı sayılabilir. Cemal Ünlü, Türkiye'deki taş plak kayıt sürecinin ilk evrelerine ilişkin şu örneği verir: "Balmumu kalıpların yumuşak kalmaları ve kolay işlenmesi için iyice ısıtılmış bir odadır kayıt stüdyosu. Sazıyla gramofon borularının önünde duran Cemil Bey istediği çalgıyı alır, onunla çalışır, keyfi gelip de canı çaktığında çalmaya başlar ve teknisyen tarafından kayda geçilir. 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.² 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.

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

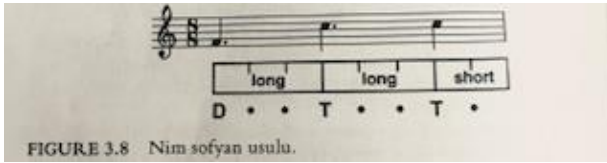
3.2. Melfuf Usûlü ve Arabeskleşme Süreci

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”³ 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)

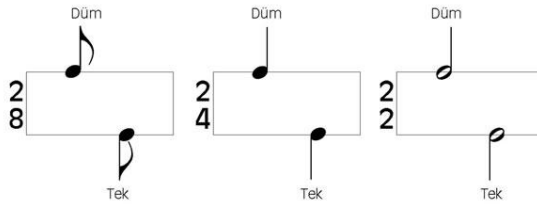
Arap usûllerini de konu alan ve Saleem Al Helo tarafından kaleme alınan *La Theorique Musique* adlı kitaptan alıntılanan Şekil 1’deki bu usûle Türkiye’de müzisyenler tarafından *İki-Dört* adı verilmektedir. Portede verilen notasyonda usûlün kuvvetli vuruşu olan Düm alt satırda, zayıf vuruşları olan Tek 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)

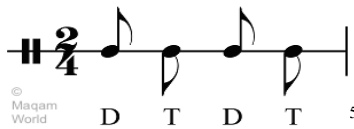
³ *Melfuf* sözcüğünün tanımlaması 13.12.2019 tarihinde <https://www.osmanice.com/osmanlica-18366-nedir-ne-demek.html> adresinden alınmıştır.

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.⁴ 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 düzümlün adı olmadığı ve *Sofyan* usûlünün yarısı olduğu için bu adı (*Nim Sofyan*) biz koyduk” (Ezgi, 1940: 279).

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

⁵ *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.⁶

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

⁶ 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 Tune⁷ 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).⁸ 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

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

⁸ 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).⁹

Aynı kitapta Küçükkaplan, albümlerinde Türk müziği icrasında kullanılan çalgıların yanı sıra Batı müziği çalgılarına da yer veren, böylelikle hem çalgısal çeşitlilik¹⁰ 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 verebilme özelliği sebebiyle rağbet görmüştür.

Günümüze kadar gelinen 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 usüllerinin 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

⁹ 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.

¹⁰ 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 öneminin 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 iletişimidir. 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 Kısas 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/Kısas 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.”¹¹ 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.¹²

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

¹¹ *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.

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

rastlanabilmektedir. Arap coğrafyasında da en bilinen ve yaygın¹³ 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.¹⁴

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

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

¹⁴ *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 renk¹⁵ 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

¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷

ZOR DOSTUM

Beste: Feyyaz Kuruş

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

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

¹⁷ 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* usulünün 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* usulü ile çalındığı sonucuna varılmaktadır.¹⁸

SENİNLE EY GÜLİ AHSEN

Beste: Bimen Şen



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

Bimen Şen'e ait olan bu eserin albümdeki usul 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* usulünün en yalın darplarını içermektedir. Buna göre şarkının her bir ölçüsünde iki ölçü değerinde *Melfuf* çalınmaktadır.

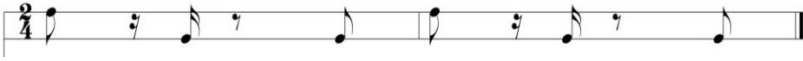
Analiz edilen bu örnekler farklı yorumcular tarafından seslendirilen örneklerdir. Ancak söz konusu usul, bu üç eserde de karşımıza çıkmaktadır. Arabesk müzik türünde sıklıkla kullanılan bir usul olan *Melfuf*, diğer müzik türleri içerisinde de icracılar tarafından kullanılabilir.

3.5. Kayıt Safhasındaki Çalgısal Gruplamada *Melfuf* Usulünün Darpları

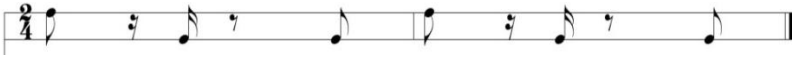
Türkiye'deki profesyonel müzisyenlerin stüdyo kayıtlarında vurmali çalgılar da belirli bir sırayla kaydedilmekte ve birkaç sayıda vurmali çalgının üst üste kaydedilmesi sayesinde çalgısal bir gruplama oluşturulmaktadır. Bu sıralama ise çoğu zaman müzisyenlerin ustadan çırağa, kendilerinden önce kayıt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

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

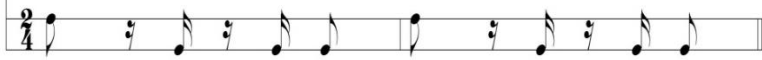
müziyenlerden öğrendikleri biçimde devam ettirilmektedir. Bas darbuka, hollo, bendir, darbuka, def gibi çalgılar sıra ile çalınarak bir müzik parçasının vurmali çalgılarının kaydı çalınmış olmaktadır. Bu çalgıların her birinde ise *Melfuf* usûlünün ana hali olarak gösterilmiş darplara türlü eklemeler 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>