

MÜZİK VE KÜLTÜR ARASINDAKİ İLİŞKİ BAĞLAMINDA ARABESK

Nihal Başak UZUN

ÖZET

Müzik hem yaşamın dolayısıyla kültürün bir parçası hem kültürel bir ifade hem de kendi içinde bir kültürdür. Müzik kendisi için ve tek başına var olan bir ürün gibi gözükse de aslında sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel bir çok yapının etkilediği bir olgudur. Bir toplumun müziği aslında o toplumun sosyal, psikolojik yapısı ve estetik algısı ile ilintilidir, aynı zamanda o toplumun kültürünü yansıtır, simgeler. Çünkü o kültüre ait unsurlar, değerler, davranış kalıpları, normlar o müziğin içinde yerini alır, yansımaları bulur. Müzik ve kültür birbirleri ile etkileşim içinde olan iki olgudur. Tıpkı Arabesk müziğin bir dönem kırdan kente göçmüş varoş kesimin kendini ifade arayışına yanıt verirken dinleyicisinin anlam dünyasını şekillendirip, yaşam biçimine yön vermesi gibi. Elbette ki arabesk müziğin ülkemizde ortaya çıkışı tek bir nedene bağlanacak kadar basit değildir. Ekonomiden, sosyal yapıdan siyasete kadar toplumsal değişim ve dönüşümün bütün dinamiklerinden etkilenmiş bir müzikal olgudur arabesk. Bu çalışmada sırasıyla önce arabesk müziğin ortaya çıkışı, arabesk dinleyici kitlesi ve kültür endüstrisi tartışmaları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, Popüler kültür, Kültür Endüstrisi.

ARABESQUE IN THE CONTEXT OF MUSIC AND CULTURE

ABSTRACT

Music is both a part of life and therefore a cultural expression and a culture in itself. Although music seems to be a product that exists for itself, it is actually a phenomenon affected by many social, economic, political and cultural structures. The music of a society is in fact related to the social, psychological structure and aesthetic perception of that society, at the same time it reflects and symbolizes the culture of that society. Because the elements, values, behavior patterns and norms of that culture take their place in that music and find its reflection. Music and culture are two phenomena that interact with each other. Just as Arabesque music responds to the search for self-expression by the suburban people who have migrated from rural to urban areas, while shaping their world of meaning and guiding the way of their life. Of course, the emergence of arabesque music in our country is not simple enough to be attributed to a single reason. Arabesque is a musical phenomenon influenced by all dynamics of social change and transformation from economy to social structure to politics. In this study, the emergence of arabesque music and the arabesque audience are examined and it is discussed in the context of cultural industry debates.

Key Words: Arabesque, Popular culture, Culture Industry.

GİRİŞ

Işık ve Erol her ne kadar müzikal bir olgu gibi görünse de, sadece bir müziksel formdan öte bir “yaşam biçimi” ve dünyayı anlamlandırma tarzı oluşturduğu için Arabesk müziğin, kente göç etmiş, kente henüz entegre olamamış, tutunamamış kesimlerin kendilerini kültürel olarak ifade ettikleri, sosyal gerçekliği olan kültürel bir durumun işareti haline geldiğini ifade ederler. (2002:24) “Kültürün verili bir yapı olmadığından ve sürekli yeniden inşa edilen karmaşık bir bütün olduğundan hareket edildiğinde, müziği ve elbette ki popüler müziği, sosyokültürel oluşum, değişim ve onun yeniden inşa sürecinin özgül uğrağında ortaya çıkan bir biçimlenme olarak görmek gerekir.”(Erol 2005: 79)

Arabeskin ortaya çıkışı çoğunlukla mısır filmleri ve gecekondu kültürü ile ilişkili olarak ele alınmaktadır.

Mısır Filmleri

Güngör’e göre 1930’lardan başlayarak özellikle özellikle Leyla ile Mecnun”, “Şark Yıldızı”, Aşkın Gözyaşları” ve Hint yapımı ”Avare” gibi birbiri ardına ve büyük bir hızla Anadolu’nun en küçük kasabalarına dek giren Arap filmlerindeki göz yaşartıcı öykülerin acı ve keder yüklü şarkılarla birleşmesi seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmış. Türk izleyicisinin bu filmlere ve özellikle de bunların müziklerine gösterdikleri ilgi karşısında Türk bestecilerinden bazıları da yapıtlarını Arap filmlerindeki bu müziklerden etkilenerek yapmaya başlamışlardır. Bunlardan özellikle Saadettin Kaynak’ın “Leyla ve Mecnun” adlı Mısır filmindeki şarkılardan esinlenerek yapmış olduğu “Leyla” adlı fantezi şarkı bu yöndeki çıkışın başlatıcısı olmuştur. Hafız Burhan da bu furyaya katılmış “Aşkın Gözyaşları” filminin müziğine Türkçe sözler yükleyerek Arap filmlerindeki şarkıların Türkçe sözlü versiyonunu okuduğu plak kapış kapış satılmıştır. Yine Zeki Müren de Mısırlı bir sanatçının “Zennube” adlı parçasına Türkçe sözlerle donatarak yaptığı plak da büyük satış rekorlarına ulaşmıştır. Böylece Türkçe sözler giydirilmiş bir Arap müziği furyası doğmuştur.(Güngör,1993: 67-68)

Tura da 1970’lerden sonra ortalığı kasıp kavuran ‘ Arabesk’ modasının köklerinin, aslında bu dönemde atıldığı fikrindedir. Kendisi bu durumu biraz sert bir biçimde eleştirir ve şöyle der: “Türk mûsikîşinâsları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü mûsikîlerini, Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslûpta yeni bestelerle zenginleştirmeye başlamış ve bu yoldan büyük ün ve servet sağlamayı başarmıştır.. Gerek Arap radyoları, gerek 1936’dan 1948’e dek Türkiye’ ye sokulan ve sayısı kimi kaynaklara göre bini aşan Mısır filmleri, Türk halkının müzik ihtiyacını tatmin etmeye devam etmiş ve gitgide alışılan ve dozu arttırılan bir uyuşturucu halinde, milletin müzik zevkini büyük ölçüde tahrip etmiştir”. (Tura,1988: 42)

Stokes’a göre bir duygu söylemi olarak görülmesi gerekirken bazı kesimlerce “kültür” den tamamen ayrılabilen a-kültürel (kültür dışı) hastalıklı bir duygunun ve duyarlılığın alanı olarak görülen arabesk esasında duyguların ve gönlün dilidir ve arabeski göz ardı etmek, benliğin ve duyguların kendine has doğasını olduğu hali ile incelemeyi göz ardı etmek anlamına gelecektir. (2016: 31-32)

Mısır filmlerinin yanı sıra arabeskin ortaya çıkışını sağlayan sebeplerden biri de Kahire radyosu olarak görülmektedir. 1930’lı yıllarda Batılılaşma politikaları çerçevesinde Türk müziği yayınları radyodan kaldırılmıştır. Güngör arabeske giden yolda önemli bir etken olarak değerlendirdiği bu durumu şöyle açıklar:

Kendi beğenisine uygun müziği radyolardan dinleyemeyen halk kendisine batıdakinden daha aşına olan Arap müziğini dinlemek üzere antenlerini Arap radyolarına çevirmiştir. Zaten Müslümanlığı kabul ettikten bu yana Arap Müziğinin ezgileriyle özellikle Kur'an'dan dolayı tanışık oldukları için ayrıca günde beş kez duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan hicaz makamıyla haşır neşir sayıldıkları için, bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanının o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmıştır (Güngör,1993: 67)

Gecekondu ve Arabesk

Arabesk müziğin zirvede olduğu dönemlerin göç dalgasına denk gelmesi, gecekondu kesimin bu müziğe çok ilgi gösterip özümsemesi bu müziğin gecekondu kesimle ilişkilendirilmesine neden olmuştur.

Güngör, kırdan kente göçen yığınlar kent çevrelerindeki sefalet yuvası gecekonduarda işsiz, güçsüz, yoksulluk içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışırken Gencebay'ın tam da bu sırada “Bir Teselli Ver” ya da “Başa Gelen Çekilirmiş” gibi plaklarının piyasaya çıkarak büyük satış rekorları kırmasının bir rastlantı olamayacağını söyler. (Güngör, 1993: 113)

Stokes'a göre arabesk; göçmen, Güneydoğulu, gecekondu insanların sorunlarını, sıkıntılarını, hayal kırıklıklarını tanımlayıp sunabilecekleri bir tarz sağlamıştır. Bu sorunlarla ilgili duygular , resmi söylem alanında yasaklanmışken, arabeskin altüst edici söylemlerinde kabul edilip tanımlanmıştır. (Stokes, 2016: 188)

Meral Özbek'e göre Arabesk' teki duygusallık ethosu, bir yandan gündelik hayatın yeni sorunlarını aşına kılmanın aracını oluştururken , aynı zamanda gündelik hayat pratiğine direnmenin de bir yolu olmaktadır. Bu manada arabesk, günlük sorunlardan bir kaçış değil; gündelik pratikte var kalabilme gücünü sağlayan bir enerji kaynağı olarak, bir kültürel buluştur. 1960'larda kentlere göç eden kırsal nüfusun, 'çevreye uyumsuzluğu' nun değil, çevreye uymasının, kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyarak değil ama toplumsal yapı açısından kentsel usullerin etkisi altında kalarak var kalmanın yolunu bulabilmesinin başarılı bir göstergesidir (Özbek, 2008: 111-113) (Özbek, 2008: 111-113). Erol'a göre, uzlaşım sonucu ortaya çıkan popüler müzik türleri herhangi bir kültürel deneyimin ortaklaşa paylaşılan merkezini oluştururlar. Üstelik bunlar, toplumsal varoluş sorununa yanıt veren ve insanların kendi kültürleri içinde konumlanmalarına imkan veren ifade biçimleridir. (Erol, 2005: 170)

Güngör'e göre kıra özgü geleneksel yaşam biçiminden çıkarak tümüyle yabancı olduğu kent ortamına gelen gecekondu kesim yeni geldiği kentte yabancılik, yalnızlık, kimlik bunalımı, uyum gibi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Ara yerde kalan, hiçbir yerde dayanağı olmayan yeni kentli ya da kentleşememiş köylü, içinde bulunduğu, ama tutunamadığı, sindiremediği toplumuna, hatta kendisine bile yabancılaşmıştır. Kente bir takım umutlarla gelmiştir. Ancak çok geçmeden kentin, kentlinin yaşam biçimine alışamayacağını anlar. Ona alışabilmek, kente uyum sağlayabilmek için ne yeterli deneyimi ne de maddi gücü vardır. Bu arada ne köyündeki anonim halk türkülerini dinleyebilmektedir; ne de eğitimlilerin, seçkinlerin müziği olan Türk Sanat Musikisi'ni. Ama Orhan Gencebay'ın müziği onlarda en azından bir aidiyet duygusunun oluşmasına yardımcı olmuştur. “Bir teselli ver” adlı ilk çalışması, tam da teselliye derin bir ihtiyaç duyan göçmen gecekondu kitlesine bir ilaç gibi gelmiştir. Gencebay'ın 1968'de çıkan ilk plağı “ Bir Teselli Ver” büyük yankılar uyandırmış, ardından “

Sevenler Mesut Olmaz” ve “ Başa Gelen Çekilir” plakları da çok yüksek satış düzeylerine ulaşmıştır. (Güngör, 1993: 87-88))

Dinleyici Kitleleri

Gecekondu kesimi arabeskin dinleyici tabanının oluşmasında katkı sağlasa da Arabeski sırf gecekonduya ya da belli bir sınıfa has bir müzik olarak görmek yanlış bir değerlendirme olacaktır. Erol’a göre popüler müziğin belirli bir toplumsal katmanla ilişkilendirilmesi doğru değildir, çünkü herhangi bir popüler müzik hem farklı toplumsal katmanlar ya da kültürler tarafından farklı anlamlandırılabilir hem de kendi sosyo-kültürel bağlamında sürekli durum değişimlerine bağlı olarak farklı izler kitleye sahip olabilir. (Erol 2005: 83) Dahası aynı popüler müzik türü içinde görülen sanatçılar ve müzikleri, hatta aynı sanatçının aynı parçaları, farklı kültürel kimliğe sahip birey ve gruplar için farklı anlama gelebilir. Birbirinden farklı meslek, yaş, cinsiyet, eğitim ya da ekonomik durumu farklı olan insanlar aynı türü/üslubu ya da parçayı farklı anlamlandırabilir, farklı kullanım amacı gözeterek dinleyebilir, beğenebilirler” (Erol: 207-281)

Stokes’a göre arabesk film afişleri ve kaset kapaklarındaki sıkıntılı yüz ifadeleri ile şarkı sözlerinde gözyaşına sık sık yapılan göndermeler, acı çekmenin aşırıya vardığı halleri ifade etmek için sık sık kullanılan dert ve çile kelimeleri arabeskin içine gömülü olan bir acı kültürünün göstergesidir. (2016: 209) Fakat yine de Güngör’e göre arabesk müziğin dinleyicisi ille de mutsuzdur, toplumun ezilmiş kesimlerinden oluşur, alt tabaka üyeleridir, taşra kökenlidir diye bir takım genellemeler de yapmak tümüyle doğru olmaz. .. arabesk müzik toplumun en alt kesimlerinden en üst kesimlerine dek uzanan , oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmaya başlamıştır. Nitekim 1979’da üniversite öğrencileri üzerinde uygulanan bir ankette araştırma evrenini oluşturan öğrencilerden yüzde seksen ikisinin bu müziği dinledikleri saptanmıştır.” (aktaran, Güngör, 1993:36). Özellikle 80’li yıllarda müzik piyasasının egemeni arabesk olmuştur. Yine 1988’de yapılan bir araştırmada yılda piyasaya sürülen yaklaşık 200 milyon kasetten 150 milyonunun arabesk kasetler olduğu ortaya çıkmıştır (Cumhuriyet, 25 Ağustos 1988; aktaran Güngör, 1993: 39)

Buradan 80’ler ve pop-arabesk e de kısaca değinmek faydalı olacaktır. Arabesk müzik ülkemizde 60’lı yıllarda ortaya çıkmış, 70’li yıllarda zirve yapmış, 80’li yıllarda değişen siyasal ekonomik koşulların etkisi altında dönüşmeye başlamıştır. Güngör’e göre, 80’li yıllarda uygulamaya konulan, ekonomide serbest rekabetin de etkisiyle maddi değerler manevi değerlerin önüne geçmiş; sevgi de ün ve para gibi maddi değerlerin arkasına itilmiştir. Aşk, sevgi temalarını işleyen arabesk şarkıların yerini; sarayları, köşkleri, serveti konu alan pop-arabesk şarkılar almaya başlamıştır. Arabesk şarkılardaki o derin, metafizik öğelerle yüklü, ilahlaştırılan aşkların yerini pop-arabesk şarkılarda sığ, gündelik yaşamın anlık heveslerine yönelik, gelip geçici, yüzeysel aşklar, daha doğrusu aşk gösterileri almıştır. 80’li yıllarda pop-arabesk egemenliğini güçlendirerek sürdürürken öte yandan bilinen biçimiyle arabesk de babalarıyla, kral ve kraliçeleriyle yaşamda kalma savaşı vermeye devam etmiştir. (Güngör, 1993: 140-143). 90’lı yıllar ise pop müziğin parladığı, arabeskin yıldızının sönmeye başladığı yıllardır.

Mehmet Tez, 2010’lara gelindiğinde arabeskin artık pek görülmeşişinin sebebini biraz da arabeskin o günkü bütün müzik tarzlarının içine sinmiş olarak devam ediyor olmasına ve şehirlilerin artık arabeski farklı müzik formatlarında dinlemeye başlamasına yormaktadır.. Tez ‘e göre Emre Aydın’dan Gripin’e, Gece Yolcuları’ndan Manga’ya arabeskin farklı tonlarında gezinen bir sürü grup var. Doğrudan “ arabesk dinliyorum”

diyenlerin sayısı az olsa da Türkçe rock dinliyorum diyenlerin büyük bir kısmı aslında doğal arabeskeci. (Tez, Milliyet Gazetesi, 2010)

Kültür Endüstrisi Tartışmaları Bağlamında Arabesk

Almanya’da 1923 yılında kurulan ve sosyoloji, siyaset bilimi, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren bir Toplumsal Araştırma Enstitüsü’nün bir düşünce akımı olarak ifadesi olan “Frankfurt okuluna göre kitle iletişim araçlarının çıkması kültürün kendisini bir endüstri haline getirmiştir, endüstrinin ürünlerinin tüketilme süreçleri edilgen tüketicileri varolan düzenle uzlaştırırken kapitalizme hizmet eder. Kültür endüstrisinin ürünleri, tüketicileri süregelen sosyal kurallara özdeşleştirmeye, bağdaştırmaya sevk eder. Bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engelleyen bu ‘manipulasyon’, Frankfurt okulunun ‘güdüp yönetme’ kuramının temelini oluşturur. Halk kapitalist oyuna gelen kültürel aptallar kümesidir. Kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtır ve kurulu formüllere, tek tipleşmiş niteliklere ve konulara göre işleyen, böyle bir çerçeve içinde üretilen yapıtlardır.(Erol, 2005: 35) Ayas’a göre müzikteki piyasalaşma tektipleştirici ve standartlaştırıcı etkisi yüzünden kültür endüstrisi teorisyenlerince eleştirilse de aslında piyasa ilişkileri ve yeniyi özgünü ortaya koymayı gerektiren rekabet ortamı gerek üreticileri gerek tüketicileri geleneksel sınırlamalardan kurtarıp farklı ve yeni tercihlere yöneltmiş, dolayısıyla çok geniş bir tür çeşitlenmesine yol açmıştır (Ayas, 2015: 133). 1964 yılında İngilterede kültürel araştırmalar yapmak amacıyla kurulan, özellikle etnik kimlikler, popüler kültür, medya çalışmaları ve kadın çalışmaları üzerine araştırmalar yapan bir kültürel araştırmalar derneği olan Birmingham okulu ise kitle yerine halka ait anlamına gelen popüler kavramını tercih ederler, toplumsal farklılıkların ve çeşitliliğin altını çizerek, ‘kitle’ denilen insanlar topluluğunun türdeş kabul edilemeyeceğini, tüketilen kültürel ürünlerin bu insanların dahil oldukları topluluk, sınıf, etnik grup ya da yöresel niteliklerle ilişkilendirilebileceğini, ayrıca bu insanların edilgen tüketiciler olmadıklarını, üretim sürecinde etken bir aktör olarak yer aldıklarını savunurlar (Erol, 2005: 43). Fiske’ye göre popüler kültür tüketim değildir, kültürdür; toplumsal bir sistem içinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağarcığı üretmektir. Sonuç olarak söylemek gerekirse popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrisinin ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulmaktadır. (1999: 38, aktaran Erol, 2005: 66-67) 1964 yılında İngiltere’de kültürel araştırmalar yapmak amacıyla kurulan, özellikle etnik kimlikler, popüler kültür, medya çalışmaları ve kadın çalışmaları üzerine araştırmalar yapan bir kurum olan Birmingham okulu ile “popüler müzik, kültür endüstrisi tarafından yaratılan ve dayatılan türdeş bir ürün olarak değil de, farklı ihtiyaç ve arzuları ve de hakim kültüre karşı tepkileri ifade eden bir çeşitlilik ve mücadele alanı olarak görülmeye başlayınca, dinleyici odaklı bir müzik sosyolojisi mümkün hale gelmiştir”. (Ayas, 2015:172)

“Arabeskin kalıpları, teknikleri, yapısı, kayıt stüdyosunun yanı sıra çalışmaları stüdyoya bağlı olan üreticilerin, müzisyenlerin, aranjörlerin, şarkı sözü yazarlarının ve bestecilerin oluşturduğu sosyal örgütlenmeye ait olan kalıplar, teknikler ve yapılarıdır. Bu yüzden Stokes’a göre arabesk, birbirine çok benzeyen müzik eserleri yoluyla çalışanlarının iş çıkarlarına hizmet eden, hayli örgütlü bir endüstrinin sonucudur.” (2016: 232) Fakat yine Stokes her ne kadar arabeskin müzikal sentaksını plak şirketleri belirlese de, dinleyici kanadında tüketimin

yaratıcı bir süreç olduğunu bu nedenle plak şirketlerinin dinleme davranışını biçimlendirip yönlendirmede pek de etkin olmadıklarını söyler (2016: 35) “Teybe bir kaset koymak, pasif tüketiciliğin kof bir hareketi değildir; bilakis, yapısal olarak bireyi, birlikte olduğu grubu ve bu birlikteliğin yer aldığı mekânı tanımlayan bir davranıştır.” (Stokes, 2016: 182). Erol da benzer şekilde endüstrinin potansiyel izler kitleyi etkileme ve denetleme yeteneğinin, doğal olarak popüler müzikleri kullanan ve yorumlayan izler kitlenin eğilimlerinde sınırlandığını, (Erol 2005: 104) Her ne kadar kapitalizmin egemen olduğu sistemlerde müzik olaylarıyla ilgili kararlar çoğunlukla çıkar sağlama olasılığına göre belirlense ve müzik artık alınıp satılan bir ürün olsa da gündelik yaşam kültürünün, kapitalizmin sağladığı kaynakların yaratıcı beğeniye dayalı kullanımında yattığını, dinleyicinin kabaca müzik endüstrisinin ürünleri olan bu müziğe yüklediği anlamın metalaştırılmayan ya da tüketilemeyen unsurlar olduğunu söyler (Erol, 2005: 133, 204).

SONUÇ

Müzik içine doğduğu sosyal, ekonomik ve kültürel yapıdan etkilenen, kültürel bir ifade aracıdır. Arabesk müzik de içinde filizlendiği ortamın koşullarına göre şekillenmiş, bir yaşam biçimi ve dünyayı anlamlandırma tarzı oluşturmuş ve zamanla ülkemizde büyük bir dinleyici kitlesine sahip popüler bir tür haline gelmiştir. Hangi türde olursa olsun popüler bir hale gelmiş bir müzik artık o topluma ait kültürel bir üründür, kendi anlam dünyasını farklı anlam ve yan anlamlar türeterek dinleyicide oluşturur ve iyi, kötü gibi etiketlerle yaftalanması, kategorize edilmesi kaçınılması gereken tutumlardan biridir. Müzik kültürü içine alan ve kültürün içine dahil olan, toplumsal bağlamda ve kültürle ilişkili olarak ele alınması gereken bir ifade aracıdır.

KAYNAKÇA

Ayas, Güneş (2015); Müzik Sosyolojisi, Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar, İstiklal Yayıncılık, Doğu kitabevi, İstanbul.

Erol, Ayhan (2005); Popüler Müziği Anlamak, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

Güngör, Nazife (1993); Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik, Bilgi Yayınevi, Ankara

Işık, Caner ve Erol, Nuran (2002); Arabeskin Anlam Dünyası, Müslüm Gürses Örneği, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Özbek, Meral (2008); Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul

Stokes, Martin (2016); Türkiye’de Arabesk Olayı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tez, Mehmet (2010); “ Genç Arabeskçiler Aranıyor!”, 31 Ocak 2010 Milliyet Gazetesi Pazar eki.

Tura, Yalçın (1988); Türk Musıkisinin Mes’eleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul.