

Türkiye’de Arabesk Müzik Tartışmalarında Haydar Tatlıyay ve “Ben Bir Günahsızım” Filmi*

Haydar Tatlıyay and the Movie “Ben Bir Günahsızım” in Arabesque Music Discussions in Turkey

Emre ÜSTGÜL¹ , Sıtkı Bahadır TUTU² 

¹Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye

²Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Emre ÜSTGÜL

E-posta / E-mail : eustgul@adu.edu.tr

*Türkiye’de Arabesk Müzik Tartışmalarında Haydar Tatlıyay ve “Ben Bir Günahsızım” Filmi isimli araştırma makalesi, 2023 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları” isimli doktora tezine dayanmaktadır.

ÖZ

Haydar Tatlıyay (1890-1963), yirminci yüzyıl Türk sanat müziğinde gerek keman icracısı gerek besteci kimliğiyle ön plana çıkan önemli bir figürdür. Türkiye’de kurumsal ve özel olmak üzere birçok müzik çalışmasının yanı sıra, Arap ülkeleri ve müzisyenleriyle kurduğu yakın dostluk ilişkileri, zaman zaman eserlerine verdiği Arap kültürünü çağrıştıran isimler ve kişisel müzik beğenilerinde Arap müziğine olan yatkınlığı göz önüne alındığında, Türkiye’nin yakın döneminin en popüler araştırma ve tartışma konularından biri olan arabesk müzik tartışmalarında Tatlıyay isminin ön plana çıkması sürpriz değildir. Tatlıyay’ın zirve sinema projesi olan “Ben Bir Günahsızım” isimli film, pek çok araştırmacının ileri sürdüğü “arabeskin öncü ismi Tatlıyay’dır” görüşünün izlerini bulmak için önemli bir veri kaynağıdır. Bu makalenin temel amacı; Türkiye’de arabesk müzik tartışmalarında Tatlıyay’a atfedilen “öncülük” rolünün varlığını, “Ben Bir Günahsızım” filminin müzik-sahne uyumundan ve filmde icra edilen müziklerin tür bağlamında çeşitliliğinden hareketle sorgulamak ve tarihsel süreçte gelişen arabesk unsurlarla karşılaştırıp sanatçının bu müziğin gelişip yayılmasındaki işlevini tespit etmektir. Sosyoloji ve sosyal psikoloji disiplinlerini de ilgilendiren konuya yakın dönem müzik tarihi alanı çerçevesinde yaklaşılmıştır. Tatlıyay’ın müziğindeki arabesk unsurların odağa alındığı nitel araştırmada, literatür tarama ve belge inceleme yöntemleri kullanılmıştır. Filmin yapısal çözümlenmesi nitel değerlendirmeler kullanılarak gerçekleştirilmiş, melodram tekniği ile arabesk filmler arasındaki benzerlikler tanımlanmıştır. Sonuç olarak, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin Türkiye’de arabesk müziğin gelişimini hazırlayan sosyal koşullarla örtüştüğü ve bu sebeple sanatçının süreçte kendine yer edindiği görüşüne varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haydar Tatlıyay, Arabesk Müzik, Ben Bir Günahsızım

Başvuru/Submitted : 19.07.2024

**Revizyon Talebi/
Revision Requested** : 10.09.2024

**Son Revizyon/
Last Revision Received** : 24.09.2024

Kabul/Accepted : 10.10.2024

**Online Yayın /
Published Online** : 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Haydar Tatlıyay (1890-1963) is an important figure who stands out as both a violin performer and a composer in twentieth-century Turkish classical music. In addition to many corporate and private musical works in Turkey, considering the close friendship relations he established with Arab countries and musicians, the names he sometimes gave to his works that evoke Arab culture, and his personal musical tastes towards Arab music, he is one of Turkey’s most popular musicians of the recent period. It is not a surprise that the name Tatlıyay comes to the fore in arabesque music discussions, which is one of the topics of research and discussion. Tatlıyay’s top cinema project, the film "Ben Bir Günahsızım", is an important source of data to find traces of the view put forward by many researchers that "The pioneer of arabesque is Tatlıyay". The main purpose of this article is; To question the existence of the "pioneering" role attributed to Tatlıyay in arabesque music discussions in Turkey, based on the music-stage harmony of the movie "Ben Bir Günahsızım" and the diversity of the music performed in the movie in terms of genre, and to identify the artist’s function in the development and spread of this music by comparing it with the arabesque elements that developed in the historical process. This subject, which also concerns the disciplines of sociology and social psychology, has been approached within the framework of recent music history. In the qualitative research focusing on the arabesque elements in Tatlıyay’s music, literature review and document analysis methods were used. The structural analysis of the film was conducted through qualitative evaluations, and the similarities between the melodrama technique and arabesque films were identified. As a result, it was concluded that Tatlıyay’s musical identity aligns with the social conditions that paved the way for the development of arabesque music in Turkey, and thus the artist secured his place in this process.

Keywords: Haydar Tatlıyay, Arabesque Music, Ben Bir Günahsızım

EXTENDED ABSTRACT

The arabesque music debates that have been going on for nearly half a century in Turkey are still valid today. In order to determine the starting point of this music, researchers focus on the sociological and political fractures in Turkish society in the historical process. The change and transformation movements that took place in the last century of the Ottoman Empire and are called the Tanzimat period are evaluated in this context. During the Tanzimat period, traditional Turkish music was relegated to the background, and the music supported by the palace was Western music. This process accelerated the introduction of traditional Turkish classical music to foreign elements. Arabic music, which rose in the last period of the Ottoman Empire, can be seen as one of these foreign elements. Haydar Tatlıyay (1890-1963) is an important figure in twentieth-century Turkish classical music who stands out as both a violin performer and a composer. In addition to many corporate and private musical works in Turkey, considering the close friendships he established with Arab countries and musicians, the names he sometimes gave to his works that evoke Arab culture, and his personal musical tastes towards Arabic music, he is one of Turkey’s most popular musicians of the recent period. It is not a surprise that the name Tatlıyay comes to the fore in arabesque music discussions, which is one of the topics of research and discussion. Discussions about arabesque music continue around the impact of music on the individual, and therefore on society, and the names that played a role in the spread of this genre in Turkey. This article focuses on the reasons why violin player and composer Haydar Tatlıyay is considered among the pioneers of arabesque music by many researchers, and aims to make a detailed evaluation beyond the brief information given about these reasons. In his article for the Republic Period Turkey Encyclopedia, Oransay (1983, p. 1507) stated that the development of Arabic music started in the 1850s and spread especially in cities such as Cairo, Damascus and Aleppo. Oransay, who defines Arabic style performance as the repetition of very short musical expressions one after the other and the movement of the human voice with the instruments, particularly drew attention to the performances made from the upper eight. He underlines that Tatlıyay is an important musician in the spread of this style, which he defines as Arabic style. Tatlıyay, who took part in four films throughout his career, is his peak project in this field, the 1959 film "Ben Bir Günahsızım". In addition to being the musical director of the film, the artist also composed special musical pieces for the film and took part as a violin performer. In the discussions, the role of the cinema industry in the spread of arabesque was emphasized. This emphasis was effective in determining the focus of the article, and also made it necessary to focus on the relationship between melodramas and arabesque films, which were popular in the years when the examined film was released. In the movie "Ben Bir Günahsızım", which can be seen as Tatlıyay’s top project in the cinema industry, the answers to the questions "What are the indicators of the arabesque elements in Tatlıyay’s musical identity and how were they established?" were deemed important in terms of identifying the arabesque elements in the composer’s musical identity. In the film, the relationship between scenes and the music accompanying them are the scenes was especially emphasized, the representation of lifestyles and social segments through music are examined, and Haydar Tatlıyay’s role in the process of constructing arabesque elements is focused on. The context is placed at the center of the qualitative evaluations based on the structural analysis performed. The problem of the research is whether the structural arabesque indicators in the artist’s performance can be determined through a certain performance. In this study, it is

aimed to provide explanations to the problem, which is of particular interest to disciplines such as sociology and social psychology, within the framework of the field of recent music history. The qualitative research method was preferred as a method in this study because it enables the parameters affecting the phenomenon to be considered together. In line with the purpose of the research, it was necessary to exhibit an interpretive perspective in the examination of the phenomenon that took place in a geography and history where the indicators of arabesque music were not yet definite. The research sample was selected purposefully. The document used in the analysis of arabesque elements, the film "Ben Bir Günahsızım", is the only film in which Tatlıyay took part as a music designer and performer after his musical identity was definite. The only sample used in the study is the sample type that can be expressed as atypical, sparse, special or unique. The role of the cinema sector has been emphasized in the discussions on the spread of arabesque. This emphasis was effective in determining the focus of the article, and it made it necessary to examine the relationship between melodramas and arabesque films, which were popular in the years when the film was released. In the content analysis, the relationship between the film scenes and the music accompanying the scenes was emphasized, the musical representation of the lifestyles and social segments reflected in the film was interpreted, and a structural analysis was carried out by focusing on Haydar Tatlıyay's role in the construction of arabesque indicators.

GİRİŞ

İçinde yaşayarak sınırlı oranda gözleyebildiğimiz evrenin bileşenlerinden olması, müziğin varlığını ve niteliğini büyük bir kısmı henüz keşfedilmemiş ilkeler çerçevesinde bu evrenin diğer bileşenleriyle ilgili kılmaktadır. Bu bileşenlerden birey ve toplumun değişimiyle müziğin değişimi arasındaki karşılıklı ilişkiler, mekân, zaman ve diğer doğal/yapay görüngülerle bağlantılı olarak kurulmakta, ortadan kalkmakta ya da yeniden canlanabilmektedir. Bu çerçevede, müzik türlerinin ortaya çıkmasının toplumla ve mevcut müzik gelenekleriyle ilişkiselliğine dair tartışmalarda, örneğin arabesk müziğin değerlendirilmesinde, öncü bireylerin kimler olduğu ele alınan hususlardandır. Bu isimlerden biri de yirminci yüzyılın yaklaşık ilk yarısında, Türkiye’de müzik olgularındaki değişiminin hız kazandığı bir dönemde, keman icracılığı ve Arap müziğiyle yakın ilişkileriyle tanınan Türk sanat müziği geleneği mensubu Haydar Tatlıyay (1890-1963) olmuştur.

Arabesk, ilk anda müzikal anlamda çağrışımlar yaratan bir kelime olsa da aslında kullanımına pek çok alanda rastlanan bir sıfattır. “Arabesk kültür”, “arabesk üslup”, “arabesk davranış” gibi birçok kavramı niteleyen ve sınıflandıran anlamsal bir işleve sahiptir. En genel anlamıyla İslam süsleme sanatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde Arap tarzını ifade ettiği için kullanılan bir terim olan arabesk, bitki, hayvan ve geometrik süs elemanlarıyla oluşturulan kompozisyonlara verilen genel isimdir (Mülayim, 1991, s. 246). Cumhuriyet dönemi öncesinde Fransızca söyleyiş biçimiyle Türkçeye giren kelime, kaynaklarda Arap tarzı süsleme biçimi ve değişik süs elemanlarının iç içe geçmiş şekilde birbiriyle kaynaşması şeklinde tarif edilmiştir. Tarihsel süreçte arabesk terimi Orta Doğu tarzı resim, müzik, heykel ve bu tarzın etkisinde oluşturulmuş bütün sanat eserleri için genelleştirilerek kullanılmıştır.

Müzik sanatında arabesk teriminin ilk olarak on dokuzuncu yüzyılda piyano için yazılan karakter eserlerini tanımlamak için kullanılmaya başlandığı bilinir (Say, 2005, s. 86). Daha sonraları Robert Schumann ve Claude Debussy gibi bazı bestecilerin bu tarzı çağrıştıran eserlerinde başlık olarak görülen arabesk teriminin Türkiye’de müzik alanındaki kullanımı 1960’lı yıllarda yaygınlaşmış ve popüler bir müzik türünün adı haline gelmiştir.

Arabesk Müzik Tartışmalarına Genel Bir Bakış

“Arabesk müzik” tamlaması, müzik piyasasında daha çok olumlanan ve icracılardan beklenen bir teknik beceriye işaret ederken, toplumda yaşam tarzına ilişkin bir aidiyet göstergesi olarak işlemiş, akademik çevrenin tanımlarında ise yine bu sosyal boyut öne çıkmıştır. Birçok yayındaki tanımların ve tartışmaların hepsine değinmenin odağın dağılmasına sebep olacağı endişesiyle arabesk müziğe karşı sergilenen tutumlara ilişkin genel tablonun kavranmasını sağlayacak yeterli sayıda örneğin verilmesi yolu bu makalede amaçlı olarak tercih edilmiştir.

Akdoğan tarafından, bir zamanlar “dolmuş müziği” olarak nitelendiği belirtilen arabeskin sosyal temsil boyutu şu şekilde tanımlanır:

“... kent yaşamına ve kültürüne duygusal olarak uyum sağlayamamış, karamsar-umutsuz kimliklerin ve bu kimliklerle ilgili yaşam tarzlarının, aşkların, sevinçlerin, üzüntülerin ana tema olarak ele alındığı şiirlerin ezgilendirilmesidir.” (1995, s. 522)

Akdoğan’ın arabesk tanımında daha çok soyut ve öznel bir konu olan insan duyguları üzerinden hareket ettiği görülür. Arabesk eserlerin ezgi katmanından ziyade sözel temalarından hareketle oluşturulan bu tanımın devamında, Arap tarzı seslendirmenin türü belirleyen diğer bir öge olduğu vurgulanır. Aynı tanımda, makam ve tür anlayışının Türk sanat müziği ve Türk halk müziği geleneğiyle örtüştüğünün, orkestralarda yaylı çalgıların ses yüksekliği bakımından

öne çıktığının, hece sonundaki “m” ve “n” harflerinin kapalı ağızla uzatıldığının da altı çizilmiştir. Yılmaz Öztuna’nın aşağıda yer alan ifadesinde ise, Arap tarzı icra davranışı şu şekilde açıklanmıştır:

“... Arap ülkelerindeki icra arabesque denilen karakteri almış, uzun sesler komşu seslerle parçalanmış, sükatlar pek çok defa doldurulmuş, parçaya kıvrak ve oynak aynı zamanda his mübalağası taşıyan bir ifade verilmeye çalışılmış, kanun ve udun hâkimiyetine karşılık tanbur ve santur pek az görülmüş ve bu gibi üslup değişiklikleriyle eserlere hayli müdahale edilmiş, hülâsa Türk zevkinin yerine Arap zevki kâim olmuştur.” (1987, s. 47)

1960’lı yıllarda yükselişe geçen arabesk müziğin Türkiye’de simge isimlerinden birisi olan Orhan Gencebay ise, mensubu olduğu müzik hakkında yapılan olumsuz eleştirilerin bu türün gördüğü yoğun ilgiden, bir başka deyişle müzik pazarında öne çıkmasından kaynaklandığını ileri sürer:

“... uygulanan müzik ve sözleri bir bütündür. Ancak şarkıların sözleri pasifizm kokuyor diye suçlamalar yapıyor. Zaman zaman bu doğru olabilir ama benim yaşamak ne güzel diye biten parçaları da var. Bu gibi iddialar arabesk müzik türünün fazla ilgi görmesi üzerine çıkıyor...” (Karamustafa, 1982, s. 76)

Anlaşıldığı üzere toplumun bir kesimi tarafından diğer birçok popüler tür gibi meşru görülmeyen ve dışlanan arabesk müzik, bir kesim tarafından da değer görmüş ve önemsenmiştir. Bu durumu üslup eksenli hiyerarşik değerlendirmeler çerçevesinde olağan bulan Ersoy (2017, s. 312), kurumsal müzisyen etiketine sahip kişilerin (TRT, Kültür Bakanlığı, Akademi vs.) popüler müzikleri ve üsluplarını “yoz” olarak değerlendirdiklerini, popüler müzik performansçıların -özellikle arabesk üslubu sahiplerinin- de kurumsal müzisyenleri “duygusuz” ve “mekanik” olarak tanımladıklarını belirtir.

Caner ve Nuran Işık’ın arabesk müzik karşısındaki tutumları üçe ayırarak yaptıkları sınıflandırma, konunun anlaşılması açısından önemlidir:

“Birinci olarak, bir gelişmişlik düzeyi olarak kültürü tanımlayanların, arabeske karşı yoz ve bilinçsiz adı altında yaptıkları değerlendirme. İkinci görüş, arabesk müzikte, müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin savladığı, yapının somut bir kültürel durum olduğuna işaret eden söylemleri kapsamaktadır. Üçüncü tavır olarak karşımıza çıkan ve en genel olarak ez az kabul gören görüş olarak değerlendirilen düşünceye göre ise arabesk, ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi, sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda yeni kentlilerin hayatlarının yeni bir yorumudur.” (2013, s. 31)

Arabesk müzik olgusu, Türkiye’de belli bir toplum katmanında uygun zemini bularak filizlenen kültürel değişimlerin, oluştuğu koşulları aşarak farklı kesimlerde yaygınlaşmalarının, yakın tarihte karşılaşılan çarpıcı örneklerinden biridir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren müzikte belirginleşerek dikkat çekmeye başlayan arabesk olgusu, gelişen müzik endüstrisinin eğilimlerine eklenerek baskınlaşmış, giderek daha geniş toplum kesimlerine ulaşmış ve kitleleşmiştir. 1970’li yıllardan bu yana temel bir yaklaşım haline gelmiş olan Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno’nun kültür endüstrisi tezi, arabesk müziğin kitleleşmesinin nedenlerini değerlendirmek için uygun bir zemin sunmaktadır. Kültür endüstrisi tezine göre, bu endüstrinin içerikleriyle haz arayan insanlar ortak tüketim noktasında buluşturulmaktadır. Ortak tüketim, endüstrinin kârlılık oranını yükseltmektedir. Adorno’ya göre popüler müzik, özellikle caz müziği, kapitalist üretimin standartlaştırma ve ticarileştirmesinin örnekleridir. Dinleyici, yani müşteri, özne değil nesnedir (Adıgüzel, 2021, s. 446-447).

Türkiye’de kırsaldan kente göçün yoğunlaştığı 1970’li yıllarda devlet tarafından görmezden gelinen arabesk müzik, 1980’lerle birlikte değişmeye başlayan siyasi yapı ve ekonomik konjonktürle günden güne meşrulaşan ve toplumun neredeyse her kesiminden dinleyici bulabilen bir müziğe dönüşmüş, dönemin Başbakanı Turgut Özal’ın arabesk şarkıları seçim propagandasında kullanmasıyla birlikte resmen meşrulaşmıştır (Yetkin, 2011, s. 34).

1960’lı yıllarda görünürlük kazanan Türk pop müziği, 1990’lı yılların başında geniş bir izler kitleye ulaşarak arabesk müziği ikinci plana atsa da arabesk müziğin zirve isimleri yer aldıkları albüm ve sahne projeleri ile türü gündemde tutmayı başarmışlardır. Pop ve arabesk müzik arasındaki sınırların giderek silindiği ve her iki türün icracılarının 1990’lı yılların ortası ile başlayan sahne ve albüm çalışmalarında birbirlerinin eserlerine yer vermeleri süreci, iki tür arasında repertuar geçirgenliğini görünür kılarak pop müzik takipçilerinin önemli bir kısmında arabesk müzik sempatisinin artışına sebep olmuştur. 1990’lı yıllarda pop ve arabesk arasında kurulan bu ilişkiyle birlikte arabesk müzik meşrulaşma sürecini bir anlamda tamamlamıştır (Dürük, 2011, s. 39). Arabesk müzik izler kitleleri kapsamında artık belirgin bir şekilde iki ayrı sosyal kimlikteki gruptan söz edilebilir hale gelmiştir. Bu gruplar sosyal psikolojide refleksif ve nominal gruplar olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2021, s. 359). Refleksif grup aidiyetlerinin farkındalığıyla arabesk müzik etrafında örgütlenmişken, nominal grup ise arabesk müzik sevenler olarak niteleyebileceğimiz bir kişi kategorisi olmanın ötesine geçmemektedir. Takip eden yıllarda müzikal açıdan ilk çıkış noktasına oranla giderek özgünlüğünü yitiren, diğer türlerle sentezlenen arabesk müziğin günümüzdeki icrası ve popülerliği bu makalenin sınırları dışında kalan ilgi çekici bir çalışma konusudur.

Oransay'a Göre Haydar Tatlıyay'ın Arabesk Müzik Öncülüğü

Türkiye’de arabesk müziğin öncü isimlerinin kimler olduğu sorusu yaklaşık son elli yıldır popülerliğini korumaktadır. Arabesk müzik hakkında yapılan çalışmalarda, Haydar Tatlıyay ismi bu müzikle ilişkilendirilmiştir. Zaman zaman arabesk müziği başlatan kişi olarak değerlendirilen Tatlıyay hakkındaki görüşler içinde, ilk olması ve sonraları kabul gören yaygın görüş haline gelmesi bakımından en dikkat çekici olanı Gültekin Oransay’a aittir. Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi için kaleme aldığı makalede Oransay (1983, s. 1507); Arap müziğinin 1850’lerden itibaren Kahire, Şam ve Halep gibi büyük kentlerde geliştiğini belirterek, çok kısa motiflerin art arda tekrar edilmesini ve insan sesinin çalgılarla birlikte hareket etmesini bu müziğin önemli özellikleri arasında gösterir. Daha çok tercih edilen diğer bir seslendirme özelliği olarak üst sekizliden yapılan icraların bu tarz için önemli olduğunun altını çizen Oransay, Arap müziğinin canlı ve kıvrak özellikleriyle ilgi topladığını belirtir. “Bu tarz” olarak nitelediği üslubu Arap tarzı ya da arabesk olarak açıklayan Oransay, makalesinin ilerleyen bölümlerinde tarzın yayılmasında en önemli ismin Tatlıyay olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“... 1940-1950 yıllarında Mısır yapımı 85 Arap filminin musikisini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Abdülvehhab’ın olan asıl şarkılarını Türkçeye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynadı. Kaynak’ın öncüleri arasında 1928’den başlayarak dört yıl Mısır’da, üç yıl Halep’te çalgıcılık eden Haydar Tatlıyay piyasada Arap tarzı yay kullanılmasının neşrine hizmet etmiş, ayrıca Arabesk şarkıların yayılmasında önyak olmuştur...” (1983, s. 1507)

Anlaşıldığı üzere Oransay, bir dönem Türkiye’de yaygın olan Mısır filmlerine uyarlama besteler yapmış ve Türk sanat müziğinde yeni kabul edilebilecek türlerde eserler üreterek ardından gelen bestecilere yaratma cesareti veren Sadettin Kaynak’ın, bu tarzın ülke çapında yayılmasında büyük payı olduğunu ileri sürer. Görüşlerini Tatlıyay üzerinden geliştirerek devam eden Oransay, Arap tarzı olarak değerlendirdiği bir yay tekniğinin ve arabesk şarkıların yayılmasında Tatlıyay’ın önemli rol oynadığını iddia eder. Dolayısıyla, arabesk müziğe öncülüğü noktasında Tatlıyay’ın keman icra tarzının altının çizildiği ortaya çıkmaktadır. Arabesk müzik hakkında araştırma yapan pek çok araştırmacının çalışmaları incelendiğinde, Oransay’ın görüşlerinin merkeze konulduğu görülmektedir.

Oransay’ın görüşünü daha da geliştiren Güngör (1993, s. 70), Kaynak’a gelene kadar geçen sürede birtakım değişiklikler yapılmış olsa da, genel eğilimin geleneksel kurallar çerçevesinde şekillendiğini belirterek Türk sanat müziği geleneği mensubu Kaynak’ı çığır açan bir besteci olarak nitelemiş, onu Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur gibi arabesk müziğin simge isimlerinin öncüsü olarak görmenin yanlış olmayacağını ileri sürmüştür. Meral Özbek (2012, s. 157) ise, Orhan Gencebay ve arabesk müzik hakkındaki kitabının Mısır müziği tarihini değerlendirdiği kısmında Oransay ile aynı görüşü paylaşmış, Tatlıyay’ın Mısır müziğinden etkilendiğini ve İstanbul’a döndükten sonraki üretimlerinde bu tarzı yansıttığını belirtmiştir. Diğer bir araştırmacı Uğur Küçükkaplan da kemanın Arap müziğinin dokusuna uygun şekilde kullanılmasından doğan farklı üslubun, Türkiye’de Tatlıyay tarafından yayıldığı görüşünü ortaya koymuştur (2013, s. 136). Oransay’ın görüşlerini merkeze alan diğer bir araştırmacı olan Murat Özyıldırım (2013, s. 87), Türkiye’de “kaydırmalı keman icra üslubu” olarak tanımladığı tarzın piyasada yayılmasında Tatlıyay isminin önemini belirtmiştir.

Oransay tarafından ortaya atılan Haydar Tatlıyay’ın arabesk müziğin yaygınlaşmasında öncü olduğu şeklindeki görüşü çevresinde gelişen iddiaların iki temel dayanağının olduğu anlaşılmaktadır. Bu dayanaklardan ilki, Tatlıyay’ın keman icrası boyutuyla ilgilidir. Arap yay tarzı ve keman klavyesi üzerinde icracının sıkça uyguladığı glissandolar bu kapsamda üzerinde durulan teknik davranışlardır. Bu davranışlar, sanatçının icraları hakkında edinilen genel izlenime bağlı olarak anlatılmış, çalışmaların niteliği ve kapsamı gereği belli bir icrayla örneklendirilmemiştir. Diğer dayanak ise, Tatlıyay’ın meslek hayatının Mısır’da geçen sürecinde Arap müziğini temsil kabiliyeti kazandığı değerlendirmesidir. Bu kapsamdaki tartışma, “Haydar Tatlıyay ve Müzik Kimliği” başlığı altında sunduğumuz biyografik verilere bağlı olarak makalenin ilerleyen kısımlarında gerçekleştirilmiştir.

Araştırma Problemi, Amaç ve Yöntem

Keman icracısı ve besteci Haydar Tatlıyay, giriş kısmında anlatıldığı üzere birçok araştırmacı tarafından arabesk müziğin öncüleri arasında sayılmıştır. Buna karşın, Tatlıyay’ın yaşadığı dönemde arabesk müziğin bugün bildiğimiz ayırt edici yapısal özellikleri olan vokal seslendirme biçimi, ayrıca orkestral özellikleri olgunlaşmamış ve bu müzik türünün kitlesi henüz Türkiye’de belirginleşmemiştir. Buna bağlı olarak, yapılan çalışmalarda Tatlıyay’ın arabesk müzikle ilişkisinin daha çok Mısır’da geçen meslekî hayatına bağlanarak ele alındığı, yapısal açıdan icra üslubuna ilişkin genellemelerle sunulduğu, sosyal temsil konusuna ise değinilmediği görülmüştür. Bu çerçevede, araştırmacının problemi, Tatlıyay’ın icrasındaki yapısal arabesk gösterenlerinin belli bir icra üzerinden tespit edilip edilemeyeceği ve dönemdeki sosyal karşılıklarının neler olduğudur. Makalede, özellikle sosyoloji ve sosyal psikoloji gibi disiplinleri de ilgilendiren probleme, yakın dönem müzik tarihi alanı çerçevesinde detaylı açıklamalar getirilmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırmada, çalışma konusunun anlaşılmasını zorlaştıran belirleyici ve sınırlayıcı bir yapılandırmadan uzak kalmaya imkân sunan esnek araştırma tasarımı özelliği sebebiyle nitel yöntem kullanılması tercih edilmiştir. Nitel araştırma yönteminin olguyu etkileyen parametrelerin birlikte ele alınmasını mümkün kılması yaptığımız tercihin diğer bir sebebidir (Güçlü, 2021, s. 50-51). Araştırmanın amacı doğrultusunda, henüz arabesk müzik göstergelerinin kesinleşmediği bir coğrafya ve tarih düzleminde gerçekleşen olgunun incelenmesinde, yorumlayıcı (hermeneutike) bir perspektif sergilemek gerekmiştir (Öktem & Karagöz, 2015, s. 200-201). Tatlıyay’ın tasarım ve icrasının çözümlenmesinde, arabeskin belirsiz düzlemdeki toplumsal karşılığının tespit edilmesinde, davranışların alt anlamlarına eğilme, ayrıca olgunun tarihsel olarak nerelere kadar uzandığı hakkında fikir geliştirme zorunluluğu doğmuştur.

Makalede sergilenen yaklaşım, Türkiye’de arabesk müziğin yaygınlaşması, geniş kitleleri peşinden sürüklemesini hazırlayan etkenlerin, Cumhuriyet döneminin başlarında sadece kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleşen münferit hadiselerden kaynaklandığı şeklindeki genel kanıyı doğrudan kabul etmemesi bakımından eleştirel bir yöne de sahiptir. Buna bağlı olarak, giriş kısmında arabesk müzik hakkındaki kavramsal çerçevenin çizilmesinin ardından, Tatlıyay’ın biyografisi Arap müziğiyle olan ilgisi odağında ele alınmış, “yabancı unsur” olan arabeskin yerleşmesini hazırlayan ortamın değerlendirilmesinde Cumhuriyet öncesi döneme değinilmesi gerekli görülmüştür. Diğer taraftan, hazırlayıcı ortamın çok daha eski yüzyıllarda teşekkül etmeye başladığı kabul edildiği halde, odaktan uzaklaşmamak adına ve makalenin sınırlılığı kapsamında ancak 19. yüzyıla kadar geriye gidilmesi tercih edilmiştir.

Araştırma örneklemini amaçlı olarak seçilmiştir. Arabesk unsurların çözümlenmesinde kullanılan belge olan “Ben Bir Günahsızım” filmi, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin kesinleştikten sonra müzik tasarımcısı ve icracısı olarak yer aldığı tek filmidir. Çalışmada kullanılan biricik örneklem, atipik seyrek, özel veya benzersiz olarak ifade edilebilecek örneklem çeşididir (Sığrı, 2023, s. 483)

Arabeskin yaygınlaşması tartışmalarında, sinema sektörünün rolünün altı önemle çizilmiştir. Bu vurgu, makalenin odağının belirlenmesinde etkili olduğu gibi incelenen filmin gösterime girdiği yıllarda rağbet gören melodramlarla arabesk filmler arasındaki ilişkiye eğilmeyi gerekli kılmıştır. İçerik çözümlemesinde, özellikle film sahneleri ve sahnelere eşlik eden müzikler arasındaki ilişki üzerinde durulmuş, filmde yansıtılan hayat tarzlarının ve sosyal kesimlerin müzikle temsili yorumlanmış, Haydar Tatlıyay’ın arabesk göstergelerin inşâ edilmesi sürecindeki rolüne yoğunlaşarak yapısal bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Haydar Tatlıyay ve Müzik Kimliği

Haydar Tatlıyay 1890 yılında, Selanik’in bir kasabası olan Serez’de, müzisyen bir ailede dünyaya gelmiştir. Özellikle annesinin dedesi Tıflı’nın Selanik ve Drama bölgesinde ün salmış bir keman icracısı olmasının yanında, babası Mehmet Bey’in klarnet, annesi Ayşe Hanım’ın da keman çaldığı bilinmektedir (Öztuna, 1990, s. 381). Şükrü Akman ile yaptığı bir röportajda (1951, s. 32) ilk hocasının annesi olduğunu belirten Tatlıyay, esas keman derslerini Dadaş İbrahim’den aldığını ifade etmiştir. Türkiye’ye geldiği 1907 yılına kadar birçok müzik ortamında ilk başlarda izleyici sonraları icracı olarak bulunan sanatçı, kendisi gibi besteci ve icracı olan amcasının torunu Dramalı Hasan (Hasgüler) ile kahvehanelerde ve düğünlerde müzisyen olarak çalışmış, Bükreş ve Belgrad’da Çigan¹ orkestralarında keman icracısı olarak görev almıştır. Daha sonra Balkanlardaki siyasi bunalım ve savaş durumu sebebiyle Çanakkale’ye kaçmış ve burada bir yıl kadar kaldıktan sonra İzmir’e geçmiştir. İzmir’de Ermeni asıllı Udi Hacı Tetik, Kanuni Garbis, Hanende Aram ve Selanikli Udi Ahmet Efendi ile çalışarak eski fasıl repertuarını öğrenmiştir (Büyük Saatli Maarif Takvimi, 1969). 1926 yılında Mısır’a giden Tatlıyay burada geçirdiği beş yıl süre zarfında Kahire Radyosu’nda ve Mısırlı ünlü şarkıcı Abdülvehab’ın orkestrasında çalışmıştır. Bu süreçte, sanatçının Arap müziğiyle olan ilgisi görünürlük kazanmaya başlamıştır. Kahire’den sonra Halep’e geçen Tatlıyay, burada üç yıl kaldıktan sonra Türkiye’ye dönerek gazino programlarına ağırlık vermiş, Anadolu’nun pek çok yerinde icralarda bulunmuştur.

Tatlıyay’ın hayatındaki süreçler, Hasan Atak’ın aktardığı (2011, s. 169) Erik H. Erikson’un psikososyal gelişim evreleri kuramı çerçevesinde ele alındığında, sanatçının bebeklik, ilk çocukluk, oyun çağı ve okul çağı aşamalarının Türkiye’ye gelmeden önce tamamlandığı, Türkiye’ye geldiğinde artık ergenlik döneminin sonlarında olduğu görülür. Dolayısıyla, Tatlıyay Türkiye’ye geldiğinde, “ben kimim” kimlik duygusuna sahip olmalıdır. Sanatçının klasik fasıl repertuarını çalıştığı yıllar genç yetişkinlik ve yetişkinlik yıllarına denk gelir ki, bu dönem “biz sevebildiklerimizin tümüüz” ve “ben ürettiğim şeyim” kimlik duygularının geçiş aşamasıyla eşleşmektedir. Mısır’da geçirdiği yıllar ve ardından Türkiye’ye döndüğü kırklı yaşlarında ise, artık Tatlıyay’ın gerek yetiştirme gerekse icra ortamı çeşitliliği çerçevesinde edindiği karma becerilerin bileşik haline gelerek kişiselleşmesi odağındaki müzik kimliği oturmuş, kendi de bu kimlik duygusunu benimsemiş olmalıdır.

¹ Orhon Türkçesinde bulunan Çigan sözcüğü Macarcaya geçmiş, Macarcadan Çingene anlamı kazanarak Türkiye Türkçesine geçmiştir. Bu süreçte Orhon Türkçesindeki anlamlarını kaybetmiş, çigan müziği tamlamasında bu anlamların kalıntısı kalmıştır (Bayraktar, 2000, s. 211).

Eşi Makbule Tatlıyay kendisi ile 1996 yılında Ankara’da gerçekleştirilen görüşmede², Haydar Tatlıyay’ın hayatı boyunca asgari seviyede müzik okuryazarlığına sahip olduğunu, icralarını genellikle kulaktan ve irticalen gerçekleştirdiğini ve bestelediği eserleri eskizler halinde kaleme alıp daha sonra nota bilen arkadaşlarına düzelttirerek baştan yazdırdığını ifade etmiştir. Bunun yanında Tatlıyay kendini alaturkacı olarak tanımlamasının yanı sıra, her fırsatta Arap müziğine olan ilgisini dile getirmekten çekinmemiştir (Akman, 1951, s. 34). Arap müziğinde yaygın bir icra özelliği olan tek başına doğaçlama yapabilme yeteneğinin altını çizen Racy (2007, s. 120), bu müzik türünde çalgı icracısının solistlik vasıfları taşımasının önemini belirtir. Görüldüğü üzere Arap müziğinde yaygın bir icra özelliği olan bireysellik, Tatlıyay’ın icralarında rastlanılan bir tarzıdır. İcracıya özgür bir alan bırakıp yaratıcılığını göstermesine olanak sağlayan bu icra davranışı gerek piyasa ortamlarında gerek radyo programlarında Tatlıyay’ın hayatı boyunca bağlı kaldığı bir üslup olarak dikkat çekmiştir.

Bu noktada; Atatürk ile Tatlıyay arasında geçen ve Çankaya Köşkü kütüphanecisi Nuri Ulusu tarafından aktarılan anı, Arap müziğinin o yıllardaki etkisinin anlaşılması ve dönem sanatçısının içinde bulunduğu müzik çevresi hakkında fikir vermesi bakımından faydalı görülmüştür:

“Atatürk Dolmabahçe Sarayı’nda otururken, arkadaşlarından biri: “Paşam, bir Arap saz takımı gelmiş, emir buyurursanız çağıralım,” dedi. Kabul ettiler, bir saat sonra önde Kemani Haydar Tatlıyay, bir cümbüş, bir uddan ibaret saz heyeti, arkalarında iki bayan salona geldiler. . . Paşa önce kemaniye sordu:”adın ne, nerelisin?” “Haydar, Selanikliyim” cevabı geldi. Diğeri de biri Manastırlı öteki Karşlı, iki hanım da İstanbul, Üsküdarlı olduklarını söylediler. Atatürk, umduğunu bulamamanın kızgınlığıyla biraz sertçe kemani Haydar Tatlıyay’a “hani bu takım Arap fasıl heyetiymiş?... Merhum Haydar Tatlıyay boynunu bükerek ayağa kalktı ve “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor, bu hanımlara birkaç Arapça şarkı öğrettim, çalıyor söylüyorlar ve geçiniyoruz. . . ” deyince Atatürk hemen yumuşadı ve o gece onların faslını Türkçe çalmak ve söylemek suretiyle dinledi” (2017, s. 336)

Türk sanat müziğinin devlet müzik politikalarında yeterince yer almadığı bu yıllarda, Tatlıyay ve yanında gelen çalgı topluluğunun Arap saz takımı olarak tanıtılması, müzisyenlerin pazar paylarını arttırma çabası olarak görülebilir. “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor” söyleminde Tatlıyay, Türk sanat müziği pazarının daralmasından yakınarak halkın Arap müziğine olan ilgisini yenilik olarak tanımlamıştır. Para kazanabilmek için bu yola başvurduğunu belirten sanatçının sözleri, o dönemde Türk sanat müziği icracılarının yaşadığı zorlukları ve bu müziğin pazardaki konumunu göstermesi bakımından önemli olmasının yanında, Tatlıyay’ın Arap müziği ile kurduğu kişisel kimlik bağına işaret etmesi ve kendini bu müziğin bir temsilcisi olarak tanımlaması bakımından da dikkat çekicidir.

Bestecinin yetiştiği dönem geç Osmanlı erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan ve kurumların sistemsel olarak yapılandırıldığı ya da tamamen kapatıldığı bir dönem olarak öne çıkar. Bu bağlamda, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin şekillendiği yıllarda Türkiye’de geleneksel Türk müziğinin icra ve aktarım ortamlarının kurumsal bakımdan kısıtlı olduğu görülmektedir. 6 Mayıs 1927’de düzen olarak yayın hayatına başlayan radyo (Arvas, 2018, s. 421), bu anlamda yeni bir kurumsal icra ortamı oluşturmuştur. Kimi zaman dışarıdan geçici olarak görevlendirilen sanatçıların katılımıyla belli günlerde fasıl programlarının düzenlendiği ve Tatlıyay’ın da “Tatlıyay ve Saz Arkadaşları” adıyla saz eserleri ve oyun havaları içerikli bir programda görev aldığı bilinir.

19. yüzyılın son çeyreğinde keşfedildikten sonra ticari hacmi giderek büyüyen ses kayıt teknolojileri, kısa süre içerisinde müzisyenlerin özel müzik çalışmalarını geniş halk kitlelerine tanıtabilmeleri için kullandığı bir araç haline dönüşmüştür. Özellikle İstanbul ve İzmir gibi ticari bakımdan ilerlemiş kentlerdeki gayrimüslim azınlıklar ve zengin Müslüman aileler, taş plakların yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Geleneksel sanat müziği mensubu pek çok sazende ve hanende çeşitli formlarda ve içerikte plaklar doldurmuşlardır. Bu bağlamda önde gelen isimler olarak Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Hafız Burhan ve Münir Nurettin Selçuk sayılabilir. Özel plak çalışmalarını ancak 1960’lı yılların başlarında gerçekleştiren Tatlıyay, Odeon plakçılıktan “Nihavend Taksim” (no:315), “Hicaz Taksim” (no:316), “Saba Taksim” (no:346) ve Columbia plakçılıktan “Hicaz Taksim” (no:219), “Çiftetelli” (no:220) taş plaklarını yapmıştır (Üngör, 2001, s. 7).

Bestecinin özel müzik çalışmalarının bir kısmını sinema için yaptığı müzikler oluşturur. 1954-1959 yılları arasında dört sinema filmi projesinde yer alan Tatlıyay, kimi zaman film müziği için kurulan orkestrada keman icracısı, kimi zaman da film müziği bestecisi olarak görev almıştır (Tablo 1).

² Bahsi geçen görüşme 1996 yılında Öğr. Gör. Engin Karadağ tarafından hazırlanan “Haydar Tatlıyay Hayatı, Eserleri, Besteciliği” isimli yüksek lisans çalışmasına kaynak oluşturabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin ses kayıtları, bahsi geçen tezin danışmanlığını yapmış olan Prof. Dr. Hakan Cevher’in arşivinden bulunarak tarafımıza ulaştırılmış ve araştırmada birincil kaynak olarak kullanılmıştır.

Tablo 1. Tatlıyay’ın Görev Aldığı Sinema Filmleri (Üstgöl, 2023, s. 27)

Filmin Adı	Tarih	Tatlıyay’ın Görevi	Açıklama
Evlat Acısı	1954	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Yetimler Ahı	1956	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Dertli Gönül	1957	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kasım İnaltekin yapmıştır
Ben Bir Günahsızım	1959	Müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi, film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmenliğini Haydar Tatlıyay yapmıştır.

Tatlıyay’ın görev aldığı ilk sinema filmi olan 1954 yapımı “Evlat Acısı” isimli film ve sonrasında görev aldığı 1956 yapımı “Yetimler Ahı” ve 1957 yapımı “Dertli Gönül” isimli filmler, gerek onun müzik kimliğini yansıtmaması bakımından gerek makaleye konu olan arabesk unsurlar hakkında veri içermesi bakımından yeterli içeriğe sahip değildir. Bahsi geçen bu üç filmde sanatçı, film müzikleri için kurulan orkestralarda keman sanatçısı olarak yer almış ve ön plana çıkan icralarda bulunmamıştır.

1963 yılında vefat eden Tatlıyay’ın 1950-1960 yılları arasında gerçekleştirdiği radyo programları, 1954-1959 yılları arasında görev aldığı sinema projeleri ve 1960’lı yılların başında doldurduğu plaklar göz önüne alındığında, bestecinin bu çalışmaları ilerleyen yaşlarında, müzik kimliğinin oturduğu, muhtemelen geriye ürün bırakmak istediği bir dönemde gerçekleştirdiği görülür.

Hayatının son döneminde en geç filmi olan ve yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı 1959 yılı yapımı “Ben Bir Günahsızım” isimli film, sanatçının bu film için bestelediği bir eserinin icra edilmesi, hem de arabesk tartışmalarında Tatlıyay’ın konumunun tespiti noktasında sağlayacağı veriler bakımından önceki üç filmde oldukça farklı bir noktada konumlanır. Sokaklarda gezerek sürekli aynı şarkıyı tekrar eden kör bir kemancının etrafında gelişen olayların işlendiği ve arabesk unsurların öne çıktığı filmde, müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi ve film müzikleri orkestrasında keman icracısı olarak görev alan Tatlıyay, sipariş üzerine film için bestelediği bilinen ve sözlerini eşi Makbule Tatlıyay’ın yazdığı “Zahir Felek” isimli Hicaz makamındaki eseri de kemanıyla seslendirmiştir.

Türkiye’de arabeskin milâdının belirlenmesinde, tartışmacılar sinema sektörüne işaret etmişlerdir. Tartışılan dönem itibarıyla sadece film seyretme eyleminin ötesinde makul ücretler karşılığında ulaşılabilir bir kitlesel eğlence ve buluşma ortamı özelliğini taşıyan sinema, arabesk müziğin öncülleri arasında zikredilen isimlerin ayak izlerini bıraktığı, toplumu etkileme gücü yüksek bir zemindir. Bu bağlamda “Ben Bir Günahsızım” filmi araştırmanın odağına alınmıştır.

Osmanlı Döneminde Türk Sanat Müziği Geleneğinin Yabancı Unsurlarla Etkileşimi

Cumhuriyetin kurucu kadroları ve aydınlarının birçoğunun Osmanlı devlet sisteminden yetiştiği bilinir. (Aksoy, 1985, s. 1212). Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin köklerini en azından Tanzimat dönemine kadar götürmek mümkündür. Osmanlı Devleti’nin yaklaşık son iki yüz yılında pek çok savaşta başarısız olması ve toprak kayıpları siyasi bunalımı arttırmış, yönetsel ve düşüncesel değişimlerin kaçınılmaz olduğu fikrinin bir kanaat olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Avrupa ile kurulan yoğun ilişkilerin bir sonucu olarak, Batı’nın birçok alanda üstünlüğü ele aldığı gerçeği ile yüzleşen Osmanlı aydınları, öteden beri toplumda yaygın ideoloji olan Osmanlıcılığın sorunlara çözüm getirmekte eksik kaldığı düşüncesiyle, karşı bir fikir akımı olarak Batıcılık tezini ileri sürmüşlerdir (Akdeniz, 2017, s. 53). Osmanlı’nın pek çok kurumunun yenilendiği ya da kapatıldığı yenilikçi bir dönem olarak adlandırılan ve 1839’da başlayıp 37 yıl süren bu dönem de değişimlerden müzik de payını almıştır. Batı müziği ile tanışması 16. yüzyıla dayanan Osmanlı sarayının bu müzik kültürüne ve türlerine olan ilgisi 17. yüzyılda operanın Avrupa’da gelişip yaygınlaşmasıyla artarak devam etmiş, zaman zaman Topkapı Sarayı’nda opera, bale ve dans türündeki gösteriler ile somutlaşmıştır (Küçükakpan, 2013, s. 35). II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı beraberinde kapatılan Mehterhâne’nin yerine Muzika-yı Hümayun’un kurulması, Türk sanat müziği gelenek mensuplarının yabancı unsurlarla tanışmasını hızlandırmıştır. Bunun yanında klarnet ve keman gibi çalgılar Türk müziği icra ortamlarında yer almaya başlamış ve müzisyenler tarafından da ilgi görmüştür. Bu dönemde devlet nezdinde öncül olma vasfını büyük oranda yitiren Türk sanat müziği, özellikle Batıcı aydınlar tarafından artık aşılmış bir geçmişin müziği ve basit bir eğlence aracı olarak tanımlanmıştır (Ayas, 2014, s. 83). Aynı yıllarda İstanbul’da gelişme gösteren müzik piyasasının da etkisiyle müzikte profesyonelleşme hız kazanmıştır. Geçmişte söz-ezgi katmanları ilişkisinde yazılı olmayan pek çok estetik kurala ve dinamiğe sahip bu müzik türü, zamanla basitleşme ve sadeleşme eğilimine girmiş ve piyasa

normlarında şekillenmeye başlamıştır. Tanrıkorur'un belirttiği gibi (2016, s. 43), bu yönelim sonucunda formlarda sadeleşme ve basitleşme başlamış, büyük usuller görmezden gelinmiş ve pek çok makam terk edilmiştir. Bestecinin ezgi yaratmada kullandığı form, usul ve makam gibi temel malzemelerdeki bu sadeleşme birbirine çok fazla benzeyen sıradan eserlerin çoğalmasına sebep olmuştur.

Dönemin yabancı müzik unsuru olarak nitelenebilecek bir diğer müzik türü ise Arap müziğidir. İstanbul'un müzik yönelimleri ve zevki Osmanlı'nın zayıflamaya başladığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bile Kahire, Şam, Halep ve İskenderiye gibi Arap kentlerinde yakından takip edilmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 81). Bunun bir sonucu olarak, dönemin ileri gelen pek çok müzik adamının adı geçen kentlere çeşitli sebeplerle davet edildiğini belirten Aksoy ((1985, s. 1228), Dede Zekâi Efendi, Veli Dede, Enderûnî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi ve Şekerci Cemil Bey gibi gelenek mensuplarının, zaman zaman bu kentlere davet edilerek maddi manevi destek gördüklerini belirtmiştir. Türk ve Arap müzik geleneklerinin bin yılı aşan komşuluğu sayesinde genetik olarak birbirine benzemeleri ve geçirgenlik kabiliyetlerinin yüksek olması beklenen bir durumdur. Bu sebeple, kurulan bu temasların tek yönlü olması beklenemez. İstanbul ve Arap kentleri arasındaki müzisyen transferlerinin çift yönlü olduğunun altını çizen Racy, iki toplumun müzik ilişkilerindeki geçirgenliğine dikkat çeker:

“... İstanbullu, Halepli, Şamlı müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyorlardı. Örneğin ünlü ses sanatçısı Şeyh Yusuf el-Menyalâvî'nin bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği anlatılır. Hidiv İsmail ise İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abduh el-Hâmûlî'yi beraberinde getirmiş ve bu önde gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk klasik müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir. . . ” (2007, s. 15)

Özetle; uzun yıllar Osmanlı'nın baskın kültür olması sebebiyle etkilenen pozisyonunda konumlanan Arap müziği, Osmanlı'nın zayıflamaya başlaması ve Arap müziğinin yükseliş eğiliminin de etkisiyle etkileyen taraf rolüne geçmiştir. Her iki müziğin zirve isimleri, diğerini merak etmiş, onun müziğini öğrenmiş ve öğretmiştir (Üstgöl, 2023, s. 49). Anlaşılacağı üzere Türk müziği üzerindeki Arap etkisi, kökeni 1960'lı yıllardan çok daha eski tarihlere dayanan bir süreç olarak okunmalıdır.

Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Geleneğinin Arap Müzik Geleneğinden Etkilenmesi

Türkiye Cumhuriyeti'nin resmen kurulmasının ardından, devrimin doğal bir sonucu olarak görülebilecek devlet kurumlarının yeniden inşa edilmesi süreci başlamıştır. Ayas'a göre (2014, s. 46); geçmişe ait her şey geleneksel ve geri olanla, Batı medeniyetiye bütün unsurlarıyla birlikte modern ve ileri olanla özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda, devletin ulus temelli ideoloji çerçevesinde yeniden şekillendiği dönemde, Türk sanat müziği geleneği Osmanlı kalıntısı olarak görülmüş ve yeniden yaratılması hedeflenen ulusal müzik kültürünün içinde yer alamayacak bir müzik olarak tanımlanmıştır. Daha geniş çerçevede, Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri geri ilan edilmiş, sorunlarını aşmış tek evrensel müzik geleneği Batı müziğidir görüşü öne çıkmıştır (2014, s. 99). Yıllar boyunca usta-çırak ilişkisi temelinde meşk yöntemi ile aktarılan Türk sanat müziği, Tanzimat döneminde Enderun ve Mehterhâne'nin kapatılmasının ardından, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin de kapatılmasıyla önemli bir üretim ve aktarım mekanını daha kaybetmiştir. Böylece zayıflamış olan meşk zincirinin bir kısmı daha da zedelenmiş, Türk sanat müziği kentteki konaklar ve evler başta olmak daha sınırlı bir alanda varlığını sürdürmeye çalışmıştır. 1926 yılında dönemin konservatuarı niteliğinde eğitim veren Dar'ül Elhan'ın alaturka müzik şubesi kapatılmış, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuarı'nın kurulduğu 1976 yılına kadar Türkiye'de hiçbir resmi kurumda Türk sanat müziği eğitimi verilmemiştir. Musiki cemiyetleri, özel meşkhaneler ve evlerde gerçekleştirilen müzikli toplantılar bu müziğin aktarımında uzun yıllar rol almıştır.

Yukarıda çizilen çerçevede açıkça görüldüğü üzere, Tanzimat ile başlayan değişim/dönüşüm hareketiyle birlikte, Türk sanat müziğinin icra ortamı giderek daralmıştır. Cumhuriyet'in daha çok halk müziği temelli yaklaşımları sebebiyle devletten yeterli desteği göremeyen Türk sanat müziği, yaşayabilmesi için piyasa icra ortamlarına giderek daha fazla ihtiyaç duymuş ve bu süreçte değişim/dönüşüm hızı artarak yabancı unsurlar ile etkileşime daha açık bir müzik haline gelmiştir. Yaklaşık bu döneme denk gelen Türk sanat müziğinin yirmi ay süresince radyodan yasaklanması³ ve Mısır film sektöründeki yükseliş eğilimi, toplumun zaten İslamiyet ile aşına olduğu Arap müziği unsurlarına daha yatkın hale gelmesine sebep olmuştur. Özellikle 1950'li yıllara kadar Türkiye ve Ortadoğu ülkelerinde baskın olan şarkılı Mısır filmlerine yapılan adaptasyon besteler sürecin hızlanmasında önemli rol oynamıştır. Bir önceki başlıkta altı çizilen

³ Türkiye'de arabesk müzik tartışmalarının, radyoda yaklaşık yirmi ay süren Türk müziği yasağı sonrasında halkın Arap frekanslarına geçmesi üzerinden başlatılması yaygın bir görüştür. Buna karşın, dönemin şartları düşünüldüğünde, radyo gerek yayın kapsama alanı gerek yaygın kullanılabilirliği anlamında ulaşılması kolay bir iletişim aracı değildir. Bu sebeplerle iki seneyi bile bulmayan bu yasağın, bir toplumun müzik kültürünü doğrudan ve kalıcı bir şekilde değiştirebileceğini düşünmek yerine, mevcut Arap müziği etkileşimine ivme kazandırdığı değerlendirilmesini yapmak tarafımızca daha tutarlı bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Türk ve Arap müziğinin tarih boyunca süregelen yakın ilişkileri ve geçirgenliği, bu dönemde daha belirginleşmiştir. O dönem de Mısır film sektörünün durumunu Öztuna şöyle açıklar:

“... Mısır’da müziksiz film adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, musiki istemektedir. Mısır dışında başka Arap ülkelerinde onunla mukayese dahi edilebilecek ehemmiyette film sanayi yoktur. . . Mısır filmciliğe ilk başlayan ülkelerdendir. . . (1987, s. 48).

Türk sanat müziğinin devlet politikalarında yeterince yer almadığı bu yıllarda, Tatlıyay ve yanında gelen çalgı topluluğunun “Arap saz takımı” olarak tanıtılması, müzisyenlerin kendilerini meşrulaştırma çabası olarak görülebilir. Çünkü o dönemde popüler müzik Arap müziğidir. “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor” söyleminde Tatlıyay, Türk müziği pazarının daralmasından yakınlıkla halkın Arap müziğine olan ilgisini “yenilik” olarak tanımlamıştır. Para kazanabilmek için bu yola başvurduğunu belirten bestecinin sözleri, o dönemde Türk sanat müziği icracılarının yaşadığı zorlukları ve bu müziğin pazardaki yerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Tanzimat ile ortaya çıkan ve Cumhuriyet ile devam eden müzikte değişim/dönüşüm hareketleri Tatlıyay’ın müzisyen olarak yetiştiği yıllar ile kesişmektedir. Müzik kariyerinin başlarında Balkan coğrafyasında pek çok orkestrada yer alan besteci, ilerleyen yıllarda Türk sanat müziği ve Arap müziği ile yakından ilgilenmiştir. Bu vesile ile geniş bir coğrafyada pek çok icra ortamında sayısız müzisyen ile etkileşime giren, Oransay başta olmak üzere arabesk tartışmalarında birçok araştırmacının önemli bir isim olarak birleştiği Tatlıyay’ın, Türkiye’de arabesk tartışmalarındaki yeri ve varsa arabesk unsurların Türk müziğine yerleşmesindeki rolünün tespiti önemli görülmüştür.

Melodram ve Arabesk Film

Eadweard Muybridge ile başlayıp Lumiere kardeşlerin sinematografi icat etmesine kadar geçen zamanda hızla endüstriselleşen sinema, Osmanlı topraklarına 1886 yılında girmiş ve Cumhuriyet’e kadar geçen sürede daha çok yabancıların elinde belgesel ve gezi temalı filmler ile şekillenmiştir (Kaya, 2016, s. 47). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte sinema üzerinde yönlendirici ve baskın etkisi açıkça görülen Muhsin Ertuğrul, kendisi gibi tiyatro kökenli oyuncularla birlikte sinema sektörünün hızlı yükselişinde büyük pay sahibidir.

İkinci Dünya savaşıyla birlikte ortaya çıkan ekonomik sıkıntılardan payını alan Türkiye sinema sektörü, zaten pahalı bir iş olarak tanımlanabilecek film üretimi yerine, film ithal etme yoluna gider. İlerleyen yıllarda bir moda haline gelecek olan şarkıcı oyuncu akımının ilk örneği “Allah’ın Cenneti” isimli filmin bestelerini yapan Sadettin Kaynak, aynı yıllarda yükselişe geçen ve ithal edilen filmler içinde önemli bir pazar payına sahip olan Mısır filmleri için adaptasyon besteler yaparak Türk müziği ile Arap müziği arasındaki etkileşimin hızlanmasında önemli bir isim olur. Takip eden yıllarda film müziği besteciliği bir sektör haline dönüşmüş ve Tatlıyay da bu alanda çalışmalar yapmıştır.

Türkiye’de sinemanın tarihsel süreçteki gelişimi incelendiğinde, 1950-1960 yılları arasındaki sürecin, “Geçiş Dönemi” ve “Sinemacılar Dönemi” olarak bilinen iki dönemin kesişim noktasında yer aldığı görülmektedir (Önder & Baydemir, 2005, s. 116). Bu dönemde sinema teknolojisindeki gelişmeler, alandaki yetkin kişi sayısının giderek artması, yapım şirketlerinin çoğalması ve sinema salonlarının tüm yurda yayılması ile çekilen film sayısı artmış ve sinema ile seyirci arasında arz-talep bağı oluşmaya başlamıştır.

Halit Refiğ’in ifadesine göre, 50’li yıllarda Türkiye’de elektrik dağıtımı yaygınlaşmış, büyük kentler dışında da elektriğin ulaştığı yerlerde sinema salonları açılmış, yeni salonlar sinema sektörüne yeni seyirci toplulukları kazandırmıştır. Yeni seyirci topluluklarının sosyolojik karakteri, eğilimleri ve kültürü doğrultusunda sinema da değişmiş, “Türk Sineması” kavramı ortaya çıkmaya başlamıştır (1996, s. 181). 38. Uluslararası İstanbul Kitap Fuarı’nda "Sinemada 50 Kuşağı" söyleşisinde konuşan Atilla Dorsay ise, 60’lı yıllarda, kentlere göç edenlerin tek eğlence olarak sinemayı seçtiğini ifade etmiştir (Alcan, 2019).

Türkiye’de arabesk olgusunun yaygınlaşip geniş tabana yayılma sürecinde en büyük katkıyı müzik sağlamıştır. Bunun yanında Stokes’un altını çizdiği gibi (1998, s. 155), arabesk müzik unsurlarının eşlik ettiği filmler sürece ivme kazandırmıştır. Melodram olarak da tanımlanan bu filmlerin ortak özelliği; iyi-kötü, zengin-fakir, namuslu-namussuz, erdemli olmayan kötüye karşı erdemli karakterlerin mücadelesi gibi zıtlıkları çatışma unsuru olarak değerlendirilerek, izleyiciyi abartılı heyecanlar, yoğunlaştırılmış duygular, heyecan verici tesadüflerle sarsmaları ve bunun sonucunda seyirciye uç duygular arasında gel-git yaşatmalarıdır (Akbulut, 2012, s. 30). Kökleri Antik Yunan’a kadar giden melodramlar, şarkılar ve acıklı şiirlerle sunulmuş ve duygusal yoğunluğun izleyiciye taşıyıp oyuncuyla izleyici arasında etki-tepki ilişkisinin inşa edilmesinde kullanılmıştır (Dural & Dural, 2021, s. 23). Melodramlardaki iyi-kötü karakterlerin arasındaki çatışmaların ve entrikaların yanı sıra, bu tarz filmlerdeki dram, göz yaşartıcı öyküler, acı ve keder, müzik katmanı ile birleşerek etkisini artırır. Melodramın bu özellikleri, arabesk tarzındaki filmlerde de özel bir çevrede tezahür eder. Arabesk tarzındaki filmleri en geniş çerçevede; duyguların mantık ve aklın yerine geçtiği, olayların çoğunlukla kahraman karakterlerin etrafında işlendiği ve genellikle abartı anlatım biçimleri olarak tanımlamak mümkündür (Yıldız, 2008, s. 143).

Özellikle 1936-1948 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren birçoğu şarkılı Mısır filmleri melodram tekniği ile çekilmiş ve ilerleyen yıllarda Yeşilçam olarak da bilinen sinema sektöründe, özellikle konu olarak aileyi ele alan aile melodramları⁴, arabesk film tarzının ortaya çıkmasında rol oynamıştır.

Türkiye genelinde köy ve kasabalarda haftalarca gösterimde kalan bu filmler, halkın yoğun ilgisini görmüştür (Kırık, 2014, s. 91). Bu çalışmada, yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı, senaryosunu Orhan Kurnat’ın yazdığı “Ben Bir Günahsızım”⁵ isimli film, konusu ve müzikleri bağlamında arabesk unsurlar içeren bir melodram olarak değerlendirilmiştir.

“Ben Bir Günahsızım” Filminde Arabesk Unsurlar

“Ben Bir Günahsızım” adlı filmin melodram niteliği taşıyan olay örgüsünün temelinde, körlük ve kötürümlük teması dikkat çeker. Melodram türünde sıklıkla işlenen bu temalar, genellikle sevgililerin ayrılmasının en önemli sebeplerinden biri olarak bilinir (Tuğan, 2014, s. 116). Bu bağlamda, “Ben Bir Günahsızım” filminde bir kaza sonucu görme yetisini kaybeden erkek başrol karakteri Murat, yaşadığı bazı diğer talihsiz olaylar sebebiyle eşinden ayrılıp sokaklarda yaşamaya başlar. Filmin kadın başrol karakteri Nesrin de ayrılığın ardından balkondan düşerek kötürüm olur, yaşadığı güçsüzlük ve acizlik sebebiyle Darülaceze’ye yerleşir. Bunun yanında; aşk, kıskançlık, vicdan azabı, keder ve acı gibi duyguların işlendiği filmin sonunda, farklı hayatlar içine sürüklenen çift mutlu bir kavuşma yaşar (Resim 1).

Filmde ön plana çıkarılan sokaklarda gezen kemancı figürü, sürekli olarak acı dolu sözlerle bezenmiş olan Hicaz makamındaki “Zahir Felek”⁶ isimli şarkıyı seslendirir. Kemancının uğursuzluğuna inanan Nesrin (Muhterem Nur), fabrikatör ve aynı zamanda keman icracısı eşi Murat (Hadi Ün) ve oğulları Bülent, İstanbul Boğaz’ındaki yalılarında zengin ve mutlu hayat süren bir ailedir. Evliliklerinin sekizinci yılını kutladıkları günlerde Murat’ın annesi (Leman Tekmen) aniden çıkagelir ve ailenin yanına taşınır. Kaynananın eve yerleşmesiyle felaketler birbirini izler. Murat fabrikadaki talihsiz bir patlama sonucunda kör olur ve takip eden günlerde işleri de bozularak iflas eder. Murat’ın zengin arkadaşlarından Kemal’in Nesrin’e olan ilgisi bu dönemde artarak devam eder. “Kör koca karanlık bir ev gibidir, sevilebilir mi?” söylemiyle eşinden uzaklaşan Murat, Nesrin’in bütün yalvarmalarına rağmen, annesinin gelini hakkındaki iftiralara da etkisiyle evi terk eder.

Bu süreçte Murat’ın yolu sokaklarda gezen kemancı ile kesişir ve birlikte dolaşım kemana çalmaya, şarkı söylemeye başlarlar. Bu dönemde Nesrin, fabrikada işçi olarak çalışmasının yanında, gündelikçi olarak temizlik işlerine de giderek hayatını sürdürür. Bülent iyi bir okuldan yatılı olarak burs kazanır ve annesinden ayrılır. Nesrin yalnız kaldığı günlerden bir gün Kemal’in saldırısına uğrar. Kemal’den kaçmaya çalışırken birlikte balkondan düşerler. Kemal ölür ve Nesrin de kötürüm olur. Tek başına yaşaması mümkün olmayan bakıma muhtaç Nesrin Darülacezeye sığınır. Yıllar geçer ve Bülent tıp fakültesini bitirir, doktor olur. Bu sırada kayınvalide ölüm döşegindeyken vicdan azabı çeker ve Nesrin’e yaptıklarını itiraf eder. Murat gerçeği anlar ve ailesini bulmaya çalışır ama başarısız olur. Bir gün hastalanır ve kemancı arkadaşı kaldıkları kulübeye doktor çağırır. Çağrılan doktor Bülent’tir ve tesadüfen masada duran fotoğrafı görüp muayyene etmeye geldiği kişinin babası Murat olduğunu anlar. Yaşadıkları bu dramatik karşılaşmanın mutluluğuyla Nesrin’in yanına giderler ve film ailenin mutlu bir kavuşma sahnesiyle son bulur.

⁴ II. Dünya savaşı ve Kore savaşı, erkeklerin askere giderek kadınların ev dışında çalışmasına sebep olur. Savaş sonrasında erkeklerin dönüşü, artan toplumsal hareketlilik, hızlı şehirleşme ve iyiye giden eğitim olanakları, ailenin doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi olduğu konusunu tartışılır hale getirmiştir. 1950’li yılların bu toplumsal ve siyasal atmosferi, melodramların aileyi merkeze almasının en önemli sebeplerindendir (Akbulut, 2013, s. 42).

⁵ Filmin dijital ortama aktarılmış kaydı için: <https://www.youtube.com/watch?v=szwSRcEjzM&t=2s>

⁶ Eserin güftesi Makbule Tatlıyay’a, bestesi Haydar Tatlıyay’a ait olup bu film için bestelenmiştir.



Resim 1. Ben Bir Günahsızım Filmi Afişi (Üstgöl, 2023, s. 30)

“Ben Bir Günahsızım” filminde abartılı bir anlatım ve sahneleme ile birlikte kurgulanan senaryo arabesk unsurlar bakımından dikkat çekicidir. Bunun yanında film için bestelenen “Zahir Felek” isimli eserin Makbule Tatlıyay tarafından kaleme alınan güftesi, yukarıda anlatılan hikaye ile örtüşen bir yapıya sahip olup körlük teması merkeze alınarak düzenlenmiştir:

“Hem Dünya Güneşim hem aşk ateşim,
Söndü dostlar kaldım karanlıklarda,
Hey Allah’ım acı bana, aç artık gözlerimi,
Kör gözlerim değil, kalbim ağlıyor.

Teselli aradım hep sokaklarda,
Zalim felek ne felaket verdin benim başıma,
Hey Allah’ım acı bana, aç artık gözlerimi,
Hasret kaldım hem yavruma hem hayat arkadaşşıma”

“Ben Bir Günahsızım” filminin sahneleriyle, bu sahnelere eşlik eden müziklerin nitelikleri arasındaki ilişki çözümlendiğinde, farklı yaşam tarzlarının ve çevrelerinin farklı müzik türleriyle temsil edildiği görülür. Belirgin temsil gücü, iki müzik türünde yoğunlaşmaktadır. Kimi sahnelere özellikle yaylı çalgı gruplarının seslendirdiği romantik nitelikli senfonik eserlerden kesilmiş parçalar, kimi sahnelere ise Hicaz makamının yoğun olarak işlendiği ve icrası Haydar Tatlıyay tarafından gerçekleştirilen taksimler, çoğunlukla görüntülerin önüne çıkarak eşlik etmektedir. Felaketler dışındaki coşkun ve heyecanlı duygular, dönemin Hollywood filmlerindeki gibi Batı müziği tınlı senfonik parçalarla, acı, hüznün, dram gibi duyguların işlendiği sahneler ise Hicaz makamındaki taksimler ve “Zahir Felek” isimli eserle eşleştirilmiştir.

Film için özel olarak bestelenen “Zahir Felek” isimli eserin yukarıda paylaşılan güftesi dikkate alındığında, bu tutumun planlanarak gerçekleştirildiği söylenebilir. Elsaesser’e göre (1985, s. 177) melodramlar karakterlere çeşitli anlamlar yükler. Melodramlarda, “dünya” çıkışı olmayan bir yerdir ve karakterler bunun üzerinden çaresizlik vurgusuyla sunulur. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler. Filmde kemancı karakterinin felaketlerin habercisi olarak tanımlanması, ayrıca karakterlerin başlarına gelen negatif olayların kemancının uğursuzluğuyla ilişkilendirilmesi, kemancıya yüklenen olumsuz kimlik bağlamında değerlendirilebilir.

Filmin jeneriğinde, “paratext”⁷ işlevi taşıyan “Zahir Felek” isimli şarkının seslendirilmesiyle seyircinin melodram türündeki bu filme duygusal bağlamda baştan hazırlanması hedeflenmiştir. Murat’ın filmin üçüncü dakikasında fabrikaya gidiş sahnesinde, kör olduktan sonra parkta gezintiye çıktığı sahnede ve Nesrin hakkında ortaya atılan dedikoduları öğrendikten sonra yaşadıklarının yansıtıldığı sahnelerde, yukarıda bahsi geçen senfonik müzik parçaları kullanılmıştır. Filmin altıncı dakikasının başından on üçüncü dakikasına kadar geçen sürede dönemin yaygın eğlence mekanlarından olan gazino icra ortamı tasviri dönemin kent eğlence hayatını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. İlk olarak piyano, keman, gitar, davul ve klarnetin bulunduğu çalgı ekibiyle başlayan ve tarafımızca Türkçe sözlü tango formundaki bir eser eşliğinde dans eden çiftlerin görüldüğü sahnede, çiftler arasındaki Nesrin ve Murat karakterlerinin mutlulukları üzerine yaptığı konuşma abartı anlatımıyla dikkat çeker: “sekiz sene oldu, bir gün bile birbirimizi kırmadık, mesuduz değil mi Nesrin? Çok. . .” Başrol oyuncularının mutlu anlarının yansıtıldığı ve kent eğlence ortamında geçen bu sahne, Batı müziği tarzında bir orkestra ve Türkçe sözlü bir tango ile eşleştirilmiştir. Daha sonra dönemin tanınan dansözlerinden Şehrazat’ın keman, kanun, klarnet ve darbukadan oluşan çalgı ekibiyle yaptığı dans ve kantocu tavrıyla seslendirdiği eğlence müziği türündeki Trakya yöresine ait türkü formundaki “Fasülye” isimli eser seyircide duygu değişikliği sağlamıştır. Filmin bu bölümünde iki müzik eserinin de icrasında kullanılan çalgılar, dönemin Türk sanat müziği piyasasında ağırlıklı olarak tercih edilen çalgılardır.

Dokuzuncu dakikanın sonunda eğlence müziği nitelikli “Fasülye” aniden bitirilerek, arabesk müziğin simge isimlerinden Ferdi Tayfur’un 1985 yılında çıkarttığı albümünde de seslendirdiği, güftesi ve bestesi Tatlıyay çiftine ait Hüzzam makamındaki “Yaşlı Gözlerle” isimli esere geçilmiştir. Bu eserin 1965 yılında Makbule Tatlıyay tarafından yayımlanan notasında, parantez içinde “taali taali” şeklinde Arapça bir ifade görülmektedir (1965, s. 189). Aynı yıllarda Türk sanat müziği icracısı olan İlham Yeşilfiliz bu eseri seslendirmiş ve söz katmanını, orijinal notasında belirtildiği şekliyle “taali taali” olarak icra etmiştir⁸. Arapça yazılışı “تعالی” şeklinde olan “taali” kelimesi, Türkçe karşılığı olarak “buraya gel” anlamına gelmektedir. Bu filmde “taali taali” yerine “gel bana gel gel” şeklinde seslendirilen eser, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin ve eserlerinin arabesk tarz olarak işaretlenmesinde önemli bir veridir. Bu sahnede, “Yaşlı Gözlerle” isimli eserin dansöz figürü tarafından oyun eşliğiyle seslendirildiği ve söz katmanı göz önüne alındığında, eğlence amacıyla bestelenmediği anlaşılan eserin işlevinin değiştiği, dansöz figürünün hem “Fasülye” hem de “Yaşlı Gözlerle” isimli eserleri art arda birbirine bağlı şekilde seslendirdiği görülmüştür. O yıllarda dansöz figürünün oynayarak icra ettiği bu eserin, ilerleyen yıllarla birlikte dans eşliği işlevinden kopan bir arabesk eser olarak değerlendirilmesi dikkat çekicidir.

Sahnenin başında abiye tarzı bir kıyafet giyen oyuncu, daha sonra bu kıyafeti değiştirerek dansöz kıyafetiyle eserleri seslendirmeye devam etmiştir. Bu noktada, sosyal hayattaki farklı kadın tiplerinin ve rollerinin filmde tek bir kadında yansıtıldığından söz edilebilir. Ayrıca, seyircilerin müzik türlerine göre verdikleri tepkiler incelendiğinde, sahnenin başındaki tango eşliğinde dans eden seyircilerin, daha sonra başlayan eğlence müziğine, oturdukları yerde sadece alkış ile tempo tuttıkları görülmüştür. Burada çizilen kent eğlence hayatı portresinde ana eksen, herkesin aktif şekilde icraya katıldığı Türkçe sözlü tango oyununun etrafında oluşturulmuştur. Eğlence müziği kısmı ise, dansözün öne çıktığı, gazino müşterilerinin bizzat icraya katılmadıkları, fakat seyirci olarak keyifli zaman geçirdikleri bir zaman dilimi şeklinde tasvir edilmiştir.

Filmde belli müzik türlerinin belli yaşam tarzları ve sosyal tabakalarla eşleştirilmesi eğilimi Nesrin karakteri üzerinden de takip edilebilmektedir. Filmin başında zengin bir yaşam süren Nesrin’in daha sonraları geçimini sağlamak amacıyla bir fabrika işçisine ve zaman zaman ev işlerinde çalışan bir gündelikçiye dönüşümü, diğer bir deyişle karakterin toplumsal statüsündeki dramatik değişim filmde işlenen unsurlardan biridir. Nesrin’in ait olduğu sosyal tabaka ve yaptığı iş değiştikçe, dinlediği müzik türleri de değişikliğe uğramıştır. Zengin bir kadinken tango yapan Nesrin, gündelikçi ve işçi olarak çalıştığı sahnelerde bir uzun hava olan “Pencereden Kar Geliyor” isimli türküyü söylerken betimlenmiştir.

Filmin odağındaki körlük temasının işlendiği sahne, diğer bir arabesk unsur örneğidir. Bu sahnede kaynana figürünün oğlu Murat’a bir daha asla göremeyeceğini söylemesinin ardından, Murat’ın evdeki silahı kullanarak intihar teşebbüsünde bulunması ve bu sahnenin hemen ardından “Zahir Felek” isimli şarkının başlaması, arabesk etkinin sağlandığı diğer bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında on üçüncü dakikadan itibaren derbeder, perişan görümlü kemancının sokaklarda gezerek gerçekleştirdiği keman taksimının ardından, uykusundan ağlayarak aniden uyanan Bülent’in, rüyasında babasının öldüğünü söylemesi ve bu sahneye eşlik eden hüznün ve acı temalı keman taksimiyle sahnenin duygu yoğunluğunun artırılması hedeflenmiştir.

⁷ Edebiyat alanında kullanılan paratexte kavramı; bir kitabın asıl metni dışında kalan(önsöz, içindekiler, kapaklar, kaynakça vs.), ona ait olan ve onu tamamlayan bütün yan öğeleri tanımlar (Aksöz, 2018, s. 27).

⁸ Eserin dijital ortama aktarılmış kaydı için <https://www.youtube.com/watch?v=KQEK2fsFw6c&t=67s>

Sahnelerdeki duygu yoğunluğunun arabesk unsurlarla inşâ edilmesinde, Tatlıyay’ın keman icra davranışları de araç olarak kullanılmıştır. Tatlıyay’ın keman icrasında süsleme tekniklerini sıklıkla uyguladığı bilinmektedir (Bükülmez, 2017, s. 257). Sözü geçen taksim icrasında Tatlıyay, çarpma, mordan, vibrato süslemelerinin yanında çokça glissando yapmaktadır. Bu icrada, hüznü ifade eden oluşturmalarında *legato* (bağlı) seslendirmenin *detache* (ayrı) seslendirmeye tercih edilmesi, aynı zamanda glissandoların daha yoğun bir şekilde uygulanabilmesine de imkân vermiştir. Arap müziği keman icrasında sıklıkla başvurulan teknik olan glissando (Juma, 2002, s. 24; Majeed, 2019, s. 23), bu müzik türündeki keman icracılarının en belirgin davranışlarından biridir. Tatlıyay’ın, etkiyi arttırmak amacıyla glissando tekniğine sıkça başvurması, onun daha sonraları Arap tarzı keman icrasında ve bu icra ile özdeşleşen arabesk üslupta öncü isim olarak tanımlanmasında önemli rol oynamıştır.

Film içinde kesintisiz devam eden en uzun süreli keman taksimi icrası 30:44-32:42 zaman dilimi arasındaki örnektir. Kaydın bazı bölümlerinde kısa süreli ses kayıplarına rastlanmaktadır. Filmin çekildiği tarih ve üzerinden geçen süre göz önüne alındığında durum normal görülebilir. Bu icrada Tatlıyay Hicaz makamında doğaçlama ezgiler üretmiş, makamın Türk sanat müziği çerçevesindeki geleneksel seyrine sadık kalarak çıkıcı bir seyir karakterini benimsemiştir. Dügâh perdesi civarından seyre başlayan Tatlıyay, burada Hicaz dörtlüsü içinde bir süre gezindikten sonra ilk kararını dügâh perdesinde vermiştir. Makamın geleneksel yapısında da yer alan dik kürdi ve nim hicaz perdelerindeki asma kalıpları da yapan Tatlıyay daha sonra makamın güçlü perdesi olan neva perdesini önemlendirerek nim hicaz-nevâ-hüseyni-acem-eviç-gerdaniye perdelerinde Rast ve Buselik çeşnileri işleyerek karışık gezinmiştir. Bunun ardından Hicaz dörtlüsü ile yedenli karar veren Tatlıyay, makamın tiz durağı olan muhayyer perdesine yönelerek burada simetrik Hicaz dörtlüsü genişlemesini yapmıştır. Tiz neva perdesini *legato* yay tekniği ile bir süre kullanan icracının kayıttan yaşanan kopma dolayısıyla bu noktadan sonra nasıl bir seyir izlediği anlaşılamamaktadır. Tiz ses bölgesindeki bu ısrar, Oransay’ın arabesk üslûbu tarif ederken yaptığı üst sekizliden seslendirme özelliğiyle örtüşmektedir. Devam eden bölümde dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ve yegâh perdesinde Rast beşlisi ile ezgiler oluşturan Tatlıyay, taksimini dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ile tam yedenli olarak bitirmiştir.



Resim 2. Tatlıyay’ın Hicaz Taksiminin Giriş Bölümü (Tatlıyay’ın Ben Bir Günahsızım Filmindeki Keman İcrasından Alınmıştır)

Tatlıyay, taksimindeki müzik ifadelerini oluştururken nim hicaz perdesinde vibrato ve neva perdesinden nim hicaza geçerken glissando tekniklerini abartarak uygulamıştır. Bazı motiflerde vibrato ve glissandoyla eşzamanlı olarak çarpmaları da kullanan Tatlıyay, bu sayede kemanıyla titreyen bir sesi, ağlamaklı bir ifadeyi taklit etmiş ve arabesk müziğin acı ve hüznü temalarının seyirciye geçmesini sağlayan icra araçlarını kullanmıştır.

SONUÇ

Bu makale, Haydar Tatlıyay hakkında pek çok araştırmacının ileri sürdüğü “arabeskin öncü ismi” nitelemesinin dayanaklarını değerlendirmek için arabesk müzik tartışmalarına değinerek, sanatçının müzik kimliğine ve Tatlıyay’ın sinema sektöründeki zirve projesi olan ve müzik yönetmenliğini yaptığı “Ben Bir Günahsızım” isimli filme odaklanmıştır.

Arabesk müzik tartışmalarında, sözel içerik, icra özellikleri ve izler kitle üzerinde durulan üç ana unsurdur. Sözel içerikte kötümserlik ve umutsuzluk ekseninde gelişen duyguların işlendiği görüşü ağırlık kazanmıştır. Buna karşın, sözlü eserlerin son derece uzun olabilen çalgısal kısımlarının genellikle eğlence işlevli dans eşlikleri olarak kullanıldığı değinilmeyen bir husus olmuştur. Ayrıca, arabesk müzik mensuplarından eserlerinin sözel temalarındaki çeşitliliği öne sürerek bu fikre karşı duranlar olmuştur.

Arabesk müziğin icra özelliklerinin ise, vokal ve çalgısal yönler açısından ele alındığı görülmüştür. Bu konudaki değerlendirmelerin, özellikle 1970’li yıllar sonrasında belirginleşmiş olan özelliklere vurgu yaptığı dikkat çekmiştir. Örneğin, orkestrada keman, viyola ve viyolonselardan oluşan grubun ses şiddeti dengesindeki, ayrıca çalgılamadaki baskınlığı, Haydar Tatlıyay’ın yaşadığı dönemde Türkiye’de gözlenebilen bir durum değildir. Dolayısıyla, toplu icraya ilişkin bu arabesk göstereninin makalede değerlendirilmesi mümkün olmamıştır.

İzler kitle konusunda yapılan değerlendirmeler, arabesk müziğe ilişkin sosyal temsil noktasına yoğunlaşmıştır. Bu popüler müzik türünün, kente göç etmiş, kent hayatına uyum sağlayamamış, bu arada geleneksel kültürünü de muhafaza edememiş, gelir seviyesi düşük, umutsuzluk içindeki toplum kesiminde ortaya çıktığı görüşü geçerlilik kazanmıştır.

Diğer taraftan, siyasi eğilimlere ve pop müzikle iç içe geçmesine bağlı olarak daha geniş bir kitleye ulaştığı özellikle son yıllardaki çalışmalarda vurgulanmıştır. Bu makalede, Horkheimer ve Theodor W. Adorno'nun kültür endüstrisi tezi kapsamında geliştirdiğimiz düşünce sonucunda, popüler müzik türlerinin birbiriyle alışverişi yoluyla ortaya çıkan zeminde dinleyicilerin ortak tüketime yönelmesinin müzik endüstrisinin karlılık oranını arttırdığına işaret edilmiştir.

Gültekin Oransay'ın, Haydar Tatlıyay'ın Arap tarzı müziğin yayılmasındaki rolü hakkındaki görüşü merkezinde yerleşen genel kanının tartışılmasında, Tatlıyay'ın biyografisi ve müzik kimliğinin ilişkisinin ele alınması yoluna gidilmiştir. Sanatçının tarih sürecinde komşulukları bilinen farklı müzik türlerinde icra becerisi kazanmış olduğu, Türk sanat müziği repertuarını çalıştığı genç yetişkinlik ve yetişkinlik yıllarında “biz sevebildiklerimizin tümüyüz” ve “ben ürettiğim şeyim” kimlik duygularının geçiş aşamasında bulunduğu, Mısır'dan Türkiye'ye döndüğü kırklı yaşlarında ise edindiği karma becerilerin bileşik haline gelerek kişiselleşmesi odağındaki müzik kimliğinin oturduğu makalede ulaşılan sonuçlardandır. Dolayısıyla, Türkiye'ye döndüğünde olgunlaşmış müzik kimliğinin kesinlikle bir parçası haline gelen Arap müziği icra becerisinin, Tatlıyay'ın radyo programları, plaklar ve filmlerinde yansımalarının mümkün olduğu anlaşılmıştır.

Türk sinemasında arabesk müziğin yükselmeye başladığı yıllardan çok daha önce, melodram filmlerin baskın olduğu bilinir. Bu tarz filmlerden biri olan “Ben Bir Günahsızım” filmi, müzik-sahne uyumu ve filmde icra edilen müziklerin tür bağlamında çeşitliliği bakımından pek çok veri sağlar. Filmde çoğunlukla zengin ve modern insan Batı tarzı müziklerle, fakir ve geleneksel insan Türk müziğiyle eşleştirilmiş, filmin geçtiği 1950'li yılların Türkiye'si bu çerçevede yansıtılmıştır.

Arabesk filmlerin kurgulanmasında sevgililerin ayrılması ve kötürümlük temaları sık karşılaşılan konular olarak dikkat çeker. Buradan doğan acı ve dram, talihsiz birçok yan unsurların da eklenmesiyle büyür ve seyirciye negatif duygular yükler. “Ben Bir Günahsızım” filminde de benzer bir durum söz konusudur. Filmin başında zengin bir hayat süren ailenin yaşadığı talihsizlikler sonucunda statü kaybederek fakirleşmesi ve bu süreçte yaşanan duyguların dramatize edilerek abartılı ve süslü bir anlatımla aktarılması filmin temel fikrini oluşturur. Burada dikkat çekici en önemli veri, başrol oyuncularının sosyal statüleri değiştikçe, dinledikleri/icra ettikleri/işaretlendikleri müziklerin de değişmesidir. Zenginken tango dinleyen çift, fakirleştiğinde türkü ve keman taksimi ile kodlanmıştır. Zengin entelektüeldir ve halktan kopuk yaşar, fakir ise gelenekseldir ve halkın bizzat kendisidir şeklinde okunabilecek bu durum, ilerleyen yıllarda arabeskin temel dayanağını oluşturmuştur.

Tatlıyay çifti tarafından bu film için sipariş üzerine üretildiği bilinen Hicaz makamındaki “Zahir Felek” isimli eser, jenerikte seyirciyi yaratılmak istenen hüznü, acı dolu atmosfere hazırlayan bir paratext (metnin/filmin etrafında olduğu için peritext tipinde) olarak kendini gösterir. Özellikle söz katmanı açısından arabesk tarz eserlerle benzerlik taşıyan şarkının içerdiği, “karanlıklarda kalmak”, “kör olmak”, “teselli aramak”, “güneşi sönmek”, “sokaklarda kalmak”, “zalim felek”, “hasret kalmak” gibi anahtar kelimeler, ilerleyen yıllarda geniş bir sosyal tabakaya yayılacak olan arabesk müziğin sıklıkla başvuracağı sloganlardır. Bu benzerlik, Tatlıyay'ın arabesk ilk temsilcilerinden birisi olarak kodlanmasına katkı vermiştir.

Hayatının büyük bölümünü Arap coğrafyasında müzik icra ederek geçiren ve sayısız müzisyen ile etkileşime giren Tatlıyay, filmde icra edilen “Yaşlı Gözlerle” isimli Hüzzam makamındaki eserinde Arap müziği unsurlarına yer vermiştir. Esere alternatif bir isim olarak “taali taali” adını da veren besteci, Türkçe “buraya gel” anlamına gelen bu Arapça ikilemeyi eserin söz katmanında da kullanmıştır. Bunun yanında, eserin ritmik ve makamsal yapısı göz önüne alındığında Arap etkisi belirgin şekilde hissedilmektedir. Arap coğrafyasında en çok kullanılan usul olan düyek usulünde bestelenen eserde ve serbest olarak icra ettiği bölümlerde yine bu etki dikkat çekmektedir. Kariyeri boyunca Arap müziğinin pek çok sembol ismi ile icralara katılan Tatlıyay'ın bu davranışı sergilemesi beklenen bir tutumdur.

“Yaşlı Gözlerle” adlı şarkının işlevinin, filmdeki ve ilerleyen yıllardaki dönüşümü dikkat çekicidir. Dinleyicilerin keyifli zaman geçirdikleri bir gazino sahnesinde şarkıcı-dansöz tarafından seslendirilmiş, ilerleyen yıllarda ise Türkiye'de arabesk müziğin önemli bir temsilcisi olan Ferdi Tayfur'un albümünde yer almıştır. Tespit edilen bu işlev dönüşümünün, tarafımızca yukarıda bahsi geçen Arabesk unsurlarla bağlantısı olduğu görüşüne varılmıştır.

Bu makalede “Ben Bir Günahsızım” filminde acı ve dram içeren sahnelerin keman taksimleri ile eşleştirildiği saptanmıştır. Tatlıyay'ın filmde yer alan Hicaz taksiminde sergilediği icra davranışlarından biri olan abartılı glissandolar Arap tarzı keman icrasının tariflerinde öne çıkmaktadır. Yapılan çözümlemede bu davranışın sahnelerdeki acı, hüznün ve karamsarlık duygularının pekiştirilmesinde araç olarak kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, Tatlıyay'ın icra tavrının genel olarak Arap tarzını yansıtmak, bunun yanı sıra ileride arabesk sıfatıyla anılacak duyguları ifade etmek suretiyle iki noktadan taradığımız arabesk unsurlarla bağlı olduğunu söylemek mümkündür.

Keman çalgısının arabesk müzik düzenlemelerinde de baskın bir çalgı olduğu ve özellikle popüler Arap müziğinde yaylı gruplarının yoğun olarak kullanıldığı bilinir. Arabesk müziğin çoğunlukla negatif duyguları harekete geçirdiği, kötümser olduğu yönündeki sosyal temsil ve kemanın bu müzikteki yoğunluğu bir arada düşünüldüğünde, bu iki

parametrenin zamanla ilişkilendirilerek, gösterilenin acı ve dram kemanın ise gösteren olduğu göstergenin kurulduğu söylenebilir. Bu göstergenin yaygın bir kültürel koda dönüşmesi, kendisi de bir keman icracısı olan Tatlıyay’ın arabesk müzik ile kodlanmasına katkı sağlamıştır.

“Ben Bir Günahsızım” filminde müzik yönetmeni, oyuncu, müzik icracısı ve besteci olarak görev alan Tatlıyay, Türkiye’de 1960’lı yıllardan sonra olgunlaşmış, bilinirliği artmış arabeske ilişkin sosyal temsilin bu melodramdaki yoğun sergilenişiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, bu sosyal temsilin sergilenmesinde, sahnelerdeki yaşam tarzıyla örtüşürdüğü müziklerin seçimi, bestelerinin yapısal niteliği, kemancı karakterinin dış görünümü ve keman icra tavrı aracılığıyla rol oynamıştır. Buna karşın, arabeskin toplumda yaygınlaşmasını hazırlayan sebepler, kısa bir süreçte sadece birkaç isme bağlı olarak ortaya çıkmamış, aksine yüzyıllarca üst üste binerek bir yığın oluşturmuştur. Bu makalede, Haydar Tatlıyay’ın tam da bu yığınin toplumsal değişimle ivme kazanarak görünürlüğünün artmaya başladığı noktada, müzik kimliğinin avantajıyla kendine yer edinen isimlerden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Ü., S.B.T.; Veri Toplama- E.Ü.; Veri Analizi/Yorumlama- E.Ü., S.B.T.; Yazı Taslağı- E.Ü.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.Ü., S.B.T.; Son Onay ve Sorumluluk- S.B.T.; Malzeme ve Teknik Destek- E.Ü.; Süpervizyon- S.B.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.Ü., S.B.T.; Data Acquisition- E.Ü.; Data Analysis/Interpretation- E.Ü., S.B.T.; Drafting Manuscript- E.Ü.; Critical Revision of Manuscript- E.Ü., S.B.T.; Final Approval and Accountability- S.B.T.; Material and Technical Support- E.Ü.; Supervision- S.B.T.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Emre ÜSTGÜL 0000-0002-0453-2755
Sıtkı Bahadır TUTU 0000-0002-9720-328X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Adıgüzel, Y. (2021). Kültür Endüstrisi. M. A. (Ed.) içinde, *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* (s. 446-447). Ankara: Tübitak Bilim Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2013). Cennetten Çok Uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk. *Selçuk İletişim*, 42-57.
- Akdeniz, A. Ö. (2017, Kasım). Osmanlı’nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 43-62.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Akman, Ş. (1951). *Resimli Radyo Dünyası. Haydar Tatlıyay Ne Diyor?* İstanbul, Çağaloğlu: Güven Basımevi.
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1212-1236). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksöz, M. (2018). Yanmetin (Paratexte) Nedir? Metin Çevresindeki Öğeler (Peritexte) Nelerdir? *Turkish Studies*, 27-47.
- Alcan, M. (2019, 11 04). *1950’li Yılların Sineması Batı’dan Kopya Değil*. Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/1950li-yıllarin-sineması-batıdan-kopya-değil/1635404> adresinden alınmıştır
- Arvas, İ. S. (2018). Türkiye’nin Radyo ile Tanışması ve Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 406-428.
- Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 163-213.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bayraktar, N. (2000). Artzamanlı Anlambilim Açısından Orhon Yazıtlarında Geçen Toplumsal Yaşama İlgili Sözcüklerin Anlambilimsel Değerleri. *Türkbilig*, 209-2018.
- Bilgin, N. (2021). *Sosyal Psikoloji*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Bükülmez, H. (2017, Haziran). Haydar Tatlıyay ve Sadi İşilay'ın Keman İcralarının Tahlili. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Büyük Saatli Maarif Takvimi. (1969, Mayıs 25). *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi*.
- Dural, A. B., & Dural, Ş. (2021). Yerli ve Yabancı Sinemada Melodram Türü. *11. Eurasian Conference on Language & Social Sciences* (s. 23-36). Gjakova, Kosova: University of Gjakova.
- Dürük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3(1), 33-42.
- Elsaesser, T. (1985). Tales of Fury and Fury: Observations on the Family Melodrama. B. Nichols içinde, *Movies and Methods Volume 2* (s. 165-189). Los Angeles: University of California Press.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(49).
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İşık, C., & İşık, N. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Juma, R. (2002, Mayıs). A Guide to Arabic Violin Technique for the Classical Violinist. *Yayımlanmamış doktora deneme yazısı*. Miami, Amerika: University of Miami.
- Karamustafa, G. (1982, Mart). Türkiye'deki Müzik Kültürü ve Arabesk Türü Üzerine-Orhan Gencebay "Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik türüdür". *Hürriyet Gösteri Dergisi*(16), 76.
- Kaya, M. M. (2016, Mayıs). Sinemada Müziğin Kullanımı. İstanbul: T.C. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı.
- Kırık, A. M. (2014, Mart). Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 90-117.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Majeed, A. K. (2019). Middle Eastern Violin Method-A Method for Teaching and Transcribing Middle Eastern Music. *Masterexamen*. İsveç: Institutionen för Folkmusik.
- Mülayım, S. (1991). *Arabesk*. 03 18, 2023 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/arabesk> adresinden alındı
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1497-1509). içinde İletişim Yayınları.
- Öktem, N., & Karagöz, E. (2015). *Sosyal Bilimlerde Yöntem*. Ankara: Astana Yayınları.
- Önder, S., & Baydemir, A. (2005, Aralık). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.
- Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Müsiki-Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (Cilt II). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- zyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Racy, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı*. (S. Aygün, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. S. M. Dinçer içinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 177-187). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sığrı, Ü. (2023). Nitel Araştırma Yöntemleri. R. Altunışık, H. Boz, E. Gegez, E. Koç, Ü. Sığrı, E. Yıldız, & A. Yüksel içinde, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Yeni Perspektifler* (s. 471-516). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk müsiki*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tatlıyay, M. (Dü.). (1965). *Üstad-Kemani Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Tuğan, N. H. (2014, Haziran). Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri. *Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulus, M. K. (2017). *Atatürk'ün Yanı Başında*. İstanbul: İstek Yayınları.
- Üngör, E. N. (2001, 04 03). Keman Virtuosumuz Haydar Tatlıyay. *Kemani Haydar Tatlıyay*. Kalan Müzik.
- Üstgöl, E. (2023). Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları. *Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Tezi*. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yetkin, B. (2011). Haber Söyleminde Egemen İdeolojinin Yeniden Üretimi: Magazinleşme Bağlamında Bir Analiz. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(33), 27-60.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Atf Biçimi / How cite this article

Üstgöl, E., & Tutu, S. B. (2024). Haydar Tatlıyay and the Movie "Ben Bir Günahsızım" in Arabesque Music Discussions in Turkey. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 528–544. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1518970>