

# ULUSLARARASI MÜZİK VE BİLİMLER SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ

17-19 NİSAN 2019

International  
Music and Sciences Symposium  
Proceedings  
April 17-19, 2019

e-ISBN: 978-975-561-504-2





# **Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri**

**17-19 Nisan 2019**



## **International Music and Sciences Symposium Proceedings**

**April 17-19, 2019**





**İstanbul Teknik Üniversitesi  
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları: 15**



**Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri  
International Music and Sciences Symposium Proceedings**

17-19 Nisan 2019 / April 17-19, 2019, İSTANBUL

e-ISBN: 978-975-561-504-2

İstanbul, 2019

 İstanbul Teknik Üniversitesi  
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı  
İTÜ Maçka Kampüsü  
34357 Beşiktaş - İstanbul / Türkiye  
 [www.tmdk.itu.edu.tr](http://www.tmdk.itu.edu.tr)  
[konservatuar@itu.edu.tr](mailto:konservatuar@itu.edu.tr)

**Telif Hakkı © 2019 İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınevi**

Tüm hakları saklıdır. Yayında yer alan yazılardaki kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin ulusal ve/veya uluslararası telif haklarına konu olabilecek akademik, mali ve hukuki sorumluluğu yazarlara aittir. Yayının tamamı ya da bir kısmı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müdürlüğü'nün yazılı izni olmaksızın mekanik, elektronik ve/veya dijital yollarla çoğaltılamaz ve yayından geniş hacimli iktibaslar yapılamaz; yayıncının web sitesi ([www.tmdk.itu.edu.tr](http://www.tmdk.itu.edu.tr)) dışındaki elektronik ortamlarda kısmen ya da bütünüyle yayımlanamaz.

**Copyright © 2019 Istanbul Technical University Press**

All rights reserved. Academic, financial and legal responsibility for the sources, opinions, findings, results, tables, figures, pictures and all kinds of content in the articles published in the publication, which may be subject to national and / or international copyrights, belong to their authors. All or part of the publication may not be reproduced by mechanical, electronic and / or digital methods and extensive quotations may not be made without the written permission of the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Directorate and the publication may not be published in whole or in part in electronic media other than the publisher's website ([www.tmdk.itu.edu.tr](http://www.tmdk.itu.edu.tr)).

# İÇİNDEKİLER

## CONTENTS

**ÖNSÖZ**  
FOREWORD

*13*

**BİLİM KURULU**  
SCIENTIFIC COMMITTEE

*15*

**DÜZENLEME KURULU**  
ORGANIZING COMMITTEE

*17*

**SPONSORLAR**  
SPONSORS

*19*

**BİLDİRİLER | PROCEEDINGS**

**SHAPING SOUNDS WITH P300 BASED BRAIN-COMPUTER MUSICAL INTERFACE**  
Uğur Can AKKAYA, Çağatay DEMİREL, Reuben de LAUTOUR, Gökhan İNCE

*23*

**HARMONIC IMPORTANCE OF INDIVIDUAL NOTES**  
Ruhan ALPAYDIN

*33*

**FROM FEMALE MINSTRELS OF ALEVISM TO FEMALE POETS OF MEVLEVIYEH:  
AN OVERVIEW OF THE POSITION OF WOMEN IN SUFISM-BASED ART PRODUCTION  
THROUGH LEYLA HANIM, POET OF MEVLEVIYEH, AND ŞAH SULTAN, MINSTREL OF ALEVISM**  
Ezgi TEKİN ARICI, Oya LEVENDOĞLU ÖNER

*47*

**MAKAM IN THE WORKS OF TURKISH MODERN AND CONTEMPORARY COMPOSERS**  
Mustafa Eren ARIN

*61*

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ DERLEMİNİN DİZAYN PRENSİPLERİ VE KODLAMA SÜRECİ**  
Nart Bedin ATALAY, Seyit YÖRE

*81*

**GÖRME ENGELLİLER İÇİN BRAILLE TABANLI YENİ BİR MÜZİKSEL OKUMA ARAYÜZÜ:  
vBRAILLE**

Burak AYZ, Arda EDEN

*93*

**AĞ BİLİMİ ve MÜZİK FESTİVALLERİ ÖRNEĞİ**

Tuğba AYDIN ÖZTÜRK

*107*

**THE PEDAGOGICAL VALUE OF PIANO PIECES FOR BEGINNERS AND ELEMENTARY STUDENTS  
BY GREEK COMPOSERS AND EDUCATORS**

Anna BAMPALI

*117*

**TÜRKİYE'DE GÜNDELİK HAYATIN MODERNLEŞMESİ SÜRECİNDE BİR TAMPON MEKANİZMA  
OLARAK ARABESK MÜZİK**

Candaş CAN

*143*

**MÜZİK TEKNOLOJİSİ EĞİTİMİNDE KULLANILAN UZAKTAN EĞİTİM UYGULAMALARINDA  
ARAYÜZ TASARIMI**

Nur CEMELELİOĞLU ALTIN, Halil İMİK

*153*

**TIMBRE EXPLORATION ON WATER-GONG: SPECTRAL ANALYSIS IN SEVERAL MODELS**  
Fernando Martins de Castro CHAIB, Charles Augusto Braga LEANDRO, Douglas Rafael dos SANTOS

*161*

**MUSIC AND PHILOSOPHY AS SELF-EXPRESSION OF NATIONAL IDENTITY  
(ON THE EXAMPLE OF GEORGIAN SACRED CHANT AND CHRISTIAN PHILOSOPHY)**

Tamar CHKHEIDZE, Khatuna MANAGADZE

*183*

**AN ANALYSIS OF THE SHAMANIC DRUM WITH DEEP ECOLOGICAL AND  
ECOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES**

Bengi ÇAKMAK, F. Belma OĞUL

*191*

**BEDEN VE SERMAYENİN YERELDE İLİŞKİSİ:**

**"CARDİO FOLK"**

Faruk ÇALIŞKAN

*199*

**OTİZMLİ ÇOCUKLARI OLAN AİLELERİN PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİNDEN BEKLENTİLERİ**

Buğra ÇANKIR, Uğur TÜRKMEN

*219*

**MAKING MUSIC FOR PEACE:  
AN INVESTIGATION OF A SOCIAL MUSIC PROGRAM IN TURKEY**

Elif Ceyda ÇEKMECİ

*231*

**"DİPLOMASI" KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 19. YÜZYILDA OSMANLI'DA AVRUPA MÜZİĞİ**

Devrim ÇİFTÇİ

*243*

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ EĞİTİMİNDE TEORİK-PRATİK YÖNTEM ARAYIŞLARI**

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

*251*

**ÇALGI ÇALMANIN İCRACIYA KAZANDIRDIĞI DEĞERLER**

Ekin ÇORAKLI

*263*

**ARTIK ETNOGRAFİK TEORİ VAR:  
SOSYAL BİLİMLERİN ETNOGRAFYA ÇEŞİTLİLİĞİ**

Mehtap DEMİR

*271*

**MODERNLİK, GELENEKSELLİK VE HİNÇ:  
TÜRKİYE'DE RAP VE ARABESK-RAP ÇATIŞMASI**

Furkan DİLBEN

*279*

**RUM ORTODOKS KİLİSE NOTASYONU İLE YAZILMIŞ OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNE  
DAİR YENİ BİR EDİSYON KRİTİK YAKLAŞIMI**

Eylül DOĞAN, Merve ÖRENÇ

*289*

**SESLİ TEKNOLOJİLERİN KÖRLERİN BİLGİYE ERİŞİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Yusuf DURLUPINAR

*303*

**BİYOGRAFİ YAZIMINDA YÖNTEM:  
TÜRK MÜZİK TARİHİNDE YAZILMIŞ BİYOGRAFİLERİN İNCELENMESİ**

Şeyma ERSOY ÇAK

*313*

**KOSOVA-PRİZREN TÜRK MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ**

Ümit FIŞKIN

*323*

**JAZZ IN JAPAN:  
THE SOUND OF POST-WAR JAPANESE CAPITALIST MODERNITY AND MURAKAMI**

Çimen GÜNAY-ERKOL, Tuna ÇALOĞLU

*339*

**MAKAM İNCELEMELERİ 1:  
ARAZBÂR**

Günay GÜNAYDIN, Cenk GÜRAY

*347*

**KILIÇ, ŞİİR VE MUSİKİ:  
GAZİ GİRAY HAN**

Cenk GÜRAY, Ayten KAPLAN

*361*

**TÜRK MİLLİ EĞİTİMİNİN İLKÖĞRETİM BİRİNCİ KADEMESİNDE HEDEFLEDİĞİ MÜZİK DERSİ  
KAZANIMLARI**

Elif Nun İÇELLİ

*373*

**MUSIC IN ORTHODOX THEOLOGY:  
PATRISTICS IN MUSIC**

Ayna İSABABAYEVA APAYDIN

*381*

**KÜLTÜREL TINI ALGISI:  
BİR TÜRK ÇALGISININ YABANCI KÜLTÜRDEKİ TINI ALGISI VE KARŞILAŞTIRILMALI  
İNCELEMESİ**

Sertaç KAKI

*389*

**RUH-BEDEN-MÜZİK EKSENİNDE AHENK KAVRAMI**

Ayten KAPLAN

*421*

**2007-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİK ÜRETİMİNDE SES ŞİDDETİ  
VE DİNAMİK GENİŞLİK**

Onur KARABİBER, Songül KARAHASANÖĞLU, Elif Damla YAVUZ

*433*

**TWO CULTURES, HISTORICAL MUSICOLOGY, AND QUALITATIVE RESEARCH METHODS**

Oğul KÖKER

*445*



**REVISITING 'MY FASCINATING INSTRUMENT':  
THE AGENCIES OF OSKAR SALA AND THE TRAUTONIUM REVIEWED**

Julin LEE

459

**TURKISH POP MUSIC IMAGES. THE MUSIC AND ITS COMMUNICATION DESIGN:  
RECORD COVERS, PHOTOS & POSTERS & ADS IN MAGAZINES, CINEMA POSTERS, MUSIC  
PERFORMANCES IN FILMS & CLIPS 1960S - EARLY 1980S**

Cornelia LUND, Holger LUND, Banu Çiçek TÜLÜ, Asli SERBEST, Mona MAHALL

469

**ALTERING EMOTION PERCEPTION IN MUSIC**

Annaliese MICALLEF GRIMAUD, Tuomas EEROLA

479

**A GLAM MANIFESTO**

Somangshu MUKHERJI

491

**EDEBİYAT VE MÜZİK İLİŞKİSİ DOĞRULTUSUNDA BESTELENMİŞ ŞİİRLERİN KÜLTÜREL  
BELLEKTE İZLERİ**

Dilay NAKIŞ

521

**ETNOMÜZİKOLOJİK GÖÇ ÇALIŞMALARININ ETİĞİ VE POLİTİKASI:  
ÖZDÜŞÜNÜMSSEL BİR DEĞERLENDİRME**

Evrin Hikmet ÖĞÜT

533

**"BAĞLAMA", "SAZ" İKİLEMİNE TÜRKÜ METİNLERİ VE HALK EDEBİYATI ÜZERİNDEN BİR  
BAKIŞ**

Attila ÖZDEK

543

**MUSICAL "KEYWORDS" IN THE MEVLEVİ AYİN TRADITION**

Elif ÖZEN, Salih DEMİRTAŞ, Ozan BAYSAL

577

**ARKEOLOJİK BULUNTULARA VE ÇİN KAYNAKLARINA GÖRE TÜRKLERİN MÜZİK  
ANLAYIŞLARINA DAİR BİR DENEME**

Selcen ÖZYURT ULUTAŞ

587

**OSMANLI DÖNEMİ RUM KAYNAKLARINDA DEDE EFENDİ**

Miltiadis PAPPAS

597

**ART AND SCIENCE:  
IDENTITY AND INSTITUTIONAL PRACTICE**  
Ira PRODANOV, Nataša CRNJANSKI

*605*

**MUSIC, SCIENCE AND TECHNOLOGY:  
DISSCO, AN INTERDISCIPLINARY PROJECT**  
Rishabh RAJAGOPALAN, Xuqing SUN, Sever TIPEI, Shenyi WANG

*617*

**VIRTUAL INSTRUMENTS (VSTI) IN MOVIES AS A SUBSTITUTE FOR SESSION MUSICIANS.  
RESULTS OF THE RESEARCH BASED ON THE SYSTEM OF ORGANIZATIONAL TERMS**  
Adrian ROBAK, Olaf FLAK

*627*

**MEVLEVÎ AYİN GELENEĞİNİN TEMSİLİNDE ANLAMSAL BİR DÖNÜŞÜM**  
Fulya SOYLU BAĞÇECİ, Oya LEVENDOĞLU ÖNER, Cenk GÜRAY

*643*

**MAINSTREAM POPULAR MUSIC?:  
APPROACHING EVERYDAY MUSICAL PRACTICE OF ADOLESCENTS IN VIENNA**  
Bernhard STEINBRECHER

*651*

**MÜZİK VE İLLÜSTRASYONUN BULUŞMA NOKTASI PLAK KAPAKLARI:  
BETÜL DENGİLİ ATLI TASARIMLARI**  
Kader SÜRMEİ

*663*

**2007-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİK ŞARKI SÖZLERİNİN  
BETİMSSEL VE SEMİYOTİK ANALİZİNDE "TEKRAR VE KALIPLAŞMIŞ-BİREYSEL YAN  
ANLAMLAR"**

Kader TÜNGÜÇ, Songül KARAHASANOĞLU, Elif Damla YAVUZ

*679*

**MÜZİK MÜZELERİ İÇİN SESLİ REHBER GELİŞTİRİLMESİ**  
Uğur TÜRKMEN, Seyhan CANYAKAN

*693*

**COMPLEX PERCEPTION, SIMPLE STRUCTURE:  
ABOUT HARMONIC ANALYSIS OF GUSTAV MAHLER'S MUSIC**  
Oğuz USMAN

*707*





# Önsöz

Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu, 17-19 Nisan 2019 tarihlerinde İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü'nde gerçekleşti. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü tarafından düzenlenen üç günlük etkinlikte 20'den fazla ülkeden 120 akademisyenin katılımıyla sözlü sunumlar, poster sunumları, sunumlu konserler ve panellerin yanısıra davetli konuklardan Dr. Thomas Christensen (Chicago Üniversitesi) ve Dr. Ian Cross (Cambridge Üniversitesi), "Müzik ve Bilimin Ebedi Örgüsü" ve "Müzik, Konuşma ve İnsan İletişim Araç Seti" başlıklı konuşmaları yer aldı. Etkinlikte ayrıca birçok konser gerçekleşti. Açılış konserinde, besteci Dr. Onur Türkmen de dahil olmak üzere Türk müziğinin birçok çağdaş yeni müzik ile harmanlayan eserleri NK Ensemble tarafından seslendirildi. İkinci günün akşamında ise arka arkaya üç konser vardı; "Hanımelinden Nağmeler" topluluğu geleneksel Türk müzik repertuarından seçilmiş eserler seslendirdi. Ardından, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü öğretim üyelerinden Dr. Recep Gül ve Dr. Eray Altınbüken'in "Müzik ve Bilimler" sempozyumu için besteledikleri iki eserin dünya prömiyeri vardı; Zamanın Akışı İçin İki Şarkı ve "Yarının Gölgesi". Üç günlük etkinlik, çeşitli disiplinlerden gelen akademisyenlere araştırma ve görüşlerini paylaşma fırsatı verdi.

"Müzik ve Bilimler" in oluşum sürecini kısaca anlatmakta yarar var. İlk olarak başlıktaki "Bilimler" in neden çoğul olarak tercih edildiği hususunda bir açıklama getirelim. Organizasyon komitesi olarak, belirli bir konu ve içerikten ziyade, konulara yaklaşım tonunu belirlemede bize rehberlik edecek bir sempozyum teması istedik. Fikirler ve görüşler çarpışırken, dikkatimiz "müziğin" özüne çevrildi. Türkçe'de "müzik" ve "musiki", Latince'de "musica", Yunanca ise "mousike"... Etimolojik köken olarak terim, Mousa'ların ilham verici uğraşlarından geliyor. Genelde Zeus'un kızları olarak bilinmesine rağmen, Mousa'lar aynı zamanda "Zaman" Kronos'un torunları ve "Hafıza" Mnemosyne'nin kızları... Dokuz kız kardeşin uğraşları ise sadece şiir ve şarkı değil, aynı zamanda tarihten astronomiye farklı çalışmalarını da içeriyor. "Bilimler" e bu şekilde ulaştık. Eğer bilim, evrenin, toplumun ve bireylerin doğası ile ilgili sorular sorma, bilgi edinme, araştırma, yorumlama ve anlama girişimi, gerçekliğe ulaşmada bir arayış ise; bu hedefe ulaşmak için farklı yollar da var. Hatta önceki yüzyıl bu farklı yaklaşımların çatışmasına şahit olduk, deneysel, matematiksel veya sosyal olsun. Bu farklı kültürleri ortak bir zemine nasıl bir araya getirip uyum içinde harmanlayabiliriz? İşte bu noktada "Müzik" e geri döndük. Bu nedenle, "Müzik ve Bilimler" teması müzikolojinin disiplinlerarası doğasını ifade etmenin gösterişli bir şekli olarak anlaşılmalı, zira bu sadece müzikologların katıldığı bir konferans değil. Sempozyumumuzda müzikologların yanı sıra, müzik hakkında soruları olan ve müzikoloji dışındaki bilimsel disiplinlerden araştırmacıları bir araya getirerek farklı metodolojik yaklaşımlar hakkında da bilgi alışverişini amaçladık. Bu gruba, sorularını (ve çözümlerini) müzikal olarak sunmak isteyebilecek besteci, sanatçı ve müzisyenleri de ekleyin. Kısacası müzikologlar olarak kendi alanlarımız dışında neler olup bittiğini öğrenmek istedik. Müzik insanları olarak ise müziğin, farklılıkları uyumlu bir şekilde birleştirme ve bir diyalog şekli sağlama yeteneğine sahip olduğunu biliyorduk. Kısacası, hepimizin buluşabileceği ve iletişim kurabileceği ortak bir zemine üç tam gün boyunca müzik ve bilimi kutlamak temel amacımızı.

Haziran 2018'de yapılan ilk bildiri çağrısından beri, uluslararası çapta çok fazla olumlu geri dönüş aldık. Çeşitli disiplinlerden gelen bildiri tekliflerinin çok yüksek sayıda çıkması sempozyumun amacının anlaşıldığı ve kabul gördüğünü gösteriyordu. Bilimsel komite üyelerimizden gelen danışmanlık yardımı sayesinde uzun ve özenli bir değerlendirme sürecinin sonunda seçimler yapıldı. Sempozyumun başarısı üçüncü gün bilim kurulu üyeleri ve davetli konuşmacıların da yer aldığı kapanış oturumu sırasında belirginleşti. İlk olarak "Müzik ve Bilimler" olarak geniş bir tema seçmenin potansiyel riskleri üzerinde yoğunlaşılan, konuşmacılar bu riske rağmen sempozyum boyunca gördükleri çeşitliliği, entelektüel derinliği ve ilham verici kolektif ruhu övdü. Risk almaya değmişti, sonuç olumlu oldu.

Kuşkusuz sempozyumun bu başarısı Prof. Songül Karahasanoğlu başkanlığındaki İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü içindeki büyük sinerjiden ve organizasyon komitesi üyelerinin uyumlu ve tükenmek bilmeyen coşkulu çalışmasından kaynaklanmakta. Sempozyum tarihine kadar düzenli aralıklarla toplanan ve görev dağılımı yapan organizasyon komitesinde, öğrenci organizasyonu ile Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı ve Doç. Dr. Atilla Toksoy, finansal konularla Öğr. Gör. Serkan Şener, özet kitabı ve şu an elinizde olan bildiri kitabının yayına hazırlayan ve sempozyuma dair her türlü basım işi ile Dr. Öğr. Üyesi Eray Cömert, alımlar ve yazışmalarla Öğr. Gör. Dilhan Yavuz, ve Araş. Gör. Günay Koçan Flower, web sitesi tasarımı ve yürütücülüğü ile Araş. Gör. Faruk Çalışkan ve her türlü organizasyon işleri ile bölüm araştırma görevlileri Elif Özen, Eylül Doğan ve Güncel Gürsel Artıktay yürekten katkı sağladılar. Bir diğer yandan organizasyon aşamasında ve sempozyum sırasında bize son derece yüksek bir motivasyon ile yardımcı olan sevgili öğrencilerimizi (lisans ve yüksek lisans öğrencileri) de unutmamalıyız. Aralarında sempozyum temasını zarif bir şekilde yansıtan logoyu tasarlamamıza yardımcı olan İrem Çevik'e özel bir teşekkür sunarız. Son olarak "Müzik ve Bilimler" i mümkün kılan sponsorlarımıza da teşekkür etmeyi bir borç biliriz. Sempozyum ana sponsoru Aydın Doğan Vakfı ve başkan Candan Fetvacı'dan organizasyon aşamasında aldığımız desteği her zaman minnet ile hatırlayacağız. Aydın Doğan Vakfı'nın yanı sıra diğer destekçilerimiz ve sponsorlarımız İTÜ Rektörlüğü, İTÜ Vakfı, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü, Turkcell, Nestle, Kalan Müzik, Redbull ve Bilsas idi. Onlar olmadan bu çapta bir organizasyonun gerçekleşmesi imkansızdı.

Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri kitabında, sempozyumda sunulan bildirilerden oluşan, 33'ü Türkçe ve 23'ü İngilizce olmak üzere toplam 56 adet bildiri yer alıyor. Bildiriler kitapta yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralandı. Yazıların tüm sorumluluğu yazarlarına ait olacağı için, yazılarda herhangi bir tashih yapılmadı ve editörlük işlemine tabi tutulmadı. Bildiri kitabı İTÜ Yayınevi bünyesinde, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından yayına hazırlandı ve yayımı ve dağıtımı Konservatuvar'ın web sitesinde gerçekleştirilmek üzere e-kitap formatında hazırlandı.

"Müzik ve Bilimler" e destek sunan, katılan ve katkıda bulunan herkese en içten teşekkürlerimizi sunarız.

Organizasyon Komitesi adına,

Dr. Ozan Baysal

# Foreword

The *International Music and Sciences Symposium* was held on April 17th-19th 2019 in Istanbul Technical University Maçka Campus, Istanbul. Organized by the Musicology Department of Turkish Music State Conservatoire the three day event included oral and poster presentations, lecture recitals and panels of 120 academics from over 20 countries, as well as the keynote addresses of the invited guests Dr. Thomas Christensen (University of Chicago) and Dr. Ian Cross (University of Cambridge), with their speeches titled "The Eternal Braiding of Music and Science" and "Music, Speech and the Human Communicative Toolkit". In addition there were multiple concerts. The opening concert was performed by NK Ensemble, playing contemporary new music, including compositions of internationally renowned Turkish composer Onur Türkmen. On the evening of the second day, there were three consecutive concerts; "Hanımeliinden Nağmeler" ensemble performed selected pieces from traditional Turkish music repertoire. Following that, there were two world premiere concerts composed by ITU conservatory faculty have written exclusively for "Music and Sciences" symposium; "Two Songs for the Flow of Time" by Dr. Recep Gül and "The Shadow of Tomorrow" by Dr. Eray Altınbüken. The three-day event provided an opportunity for academics from various disciplines to meet, share their research and visions.

It is important to briefly acknowledge the genesis of "Music and Sciences"; more specifically why choosing "Sciences" in plural form. As the organization committee, we preferred a symposium theme that will guide us setting the tone of our approach rather than the content. Looking for ideas, we turned our attention to the essence of "music". Music, in Turkish "müzik" and "musiki", in Latin "musica", in Greek "mousike"... Etymologically, the term comes from the inspirational endeavors of the Muses. Although primarily known as the daughters of Zeus, the Muses are also the grandchildren of Kronos - the time - and the daughters of Mnemosyne - the memory... Yet the endeavors of the nine sisters are not only of poetry and song but also include diverse inquiries from history to astronomy. That is how we arrived at the "Sciences". For if science is an attempt to ask, obtain knowledge, investigate, interpret and understand questions about the working processes and the nature of the universe, society and the individual self; there are also different paths in attaining this goal. In fact, the preceding century has witnessed the clash of such different approaches whether empirical, mathematical or social. How to bring together these diverse cultures to a common ground and blend them in harmony? That is how we arrived back to "Music". Thus, this was not intended to be only a musicology conference, nor the theme "Music and Sciences" a flashy catchy new way of expressing the interdisciplinary nature of musicology. Besides musicologists, we also aimed to bring together researchers from various scientific disciplines that have musical questions, with different methodological approaches to obtain knowledge. Add to this group, the composers, sonic artists and the musicians who might want to offer their questions (and solutions) musically. As scientists, we wanted to have a chance to learn what is happening in the realms beyond our own. As people of music, we know that music has the ability to harmonize differences and allow a form of dialogue. In short, we wanted to provide an opportunity for all, a common ground where we can all meet, communicate and have three full days of music and science.

Since the first call for papers announcement on June 2018, we had so many positive feedbacks in a global scale. With its high number of proposals from various disciplines, it was clear that the symposium theme resonated with many others around the world. Selective choices were made at the end of a long evaluation process thanks to the consultancies from the members of our scientific committee. The success of the symposium became evident during the closing remarks session on the third day held by speakers from the scientific committee as well as the invited guests. While concentrating mostly on the potential risks of choosing a broad theme as "Music and Sciences", each speaker was fully positive about the outcome; praising the variety, intellectual depth, and the inspirational collegial spirit they have witnessed throughout the symposium. It was worth taking the risk.

Certainly, the success of the symposium owes much to the huge synergy within the ITU TMSC Musicology department. Under the chairmanship of Prof. Songül Karahasanoğlu all the members of the organizing committee worked effortlessly and with much enthusiasm. The committee convened weekly and shared tasks and responsibilities. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı and Dr. Atilla Toksoy were responsible with the student organization; Serkan Şener dealt with financial matters and the budget planning; Dr. Eray Cömert prepared all kinds of publications about the symposium including the book of abstracts, concert programs and the present symposium proceedings book; Dilhan Yavuz and Günay Koçhan Flower were responsible with the purchases and correspondances, Faruk Çalışkan designed and administrated the symposium website and Elif Özen, Eylül Doğan and Güncel Gürsel Artıktay contributed heartily in all kinds of organization related matters. Not to forget our beloved students (undergraduate as well as graduate) who helped us during the organization phase and who assisted us throughout the symposium with their never-ending motivation and positive spirit. Among them, a special thanks go to İrem Çevik who helped us design the logo which reflected the symposium theme gracefully. Lastly, we should also mention and graciously thank our sponsors who made "Music and Sciences" possible at this point. Our main sponsor was Aydın Doğan Foundation and the support we had from its president Candan Fetvacı throughout the organization phase will always be remembered. Besides Aydın Doğan Foundation, our other supporters and sponsors were ITU Rectorate, ITU Foundation, Turkish Music State Conservatory Directorate, Turkcell, Nestle, Kalan Müzik, Redbull and Bilsas. Without their support, it was impossible to organize such a big event.

The contents of this proceeding book include 56 papers that were presented during the symposium, of which 33 of them are in Turkish and 23 are in English. The articles are ordered alphabetically according to the surnames of the writers. The papers were not subjected to any kind of editorial revision and all responsibility for the articles belongs to their respective authors. The proceedings book was published by ITU Turkish Music State Conservatory Publications to be distributed electronically from the conservatory website.

Thank you all for supporting, participating and contributing to "Music and Sciences".

On behalf of the Organization Committee

Dr. Ozan Baysal

## BİLİM KURULU

### SCIENTIFIC COMMITTEE

Mehmet KARACA (İTÜ Rektörü)	İstanbul Teknik Üniversitesi, Onursal Başkan
Abdullah AKAD	Trabzon Üniversitesi
Adnan KOÇ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Ali ERGUR	Galatasaray Üniversitesi
Alper MARAL	Ankara Üniversitesi
Andre HOLZAPFEL	KTH Royal Institute of Technology
Atila Coşkun TOKSOY	İstanbul Teknik Üniversitesi
Ayhan EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Barış BOZKURT	İzmir Demokrasi Üniversitesi
Bedirhan DEHMEN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Belma KURTİŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Can KARADOĞAN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Cemal KAFADAR	Harvard Üniversitesi
Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi
Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Çağla AYDIN	Sabancı Üniversitesi
Çiğdem YAZICI	Üsküdar Üniversitesi
Elif Damla YAVUZ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Eray ALTINBÜKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Eray CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
F. Amilcar CARDOSO	Coimbra Üniversitesi
Fernando BENADON	American Üniversitesi
Gonca GİRGIN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI	İstanbul Teknik Üniversitesi
Gülçin Zeynep ÖZKİŞİ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Gürol IRZİK	Sabancı Üniversitesi
Ian CROSS	Cambridge Üniversitesi

John Morgan O'CONNELL	Cardiff Üniversitesi
Levent SOYSAL	Kadir Has Üniversitesi
Mehmet KALPAKLI	Bilkent Üniversitesi
Mustafa Kemal KARAOSMANOĞLU	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Nilgün DOĞRUSÖZ DIŞIAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Okan Murat ÖZTÜRK	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Onur TÜRKMEN	Bilkent Üniversitesi
Ozan BAYSAL	İstanbul Teknik Üniversitesi
Paul WHITEHEAD	İstanbul Teknik Üniversitesi
Ralf Martin JAGER	Münster Üniversitesi
Robert REIGLE	İstanbul Teknik Üniversitesi
Ruhi AYANGİL	İstanbul Teknik Üniversitesi
Selçuk ARTUT	Sabancı Üniversitesi
Serkan ŞENER	İstanbul Teknik Üniversitesi
Serpil MÜRTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Süleyman ŞENEL	İstanbul Teknik Üniversitesi
Süleyman TARMAN	Aksaray Üniversitesi
Thomas CHRISTENSEN	Chicago Üniversitesi
Tolga Zafer ÖZDEMİR	Bilgi Üniversitesi
Tolgahan ÇOĞULU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Turan SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Veit ERLMANN	Texas Üniversitesi
Yahya Burak TAMER	Bahçeşehir Üniversitesi
Yalçın ÇETİNKAYA	İstanbul Teknik Üniversitesi
Yavuz EKŞİ	İstanbul Teknik Üniversitesi
Yiğit AYDIN	Bilkent Üniversitesi







**SPONSORLAR**  
SPONSORS



**AYDIN**  
**DOĞAN**  
**VAKFI**



**BİLSAS**  
BİLİM SANAT SPOR YAPIM / SCIENCE ART SPORT PRODUCTION

**KALAN**





**BİLDİRİLER**  
**PROCEEDINGS**





# SHAPING SOUNDS WITH P300 BASED BRAIN-COMPUTER MUSICAL INTERFACE



Uğur Can AKKAYA<sup>1</sup>, Çağatay DEMİREL<sup>2</sup>, Reuben de LAUTOUR<sup>1</sup>, Gökhan İNCE<sup>2</sup>

## Abstract

This paper describes the development and testing of a Brain Computer Musical Interfacing (BCMI) that allows a user to select and transform one element of a musical texture by paying attention to that particular element. In order to realize a BCMI system mentioned a comprehensive testing scheme was established which uses Auditory Evoked Potentials (AEP) to elicit P300 wave. Oddball paradigm that inherits multiple target stimuli was developed to be used in the BCMI. Presented sound stimuli are divided into multi-channel speaker setup to have better localization on users focused sound stimulus. A sound synthesis model was developed for transforming its sound texture based on neural oscillations that is categorized with the help of Self Organizing Maps (SOM) algorithm. In addition, Artificial Neural Network is used to predict the possible P300 waves that shows the subjects attentional focus. P300 waves classified successfully for the most of the participants. Promising results was achieved concerning the developed BCMI system.

**Index Terms:** BCMI, P300, ERP, Machine Learning, Signal Processing, Interactive Music Systems

## Introduction

Idea of using brainwaves for making music has been around since 1960s with the names like Alvin Lucier, David Rosenboom and Richard Tietelbaum (Brause, 2002). Technological development and increased availability of bio-sensors like Electroencephalogram (EEG) led to an increased interest in the research field under the name of Brain Computer Musical Interfacing (BCMI) (Miranda, 2014). Such interest led to many intriguing interactive systems that uses brain waves as a main medium to work on (Christopher, Kapur, Carnegie, & Grimshaw, 2014). BCMI field is an interdisciplinary research field which mainly feeds from computer science, neuroscience and music research fields. By harnessing many aspects of these disciplines, it is possible to use different neuroscientific phenomena such as Event Related Potentials (ERP) (Luck, 2005). There are many prominent examples that uses ERPs to make music. Especially in Visually Evoked Potentials (VEP). In his article Grierson (2008) mentions systems that use P300 component such as *P300 composer*, *P300 Scale Player*. Another example would be Pinneger, Hiebel, Wriessnegger and

<sup>1</sup> Centre for Advanced Studies in Music, Istanbul Technical University, Istanbul, Turkey. {akkaya15, lautour}@itu.edu.tr

<sup>2</sup> Computer Engineering Department, Istanbul Technical University, Istanbul, Turkey. {demirelc16, gokhan.ince}@itu.edu.tr

Müller-Putz's (2017) BCMI system. In their work, they implemented a control system similar to P300 speller but instead of letters music notations was used to control an open source scoring system. Vamvakousis and Ramirez's (2011) research is one of the P300 researches that is closely related to this project's motivation. In their research Vamvakousis and Ramirez created a BCMI sequencer which melody that is being played can be influenced by focusing/listening to desired note in the sequenced melody.

Motivation of this work is towards on making a BCMI system where users of this interactive system can influence an element of the sonic texture around them only by listening and focusing to that element. This system was an attempt to realize the possibilities of such instrument. Building on previous works by Vamvakousis, & Ramirez (2014, 2015), Käthner, Ruf, Pasqualotto, Braun, Birbaumer, & Halder (2013), Schreuder, Blankertz, & Tangermann (2010) and Biroshak, Kleschen, & Smith (2005), several new approaches and refinements are presented in this work. First, the authors investigate the potential of sound localization in a BCMI system as a means to more effectively isolate individual sounds from a larger sonic texture through the use of a multi-channel speaker array. Second, a multi-target oddball paradigm was designed to improve Auditory Evoked Potentials (AEP) acquisition that will give better flexibility and musicality to the BCMI system by increasing the target stimulus choice for the subjects. Third, the system performs simultaneous real time acquisition of two types of brain wave data. Target identification is enabled through acquisition of the P300 wave of AEP, while simultaneously recording neural oscillations from brain waves to enable meaningful transformation of synthesized sounds. P300 wave is an ERP that considered to be endogenous potential. Determination of the P300 wave is realized by the use of machine learning algorithms. Processing of neural oscillations for smooth transitions between changing parameters is supported by self-organising maps (SOM) algorithm.

## Methodology

The experiments were held inside an acoustically isolated music studio. Ten healthy individuals aged between 24-30 years participated in the tests. Every participant gave their consent for their recorded EEG data to be used for the purposes of this study. The subjects were seated in the middle of a five-channel array at a point equidistant from each speaker. Each speaker played a different sound stimulus except for the two rear speakers, which played the identical frequent stimulus. The display in front of the subject shows which speaker plays a sound stimulus in real time with color coded dots. Interstimulus interval (ISI) for the sound stimuli was 400 milliseconds that inherits 300 millisecond sound stimuli and 100 milliseconds silence. A short presentation was given to each subject before the experiment. Participants are told to focus on their desired target stimulus and mentally count the occurrences of that sound stimulus in order to influence the sound while EEG device records their neural responses. ANN is used to determine P300 component from the real time EEG data. In order to train the ANN, the experiment was divided into two parts. For the first part, which consisted of three to six runs, subjects were told to focus on predetermined target stimuli. The ANN



was then trained based on the focused target stimulus and the other two non-target stimuli of each trial. The duration of the training trials was kept to a minimum in order not to tire the subjects. No sound changes (audio-visual feedback) was given to participants in the training trials. After training of the ANN, the second part of the experiment involved a real time scenario where subjects were told to pick one sound stimulus out of three. If the ANN predicted a possible P300 wave, the parameters of the synthesizer responsible for producing that sound were changed based on the neural oscillations categorized by the SOM. The flowchart of system overview is shown in Fig. 1.

### Sound Localization and Probability Distribution for Speaker Configuration

Sound localization was used to enhance the subject's attention on their selected target stimulus. In order to make localization of the sound stimuli better for the participants, saw-tooth wave between 1000-2500 Hz was used. Each of speaker played different distinct frequencies aside from two back speakers which played 1000Hz saw-tooth wave. Fig. 2 shows the experiment setup.

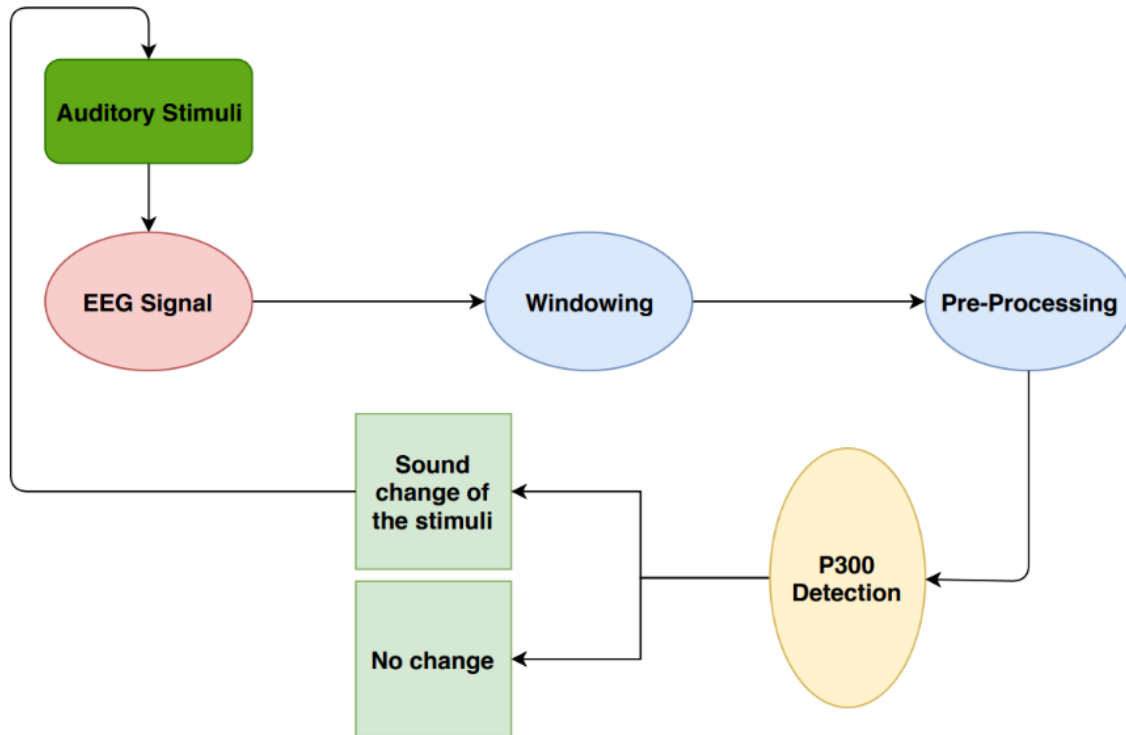


Fig. 1. System Overview

Playing rate of the deviant and frequent stimuli depends on the Oddball paradigm used in the experiment setup. In a standard Oddball paradigm 20/80 probability of deviant/frequent stimulus can be used. This refers that out of all the played stimuli there will be %20 possibility of deviant stimuli will be played. As our experiment setup uses 5 different speakers for auditor stimuli, probability calculation was made according to the speaker count. By taking into account of convenience of using subjective probability over objective probability (Johnson & Donchin, 1980; Rosenfeld, Biroshak, Kleschen, & Smith, 2005) It was decided that three target stimuli

of & 6.67 probability and two frequent stimuli of %40 probability was optimal rate for the for out experiment setup. Based on this information a custom Max/Msp patch was created that calculates and sends randomized auditory stimuli based on the probability calculation mentioned before.



Fig. 2. Experiment Setup

### Using Neural Oscillations as Synthesis Parameters

Neural oscillations are neuroscientific phenomena that can be observed in certain frequency windows of the raw EEG recording. These rhythmical neural patterns are related to cognitive and bodily functions of the participant. These patterns contribute to many cognitive functions (Başar, Başar-Eroğlu, Karakaş, & Schurmann, 2001). There are five main types of neural oscillations; delta, theta, alpha, beta, gamma (Liu, Chiang, & Chu, 2013). *Table 1* shows neural oscillation types.

Activity	
Delta (0.5 - 3 Hz)	Deep sleep and deep meditation
Theta (3 - 8 Hz)	Sleep state and meditation
Alpha (8 - 12 Hz)	Resting and calmness
Beta (12 - 38 Hz)	Attentive, thinking and focusing
Gamma (38 - 42 Hz)	Information exchange between parts of the brain

Table. 1. Neural Oscillation Types

A sound synthesis technique that incorporates intelligible data acquired from brain waves was developed inside the custom created Max Msp patch. A subtractive sound

synthesis model was used for the sound stimuli. Fundamental value for each auditory stimulus is determined before the experiments. Created Max Msp patch multiplies the recorded neural oscillation value ( $\mu\text{V}$  square per Hz) by fundamental values of auditory stimuli to create upper harmonics to the synthesized sound. Real time segmented neural oscillations were used to alter the balance of the partials of the determined fundamental frequency of the synthesizer. Each parameter that affects the upper harmonics of the auditory stimulus that is determined as P300 true by ANN algorithm, changes in relation to the 600 milliseconds of EEG data recorded before the onset of instantaneous target stimulus. It should be noted that sound change/sound morphing only applied to the target stimulus that is marked as P300 true candidate. Other auditory stimuli are not affected by this process unless user decides to change their desired focused stimulus.

Neural oscillations recorded from the segmented raw EEG data observed to be disjunct. The reason for these big jumps was each segmented EEG data consisted relatively different neural oscillations related to stimulus that come before it. In order to eliminate this disjunctive data. SOM categorization algorithm was used as an unsupervised categorization method. The recorded neural oscillations were fed to the SOM for categorization of neural oscillations. Output of this algorithm was used for smooth parameter change of the subtractive synthesizer created.

### **Pre-Processing and P300 Classification**

Data acquisition was performed with a Brain Products V-amp 16 EEG device, using the Fp1, Fz, Cz and Pz electrode regions. A custom python script was created for signal processing techniques used on the raw EEG data. Pre-processing techniques are used to eliminate noise factor that happens due to low SNR ratio of the EEG recordings (Luck 2015). 600 milliseconds of EEG signal were segmented and recorded after every onset of sound stimulus. Pre-processing was performed to each recorded segmented EEG data. Windows were band-pass filtered between 0.1 and 30 Hz. A 50Hz notch filter was used to eliminate DC hum. Baseline correction was implemented to reduce drifts in the raw EEG. Threshold of 70  $\mu\text{V}$  used for artifact rejection. This process was necessary for eliminating blinks, ocular movements, swallowing and body movements that can alter the P300 component analysis (H. Mirghasemi, M. B. Shamsollahi & R. Fazel-Rezai). If artifact rejection algorithm detects any of noise inside a segmented window that can happen from bodily and ocular movements that trial was excluded from the averaging process.

Four different machine learning algorithms were tested for P300 classification. These were; Support Vector Machines (SVM), Linear Discriminant Analysis with shrinkage value (LDA), Random Forest and Artificial Neural Networks (ANN). Previous studies of classification methods have demonstrated that LDA with shrinkage value improves ERP classifications (Höhne, Blankertz, Müller, & Bartz, 2014; Mirghasemi, Fazel-Rezai and Shamsollahi (2006) reported that LDA outperforms other classifiers in a dataset that consist target and non-target P300 signals from of various electrode spots. In addition to that SVM is also known as accurate classifier for P300 researches (Krusienski et al., 2006; Thulasidas, Guan, & Wu, 2006). ANN have been used in

various sub-fields of neuroscience to solve complex problems such as pattern recognition, speech, vision and dynamic data processing (Jaiyen, Lursinsap & Phimoltares, 2010; Washizawa, 2010; Ozawa, Roy & Roussinov, 2009; Ge S.S., Yang Y. & Lee T. H., 2008).

10-fold cross validation was chosen as the offline succession metric for each electrode point for each subject's dataset and it was shown that the chosen electrode points regarding classification results were varied. In all experiments, Fz brain spot was found to be the most relevant location to estimate target P300 signals, because in all classifiers the best classification result was given from the dataset created from Fz. Hyperparameter optimization was conducted to each machine learning algorithm and various combinations of hyperparameters among each model were trained individually which is known as grid search (Bergstra, Komer, Eliasmith, Yamins & Cox, 2015). Out of four different classification methods ANN algorithm scored better cross-validation accuracy than other three machine learning algorithms. Chosen ANN model has 2 layers consists of 80 neurons in the first layer and 80 neurons in the second layer with relu activation function. Adam is chosen as optimizer with learning rate of 0.001 and 0.9 momentum value. The final model was trained 50 epochs.

In order to create dataset required to classify P300 wave, recorded data in the training stage of the experiment used to train ANN algorithm. Subject-oriented training was conducted for each subject's dataset. There are 5 different consecutive window types which are categorised based on the number of windows used for averaging process for the P300 wave classification. These are 5, 10, 15, 20 and 25 windows. These 5 windowing types are examined based on their cross-validation performances. It was found that among all window counts, averaged 15 consecutive windows gave better cross-validation accuracy from the P300 candidate data sets created from averaged 5 and 10 consecutive windows. 25 continuous window count did not provide expected significance on the target P300 classification accuracy. In addition, classification of P300 wave with 25 window count took longer time because 25 windows had to be filled for each audio stimuli. For these reasons, mean values of each consecutive 15 pre-processed EEG windows are taken and labelled according to stimulus information as a final dataset. These averaged windows then fed into ANN as target or non-target trials depending on the EEG data of participants' focused stimuli. This process is known as creation of P300 candidate based on oddball paradigm (John & Catherina, 1997). Thus, the dataset required for concurrent P300 classification was prepared for the experiments. For each time step in which a stimulus occurred, P300 candidates of each stimulus type were examined. Probabilistic outputs of target stimulus estimation results for each P300 candidate were analysed and a stimulus belonging to the highest estimated P300 candidate was accepted as a target stimulus.

### **Experiment Results**

Mean P300 classification accuracy for all subjects were found 88,01% for offline situation. Which shows a positive result for usability of proposed BCMI system. The mean of real time classification results was found to be 64,75%. The subjects generally

reported that they felt able to influence the sounds. Fig. 3 shows one of the successive sessions where user is focused at number 1 labelled stimulus.

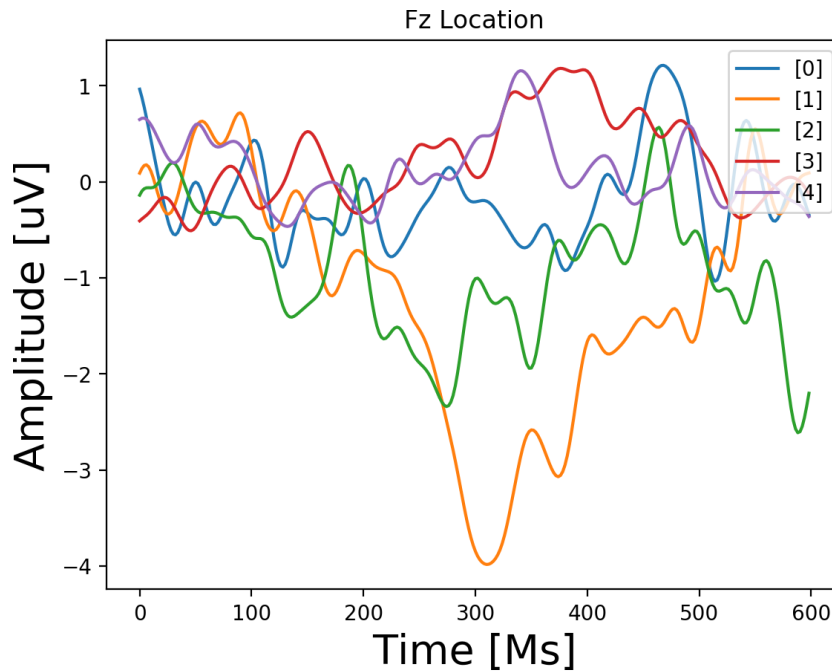


Fig. 3. Example Successive Session

However, not all trials were successful. This could point out challenges of this kind of BCMI system where subjects focus and motivation is one of the important aspects that effects the P300 wave. Another important aspect would be restricted body and ocular movements of the participant. Any change in the posture can induce noise to the EEG recordings. In addition, three target stimuli could impose a problem because of the lower probability of deviant stimuli (0.0667%). Low probability could lead to longer wait time for same stimulus to play again. While this enhances focus on the chosen stimulus, at the same time low repeatability could break participant's focus on the target stimulus because of the same unique appearance of non-target stimuli. Having said that, because of the high accuracy of the prediction of the P300 wave, subjective probability calculation for the multiple target oddball paradigm showed promising results. Self-evidently, probability calculation had an important effect on the P300 wave.

### Conclusion

Experiment results showed that it is possible to use AEP in a multiple target oddball paradigm with the help of subjective probability and sound localization. ANN results were also promising, and the authors speculate that using ANN in similar BCMI systems might give usable results, since the ANN is searching for possible P300 waves at the same time from each possible target stimuli. Use of neural oscillations as a driving phenomenon to alternate synthesized sound stimuli gave sonically interesting results as it is in a sense showed a mental process of participants at specific time windows. Besides helping with localization, visual feedback in the BCMI system helped subjects to maintain better focus on the target stimuli.

This study allowed authors to access information about the conditions under which such a system should be carried out. There are some limiting aspects to these conditions, such as low followability of the randomly distributed auditory stimuli, restricted body and ocular movements. These kind of limitations makes developing a definitive BCMI system a hard task. In addition, this system asks very high focus from its user because it uses sophisticated paradigms like multiple target stimuli oddball paradigm with surround cues for localization. It is substantial that these conditions must be created for a successful BCMI system. Therefore, advanced computational signal processing techniques are required to lower these limitative and mandatory conditions for better accessibility for the users.

Influence of sound stimuli type on the P300 component is one of the research questions that is generated after the experiments. Deep learning algorithms for lowering the estimated time for classification of the successfully P300 wave is another interesting point to research further. This could point out to a BCMI system that works faster in determining which sound stimulus subject is currently focusing in real time. Another important aspect for improvement of the proposed BCMI system is its possibilities with consumer grade EEG devices as these devices are much easier to set up and use.

Building a Brain Computer Musical Interfacing system where one can influence and change the sound texture just by focusing on a sound object inside that texture is an intriguing subject that is worth researching for. Because such system could hold many more information about human auditory perception which could lead better use of our brainwaves in a music making scenario and many more aesthetic acts.

## References

- Başar, E., Başar-Eroğlu, C., Karakaş, S. & Schurmann, M. (2001). Gamma, alpha, delta, and theta oscillations govern cognitive processes. *Int. J. Psychophysiol.* 39 (2-3), 241-248.
- Bergstra J. & Komer B., Eliasmith C., Yamins D. & Cox D. D. (2015). Hyperopt: A Python library for model selection and hyperparameter optimization. *Computational Science & Discovery*, 8(1), 1749-4699
- Brouse, A. (2002). A Young Person's Guide to Brainwave Music. *HorizonZero(15)*. Retrieved 4 10, 2018, from <http://www.horizonzero.ca/textsite/flow.php?is=15&art=0&file=0&tlang=0>
- Christopher, K.R., Kapur, A., Carnegie, D.A., & Grimshaw, G.M. (2014). A History of Emerging Paradigms in EEG for Music. *In proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC)*. Athens, GR.
- Ge S.S., Yang Y. & Lee T. H. (2008). Hand gesture recognition and tracking based on distributed locally linear embedding. *Image and Vision Computing*, 2008, 26(12), 1607-1620

- Grierson, M., & Kiefer, C. (2014). Contemporary Approaches to Music BCI Using P300 Event Related Potentials. In E. R. Miranda, *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. London: Springer.
- Höhne J, Blankertz B, Müller KR & Bartz D. (2014). Mean shrinkage improves the classification of ERP signals by exploiting additional label information. *In Proceedings of the 2014 International Workshop on Pattern Recognition in Neuroimaging*. IEEE Computer Society, 1-4.
- Mirghasemi H., Shamsollahi M. B. & Fazel-Rezai R. (2006). Assessment of Preprocessing on Classifiers Used in the P300 Speller Paradigm. *2006 International Conference of the IEEE Engineering in Medicine and Biology Society*. New York, NY, 1319-1322
- Jaiyen S., Lursinsap C, and Phimoltares S., (2010). A very fast neural learning for classification using only new incoming datum. *IEEE Trans. Neural Netw.*, 21(3),1750-1761
- John P. & Catherina M. (1997). P300 and Probability: comparison of oddball and single-stimulus paradigms. *International Journal of Psychophysiology*, 25(2), 169-176
- Krusienski D. J., Sellers E. W., Cabestaing F., ...Wolpaw J. R. (2006). A comparison of classification techniques for the P300 Speller. *Journal of Neural Engineering* 3(4), 299-305.
- Käthner, I., Ruf, C.A., Pasqualotto, E., Braun, C., Birbaumer, N., Halder, S. (2013). A portable auditory P300 brain-computer interface with directional cues. *Clinical Neurophysiology*, 124(2), 327-338
- Liu, H. N., Chiang, Y. C., & Chu, C. H. (2013). Recognizing the Degree of Human Attention Using EEG Signals from Mobile Sensors. *Sensors*, 13(8), 10273-10286.
- Luck, S. L. (2005). *Introduction to the Event-Related Potential Technique* (2nd ed.). Boston: MIT Press.
- Mirghasemi H., Fazel-Rezai R. & Shamsollahi M. B. (2006) Analysis of P300 classifiers in brain computer interface speller. *In Proceedings of the 28th Annual International Conference of the IEEE Engineering in Medicine and Biology Society (EMBS '06)*, 6205-6208.
- Ozawa S., Roy A. & Roussinov D. (2009) A multitask learning model for online pattern recognition. *IEEE Trans.Neural Netw.*, 20(3), 430-445
- Rosenfeld J.P., Biroshak J.R., Kleschen M.J. & Smith K.M. (2005). Subjective and objective probability effects on P300 amplitude revisited. 42(3):356-359
- Schreuder M., Blankertz B., Tangermann M. (2010). A New Auditory Multi-Class Brain-Computer Interface Paradigm: Spatial Hearing as an Informative Cue. *PLOS ONE* 5(4) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0009813>

- Thulasidas M., Guan C., and Wu J. (2006). Robust classification of EEG signal for brain-computer interface. *IEEE Transactions on Neural Systems and Rehabilitation Engineering*, 14(1), 24-29
- Vamvakousis, Z. & Ramirez, R. (2014). P300 Harmonies: A Brain-Computer Musical Interface. *39th International Computer Music Conference (ICMC)*. Athens: Michigan Publishing.
- Vamvakousis Z. & Ramirez R. (2015). Is an auditory P300-based Brain-Computer Musical Interface feasible? *Proceedings of the 11th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research (CMMR)*. Plymouth, UK: Springer Verlag
- Washizawa Y. (2010). Feature extraction using constrained approximation and suppression. *IEEE Trans. Neural Netw.*, 21(2), 201-210





# HARMONIC IMPORTANCE OF INDIVIDUAL NOTES



Ruhan ALPAYDIN<sup>1</sup>

## Abstract

Computation of harmonic weights of individual notes is an effort to answer the question, "What exactly is a note's contribution to harmonic motion?". We want to answer this for every note in the composition. To answer this question, we added a new functionality to the RUBATO Harmonic Analysis Network which is a harmonic analysis tool for tonal music, developed on RUBATO, a framework for music composition and analysis. Harmonic Analysis Network computes an optimum path as the result of the harmonic analysis and also a harmonic weight of every single note in the music. This computation is important for performers because if the note has high importance, then the note is likely to be emphasized during performance. From a music theoretical point of view, high harmonic importance could be equivalent to being an important part of a structural chord as opposed to being part of an embellishing chord; or a note of low harmonic importance is equivalent to being a non-chordal tone or a passing/neighbor tone. Harmonic importance is found through computation over symbolic music data (MIDI format, in our case). We remove the note from the chord and compute the new optimum harmonic path. The difference of the weights of two paths corresponds to the harmonic importance of the note. This is the second output of the harmonic analysis network. Harmonic weights can be viewed graphically and due to RUBATO's interface principle, also in denotator form and XML format; and also as plain text in a separate window. We give a sample analysis with the network and find a theoretical rationale of every decision by the algorithm. For some cases, the algorithm's results are against musical intuition (or in other words, traditional analysis) in the first glance, but can be verified with a more thorough thinking about the harmonic progress and the path finding algorithm and its user-specified parameters.

**Keywords:** Harmonic Analysis, Harmonic Analysis Network, Tonality Analysis, Tonality, Riemann, Harmonic Function, Performance, Harmonic Importance, Analysis, Musical Structure.

<sup>1</sup> Lecturer, Istanbul Bilgi University, Music Department, Dolapdere, D-403A, Istanbul, Turkey.

E-mail: ruhan.ikedda@bilgi.edu.tr

## Introduction

Harmonic analysis of music provides insight into how the music is composed, organized and is the first step in the structural analysis of common-practice music. Common-practice music refers to Baroque, Classical and Romantic Periods of Western Music. For music of these periods, structural analysis begins with harmonic analysis because tonality keeps the whole structure together, exerts a hierarchy. As a result, harmonic changes and structural changes align to a large extent.

Harmonic analysis, along with the structural analysis arising from it provides guidance for performers. Through control of phrasing, articulation, dynamics, accent or tempo change during actual performance of the music, performers reflect their understanding of the organization of music. In fact, one of the requirements for excellent performance is a thorough understanding of the musical structure.

We have developed Harmonic Analysis Network on the RUBATO in the recent years, which is an evolved HarmoRubette in many aspects (Mazzola 2002; Noll 2001). RUBATO is a framework for music composition and analysis which is under development and extension since 1992 (Mazzola, 2002; Milmeister, 2009). Harmonic Analysis Network analyzes tonal music harmonically, assigning a function to every chord. A chord being notes with the same onset and/or sharing a simultaneity. For a complete explanation of the underlying mathematical principles and their realizations as algorithms and software refer to (Alpaydin and Mazzola, 2015).

According to Riemann, tonality is a function that gives any chord one of three values: tonic, subdominant or dominant. This abstraction of sensation, from a music perception point of view corresponds to the fact that we perceive tonic function, dominant or subdominant function from a chord relative to a tonality. That is to say, mathematically, for Riemann:

$$\textit{Tonality}: \text{CHORDS} \rightarrow \{\text{Tonic, Dominant, Subdominant}\} \quad (1)$$

where CHORDS is the set of all possible chords. A chord is any set of pitch-classes from the 12 pitch-classes of the 12-tone equal-tempered system which pitch relations in Western music is based on. Historically, a scientific study of chords started with Rameau. For Rameau, chord classification takes as the reference the root of the chord which he named as the fundamental bass. Any chord can be embedded into a chain of thirds, since triads and sevenths are the primary chords in tonal harmony of tonal music. As well as modern tonal music theory, in Harmonic Analysis Network, we follow Rameau, embedding any chord into all possible minimal chains of thirds. Thus, in our analysis of tonal music any chord is primarily heard as a chain of thirds over the fundamental bass, and any chord has a weight for every possible function as Riemann had thought, i.e. the Riemann Matrix. In Harmonic Analysis Network, harmonic analysis starts with specification of the harmonic analysis space and a vertical scan of the tonal music, assigning a Riemann matrix to every chord. A Riemann Matrix is the tonality function, in the Riemann sense described in the equation (1) above, evaluated to that chord. The dimensions of the analysis space defines the dimension of the Riemann Matrix. Thus, the Riemann matrix for a given chord *Chord* is a function:

$$\text{Weight}(\text{Chord}): T \times M \times F \rightarrow \mathbb{R}_{\geq 0} \quad (2)$$

where  $T$  is the set of tonalities,  $M$  is the set of modes and  $F$  is the set of functions. From the sequence of Riemann matrices based on the user specified harmonic tensor, an optimum path is computed so that overall global tension is minimum (Alpaydin and Mazzola, 2015).

The second output of the Harmonic Analysis Network is computation of harmonic weights of individual notes. Harmonic weight computation is part of a larger program: harmonic weight of individual notes together with the metric weight of individual notes and motivic weight will constitute performance analytics. In musical performance, the performer will precisely and objectively know what each note's weight is by assigning a function to these three different kind of weights and computing an overall weight, i.e. finding the result of the function

$f(w_{\text{harmonic}}, w_{\text{motivic}}, w_{\text{metric}})$  which is going to be defined by the analyst.

In the next section, we will overview the scientific literature on harmonic importance of notes and chords in harmonic analysis of tonal music. Then we will explain the network's computation of harmonic importance in detail. Then, we will give a sample analysis with the network and discuss the results.

### Harmonic Weight of a Note

Literature of theories of analytical approaches to harmonic analysis are Schenker's Theory and Analysis and Generative Theory of Tonal Music (GTTM).

Schenker's Theory makes a difference between the structural and non-structural musical material (chords or notes), stripping out non-structural music material while moving up the ladder of abstraction, from foreground towards the background in the analysis of musical structure. Prolongation of harmony is an important concept to describe the hierarchy in the harmonic progress. While Schenker's language helps analysis of the composition of the music, rationale/logic and intuition/perceptive judgement seems to work together and it is difficult to separate subjective criteria (such as discarding a chord entirely) from the objective (such as removal of a non-chordal tone) in the analytical decisions. Schenkerian Analysis is a detailed inspection of the compositional process, through the anatomy of the music, using intuition as well as logic. Schenkerian Theory's importance for music theory results from being able to communicate the compositional intuition and ideas with its own language and notation (Yust, 2006).

GTTM is an effort to analyze musical syntax of tonal music based on the ideas and methodologies to "parse" the syntax of (written) language. It is a direct consequence of "generative grammar" abstraction in linguistics which allows natural language grammars to be defined in finite number of grammar rules, some recursive, that can generate infinitely many valid sentences of the language. GTTM, in this perspective is an attempt to define tonal music's syntax *like* a natural language grammar. Music has a syntax but the differences between speech and music comprise a large set (Patel, 2008). While all natural languages have syntactic units that are shared (for example,

morphemes, phonemes, words, adjectives, sentences), for different musical cultures, these syntactic units vary so much that it is difficult to compare in a universal way, linguistic and musical syntax. In the case of tonal music period of Western tonal music, there are particular similarities in terms of musical syntax and linguistic syntax processing by humans. For example, processing of individual elements with respect to a structure, a sequence of chords vs. a sequence of words are very similar in such music. Thus, a hierarchy within sequential elements both in music and in language exists.

GTTM describes preferred/conventional ways of parsing sequential musical events (notes and chords) in Western tonal music. The rules and preferences for parsing are divided into four parts: grouping structure, metrical structure, time-span reduction and prolongational reduction. Grouping structure, is to group consecutive notes and chords into groups based on Gestalt principles and pitch relations, and span durations. Metrical structure is another hierarchy based on the temporal position of the musical event, thought as beats which are along time but without durations. GTTM's consideration of grouping structure and metric structure as different abstractions allows more sophisticated analysis where for example, motives and themes do not align with the metric boundaries. The hierarchies in GTTM are formed based on Western tonal music theory and psychology. The reductions form a hierarchical syntax trees from the sequential musical events. Musical surface is the leaves of the tree and the more structural (important) an element (note or a chord) is, the higher it is in the tree (Lerdahl and Jackendorff, 1984). This uncovering of the structure as a hierarchy is similar to Schenker's reductive analysis procedure, going from foreground into background. Although examples of parsing exists in the book, turning these procedures into algorithms and computer software implementations were possible only relatively recently. These implementation efforts required a thorough critical analysis of GTMM, resolving conflicting rules and a database of analyses for statistical learning (Hamanaka et al, 2016). After GTTM, Lerdahl's continuing work, the Tonal Pitch Space introduces a metric measure of distance between chords in tonal music (Lerdahl, 1998). Such a quantification of chordal distance and evaluation of tension is close to our work, i.e. the harmonic tensor during the computation of optimum path in the Harmonic Analysis Network.

Harmonic Analysis Network is mainly rewriting and extending HarmoRubette as a suite of rubettes, which has the features of the previous version, the HarmoRubette (Mazzola, 2002; Noll, 2001) and some more analytical processing capabilities such as being able to define set of modes and functions which constitute the Riemann Matrix's dimensions. Prior to these harmonic computation efforts on HarmoRubette, a precise and objective measure of harmonic importance of individual notes does exist in music theory literature. After rewriting to code for harmonic analysis as a network of rubettes, i.e. the Harmonic Analysis Network, we also implemented this functionality that was present in the HarmoRubette.

Harmonic Analysis Network produces a best path that assigns each chord a function, based on the user-defined harmonic analysis space and other user-defined

parameters. To find the harmonic weight of every note, we run the following algorithm:

For every chord  $ch$

For every note  $n$  in  $ch$

Remove  $n$  from  $ch$

Find the weight of the new chord (without  $n$ )

Find the difference of  $ch-\{n\}$ 's weight and  $ch$ 's weight

The harmonic weight of a note  $n$  in the chord  $ch$  is evaluated according to the following formula (Mazzola, 2002).

$$W_n = \frac{1}{d + (1.0 - d)e^{W_{ch-\{n\}} - W_{ch}}} \quad (3)$$

where  $W_n$  is weight of  $n$ ,  $W_{ch}$  is weight of the chord  $ch$  and  $W_{ch-\{n\}}$  is the weight of chord  $ch$  where note  $n$  is removed.  $d$  is a constant between 0.0 and 1.0; we chose it to be 0.5. As a result, this function evaluates a note's weight as a value between 0.0 and 2.0.

### An Example Analysis: Czerny

The following example is taken from Carl Czerny's Pianoforte Schule. The piece is in  $A\flat$  major, from a music theory point of view. Other analysis results by a theorist would be:

- A four-measure sentence in  $A\flat$  key ending in a V7-I cadence.
- In the bass line, the motion in the scale degrees 1,2,3,4,4 $\sharp$ ,5,1 is the pillar motion.
- There is a harmonic walk in bass and alto voices via thirds in the first two measures.
- Third measure has tonicization of  $E\flat$  major.



Figure 1. Czerny C. ---from Pianoforte Schule. 1840.

The following figure is the harmonic analysis network which takes an input the Czerny etude in symbolic format (MIDI format). Harmonic Analysis Space is set by the HarmonicAnalysisModel rubette. In this rubette, also Riemann Logic, Harmonic Tensor and Local Inclusion is set. When the network is run, the MIDI file is converted to a sequence of chords by the ChordSequencer rubette. In the HarmonicWeight rubette a Riemann Matrix is assigned for every chord, based on the parameters coming from the HarmonicAnalysisModel rubette. Finally the HarmonicPath rubette finds an optimum path that goes through these matrices, and also computed harmonic weights for individual notes. HarmonicPath rubette offers two different algorithms for path finding. One is the Viterbi algorithm whose complexity grows linearly with respect to the length of the matrix sequence. The other one is Best-Local-Germs method that find best path within a window which includes past and future chords while computational load grows exponentially with the window size.

In the RUBATO framework, a rubette is a unit that performs a particular function, with a well-defined interface. Properties are to set parameters for the rubette's functionality. View is to see the results of whatever the rubette is computing, as a graph, score, etc. The lines connecting rubettes are for flow of data, which is always in denotator format. Rubettes are written in Java as plug-in components to RUBATO and can be downloaded and used in RUBATO by an analyst (Alpaydin and Mazzola, 2015).

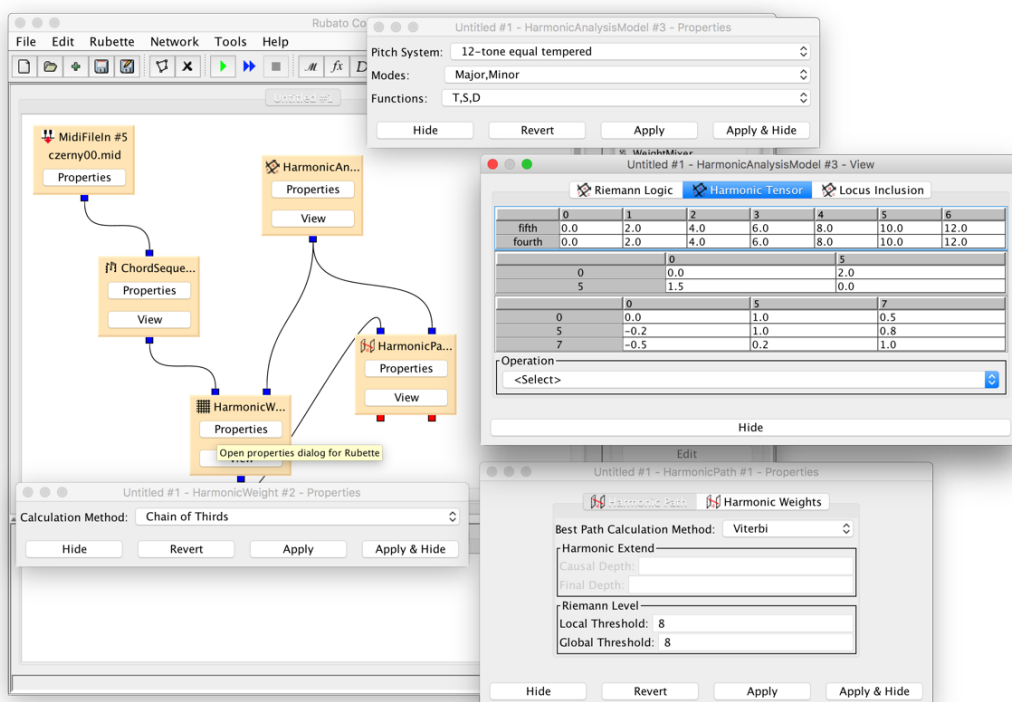


Figure 2. Harmonic Analysis Network.

When we run the harmonic analysis network above we get the following results for best path and harmonic weights. The graph shows the individual notes in piano roll notation. Darker note indicates higher weight.

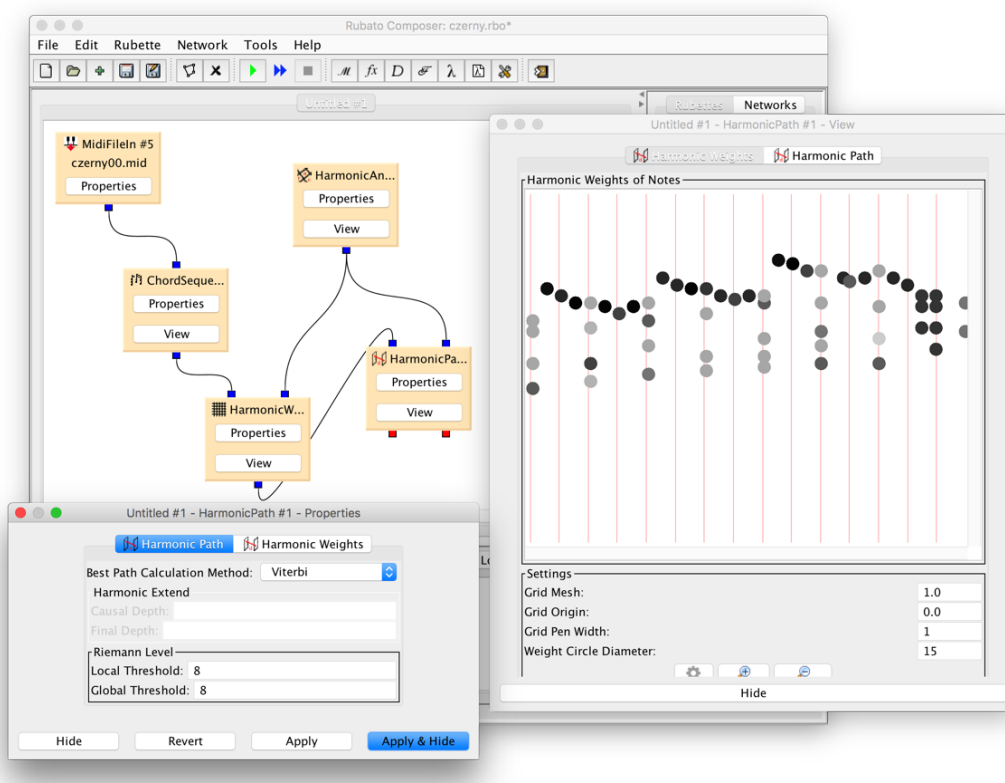


Figure 3. Harmonic Weights of individual notes.

We shall try to justify some of the results in the weight graph:

1. In the first chord,  $A_b$  in the bass having high harmonic importance is justifiable,  $A_b$  being root of the  $A_b$  major triad.
2. In the melodic line  $C$ ,  $B_b$  and  $A_b$  in the soprano has high harmonic importance, because when any of these are removed, the new path has one less chord; and that is why the difference is high. The same rationale explains the high weight of upcoming  $B_b$  and  $A_b$  in the melodic line, just before the second four-note chord. (Here, we should mention that when we change our definition of chords (not having the same onset, but share simultaneity) then this will not be the case, since these notes in the melodic line ( $C$ - $B_b$ - $A_b$ ) will not be single-note chords any more.)
3.  $B_b$  in the root of the second chord has relatively low weight, because, when we remove this note, the new path with the new matrix is still the  $A_b$ -tonic,  $A_b$ -tonic,  $A_b$ -dominant,  $A_b$ -tonic,  $A_b$ -tonic path. Removing  $B_b$ , increases the chord weight but slightly. Therefore, the weight of this note is low.
4. The explanation for  $E_b$ 's high weight in the [ $B_b$ - $E_b$ - $D_b$ - $A_b$ ] chord is due to the fact that when we remove  $E_b$ , new chord's weight drops substantially. Therefore, this note's weight is high.
5. Then would expect the  $A_b$  in the [ $B_b$ - $E_b$ - $D_b$ - $A_b$ ] chord to have high weight. When we remove  $A_b$  in that chord, the new optimal path is labels this chord as  $A_b$ -

dominant. In this case, the weight difference is still not high, and therefore the note does not have high weight.

### Another Analysis: Mozart K. 331

The second analysis we will consider is the first eight measures of the theme of Piano Sonata in K. 331. of W.A. Mozart.



Figure 4. Mozart, Piano Sonata in K. 331, m. 1-8. (Mozart, 2019)

This eight-measure sentence in A major key, has a half cadence at the end of 4th measure and a perfect authentic cadence in the last measure. The following figure is the harmonic analysis in Caplin's Form Analysis book (Caplin, 1998).

Figure 5. Caplin's analysis of the first theme in Piano Sonata in K. 331, m. 1-8. (Caplin, 1998)

When we run the network with the midi file of the above score as input, with the Viterbi algorithm, we get the following harmonic weight graph:



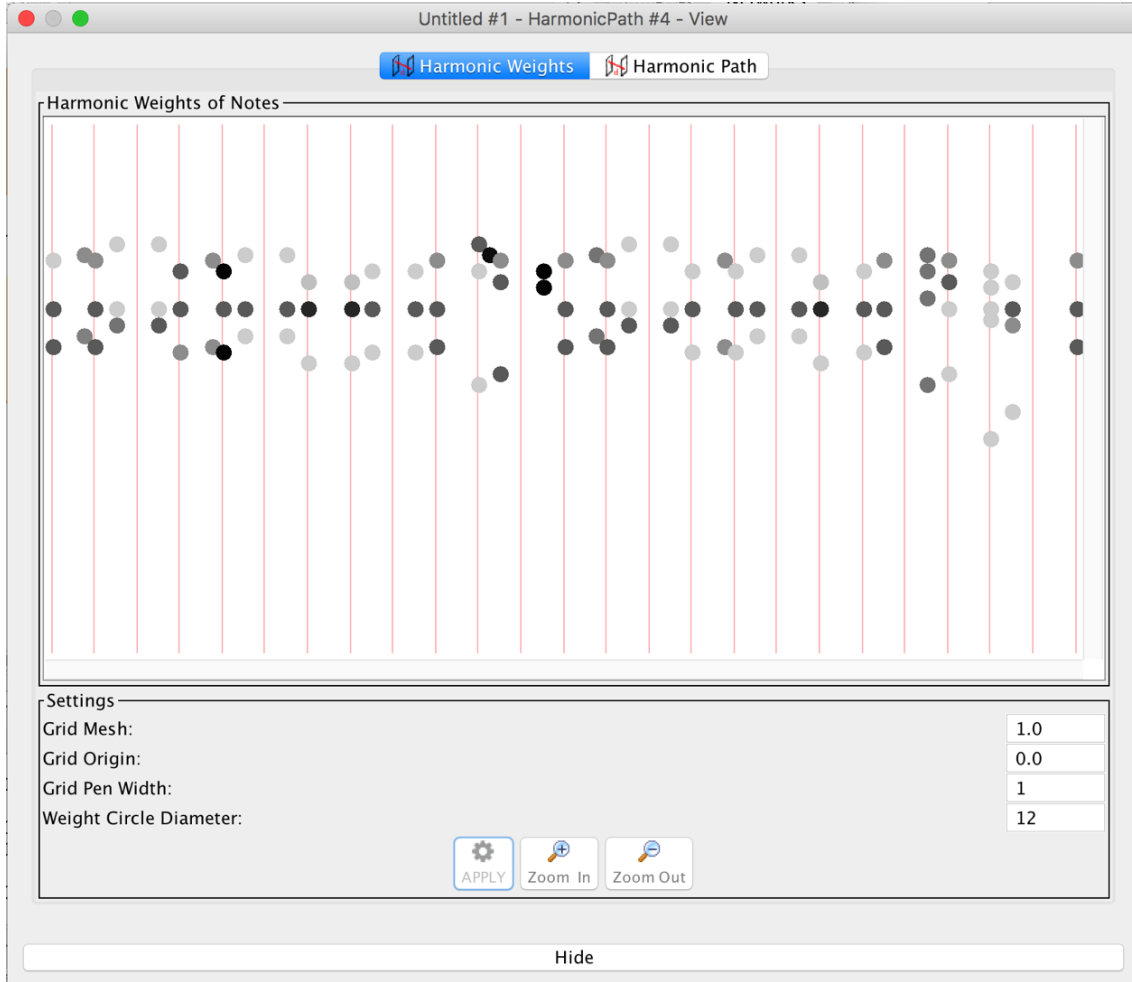


Figure 6. Harmonic Weights of individual notes in the first theme in Piano Sonata in K. 331, m. 1-8.

We shall try to justify some of the interesting results in the weight graph:

1. In the very first chord, C# has a low harmonic weight, because when C# is removed, the highest weight is assigned to the [A-E] chord is dominant of D minor function; both A-(C)-E and A-(C#)-E being considered as two possible minimal third chains the [A-E] chord can be embedded into. The result of the averages is a weight of 3.0 (with respect to the following Riemann Logic which of course can be updated by the user through the Properties interface of the HarmonicAnalysisModel rubette) ---the highest in the newly constructed riemann matrix of the [A-E] chord.

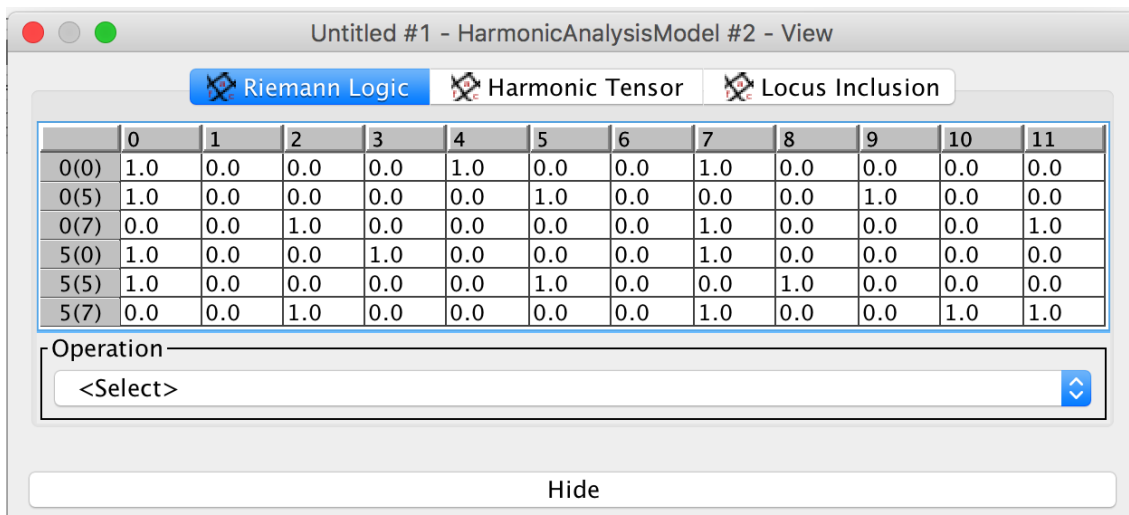


Figure 7. Riemann Logic for harmonic analysis. The table shows how much each pitch-class contributes to a function of a tonality.

2. In the last two chords of the first measure C# in the base has high weight, where as other notes have relatively low weight. This is because, the optimum path to chord [E] (without C# in the base) evaluated [E] as dominant of A major function. The optimum path in this case is Dom(D major)-Sub(D major)-Tonic(A major)-Dom(A major) which deviates from the optimum harmonic path when this note remains. See that only the last function is different. When C# remains, the optimum path considers [E-C#] as Tonic(A major) but when C# is removed, it is considered to have Dom(A major) function.

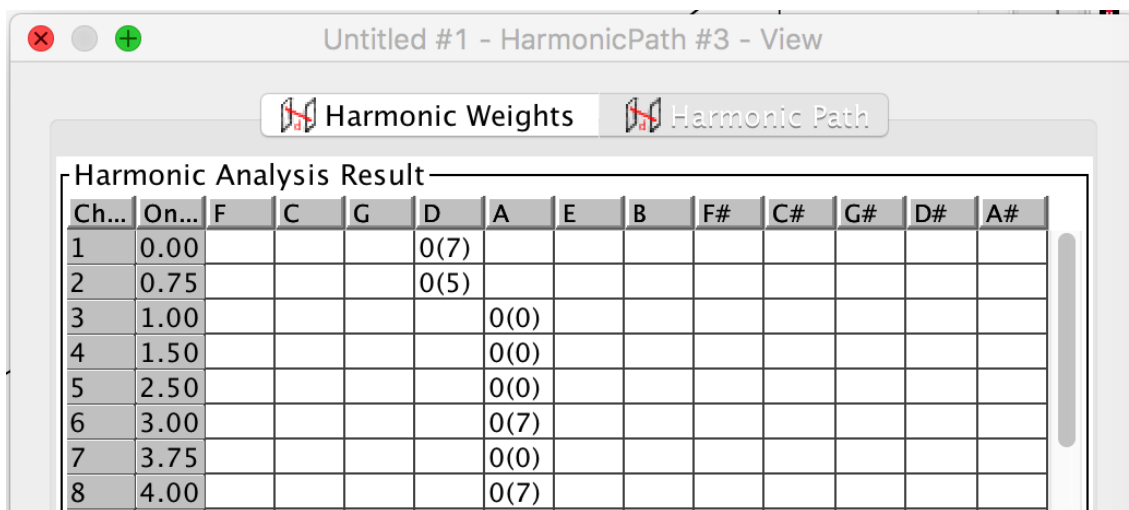


Figure 8. Beginning part of the optimum path for the Mozart K.331 theme.

When E in these last two chords are removed, the optimum path do not change at all. And that applies to the low weight for both E's in these two consecutive chords identical in pitch content.

3. Both G and B has a high weight in the V chord of the half-cadence. When B is removed, the optimum path is evaluated to be Tonic(A major) with a Riemann Matrix

weight of 0.0! The difference between new chord weight and the original is high, corresponding to a large weight for that note. The same rationale exists for B.

E when extended from the previous chord makes this chord into a full V triad, [E-G-B]. In fact, when we run the network which takes into account these simultaneities, both E, G and B have a large harmonic weight, as can be seen below:

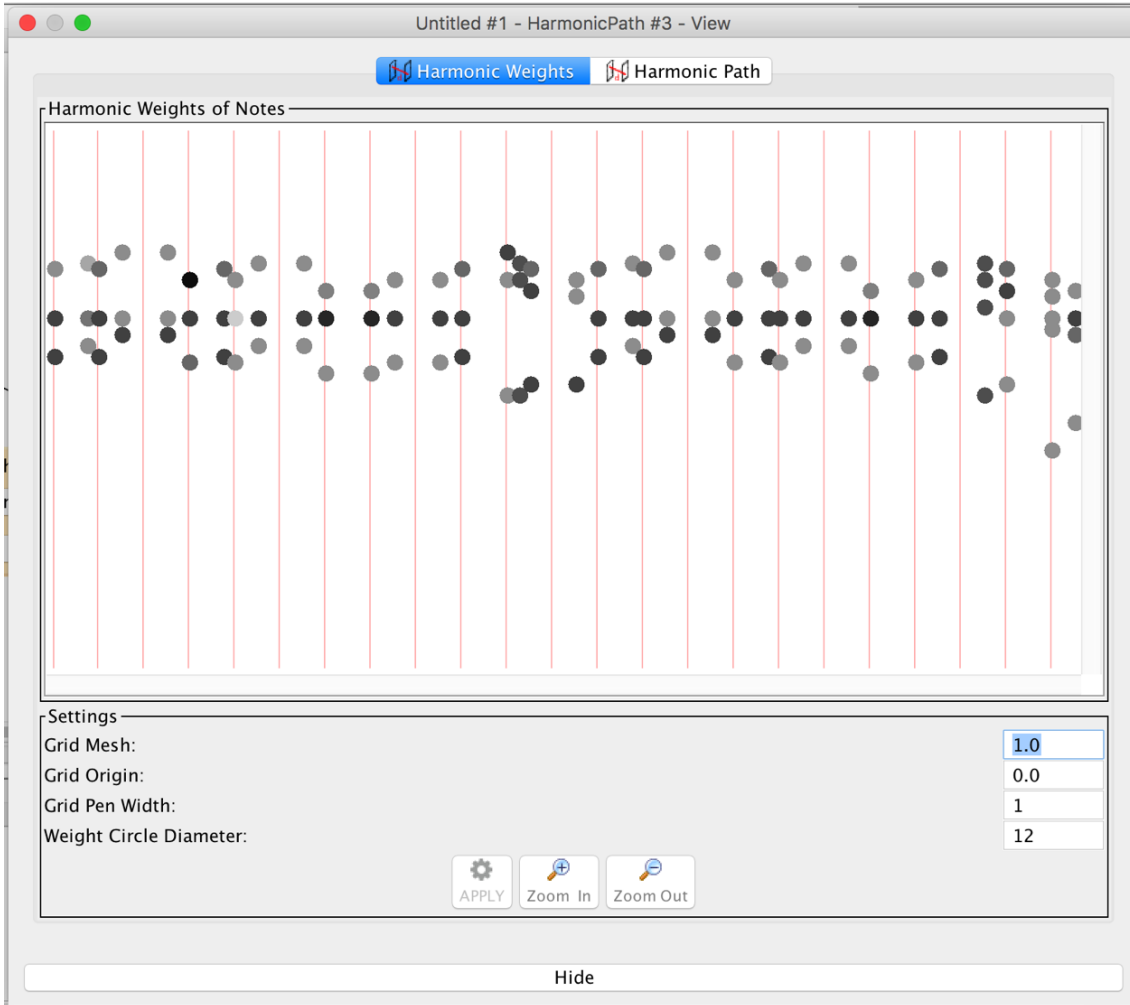


Figure 9. Network rerun where the definition of a chord is relaxed. Set of pitches sounding simultaneously are part of the same chord.

## Discussion

To our knowledge, in the music theory literature an evaluation of harmonic importance of notes does not exist before HarmoRubette and this subsequent work. Harmonic importance is part of a larger project: The Performance rubette that brings together metric importance, harmonic importance and motivic importance of individual notes. When a note's harmonic, metric and motivic importance is known analytically and objectively, the performer has more knowledge about the music. Therefore, can shape his/her performance using this information (Mazzola, 2002). Instead of relying on intuition, some indescribable/subjective criteria or gut feeling, decisions made on

explicit and verifiable information and modeling turns the analysis process into a scientific endeavor.

Processing of music in symbolic format with a computer through an algorithm provides unforeseen benefits. Computation via an algorithm means precise and fast processing of musical information based on user-specified criteria. Not only musical information but these user parameters can also be saved, so that experiments on musical information can be repeated or fine-tuned. An important practical side effect of using computers is to be able to save mass amounts of experimental data and build a repository of experiments and derive higher level information based on these series of experiments: E.g., harmonic style of a composer, of a period or of a genre.

All musical sensation stems from the stimuli which exists objectively as a physical reality. It is the acoustical information that arises from the music that exists on the score as symbolic data. Therefore, all information about harmonic progress can be extracted from this symbolic, abstract information. Score is the notation of mental reality, an abstraction of what is going to be performed; and information about harmony is in the score. The harmonic analysis network is an attempt to discover harmonic relations that exist in this symbolic data, in a way that could be too intricate, or just too time consuming for a human being. By sheer computation speed and accuracy an algorithm can reveal relations that can be overlooked. A successful result of this approach has been an extensive computational metric analysis of Brahms Sonata Op.1 in a very recent work (Heinze et al., 2020 - in press).

Algorithms are designed by human beings and run/executed by computers. The success of such a mechanization of analysis depends on how well the algorithm is conceived by the music theorist. We should remember that once we have the algorithm we can run the entire process with a pen and pencil as well, but this would take too long. The computer is just there to speed up the process, including handling of the input and presentation of the output.

### End notes

This work has been partially supported by Istanbul Bilgi University through the Research Fund AK 13 075 2004.

For RUBATO documentation and software refer to <http://www.rubato.org>.

### References

- Alluri V., Toiviainen P. et al.. (2011) *Large-scale brain networks emerge from dynamic processing of musical timbre, key and rhythm*. NeuroImage.
- Alpaydin, R., & Mazzola, G. (2015). *A harmonic analysis network*. *Musicae Scientiae*, 19(2), 191-213.
- Caplin, W. (Ed.). (1998). *Classical form* (1st ed.). New York: Oxford University Press.
- Czerny C., *Pianoforte Schule*. (2019). Retrieved from [https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C\\_Op.500\\_\(Czerny%2C\\_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C_Op.500_(Czerny%2C_Carl)) (Original publication: 1840)

- Hamanaka M., Hirata K., and Tojo S. (2016). *Implementing Methods for Analysing Music Based on Lerdahl and Jackendoff's Generative Theory of Tonal Music* in D. Meredith (ed.), *Computational Music Analysis*. Springer International Publishing Switzerland.
- Heinze W. Alpaydin, R. and Mazzola G., *Mathematical Analysis of Metrical Complexity in Brahms's Piano Sonata Op. 1.*, *The Future of Music: Towards a Computational Musical Theory of Everything*. Springer-Verlag (In Press).
- Lerdahl F. and R. Jackendoff (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press.
- Lerdahl F., *Tonal Pitch Space* (1988). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 5, No. 3, *Cognitive and Perceptual Function*. pp. 315-349.
- Mazzola G. (2002). *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Birkhauser.
- Milmeister G. (2009). *The Rubato Composer Music Software*, Springer-Verlag.
- Sonata No.11 für das PianoForte von W.A. Mozart Köch. Verz. No: 331* (2019). Retrieved from [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP56321-PMLP01846-Mozart\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_20\\_KV331.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP56321-PMLP01846-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV331.pdf) (Original publication: 1783)
- Noll T. Garbers J. (2001). *Harmonic path analysis*. *International Seminar on Mathematical and Computational Music Theory, At Sauen*, Volume: Mazzola, Guerino / Noll, Thomas / Lluís-Puebla, Emilio (eds): *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*.
- Patel (2007). *Music, Language and the Brain*. Oxford University Press.
- Yust J. (2006). *Formal Models of Prolongation*. PhD Thesis in University of Washington, Music Department.





# FROM FEMALE MINSTRELS OF ALEVISM TO FEMALE POETS OF MEVLEVIYEH: AN OVERVIEW OF THE POSITION OF WOMEN IN SUFISM-BASED ART PRODUCTION THROUGH LEYLA HANIM, POET OF MEVLEVIYEH, AND ŞAH SULTAN, MINSTREL OF ALEVISM

Ezgi TEKİN ARICI<sup>1</sup>, Oya LEVENDOĞLU ÖNER<sup>2</sup>

## Abstract

Although there are many studies on the literature related to the minstrels who have grown in the tradition of Sufism and represented the minstrelsy tradition, the topic of how women are positioned in this sense has not been focused as much as necessary. In this sense, especially when the literature on minstrelsy traditions and the chapters of dervish and Sufi literature are examined, among the aforementioned minstrels, the lack of women minstrels is debatable. This raises the question of whether women are less likely to contribute to this tradition, or social circumstances and cultural phenomena have a negative impact on the women's identity to stand out and to take their place in tradition. Therefore, the main purpose of this study is to reveal, in particular the representors of two different Sufism traditions, Leyla Hanım (a female minstrel of Mevleviyeh) and Sah Sultan (a female minstrel of Alevism), what kind of a social and cultural environment in which women grow, how they have the meanings of women identity in these circles and how these minstrels are performing their art in the face of the roles that have been ascribed to the women. In two different traditions, in addition to the position of women against social conditions their concepts of Sufism, world views and how their sense of the nature, universe and the human being is reflected in their poems are examined as well. Historically, many great literary writers, poets and composers have been raised in the Mevlevi tradition, which has an important place in music and *sema* in its worship traditions. Similarly, considering that music is an important element of worship in Alevi tradition and that it is present at every moment of social life besides *cem* houses, it can be said that Alevism and the tradition of minstrelsy have close contacts and minstrels gain special importance in Alevi tradition. However, it is understood that the different social conditions in which both traditions are maintained play an important role in shaping women's identity. In this study, which focuses on two women minstrels who have grown up in two different Sufism concepts, the question of "how social, cultural and religious factors play a role in putting forward female artist identity" is the main problem of the study. This study will be conducted based on qualitative

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, ezgitekinarici@ohu.edu.tr

<sup>2</sup> Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, levendoğluoya@gmail.com

research designs, culture analysis pattern and the data will be collected and analyzed in the focus of this pattern. In the collection and interpretation of the data, the document review and the symbolic analysis of the poems are going to be utilized. A symbolic analysis of the examples taken from the poems of women minstrels representing both traditions aims to reveal their insights of Sufism by their own poems.

## 1. Giriş

19. yüzyılda yaşamış olan Alevî âşık Şah Sultan (ö. 1845) ve Mevlevî şair Leyla Hanım (ö. 1847), halk şiiri ve divan şiiri geleneği içinde yetişmiş, tasavvuf temelli sanat üretiminin iki önemli kadın temsilcisidir. Şah Sultan, doğduğu İsa Köy’de bilinen ilk kadın halk şairi, Leyla Hanım ise yaşadığı asrın bilinen ilk kadın şairidir (Arslan, 2003; Öztürk, 2015, s. 5; Sevengil, 1965, s. 839).

Son yıllarda yapılan toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadınların kendilerini ifade etmek için kullandığı tüm mekanizmaları mercek altına alarak, cinsiyete dair kimliklerinin bu ifade mekanizmalarında nasıl yansıma bulduğunu araştırmaya odaklanmış durumdadır. Bu bağlamda, her iki kadın şair de iki farklı inanç kültürünün temsilcileri olarak tasavvuf inançlarını, dünya görüşlerini, Tanrı’ya ve insana dair duyularını bağlı buldukları gelenek üzerinden şiirlerine yansıtmışlar, toplumun kendilerine biçtikleri farklı rollerle birlikte, mesajlarını âşık ve şair kimlikleri üzerinden vermeye çalışmışlardır. Bu kimliklerle var olmak ise erkeklerin hakim olduğu bir alan içinde, Şah Sultan ve Leyla Hanım’ı ayrıcalıklı bir konuma oturtmaktadır. Bu konuda yapılacak her çalışma, gelişmiş bir toplum olabilme noktasında, cinsiyete dair rollerin yeniden sorgulanmasına katkı sağlayacaktır. İnanç gelenekleri üzerinden sanat aracılığı ile toplumla bağlantı kuran bu iki kadının temsil ettiği dünyalar, yakın tarih ve bugün arasında, kadın kimliğinin toplumsal sürecini izlemeye de olanak tanır. İlk kez Ann Oakley tarafından kullanılan toplumsal cinsiyet (Özkişi, 2009, s. 12) kavramı bu çalışmanın eksenini oluşturacak ve adı geçen iki şair, yaşadıkları dönem itibarıyla kadın kimliğine yüklenen toplumsal roller, bu rollerin içinde bulunulan kültüre ve geleneğe göre şekillenme biçimleri (Ecevit, 2003, s. 88), eserlerinde bu unsurların nasıl yansıma bulduğu gibi kriterler aracılığıyla değerlendirilecektir. Her alanda erkek egemen bir topluma Silay’ın yönelttiği şu soru bu bağlamda oldukça anlamlıdır: “Bir kadının erkek şair tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesi nasıl olanaklı oluyordu?” (2000, s. 195).

Bu anlamda “Toplumsal, kültürel ve inançsal faktörlerin, ‘kadın sanatkar’ kimliğini öne çıkarmada nasıl bir rol üstlendiği” problemi üzerinde temellenen bu çalışmada, her iki geleneği temsil eden kadın şairin, kendi şiirleri üzerinden dünya görüşlerinin ve tasavvuf anlayışlarının ortaya koyulması hedeflenmiştir.



## 2. KADIN ÂŞIK VE ŞAİRLERİN YETİŞMESİNDE TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE İNANÇSAL FAKTÖRLER

### 2.1. Halk Şiiri ve Divan Şiiri Geleneğinin Yetiştirme Koşulları Karşısında Kadın

Âşıklığa başlamada, usta-çırak ilişkisi, mahlas alma, bade içme (rüya motifi) gibi geleneksel bir anlayış söz konusudur (Artun, 2018, s. 61). Âşıklık geleneğinin “saz çalma, doğaçlama şiir söyleme, atışma yapma, topluluklara sazıyla hitap edebilme” gibi özelliklerini (Çınar, 2008, s. 18) kazanabilmek için usta-çırak ilişkisi oldukça önemlidir. Başta Bektaşî tekkeleri olmak üzere tekkeler, kahvehaneler, bozahaneler, panayırlar gibi mekanlar 17. ve 18. yüzyıllar boyunca klasik şiir, musiki, tasavvuf felsefesi, evliya menakıbnameleri gibi pek çok konuda bilgilerin edinildiği önemli mekanlar olmuştur (Köprülü, 2012, s. 170-171). Ancak, 20. yüzyıla gelinceye dek âşıklık bir erkek mesleği olarak kabul edilmiş, söz konusu mekanlar ise tamamen erkekler arası iletişim, eğlence ve sohbet ortamları olarak görülmüştür. Toplumun kadına “anne, bacı, ev kadını” gibi roller biçmesi karşısında kadınların bu ortamlara girmeleri de zorlaşmıştır (Köksel, 2012, s. 58; Çınar, 2008, s. 49). Bu durum, halk ozanı olarak bilinen kadın sayısının az olmasını da bir yönüyle açıklamaktadır. Ayrıca, eskiden kahvede, ev toplantılarında dahi kadının ismini anmak hoş karşılanmadığı için pek çok kadın âşık, değişlerinde adını kullanmaktan kaçındığı için yüzyıllarca anonim halk şiirinin isimsiz sanatçıları olarak kalmıştır (Manya, 1983, s. 11; Köksel, 2012, s. 57).

Öte yandan, Divan şiiri sanat görgüsü ve edebiyat terbiyesinin alınabilmesi, onun inceliklerinin kavranabilmesi için büyük üstatların elinden çıkmış divanların ve eserlerin ezberlenmesi, onların yolundan gidilmesi büyük bir sanat terbiyesi sayılmıştır (Akün, 2019; Banarlı, 1983, s. 340). Geleneğin saptadığı imgeler, göstergeler, şair ve izleyici çevresi tarafından üzerinde uzlaşmış bir sistemi teşkil etmiş, kişisel yaratı geleneğin önüne geçememiş, geleneğin getirdiği hazır ifade unsurları, konular, duygular, motif ve mazmunlara bağlı kalınmıştır. Ancak, katı kurallara bağlı divan şiiri geleneğinde kadının yer edinebilmesi için yüksek bir toplumsal sınıfa mensup ve okur-yazar olması şarttır (Sılay, 2000, s. 194-195; Akün, 2019). Her şeyden önce “Vuslat, hicran, yar, gönül, aşk, sevda” gibi sözcükler bir kadın için tabudur. Dönemin erkek egemenliğe anlayışı ve köklü edebi gelenek dikkate alındığında kadın şair olmak adeta “ateşten gömlek giymek” gibidir. Bu nedenle kadın şairler de erkek bakış açısıyla şiirler yazmışlardır. Örneğin, yaşadığı dönem şartlarına göre nispeten özgür yaratılışlı olan Fitnat Hanım’ın bile “kadınca duyguları” yansıtmakta sıkıntı yaşadığı göz önüne alınırsa, iyi bir tahsil görme imkânı bulabilen kadın şairlerin dahi kendilerini kadın kimlikleriyle ifade etmelerinin ne denli zor olduğu anlaşılacaktır (Sarı, 2016, s. 7).

#### 2.1.1. Divan Şiiri ve Halk Şiirinde Tasavvufi Dil ve Kadın

İslam’ın mistik yorumu olan ve Allah aşkı, nefsin terbiyesi ve ahlakın olgunlaştırılması gibi esaslara dayanan tasavvuf düşüncesinin temelini, tevhit inancına dayanan *vahdet-i vücud* düşünce sistemi oluşturur (Üstüner, 2008, s. 272; Ay, 2014, s. 53). Tasavvuf, zahîri ibadetlere dayanan Arabistan-İrak ekolü ve “ilahi aşk” ve cezbeyle dayanan İran-Horasan ekolü olmak üzere iki koldan gelişim göstermiştir (Güray, 2012, s. 94).

İslam dinine dayanan, aşk, muhabbet ve vahdet fikri üzerine kurulu olan tasavvuf asırlar boyunca İslam'a ve felsefi fikirlere olduğu kadar şiir ve sanat hayatına da ışık tutmuş, divan şiiri ve halk şiiri de tasavvuf düşüncesinden oldukça etkilenmiştir (Sunar, 1978, s. 10; Banarlı, 1983, s. 627). Pürcevâdî, şiir dilinde tasavvufu, ilmî bir dili olan "klasik tasavvuf" ve Horasan temelli tasavvuf ekolüne dayanan "âşıkâne tasavvuf" olmak üzere ikiye ayırmıştır (1998, s. 423). Anadolu'da tasavvuftan etkilenen iki edebi gelenek de esasında ortak kaynaklardan beslenmiştir. 13. yüzyıldan itibaren dini-tasavvufi fikirlerden gıdasını alan, Ahmet Yesevi gibi ilahi ve şiirler okuyan pek çok ozan, derviş ve mutasavvıf Anadolu'ya gelmiştir. Mevlana, Yunus Emre, Aşık Paşa, Hacı Bayram Veli, Eşrefoğlu Rumi gibi şairler yetişmiştir. Kalenderilik, Haydarilik, Bektaşilik içinde yetişen şairler "Allah, Muhammed, Ali üçlüsüne, ayin usullerine, Bektaşi büyüklerine" dair duygu düşüncelerini sade bir dille anlatmışlar, "nefes, nutuk, medhiye, güzelleme, taşlama, devriyye, şathiye" gibi çeşitli formlarda şiirler söylemişlerdir (Elçin, 2004, s. 7-8; Eröz, 1990, s. 202). Mevlana'nın Mutlak Varlık'la bir olmak için ruhu ilâhi sanatla (söz, fikir, şiir, raks) yüceltmenin gerekliliğine dair görüşleri doğrultusunda, büyük şairler yetiştiren Mevlevilikte de Büyük Yaratıcı'ya şiirle, musikiyle, semayla ibadet etme yolu benimsenmiştir (Banarlı, 1983, s. 91-92).

Tasavvuf şairlerinin, Allah'a ulaşmak için geçirdikleri yolculuk sırasındaki tecrübeleri ile ruhânî ve bâtinî alemleri anlatmak için kelimelere mecazi ve sembolik anlamlar yüklemeleriyle İslam mistisizmini ifade eden geniş bir tasavvuf sözlüğü belirlemiş, ilâhi aşk<sup>ii</sup> beşeri aşktan<sup>iii</sup> ayrılmıştır (Üstüner, 2008, s. 273-274; Banarlı, 1983, s. 126). Tanrı'ya ulaşma arzusunu ifade eden ilâhi aşkı anlatmada kullanılan bu terminoloji, "seven-sevilen" sembolizmi olarak ifade edilebilir (Kılıç, 2017, s. 136-137).

Kendine has kuralları olan ve şaire bu kuralları empoze eden divan şiirinde sevgilinin daha çok erkek hüviyetinde görülmesinin asıl nedeni de tasavvuftaki aşk ve güzellik anlayışıdır. Tanrı'nın kendi güzelliğini insanın yüzünde aksettirdiği düşüncesine dayanan bu anlayışa göre bu aşk, tensel hazlardan uzak, platonik bir aşktır ve ancak mecazi aşkın arzularından uzaklaşarak onun ötesindeki vahdete yani "Mutlak Varlık"ın güzelliğine ulaşılabilir. Divan şiirinde şair, gerçek hüviyetini gizlemesi gerektiğinden, herhangi bir sosyal statü, sosyal seviye ya da cins farkı olmaksızın kadın ya da erkek kalemi eline aldığı anda başkalarınıninkiyle aynı olan duygular içinde aynı tip sevgiliyi seven bir âşık hüviyetine gireceğinden, kadın şairin dile getirdiği aşkın, erkek şairlerinkinden farkı yoktur (Akün, 2019; Banarlı, 1983, s. 769).

## 2.2. Alevi-Bektaşi Gelenekte ve Mevlevi Gelenekte Kadın

Türklerin İslam anlayışı *sünni* ve *heteredoks/batinî* gelenek olmak üzere iki başlıkta değerlendirilebilir. Alevi-Bektaşi gelenek, daha çok eski geleneklerin sürdürüldüğü kırsal kesimde, göçebe topluluklar arasında *Horasan Erenleri* olarak da tabir edilen dervişlerin temsil ettiği *heteredoks* gruplar tarafından şekillendirilmiştir. Mevlevi gelenek ise İslamiyetin kadınlarla ilgili kurallarının daha yaygın uygulandığı kentli kültür içinde yaşayan topluluklar arasında hakim olan sünni geleneğe yakın durmaktadır<sup>iv</sup> (Güray, 2012, s. 43; Ülken, 2017, s. 406; Altay, 2015, s. 27).

Yaratılan tüm canlıları tek vücut olarak kabul eden *Vahdet-i Vücut* anlayışından hareketle insanı ve insanla bağlantılı her olguyu inanç, akıl ve vicdan ekseninde açıklayan Alevilik, merkezine insanı koyar. İnsanın evrenin hizmetine sunulabilmesi de onun eğitilmesi ve kemale erebilmesi yoluyla mümkündür. Alevilik inanç ve öğretisi, müzikal olarak genellikle âşıklar ve inanç önderleri (dedeler, analar) kanalıyla aktarımını gerçekleştirir. Alevilikte insan, inançta kat ettiği yola, bilgi ve yaşantı içindeki ilerleme ve olgunluk düzeyine göre değerlendirildiğinden toplumsal cinsiyet konusuna yaklaşımı da kadın-erkek eşitliğine dayanır (Eroğlu, 2018, s. 264; Bahadır, 2004).

Alevi öğretinin temelini oluşturan kaynaklarda, yüzyıllardır süren yaşam pratikleri ve söylencelerde kadının toplumsal önemini ortaya koyan örnekler bulunmaktadır (Eroğlu, 2018, s. 264). Alevilikte kadınlar, pek çok müridi bulunan halifeler olarak tekkeleri yönetmişlerdir. Arşiv belgelerinde Kız Bacı, Sakari Hatun, Hacı Fatma, Süme Bacı gibi tekke/zaviye yöneticisi kadın “şeyh”lerin adı geçmektedir (Bahadır, 2004; Barkan, 2002, s. 149-150). Abdal Musa’nın Kadıncık Ana’nın müridi olması (Melikoff, 2010, s. 151), bir erkeğin bir kadının müridi olabildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Anadolu’da dini-tasavvufi eğitimin sürdürülmesinde rol oynayan tarikat şeyhi hanımlara “ana-bacı” denilmiştir. Bacı sözü kadınlara “kız kardeş” gözüyle bakıldığı ve onlara bazı vazifeler yüklendiğini göstermektedir. Örneğin, Hacı Bektaş’ın ölümünden sonra onun postuna oturmuş olan Kadıncık Ana, Ahi Evran’ın eşi ve *Bacıyan-ı Rum’un* lideridir. Hacı Bektaş’ın Vilâyetnamesi’nde *Fatma Bacı, Fatma Ana, Hatun Ana* şeklinde de adı geçen Kadıncık Ana’nın erenlerin meclisine girdiği ve oldukça saygı gördüğü anlaşılmaktadır (Bahadır, 2004; Bayram, 2016, s. 23,80; Banarlı, 1983, s. 297). Sünni çevrelerde kadınların erkeklerle sohbet meclislerine katılmaları caiz görülmezken, Alevi-Bektaşî cemlerinde, eski Türk adetlerinde olduğu gibi kadın-erkek bir arada, müzik ve sema eşliğinde ibadet edilir. Cemde her kadın ve erkek yol ve hakikat kardeşi sayılır (Eröz, 1990, s. 136, 311). Alevi-Bektaşî geleneğin kadın sanatkarların yetişmesinde de önemli bir rolü olmuş, Şah Sultan, Döne Sultan, Büryan Ana, Fatma Bacı, Şeref Bacı gibi Alevi-Bektaşî geleneği temsil eden çok sayıda kadın şair yetişmiştir<sup>vi</sup> (Sağlam, 2007, s. 115-117).

Mevlana’nın erkek egemen toplumsal kanaatin aksine kadın-erkek denkliliğine ve onların her bakımdan tamamlayıcı olduğuna vurgu yapan sözleri<sup>vii</sup> ve uygulamalarına<sup>viii</sup> karşın (Sargut, 2008, s. 123; Yeniterzi, 2007, s. 33) sema ve zikir uygulamaların, şiir ve musikinin önem kazandığı Mevlevî gelenekte kadının toplumsal konumunun Alevi-Bektaşî gelenekteki kadar öne çıkmadığı anlaşılmaktadır. Kadınlar, dini meclislerde manevi eğitime dahil olabilmekle birlikte inanç önderi bir kimlikle erkeklerin yerine geçemez, “dede” unvanını alamazlar (Saylan, 2017, s. 93; Ülken, 2017, s. 416). Ancak, Güneş Hatun, Destina Hanım gibi bazı kadınların vekaleten postnişinlik görevi yürüttükleri bilinmektedir (Tanrıkorur, 2001). Örneğin, Afyon Mevlevihanesi’nde Güneş Han’ın vekillerle birlikte yüzünü örterek sema törenlerine eşlik ettiği, Destina Hanım’ın vekaleten postnişinliği üstlendiği, Kütahya’da Kamile Hanım’ın Mevlevî geleneği sürdürürerek dervişhane hizmet ettiği bilinmektedir (Saylan, 2017, s. 93-97; Açıık, 2002, s. 190).

Dergahlarında Neşati, Şeyh Galip, Esrar Dede, Nayi Osman Dede gibi pek çok şair, bestekar ve icracı yetişmiş olan Mevlevi geleneğinde (Uzun, 2015, s. 267; Horata, 1999, s. 46-47) kadın sanatkarların da erkekler kadar yer edinemedikleri anlaşılmaktadır. Nitekim, 16. ve 17. yüzyıllarda Güneş Hanım, Destina Hanım ve Hacı Fatıma Hanım'dan sonra 19. yüzyılda Leyla Hanım ve Şeref Hanım'la birlikte ancak yedi tane kadın şairin adı geçmektedir (Mermer, 2008, s. 99-125; Saylan, 2017, s. 93-97). Bu durum, çok sayıda sanatkarı yetiştiren bir gelenek içinde kadının konumunun Alevi-Bektaşî geleneğinde olduğu kadar öne çıkmadığını düşündürmektedir.

### 2.3. Kadın Şairlerin Yetişmesinde Aile Ortamının Etkisi

Kadının aile çevresine olan ihtiyacının günümüze oranla geçmişte daha büyük öneme sahip olduğu düşünülürse bir kadının saza yada söze olan yatkınlığının yadırganmaması için sanatçı bir aileden gelme, çoğunlukla kadın âşık için yol açıcı olmuştur. Aksi halde bir kadının belli bir eğitim ve sosyal statüsü olmaksızın bir saz şairi olmak istediğini çevresinde ilan etmesi nerdeyse imkansız görünmektedir. Şah Sultan, Sinem Bacı, Şah Turna gibi kadın âşıkların yetişmesinde de aile fertlerinin önemli etkisi olmuştur (Köksel, 2012, s. 37).

Öte yandan, divan şairi kadınların yetişmesinde de aile içinde tahsil görme etkili olmuştur. Mihri Hatun (ö. 1512'den sonra), Zeyneb Hatun (ö. 1474), Hubbi Hatun (ö. 1590), Şeref Hanım (1809-1861), Fitnat Hanım (ö. 1780), Adile Sultan (1826-1899) gibi kadın şairler, aile ve yakın çevrelerinde özel olarak eğitim görmüştür<sup>x</sup> (Çelik, 2007, s. 4; Çulhaoğlu, 2009, s. 46).

## 3. ERKEK EGEMEN BİR TOPLUMDA KADINCA İKİ SES: ŞAH SULTAN VE LEYLA HANIM

### 3.1. Yetiştikleri Aile ve Toplumsal Çevre İçinde Edebi Anlayışlarının Yeşermesi

Şah Sultan'ın yaşadığı Arguvan ilçesi, günümüzde Malatya'ya bağlı olup, Alevi nüfusun yoğun olduğu, Ehl-i Beyt soyundan geldiği bilinen çok sayıda inanç önderinin ikamet ettiği, ibadet ve kültürel aktarımın gerçekleştiği, pek çok âşığın yetiştiği bir bölgedir (Eroğlu, 2018, s. 265-266). Babo Ahmet olarak bilinen çiftçi bir köylünün kızı olan Şah Sultan, Alevi-Bektaşî ozanı, tarikat ve sanat yolunda deyişleriyle tanınan bir yol büyüğü ve usta bir âşık olan Derviş Muhammed'in (Mehmet) yanında tahsil görerek aşıklık geleneğine uygun olarak yetişmiştir. Zamanla yolun incelikleri ve güzelliklerine eriştikçe Tanrısal aşka doğru yol almış, dünya meşgalesini ve zevkini değersiz görerek kendini Hak yoluna vermiş, ustasının izinden giderek yazdığı öğüt yollu deyişleri ve hikmetleriyle tanınmıştır (Öztürk, 2015, s. 5; Sevengil, 1965, s. 242-244; Özmen, 1998, s. 35, 419).

Leyla Hanım'ın divan şiiri geleneği içinde yetişmesinde ise ailesinin toplumdaki konumu ve yaşadığı çevrenin önemli bir etkisi olmuştur. Yaşadığı yüzyılın bilinen ilk kadın şairi olan Leyla Hanım eski kadıaskerlerden Moralızâde Hâmid Efendi'nin kızı olup ailede iyi bir tahsil görmüş, şiiri dayısı İzzet Molla'dan öğrenmiştir (Banarlı, 1983, s. 839-842; Arslan, 2003, s. 20-25). Leyla Hanım'ın Dede Efendi, Hacı Fâik Bey, Sultan II. Mahmud, Zekai Dede gibi bestekarlar tarafından bestelenen 14 tane şiirinin

bulunması, onun ayrıcalıklı bir muhitte yetiştiğini göstermektedir. Aydın, okur-yazar, edebiyata âşina bir aile ortamında yetişen ve saray çevresine yakın olan Leyla Hanım, Abdülhamid'in kızları ve II. Mahmud'un kız kardeşlerine Bahariye Kasidesi'ni sunmuş, II. Mahmud'un kızlarının doğumlarına, şehzadelerinin sünnetlerine, Mihrimah Sultan'ın evlenmesine manzumeleri yazmıştır (Çelik, 2007, s. 4,6; Arslan, 2003, s. 26).

Şah Sultan ve Leyla Hanım'ın, yetiştikleri edebi geleneğin gerekliliklerini kadın kimlikleriyle ne ölçüde yerine getirebildiklerine de dikkat çekmek gerekir. Öncelikle, Şah Sultan, geleneğe uygun olarak usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiştir (Öztürk, 2015, s. 5). Ancak, şiirleri ve hakkında kaleme alınmış eserler incelendiğinde, bâdeli âşık olduğu,<sup>x</sup> saz çaldığı ya da âşık kahvesi gibi âşıkların toplandığı mekanlarda bulunduğu dair bilgiler bulunmaması, âşıklığın bir erkek mesleği olarak görülmesi yüzünden Şah Sultan'ın kadın kimliği ile âşıklığın tüm gereklerini yerine getirememiş olabileceğini düşündürmektedir.

Leyla Hanım ise genel anlamda divan şiiri geleneğine bağlı kalmıştır. Özellikle aşk ve sevgili temalı şiirlerinde erkekçe bir söyleyişi tercih etmesi, kendisini âşıkların sembolü olarak gördüğü "Mecnun, Ferhad"ın yerine koyması ve yaşadığı döneme göre ahlaki açıdan serbest, erkekçe söyleyişlerde bulunması, O'nun mazmunlar ve işlenen konular bakımından geleneğe bağlı kaldığını göstermektedir (Arslan, 2003, s. 59-61). Ancak, erkek egemen bir toplumda yaşamının bir getirisi olarak kadın şairlerin "kadın duygularını" rahatlıkla dile getiremedikleri düşünüldüğünde, onun erkekçe söyleyişi, ataerkil bir toplumda yaşamının da bir getirisi olsa gerektir (Çelik, 2007, s. 2).

### 3.2. Şiirleriyle Şah Sultan ve Leyla Hanım

Erkeklerin hakim olduğu bir alan içinde kadın sanatkar kimlikleriyle iki ayrı geleneği temsil eden Şah Sultan ve Leyla Hanım, aile ve yakın çevrelerinde tahsil görme imkanı bulabilmelerine karşın kadın kimlikleri yüzünden maruz kaldıkları toplumsal baskılar karşısındaki tepkilerinin yanı sıra yetiştikleri geleneklere ait inanç unsurlarını, dünyaya ve Tanrı'ya dair algılarını da şiirlerine yansıtmışlardır.

#### 3.2.1. Kadın Olarak Yaşadıkları Zorluklar Karşısında Yazdıkları Şiirler

Şah Sultan'ın ustası Derviş Muhammed ve yakın dostu Ahmet Âşiki ile olan ilişkileri, köyde hoş karşılanmamış ve köyün ileri gelenleriyle çatışmalar yaşamalarına yol açmıştır. Bu olaylar üzerine Şah Sultan taşlamalar söylemiştir (Sevengil, 1965, s. 244):

Yalancının menzilinden usandım  
İnanmayın çürüklerin sözüne  
Sofuyum der gelir cem'e oturur  
Rağbeti daima kendi özüne

Şah Sultan'ın der ki yolu ayrıya  
Onun ne haddi var gerçeğe uya  
Utanmasın, gelsin dursun davaya  
Kara şahitleri vardır yüzünde (Sevengil, 1965, s. 244-245).

Bunun üzerine kendisine kötü gözle bakanlarla yaptığı tartışmalar büyüyerek üçü hakkında soruşturmalar açılmasına, köyün gençleri tarafından rahatsız edilerek evinin yağmalanmasına kadar varmış, bir kadın olarak kendi köyünde ona yaşam alanı tanınmamıştır. Şah Sultan yine tepkisini şiiirleriyle dile getirmiştir (Sevengil, 1965, s. 245-246; Öztürk, 2015, s. 5-7):

Zalim kast eyledin girdin haneme  
Yağma eyledin malım ondan sanane  
Seni şekva ederim bari hüdama  
Zahmeti zararın kalasın zalim (Öztürk, 2015, s. 7)

Öte yandan, Leyla Hanım, zamanına göre bir kadın için fazla serbest olarak telakki edilen şiiirler yazması ve uzun zaman dillerde yer edinen ve “ne derlerse desinler” redifli tanınmış gazeli yüzünden pek çok dedikoduya maruz kalmıştır<sup>xi</sup> (Ünver, 2003):

İç bâdeyi gülşende ne dilerse disünler  
Âlemde sen eğlen de ne dilerse disünler (Arslan, 2003, s. 36)

Leylâ o kamer-tal’at ile zevk u safa et  
Alemde sen eğlen de ne derlerse disünler (Banarlı, 1983, s. 840)

Leyla Hanım’ın kendisi hakkında söylenenlerden haberdar olup kendi iç temizliğini ortaya koyma ihtiyacı hissetmiştir (Arslan, 2003, s. 20, 36; Banarlı, 1983, s. 840):

Gam mı bugün eylerse ahibbâ ta’yîb  
Bir bir çıkar ‘ukbâda ne dilerse disünler

Bu kara yüzüm ag ola rûz-ı cezâda  
Şimdi bana dünyâda ne dilerse disünler

Farkı nedir ‘alemde bana medh ile zemmin  
Sag olsun ahibba ne dilerse disünler

### 3.2.2. İnanç Unsurlarına Dair Sembolleri ve Dini-Tasavvufi Anlayışlarını Yansıtan Şiiirler

Şah Sultan’ın şiiirlerinde Alevi-Bektaşî geleneğe dair unsurların yoğun olarak kullanıldığı, Hz. Ali ve Ehl-i Beytin yanı sıra on iki imamın adının geçtiği, Kerbela olayına gönderme yapılarak Yezid’e duyulan öfkenin dile getirildiği dikkat çeker:

Hatice, Fatıma, Şehriban ana  
Yezid’in elinden bezendi kana  
Hasret gittiler gül yüzlü yara  
Sorun görün onların suçu ne  
...

Musa-yı Kazım’ın destinde dolu  
Hazreti Şah’tır kimlenin tadı  
Taki’nin Naki’nin bağlandı kolu  
Üryan büryan kaldı münkir içinde (Öztürk, 2015, s. 18-19).

Şah Sultan'ın yaşadığı sıkıntılar yüzünden köyünden, ustasından ve yakın dostu Âşiki'den ayrı düşmesi üzerine yazdığı şiirlerinde de Hz. Ali'den medet umduğu görülmektedir:

Urum illerine bir can gönderdim  
Yâ Ali, sen gönder, senden isterim  
Bakmaz mısın, kebab oldum, çevrildim  
Yâ Ali, sen gönder, senden isterim (Sevengil, 1965, s. 251-252).

Şah Sultan Alevilikteki önemli sembolleri de şiirlerinde sıklıkla kullanır. Örneğin, Turna kuşu Alevi-Bektaşî geleneğinin önemli sembollerinden biridir. Ezelden-ebede giden yolda yokluktan varlığın sırrına erdiğine inanılan turna Bektaşîlere göre ilahi aşkla yola giden iman-ikrar sahibi canları, turna katarı ise cem ayinlerini temsil eder. Aynı zamanda göçmen kuş, göçebeliğin canlı örneği olan turna, sesini Hz. Ali'den alan bir haber motifi, aynı zamanda Hz. Ali'nin timsalidir (Demirdağ, 2017, s. 15; Melikoff, 1993, s. 47):

Güzel turnam pervaz edip gel gitme  
Gidip garip elde bir mekan tutma  
Garip kaldım gidip beni terk etme  
Gel bizim elleri gez kerem eyle

Sefil turnam ben mahzunum gel gitme  
Ali'yi seversen beni terk etme  
Şah Sultan yaralı göğsünden yitme  
Gel bizim elleri gez kerem eyle (Öztürk, 2015, s. 21)

Kırklar cemi de Alevi-Bektaşî gelenekte önemli bir sembolizmi içinde barındırır. Cem ayininin miraç bölümünde Peygamberin Kırkların Cemi'ne varıp nerede bulunduğunu öğrenmek istediğinde Hz. Ali'nin "Biz Kırklarız, Kırkımız Bir'iz" yanıtı hem Alevi-Bektaşî inanç geleneğindeki önemli bir kutsal anlatı olan Kırklar cemini hem de Birlik olma sembolizmini yansıtır. Şah Sultan'ın şu dizelerinde Kırklara yapılan bir göndermenin ardından "Birlik merasimi" de sayılan Ayin'i Cem, yani ikiliğin atılıp birliğe geçilmesine, ve kutsal sayılan Tavuz kuşu ile seyrana çıkma mevzularına gönderme yapılmaktadır (Melikoff I. , 2011, s. 24, 26).

Salihemindinde emrini unuttum  
Nıtkuna eyvallah kahrını çektim  
Çarkın muhallahı gezdım seyrettim  
Kırkların gittiği yoldur efendim

Şerh edip kuranın manasın seçen  
İkiliği atıp birliğe geçen  
Tavuz kuşu ile seyrana çıkan  
Bin çırağın şöyle sırdır efendim

Leyla Hanım ise Mevlana ve Mevleviliğe ait unsurlara şiirlerinde sıkça yer vermiş, Mevlevi tarikatına bağlı oluşunu kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmiştir:

Hâk-i pâ-yı Mevlevî'yim gelmişim dergahına  
Eylerim Monlâ Celâl'in 'aşkına lütfun reca (Arslan, 2003, s. 92)

Leyla Hanım, Mevlânâ'nın adını, Hazret-i Pîr, Hazret-i Monlâ, Monlâ-yı Rûm, Monlâ Celâlüddîn-i Rûmî, gibi farklı şekillerde anmaktadır:

Yokdur eş'âra benim zerrece isti'dâdım  
Söyleyen ben değilim Hazret-i Monlâ'nındır

Bende-i Monlâ Celâlü'd-dîn-i Rûmî'yim bugün  
Münkirânın atdığı ahcâr bâr olmaz bana (Arslan, 2003, s. 92, 93)

Her ne kadar ağırlıklı olarak dünyevi aşkı işlemiş olsa da Leyla Hanım, dini ve tasaffuvi şiirlerinde ilâhi aşka, ilâhi sevgiliye de yer verir. Divan'ında münâcât, na't, ve büyük kısmı dini tasavvufi içeriğe sahip olan rubâileri de bulunmaktadır:

Nâr-ı 'aşkın dilde besdir gayri mihmân istemez  
Ketm idüp esrâr-ı 'aşkı çeşm-i giryân istemez  
Cânını Hakk'a virür bir başka cânân istemez  
Vâsıl-ı billâh olanlar gayri ihsân istemez  
Seyr iden yârin cemâlin özge seyrân istemez (Arslan, 2003, s. 69)

#### 4. SONUÇ

19. yüzyılda yaşamış olan Şah Sultan ve Leyla Hanım, iki farklı dini ve edebi gelenek içinde yetişmiş, tasavvuf temelli sanat üretiminin iki önemli kadın temsilcisidir. Erkeklerin hakim olduğu bir alanda toplumun kadına biçtiği rollerle tasavvuf anlayışlarını, Tanrı'ya ve insana dair duyuş ve düşüncelerini bağlı buldukları gelenek üzerinden sanatkar kimlikleriyle ifade etmeye çalışmışlardır. Şah Sultan ve Leyla Hanım'ı özel kılan, tüm toplumsal baskılara rağmen kadın sanatkar kimliklerinden ödün vermeyerek kadınca tepkilerini şiirleriyle göstermeleridir.

Alevi ve Mevlevi gelenek içinde kadının konumlanma problemini dikkate alındığında, kadın ya da erkeği değil insanı merkeze alan Alevi gelenekte kadın-erkek bir arada ibadet edilmesi, kadının inanç önderi ve halk âşığı kimliğiyle öne çıkabilmesi gibi durum ve uygulamalar dikkate alındığında, Alevi-Bektaşî geleneğin daha eşitlikçi bir anlayış içinde olduğu söylenebilir. Ancak, Alevi inancının cinsiyetlerin eşitliğini öne çıkaran öğretisine rağmen Şah Sultan örneğinde olduğu gibi toplumsal kültürün, inancın önüne geçerek kadını çeşitli yönlerden baskılayan ve kısıtlayan refleksi devam etmektedir. Mevlevi gelenekte, Mevlana'nın kadın-erkek denk olduğuna dair görüşleri ve uygulamalarına karşın Mevlevilikte genel anlamda kadının konumunun erkeklerle eş tutulmadığı söylenebilir. Müzik, sema, şiir gibi alanlarda büyük sanatkarlar yetiştiren bir gelenekte kadının oldukça dezavantajlı durumda olduğu açıktır. Leyla Hanım, Mevlevî gelenek içinde yetişen çok az sayıdaki kadın şair arasında kendine bir yer edinebilmişse de kadın kimliği yüzünden pek çok sorunla mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Şah Sultan ve Leyla Hanım'ın kadın kimlikleriyle kadınca ifadeleri ve kadın ağzından söyleyişlerine rastlanamaması, erkek egemen bir toplumun erkek egemen bir sanat



anlayışını beraberinde getirmesiyle doğrudan ilişkilidir. Nitekim, divan şairinin kimliğini gizlemesi, kadının kimliğini ön planda tutmasının önünde bir engel teşkil etmiştir. Bu durum çok katı kurallara dayanan divan şiiri geleneğinin yanı sıra halk şiiri geleneği için de geçerlidir. Ancak, din uluları, yol büyüklerinden söz eden şiirler yazan Şah Sultan'ın bu isimler arasında özellikle kadın inanç önderlerine şiirlerinde yer vermesi, belki de onun kadın olarak kendini onların bir takipçisi olarak konumlandırmasından ileri gelmektedir.

#### 4. KAYNAKÇA

- Açık, N. (2002). *Divan Edebiyatında Mevlevilik Etkisi ve Mevlevi Şairler*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Musikisi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajans.
- Aksoy, H. (2013). (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 04 09, 2019 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/zeyneb-hatun> adresinden alındı
- Akün, Ö. F. (2019, 03 21). "*Divan Edebiyatı*", . TDV İslâm Ansiklopedisi,: <https://islamansiklopedisi.org.tr/divan-edebiyati> adresinden alındı
- Altay, Y. S. (2015). *Anadolu'da Kadın ve Müzik*. İstanbul: Çerçeve Yayınları.
- Arslan, M. (2003). *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2018). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Ay, R. (2014). *Anadolu'da Derviş ve Toplum*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bahadır, İ. (2004). Alevi-Bektaşî İnancına Göre Kadın. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*(32).
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: MEB Basımevi.
- Barkan, Ö. L. (2002). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kolonizatör Türk Dervişleri. *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 133-153). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Bayram, M. (2016). *Fatma Bacı ve Bacıyan-ı Rum*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Çelik, H. E. (2007). *Güftesi Divan Şairlerinden Leyla Hanım'a Ait Bestelerin Usul-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Aşıklar*. İstanbul: İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Çulhaoğlu, F. G. (2009). *Osmanlı Şiirinde Kadın Şairin Poetikası*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi.
- Demirdağ, M. F. (2017). Alevi Bektaşî Şiirinde Kuş Mitolojisi. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*(2), 12-18.

- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışılabilir? *C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(4), 83-88.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eroğlu, S. (2018). Alevilerin Müzik Aktarımında Öğreti ve İcra Farklılığı: Şah Sultan Örneği. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*(18), 259-274.
- Eröz, M. (1990). *Türkiye'de Alevilik-Bektaşilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erünsal, İ. E. (2005). (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 04 09, 2019 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mihri-hatun> adresinden alındı
- Gölpınarlı, A. (2014). *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güray, C. (2012). *Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Horata, O. (1999). Mevlana ve Divan Şairleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16, 43-56.
- Kılıç, M. E. (2017). *Sufi ve Şiir*. İstanbul: Sufi Kitap .
- Köksel, B. (2012). *20. Yüzyılda Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Aşıklar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, F. (2012). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Manya, İ. (1983). *Halk Şiirinde Ana Sesi*. İstanbul: İnanç Yayınları.
- Melikoff, I. (1993). *Uyur İdik Uyardılar*. (T. Alptekin, Çev.) İstanbul: Cem Yayınları.
- Melikoff, I. (2010). *Hacı Bektaş Efsanesinden Gerçeğe*. (T. Alptekin, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet kitapları.
- Melikoff, I. (2011). *Kırkların Ceminde*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Mostafavi, M. (2016). *Evhadeddin-i Kirman-i*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Ocak, A. Y. (2014). Bir 13. Yüzyıl Mutasavvıfı ve Sûfisi Olarak Mevlâna Celaleddin-i Rûmî. A. Y. Ocak içinde, *Türk Sufiliğine Bakışlar* (s. 137-147). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkişi, Z. G. (2009). *Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi Bektaşî Şairler Antolojisi* (Cilt 4). Ankara: Kültür Bakanlığı
- Öztürk, A. İ. (2015). *Şah Sultan Divanı*.
- Pürcevâdî, N. (1998). *Can Esintisi İslam'da Şiir Metafiziği*. (H. Kırlangıç, Çev.) İstanbul: İrfan Yayınları.
- Sağlam, H. Ş. (2007). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kadın*. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

- Sargut, C. (2008). Mevlana'nın Kadına Bakışı. C. Sargut içinde, *Kadın ve Tasavvuf* (s. 120-127). İstanbul: Nefes Yayınları.
- Sarı, E. (2016). *Osmanlı Kadın Şairleri*. Antalya: Net Medya Yayıncılık.
- Saylan, B. (2017). Mevlevilikte Kadın ve Mevlana Ailesinden Kamile Hanım'ın Mevleviliğe Hizmetleri. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (KTUİFD)*, 4(1), 89-100.
- Schimmel, A. (2016). *İslamın Mistik Boyutları*. (E. Kocabıyık, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sevengil, R. A. (1965). *Yüzyıllar Boyunca Halk Şairleri*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Sevilay Çınar, S. K. (2008). Kadın Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerine Konumlanma Problemleri. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 45-56.
- Sunar, C. (1978). *Ana Hatlarıyla İslam Tasavvufu Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanrıkorur, Ş. B. (2001). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 04 12, 2019 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/karahisar-mevlevihanesi>: <https://islamansiklopedisi.org.tr/karahisar-mevlevihanesi> adresinden alındı
- Uzun, Ş. (2015). Bir Kadın Şairin Dilinden Hz. Mevlana, Mevlevilik ve Mesnevi-i Şerif. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(37), 266-277.
- Ülken, H. Z. (2017). *Anadolu Kültürü Üzerine Makaleler*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Ünver, İ. (2003, 04 12). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 2019 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/leyla-hanim--sair> adresinden alındı
- Üstüner, K. (2008). Divan Şiirinde Tasavvuf. *Türklük Bilimi Araştırmaları*(24), 271-294.
- Yeniterzi, E. (2007). Mevlana'nın Kadın-Erkek Değerlendirmesi ve İnsana Bakışı. *İstem Dergisi*(10), 29-41.

### Notlar:

<sup>i</sup> Vahdet-i Vücûd, "âlemde görünen, var olan şeylerin, birer görünüşten ibaret olduğunu, aslında, varlığın bir olduğunu, vücut birliği ötesindeki her şeyin, zahiri ve aldatıcı olduğunu savunan bir felsefedir (Eröz, 1990, s. 192). İnsanın yaratılışının ardındaki neden, Hakkın kendi güzelliğini seyretme aşkına dayandığından insan, (insan-ı kâmil) Allah'ın âlemdeki tecellisi, "Hakkın sureti" olarak vasıflandırılmıştır (Ay, 2014, s. 54-55).

<sup>ii</sup> İlâhi aşk, tasavvuf ehli bir kişi için Allah'ın onu sınamak ve ruhunu arıtmak için göndereceği tüm ıstıraplara ve belalara katlanması hatta bunlardan zevk almasıdır (Schimmel, 2016, s. 22-23).

<sup>iii</sup> İnsanın insanı ya da diğer varlıkları sevmesi anlamına gelen mecazi aşk, hakiki aşka bir köprü olarak tasavvur edilmiştir. Bu anlayışa göre salık, hakiki aşka ancak mecazi aşk vasıtasıyla erişebilir (Mostafavi, 2016, s. 111; Üstüner, 2008, s. 282).

<sup>iv</sup> Mevlevilik daha çok sünni ve heteredoks sistemleri birleştiren bir konumda durmaktadır (Güray, 2012, s. 94). Mevlana'nın tasavvuf anlayışı, Necmüddîn Kübra'nın insanı esas alan, sünni esaslara dayalı, kısmen zühdi tasavvuf mektebi, Muhyiddîn-i Arabî'nin Vahdet-i Vücut mektebi ve Horasan Melametiyyesinden kaynağını alan ilahi aşk ve cezbeye dayalı Kalenderî

tasavvuf anlayışının bir sentezi sayılabilir (Ocak, 2014, s. 142).Mevlana, Şems-i Tebrizi'den önce zühde yakın dururken Şems'ten sonra rindliğe yönelmiştir (Gölpınarlı, 2014, s. 276).

<sup>v</sup> Âşık Paşa-zade'nin Anadolu Selçukları döneminde Anadolu'da söz ettiği dört zümreden biri olan "Bacıyân-ı Rûm" Anadolu Bacıları olarak bilinen kadın teşkilatı, Ahiliğin kadın koludur (Bayram, 2016, s. 23;Barkan, 2002, s. 149-150).

<sup>vi</sup> Sağlam, tezinde 54 tane Alevi-Bektaşî kadın şair tespit etmiştir (2007, s. 115-117).

<sup>vii</sup> Mevlana'nın "Kadın Hakk'ın nurudur, sadece sevgili değil, sanki haliktir, mahlûk değildir" sözleri bu duruma işaret eder (Sargut, 2008, s. 123).

<sup>viii</sup> Mevlana'nın sema meclislerinde kadınların da eşlik ettiği, Melek Hatun, Gümaç Hatun gibi semayı seven kadınların Mevlana'nın yanında olduğu bilinmektedir (Banarlı, 1983, s. 91-92; Ülken, 2017, s. 416).

<sup>ix</sup> Söz gelimi Zeyneb Hatun ilim ve sanatla uğraşan Kadı Mehmet Çelebi'nin, Mihri Hatun Belâyi mahlasıyla şiirler yazan Kadı Hasan Amasyevî'nin, Fıtnat Hanım, Şeyhülislam Esaf Efendi'nin, Adile Sultan Sultan II. Mahmud'un kızıdır (Aksoy, 2013; Banarlı, 1983, s. 453, 769, 841;Erünsal, 2005).

<sup>x</sup> Köprülü, bazı aşıkların saz çalamadıklarına dikkat çeker (2012, s. 166).

<sup>xi</sup> Leyla Hanım,"Ne Direrse Disünler" redifli birinci gazeli yazdıktan sonra bunun uyandırdığı dedikodu nedeniyle kendi iç güzelliğini ortaya koyma gereği duyarak ikincisini yazmıştır (Arslan, 2003, s. 36-37).

# MAKAM IN THE WORKS OF TURKISH MODERN AND CONTEMPORARY COMPOSERS



Mustafa Eren ARIN

## Introduction

Turkish Poliphonic Music has a history of at least 150 years from now. Jannisery Mehter was nearly 100 percent replaced by the Western Band by mid 19'th Century a tendency called westernization process which was highlighted by the declaration of Tanzimat(regulations) in 1839 accompanied by some radical changes in social/political life in Ottoman Empire. Through the period of social/political changes that continued for last decades of Ottoman Empire which eventually lead to the establishment of Turkish Republic in 1923, the Poliphonic Music and its genres were quickly became the signs of artistic expression marking the change from Feodal Community to Burgoise Society replacing the old values with the new ones.

On the other hand some major problems arosed when trying to create a new national musical expression based on the rules of new Poliphony at the same time using some features of old Makam heritage.(rural or urban forms). Makam structures were far too flexible by pitch organisation which were incompatible with polyphonic textures and were too complicated by rythmic organisation giving way to florid melodic lines with extensive ornaments. One of the solutions was methodically simplification of the makamic idioms to a limit that they would no more create obstacles when used in Polyphonic writing which was very common from the first decades of Republic till the end of 70's.

In this document, I will try to examine technically the scores of some Turkish Composers which i'll chose from various periods of Turkish Polyphonic Music and question their relevance to Makam tradition. By doing this I will try to categorize and methodize the common two compositional tendencies which belong to the two different historical phases of Turkish Polyphonic Music. The first one is the "adjustment of the tradition for the sake of National Identity". That was the musical trademark of the first decades of Turkish Republic. And the second one is "the actual representation in multistylistic textures" a compositional tendency arosed after the late sixties.

## Historical Background

By the end of 19'th century, the Tonal hieararchy which functioned as a common ground for European Art Music for nearly 500 hundred years, started to loose its traditional function by intensive usage of chromatic alterations and metric dispositions which eventually lead to abondance of tension-resolution dialectic in the pitch organisation of a musical work. The Abundance of Tonality or Atonalism in the first decades of 20th Century not only emancipated pitches from their grand boundairies

it also served to national music composition schools and styles all around the Europe for their emancipation from the center and its style woven with tonal idioms. This new situation helped national schools in their search for new arrays of cultural representation in their musics a tendency which already started from 1850's.

The Development of the national styles outside of Central Europe and the general international evolution of twentieth-century music are closely related. The discovery of folk music, particularly that of Eastern Europe, was one of the factors that broadened the horizons of Western music. At the same time, no extensive independent developments of great significance could take place until the dominance of the central, "common practice" tonal system was ended" (Salzman, 1988: 70)

In his monumental book called "Twentieth Century Music" Eric Salzman states that after the end of tonality new models pitch organisations was needed to appear in order to give way to new expression forms. "In general, some new kind of tonal framework was needed within which distinctly national idioms-derived from the small forms of folk and dance music-could be expanded into larger means of creative communications"(Salzman, 1988: 70)

Meanwhile the music scene of late Ottoman period in mid 19'th century was under a series of rapid changes parallel to the ones occurred in social/political life. One major change happened by replacing the old Mehter music (Janissary band) with Mızıkai Hümayun which consisted of mainly western instruments. Although the decisions about the radical shift on musical taste seemed to be coming from the supreme authority of that time which was the Ottoman Palace, there was also an outgoing process of change in all layers of society.

Although most of the critics of the Turkish modernization ascribe modernity to a European or Western Project, similar sociological developments have been observed in Ottoman Empire and republican Turkey, even if the historical dynamics were quite different. Indeed Ottoman society experienced a modernization process from early eighteenth century onward.(Ergur-Doğrusöz, 2015: 146)

Traditional Makam Music of Turkey was by no means isolated from what was going on social life.

In their article "Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music" Ali Ergur and Nilgün Doğrusöz states that there was a similarity between the rationalization process of European Tonal Music and Ottoman Makam Music.

Although the historical path of the modernization in Turkish Makam music did not follow the same socio-economic steps, a similar rationalization process took place from the 18th century on. Besides the hidden temperament of the sound system, other signs of a significant change have been observed since that time. (Ergur-Doğrusöz, 2015: 147)

Ergur and Doğrusöz claim that the preference to simpler makams, preference to simpler rhythmic patterns (usuls), more virtuosic passages in melodic lines accompanied by agility in musical performance, increase in the usage of basic formal structures and most importantly ongoing attempts for notating the Makam music heritage were all signs of Modernization process in culture which was so predominant in Turkey starting from as early as 18th century. (Ergur-Doğrusöz, 2015: 147)

Meanwhile, Composers from Turkey also started to compose in the forms of Western Music tradition. One remarkable example was occurred in Military Music. Excessive amounts of military marches using Western polyphony, rhythm, phrase structures...etc had been composed starting from the mid 19th century. Apart from military music, western music forms were also becoming widespread in civil life. Kanto, a hybrid musical form mixing Turkish Makam Music elements with Western Tonal Idioms was so popular in urban life of Turkey starting from 1850's till the first decades of Republic.

The modernization process in Turkey's music scene eventually led to the first opera written in Turkish (Arif'in Hilesi) which had been premiered by Dikran Çuhacıyan in 1872.<sup>1</sup> (Alimdar, 2012: 370) This was also the first opera which used makam music elements in it. In that sense It was the prototype of a national polyphonic music tradition which display makam features as means of cultural representation. Which was later on followed by the first, second, third and fourth generations of composers of Republic era carrying the Polyphonic idiom to modern and than post-modern textures of Turkish Music.

In short despite all political contradictions with central Europe the westernization effects on the music scene in late Ottoman Period was evident and irreversible.

### **Some Observations On Makam Music**

Makam Music is a unique Near Eastern genre founded upon the crowning achievements in art and culture of Islamic Civilization, which are shared by Turks, Arabs, Persians, and Indians alike and it is believed to had originated in Transoxania around 9th Century.

Approximately 80 percent of makam music is built on text which is sang with melodies compassing maximum two octaves depending on the makams. These melodies are accompanied with instruments that follow the melody line by some characteristic embellishments leading to a kind of monodic/heterophonic texture. Although the majority of works in makam music are vocal there are also instrumental genres as well.

Makam music is traditionally taught by a kind of oral transmission called Meşk. During the meşk the instructor sings or plays the musical examples and the pupil memorizes the musical examples by imitating the instructor by singing or playing. Until Ninety or

<sup>1</sup> The premier of Arif'in Hilesi by Dikran Çuhacıyan (1872) was followed by a series of comic operas which were staged mainly in Pera of Istanbul.

hundred years back from now Meşk was the only method to transmit Makam Music. (Behar, 2016: 15)

Meşk is still used in Makam Music Repertory courses alongside with Western Notation which has been started to be used in Makam Music since the end of 19th century.

### Pitch Systems

Referring to the oldest written documents on Makam Music theory starting from Farabi(10th century) than Sayiyuddin Urmevi(13th century) it had been theorized that Makam music has 18 unequal pitches in one octave which gives its unique character. In that sense makam music differentiates from Equal Tempered Western Practice with the use of intervals smaller than a half step.(100 cents)

According to 18 pitch system there is a 66 cents(what is a cent) gap between 17th and 18th pitches which gives the unique flexibility to some of the pitches in makam music. However; the modernisation in music starting from late Ottoman period, not only gave way to new forms of artistic expression in means of applied polyphony, it also created new models of pitch systems in makam music which were built on non flexible-static ratios of intervals. The most prominent prototype of these systems was Rauf Yekta's makam scale built on 24 unequal static pitches in an octave.

Table 1: Rauf Yekta's makam scale built on 24 unequal static pitches in an octave. (25 pitches with the octave)

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
titreşimlerin sayısı } doğru.....1					$\frac{9}{8}$						$\frac{8192}{6561}$															
titreşimlerin sayısı } takribî.....1					$\frac{9}{8}$						$\frac{5}{4}$															

(Yekta, 1986: 59)

In table:1 we see an ascending row of pitches starting from D4 to D5 with their ratios given above marking the distance between each pitch and the ratios below marking the distance to the tonic D4.

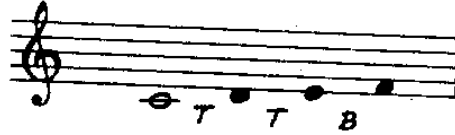
The accurate ratios are given with the word "doğru" and the approximation of accurate ratios are given with the word "takribi". Dating back to 1913 this one is one of the first examples of fixed pitch systems using 24 unequal pitches in one octave. (After the republic Saadettin Arel, Suphi Ezgi and Murat Uzdilek developed an other system using 24 unequal pitches in an octave which was build on the same pitch organisation that previously developed by Rauf Yekta but starting from tonic C4 to C5 this time. With in time Arel-Ezgi-Uzdilek system become more popular and it has been taught in all Major Makam Conservatories and Makam Music Institutions since than.



## Tetrachords-Pentachords

Makams are derived from the conjunction of caharacteristic tetrachords and pentachords which are called çeşni. Here are some examples of Çeşni's in tetrachords that have been frequently used in Makam Music.

Table 2: Mahur Çeşni<sup>2</sup>



(Özkan, 1982: 41)

Table 3: Buselik Çeşni



(Özkan, 1982: 41)

Table 4: Kurdi Çeşni



(Özkan, 1982: 41)

Table 5: Rast Çeşni



(Özkan, 1982: 41)

Table 6 : Uşşak Çeşni



(Özkan, 1982: 42)

<sup>2</sup> Like many adocates of Erel-Ezgi-Uzdilek System throughtout his book Ismail Hakkı Özkan identifies this çeşni as Çargah. But since Çargah refers to another makam featuring Saba, I will prefer the old name Mahur for this çeşni.

Table 7: Hicaz Çeşni



(Özkan, 1982: 42)

As seen in the examples there are some letters put under the notes. These letters refer to some identical interval ratios taught in the Arel-Ezgi-Uzdilek system. Thus the letter T stands for Tanini which is 9 commas (203 cents approximately).<sup>3</sup> Letter B is 4 commas (90 cents approximately), letter K 8 commas (181 cents) and letter S stands for 5 commas (113 cents approx.)

### Rhythmic Structure

Metric patterns are named as Usul in Makam music. Usuls form the background rhythmic layer of Makam works and are traditionally taught

Irregular metric patterns are one of the most prominent aspects of Makam Music. Both Urban and Rural Branches make use of irregular metric patterns of 5-7-9-11-13 etc.<sup>4</sup>

The conventional classification of Usuls are threefold. Usuls between 2-15 beats are accepted as small Usuls, such as Nim Sofyan (2 beats), Semai (3 beats), Sofyan (4 beats), Türk Aksağı (5 beats), Yürük Semai (6 beats), Devri Hindi (7 beats)...etc.

Usuls between 16-88 beats are accepted as big Usuls, such as Çifte Düyek (16 beats), Türk-I Darb (18 beats), Çenber (24 beats), Evsat (26 beats), Muhammes (32 beats)...etc.

Furthermore three usuls in Makam Music are accepted as Dizi Usuller (Sequential Usuls) which are; Nim zencir (60 beats), Zencir (120 beats), Çehar (124 beats). (Özkan, 1982: 566-67)

### Instrumentation

The urban and rural practice of Makam Music have so much in common in pitch system, organisation of tetrachords and pentachords and even in organisation of rhythmic patterns, on the other hand they have some obvious differences in instrumentation, lyrics and formal structure.

Urban practice Makam Music instruments could be classified as;

<sup>3</sup> Arel-Ezgi-Uzdilek System uses 24 unequal ratios from a super set of 53 equal ratios. Thus one octave has 53 small intervals. When we divide one octave 1200 cents to 53 we get the smallest ratio (22,64 cents) which is called comma in AEU system. This should not be confused with Pythagorean (23,5 cents) or Syntonic (21,5 cents) commas used in Western music theory.

<sup>4</sup> Apart from irregular metric patterns like 5/8 or 7/8 featuring odd numbers, there are also patterns featuring even numbers like 8/4 but use irregular groupings as 3+2+3 as in the example of Müsemmen usul. In that sense Makam music radically shifts from Western usage in metric organisation. One prominent of the most distinguishing example is 9/8. Metric patterns involving 9 are considered as compound forms of 3 in Western convention whereas in Makam Music they are always groupings of 2-2-2-3 or 2-3-2-2 or 2-2-3-2 etc..

Wind Instruments: Ney - Clarinette

Plucked String Instruments: Tanbur- Ud- Kanun

Bowed String Instruments: Kemançe- Violin- Viola- Cello

Percussion Instruments (Membranophones) Kudüm- Darbuka- Kös- Def

Percussion Instruments (Idiophones) Cymbals

In his book called Turkish Folk Music Theory Rural Altınç Emnalar classifies rural practice Makam Music instruments in three categories as String- Wind- Percussion instruments. (Emnalar, 1998: 55)

He further subdivides these categories as:

I. Sting Instruments

A. Plucked String Instruments

1. Wooden Body = Bağlama Family

2. Leather Body= Tar

B. Bowed String Instruments

1. Wooden Body= Blaksea Kemançe, tırnak kemane

2. Leather Body= Kabak Kemane

II. Wind Instruments

A. Through Blown

1. Dilli = Kaval, çifte, çimon

2. Reed = Zurna, mey, sipsi, çığırta, çifte kaval

B. Air Strored= Tulum

III. Percussion Instruments

A. Stroke Percussion Instruments

1. With mallets= Davul(drum), debildek, koz

2. Without mallets= Def, darbuka, koltuk davulu

B. Crash Percussion Instruments

1. Wooden Crash= Wooden spoons, çalpara

2. Metal Crash= Zil(cymbal) , zilli maşa

(Emnalar, 1998: 55-56)

Lyrics:

Two types of melodic structures had been used when composing the text in Makam Music; melismatic or syllabic. Melismatic, that involves several notes in one syllable was common in Urban branch of Makam Music which was suitable for Ottoman

Turkish<sup>5</sup>. On the other hand Rural branch favored syllabic melodies that involves one note for each syllable, using a more simpler kind of Turkish concordant with the daily life of ordinary people.

In that respect the subjects used in the lyrics of rural branch do vary from religious subjects to love, dance forms to social issues..etc compassing a vast amount of topics. In other words Rural branch includes any natural or social event on earth. (Emnalar, 1998: 28) Whereas the urban branch was much more limited regarding its subjects. The subjects used in Urban branch were either religious texts or love poems.

### Formal structures

Both Urban and Rural branches of Makam Music divided in two major formal categories as Instrumental forms, Vocal forms.

In Urban branch of Makam Music Vocal Forms further divided in two categories by its subjects as Religious Forms and Non Religious Forms.

In his monumental book called Turkish Music Theory and Usuls İsmail Hakkı Özkan lists instrumental forms in Urban branch as : Taksim (improvisatory form) ,Peşrev, Medhal, Saz Semai, Longa, Sirto, Oyun Havası, Aranağme, Koda. He lists Religious vocal forms as: Ayin, Nat, Durak, Miraciye, İlahi, Sugül, Ezan, Mahfel Sürmesi, Salat-Selam, Münacaat, Mevlid. And Non religious vocal forms as: Kar, Kar-ı natık, Karçe, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Gazel, Sarkı, Türkü and Köçekçeler. (Özkan, 1982, pp: 79-80)

Similarly we can broadly classify the formal structures used in Rural Branch as:

Instrumental Forms: Açış (improvisatory form) and dance musics of all types played with only instruments.

Vocal Forms:

In his book called Turkish Folk Music Zeki Büyükyıldız classifies Turkish Folk Music in two Major Categories, "Anonymous Folk Music without known composer and Composed Folk Music" (Büyükyıldız, 2009: 138)<sup>6</sup>. Another method is to classify Rural Makam Music according to metric structures. In that sense the repertory featuring ammetrical/improvisatory formal structure (uzun hava) in one category and the musics with clear metrical structures (kırık hava) are another category. This kind of classification based on rhythmic parameter is further divided in subcategories as Unaccented Syllabic Melodies, Accented Syllabic Melodies, Melismatic Melodies, Hybrid (Mixture of Syllabic-Melismatic), Melodies with Aruz Rhythm, Loose Rhythmic Melodies. (Özgül-Turan- Dökmentaş 1996: 23-27). In his Article called "The definition of Uzun Hava in Turkish Folk Music and the problems arising regarding this definition" Süleyman Şenel divides Rural Makam Music first in three as: Instrumental, Vocal, Vocal-

<sup>5</sup> Ottoman Turkish was a mixture of Iranian, Arabian, Turkish written with Arabian Characters. It was spoken and written by Ottoman Aristocracy and Intellectuals. The majority of texts used in Urban branch were (especially in Ottoman times) poems written with a special kind of prosody called "Aruz" giving way to melismatic melodies.

<sup>6</sup> In view of the fact that the big percent of Rural Branch Makam Music is anonymous, the formal classifications done in this genre often take into account it's anonymous property

Instrumental Music. He further makes a classification of more technical kind such as Melodies with metric structures, Melodies with free metrical structures and melodies involving both metrical and free metrical structures. (Şenel, 1992 edited by Turhan: 65)

To sum up, there are apparent theoretical and practical similarities as well as differences between Urban and Rural Makam Musics of Anatolia. Historically, starting from the Ottoman times the Urban branch was subject of a more indirect elaborate or abstract in other words way of expression regarding the aristocratic city (namely İstanbul) culture it feed from. On the other hand Rural branch was a more direct way musical expression of people belonging to lower class of Ottoman Empire. The vast majority of them were peasants living a simpler life compared to the people of Aristocracy living in the cities.

### **Adjustment of the tradition for the sake of National Identity.**

Through the process of establishment of Republic in 1920's, music was chosen as a tool for conveying the Ideological content of the new Republic.

Music occupies a privileged place in Turkish modernization, among other arts, because it has both popular and abstract (intrinsic complexity) characters. The double-sidedness of musical expression explains its ideological over-charges that made it a vast conceptual terrain of social and political but certainly non-musical debate. In such a context, the musical preferences of any audience were mostly associated with the schematized ideological meanings, which triggered out the polarization between conservatism and modernism. ( Ergur-Aydin, 2004: 3 )

New republic needed new forms of expression. The Political elite of that time aimed for a kind of Polyphonic Music that displays National Identity. The rural branch of Makam music was chosen officially to structure a new polyphonic style up on it and Urban style of Makam music was rather dismissed on this process.<sup>7</sup> The reasons for this decision was twofold. The technical reason was that the urban branch of Makam Music was highly complex with its long metrical patterns, elaborated melodies and melismatic verbal structure that together makes it unsuitable for harmonizing. On the other hand the rural branch of Makam music was more or less structured on short metrical patterns, simpler melodies with syllabic verbal character displaying plain Turkish as it was spoken among ordinary Turks in Anatolia. The Ideological reason for building the polyphonic structure on rural style not the urban style was that, the urban style of Makam music was representing the Ottoman culture with its capital İstanbul having an cosmopolitan identity consisting of the mixture of Byzantium, Arabian, Persian, Armenian, Greek and Turkish cultures. On the other hand rural style was representing more or less a homogeneity based on Anatolian Turkish culture which was concordant with the needs of New Republic.

<sup>7</sup> The debate between traditionalists and modernists eventually led Makam music to be banned from the conservatory.(1926) Which was quite shocking for traditional musicians since till that time both musics had being thought simultaneously at the same institution (Darül-Elhan)

Thus to create a new repertory on the basis of National Polyphonic music, composers had been sent to Europe to have the education needed for that task. Rey, Alnar, Saygun, Erkin, Akses, Atrak, Koral, Abed, Bilgen, Ün, İlerici were accepted as the first generation of composers of Modern Turkey. (Aydin, 2003: 23)

Although their compositional styles vary from each other; what is common among these composers is uncompromising attitude for adaptation of Makam's to 12 tone equal tempered system of Western world in order to make them suitable and even reasonable to be used in Polyphonic textures. In that sense characteristic complex textural and timbral qualities of urban or rural makam musics had been disregarded, harmonic grammar consisted of micro intervals were simplified to be performed within the limit of 12 Equal tempered system. In other words just an adoptable/suitable reflection of the original makam idiom was needed in order to be used in Makam driven polyphonic musics of National school.

Example no:1 Adnan Saygun Horon from Demet Suite (1956) For Piano and Violin. (measures 1-17)

Demet Suite for Piano and Violin is a series of short pieces resembling Anatolian folk dances of varying regions ranging from West Anatolian Zeybek to North Anatolian Horon. Horon is the second piece of the Suite. It is based on 7/8 fast rhythmic idea on piano which creates a layer of ostinato till the end of piece which mimics an actual



These composers, who represent the fourth generation of Turkish polyphonic music compose in variety styles ranging from neo expressionism to neo classicism, post minimalism, spectralism, post spectralism or even post-avant garde music have one common concept when handling Makam elements in their compositions. Makam elements almost always used as representative sound sources rather than abstract implications adapted to the texture by a series of transformative operations which were the methods determinant in previous generations of Turkish Polyphonic Music. Thus, a traditional makam instrument is often used in texture as it sounds in its own sonic atmosphere (preserving the characteristic of pitches/microtones and performance codes) without trying to adjust it to the necessities of Western taste.

In their article called "The use of The Classical Kemançe by Contemporary Composers"

Eray Altınbüken and Aslihan Adlin states three attitudes of using kemançe (Stringed Makam Music instrument of Urban style) in Contemporary Compositions

- 1-Kemançe playing makam based material
- 2- Kemançe plays the unrelated material to makam
- 3-Mixed attitude

(Altınbüken-Adlin 2017: 75-81)

Altınbüken and Adlin's categorization of attitudes displaying the usage of makam derived elements in Contemporary Works resemble to the Aracı's models based on the analyses of Yunus Emre Orotorio by Adnan Saygun even though they belong to quite different time zones in music history

For the sake of clarity I'll propose only two methods for analysing the contemporary textures that use instruments which belong to Makam Tradition:

- Makam instruments performing passages which are borrowed from Makam repertory
- Makam instruments performing passages which are composed by the composer.

Example no:5 is from Hasan Uçarsu (1964) one of the well known representatives of Turkish contemporary Polyphonic music. Stylistically Hasan Uçarsu is one of the representatives of Contemporary Academic Music originating from European Darmstadt tradition with his neo expressive, restless and dense textures.

In his work called On the Back Streets Of Old Istanbul, he used Kanun (an instrument which belongs to makam music) with Clarinet, Harp, Percussion, and Cello creating a heterogeneous sonic atmosphere. He not only composed original passages for Kanun but he also cited passages from prominent examples of Traditional Makam Music.

In his Foreword Uçarsu states that, he used figures and motives both from Nihavend Ud taksim by Yorga Bacanos (One of the legends of ud performance in Makam music) and Hüzam Mevlevi Ayin of Hammamizade İsmail Dede Efendi. (Undoubtedly the most famous composer of whole Makam Music tradition)



113

B♭ Cl.

Perc.

Hp.

Qn.

Vlc.

115

B♭ Cl.

Perc.

Hp.

Qn.

Vlc.

**P**

*p*

*mf* *leg.*

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*p*

*pp*

yay ile çalınız / play with bow

D♭ C♭ E♯

Hamamizade Ismail Dede Efendi  
Hüzzam Mevlevî Ayını- Birinci Selam

Example no:2 Uçarsu, Hasan (2001) On the Back Streets of Old Istanbul (measure 116)

In example no:5, kanun starts to play a melody from Birinci Selam of Hüzam Mevlevi Ayin by Hammamizade İsmail Dede Efendi. (Marked in the score). This melody is doubled by the left hand of an other plucked instrument which is Harp. Both the makam melody on Kanun+Left Hand HARp and the D pedal on background which is played by Cello are shadowed by the counter melodies on the middleground by Bowed

Vibrophne, Clarinet, Right Hand Harp. This kind of representation in a layered context was surely one of the intentions of composer's as he states in the programme notes.

The most distinguished feature of this work is the use of kanun (qanun)-an instrument which belongs to Ottoman Court Music Tradition- in a context of western chamber music. The fundamental concept in this approach is the presentation of music and figures by kanun from its own traditional music, its own culture. The other instruments in the ensemble take over these jests and figures and gradually transform them by altering, spoiling and messing up. While the other instruments transform these musical particles -as if moving to another dimension- the struggle of kanun to keep insistently the original forms of its own figures constitutes the inner dynamism of the work. Kanun doesn't have the role of the soloist, contrarily takes equal part in the ensemble as the others. Generally the other instruments might be quite busy in transforming the musical particles that kanun had already presented, in this case they might be perceived as more active than kanun. (Uçarsu, 2001: 4)

Since in this music Kanun as a Makam instrument both plays passages which belong to Makam tradition and also passages which are originally composed by the composer, the music both belongs to the first and second methods respectively.

Kamran Ince is one of the leading figures of Turkish Contemporary Music scene. His music stands alone among many, by mainly consisting of juxtaposition of post-minimalist and neo-tonal elements with a touch of Makam extract.

The Invasion is the sixth movement of his symphony titled Gallipoli Symphony composed for Orchestra with Turkish Makam Instruments namely Bağlama-Zurna(2)-Ney and Kemeçe.

Example no:3 Ince, Kamran (2011) *Invasion* for Orchestra and Turkish Instruments  
(measures 66-67)

At bar 67 two Zurnas are involved in the texture which is already densely stratified with melodic layers involving almost all instruments with repeating rhythmic figures of their own. Since traditional Zurna players are not familiar playing these kind of rhythmic patterns, the composer asks for a kind of approximation with this comment on measure 66. "Zurnas to play something similar to this rhythms and meter dont have to match and should vary, they are taught this, and once learned they do not follow part—they are cued in and cued out" (Ince, 2011: 26)

By using this kind of flexible notation the composer succeeds to get what he needs as a sound. And since he composed all the Makam material played by Makam instruments himself, this example obviously belongs to the second method.

Example no:4 Türkmen, Onur (2012) Hat for Kemençe and Ensemble (Measure 217)

Example no:8 is from one of the prominent composers of last generation Contemporary Turkish Music. Onur Türkmen is known by his highly original approach of incorporating Makam derived idioms with textures build on singularity of elements highlighted with dense usages of micropolyphony and one note polyphony (techniques which are pioneered by Gyorgy Ligeti and Giacinto Scelsi respectively starting from the second half of Twentieth Century)

Türkmen composed a series of pieces featuring makam instruments under the heading of "Hat".

He defines his attitude of composing by these words:

Hat (term derived from calligraphy) is a compositional approach that is not constructed through a dialectic on the oppositions, contradictions and polarizations of the musical material(s) but rather on a dialectic between composer's psyche and hat. Hat - a "line" of maqams penetrating and merging into one another - is gradually sought, communicated with and eventually revealed by the composer. Being inextricable from its single unity, this line is only a phenomenon restricted by composer's seeking, communication and revelation. Therefore its beginnings and endings are ambiguous; it is not a structure; any instance that occurs within the hat does not dictate the existence of another consequent moment.

Although there are reminiscences, a hat does not incline towards a reference to a certain culture. Rather it is just another occurrence within a universe with no other diversity than itself: a simultaneous unity of time and space that ceaselessly continues and expands.

Speaking of a universe of no diversities, in terms of musical perspective, hat is emancipation of consonance (Türkmen, 2012: 3)

After a kind of dynamik decrescendo which leads to textural resolution marked by rests on several parts starting from measure 211, solo kemençe is featured to make an improvisation on bar 217. It is written improvisation but in reality the composer asks kemençe player to make a Taksim( improvisation tradition in makam music done by instruments ) on Saba makam that is accompanied by tremolo on the string of Piano

creating a drone background which is one of the textural essentials of taksim performance. Since the taksim is just before the end of the piece we can assume that it has a structural role in conveying the makam domain to Contemporary music. And since the material played in the taksim is not composed by the composer it belongs to the first method.

### Conclusion

The process of Modernization in Music in Turkey had started as early as late Ottoman times. It was the projection of what was happening socially and culturally highlighted by the events which lead to the transformation of an transcultural empire to a nation state republic. The process gave way to adoption of Western polyphony to Makam music with a bunch of cultural conflicts, negotiations, and compromises that underline the aesthetic core of at least half a century of Polyphonic Turkish Music. Starting from the 60's the Modern Music practice became more segmented world wide as well as in Turkey. Thus the Multistylistic textures featuring representation of Makam idioms can be read as a kind of projection of Post Modern Aesthetics surrounded the world starting from sixties up to now.

After concisely framing the historical background and making short overview on makam music; I've tried analyse two major aesthetic tendencies regarding the usage of Makam elements in Polyphonic textures. The first tendency which I call is "Adjustment of Tradition for the sake of National Identity", that consisted of works with adapted material of makam music to polyphonic writing. I analysed one example from Ahmet Adnan Saygun. I based my analyses on three compositional methods that I cited from Emre Aracı for revealing the Makam elements in these works meanwhile questioning their relevance to actual Makam tradition. (Aracı, 2001, pp:184)

I found that Saygun example displayed Makam structures originally composed by the composer which is the second method. In Saygun's example there was no occurrence of first method which is the actual borrowing of Makam melodies.

The second aesthetic tendency which I call is "Actual representation in Multistylistic Textures". I chosed three examples from three composers namely Hasan Uçarsu, Kamran Ince and Onur Türkmen. I used two methods of analysing one is: "Makam instruments performing passages which are borrowed from Makam repertory"; and the second one is: "Makam instruments playing passages which are composed by the composer".Analyses revealed that all three examples are built on pre composed material by the composers in that way they mainly belong to second method; with two exceptions that occurs in Hasan Uçarsu's and Onur Türkmen's scores where there are borrowed material from traditional repertory making these exceptions belonging to method one.

To sum up, looking from 2018 to back 1850's it has been quite a long way to search or experiment with the expression methods which polyphonic writing propose to the musicians from Anatolian geography. As J.H Kwabena Nketia stated firmly with these lines "in searching for new directions in the music of Third World, it would be equally

important for each culture to keep the areas of focus that give its music identity clearly in the view". (Kwabena, 1982: 95)

The search newer finishes, nor the music...

### **Bibliography**

- Alimdar, S. (2011). XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devletinde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları [The Adoption of the Western Music up to 19th century and Its Social Consequences in Ottoman State] Istanbul Technical University, Institute of Social Sciences, unpublished PhD dissertation.
- Altınbüken, E. & Adlin, A. (2017) The Use Of The Classical Kemençe By Contemporary Composers, *Porte Akademik*, 16(4), pp.71-82
- Aracı, E. (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Aydın, Y. (2003). Türk Beşleri Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Behar, C. (2016). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Büyükyıldız, Z.(2009). Turkish Folk Music Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul
- Emnalar, A. (1998). Türk Halk Müziği Ve Nazriyatı Ege Üniversitesi Basımevi, İstanbul
- Ergur, A. & Doğrusöz, N. (2015). Resistance and Adoption towards Written Music At The Crossroads Of Modernity: Gradual Passage To Notation In Turkish Makam Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), pp.145-174 retrieved from JSTOR
- Ergur, A.& Aydın Y. (2006). Patterns of Modernization in Turkish Music as Indicators of Changing Society, *Musicae Scientiae*, Special Issue 2005-2006, pp.89-108.
- İlyasoğlu, E. (1998). Contemporary Turkish Composers, Pan Yayıncılık, İstanbul
- İnce, K. (2011). Invasion for Orchestra with Turkish Instruments Score
- Kwabena, N. (1982). Developing Contemporary Idioms out of Traditional Music, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* pp. 81-97 retrieved from JSTOR
- Özgül, M. & Turan, S. & Dökmentaş, K. (1996). Notalarıyla Uzun Havalarımız Cem Ofset, Ankara
- Özkan, İ.H. (1982). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri & Kudüm Velveleleri Ötüken Yayınları, İstanbul
- Salzman, E. (1988). Twentieth Century Music An Introduction(third edition) Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey
- Saygun, A. (1955). Demet For Violin And Piano Score Devlet Konservatuvarı Yayınları. No: 14

- Şenel, S. (1992). Türk Halk Musikisinde “Uzun Hava” Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler”(pp:55-90) Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler (edited by Salih Turhan) Çukurova Matbaacılık, Ankara
- Türkmen, O. (2012). Hat For Kemençe and Ensemble Score
- Uçarsu, H. (2001). On The Back Streets Of Old Istanbul Score
- Yekta, R. (1986). Türk Musikisi (translated by Orhan Nasuhioğlu) Pan Yayıncılık, İstanbul





# TÜRK MAKAM MÜZİĞİ DERLEMİNİN DİZAYN PRENSİPLERİ VE KODLAMA SÜRECİ<sup>1</sup>



Nart Bedin ATALAY<sup>2</sup>, Seyit YÖRE<sup>3</sup>

## Abstract

### *Design Principles And Annotation Process In The Turkish Makam Music Corpus*

Symbolic corpora are invaluable tool in computational music research. We built a symbolic corpus of Turkish makam music consisted of 600 pieces in 2011. Our aim was to collect a database of makam pieces in a simple format suitable for statistical analyses. There are 30 pieces in each of the twenty frequently used maqams (Acem Kürdi, Bayati, Evc, Hicaz, Hicazkar, Hisar Buselik, Hüseyini, Hüzam, Isfahan, Karcıgar, Kürdili Hicazkar, Mahur, Muhayyer, Nihavend, Nişaburek, Rast, Saba, Segah, Şehnaz, Uşşak). The pieces are selected from the six basic musical forms of the fasıl (the concert) structure (i.e. peşrev, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı ve saz semai). Every note in a piece is manually annotated with a symbolic form representing its traditional pitch name, duration, and darb. The meta description includes the name of the piece, its composer, era, maqam, usul, form and the number of total measures. The symbolic Turkish maqam music corpus is freely available as Excel or Matlab files (<https://osf.io/gkz9q/>).

## Giriş

Bilgisayarların günlük hayata girmesi, birçok başka alanda olduğu gibi, müzikoloji alanında da bilim insanlarına yeni olanaklar sunmuştur. Bu sayede, müzik eserlerinin bilgisayar yoluyla analiz edilerek incelenmesine dayanan bilişimsel/hesaplamalı (computational) müzikoloji çalışmaları ağırlık kazanmaya başlamıştır (Bel ve Vecchione 1993, Hewlett and Selfridge-Field 1991, Coutinho vd. 2005). Manuel olarak (el ile) yapıldığında yıllar sürecek müziksel analizler, bilgisayarların çok hızlı işlem yapabilme kapasitesi sayesinde, birkaç satır yazı yazma süresi içerisinde bitirilebilmekte; bilgisayarın sağladığı sayısal veriler kullanılarak, alternatif hipotezler test edilebilmektedir.

Bilişimsel müzikoloji araştırmalarını gerçekleştirebilmek için müzik eserlerinin bir derlemde (veri tabanında) toplanması gerekmektedir. Derlem kelimesi Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "Bir dilin türlü kullanım alanlarından derlenmiş örneklerinin dil bilgisi ve kuramsal dil bilimi araştırmalarında kullanılmak üzere bilgisayar tarafından

<sup>1</sup> Bu araştırma 2010-2011 yılları arasında Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda gerçekleştirilmiş, ve Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından desteklenmiştir.

<sup>2</sup> Doç. Dr., TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Psikoloji Bölümü, Ankara, TÜRKİYE

<sup>3</sup> Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE

okunabilecek biçimde bir araya getirilmiş kümesi” olarak tanımlanmıştır (TDK Sözlük, 2010).

Müziği oluşturan sesler fiziksel olarak dalgalar ile tarif edilir. Dalgaların frekans, yükseklik gibi çeşitli özellikleri vardır. Bununla birlikte müzisyenler sesleri dalgalar olarak değil notalar ile tarif ederler. Müzikologlar eserlerin notalarını, notaların perdelerini, sürelerini vs. inceleyerek müzikal incelemeler yaparlar. Dolayısıyla, müzikologların üzerinde kolaylıkla araştırma yapabileceği bir derlemde, eserlerin müziksel özelliklerinin bilgisayar ile hesaplama yapılabilir bir formata çevrilmiş olmalıdır.

Bir müzik derlemi çeşitli yöntemlerle oluşturulabilir. Bunlardan birincisinde, derlemi oluşturan eserlerin kayıtları kullanılır. Analog kayıtların (kaset, LP vb.) yerini dijital kayıtların (wav, mp3 vb.) aldığı günümüzde, dijital ortamda sayısız eserin kaydı bulunabilmektedir. Dijital formatlar ses dalgalarını kodlarlar (Zölzer 1997). Bilgisayarlı müzik analizi yapabilmek için öncelikle eserlerin müziksel özelliklerin ses dalgalarından çevrilmesi gerekmektedir. Müzik bilgisi alımı (music information retrieval) konusunda yıllar boyunca birçok teknik geliştirilmiştir (Klapuri & Davy 2006). Müzik derlemi oluşturmanın ikinci yolu, basılı notaların tarayıcılar vasıtasıyla resim formatına aktarılması ve resim formatındaki notaların analiz edilerek müziksel özelliklerin tespit edilmesidir. Bir müzik derlemine bu yöntemlerle oluşturmak, işlemlerin otomatik olarak yapılmasını, eserlerin müziksel özelliklerinin çok kısa bir sürede belirlenmesini sağlar.

Müzik derlemi oluşturmanın diğer bir yolu, eserlerin müziksel özelliklerinin, bu iş için eğitilmiş işaretleyiciler tarafından bilgisayar ortamına aktarılmasıdır. İşaretleyiciler notadan okudukları müziksel özellikleri bir kodlama programı yardımıyla bilgisayara aktarırlar. Bu yöntemin en önemli özelliği güvenilir olmasıdır. Müziksel özellikler ne kadar kapsamlı veya karmaşık olursa olsun, eğitilmiş işaretleyiciler bu özellikleri bilgisayarda kodlayabilirler. Bu yöntemin zorluğu ise yavaş olması ve kodlama yapacak işaretleyicilerin ilgili müzik kültürü konusunda yetkin olması gerekliliğidir.

Günümüzde araştırmacıların kullanımına sunulmuş birçok derlem bulunmaktadır. Bunların başında 7,327,062 notayı 108,160 dosyada barındıran “Kern Notes” derlemi gelir. (Saap 2005). Bu sanal kütüphanede Çin halk şarkılarından Mozart’ın piyano sonatlarına kadar birçok değişik türde eser bulunur. Bir diğer göze çarpan derlem, Fin Halk Müziği Şarkıları derlemidir (Eerola & Toiviainen 2004). Bu derlem yaklaşık olarak 9000 halk şarkısını barındırır. Her iki derlemde de eserler, resim veya ses formatından nota formatına otomatik olarak aktarılmış, daha sonra el ile kontrol edilerek eksiklikleri giderilmiştir.

Son yıllarda geleneksel Türk müziği için de derlemler geliştirilmiştir. Bunların içinde en kapsamlılarından birisi 6000 ses kaydını ve 2200 notasyonu barındıran Türk Makam Derlemi'dir (<https://dunya.compmusic.upf.edu/makam/>; Uyar vd. 2014; Şentürk 2016). Bu derlem, uzmanlar tarafından el ile kodlanmış küçük bir sembolik derlemi de içermektedir. Bir diğer önemli derlem olan SymbTr (Turkish Makam Music Symbolic Data Collection, <https://github.com/MTG/SymbTr>) Karaosmaoğlu (2012) tarafından

geliştirilmiştir. Son versiyonunda 155 makamdan 2200 eser bulunmaktadır. Eserler MusicXML, PDF, MIDI ve mus2 formatlarında kodlanmıştır.

### Dizayn Prensipleri

Yukarıda sayılanların yanı sıra biz de 2011 yılında 600 eserden oluşan bir Türk makam müziği derlemi oluşturduk. Amacımız, bilgisayar okur yazarı olan herkesin kullanabileceği, yeteri kadar sayıda ve türde makam müziği eserleri içeren, istatistiksel analize uygun basit ve sembolik bir formatta bir veri tabanı oluşturmaktır. Türk Makam Müziği Derlemi, <https://osf.io/gkz9q/> adresinden Excel veya Matlab dosyaları olarak indirilebilir.

Türk makam müziği derlemini geliştirirken erişilebilir olmasını, Türk makam müziğini temsil edebilecek türde ve sayıda eserlerden oluşmasını ve müziksel bilginin sembolik olarak kodlanmış olmasını hedefledik. Müziksel derlemler ile müzikolojik analizler yapabilmek, müzik bilgisi alımı araçlarına/programlarına aşina olmayı ve bilgisayar programları ile veri analitik araçlarını kullanabilmeyi gerektirmektedir. Bu durum ileri derecede programlama bilgisine sahip olmayan araştırmacıların, örneğin (etno)-müzikologların, psikologların, veya antropologların, derlemleri kullanması önünde bir engel teşkil etmektedir.

Türk makam müziği derlemini oluştururken birinci amacımız, erişilebilir bir derlem geliştirmektir. Bilgisayar okur yazarı olan herkesin kullanabileceği, planladığı istatistiksel analizleri kolaylıkla hesaplayabileceği bir derlem oluşturmayı hedefledik. Bu nedenle Türk makam müziği eserlerini Excel formatında derledik. Derlem her biri farklı bir makamda ve formda 5 eseri içeren 120 Excel dosyasından oluşmaktadır. Derlemden bilgi alımı için özel bir program kullanmak veya programlama yapmak gerekmemektedir. Excel ile temel istatistiksel hesaplama bilgisine sahip herkes derlemi kullanarak istatistiki müzikolojik analizler gerçekleştirebilir.

Derlemi oluştururken ikinci amacımız ise temsili sayıda eser içermesiydi. Türk makam müziğinde yüzlerce makam bulunmaktadır. Ama bu makamların hepsi yaygın olarak kullanılmamıştır. Bazı makamlar için yüzlerce eser bestelenmişken, sadece bir ya da iki eser bestelenmiş makamlar da bulunmaktadır. Bu durumu göz önüne alarak Türk makam müziği derlemine sadece yaygın olarak kullanılan makamları dahil ettik. Derlem, Osmanlı/Türk Makam Müziği klasik fasıl yapısını oluşturan temel altı besteleme formunun (peşrev, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı ve saz semai) her birinden en az beş eser bulunan makamları içermektedir. Nota arşivlerinde yapılan inceleme sonucunda bu kritere uyan ve notasına ulaşılabilen 20 makam bulunduğu tespit edilmiştir. Bu makamlar, alfabetik sırayla Acem Kürdi, Bayati, Evc, Hicaz, Hicazkar, Hisar Buselik, Hüseyini, Hüzam, İsfahan, Karcıgar, Kürdili Hicazkar, Mahur, Muhayyer, Nihavend, Nişaburek, Rast, Saba, Segah, Şehnaz ve Uşşak'tır. Bir besteleme formu için beşten fazla eser olduğu durumda, eserler rastlantısal örneklem yoluyla seçilmiştir. Eğer seçilen eserin birden fazla notası var ise bunların arasında en temiz yazılmış olanı kullanılmıştır.

Türk makam müziği derleminin bir diğer amacı sembolik bir derlem oluşturmaktır. Bilginin sembolik olarak kodlanmasının önemi, Türk makam müziği ile ilgili teorik ve

pratik tartışmalarından bağımsız bir biçimde derlemi tasarlamaktır. Örneğin bir eserdeki Rast perdesi farklı müzisyenler/teorisyenler tarafından biraz daha ince ya da kalın bir biçimde seslendirilebilir/hesaplanabilir. Ama o perde herkes tarafından Rast olarak kabul edilir. Perdelerin sembolik olarak kodlanması, bu türden teori-pratik tartışmalarından bağımsız bir biçimde Osmanlı/Türk Makam Müziği eserlerinin temsil edilmesini sağlamıştır. Ayrıca sembolik kodlama Excel programı ile yapılacak istatistiksel analizleri uygulamayı da kolaylaştırmaktadır. Derlem için seçtiğimiz eserlerin perde ve süre bilgilerini sembolik olarak kodladık.

### Derlemin Formatı

Türk makam müziği derlemi hazırlanırken her kesimden araştırmacının derlemde kolaylıkla yararlanabilmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle yaygın, başka formatlara çevrilebilen, geriye uyumluluk problemi yaratmayacak Microsoft Excel (xlsx) formatı kullanılmıştır. Microsoft Excel programı orta seviye bilgisayar kullanıcısı tarafından rahatlıkla kullanılabilir. Bu sayede araştırmacılar derlemi incelemek için özel bir programa ihtiyaç duymayacaklardır. Ayrıca Microsoft Excel formatının alan sınırlılığı olmadığından, araştırmacılar boş sütunlara istedikleri sayıda ve türde ekstra bilgiler girerek, derlemi kendi amaçları doğrultusunda düzenleyebilirler ve değiştirebilirler.

Türk makam müziği derlemini oluşturan eserler Microsoft Excel dosyalarında makamlarına ve formlarına göre gruplandırılmıştır. Örneğin Hicaz makamındaki peşrevler kendilerine ait bir dosyada bulunmaktadır. Bu dosyanın adı hem makamın hem de formun adını belirtecek şekilde verilmiştir (örn. "1-hicaz-1-peşrev.xlsx"). Bu şekilde derlem toplam 120 Excel dosyasından (20 makam x 6 form) oluşmaktadır. Her bir dosyanın içinde 5 eser bulunmaktadır. Eserlerin meta bilgilerinin ve notalarının kodlandığı sütunlar her dosyada aynı sütundan ve satırdan başlamaktadır.















Türk makam müziği derlemini oluşturan her bir Excel dosyasında belirli bir makam ve formda 5 eser yer almaktadır. Dosyanın içerisinde ise bir eser yedi sütunluk bir alanı kaplamaktadır (bkz. Şekil). Her bir eserin ilk altı satırında o eser ile ilgili "meta bilgiler" yer almaktadır. Meta bilgiler; "eser no", "eserin adı", "bestecisi", "yazıldığı tarih", "makamı", "usulü", "formu" ve "ölçü sayısı"ndan oluşmaktadır. Eser No eserin derlemdeki numarasıdır. Eserlerin ve bestecilerin adları standardize edilmiştir. Böylece bir besteci bestelediği tüm eserlerde aynı şekilde anılmaktadır (örn. Muallim İsmail Hakkı Bey). Eserlerin bestelendiği tarih belli ise yazılmış ama eğer tarih belli değilse eserin tarihi olarak bestecinin öldüğü yüzyıl yazılmıştır. Ölçü sayısı ise eserin notasındaki toplam ölçü sayısını ifade etmektedir. Meta bilgilerden derlemin taşınabilirliğini (portability) etkileyebilecek karakterler çıkarılmıştır.

META BİLGİLER	ESER NO	31				
	ADI	Uşşak Peşrevi				
	BESTECİSİ	Tanburi Büyük Osman Bey				
	TARİHİ	20.yy				
	MAKAMI	Uşşak				
	USULÜ	Hafif				
	FORMU	Peşrev				
	ÖLÇÜ SAYISI	83				
Sıra No	Perde Adı	Süresi	Ölçü Numarası	Usül Bitiş Noktası	Usül Vuruşları	
1	Rast	100			düm	
2	Dugah	200			tek-tek	
3	Segah	33.3				
4	Dugah	33.3				
5	Segah	33.3	1			
6	Dugah	50			düm	
7	Rast	25				
8	Dugah	25				
9	Rast	50			tek	
10	Irak	50				
11	Rast	200	2		tek	
12	Yegah	50			düm	
13	Rast	100				
14	Cargah	50				
15	Segah	50			te	
16	Neva	50				
17	Cargah	50			ke	
18	Segah	50	3			
19	Segah	50			düm	

Şekil 1. Türk Makam Müziği Derlemi'nde yer alan bir eserin formatı.

Meta bilgilerin ardından eserin notalarının kodlandığı kısım gelmektedir. Bu kısımda bulunan sütunlarda sırasıyla eseri oluşturan notaların "sıra no", "perde adı", (perde) "süresi", "ölçü numarası", "usul bitiş noktası" ve "usul vuruşları" nitelikleri kodlanmıştır (bkz. Şekil). Derlemede yer alan eserler notasından seslendirildiği gibi kodlanmıştır. Örneğin eserin notasında bir tekrar işareti (reprise) var ise tekrar işareti kodlanmamış, eserin tekrar edilmesi gereken kısmı eserin devamına eklenmiştir. Bunun nedeni Osmanlı/Türk Sanat Müziği'nin nota yazım kurallarının kesin bir standardizasyona ulaşmamış olmasıdır.

"Sıra no" sütunu, ilgili notanın eser içinde kaçınıcı sırada seslendirildiğini belirtmektedir. "Perde adı" sütunu, notanın perdesini kodlamaktadır. Perde adları için Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri (Özkan 1994) kitabı referans alınmıştır. Perde kodlama işlemini kolaylaştırmak ve derlemin taşınabilirliğini sağlamak amacıyla perde adlarından inceltme işaretleri çıkartılmış ve perde adları sistematik bir biçimde kısaltılmıştır: K harfi Kaba, N harfi Nim, D harfi Dik, T harfi Tiz vb. ön eklerini ifade eder. Örneğin KÇargah "Kaba Çargah", NHicaz "Nim Hicaz", KNHisar "Kaba Nim Hisar", TDHisar "Tiz Dik Hisar" perdelerini gösterir. "Süresi" sütunu, notaların süre değerini kodlamaktadır. Notaların süresi 4'lük nota 100 kabul edilerek kodlanmıştır. Diğer nota sürelerinin kodları, bunların 4'lük notaya olan oranları dikkate alınarak hesaplanmıştır (bkz. Şekil 2). Nota sürelerinin sayı olarak kodlanması, yapılacak hesaplamalarda sürenin bir ağırlık değeri olarak kullanılmasına imkân sağlamaktadır.

	= 400		= 300		= 66.6
	= 200		= 150		= 33.3
	= 100		= 75		= 16.6
	= 50		= 37.5		
	= 25				
	= 12.5				
	= 6.25				

Şekil 2. Nota sürelerinin sayısal kodları.

“Ölçü numarası” sütununda (bkz. Şekil 1), eğer ilgili nota bir ölçünün en son notası ise o ölçünün numarası bulunmaktadır. Kodlama işlemi başlamadan önce kodlanacak eserin notasındaki ölçüler numaralandırılmıştır. Eserlerdeki ölçü numaraları buna göre verilmiştir. Ölçülerin numaralandırılması, kodlama ve kontrol işlemlerini kolaylaştırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. “Usul bitiş noktası” sütunu, eserin yazıldığı usulün bir vuruşunun eşleştiği en son notayı kodlamaktadır. Eğer ilgili nota bir usulün en son notası ise (veya usul vuruşu bu nota içerisinde sonlanıyorsa) usul bitiş noktası sütununa “1” işareti konulmuştur. Usul bitiş noktaları, usul vuruşlarını otomatik olarak kodlamak (bkz. Usul Vuruşlarının Eklenmesi) ve kontrol işlemlerini kolaylaştırmak amacıyla eklenmiştir.

“Usul vuruşları” sütunu, notanın karşılık geldiği darbı (vuruşu) kodlamaktadır. Usul vuruşları otomatik olarak eklenmiştir. Usullerin darbları ve süreleri ile ilgili olarak da Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri (Özkan 1994) kitabı referans alınmıştır. Usul vuruşları sütununda yer alan darblar (alfabetik sıra ile) düm, hek, ka, ke, ta, te, tek’tir. Eğer bir nota darb ile aynı anda başlayıp aynı süre değerine sahip ise usul vuruşları sütununa ilgili darb yazılmıştır. Eğer notanın süresi birden fazla darbı içerecek kadar uzunsa, ilgili darbların arasına “-” işareti konularak yazılmıştır (örn. te-ka). Eğer darbin süresi birden fazla notayı içerecek kadar uzunsa, darb başladığı notanın karşısına yazılmış, diğer notalar için usul vuruşları sütunu boş bırakılmıştır. Eğer darb notanın başladığı anda değil, notanın süresi içinde vuruluyorsa, darbın başına “-” işareti konularak yazılmıştır (örn. -tek).

Usulün hangi vuruşunun eserin hangi perdesine karşılık geldiği bir program yardımıyla otomatik olarak eklenmiştir. Programın kod taslağı (pseudocode) Şekil 3'te sunulmuştur. Program özyineli (recursive) bir yapıya sahiptir. Programa girdi olarak perdelerin süre değerlerini tutan bir vektör, darbın süre değerlerini tutan bir vektör ile eğer varsa bir önceki perde veya darbdan yazılmayan süre değerleri verilir. Program öncelikle perde ve darbın süresinin birbirine eşit olup olmadığını kontrol eder. Ardından yapılan karşılaştırmaya uygun bir biçimde yazılması gereken darbları yazıp perdeden ve darbdan artan süre değerlerini hesaplayarak kendini çağırır. Eserin en son perdesinde kendini çağırma dışındaki bütün fonksiyonlar uygulanarak program sonlanır.

<b>FONKSİYON</b>	Darb Ekle
<b>GİRDİ</b>	nota süre, darb süre, nota eksik süre, darb eksik süre
<b>ÇIKTI</b>	Usul Vuruşları Sütunu
<b>EĞER</b>	nota süre <sub>n</sub> = darb süre <sub>m</sub>
	<b>EĞER</b> nota eksik süre = darb eksik süre = 0
	<b>YAZ</b> darb <sub>m</sub>
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m+1</sub> , 0, 0)
	<b>EĞER</b> nota eksik süre < darb eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m+1</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n</sub> , darb süre <sub>m+2</sub> , nota süre <sub>n</sub> - darb eksik süre - darb süre <sub>m+1</sub> , 0)
	<b>EĞER</b> nota eksik süre > darb eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m</sub> , 0, darb süre <sub>m</sub> - nota eksik süre)
<b>EĞER</b>	nota süre <sub>n</sub> < darb süre <sub>m</sub>
	<b>EĞER</b> nota süre <sub>n</sub> = darb eksik süre
	<b>YAZ</b> " "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m+1</sub> , 0, 0)
	<b>EĞER</b> nota süre <sub>n</sub> < darb eksik süre
	<b>YAZ</b> " "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m</sub> , 0, darb eksik süre - nota süre <sub>n</sub> )
	<b>EĞER</b> nota süre <sub>n</sub> > darb eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m+1</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m</sub> , 0, darb süre <sub>m+1</sub> - nota süre <sub>n</sub> + darb eksik süre)
<b>EĞER</b>	nota süre <sub>n</sub> > darb süre <sub>m</sub>
	<b>EĞER</b> darb süre <sub>m</sub> = nota eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m+1</sub> , 0, 0)
	<b>EĞER</b> darb süre <sub>m</sub> < nota eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n</sub> , darb süre <sub>m+1</sub> , nota eksik süre - darb <sub>m</sub> , 0)
	<b>EĞER</b> darb süre <sub>m</sub> > nota eksik süre
	<b>YAZ</b> "- darb <sub>m+1</sub> "
	<b>Darb Ekle</b> (nota süre <sub>n+1</sub> , darb süre <sub>m+1</sub> , 0, darb süre <sub>m+1</sub> - nota süre <sub>n</sub> + darb eksik süre)

Şekil 3. Usul vuruşlarını ekleyen programın kod taslağı.

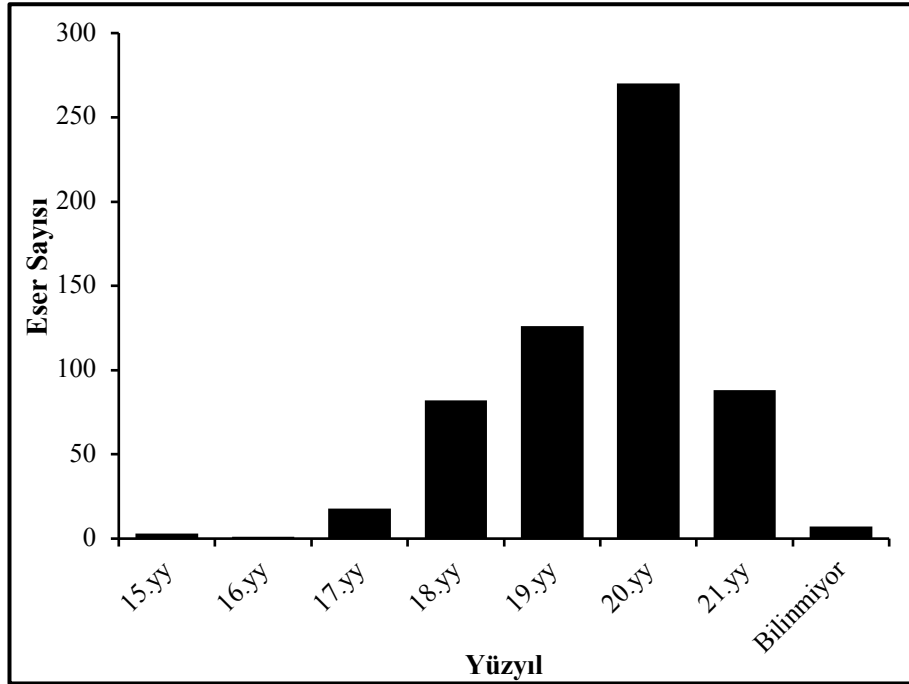
### Kodlama İşlemi

Seçilen eserler Osmanlı/Türk Sanat Müziği konusunda eğitim almış, ilgili notaları/perdeleri okumasını bilen işaretleyiciler tarafından doğrudan Excel dosyalarının üzerine kodlanmıştır. İşaretleyiciler, öncelikle seçilen notaların ölçülerini numaralandırmışlar, daha sonra eserin meta bilgilerini, gerektiğinde başka kaynaklardan da kontrol ederek, ilgili satırlara yazmışlardır. Ardından her perdenin notası bir satıra gelecek şekilde "perde adı", "süresi", "ölçü numarası" ve "usul bitiş noktası" kodlanmıştır. Perde adı ve süresi, önceden hazırlanmış ve aşağıya açılan listeden (dropdown list) seçilerek eklenmiştir. Bu şekilde perde adları ve nota süreleri ile ilgili olarak bir standardizasyon sağlanmıştır. Kodlama işleminin ardından dosya ve eserin notası, kontrol işlemi için işaretleyiciler tarafından araştırmacılara verilmiştir.

İşaretleyiciler tarafından yapılan kodlama işleminin ardından, geliştirilen bir MATLAB programıyla, eserler kodlandığı şekliyle seslendirilmiştir. Eserlerin seslendirilmesinde Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri (Özkan 1994) kitabındaki frekans değerleri kullanılmıştır. Yapılan kodlamanın doğruluğu, bu makalenin yazarları tarafından, eser seslendirilirken notasından takip ederek kontrol edilmiştir. Böylece, seslendirmenin notadan takip edilmesi ile kodlama işleminde yapılan hatalar kolaylıkla tespit edilebilmiştir. Kodlama işleminde yapılan hatalar küçük ise kontrol işlemi sırasında düzeltilmiş, eğer hemen düzeltilemeyecek kadar büyük ise işaretleyiciler kodlama işlemini tekrarlamışlardır. Bu kodlama-kontrol-kodlama döngüsü, her iki yazar da müziksel notasyonun sembolik formata hatasız bir biçimde aktarıldığını kabul edinceye kadar tekrar etmiştir. Bu şekilde, 600 eserin kodlanma işlemi, yaklaşık 40 bin saatlik bir çalışma neticesinde tamamlanmıştır.

### Derlem ile İlgili İstatistik Bilgiler

Bu derlem sayesinde Türk makam müziğindeki makam, ezgisel çizgi, usul ve ritmik yapı ile form özellikleri analiz edilebilecektir. Derlemde toplam 600 eser yer almaktadır. Bu eserler makamlara ve formlara göre eşit sayıda dağılmaktadır. Derlemde yer alan makamlar (alfabetik sıra ile): Acem Kürdi, Bayati, Evc, Hicaz, Hicazkar, Hisar Buselik, Hüseyini, Hüzam, İsfahan, Karcıgar, Kürdili Hicazkar, Mahur, Muhayyer, Nihavend, Nişaburek, Rast, Saba, Segah, Şehnaz ve Uşşak'dır. Derlemde yer alan formlar ise (alfabetik sıra ile): Ağır Semai, Beste, Peşrev, Saz Semai, Şarkı ve Yürük Semai'dir.

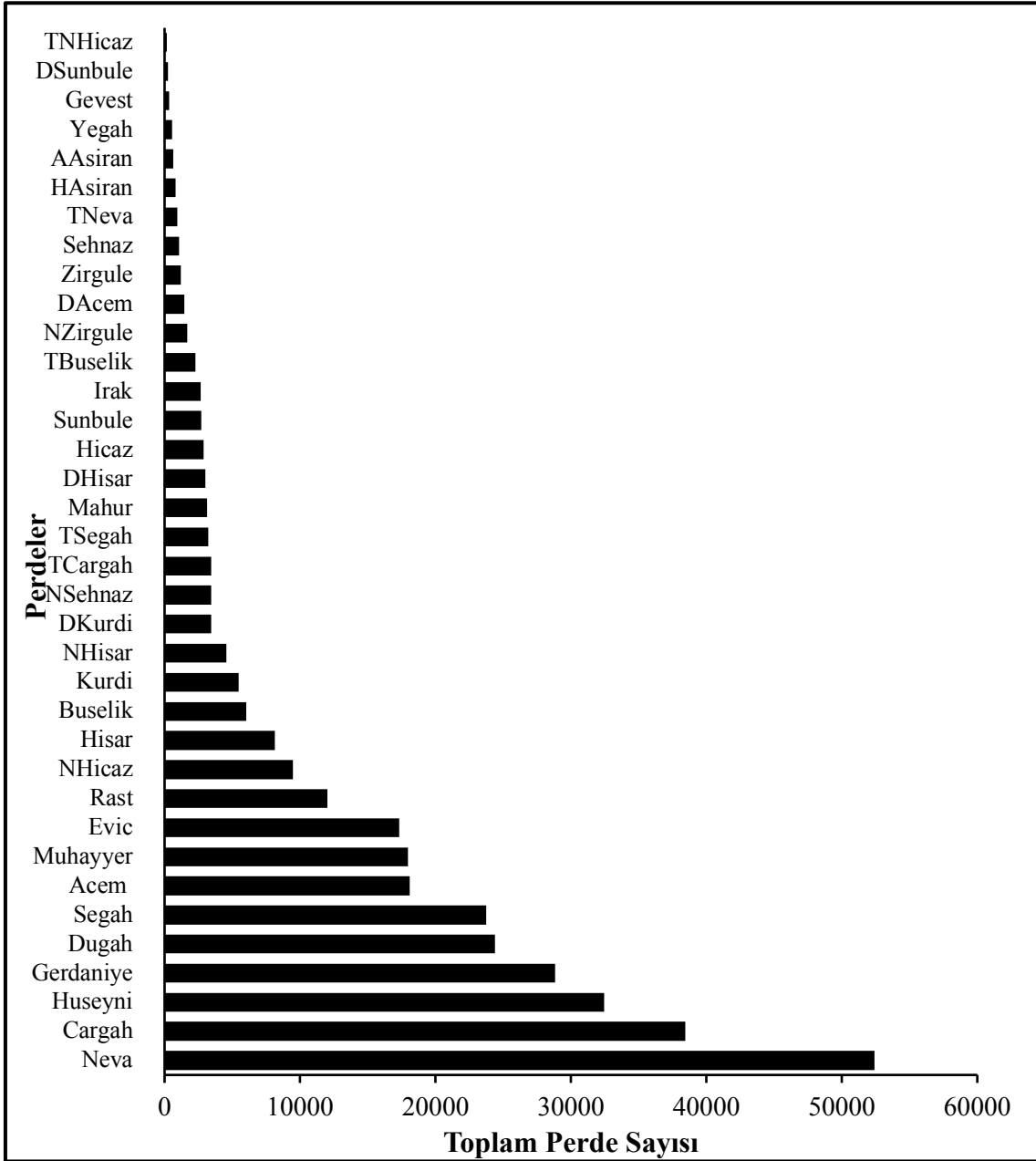


Şekil 4. Derlemde Yer Alan Eserlerin Bestelendiği Yüzyıllara Göre Dağılımı.

Derlemde 299 bestecinin eseri yer almaktadır. Bestecilerin ortalama eser sayısı 2.62'dir (en küçük: 1, en büyük: 33). Derlemdeki eserlerin 15. yy ile 21. yy arasında bestelendiğini görülmektedir. Yedi eserin bestelendiği tarih, kaynaklardan tespit edilememiştir (bkz.

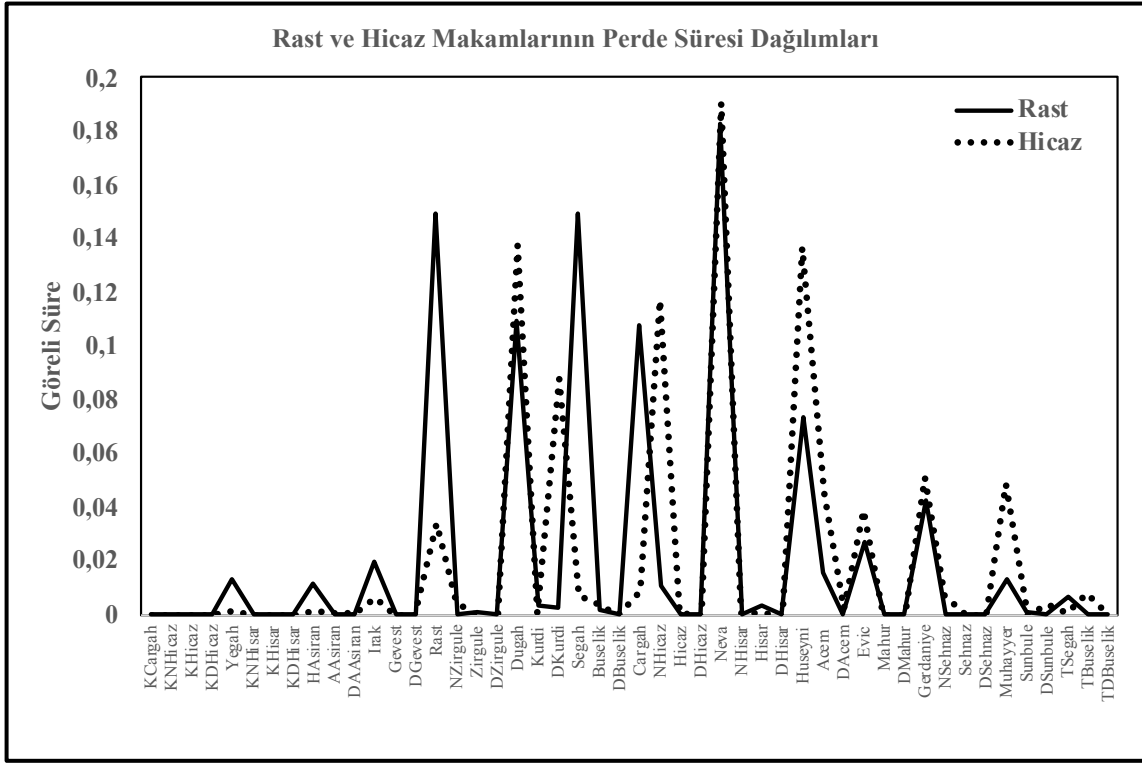


Şekil 4). Derlemde yer alan eserlerin ölçü sayısı ortalaması 40.8'dir (en küçük: 7, en büyük: 161). Usuller incelendiğinde, eserlerin 451'inde bir usul, 149'unda ise birden fazla usul kullanıldığını görülmüştür. Usuller arasında en çok Aksak Semai (181 adet) usulu kullanılmıştır. Bunu Yürük Semai, Devri Kebir ve Sengin Semai usulleri izlemektedir. Derlemdeki usullerin dağılımı Şekil 7'de gösterilmiştir. En sık kullanılan 10 usulden darbları aynı olanlar bir arada gruplandırıldığında, Aksak Semai ve Yürük Semai usullerinin (ve bunların versiyonlarının) en sık kullanıldığını görmekteyiz. Eserler ortalama 590.8 perdeden oluşmaktadır (en küçük: 181, en büyük: 1496). Derlemdeki toplam perde sayısı 354,484'tür. En sık kullanılan beş perde, sırasıyla Neva, Çargah, Hüseyini, Gerdaniye ve Dügah'dır. Perdelerin sayısı ters geometrik dağılım göstermektedir (bkz. Şekil 5).



Şekil 5. Derlemde perdelerin frekans dağılımı (100'den az sayıda geçen perdeler gösterilmemiştir).

Şekil 6'da Rast ve Hicaz makamlarına ilişkin perde süresi dağılımı gösterilmiştir. Bu dağılımı elde etmek için önce bir eserde geçen her bir perdenin toplam süresi hesaplanmış ve eserin toplam süresine bölünmüştür. Bu hesaplama Rast ve Hicaz makamındaki bütün eserler için yapıldıktan sonra her bir makam için ortalaması alınmıştır. Şekil 6'yı incelediğimizde Rast makamında en fazla sırasıyla Rast, Dügah, Segah, Çargah ve Neva perdelerinin kullanılmış olması, Rast makamını belirleyen ilk beş perdenin varlığını ifade etmektedir ki bu Arel-Ezgi-Uzdilek makam teorisine göre "Rast Beşlisi" olarak da adlandırılan bir perde dizisidir (bkz. Özkan 1994). İlgili makam teorisine göre bu perdelerden Rast Rast makamının durak/karar perdesi, Neva ise Rast makamının güçlü perdesidir (bkz. Özkan 1994). Şekil 6'da Hicaz makamının perde süre dağılımı incelendiğinde, en sık Dügah, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Neva, Hüseyini perdelerinin kullanıldığı görülür. Bunlar da "Hicaz Dörtlüsü" ve "Hicaz Beşlisi" olarak belirlenmiş ve "Hicaz Ailesi" olarak da adlandırılan Hicaz, Hümayun, Uzzal ve Zirgüleli Hicaz makamlarını ortak perdeleridir (bkz. Özkan 1994). İlgili makam teorisine göre, Hicaz makamının durak/karar perdesi Dügah'tır. güçlü perdesi de Neva'dır. Bu bağlamda Hicaz makamının perde kullanım sıklığının da teorik açıklamalar ile örtüştüğü görülmektedir.



Şekil 6. Rast ve Hicaz eserlerde perdelerin frekans dağılımı.

Sonuç olarak, makam müziği alanında oluşturulan ilk derlemlerden birisi olan Türk Makam Müziği Derlemi, bu konuyla ilgilenen bilim insanlarının istatistikî araştırmalar yapmaları sağlamak için geliştirilmiştir. Türk Makam Müziği Derlemi kullanılarak çok daha detaylı istatistikî analizler yapılabilir. Bu analizler derlemin temsil ettiği Osmanlı/Türk Sanat Müziği ile ilgili çok değerli bilgiler verecek ve çıkarımlar yapılmasını sağlayacaktır.

**Referanslar**

- Bel, Bernard, Bernard Vecchione (1993). "Computational Musicology". *Computers and the Humanities*, (27): 1-5.
- Bozkurt, Barış (2008). "An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music". *Journal of New Music Research* 37(1): 1-13.
- Coutinho, Eduardo, Marcelo Gimenes, João M. Martins and Eduardo R. Miranda (2005). "Computational Musicology: An Artificial Life Approach". In *Progress in Artificial Intelligence, 12th Portuguese Conference on Artificial Intelligence, EPIA 2005 Proceedings*, (Covilhã, Portugal, December 5-8, 2005), pp. 85-93.
- Eerola, Tuomas, Petri Toiviainen, (2004). *Suomen Kansan eSävelmät. Suomalaisten kansansävelmien elektroninen tietovaranto [Digital Archive of Finnish Folk Tunes]*. University of Jyväskylä. URL: esavelmat.jyu.fi.
- Hewlett, Walter B., Eleanor Selfridge-Field (1991). "Computing in Musicology, 1966-91". *Computers and the Humanities* (25): 381-392.
- Jones, Graham (2008). *SharpEye Music Reader*. Available: <http://www.visiv.co.uk>.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: SymbTr. In *Proceedings of 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, pp. 223-228.
- Klapuri, Anssi, Manuel Davy (Eds). (2006). *Signal Processing Methods for Music Transcription*. New York: Springer-Verlag.
- Özkan, İsmail Hakkı (1994 ). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sapp, Craig Stuart (2005). "Online Database of Scores in the Humdrum File Format". In *Proceedings of ISMIR 2005 6th International Conference on Music Information Retrieval* (London, September 11-15, 2005), pp. 664-665.
- Schaffrath, Helmut (1995). *The Essen Folksong Collection in Kern Format* [Computer Database], Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities. <http://www.ccarh.org/>
- TDK Sözlük. <http://www.tdksozluk.com/>.
- Uyar, B., Atli, H. S., Şentürk, S., Bozkurt, B., & Serra, X. (2014). A corpus for computational research of Turkish makam music. In *Proceedings of the 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology*, pp. 1-7.
- Zölzer, Udo (1997). *Digital Audio Signal Processing*. New York: J. Wiley & Sons, Inc.



# GÖRME ENGELLİLER İÇİN BRAILLE TABANLI YENİ BİR MÜZİKSEL OKUMA ARAYÜZÜ: vBRAILLE<sup>1</sup>



Burak AYZAZ<sup>2</sup>, Arda EDEN<sup>3</sup>

## Abstract

Braille is an alphabet created by Louis Braille in 1821 to facilitate the reading and writing of visually impaired individuals. With Braille, it is possible to represent all kinds of literary, mathematical and musical information. Various devices have been developed that are compatible with the Braille alphabet. But, the high prices of these devices make it difficult for users to access. The aim of this study is to design a low cost device for the visually impaired individuals, which is compatible with the Braille music alphabet, and to measure the performance values for the practical use of the designed device in order to determine the necessary parameters. The design has an interface that is controlled by the microcontroller and consists of vibration motors corresponding to dots used in the Braille alphabet. Each motor stimulates the corresponding finger by vibrating, aiming to represent the corresponding Braille dot of that finger and thereby transfer the musical language to the user. The design of the interface is based on the key sequences of commercially available Braille products, thereby enabling the acquisition of pre-existing user habits. Until this time, the prototype of the interface intended to be designed has been developed; and in the long view, the parameters for practical use and optimization of the design will be determined and implemented.

**Keywords:** Braille, Music, Interface Design, Vibration, Visually Impaired

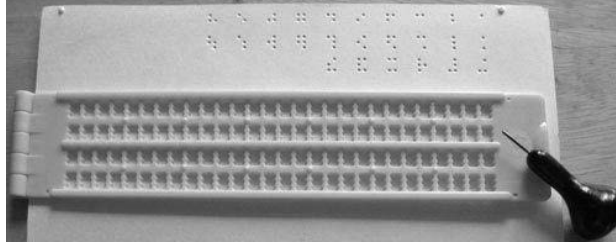
<sup>1</sup> Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Programı'nda Doç. Dr. Arda Eden danışmanlığında Burak Ayaz tarafından çalışılmakta olan "Görme Engelliler İçin Müziksel Okuma ve Yazmaya Yönelik Braille Tabanlı Donanımsal Arayüz Tasarımı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Programı yüksek lisans öğrencisi.

<sup>3</sup> Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi.

## 1- Giriş

Günümüze kadar Braille alfabesini temel alarak okuma-yazma olanağı sunan pek çok araç geliştirilmiştir. Bu araçlardan en basit ve en temel olanları çeşitli boyut ve yapılarıdaki yazı tabletleri (slate) ve kalemlerdir (stylus) (Kent, 2012 :19).



Şekil-1: Tablet ve kalem (slate and stylus)

(<https://nationalbraillepress.files.wordpress.com/2014/06/slate-and-stylus.jpg>)

Braille hücreleri biçimindeki kalıplardan meydana gelen tabletler ve delici uçlu kalemler aracılığı ile kabartmalı noktaların kağıt veya benzer yüzeyler üzerinde oluşturulması sağlanmaktadır. "Perkins Brailier" (Perkins, t.y.) ve "Mountbatten Brailier" (Harpo, t.y.) gibi daktilo benzeri mekanik - elektromekanik araçlar, tablet ve kalemlere alternatif, daha hızlı yazmayı mümkün kılan sistemlerdir (Kent, 2012 :21).



Şekil-2: Perkins Brailier (<https://brailier.perkins.org/pages/perkins-brailier>)

Sadece kabartma yazım imkanı tanıyan bu araçların klavyeleri üzerinde bulunan altı adet tuş, Braille hücresinin altı noktasına karşılık gelmekte ve bu tuşlar aracılığı ile ilgili noktanın kağıt üzerinde kabartılması sağlanmaktadır.

Günümüzde, bilgisayar, tablet ve mobil cihazlarla uyumlu olan sayısal Braille okuma-yazma cihazları "Hims" (HIMS, t.y.), "Humanware" (Humanware, t.y.) ve "Handy Tech" (Handy Tech, t.y.) gibi firmalar tarafından üretilmektedir. Elektromekanik iğneler aracılığı ile kabartma yazı imitasyonu sağlayan bu araçların maliyetleri, kapasiteleri ve teknik özelliklerine bağlı olarak değişmektedir.



Şekil-3: Hims Sense

Bu çalışmanın amacı, bahsi geçen Braille temelli okuma-yazma araçlarına erişimin ekonomik zorluğu temel alınarak, Braille müzik alfabesi ile uyumlu ve titreşim temelli arayüze sahip, düşük maliyetli, kendin-yap felsefesini temel alan bir araç tasarlamak ve tasarlanan aracın pratik kullanımına yönelik performans değerlerini ölçerek aracın optimizasyonu için gerekli parametreleri tespit etmektir. Çalışma altı noktadan oluşan Braille hücrelerini temel almakta olup, sekiz noktalı Braille alfabesi bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

### 1.1- İlgili Araştırmalar

Carlos Blas, 2007 yılında, görme engelli müzisyenlerin, enstrümanlarını çaldıkları sırada müziği okumalarını kolaylaştırmak amacıyla, MIDI biçimdeki müziksel dili, Braille kabartmasına dönüştürebilen bir araç önermiş ve patentini almıştır. Tasarım, canlı performans sırasında, MIDI biçimindeki müziksel bilgiyi ilgili donanım ve yazılımlar aracılığı ile dönüştürerek, performansçının koluna takılan dokunsal bir Braille hücresi üzerindeki altı noktayı temsil eden hareketli pimleri tetiklemesi prensibine dayanmaktadır (U.S. Patent no. 0,166,693 A1, 2007).

Titreşimli geri bildirim sistemi üzerine yapılan bir diğer çalışma, 2013 yılında, Hugo Nicolau tarafından gerçekleştirilen "UbiBraille" projesidir. Tasarım, geleneksel Braille alfabesinin, vibro-dokunsal geri bildirim aracılığı ile okunması prensibine dayanmaktadır. UbiBraille, gerçekleştirilen alfabetik okumaya yönelik denemelerde büyük oranda başarı sağlamıştır. (Nicolau H. , 2013).

Yine, Hugo Nicolau tarafından 2015 yılında, "HoliBraille" isimli bir araç, var olan dokunmatik mobil cihazlarla kullanılabilen, Braille temelli girdi-çıkı işlemlerini mümkün hale getirmek amacıyla tasarlanmıştır. HoliBraille, Braille öğrenmeye yönelik eğitim amaçlı bir araç ve görme engelli bireyler için bir iletişim aracı niteliğindedir (Nicolau H., 2015).

2017 yılında, Luke Vincent Naman tarafından, Güney Kaliforniya Üniversitesi Keck Tıp Fakültesi bünyesinde geliştirilen "Vibraille" projesi, parmak ve bilek üstüne denk gelecek şekilde yerleştirilmiş motorların, Braille alfabesine uygun biçimde titreşmesi prensibine dayalı, tek el kullanılarak okuma olanağı sağlayan bir araçtır. Arduino mikrodenetleyicisi kullanılarak geliştirilmiş bu tasarım, Braille temelli rakam ve

harflerin okunması mümkün kılmaktadır. (USC Stevens Student Innovator, 2017, par.25)

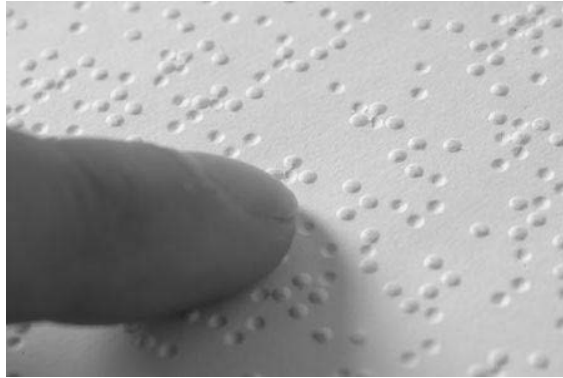
2018 yılında, Dominic R. Labbé tarafından patentlenmiş bir Braille tabanlı okuma-yazma aracı, değiştirilebilen çeşitli paletler ile dokunmatik bir ekran üzerinden yazım imkanı sunmaktadır. Aynı cihazda, alt bölümde bulunan okuma tarafında ise, dokunsal okumayı mümkün kılan yukarı ve aşağı hareket eden çok sayıda piezoelektrik Braille hücresini taklit eden noktalar bulunmaktadır. Mobil cihazlarla uyumlu bu araç, engelli bireyler için kullanım rahatlığı bakımından çeşitli erişim fonksiyonları sunmaktadır. (U.S. Patent no. 9,965,974 B2, 2018).

## 2- vBraille Tasarım Temelleri

vBraille sistemi, müzik okumak ve yazmak amacıyla geliştirilmiş Braille temelli alfabe, MusicXML biçimindeki müzik kodlaması, titreşimsel-dokunsal bir arayüz ve tüm bu yapıyı bir araya getirerek sistemin çalışmasını sağlayan mikrodenetleyici temelli donanım ve gerekli yazılımlardan meydana gelmektedir.

### 2.1- Braille Alfabeti

Braille, Fransız ordusunda bir kaptan olan Charles Barbier'in, askerlerin karanlıkta mesajlaşabilmeleri için geliştirdiği "gece yazıları" adı verilen on iki noktalı bir sistemden esinlenilerek görme engelli bireylerin okuma ve yazmasını kolaylaştırmak amacıyla, Louis Braille tarafından, 1843 yılında geliştirilmiş bir alfabedir (Kent, 2012 :25). Altı noktadan meydana gelen hücreleri temel alan bu kodlama aracılığıyla her türlü yazınsal, matematiksel ve müziksel bilgiyi temsil etmek mümkün hale gelmektedir (Nichols, 2010 :5).



Şekil-4: Braille kabartma yazısı (By Lrcg2012 - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20403818>)

### 2.2- Music Braille

Bu çalışmanın odak noktası olan Music Braille, müziğin klasik notasyonunun görme engelliler tarafından okunabilmesi amacıyla oluşturulmuş, Braille tabanlı müziksel bir kodlama biçimidir. Bu biçim, temel olarak, geleneksel müzik notasyonunun öğelerine (notalar ve her türlü sembol) karşılık gelen Braille hücrelerinden ve müzikal dilin bu biçimde ifade edilebilmesine yönelik oluşturulmuş birtakım kurallardan meydana



gelmektedir (Nichols, 2010 :7). Şekil 5’de, bir melodinin geleneksel müzik notasyonu ve Music Braille ile yazılmış biçimi görülmektedir:



Şekil-5: Müzik Notası ve Music Braille Üzerinde Temsil Edilmiş Hali

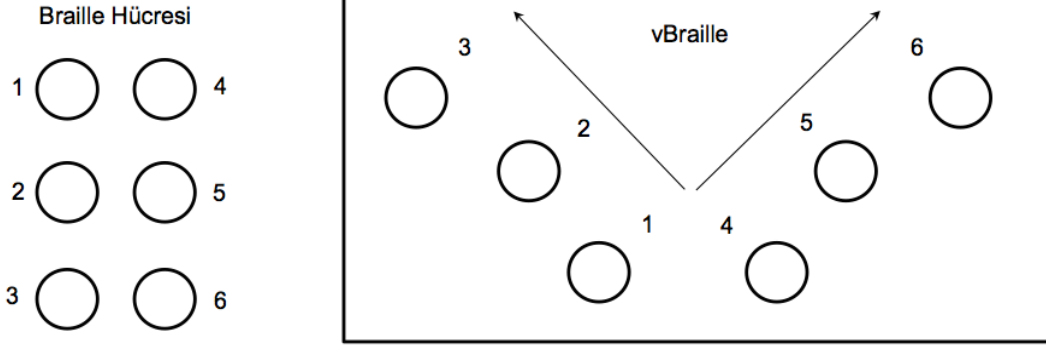
### 2.3- vBraille Çalışma Prensipleri

vBraille, HIMS ve benzeri araçların tuş dizilimini temel alan, titreşim tabanlı bir müziksel okuma aracıdır. Tasarım, Braille hücrelerini meydana getiren noktaları temsil eden, sol elde ve sağ elde işaret, orta ve yüzük parmaklarını uyararak titreşim motorları, bir mikrodenetleyici, bir SD kart okuyucu ve güç kaynağı gibi bileşenleri içeren bir muhafaza içersine yerleştirilmiş donanımdan ve gerekli yazılımlardan oluşmaktadır.



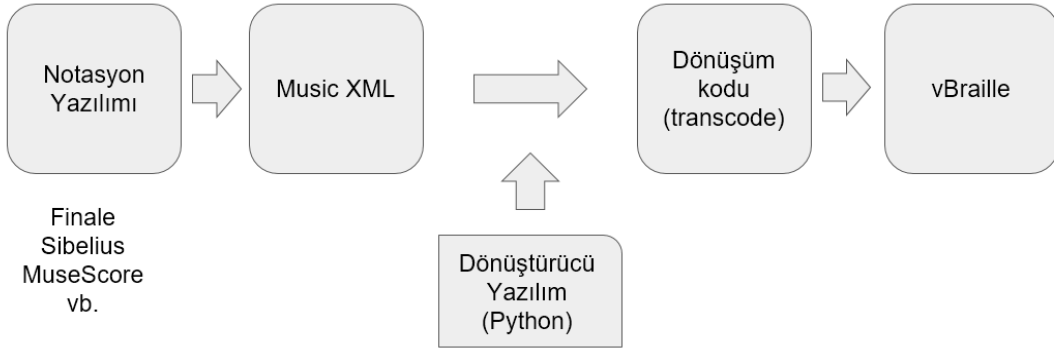
Şekil-6: vBraille ilk prototipi

Arayüzün tasarımı sırasında, yukarıda adı geçen mevcut ticari ürünlerin tuş dizilimleri temel alınmış, böylelikle önceden edinilmiş kullanıcı alışkanlıklarının avantaja dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Bununla birlikte, sol ve sağ el baş parmakları altına yerleştirilmiş iki adet düğme aracılığı ile Braille hücreleri arasında geçiş yapılması mümkün hale gelmesi sağlanmıştır.



Şekil-7: Bir Braille hücresi (solda) ve vBraille üzerinde hücre temsili (sağda)

Tasarımın MusicXML biçimi ile uyumlu olması ve dolayısı ile bu dili destekleyen tüm nota yazım programları ile uyumluluğunun sağlanmış olması ayrıca önem taşımaktadır. Bu amaçla, mikrodenetleyicinin bir SD kart üzerinden okuyabileceği, metin tabanlı sade bir kodlama oluşturulmuş ve Python ortamında MusicXML biçimini bu koda dönüştürecek bir yazılım geliştirilmiştir. Dönüştürülen kod, SD kart üzerinden bir mikrodenetleyici aracılığı ile okunur ve aynı mikrodenetleyici ilgili Braille hücrelerine denk gelen titreşim motorlarını sırasıyla titreştirir.



Şekil-8: vBraille çalışma prensibi

### Çalışma aşamaları:

- Sibelius, Finale, Musescore vb. bir müzik notasyon programı aracılığı ile yazılan müzik eseri MusicXML biçiminde kaydedilir.
- Python ortamında geliştirilmiş bir yazılım ile MusicXML biçimindeki dosya ayrıştırılarak mikrodenetleyicinin okuyacağı bir biçime (transkod) dönüştürülür.
- Metin tabanlı bu yeni dosya bir SD kart üzerine kaydedilir.
- SD kart vBraille'a yerleştirilir.
- Mikrodenetleyici, Braille hücrelerini oluşturan noktalara karşılık gelen titreşim motorlarını doğru sıra ile çalıştırır.
- Braille hücreleri arasında geçişler, ileri ve geri gezinti işlevi sağlayan düğmeler aracılığı ile gerçekleştirilir.

## 2.5- MusicXML Biçimi

MusicXML, sayısal bir basılı müzik materyali aktarım ve dağıtım biçimidir. Amacı, ortak batı müziği notasyonu için evrensel bir biçim yaratmaktır. Müziksel bilgi, notasyon yazılımları, sıralayıcılar (sequencer) ve diğer performans programları, müzik eğitimi programları ve müzik veritabanları ile kullanılabilir şekilde tasarlanmıştır (MusicXML tutorial, 2017:1).

Aşağıda, dördüncü oktavdaki birlik do notasının MusicXML biçimi ile nasıl ifade edildiği görülmektedir. Biçimden anlaşılacağı üzere müzikal bilgi, XML'i temel alan ağaç hiyerarşik bir yapıdadır. Ölçü özellikleri, arızalar, zaman, anahtar, nota isimleri ve değerleri ile oktav numarası gibi bilgiler <>...</> şeklindeki etiketler arasında belirtilmektedir.

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" standalone="no"?>
<!DOCTYPE score-partwise PUBLIC
    "-//Recordare//DTD MusicXML 3.1 Partwise//EN"
    "http://www.musicxml.org/dtds/partwise.dtd">
<score-partwise version="3.1">
  <part-list>
    <score-part id="P1">
      <part-name>Music</part-name>
    </score-part>
  </part-list>
  <part id="P1">
    <measure number="1">
      <attributes>
        <divisions>1</divisions>
        <key>
          <fifths>0</fifths>
        </key>
        <time>
          <beats>4</beats>
          <beat-type>4</beat-type>
        </time>
        <clef>
          <sign>G</sign>
          <line>2</line>
        </clef>
      </attributes>
      <note>
        <pitch>
          <step>C</step>
          <octave>4</octave>
        </pitch>
        <duration>4</duration>
```

```

    <type>whole</type>
  </note>
</measure>
</part>
</score-partwise>

```

## 2.6- vBraille Dosya Biçimi

Tasarlanan vBraille kodu temel olarak düz bir metin dosyasıdır. Bir müzik Braille hücrelerinin içeriği, toplamda 4 karakterden oluşan sembolik bir metin ile temsil edilmektedir. Karakter sayısının bu şekilde sabit tutulması ile, donanım tarafında, dosyanın ayrıştırılması açısından kolaylık sağlanması hedeflenmiştir. MusicXML dosyası içerisinden ayrıştırılan notasyona ait her bir içerik (sembol) için özel bir sembolik metin oluşturulur. Oluşturulan metnin 4 karakterden kısa olması durumunda metin, sonuna 1 veya daha fazla sayıda "\_" karakteri eklenerek 4 karaktere tamamlanır. Bütün bir vBraille dosyası, her bir sembolik metnin aralarında boşluk olmadan art arda yazılmasıyla oluşturulur.

### 2.6.1- Zaman

Bir ölçü içerisinde belirtilen zaman işareti, "t" karakteri ile başlayan, ardından vuruş sayısı ve birim vuruş değeri de eklenerek elde edilen bir metin ile kodlanmaktadır. Metin sonuna eklenen 1 adet "\_" karakteri ile kod 4 karaktere tamamlanır. Örneğin, 4/4'lük zaman işareti için vBraille kodu "t44\_" biçiminde oluşturulur.

### 2.6.2- Notalar ve Sus İşaretleri

Notalar, İngilizce'deki sembollerinin küçük harfli karakterleri ile Tablo-1'deki şekilde kodlanmaktadır. Sus işaretleri için de, İngilizce "rest" kelimesinin ilk harfi olan "r" karakteri seçilmiştir.

Do: c	Re: d	Mi: e	Fa: f	Sol: g	La: a	Si: b	Sus: r
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	--------

Tablo-1: vBraille sisteminde notaların kodlanması

Nota süreleri ise "0, 1, 2, 3" sayıları ile Tablo-2'deki şekilde ifade edilmektedir.

1'lik	16'lık	0
2'lik	32'lik	1
4'lük	64'lük	2
8'lik	128'lik	3

Tablo-2: vBraille sisteminde nota değerlerinin kodlanması

vBraille sisteminde bir nota, nota adı ve nota değerini gösteren iki karakter art arda getirilerek ve sonuna 2 adet "\_" karakteri eklenerek kodlanır. Örneğin, 16'lık bir Re

notası için vBraille kodu "d0\_\_", 4'lük bir Sol notası ise "g2\_\_" biçiminde olur. Benzer şekilde 2'lik bir sus, "r1\_\_" biçiminde kodlanır.

### 2.6.3- Değiştirici İşaretler ve Noktalar

vBraille sisteminde değiştirici işaretler ve nokta için seçilen karakterler Tablo-3'de görülmektedir. Kodlama, gerekli sayıda "\_" karakteri eklenerek tamamlanır. Örneğin, diyez işareti için vBraille kodu "+\_\_", bemol için "-\_\_" ve natürel için "n\_\_" biçiminde oluşturulur. İki diyez veya iki bemol için kod iki kez tekrarlanır.

Nota sürelerini uzatan nokta işaretleri ise ".\_\_" biçiminde kodlanır. Değiştirici işaretler ile benzer şekilde, birden fazla nokta için bu kod aynı sayıda tekrarlanır.

Natürel	n
Diyez	+
Bemol	-
Nokta	.

Tablo-3: vBraille sisteminde değiştirici işaretlerin kodlanması

### 2.6.4- Oktav Bilgisi

Müzik Braille alfabesinin kurallarına uygun biçimde, bir notanın hangi oktavda bulunduğu gösterilmesi gerektiği durumlarda oktav numarası, "o" karakteri, ilgili oktavın numarası ve 2 adet "\_" karakteri eklenerek kodlanır. Örneğin, dördüncü oktav "o4\_\_" biçiminde gösterilir.



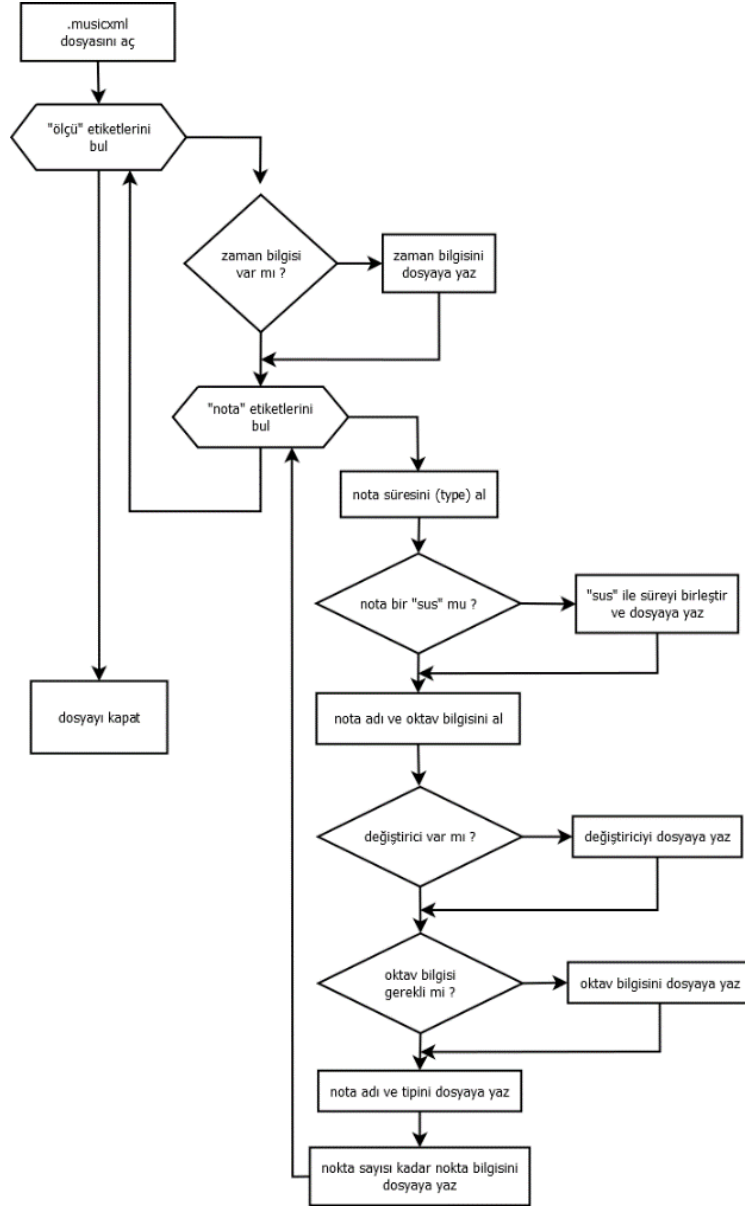
Şekil-9: Örnek ezgi

Şekil 9'da görülen örnek ezgi için vBraille dosyasının içeriği aşağıdaki şekildedir:

```
t44_o4_c2_o4_a2+_o4_c2_o5_e3_r2+_+_o4_e2_n_
_e0_o5_d2_o4_g3_o5_c3_r3_b3_g3_f0_e0_d2_g3_-g3_f3_-
_-f3_d2_c2_
```

### 2.7- MusicXML - vBraille Kodu Dönüştürücü Yazılımı

MusicXML biçiminde kaydedilmiş bir notasyonu vBraille dosya biçimine dönüştürecek yazılım Python ile geliştirilmiştir. Program temel olarak XML dosya yapısını ayrıştırarak (parsing), var olan etiketler arasında tespit edilen notasyon bilgisini ilgili kodlama biçimine çevirerek bir metin dosyası halinde saklamaktadır. Yazılımın dönüştürme algoritması Şekil-10'da görülmektedir.

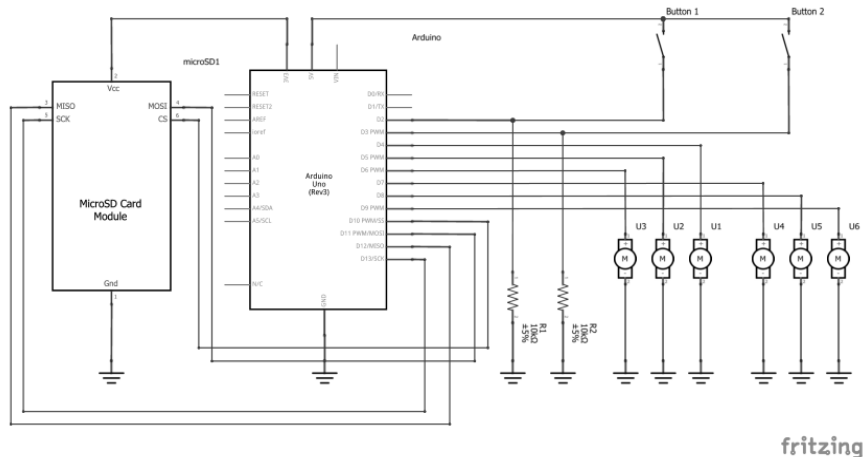


Şekil-10: MusicXML - vBraille Kodu dönüşüm algoritması

Gelinen aşamada, ölçüler, zaman bilgisi, notalar, sus işaretleri, nota süreleri, oktav numaraları, uzatma noktaları ve değiştirici işaretler gibi, ortalama bir müzik eserinin yazımında kullanılan tüm semboller vBraille koduna dönüştürülebilmektedir.

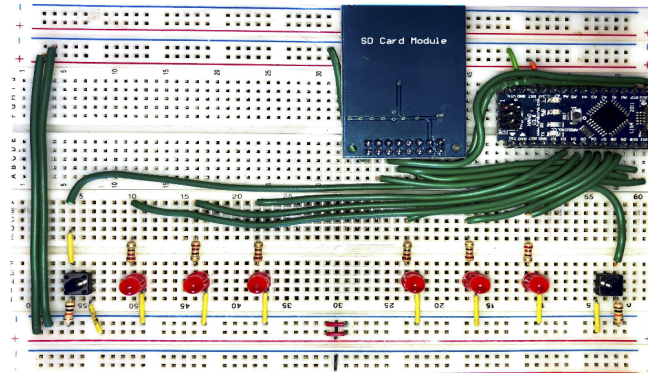
## 2.8- Donanım Tasarımı

vBraille donanımının merkezinde bir ATmega328 mikrodenetleyicisi (Arduino Nano geliştirme kartı üzerinde) bulunmaktadır. vBraille dosyalarının saklanacağı SD kartı okumak amacıyla kullanılacak SD kart modülü, Atmega328 mikrodenetleyicisi ile SPI protokolü üzerinden konuşmaktadır. Tasarımın titreşimli arayüzünü meydana getiren 6 adet titreşim motoru ve Braille hücreleri arasında gezinmek amacıyla kullanılan 2 adet buton, ilgili sayısal pinlere doğrudan bağlanmıştır. İki adet 10k'lık direnç ise, buton pinleri ile GND arasında pull-down görevi üstlenmektedir. Devre elemanlarının bağlantı şeması Şekil-11'de görülmektedir.



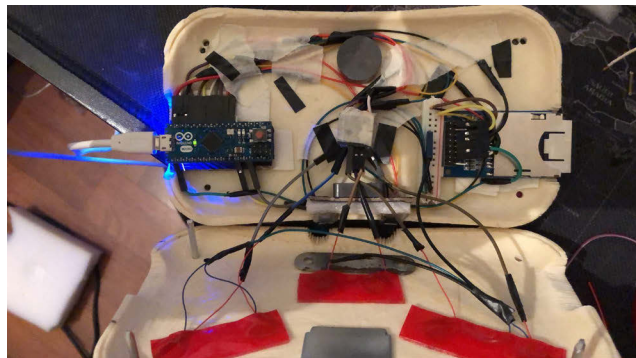
Şekil-11: vBraille donanım şeması

Şekil 12’de görülmekte olan breadboard üzerindeki devre bağlantıları Şekil-11’deki şema ile aynı olmakla birlikte, burada titreşim motorlarının yerini LED aydınlatmaların aldığı görülmektedir. Bu devre, tasarım sürecinde programlama ve hata gidermek amacıyla kurulmuştur.



Şekil-12: vBraille devresinin LED aydınlatmalar ile breadboard üzerindeki görünümü

vBraille’in poliüretan reçine ile üretilmiş bir gövdenin içerisine yerleştirilmiş ilk prototip tasarımı Şekil-13’de görülmektedir. Gövde, herhangi bir ergonomik kaygı güdülmeden tasarlanmış olup, tamamen ilk denemelerin gerçekleştirilebilmesi amacı ile oluşturulmuştur.



Şekil-13: vBraille’in poliüretan gövde içerisindeki ilk prototip tasarımı

## Sonuçlar

- Geliştirilmiş olan prototip ile yapılan rastgele denemeler, motorların meydana getirdiği titreşimlerin parmaklar tarafından algılanabildiğini göstermiştir. Ancak, bu aşamada karşılaşılan en büyük sorunlardan birincisi, düşük fiyatlı motorların aynı voltaj değerinde, aynı şiddetle titreşim üretememesi olmuştur. Karşılaşılan bir diğer sorun ise, gövdeden uygun biçimde izole edilmemiş motorların meydana getirdiği titreşimlerin gövdeye yayılabilmesi ve algılamada karışıklığa yol açmasıdır. Hugo Nicolau'nun HoliBraille (Nicolau H., 2015 :2) için kullandığı yay sisteminin, vBraille tasarımına bu anlamda katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.
- Geline aşamada, vBraille ile zaman işaretleri, nota değerleri ve süreleri, oktav numaraları, değiştirici işaretler ve noktalar gibi temel müziksel bilgiler okunabilmektedir. Bu sınırlılık tamamen yazılımsal olup, önümüzdeki süreçte yazılım tarafının daha da geliştirilerek, vBraille'in daha geniş bir müzikal dili aktarabilmesinin sağlanması planlanmaktadır.
- Gerçekleştirilen denemelerde, titreşim motorları arasındaki mesafenin rastgele biçimde seçilmemesi gerektiği, buna karşılık, gövdenin farklı el ve parmak boyutlarına uyacak şekilde tasarlanmasının ergonomi ve konfor açısından önem taşıdığı anlaşılmıştır.
- vBraille sisteminde henüz bir dosya yönetim sistemi bulunmamaktadır. Bu sistem geliştirilirken, gövde üzerinde var olan gezinti butonlarının farklı kombinasyonlarının ne şekilde kullanılabileceği değerlendirilecek ve bu süreçte daha fazla butona gerek duyulmadan, tasarımın en sade şeklinin korunması öncelikli tercih olacaktır.
- vBraille ile okuma sırasında, motorların titreşim süreleri, birlikte ya da ayrı ayrı titremeleri ve titreşimler arasındaki bekleme süreleri gibi parametrelerin algılama kolaylığını, dolayısı ile okuma hızını etkileyecekleri düşünülmektedir. Bu parametrelerin, görme engelli bireyler ile yapılacak denemeler sonucunda, algılamada ve okuma hızında ne derece etkili olduğunun belirlenmesi, bu çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

## Kaynakça

### Konferans Bildirileri

Nicolau, H. (2013) *UbiBraille: Designing and Evaluating a Vibrotactile Braille- Reading Device*. Conference: International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility At: Bellevue, USA.

Nicolau, H. (2015) *HoliBraille: Multipoint Vibrotactile Feedback on Mobile Devices*. Conference: the 12th Web for All Conference.

### Kitaplar

**Kent, D.** (2012). *What is Braille?*. Enslow Publishers, Berkeley, USA.







# AĞ BİLİMİ ve MÜZİK FESTİVALLERİ ÖRNEĞİ



Tuğba AYDIN ÖZTÜRK

## Abstract

In this study, brief information about network theory and social network analysis method will be presented. Findings of the research on university music festivals in Turkey, conducted by Crossley and Ozturk will be discussed. 177 artists/bands and 98 music festivals were analysed and also, we interviewed 20 people for this research. University festivals are art, sports and entertainment activities those are organized by the universities between every May and beginning of June. The main purpose of these festivals is to provide an environment where students can socialize and have a good time. The study aims to understand relations between the actors and the structure of music business in Turkey more generally. In recent years, social network studies have been used frequently in cultural fields. Because events, people, individual or group-based relationships in the cultural world are directly or indirectly related to each other and affect each other. Network science, which mainly focuses on networks of the relationship between actors, allows the visualization and interpretation of these networks using the methods of statistics and mathematics. In the last section, the data that gathered via the festival research will be evaluated in terms of the sociology of music.

**Keywords:** Social Network Analysis, Network Science, Music World, Music Industry, Festival

## a. Ağ Bilimi ve Sosyal Ağ Kuramı

Müzik en önemli sosyalleşme ve etkileşim araçlarından biri olarak sosyal yapıyı anlamada önemli bir role sahiptir. Özellikle müzik sosyolojisi müziğin toplumla ve bireylerle olan ilişkisini tarihsel, kültürel, sosyo- ekonomik ve ideolojik arkaplanıyla birlikte ele alır. Bir kültür ürünü olarak müzik pek çok farklı bileşeni bir araya getirir. Müzik yapan, dinleyen, dağıtan, pazarlayan veya araştıran tüm kişi ve kurumlar bir sosyal ağın içindedir. Sosyal dünyada zaten ilişkiler birbirine son derecede girift halde bulunur, herşeyin birbiriyle bağlantılı olması (Barabasi, 2002) ve birbirini etkileme gücü sosyal bilimler açısından oldukça heyecan vericidir.

Sosyal ağlar/ ilişkiler ve müzik ilişkisini ele aldığımızda Howard Becker'in Sanat Dünyası (1982) ismini taşıyan çalışması önemli bir çıkış noktası olacaktır, çünkü çalışma sanat dünyasındaki üreticilerin birlikte iş yapma biçimlerini anlatarak, yaratıcı endüstrilerde işbirliğinin öneminden söz eder. R. Faulkner (1983) Amerika'da sinema sektöründeki akademi ödüllü müzisyenlerin ve film endüstrisi yapımcılarının aralarındaki sosyal ağları incelemiş, arkadaşlık ilişkilerinin bestecilerin iş yapabilmesi üzerinde olumlu etkisi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Benzer sonuçlar doğuran başka bir çalışma Uzzi ve Spiro (2005) tarafından Broadway müzikallerini incelemek için

kullanılmıştır. Adı geçen çalışmalar müzik üreticileri ile yaratıcı endüstrilerde çalışan kişi ve kurumların ilişkilerine odaklanır. R. A. Peterson (1992) ise dinleyicilerin tüketim alışkanlıkları ile sosyo- kültürel özelliklerini karşılaştırarak bir sosyal network analizi yapar.

Sosyal ağları incelemek ve istatistiksel yöntemlerle analiz etmek, o ağdaki aktörler arasındaki bilgi alışverişini, ilişkilerin çeşidini ve davranışlarının ardında yatan sebep ve sonuçları açıklamaya yarar. Ağ bilimi, özellikle son yıllardaki teknolojik gelişmeler ve yüksek boyutlu ağları analiz etme becerisine sahip yazılım ve uygulamalar sayesinde büyük bir ivme kazanmıştır. Albert ve Barabasi (2002) kompleks ağların çalışma mekanizmasını ele aldıkları çalışmalarında ağ biliminin gelişmesinin üç ana sebebinden söz ederler. İlki yukarıda da bahsedildiği üzere bilgisayar alanındaki teknolojik gelişmelerdir. İkincisi bilgi işlem gücünün artması ile daha önce araştırma şansımızın olmadığı milyonlarca düğümden oluşan büyük ağları araştırabilmemizdir. Son olarak disiplinler arası sınırların yavaş yavaş kalkmasıyla farklı veritabanlarına erişim sağlama imkanıdır.

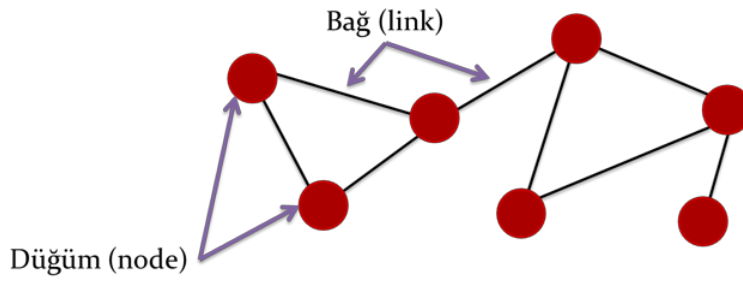
Ağ bilimi (Network Science) fen bilimleri, bilgi teknolojileri ve sosyal temeli olan tüm ağları inceler. Ancak biz burada sosyal bir konu olarak insanlar, organizasyonlar, gruplar ve toplulukları inceleyen 'sosyal ağ kuramı' konusuna odaklanacağız. Sosyal ağları incelemek için kullanılan ve veri toplama, inceleme ve görselleştirme gibi özelliklere sahip istatistiksel yöntem 'sosyal ağ analizi' adı verilir. Sosyal ağ analizinin özellikleri aşağıdaki gibidir (Freeman, 2004):

1. "Sosyal aktörleri birbirine bağlayan bağlara dayanan yapısal bir sezgi olarak motivasyon olma özelliği. Yani, bireylerden çok bireyler arasındaki ilişkiler üzerine düşünülmesi
2. Tümdengelim savlar veya bir defaya mahsus kültürel çalışmalar yerine, sistematik ampirik verilere dayanır.
3. Çizgi ve düğümlerin olduğu grafik görüntülere dayanır, örneğin insanlar ya da devletlerle ilgili olabilir
4. Matematiksel ve/ veya hesaplamalı modellerin kullanımına dayanır."

Sosyal ağ analizi literatürünü 1930'larda Jacob Moreno'nun yapmış olduğu çalışmalara kadar götürmek mümkün. Moreno, bir kız yurdunda gerçekleşen yurttan kaçma olayını, öğrencilerin arasındaki arkadaşlık bağlarını analiz ederek çözmüştür. Bu analizler grafik ve tabloları içerir ve sosyogramın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Literatürde bir başka önemli çalışma 1967'de Steve Milgram tarafından ortaya atılan 'küçük dünya' (small world phenomenon) hipotezidir. Yapılan deneyde Milgram aynı mektubu Amerika Omaha'da yaşayan 160 kişiye verir ve bunu Boston'da yaşayan bir bankacıya ulaştırmalarını ister. Bu mektuplardan 42 tanesi ortalama 5,5 aracı kullanılarak gerekli adrese ulaşmıştır. Milgram'ın hipotezi dünyadaki herkesin birbirine en fazla 6 kişi uzaklıkta olduğunu savunmaktadır. Sosyal ağlardaki ilişkilerin derecelendirilme özelliği, özellikle sosyal medyadan sonra çok daha gözle görülür hale gelmiştir. H. White, M. Gronovetter, B. Wellman gibi sosyal bilimciler 1970'lerden

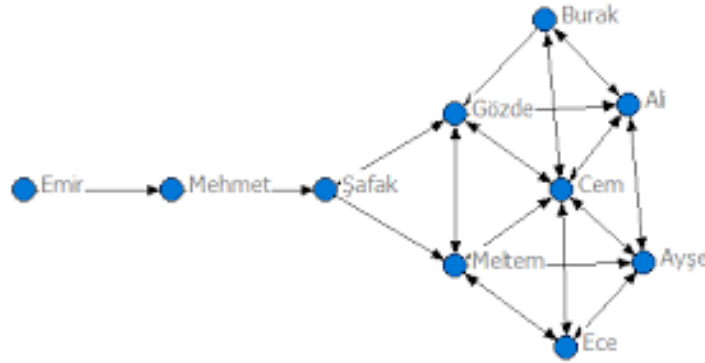
itibaren çalışmalarında sıklıkla matematiksel verileri kullanmışlardır. 1990'lardan sonra ise bilgisayar teknolojilerinin daha büyük çaplı analizlere imkan vermesi ile fizik ve matematik alanında çalışan araştırmacıların katkılarıyla ağ bilimi büyük bir ivme kazanmıştır.

Ağlar (networkler), düğümler ile bunların arasında oluşan bağlantılardan meydana gelir (Şekil 1). Düğüm aktör olarak kabul edildiğinde, bir ağın oluşması için en az iki aktöre ihtiyaç vardır. Sosyal ağ analizi yaparken günlük hayatın içindeki tüm konular inceleme altına alınabilir. çünkü sosyal dünya oldukça içiçe ve bir aradadır. Bireysel ya da toplumsal düzeydeki ilişkilerin önemi, interaksiyon ve sosyallık konusu ilişkiyel sosyolojinin en önemli konuları olarak pek çok düşünür tarafından sıklıkla ele alınmıştır (Mead, 1967; Simmel, 1971, Durkheim, 1974; Croosley, 2010)



Sekil 1: Dugum ve bagların sekil üzerinde gosterilmesi.

Şekil 1'de farklı düğümleri birbirine bağlayan bağları (link) görmekteyiz. Düğümleri birbirine 'bağlayan' bağlar sayesinde ağ oluşur. Ancak artık bu bağlantıların rastgele oluşmadığını ve sosyal yapı içinde ilişkilerin dinamiğinin anlamlı bir arkaplanı olduğunu biliyoruz. Aşağıda sosyal ağ analizinin en temel özellikleri bir şekil üzerinde örneklendirilecektir:



Sekil 2: Bir Network Örneği (Ağcasulu, 2018)

Şekil 2'de 10 aktörün yani düğümün yer aldığı bir ağ örneği görülmektedir. Ok işaretlerinin yönü ilişkinin içeriğinin direkt ya da dolaylı olduğunu bize gösterir. Yönlü ve yönsüz grafik de denilen bu grafikler ilişkinin varlık/ yokluk durumunu gösterirler. Bu networkün birbirini tanıma/ tanınma ilişkisi üzerine olduğunu varsayalım. Bu

durumda Emir Mehmet'i tanır ancak Mehmet Emir'i tanımamaktadır. Emir eğer Şafak'la tanışmak istiyorsa, Mehmet burada 'köprü' görevini görecektir.

Bu networkde en fazla tanınan ve en fazla kişiyi tanıyan aktör Cem olduğu için, ağda 'merkezi' konumdadır. Ağda merkezi olma, sosyal hayatta karşılığını ün, başarı, popülerlik, kaynaklara ulaşmada kolaylık olarak kendini gösterir. Ağ analizindeki bir diğer önemli kavram yakınlık/ uzaklık kavramıdır. Örneğin Emir'in Şafak'la tanışması için sadece Mehmet'e ulaşması gerekirken Ali'yle tanışmak için 3 aktöre daha ihtiyacı vardır. İlişki ağının Cem, Gözde, Ali, Meltem ve Ayşe arasında daha 'yoğun' olduğunu görmekteyiz. Öte yandan Emir, Mehmet ve kısmen Şafak'ın yer aldığı gruptaki ilişki ağı daha 'seyrek' olmaktadır. Şekil 2 yalnızca bir ilişki çeşidini ortaya koyar. Bu varsayımda tanıdıklık, arkadaş olma özelliği üzerinden ağ incelenmiştir. Bu sebeple yukarıdaki örnek tek modlu network örneğidir. Çalışmanın örnek olayı olan üniversite festivalleri ise 2 modlu network örneğidir ve bir yandan festivaller bir yandan da festivallerde sahne alan sanatçı/gruplar ele alınmaktadır.

## **b. UCINET Uygulaması ile İki Modlu Network İncelenmesi: Üniversite Festivalleri**

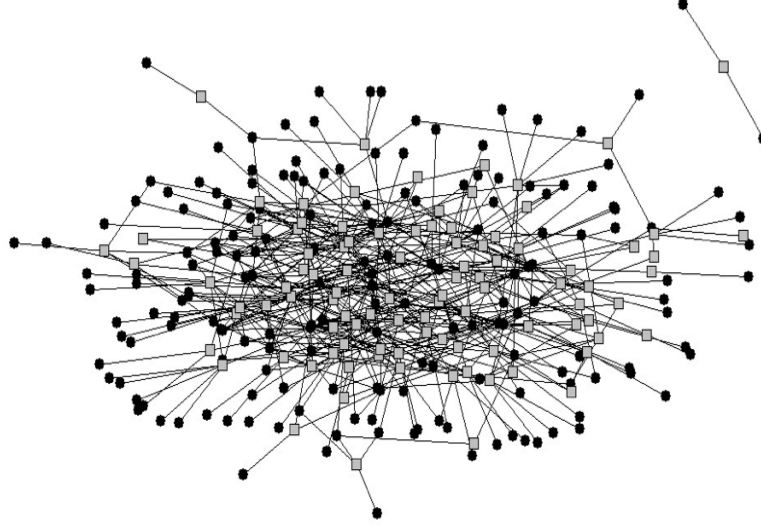
Ucinet uygulaması Steve Borgatti, Martin Everett ve Linton Freeman tarafından sosyal ağları analiz etmek ve görselleştirmek amacıyla geliştirilen bir yazılım programıdır. Amerikan İstihbarat Teşkilatı Saddam Hüseyin'in kişisel ilişki ağını inceleyerek saklandığı yeri tespit ederken bu programı kullanmıştır, bu sayede Ucinet'in popülerliği ve kullanımı tüm dünyada artmıştır. Bugün bilgisayar bilimleri, matematik, fen bilimleri, kriminoloji, antropoloji ve sosyoloji başta olmak üzere ağ analizi yöntemi çokça kullanılmaktadır. Bu çalışmada da hangi sanatçıların hangi festivallerde sahne aldığı, festivallerin yapısı ve dolaylı olarak Türkiye müzik piyasasının analiz edilmesinde Ucinet yazılımı kullanılmıştır.

Çalışma sosyolog N. Crossley ve müzikolog T. A. Öztürk tarafından yürütülmüştür. Bu süreçte 2012 ve 2013 yıllarında Türkiye'de gerçekleşen 600 üniversite etkinliği incelenmiş, 200 sanatçı/ grup, 40 plak yapım şirketinin bilgileri bir araya getirilmiştir. Son olarak ise mail, sosyal medya mesajlaşması ve telefon yoluyla 20 kişi ile görüşmeler yapılmıştır.

Türkiye'de üniversite festival geleneği ilk olarak 1987'de Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde (ODTÜ) başlamış ve ilk festival ODTÜ Uluslararası Gençlik Klübü tarafından 11- 21 Mayıs tarihleri arasında düzenlenmiştir. ODTÜ'nün ardından sırasıyla tüm devlet/vakıf üniversitelerinde bu gelenek 30 yılı aşkın süre devam etmiştir. Böylesine köklü ve kurumsallaşmış bir canlı performans geleneği hakkında gerekli sayıda akademik çalışma yapılmamış olması düşündürücüdür. Bu çalışma özelinde 2012 ve 2013 yıllarının seçilmesi ise, bu senelerden itibaren çeşitli toplumsal olaylar ya da ülke genelini ilgilendiren politik meselelerden dolayı festivallerin sıkça iptal edilmesi ya da ertelenmiş olmasıdır. Hala tutarlı bilgiye ulaşılabilen en yakın tarihler 2012 ve 2013 olduğu için araştırmada bu yıllar analiz edilmiştir.

Üniversite festivalleri her yılın Mayıs ve Haziran aylarında yapılmakta ve ortalama 3-4 gün sürmektedir. Son yıllarda festivallerin içeriğine müzik dışında spor etkinlikleri de dahil olmuştur. Festivaller düzenlenirken öğrenci klüpleri, üniversitelerin ilgili etkinlik

birimleri, yerel ve ulusal sponsorlar, yerel ve ulusal ajans/ menejerlik/ organizasyon şirketleri, sanatçılar, belediye/valilik/kaymakamlık gibi kamu kuruluşları birlikte çalışır. Çalışmayı ilginç kılan kısım, festivallerin yapısı ve yukarıda adı geçen kişi ve kurumlar arasındaki ilişki ağı ile ilgili geçerli tek bir mekanizma veya işleyiş şekli yoktur. Burada son derece karmaşık bir ilişki ağından söz edilmelidir. Öyle ki şehirlerin sosyal yapısı, sosyo- ekonomik ya da kültürel gelişmişlik seviyesi, şehrin ve üniversitenin popülasyonu, şehre ulaşım kolaylığı, sanatçıların icra ettiği müzik türü, popülerliği gibi çok sayıda faktör rol oynamaktadır.



Şekil 3: 2012- 2013 Türkiye Üniversite Müzik Festivalleri (Crossley ve Öztürk, 2018)

Şekil 3'de siyah daire sanatçı/grupları, gri kareler ise üniversiteleri temsil etmektedir. Ucinet'in içinde yer alan NetDraw uygulaması, verilerin görsel dönüşmesine olanak tanır. Bu sayede istatistiksel veriler çok daha kolay bir şekilde yorumlanabilir. Üniversiteler ile sanatçılar arasında birbirini etkileyen bir ilişki ağı olduğu görülmektedir. Şeklin sağ üst köşesinde hiç bir etkinlik ve sanatçı ile etkileşime girmeyen iki sanatçı/grup ve bir üniversite yer alır, bu düğümler ağdan 'izole' olmuştur.

Analiz yapabilmek için hem 2012 hem de 2013'de festival yapmış üniversiteler ve iki yıl üstüste sahneye çıkan sanatçılar ele alınmıştır. Bu sebeple analizlerde 177 sanatçı/grup ve 98 festival veri olarak kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre; üniversite festivalleri %95 gibi çok büyük bir oranla Türkiye'de yaşayan sanatçıların rol aldığı bir pazardır (burada sanatçıların Türk olup olmamaları ya da etnik kökenleri konu dışı edilmiştir, sanatçının nerede yaşadığı ve networkunun hangi ülkede olduğuna göre karar verilmiştir). Maliyetli olduğu gerekçesiyle üniversiteler ya da organizasyon şirketleri diğer ülkelerdeki sanatçıları davet etmez. Üniversite festivallerinde erkek sanatçıların daha fazla aktif olduğu, rock-pop müzik türlerinin daha çok tercih edildiği görülür. Bu durumda festivallere katılan sanatçıların müzik türleri ve cinsiyet oranları aşağıdaki gibidir. (Sanatçıların icra ettikleri müzik türleri kararlaştırılırken, sanatçının/grubun kendisini tanımladığı müzik türü esas alınmıştır. Bu sebeple

websiteleri, gazete röportajları, sosyal medya hesaplarında kendi paylaştıkları bilgiler, müzik albümlerinin yer aldığı kategoriler ya da ödül gecelerinde kabul ettikleri ödüller müzik türünü belirlerken dikkate alınmıştır.)

Müzik türü	Oran
Pop/elektronik/dans	34%
Rock/alternatif	31%
Geleneksel (Türk Sanat, Halk Müziği, Özgün Müzik)	24%
DJ	5%
Diğer	6%

Tablo 1: Festivallerde sahne alan sanatçı/grupların müzik türleri (Crossley ve Ozturk, 2018)

Neredeyse bütün festivallerde DJ performansı olmasına rağmen, festival programlarında ve afişlerde çok az DJ'in adı geçmektedir. Arabesk/ fantezi müzik türünde hemen hemen hiç sanatçı yer almamaktadır. Vakıf üniversitelerinde pop türü müzik daha fazla tercih edilirken, devlet üniversitelerinde rock/alternatif müzik türü tercih edilir. Geleneksel müzik türleri küçük şehirlerde daha fazla talep görür.

	Solo Sanatçı	Grup
Erkek	87	41
Kadın	40	1
Karışık	Yok	8

Tablo 2: Festivalde sahne alan sanatçı/grupların cinsiyet oranı (Karışık terimi kadın ve erkeklerden oluşan grupları açıklamak için kullanılmıştır) (Crossley ve Ozturk, 2018)

Tablo 2'de görüldüğü üzere üniversite festivallerinde erkek sanatçıların daha fazla temsil edildiği görülmektedir. Erkek sanatçı ve gruplar hemen her müzik türünde temsil edilirken, kadın sanatçıların büyük çoğunluğu pop kategorisinde değerlendirilebilir. Öte yandan sadece erkeklerden oluşan müzik grupları sadece kadınlardan oluşan müzik gruplarına göre tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sayıca çok fazladır (41 erkek müzik grubuna karşılık 1 kadınlardan oluşan müzik grubu vardır). Bu sebeple bu oran beklendiği bir sonuç olmuştur. Kadın ve erkeklerden oluşan gruplarda ise kadınlar daha çok solist/vokalist olarak görev almaktadır. Bu sonuçlar toplumsal cinsiyet kuramı açısından ayrıca ele alınmalıdır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve erkeklerin birlikte iş yapma, süreklilik, bir araya gelme/gelmeme





sermaye olarak tanımlanırken, aile mirası, eğitim ya da bilgi yoluyla edinilen sermaye türü ise kültürel sermaye olarak isimlendirilir. Sosyal sermaye dahil olduğumuz grupları, hemşehrlik, arkadaşlık, aynı zümreye dahil olma gibi ilişki ağlarını ve bu ağların ekonomik sermayeye ulaşırken kişi ve gruplara sağladığı faydaya odaklanır. Son olarak tüm sermaye türlerinin toplamı ya da çıktısı simgesel sermayeyi meydana getirir.

Türkiye müzik endüstrisinin ve daha spesifik olarak canlı müzik dünyasının yapısını detaylı bir şekilde incelediğimizde bireysel ilişkilerin, yani sosyal sermayenin ne kadar önemli olduğunu görmekteyiz (Öztürk, 2015; Öztürk ve Karahasanoğlu, 2015). Endüstri içinde birini tanıma ya da tanınma kişilerin sosyal kredisinin artmasına sebep olur. Bu da dolaylı olarak sektör içinde daha esnek davranabilme, hızlı karar alabilme ve ağı içinde olma gibi avantajları beraberinde getirir. Sosyal ağlar ve bu ağlarda yer alma zannedildiğinin aksine yalnızca ana akım pazarda önem taşımaz. Yerel bölgelerdeki küçük gruplar arasında da sıkı bağlar oluşabilir ve bu da iş yapma biçimine olumlu etki yapar. Bu anlamda sosyal sermaye sahipliği her ne kadar Bourdieu'nun değindiği üzere fırsat eşitsizliği yaratsa da, bu her zaman her şartta konunun tek boyutu olamaz. Çünkü ilişkiler sanıldığından çok daha karmaşıktır. Bu anlamda M. Gronovetter'in zayıf bağların daha güçlü ağlar oluşturduğunu söylediği hipotezi ya da Milgram'ın küçük dünya fenomeni gibi farklı görüşler de sosyal ağlarla ilgili aydınlatıcı fikirler verir. Bu sebeple bir ilişki ağını ve bir endüstrinin dinamiklerini - o ülkenin kültürel özelliklerini de dikkate alarak- anlamaya çalıştığımızda farklı kuram ve görüşler eşit derecede geçerli ya da geçersiz olabilir.

Son olarak, geçtiğimiz on yıllarda sosyal network analizinin kültür konusunda ve daha spesifik olarak müzik çalışmalarında kullanıldığı örnekler artmaktadır (Çok detaylı bir literatür çalışması için; McLean, 2017). Müzik sosyal dünyanın en önemli aktörlerinden biri olarak, karmaşık bağlantılar içerir. Sosyal ağ analizi yöntemi ve Ucinet, Pajek gibi istatistiksel uygulamalar müziğin ilgili olduğu disiplinler arası çözümlenmelerde daha fazla tercih edilmelidir. Farklı araştırma metodolojilerinin bir arada kullanılması, karmaşık ağların çözümlenmesi ve yorumlanmasında oldukça etkilidir.

### Referanslar

- Ağçasulu, H. (2017) Sosyal sermaye kavramı ve temel bakış açılarının karşılaştırılması [Social capital concept and the comparison of fundamental perspectives]. *Süleyman Demirel University Visionary Journal*, 8(17), 114- 129.
- Albert, R. ve Barabasi, A.R. (2002) Statistical mechanics of complex network. *Reviews of Modern Physics*, (74) 47-97.
- Barabàsi, A.R. (2002) *Linked: The New Science of Networks*, Perseus, Cambridge, MA.
- Becker H. (1982) *Art Worlds*, Berkeley, CA: University California Press.
- Crossley, N. (2010) *Towards Relational Sociology*, London: Routledge.
- Crossley, N., & Aydin Ozturk, T. (2018) *Music, Social Structure and Connection: Exploring and Explaining Core-Periphery Structure in a Two-Mode Network of*

Music Festivals and Artists in Turkey. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*. (Accepted/In press).

Durkheim, E. (1974) *Sociology and Philosophy*, New York: Free Press.

Faulkner, R (1983) *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, NJ: Transaction Books

Field, John. (2008) *Sosyal Sermaye*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Freeman, L. C. (2004) *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*. Vancouver, Canada: Empirical Press.

McLean P. (2017) *Culture in Networks*, Polity Press.

Mead, G. (1967) *Mind, Self and Society*, Chicago: Chicago University Press.

Öztürk, T. A. (2015) Müzik İcraçılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri, *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Öztürk, T. A. ve Karahasanoğlu, S. (2015): Sosyal Medya Döneminde Müzik Üreticisi ve Tüketicisinin Yeniden Konumlandırılması, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (36) 794- 805.

Peterson R.A. (1992) Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore, *Poetics*, 21 (4): 243- 258.

Simmel, G (1971) *On Individuality and Social Forms*, Chicago: Chicago University Press.

'Ağ Yapılar', <http://tekpil.org/ag-yapilar-umut-yilmaz-cetinkaya/>



# THE PEDAGOGICAL VALUE OF PIANO PIECES FOR BEGINNERS AND ELEMENTARY STUDENTS BY GREEK COMPOSERS AND EDUCATORS

Anna BAMPALI



## Introduction

Greek composers have created piano sets for students since the first decades of the 20<sup>th</sup> century. These include a great number of piano pieces. Their repertoire is varied and covers a mixture of musical elements and knowledge. Some books have a specific logic and methodology that the creators have followed in composing simple piano pieces for beginners. The rest seem like piano collections that can be very attractive for the piano teacher instructing both elementary and early intermediate pupils. Their music is based on different compositional styles, depending on the implications of the composer's educational background. Such music offers the opportunity to students to be familiarized with the basic piano technique as well as with more complicated piano musical features. This paper will present an overview of the currently available piano repertoire for instructing beginners, created by Greek composers and educators. It will also endeavor to reveal the teaching value of the piano repertoire for elementary students by giving examples of randomly chosen piano pieces from a range of piano sets. The task is to connect musical elements, taught during the first some years of piano instruction, with specific piano pieces.

## Books for beginners

The oldest collection for beginners is dated back to 1922, by Kalogridou Maria and its title is '*The Greek rhythm close to the children*'. This book includes twenty-two simple pieces of short length, up to one page, based mainly on traditional Greek dances, like *syrtos*, *chassapikos*, *ballos*, *karsilamas*, *tsamikos* and *pentozalis*. The writer has employed familiar rhythms to Greek young children, in order to attract them. In achieving that he combined traditional music with piano playing.

A piano collection book, edited in 1988, is the book '*Greek piano pieces for children*', by Stoupi, Maria. This includes thirty-three simple piano pieces based on popular Greek songs and nursery rhymes. His compositions are for beginners and early elementary pupils and help the teacher to utilize pupils' capabilities.

Similarly, her book '*Greek Piano Method*' (1995) is based on arrangements of children's Greek songs and attracts young beginners to learn the piano, by playing popular Greek tunes. However, it is not a piano method of modern type, but rather a piano collection of very simple piano pieces.

A very recent book with modern outlook, published in 2016, is called *Christougenniatika*, by Danielidi, Anna. She has arranged a variety of Christmas songs for piano beginners, based exclusively on the five-finger position.

Piano method books have been written mainly by piano educators. Such a book is the '*Learning the Piano- Method for Beginners*', dated in 1995, by Chaliassa, Terpsi. It seems a quite old-fashioned method for piano beginners. This book focuses on practicing hand's position and on strengthening each finger, separately. She recommends playing the scales on various rhythmic patterns, for developing technical skills.

'*The first steps on the piano*', by Giannis and Anthoula Papadopoulou, has been widely used for pupils in pre-school years and early school years. In particular, book A presents the notes in treble and bass clef. Then, it introduces the basic musical elements to piano beginners, acting as a piano method book. Books B & C include very simple piano pieces for solo playing or for four hands.

For the preschooler willing to learn the piano with a method, there is the book titled as '*Learning piano by singing*', written by the piano instructor Aspasia Kanatsouli, dated in 1991. This book is designed for four to five years old pupils, who learn the piano via musical activities, in a pleasant manner.

One of the latest piano method books, edited in 2013, is '*The wolf that learns the piano*', by Tziva, Stella. It presents the piano to preschoolers in a pleasant and joyful manner, based on a musical tale, with animals as protagonists. This book gives little pupils the basic musical courses in very gradual steps as well as the idea of learning and creating music in a music ensemble.

Similarly, the very new book '*Magical Hands- Book for young pianists*', edited in 2017, by Maria Papadatou, is designed for pre-school and early school-year pupils. It combines the pre-instrumental course with the basic elements of piano course, so that pupils can classify the sound of high or low pitch, of soft or loud voice, the long or short duration of notes, and the fast or slow tempo, by playing very simple piano tunes. The piano methods by Kanatsouli, Tziva and Papadatou, use the five-finger position, playing begins with the stronger finger, proceeding gradually to the weaker part of the hand. They start with pre-instrumental musical features and at a later stage they introduce the right hand playing, while the left hand plays one note at a time as accompaniment. They end up with both hands playing together very simple piano tunes. Their books have large print, contain enough pictures to attract pupils, have landscape layouts and present knowledge in a pleasant way.

A different approach to piano teaching is offered by Stefanos Ghazouleas, in his book '*Singing with the Hands-Piano Method*', dated in 1998. According to him, he has arranged a great number of popular European songs to simple piano pieces, in the form of a study, in homophonic (melody and accompaniment) or polyphonic style. The original songs are even dated back to the 14<sup>th</sup> century and they are originated from all European countries. They have been composed by well-known composers, originally, but they have been arranged by him. He has added his own short piano

works, too. The range of the tunes broadens gradually, so that the pupil learns to read notes in both clefs, step by step. He employs various keys and rhythms, introducing to piano students various musical trends, from Baroque period up to more modern style. His intend is to inspire and attract students to play on the piano well-known and attractive tunes, from various countries and different periods. (Ghazouleas, 1998)

The piano collection by Panagiotis Theodossiou, is titled as '*Short Everyday Stories: From a Diary of a Child*', written between 2002 and 2007. It includes thirty short easy piano pieces for beginners. According to the composer's words, in the preface of the book, they are inspired by the sentiments, sounds, images, experiences, questions and anxieties from childhood, as these would have been written in a child's memory. Their titles, like "Sunny Afternoon", "A Sudden Absence", "A Strange Question", "Farewell Song" and "Diary of a Child" confirms this skepticism.

A very interesting approach to piano instruction is the book '*Pianefkolo*', by Rika, Deligiannaki, edited in 1997. It includes simple piano pieces for beginners, written in various keys, inspired mainly by well-known songs for children or by folk tunes. The aim is to introduce the basic musical elements to pupils, like legato phrasing, dynamics, major and minor chords, compound, irregular and shifting meters. This book has the structure of a piano method and it also includes simple exercises which can support the children's progress.

The book series, called as '*Aspromavra Paechnidia gia to Piano*', (Black-and-white games for the piano) in four volumes, by Orestis Bazos, published between 2011 and 2013, is a piano method for beginners who reach the early elementary level of piano studies. The first three books have the structure and the outlook of a piano method, introducing step by step the basic musical elements of articulation, of rhythm and of music theory. The last book of this series has piano pieces of early elementary level, in the style of piano studies. Each piece is key-centered for helping the instructor to teach scales and chords more effectively, while students can combine music theory with piano practice. The creator is keen on the minor scales, probably intending to attribute an eastern musical color to his pieces. These books are suitably structured for teaching piano pupils technical skills and musicianship.

The '*Alphavitari gia Piano*' (1997), by Manos Skarvelis, is a very promising piano book, which approaches piano instruction under a more modern musical perspective. It begins with easy piano pieces introducing one musical element after the other, covering all aspects of piano instruction for beginners and early elementary level piano students. The compositional style of the pieces has a more modern sound, displaying a broader range of harmonies and some dissonances. The students learn about dynamic terms, pedaling technique, phrasing and articulation aspects, form, tempo marks, regular, irregular and compound meters, as well as basic knowledge of musicianship.

Regarding that most piano methods of the international bibliography include a technique book, when reviewing a piano method book, the technique issue should be highly evaluated (Klingenstein, 2008). By reviewing the above piano books, we

notice that only some of them follow this structure. These are *'Alphavitari gia Piano'*, by Manos Skarvelis, *'Pianefkolo'*, by Rika Deligiannaki and the book series, *'Aspromavra paechnidia gia to piano'*, by Orestis Bazos. The book *'Learning the piano-Method for beginners'*, by Chaliassa, is an exercise book itself. An overview of the above books can show us that they indeed introduce to pupils numerous musical elements, such as notation, rhythm, beginners' technique issues and aspects of music theory, preparing them sufficiently well to continue, to the elementary level, despite that they are not piano methods, themselves. We should clarify that the term 'elementary level', according to the Greek system of piano studies in conservatories, corresponds up to the fifth year of studies, reaching the intermediate level.

### **Piano pieces for elementary students**

Although elementary students are still developing piano skills, after their first two years of piano instruction, they should have moved into more interesting areas of musicianship and technical matters. The piano repertoire by Greek composers for the elementary students seems varied and covers a variety of musical elements and knowledge of musicianship. These works follow the western compositional techniques of classical harmony or of more contemporary sonorities. Their creators have contributed significantly to the musical life of Greece, each of them at their own pace.

Greek composers created piano works, either during the first half of the 20<sup>th</sup> century, or during the last decades of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. This fact affects their compositional styles. Consequently, performing such works demands such piano teaching instruction, as to develop student's stylistic musical education as well as their performance practices. Stylistic playing and basic performance practice skills should be pointed out to the students, parallel to the growing capacity to understand and play piano works from all segments of the piano curriculum. Explanation on basic stylistic elements, like texture, articulation, ornamentation, dynamics, rhythm and pedaling, related to the historical period of each composition, even during the first few years of piano studies, can effectively assist piano instruction and thereby, improve student's playing. Swinkin presented ways in which attributes of musical work can infuse pedagogical practice (Swinkin, 2015: ix). Thereby, aspects of piano repertoire by Greek composers may pervade the teaching practice inclining it towards the study of pianism, particularly for the intermediate and advanced level works. However, the stylistic issue for each piece of this piano literature is not always unambiguously clarified by its date of creation. Therefore, performance practice instructions from the teacher stresses questions related to stylistic identification matters for each piece.

According to Bastien, important aspects of piano teaching during the first some years involve the legato phrasing and the non-symmetric phrase structure, the legato phrasing combined with staccato, the part playing, the broken chords patterns, the chords- triads with their inversions and the dynamic shadings (Bastien, 1973).



### Phrasing and non-symmetric phrase structure

'Teaching with phrasing creates an environment of clarity and composure in which the student is more likely to phrase and shape the music itself' (Swinkin, 2015:182). Phrasing is best taught by beginning with short slurred groupings, like the following excerpts show.



Fig. 1 M. Varvoglis (1930) *Valse pour un petit negre*- bars 1-10

In Fig. 1 the legato phrasing is on the right hand melody, starting with very short slurred groupings up to one bar in length.

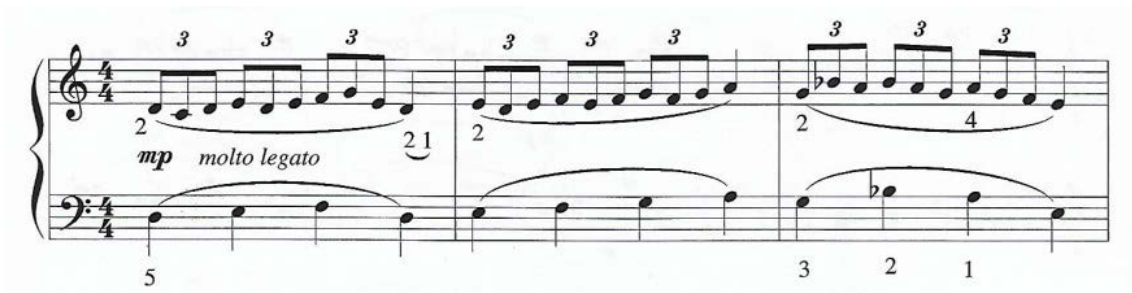


Fig. 2 A. Kalogeras (2001) *Pray*- bars 1-3

In Fig. 2 the legato phrasing is shaped according to the melody of each bar for both staves, creating easy hands' coordination.



Fig. 3 K. Sfetsas (1980) *Dance in a sophisticated style*- bars 1-12

In Fig. 3 the phrases are short, creating one phrase for each bar, either in the right hand or in the left hand melody.

Fig. 4 C. Lygnos (1999) *Prelude and Dances: Prelude II*- bars 21-34

In Fig. 4 each hand is phrased independently. One legato phrase corresponds to each bar for the upper stave while for the lower stave legato phrasing goes beyond bars, sometimes covering a sequence of two bars, following the aesthesis of breathing or of a singing voice.



Fig. 5 T. Antoniou (2000) *7 Rhythmische Tänze*, no. 1- bars 6-14

In Fig. 5 slurs are written on each beat, so as phrasing follows the rhythmical structure of the piece. This is more emphasized by the accent marking at the beginning of each phrase.

Students usually have to encounter a variety of phrases which will include a combination of slurred and staccato groups. This seems quite challenging to the student and demands some basic technical skills, showing good hands' coordination.

Fig. 6 C. Lygnos (2001) *Prelude and Dances: Prelude I*- bars 1-13

In Fig. 6 the short slurred grouping on the down beat of the left hand is followed by staccato on the up-beat of the bar, revealing the feeling of a dance.

Sometimes students have to perform slurred groupings alternating between hands, like in Figure 7. Each bar shapes one phrase and the left hand rotates with the right hand. Pedaling follows phrasing grouping.

Fig. 7 A. Kalogeras (2001) *The Cinderella*- bars 25-34

Fig. 8 M. Skarvelis (1999) *21 Sketches "Birds' Song"*- bars 1-12



Fig. 9 P. Theodossiou (2002) *Little Pieces Vol. 2 "For the large intervals- Fire Dance"*- bars 1-12

In Figs. 8 & 9 slurs connect the notes of large intervals. Phrasing follows the texture of the piece.

### **Legato phrasing and staccato combined**

The ability to play one hand staccato combined with the other hand playing legato is important for both beginners and for elementary level pieces. The main difficulty for students, when first combining these two contradicted touches, is coordination between hands. Moving from legato to crisp detached notes in multi combination is a common pattern in the piano works by Greek composers. There is a variety of Figures from these piano works, where the melody contains legato groups and staccato notes, either written for the left or the right hand part. The *Six Miniatures* and the *14 Children's Portraits*, by Y. Papaioannou, are significant sources for developing students' ability for hands' coordination, with particular focus on the combination of legato phrasing with staccato. (Bampali, 2015)



Fig. 10 Y. Papaioannou *Six Miniatures: Piano Pieces for Children, V*- bars 1-9

In Fig. 10 the articulation within one bar includes tenuto, legato and staccato, while hands act independently an octave apart, in the form of a canon.

Fig. 11 M. Varvoglis (1930) *Children Pieces for Piano "Canon"*- bars 7-18

Similarly, in Fig. 11 phrasing follows the stylistic approach of a contrapuntal piece: short phrases of two or more neighboring notes, in the distance of thirds and of seconds, interchanging with staccato notes.



Fig. 12 G. Kasassoglou- *Greek Dances VIII*- bars 19-28

In Fig. 12 the right hand melody is one long phrase, while the left hand is a light staccato accompaniment, emphasizing the folk dance type of the piece.



Fig. 13 A. Kalogeras (2001) *Mikri Erodie "Ragtime"*- bars 24-31

Similarly, in Fig. 13 the left hand accompaniment is a crispy staccato in contrast to the legato phrasing of the right hand melody, revealing the rhythm of a Rag piece.

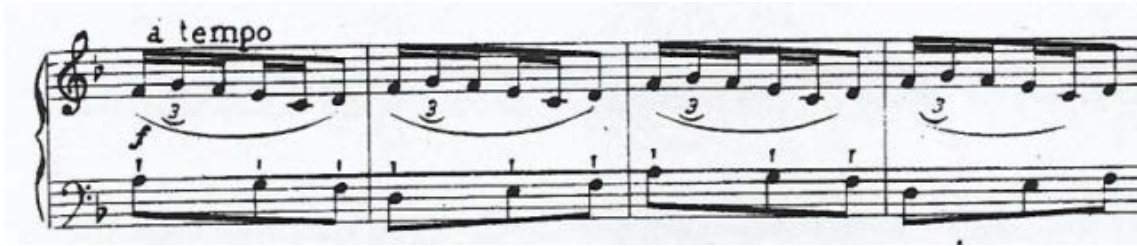


Fig. 14 M. Kalomiris (1906-12) *For the Greek Children, Easy piano pieces I no. 3*- bars 1-4

The same is in Fig. 14, where the right hand melody creates one legato phrase for each bar in contrast to the detached notes of the left hand accompaniment.

### Part playing

The ability to hold one finger down, while the other fingers play, is named as part playing. It is difficult for the hand to be able to produce part playing and achieve such level of piano technique from the first years of piano instruction. Though, with some preparatory exercises, the difficulties can be overcome. Part playing is highly appreciated by Greek composers and it seems one of the main reasons for labeling their works as demanding for young students. In the following excerpt (Fig. 15) the bass and the soprano part are hold down, while the middle voices move in parallel motion.

Fig. 15 P. Theodossiou (2002) *Little pieces, Vol. 1, "For the 'Tenutae' Clouds"*- bars 1-6





Fig. 16 S. Zannas (1997) 7+a, VII- bars 16-26

In Fig. 16 the right hand melody moves in part playing in each beat, while the left hand accompanies with chords in first inversion.



Fig. 17 Y. Papaioannou 14 Children's Portraits: Suite for piano, IX- bars 4-8

In Fig. 17 the bass drone note, in each bar, acts as part playing.

### Dynamic shadings

The main difficulty for combining 'loud' (*forte*) with 'soft' (*piano*) is coordination between hands. This task is not easily performed by elementary students. The following excerpt (Fig. 18) is from a piano work intended for late elementary student. In bars no. 1 and no. 7 the right hand plays *forte* while the left hand plays *piano*. Similarly, in bar no. 30 the right hand plays *mezzoforte*, while the left hand plays *fortissimo*.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (bars 1-6) features a right hand with a melody and a left hand with a bass drone. Dynamic markings include *f/p* in the first bar and *f* in the second bar. The second system (bars 7-12) shows a more complex rhythmic pattern with a *f/p* marking in the first bar and a *(2a volta cresc.)* marking in the eighth bar. The third system (bars 28-33) begins with a *mf* marking in the first bar and a *ff* marking in the second bar, indicating a significant dynamic shift.

Fig. 18 T. Antoniou 7 *Rhythmische Tanze* no. 3- bars 1-20 & bars 28-33

Dynamic shadings can become more sophisticated, with the use of crescendos and decrescendos in one phrase. Constantinidis, in his "44 Piano Pieces for Children on Greek Folk Dances", make use of this aspect in a very effective and extended way. The following two Figures depict the use of *crescendo* and *decrescendo* within a phrase of one bar in length (Fig. 19) and two bars in length (Fig. 20). The contrapuntal writing of these pieces in combination with the expressive requirements, make these pieces a demanding task for both students and teachers. (Fytika, 2007)

XI

*Poco moderato* (♩ = 128)

*p*

*leggiervo*

*mp*

*più espressivo*

*più p*

*attaca*

The image displays a musical score for a piece titled 'XI'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Poco moderato' with a tempo of 128 beats per minute and a dynamic of 'p'. The second system is marked 'leggiervo' and 'mp'. The third system is marked 'più espressivo'. The fourth system is marked 'più p' and ends with the instruction 'attaca'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

Fig. 19 Y. Constantinidis 44 Piano Pieces for Children on Greek Folk Dances, XI

XXVII.

*Lento espressivo.* (♩ = 60)

The image displays a musical score for a piece titled 'XXVII.' by Y. Constantinidis. The tempo is marked 'Lento espressivo.' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs. It features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'attaca'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is divided into four systems of music.

Fig. 20 Y. Constantinidis 44 Piano Pieces for Children on Greek Folk Dances, XXVII

Bolton maintained that: "Technical training is more than just working at scales and finger exercises. It should include practice for pianissimo and fortissimo, crescendo and diminuendo, every variety of tone quality, and also phrasing difficulties" Bolton (1954:61).

As most contemporary composers have chosen to benefit from the full dynamic range of the modern piano, the expressive dynamics employed by Greek composers in their elementary pieces are broad enough to give freedom to interpretation issues. The following Figures depict this very effectively.

Μέτρια Ε

Fig. 21 M. Stoupi *Seikilou Epomena A* "ε"- bars 1-20

In Fig. 21 the range of the dynamics starts from *pianississimo* to *forte*, with *crescendos* and *decrescendos*.

Figure 22 shows three systems of musical notation for '7 Rhythmische Tänze no. 3'. The first system (bars 46-51) features a piano (p) dynamic and a subito crescendo leading to fortissimo (ff). The second system (bars 52-57) continues the crescendo to ff and then includes a decrescendo (dim. poco a poco) to al fine. The third system (bars 58-64) ends with a pianissimo (pp) dynamic.

Fig. 22 T. Antoniou (2000) 7 Rhythmische Tänze no. 3- bars 46-64

Figure 23 shows a single system of musical notation for '7 Rhythmische Tänze no. 5'. The score starts with a fortissimo piano (ffp) dynamic and includes a crescendo (cresc.) followed by a decrescendo (poco a poco) and ends with a fortissimo (ff) dynamic.

Fig. 23 T. Antoniou (2000) 7 Rhythmische Tänze no. 5- bars 12-13

In Figures 22 and 23 the technical ability of the student presupposes enough technical training so that to interpret double notes and chords with the appropriate increase and decrease of the dynamic shadings, so that to start from *piano* and reach *fortissimo*.

Despite that the following piece in Figure 24 gives the impression of being an easy study for elementary students (Bampali, 2015), performing *crescendos* and *decrescendos* within a phrase as well as sudden alternations of contradicting dynamics, i.e. from *sforzando* to *piano*, or from *pianissimo* to *sforzando*, demand good coordination of hand motion.

Fig. 24 M. Varvoglis (1930) *Children Pieces for piano*:

*"Grande etude transcendante sur l' air 'j' ai du bou tabac" pour ennuyer les voisins"*

**Musicianship: chords-triads and inversions.** Chord exercises are an important part of a student's technical program, because chord playing aids in developing a good hand position, in shaping the fingers, and in developing a general facility for playing in more than one key at a time. (Bastien, 1975)

Fig. 25 M. Skarvelis 21 Sketches "Kalada I"- bars 6-19

In Fig. 25 the right hand moves in chords in first inversion, creating an excellent palate for technical exercising as well as teaching theoretical features.

It is also helpful to teach the chords in both block and broken style, like in the following excerpts. Broken chords seem a common practice for this piano literature. In Figure 26, Kyriakou has created a simple piano accompaniment with just broken chords, like the piano studies by Lemoine and by Czerny. In Figure 27 she uses both block and broken chords combined in the same piece.





Fig. 26 R. Kyriakou 15 Chlidren Pieces "Chansons de la Poupee"- bars 7-25



Fig. 27 R. Kyriakou 15 Children Pieces "La bataille"- bars 45-63

Fig. 28 P. Theodossiou *Little Studies Vol. 1 "A Knights Fanfare"*- bars 3-7

Fig. 29 P. Theodossiou *Little Studies Vol. 1 "A Knights Fanfare"*- bars 13-16

The Figures 28 and 29 are part of the same piece. The first one includes the IV and V chords of D major, in broken style as triads, performed by both hand. The second one presents the same chords in block style.



Fig. 30 C. Lygnos (1998) *Preludes and Dances "Five Eights"*- bars 1-17

In Fig. 30 the first three quavers in each bar construct a broken, major or minor, chord.



Fig. 31 M. Kalomiris *For the Greek Children. Easy piano pieces I no. 1*- bars 1-3

Similarly, in Fig. 31 the quavers, performed by the left hand, can form an A minor chord and a G major chord.

Fig. 32 K. Sfetsas (1981) *In the Stream of the Sun* "Chords and Arpeggios"- bars 20-35

In Fig. 32 there are arpeggios, broken chords and block chords of more modern sonorities, played by both hands, creating a great palate of technical exercises. At the same time, it seems an appropriate landscape for teaching contemporary issues of music theory.

### Conclusion

The lack of much original piano literature that is quite accessible to early elementary students from the Baroque, Classical, and Romantic periods, with exception of the late 19<sup>th</sup> century compositions expressly written for young children, like those by Bartok, by Khatchaturian and by Kabalevsky, give pedagogical advantage to the Contemporary Piano Literature by 20<sup>th</sup> century Greek composers. This is because their pieces contain some easier works for elementary level course than other 20<sup>th</sup> century piano collections contain. Despite that their creation has been fairly recent their compositions are not often in a contemporary idiom, with only some exceptions, which use dissonances and a few atonal features. This is because the composers prefer to use imitative styles or mild contemporary styles in composing piano music intended for educational purposes.

Accepting that contemporary composers have individualism, it is only with careful instruction and correct practice that students can begin to develop the necessary tools

for projecting this individual mood, when performing piano works by Greek composers. Regarding that the ability to perform with steadiness is first related to the age of the pupil, the gender and the pupil's ability to concentrate on a situation, the hand coordination, the dynamic shadings and the balance between hands must be at a sufficient level so as to interpret these pieces convincingly. The greater agility of motion and flexibility of sound a student has, the greater interpretation he will give to a piano piece.

The piano repertoire by Greek composers that is taught for educational purposes is not with technique as its important focus. I regard that it is piano music with artistic content, demanding piano technique. Its educational value is more associated to stylistic features like articulation, dynamic shadings, rhythmic structure and harmonic texture. Even more, the fact that these features correspond to a broad stylistic compositional background that each composer carries in his music, shapes a diverse, yet challenging, teaching palate for both students and educators.

### References

- Bampali, A. (2015). The role and the pedagogical value of piano pieces by 20th century Greek composers in the new piano curricula for Music Schools, as this is referred to in the teachers' guide. *Music Literacy: Formal and informal ways of Music teaching-learning*. Proceedings of the 7<sup>th</sup> Conference of G.S.M.E., Thessaloniki, 27-29/11/2015
- Bastien, J., W. (1973). *How to teach piano successfully*. Park Ridge & La Jolla: General Words and Music Co., Neil A. Kjos, Jr. Publishers.
- Bolton, H. (1954). *On Teaching the Piano*. London: Novello and Co. Ltd.
- Fytika, A. (2007). The Works of Kalomiris, Varvoglis and Constantinidis for Young Pianists: The formation of the Greek Musical Identity via three different Pedagogical, Compositional and Aesthetical Approaches. 5<sup>th</sup> Conference Proceedings, G. S. M. E., 53-65
- Ghazouleas, S. (1998). *Singing with the hands-Piano method*. Athens: F. Nakas eds.
- Klingenstein, B. G. (2008). *The Independent Piano Teacher's Studio Handbook: Everything You Need to Know for a Successful Teaching Studio*. Minnesota: Hal Leonard.
- Swinkin, J. (2015). *Teaching Performance. A Philosophy of Piano Pedagogy*. Springer International Publishers.



# TÜRKİYE'DE GÜNDELİK HAYATIN MODERNLEŞMESİ SÜRECİNDE BİR TAMPON MEKANİZMA OLARAK ARABESK MÜZİK



Candaş CAN<sup>1</sup>

## Abstract

The concept of "buffer mechanism" gained by Mübeccel B. Kiray in sociology literature is very functional in terms of the process of modernization of any sociality. This concept, which allows a modernizing society to focus on the practices of everyday life, is used to describe the temporary intermediate forms between tradition and modernity. When the modernization practices in the world are examined, it can be clearly stated that these intermediate forms have emerged in almost all socialites. For example, in Turkey's modernization process, traditional forms getting more and more dysfunctional to shape everyday life and it is possible to say that these buffering mechanisms, which are called intermediate forms in the process of adaptation of modern life. In such a way the spatial functioning of the "slum" as a buffer mechanism, arabesque music, which has partially become its expression form, has also functioned as a buffer mechanism. Because subcultural groups that migrate from the rural to the city and cannot express themselves in traditional or modern-centered musical forms have found the expression of a tragic or depressive situation they lived in arabesque music. Along the way, arabesque music evolved into a phenomenon that influenced almost all musical forms (pop, art, public, rap etc.) beyond being a musical form only in its own way. Therefore, it is not possible to talk about arabesque music production as it first appeared today. It has not been found that a work based on the basis of this proposition alone, although it has been expressed in many works, in which arabesque music functions as a buffer mechanism. In this research based on literature review it is considered lyrics and musical transformation of arabesque music in historical process and tried to be based that arabesque music has shaped the practices of Turkey's everyday life as a buffer mechanism.

## Giriş

Müziğin salt estetik çerçevede değerlendirilebilecek bir üretim olduğu ve dolayısıyla onun sosyolojik ve/veya politik bir anlam taşımadığına yönelik klasik yaklaşımlar, dünya genelinde sorgulanmış ve müzik ile sosyal teori arasında örülen duvarlar büyük ölçüde yıkılmıştır. Özellikle hem müzikoloji hem de sosyolojiye hâkim olanların etkili çalışmaları sayesinde, artık müziğin inter-disipliner bir çerçevede incelenebilecek bir olgu olduğu yönünde genel bir kanaatin varlığından söz edilebilir. Bununla birlikte

<sup>1</sup> Asst. Prof. Dr., Sinop University, Political Science and Public Administration, e-mail: ccan@sinop.edu.tr

müzik ve sosyoloji arasında kurulan ilişkide sosyoloji lehine hiyerarşik bir üstünlük kurgulamak gibi bir sakıncanın altını çizmek gerekir. Daha açık bir ifadeyle, herhangi bir müzik türüne ilişkin sosyolojik bir incelemede salt sosyal yapı ya da duruma odaklanarak, müzikal üretimleri toplumsallığa gömülü bir sonuç olarak ortaya koymak, sanatsal üretimin bireysel yaratımını göz ardı etmek anlamına gelebilir. Buna ilaveten müziğin, salt kendi başına, sosyal yapıyı inşa etme ya da dönüştürme potansiyeline sahip bir sanatsal üretim olduğunu da ifade etmek gerekir (Ayas, 2016a, ss. 17-32).<sup>i</sup>

Bu çalışmada inceleme nesnesi olan arabesk müzik, sosyal yapıyla arasındaki karşılıklı etkileşim çerçevesinde irdelenmektedir. Dolayısıyla çalışma çerçevesinde arabesk müziğin ya da sosyal yapının belirleyici olduğu yönündeki yaklaşım dışlanmaktadır. Aynı şekilde arabesk müziğe ilişkin estetik bir yargılama yapma yoluna da gidilmemiştir ki bu tartışma sosyolojik analizler yardımıyla sorgulanacak bir alan değildir. Ancak bilindiği üzere ilk incelemelerin birçoğunda bu müziğe “pejoratif” bir çerçevede yaklaşılmış ve üretiminin yasaklanması gerektiğine varacak noktalara kadar gelinmiştir.<sup>ii</sup> Arabesk müziğin nötr bir olgu olarak ele alındığı incelemeler ise günümüze çok yakın bir döneme aittir.<sup>iii</sup>

Arabesk müzik, Türkiye’de gündelik hayatın dönüşümü çerçevesinde incelenmesi gereken bir konudur. Makro sosyolojik analizlerde üzerinde neredeyse hiç durulmayan “gündelik hayat”, aslında sosyal gerçekliğin incelenilecek en yalın/sade alanını oluşturur gibi görünmektedir. Bir yönüyle gündelik hayat incelemelerinde sosyoloji, gökyüzünden yeryüzüne indirilir. Burada bireylerin birbirleri arasındaki birçoğu gelişigüzel olan ilişkiler vardır ve aslında toplum dediğimiz şey, bu ilişkilerden ibarettir. Bu anlamda bir araştırmacı açısından gündelik hayatın yadsınması, toplumu inşa eden ve belirleyen dinamiklerin yadsınması anlamına gelecektir ki bu kavrayış sosyolojiyi en önemli amacından uzaklaştırma tehlikesine sahiptir.

Mübeccel B. Kıray tarafından öne sürülmüş “tampon kurum” kavramı tam olarak yukarıda izah edilenlerin bir gerekçelendirmesi niteliğindedir. Zira Kıray sosyolojisi, modernleşmeyi açıklayan makro ölçekli kuramları sorgulayarak, modernleşmenin gündelik hayatta meydana getirdiği dönüşümleri inceleme imkânı sunar. Kıray’ın bakış açısında hiçbir toplum, geleneksellikten modernliğe bir anda geçmez. *Durkheim* (mekanik-organik dayanışma) ve *Tonnies* (cemaat-cemiyet ayrımı) gibi sosyologların keskin bir ayırım çerçevesinde incelediği geleneksellikten modernliği geçiş süreci, Kıray’ın konuya yaklaşımı çerçevesinde oldukça kategorik olarak değerlendirilebilir. Çünkü Kıray’ın sunduğu kavramsal çerçevenin yardımıyla, geleneksellikten modernliğe geçiş süreci bu denli keskin bir ayırım çerçevesinde incelenmez. Kıray’ın bakış açısıyla toplumda bazı kurumlardaki geleneksel-modern çelişkileri, bizzat toplumca üretilen ara formlar yani tampon mekanizmalarla giderilmeye çalışılır. Geleneksellikten modernliğe geçişi sağlayan bu ara formlar/mekanizmalar, tüm çelişkilerine rağmen ilgili toplumsal yapıyı modernlik ile uyumlulaştırır.<sup>iv</sup> Bu bağlamda tampon mekanizmaların belirli bir işlev gerçekleştirmek üzere geçici olarak oluşturulduklarını ifade etmek mümkündür.

İfade edildiği üzere tampon mekanizma kavramsallaştırması, verili bir toplumsallığın modernleşme pratiğinin incelenmesinde makro ölçekli değişimlerden ziyade



doğrudan gündelik hayatın incelenmesini mümkün kılar. Bu yönüyle bireylerin gündelik hayat pratiklerinde ilgi duydukları, ürettikleri, tükettikleri ve paylaştıklarının doğrudan modernleşme çerçevesinde incelenmesinin imkânlarından yararlanılabilir. Dolayısıyla gündelik hayatın sesi olarak nitelendirilebilecek müzik, modernleşme çerçevesinde incelenen temel konular arasında yer almaktadır. Hatta müzik, hem Batı hem de Batı-dışı toplumların geleneksellikten modernliğe geçiş süreçlerindeki mücadele alanlarının en başında gelmiştir.

### 1. Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayatın Müziği

Türk Modernleşmesi, Lale Devri ile ilk kıvılcıklarının atıldığı Tanzimat dönemi ile hukuksal ve bürokratik dayanaklarının oluşarak Cumhuriyet dönemiyle zirveye ulaşan devlet-merkezli reformları ve bu reformlara karşı gelişler bütünü ifade eder. Türk Modernleşmesinin bir yandan Batı'nın üstünlüğüne meydan okuma diğer yandan da Batı'yı örnek model almak gibi çelişkili tutumları içeren bir reform sürecini içerdiğini de ifade etmek gerekir. Birçok çalışmada "Batılılaşma" (Mardin, 2017; Tunaya, 2016 vb.) olarak adlandırılan bu süreçte Cumhuriyet, ılımlı bir modernleşme aklına sahip Tanzimatçı anlayışın sınırlarını oldukça aşan kökten devrimci bir modernleşme anlayışının temsilini sunar. Bu yönüyle de Cumhuriyet modernleşmesinin, Osmanlı modernleşmesinin meydana getirdiği her türden ikiliği (medrese-mektep vb.) ortadan kaldırarak, Batı tarzı kurum ve normların lehine bir üstünlük üzerine kurgulandığı ifade edilebilir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değin modernleşme aklında meydana gelen değişim, gündelik hayatın müziğinde de derin farklılaşmalar inşa etmiştir. Sözelimi Klasik Osmanlı'da iki tür müzik türünün icrasından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki "saray müziği" olarak nitelendirilen "klasik Türk müziği" (Osmanlı müziği), diğeri ise halkın geleneksel üretimini oluşturan "halk müziği"dir. Osmanlı toplumsallığına ait bu müzikal ayırım, Batı'daki örnekleri gibi bir yüksek kültür-halk müziği gibi bir ayırma da dayanmaz. Osmanlı'da hem sarayın müzikal biçimlenmesinde halk müziğinin bir yeri vardır hem de klasik Türk müziği saray dışı çevrede de dinlenmiştir (Ayas, 2016b, ss. 135-136). Popescu- Judetz'in ifade ettiği gibi saray müziği, *Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan ve gündelik hayatın bütün dokusuna nüfuz eden bir özelliğe sahiptir* (Akt. Ayas, 2016b, s. 135). Tanzimat dönemine kadar da Osmanlı gündelik hayatında Batı'nın aksine, tabakalar arasında görece homojen bir müzikal kültürün hâkim olduğunu ifade etmek mümkündür (Ayas, 2016b, s. 136).

Tanzimat dönemi ile birlikte başlayan Batılılaş(tır)macı politikalar, ifade edilen görece homojenliği oldukça zedelemiştir. Nitekim kalemiye sınıfının gelişimi üzerinden gelişen yeni seçkinlerin, Batı'ya duydukları hayranlıkla paralel olarak Batı müziğine yöneldikleri ve bu eğilimin II. Meşruiyet dönemine kadar askeri ve sivil bürokrasinin geneline yayıldığı ifade edilebilir. Sözelimi Ziya Gökalp'in müzikal modernleşme çerçevesindeki tespitleri bu eğilimin zirve noktasını oluşturur. Gökalp'e göre "Osmanlı müziği" Doğu müziğidir ve köken olarak Türk toplumsallığına ait değildir. Bundan ötürü de "halk ezgileri" olarak nitelendirdiği Türk müziğinin, Batılı metot ve usullerle ıslah edilerek hâkim müzik haline getirilmesi gerekir (Gökalp, 1978, ss. 137-138).

Gökalp'in Doğu-Batı ikiliği çerçevesinde ele aldığı bu yaklaşım tarzı, Cumhuriyet'in müzik politikalarını derinden etkilemiştir (Ayas, 2016b, s. 137).

Cumhuriyet'in müzikal modernleşmesi bir yönüyle Osmanlı müziği ile hesaplaşma mücadelesinin izlerini taşır. Bu bağlamda Osmanlı müziğinin çağdışı ve estetik olmayan bir tür olduğu yönündeki yaklaşım tarzı, müzikal modernleşmenin genel felsefesini oluşturmaktadır. Ayrıca bu modernleş(tir)me akli, halk müziğinin "geleneksel" halini de sorunlu bulmuş ve Batı'nın müzik sistemi çerçevesinde bu müziği yeniden kurgulanmayı arzu etmiştir. Türk müziğinin radyoda çalınmasının yasaklanmasına varacak noktalara ulaşan politikalar, gündelik hayatın müziğinde geri döndürülemez bir ikilik inşa etmiştir: Yeni burjuvazi ve bürokrasinin gündelik hayatında Batı'nın klasik müziği, diğer tarafta ise merkezde bir kesimin duymazdan geldiği, bir kesimin ise büsbütün aşağıladığı çevrenin gündelik hayatının sesi olan Osmanlı müziği ve halk müziğidir (Ayas, 2016b, ss. 136-140).

Neredeyse tüm modernleşme süreçlerinde görüldüğü gibi, Türk modernleşmesi örneğinde de merkez ve çevre diğerinden yalıtılmış bir biçimde varlıklarına devam edememiştir. Bu doğrultuda öz bir biçimde merkezin her daim çevrenin kuşatmasına açık olduğunu ifade etmek gerekir ki bunun en net emarelerini gündelik hayatın sosyolojisi tesis eder. Bu yönüyle Türkiye 'de 50'li yıllarda siyasal hayatın çok-partili bir sisteme evrilmesi ve toplumsal alanı derinden etkileyen kırsal kesimden kentlere doğru olan büyük göç hareketi, Türk modernleşmesinin seyrini değiştirmiştir. Bu süreçle birlikte gündelik hayatta "hayali bir imgelem" ile yaşayan burjuvazi ve bürokrasi ile "otantik" Anadolu insanının karşılaşma alanları oldukça genişlemiştir (Şengül, 2017, ss. 424-428). Büyük bir "modernleşme krizi" olarak değerlendirilebilecek bu süreçte müzik tartışmaları büyük bir yer işgal etmiştir.

## 2.Modernleş(tir)menin Sancıları ve Arabesk Müziğin Doğuşu

Batı-dışı toplumlar çerçevesinde modernleşme, bir yönüyle, bir grup modernleş(tir)me elitin hayali imgelemine dayanan bir sürece işaret etmektedir. Daha açık bir ifadeyle moderleş(tir)meye yön verenlerin bir çoğu, kendisinin düşünce ve yaşam tarzının toplumun tüm katmanlarında eksiksiz biçimde kabul edildiği ya da edilmesi gerektiği gibi bir yanılsamalı bilince sahiptir. Ancak modernlik, kitleler tarafından kayıtsız-şartsız özümlenen bir şey olmaktan ziyade "direnilen" bir şeydir. Modernliği özümsemesi istenen kitle, gündelik hayatın bazı alanlarında ürettiği mekanizmalarla [tampon mekanizma] modernleş(tir)mece akla direnir ve bir yönüyle alternatif bir modernleşmenin imkânlarını zorlar.

Türkiye'de arabesk müzik, 60'lı yıllardan itibaren kentsel alanda görünürlük kazanan kitlenin kendi imkânlarından türettiği müziktir. Çünkü bu kitle, kentte yaşadığı zorlukları ne "Hafif Türk Müziği" ile ne de klasik anlamda halk ve sanat müziği ile ifade edememiş görünmektedir. Gündelik hayatta karşılaştığı ilişkiler yenidir ve "Hafif Türk müziği", ne melodik ne de lirik anlamda onların yabancılaşmasına merhem olamamış gibidir. Klasik Türk müziği ve halk müziklerinin klasik formlarının da bu zorlukların ifade edilmesinde özellikle lirik anlamda "anakronik" kalmış olduğu söylenebilir. Bu süreçte Türkiye'de gündelik hayatın sesinin çok karmaşık bir hal aldığını ifade etmek

mümkündür. Bir tarafta “yüksek kültür” müziği olarak görülen klasik Batı müziği ve Türkiye’de üst ve orta kesimin popüler müziği olan büyük çoğunluğu Batı müziğinin aranjmanlarından oluşan “Hafif Türk Müziği”; diğer tarafta hala varlığını muhafaza edebilmiş Klasik Türk ve halk müzikleri gündelik hayatta kendilerine yer bulabilmişlerdir. Ayrıca bu süreçte halk müziği eserlerinin pop ve rock müzikal biçimleri çerçevesinde yeniden yorumlandığı “Anadolu rock ve/veya pop” türünün yeni yeni ortaya çıktığı görülmektedir. Klasik Türk Müziği kaynaklı olan Türk Sanat Müziği’nde de Suat Sayın gibi sanatçılar aracılığıyla arabesk müziğin ilk örneklerinin ortaya konulduğu bir süreç yaşanmıştır (Küçükaklan, 2013, s. 137). Orhan Gencebay müziği, ifade edilen bu tarihsel süreçte ortaya çıkmıştır. Klasik Türk müziğinde bir değişime gidilmesi gerektiğini ve halkın da bu değişimi istediğini ifade eden Orhan Gencebay, bu değişimi Klasik Türk müziği ve Batı müziği enstrümanlarını bir arada kullanarak ve her bir enstrüman için ayrı nota partileri yazarak gerçekleştirmeye çalışmıştır (Küçükaklan, 2013, s. 133).

Melez bir müzik türü olarak nitelendirilen Arabesk müziğin, pek çok farklı müzikal biçimleri içerisinde barındıran [klasik Türk, halk, Batı, Mısır] çok yönlü bir müzik türü olarak (Uluç & Süslü, 2017, s. 484), modernliği temsil eden kesimlerce dayatılan müzikal beğeniye karşı bir direnme hikâyesinin ürünü olduğu söylenebilir. Gündelik hayatta modernliğin dayatmalarına direnen veya modernliğe ayak uyduramayan grupların kendilerini arabesk müzikle ifade etmeleri de ancak böyle bir bakış açısıyla anlam kazanabilir. Arabesk müzik, modernlikle özdeşleşemeyen öznenin sesidir. Dönemin sinemasında birçok kez örneklendirildiği gibi, bu özne geleneksel değerleri taşıyan, bunları korumak isteyen ve çoğu zaman istediği halde modernleşemeyen bireye işaret etmektedir. Birçok araştırmacıya göre bu özne, arabesk müzikle çoğu zaman dolmuşlarda karşılaşır ve kentleşme sürecinde bir tampon mekanizma işlevi gören gecekondu mahallelerinde yaşar. Hatta arabesk müzik, pejoratif perspektifle hazırlanmış birçok çalışmada “gecekondu müziği” “dolmuş müziği” olarak değerlendirilmiştir (Yılmaz, 2017, s. 517). Martin Stokes (2016, s. 182) ise arabeskin gecekonduyla bağdaştırılmasının metaforik bir iddia olarak alınmasını, bir sosyolojik açıklama olarak değerlendirilmemesi gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü Stoke’un gözlemlerine göre (2016, ss. 165-189), kentin neredeyse tamamında bu müzik dinlenmektedir ve icracılarının birçoğu da gecekonducularda yaşamamaktadır.

Bu yönüyle de arabesk müziği bir “kent (şehir) müziği” olarak tanımlamak mümkündür (Stokes, 2016, s. 17). Ancak onu dinleyen kentli, modernlikle sorunlu ilişkiler kurmuş biridir. Her ne kadar bu müziğin seslendiği ana kitle alt-kültür gruplarıysa da onu dinleyenler arasında modernliğin yabancılaştırdığı tüm kesimlerden dinleyiciler yer almaktadır ki TRT yasaklamalarına rağmen arabesk müzisyenlerin yüksek tirajlı plak satışlarını açıklamak diğer türlü mümkün değildir. Aynı şekilde arabesk müziğin çok farklı kaynaklardan beslenen bir müzik olmasının, dinleyicisi olan toplumsal grupların çeşitliliğiyle de yoğun bir ilişkisi bulunduğu söylenmelidir.

Arabesk müziğin ilk temalarında hüznün, aşk, ayrılık, yalnızlık vb. temaların sıklıkla işlendiği görülür. Ayrıca tüm bu temalar birçok eserde kader ya da Tanrı’ya isyana bağlanmıştır (Dönmez, 2011, ss. 236-237). Bu kapsamda Orhan Gencebay’ın

"Kaderimin Oyunu", Müslim Gürses'in "Tanrı İstemezse", İbrahim Tatlıses'in "Ben İnsan Değil miyim?" ve Ferdi Tayfur'un "Huzurum Kalmadı" çalışmaları gibi birçok örnek verilebilir. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren arabesk müziğin biçim değiştirmeye başladığı bir süreçten söz edebilir ki bu süreç arabeskin bir tampon mekanizma olmaktan modernliğe zincirlenmesi süreci olarak ifade edilebilir.

### 3. Arabesk Müziğin Dönüşümü ve Günümüzdeki Durumu

1980 askeri darbesinden sonra yapılan ilk seçim olan 1983 Genel Seçimlerinde Turgut Özal'ın liderliğindeki Anavatan Partisi hükümeti yönetime gelmiştir. Özal yönetimiyle birlikte Türkiye'de her alanda liberalleşmenin yaşandığı ve Batı kapitalizme ile entegre bir ekonominin tesis edilmesinin amaçlandığı bir süreç başlamıştır. Aynı şekilde laik tandanslı seçkin sınıfın hâkim konumu, İslamcı seçkinlerin yükselişiyle birlikte zayıflamaya başlamıştır (Göle, 2017, ss. 82-84). Bu iki faktörün arabesk müziğin merkeze taşınmasını oldukça hızlandırdığı ifade edilebilir. Öncelikle 80'lerin sonundan itibaren özel kanalların açılmaya başlaması arabesk kültürün görünürlüğünü iyice arttırmıştır. Arabesk müzisyenlerin yer aldığı diziler ve Show programlarının hemen her kanalda yüksek izlenme oranlarına sahip olması, arabesk müziğin soylulaşmasında önemli bir belirleyici olmuştur (Soydan, 2015, ss. 67-71).<sup>v</sup> Ekonomik anlamda liberalizasyon ve kapitalizmle entegre olmanın getirdiği avantajlar, 70'lerin alt-kültür gruplarını da düzenle uyumlulaştırmıştır.

Özellikle 1990'lı yıllarla birlikte arabeskin sadece kendi kabuğunda kalmadığı, her müzik biçimini etkileyen popüler bir müzik türüne dönüştüğü bir süreç yaşanmıştır. Aynı şekilde arabesk dinleyen kitlenin "baba", "imparator" gibi yakıştırmalar yaptığı isimler, düzenle daha uyumlu eserler seslendirmeye başlamışlardır (Işık, 2017, ss. 96-104.). 1980'lerin "Boynu Bükükler"i seslendiren "Küçük Emrah"ı artık "Haydi Şimdi Gel" gibi düzenlemesinde pop unsurlar barındıran çıkış şarkılarını tercih etmeye başlamıştır. Yine bu süreçte pop müzik, aranjman eserlerden neredeyse tamamen sıyrılmış ve Sezen Aksu, Onno Tunç, Kayahan, Nazan Öncel, Garo Mafyan vb. isimlerin katkılarıyla kendisine yeni bir kimlik kazandırmaya çalışmıştır ki bu isimlerin ürettiği birçok eserle arabesk olarak nitelendirilen eserler arasında müzikal anlamda bir ayırım yapabilmek pek mümkün değildir. Nitekim bu süreci "*arabeskin poplaşması popun arabeskleşmesi*" süreci olarak tarif etmek mümkündür.<sup>vi</sup>

Günümüzde arabesk müzik pop, rock, rap vb. türlerin tamamını etkilemiş bir tür olma durumundadır. Özellikle arabesk-rap türünde Eypio ve Burak King tarafından seslendirilen "Günah Benim" gibi şarkılar, günümüzün popülerlik göstergesi olan Youtube sitesinde yüksek izlenme sayılarına erişmektedirler. Pop şarkıcısı olarak nitelendirilen Sıla gibi pek çok müzisyenin şarkıları arabesk motifler taşımaktadır ve sıradan bir müzik dinleyicisi bunun çok da farkında değildir. Sonuç olarak özellikle 1970'lerde Türkiye'nin modernleşme sürecinde bir tampon mekanizma işlevi yürütmüş olan arabesk müziğin, günümüzdeki haline baktığımızda tüm çelişkilerine rağmen modernleşme halkasına zincirlenmiş bir müzik türü olduğu ifade edilebilir. Arabesk müziğin bu tarihsellik ve niteliği de rutin ilişkilerin yürüdüğü gündelik hayat pratiklerinin bazı durumlarda modernleş(tir)me istikametini dönüştürebilecek bir potansiyele sahip olduklarını net bir biçimde ortaya koymaktadır.

## Sonuç

Müzik, sosyo-politik incelemelerin önemli inceleme alanlarından biri olmuştur. Çünkü müzik, bir yönüyle gündelik hayatın sesidir ve bir toplumun fertleri neşelerini, hüznelerini ve isyanlarını üreterek ve/veya dinleyici olarak müzik dünyasının içerisinde yaşarlar. Bu bağlamda müzik alanı; toplumların siyasal, toplumsal ve ekonomik tarihlerinin her zaman yanı başında konumlanmıştır. Modernleşme sürecini yaşayan neredeyse tüm toplumlarda olduğu gibi Türkiye'nin modernleş(tir)me sürecinde müzik, devlet ile sivil toplum arasındaki gerilimli alanlarının başında gelmiştir. Her ne kadar modernleş(tir)me seçkinler, belirli bir müzikal biçimi sivil toplumda benimsetmeye çalışsa da sivil toplum kendi imkânlarından türettiği biçimlerle buna karşılık vermiştir.

Türkiye'de arabesk müzik; merkez-çevre, modernlik-geleneksellik vb. birçok ikilik çerçevesinde tartışılan bir konu olmuştur. Bu çalışmada arabesk müzik, Türkiye'nin modernleş(tir)me tecrübesi içerisinde bir tampon kurum olarak değerlendirilmiştir. Mübeccel B. Kıray'ın bu kavramsallaştırması modern olana geçişi, köklü değişimlerden ziyade ara formlar aracılığıyla değişim şeklinde kavramamıza yardımcı olur ki arabesk müziğin tarihsel serüveni de bu kavrayış yardımıyla anlamlandırılabilir. 1960'lar Türkiye'sindeki oldukça heterojen olan kent sosyolojisinin bir yansıması olarak ortaya çıkan arabesk müzik, giderek modernlikle sorunlu ilişkiler kurmuş bireylerin sesine dönüşmüştür. Çünkü bu bireyler, modernlikle karşılaşmaların sonucunda yaşadıkları sorunların ifadesini diğer müzikal biçimlerden(sanat, halk, pop vb.) daha çok arabesk müzikte bulmuşlardır. 1990'lara gelindiğinde ise arabesk müzik temsilcilerinin giderek modern olana entegre olmaya başladıkları ve marjinal bir imajdan düzenle uyumlu bir imaja büründükleri görülmektedir. Günümüze değin devam eden bu süreçte arabesk müzik, başta pop müzik olmak üzere birçok müzikal biçimde kendisini göstermiş bir tür olmuştur ve bu müziğin ilk örneklerindeki tema ve düzenlemeler artık günümüzde oldukça kısıtlı bir üretim konusudur. Daha açık bir ifadeyle günümüzde artık başlı başına bir arabesk kategorisinden daha çok arabesk-pop, arabesk-rap vb. kategorilerin varlığından söz edilebilir. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde arabesk müziğin, bir tampon mekanizma olarak, geleneksellik ve modernlik arasında bir ara form olarak işlev yürütmüş ve günümüze bakıldığında Türkiye'nin gündelik hayatının neredeyse her bir katmanında içselleştirilmiş bir müzikal biçim olduğu söylenebilir.

## Kaynakça

- Ayas, G. (2016a). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, O. G. (2016b). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *bilig*, (77), 131-155.
- Aytaç, Ö. (2005). Türkiye Kentleşmesinde Birara Kurum: Kent Kahvehaneleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 22.
- Dönmez, B. M. (2011). Katharsis fenomeninin arabesk özelindeki görünümü. *Journal of Human Sciences*, 8(2), 228-249.

- Gökalp, Z. (1978). *Türkçülüğün Esasları* (M. Ünlü & Y. Çotuksöken, Ed.). İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Göle, N. (2017). *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Işık, N. E. (2017). Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü. *Sosyoloji Dergisi*, 1(38), 89-106.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2017). Mübeccel Belik Kıray'ın Sosyolojik Görüşleri Üzerine. *Sosyoloji Konferansları*, (55), 385-412.
- Kongar, E. (2017). Mübeccel Kıray ve Toplum Bilim. Geliş tarihi 15 Haziran 2019, web site: <https://www.kongar.org>
- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk - Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mardin, Ş. (2017). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soydan, E. (2015). Televizyonun arabesk müziğin soylulaşmasındaki rolü. *Marmara İletişim Dergisi*, (23), 61-73.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şengül, H. T. (2017). Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi. iç. F. Alpkaya & B. Duru (Ed.), *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (4. bs, ss. 407-453). Phoenix Yayınevi.
- Tunaya, T. Z. (2016). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri* (3. bs). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uluç, G., & Süslü, B. (2017). Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(3), 475-487. <https://doi.org/10.7456/10703100/010>
- Yılmaz, Ö. (2017). Türkiye'de Modernleşme, Popüler Kültür ve Arabesk. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(Number: 58), 511-522. <https://doi.org/10.9761/JASSS7200>

#### Notlar:

<sup>i</sup> Bu tespitlerin şekillenmesinde ve çalışmada müzik olgusuna yaklaşım tarzının olgunlaşmasında Güneş Ayas'ın "Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar" (2016) adlı çalışmasının önemli katkıları olmuştur. Türkiye'de müzik sosyolojisi alanındaki nadir çalışmalardan biri olan bu çalışma, müziğin hem müzikoloji hem de sosyo-politik çerçeveden incelenmesi ve aynı zamanda tarihsel bir metodoloji üzerinden değerlendirilmesi nedeniyle önemli bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

<sup>ii</sup> Bu çalışmalardan birinde Ünsal Oskay, arabeski "ortaçağ kalıntısı" olarak nitelendirir (Ayas, 2016a, s. 263). Ertan Eğribel de "Niçin Arabesk Değil?" adlı çalışmasında arabesk müziği, Türkiye'nin Batılılaşma süreci çerçevesinde değerlendirerek bir "sakat müzik" olarak değerlendirmiştir (Yılmaz, 2017, s. 517)

<sup>iii</sup> Bu çalışmalardan en önemlileri Meral Özbek'in "Popüler Müzik ve Orhan Gencebay Arabeski" (1991) ve Martin Stokes'un "Türkiye'de Arabesk Olayı" (1992) adlı çalışmalarıdır. Son yıllarda arabeskin nötr bir biçimde müzikoloji merkezli ele alındığı önemli çalışmalardan biri de Uğur Küçük Kaplan'ın "Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz" (2013) adlı çalışmasıdır.







# MÜZİK TEKNOLOJİSİ EĞİTİMİNDE KULLANILAN UZAKTAN EĞİTİM UYGULAMALARINDA ARAYÜZ TASARIMI



Nur CEMELELİOĞLU ALTIN<sup>1</sup>, Halil İMİK<sup>2</sup>

## Abstract

### ***Interface Design In Distance Learning Applications Used In Music Technology Education***

The continuous development of information and communication technologies since the beginning of the twenty-first century makes it almost mandatory that individuals receive lifelong education. Today, individuals frequently make use of new education models to quickly adapt to the developments in their disciplines and to meet their education needs. Such an education need can be met independent from time and space in an easily accessible manner with the help of these new education models and technology.

The approach to education changes with the developments in information and communication technologies and technology-driven education becomes common rather than face-to-face education. Online education platforms and many educational institutions offer distance learning through general, volunteer (amateur) and vocational training.

Music technology education is an interdisciplinary educational field where many different disciplines such as electronics, physics, psycho-acoustics, metallurgy, music technologies and music are intertwined. The music technologies, which is a branch of science that advances with technological developments, rapidly adapt to the newly developed education models. It is an area of study to which life-long learning models have been applied due to the interest of individuals within and outside the discipline with its interdisciplinary structure and its recent popularity. Furthermore, such developments require the music technology to be more accessible and reachable.

The interface design is a part of computer systems which is experienced, seen, heard and felt by the user. Therefore, it is one of the most important variables of human-computer interaction. The interfaces directly influence the education process of the users in the context of distance learning. The interfaces should be designed to support the life-long learning and in line with the education of the users both within and outside the discipline. What's more, it provides a multi-faceted learning process to its users through the interactive environment offered by web-based distance learning (video, photography, animation, text, exams, etc.). The interface designs improve the quality of education when they are conducted to support such facilities.

<sup>1</sup> Yıldız Technical University Faculty of Art and Design Department of Arts, Istanbul.

<sup>2</sup> Yıldız Technical University Faculty of Art and Design Department of Music and Performing Arts, Istanbul

We have analysed the interfaces of the distance learning platforms, which provide music technologies education and evaluate them in line with the "distant learning model based on web", a sub-branch of distant learning concept. In evaluating, we have considered the advantages and disadvantages of virtual education. We have only evaluated the interfaces of the distance learning platforms that we have examined and excluded their content competences. Furthermore, we have taken the user needs into consideration.

We have analysed the case platforms by taking the number of their users into account in line with the interface design principles and assessed their suitability to the music technologies education.

**Keywords:** Music technologies, distance learning, graphical interface design.

## 1. Giriş

Eğitim ve öğrenme süreçleri bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte özellikle son yirmi yılda büyük ölçüde değişmiştir. Bu gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri ise e-öğrenme ortamlarının ortaya çıkması olmuştur. E-öğrenme platformlarının geliştirilmesi sürecinde geleneksel öğrenme süreçlerinde olduğu gibi, öğrencilerin bilişsel ve fiziksel gereksinimlerinin karşılanmasına önem verilmelidir. Eğitsel içeriği İnternet üzerinden kullanıcıya ulaştıran bu platformların sahip olduğu arayüz tasarımı ve öğrenim materyali tasarımları öğrenme sürecini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle insan bilgisayar etkileşiminin araştırma alanları arasında yer alan arayüz tasarımı Web'e dayalı uzaktan eğitim platformlarının da araştırma alanları arasında yer alabilir.

Günümüzde Web'e dayalı uzaktan eğitim platformlarında hemen her alana yönelik içerik bulmak mümkündür. Amatör düzeydeki içeriklerden lisansüstü eğitime kadar çok geniş bir spektruma sahip olan bu platformların eğitsel içerikleri aktarma biçimleri oldukça kritik öneme sahiptir. Bu alanda kullanılan arayüz tasarımları hakkında yapılan çalışmalar ile öğrenme sürecini etkileyebilecek beklenmeyen olumsuzlukların önüne geçilebilir.

## 2. Müzik Teknolojisi Eğitimi

Müzik teknolojisinin 19'uncu yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başladıktan sonra gelişen ve ortaya çıkan bu cihazlarla birlikte yeni bir eğitim alanı da oluşmuştur. İlk olarak 1946 yılında Arnold SCHOENBERG "Soundmen" ismini kullanarak soundmen olarak isimlendirilen kişilerin müzik, akustik, fizik, mekanik alanlarından temel eğitim aldıktan sonra ses kayıtları, radyo ve ses filmlerinin sesini kontrol etme ve düzenleme eğitimleri almış eğitimli insanların ihtiyacın olduğunu belirtmiştir.

Dünya'da müzik teknolojisi eğitimi veren ilk kurum 1949 yılında Paderborn Üniversitesi Detmold Müzik Yüksekokulu'dur (Detmold Hochschule for Music). Fizik ve matematik bilimci Erich Thienhaus tarafından kurulan tonmaysterlik bölümü günümüzde aynı şekilde eğitim vermeye devam etmektedir. Almaya'da kurulmaya başlayan müzik teknolojisi okulları öncülüğünde 1970'li yıllarda bütün dünyada yaygınlaşmaya başlamıştır.

Türkiye’de ilk olarak 1976 Dokuz Eylül Üniversitesi (1976 yılında Ege Üniversitesi) Güzel Sanatlar Fakültesi ve Müzik Bilimleri kurucusu Prof. Dr. Gültekin ORANSAY öncülüğünde “tonmaysterlik” bölümü kurulması hedeflenmiştir fakat 1991 yılına kadar bu mümkün olmamıştır. 1991 yılında “Elektro-Akustik Ses Tekniği” adıyla kurulmuş ve eğitim vermeye başlamıştır (Işıkhana,2013).

### 3. Web Tabanlı Uzaktan Eğitim ve E-Öğrenme

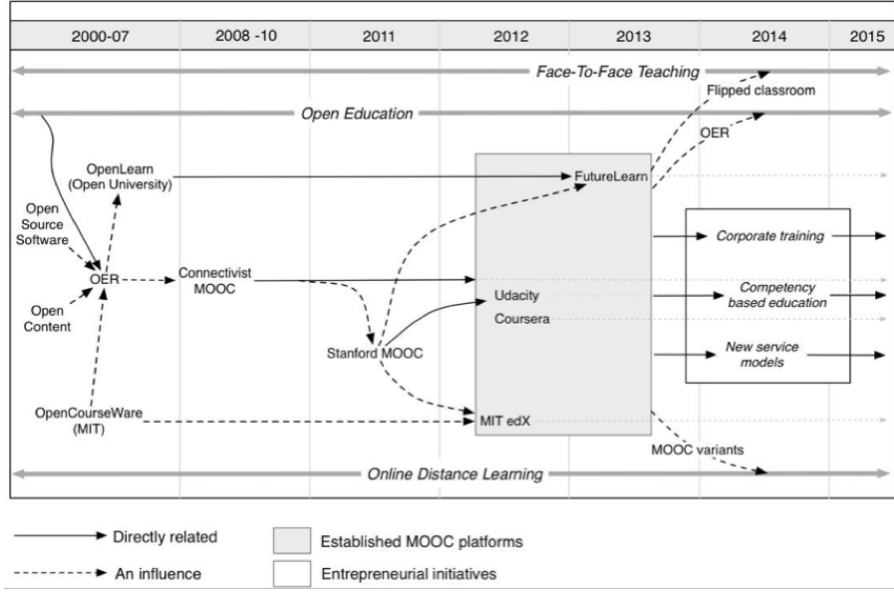
Uzaktan eğitim kavramı oldukça geniş kapsamlıdır ve öğrenciler ile öğretmenlerin fiziksel olarak bir arada olmadıkları eğitim ortamlarını nitelendirmektedir (Schlosser & Simonson, 2006, p. 65). Uzaktan eğitim, normalde eğitmenden farklı bir yerde gerçekleşen planlanmış bir eğitim modelidir ve bunun sonucunda dersin tasarımı, öğretici teknikler, teknolojik cihazlar yoluyla sağlanan iletişim süreci ve örgütsel ve idari konulara ilişkin özel tekniklerin kullanımını gerektirmektedir (Moore ve Kearsley 1996).

Web Tabanlı Uzaktan Eğitim Modeli’nde, İnternet’e Dayalı Uzaktan Eğitim adı altında kullanılan farklı tekniklerin hemen hemen tamamından yararlanılmaktadır. İçeriğe erişmek için HTML sayfa yapıları düzenlenmekte, iletişimin sağlanması ve sağlıklı olarak yürütülmesi için elektronik posta listeleri ve bulut teknolojisinden faydalanılmakta, etkileşimin artırılabilmesi için ise tartışma listeleri ve sosyal medya kullanılmaktadır.

Bu çalışmada uzaktan eğitimin alt başlıkları arasında yer alan ve günümüzde oldukça popüler hale gelen e-öğrenme platformları ele alınmıştır. E-öğrenme web tabanlı bir eğitim sistemi olarak tanımlanabilir. Bu eğitim türü bireyi merkeze alan, onu bilgiye ulaşma yönünde motive eden ve ona öncelik veren bir modeldir.

E-Öğrenmenin kelime anlamı elektronik öğrenmedir. Bazı kaynaklarda ise teknoloji tabanlı öğrenme olarak da yer almaktadır. Enformasyon teknolojilerindeki gelişmeler günümüz eğitimi için oldukça fazla seçenek sunmaktadır. Özellikle de internet hem öğretmenler hem de öğrenciler araştırma ve öğrenme kaynaklarını daha kolay elde etmekte ve diğerleriyle paylaşmaktadır. Teknoloji tabanlı e-öğrenme, internetin ve diğer birçok teknolojinin öğrenme materyalleri üretilmesi ve bu materyallerin öğrenmek için kullanılmasıdır. e-Öğrenme teriminin belirli bir tanımı bulunmamakta birlikte hakkında çok çeşitli tanımlamalar yapılmıştır.

MIT ve Stanford Üniversitesi’nin önderliğinde başlatılan ve önde gelen diğer üniversiteler tarafından desteklenen Kitleli açık çevrimiçi kurs (A Massive Open Online Course (MOOC) e-öğrenme kalitesini artırmaya yönelik içerikler hazırlanması ve eğitim sonucunda bireylere sertifika veya diploma verilmesini hedeflemiştir. MOOC kavramı bilginin özgürce paylaşılması ve öğrenme isteğinin demografik, ekonomik ve coğrafi kısıtlar olmaksızın karşılanması gibi eğitimde açıklık ideallerinden kaynaklanmaktadır. Aşağıdaki çizelge 2000 yılından bu yana eğitimde açıklık kavramının hızla geliştiğini göstermektedir (Li Yuan and Stephen Powell, 2013:6) (Görüntü 1).



Görüntü 1. Kitlesel açık çevrimiçi kurs ve açık öğrenimin gelişimi (Li Yuan and Stephen Powell, 2013:6)

#### 4. Arayüz Tasarımı

Arayüz tasarımı mobil, çevrimiçi ya da çevre ve mimari ile bütünleşmiş olan ve farklı teknolojilerin, kültürlerin, içeriklerin ve kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılayabilmek için sürekli genişleyen bir alandır. Kullanıcı arayüz tasarımı insanların belirli bir amaca ulaşmak için kullandıkları bilgisayar sistemlerinin parçasıdır. Başka bir deyişle, insan ve bilgisayar sistemlerinin arasındaki bağlantı noktasıdır ve bu nedenle insan bilgisayar etkileşiminin çalışma alanlarından biridir (Cemelelioğlu Altın, 2016).

Ekran temelli medyada, kullanıcı arayüzü tasarımı (User Interface) grafiksel kullanıcı arayüzü tasarımı (Graphical User Interface) olarak adlandırılmaktadır. Grafiksel kullanıcı arayüzü yönlendirme, etkileşim ve içeriğin görsel metaforlar kullanılarak bir arayüz içinde iletişime geçtiği grafik tasarım alanı aracılığı sayesinde görsel kolaylıklar (tasarım içerisindeki belirli elemanlar için 'ipuçları') yaratmaktadır (Wood, 2013:38).

İyi bir arayüz tasarımı kullanıcı gereksinimleri, yetenekleri ve kısıtlamalarını mümkün olan en etkili biçimde tatmin edebilen iyi tasarlanmış bir girdi-çıkış mekanizması sağlayacaktır. En başarılı arayüz tasarımları fark edilmeyen ve kullanıcının iletilen enfomasyona ve tamamlamak istediği göreve odaklanmasına izin verenlerdir (Galitz, 2007:4). Eğitim amaçlı hazırlanan tasarımlar göz önüne alındığında ise daha kolay öğrenilebilir olan tasarımlar kullanıcının öğrenme sürecine odaklanmasını sağlayacaktır. Kullanıcı deneyimi tasarımı ve kullanılabilir alanı uzmanlarından olan Steve Krug arayüz tasarımının neden olduğu her bir soru işaretinin kullanıcının bilişsel çalışma yükünü arttırdığını ve dikkatinin dağılmasına yol açarak ilgili görevden uzaklaştırdığını belirtmektedir (Krug, 2014).

#### 5. Kapsam

Çalışma kapsamında Müzik teknolojisi eğitime ilişkin materyal içeren Web'e dayalı eş zamanlı olmayan (asenkron) eğitim platformları incelenmiştir. Bu platformların

belirlenmesinde ise kullanıcı sayıları göz önünde bulundurularak en yaygın üç eğitim platformu seçilmiştir. Uzaktan eğitim platformlarının yalnızca arayüz tasarımları değerlendirilmiş, içerik yeterlilikleri değerlendirme kapsamına alınmamıştır.

## 6. Yöntem

İnsan bilgisayar etkileşimi alanındaki araştırmacılardan Ben Shneiderman tarafından ortaya konan ve tasarımcılar ve eğitimciler arasında kabul gören sekiz kuraldan faydalanılmıştır (Shneiderman ve diğerleri, 2017). Pek çok etkileşimli sistem ve zenginleştirilmiş ortam için uygulanabilir olan bu prensipler deneyimlerden kaynaklanarak yaklaşık otuz yıl bir süre boyunca rafine edilmiştir ve belirli tasarım alanları için ayarlanması gerekebilir.

1. Tutarlılık
2. Kullanılabilirlik
3. Açıklayıcı, Bilgilendirici Geribildirim Verilmesi
4. Eylemin Sonlandırılabilirliği İçin İletişimin Tasarlanması
5. Hataların Önlenmesi
6. Eylemlerin Kolaylıkla Geriye Dönebilmesinin Sağlanması
7. Tasarımda Kullanıcı Kontrolünün Desteklenmesi
8. Kısa-Süreli Bellek Yükünün Azaltılması (Shneiderman ve diğerleri, 2017:95).

Diğer yandan akademisyen yazar Donald Norman (2013:10) tarafından geliştirilen altı prensipten de değerlendirme aşamasında faydalanılmıştır.

## 7. Bulgular

Yukarıda belirtilen prensipler ışığında seçilen eğitim platformları incelenmiş ve bulgular ilgili başlıklar altında sıralanmıştır.

### 7.1. Tutarlılık

Arayüzde yer alan görsel elemanlar ve kullanılan terminolojinin tutarlı olması ile ilgilidir. Kullanılan sayfa yapısı, menüler ve renk, font gibi elemanların bütünlüğünü ve sürekliliğini koruması gerekmektedir. Bütünlük görsel tasarımın temel ilkeleri arasında yer almaktadır ve kompozisyonun bütünlüğünün, içerisinde barındırdığı alt gruplardan ya da tekil parçalardan daha önemli olması gerektiğini savunur. Ayrıca estetik, herhangi bir arayüzde kullanıcı deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Arayüz içerisindeki kilit etkileşimlerle kullanıcılara rehberlik etmekte ve amaçlarına ulaşmalarını sağlamaktadır (Wood, 2013:10).

İncelenen arayüz tasarımlarında kullanılan ikon, renk, animasyon gibi elemanlar ve benzer enformasyon hiyerarşisi kullanıcıların yeni bir eyleme geçerken daha önceki bilgilerini aktarılabilirliğini sağlar.

### 7.2. Kullanılabilirlik

Farklı kullanıcı profillerine uyum sağlayabilen, esnek yapıda bir sistem oluşturmayı nitelendirir. Yaş, engel, bilgi düzeyi ve kültürel farklılıkların göz önünde bulundurulması ve tasarım anlayışına yansıtılması gerekir. Diğer yandan kullanıcıların bilginin kolayca tespit edilebilmesine ve iyi organize edilmiş olmasına ihtiyaç

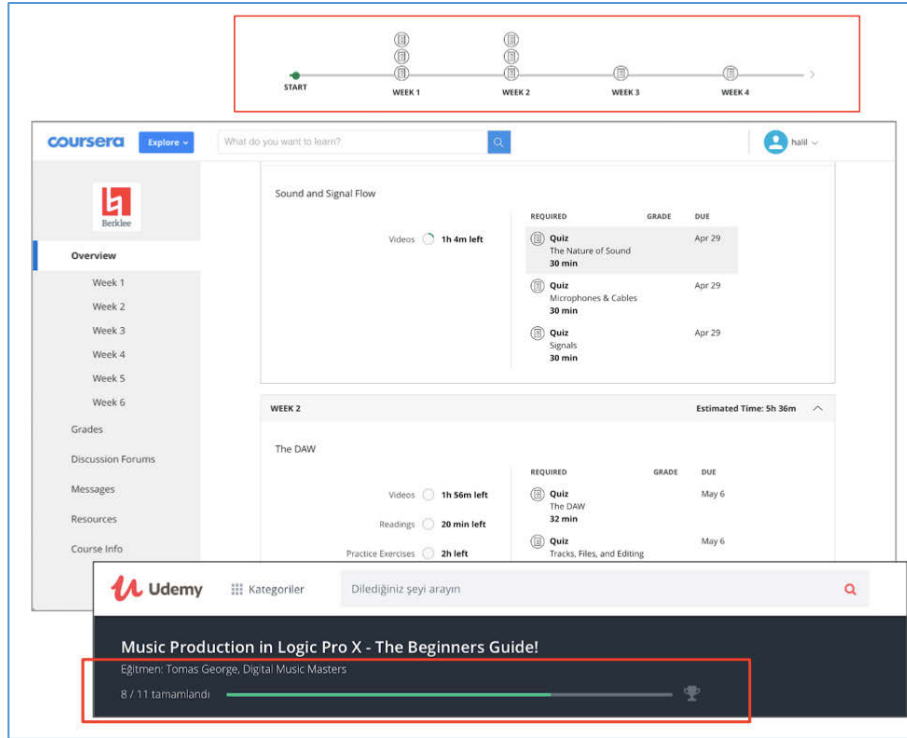
duymaktadır. Bu nedenle sayfa yapısının kullanıcı tarafından anlaşılabilir zihinsel modeller ve şemaları yansıtması gerekir (Hoover ve Berkman, 2011). Tasarımcıların kullanıcıların amaçlarını, zihinsel ve fiziksel becerilerini dikkate alarak, açık, okunaklı ve içerik yönünden zengin arayüz tasarımları ortaya koymaları gerekmektedir.

### 7.3. Açıklayıcı, Bilgilendirici Geribildirim Verilmesi

Kullanıcının gerçekleştirdiği her bir eyleme ilişkin geri bildirim verilmesidir. Bu geri bildirimler eylemlerin düzeyine göre değişen yapıda olmalıdır. Görsel elemanlarda tekrarlanan tutarlı değişimler kullanıcıya rahat bir kullanım sağlayacaktır. İncelenen örneklerde imleçteki değişimler kullanıcının tıklanabilir alanlar ve eylemler hakkında bilgi edinmesini sağlamaktadır.

### 7.4. Eylemin Sonlandırılabilirliği İçin İletişimin Tasarlanması

Kullanıcının gerçekleştireceği eylemler serisinin gruplandırılarak başlangıç, orta ve sonuç gibi aşamalar halinde organize edilmesi gerekir. Bu aşamalar hakkında bilgilendirici geri bildirim verilerek kullanıcıda başarı ve rahatlama duygusu yaratılır ve bir sonraki aşamaya geçmesi için motive edilir. İncelenen örneklerde kullanıcının eğitiminde o an hangi aşamada olduğu ve bu aşamada yer alan video vb. içerikler için ihtiyacı olan zaman gösterilmektedir (Görüntü 2). Ayrıca tamamladığı dersler hakkında zaman çizelgeleri kullanılarak tüm süreç hakkında genel durumu iletilmiştir.



Görüntü 2. Seçilen eğitim platformlarından kullanıcıların eğitim sürecinin hangi aşamasında olduklarına dair bilgi edinebildikleri alan ve çizelgeler.

### 7.5. Hataların Önlenmesi

Arayüz tasarımının kullanıcıların mümkün olduğunca az hata yapmasına yönelik olarak tasarlanmasıdır. İncelenen örnekler HTML tabanlı olması nedeniyle tüm işletim

sistemlerinde sorunsuz bir biçimde çalışabilmektedir. Diğer yandan arayüz tasarımında kullanılan betimleyici ikon ve açıklamalar ile kullanıcıya bilgi vermektedir. Bağlantı sorunlarından kaynaklanan yavaşlık, yüklenme problemlerinde ise genel video yükleme işareti dışında herhangi bir bilgi vermemektedir ancak form alanlarında mecburi kısım vb. Kısımlar için kullanıcı bilgilendirilmektedir.

#### 7.6. Eylemlerin Kolaylıkla Geriye Dönebilmesinin Sağlanması

Tasarımda mümkün olduğunca tüm eylemlerin geri alınabilir hatta öngörülebilir olmasıdır. Böylece kullanıcı herhangi bir hatanın geri alınabilir olduğunu anlar ve bilmediği alanları keşfetmek için teşvik edilir. İncelediğimiz örneklerde genel olarak kullanıcıya geri dönme, kaldığı yerden devam etme ve tercihlerini hızla değiştirebilme olasılığı sunulmuştur.

#### 7.7. Tasarımda Kullanıcı Kontrolünün Desteklenmesi

Bu prensip kullanıcıda kontrol hissini güçlendirilmesini savunan bir ilkedir. Bu bağlamda, ele alınan örneklerde bakıldığında gerek kullanıcı bilgilerinin girildiği alanlarda gerekse derslerin izlendiği ekranlarda kullanıcının tereddüt etmesine yol açacak ya da istediği sonucu alamayacağını düşünmesine yol açacak herhangi bir durum olmadığı görülmüştür.

#### 7.8. Kısa-Sürelili Bellek Yükünün Azaltılması

İnsan dikkati kısa süreli hafızada ortalama yalnızca beş öğeyi tutma kapasitesine sahiptir. Bu nedenle arayüz tasarımlarının iyi organize edilmiş bir bilgi hiyerarşisine ve yeniden hatırlamayı kolaylaştıran, mümkün olduğunca sade bir tasarıma sahip olması gerekir.

Seçilen platformlarda video izleme ekranına geçildiğinde gereksiz tüm menü elemanlarının tek bir alan içerisinde toplanarak saklandığı, kullanıcının gelişim sürecini, kaydettiklerini ve hesabına ilişkin diğer ayrıntıları görmesini sağlayan alanların ise ikonlar aracılığıyla aktarıldığı görülmektedir. Ayrıca video alanının çevresi tamamen siyah bırakılarak kullanıcı tam ekranda olmasa dahi dikkat dağıtmayan bir görünüm oluşturulmuştur.

### **Sonuç ve Öneriler**

Web tabanlı uzaktan eğitim platformlarında kullanılan arayüz tasarımlarının birbirine çok benzer bir tasarım anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Bu durum kullanıcıların farklı platformları kullanırken daha az sorun yaşamasını konusunda olumlu etki edebilir.

Müzik teknolojisine ilişkin eğitim imkanı sunan bu tür sitelerin ortak problemi ise içeriklerin video ve yazılı kaynaklar ile sınırlı olmasıdır. Bu tür içeriklerin aktarımının daha kolay olmasına karşın kullanıcı deneyimi oldukça kısıtlıdır ve öğrenci genelde izleyen rolündedir, sürece doğrudan müdahalede ya da katkıda bulunamaz. Kullanıcı etkileşiminin hazırlanan nitelikli öğrenim materyalleri ve diğer içerikler yoluyla artırılması, öğrenme sürecinin çok etkili hale gelmesini ve daha fazla öğrencinin bu platformlar yoluyla katıldığı eğitimi tamamlamasını sağlayacaktır.

Diğer yandan değişen öğrenme alışkanlıklarının araştırılarak yeni teknolojiler ile birlikte arayüz tasarımlarına yansıtılması, uzaktan eğitim platformlarının her kesimden çok daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır.

Kullanıcının öğrenme sürecine olumlu etkisi olan etkileşimli içeriklerin kompleks bir yapıya sahip olan müzik teknolojileri için kullanılması oldukça faydalı olacaktır.

Kullanıcı arayüz tasarımının yanı sıra video içeriklerde yer alan grafiklerin kalitesinin artırılması ve özellikle fizik ve elektronik ile ilgili anlatımlarda 3B grafiklerden faydalanılması eğitim kalitesini arttıracaktır.

### **Kaynakça**

- Galitz, Wilbert O.(2007 ). The essential guide to user interface design : an introduction to GUI design principles and techniques, Wiley Publishing, Indianapolis.
- Hooper ve Berkman, 2011. Designing Mobile Interfaces. O'Reilly Media. iBooks.
- Işıkhan, C. (2013). "Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye'de Müzik Teknolojisi Eğitimi", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 1, Aralık, s. 102-111.
- Krug, S. (2014). Don't make me think!: A common sense approach to Web usability. Berkeley, Calif: New Riders Pub.
- Moore , Michael G., Kearsley, Greg. (1996). Distance Education: A Systems View, Wadsworth Publishing, Boston, MA.
- Norman, D. A. 2013. The Design of Everyday Things, Basic Books, New York.
- Schlosser, L. A., & Simonson, M. R. (2006). Distance education: Definition and glossary of terms. Charlotte, NC: Information Age Publishing.
- Shneiderman, B., Plaisant, C., Cohen, M., Jacobs, S., Elmqvist, N., (2017). Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-Computer Interaction: Sixth Edition, Pearson, Essex.
- Stone, D., Jarrett, C., Woodroffe, M. ve Minocha, S. 2005. User Interface Design and Evaluation, Morgan Kaufmann Publishers is an imprint of Elsevier.
- Stone, D., Jarrett, C., Woodroffe, M. ve Minocha, S. 2005. User Interface Design and Evaluation, Morgan Kaufmann Publishers is an imprint of Elsevier.
- Yuan, L., Powell, S.: MOOCs and open education: Implications for higher education. JISC CETIS (2013a).





# TIMBRE EXPLORATION ON WATER-GONG: SPECTRAL ANALYSIS IN SEVERAL MODELS

Coordinator - Researcher: Fernando Martins de Castro CHAIB (UFMG)

Researcher: Charles Augusto Braga LEANDRO (UFOP)

Researcher - Scholarship student: Douglas Rafael dos SANTOS (UFMG)

## Abstract

This work addresses about water-gong in percussive musical work inserted in the context of Western concert music. From a qualitative approach, our methodology was based on bibliographical research, an extensive search for musical works (scores) related to the theme, besides the audio capture and spectral analysis of selected gongs varying their timber exploration in contact with water. Upgraded software was used for analysis, generating sonograms, graphs and tables that allowed differentiating the spectral qualities of each analysed gong. We highlight the provision of information regarding the sound quality of the gongs in relation to their performance in the water; generation of tables illustrating a considering part of the world production referring to percussive repertoire that use water; contribution to the scarce existing bibliography on the subject.

**Key words:** Water, Percussion, Performance, Spectral Analysis, Gongs

## Introduction:

The use of percussion instruments is a very old way for Man to produce sounds and music. Alongside the human voice itself, they are considered the first musical instruments of mankind (HASHIMOTO, 2003). In this context the relation between percussion and Nature seem to be intrinsic. Animal skin, wood, seeds and clay are examples of organic matter that have always been present in the most primitive percussion instruments.

We emphasize in this scenario the use of a natural element which carries great transformative timber capacity: water. Water has been explored musically by various primitive peoples throughout history, such as the women of Vanuatu Island, in Melanesia<sup>1</sup>. However, it is only used effectively, in the context of Western music, from the beginning of 20th Century. Since then, several ways to use water have been developed in musical works, resulting in several and most varied forms of composition, in particular for percussion.

Also, the use of water is not a practice that has an academic or pedagogical tradition (teaching and performance) and, when approached, transmitted through oral

---

<sup>1</sup> Wantok Music Foundation: *Leweton Cultural Group Vanuatu Women's Water Music*. <http://www.waterfrontrecords.com/product/84004> (accessed 02/04/2018).

tradition. There is a shortage of work on this topic. Thus, when this kind of repertoire appears in the percussionist way, it flourishes several doubts about instruments to be used and techniques to be applied.

It is worth noting that in some cases water is also used in physical states other than liquid. John Cage explores the water in its gaseous state in his work *Water Walk* (CAGE, 1959). We also observe percussion instruments made exclusively of ice such as the pagophone<sup>2</sup>, a kind of 'ice marimba' and the ice txalaparta (instrument devised from the original txalaparta made by wood). In Siberia, musicians use gross pieces of ice from Lake Baikal<sup>3</sup> to do musical performances.

On the percussion repertoire, when we observe the tables generated in this paper (Tab.1 and Tab.2), we notice the water-gong mostly present as an instrument used in water. Thus, we believe that it is important to demonstrate its sound characteristics and how it is used, so that we can indicate possible paths for technical and performance resolutions on this instrument.

## 2. Repertoire.

We draw table Tab.1 in intention to visualize, if not totally, a good part of percussive works that has in the water element one of its sources of exploration of sound. Tab.1 informs works, composers, instrumental and how they are used in conjunction with water. Although we admit that it is very difficult to contemplate the whole repertoire, we understand that we reach a very considerable chronological space (from 1934 to 2016), pointing out works by several composers extremely significant for percussive repertoire.

WORK	COMPOSER	YEAR	INSTRUMETS ON WATER	APLY
<b>Ostinato Pianissimo</b>	Henry Cowell	1934	potes de arroz afinados	Passive
<b>First Construction (in metal)</b>	John Cage	1939	<i>water-gong</i>	Passive
<b>Second Construction</b>	John Cage	1940	<i>water-gong</i>	Passive
<b>Double Music</b>	Lou Harisson/John Cage	1941	<i>water-buffalo bells, water-gong</i>	Passive
<b>Water Music</b>	John Cage	1952	apitos diversos na água, Water	Active/Passive
<b>Water Walk</b>	John Cage	1959	Lots of objects related to Water	Metaphorical/ Active /Passive
<b>Tambuco</b>	Carlos Chávez	1964	Water drum	Passive
<b>Materiales</b>	Willy C. de Oliveira	1980	Cymbal	Passive
<b>Songs I-IX</b>	Stuart S. Smith	1981	Water drum	Passive
<b>But What About the Noise of Crumpling Paper</b>	John Cage	1985	Water	Real

<sup>2</sup>Created by Steve Mann, H<sub>2</sub>Orchestra member. Available on <http://wearcam.org/h2orchestra.htm>.

<sup>3</sup> <http://geekologie.com/2013/12/siberian-percussionists-playing-a-frozen.php> (accessed 02/04/2018).

WORK	COMPOSER	YEAR	INSTRUMENTS ON WATER	APPLY
Mitos Brasileiros	Ney Rosauero	1988	Glass, água	Passive/ Active
Stained Glass	David Gillingham	1990	Glass, <i>crotáles</i>	Active /Passive
Dialog Über Erde	Vinko Globokar	1994	bells, shakers, maracas, <i>water-gong</i>	Passive
La Madre del Río	Cecilia Arditto	1997- 1999	Glass, <i>sleigh bells</i> , finger- cymbal, <i>bell plates</i> , water drum	Active / Passive
Water Concerto	Tan Dun	1998	Small bottle, <i>waterphone</i> , cups, mangueira, medium <i>water-gong</i> , water drum, <i>water shake</i> , agogôs, escorredor (peneira)	Passive / Active /Real
Boa Vista	João Catalão	2001	Cans	Passive
Entresons.Recreo	Alexandre Lunsqui	2002	<i>Water-gong</i>	Passive
Water Music	Tan Dun	2004	Small bottle, <i>waterphone</i> , cups, mangueira, medium <i>water-gong</i> , water drum, <i>water shake</i> , agogôs, escorredor (peneira)	Passive / Active /Real
ECO'S	Fernando Chaib	2006	Glass	Active
Angels	Stuart S. Smith	2007	Triangles	Active
Mapas del Agua	Cecilia Arditto	2007	Water	Active
Sirio's Light	João Neves	2008	Glass	Active
Water, Wine, Brandy, Brine	Viet Cuong	2015	Glass	Active
Amniorrhexis	Brian Penkrot	2015	<i>Water-phone</i>	Real
Yazz	Alexandre Lunsqui	2016	Triangles	Passive

Tab.1: Works that uses water as sonic source, composers, instruments and apply.

## 2.1. Vibrating plates and Water-Gong

Among the various idiophones used in the repertory presented here, we emphasize the constant use of metallic instruments and objects such as agogos, cowbells, rattles, triangles, bells, gongs, tamtams and springs (see Table 2). It is interesting to observe that, most of works that have metallic instruments use some "vibrating plate" (HENRIQUE, 2006) as cymbals, bells, gongs, tamtams and crotales.

OBRA	COMPOSITOR	ANO	METAIS E PLACAS	FORMA DE USO
First Construction (in metal)	John Cage	1939	<i>water-gong</i>	Passivo
Second Construction	John Cage	1940	<i>water-gong</i>	Passivo
Double Music	John Cage/Lou Harisson	1941	<i>water buffalo bells</i> , <i>water-gong</i>	Passivo
Water Walk	John Cage	1959	Diversos objetos relacionados a água	Metafórico/ água em estado gasoso

OBRA	COMPOSITOR	ANO	METAIS E PLACAS	FORMA DE USO
<b>Materiales</b>	Willy Corrêa de Oliveira	1980	prato	Passivo
<b>Stained Glass</b>	David Gillingham	1990	<i>crotáles</i>	Ativo/Passivo
<b>Dialog Über Erde</b>	Vinko Globokar	1994	sinos, chocalhos, <i>water-gong</i>	Passivo
<b>La Madre del Río</b>	Cecilia Arditto	1997- 2000	<i>Sleigh-bells, finger-cymbal, bell-plates</i>	Ativo/Passivo
<b>Water Concerto</b>	Tan Dun	1998	<i>water-gong, agogôs</i>	Passivo/Ativo/Real
<b>Entresons.Recreo</b>	Alexandre Lunsqui	2002	<i>water-gong</i>	Passivo
<b>Water Music</b>	Tan Dun	2004	<i>water-gong, agogôs</i>	Passivo/Ativo/Real
<b>Angels</b>	Stuart S. Smith	2007	triângulos	Ativo
<b>Amniorrhaxis</b>	Brian Penkrot	2015	<i>water-phone</i>	Real
<b>Yazz</b>	Alexandre Lunsqui	2016	triângulos	Passivo

Tab. 2:

About the vibrating plates observed, *water-gong* is the most recurring instrument in the works featured here. The exploration of this type of instrument has been done since the end of the 30<sup>th</sup> decade, when Cage joins the gong to water. This instrument was born from the composer need to have a synchronized swimming group to listen the music pulse underwater.

During the rehearsals, Cage found difficulties because swimmers could not hear the music when they were submerged in water. To try to solve this question, the composer tried to play the gongs in contact with the water, which was eventually heard by the swimmers (BITTENCOURT, 2012, p. 44).

Beck says that *water-gong* is:

Name given by John Cage to a tam-tam or gong that, upon being struck, should be immediately immerse in water halfway down. The water causes the pitch to slide down and create a glissando effect. The glissando can be ascending or descending, depending upon which direction the gong is going. (BECK, (2007, p.105).

Although this was not the main objective, John Cage eventually developed a concept of instrument, allowing other composers to broaden and diversify their timber exploitation, for example: *Dialog Über Erde* (GLOBOKAR, 1994), *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* (DUN, 1998) and *Water Music* (DUN, 2004). In addition, the idea of Cage allowed composers to experiment other instruments applying the same concept, for example, *Materiales* (OLIVEIRA, 1980) and *Stained Glass* (GILLINGHAM, 1990), where composers use cymbals and crotales respectively. Through this research it will be possible to realize that Beck's definition of *water-gong* can be expanded. Here, we will try to contemplate other possibilities of performance for *water-gong*.



Fig.1: *Water Music Performance*<sup>4</sup> (DUN, 2004). Player3. *Water-gong* detail.

A very significant example in repertoire is the *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* (DUN, 1998). In this work, the composer writes a pitched phrase (Ex.1). According to Bittencourt (2012), this material is unprecedented in the sound exploration of water-gong: "[DUN] transforms the aquatic gong, which until then was restricted to the production of glissandos, in a melodic instrument capable of producing specific notes and even pentatonic scales" (BITTENCOURT, 2012, page 46).

A *alla misura* ♩ = 200, ♪ = 50  
 (Watergong)  
 (must be played on the pitches)

Ex.1: *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* (DUN, 1998). Soloist Part. A Section.

A recurring question about these works is the use of the ideal gong for its execution. As a tambourine, this instrument has different characteristics depending on its origin. Each culture has its own metal alloy developed for the manufacture of gongs, as well as models, weights and attenuating formats that directly affect the extracted sonorities. The gong originating from the Beijing Opera differs greatly in sound terms

<sup>4</sup> Performance by Simantra Grupo de Percussão (Portugal) in 09/03/2012. "Água Mãe Água" Concert, at Auditório do DeCA/Universidade de Aveiro, (Aveiro, Portugal).

from the Thai gong, for example. In turn the Tibetan gong also has its own sound characteristics quite distinct from the first two cited. Javanese gongs, used in the Gamelan orchestras, also have own sound characteristics. To complicate matters, often in the same country (China, for example), gongs differ in alloys and shape, thus affecting sonority. There are straight gongs (no bulging at the edges or 'nipple' or 'dome'), bulging gongs at the edges without 'nipple', bulging gongs with 'nipple'.

Often a real nomenclature creates some confusion. In some cases gongs are also defeated as tamtams. In the western percussive universe there is a standardization for tamtams, which are framed as instruments of circular metal plates that do not have their own defined height, insofar as their sonorous spectrum is a wide mixture of inharmonic frequencies (and to this we can consider as a complex sound and close to noisy sonorities obtained through the attacks on the instrument).

The gong will be a vibrant plate where it will be possible to construct diatonic scales with intervals of up to 5 octaves (still, considering the concept of Menezes (2003), we will also say that the sound of the gong is composed of inharmonics). According to Frungillo (2002) the gong has a "folded edge up to practically 90°, as opposed to the tam-tam whose edge has a less pronounced fold" (FRUNGILLO, 2002, p.141).

In addition, gongs may have in their centre a convex protrusion, giving the slight impression of a 'nipple'. Despite standardization, it does not appear to be fully formalized. Thus, the nomenclature of the instrument varies from region to region, from culture to culture. In this way we decided to call a gong every vibrating metallic and circular plate analysed in this research (varying its name and model, according to its origin). From what has been said so far the metallic alloy, the format (centre and border mainly), weight and size affect the sonority of the gong, which makes challenging the path of the percussionist to obtain a better result in works that require this instrument in the water.

In general, in addition to their particularities, works that use gongs interacting with water generally have common percussionist demands: rolls, strikes and/or rhythms on the instrument at the same time as it is submerged or emerged in water, producing a bend or glissando effect (descending and/or ascending), in addition to being able to generate pitched melodies and micro-tones.

### **Method and results**

We selected four situations of water-gong timber exploitation, recurrent in repertoire: stroke with descending *glissando*; rolls with descending/ascending *glissando*; bow friction; pitched strokes. The follow sections are from *First Constuction (in Metal)* (CAGE, 1939), *Dialog Uber Erde* (GLOBOKAR, 1994) and *Water Music* (DUN, 2004), containing examples of recurrent use of water as a transforming element on vibrant plaques.



For analyses (point 3.2), we recorded a series of selected gongs (Tab.3). We observed the sound quality of each gong and its behaviour during performance. The following material was used for record and analysis:

- MacBook Pro, 2.8 GHz i7 Processor; Plate: RME Fireface 400;
- Software: Logic Pro X 10.3; AudioSculpt3 software (3.4.5 version)<sup>5</sup>.
- Acrylic bowl (with 50 L of water), suspended by stainless steel support.
- 2 condenser microphones Neumann KM 184 mt stereo; positioned as follows (Fig. 2): Microphone 1 (60 cm high above the edge of the bowl); Microphone 2 (from the edge of the bowl: lateral distance of 10 cm and height of 10 cm).

A total of 10 (ten) different gongs were tested. In Tab.3, we can observe the gongs that were used for each type of timber exploitation.









Through the audio captures it was possible to obtain a series of data about the gongs sound. For each analysed gong we illustrate the data from three different perspectives, in order to obtain a more reliable understanding of analysis. The first is the spectral sonogram reproduced by the sound picked up from the instrument. In the sonogram, the x-axis represents time and y-axis represents frequency bands. It is possible to observe from the lowest frequencies to the most acute ones. The second illustration is a table where we highlight the main frequencies that make up the sound of the instrument, and its changes, as there is the displacement in time. The time was measured from 0.2 seconds in order to be no necessary in the moment of the attack, where the sound presents a very complex sound spectrum without direct influence on the qualitative measurements that we intend to illustrate. The third form of illustration is the graph representing the change (or oscillation) of the frequencies shown in table.

The recordings provided enough data for the composition of 24 sonograms, 24 tables and 24 graphs. Because the limitations of this work we will compare the data obtained between two gongs through two distinct performances: attack with descending *glissando* and descending/ascending rolls. It will be possible, in the attached documents<sup>6</sup>, to do the same type of comparative methodology having the spectral and sonorous relations between gongs, allowing a measurement of the quality of each one in similar situations of performance.

Gong	Nome	Characteristics	Timber Exploration	Used Material
	Thai	8"/G 4 Black and golden colour Bulging (division in 'buds') Centre with dome Bulging Edge (90°)	1. Pitched Strokes.	1. <i>Super Ball</i>
	Beijing	14" Golden Colour Bulging e and Straight centre Bulging Edge (-/+ 90°)	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i> 3. Friction	1. <i>Terry Gibs 31 Mallets</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i> 3. Double bass bow

<sup>5</sup> Developed by IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique Centre Pompidou).

<sup>6</sup> To access the Attachments, please access the Goolge Drive online platform at:

Gong	Nome	Characteristics	Timber Exploration	Used Material
	Wind	14" Golden Colour, Straight	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i> 3. Friction	1. <i>Terry Gibs 31 Mallets</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i> 3. Double bass bow
	Straight Chinese	14" Golden Colour, Straight Bulging Edge (-/+ 90°)	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i> 3. Friction.	1. <i>Terry Gibs 31 Mallets</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i> 3. Double bass bow
	Thai	14" Black and golden colour Bulging (division in 'buds') Centre with dome Bulging Edge (90°)	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i>	1. <i>Terry Gibs 31 Mallets</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i>
	Beijing	12"/G 4 Golden Colour Bulging e and Straight centre Bulging Edge (- /+ 90°)	1. Pitched Strokes	1. <i>Super Ball</i>
	Iron	14"/G 4 Black colour, Straight and small dome, Slightly bulging edges	1. Pitched Strokes 2. <i>Glissando Roll</i> 3. <i>Glissando Stroke</i> 4. Friction.	1. <i>Musser M-2 Mallet</i> 2. <i>Terry Gibs 31 Mallets</i> 3. <i>Chinese medium Mallets</i> 4. Double bass bow
	Chau	18" Black and golden colour Slightly bulging and Straight centre, Bulging Edge (90°)	1. Friction.	1. Double bass bow
	Chau	20" Black and golden colour Slightly bulging and Straight centre, Bulging Edge (90°)	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i>	1. <i>Adams Bogdan Bacanu M120 Mallet</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i>
	Wind	20" Golden Colour Straight, Slightly bulging edges	1. <i>Glissando Roll</i> 2. <i>Glissando Stroke</i>	1. <i>Adams Bogdan Bacanu M120 Mallet</i> 2. <i>Chinese medium Mallets</i>

Tab.3: Gongs pictures, names, dimensions, farms and media and materials used.





Fig.2: Microphones position and acrylic bowl.

The use of AudioSculpt3 software (version 3.4.5) enabled us to have a very high level of quality for the audio spectral analysis. This program had the ability to identify the frequencies degree of energy (amplitude) that affect the sound spectrum of each audio collected. In this way, allowing us, for example, to define which are the frequencies that act as predominant and secondary, as well as, which of the collected sound samples present a sonority more tonics (less noisy sounds) or more complex (more noisy sounds).

Gestures performed on each gong required a slight difference in speed submersion and immersion in water, rolls speed, types of mallets, bow pressure and friction speed. This is because each gong has a different sound time response (due to its characteristics). Nevertheless, the recording times were quite approximate, as can be seen in the attached recordings<sup>7</sup>.

### I) Pitched Strokes



Ex.2: *Water Music* (DUN, 2004). G Section. Player 1. *Water-gong melody*.

Three types of gongs were recorded: Iron 14", Thai 8" and Beijing 14". All gongs were tuned to G 4, the original region of the stretch (in this case relative to 'centric' - fundamental frequency at approximately 393.8 Hz). The Musser M-2 mallet was used for Iron 14" and a Super Ball was used for the other gongs.

For a better definition of notes, gongs were slightly muffled with fingers of the hand that performed the immersion and emersion motion. Trying to be as faithful as possible to the tuning, we discretely mark the gongs regions from where, submerged in water, the notes specified by the composer were extracted. The highest note (G) was played, in all situations, with the gong totally out of water.

<sup>7</sup> Please visit the Google Drive platform:

[https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdytFROnK\\_xAllwqLUXE2fh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdytFROnK_xAllwqLUXE2fh9oF)

## II) *Glissando Rolls*<sup>8</sup>



Ex.3: *First Construction (in Metal)* (CAGE, 1939). First four bars of C Section. Player6.

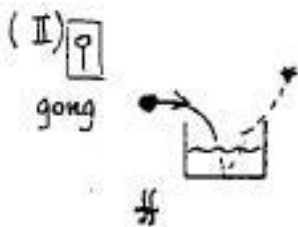
Seven types of gongs were recorded: Wind 20", Chau 20", Iron 14", Wind 14", Beijing 14", Thai 14" e Straight Chinese 14". For Wind 20" and Chau 20" we used *Adams Bogdan Bacanu M120*. On the others gongs we used *Terry Gibbs 31*. Because the shape and size of gongs, two individuals were required to participate: one to perform the motion of immersion/emersion and another to perform the roll (Fig.3).



Fig.3: Gong roll Immersion sequence on water.

Gongs were performed with their initial position just above the water surface (it means, with their original note/sound). As the roll was executed, gongs were gradually submerged to a position just above their centre and then gradually emerged back to the starting position, triggering a descending/ascending *glissando*. It was found that submerging gongs beyond the mark just above its centre would not bring benefits to their sound quality.

## III) *Glissando Stroke*<sup>9</sup>



Ex.4: *Dialog Uber Erde* (GLOBOKAR, 1994). Page 05. 2° system.

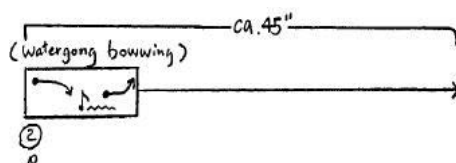
<sup>8</sup> Audios available on [https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFRONk\\_xAllwqLUXE2fhh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFRONk_xAllwqLUXE2fhh9oF)

<sup>9</sup> Audios available on [https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFRONk\\_xAllwqLUXE2fhh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFRONk_xAllwqLUXE2fhh9oF)

Seven types of gongs were recorded: Wind 20", Chau 20", Iron 14", Wind 14", Beijing 14", Thai 14" e Straight Chinese 14". All gongs were performed with Chinese medium gong mallet.

It was performed two strokes in each gong. In the first stroke gongs were touched with their initial position just above the water surface (it means with their original note/sound) and submerged rapidly to a position just above their centre. The second stroke was given with the submerged gongs to a little above its centre, being quickly emerged to its initial position, unleashing a descending/ascending *glissando*. One individual was sufficient for this timber exploitation.

#### IV) Friction on gongs (Bow)<sup>10</sup>



Ex.5: *Water Music* (DUN, 2004). G Section. Player 2. Gong friction on water.

Five types of gongs were recorded: *Chau* 18", Iron 14", *Wind* 14", Beijing 14" e Straight Chinese 14". All gongs were played with double bass junior bow.

Different kinds of friction were performed on gongs. The gongs were rubbed with their initial position just above the water surface (it means with their original note/sound) and submerged slowly or rapidly to a position just above their centre. It was also possible to rub the bow with the submerged gongs to a little above its centre, being slowly or quickly emerged to its initial position. The friction velocity occurred basically in two ways: fast and slow. At first, the bow stopped touching the gong and it was free to vibrate, coming in and out of water. In the second way gong came in and out of contact with water under the bow friction.

Timber explorations with bow were the most complex to perform. Although we managed to capture and document several audio files about this timber exploitation, we decided not to use these data due to lack of gesture and sound homogeneity. The control of bows on gongs and the generation of sound were quite complex, being necessary more studies and observations on how to execute this specific action in order to obtain more reliable data for a careful analysis. Contrary to what happened in sense to other timber explorations performed here, the sounds obtained by bows were quite hesitant, and mostly out of our control. Problems such as unwanted movement of gongs in the act of friction, sounds that are not expected and the inconstancy of gestures in execution, impairing the obtaining the desired sound, were some factors that made us discard the data obtained from this timber exploration. The sounds captured gave us an idea of improvisations than indeed predetermined actions.

<sup>10</sup> Audios available on [https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFR0nK\\_xAllwqLUXE2fh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFR0nK_xAllwqLUXE2fh9oF)

Maybe, because that, this passage from Tan Dun's Water Music (Ex. 5) does not have a writing that pre-determines each gong action with bow, being exactly an improvisation.

Although we do not the spectral analysis of this timber exploration, we still believe it is worth listening to the sound results obtained. In this way the audios will be available on the platform for appreciation. Future researches may help to demonstrate other ways to obtaining better performativity results on the use of bows with water-gong, to achieve analysis methods that are similarly employed for different types of bowed gongs.

### 3.3 Spectral Analysis of Chinese Straight 14" and Iron 14": *glissando stroke descendente* (immersion motion on water).

We highlight that when the sound move from tonic to complex and noisy sounds, we are referring to inharmonics. The harmonics are often partial that occur by sympathy. When these partial ones begin to fill sonorous spectrum, they are called inharmonics (MENEZES, 2003, p. 132). There are different cases in which we can call harmonic or inharmonic, but in the case of blends or complex sounds it will be more interesting and accurate to adopt the term inharmonic.

The software allowed us to observe frequencies with enough quality in high, medium and low regions of sound spectrum. We used three examples (one from each region) to make comparisons between the recorded gongs. It is quite clear in sonograms presented the difference of inharmonic partial presence between two gongs. The inharmonic parts of frequencies in Chinese Straight 14" are presented in a very high quantity and closer to each other, making it difficult to identify or categorize a fundamental note (Figure 9). The Iron 14", however, presented a smaller amount of inharmonic fractions than the previous example (Figure 10). In addition, we can see proportionality respecting to the distance between the present partial of the example. By these characteristics, we can affirm that the second example (Iron 14") presents a more tonic sound than the first example (Chinese Straight 14").

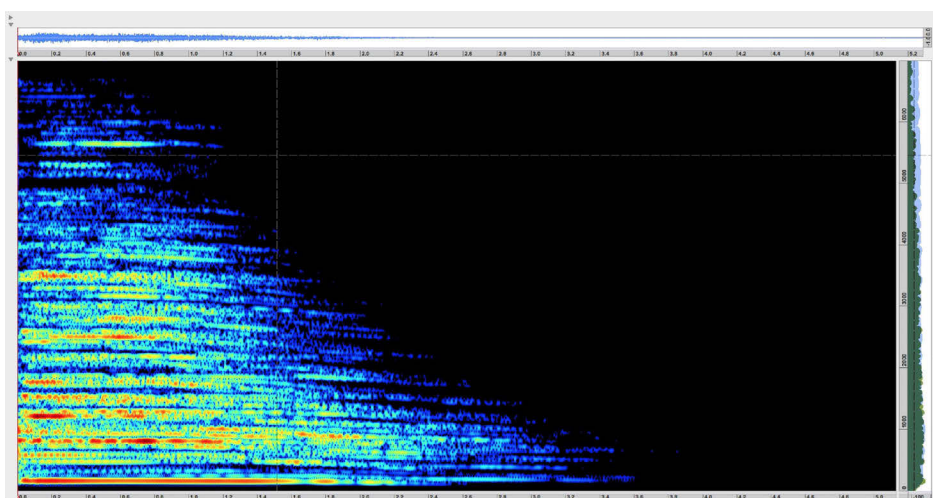


Fig.4: Sonogram of descending *glissando* stroke. Chinese Straight 14". Axis y = frequency; Axis x = time.

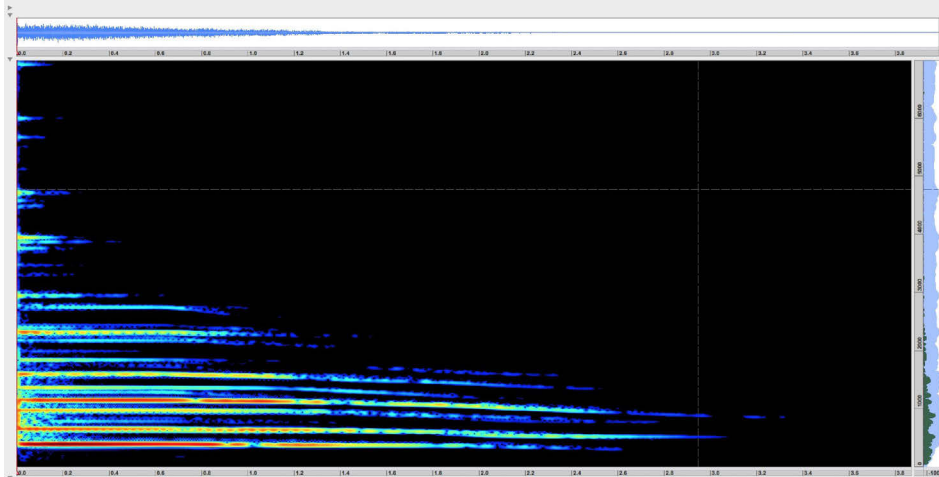


Fig.5: Sonogram of descending *glissando* stroke. Iron 14". Axis y = frequency; Axis x = time.

Stroke on Chinese Straight 14" (immersion water motion)											
Time (Seconds)	0,2	0,6	1,0	1,6	1,8	2,0	2,2	2,4	2,6	3,0	3,6
Frequencies Partial (Hz)	249,74	249,74	249,74	244,91	242,53	226,48	213,58	197,51	193,69	188,09	164,-34
Approximate Musical Pitch	B3	B3	B3	E3	B3	A3	G#3	G3	G3	F#3	E3
Amplitude DB	-50,94	-46,40	-42,30	-41,85	-40,94	-48,22	-48,67	-45,49	-41,39	-47,76	-61,86
Frequencies Fundamental (Hz)	167,27	165,64	164,03	160,84	157,74	145,87	147,31	121,14	112,03	-----	-----
Approximate Musical Pitch	E3	E3	E3	E3	D#3	D3	D3	B2	A2	-----	-----
Amplitude DB	-20,47	-24,11	-22,74	-28,65	-29,14	-35,93	-38,66	-51,85	-60,95	-----	-----

Tab.4: Informs frequency, amplitude and approximate pitch of Chinese Straight 14". Black line: Time (in seconds). White line: predominant partial. Grey line: fundamental pitch.

Stroke on Iron 14" (immersion water motion)											
Time (Seconds)	0,2	0,6	1,0	1,6	1,8	2,0	2,2	2,4	2,6	3,0	3,6
Frequencies Partial (Hz)	662,03	643,55	632,82	613,35	593,88	535,46	535,46	525,73	516	506,25	-----
Approximate Musical Pitch	E5	E5	D#5	D#5	D5	C5	C5	C5	C5	B4	-----
Amplitude DB	-20,92	-24,56	-25	-33,2	-34,57	-39,57	-34,57	-38,21	-41,85	-57,77	-----
Frequencies Fundamental (Hz)	399,16	389,43	379,69	360,22	350,00	340,75	331,01	311,54	301,80	-----	-----
Approximate Musical Pitch	G#4	G4	F#4	F#4	F4	F4	E4	D#4	D4	-----	-----
Amplitude DB	-9,55	-15,00	-34,00	-32,29	-44,12	-47,31	-43,67	-60,50	-54,58	-----	-----

Tab.5: Informs frequency, amplitude and approximate pitch of Iron 14". Black line: Time (in seconds). White line: predominant partial. Grey line: fundamental pitch.

Tab.4 show us the temporal relation of inharmonic partial frequencies alteration in Chinese Straight 14". It can be seen that its texture has a very similar interval change, observing what we will call the fundamental pitch (E2) and its predominant inharmonic (B2). Two main 'notes' move in a downward direction to an approximate interval of 5<sup>a</sup> (A2 and E2, respectively). However, the fundamental 'disappears' in a faster way than the principal partial (as it is possible to perceive from the second 3.0).

It is also noticed that, at the beginning of submersion motion up to 1.8 seconds, the frequency change is relatively derisory compared to the sequence of gesture up to 3.6 seconds. In fact up to 1.0 second the principal partial does not change and the fundamental will only change in 1.6 seconds. This means that for a sonic alteration audibly noticeable, the Chinese Straight 14" needs to be considerably pretty much submerged in water.

In Tab.5 we observed that the texture of Iron 14" it is slightly smaller and sharper. The predominant partial reaches a range of Fourth Just and the fundamental an interval of Fourth Augmented. There is also a faster decay time of sound compared to the Chinese Straight 14". That is, the Iron 14" has less reverberation in water (fitting into the natural process where big instruments vibrate longer than sharper instruments when excited equally).

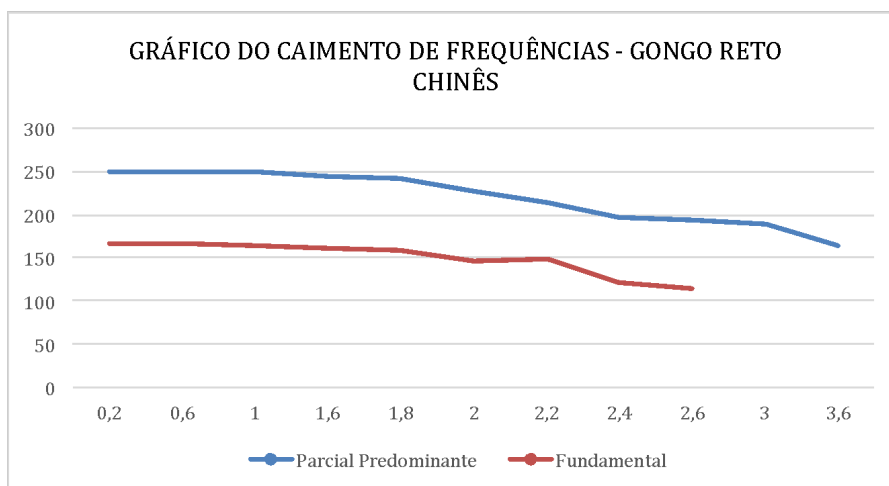


Fig.6: Graph illustrating the decay of the Chinese Right Gong 14" frequencies: Axis y = frequencies; Axis x = time in seconds; blue line = predominant partial; red line = fundamental note.

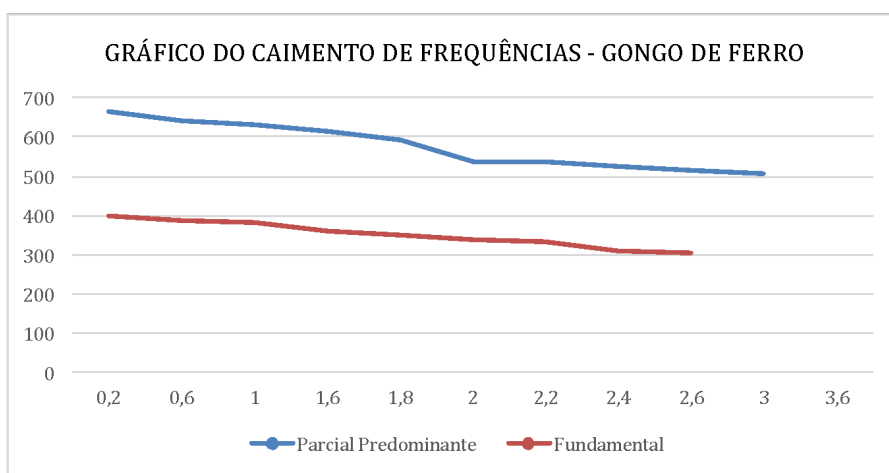


Fig.7: Graph illustrating the decay of the Iron 14" frequencies: Axis y = frequencies; Axis x = time in seconds; blue line = predominant partial; red line = fundamental note.

However, if we are looking for a more continuous and uniform *glissando*, Iron 14" seems to be more effective. The pitches change occurs more evenly in comparison with Chinese Straight 14", which makes us to admit that the sensation of glissando in Iron 14", despite being a shorter interval, is more perceptible. In fact if we consider starts the glissando in Chinese Straight 14" on second 1,0 (related the alteration of its partial) we are able to consider that the Iron 14" has more continuous and lasting descending glissando, although its sound cease earlier.

We note in all cases the amplitude of gongs (volume in dB) gradually declined in accordance with the gradual immersion of the instrument in water. The volume decay naturally accompanied the fall frequencies.

### 3.4 Spectral Analysis of Chau 20" and Wind 20": *glissando roll descending/ascending (immersion/emersion motion on water).*

The software efficacy allowed us to verify that frequencies predominate in space illustrated by sonograms (Fig.8 and Fig.9). The medium frequencies, for example, are visualized through the red lines that stand out on green and yellow background. It is noticeable that in Chau 20" these lines appear more clearly, almost uninterrupted. But when we visualize the Wind 20" sonogram these frequencies demonstrate a more inconstant pattern.

The gongs behavior when rolls performed was very different from isolated attacks. In Fig.4 and Fig.5 sonograms show us a more linear frequency profile. In roll cases, sonograms (Fig. 8 and Fig. 9) are extremely complex, since by mallets excitation gongs don't stop vibrating (or has its vibration maintained) when it comes in contact with water. This roll sonorous 'continuity' resulted in this particular sonogram design as a 'mountainous valley', in both gongs used.

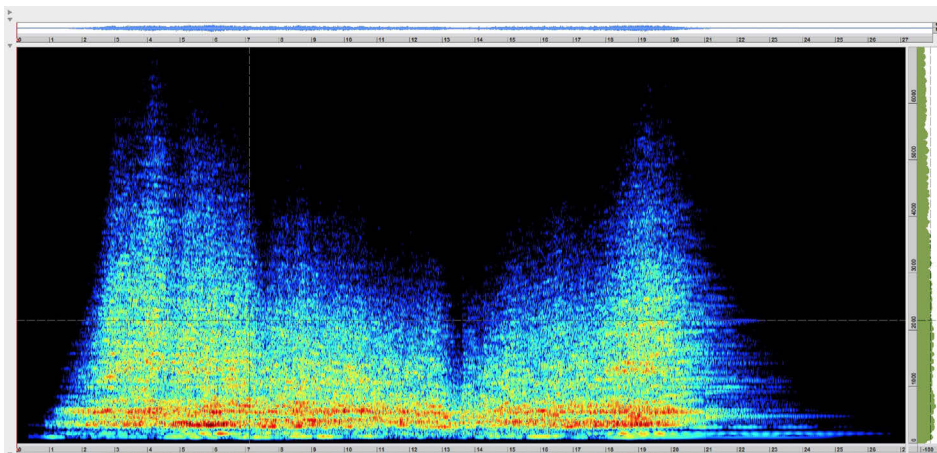


Fig.8: Chau 20" roll sonogram descending/ascending. Axis y = frequencies; Axis x = time.

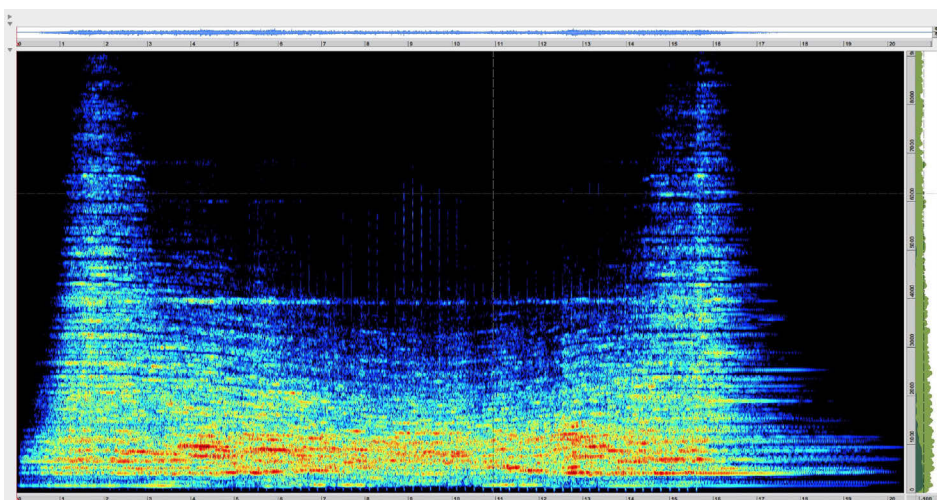


Fig.9: Wind 20" roll sonogram descending/ascending. Axis y = frequencies; Axis x = time.



Basically, roll movement doesn't allow highlighting frequencies that supposedly could predominate sound space due to the decay of other frequencies less predominant. It becomes extremely difficult to determinate a fundamental frequency. We could say that it is a complex sonority with a high density of inharmonic partials colliding between each other.

<b>Chau 20" Roll</b> (Immersion/emersion motion on water)			
<b>Time (Seconds)</b>	4	13,5	19
<b>Pico do Sonograma (Hz)</b>	<b>6.276</b>	<b>1.878</b>	<b>6.236</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>G8</b>	<b>A#6</b>	<b>G8</b>
<b>Amplitude dB</b>	<b>-49</b>	<b>-48</b>	<b>-56</b>
<b>Predominant Partial (Hz)</b>	<b>331</b>	<b>271,16</b>	<b>351</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>E4</b>	<b>C#4</b>	<b>F4</b>
<b>Amplitude dB</b>	<b>-26</b>	<b>-29</b>	<b>-16,37</b>
<b>Base do Sonograma (Hz)</b>	<b>100</b>	<b>90</b>	<b>100</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>G2</b>	<b>F#2</b>	<b>G2</b>
<b>Amplitude dB</b>	<b>-37</b>	<b>-46</b>	<b>-41</b>

Tab.6: Informs Chau 20" frequency, amplitude, approximate pitch. Black line: Time (Seconds). White line: high predominant partial. Grey clear line: predominant partial. Grey dark line: low predominant partial.

<b>Wind 20" Roll</b> (Immersion/emersion motion on water)			
<b>Time (Seconds)</b>	2	8,5	15,5
<b>Pico do Sonograma (Hz)</b>	<b>8.983</b>	<b>3.273</b>	<b>8.856</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>C#9</b>	<b>G#7</b>	<b>C#9</b>
<b>Amplitude DB</b>	<b>- 68</b>	<b>- 46,4</b>	<b>- 50</b>
<b>Frequência Predominante (Hz)</b>	<b>615</b>	<b>533</b>	<b>406</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>C#5</b>	<b>C5</b>	<b>G#4</b>
<b>Amplitude dB</b>	<b>- 29</b>	<b>- 36</b>	<b>- 24</b>
<b>Base do Sonograma (Hz)</b>	<b>139</b>	<b>150</b>	<b>127,67</b>
<b>Approximate Pitch</b>	<b>C#3</b>	<b>D3</b>	<b>C3</b>
<b>Amplitude dB</b>	<b>- 33</b>	<b>- 48</b>	<b>- 45</b>

Tab.7: Informs Wind 20" frequency, amplitude, approximate pitch. Black line: Time (Seconds). White line: high predominant partial. Grey clear line: predominant partial. Grey dark line: low predominant partial.

Both gongs had a sound duration of 28 seconds from roll beginning I until its complete sound decay. All frequencies observed were more high in Wind Gog 20". Consequently, to obtain a lower sound in a roll passage, we should pick Chau 20".

The frequencies pitches variation (from the beginning until the end of the roll) help us to understand that Chau 20" sound it's a little more 'broad' than Wind 20". On the most high frequencies, when Chau 20" is submerged (in 13.5 seconds), the sound variation appears as one octave plus a diminutive seventh. Looking the same region of sonogram, Wind 20" (in 8.5 seconds), has an interval variation of one octave and a diminutive fifth. Although the difference is not exorbitant, the amplitude points to the fact that Chau 20" allows more levels of dynamics.

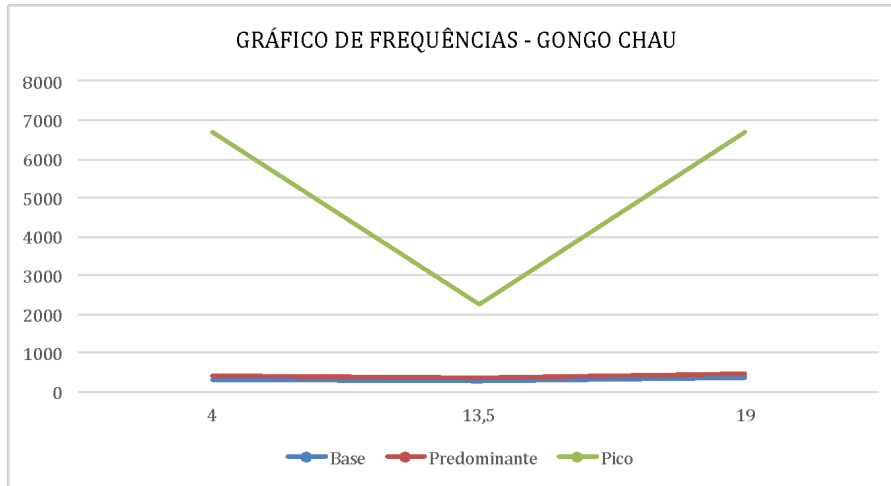


Fig.10: Graph illustrating the Chau 20" frequencies: Axis y = frequencies; Axis x = time in seconds; green line = high predominant partial; red line: medium partial predominant; bleu line = lower predominant partial.

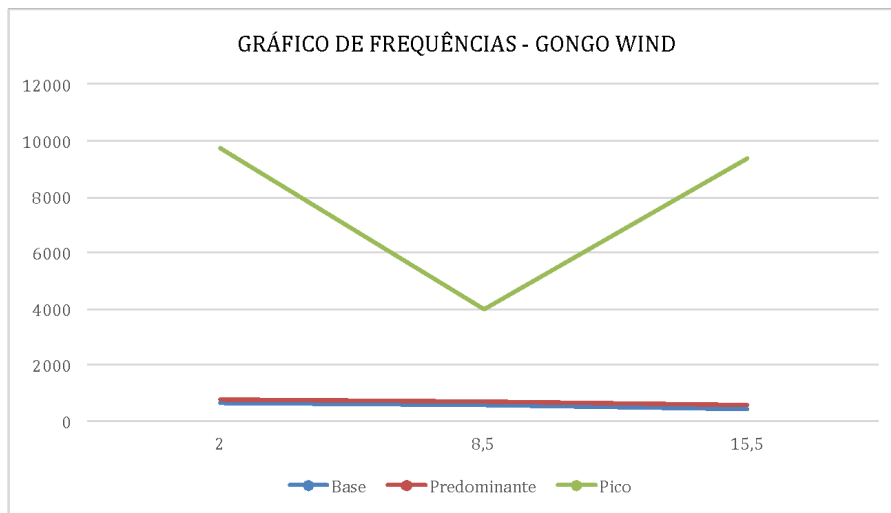


Fig.11: Graph illustrating the Wind 20" frequencies: Axis y = frequencies; Axis x = time in seconds; green line = high predominant partial; red line: medium partial predominant; bleu line = lower predominant partial.

#### 4. Conclusions

The draw of Tab.1 identifying musical works of great historical and aesthetic value helped us to understand the evolutionary process of water on percussive repertoire. We can show productions from established composers (as John Cage and Tan Dun) to emerging young composers (such as Viet Cuong, João Neves and João Catalão) transiting chronologically throughout the 20th and early 21th Century. From our point to view, this reveals a renovation and, especially, an affirmation that, although inserted almost 100 years ago, water is a very active element for composers and percussionists, still being able to aesthetically surprise the contemporary musical making.

Finding that gongs are the most used instruments in this type of musical composition has challenged us to try to decipher the sound qualities of these, demonstrating what kind of gong (model, format, material, size, etc.) will better adapted to the repertoire. Our intention has never been to prioritize or highlight a particular type of gong, but rather to demonstrate, through a qualitative approach, the sonic characteristics of each one from a specific timber exploitation. These analyses may help composers and performers to choose the best type of gong suited to the desired sound in performance. Once again, the limitations of this work allowed us to compare two different timber exploitation situations. However it's available on the web site [https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK\\_xAllwqLUXE2fhh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK_xAllwqLUXE2fhh9oF) all collected data, allowing the public to make their own comparisons between various gongs analysed.

Concerning the glissando rolls, the presence of a second individual in the recordings doing the submerging and emerging gong motion was extremely important to obtain a performance with better sound results. This applied to all the gongs performed. This type of timber exploitation by just one individual makes the performance quite limited, due to the manipulation of two sticks with one hand only, in addition to the muscular fatigue caused by the gong manipulation with the other hand (depending on the dimensions and weight, this fatigue can increase to the extent of causing muscle and tendons damage).

Possibly as a means of facilitating performance, John Cage in his First Construction (in Metal) limits the dimensions of gong between 12" and 16". However, nothing prevents the use of larger gongs for reasons of timbre quality. We suggest in this case an 'assistant' individual to assist the percussionist who performs this excerpt. We understand this suggestion quite naturally, since John Cage himself indicates in the same work the use of an assistant for the prepared piano.

In matter of descending *glissando* strokes, there was no muscular fatigue for any gong performed. It's also true that if these strokes arise in a very repetitive way in some musical work, questions of muscular fatigue and its solutions should be rethought.

Moreover, the difficulties found at certain moments of the research (especially regarding the manipulation of gongs in recordings) make us believe that futures researches may account for the development of instrumental accessories prototypes that allows the percussionist to perform this kind of timber exploitation in gongs of larger dimensions (controlling gongs through lever systems, pedal, etc.) allowing both hands to be free for better roll control.

In fact, the recognition of other sound explorations water-gong beyond those mentioned by Beck (2007), makes us reflect on a broader concept of the instrument being possible, for example, the performance of pitched melodies.

In addition, we hope to have contributed to the dissemination of knowledge about this subject, but we emphasize that there is still much to discuss and address on the subject of water and percussion.

## 6. References

- Arditto, Cecilia. *La Madre del Río*. Score. Berlim: Plante Editions, 1997 - 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mapas del Agua*. Score. Berlim: Plante Editions, 2007.
- Beck, J. H. *Encyclopedia of percussion*. Segunda Edição. Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2007. 452p.
- Bittencourt, Luís Alberto Teixeira. *O uso da Água Como Fonte Sonora Percussiva: Análise da Obra Water Music, de Tan Dun*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, 2012. Aveiro: DeCA, 2012. 207p.
- Cage, John e Harrison, Lou. *Double Music*. Score. New York: Ed. Peters, 1941.
- Cage, John. *First Construction (in Metal)*. Score. New York: Ed. Peters, 1939.
- \_\_\_\_\_. *Second Construction*. Score. New Iorque: Ed. Peters, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Water Music*. Score. New York: Ed. Peters, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Water Walk*. Score. New Iorque: Ed. Peters, 1959.
- \_\_\_\_\_. *But What About the Noise of Crumpling Paper*. Score. New York: Ed. Peters, 1985.
- Catalão, João. *Boa Vista*. Score. Santa Maria: Encore. 2001.
- Chaib, Fernando. *ECO'S*. Score. Aveiro: Finale. 2006.
- Chávez, Carlos. *Tambuco*. Score. Miami: CPP Belwin Music, 1964.
- Cowell, Henry. *Ostinato Pianissimo*. Score. San Francisco: New Music Edition, 1934.
- Cuong, Viet. *Water, Wine, Brandy, Brine*. Score. Califórnia: Finale. 2015.
- Dun, Tan. *Water Concerto for water percussion and orchestra*. Score. New York: G. Schirmer, Inc, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Water Music for solo or four percussionists*. Score. New York: G. Schirmer, Inc, 2004.
- Frungillo, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 425p.
- Foundation, Wantok Music. Leweton Cultural Group Vanuatu Women's Water Music. Available in <http://www.waterfrontrecords.com/product/84004>. Accessed in 02 April 2018.
- Geekologie. Siberian Percussionists Playing A Frozen Lake. Available in <http://geekologie.com/2013/12/siberian-percussionists-playing-a-frozen.php>. Accessed in 03 April 2018.
- Gillingham, David R. *Stained Glass*. Score. Greensboro: C. Alan Publications, 1990.
- Globokar, Vinko. *Dialog Uber Erde*. Score. Paris: Manuscrito, 1994.

- Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida. *Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão"*, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2003. Campinas: UNICAMP, 2003. 144p.
- Henrique, Luis L. *Acústica Musical*. 2ª Edition. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. 1130p.
- Lunski, Alexandre. *Entresons. Recreio for percussion sextet*. Score. New York: Bachovich Music Publications, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Yazz*. Score. Campinas: Finale. 2016.
- Menezes, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP. Editora Ateliê Editorial, 2003.
- Neves, João Gonçalo. *Siriu's Ligth*. Score. Aveiro, Finale. 2008.
- Oliveira, Willy Corrêa de. *Materiales*. Score. São Paulo: Editora Novas Metas, 1980.
- Penkrot, Brian. *Amniorrhaxis*. Score. Chicago: Finale. 2015.
- Rosauero, Ney. *Mitos Brasileiros*. Score. Santa Maria: ProPercussao Brasil, 1988.
- Smith, Stuart Saunders. *Songs I-IX*. Score. Sharon: Smith Publications, 1981.





# **MUSIC AND PHILOSOPHY AS SELF-EXPRESSION OF NATIONAL IDENTITY**

## **(On the example of Georgian sacred chant and Christian Philosophy)**

**Tamar CHKHEIDZE, Khatuna MANAGADZE**

It is well known, that music, like verbal speech, is a thinking category, which is differently manifested in the traditions of different nations. So, no doubt that music is one of the strong means, for Identity and self-expression. The unique character of Georgian traditional music, a large number of genres and forms of its polyphony are generally acknowledged. Music, namely singing is the indivisible part of the system of Georgians' life. Endless diversity and a large number of genres and performing forms of traditional music speak about this.

In the paper our aim is not to focus on the phenomenon of folk music, but on old professional scientific music (is meant musical-liturgical traditions of local Georgian church) and it's connection to the middle ages philosophical thoughts of the Prominent Georgian Philosopher Ioane Petritsi.

It is well-known, that liturgical music is not free from ecclesiastical canon. It is the component part of liturgy, as well as the reading of the Holy Writ, prayers and holy actions and implies observance of ecclesiastical rules and traditions. But, when preserving common all-Christian rules, liturgical music becomes the bearer of the characteristic features of national musical thinking. In this very context we regard Georgian sacred chant, which alongside the preservation of sacred rules and traditions is the result of the rendition of Christian consciousness by means of the forms of national musical thinking. The Georgians' attitude to chant formed throughout centuries, their care for its preservation shows that for the Georgians it was one of the means of national identification, as being Christian and being Georgian had become inseparable in the Georgians' consciousness.

It is known, that it was an accepted practice to perform Divine Liturgy in native language at local churches and Georgian churches abroad. This commenced after the transmission of Holy Spirit on the Apostles, as a result of which they were granted the talent of preaching in the mother tongue of the people among whom they disseminated Christian Truth. Hence it was natural that nothing counteracted the translation of gospel, the Book of Hours and hymnographic works into Georgian. With the same logic, adaptation of musical tunes to Georgian was not opposed. We think that the adaptation of tunes to Georgian language could not have implied only the changes determined by the phonetics of Georgian language. Georgian national spirit

was inhaled by sacred chants. Three-part chants appeared the form of expression acceptable for the Georgians in the entrails of Christianity, where each nation can glorify Lord by the forms closest to its spirit. Musical speech equals to verbal speech when projecting religious feelings and religious archetypes. And Multipart realization of *cantus firmus*, of tunes must have accompanied the process of musical translation – so called *georgianization*. As polyphony is the natural feature of Georgian musical speech.

Why and what for were liturgical books and hymnographic texts translated? Of course to facilitate praying for a Christian believer and create the inner state, without which there is no Divine Liturgy. In their writings Holy fathers appeal to the parish to participate in the liturgy: “With your respectful presence in the church, participate in chants and prayers with your heart”, or “When hearing prayers in the church, try to listen to them not only with ears but with your heart, so that the entreaty of the church becomes your own one”. What does participation in liturgy mean? In the first place this implies the existence of suitable conditions for participation – performing the liturgy in the language understandable, desired and acceptable for you. So that you completely cognize and participate.

Attentive participation in liturgy would be impossible without corresponding phonetic, acoustic, and architectural environment. Thus, if initially translating in Georgian was intended for the dissemination of Christianity, its cognition. With the lapse of time they started looking for adequate means and tools to express religious emotions, manifested in church literature, hymnography, icon writing and temple architecture.

This is why people of different beliefs are taken by emotions when entering the temple of another religion. Moreover, we are Orthodox Christians, but still feel little estranged at Russian or Byzantine churches. The same emotion is present when attending Divine Liturgy at another, non-Georgian church and when listening to chants, or readings in other language. Here raises the question why? If it is acknowledged that Divine Liturgy at all Orthodox churches are based on all-Orthodox rules, and Christian Byzantine, Slavic, Syrian, Bulgarian architectures follow general Christian norms. The thing is that, not only different people, but each person is inclined to one religious emotion. Correspondingly he needs another environment and other means to express these emotions.

Therefore, naturally the Georgians do not take from other places, but create their own, which they experience not as borrowed, but feel as their own. They create their own hagiography, hymnographic works in which their poetics differs from that of Byzantine authors. They *georgianize* tunes and create three-part chants equal to their self-expression, which coincides with their perception of Christian truth. The Georgians create their own architecture and do not borrow it from the others. Christian art (temple architecture, hymnography and chant) is not only physical or acoustic objects. They express encounter with our perception. The form of piety also implies the existence of emotional moment, how one expresses his faith, your relation via prayers.



Georgian architecture follows general norms of Christian architecture. At the same time it is the artistic image of universal Christian truth, which is familiar to the Georgian people. In what lies the aesthetics of Georgian temple? As a famous art historian Dimitri Tumanishvili notes "When entering Georgian temple our gaze is directed upwards" (Tumanishvili, 2014). In his opinion "We - Georgians perceive not length or width, but height as basic dimension of the church, we feel verticality, this is the aesthetics of Georgian church" (Tumanishvili, 2014). To which form of expressing religious emotions are inclined the Georgians, with their spiritual construction? Of course, to the polyphonic form. In the Georgians' musical thinking perception of verticality manifested in temple architecture is revealed in vertical sounding. If Medieval Byzantine, Slavic and Russian monophonic single-part chant expresses horizontal perception of space, the Georgians' musical space expresses the vertical one. The 11<sup>th</sup> century Georgian philosopher Ioane Petritsi brought this to the level of philosophical notion, thus confirming the existence of polyphony in the 11<sup>th</sup> century and its highly artistic value (Pirtskhalava, 2003, p.114). To that issue we will emphasize later.

Georgian system of musical writing (neumas) also is coordinated vertically. The neumes, disposed above and below the verbal text of hymn, represent music incarnation of the hymn, reflecting one another mirror-wise. In this case Georgian musicologists draw attention to the principle of symmetry and discuss it in the aspect of symbolic (Oniani, 2004) Thus, writing system also elaborates original ways for the documentation of polyphonic chants in Georgian hymnographers' creative works. Here I would like to particularly underline the meaning of chanting and attitude to it in the Georgians' secular life, which clearly exposes value categories of the nation.

It is known, that education is the means for world cognition, which is very important for the formation of personality. If we discuss how significant chanting was for the domestic system of upbringing from this standpoint it will clearly show the orientations of the Georgians' outlook. The academies founded at the monasteries in the 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries, which were powerful centers of Georgian culture and education, ceased their existence in the 14<sup>th</sup> century due to the historical vicissitudes. Historical facts confirm that Georgian noble laymen's education based on the study of sacred chants (*Irmoses*). Historical sources and ecclesiastical works contain the data about clergymen mastered in chanting; which is natural. But emphasizing the knowledge of chants by laymen shows that such knowledge particular honor and underlined the importance of Christian chants in the system of education. Equalization of chants to the teaching of Holy Write and poetry indicates that chant too was the means of nation's self-expression and played significant role in the formation of value system. For instance: the author of Meskhetian chronicle<sup>1</sup> among other laudatory features of *Mzechabuki*<sup>2</sup> mentions that "Mzechabuk was a big lover of books and accomplished

<sup>1</sup> One of the most important sources of Georgia's history, including the data on Samtskhe-Saatabago and political history of neighboring countries.

<sup>2</sup> *Atabeg* (tutor) of Samtskhe-Saatabago (the historical region of Georgia) in 1500-1515.

chanter, and had beautiful voice" (Javakhishvili, 1990, p.153). The example of Famous Georgian Poet - Nikoloz Baratashvili once again confirms the role of chanting in children's upbringing. It is known, that the inspiration of Baratashvili's poem "My Prayer" was the *Irmos - Soplisa zghvai aghdzrul ars* ("Beholding the sea of Life"). Baratashvili may have got familiarized with this *Irmos* in his childhood, all the more that the poet got domestic education and went to school only at the age of 10 (Chavchavadze, 1993). In Georgia of the times after Baratashvili (the beginning of 20<sup>th</sup> c.) teaching *Imposes* to children does not lose its importance in the education system. This indicates to spiritual and common aesthetic orientations which existed since the creation of these chants and continued their life in the Georgians' consciousness of later times. These connections existed until the beginning of the 20<sup>th</sup> century when the Soviet ideology applied barbaric methods to erase national identity and value orientations.

As it is known in the medieval Christian - educational institutions, in Europe as well as in Georgia, education was based on the so-called Trivium-Quadrium System. This style of education included the Seven Liberal Arts, parts of which were adopted from ancient Greece. Trivium-Quadrium system was divided into 2 parts. At first there were three verbal disciplines (grammar, rhetoric, and logic) and then the four mathematical disciplines (arithmetic, geometry, astronomy, and music). Music was one of the most priority disciplines and has an important role in the educational system of medieval centuries. Within our discussion about music and philosophy, I would like to describe how music implies many other scientific features from the system of Trivium-Quadrium.

Georgian philosophical ideas of the medieval centuries help us to research and study Georgian chants in the different ways. The most significant of these thoughts on Georgian existence is portrayed in the works well-known Georgian philosopher and Neoplatonic loane Petritsi. His work "Commentary on the Philosophy of Prokles Diadochoses and Plato" provides the key for the studying of chants.

In the work of loane Petritsi we could find the important information about the basic principle of Georgian musical thinking - **polyphony**. He indicates the name of three voice-parts *Mzakhri, Zhiri, Bami* (the beginner i.e. - the leader, the second part, the bass part) and three part of Georgian chant compared to the principle of the understanding of the Trinity - Father, Son and Holy Ghost.

We believe that Georgian philosophical thoughts will assist us in studying Georgian chanting by understanding its many parameters, as any achievement of sacred culture is a mini-model of a global creation. The process of evolution of culture and all the more of sacred culture, is in unison with the peculiarities of the Divine arrangement. As loane Petritsi mentioned "Every order existing in the universe is conditioned by the Divine order" (Petritsi, 1999, p.169).

It is known that the structure of the musical form is determined by the nature of the relationship between the whole and the parts. In the divine services the performance of any chant does not violate the dramatical and artistical cycle of service which is



Khidasheli writes, according to Ioane Petritsi, a listener is a cognitor and what should be heard is the subject (Khidasheli, 1988). Musical system gives as possibility to priorate verbal text chants and facilitates the perception of complicate context easily. Cognition of chants is based on the listening, which must be direct and indirect. On the one hand we listen to any piece of music through our ears, while on the other hand, using our mind we perceive the philosophic context of chant.

Exact comprehension of church music also was supported by principle of variation and repetition. Significantly this principle facilitates more complex forms of cognition (understanding). The presence of the variation principle of the evolvment can be used to see the global idea of the eternal rotation of the world, according to Petritsi "Creation of everything new, is based on resemblance with the primary origin" (Petritsi, 1999, p.186). The basis of this should also be investigated in Christian doctrine as the origin of the origin is similar to the likeness of the likeness and are depicted at the beginning of creation. According to Ioane Petritsi: "Everything produced resembles the origin, the quantitative side doesn't affect the "One" (Petritsi, 1999, p.189). The idea of unity in the universe in the formation of everything from the beginning to the conclusion was of great importance during the Middle Ages.

The existence of a single genesis is the essential feature of any work of art, because as Petritsi said "the unity is the cause of existence of the competence essence, regularity and order" (Petritsi, 1999, p.188).

Thus, Georgian chant, which reflects Christian emotions, is the symbol of national self-expression. This exceptionally rich spiritual treasure is not only the element accompanying Divine Liturgy, but tenderly preserved musical chronicle as well, which survived thanks to being transferred from monasteries to families and communities.

As we have seen Georgian Chants related in artistic form the theological-philosophic wisdom, which was characteristic of the Georgian Christian thinking of the Middle Ages. Thus, Georgian sacred chant is the organic part of all-Orthodox art of chanting, at the same time imbued with national musical consciousness, testifying to the Georgians' highly aesthetic orientations and wide scale of musical thinking. This is the united system for expressing Christian values, which distinguishes Georgian Christian art from that of other Orthodox cultures. This is original embodiment of the universal, referred to as Christian truth.

Thus, Georgian chant, which reflects Christian emotions, is the symbol of national self-expression. This exceptionally rich spiritual treasure is not only the element accompanying Divine Liturgy, but tenderly preserved musical chronicle as well, which survived thanks to being transferred from monasteries to families and communities. Thus, Georgian sacred chant is the organic part of all-Orthodox art of chanting, at the same time imbued with national musical consciousness, testifying to the Georgians' highly aesthetic orientations and wide scale of musical thinking. This is the united system for expressing Christian values, which distinguishes Georgian Christian art from that of other Orthodox cultures. This is original embodiment of the universal, referred to as Christian truth.

**References**

- Chavchavadze, Z. (1993). *Literature-studies, Critics, publicism, translation*. Tbilisi, Georgia: Mertsuli.
- Javakhisvili, I. (1990). *The Main Issues of the History of Georgian Music*. Tbilisi, Georgia: Khelovneba.
- Kekelidze K. (1980). *The History of the Old Georgian Literature. I*. Tbilisi, Georgia: Science.
- Kekelidze K. (1956). *Etudes from the History of old Georgian Literature I*. Tbilisi, Georgia: Science.
- Khidasheli, Sh. (1988). *History of the Georgian Philosophy (IV-XIII)*. Tbilisi, Georgia: Science.
- Oniani E. (2018). The Origin of the Georgian Neumatic System. In: T. Chkheidze (Ed.), *Studies on Georgian Church Chanting*. Warszawa, Poland: PWN.
- Petrtsi I. (1999). *Definition for the Divine Fundamentals of "Interpretation of the Elementatio theologica of Proclus"* (Damana Meliqishvili converted it into the modern Georgian language and added research, a dictionary and sheet music). Tbilisi, Georgia: Tbilisi University Edition.
- Pirtskhalava, N. (2003). Ioane Petritsi's Philosophy and Georgian Polyphony. In R. Tsurtsunia (Ed.). *The First Symposium of Traditional Polyphony. The collection of works*. Tbilisi, Georgia: Tbilisi State Conservatoire.
- Tumanishvili, D. (2014). Georgian architecture. Sycle of lectures N4 (The temple architecture). Radio programm. [https://www.youtube.com/watch?v=-Zjwglh4\\_xk](https://www.youtube.com/watch?v=-Zjwglh4_xk)



# AN ANALYSIS OF THE SHAMANIC DRUM WITH DEEP ECOLOGICAL AND ECOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES



Bengi ÇAKMAK, F. Belma OĞUL

The main concern of this paper is to propose a paradigm for music studies based on the co-existence of all entities and the elimination of the difference between nature and culture. To reveal this offer, the Shaman drum, as an example, is examined in non-conventional organological terms as well as its practical usage. This is not an ethnographic research about the Shaman drums seen in many regions of the world in different forms and with various symbols on them, but rather a discussion of them with their common features and functions in the deep ecology and ecomusicology framework. Therefore, this may only be considered as a suggestion and, hopefully, an opening for the future relevant ethnographic research to use these eco-philosophical approaches as methodological and ontological tools to better depict the characteristics of such cultures.

## Deep Ecology

Deep ecology can be considered both as a movement, a methodological approach, and a philosophy because it calls for a paradigm shift personally and collectively, in terms of thinking and taking action. Its main purpose in concerning a paradigm shift is to move from an egocentric and anthropocentric worldview to an ecocentric one. It is a nature-oriented countercultural approach. It questions and rejects the prevailing understanding of culture that is industrialized, capitalistic, and anthropocentric. The context from which deep ecology emerged corresponds to the late 60s and especially the 70s that is mentioned as the beginning of a new era. This new era has been associated with the crisis of nature and culture, and the rise of environmental concerns. Many environmentalist approaches began to take place in and outside the academia but the distinguishing feature of deep ecology is its holistic perception. The term "deep ecology" was coined by Arne Naess in 1972 (Naess, 1973), and he explained what deep ecology is through the shallow-deep ecology distinction. By shallow ecology, he means the reformist view and reformist environmental policies which seek a way of surviving within current conditions. However, deep ecology requires a genuine transformation of consciousness and a radical awareness. There is not one single definition for deep ecology but its main philosophical aspects were explained by Arne Naess and George Sessions in 1984 (Foundation for Deep Ecology, 2012). There are eight major features of deep ecology outlined by them, and overall, these make an emphasis on a holistic co-existence for all entities. In other words, there are no hierarchical differences between human and non-human, and even living and non-living participants of the Earth. Linked to that, deep ecology has been inspired by various fields such as social criticism, literature, philosophy, mythology, ecocentric ways of living observed in certain cultures, and nature-based belief systems. That is



why; another prominent characteristic of deep ecology appears to be its intrinsic sense of spirituality.

### **Ecomusicology**

Ecomusicology has the holistic approach covering historical musicology, ethnomusicology, and related interdisciplinary fields and both as a subcategory of applied ethnomusicology (for further discussion see Pettan & Titon, 2015). When the literature is examined it is seen that there are various ecomusicologies rather than one ecomusicology, which can be summarized into four domains. First, solutions for sustainability of music are sought by considering music as an ecosystem. In other words, a music venue, musical performances and practices, musical culture, musicians, instruments and other related issues to be studied are not an external research object, but an ecosystem that exists in its unity. Next, sounds produced by the natural environment and human-made environment are studied which is also called soundscape studies (see Schafer, 1977). Thirdly, music is composed by using the sounds of nature, either by imitating them or first by recording them and then by arranging them. The last domain is the activism; in other words music is utilized to attract the attention for ecological issues.

Ecomusicology in terms of ecosystem, that is the second perspective we use, shares important concerns and arguments with deep ecology. First of all, their emergence corresponds to the same time period that is mainly the 70s. The introduction of ecomusicology to Western literature as a new concept and discourse with this name took place in 1972, but it can be said that examples of defining, explaining and adopting this approach as an approach or doing studies in this field gained visibility in the 2000s. Aaron S. Allen, president of the ESG (Working Group on Eco-Criticism) and pioneering academics in the field of ecomusicology, said that the first use of the term ecomusicology was found in 1972 in a discussion of music, ecology and the soundscape of R. Murray Schafer (Allen, 2014; 2017). Then, in 2010, with the request of Allen to include a definition of ecomusicology for the Grove Dictionary of American Music (Allen, 2014), the visibility of ecomusicology as a defined concept increased and its place in the literature was reinforced.

And the concept of ecomusicology and the ecomusicological discourse sourced from that social context that led to a new era characterized by the questioning of nature, culture, and the problematic position of humankind on Earth. Ecomusicology emerged within ecocriticism and musicology but it holds an interdisciplinary approach combining various fields. Besides its interdisciplinarity and even transdisciplinarity, ecomusicology has located itself beyond the boundaries between theory and practice. In this sense, just like deep ecology, it is both a movement, a methodological approach, and a philosophy. Linked to that, its main concern is to question and eliminate the separation between culture and nature, and bring about the understanding of co-existence through the idea of ecosystem and sustainability. Ecomusicology discusses and applies this kind of thinking mainly in studying sound and music cultures but its overall argument aims at a wider transformation of consciousness, again just like deep ecology.



Despite the 60s and the 70s reflect a certain initial critical point toward a global change, these were actually the times when the meanings and ideas behind such movements gained visibility and voice. Both of the terms “deep ecology” and “ecomusicology” were put forth and began to be discussed in the early 70s, but the content they transferred has a very long history. Furthermore, both, along with other ecological and ecophilosophical approaches, have become even more visible after the 2000s. The period since the beginning of the 21<sup>st</sup> century represents a rise of awareness concerning the crises of culture and nature. Post-war era after the 50s can be seen as the source of a huge crisis for humankind, that intensified since the 80s, yet the growing discourse on the climate change and possible solutions sought opened a new space for critical approaches interrogating the future of the prevalent anthropocentric worldview and world order. Within this process, issues like alternative ways of living including sustainability, zero-waste, spirituality, co-existence, and equality for all human and non-human beings have become prominent and begun to be discussed more and more. Therefore, ecology and deep ecology have also become more visible and debatable in and outside the academia, and, particularly with the spiritual vein of deep ecology, it is being comprehended that humanity was not always like the way it is now. Rather, alternative ways of living and co-existing were already there and have still remained. In that sense, in fact, it is right to say that deep ecology and ecomusicology imply a process and a necessity of remembering. Remembering the less material, sustainable, holistic, and ethical ways of existing for all entities somehow sharing life. In relation to such pursuit of remembering, certain philosophical approaches, such as Thales, Aristoteles or Boethius and nature-based beliefs were rediscovered and referred as well, such as Buddhism and Zen Buddhism, Hinduism, Paganism, Taoism, and Shamanism.

### **Shamanic Drum**

These approaches and beliefs have begun to be sources of finding the searched meanings and ways of altered states of consciousness and tools of remaking analyses and reviews. That is why, analysing the Shamanic drum with deep ecological and ecomusicological perspectives is neither unexpected nor coincidence. Although deep ecology and ecomusicology have significant points in common, their distinguishing voices produce a valuable collaboration too. We think that the sense of spirituality coming from deep ecology, and the idea of including the notions of ecosystem and sustainability in theoretical analysis and practical movements coming from ecomusicology can be used as a rich mixed method to analyse the shamanic drum. Shamanic drum, on the other hand, represents a good synthesis of the contributions from both perspectives. Mainly because the gist of Shamanism and Shaman rituals, including the performances of Shamanic drumming, points out to living with the perception of cyclic co-existence of all things and an interaction between micro-cosmos and macro-cosmos. Togetherness of micro cosmos and macro cosmos is based on the ontological view that each entity in its own life cycle represents the macro cosmological ways of the universe. And this can be found in various communications among multiple layers of existence connecting our existence

on Earth to other realms, and the lives of human and non-human beings in the universe. Therefore, it is our purpose to offer an analysis of the shamanic drum in its own life cycle as an example reflecting such understanding and to observe how deep ecological and ecomusicological perspectives can be realized within the specific case of the shamanic drum.

Altering the state of conscious can be seen as the main situation in Shamanic rituals as well as it is the main goal of deep ecology and ecomusicology. However, while it refers to raising an awareness within deep ecology and ecomusicology movements, it naturally takes place for a Shaman as a part of her or his life. Regarding the Shamanic case of inducing an altered state of conscious, certain techniques can be used such as sensory isolation (like prayer and meditation), sensory overload (like rhythmic drumming), physiological methods (like dancing and shivering) or by psychoactive plants. The drum as a tool of altering the state of conscious serves as an instrument of attunement with the harmony of nature at the same time. And since there is no anthropocentric distance between nature and culture in Shamanism, the functions of the drum can be observed on both personal and cultural/collective levels.

Regarding the personal functions of the drum, meaning how the drum affects the Shaman; it is a vehicle such as a vessel or a carrying animal for her journeys to other worlds and a tool of attaining spiritual power. The drum is also the representation of the Shaman. For instance, there are initiation and training rituals for Shamans to develop their powers, and their drums are associated to their existence, gradually becoming the whole representation of themselves. The drum can be used to invite good spirits or expel bad spirits. When the Shaman travels to other realms, s/he may seek a needed knowledge such as to gain information about which medical plant to be used or how to find food. The purpose of finding guidance refers to the collective function of the drum in cases of healing, finding food, communicating with spirits for the common good of the community, and so on (Hultkrantz, 1991; Kjellgren & Eriksson, 2010). The drum also takes part as the major tool within cultural ceremonies. Repetitive shamanic drumming, dancing and singing provide a pathway for other members to other layers of conscious, bringing an opportunity for integration and trance.

Moreover, the drum is thought to have its own life cycle in relation to the shaman's own life cycle and the overall natural life cycles within the shared ecosystem. Plants, animals and humans participate to the birth of the drum by supplying the necessary materials for the making of the drum. It takes place not in the form of consumption or exploitation in an anthropocentric sense, but the self-presentation of each entity by giving and taking their consent. The drum is born, gain powers and wisdom throughout its life, and then dies with the death of the shaman. When a drum dies, it can be passed to another shaman after getting purified and renewed, hung on a tree, or it can be buried with the shaman who passed away. As it can be understood, there occurs a recycling process in either case, and an idea of sustainability is influential.



being, a single heartbeat. Antonioli and Heuzé also reach a similar conclusion by comparing the concept of “resonance” in Deleuze’s philosophy with the concepts of harmony in Leibniz and dissonance in Nietzsche and explain the importance of resonance through the ideas developed by Deleuze and Guattari on the question of where the “privilege of the ear” is originated. What they mean by the ear’s privilege is the existential power of the sound and, in parallel, the power of music. Resonance is neither consonance nor dissonance, and is neither cosmos nor chaos; resonance refers to the formation of *chaosmos*. Resonance is what connects *impossible* worlds within the perceptions of consonance nor dissonance unlike the concept of dissonance, which refers to a world that becomes improbable in contrasts and the concept of consonance that regulates various points of a possible world (Antonioli & Heuzé, 2012: 88-89).

Regarding the olfactory aspects, the use of smoke and incense trigger the sense of smell and contribute to the alteration of conscious. The drum is generally smoked in the beginning or the end of rituals to represent initiation, blessing or purification. The drum is also shaken in order to diffuse the smell. Smells of different plants with specific powers are used to achieve different emotional states and powers.

Finally, tactile features can be mentioned broadly as the sense of touch the drum creates through resonance. Beyond touching the drum while drumming and the affectual interaction between the drum and the shaman, resonance connects the sound and the sense of touch. And through resonance, all the participants can feel the whole performance.

### **Conclusion**

All the discussed points about the Shamanic drum already involve the arguments, meanings and ecological awareness which are emphasized by deep ecology and ecomusicology. The cyclic co-existence of the drum, the function of the drum providing the shamanic journey from one realm to others, the interaction between the drum, the shaman and the other life forms, the symbols on it representing the understanding of existence as well as producing sensory wholeness reflect the very essence of Shamanic philosophy.

Shamanic drum is very convenient specimen to reveal the co-existence of nature and culture in ecomusicology, which is rather a methodologically visible argument, but when combined with deep ecology, the spiritual and existential part of the work becomes more visible. This suggested methodology may provide alternatives for the historical musicology, ethnomusicology and other related disciplines, such as organology, philosophy of music and many others, as a whole. The paradigm shift from anthropocentric perspective to ecocentric and holistic perspective that is nurtured by old philosophies like Shamanism provides a methodology for all academia, more specifically in music and dance studies as well as an ontology for humanity.

## References

- Naess, A. (1973) The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary, *Inquiry*, 16:1-4, 95-100.
- Allen, A. S., Titon, J. T., & Von Glahn, D. (2014). Sustainability and Sound: Ecomusicology Inside and Outside the University. *Music and Politics*, 8 (2).
- Allen, A. S. (2017). Greening the Curriculum: Beyond a Short Music History in Ecomusicology. *Journal of Music History Pedagogy*, 8(1).
- Antonioli, M., & Heuzé, B. (2012). The Power of Sound: Resonance and Refrain, 18(1), 87-95.
- Foundation for Deep Ecology. (2012) <<http://www.deepecology.org/deepecology.htm>>. Retrieved on 02.03. 2019.
- Hultkrantz, Å. (1991). The drum in Shamanism: some reflections. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 14.
- Kjellgren, A., & Eriksson, A. (2010). *Altered States During Shamanic Drumming: A Phenomenological Study*. *International Journal of Transpersonal Studies* (Vol. 29). Bolda-Lok Pub. and Educational Enterprises.
- Konopacki, M., Madison, G., & Sarma, M. (2018). EEG Responses to Shamanic Drumming. Does the Suggestion of Trance State Moderate The Strength of Frequency Components? *Journal of Sleep and Sleep Disorder Research* , 1(2).
- Pettan, S., & Titon, J. T. (2015). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Stutley, M. (2003). *Shamanism : an introduction*. New York NY: Routledge.
- Walter, M. N., & Fridman, E. J. N. (2004). *Shamanism : an encyclopedia of world beliefs, practices, and culture*. Oxford: ABC-CLIO.



# BEDEN VE SERMAYENİN YERELDE İLİŞKİSİ: "CARDIO FOLK"



Faruk ÇALIŞKAN<sup>1</sup>

## Abstract

### ***The Relationship Between Body And Capital In A Local Market: "Cardio Folk"***

In the globalizing world which we live in today, the formation and emergence of "things" have become multi-layered and spiral. This situation gains acceleration in a very fast manner and continues to constantly renewing itself and transferring to each area. It has ensured that economic, technological, political and sociological situations are intertwined by this effect of globalization. The opportunities are provided by the digital environment created a "Network Society" that reaches all sorts of places, individuals, geographies in this time that Castells' defined as "the Information Age". The fact that the individual is now exposed to a lot of information and is more easily accessible has ensured that he is constantly involved in a dynamic and fluid formation. With the influence of this, even though there are limits in physical terms, this boundary has become blurred by the increase in cultural interactions and representations. At this point, with effects of the globalization and the network society, in terms of culturally, institutional and individual transformations and synthesis have emerged. In Turkey, one of the areas affected by these transformations and the synthesis is the sports industry. The formation of a market in the middle has created a competition in the dimension of economy and power in particular. This situation necessitated the continuous renewal of the representatives (corporate-individual), that is, to be updated. One of the most important services in the sports industry in Turkey in the last 20-25 years, "Fitness" is the branch. Many businesses have been opened up to date and a global market has been formed. In addition to the economy and the power of the institutionals, there have been efforts to existing individually. Efforts to exist individually in terms of economy, brand-image and innovation have naturally led to new syntheses. Here is one of the examples explaining this situation is Cardio-Folk. By definition, it means a fitness course, with a cardiovascular aerobic system and a combination of dances selected from folk dances of all Anatolian regions. The increasing impact of globalization has enabled it to relate to la local "cultural structures. It has led to a dynamic process in which separate categories have the same combination (hybridity) and temporality, in addition to that a two-way interaction in doing so. The discourse of hybridization here emphasizes the adaptation and active expression of global processes with local norms, needs, traditions. Therefore, this study focuses on the question of how and in what way Cardio Folk, a hybrid formation, created a space for itself.

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı. E-mail: farukclsknn@gmail.com

**BEDEN VE SERMAYENİN YERELDE İLİŞKİSİ: "CARDIO FOLK"**

Geçmişte bilgiyi üretip ortaya koyduğumuz ürünün, tasarımın oluşum süreciyle, bugün içinde yaşadığımız yüzyılda elde edilen bilgi ve ürünlerin sağlanması arasında büyük bir zaman ve hız farkı ortaya çıkmaktadır. Bu farkın oluşumunda en büyük etkenlerden biri, teknolojik araçların bilgiyi oluşturma ve dağıtım sürecinde insana kıyasla daha kapsamlı ve büyük boyutta sağlanmasından kaynaklanmaktadır. Teknolojik araçların bu fonksiyonu, küreselleşen bir dünyanın aktörlerinin de bilgiyi sağlama ve üretimindeki rollerinin değişmesine neden olmuştur. Bilginin oluşumu ve onun kullanımı çok katmanlı, parçalı ve sarmal bir hal alması, çok hızlı bir şekilde sürekli kendini yenileyen ve her alana aktaran bir yapıda devam etmektedir. Küreselleşmenin bu etkisi, ekonomik, teknolojik, politik ve sosyolojik olguların birbirine girift hale gelmesini sağlamıştır. Castells'in "Enformasyon Çağı" olarak belirttiği bu zamanda, dijital ortamın sağladığı imkânlar bilginin her türlü mekâna, bireye, coğrafyaya ulaştığı bir "Ağ Toplumu"nu meydana getirmiştir. Bireyin artık birçok bilgiye maruz kalması ve kolayca erişmesi, sürekli dinamik ve akışkan bir oluşumda yer almasını sağlamıştır (Castells, 2008:622-625).

Teknolojinin en önemli araçlarından biri olan internet, küreselleşen dünyanın en etkili aracı olarak işlevini sürdürmektedir. Yeni bir mekân olarak tanımlanan bu alanın tanıdığı özgürlük, hızlı dolaşım ve ekonomik pazar özelliği onu küresel sistemin vazgeçilmez kültürel mecrası haline getirmiştir (Güzel, 2006:2). Mekânsal olarak bir sınır tanımayan internet, kültürel alanın da hızlıca küreselleşmesinde, biçimlenmesinde etkili olmuştur. Özellikle kültürel anlamda etkisi, yeni bir iletişim, bilgi, kimlik, formlar ve temsil düzeyinin oluşmasını sağlamıştır. Etkileşim boyutunun bu kadar aktif olması, bireysel ya da kurumsal üretimlerin, hizmetlerin internet üzerinden de tecrübe edildiği ya da insanların yönelmesine sebep olan deneyim alanlarının oluşmasına imkân tanımıştır. Trend olan ya da çoğu insan tarafından tüketilen birçok şeyin ilk yönlendirici ya da tanıtıcısı internet olmuştur. İnternet, çoğunlukla gerçek hayatta sürekli ve hızlı bir şekilde bulunamadığımız her alanın bulunduğu bir ağlar yapısıdır. Aslında sanal anlamda insanların içinde yer aldığı yeni toplumsal mekândır. Küreselleşmenin bu kadar hızlı oluşmasına, her mekâna sızmasına ve yeni üretimlerin, bilgilerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu sebeple bugün bireysel veya kurumsal anlamda birçok yeni şeyin oluşmasına ve yayılmasına/yaygınlaşmasına aracı olmuştur. Ortaya çıkan ürünün oluşumunda küreselleşmenin etkisini göz ardı etmek mümkün olmayacaktır. Küreselleşmeyle yönelik tanımlara ve nasıl algılandığına bakacak olursak;

Küreselleşme, coğrafyanın toplumsal ve kültürel düzenlemelere dayattığı kısıtlamaların azaldığı, insanların bu azalmayı giderek daha çok fark etmeye başladıkları bir toplumsal süreç olarak tanımlanabilir (Marshall, 1999: 449). Thomas Friedman küreselleşmeyi, her şeyin başka her şeyle entegrasyonu, bütünleşmesi olarak tanımlar. Ayrıca, dünyanın bir büyüklük ortamından küçük büyüklüğe çeken bir nitelik kazandığını ifade etmiştir. Küreselleşme, her birimizi her nerede yaşıyor olursak olalım, dünyanın daha uzak yerlerine öncekinden daha hızlı ve daha ucuz olarak erişmemize olanak sağlar. Aynı zamanda dünyanın her birimize, önceki dönemlerden



daha hızlı, daha derin ve daha ucuz ulaşmasına izin verir.<sup>2</sup> Appadurai küreselleşmenin günümüzdeki temel probleminin homojenleşme ve heterojenleşme arasındaki gerilim olduğunu söyleyerek katkıda bulunmaktadır. Ancak kültürün küreselleşmesini homojenleşmeyle aynı görmediğini, fakat küreselleşme yerel siyasal ve kültürel ekonomilere absorbe edilen çeşitli homojenleştirme araçlarının (reklam teknikleri, dil, hegemonyalar, giyim stilleri vb.) kullanılmasını içerdiğini ifade etmiştir. (Appadurai, 1990:307).

Beck, küreselleşmenin karmaşık yapısını anlayabilmemiz için küreselleşmeyi etkileyen olgulara ele alış şeklimizin ayrıştırma yapmadan olması gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu, küreselleşmenin yan yana çeşitli özerk mantığının (kültür, ekonomi, politika, ekoloji, sivil toplum,vb.) var olduğu ve bunlardan bir tanesinin bile dışlanamayacağı ve bozulamayacağı bir yapıda olduğunu belirtmektedir. Küreselleşme, tek bir kültürel modele uygun olarak değiştirerek, ayrıcalıkları iptal eder. Ancak, dahil olmakla birlikte, küreselleşme ve yerelleşme aynı madalyonun iki yüzüdür (Killbourne, 2002:183). Küreselleşme artık genel bir tanımdan daha çok bir fenomene dönüşmüştür. Küresel söylemi, temelde yerel köklere (local origins) sahiptir ve yerel çıkarların (local interests) küreselleşmiş biçimini temsil etmektedir (Beck, akt.Coştu, 2005: 98-101).

McGrew'e göre; küreselleşme, "basitçe karşılıklı küresel bağlanışlığın yoğunlaşması" olarak tanımlar ve küreselleşmenin işaret ettiği bağlantıların çokluğunu vurgular: "Bu günlerde mallar, sermaye, insanlar, bilgi, imgeler, suç, kirlilik, uyuşturucu, moda ve inançlar karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır. Tüm alanlarda kendini göstermektedir (Grew, akt. Tomlinson 2013:12). Tomlinson'a küreselleşmeyi, "bağlantıların artması" ağ vurgusunu açıklayacak biçimde, karmaşık bağlantılılık kavramı çerçevesinde ele alır. Bağlantıların çokluğu mallar, sermaye, moda ve inançlar, karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır (Tomlinson, 2013:12). Bauman'a göre Küreselleşme ne kadar birleştirirse o'kadar böler; birleştirirken böler; yerkürenin tek tipliğini teşvik etme nedenleriyle bölme nedenleri özdeştir. İş, finans, ticaret ve enformasyon akışının yer küresel boyutlara ulaşıyor olmasının yanı sıra, bir "yerelleşme" mekân sabitleme süreci de işlemektedir (Baumann, 2012:8).

Robertson'a göre, "dünyanın küçülerek yoğunlaşmasına" yönelik süreçlere gönderme yapan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın küçülerek yoğunlaşması, iletişim ve bilişim teknolojisindeki gelişmelerin, haberleşme ve ulaşımı daha kolay, daha hızlı ve daha ucuz hale getirmesinin ve böylelikle karşılıklı bağımlılığın artmasının sonucudur. David Harvey'in post modernist kültürel biçimlerin yükselişiyle, esnek tarzların oluşmasıyla yani küreselleşmenin etkisi üzerinden "zaman-mekan sıkışması" olarak da tanımladığı bu durum, dünyanın tek bir mekan olarak küçülmesine ve elektronik koşulların etkisiyle de, M. McLuhan'ın ifadesi olan dünyanın "küresel köye" dönüşmesini hızlandırmıştır (Harvey,1997:7, Maggio, 2008:32 ). Böylece, bilgiyi toplama, değerlendirme, kullanma ve üretime uygulama daha hızlı ve daha verimli hale gelirken, toplumsal yapıyı etkileyen yönetim, üretim, tüketim ve dağıtım alanlarında köklü değişim ve dönüşümler yaşanmıştır (Coştu, 2005:97). Çünkü,

<sup>2</sup> Debate:States of Discord. <https://foreignpolicy.com/2009/11/13/debate-states-of-discord/>.

küreselleşmeye anlam veren öğelerin değişim hızı, sürekli olarak kendimizi, toplumları ve dünyayı algılayışımızı yeni baştan biçimlendirmektedir. Küreselleşmenin içerisinde, kültüre dair bütün bu süreçleri etkileyen faktörlerin yanı sıra ekonomik alanın da dışında tutulması mümkün değildir. Bugün kültürü ekonomik etkinlik alanı dışında kavramsallaştırmak, toplumun maddi üretimlerinden bağımsız bir olguymuş gibi algılanmasına sebep olur. Ancak bu anlayışa muhafaza etmek ya da savunmak mümkün değildir. Barış Çakmur'a göre, kültürel ürünlerin salt bir gösterge olduğunu ifade etmek de toplumsal gerçekliğini bilinir kılma çabasının önünde engel yaratmaktadır. Üretim süreci yalnızca insanların günlük yaşamları içinde yer alan pratikleri karşılamak için örgütlenmez. Yanı sıra insan ihtiyaçlarını da biçimlendirir. (Çakmur, 1998:115).

Küreselleşme içerisinde ulusal veya yerel kültürler, yabancı kültürlerle etkileşim sürecinde yeniden biçimlenerek "melez" kültürleri ortaya çıkarmaktadır. Kültürün her alana hızla akışı ve kültürün küreselleşme eğilimi dünyayı, küresel kültür akışlarının yerel kültürlerle uyum yakaladığı ve yeniden üretildiği melezleşmeye götürmektedir.

Kültürel senkretizm (Yunanca kelime olan syn 'bir' ile 'benzer' anlamına gelir), iki veya daha fazla kültürel kaynağın bir öncekinden daha iyi olarak kabul edilen üçüncü bir kültür üretmek için karıştırılması veya birleştirilmesi olarak ifade edilir. Kültürel senkretizmin varlığı, büyük geleneksel kültürü sanat eserlerinde popüler kültürle pratik olarak harmanlayan postmodernizm için bir işarettir; Elbette bu, kültüre dayalı ürünlerin (müzik, kıyafet, yemek vb.) şu an yeni bir ürün oluşturması için, önemli ve eski eserlerini değiştirebilmesine dayanmaktadır (Eller, 2009:371).

Kültürel melezlik ile ilgili çalışmalarda kullanılan sahiplenme (appropriation), ödünç alma (borrowing), erime potası (melting pot), güveç (the stew) veya salata kasesi (salad bowl), yerileştirme (creolization), taklit (imitation), kültürleşme (acculturation), kültürel özümseme (assimilation), kültürel eklektisizm (eclecticism), uyum (accommodation), müzakere (negotiation), aşılama (graft) ve çeviri (translation) gibi bir çok kavram ortak bir repertuar oluşturmaktadır (Burke, 2011:60).

Hibridizasyon (melezleşme) "formların mevcut uygulamalardan ayrılma yolları ve yeni uygulamalarla yeni formlarla yeniden birleştirme" olarak tanımlanmaktadır. Pieterse, küreselleşmeyle ilgili olarak, öncelikle ne evrenleşmeyi ne de "çok kültürlülüğü", ancak bunun yerine kültürlerarasılığı içeren bir yapıda olduğunu ifade etmiştir (Featherstone, Lash, Robertson, 2009:4). Hibritleşme kendini farklı insanların zihninde, alanlarda ve mekânlarda oluşturmaktadır.

Bu haliyle, melezleşme (hibridizasyon) söylemi daha iyi ve daha zengin bir teorik alternatif sunmaktadır, çünkü küresel süreçlerin yerel normlar, gelenekler, tatlar, ihtiyaçlar ve gelenekler ile uyarlanması ve aktif olarak ifade edilmesini vurgulamaktadır. Melezleşme (hibridizasyon), kültürel üretim ve tüketimde devamlılık nosyonunu, kültür endüstrisinin hem küreselleşmesi hem de yerelleşmesi ile evrensel bir özelliği haline gelmiştir. Bununla birlikte, sadece kültürel açıdan net olmayan bir bütün oluşturan farklı unsurların harmanlanması ve sentezlenmesi değil, aynı zamanda eklektik sembolik unsurların bir arada bulunduğu farkın sadece toplamı olarak da

anlaşılmaktadır. Aksine, melezleşme uzamı mekansal-zamansal bir işaretleme bölgesinde çeşitli söylemlerin diyalogla yeniden yapılandırılmasını işaretler. Bu süreç içinde kültürler, yeni formlar üretir ve birbirleriyle yeni bağlantılar oluşturur (Ryoo, 2009:143).

“Melezlik” çoğunlukla kültüre atıfta bulunur, ancak birbirine bağlı üç ırk, dil ve etnik kökenle ilgili artık anlamları korur. Melezlik, şimdiye kadar göreceli olarak farklı biçimlerin, stillerin veya kimlikleri birleştirmeyi içerdiğinden, genellikle ulusal sınırlar boyunca ve aynı zamanda kültürel sınırlar boyunca meydana gelen kültürlerarası temas, melezliğin bir şartıdır.

Peter Burke, bölgesel geleneklerin ve yerel kökenlerin günümüzün alışılmadık ölçüdeki melezleşme hızında yitirildiğini ifade etmektedir. Kültürde yerellik olsun ya da olmasın yine de kültürel melezleşmenin günümüzde hızla ortaya çıktığını söylemektedir (Burke, 2011:15).

“Melezlik”, saf ve otantik kökenli özcü bir kavram benimseyenlere “kirlenme” tehdidini işaret eder. Bu, izlerinin kutlanmasını kendi kurallarına göre oluşturan ve düşünen, aynı zamanda bu kuralları potansiyel bir güç olarak kullanan anlamını vermektedir (Coombes, Brah, 2000:1).

Günümüzde melezleşme, modernleşme kuramlarına özgü diktomilerin (sözgelimi merkez-çevre, kırsal-kentsel, geleneksel-modern, sağ-sol, gelişmiş-azgelişmiş, emek-sermaye, kuram-eylem, sosyalizm-liberalizm) yerini almıştır. Küresel koşullarda, kültürel bakımdan homojen toplumların var olduğuna dair düşünce artık anlamını kaybetmekte, çoğu ulus kültürel bakımdan çeşitlilik göstermektedir (Uluç, Süslü, 2017:476). Kartezyen bir anlayış yerine, ortaya çıkan kavramların, olguların, ürünün, kültürün nasıl oluştuğuna yani sürece bakmak gereklilik arz etmektedir.

Bütün bu yaklaşımlar ve kavramsallaştırmalara dayanarak bu gün artık “kültür” kavramını salt bir yapıya ya da coğrafyaya ait olarak ele almanın mümkün olmadığı bir zaman dilimi içerisinde yaşıyoruz. Buna bağlı olarak;

- Kültürü sabit tutmanın mümkün olmadığı,
- Kültürler arası etkileşimin olduğu,
- Yerel kavramının sadece geleneksel ve spesifik bir alandan daha çok (köken) olarak bir anlam ifade ettiği,
- Artık “geleneksel ya da otantik olarak net tanımlamalar yapmanın mümkün olmadığı,
- Gelenekselin, zaman, bağlam, temsilci-tüketici boyutunda aslında sürekli dönüştüğü,
- Kimliğin kesin olarak algılanmadığı,
- Küreselleşme ve bilgiye erişim ve kullanım imkânlarıyla, homojen yapılardan daha çok heterojen yapıların oluştuğu, bir çok bileşeni, parçası olan bir “kültür” verisine sahip olduğumuzu söyleyebiliriz.

Bunun etkisiyle, fiziksel anlamda her ne kadar sınırlar olsa da, kültürel anlamda etkileşimlerin, temsillerin artmasıyla bu sınır bulanıklaşmıştır. Bu noktada, hem küreselleşmenin hem de ağ toplumun etkisiyle, kültürel anlamda kurumsal ve bireysel olarak dönüşümler, sentezler ortaya çıkmıştır.

### KÜRESEL BİR ALAN OLARAK SPOR

Kültürel faaliyetler insan hayatında ne kadar önemli bir yer tutuyorsa, bugün sporun da insanların gündelik hayatında önemli bir ihtiyaç alanı olarak yer almıştır. Spor kültürü Türkiye’de insanların özellikle son çeyrek yüzyılda, gündelik hayatlarında profesyonel anlamda yöneldiği ve talep ettiği bir durumu ortaya oluşturmuştur.

Spor kelimesi, Latince “desporte”, Fransızca “desport”, İngilizce ise “sport” olarak geçen ve anlamı tek başına, toplu veya takım halinde icra edilen, kendine has hususi kural ve teknikleri olan, bedeni ve zihni kabiliyetin tekamülünü sağlayan eğitici, eğlendirici uğraşı anlamındadır (Ekmekçi, Ekmekçi, İrmış, 2013: 95). Zaman olarak, sporun toplumsal bir aktivite olarak görülmesi ve sosyal hayatın içinde konumlanması çok eski tarihlere dayanmaktadır. Antik Yunan’da bu konuya yönelik belgelerin varlığı bilinmektedir. Antik Yunan’da insanın (özellikle erkek bedenine ait bir faaliyet olarak), güçlü ve sağlıklı olarak tanımlanabilmesi için zorunlu bir etkinliktir ve otoriteler tarafından belirlenmiş meşru bir faaliyettir (Topaloğlu, 2010:264).

Serbest zamanın değerlendirilmesi ve bedenin görünüşüne yapılan sermaye sayesinde bugün herkesin bir şekilde denediği ya da rutin olarak uyguladığı bir eylem biçimidir. Bu durum spor endüstrisinin mekân, araç servis ederken, bir taraftan da spor alanı içerisindeki birçok branşın (Fitness, Pilates, Body, Crossfit, Cardio) hizmetini de vermesini sağlamıştır.

Spor alanında hızlı bir şekilde yayılan aktivitelerden biri de “dans aerobiği”dir. 1972 yılında Jackie Stevenson tarafından aerobik dans olarak tanımlanmıştır. O zamandan bu güne ritmik aerobic, Jazzercise, Dansexercise olarak tanımlamalar kullanılmıştır. Müzik ve koreografinin önceden belirlenmiş bir içeriğe sahip özelliğe sahiptir. (bkz. Cardio Folk). Hareketler; Koşmalar, Sekmeler, Sıçramalar ve Kardiovasküler kombinasyonlar içermektedir (Güdül, 2008:22).

Sağlık ve Fitness kelimeleri spor endüstrisi içerisinde çok sık görülen iki kavramdır. Bu hizmet en çok özel spor salonları ve bireysel butik salonlar özelinde başta İstanbul olmak üzere devam etmektedir. Bu mekânlar sporla kazanılan fiziksel artıların yanı sıra insanlara (sosyalleşme, kolektif-bireysel beceri, motivasyon vb.) becerilerin oluşmasına olanak sağlamıştır. Özellikle, son 20 yıl içerisinde bu alanda görülen, oluşan büyük pazarın kurumsal ve bireysel ölçekte bir rekabetin, hizmet çeşitliliğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İşte Türkiye’deki yerel pazarda “Spor Endüstrisi” içerisinde, Elif Bahar Bekiroğlu<sup>3</sup> tarafından tasarlanan “cardio Folk”<sup>4</sup> yeni bir “grup

<sup>3</sup> Cardio Folk’a ait gerekli yazılı, sözel ve görselleri paylaştığı için Elif Bahar Bekiroğlu’na teşekkür ederim.

<sup>4</sup> cardio’nun ilk harfinin küçük Folk’un büyük yazılmasının sebebi logodaki tercihten kaynaklıdır. Öne çıkarılan kavramın anlaşılması adına belli noktalarda bu yazım şekli dikkate alınarak kullanılmıştır.

fitness ders” hizmeti olarak sunulmuştur.

Çalıştığı kurumda öğrencilerin yeni bir arayış içinde olması ve kurum müdürünün yeni bir şeyler bulması için bir talepte bulunması üzerine Bekiroğlu bu dersi ortaya atmıştır. Bekiroğlu, bir çok branşın (Aerobic, Zumba, Body-Building Cross-fit, Aletli Pilates vb.) dışardan *ithal* ettiğimiz ve kullandığımız şeyler olduğunu ve bakış açısını ‘Doğu’ya çevirerek, kendi ‘*kültürel kodlarımız*’ içerisinde bir referansla bu dersi oluşturduğunu ifade etmektedir (Bekiroğlu, Kişisel Görüşme, 2019).

## **TANIMI MEŞRULAŞTIRMA: CARDIO FOLK TANIM, LOGO, PATENT, AMAÇ VE İŞLEVI**

**Kavramı Anlamlandırma:** Bekiroğlu’na göre “cardio Folk”; isminin ‘Cardio’ kısmını; kardiyovasküler (cardiovascular) kelimesinden alır. Kardiyovasküler için; kalp damar dolaşım sisteminin aktif halde bulunmasını temsil eder. Cardio Folk, kalp kasını çalıştırarak dolaşım sistemini hızlandırır, nabızı yükselterek vücutta depolanan yağların enerjiye dönüştürülerek vücuttan atılmasını sağlar. İçerisinde bulunan hareketler sayesinde kilo vermeyi, zayıflamayı sağlar. Cardio Folk; isminin ‘Folk’ kısmını; folklor yani halk oyunları, halk dansları, yöresel kültürler, yöresel anonim müzikler ve tüm dünya ülkelerinin yöresel/kültürel yapısından almıştır.

Logoya gelecek olursak; bir ürünü ya da bir fikri yansıtacak niteliklerin yazılı olması gerekliliği kadar görsel olması da önem arz etmektedir. Görüntü ile sağlanan meşruluk düzeyi, belli mesajları direkt olarak alıcısına ulaşmasında kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca ürünün ya da fikrin hatırlanmasında görsel verinin etkisinin de olduğunu söylemek mümkündür. Bir fikir ya da ürün ne kadar çok somut araçlar ile görünür ve çok duyuya hitap ederse o ürün gerçekte o kadar vardır. Cardio Folk için de, Bekiroğlu üç logo tasarımı yapmış ve bunlardan şekil 3’ü ana logo olarak belirlemiştir. Logolara dikkatlice bakıldığında, “cardio Folk” ile ilgili belli bilgileri çıkarmanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Bütün şekillerde öne çıkan bir husus var ki, “FOLK” yazısının cardio yazısına göre daha büyük ve görünür olmasıdır. Ayrıca folk kelimesinin içinde kilim desenin olması, onun kültürel anlamda daha derin bir referansa yerleştirildiğini vurgulamaktadır. İçinde yaşadığımız coğrafyanın kendi ‘kültürel hareket kod’larının görüntüsü, kilim deseni ile daha bir derin ve bizi yansıtan bir içeriğe kavuşturulmuştur. İlk iki logoda ise, iç içe geçmiş bedenlere ait bir grup görüntüsü ve ellerin kıvrımlı ve estetik bir görünüm yakaladığı bir dansçı figürü görülmektedir. Üçüncü logoda, eller aynı şekilde kullanılmış ancak görüntüde büyük bir alan “FOLK”a ayrılmıştır. Son olarak, bütün logolarda ürünün, hizmetin tasarımcısı olan Bahar Bekiroğlu’nun ismi yazmaktadır. Ana logoda bu isim “by” (tarafından) eki eklenerek gösterilmiştir. Bekiroğlu ürünün, hizmetin sahibi olduğunu herkese vurgulamaktadır. Markalaşma için gerekli şeylerden biri olan kartvizit<sup>5</sup> unsuru da bu logo sayesinde oluşturulmuştur.

<sup>5</sup> Burada kartvizit, hem cardio Folk’un tanıtımını hem de görsel anlamda bu hizmeti tescilleyerek kendi üretimi olduğunu aracısızdır.



Şekil.1: Logo 1



Şekil.1: Logo 2



Şekil.3: Ana Logo

Bir fikrin ürüne dönüştükten sonra göze çarpan bir trend yakalaması ve kendi dimaniklerine göre ekonomik bir alan yaratması, fikrin başkaları tarafından sahiplenebilir ya da uygulanabilir durumlar oluşmasına neden olabilir. Bu durum esnasında fikrin sahibi ile hak sahibi olmadan fikrin gerçek sahibi ya da sınırsız tüketicisi olmaya çalışan bireyler ya da kurumlarda bir iktidar problemi oluşabilir. Burada fikrin y da üretimin asıl üreticisi kimdir sorunuyla karşılaşabiliriz. Bekiroğlu, bu problemi de çözmek adına, "cardio Folk"un marka tescil belgesini alarak bütün haklarının sahibi olarak kendine resmi bir iktidar alanı oluşturmuştur. Artık ürün ve içeriğinin tek söz sahibi Bekiroğlu'dur. Bu sayede, cardio Folk ile yaratılacak olan çoğu sermaye alanına dair gücü kendi için koruma altına almıştır. Kavram artık, hem logo hem de marka tescil belgesi ile bir "ürün" olarak varlık kazanmıştır.



#### Şekil 4. Marka Tescil Belgesi

**Temel Amaç:** Cardio Folk temelinde dünyada var olan tüm halk danslarını ve yağ yakım antrenmanı olan kardiyovasküler egzersizi birleştirmiştir, uygulanan halk dansına özgü anonim müzikler eşliğinde Profesyonel bir Cardio Folk eğitmeni tarafından gösterilen hareketlerin derse katılan bireyler tarafından tekrarlanmasından oluşur. Tekrarlanan hareketler sayesinde derse katılan bireyler enerji harcayarak yağ yakar, eğlenerek kilo verirler, bu Cardio Folk dersinin temel amacıdır.

**Yaş Aralığı:** 25-60

**Ders İçeriği:** Cardio Folk özünde eğlenceyi barındırır. Dersin ilk 10 dakikası uygulanan yörelin eğitimi verilir dolayısıyla misafirlerimiz çalışmayı ezbere yapmaktansa kendilerine dansa dair bilgi katmış olurlar. Eğitim kısmı bittikten sonra öğretilen yörelin orijinal anonim müzikleri açılır ve eğitmen eşliğinde öğretilen adımlar klasik

aerobik adımlarıyla birleştirilir. Çalışmanın olmazsa olmazı eğitmenin ders verme yeteneği ve kurduğu cümlelerdeki motive edici üslup ve kelimelerdir.

**Ders Planı:** Ülke içi "en popüler yöreler" belirlenir ve bu yörelerden Cardio Folk dersine uygun bir koreografi hazırlanır ve uygulanır. Bu çalışmada ders hakkında teorik bilgi de dahil olmak üzere dersin hangi amaçla yapıldığı ve nasıl bir yapıya sahip olduğu anlatılır.

### Yöreler=Branşlar

- Karadeniz Yöreleri
- Doğu Anadolu Yöreleri
- İç Anadolu Yöreleri
- Ege Bölgesi Yöreleri
- Marmara Bölgesi Yöreleri
- Akdeniz Bölgesi Yöreleri

Bu bölgelerden karma bir şekilde en basit dans figürleri klasik aerobik adımlarıyla birleştirilir ve 50 dakikalık bir koreografi çıkartılarak katılımcılara uygulanır. Her ayın son haftasındaki derste, o ay içerisinde öğretilen tüm yöreler uygulanır ve çalışma her aybaşındaki ilk ders ile yeni bir yöreyi öğretmekle başlar.

#### 1. Ders:

Seçilen Yöre: Karadeniz yöresi 'horon'

- Karadeniz yöresi 'horon' halk dansları öğretimi: Karadeniz yöresinde oynanan halk oyunlarının en basit figür adımları müziksiz bir şekilde dans öğretim tekniklerine uygun olarak derse katılan kişilere öğretilir. Çalışmanın bu kısmı 15 dakika sürecektir.
- Karadeniz yöresi 'horon' halk dansları uygulaması: Öğretilen adımlar yöre kültürüne ait müzikler eşliğinde devamlı olarak uygulanır. Bu bölümde vücut nabızı yüksektir ve vücutta yağ yakımı oluşmaktadır. Çalışmanın bu kısmı 25 dakika sürecektir.
- Ege yöresi 'Zeybek' halk dansları öğretimi: Ege yöresinde oynanan halk oyunlarının en basit figür adımları müziksiz bir şekilde dans öğretim tekniklerine uygun olarak derse katılan kişilere öğretilir. Gelecek derste bu yörenin oynatılacağı bilgisi verilir. Çalışmanın bu kısmı 10 dakika sürecektir. Toplamda 50 dakikalık ders süresi dolmuştur.

#### 2. Ders:

Seçilen Yöre: Ege yöresi 'Zeybek'

- Karadeniz yöresi 'horon' halk dansları tekrarı: Bir önceki derste öğretilen adımlar tekrarlanarak müzik eşliğinde uygulanır. Çalışmanın bu kısmı 5 dakika sürecektir.





- 4. Ders ayın son dersi olduğu için bir önceki 3 derste yapılan tüm yöreler tekrar edilir ve dersin koreografisi öğretilen 4 halk oyunu adımları üzerine kurgulanır. Geriye kalan 30 dakika boyunca karama bir şekilde; Karadeniz yöresi 'horon' , Ege yöresi 'Zeybek', İç Anadolu Yöresi 'Harmandalı' ve Marmara Yöresi 'Çiftetelli' katılımcılara uygulanır. Toplamda 50 dakikalık ders süresi dolmuştur.

Ders içeriklerinden anlaşıldığı üzere, Oryantal, Horon, Harmandalı, Çiftetelli, Kolbastı (Faroz Kesmesi), Şemmamme dansları gösterilmektedir.

### Motto:

İŞTE SİZE YAĞLARDAN KURTULMANIN ANAHTAR KELİMESİ: "cardio Folk"

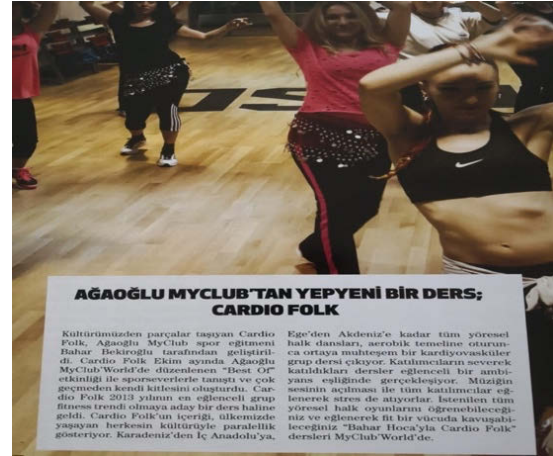
Cardio Folk'un tanınır olmasının ya da bir marka, ürün olarak görülmesinde kavramın tanımı, logosu, ders içeriği vb. gibi etkenler olsa da, internetin etkisini de söylemek gerekmektedir. Ayrıca enformasyon çağının en önemli aracı olan internet, bir bilginin ulaşılabildiği alan olup hem de bir ürünün tanıtımının çok kısa sürede ve ekonomik olarak reklamı yapılabilecek bir alandır. Bunlara ek olarak, markanın görünürlük ve bir virüs gibi yayılabilmesi aslında "daha çok" talep oluşturabilmesi adına çeşitli dergi ve yayınlarda, Youtube gibi paylaşım alanlarında insanları derse yönlendirecek görsel ve yazılı mesajlar oluşturulmuştur. Diğer media araçlarının da kullanımı Cardio Folk'un tanınmasına, görünürlük kazanmasına fayda sağlamaktadır (bkz. Şekil 5).

» MYCLUB'TA CANINIZ HIÇ SIKILMAZ

## Sporda En Yeni Akımlar

Sezonun yeni dersleri, MyClub Best of 2012 aktivitesiyle MyClub üyelerine tanıtıldı. MyClub, en yeni ve en trend spor derslerini üyeleriyle buluşturuyor.

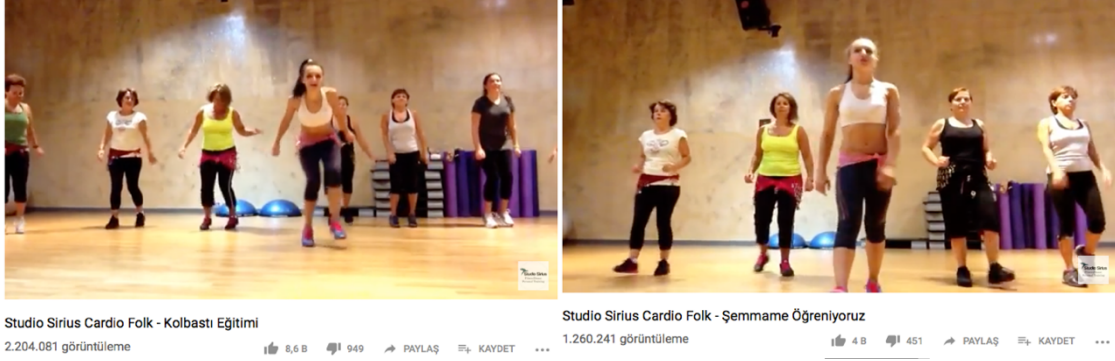
MyClub'larda bu sezon deneyebileceğiniz dersler şöyle: yüksek seviyede yağ yakımını sağlayan Core Pilates; yöresel halk oyunları figürlerinin müzik eşliğinde eğlenceli bir egzersize dönüştüğü **Cardio Folk**, bosu ekipmanlarıyla Bosu Cardio; yumruk ve tekme kombinasyonlarının müzik eşliğinde eğlenceli bir şekilde uygulandığı Knock Out; özel stick'ler ya da hafif dumbbell'lar ile vücudu şekillendirmeye yönelik egzersizlerde Zumba Toning; kuvvet, denge, kondisyon gelişimini sağlayan vücut ve beyin arasındaki koordinasyonu artıran Spartacus. Size uygun bir ders mutlaka vardır.



Şekil .5: Cardio Folk Reklam

İnternetin sağladığı erişim ve yayılma hızı "cardio Folk"un sadece Bekiroğlu'nun dersi verdiği mekânda değil aynı zamanda insanların kendi alanlarında da deneyimleyebileceği bir imkân oluşturmuştur. Bu durum, ürüne olan talebi canlı kılacak ve reklam ağının çok katmanlı şekilde oluştuğu bir süreci de oluşturacaktır. İnternet üzerinden dersi izleyen ve deneyen kişilerin her biri farklı etkileşim düzeylerine sahip olacaklardır. Bu durum, Cardio Folk'un tanınırlığını ve doğal olarak Elif Bahar Bekiroğlu'nun da bilinmesine yol açacaktır. Youtube'da derse dair içerik, grup dersi etkinliklerinin bulunması, birçok kişinin Cardio Folk'u deneyimlemesine ve yorumlamasına olanak sağlayacaktır. İnsanların dersi uygulayıp ya da izledikten sonra yaptıkları yorumlar bir taraftan Bekiroğlu'nun ürünün ne ölçüde etkili ya da elverişli

olduğuna dair bir kamuoyu yoklaması olarak okunabilir (bkz. Şekil.6). Bu yorumlar, ürünün nasıl devam edebileceğine ya da yeni ihtiyaçları karşılamak adına yeni ders/branş içerikleri tasarlanmasında faydalı olabilir. Ayrıca, dersin işlevine paralel yan işlevler oluşabilir (bkz. Şekil.7 Yorumlar).



Şekil.6 :Youtube Ders Örnekleri

İnternet sayesinde oluşan mekânsızlaşma<sup>6</sup> ürünün/hizmetin daha çok yayılmasına olanak tanımaktadır. Youtube'da görülen izleme sonucu gösteriyor ki, günümüzün insanların bedenleriyle ilişkili bir video içeriğiyle karşılaştıklarında büyük bir ilgi oluşmaktadır. Ancak, videonun sayısal anlamda çok izlenmesinin birçok sebebi bulunmaktadır. Bu nedenler arasında, Cardio Folk'un tasarım esnasında kullanılan kültürel içerik, müzik, ders formatı, uygulanabilirlik düzeyinden bahsedebiliriz. Bedenin gelişimine dair ihtiyaçları ya da aktiviteleri sadece internet sağlamasa da, internet aracılığıyla herkes kendi alanında bu deneyimi tecrübe edebilmektedir. Bu deneyimin tamamın spor ya da fiziksel görünümle ilgili bir kapsama sahip olması da gerekmemektedir. Aşağıda gösterilen Youtube yorumlarından da anlaşılacağı üzere, Cardio Folk sadece vücuttaki yağ yakımına yönelik bir içerik sunmamaktadır. İnsanların gündelik hayatlarında bazı kültürel ya da sosyal beceriler kazanmasını da sağlamaktadır (bkz. Şekil.7).



**Orhan Tuncel** 3 yıl önce

güzel beğendim. bende öğreneyim lazım olur.. düğünde rezil olmayak



**halolaya şıp** 1 yıl önce

Hiç hesap da yokken çok gereksizce şemname öğrendim 😊 ailecek şaşkıınız

Şekil. 7: Cardio Folk Youtube Yorumları

### “Cardio FOLK”TA BEDEN

Bugün bedenin fiziksel yapısı ve sahip olduğu imaj, öncelikle bireyin kendisiyle sonra da başkaları gözünden bedenine yönelik oluşturdukları imajların toplamından oluşmaktadır. Bedenin fizyolojik anlamda elde ettiği popülerite bireyin statüsünü ve kabul edilebilirliğinin düzeyini de etkilemektedir. İnsanların görünümünde elde

<sup>6</sup> Bilginin, görüntünün her alana kolayca sızmasından dolayı bu terim kullanılmıştır.

etmek istedikleri estetik, kendilerine ait bir düşünceymiş gibi görülse de, bugün postmodern toplum içerisindeki yönlendiriciliğin, bedenle ilgili evrensel geçerliliklerin etkisiyle daha çok belirlenmektedir.

Platon'da ve Sokratesin Devlet'inde bedenle ilgili olarak, güçlü, sağlıklı güzel görünümüne vurgu yapılmıştır. Akli başında kişi için rejimi, eğer ölçülü olmak için yapmıyorsa, sağlığıyla ilgilenmiyor, güçlü, sağlıklı ve güzel olmaya da önem vermiyor denilmektedir. Bedensel denge için fiziksel rejimin gerekliliği vurgulanmıştır. Kişi, bedenindeki armoniyi, ruhundaki uyumu sağlayabilmek için perhiz yapacaktır (Foucault, 2007:197). Sağlık, tedavi kültürü, perhiz, gençlik, zariflik, bedenle ilgili çeşitli bakımlar, sonu gelmez rejimler seçenek görüntüsü vermemektedir. Bir bilinçten daha çok bir propaganda şeklinde postmodern dönemde, sadece bir bedenimiz olduğu ve onu korumamız gerekliliği sürekli hatırlatılmaktadır. Rasyonel bir akıl ile insanın fiziki varlığının tek bir zaman periyodu içerisinde var olduğuna ait kavrayış, günümüzde insanları sistemli olarak keşfedilecek bir beden olgusuna yönlendirilmiş ve inandırılmaya çalışılmıştır. Beden, doğrudan ahlaki ve ideolojik bir misyona sahiptir. Bugün beden, tam anlamıyla ruhun yerini almıştır (Baudrillard, 2008:163).

Tüketim toplumu teorisinin merkezinde ise 20. yüzyılın son yıllarında popülerlik kazanan *beden* bulunur. Jean Baudrillard, geçen yüzyıllar içerisinde bedenin 'baskı nesnesi' olarak tanımlanırken, bedenin yeniden keşfiyle bir 'kurtuluş nesnesi' olarak açıklar (Baudrillard, akt.Topaloğlu, 2011:67) Post-modern toplum içinde ideal beden, kişisel biyografinin yansıtıcı izlerini taşıyamamalıdır. Onun yerine görünüşte daha genç, esnek, fit, hijyenik ve bronzlaşmış bir vitrine sahip olmalıdır. Post-modern kapitalizmin gençliği, fitness'ı, dinamizmi öne çıkaran sporu kişiselleştirdiği, ticarileştirdiği, keyif kültürünün bir parçası haline getirdiği ileri sürülmektedir. Ayrıca post-modern süreçte kadına yönelik bazı özellikler (naif, kırılgan vb.) yerine, toplum içinde fiziksel olarak sportif ve fitness yapan bir imajla görünmektedir (Özbolet, 2011: 325-328). Dış görüntümüze sağladığımız yatırım, güzellik, beğenilmek, kendi görüntümüzü beğenmek bugünün bireyinin kendini tatmin etmesinde ön plana çıkıyor. Bedenin bir toprak parçası gibi mülk özelliği kazanması, bakılması, nasıl bir ekolojiye ve görünüme sahip olacağı toprağın sahibine ait bir sorumluluktur. Bu durum, bedene spor ve dansla sağlanabilmektedir.

Bugün bedensel dönüşümün önemli araçlarından biri de fitness'tır. Fitness ile beden güzelleştirilmeye çalışılırken bir taraftan da insanın bedenine nasıl davranacağına yönelik rehberlik sağlamaktadır. Tüketim kültürü içerisinde bedenin görünümüne dair istenilen dönüşüm, yeni görüntünün harcanan zamanın paranın, enerjinin kanıtı olarak görülmektedir. Bedenimizin yeni imajı sadece fiziksel (kas, vücut hattı, hacim vb.) değişimin değil aynı zamanda pozitif ve heyecan verici bir yaşam tarzının da kalitesinin anahtarı olarak ifade edilebilir (Featherstone, 2010: 197). Fitness, formda olmak bir toplumsal sorumluluk halini almıştır ve sıkı bir vücuda sahip olmak amaçlanır. Ayrıca üretmek, kendini anlamlı hissetmek için yeterli olabiliyorken yeni dönemde hazzın, tatminin kaynağı dışsallıkta aranmaktadır.

Görünümü, hatlarını koruma eğilimi ya da saplantısı bireyin güzelliğini koruma fikrine hizmet eden amaçlardan gösterilebilir. Ancak, fit bir vücuda ya da görünüme sahip

olmak insanlığın başından beri sürekli sahip olduğu bir kriter değildi. İnsanlar olarak bu bilgi de büyük bir çoğunluk tarafından artık kabul edilmiş ve her görüntü sağlayan alanda da bu mesaj verilmektedir. Ancak başka dönemlerde güzelliğin referansının fit ve güzel vücut hatları yerine daha yağlı ya da şişman bir vücut görünümünden oluşmaktaydı. Ancak, tüketim toplumu içerisinde güzellik; herkesin ödevi ve kayıtlı olan evrensel ve demokratik şekilde zorunlu bir incelikle ölçülmeye başlamıştır (Baudrillard, 2008:180). Güzelliğin ayırt ediciliği, ince ya da belli ölçüde zayıf görünümle elde edilen bir referansa üzerinden özellik kazanmıştır.

Gündelik hayatın içerisinde kalan boş zaman dilimlerinde spor yaparak beden fiziksel yapısında sağlanan görüntü sermayesi aynı zamanda psikolojik olarak, harcanan zamanın değerli olmasını da düşünmemizi sağlamaktadır. Fiziksel ve kültürel varlığımızın en önemli nesnesi olan bedene ayrılan zaman, bugün insanoğlunun en büyük yatırım ve koruma aracıdır. Görmenin algılamak, bilmek anlamına geldiği bir dünya düzeninde, bedeninde fiziksel niteliği insanın algılanış biçimini de etkiler duruma gelmiştir.

Sylvette Giet'e göre,

"bedenin ideal formu için hep yapılacak bir şey bulunmaktadır. İstenen "çizgiye" ulaşmak için, sürekli olarak yeni bir çabanın içinde olunmalıdır. İdeal çizgi, masallardaki gibi, yaklaşıldıkça uzaklaşan bir yapıya sahiptir. Ayrıca "hat"ları ideal zayıflığına kavuşturmak için olması gereken bir beden biçimi mi belirleniyor ya da bütün kadınların sahip olması gereken ölçüyü belirlemek mi amaçlanıyor?" bu noktada -postmodernliğe özgü- bir belirsizliğe de atıfta bulunuluyor" (Giet, akt, Özbolat:326-327).

Cardio Folk sayesinde de beden, yağ yakarak ideal bir görünüme kavuşacağına garantisini vermektedir. Bu yapılırken de aerobik hareket ve halk dansları sayesinde öğrenmeyi ve derse adapte olmayı kolaylaştıran bir grup dersi deneyimi sağlanmaktadır. Kısacası bu ideal, içinde bulunulan coğrafyanın kültürel alanlarındaki beden hareketleri kullanılarak yani üreticisi tarafından yerel görülenin verisi kullanarak oluşturulmuştur.

Cardio Folk'ta Bekiroğlu'nun açıklamasına göre, halk dansları kullanılarak bir içerik oluşturulmuştur. Bu değişimi sağlayacak olan beden hareketlerinin içeriği sadece halk danslarından oluşmamaktadır. Buna ek olarak kardiovasküler hareketlerinde eklendiği bir melez içerik oluşturulmuştur. Bir yandan geleneksel görülen halk danslarının böyle bir içerikle değişimler oluşması, uygulayan ve öğrenen açısından bir sorun teşkil etmeyecektir. Dansın yapısında belli değişimler olsa bile, kilo verme ve özellikle yağ yakımı iddaası olması seçilen halk danslarının temsili açısından bir problem olarak görülmecektir. Çünkü, bedenin yapısına yönelik oluşturulan bir sermaye bulunmaktadır: *Fit Görünüş*. Bu durumda "cardio Folk" için yani Bekiroğlu için "talep" oluşacağı anlamına gelmektedir. Hem dersi alanların görüntüleri ve o dersle ilgili paylaşımlar hem de Bekiroğlu'nun öğrenciler tarafından ders dışında da etkisini anlattıkları bir süreci oluşturmuştur. Karşılıklı olarak sosyal bir sermaye sağlanmıştır.

Tanıma dair içeriği birde tam tersinden düşünecek olursak, derse katılanlar halk oyunları dersi almaya geliyor olsaydı ve içine kardiovasküler hareketler ekleniyor olsaydı tepki çekebilirdi. Ancak, amacı ve içeriği açısından, birbirinden farklı kültürel bağlamlara sahip bu iki alan birleşerek yeni bir algılama ve uygulama pratiği kazanmıştır. Elif Bahar üzerinden zaten bu danslar yerel<sup>7</sup>, geleneksel olarak hala görülüyor olsaydı, bizim "halk oyunları" olarak ifade etmemiz daha doğru olabilirdi. Üretenlerin kendi kültürel ortamlarında paylaştığı bireysel ya da kolektif bir performanslar olarak görülebilirdi. Ancak bu performansın ne zaman para karşılığı bir gösteri ve sahnelenme süreci meydana geldi, o zaman artık ulusallaşan ve farklı ülkeleri gezerek küreselleşen bir boyut kazanmıştır. Hatta, dans eden belli gruplar ya da bireyler arasında zamanla gösterim farkları da ortaya çıkmış olabilir. Dönüşümün olması, bir şekilde hala günü yakalamaya çalıştığının ve tüketilebilir bir şey olduğu gerçeğini devam ettirmektedir. Bu durumu bir problem olarak görmekten daha çok, bu koşulların oluşumunu sağlayan nedenleri anlamaya çalışıp üretimlerin nasıl bir işleve sahip olduğunu anlayabiliriz ya da yorumlayabiliriz.

Yanı sıra, beden sadece fiziksel görünümde yaratılan değişimin yansıtıcısı değil, aynı zamanda bu melez oluşumu sergileyen, temsil eden, sosyal ve kültürel pratiklerin *uzlaş*ı bulduğu bir yapıdır. Örneğin; Şemmame müziği ve oyunu, gündelik hayatın içerisinde Kürt kimliği üzerine bir sembol üretip mesaj verebilecekken, "cardio-Folk" sayesinde uygulanabilir bir aracıya dönüşüyor. Bu deneyim alanı belli ölçüde uygulayanların "düşüncülerini" de olumlu yönde etkileyen ya da esneten bir durum kazandırabilir. Zaten beden ile oluşturulan davranışın veya kültürel bir hareketin toplumdan ayrı izole olduğunu söylemenin bugün çok mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Ayrıca, katı bir spor programı yerine daha esnek ve kolektif davranışın olduğu bir grup dersi sayesinde sosyalleşme aracı olarak Cardio Folk'u tanımlayabiliriz. Bu sayede, temelde birbirini tanımayan insanların aynı ortamda direkt iletişim kurma süreçleri kolay olmazken, grup olarak tasarlanan derste bedensel birliğin ve koordinasyonun etkisiyle iletişim kurmayı kolaylaştırıcı bir alan sağlandığını ifade edebiliriz.

Elif Bahar'ın tasarladığı fikir, beden üzerinden somut bir hal almıştır. Bu tasarım beden, kültürel olarak kodlanmış (popüler ve yaygın olanları) ve fiziksel görünümünü düzenleyen spor içerikli hareketlerin birleşiminden meydana gelmiştir. Kullanılan halk ezgilerinin popüler versiyonlarının da seçilmesiyle; dans, spor ve müzik alanları birleşerek bir fitness dersi içeriği oluşturulmuştur. Bu dersin içeriği bedene kazandırılan ideal bir görüntüden daha fazla bir etki düzeyine sahiptir. Cardio Folk sayesinde, derse katılan kişiler arasında bir sosyal iletişim sürecinin gerçekleştiği, beden arzu edilen ya da istenilen fiziksel düzeye erişebildiği bir deneyim alanı oluşmuştur.

<sup>7</sup> Ders için seçilen oyunların/dansların ne kadar yerel olarak görüldüğü bir tartışma konusudur. Günümüzde, çoğu popüler bir trend yakalamış ve çağdaş bir formatla birleştirilmiş nitelikler kazanmıştır.

## SONUÇ YERİNE...

Artık yaşadığımız zaman içerisinde olup bitenlerle, geçmişte olup bitenler arasında büyük bir hız farkı oluşmuştur. Bu hız, farklı birçok değişimin ve birbirinden farklı parçaların birleşimine neden olmaktadır. Özetle; düşünce ya da düşünceyi ürüne çevirmemizi sağlayan bilgi, akışkan ve her alana sızmaktadır. Bu hız, bize miras kalan teknoloji, fikir, bilgi, sermaye alanlarının, kültürel ve siyasi sınırlar içerisinde sürekli hareket halinde olduğu, değiştiği ya da dönüştüğü bir çağı yaratmış ve yaratmaktadır. Küreselleşmenin bu hız içerisinde yarattığı etkiler, kurumsal ya da bireysel bazda tasarımların, üretimlerin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Kavramın etkileri üzerine yapılan bütün tartışmalar bir yana, küreselleşme sayesinde insanlar, üretici konumda oldukları ve kendi ekonomik alanlarını yaratmak zorunda kaldıkları bir sürecin içinde yer almaktadırlar. Bu sürecin aktörlerinden biri de Elif Bahar Bekiroğlu'dur. Spor sektörü içerisinde İstanbul gibi kozmopolit bir şehirde, mesleki ve ekonomik anlamda var olabilmek için Bekiroğlu melez bir bileşim oluşturmuştur. Melezlik kavramına yönelik bakış açımızda, küresel ile yerel arasındaki düzeyin net bir analizini yapmanın çok doğru olmadığını ifade edebiliriz. Bu yüzden kavramın anlaşılması için bir analogi oluşturmakta fayda vardır. Bir binanın yapımı esnasında birçok iş tanımı ve işçi olmasına rağmen, bina bittiğinde kimse bu çalışan insanların tek tek ne yaptığını bakmaz. Binayı, yani yapıyı bir bütün olarak ele alır. Bedene fayda sağlayan bu melez içeriğinde hangisinin daha baskın ya da daha az etkili olduğunun bir uygulayan açısından önemi yoktur. Önemli olan, Bekiroğlu ve derse katılanlar için, bedeninin nasıl bir nitelik kazandığıdır.

Bekiroğlu, küresel ile yerelin birleştiği bu dersi anlamlı kılabilmek, faydasına insanları inandırabilmek ve bu alanda görünür hale gelebilmek için Cardio Folk'a dair bir tanım, logo ve anlamlı bir ders içeriği oluşturmuştur. Çünkü, günümüzde vaadedilen ya da iddası olan bir şeyin algılanabilir ve birçok duyuya hitap edebilir nitelik kazanması büyük önem arz etmektedir. Bu sayede üretim, hizmet ya da ürün rasyonellik kazanmış olacaktır. Bekiroğlu'da bu içerikleri sağlayarak hem bu rasyonelliği yakalamaya çalışmıştır aynı zamanda patentini alarak ürüne dair bütün sermaye alanlarının iktidarını kendi kontrolünde tutmuştur. Özellikle belirli bir popülerlik ya da trend yakalanan bir üretimin ekonomik sermayesinde birçok kişinin hak sahibi olmaya çalışması, Bekiroğlu'nu bütün iktidar alanlarının kontrolünü elinde tutmaya yönlendirmiştir. Ürünün reklamı ve dağıtımında teknoloji araçlarının -özellikle internet-kullanımı da, Cardio Folk'un yaygınlaşmasını ve görünürlüğünün bir ivme kazanmasını sağlamıştır. Buradan hareketle, bir üretim sadece onu gerçek anlamda deneyimleyenler dışında, internet aracılığıyla sanal ortamda milyonlar tarafından da simüle edilebilir. Bilginin yayılma hızı gibi Cardio Folk'ta bu araçların gücünü kullanmaya çalışmıştır.

Beden, kapitalist sistemden beslenerek gelişen tüketim toplumunda biyolojik bir algıdan daha çok simgesel olarak üretilmiş bir "sosyal beden" anlayışı üzerinden görülmektedir. Bu kapsamda, bedeninin anlamlı bir "ifade" sunmasından ziyade, büyük oranda imaja/imajlara dayalı bir etkinlikte bulunması ön plana çıkmaktadır. Bu beden tasarısında, ön görülen tüm yapay güzellik ölçütleri ve estetik değerlerin serbest

piyasa ekonomisinin isteklerine göre şekillenen bir postür ortaya çıkmaktadır (Bilgin, 2015:312). Ayrıca Cardio Folk sayesinde, fiziksel bir yapı olarak görülen beden, küresel ve yerel bir üretimin gösterimini yapan, aktaran, kültürler arası karışımı, bağlantılılığı vurgulayan pratikler alanı olarak tanımlanabilir. Onun bu anlamları yansıtma biçimi, bizim kültürü algılayış ve yorumlayış biçimimizi değiştirmemize ve sorgulamamıza neden olmuştur. Burada beden, düşüncenin aktarıcısı ve kontrolünün yapıldığı bir araç olmuştur. Beden ile gerçekleştirilen yeni şey, başka bir sürü bedenlerde uygulanarak meşruiyetini kazanmaya çalışmaktadır. Elde edilen yeni pratiğin uygulama hızı, teknolojik araçların bu derse yönelik görünürlüğü ve erişimini arttırmasıyla, tasarım bir temsil alanı ve kitle yakalamaktadır.

Bu dersin içerisinde yer alan danslar/halk oyunları, aslında bu derse katılan her bireyin geçmişten bugüne habitusunda yer alan şeylerdir. Bu danslar ve müzikler düğünlerde, kınalarda, televizyonda, ilkokuldaki halk oyunları gösterisinde ya da politik bir olgunun pozitif durumunu temsilen paylaşılan deneyimlerin bütününde bulunmaktadır. Bekiroğlu'nun aslında popüler vurgusu, bizi Bourdieu'un Habitus vurgusuna da yönlendirmektedir. Çünkü, Cardio Folk ders/branş içeriğinin kolayca öğrenilmesinde bu habitusların grup üyelerinin hayatında bu etkinliklerin uzun süredir bulunmasından kaynaklıdır. Bourdieu habitusu, inşa deneyimlerinin algılanmasında sistematik ve inşa edilmiş bir süreçten daha çok yapılandırılmış bir mekanizma olarak açıklamıştır. Bireysel ve kolektif bir tarihe sahip olan habitusu, geçmiş tecrübelerle dayalı bir strateji üreticisi ve insanın neler istediği ile neler sağlayabileceğine dair eğilimlerin toplamı olarak ifade etmiştir (Bourdieu, akt. Palabıyık, 2011:128-129). Burada da Elif Bahar Bekiroğlu'nun yani bir spor hocasının, Cardio Folk'un tasarlanmasına yönlendiren nedenleri belirlemesi, onu nasıl tasarlayacağına dair geçmişe dönük bilgisi, hem onun hem de ondan ders alanların habitusundan veriler içermektedir. Bu durum, dersin öğrenilmesi ve uygulama aşamasına geçilmesi açısından bir yakınlık (proximity) sağlayacaktır. Herkesin bir şekilde başka mekânlarda (düğün, halk oyunları grubu etkinlik, kutlama vb.) maruz kaldığı ya da deneyimlediği halk dansları sayesinde Cardio Folk'u uygulamaları kolaylaşacaktır. Hareketlerde ve kullanılan müziklerde görsel ve duysal anlamda var olan aşinalık, dersin daha çabuk kabul görmesinde etkili olabilir. Derse katılan insanların gerek figürlere gerek müziklere olan yatkınlık düzeyi (kültürel sermaye), Cardio Folk'un adaptasyon sürecini etkilemiştir.

Derste verilen hareketlerin kurgusu, her bir melodik birimde sürekli farklılıkların değil tekrarların meydana geldiği bir nitelikte görülmektedir. Bir dansçının sergilediği üst düzey bir koreografiden daha çok dersin niyetini karşılayan, "yağ yakımını sağlayabilecek hareketlerin birleşiminden oluşan" bir spor etkinliği tasarlanmıştır. Aslında temelde amaç, ne üst düzey bir dans çalışmasıdır ne de ağır bir spor programı uygulamasıdır. Bekiroğlu'na göre amaç, insanların sosyalleşirken, eğlenirken bir yandan da vücut formlarında istedikleri ideal görüntüye ve sağlığa ulaştırmaktır.

Cardio Folk aynı zamanda farklı kültürel alanlara sahip insanların başka kültürel deneyimlere yöneliminde esneklik sağlamaktadır. Çünkü dersin sunduğu içerik, bireylerin kültürel kimliğini temsil etmekten öte bedene sağladığı fayda ve işlevi



açısından değer kazanmaktadır: Kültürel kodların deneyimlenmesine yönelik oluşan esneklik.

Son olarak içinde yaşadığı şehir Elif Bahar Bekiroğlu'nu, küresel faktörlerin etkisini de bilerek düşünmeye, çok araçlı ve karmaşık bağlantılı bir tasarım ve trend yaratmaya yönlendirmiştir. Üretenle tüketen arasında gelişecek olan kültürel diyalog da çok karmaşık ve parçalı bir içerik kazanmıştır. Bu nedenle çevrenin, lokasyonun bir ölçüde bizim nasıl bir düşünceyle üretim yapacağımıza yön veren önemli bir faktör olduğunu da belirtmek gerekir.

### Referanslar

- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2-3), 295-310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- Baumann, Z. (2012). Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları. çev: Yılmaz, A. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. çev. Deliceçaylı, H., Keskin, F. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bekiroğlu, Elif B., (2019). Kişisel Görüşme. 23 Mart ,İstanbul.
- Bilgin, R. (2015). Tüketim Kültüründe Kadın Bedeninin Cinsel Kurgu Olarak Konumlandırılması ve Sunumu. *The Journal of Academic Social Sciences Studies*, 36:309-329.
- Brah, A., Coombes, E. (2000). *Hybridity and Its Discontents Politics, Science, Culture*. London and New York: Routledge.
- Burke, P. (2011). Kültürel Melezlik. İstanbul: Asur Yayınları.
- Castells, M. (2018) . *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi*. çev. Kılıç, E., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Coştu, Y. (2005). Küreselleşme Üzerine Bazı Düşünceler. *Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (4):7 8:95-108.
- Çakmur, B. (1998). Kültürel Üretim Ekonomisi Politikası. Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler, *Kültür ve İletişim*, 1(2): 115-148.
- Ekmekçi, Y., Ekmekçi, R., İmiş, A. (2013). Küreselleşme ve Spor Endüstrisi. *Pamukkale Journal of Sport Sciences*. 4(1): 91-117.
- Eller, J. D. (2009). Cultural anthropology: Global forces, local lives. New York: Routledge.
- Featherstone, M. & Lash, S. (1995). Globalization, modernity and the spatialization of social theory: an introduction. In M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (Eds.), *Theory, Culture & Society: Global modernities* (pp. 1-24). London: SAGE Publications Ltd doi: 10.4135/9781446250563.n1

- Featherstone, M. (2010). Body, Image and Affect in Consumer Culture. *Body & Society*, 16(1), 193-221. <https://doi.org/10.1177/1357034X09354357>
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. çev. Tanrıöver, H. Uğur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜDÜL, N. (2008). Fitness Salonlarına Giden Bireylerin Beklentileri (Bursa İli Örneği). Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Anabilim Dalı.
- Güzel, M. (2006). Küreselleşme, İnternet ve Gençlik Kültürü. *Küresel İletişim Dergisi*, 1:1-16.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul:Metis Yayınları.
- Kilbourne, W. E. (2002). What is Globalization? *Journal of Macromarketing*, 22(2), 182-184. <https://doi.org/10.1177/0276146702238221>
- Maggio, N. (2008). The Whole Earth As Village: A Chronotopic Analysis of Marshall McLuhans "Global Village" And Patrick McGoohan's The Prisoner. Interdisciplinary MA. In Popular Culture. Canada: Brock University.
- Marshall, G. (1991). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Akınhay, O., Kömürcü, D. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özbolat, A. (2011). Postmodern Dönemde Bedenin Tüketim Temelinde Yeniden İnşası. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. (10)38:317-334.
- Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde "Habitus", "Sermaye", ve "Alan" Üzerine. *Liberal Düşünce*, 61-62: 121-141.
- Ryoo, W. (2009) Globalization, or the logic of cultural hybridization: the case of the Korean wave, *Asian Journal of Communication*, 19:2, 137-151, DOI: 10.1080/01292980902826427
- Topaloğlu, H. (2010). Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri. *Alternatif Politika*, (2)3: 251-276.
- Topaloğlu, H. (2011). Dans Sosyolojisinin Kavramsal Çerçevesi İçin Bir Giriş. *Porte Akademik*, (2)3:62-70.
- Tomlinson, J. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uluç, G. Süslü, B. (2017). Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler. *Tojdac*, 7(3): 475-487. URL-1: <https://foreignpolicy.com/2009/11/13/debate-states-of-discord/>

# OTİZMLİ ÇOCUKLARI OLAN AİLELERİN PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİNDEN BEKLENTİLERİ



Buğra ÇANKIR<sup>1</sup>, Uğur TÜRKMEN<sup>2</sup>

## Abstact

### ***Expectations Of The Families With Children With Autism From Professional Music Education***

Autism is life long developmental disorder characterized by communication and social interaction problems, restricted interests and repetitive behaviors. Scientists have not yet fully identified the cause of autism; It is now known that it is possible to minimize the effects of autism with early rehabilitation program and intensive education. Educational programs are implemented in order to enable autistic children to understand and adapt their environment in a communicative, social and behavioral sense. It has been known since ancient times that music has positive effects on the human spirit so it is often seen that music has been involved in the lives of children with autism with the hope of a variety of benefits. In addition to educational plays and therapies with music, it was found that one-to-one music education was provided to enable children with autism to perform in groups or individual music; in this way, it is seen that they try to contribute to their spending time and socialization. It is found that some of the children with autism, introduced to music, show unexpected talents and recognize the formal structure of the music and achieve high-level performances. It is seen that the expectations of the families of these children also gradually increasingly changed and they made a great effort and sacrifice to provide education to their children from the institutions that provide professional music education.

This study aims to describe the expectations of families with children with autism from professional music education. For this purpose; The family of a student with autism who had absolute pitch and pursues a professional music education first time as a level of graduation student was determined as the focus of the study. In this case based study, data were obtained by structured interview and analyzed according to qualitative techniques. The study; it is thought that it will be the source of researches with different learners and professional music education.

**Keywords:** Autism, Absolute Pitch, Professional Music Education.

<sup>1</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, kemalcankir@gmail.com

<sup>2</sup> Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, uturkmen@aku.edu.tr

## Eğitim-Farklı Öğrenenler ve Otizm

Bireylerin devinışsel, duyuşsal, sezişsel ve bilişsel olarak birbirlerinden farklı oldukları bilinir. "Hiçbir insan, aynı yumurta ikizleri olsalar bile birbirlerinin özdeşi değildirler" (Sönmez, 2009: 89). Eğitim bir sistemdir ve bu sistem içerisindeki bireylerin özelliklerine göre planlamalar ve programlar geliştirilir ve uygulanır. "Eğitim her kişinin kendisini tanımasına, yeteneklerini geliştirip varlığını gerçekleştirmesine olanak tanımalıdır" (Sönmez, 2009: 89)

Bununla birlikte bu tam anlamı ile başarılı mıdır? Sorusuna verilecek cevap maalesef "hayır" olacaktır. Söz konusu farklı öğrenenler-engelliler ve sanat/müzik eğitimi olduğunda durum daha da sıkıntılı görünmekte ve bu sorunun cevabı daha net olarak "hayır" olmaktadır. Sönmez tek tip insan yetiştirme anlayışının zararlarını şu sözlerle dile getirir. "Böyle bir tutumdan herkes; fakat en çok zeki, özürlü ve özel yetenekli, yani özel eğitime gereksinim duyan çocuklar zarar görmektedir. Bunun sonucu olarak pek çok insan, eğitim sisteminde harcanmaktadır" (2009: 91).

Normal bireylerin bile sistem içerisine girmekte, sürdürmekte, çıktığında istihdam olanağı bulmakta zorlandığı bir ortamda farklı öğrenenler üzerinde biraz değil çokca düşünmek gerekecektir.

Farklı öğrenenlerin arasında otizm tanısı konmuş bireyler sanata olan ilgileri ve yapabilirlikleri ile dikkat çeker.

Henüz tam anlamıyla ve her yönüyle açıklanmasa da "otistik bozukluk ileri düzeyde gelişimsel yetersizlikle karşımıza çıkan bir bozukluktur. Doğuştan olabildiği gibi ilk 3 yaşta da ortaya çıkabilir. Otizm, kişinin dış dünyanın gerçeklerinden uzaklaşıp kendine özgü iç dünyasında yaşıyor olması durumudur" (Çoban, 2005: 120).

Çoban' a göre göre otizm, "hayat boyu süren gelişimsel bir bozukluk olup bireyin dış dünyayla etkileşimini ve çevresindeki insanlarla ilişkilerini etkilemektedir. Otistik çocuklar başkalarıyla yeterli ilişki kuramazlar. Arkadaşlık geliştirmede problem yaşarlar. Diğer kişilerin duygu ve düşüncelerini anlamada güçlük yaşarlar" (2005: 120-121)

"Otizm, ilk olarak 1943 yılında Amerikalı çocuk psikiyatristi Leo Kanner tarafından "Erken Çocukluk Otizmi" olarak adlandırılmış ve tanımlanmıştır. Kanner'e göre otistik çocuklar; kendine yöneltilen sözel ifadeleri sıklıkla aynı şekilde tekrar eden, "ben" yerine "sen" gibi şahıs zamirlerini ters kullanan, ekolisi ve gecikmiş dil gelişimi olan, çok iyi bir belleğe sahip olan, kendiliğinden başlattığı davranışları sınırlı oranda bulunan, stereotip hareketleri bulunan ya da belli hareketlere aşırı bağlılık gösteren, aynılığı koruma isteği olan, insanlarla ilişki kurmada zorluk çeken, cansız nesne veya resimleri tercih eden çocuklardır" (Darıca vd, 2017: 17).

Kendisi de bir otistik olan Amerikalı veteriner Temple Grandin'in şu sözleri oldukça anlamlıdır "Otizmlili çocuğun herhangi bir bölgede gösterdiği yetenek nadide bir çiçek gibi korunmalıdır" (Persson, 2012:155).

Garland otistik çocukların hayatında müziğin yerini şu sözlerle dile getirir. "Hiçbir şey yoğun pratik aktivitesi olarak müzikle yarışamaz. Çocuğu seçtiği müzik türleriyle

meşgul edin ve yeni müzik türlerine maruz bırakarak bunları sevmeyi öğretin. Onu şarkı söylemek, dans etmek ve dinleme aktivitelerine katın. Ve ona enstrüman çalmayı öğretebilirsiniz” (2018:215).

“Müzik, otistik çocukları içe dönük kişiliklerinden kurtulmaları için dış dünyaya açılan bir yoldur” (Özçevik, 2007: 41).

Ouinn otistik çocuklar için resim ve müzik terapisini önerir. “Resim ve müziğin kullanılması duyuşsal bütünlüğün geliştirilmesinde kısmen yararlıdır; çünkü kontrol edilen bir ortamda dokunsal, görsel ve işitsel uyarıcı sağlarlar... Müzik dinlemek, duymak ve şarkı söylemek; konuşma ve dil algılarının gelişmesine yardımcı olur. Bir enstrüman çalmayı öğrenmek, çocuğun konsantrasyon süre aralığının genişlemesine ve yaratıcı aktiviteler odaklanmasını artırmasında yardımcı olur” (2017: 91).

### **Farklı Öğrenenler-Otizmliler ve Profesyonel Müzik Eğitimi**

Uçaner ve Öztürk’ün çalışmalarından dünya’nın bir çok ülkesinde lisans ve lisansüstü düzeyde müzik terapileri üzerine eğitim verilmekte olduğunu öğreniriz. Bu eğitimlerden bazıları ise Norveç Müzik Akademisinde olduğu gibi “sosyal pedagog” yetiştirme modelini esas almakta, bir başka deyişle huzurevleriyle, yaşlılarla, engelli çocuklarla, tutuklularla ilgilenmektedirler (2009-www.muzikegitimcileri.net).

Eskioğlu Doktora tezinde ülkemizde ve yurtdışında çeşitli lisansüstü müzik alanı programlarını beş grupta toplamıştır. *Müzik Eğitimi, Yönetim, Müzik kuramsal Araştırma Alanları, Performans, Diğer*. Aynı çalışmada müzik terapisi ve analiz alanında yüksek lisans ve doktora eğitimi ise; maalesef ülkemizde verilemediği görülmektedir. Diğer alanlar kısmında; Müzik terapisi ve analiz ile, çocuklara adapte edilmiş müzik öğretimi ve engellilerin eğitimi alanları ise oldukça dikkat çekicidir (2007: 321).

Bu alanın eğitiminin lisans düzeyinde yaygınlaşması kanımızca ülke ve dünya eğitim sistemi içerisinde önemlidir. Çünkü; müzik terapi “sosyal/duygusal, bilişsel/öğrenme ve algısal/motor alanlarda gelişimi teşvik etmek için müziği bir araç olarak kullanan, sağlıklı birleşen bir sanattır. Müzik terapi; tıbbi, kurumsal ve eğitimsel çerçevede çocuk, genç ve yetişkinler ile kullanılan çok çeşitli fonksiyona sahiptir” (Akt: Şengül, 2008: 15).

“Müzik terapistleri, duygusal refahı, fiziksel sağlığı, sosyal etkiyi, iletişim yeteneğini müziksel tepkiler doğrultusunda değerlendirir; müziği insanların ve grupların ihtiyaçlarına göre kullanma, kullanılan müziği dinleme, şarkı yazma, estetik ve lirik eleştirisi, müzik ve betimleme, müzik performansı ve müzik doğrultusunda öğrenmeyi dizayn eder. Disiplinli tedavi planına, devam eden evrime katılır ve tamamlar” (Ak, 2013: 223).

Ülkemizdeki profesyonel müzik eğitimi sistemi içerisinde sınırlı sayıda ilgilinin yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte; Lisans veya lisansüstü düzeyde olmasa da yeni yeni derneklerin kurulması, sertifika programlarının açılması, üniversiteler bünyesinde araştırma merkezlerinin açılması, bilimsel ve sanatsal etkinliklerin yapılması sevindiricidir.

Moreno, eğitimcilerin eğitimi konusunun ve disiplinlerarası ilişkinin önemini şu sözlerle dile getirir.

“Burada yaratıcı sanat terapistlerinin eğitimleri de önemli bir rol oynar. Elbette bu alanlarda profesyonel uzmanlaşma için, kişinin kendi temel becerisi ve her bir yaratıcı sanat terapisi ile ilişkili teknikler üzerinde yoğunlaşması gerekir. Ancak, bu odaklanma tamamlayıcı sanat dallarına gerekli zemini sağlamaktan yoksunlaşacak kadar daraltılırsa, bu durum, gelecekte daha fazla kaynağı bir arada kullanabilecek, yaratıcı terapistlerin yetişmesini engelleyici olacaktır. Bunu aşmanın bir yolu, sanat dallarının herhangi birinde eğitim gören (majoring) öğrencilere birbirleriyle ilişkili sanat terapisi tanıtım kurslarının verilmesi şeklinde olabilir. Örneğin, müzik terapisi öğrencileri, sanat terapisinde, dans terapisinde ve psikodramada başlangıç (giriş) seviyesinde kurslar alabilirler veya psikodrama öğrencileri, müzik terapisi, sanat terapisi, dans terapisi ve benzeri terapistlerde başlangıç seviyesinde kurslar alabilirler. Bu var olan fakültelerin pragmatik yaklaşımları, veya zaten varolan ağır yükseköğretim veya öğretim ve eğitim programlarının baskısı nedeni ile, başlangıçta zor gibi görünmektedir. Bu zorluk, başlangıçta kendi konuları ile ilgili gerekli dersleri vermek üzere, ilgili disiplinlerden misafir öğretim üyelerinin davet edilmesi ile çözülebilir. Bunlar en azından diğer sanat terapistlerine genel uyumu sağlamak üzere, temel sanat dallarında daha önceden varolan giriş dersleri çerçevesi içinde verilebilir. Bu, yaratıcı sanat terapisi öğrencilerinin disiplinlerarası yaklaşım kavramlarını geliştirmelerine yardımcı olacak bir başlangıç olabilir. Bu yaklaşım, gözlemci eşliğindeki klinik uygulama saatlerinde öğrencilere kaynaşmış (entegre) deneyimler de eklenerek geliştirilebilir. Bu tür disiplinler arası deneyimler, tüm yaratıcı sanat terapistlerini temsil eden öğrencilerle işbirliği içinde yürütülebilir. Böyle uygulamalı eğitim olanağı sağlamak, bu programdan mezun olanları, sonraki profesyonel çalışma hayatlarında, bu yaklaşım ve kavramları geliştirmeyi sürdürmeye teşvik edecektir” (2001: 63-64)

Ducourneau bu konuda önemli bir tespitte bulunur ve uyarır. Çoğu zaman psikotiklerin davet edildiği “müzik atölyeleri” müzisyen olmayan animatörlerin kaybolup gitmesi ya da müzisyenlerin narsisminin öne çıkması dışında hiçbir işe yaramaz. Gerçek bir orkestranın basit bir taklidi olarak seansta orkestra kurmak kendi başına terapötik olamaz” (2016:45)

Mesleki müzik eğitimi mezunu olan ve/veya bu alana ilgi duyanlara da aynı yazarın sözleri katkı sağlayacaktır. “Müzik terapisinin, ilişkili ortamına ister doğrudan ister bir takım farklı uygulamalar aracılığıyla büyük destek sağlayacak bir disiplin olduğuna kesin biçimde inanmaktayım. Buna karşın aşırıya kaçan bazı eğilimlerin müzik terapisine yalnızca zarar verdiği kanısındayım. Müzik hiçbir şey söylemez, hiçbir şeyi iyileştirmez. Yalnızca enstrümanlara vurarak herhangi bir terapötik etki sağlanamayacağı gibi, saatler boyu Mozart ya da Gregoryen vokal müziği dinletmek de dil becerisine erişim konusunda önemli bir değişiklik yaratmayacaktır” (Ducourneau, 2016: 152)

## Neden Gerekli?

Profesyonel müzik eğitiminden mezun olanlar; icra, eğitim, araştırma ve besteleme boyutlarında iş bulabilirler. Tüm bu programlardan mezun olanlar artık “formasyon eğitimi” yoluyla “öğretmen” olabilmektedirler. Hatta mezuniyet sonrası doğrudan bu kurumlarda eğitimci olarak çalışmaktadırlar. Dolayısı ile konuya duyarsız kalmak mümkün değildir.

Biraz düşününce ve zorlayınca özellikle alana ilgi gösterince yapılacak çok ama çok işin olduğu görülecektir. Farklı öğrenenler için bestelere, bu alanı iyi tanıyabilmek ve bir çok proje geliştirebilmek için araştırmacılara ve en önemlisi milyonlarca kişiyi ilgilendiren bir eğitimci kadrosuna ihtiyaç vardır.

“Dört özel müzik deneyimi, müzik terapinin temel metotları olarak hizmet eder; doğaçlama, yeniden yaratma, besteleme ve müzik dinleme”(Bruscia, 2016: xxvii). Mesleki müzik eğitimi veren okullardan mezun olanlar-eğitimci kadrosu dört temel alanda da başarılı olabilir.

Profesyonel müzik eğitimi veren okullardan mezun olanların çalıştıkları kurumların başında MEB okulları gelmektedir. Bu okullarda kaynaştırılmış sınıflar vardır. Kaynaştırma öğrencileri müzik derslerini ortak olarak almaktadırlar. Müzik öğretmenin farklı öğrenenlerle ilgili tecrübe deneyimi maalesef yeterli değildir. Bu çocuklara nasıl davranılır, nasıl öğretim stratejileri geliştirilir vb bir çok konu maalesef eğitimcileri de zor durumda bırakmaktadır.

Güven’in “müzik öğretmenliği programlarında “Özel Eğitim derslerinin yanı sıra “Özel Öğretim Yöntemleri” derslerinde de özel gereksinimli öğrencilerin eğitimi ile ilgili uygulamalara yer verilmelidir” ve “ her özel gereksinimli öğrenci için müzikal hedefler belirlenmeli ve planlara eklenmelidir”(2011: 715) düşünce temelindeki önerileri oldukça önemlidir.

Ülkemizde Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliğinin 45. Maddesi; Özel eğitime ihtiyacı olan bireyler için açılan iş okullarını açıklar. Bu madde de; “özel eğitime ihtiyacı olan bireylerin temel yaşam becerilerini geliştirmek, topluma uyumlarını sağlamak, iş ve mesleke yönelik bilgi ve beceriler kazandırmak amacıyla resmi ve özel iş okulları açılır” denilmektedir (Sucuoğlu, 2010: 339).

Bu okullarda çalışacak müzik eğitimcilerinin ve terapistlerinin yetişmesi gerekmektedir.

## Aileler

Farklı öğrenenler ve eğitimleri süreci düşünüldüğünde; anne-baba-çocuk eğitiminin önemi üzerinde durulur. Suzuki sisteminde olduğu gibi normal öğrenenlerin müzik-çalgı eğitimlerinde de bu önemsenir. Anne ve babanın sistemin önemli bir unsuru olarak yer alması hedeflere ulaşmada olumlu bir etki yapacaktır.

“Anne ve babanın hem uygulanan belli başlı terapi modellerinin çocuklarında hangi yönde (olumlu-olumsuz) ve hangi düzeyde etkili olduğuna ilişkin geribildirimlerde bulunarak terapistleri yönlendirmelerine, hem de bu modeller hakkında bilgilenerik

problem davranışlarının azaltılmasına yönelik yeni tutum ve davranışlar geliştirmelerine olanak tanır" (Yükselsin, Berrakçay, 2010: 672).

Ailelerin en büyük problemi "bizden sonra ne olacak" endişesidir. Müziğe yetenekli bireylerin çocuklarının nitelikli olarak yetişmeleri bu konuda da bir yol almamıza vesile olabilir.

"Otizmlili çocukların ebeveynleri için stres kaynakları şunlardır. Eksiklikler ve otizm davranışları, keder ve kayıp duyguları, parasal durum, toplumdan tepkiler, izolasyon duygusu, gelecek" (Quinn, 2017: 200-202).

"Ülkemizde engellilerin temel eğitim ve mesleki eğitim olanaklarından yeteri kadar yararlanamadıkları görülmektedir. Bu da işe yerleştirilme şansını azaltmaktadır" (Sucuoğlu, 2010: 343).

"Engellilerin işe yerleştirilmesi konusundaki denetimler yetersizdir" (Sucuoğlu, 2010: 344).

Profesyonel müzik eğitimi veren ve yetenek sınavı ile öğrenci alan kurumlarında denetlenmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

"İşyerlerinde gerek dış gerekse iç mekan düzenlemelerinde engellilere duyarlı olamayan tasarımlarla karşılaşmaktadır" (Sucuoğlu, 2010: 344).

Profesyonel müzik eğitimi verilen okullarda iç ve dış mekanların durumu ortadadır.

### **Metedoloji**

Bu çalışmada otizmlili çocukları olan ailelerin profesyonel müzik eğitiminden beklentileri betimlenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla; halen profesyonel müzik eğitimi bu alanda bir ilk olarak Yüksek Lisans düzeyinde sürdüren mutlak kulak sahibi otizmlili bir öğrencinin ailesi çalışmanın odağı olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte araştırmaya destek olması bakımından dört aileye daha ulaşılmış ve önceden hazırlanan sorulara yanıt vermeleri istenmiştir. Araştırmaya destek olması ve konuyu derinlemesine analiz edebilme ve yotumlamada yardımcı olacağı düşüncesi ile iki uzman görüşüne de başvurulmuştur. Örnek olay temelli çalışmada veriler yapılandırılmış görüşme yolu ile elde edilmiş ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir. Çalışmanın; farklı öğrenenler ve profesyonel müzik eğitimi temalı araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

### **Bulgular ve Yorum**

Uzman görüşlerinin alınmasının araştırmaya destek olacağı düşünülmüştür. Bu düşünce doğrultusunda "müzik terapi" alanında uzman olarak bilinen iki (2) bilim insanı "bilinçli örnekleme" yoluyla belirlenmiştir. Müzik terapi alanında çalışmaları olan ve ülke genelinde tanınırlığı olan uzman görüşleri aşağıda verilmiştir.

Uzmanlar;

*Profesyonel müzik eğitimi veren kurumlardaki eğitimcilerin farklı öğrenen çocuklar-engelliler ile ilgili olmadıklarını,*



*Profesyonel müzik eğitimi veren kurumların misyon ve vizyonlarında farklı öğrenen çocuklar-engellilere yönelik hedefleri veya çalışmaları olmadığı,*

*Müzik terapisi, sanat terapisi, dans terapisi, psikodrama alanlarında atölye çalışmaları, misafir öğretim üyesi davet etme ve konferans vb etkinlikler profesyonel müzik eğitimi alan öğrencilerin veya bu okullardaki eğitimcilerin konuya duyarlılıklarını geliştirme veya ilgililerini artırmada yarar sağlayabileceğini,*

*Müzik terapisi, sanat terapisi, dans terapisi, psikodrama, farklı öğrenenler ve müzik eğitimi vb alanların "giriş" düzeyinde dersleri profesyonel müzik eğitiminde yer alması gerektiğini,*

*Profesyonel müzik eğitimcilerinin farklı öğrenen çocuklar-engelli çocukları daha iyi tanımalarını sağlayacak bir eğitim almaları gerektiğini" düşünmektedirler.*

Uzmanlara göre; "Otizm tanısı konmuş müziğe yetenekli çocukları olan ailelere nasıl yardım edilebilir?"

*"Öncelikle, bizim de çocuklarının değerli olduklarını düşündüğümüzü onlara hissettirmeliyiz ve onların bu duyguyu yaşamaları için destek olabilecek yöntemler bulmalıyız. Normal gelişim sürecinde olan bireylerle aynı ortamda katılacakları sanatsal etkinlikler yararlı olabilir. Farklılıkların kişilik farkı gibi algılanmasını sağlamalıyız. Otizm tanısı konan çocukların, ilgi odağı olan konularda becerilerini geliştirmelerini sağlayacak olanakları sağlamalıyız."*

*"Müziğe yetenekli otizmli (ve diğer özel gereksinimli) çocukların müzik eğitimi ve bu çerçevede aileleri ile doğru bir etkileşim ve yardımlaşma platformu olarak spesifik kurumsal bir yapılanma gerektiğine inanıyorum".*

Uzmanlara göre "Otizm tanısı konmuş müziğe yetenekli bir öğrenciyi ne gibi zorluklar bekliyor?"

*"Sabırlı ve sevgi dolu öğretmenlerin eksikliği".*

*"Müzik eğitimi veren eğitimcilerin ve konservatuar vb. kurumların konuya uzak olmaları nedeniyle doğru ve yeterli eğitim alamamanın getireceği eksikliklerle baş başa kalmak."*

Uzmanlara göre "Otizm tanısı konmuş müziğe yetenekli bir öğrencinin ailesini ne gibi zorluklar bekliyor?"

*"Daha fazla zaman ayırmaları gerekir. Ortamları ve olanakları sağlaması gerekir. Maddi güçlükler olabilir.*

*"Yapılandırılmış olması gereken bir eğitim sürecini el yordamı ile sağlamaya çalışmak."*

Uzmanlara göre, "Otizm tanısı konmuş müziğe yetenekli bir öğrenci profesyonel müzik eğitiminde başarılı olabilir mi?"

*"Olabilir."*

“Evet”

Uzmanlara göre “Otizm tanısı konmuş müziğe yetenekli bir öğrenci istihdam sağlayabilir mi?”

“Neden olmasın. Bunun için aile, eğitimci, toplum ve devlet ortak bilinç sağlarsa bu sorunun üstesinden gelinebileceğini düşünüyorum.”

“Hayır. Günümüz koşullarında çok ender bir durum olacağını düşünüyorum.”

Müzik terapi alanında akademik çalışmaları olan ve konuyu yakından takip eden-bilen iki bilim insanının düşüncelerinin ortak olması, sadece “istihdam” konusunda farklı düşünceleri oldukça dikkat çekicidir.

### **Aile Görüşleri**

Aile bireyleriyle yapılan yapılandırılmış görüşmede 10 soru sorulmuştur. Anne veya babanın verdikleri cevaplar çözümlenirken birbirleriyle örtüşen düşüncelere tekrar olmaması için yer verilmemiştir. Ayrıca kişisel ve kurumsal isimlere de (olumlu veya olumsuz) çalışmanın bu bölümünde yer verilmemesine dikkat edilmiştir. Ailelerin samimi ve içten cevaplar verdiklerini düşünüyörüz. Ayrıca; ailelerden elde edilen veriler **“müzik terapi”** alanında uzman bir akademisyen tarafından da yorumlanmıştır. Bu hem araştırmanın verilerinin işlenmesinde güvenilirliğin artırılması hem de bulguların nitelikli olarak yorumlanması ve tartışılmasında önemli bir etken olarak görülmüştür.

*Çocuğunuzun müziğe olan yetenek ve ilgisini ilk ne zaman fark ettiniz? Neler yaptınız?*

Ailelerin çocuklarındaki müzik yeteneği fark etme yaşları; 2, 3, 4,5 olarak belirlenmiştir. Buna dayalı olarak ailelerin erken yaşlarda çocuklarının müzik yeteneğini fark edebildikleri anlaşılmaktadır.

Çocukların enstrüman dersi başlama yaşları; 6 ila 8 arasında değişmektedir.

Aileler başvurdukları uzmanlardan; çocuklarıyla melodik konuşmaları, org almaları gibi öneriler alırken kişisel olarak ta, müzik ağırlıklı yayın yapan TV 'ler seyretmenin faydalı olduğunu görmüşlerdir.

İlk başlamada; donanımlı bir eğitimci bulamama, müzik ve sanat eğitimcilerin otizmli çocuğu kabul etmemesi, başlangıçtan kısa bir süre sonra ise ara verme, eğitimin kesilmesi, çocuktaki dikkat eksikliği, eğitimcilerin yetersiz ilgisi, kendilerinin ne yapacağını bilememesi gibi konularda ise ailelerin zorluk çektiği belirlenmiştir.

Bu görüşlere dayalı olarak müzik eğitimcilerinin özel eğitim verme konusunda bilgi sahibi olmadıkları, otizm gibi çeşitli durumlar karşısından nasıl bir eğitim vermeleri gerektiği konusunda eğitim almadıkları anlaşılmaktadır. Eğitim almamış olmaları müzik eğitimcilerinde bu tür durumlar karşısında verecekleri eğitimin niteliğini belirleyememelerine neden olmaktadır.

*Daha sonra ne oldu da, müzik, hayatınızın ortasına yerleşti?*



Aileler; konservatuvar eğitiminin bire bir olmasının otizmlili çocuklar için en uygun eğitim şekli olduğunu düşünmüşler ve bu okullardan ilgi beklemişlerdir.

Çocuğun bu okullarda başarılı olacağı düşüncesinin konservatuvarlarda da biliniyor olması gerektiği ve kapıların açılacağı öngörüsü ama bunun gerçekleşmemesi ve hayal kırıklığı yaratmıştır. Konservatuvarlar, Eğitim Fakülteleri yetenek sınavlarına başvurma ama başarısız olma, mahkemeye gitme zorunda kalma, mahkeme kararı ile öğrenci olabilmeleri de ailelerdeki diğer hayal kırıklıklarıdır Bir velinin şu sözü oldukça manidardır. *“Nasıl ki altının değerini en iyi sarraflar bilirse, mutlak kulağın değerini de konservatuvarlar bilir diye düşünüyorduk”*

*Sonra nasıl yol aldınız, beklentilerinizde farklılık oldu mu?*

Ailelerin ilk yaptıkları iş çocuklarına özel dersler aldırma olmuştur. Yol kat edildiğini görmüşler ve bu durum onları motive etmiştir. Sınavlarda ki hayal kırıklıklarına rağmen mücadelelerini sürdürmüşlerdir. Zorda olsa ve ciddi bir mücadele sonrası okula yerleşme, okula giriş sonrası eğitimci ve yöneticilerin tutum ve davranışlarında “az da olsa” olumlu yönde değişme, eğitimci ve yöneticilerin ilgisinin artması aileleri sevindirmiştir.

Bununla birlikte okuldan sonra ilerlemenin ve gelişmenin yavaşlaması hatta durması, ülkemizde engellilere bakışın olumsuz olması, yetenek sınavlarında değişen bir şeyin olmaması ve hala aynı durumun devam etmesi, ümit verici gelişmelerin olmaması ailelerdeki beklentileri pek de değiştirmemiştir.

Bir velinin yetenek sınavlarına yönelik ilginç ve dikkat çeken düşüncesi şöyledir.

*“Yapılan açıkça engelli ayırımı idi. Anayasadaki fırsat eşitliği ilkesi yine çiğnenmişti. İşte o zaman anladık ki otizmlilerin çevreye kapalı olduğu kadar çevre de otizmlilere kendisini kapatmıştı.”*

*Profesyonel müzik eğitimi veren kurumlar çocuğunuzu öğrenci olarak kabul etmek istememesine rağmen, profesyonel müzik eğitimi konusunda ısrarcı olmanızın sebebi var mı?*

Müziği sevmesi ve sağlam bir kulağa sahip olması, müzikteki potansiyelinin ilgililerce de fark edilmesi ve değerlendirilmesi, başarma duygusunu tatması, diğer öğrencilerle/adaylarla eşit davranılma ümidi, son derece pahalı ve her bir ailenin baş edemeyeceği pahalılıktaki özel dersler yerine devlet desteğiyle okuması, müzik aracılığı ile içinde yaşadığı toplumla daha iyi iletişim kurabileceği öngörüsü, istihdam edilebilme ümidi ailelerin çocuklarını profesyonel müzik eğitimi sistemi içinde olmasını düşündürmektedir ve aileler buna göre davranmaktadırlar.

*İlk başta yola çıkarken hedeflediğiniz beklentileri gerçekleştirdiniz mi?*

Tüm ailelerin cevabı evet olmuştur. Çünkü çocuklarının YGS Sınavını geçerek bu noktaya gelmeleri adeta bir mucizedir. Çocuklarının; profesyonel müzik eğitimine başlama ve mezun olmaları da büyük bir onurdur. Ayrıca içlerinde

yüksek lisans eğitimine başlayan ve hatta saat ücretli derslere girerek “eğitimci” olan da vardır.

Diğer yandan; müziğin verdikleri mücadelede olağanüstü yardımcı olmasına rağmen; “bizden sonra ne olacak?” sorusuna cevap bulamamaları, Konservatuvar eğitiminin çok küçük yaşlarda başlamasının gerekliliği ve öneminin fark etmeleri ama diğer yandan bu yolda bir rehberin olmaması ailelerce ortak bir kaygı olarak dile getirilmektedir.

*Bundan sonraki beklentileriniz nelerdir?*

Çocukların topluma uyum sağlaması, profesyonel olarak çalışabileceği bir iş, bizden sonra ne olacak? Sorusuna cevap bulabilme, profesyonel veya amatör, icracı veya eğitimci müziğin sürekli olarak içinde yer alması, toplumun ama özellikle profesyonel müzik eğitimcilerinin daha bilinçli olması, istihdam olanaklarının artması, konservatuvarların özellikle ilkokuldan sonra öğrenci kabul edenlerin otizmlili çocuklarla ilgilenmesi ve bu çocukların yeteneklerini dikkate almaları, müfredatlarını bu çocuklara uygun hale getirmeleri, kuramsal derslerin (tarih, armoni vb) müfredatlarının daha belirgin olması ve ailelere rehber olacak şekilde hazırlanması, engelli ve otizmlili çocuklarla çalışabilecek eğitimcilerin yetiştirilmesi, bu okullardaki sanat eğitimcilerinin otizmliler hakkında bilgi edinmesi ailelerin beklentileridir.

Bir velinin cevabı ise ders niteliğinde ve ilgililere en önemlisi yetkililere bu yolun zorluğunun bilincine varmaları için güzel bir mesajdır.

*“Ucu kapalı hedef koymayız. O yol almaya devam ettiği sürece hedeften söz etmek doğru olmaz Biz onun yolundaki engelleri kaldırmaya çalışırız.”*

Bu görüşler otizmlili çocukların ailelerinin pek çok sorunla yüzleştiklerini ortaya koymaktadır. Ailelerin çeşitli sorunlarla karşılaşmalarına ilaveten çocuklarının almasını arzu ettikleri eğitimi sağlayacak yetişmiş eğitimci bulunamaması çok daha büyük bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Tartışma ve Öneriler**

YÖK Profesyonel müzik eğitimi veren kurumlardan konuyla ilgili rapor ve öneriler alabilir.

YÖK, MEB ve ilgili sivil toplum kuruluşları, kişiler sürekli iletişim halinde olup konuyu sürekli gündemde tutacak çalışmalar yapmalıdırlar.

Yasalar engelliler ve özellikle müziğe yetenekli bireylerin eğitim almaları ve işe yerleşmeleri hususlarında daha belirgin ifadelerle düzenlenmelidir.

Okul, aile, eğitimci eğitim sistemi içerisinde birlikte hareket etmelidirler.

Engelliler ve farklı öğrenenlerin müzik eğitimi konulu profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarda eğitimcilerin eğitimi çalışmaları yapılmalıdır.

Yurt dışı uygulamaları titizlikle takip edilmeli ve topluma yararlı uygulamalardan yararlanılmadır.

Tek yönlü değil, çok yönlü ve disiplinlerarası ilişki temelli çalışmalara değer verilmelidir.

### **Kaynakça**

- Ak, A. Ş. (2013). Müzikle Tedavi, Ötüken Yayıncılık, İstanbul.
- Bruscia, K. E. (2016). Müzik Terapiyi Tanımlamak, Nobel Akademik yayıncılık, İstanbul.
- Çoban, A. (2005). Müzikterapi, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Darıca, N., Abidoğlu, Ü., Gümüştü, Ş., (2017). Otizm ve Otistik Çocuklar, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Ducourneau, G. (2016). Müzik Terapi ilkeleri,Çev: Aslı Özyıldız, Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Eskioğlu, I. (2007). Türkiye İle Kanada, Norveç, ABD, Avustralya ve Avusturya Yükseköğretim Sistemleri İçinde Lisansüstü Müzik Eğitimi Programlarının Karşılaştırılması, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Ankara
- Garland, T. (2016). Otizm-Duyusal İşlem Bozukluğu Çocuklar İçin Aktiviteler, Çev:S. Yavuz, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul.
- Güven, E. (2011). *Müzik Dersleri ve Kaynaştırma Uygulaması*, Kastamonu Eğitim Dergisi, s:709-718, Eylül 2011, Cilt:19, No:3, Kastamonu.
- Moreno, J., J. (2001). İçinizdeki Müziği Eylemek, Çev: İnci Doğaner, Türkiye Grup Psikoterapileri Yayını, İstanbul.
- Özçevik, A. (2007). Müzikle Tedavi ve Öğrencilerin üzerindeki Terapik Etkileri, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ouinn, C. (2017). 100 Soruda Otizm, Çeviri Edit: Ümit Şahbaz, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Persson, S.B. (2012). Otizm El Rehberi, Yuva Kids Eğitim Hizmetleri Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, V. (2009). Sevgi Eğitimi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Sucuoğlu, B. (2010). Zihinsel Engelliler ve Eğitimi, Kök Yayıncılık, Ankara.
- Şengül, E. (2008). *Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi ve Edirne Sultan II. Beyazid Darüşşifası*. (Yüksek Lisans Tezi)Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Uçaner, B. ve Öztürk, B. (2009). *Türkiye’de ve Dünyada Müzikle Tedavi Uygulamaları*, Çanakkale: 18 Mart Üniversitesi I. Eğitim ve Araştırma Kongresi, 1-3 Mayıs 2009.
- Yükselsin, İ.Y., Berrakçay, O. (2010). Bir Müzikal Terapi Modeli Olarak “Etkileşimli Ritim tekrarı Alıştırması’nın Otistik Spektrum Bozuklukları Olan Çocuklardaki Problem Davranışlarının Azaltılmasındaki Etkileri”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research, Volume 3/10, Winter 2010.

# MAKING MUSIC FOR PEACE: AN INVESTIGATION OF A SOCIAL MUSIC PROGRAM IN TURKEY



Elif Ceyda ÇEKMECİ

## Abstract

Music for Peace (*Barış İçin Müzik*) is a non-profit organization that provides free music education to children, based in Edirnekapi, Istanbul. It was founded in 2005 and continues to work since then with the aim of creating an opportunity for as many children as possible to participate in cultural and artistic life. The organization is also called El Sistema Turkey as it is a part of the global network of El Sistema organizations that operate in accordance with similar principles. This study is aimed at exploring the roles, effects, and functions of music as a social medium by investigating Music for Peace Foundation using fieldwork methodology. Through the paper, I aim to address one of the central questions of music sociology: *how does music mediate the social?* Music mediates the social in various ways, and I have focused on some of these aspects in this study. Specifically, I have tried to understand the ways in which music mediates social claims, creates spaces, engenders socialities, and projects the wider structures of these societies. The study stands in the intersection of music studies and sociology and is expected to contribute to our understanding of music's mediating roles and social functions.

## Introduction

In 2017, I found myself standing in front of a blue-yellow painted building, waiting for my colleague (who is also a choir conductor) in one of the many under-privileged and conservative neighbourhoods of Istanbul called Edirnekapi. The neighbourhood is located within the historical walls of Byzantine where the famous Chora Museum rises amongst disorganized apartment blocks. Emanating from the blue-yellow building that is in the street just next to the museum, the sounds of musical instruments lead one to suspect that this is not a regular apartment block. The signboard of the building, which reads *Barış İçin Müzik* (Music for Peace) and includes a colourful illustration of kids playing instruments, cats, birds, and a peace dove with an olive branch in its beak, hangs on the side wall and is not clearly visible to someone who happens to pass by (see figures 1-2). At the time, I hadn't noticed the olive tree in the entrance of the small garden in the courtyard. As my colleague and I went up the stairs leading to a small office where 4 people were working, I noticed the black-and-white photographs of children making music hung on the walls at intervals. In contrast with the black-and-white photographs, all the doors in the building were painted in different colours. That day, we talked about starting a choir at the Music for Peace Foundation with Yeliz and Mehmet Selim Baki, the initiators of the project. It was a day

I remember well, as it marked the beginning of a multiple-year relationship with Music for Peace that forms the basis of the ethnographic research presented in this paper today.

In my very first day at Music for Peace, I was haunted by manifold visual and auditory signs –from the sounds of musical instruments and children’s plays to the texture of the surrounding neighbourhood and colourful doors of the classrooms. As soon as I started working with the project, I became a part of this whole setting. We immediately found new students to create a choir, we organized a schedule –and there I was making classes and rehearsals with the children four days a week, having concerts, tours, and participating in plenty of activities in the foundation from making shakers with rice and bottles to making pizza, painting, and decorating the classrooms with children (see figures 3-4). It was 6-7 months after I started working at Music for Peace when I came up with the idea to conduct research there. There was clearly something that I found interesting -socially and musically- and worth researching in this organization. The phrase “music for peace” itself and the foundational idea that is to contribute to peace through making music was not only striking and promising but also theoretically worthwhile for the reason that it implicates an underlying premise: the premise that music is capable of conveying meanings. It was remarkable that the people in this organization claim to make music for something –for a social purpose such as conveying the message of peace or providing equal opportunities. This situation itself points to one of the key theoretical discussions in music sociology. It points to the idea that music is not merely musical, but it is also social in that it can convey social claims and function as a social mediator. My aim in this research is to investigate this very idea. By studying Music for Peace Foundation, I aim to address the central question of *how* music mediates the social. Throughout the paper, I will elaborate on a couple of ways in which music functions as a social mediator that are mediating social claims, creating spaces, engendering socialities, and projecting wider values and structures.



Figure 1. Music for Peace Foundation, Edirnekapı



Figure 2. Signboard (Illustration: Behiç Ak)





Figure 3. Children with their hand-made shakers



Figure 4. Children Orchestra makes pizza

### Music as Social Mediation

Music has been approached as a social phenomenon by numerous scholars thus far. Roy and Dowd, in their article *What Is Sociological about Music?* (2010), argue that even the definitions of “music” and “not music” are social constructs for the reason that they are shaped by, and shape, social arrangements and cultural assumptions (p. 184). While some scholars have analyzed music as an object, some others have approached it as an activity, as they explain. Whether music is approached as an object or activity, though, its social disposition is often emphasized in the sense that music is constructed and shaped in a social setting by social beings whose relationships are socially organized. While music is shaped in and through social structures, it is also possible to conceptualize it as a medium that works from within those structures: a medium that conveys meanings, a medium through which people communicate, a medium that both shapes and at the same is shaped by the social contexture.

The most prominent aspect of music’s social mediation at the Music for Peace Foundation is that it mediates social claims. Giving messages and spreading ideas through music have been the core idea behind the project from the very beginning. “To make the sound of peace heard through music” is the statement which one can encounter in every possible written or audio/visual material about Music for Peace Foundation including media news, the organization’s reports, and any other document where the mission statements of the foundation are explained. The notion of peace, of course, indicates a different thing for each person. When I asked the question “What does peace mean to you?”, I got different answers from each and every individual whom I interviewed as part of the fieldwork process. People have given definitions such as: to be able to live together, to respect each other, to empathize with people, not having discrimination, understanding, tolerance, friendship, dialogue, a communication practice, so on and so forth. Despite the multiplicity of definitions, though, there is surely a sense of “peace” and a sense of the aims of the foundation which is collectively expressed. All the participants of Music for Peace Foundation whom I spoke with expressed in some way that they stand for peace or that they are making music in the foundation in order to contribute to peace. There is a collective claim of peace, therefore, at the Music for Peace Foundation, with

definitions of peace that are multiple but similar enough to find a middle ground on the basis of the organization's mission statements.

Where the claim of peace is conveyed through the values and missions of the organization, the claim of providing equal opportunities is mediated through the organization's structural aspects that are mainly the free and open-to-all structure of the project. The fact that the music education at the Music for Peace Foundation is completely free of charge is critical in terms of claiming equal opportunities in society. In contemporary Turkish society, it is hard to imagine of such an extensive education which is offered for free and open to anyone and everyone. As a principle, there is no audition at Music for Peace. Any child or young person can come and join the organization; even if they don't have a fine ear for music. This is an initial shock to people who first hear about the organization as I personally experienced multiple times when I talk with people outside Music for Peace. But what is more shocking for people is that there is no fee for anything in the organization. Eren, who is one of the administrators now, was formerly a student at Music for Peace. After playing the percussion and double bass in the foundation in his high school years, he decided to continue as part of the administrative section. Here is how he explains the first time he heard about Music for Peace:

I was playing basketball in the neighbourhood with my friends. I was around 16-17 years old, I wanted to play the drums. Some younger children playing with us mentioned Music for Peace. At first, I didn't believe. They give a free music education, and also provide your instrument! It didn't make sense...

It is a common reaction that people do not believe that education is free of charge when they first hear about it. As it was almost 10 years ago, the situation is still the same. Gülhan, one of the personnel in the foundation, told me about a recent experience:

We were at the bank to take out a loan, we had a conversation there with the bank manager. I told him about where I work, I explained Music for Peace. He didn't believe. He asked repeatedly, "but is it *really* free?". I said, "Yes, it is real, it is free, I am working there!".

These experiences indicate that offering a free education is a big deal under the circumstances of contemporary Turkish society that shouldn't be taken for granted. Abiding by this principle constitutes the basis of the claim of equal opportunities in society. Therefore, I suggest that the social claims are, first and foremost, mediated through the organization's missions, values, and its structure that is organized in compliance with these mission statements. Towards the end of the paper, we will see that musical practices, in turn, project all these claims that are mediated through music.

Another aspect of music's social mediation is that music creates spaces that bring people together. As I mentioned in the introduction, I recall my very first day at the Music for Peace Foundation intensely in terms of visual and auditory signs. Shortly after I decided to do this research, I found myself conceptualizing the organization



analyzed by scholars in relation to globalization and the corresponding category of social exclusion. With the transition from national developmentalism to neoliberal capitalism beginning in the 1980s, sociologist Keyder (2005) suggests that new social groups emerged as a result of the differentiation between those who became connected to globalized networks and those who were left out (p. 124). He argues that the income distribution worsened, and economic and social polarization became more and more visible –especially by the decade beginning in 1990. Following Keyder, who defines social inequality not only in terms of income levels but also in terms of spaces of residence, cultural consumption, and practices of everyday life, I suggest that the segregation in the society is not only economic but also cultural and spatial. Cultural segregation came about because participation in cultural activities was only possible for those who could afford it (in the case of music, those who could afford to buy a musical instrument, to take music education or to go to the concerts), spatial segregation came about because, it is often unusual for people who live in the urban peripheries to enter the “spaces of the elite” or vice versa, even if there are no real borders between the wealthy and impoverished districts.



Figure 5. Two colleagues collecting the olives from the tree





Figure 6. Rehearsal of Children's Orchestra

Musically-mediated sociality not only takes place among participants of musical activities in actual time and space; there is also an imaginative aspect to it. Borrowing the term "imagined communities" from Benedict Anderson (1983), Georgina Born offers the concept of "musically imagined communities" (1993) by which she refers to a constructed sense of collectivity based on musical and other identifications (Born, 2013, p. 32). In the Music for Peace Foundation, I witnessed that participants of the organization create a sense of collective identity that was both global and local. In the global sense, people recall an imagined community which involves all potential participants of El Sistema organizations throughout the world. During one of my interviews, one of the choir members at Music for Peace named Canberk called for an idea of friendship among Sistema members in different countries:

Next year I am going to study abroad via the Erasmus program –it's almost certain now. I ask myself, will there be any El Sistema organizations in the city where I will go? Because think about it –it's great! When you go there and say that you come from Music for Peace El Sistema Turkey, OK, you are already a member of El Sistema –you are not a foreigner. You can join the choir. It is like a home, a door to knock on. It is like you already have friends who you don't know in other countries.

For him, El Sistema as a network of institutions engenders a friendly collectivity among people who don't actually know each other. It is maybe the most effective example that shows parallelism with how Benedict Anderson conceptualizes nations as imagined communities. Just as people who don't actually know each other in person imagine themselves as a community through the readership of newspapers and

novels (Anderson, 1983), some other people –this time from different “nations”– who don’t actually know each other imagine themselves as a community through music making. By doing so, people are actually constructing an imagined community while deconstructing another one. El Sistema network is not the only way in which a sense of global collectivity is evoked. People also create a sense of collective identity based on the identifications attributed to music in the broadest sense possible. “Music is such a thing that a child in Africa can whistle a song that someone plays with a guitar in Latin America,” said Mehmet Baki once during an informal conversation. Music is believed to have this power to connect people just because it is music. 16-year-old Damla, another student in the organization, explains it like this: “Music is really international. When I am playing this piece here, another person is playing it at the same time in America, in Holland... They are also learning with me” (interview, 2018). The idea that another person might be playing the same piece concurrently makes people think that they are somehow bound together.

Participants of Music for Peace also create a sense of collective identity in the local sense, both within the organization and the country. Most of the participants identify their friends/teachers/students/colleagues in Music for Peace as brothers, sisters, or other family members. This is called “fictive kinship” in sociology –that is, the use of kinship terms “to support the intimacy of a relationship without the existence of a culturally defined bond” (Ballweg, 1969, p. 84). Students at Music for Peace often say things like: “this is a family environment”, “everyone is very close to each other as brothers and sisters”, “we are like a family” (interviews, 2018). One of them even said that Yeliz and Mehmet Baki, the founders of the project, are like a mother and a father because only mothers and fathers make such great efforts for their children with no thought of personal gain (interview, 2018). The idea of offering something free without expecting anything in return also plays a big role in the family imagination. A 12-year-old student says:

It is not like any other course; it is a family environment. The food is free – everything is free, including the concerts. I go to places that I don’t know. It is a family environment for free. It is like my second home.

Fictive kinship is thus established not only through the perceived level of intimacy between the participants of the organization but also through the fact that the organization offers a free education without expecting any return.

Another local dimension in which a sense of community is animated relates to the political conjuncture of the country. Music for Peace is not a “political” organization in the sense used by political parties, and people in Music for Peace obviously do not collectively hold a particular political position. However, the organization relates to a sense of political dissidence in Turkey’s current political environment mainly because of the utterance of the word “peace”. In contemporary Turkey, even pronouncing the word “peace” is considered to be a political act. Recently, in 2016, more than 2000 academics in Turkey who call themselves “Academics for Peace” were sued after they signed a declaration to stop the civil war in southeastern Turkey. Hundreds of them lost their jobs including my professor at Istanbul Technical University, and some of

them were arrested including my professor at Boğaziçi University for the crime of supporting “terrorism”. Lawsuits of the academics for peace are still going on today in 2019 (see [www.barisicinakademisyenler.net](http://www.barisicinakademisyenler.net) for further information). Something as serious as that hasn’t happened in Music for Peace, but the organization is occasionally criticized and even threatened by the local officials, and the name of the organization plays an important role in this. In 2018, the Ministry of National Education disallowed Music for Peace to give concerts in high schools when the administrators of the organization appealed for permission. The officer claimed that the organization was “illegal” and doesn’t need to exist in the first place because the state is already “omnipotent”. He also said that they could close the foundation; it is just a matter of receiving a single complaint (interview with administrators, 2018). One of the students at Music for Peace explained the situation during an interview:

There is an allergy towards the word “peace”. This is all about the bad experiences I have been through. Maybe not personal experiences, but I have seen and observed things that people experienced and I was also affected by those. We are allergic to the word “peace”. The government doesn’t like to do something positive. They are opposed to it. For the Turkish state –or maybe all states– it becomes a problem if you raise people that the state wouldn’t like.

There are numerous examples where people complain about the reaction towards the word “peace” in Turkey. The dichotomy between people who utter the word “peace” and those who are opposed to it make people feel more connected to the former group, those who can say “peace” in the country’s current situation.

In all these ways and more, people in Music for Peace imagine themselves as part of a hypothetical community based on musical, social, and political identifications. By making music as part of this organization, they feel connected to a variety of people; to other participants of the organization, to all possible participants of other El Sistema organizations in the world, to people who happen to be playing the same music concurrently in another country, to those who are not afraid to utter the word “peace” in the current circumstances of Turkey... These are only some of the aspects through which people animate a “musically imagined community” (Born, 1993) with potential individuals and groups they know and don’t know. And music is the mediator that enables all these imaginations.

One might say, so what? Couldn’t the mediator be something other than music? It could be; however, it would animate a different kind of imagination. Moreover, another musical genre or musical practices would equally evoke a different sense of imagined community. What does Eurogenetic Art Music<sup>1</sup> symbolize for people? People give answers like modernity, universality, democracy, discipline, the west etc. Why does Damla feel connected to people who might be playing the same music with her in America and Holland but not in Egypt and India? Probably because America and Holland are among the countries that she associates with the primary musical

---

<sup>1</sup> Eurogenetic Art Music: A term introduced by ethnomusicologist Robert Reigle in 2004 as an alternative of the term “Western Music”.



genres (i.e., European) that are practised at Music for Peace. All the meanings are constructed and shaped by making that particular music which is not something in itself but rather has connotations to other things. On the other way round, the music “itself” and its practices are shaped in accordance with the ideas and values of the organization. Caroline Bithell, in her book *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song* (2014), suggests that the musical style and structure suits the worldview of the natural voice community in the UK. For example, choosing songs from the oral tradition, learning these songs by techniques such as call-and-response and repetition, singing these songs without instrumental accompaniment and with body movements are all in accordance with the worldview and principles of this community such as favoring co-operation rather than competition, reinforcing group identity, and rooting the voice in the body (pp. 123-124). Similarly at Music for Peace, the musical practices show parallelism with the organization’s worldview and values. For example, the fact that playing in the orchestra or singing in the choir is prioritized over individual classes points to the idea of promoting collectivity in the organization. All the classes at the Music for Peace Foundation are collective. There are workshops, section rehearsals, and tutti rehearsals all of which are held in groups, and no individual classes. As soon as a student joins Music for Peace, he/she becomes a part of the choir or orchestra. Even if they have only learned how to hold the instrument or how to produce a sound, the teachers come up with a way to work with them as a group because collectivity is prioritized over individuality. Another example might be how the repertoire is shaped in accordance with the idea of inclusion. When the pieces are chosen at Music for Peace, close attention is paid to how many parts the pieces have. The preference is that all the students of the orchestra get the chance to play in each piece. If certain instruments are absent in a musical work, it is either not taken into the repertoire or an arrangement is made by the conductors in order to include the missing instruments. There are numerous other examples that demonstrate how the musical practices are shaped through the ideas and values of Music for Peace. As the musical practices are shaped in line with the values of Music for Peace, these practices reflect the values of the organization such as reinforcing collectivity and promoting social inclusion.

## Conclusion

In this paper, I have tried to demonstrate some of the ways in which music mediates the social based on my field study at the Music for Peace Foundation in Istanbul, Turkey. Specifically, I have argued that music mediates social claims, creates spaces, engenders socialities, and projects wider structures and values in this organization. I have suggested that social claims such as peace and equality of opportunity are conveyed through the organization’s missions and shared values as well as its structure that is organized in accordance with these values. Furthermore, I have argued that music creates spaces that have not only physical and social but also imaginative aspects at Music for Peace. The organization is a social space in which the sociality is shaped through the practices of collective music making. As a physical space, it functions as a crossing site that enables people to move across socially and

culturally segregated spaces. In addition, I have suggested that the participants of the organization imagine themselves as part of a community both in the global and local sense based on musical, social, and political identifications which I approached as one of the ways in which music engenders socialities. Lastly, I have argued that the musical practices themselves reflect the worldview and values of Music for Peace such as reinforcing collectivity and promoting the idea of social inclusion. Investigating the unique case of Music for Peace Foundation, I hope that this research made some contributions to our understanding of music's socially mediative functions in the broader sense.

## References

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Ballweg, J. (1969). Extensions of Meaning and Use for Kinship Terms. *American Anthropologist*, 71(1), new series, 84-87. Retrieved from <http://0-www.jstor.org.divit.library.itu.edu.tr/stable/671232>
- Barış İçin Akademisyenler | Academics for Peace. (n.d.). Retrieved from <http://www.barisicinakademisyenler.net/>
- Bithell, C. (2014). *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. New York: Oxford Univ. Press.
- Born, G. (1993). Afterword: Music Policy, Aesthetic and Social Difference. In *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
- Born, G. (Ed.). (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. New York: Cambridge University Press.
- Cook, N. (2013). Classical music and the politics of space. In *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keyder, Ç. (2005). Globalization and Social Exclusion in Istanbul. *International Journal of Urban and Regional Research* 29(1): 124-134
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Roy, W. & Dowd, T. (2010). What Is Sociological about Music? *Annual Review of Sociology*, 36, 183-203. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25735074>

# "DİPLOMASİ" KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE 19. YÜZYILDA OSMANLI'DA AVRUPA MÜZİĞİ



Devrim ÇİFTÇİ

## Abstract

The 19th century is an important period for the diplomatic relations in terms of Ottoman history. During this period, the presence of European music in the Ottoman Empire had an important social and cultural position. This study examining the effects of diplomatic life on the musical life of the Ottoman Empire, is a descriptive study based on quantitative and qualitative data and is based on the historical and critical methods of musicology. In this study, the European music in the Ottoman Empire in the 19th century is discussed within the framework of the notion of diplomacy.

## Giriş

Sayırsız *diplomasi* tanımı arasından Sir Harold Nicolson'un en toparlayıcı ve geniş kapsamlı olarak kullanmayı tercih ettiği ve Oxford İngilizce Sözlüğü'nde yer alan tanıma göre *diplomasi*, uluslararası ilişkilerin müzakereler yoluyla yönetilmesi; bu ilişkilerin büyükelçiler ve elçiler yoluyla ayarlanması ve yürütülmesinde başvurulan yöntemler, diplomatik işi ya da sanattır." (Nicolson, 1942: 9-16). Diplomasi, tüm dünyada gücün önde gelen faktörlerinden biridir ve öyle kalmaya devam edecektir. Devletlerin diplomatik hareketleri şüphesiz onların sanat hayatlarına da olumlu veya olumsuz etkilerde bulunmaktadır. 19. yüzyıl, Osmanlı tarihi açısından diplomatik ilişkilerin oldukça önemli bir hal aldığı bir dönemdir. Tüm bu gelişmeler Avrupa (çoksesli) müziğinin ve müzik sisteminin de özellikle İstanbul ve kısmen İzmir'de daha görünür olmasını sağlamıştır. Mehter kurumunun (Mehterhane-i Hümayun) yerini Mızıka-i Hümayun'un alması, Saray desteği ile açılan tiyatrolar, Donizetti Paşa, Guatelli Paşa gibi "Levanten müzikçilerin" (Yöre, 2008: 413-437) yaşamlarına ve müzik üretimlerine İstanbul'da devam etmeleri, Avrupa-Osmanlı ilişkisine verilebilecek başlıca müziksel örneklerdir. Tüm bu örnekler öncesinde ve sonrasında bir dizi diplomatik ilişkiyi de beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri, eğitmensiz kalan Mızıka-i Hümayun'a bir eğitmen bulmak üzere görevlendirilen Hüsrev Paşa'nın Sardunya ve Piemonte Krallığı İstanbul temsilcisinden yardım istemesiyle önerilen Giuseppe Donizetti ile görüşmeler başlaması ve 1827 tarihinde Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'daki görevine atanmasıdır (Aracı, 2006: 42). Bu durum, yürütülen diplomatik çabaların önemli bir sonucudur. Bu sonuç, Osmanlı'nın müziksel yaşamına oldukça önemli bir etkide bulunmuştur. Bu durum, diplomasi kavramının 19. yüzyılda Osmanlı'nın sosyo-kültürel yaşamının bir parçası olarak sanat hayatına önemli ölçüde etki ettiğinin göstergesidir. Geriye dönüp baktığımızda, Osmanlıların 1683'ten sonra bir daha asla Orta Avrupa için tehlike oluşturmadığını görebilmemizin (Quataert,

2004: 27) sebeplerinden ve/veya sonuçlarından biri de yine, diplomatik ilişkilerin geliştirilmesidir. Osmanlı'nın 19. yüzyıl müzik hayatı içerisinde Avrupa müziğinin oldukça önemli bir rol oynamasının bir sebebi ve sonucu olarak diplomasi kavramı çerçevesinde tüm bu gelişmelerin değerlendirilmesi, müzikoloji ve siyaset bilimi etkileşimine verilebilecek önemli bir örnek teşkil etmektedir.

### 1. "Diplomasi" kavramı

Diplomasi kelimesinin kökeni olduğu düşünülen *diploma* sözcüğü, Fransızca'da *diplôme* kelimesine karşılık gelmekte olup, bu kelime "her türlü resmi evrak, berat, ruhsat" açıklamasına sahiptir. Fransızca sözcük Eski Yunanca *díplōma* (δίπλωμα) "ikiye katlanmış şey, özellikle parşömen; katlanmış evrak, dosya, berat" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca *díplōō* (δίπλωω) "ikiye katlamak" fiiline *+ma(t)* ekinin eklenmesiyle türetilmiştir. Yunanca fiil, Eski Yunanca *di-* (δι-) "iki" ve Eski Yunanca *plōō* (πλωω) "katlamak" sözcüklerinin bileşiğidir.<sup>1</sup> *Diplomasi*, *Oxford Dictionary*'de insanlarla hassas ve nazik bir şekilde ilgilenme sanatı<sup>2</sup>, olarak tanımlanmakta olup *Oxford Greek Dictionary*'de ise "diplomatik" sözcüğü ustalık anlamına gelen "artfulness" sözcüğü ile ilişkilendirilmektedir (Pring, 1995).

Diplomasi kelimesinin tanımsal unsurları göz önüne alındığında; insanlarla ve toplumla, hassasiyetle ilgilenme sanatı olan diplomasi, bir meslek olarak değerlendirildiğinde ustalık gerektirdiği anlaşılmaktadır. "ikiye katlanmış evrak" anlamındaki diploma kelimesi ise—diplomasi tanımının önemli bir unsuru olan "müzakere" sözcüğüne işaret etmektedir. Taraflar arasında yapılan müzakerelerin mutlak surette bir belge ile kayıt altına alınması gerekmekte olup bu kâğıdın ikiye katlanması ile de imzalanması, kâğıdın işlenmesi anlaşılabilirliktedir.

#### 1.1 Osmanlı'da diplomasi örnekleri/elçiler

Osmanlı'nın diplomatik ilişkilerinin gelişimi uzunca bir sürece yayılmaktadır. 1774 Küçük Kaynarca Antlaşması'ndan itibaren İmparatorluk ayakta kalmak için iyi organize edilmiş bir diplomasi örgütüne ihtiyaç duymuştur. Zıttı ile başlayıp Karlofça ile devam eden süreçte İslami ve emperyal bir nitelik taşıyan Osmanlı diplomasi mantığı, üstünlük anlayışının ötesinde yeni dengeleri gözeten bir siyaset aracı haline gelmiştir (Turan, 2015:319). Uluslararası çıkarlarında korunması amaçlı denge, müşterek değerler konusunda bir anlaşma ile desteklenirse en iyi şekilde çalışır (Kissinger, 2018: 69). Bu güçler dengesinin sağlanması için başvurulan yöntemlerin başında diplomatik ilişkilerin işletilmesi gelmektedir. 18. yüzyıl sonlarında bu diplomaside başlayan dönüşüm ve hatta köklü bir değişimin neticesinde 19. yüzyıl, uluslararası dengenin sağlanmasının bir gerekliliği olarak, diplomatik ilişkilerin Osmanlı Devleti'nde sıkça kullanıldığı bir dönem olup sonuçları devlet ve toplum hayatını her açıdan önemli oranda etkilemiştir.

1839 Gülhane Hatt-ı Şerif'i; din ayrımı olmaksızın tüm Osmanlılardan oluşan bir 'Osmanlı milletinin' varlığının ilanı ile başlayıp İmparatorluğun 'Müslüman ahalisi ile

<sup>1</sup>Ayrıntılı bilgi için bkz: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=diploma&view=annotated>

<sup>2</sup>Ayrıntılı bilgi için bkz: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/diplomacy>

*diğer milletlerin'* arasında iyi ilişkiler kurulmasını gerekliliği ifadesi ile devam etmiştir (Stathis, 2011:5). Birlik temalı "*Osmanlı milleti*" ifadesine rağmen, ötekileştirme temalı geleneksel/klasik söylem olarak "*Müslüman ve diğer milletler*" söyleminin kullanılması, kurumsallaşamamış bir Batılılaşma çabasının varlığına işaret etmektedir. Bu ifadeler, 19. yüzyılda Osmanlı'nın diplomatik ilişkilerin geliştirilme çabalarının da hem bir sebebi hem de bir sonucudur.

1848 yılında ihtilal hareketleri neticesinde Osmanlı topraklarına kaçan Macar ve Leh mültecilerin ülkelerine iadesi için her iki ülke tarafından birer nota verilmiş, Osmanlı Devleti ise uluslararası anlamda siyasi saygınlığın yitirilme kaygısı nedeniyle bu taleplere olumsuz yanıt vermiştir (Turan, 2015: 367-370). Bu durum, 19. yüzyılın ortalarında dağılma dönemini yaşayan Osmanlı'nın, diplomatik anlamda oldukça kendini geliştirdiğine önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Bunların yanı sıra, elçilerin Avrupa'da görüp İstanbul'a aktardıkları Avrupa müziği hakkındaki detaylı bilgiler, Osmanlı'da gelişmekte olan Avrupa müziği sürecine katkılarda bulunmuştur. Elçiler ve Sefirlerin toplumun ve diğer toplumların sanat hayatlarını hem aktaran hem de bir ölçüde etkileyen özellikleri vardır. Elçi Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Fransa ile Osmanlı arasında bir ittifak hazırlamak üzere 1719 yılında İstanbul'dan yola çıkmış ve tüm yaşadıklarını sefaretnamesinde ayrıntılı olarak anlatmıştır. Dönemin Fransız sosyal yaşamı hakkında oldukça geniş bilgiler içeren sefaretnamede, opera davetine katılan elçinin görüşleri oldukça dikkat çekmekte olup 19. yüzyıl sonlarında özellikle İstanbul sınırlarında oldukça yaygınlaşan bu sanat hakkında yazılanlar Osmanlı devlet yönetimi nezdinde ilk izlenimleri temsil etmektedir:

Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opâre (opera) derler imiş. Acaip san'atlar gösterirmiş. Ol şehre mahsus imiş (...). Ol saray mahsus Opâre için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var. Bizi kralın oturduğu yere götürdüler (...). Her taraf kadın ve erkek ile baştan başa dolmuş idi. Ve bu yüzden fazla çeşitli saz hazır idi (...). Önümüzde sâzendelerin olduğu mahalde, işlemeli bir büyük perde asmışlardı. Tamam yerleşildikten sonra birden bire ol perde kaldırılıp, ardından bir büyük saray zuhûr eyledi (göründü) Saray avlusunda oyuncular kendilerine mahsus elbiseleriyle (...) ve fistanlarıyla meclise tekrar parıldılar salup, sazlar dahi hep birden nağmeye giriştiler. Bir müddet raksolunup (dans edilip) sonra da opâreye başladılar (...). Sözün kısası, ol şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tâbiri kâbil değildir (...). Masrafı çok bir sanat olmağla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlar (...). Ve bu şehrin hususiyetlerinden imiş. Üç saat kadar vakitte opâre tamam olup, yine hânemize gelüp karar eyledik (Rado, 2008:52-55).<sup>3</sup>

18. yüzyılda seyahate giden Sefirlerin çoğunun günümüze ulaşan sefaretnamelerinde Avrupa müziği hakkında genişçe bilgilere ve görüşlere rastlamak mümkün hale gelmiştir. 1748 yılında Avusturya ve Almanya'ya gönderilen Mustafa Hattı Efendi, 1757 yılında Avusturya'ya gönderilen Ahmet Resmi, 1777 yılında Divan Efendisi olarak

<sup>3</sup> Rado, Ş. (2006). *Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Berlin'e gönderilen Ahmet Azmi, Petesburg'a gönderilen Sefir Rasih, İtalya'ya gönderilen Seyyid Mehmet Emin Vahid'in sefaretnamelerinde Avrupa müziği ve opera hakkında bazı bilgiler yer almıştır (Sevengil, 1969:8-17). Bu yazıların bazılarında Avrupa müziği hakkında detaylı bilgiler yer alırken bazılarında kısaca değinildiği görülmektedir.

1793 yılında İngiltere'ye gönderilen Yusuf Agâh Efendi, Osmanlı'nın ilk sürekli elçisi olma unvanına sahiptir (Kınlı, 2006: 128). Sürekli elçilikler beraberinde diplomasinin kurumsallaşmasını da getirmiş olmakla beraber Osmanlı'da Avrupa kültürünün yaygınlaşma sürecine de "bilgi akışı sağlama" hizmetinde bulunmuştur. Yusuf Agâh Efendi, Londra'nın en önemli tiyatrolarından biri olan Covent Garden'da gösteriler izlemiş, Vauxhall'da şerefine tertiplenen kutlamalara katılmış ve kendinden önceki ve sonraki tüm elçiler gibi gördüklerini ayrıntılı olarak raporlamıştır (Aracı, 2015: 23-33). Yusuf Agâh Efendi'nin Londra Kraliyet mensupları ve sosyetesini tarafından bu denli özenle karşılanmasının önemli bir sebebi, Osmanlı'nın ilk daimi elçisi olmasıdır. Yusuf Agâh Efendi, diplomasi - Avrupa müziği ilişkisinde önemli bir yere sahip olan elçilerden biridir.

En geniş bilgilerden birini aktaran Sefir Rasih, Petesburg'a III. Selim tarafından gönderilmiş bir elçidir. Meşhur muharrir ve sefir Rasih, yazdığı sefaretnamede Rus operası hakkında da etraflıca bilgiler vermiştir (Sevengil, 1969: 14). Petersburg operasının mekânsal yapısı üzerine geniş tanımlamalara yer veren Rasih'in yazısında, opera temsilinin sergilendiği sahnenin dekoru, oyuncuların kostümleri ve oyunculukları, temsilin konusu hakkında detaylı bilgiler yer almıştır.

## 2. 19. yüzyıl Osmanlı tarihine kısa bir bakış

### Diplomatik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik durum

1683 yılında yenilgiyle sonuçlanan Viyana Kuşatması Osmanlı Devleti açısından, 16. yüzyıldan beri süregelen ekonomik ve sosyal sıkıntılarla birleşmiş ve 19. yüzyıla kadar bu şekilde devam etmiştir. 19. yüzyıl uluslararası anlamda, Osmanlı'da diplomasi açısından birçok gelişmelere sahne olsa da—bu durumun dağılma ve parçalanma sürecine genel anlamda önemli bir katkısı olamamıştır.

19. yüzyıl Osmanlı Devleti açısından, yenilenme, birlik ve bütünlük için verilen mücadeleler (Jorga, 2017: 5/203) ile geçmiş bir dönemdir. Avrupa devletleri ile olan ilişkiler verilen tüm mücadelelerin hem sebebi hem de sonucu olarak süregelmiştir. Zürcher (2018: 37)'e göre: "*Fransız Devrimi'nin patlak verişinden 1830'ların sonuna kadar olan dönem, buraya kadar değinilen bütün alanlarda (toprak, nüfus, ideoloji, yönetim, ekonomi ve uluslararası ilişkiler) hızlı bir değişime sahne olmuştu ve bu değişimin çoğu cephesinin İmparatorlukla Avrupa arasında değişen ilişkilerle şu veya bu şekilde ilgisi vardı.*"

Mısır Sorunu ile başlayan yüzyıl, II. Mahmud tarafından gerçekleştirilen, Sened-i İttifak'ın "merkeziyetçi reformlar"ı (Turan, 2015:321) ile devam etmiştir. Geleneksel ordu sistemi, yerini Sekban-ı Cedid adlı orduya bırakmış; ordudaki bu reformun mimarlarından Alemdar Mustafa Paşa ve ona destek verenlere karşı gelişen ayaklanma

sonucunda oluşan duruma karşı II. Mahmud, tıpkı diplomatik ilişkilerde olduğu gibi, iç meselelerde de barışçıl ve uzlaşmacı yolu uygulamayı tercih etmiştir. II. Mahmud saltanatı sırasında ivme kazanan Avrupa ile yakınlaşma çabaları ve kullanılan yöntemler, Osmanlı'nın devleti kurtarma çabalarının bir sonucudur (Turan, 2004: 89).

3 Kasım 1839 yılında Sultan Abdülmecid döneminde yayınlanan 'Tanzimat Fermanı', devamında 1856 yılında yayınlanan İslahat Fermanı ve Sultan II. Abdülhamid döneminde ilan edilen 'I. Meşrutiyet' ve yürürlüğe giren ilk anayasa 'Kanun-i Esasi'nin ilanı gibi yenilikçi çabaların her biri, içerisinde Avrupa ile diplomatik ilişkileri yakından etkileyecek bir dizi bölümler barındırıyordu.

19. yüzyıl, devletin hemen hemen her kademesinde yenileşme çabalarına sahne olmuştur. Ancak bu çabaların etkileri, devletin iç ve dış alanlarında beklendiği gibi olamamıştır. Diplomatik anlamda Osmanlı'yı en fazla etkileyen devlet yaklaşımı "Batılılaşma" olmuştur. Belirtilen tüm reform çabalarında, elçilerin, sefirlerin ve dış ilişkiler alanında görevlendirilmiş kişilerin etkileri yoğun olarak hissedilmektedir. Matbaanın kullanımı da bu süreci önemli oranda etkilemiştir. 1795'te Fransa'nın İstanbul Büyükelçiliği tarafından yayınlanan *Le Bulletin de Nouvelles* İstanbul'un ilk gazetesi, II. Mahmud döneminde 1831 yılında yayına başlayan *Takvim-i Vekayi* de Osmanlı'nın ilk resmi gazetesidir (Karabulut, 2016: 52). Tüm gazetecilik faaliyetlerinde de diplomasiye yoğun etkisi olmuş, bu etki diyalektik bir ilişkide devam etmiştir: Gazetelerin yayınlanan her bir sayısında, bu materyalin hem diplomasiye etkilenen hem de diplomasiye etkileyen (katkı sunan) bir duruma sahip olduğu görülmüş ve bu diyalektik ilişki gazete sayılarının, yani fikirlerin yayılımının ve gelişiminin, hızlı bir şekilde artmasına sebep olmuştur. Artan gazetecilik faaliyetleri ve devletin yayınların denetlenmesine duyduğu ihtiyaç sonucunda 1857 yılında Matbaa Nizamnamesi yayınlanmış ve gazete çıkartmanın devlet izni ile sınırlandırılması şartı yürürlüğe girmiştir.

### **Osmanlı'da 19. yüzyıl Avrupa müziği**

Yüzyıllar boyunca geleneksel tek sesli müzik anlayışının hakim olduğu Osmanlı'da ilk adımları III. Selim döneminde atılmış olan ve 1826 yılında II. Mahmud'un reformlarıyla fiilen başlayan Batılılaşma fikri ve diplomatik yaklaşım ile müzik anlayışında da bir yenileşme söz konusu olmuştur (Baydar, 2010: 284). 19.yüzyılda siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda gelişen tüm durumlar, Osmanlı'nın, özellikle de İstanbul'un sanat hayatını önemli ölçüde etkilemiş, geçmiş yüzyıllarda da etkisini az da olsa hissettiren Avrupa sanat anlayışının etkileri yoğun olarak hissedilmeye başlanmıştır. Levanten müzisyenlerin hem sarayda hem de özel /yarı-özel tiyatrolarda yapmalarına izin, bazen de emir, verilen müziksel çalışmaların etkisi yoğun olarak artmıştır.

Osmanlı'da Avrupa müziği ve "opera" sözcüğü ile ilk karşılaşma, Osmanlı elçilerinin Avrupa ülkelerinde seyrettikleri eserleri anılarında paylaşımları ile başlar (Altar: 1982: 203). Elçilerin 16. ve 17. yüzyıldan itibaren izledikleri pek çok opera temsilinin veya orkestra konserlerinin hayretli anlatımları ile Osmanlı'da tanınmaya başlanan Avrupa müziği ve sahne sanatları, 19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle İstanbul'un sanat hayatında etkisini fazlasıyla göstermiştir. İstanbul'da Avrupa müziğinin gelişimi

değerlendirildiğinde “Batıcılık, Modernleşme ve Diploması” kavramlarının oldukça önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Sultan II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kapatılarak yerine Avrupalı tarzda bir ordunun getirilmesine 1826 yılında gerçekleşen Vaka-yi Hayriyye ile Mehterhane Kurumu'nun yerini askeri bandoların almasına karar verilmiştir. İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Guisepppe Donizetti, yeni kurulmakta olan Mızıkai Hümayun adlı askeri bandoların başına getirilmiş ve Donizetti'nin 1828 yılında İstanbul'a gelmesiyle Osmanlı askeri müziğinde yeni bir dönem başlamıştır. Osmanlı'da Avrupa müziğinin temsili noktasında çok önemli bir yere sahip olan Donizetti'nin İstanbul'a gelişi yürütülen bir dizi diplomatik ilişkinin sonucu olmuştur (Yöre, 2008: 426).

Sultan II. Mahmud döneminde batılılaşmanın resmi olarak devlet politikası hali alması ile hem devlet kurumları hem de sivil hayat içerisindeki sosyo-kültürel yapı Saray'ın tetiklediği bir dizi dönüşüme maruz kalmıştır (Alimdar, 2016: 155). Bu dönüşümün önemli örnekleri de Bosko Tiyatrosu ve devamında da Naum Tiyatrosu'dur. 19. yüzyıldan itibaren İtalya başta olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinden İstanbul'a opera grupları gelip temsiller gerçekleştirmiştir. Temsil gerçekleştirilen tiyatroların ilklerinden biri Bosko Tiyatrosu'dur. Bosko Tiyatrosu'ndan sonra Naum Tiyatrosu bu etkinliklere ev sahipliği yapmaya devam etmiştir. 1848 İhtilalleri etkisi ile İtalya'dan ayrılmayı tercih eden pek çok önemli sanatçı Naum'un yeni tiyatrosunun altın çağını da beraberinde getirmiştir (Aracı, 2010: 113).

Michael Naum, kendi tiyatrosu için İtalya'dan yepyeni bir kadro oluşturmuş; Naum Tiyatrosu'na her sezon Avrupa'dan yeni bir kadro oluşturmak, yürütülen bir dizi diplomatik ilişkinin de katkılarıyla bir tür gelenek halini almıştır.

1840'lı yıllarda Callisto Guatelli'nin (Guatelli Paşa) İstanbul'a gelmesi de diplomatik ilişkilerin sonucundadır. Donizetti Paşa gibi ömrünün sonuna dek İstanbul'da kalan Callisto Guatelli ilk olarak Naum Tiyatrosu'nda görev almış, G. Donizetti'nin ölümünün ardından Mızıkai Hümayun'a atanmıştır (Yöre, 2008:427). Sarayda ve Naum Tiyatrosu'nda pek çok farklı görevler alan C. Guatelli, Osmanlı'da Avrupa müziğinin ve müzikli sahne sanatlarının gelişimine önemli katkılar sunmuş bir Levanten müzisyendir.

Ceride-i Havadis gazetesinin 209 sayılı nüshası, Naum Tiyatrosu'nun tarihi hakkında önemli bilgiler verilmekte olup anlatıda yer verilen; “Avrupa ve Amerika devletlerinin hepsinde ehaliye eğlence olmak üzere tiyatrolar bulunup bunların düzenlemesine ve masraflarına devletler tarafından çokça yardım edilir.” (Aktaran: Sevengil, 1969: 25) cümlesi ile bu bilgilerin elde edilmesinde diplomatik ilişkilerin önemli ölçüde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlı'daki müziksel hareketler hakkında İstanbul'daki bu değişim süreci yabancı basına konu olmuştur. Fransız müzik dergisi *Le Ménestrel* baş sayfadan verdiği 18 Aralık 1836 tarihli haberi şöyle:

İstanbul'da geleneksel Türk müziği acı içerisinde öldü. Sultan Mahmud İtalyan müziğini seviyor ve bu geleneği ordusunda başlattı. Bu reformlarından sadece bir tanesi... Donizetti'nin ağabeyi müzik eğitiminin başında bulunuyor.



Donizetti'nin bestelediği söylenen Sultan'ın Marşı adındaki bir marşı devamlı surette çalıyorlar, çünkü ellerinde çok sayıda müzik eseri yok. Sultan piyanoyu çok seviyor ve Viyana'dan haremdeki hanımlar için pek çok piyano getirtti. <sup>4</sup>

### Sonuç Yerine

19. yüzyıl Osmanlı Devleti açısından diplomasinin bir devlet politikası yöntemi olarak kullanımının yoğunlaştığı bir dönemdir. Devletin iç karışıklıkları, dış borçlanmanın artışı, toprak kayıpları dağılma döneminin önemli etkileridir. Batılılaşma politikasının etkisi ile modernleşme çabalarının yaygınlaştırılmasında yine diplomasinin etkileri yoğun olarak hissedilmektedir. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapıyı derinden etkileyen tüm bu gelişmelerin şüphesiz Osmanlı sanat hayatına, İstanbul ve birkaç bölge ile sınırlı kalsa da önemli etkileri olmuştur. Başka bir deyişle bir siyasi anlamda reformlar yüzyılı olarak da söyleyebileceğimiz 19. yüzyıl, sanat hayatı açısından da reformlara sahne olmuştur.

Bir toplumun devlet politikalarının, o toplumun sanat hayatına çok büyük etkileri vardır. Avrupa müziğinin Osmanlı topraklarında 15-16. yüzyıllardan beri etkileri artarak hissedilmiş, 19. yüzyıl Osmanlı'nın yine bu etkilerin beraberinde Avrupalı yaklaşımlara sahip sahnelere, orkestralara, şeflere, bestecilere, askeri Avrupa müziği eğitim kurumlarına sahip olduğu bir dönem olmuştur.

Osmanlı'da Avrupa müziğinin görünürlüğü çok sayıda örnek ile ifade edilebilmektedir. Söz konusu görünürlük, devletin politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Osmanlı'daki Avrupa müziği hareketleri, hiçbir kültürel faaliyetin devletin dış ilişkileri, diplomatik, ekonomik ve sosyal politikalarından bağımsız ele alınamayacağına önemli bir örneğidir.

### Kaynakça

- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Altar, C. Memduh. (1982). *Opera Tarihi*. Cilt: IV. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. (2015). *Yusuf Agah Efendi: 18. Yüzyıl Londrası'nda İlk Türk Büyükelçi*. İstanbul: Pera Müzesi.
- Baydar, Kutlay, E. *Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli- Zeitschrift für die Welt der Türken(Journal of World of Turks)*. VOL 2, NO 1 (2010), 283-293.
- Çiftçi, D. (Yöneten). (2015). *Bir Tatlı Huzur: Opera* [Belgesel Sinema Filmi]. İstanbul.: Lamekan Film.
- J. T. Pring (1995). *The Pocket of Oxford Greek Dictionary*. London: Oxford Uni. Press.

<sup>4</sup> Çiftçi, D. (Yönetmen/Yapımcı). (2015). *Bir Tatlı Huzur: Opera* [Belgesel Sinema Filmi]. İstanbul.:Lamekan Film

- Jorga, N. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi* (5. Cilt). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Karabulut, M. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. Yüzyılda Değişim Süreci, Sosyal ve Kültürel Durum*. Mecmua. (2), 49-65.
- Kınlı, O. (2006). *Osmanlı'da Modernleşme ve Diplomasi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kissinger, H. (2018). *Diplomasi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nicolson, H. (1942). London: Oxford University Press.
- Nişanyan, S. *Nişanyan Sözlük*.  
<<https://www.nisanyansozluk.com/?k=diploma&view=annotated>>.  
(SGT:29.12.2018).
- Quataert, D. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. Çev: Ayşe Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rado, Ş. (2006). *Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Stathis, P. (2011). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Turan, N. S. (2004). *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Müzik. Bilgi ve Bellek(1)*, 87-103.
- Turan, N. S. (2015). *İmparatorluk ve Diplomasi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Yöre, S. *Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı'da Operanın Görünümü*, *Zeitschrift für die Welt der Türken(Journal of World of Turks)*, Vol3 No2,(2011), 53-69.
- Zürcher, E. J. (2015). *Modern Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim.



# TÜRK MAKAM MÜZİĞİ EĞİTİMİ'NDE TEORİK - PRATİK YÖNTEM ARAYIŞLARI

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI<sup>1</sup>

## Abstract

### *Theoretical - Practical Methods In Turkish Music Education*

When the geography of makam music is mentioned, a wide area from the Arab World and Islamic Geography to the Central Asian Turkic Republics, Ottoman-Turkish Music to the Balkans (Greek - Byzantine - Greek, Macedonian, Bulgarian, etc.) should be considered. In this geographical area where common authority sequences or names are used and borrowed from each other in common, each society has its own educational model and system.

The history of Turkish makam music theory has a rich literature for about 1000 years. Arabic, Persian, Karaman Turkish, Ottoman Turkish and Turkish pieces of art can be found in this literature. The contemporary vocal system, which is currently being used and trained in our conservatories, is the 24-sound system, which was introduced as a result of the long researches of our important musicologists such as Rauf Yekta, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi and Salih Uzdilek. In line with this system, Turkish Authority Music education, which has been given for nearly 80 years, is carried out around certain resources and is provided with the support of the sequence of music educators without a certain method and methodology.

20th century Turkish makam music education system was subject to alternative proposals after the lesson notes which were numerous corrected and made proprietary by Hüseyin Sadettin Arel. The methodical diversity from Ekrem Karadeniz, Kemal İleriici, Gültekin Oransay, Yakut Fikret Kutlu and Yavuz Ozustun to the next generation Nail Yavuzoglu, Okan Murat Ozturk and Suhan Irden and even to the music scientists who made similar studies on the subject is sometimes a wealth but it can sometimes lead to contradictions and difficulties in the transmission of the same subject.

The aim of this paper is to emphasize the methods used in the education of Turkish makam music with a literary history of 1000 years, to make a method analysis on the modeling of the education system.

<sup>1</sup> Prof. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü.

## GİRİŞ

Türk Makam Müziği teori tarihini yaklaşık 1000 yıllık zengin bir literatüre sahiptir. Arapça, Farşça, Karamanlıca, Osmanlı Türkçesi ve Türkçe eserleri bu literatür içerisinde bulmak mümkündür.

Tarihsel olarak bu müziğin temeli sayılabilecek çalışmaların Ortaçağ-İslam Coğrafyası'na dayanması ile ele alınan ilk dönem *Ortaçağ İslam Coğrafyası / Sistemci Okul Geleneği* ve 15. yüzyıldan itibaren teori çalışmalarının Osmanlı ülkesinde yoğunlaşarak, temellerini oluşturması sebebiyle *Osmanlı/Anadolu Edvâr Geleneği* olmalıdır. Müzik yazısı çalışmalarının varlık ve gelişme gösterdiği 17 ve 19. yüzyılları kapsayan dönem nihayetinde cumhuriyet dönemi ile birlikte yeni bir ses sistemini de meydana getirmiştir.<sup>2</sup>

Şu an kullanılmakta olan ve konservatuvarlarımızda da eğitimi verilen 'çağdaş' ses sistemi Rauf Yekta, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Salih Uzdilek gibi önemli müzikologlarımızın uzun araştırmaları sonucunda ortaya koyulmuş olan ve cumhuriyetin ilk yıllarında temelleri atılan 24'lü ses sistemidir. Bu sistem üzerine çalışmalara değinmeden önce tarihsel olarak makam müziği teorisinin gelişimine günümüz penceresinden bakabilmek adına satır başları ile göz atalım:

Doğu Bilimci Henry George Farmer İslam-Doğu müziği teorisinde ekolleri ayırırken Eski Arap ekolü, Grek (Yunan) eserlerini şerh edenler (şerhçiler), Metotçu ekol (sistemciler), Modern ekol'den (yeniler) bahsetmiştir. (Farmer, 1957: 5-7). Farmer'in Sistemciler olarak ifade ettiği ekol Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin ortaya koyduğu sistemi takip eden 13. yüzyıl ve sonrasındaki çalışmaları ifade etmektedir.

## SİSTEMCİ EKOL

13. yüzyıldan itibaren müzik teorisi kitaplarına 'edvâr' adı verilmiştir ki; bu adlandırmanın sebebi söz konusu kitaplarda makam ve usullerin devirler halinde ifade edilmesidir. Devir terimi çoğul olduğu zaman devirler, yani 'edvâr' anlamına gelmektedir. Tabiat ve gök cisimleri ile müziğin öğelerini ilişkilendirme olgusunun yön değiştirerek, Kindî'den 19. yüzyıla kadar devam ettiği düşünülürse, belirlenmiş olan makam, âvâze, şube ve terkib isimlendirmelerinin Safiyüddin'den 19. yüzyıla kadar devam ettiği söylenebilir. Söz konusu diziler/devirler ise bir takım dördü beşlilerin birleşiminden meydana gelmişlerdir.

17'li ses sistemi üzerine kurulu sistemci gelenekte makamsal dizilerin ifadesinde genellikle 12 makam, 6 (7) âvâze, 4 şube ve 24 terkib belirtilmiştir. Bu sayıların evrendeki olgulara atfen, aylar, burçlar, yıldızlar, doğanın unsurlarına göre belirlendiği

<sup>2</sup> Buna benzer bir modellemeyi Öztürk yapmaktadır: Devir/daire/şedd modeli (DD ŞM) (Dizi merkez), Bâtınî sembolizme bağlı makam modeli (BMM) (ezgi merkez), Bestesel seyire dayalı makam modeli (BSM) (ezgi merkez), Tonaliteye dayalı makam modeli (TDM) (dizi merkez) (Öztürk, 2014, 10, 21). Bu modelde DD ŞM Sistemci Ekolü, BMM kozmolojinin hakim olduğu Osmanlı-Anadolu Edvarlarını, BSM Kantemir'den Nasır Dede'ye kadar pratiğe yakın bir teori oluşturma dönemini, TDM ise 19. Yüzyıl ve sonrasını içermektedir. Judetz ise taksonomik sınıflandırmanın sistematik ve transformatif sınıflandırmanın ise üretken olduğunu belirtir. Sistemci Ekol ve Anadolu Edvar ekolünü taksonomik, Kantemir'in pratik üzerine kurulu teorisi itibarıyla da transformatif sınıflandırmaya uyduğunu bildirmiştir (Judetz, 2010, 25).



çalışan ilk kişi Ufkî gibi batı kökenli bir bilim adamı, müzisyen ve tarihçidir. Fârâbî ve öncesi düşünüldüğü zaman en az 800 yıllık teori geleneğindeki ilk dönüşüm ve kırılmanın da onunla gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Buradaki aktör Dimitri Kantemir'dir.

Kantemir "Kitâb-ı İlmi'l-Musikî alâ Vechi'l-Hurûfat" (Harfler Üzerine Musiki Kitabı), "İşaret-i Perdehâ-yi Musikî" (Musiki Perdelerinin İşaretleri) ya da kısaca Kantemiroğlu Edvârı olarak bilinen iki ciltlik eserinde Osmanlı- Türk Müziği için "...uygulaması son derece bayağı ve özensiz, bilimi ise son derece ihmal edilmiş, inkâr edilmiş durumda" ifadesini kullanmıştır (Tura, 2001; I, 17 (35)). Sistemci okulun bilinen müzik teorisi için 'kavl-i kadim', icrayı ifade eden teorik yaklaşım için ise 'kavl-i cedid' terimlerini benimseyen ve sistemci geleneğe özgü referanslar veren Kantemir, geleneği yeniden yorumlayan ve farklı sınıflamalar getiren teorik bir yaklaşımın da mimarıdır.

Kantemir makamları sistemci geleneği örnek olarak makam, şube, âvâze ve terkiib şeklinde sınıflamak yerine, müfred ve mürekkeb olarak sınıflamıştır. Ayrıca kalın sesli tam perdelerin makamları, ince sesli tam perdelerin makamları, kalın seslerden ince seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları, ince seslerden kalın seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları, birleşik makamlar, görünüşte makamlar ve ismi olup da cismi olmayan makamlar olarak yedi farklı şekilde sınıflandırmaya tabi tutmuştur. Kantemir ile birlikte edvârlarda işlenen müzik teorisinin astrolojik ve kozmofilozofik niteliğini kaybederek daha çok müziğin pratik ihtiyacı haline geldiği, makam tariflerinin daha ayrıntılı işlendiği ve yapılarının günümüze daha çok benzediği görülmektedir (Levendoğlu, 2004: 135). Seyire ve icraya yönelik tüm adımlarına rağmen eski geleneği de tam olarak bırakmayan Kantemir 'Eskilere Göre Musiki' bölümünde 'sistemci okul' geleneğini ve 12 makamı açıklamış, ancak Osmanlı - Anadolu Edvâr Geleneği ve pratik kuralların da yönlendirmesiyle kendi tanımlamalarına Rast'tan başlamıştır. Edvârında döneminin müziğiyle artık eskimiş müzik arasında kesin bir çizgi çizen Kantemir, 'eski' edvârlardaki anlatımın kendi yaşadığı dönemin pratiğine hiç uymadığını da belirtmeden geçmemiştir (Behar, 2015: 16).

Kantemir ile birlikte başlayan icrayı / pratiği teori ile ifade edebilme akımı Tanburî Küçük Artık, Nâyî Osman Dede, Hızır Ağa, Abdülbâkî Nâsır Dede ve batılı etkileri eserinde hissedilen Haşim Bey gibi isimlerle devam etmiş, pratiğe uymayan ve bir takım doğaüstü olaylar üzerinden kurulan teori geleneği, makamları ilişkiler ağı içerisinde anlatan pratik odaklı bir sisteme dönüşmüştür. Bu sebeple söz konusu müzik bilimcilerin çalışmaları bugün için dahi önemli birer model oluşturmaktadır.

12 makam, 24 şube ve 44 terkiibi sıralayan Nâyî Osman Dede "Rabt-ı Tâbirât-ı Musiki" adlı eserinde şubelerin her birini 12 makama bağlamıştır. Örneğin Rast makamının şubeleri Rehavi, Mahur, Müberka, Nühüft, Nihavend, Selmak ve Nikriz'dir. Dügâh makamının şubeleri arasında Kûçek ve Sabâ yer alır. Uzzal makamının Hicaz ve Şehnaz, Irak'ın ise Hüzzam ve Evç'tir (Erguner, 1991: 71; Akdoğu, 1992; 32-33). Osman Dede'nin vefatından 20 yıl kadar sonra Hızır Ağa tarafından kaleme alınan "Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdî'n-nagâmât" adlı eserinde eski teori kitaplarını anlaşılabilir bulan Hızır Ağa da Kantemir gibi eskiler ve yeniler ayırımına özellikle vurgu yapmış, eski

edvârlarda açıklanan musikinin 18. yüzyıldakine uymadığını açıkça ifade etmiştir (Behar, 2015: 16).

Hızır Ağa karar perdeleri eksen alınarak birbirinden doğan makamları bildirmiş, örneğin 'Ezperde-i Rast' tabiriyle karar yeri Rast olan makamları sıralamıştır. 'Makarr-ı Rast' Rast merkezinde olanları ve müvelledat sonradan meydana gelenleri ifade etmektedir (Rehavi ve Büzürg makamları, Selmek ve Gevest Âvâzeleri, Çargâh, Zavil, Mahur, Nikriz, Nihavend-i Rumi, Sazkâr, Rekb terkipleri) (Tekin, 2003: 121 ).

Kantemir'in yenilikçi yaklaşımlarından sonra, teorik alanda yüzyılların alışkanlıklarına son veren ve büyük ihtimalle bu hareketinde desteğini III. Selim'den alan neyzen, Mevlevî şeyhi ve teorisyen Abdülbâkî Nâsır Dede'dir. '12 makam', 'devir', 'daire', 'döngü' ve 'edvâr'a ilişkin tüm ezberleri bozan ve 12 makam sayısını 14'e çıkaran Nasır Dede, III. Selim'in isteğiyle sonradan eklediği 11 adet ekiyle birlikte 136 terkipli bildirmiştir. Onunla birlikte makamları belirli bir perde ya da bölgeden başlatan, kısa seyirleri doğrultusunda kararlarını bildiren yönergeler ile makam tanımları işlenmeye başlamıştır. Nasır Dede makamları başlangıcı, bitimi belli olmayan, sadece, birtakım dörtlü ve beşlilerin birleşmesi şeklinde sunulan diziler, devirler yerine, başlangıcı, gezinme yeri ve gezinme perdeleri, kararı, genişleme ve süsleyicileriyle seyir kavramını göz önünde tutarak açıklamıştır. Makamların tanıtımında sonra gelen "açıklama" bölümünde "müzeyyin" (süsleyici) adıyla, ezgi oluşumunda rol oynayan bazı perdeler anlatılmaktadır. Süsleyicileri önce "Gerekli olan" ve "Gerekli olmayan", gerekli olmayanları da ayrıca çok yararlı ve az yararlı diye ayıran yazar bu konunun bir yenilik olduğunu sayfa kenarına koyduğu notlarla da açıklamaktadır (Tura, 2007; 17-18). Nasır Dede'nin kitanında matematik oranları, tek telin bölünme biçimleri, makam daireler, aruz kalıplarına dayanan usul dairelerine yer verilmemiştir. Ancak hangi perdenin neyin hangi deliğinden ne şekilde üflemeyle elde edildiği, hangi makamda ne gibi genişlemelerin, süslemelerin yapılabileceği gibi somut, pratik ve yararlı bilgiler bulmak mümkündür (Tura, 1997: 21) (9 Cemaziyelahir -30 Aralık 1794).<sup>3</sup>

Pratik yaklaşımın görüldüğü bir başka eser de Haşim Bey'in 1864 yılında ikinci baskısını yaptığı güfte mecmuası ve aynı zamanda ilk basılı edvârdır. Eser makamları batı müziği tonal dizileri ile karşılaştırarak, anlatma eğiliminin başlangıcını simgelese dahi, Kantemir, Kevserî ve Nâsır Dede'den yapılan alıntılar ile seyir odaklı, karar perdeleri üzerinden makam anlatımı ve sınıflandırmasını benimsemiş örnekler arasında yer alır.

Osmanlı-Türk Müziği tarihindeki pratik odaklı 18-19. yüzyıl teori modeli önce batılılaşma ve ardından cumhuriyet politikalarının getirisiyle zoraki bir rasyonelleşme ve batı modeli üzerine inşa edilme süreciyle karşı karşıya kalmıştır. Bu aşamayla birlikte Rauf Yekta ile başlayan ve Hüseyin Saadettin Arel ile devam eden Türk Müziği'ni kabul edilebilir kılma, Arap-Fars'tan ayırma ve batı modeli üzerine kurulabileceğini ispatlama

<sup>3</sup> Nasır Dede kitabında Türk Makam Müziği tarihinde ilk kez dönem kavramına ihtiyaç duymuştur. Akdemûn (En Eskiler-Farabi'ye kadarki dönem), Kudemâ-i Mütakaddimin (Öncekilerin eskileri), Kudemâ (Safiyüddin ve yolundan gidenler), Kudemâ-i Mütahhirin (Sonrakilerin eskileri II. Murad ve Fatih), Mütahhirî (Sonrakiler Ladikli ve sonrası), Mütakaddimîn-selef (Bizden öncekilerden öncekiler), Eslâf (Bizden öncekiler), Mütahhirîn-i selef (Bizden öncekilerin sonrakileri), Fî zamâninâ (Günümüzde) (Tura, 1997: 20).

çabaları, özünden çok şey kaybeden bir teori sistemini yani 'yeni geleneği' de beraberinde getirmiştir.

## 20. YÜZYILIN YENİ GELENEĞİ

Nâsır Dede'den sonra neredeyse 600 yıllık 17'li sistemin dönüşümünü Rauf Yekta'da bulmak mümkündür. Rauf Yekta Bey'in Mevleviliği, neyzenbaşılığı, teori ile birlikte icra geleneğine hâkimiyeti, dönemin Fransa'sında önemli bir dergide yazdığı Türk Müziği maddesi aslında Osmanlı- Türk Müziği'nde rasyonel yaklaşımları da simgeler. 24'lü sistemi öneren, perde isimlerini yeniden elden geçiren ve Türk Müziği'ne has değiştirici işaretler uygulayan Rauf Yekta gelenekten kopmamak adına ana dizi olarak Rast'ı kabul etse de, "Rast makamı Avrupa musikisinin Sol Majör tonundan başka bir şey değildir" ifadesini kullanmaktan da geri kalmaz (Yekta, 1986: 69).

Rauf Yekta ile birlikte teori geleneği dönüşmekten ya da evrilmekten ziyade yeniden inşa edilme sürecine girmiştir ve bu gerçeğin de yegâne aktörü Hüseyin Saadettin Arel'dir. Arapça, Farsça ve Osmanlıca'yı iyi derecede bilen, literatüre hakim olan ve yüzlerce el yazması teori eserini kütüphanesinde barından Arel niye bu gelenekten, tarihten ve literatürden bahsetmekten kaçınmıştır? Dönemsel politikalar içerisinde Antik Yunan, Arap, Fars ve Osmanlı kaynaklarına atıf yapmak, zaten eğitimi sona erdirilmiş olan bu müziği tamamen tedahülden kaldıracaktır. Bu sebeple Ezgi ve Uzdilek ile birlikte seçtikleri yol belki de geleneği sürdürmek adına, tamamen yeniden icat etmektir. Bu projenin gelenekten kopuşunu 11 dörtlü 12 beşli kuralı ve 53 koma, ana dizi ve ana perdeler, arıza işaretleri, makam anlayışı (Makam-Mod-Tonalite), cinsler (Dörtlü-Beşliler), makam sınıflaması ve usul anlayışı gibi temel başlıklar üzerinden incelemek mümkündür. Bu makalenin kapsamı içerisinde makam sınıflaması ve özellikle şed makam konusu ele alınacaktır.

### Ana Dizi

Arel'in geleneği yeniden icat teşebbüsünün ilk aşaması şu sözlerle netlik kazanır: "Ana dizi olmak kabiliyetini yalnız Çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü bu dizi sadece tanini ve bakiye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevi değildir. Tanini ve bakiye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır. (...) Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılmasının sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemizdir. Hakikaten ne kadar basit makam varsa hepsini Çargâh dizisinin istisnasız bütün perdelerine göçürebiliriz" (Akdoğan, 1993: 56-57). Hâlbuki ana dizi Safiyüddin ve halefleri döneminde Uşşak, Osmanlı - Anadolu Edvâr geleneği itibariyle, yani bahsedilen müziğin bu toprakların müziği olması itibariyle de Rast'tır.

### Basit-Şed ve Bileşik Makam

Kantemir'de 'müfred' ve 'mürekkeb', Nasır Dede'de ise makam ve terkiib olarak ana sınıflaması yapılan makamlar Arel'in sistemine göre, 'basit', 'şed' ve 'bileşik' ayrımında yer almaktadır. '13' basit makam tam dörtlü ve tam beşlilerin birleşmesinden oluşur. Arel'in basit makam tanımı şöyledir: "Bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin veya tersine bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden hasıl olup da güçlüsü ek yerinde



görünen ve birinci -dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nisbeti bulunmakta beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren dizilerin makamları basit sayılır (Arel, 1993: 32).

Arel'in verdiği tam dörtlü ve beşliler arasında Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşak (Hüseyni), Hicaz dörtlü ve beşlileri bulunmaktadır. Segâh, Ferahnâk, Nikriz ve Pençgâh gibi çeşnileri özel dörtlü ve beşli sınıfına yerleştiren Arel, bunların bir dörtlünün tiz tarafına tanini ilavesiyle yapılmadığını belirtmekte ve Sabâ dörtlüsünü eksik olarak nitelendirmektedir. Arel bu çeşnilerin tam bir istirahat duygusu vermediğini ve tam dörtlü ve beşliler gibi makam dizisi halinde birbirlerine eklenince pest taraftaki dörtlü veya beşlinin son sesinin daima makamın güçlüsü olmadığını bildirmiş, bunlardan oluşan makamları da şed ya da mürekkeb olarak nitelendirmiştir (Arel, 1993: 25-26). Oysaki burada adı geçen çeşnilerin hepsi bir aile - küme ve ilişkiler ağı içerisinde değerlendirilmesi gereken öğelerdir. Rast ve Uşşak varsa mutlaka Segâh da vardır. Aynı şekilde Hicaz diğer tam dörtlü ve beşlilere nazaran özel konumda olan Nikriz ile akrabadır. Sadece dörtlü ve beşli değil, üçlülerin de dahil olduğu bir kümelenme yöntemi eğitim, aktarım ve icraya yönelik bir teoriyi anlatmaya yeterlidir. Zaten bu müzik perde ve aralıkların oluşturduğu çeşniler üzerine kurulu olduğu için, tam dörtlü, eksik dörtlü, tam beşli, özel beşli gibi kavramlarının icat edilmiş oldukları bir gerçektir.

Arel bir makam dizisinin belirli bir perde üzerine göçürülmesi ve burada kendine has özellikler kazanması olarak bilinen 'şed' makamı şöyle tanımlamıştır: "Herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anmak doğru değildir. Çünkü basit veya mürekkep bir makamı 24 gayri müsavi taksimatlı umumi dizinin müteaddid perdelerine göçürüp şed yapabiliriz, bunlar müstakil makam olmaz; aynı makamın kendi mevkiinden başka yerdeki şekli olur. Fakat şimdiye kadar bazı şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz" (Arel, 1993: 281).

Arel yüzlerce yıllık geleneğe sahip makamları 'şed' sınıfına yerleştirirken, tek tipleşme ve müziğin her yerden yazılabileceği ispat etme çabasında mıdır? Gelenekten gelen ve 16. yüzyıla kadar örneğini bulabildiğimiz Acem Aşiran ve Mahûr makamlarını 'Do Majör çargâh' gibi gelenekten olmayan 'çok genç' bir makamın şeddi olarak tanımlamış olması da burada özellikle belirtilmelidir. Var olanı olmayan üzerinden tanımlamak...

Bu hareketinin tam tersi, İtrî'nin 17, Kara İsmail Ağa'nın 18 ve Dede Efendi'nin 19. yüzyılda günümüz anlayışından çok farklı bir seyir ve içyapıyla bestelediği Bûselik makamı tanımında görülmektedir (Şekil 1). Konuyu açacak olursak, 13. yüzyılda Safiyüddin ve 'Sistemci Ekol' ile birlikte 'Osmanlı Anadolu' edvarlar dönemine kadar Bûselik teriminin bugün kullandığımız BTT aralıklarından oluşan Kürdî çeşnisini ifade ettiği görülmektedir. Bu ekol içerisinde yer alan Safiyüddin, Merâgî, Kudbettin Şirâzî, Fettullah Şirvânî ve Anadolu edvârları ile köprüyü sağlanan Ladikli Mehmet Çelebi'de de aynı tanım mevcuttur. 'Osmanlı-Anadolu edvâr geleneği' içerisinde anabileceğimiz Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşad, Kırşehirli Yusuf ve Seydî makam ile ilgili bir seyir tarifi vermemişler, ancak Kadızâde Tirevî Bûselik makamı seyri ve kararını Hüseyni'ye benzetmiştir (Ertekin, 2012: 28-33).

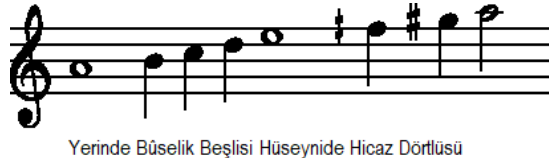
Dönüşümünün mimarları olarak ele aldığımız Kantemir ve Nâsır Dede'nin tanımları ise birbirlerine benzemektedir. Kantemir edvârında sekiz adet Bûselik eser notaya almış ve bu eserlerin hepsinde temel dizi olarak Yerinde Bûselik ve Hüseyînde Uşşak çeşnileri kullanılmıştır. Kendisi de makamı bu şekilde tarif etmiştir. Aynı şekilde 100 yıl sonra Nasır Dede Zirgüle perdesi yedeni ve bugünkü Dügâhta Hüseyîni ve Hüseyînde Kürdî çeşnilerine denk gelen perde isimlerinden bahsetmiştir (Tura, 2006: 37). Rauf Yektâ'ya göre ise Bûselik dizisi; Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile Hüseyîni perdesinde Kürdî dörtlüsünün birbirine eklenmesinden oluşmuştur (Yekta, 1986: 73-74).

Bu doğrultuda Osmanlı-Anadolu edvâr geleneği itibarıyla şekillenen Bûselik makamı tarifi, yukarıda bahsedilen Itrî'nin 17, Kara İsmail Ağa'nın 18 ve Dede Efendi'nin 19. yüzyılda işlediği Bûselik makamı ile uyumaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Bûselik Makamı Dizileri

Belgeleriyle de tesbit edilen bu geleneğe rağmen, Arel'in tarifinde armonik minör tona çok yakın olan bir Bûselik makamı dizisi görülmektedir (Şekil 2). Ayrıca bu makam dizisinden gelenekte ismi ve yeri olmayan Ruhnüvâz gibi yepyeni bir şed makam oluşturması da geleneği yeniden yaratisına bir örnektir (Arel, 1993: 43, 293).



Şekil 2. Arel'de Bûselik Makamı Dizisi

Çargâh ve Bûselik'ten başka bir örnek de Kürdî için verilebilmektedir. Yukarıda adı geçen Safiyüddin'den Ladikli'ye kadar gelen sistemci ekol içerisinde Bûselik adı verilen çeşni bugün bahsedilen BTT aralıklarına sahip Kürdî dizisini göstermektedir, ancak bu ekol içerisinde ayrıca Kürdî ismine yer verilmemiştir. Çalışmamıza göre geleneğin dönüşümünde birinci ekolün sahibi Kantemir Kürdî makamını kalından inceye doğru giderken karşılaşılan ara perdelerin makamları arasında sıralamış, dizide bugün Kürdî olarak isimlendirilen Nihavend perdesinin önemini vurgulamış, ayrıca "makamın iki karargâhı var" diyerek, Rastta bittiği zaman oluşan Nihavend Makamı'na da vurgu yapmıştır. Nâsır Dede ise Kürdî'den bahsederken bu dizinin sonrakilerin

buluşu olduğunu bildirmiştir. Burada sonrakiler terimi Ladikli ile Kantemir arasında 150-200 yıllık bir dönemde yaşamış teorisyenleri ifade etmektedir (Tura, 1997: 52)<sup>4</sup>.

Arel günümüzde bilinen Osmanlı-Türk Müziği repertuarı göz önüne alındığı zaman bir çeşni ya da makama eklenen "bileşik" (Acem Kürdî, Muhayyer Kürdî, Saba Zemzeme) olmaktan öteye gidememiş Kürdî dizisini basit bir makam kabul etmiştir. Birkaç beste, ağır semai ve yürük semai dışında bu makama ait sözlü eserler 20. yüzyıldan sonra bestelenmiştir. Kürdî makamını Dügâhta Kürdî ve Nevada Bûselik çeşnilerinin birleşimi olarak tanımlayan Arel, Kürdîlihiczakâr gibi birkaç diziden müteşekkil çetrefilli bir makamı onun şeddi olarak göstermiştir. Teorisine göre Aşkfezâ ve Ferahnümâ makamları da Kürdî'nin şedleridir (Arel, 1993: 298-303). Ancak bu makamlara ait repertuardaki tüm eserler Arel sonrasına tekabül etmektedir ve repertuarda ondan önce Aşkfezâ<sup>5</sup>, Ferahnümâ ya da Ruhnüvâz makamları hiç olmamıştır (Şekil 3 ve 4).



YERİNDE KÜRDÎ 4'LÜSÜ NEVADA BÛSELİK 5'LİSİ

Şekil 3. Arel'de Kürdî Dizisi



GERDANİYEDE  
BÛSELİK 5'LİSİ

NEVADA HİCAZ 4'LÜSÜ  
NEVADA HİCAZ HÛMÂYÛN MAKAMI DİZİSİ

RASTTA HİCAZ 5'LİSİ  
HİCAZKÂR MAKAMI DİZİSİ



GERDANİYEDE  
HİCAZ 5'LİSİ

NEVADA HİCAZ 4'LÜSÜ

RASTTA HİCAZ 5'LİSİ  
HİCAZKÂR MAKAMI DİZİSİ



GERDANİYEDE  
KÜRDÎ  
4'LÜSÜ

ÇARGÂHTA  
BÛSELİK  
5'LİSİ

RASTTA KÜRDÎ 4'LÜSÜ

Şekil 4. Kürdîlihiczakâr Makamı Dizileri

<sup>4</sup> "Nevrûz yaparak başlayıp, Çargâh perdesine gelince, dönüp Nihavend yapmaya başlayıp onun karar yeri olan Rast perdesine gelindiğinde bir Dügâh perdesi gösterip orada karar verir. Bunun da sonrakilerin buluşu olması uygundur". Bu tanım Kürdîli birleşik makamlarda görülen 5. derecenin karara doğru yarım ses pestleşerek, Bakiye aralığı oluşturmasını da açıklamaktadır. Aynı şekilde Nevruz tanımında da inerken Nihavend yapıldığını bildirmektedir (Tura, 1997: 46, 52).

<sup>5</sup> Arel Kantemir'in eser verdiği Bûselik Aşiran makamını Aşkfezâ olarak tanımladığını bildirmiştir.

Bu bahiste söylenebilir ki; sadece şed makamların tanımlarında değil, basit ve mürekkebe makamların tanımlamalarında da batıya yaklaştırma yöntemi hakimdir. Arel tanımlarını makam dizilerini her perde üzerinden yazabilme amacıyla ve batıdaki majör ve minör diziler gibi ne kadar çok perde üzerinden yazılabiliyorsa, o kadar tam karar hissinin arttırılabileceği düşüncesiyle vermiştir. Örneğin Hicaz Zirgüle'nin şedlerinin Yegâh, Hüseyin Aşiran, Irak ve Rast perdelerinde karar verdiğini, ancak bu dört perde dışında 20 adet başka perdede (Dügâh ile birlikte 21) de bu dizinin oluşturulabileceğini gururla bildirmiştir (Arel, 1993: 34, 90). Ayrıca aynı mantık ile notlarında Segâh perdesinin arızalı ses olduğunun ve si'nin Segâh'ı değil, Bûselik perdesini ifade ettiğinin de altını çizmiştir (Arel, 1993: 58-59).

## SONUÇ

1000 yıllık makam coğrafyası, 500 yıllık Osmanlı-Anadolu'ya ait makam geleneğinin kırılmasında rol oynayan aktör Rauf Yekta, yeniden inşa eden Hüseyin Saadettin Arel ve ekibidir. Amaçları ise Türk Müziği'nin anlaşılabilirliği ve batıya yönelik model içerisinde yeniden kurgulanabilirliğini sağlamaktır. Yapılan her hareket, her tanım, pratikten uzak yollara götüren her hata! vs. 'bilerek' ve 'isteyerek' yapılmıştır.

Hüseyin Saadettin Arel Türk Müziği'nde eğiticiliği, hocalığı, yöneticiliği, besteciliği, akademisyenliği, görüşleri ve yazarlığı ile en ince ayrıntılarına kadar tahlil edilmeyi hak eden bir bilim adamıdır. Bu makalenin amacı Osmanlı-Türk Müziği teori geleneğinin evrilme sürecine ve Arel'in dönemin ruhunu yakalamak üzere bilerek ve isteyerek bir takım aksaklıklar ile yerleştirdiği teori geleneğinin kanayan yaralarından biri olan 'şed makam' konusuna parmak basmaktadır. Bu doğrultuda şed makam ve makam sınıflaması özelinde benimsenmesi gereken temel nokta; her makamın başlı başına bir karakter, bir yapı ve bir değer olduğudur. Hiçbiri bir diğerinin başka perdedeki kopyası olmayı hak etmez ve bu sebeple her birinin aslen bir bileşim olduğu, Arel'i saygıyla anarak kabul edilmelidir.

Arel döneminde bir savaşçı edasıyla sistemini kurgulamıştır ve bu model tüm aksaklıklarına ve karşı çıkanlarına rağmen halen kurumsal olarak varlığını ve iktidarını sürdürmektedir. O zaman Arel'i kayıtsız şartsız savunmak ya da dışlamak yerine onu sıkı bir şekilde tahlil etmek ve anlamaya çalışmak gerekmektedir.<sup>6</sup>

Eğitimde kurgulanan sistemin bir gecede yok edilmesi, tamamen ilga edilmesi mümkün değildir. Aynen kullanılması da 21. yüzyılın gelişmiş şartları içerisinde geriliğin göstergesidir. Standardizasyon fikri müzik bilimcilere göre tartışmalıdır. 17'li sistem genel yapısı ile kapatılma girişimlerine daha yakın olsa da, frekansları iyi yedirmekle mümkün olacaktır. Düzeltme ve önerilerin ortak kabul ve çalışmaları ile 18

<sup>6</sup> Bkz. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu ve İstanbul Üniversitesi Dil Merkezi'nin ortaklaşa düzenlediği "Uluslararası Hüseyin Saadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri" 13-14 Aralık 2017. Konu söz konusu sempozyum bildirimizde "Geleneğin Yeniden İcadı ve Türk Müziği'nde Bir Modernist: Hüseyin Saadettin Arel" başlığı ile ele alınmıştır. Bildiri kitabı basım aşamasındadır. Ayrıca konu güncel bir edebiyat ve müzik dergisi olan 'Kayıp Zaman Derigisi'nde "Osmanlı - Türk Müziği Teorisinde 'Yeni Gelenek' ve 'Şed Makam' Kavramı" başlıklı çalışmada da farklı bir yöntemle ele alınmıştır.

ve 19. yüzyıllarda olduğu gibi aile - kümelenendirme ve ilişkiler üzerine kurulu bir makam eğitim sisteminin temelleri atılabilir. Buradaki en önemli referans gelenek olmalıdır.

### Kaynaklar

- Agayeva, Süreyya, USLU, Recep, "Kitab-ı Edvar: Ruhperver", (Leiden Or. 1175), *Müzik ve Bilim*, Eylül 2004. ([http://www.muzikbilim.com/3m-'-2004/agayeva\\_s:html](http://www.muzikbilim.com/3m-'-2004/agayeva_s:html)).
- Akdoğu, Onur, 1992. "Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbîrât-ı Mûsîkî", İstanbul: Akademi Kitabevi"
- Arel, Hüseyin Saadettin, 1991. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Hz: Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Behar, Cem, 2015. "Osmanlı/ Türk Musikisinin Kısa Tarihi", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Elçin, Şükrü, 1976. "Ali Ufki Mecmua-i Saz ü Söz", Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erguner, Süleyman, 1991. "Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirat-ı Musîkî", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ertekin, Levent, 2012. *Tire'den Payitahta Kadızâde Tirevî Musîki Risalesi*, İzmir: Deniz Fenerleri Serisi.
- Farmer, Henry George, 1957. *Masâdiru'l-Mûsîkâ'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassâr), Kahire.
- Judetz, Eugenia Popescu, 2010. "Principals of Modal Classifications", *Three Comparative Essays on Turkish Music*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 7-26.
- Levendoğlu, Oya. 2011. "Osmanlı Dönemi 15. Yüzyıl Müzik Yazmalarında Makam Tanımları, Sınıflamaları ve Bir Geçiş Dönemi Kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8/2, 794-816.
- Levendoğlu, Oya. 2004. "XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, 131-138.
- Öztürk, Okan Murat, 2014. *Makam Nazariye Tarihine Farklı 'Bilme Modelleri' Olarak Yaklaşmak*, *Porte Akademik*, 10, 9-36.
- Tekin, Abdülkadir, 2003. "Hızır Ağa'nın Musîki Risâlesi İsimli Yazma Eserin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları İle Mukayyesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tura, Yalçın, 1997. *Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Tura, Yalçın, 2001. *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîki alâ Vechi'l-Hurûfât, Mûsikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Uslu, Recep, 2002. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik Teorisi Eserleri", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 12, 443-448.
- Yekta, Rauf, 1986. *Türk Musikisi*, Hz. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.



# ÇALGI ÇALMANIN İCRACIYA KAZANDIRDIĞI DEĞERLER



Ekin ÇORAKLI<sup>1</sup>

## Abstract

### *The Values Gained By Playing A Musical Instrument*

The role of music on the enhancement of the human soul is discussed by many philosophers since the Ancient times. These ideas are mostly focused on the effects of music on the music listeners. The values gained by the music performer, however, has been a less popular topic.

Performance education has a crucial factor in all kinds of music education including musicology, music teacher training and music performance. Instrumental performance is a topic open for philosophical inquiry because it needs a long and detailed process of practicing, therefore it provides the usage of the physical and spiritual capacity in different dimensions.

Based on these thoughts, the aim of this paper is designated as scrutinizing the ideas of music philosophers from the past to present on the values gained by playing an instrument. Some of the philosophers whose ideas will be benefited from are Aristototle, Boethius, Schopenhauer, O'dea, Elliott ve Kramer. The discussion of these ideas are thought to be crucial to make a historical consideration and to create a basis for new ideas about the topic.

Keywords: Musical performance, values gained by musical performance, performance and philosophy, philosophy of music.

## Giriş

Çalgı çalan birey, çalgı çalmaya kaç yaşında başlamış olursa olsun, çalgıyı ilk eline almasından geldiği son aşamaya değin çeşitli evrelerden geçer. Çalgı öğretmeniyle geçen derslerde teorik ve pratik olarak bilgi edinir, daha sonra yapması gerekenlerin üstünde düşünerek ve bolca pratik yaparak bu upuzun ve derin yolu tamamlamaya çalışır. Uzun çalışma saatleri boyunca sabırla çalışır, kendini dinlemeyi ve eleştirmeyi öğrenir, hatalarını tamir ederek ilerler. Bu süreçte ayrıca, çalgı çalışan kişi teorik bilginin sınırını daha iyi kavrar, fiziksel olarak emek vermeden çalgısında ilerleyemeyeceğini bizzat yaşayarak öğrenir. Özetle, çalgı performansı, uzun ve detaylı bir çalışma süreci gerektiren, dolayısıyla da fiziksel ve ruhsal kapasiteyi farklı boyutlarda kullanmayı sağlayan yapısı ile felsefi irdelemeye açık bir konudur. Günümüzdeki gerek müzik bilimleri gerek müzik öğretmenliği gerekse performans odaklı müzik eğitiminde çalgı eğitiminin önemli bir yer taşıması, bu felsefi irdelemenin yapılması gereğini daha da kuvvetlendirmektedir.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü. ekincorakli@gmail.com

Çalgı performansının icracıya kazandırdığı değerler konusunun, müzik felsefesinin ilgilendiği diğer konulara kıyasla üzerinde daha az durulmuş bir tartışma konusu olduğu söylenebilir. Felsefe tarihi içinde konu ile ilgili yazılara bakıldığında, bu konuya ilginin müziğin bir bilim olarak kabul edilmesinden sonra daha çok ilgi gösterildiği görülmektedir. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren hem felsefeciler hem de müzik bilimcileri çalan kişilerin edindiği erdemler ve kazanımlar konusuna daha çok eğilmişler, değişik ve üstünde düşünölmeye değer düşünceler ortaya çıkarmışlardır. Oysa Antik Dönem'den Romantik Dönem'e kadar olan geniş zamanda çalgı çalan müzisyenlere filozoflarca gösterilen ilgi oldukça azdır. Aşağıdaki ilk bölümde, öncelikle bu dönemde ortaya çıkan düşüncelerden bahsedilecektir.

### 1. Antik Dönem'den Romantik Döneme Kadar Düşünceler

Yukarıda belirtildiği üzere, Antik dönemden romantik döneme kadar, enstrümantal müziğin performansı üzerine çok fazla düşünce üretilmemiştir. Bunun yerine sözlü müzik daha ön planda yer alarak sosyal, ahlaki ve politik ifadeyi sağladığı düşünölmüştür. Zira Yunan düşüncesinde enstrümantal müziğin önemli bir eksikliği vardır: Bu müzik türü, herhangi bir anlam iletme özelliğine sahip değildir, dolayısıyla rasyonel ve ahlaki olarak topluma kayda değer bir katkı sağlayamaz (Elliott, 1995, s.24).

Yine de kimi mitolojik ve antik yazılarda çalgı çalanların sahip olduğu değerlere dair düşüncelere rastlanabilmektedir. Örneğin, Ovidius 'Aşk Sanatı' eserinin küçük bir bölümünde, mitolojide müziğe atfedilen iyileştirici etkinin enstrüman çalma açısından etkisine değinmiştir. Yunan mitolojisinin en önemli kahramanlarından savaşçı Achilles, bilge ve becerikli Chiron'un verdiği lir eğitimiyle vahşi tutkularını dizginleyebilmiş, çalgı çalmak onun dehşet saçan karakterini yumuşatmıştır (Ovidius, 2010, s.1).

Antik dönemde Aristoteles ise, çalgı çalma konusunu değişik bir perspektifle ele almıştır. Politika eserinde Aristoteles, bir çalgıyı icra etmeden müziğin iyisini kötüsünden ayırt etmenin mümkün olamayacağını dile getirmiştir. Başka bir deyişle, müzik hakkında yorum yapabilmek için müziği icra da etmek gerekmektedir (Aristoteles, 1982, s.294). Müziğin *hem zevk veren hem de iyi ahlak ve soylu erdemler kazandıran* özelliğini vurgulayan Aristoteles'e göre, uygun melodi, ritim ve çalgılar tespit edildikten sonra çocuklara verilen müzik eğitiminde çalgı çalma ve şarkı söyleme bol bol yer almalıdır (Aristoteles, 1982, s.296-298). Aristoteles bunlara ek olarak üzerinde düşünmeye değer bir düşünce daha ileri sürer: Bu düşünceye göre, yarışma için yapılan çalgı veya şarkı söyleme çalışmaları eğitim değildir. Çünkü bu kişilerin amacı kendi karakterlerini geliştirmek yerine dinleyicilerine zevk vermektir. Halkı eğlendirme amacının sonuçları alçaltıcıdır ve bu şekilde müziği icra edenlerin müziği çıkarabilmek için yapmak zorunda oldukları hareketler onların vücutlarına ve zihinlerine zarar verir (Aristoteles, s.300).

Aristoteles'in çalgı çalmanın önemine değinmede gösterdiği bu duyarlılık ne yazık ki Orta Çağ düşünürleri arasında pek fazla görölmemiştir. Örneğin, çağın önemli düşünürü Boethius, teorik bilinç içerisindeki müzik biliminin var olan pratik karşısında üstünlüğünü savunmuş, müzisyenin çalgı çalma kimliğinden çok müzik bilimine hakim



oluşuna vurgu yapmıştır (akt.Fubini, s.79). Dönemin başka bir düşünürü Arezzolu Guido da benzer şekilde icracıyı müzik üzere düşünce üreten kişilerden daha aşağıdaki bir seviyede görmekle kalmayıp, şarkıcılarla müziğin neyin oluşturduğunu bilen kişileri kıyaslarken şarkıcıları bilmediği şeyi yaptıkları için 'hayvan' olarak nitelendirebilmiştir (akt.Fubini, s.81).

Enstrümantal müziğe ve enstrümantalistlere gösterilen bu tutum Aydınlanma dönemine kadar sürmüştür. 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'daki müzisyenlerin artistik ve ekonomik özgürlük kazanmasıyla enstrümantal müzik hem kendine yeten hem de ciddi bir sanat şekli olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Elliott, 1995, s.24-25).

## 2. Romantik Dönem'den Günümüze Kadar Düşünceler

Romantik Dönem'de müziğin bir güzel sanatlar alanı olarak daha çok kabul ve saygı görmeye başlaması ile felsefede çalgı performansı ile ilgili az da olsa yeni düşüncelerin ortaya çıkmaya başlamıştır. Müziğe karşı özel ilgisi olan ve felsefesinde sık sık bu sanat dalına atıf yaparak onu özel bir yere koyan Schopenhauer, tam bir insan olarak değerlendirdiği 'doğru insan'ı bir parça değil bir bütünlük olarak değerlendirir ve bu kişiyi tek başına konser veren bir virtüöze ya da piyanoya benzetir. Bir diğer deyişle, Schopenhauer zihinsel olarak kendine yeten, dolayısıyla da kendi bilincinin bütünlüğünde bir bütünlük olabilen kişinin, senfoninin parçası olmak yerine solo çalışla temsil edildiğine inanır (Schopenhauer, 2014, s.135-136). Schopenhauer, uygulamalı bilimler ile felsefe arasında yaptığı karşılaştırmada bu sefer çalgıcılar ve orkestra şefi ikilisini kullanmıştır. Orkestrada çalan çalgıcılar kendi enstrümanlarının ustaları iken orkestra şefi enstrüman çalmayı bilmediği halde hepsini idare edecek güce hakimdir (Schopenhauer, 1958, s.29).

Yaylı çalgılar için alanında çığır açan bir öğretim metodu yaratan Shinichi Suzuki'nin, müzik ve performans üzerine düşünceleri ile aynı zamanda güçlü bir müzik düşünürü olduğu söylenebilir. Suzuki'nin köklerini zen budizminden alan iki temel prensibi vardır: Birincisi, müziğin doğasının spiritüel olduğu ve müzik performansının bestecinin ve icracının ruhunun veya kalbinin doğasını ifade ettiğidir. İkincisi ise müzik eğitiminin amacının dünyayı daha huzurlu ve sevgi dolu hale getirmek için soylu insan oğulları yetiştirmek olduğudur. Ruhlarımızın özü, ürettiğimiz müziğin tonunda bulunur; yani bir anlamda ton, yaşayan bir ruhtur (akt.Hendricks, s.142-143).

Müziğin güzel bir kalp yetiştirmek amacı ile var olduğunu düşünen Suzuki, müzik eğitiminin aslında sevgi eğitimi olduğunu düşünmektedir. Bu eğitim, öğrencileri asil bir zihne, yüksek değerlere ve yüksek beceriye ulaştırabilme gücüne sahiptir. Müziği hisseden kalp, insanları da hisseder; başka bir deyişle, müziği hissetme becerisi, insan kalbini anlamak demektir. Dahası, çalgı eğitimi aynı zamanda bir karakter eğitimidir ve 'eline bir kez çalgı alan silah tutamaz'. Yalnız burada çalgı eğitiminin yarış odaklı değil dayanışma odaklı verilmesi gerektiği de önemli bir husustur (akt. Hendricks, s.145-147).

Özellikle çalgı çalma konusu üzerine yoğunlaşmış olan müzik filozofu O'dea (1993), müzikal performans eğitimi ile ahlaki gelişim arasında pozitif bir ilişki olduğunu savunmaktadır. Bir başka ifade ile, müzikal performans pratiği bazı istenen ahlaki

özelliklerinin kazanımını ve pratiğini sağlamaktadır (O’dea, 1993, s.51-52). Tartışmasına yardımcı olarak Aristoteles’in pratik bilgeliği anlayışını alan O’dea, müzik notalarında yazan bilgilere ve çalgı profesörünün talimatlarına rağmen icracının kendi özgün ‘sound’unu yakalamak için hayal gücünü ve yargı gücünü kullanacağı bir noktaya geldiğini düşünmektedir. İcracı bu noktaya çalgı pratiği yaparken ve icra esnasında ortaya çıkan cesaret, sabır, kararlılık, fedakarlık, alçakgönüllülük, empati ve mantık gibi erdemleri kazanarak ulaşmaktadır. Dolayısıyla müzisyenin virtüöz karakteri manevi muhakeme yeteneği kullanmayı da beraberinde getirmektedir. Dahası, performans sırasında ortaya çıkan keyif duygusu Aristoteles’in erdemlerle keyfin birbirinden ayrılmaz olduğu iddiasını da doğrulamaktadır (s.55-61).

O’dea bir yıl sonra yayınladığı bir başka makalede “performansta tarihi gerçeklik mi yoksa icracının kendini gerçekleştirme mi daha önemli?” sorusuna yanıt aramıştır. Felsefeci, performansta öz ifadeyi, başka bir deyişle kişinin kendini gerçekleştirme savunmaktadır. O’dea, Nietzsche’nin hayat ve sanat ile ilgili genel düşünceleriyle paralel olarak, kendi kararlarına, eğilimlerine ve değerlerine sahip varlıklar olan insanların nasıl bir performans gerçekleştireceklerine kendilerinin karar vermeleri gerektiğini düşünmektedir. Performans kişinin *kendini geliştirmesini sağlayabilen* bir pratiktir. Zira bu süreçte performansta gerçekleştireceği özgün yorumu zor pasajları kolaylaştırıcı olduğu için mi yoksa estetik amaçlar için mi seçtiği gibi soruları kendine soracak olan kişi, müziğin anlamını ve müzikte doğruyu arama şansına sahip olacaktır (O’dea, 1994, s.364-371).

Müzikolog Lawrence Kramer (2007), klasik müziğin değerini konu ettiği ve tartıştığı kitabında, klasik müzik performansının aynı zamanda bir dinleme pratiği olduğunu savunmaktadır. Klasik müzik icracısı, bir yandan eseri şekillendirme, cümleleme, ifadeleme, hızlandırma, vurgulama, saklama, gösterme ve iletme etkinliklerini gerçekleştirirken bir yandan da müzik dinleme ile kazanılan değerleri özümsemektedir. Dolayısıyla performansın içerisinde de yer alan müzik dinleme dikkatli ve amaçlı olarak yapıldığında, her şeyden önce iç benliğin duyabildiği, dolayısıyla *öznel varoluşun temel gerçekliğine dokunma hissi yaratan* özel bir aktivitedir (Kramer, s.11-20).

Kramer, bir klasik müzik eserinin icrasının sadece gözleme değil aynı zamanda keşfetmeye ve incelemeye dayalı olduğunu savunmaktadır. Popüler müziğe kıyasla notaya daha bağlı kalmayı gerektiren klasik müzik performansı, bu sayede farklı durumlarda gerçekleştirilse bile *‘zamanda kalma’* duygusu sağlayabilmektedir. Bu çeşit bir performans, dolayısıyla, *zaman duygusunu, canlı bir aurayı*, hatta bir *bilinçliliği* beraberinde getirir (Kramer, s.71-74).

Kramer performansı, yaratmanın ve yeniden yaratmanın aynı anda gerçekleştiği bir eylem, notanın ideal şeklinde ilişik olan ruhun canlandırıldığı bir süreç ve aynı zamanda bu ruhu hayata geçirirken yeniden şekillendirme olarak tanımlar. Buna ek olarak, müzikal eser fiziksel bir obje değil bir idea olarak kabul edilebilir. Bu tamamlanmamışlık, klasik müziği yaratıcı ve canlandırıcı kılan bir faktördür, çünkü hem icracı hem de dinleyici için müziğe şekil vermek için yaratıcılıklarını kullanma şansı sağlayan deneyim ve ifade ihtimalleri yaratmaktadır. Bu öznel süreç, müzik icracısının

ve dinleyicisinin *içgörü, anlama ve duygu birimlerini* kullanmalarını sağlamaktadır. Bunların yanı sıra, performans sabit karakterli notayı deneyimin belirsizliğiyle harmanlayarak akan bir harekete dönüştürür ve yeni anlam ihtimalleri açar. (Kramer, s.79-89).

Müzik eğitimi felsefecisi David Elliott, performans ve diğer aktif müzikal etkinliklerin, öğrencilerin sözdizimsel ve sözdizimsel olmayan kurallar ve stratejiler, anlamlı müzikal adetler ve/veya açıklamalı stratejiler kapsamında müzikal düşünceler üretmesine ve seçmelerine yardımcı olduğu kanısındadır (Elliott, 1995, s.225). Performans ile dinlemenin derin bilişsel ve eğitimsel ilişkisini incelemenin ve tartışmanın gerekliliğine inanan Elliott, performans ve benzeri etkinliklerin öğrencileri müziğin ve müzik eğitiminin değerine ulaştıracaklarını savunmaktadır. Elliott, performansı da kapsayan müzik yapmanın tüm şekillerinin, *çok boyutlu düşünmeyi* kullanmayı gerektirdiğini ve bunun insanoğlunun kazanması gereken en önemli özelliklerden birisi olduğunu düşünmektedir (Elliott, 1995, s.32-33).

Elliott, ayrıca, bir bestenin icrasının; yakından uzağa, sözelden sözsüze, pratikten soyuta, düşünme ve bilmenin değişik şekillerini kullanmayı gerektirdiğini belirtmektedir. Müzik performansı, bunun yanı sıra, kişinin dikkat, farkındalık, biliş, duygu, yönelim ve hafıza gibi bilinçli tüm güçlerini harekete geçirir. Dahası, müzik yapma bu kadar düşünme ve bilme tipi içerdiği halde, özü itibarıyla soyut ve prosedüre dayalıdır, bu sayede müzisyenlik ve formal bilgi birbirlerini değerli hale getirirler (Elliott, 1995, s.60).

Elliott'a göre, müzik yapma, henüz daha başında olunsa bile, özgün ve temel bir öz *büyüme, öz bilgi ve akış* kaynağıdır. Burada kilit kavram 'müzisyenlik'tir, çünkü müzisyenlik çok-boyutlu anlamayı içeren tüm müzik yapma şekillerini içerir. Bir öğrencinin müzisyenliği geliştikçe farkındalık tüm yönleriyle üst boyuta çıkar. Bunların yanı sıra müzisyenlik öz saygıyı da geliştirmek için önemli bir kaynak sağlar. Ayrıca, müzisyenlik yolu ile müzikal problemleri ve zorlukları çözmeye çalışan öğrenciler, yukarıdaki özelliklerin yanında eğlenme ve zevk alma fırsatı da bulurlar (Elliott, 1995, s.121-122).

### **Sonuç ve Tartışma**

Çalgı çalmanın icracıya kazandırdığı değerler konusu, müzik üzerine günümüze kadar geliştirilen düşünceler arasında çok da geniş bir yere sahip değildir. Ancak, özellikle çok az bir bölümü Antik dönemde, büyük bölümü 20. yüzyıl ve sonrasında olmak üzere, konuyla ilgili ilginç ve kayda değer birçok düşünce ortaya çıkmıştır.

Mitolojide, Achilles lir eğitimi aldıktan sonra vahşi tutkularını dizginleyebilmiş, karakteri yumuşamıştır. Antik dönemin en önemli düşünürlerinden Aristoteles ise müziği doğru yorumlayabilmek için icra yapabilmenin şart olduğunu belirtmiş, müziğin hem zevk veren hem de iyi ahlak ve soylu erdemler kazandıran özelliğine vurgu yapmıştır. Çalgı eğitimi ayrıca, yarışma veya rekabet duygusu ile değil karakter geliştirme amacı ile yapılmalıdır.

Müzik performansı konusunda uzun süreli bir sessizlikten sonra Schopenhauer, solo çalma ile doğru ve bütün insan olmayı özdeşleştiren düşüncesiyle dikkat çekmiştir. Performans üzerine çarpıcı fikirleri olan Suzuki ise, müzik performansının spiritüel, kalbin doğasını ifade edici, sevgi ve huzur yaratıcı, güzel bir kalp geliştirici, asil bir zihne, yüksek değerlere ve yüksek becerilere ulaştırma ve karakteri güzelleştirme özelliklerine değinir.

Performansın kazandırdığı değerler üzerine özellikle odaklanmış olan müzik düşünürü O’dea ise müziğin ahlak geliştirici yanına vurgu yapmıştır. İcracı çalgı pratiği ve performansı gerçekleştirirken ortaya çıkan erdemler ise cesaret, sabır, kararlılık, fedakarlık, alçakgönüllülük, empati ve mantıktır. Performans ayrıca, kişinin kendini gerçekleştirme için önemli bir araçtır. Müzikolog Kramer ise, müzik performansının özellikle iç benliğin duyabildiği öznel varoluşun temel gerçekliğine dokunma hissi yaratan bir özelliği olduğunu düşünmektedir. Performans ayrıca, zamanda kalma duygusunu, canlı bir aurayı, hatta bir bilinçliliği sağlama özelliğine sahiptir. Bunların yanı sıra, müzik icracıları, içgörü, anlama ve duygu birimlerini kullanarak bu yanlarını da geliştirme şansı bulurlar. Müzik eğitimi felsefecisi Elliott ise müzik performansının çok boyutlu düşünmeyi geliştirdiğini savunmaktadır. Performans gerçekleştiren kişi ayrıca düşünme ve bilmenin değişik şekillerini kullanır ve dikkat, farkındalık, biliş, duygu, yönelim ve hafıza gibi bilinçli tüm güçlerini aktive eder. Müzik yapma, bir öz büyüme, öz bilgi, akış kaynağıdır, aynı zamanda farkındalık ve öz saygıyı da geliştirir. Üstelik tüm bu özellikleri zevk ve eğlence ile harmanlar.

Günümüze kadar olan düşüncelere göre, müzik icracısının geliştirdiği özellikler; yumuşaklık, sakinlik, iyi ahlak, soylu erdemler, bütün ve tam insan olma, ruhanilik, kalbin doğasını ifade etme, sevgi ve huzur, güzel bir kalp, asil bir zihin, yüksek değerler, yüksek beceriler, güzel karakter, cesaret, sabır, kararlılık, fedakarlık, alçakgönüllülük, empati, mantık, kendini gerçekleştirme, manevi muhakeme, zamanda kalma duygusu, canlı bir aura, bilinçlilik, içgörü, anlama ve duygu birimlerinin gelişkin olması, çok boyutlu düşünebilme, öz büyüme, öz bilgi, akış, farkındalık ve öz saygı olarak özetlenebilir. Gelecekte gerek felsefi gerekse ampirik araştırmalarla konu üzerine daha detaylı şekilde odaklanması umulmaktadır.

### **Kaynaklar**

- Aristoteles. (1982). *Politika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, New York: Oxford University Press.
- Fubini, E. (2014). *Müzikte Estetik*, Çev: Fırat Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hendricks, K. S. (2011). The Philosophy of Shinichi Suzuki: "Music Education as Love Education", *Philosophy of Music Education Review*, 19.2, 136-154.
- Kramer, L. (2007). *Why Classical Music Still Matters*, USA: University of California Press
- O’dea, J. W. (1993). Virtue in Musical Performance. *Journal of Aesthetic Education*, 27.1, 51-62.





# ARTIK ETNOGRAFİK TEORİ VAR: SOSYAL BİLİMLERİN ETNOGRAFYA ÇEŞİTLİLİĞİ



Mehtap DEMİR

## Abstract

### ***There Are Now Ethnographic Theories: Ethnography Variety Of Social Sciences***

Born merely as a method into the fields of studies embracing qualitative research methods of social sciences, anthropology in particular, the diversity of ethnography has varied over time through different perspectives and has become a core philosophy. It exhibits a theoretical characteristic in every detail from data collection phase to projection to text and visual. Subjects of classification, consolidation, etc. of knowledge regarding life have lead ethnologists to re-evaluate themselves. Questioning what they are doing, discussing how to disseminate "things" with "the most intrinsic" information "as is" in the moment has rendered ethnologists to emerge - and thus it seems this process will continue eternally.

My intention, at this point - at present - is to discuss the contribution of ethnography and ethnologists to social sciences, highlight the diversity of fields of expression blazed by new discourses, summarize statements regarding the definitions of "authority" and the universality of the subject and to converse the measures and standards of the diversity of the art of representation.

## Metod Olarak Etnografi

Bir yöntem olarak kullanıldığında, etnografi tipik olarak saha çalışmasını ifade eder ya da alternatif olarak katılımcı gözlemi ifade eder. Bir araştırmacı tarafından yürütülen genellikle bir yıl veya daha fazla bir süre boyunca, ' ....' ile yaşayan, ya da '.....' gibi yaşayan araştırmacıyı ifade eder (John Van Maanen, 1996). Bu zamana kadarki birikimlerimiz, etnografyanın, en az yirminci yüzyılın ortasından bu yana sosyal bilim alanında önemli bir varlığı olan bir araştırma yaklaşımı olduğunu kanıtlamaktadır. Terimin, ya pratik yöntem ya da yönetsel fikir düzeyinde tek bir standart, açıkça tanımlanmış bir anlamını yazabilmek çok mümkün görünmüyor. Bununla birlikte, genel olarak konuşursak, öncelikle katılımcıların gözlemine ve / veya derinlemesine görüşmeye dayanan ve çalışılan kişilerin/ grupların/ olayın/ topluluğun/ anlayışların yönelimlerini keşfetme ve bunları yerel ve / veya daha geniş bağlamlara yerleştirme konusundaki bir kaygı ile yönlendirilen işi ifade eder (Gobo, 2011).

Böylesi bir bakışla, bu bildirinin temel söylemi etnografinin geldiği noktada, kendi dinamizmi ve çabasıyla kaynaklı bir açıklama teorisi olduğudur. Bu yaklaşımı ifade etmeye çalışacağım. Öncelikle, coğrafyadan, arşive, yeni medyaya, bilgilerin

müzeleştirilmesinden, topluluğun değişimine bir çok farklı dinamiği görmeyi, anlamayı ve yazmayı hedef edinen etnografinin metod olmaktan öte metodlara haiz bir açıklama kaygısı, açıklama çabası olarak düşünmek isterim. Uzun süreli alan çalışmaları 'orda olmak', 'deneyimlemek' 'içeride olmak', 'nesnelliği korumak' 'yazabilmek' ve daha bir çok yöntemi kullanan araştırmacıların yegane kaygısı açıklayabilmektir, son tahlilde betimleyebilmektir (Denzin, 1997).

### **Olanı 'An'lamanın Alameti Farikası: Yeni Etnografya**

Pozitivist yaklaşımla, etnografyanın sorunlarının başladığı yer sistematik çalışma sürecinden, yazma sürecine dek olanı, 'an' içinde kalarak ifade etmenin gerekliliği iddiasıdır. Bu denli bir düşünömselliğin otorite ile sorunları vardır (Geertz, 1973; Clifford ve Marcus, 1986; Clifford, 1988). Şimdi, hem etnografdeki 'yeni' yaklaşımları hem de bahsettiğimiz 'otorite' ile olan anlaşmazlıkları ifade etmeye çalışayım.

Etnografya'nın ilk araştırmacıları, alana gittiler, gözlemler, eve döndüler ve yazdılar. Bir hipotezleri vardı ve kanıtları toplamakla ilgileniyorlardı. Mümkünse 'egzotik' olanı 'kaybolmaya yüz tutmuş olanı ya da 'korunması gerektiğine inandıklarını' tercih ettiler (Brewer, 2000: 13). Araştırmacının biyolojik ve kültürel kimliği, diyalogların yönlendirilmiş ya da elenmiş olması, bilgiyi toparlamak için kurgulu düzen oluşturulması ile ilgilenmediler. Ve bilgiyi yazarken uygun gördüklerini kaleme aldılar Diğer yandan etnografya bir metod olarak, kolonyalizm, sömürgecilik ve yönetim sistemlerine very sağladı (Sera-Shriar, 2014). Diğer yandan kaç kişiyle görüşüleceği, görüşmecilerin nasıl 'seçileceği', soru metinleri gibi zorunluluklar bu yaklaşımın kendini garantiye aldığı teknikleri olmuştur (kaynak).

Güncel etnografya çalışmaları, sanal ortamlar, şehirler, siyasi görüşler, uzak yakın farketmeksizin olmak, yapmak ve bilmek sürecini yaşamayla ilgilenmektedir. Uygulama, sürdürme, yeniden üretim, yönlendirme, projelendirme gibi toplulukla birlikte uğraş verdikleri bir süreci hedeflerler. Çıktılarını sadece yazarak değil, film, belgesel, festival, çalıştay gibi eylemlerle açıklayabilirler (Lee, 1991).

Etnografik karşılaşma, etnografik alan çalışması, etnografik yöntem, etnografik bilgi, etnografik monografar ve etnografik filmler, Oto-etnografi, sınıf etnografisi, klinik etnografi, müze etnografisi, etnobiyoğrafya vd. Tüm bu karşılaşmaları etnografize etmek, açıklamaya çabalamak artık bir etnografik kuramı işaret etmektedir (da Col, Graeber,2011).

Ve böylesi bir okumada 'Etnografya pozitivistin ve otoritenin reddidir' diyebilirim. Toplumsal dünyanın nedensel ilişkilere dayanarak açıklanamayacağını veya evrensel yasaların bütün toplumsal olayları kapsayamayacağını öne süren paradigmlar pozitivist bir model olarak reddetmişlerdir (Giddens 1974: 3-4; Platt 1981: 73-4). Çoğunlukla sayı merkezli pozitivist araştırmalar evrensel ve yasalar ve ilkelere dayanırken söz merkezli etnografik araştırmalar tekil ve görel bir perspektife dayanır. Doğalcılık, betimleme ve kuramın içiçeliği, açıklama ve anlama ikliği içindeki döngüyü yazabilmek 'yeni etnografyanın' buluşlarından. Betimleme-kuram gerilimi: doğal ve kültürel görüngülerle ilgili kapsamlı bir açıklama modeli olarak tanımlanan kuramsal yaklaşım ile olguları açık ve seçik bir şekilde öne sürme işlemi olarak tanımlanan





şimdiye kadar bildiğimizin aksine, "öteki" hakkında değil "ben" ve "öteki"nin birbirini karşılıklı biçimde tanımlamasından oluşmaktadır (Crick, 1982, s. 15-16).

Bu noktada vurgu yapmak isterim, etnografların bilgi birikimi, deneyimi, yani etnografin niteliği, sahada kullandığı teknikten daha ön plandadır. Bu bizi saha araştırmasında bazı maharetlere davet eder; bunlar yönetime ve kurama hakimiyet, akademik donanım ve sahaya vakıf olmakla ilişkilidir. "Bu analiz süresince pek çok farklı yaklaşım ve kuramsal bakış kullanılır, bu çerçevede etnografik analizi belirleyen temel özellikler; bütünsellik (*holistic*), kültürel görecelik, diyalojik, karşılaştırmalı ve yorumsamacı (*hermeneutic*) analizlerdir (Erdemir, 2011).

Bu noktada ifadelerime örnek teşkil etmesi ve deneyimleri paylaşmak açısından sizlere kendi uzun süreli saha çalışmamdan söz etmek isterim. Bundan evvel, alnda teori bilgisi ile bulunmanın daha doğrusu benim deyimimle 'sahaya etnografik teori ile çıkmak' ile ilgili deneyimlerimi de paylaşacağım. Demek istediğim, önce etnografik bilgi ve bulguları toplayıp sonra yazma aşamasında bir teorik çerçeveye bulgularımı yazmaya girişmedim. Saha çalışmamda öngördüklerime göre bir teoriyle evnavter toplamayı uygun görmüştüm. Düşünümsel, diyalojik ve öznelerarası bir süreç yaşayacağımı öngörmüştüm. Çünkü saha çalışması için ilgi duyduğum yer İsrail, topluluk ise Türkiye'den göçen Yahudiler'di. Ve tabiki müziğin kendisinde neler olduğuna dair sorularım vardı. Orada icra edilen müziklerde Türkiye müziğinin etkileri, İsrail'li genç müzikçilerin Türkiye'de aldıkları makam müziği eğitimleri, müzik türlerinde Osmanlı ve Türkiye müziklerinin tür biçem üslup açısından izleri nelerdi?

15 Ocak 2009 tarihinde, İsrail'e ilk seyahatim ile başlayan saha çalışmasında, derinlemesine mülakat ve odak grup çalışması tekniklerinden yararlanılmıştım. Katılarak gözlem süresince tutulan saha notları verimli yöntem aracı olmuştur. Niteliksel araştırma sürecinin destekleyicisi olan teknik teçhizatlar ile ses ve görüntü kayıtları belgeleme ve arşivlemeyi sağlamıştır. Dönüşlü bir etnografi yolu izlenerek, tüm saha çalışması üç farklı seyahat diliminde tamamlanmış ve her üç ziyaretimde de, gözlem, anlamlandırma ve katılma durumum ve konumum değişikliklere uğramıştı. Bu bağlamda, saha çalışması verilerini özdüşünümsel, yorumsamacı ve öznelerarası bir bakışla yaşayıp kaleme almam kaçınılmaz olmuştur. Çünkü sahada bulunduğum sürede yaptığım makro analizlerin ardından, yazım aşamasında kaleme aldığım mikro bazdaki içerikler tamamıyla bireysel deneyimlerimin ve paylaşımlarımın sonucu oldu.

İnsani deneyimleri "dışarıdan" görebilmemizi sağlayacak olan herhangi bir bakış açısını kullanırken, ne yaparsak yapalım kendi insanlığımızdan asla kaçamamaktayız, çünkü, saha çalışmasının özdüşünümsel bilgisi, yalnızca dış bazı sınıfların incelenmesi ile değil, aynı zamanda daha manevi ve soyut içsel deneyim ile kazanılmaktadır (Okely, 1992: 16). Bu bilgi, uzun süreli sahada kalma sürecimde şahit olacakları beni nasıl konumlandıracağıının ve içsel olarak bir çok hesaplaşmamın ipucuydu. Çünkü bir yıl öncesinden oluşturduğum diyaloglar Alana girmem için gerekli referanslar, orada kalacak yer bulmam ve doğru kaynak kişilere ulaşabilmem için tüm uğraşlarım, 29 ocak 2019 günü alt üst olmuştur. Çünkü, iki ülkenin devlet yetkilileri, Dünya Ekonomi Forumu Yıllık Toplantısı, bilinen adıyla Davos Zirvesi'de uzun yıllar sürececek bir gerilimin başlangıcını yapmışlardı (Akgün, Gündoğar, Görgülü, 2014: 1-12). Tüm etnografik

deneyimim uluslararası siyasetin eşliğinde geçti. İşte tam bu noktada düşünümsellik ve diyalojik yaklaşımın alameti farikası olan etnografiyi deneyimlemiş oldum. Çünkü halihazırda alışlagelmiş literature göre bu etnografinin amacı göç ve müzik ekseninde olmalı bunun dışında hiç bir hazırlık aşaması, orada yaşanan “konu dışı” bilgiler yazıya aktarılmamalı. Oysa ki bana karşı hissedilen güven ve davranıştan tutun da, bilgilerin nasıl bir duyguyla paylaşıldığına kadar bir çok olay bu etnografyanın bir parçası olmuştu. Peki ben hangi öznelerin arasındaydım? İki Devlet başkanının diyalogu beni neden bu kadar etkiliyordu? Peki her görüşmeci, her odak grup, her deneyim neden dönüp dolaşıp bu konulara geliyordu. Ben bu yaşadıklarımı nasıl yazacaktım.

Geertz’ın belirttiği üzere, öznelerarasılık özellikle üç şekilde yararlı oldu. İlk olarak, pekçok Batılı olmayan insanın kimliği, öznelerarası bağlarda örtülü olarak bulunan nesnelere veya bireylere varlık-bilimsel öncelik veren değil de, “karşılıklı olarak ortaya çıkan”, yani ilişkisel ve değişken bir şekilde vurgulayan tavrı ile benzeşmektedir. İkinci olarak, özneler arasılık, yazmadan önceki düşüncenin kritik bir özelliği olan tamamen içsel ve düşünsel psikolojik dinamiğe anlam verdiğimiz ve dış olay veya kişilerle ilgili olan süreçleri açıklamakta bize yardımcı olmaktadır. Son olarak da, Özneler arasılık “özne” sözcüğünün birbirinden farklı, ancak birbirine iyice bağlı anlamları Arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarma konusunda etnografa yardımcı olmaktadır. Bunlardan ilki, bilinç ve irade ile donatılmış deneysel kişiye işaret etmekte, ikincisi ise, toplum, sınıf, cinsiyet, ulus, yapı, tarih, kültür ve gelenek gibi düşüncemizin özneleri olan, ancak kendileri yaşama sahip olmayan bazı genellikleri soyutlamaktadır (Jackson, 1998: 7). Tam bu kritik dönemde bana “ajan” denilmesi, ya da çok değer verilen referans isimler olmaksızın görüşme yapmamalarını çok doğal karşılamak durumundaydım. Bunun dışında Filistin meselesi, Araplar ile ilgili konularda yine aynı anlayışı ve hassasiyeti korumalıydım. Bunların hepsine tezimde yer verdim. Eksen kayması yaşamamak için sahanın bana yansıttıklarını yazmayı tercih ettim. Yani ‘buradan’ durum nasıl ‘anlaşıyor- anlatılıyor’. Kadın olmam, İstanbul’lu olmam, müzik bilgim, bir çalgı çalmam, antropoloji öğrencisi olmam tüm bunlar sahanın ve diyalogt-ların dinamiğini değiştiriyordu. Öyle ya, etnografinin sahada gözlemlediği eylemler, gerçekte birer ürün, anlam aktarmayı hedefleyen işaretlerdir. Bu nedenle, Geertz (1973) etnografinin, aktörlerin ne yaptıklarından çok, “yaptıklarının anlamlarını nasıl yorumladıklarıyla” ilgilenmesi gerekliliğini söylemektedir. Aktörlerin yaptıkları, bunlara ilişkin söyledikleri ve gözlemcilerin söylenen ve yapılanları nasıl yorumladığının, etnografik araştırma sürecinde birbirinden ayırt edilmesinin önemini vurgulamaktadır.

İsrail’deki tecrübelerimi benden bağımsız düşünmek mümkün değildi. Yapılan ortak konserler, belgesel filmler, bugün hala süren kültürel diyalog projeleri bu etnografinin çıktılarıdır. Ruth Behar (1996) Özdüşünümselliği adeta kutsayarak uygulamakta ve etnografları, “duygusal olarak daha girift, daha açık ve dolayısıyla da, kendileri ile diğerleri arasındaki ilişkiyi keşfetmek” için biraz da kırılmalı olmaya davet etmektedir. Okely (1992) de yine benzer şekilde, etnografya ayrılmaz bir ögesi olarak otobiyografik özdüşünümselliğin önemini vurgulamaktadır. Yinelemek isterim ki etnografinin bir metod olmaktan ziyade yöntemlere haiz bir kurama doğru yol aldığını düşünmekteyim.

Şimdi yaşadığım ön yargı ve bilgi değişikliklerinden söz etmek isterim. Sahaya gitmeden evvel ne İsrail hakkında ne de Yahudilik hakkında çok bilgim yoktu. Türkiye’de doğmuş bir kaç Yahudi arkadaşım dışında bir iletişim ağının içinde değildim. Bu sebeple tezimin uzunca bir bölümünü sahayı tanımakla geçirdiğim zamana ayırdım.

İsrail’de bölümlenmeler genel olarak, Dati (dindar), Masorti (gelenekselci) veya Hiloni (laik) olarak tanımlanabilir (Herman, 1970). İnsanlar betimlenirken, mutlaka geldikleri ülkelere göre, Rus, Yemenli, Türk gibi kökenleri vurgulanmaktadır. Ayrıca ayrımlar, Sabralar (İsrail doğumlular) ve Olim Hadashim (göç edenler) şeklinde olabilmektedir. Bunlara ek olarak, milliyetçi, hümanist gibi ideolojik ayrımlar da söz konusudur. Grupların tanımlanmasında, azınlıkta olan “Yahudi olmayanlar” ve çoğunluktaki “Yahudiler” olarak dini bir vurgu da vardır (Goldscheider, 2002).

Aşkenazlar, Sefaradlar, Mizrahiler, Etiyopyalı Yahudiler, Eski Sovyetler Birliği’nden gelen göçmenler, Filistinliler, Araplar, Hristiyanlar, Dürziler, Bahailer, Çerkezler ve Samaritanlar bulunuyor.

Yemen, Irak, İran, Afganistan gibi İslam ülkelerinin yanı sıra, Fas, Cezayir, Tunus, Mısır, Libya gibi Kuzey Afrika ülkeleri ve Orta Asya’da Özbekistan ve Buhara’dan gelen Yahudilere Mizrahi denilmektedir. İsrail toplumunda ekonomik olarak daha geri kalmış, eğitim seviyesi düşük ve sosyal ilişkiler açısından, Aşkenaz ve Sefaradlarla çok fazla iletişim içinde olamayan gruptur. Oryantal Yahudiler tanımı, doğudan geldiklerini vurgulamak için kullanılmaktadır (Özmen, 2006: 130). Doğu Avrupa ve Almanya’dan gelenlere ise Aşkenaz denilmektedir. İbranice’de Aşkenaz sözcüğünün anlamı “Almanya kökenli” demektir. Esas olarak, İsrail devleti’nin kuruluşunda ve yönetiminde önemli bir konuma sahiptirler. Tarihe baktığımızda, İsrail Meclisi *Knesset*’te ve devlet başkanlığı görevlerinde %80 ağırlıklı olarak Aşkenazlar yer almıştır. Rus Yahudileri de Aşkenaz sayılmaktadırlar (Rosenthal, 2008: 103). Okumuş, eğitilmiş İsrail “burjuvazi”sini oluşturan ve bürokraside söz saha kesim olarak, İsrail tarihinin politikalarına yön vermişlerdir. Halk arasında kendilerini “birinci sınıf” olarak gördükleri için, özellikle diğer kültür gruplarından tepki çekmişlerdir. Bunları neden anlatıyorum? Çünkü saha çalışmamın üzerinden on yıl geçmesine rağmen kulaklarımda çınlayan bir notum var “Türkiye’de Yahudiydik İsrail’de Türk”... Bu bölünmüş kimlikleri anlatabilmek için saha hakimiyetini sağlamak etnografinin yeni anlayışını işaret etmektedir (Bknz: Demir, 2011). Bu motivasyon aşaması, etnografi sahaya yaklaşıdır. Bütüncül metodun ilk aşamasıdır. İster semiyotik ister eleştirel saha metodu tercih edin yine de sahayı tanımak hiç bir ‘şey’ yapmadan aktörlerin neyi nasıl anlattığını dinlemek en önemli aşamadır (Dijk, 2010: 1-3).

Şimdi bildirimim sonunda doğru gelirken sosyal bilimlerdeki etnografi çeşitliliğine geri dönmek ve isterim. Bugün sosyal bilimcileri, etnografyanın, edebi yönünü, bilimselliğini, sanatsallığını tartışmaktadırlar (Richardson, 2000). Sosyal bilimlerin özellikle antropoloji alanına bir nitel araştırma yöntemi olarak doğan etnografya, temsil krizi ile başlayan ve giderek yoğunlaşan tartışmaların hep orta yerinde durmaktadır. Nihayetinde bir ‘katılımcı gözlem’ adıyla ve sınırlarıyla bilimselliğin bir unsuru olarak kalabilecekken, etnografya çılgınlığının ve çeşitliliğinin

durdurulamayacağını görüyoruz. Ardından gelen yazma eylemi, nasıl yazılacağını, kullanılan dilin eleştirilmesi söz konusudur. Ben dili kullanımı, devrik cümlelerle ifadeler ve araştırmacının sahaya duyduğu bağlı ifade etmesi bir çeşit edebi metine dönüşen etnografyanın eleştirildiği konulardır. Yine de, bu güven krizi, yeni etnografyaların çeşitliliği, bir alanda ve bir konuda onlarca araştırmacının 'özgün' perspektiflerinden bakabilmesi, yazınların dışında görüntü ve ses kayıtlarıyla desteklenen çalışmalar, hem yıllar sonra sadece bir konuda çalışılmış bir çok veriyi karşılaştırma, yorumlama ve yeniden üretme şansı vermektedir (Aunger, 1995: 110).

### Kaynakça

- Akgün, M., Senyücel Ş., Görgülü, G., Görgülü, A., (2014). *Zor Zamanda Siyaset: İsrail-Türkiye İlişkileri*. Çevrimiçi, <http://tese.org.tr/tr/yayin/zor-zamanda-siyaset-israil-turkiye-iliskileri/>
- Aunger, R., (1995). On Ethnography: Storytelling or Science? *Current Anthropology*, Vol. 36, No. 1, Special Issue: Ethnographic Authority and Cultural Explanation, (Feb., 1995), pp. 97-130. <https://doi.org/10.1086/204345>
- Atkinson, P., Coffey, A., Delamont, S., Lofland, J. & Lofland, L. (2001). *Handbook of Ethnography*. SAGE Publications. doi: 10.4135/9781848608337.
- Brewer, J. D., (2000). *Ethnography*. Buckingham: Open University Press.
- Clifford, J., & Marcus, G., (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley et al. Univ. of California.
- Clifford, J., (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Crick, M., (1982). Anthropological Field Research. Meaning Creation and Knowledge Construction. David Parkin (Der.), *Semantic Anthropology içinde* (s.15-37). London: Academic Press.
- da Col, G., & Graeber, D., (2011). Foreword: The return of ethnographic theory. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 1(1), vi-xxxv. doi:<https://doi.org/10.14318/hau1.1.001>
- Denzin, N.K. (1997), *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Dijk, v., G., (2010). *Ethnography: Taking inspiration from everyday life*. BIS Publishers. Çevrimiçi: <https://www.stby.eu/wp/wp-content/uploads/2011/01/designet.pdf>
- Geertz, C., (1973). *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giddens, A. (1974) "Introduction" in A. Giddens (ed.). *Positivism and Sociology*, London: Heinemann Educational Books, pp. 1-22.
- Gobo, G., *Ethnography*. (2011). *Ethnography*, in Silverman, David (ed.), *Qualitative Research*, (third edition), London, Sage, pp. 15-34.

- Gobo, G., (2017). *Doing Ethnography*. (with Andrea Molle), London: Sage (second edition).
- Goldscheider, Calvin. (2002). *Israel's Changing Society: Population, Ethnicity, and Development*. Colorado: Westview Press. Boulder.
- Herman, Simon N., 1970. *Israelis and Jews: The Continuity of an Identity*. New York: Random House.
- Jackson, M., (1998). *Minima Ethnographica: Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lee, A. (1991). Integrating Positivist and Interpretive Approaches to Organizational Research. *Organization Science*, 2(4), 342-365. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2635169>
- Okely, J., (1992). *Anthropology and Autobiography: Participatory Experience and Embodied Knowledge*. *Autobiography and Anthropology*. (Ed.) J. Okeley ve H.Callaway. London: Routledge.
- Pala, Ş., (2004). Antropoloji ve Onun Alameti Farikası: Katılarak Gözlem. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21/1.
- Platt, J., (1981). "The Social Construction of Positivism and Its Significance in British Sociology: 1950-80, in Abrams, P. et al., *Practice and Progress: British Sociology 1950-80*, London: Allen Unwin, 73-87.
- Richardson, L., (2000). Evaluating Ethnography. *Qualitative Inquiry*, 6(2), 253-255. <https://doi:10.1177/107780040000600207>
- Rosenthal, D., (2006). *The Israelis: Ordinary People in an Extraordinary Land*. New York: The Free Press.
- Sera-Shriar, E., (2014). What is armchair anthropology? Observational practices in 19th-century British human sciences. *History of the Human Sciences*, 27(2), 26-40. <https://doi.org/10.1177/0952695113512490>.

# MODERNLİK, GELENEKSELLİK VE HINÇ: TÜRKİYE'DE RAP VE ARABESK-RAP ÇATIŞMASI



Furkan DİLBEN<sup>1</sup>

## Abstract

### ***Modernity, Traditionalism And Resentment: Conflict Between Rap And Arabesque-Rap In Turkey***

Turkish rap music beginning to be popularized has had another subgenre. This new subgenre, called arabesque rap, has become increasingly popular with new media but excluded from many different platforms for many years. In spite of being excluded from youth subcultures like arabesque music, arabesque-rap still has a widespread fan base. Turkish rap, which is in contact with the arabesque as a musical motif, has generally used many local elements. For example, it is possible to hear Arabesque elements in the songs of Cartel, one of the first samples of Turkish rap music in 1995. Also it is possible to hear an arabesque element in many Turkish rap songs produced today. This musical collage is an accepted style within the subculture of Turkish rap music. However, arabesque rap rising in the 2000s as a new genre is different from Turkish rap with its being *more arabesque* and *suburb*. There has been both class and cultural conflicts between Turkish rappers/listeners and arabesque rappers/listeners and also their economic and cultural capitals are very different from each other. Turkish rappers find everything degenerate and *old-fashioned* that arabesque rappers produce. On the other hand, arabesque rappers, finding the music rappers produced disconnected from traditional, evaluate their music irrelevant from the local culture. According to Turkish rappers, arabesque rap is backwardness; Turkish rap, for arabesque rappers, is far from their origin; something foreign.

The purpose of this article is to discuss the tension between rap music accepted in many musical environments and arabesque rap that is excluded from the same environments with the terms such as modernism, tradition and class resentment. It will be emphasized that despite of the modernity represented by rappers, arabesque rappers insist on the traditional culture and while both subcultures are full of hate on the upper classes, they rage against each other's class behavior.

**Keywords:** Rap Music, Arabesque-Rap, Modernity, Traditionalism, Resentment.

<sup>1</sup> Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Doktora Öğrencisi  
furkandilben@gmail.com

## Giriş

Metnin başlığını incelediğimizde, modernleşme, geleneksellik ve hınç gibi üç ayrı büyük tartışma konusunu görebiliyoruz; ancak bu üç büyük ve ciddi mefhumun karşısında rap ve arabesk-rap gibi pek de *ciddi sayılmayan* olgular söz konusu. Müziğe, estetik tarafını bir yana bırakarak, kültürel bir çıktı olarak baktığımızda, çelişkili görünen ayrıksılığı gündelik hayat çalışmanın önemini Henri Lefebvre'nin (2012, s. 20) Hegel'den aktardığı "aşına olunan her zaman bilinir değildir" ifadesi ile çözebiliriz. Yani büyük kavramların karşısında duran bu mikro meseleler, makronun da pratik alanlarıdır aslında. Bu çalışmanın gayesi de, Türkiye'deki iki altkültür örneğinin üzerinden modernleşme, geleneksellik ve hınç gibi büyük kavramları okumaya çalışmaktır.

## Kültürel Bir Çıktı Olarak Arabesk

Hatırlanacağı gibi Türkiye'de bir dönem arabesk müzik için ötekileştirilme yaşanmış; arabesk dinleyenler *kıro*, *yoz* ve *cahil* benzeri ifadelerle itham edilmişlerdir. Yozlaşmış bir kültürün ürünü var sayılan arabesk müzik, toplamda yalnızca bir müzik kültüründen fazlasına işaret etmektedir. Dünyanın çeşitli dillerine giren ve Fransızca kökeni *arabesque* olan mefhum, iç içe girmiş dallar, yapraklar ve çiçeklerden oluşan, Arap mimarisinde de sıklıkla kullanılan geometrik şekilleri gösteren bir işleme sanatıdır. Ancak Güngör'ün (1990, s. 19) ifadesiyle Türkiye coğrafyasında arabesk kavramı, batıdan farklı olarak çatışmayı, uyumsuzluğu ve kokuşmuşluğu çağrıştıran *kitsch* sözcüğünü karşılar. Bu çağrışımın bir tesadüf olmadığına, belli kesimler tarafından bu şekilde tanımlandığına ve bunun yalnızca arabesk müzik değil arabeskin kapsadığı pek çok şey için bu biçimde kullanıldığına dikkat çekmekte yarar var. Murat Belge'nin (1997, s. 342) de belirttiği gibi *kitsch* çağrışımı, arabeski yalnızca bir müzik türü yahut müzik olayı olmasından öteye taşır. Arabesk, ev eşyalarını, çeşitli süsleri, duvarlara asılan resimli halıları, acıklı - ağlamaklı filmleri ve bundan fazlasını da kapsayan bir kültürdür. Bu imge evreni zamanla yaygınlaşmış, bilhassa kırsaldan büyükşehir göçen bireylerce sahiplenilmiştir. Ancak aynı zamanda, arabesk kültür ve arabesk müzik, Türkiye'deki bazı kesimlerce dışlanmıştır.

Türkiye'de, arabesk olgusuna uzun süre daha çok batılı bir gözle bakıldığı için, bu kültür bir yozlaşma gibi görülmüştür ve modern değerlerle uyumadığı söylenmiştir. Ancak bir dönem sonra, bu tutumun oryantalist olduğuna dair tartışmalar da ortaya çıkmıştır. Örneğin Selçuk Duran (2015, s. 26), Türkiye coğrafyasında doğan ve gelişen bir kültürü batılı değerlerle ve batı müziği normlarıyla değerlendirmenin bir hata olduğunu ifade ederek arabesk tartışmasının yanlış bir noktadan kurulduğunu vurgular. Benzer vurguyu, Finkelstein'in (1996, s. 11) müziğe yaklaşımında da görebilmekteyiz. Müzik yapıtlarının anlaşılabilmesi için onu yaratan gerçek koşulların iyi anlaşılması gerekir. Yani bir müzik türünü anlamak için, onu yaratan koşullar ve yaşam bağlamı içinde değerlendirmek gereklidir. Bu sebeple, arabeske de onu yaratan koşullarla birlikte bakmak, 1960'larda paradigma kırılmalarına uğrayan kültürel çalışmalar yaklaşımına daha çok uymaktadır. Çalışma bağlamımız için diyebiliriz ki, arabeski yalnızca müzikal olarak değerlendirmek ve onun koşullarını görmezden gelmek, koca bir kültürü görmezden gelmemize neden olacaktır.



## Gelenekselin Temsili Varsayılan Arabesk

Türkiye’de arabesk müzik, popüler kültür tartışmalarında ya da popüler kültürün içinde sıklıkla gündemde olmuştur. Arabesk için Türkiye’deki en yaygın popüler kültür olayı (Stokes, 1998) diyebiliriz. Bu yaygın popüler kültür olayının temelinde göç olgusu olduğunu söylemek mümkündür. 1940’lı yılların ikinci yarısında çok partili siyasi hayata geçiş, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda pek çok değişikliğe fırsat tanıyarak yeni politik bir sürecin başlangıcına neden olmuştur. Bu süreç, kırsaldan kente göçün önünü açmış; ancak göçle birlikte kentin gerek fiziki gerekse kültürel görünürliğünde değişim yaşanmıştır. Ardından, bu değişim Türkiye’deki hareketli politik yaşamdan ötürü devam etmiştir. Büyükşehirlere yapılan yatırımlara karşın taşrada yaşam koşullarının zorlaşması ve işsizliğin artması, taşradan kentlere göçleri arttırmıştır. Köylerinden kalabalık gruplarla, kendi kültürlerini taşıyan insanlar, kent içerisinde yeni taşraların oluşmasına neden olmuştur. Toplumsal çevre açısından düşünüldüğünde Türkiye'nin modernleşme sürecinin en hızlı yaşandığı ve bir tür Rönesans yakıştırması yapılan 1960’lı yılların ürünü olan arabesk müzik (Özbek, 2013, s. 182), kültür endüstrisinin gelişmesiyle ve ayrıca siyasi partilerin arabeski kendi amaçları doğrultusunda kullanması ile oldukça yaygınlaşmıştır.

Arabesk müziğin kentte geliştiğini ve dile getirdiği problemlerin kentte yaşayan yoksulların problemleri olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle sanayileşmeyle, dolayısıyla modernleşme ile birlikte kentlerde yaşamaya başlayan insanların oluşan yeni toplumsal yapıya uygun olarak, kendi iç dinamikleriyle oluşturdukları karmaşık bir bütündür. Arabesk müzik, sosyal gerçekliği nedeniyle müzikalitenin ötesinde kültürel bir duruma işaret eder; kente adapte olamamış ve *tutunamamış* kesimin sahicilik arayışı içinde kendileriyle bütünleştirdikleri bir yaşam biçimidir (Erol & Işık, 2002, s. 24).

Arabeskle ilgili tartışmalar büyütülebilir; ancak çalışma bağlamında vurgulanması gereken mesele, arabesk müziğin Türkiye’de modernleşme çabaları ekseninde sıkıştığıdır. Arabeskin anlam dünyasındaki çaresizliğin bir an önce aşılması talep edilir. Bu çabanın ardında, kente adapte olamayan bireylerin kente ve kent fırsatlarına yabancılaşması *arabesk süreci* olarak okunmaya çalışılır. Yani en basit biçimiyle, arabesk müzik, *geri kalmışlığı karşılayan gelenekselin, gelişmiş olanı karşılayan moderne adapte olana kadar yaşadığı bir süreç* gibi düşünülmüştür. Kısacası, Türkiye'nin özgüllüğü görünmezden gelinerek, Avrupa merkezilik bakışı temel alınmış; arabeskin Doğu’ya özgü geleneksel bir tavır olduğu var sayılmıştır (Mollaer, 2008, s. 734).

Bütün bu tartışmaların devamında, seneler sonra ortaya çıkan ve bu çalışmanın temellerinden birini oluşturan arabesk-rap müzik türünün de arabesk müziğe benzer dışlanmalara maruz kalması, işin özünde arabeskin ilişkilendiği mefhumlarla var olan ilişkinin sönümlenmediğini göstermektedir. Arabesk-rap mevzubahis edilmeden önce, onu oluşturan müzik türlerinden birisi olan rap müzikten ve Türkiye’deki rap müziğin tarihsel sürecinden bahsedilecektir.

## Rap Müziğin Tekniği ve Kültürel Olanakları

Müzikal sözlükte, rap kavramının karşılığına bakıldığında çoğunlukla kentli siyahi ve Latin Amerikalı gençlerin ezilmişliğe tepki olarak şiddetli bir vokal eşliğinde kendilerini ifade ettikleri, genel olarak kafiyeli ve ritmik söz söyleme biçimi olduğu; çoğunlukla politik ve sosyal konuların işlendiği yazar (Aktüze, 2010, s. 501). Arabesk müzikte olduğu gibi, rap müziğin de, kentte yaşamakta olan gençliği temsil eden bir unsura, kent gençliğinin sesine dönüştüğünü ileri sürmek mümkündür (Kaya, 2008, s. 464). Bu sebeple olsa gerek, rap şarkılarının içinde, rap müziğin çıkışından bugüne mahalle vurgusu ya da yaşanan kente dair vurgu sürekli vardır; hatta rap müzisyenleri bazen grup isimlerini ya da kendi mahlaslarını kentleriyle ilişkili olarak dahi seçebilirler.

Temel çıkış noktası Amerika'ya, 1970'lerin başına dayandırılan rap müzik, o dönem ayrımcılığa uğrayan siyahilerin dışlanmaya verdikleri karşılık olmuştur. Bu altkültürün yayılmasında rapçilerin kendi aralarında yaptıkları kayıtların kasetçalara kaydedilmesi, elden ele dolaştırılması 1979 yılında *Sugarhill Gang* isimli rapçinin ana akım radyolarda kaydını dinletmesine kadar sürmüştür. Bu noktadan sonra rap müzik, dünyanın her bölgesinde kendine has bir tarz oluşturarak, gittiği her ülkede gençlerin kendi sorunlarını ifade ettikleri, sözünü doğrudan aktaran, sözün ön planda olduğu bir tarz olmuştur. Bu kültürün oluşmasında oldukça etkili olan *Dj Afrika Bambaata*, rap müziği "hayatta kalmanın yollarından biri" (Hebdige, 2003, s. 188) olarak tanımlamıştır. 1980'lere gelindiğinde, tam anlamıyla rap müzik, siyahilerin yeniden fark edilmesi için bir yol sağlamış, kimlik ve gurur mefhumlarının güçlenmesine yardımcı olmuştur.

Rap müziğin, üreten kişiye sağladığı en önemli olanak, diğer müzik türleriyle kıyaslandığında daha ekonomik şartlarla üretilebilir olmasıdır. Pahalı stüdyo ekipmanlarına ya da büyük prodüksiyonlara ihtiyaç duymadan, en amatör ekipman ile üretilebilir. Gençler arasında kolayca kabul görmesi ve pek çok gencin bu tarz parça üretmeye kolayca yeltenmesinin sebebinin bu olduğu söylenebilir. İnternette bulunabilecek ücretsiz altyapı ile ya da var olan bir parçadan *sample* alınması ile işin müzikal altyapısı kolayca kotarılabilir. Bu yönüyle rap müzik bir *kes-karıştır* kültürü ya da var olan parçaların yeniden yorumlanması nedeniyle post-modern müzik olarak da (Huq, 2006, s. 115) tanımlanmaktadır. Ayrıca internet kullanımının yaygınlaşması ile birlikte *MySpace*, *SoundCloud*, *Youtube*, vd. gibi platformlar sayesinde amatör ya da profesyonel pek çok müzisyen kendi sesini kolaylıkla duyurabilmiştir.

Velhasıl rap müziğin sağladığı imkân, basit teknolojik ekipmanlarla müziğin üretilebilmesine ve müzikal bilgi gerektirmemesi sayesinde her tabakadan bireyin sözünü sese dönüştürebilmesine olanak sağlamıştır. Bu ifade, bu noktadan sonra modernlik ve geleneksellik çatışması üzerinden, araya katılan hınç kavramı ile birlikte rap ve arabesk-rap üzerinden sorunsal olarak görülerek tartışılacaktır. Bu sebeple öncelikle Türkiye'de rap müziğin yükselişine kısaca değinmekte yarar var.



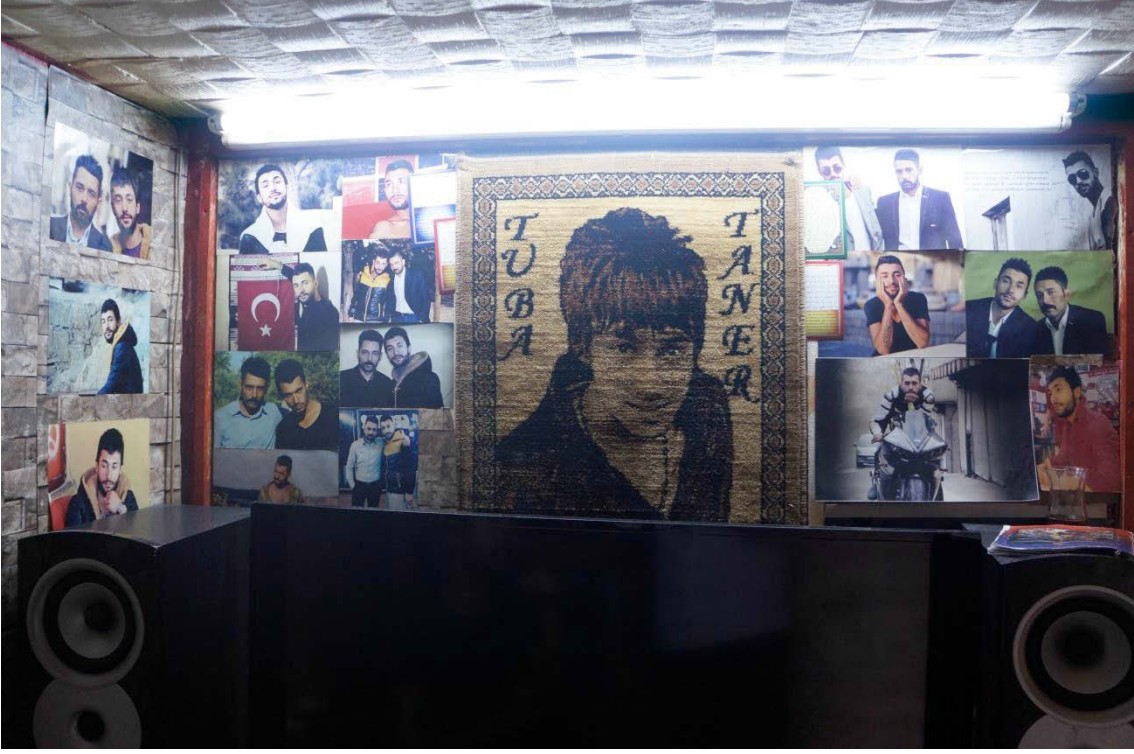


Görsel 1: İzmir’de, Türkçe sözlü rap müzik üreten bir rap stüdyosu (Argo İzmir, 2013).

Çalışmanın önceki bölümlerinde söylendiği gibi, rap müzik üretildiği bölgelerdeki yerel öğeleri sıklıkla kullanmaktadır. Türkiye’de benzer etkileşim, rap ve arabesk müzik sentezinden doğmuştur. Geçmişte aşına olunan, yüksek sesle arabesk çalan gecekondu mahallelerinde, 2000’lerin başında arabesk halinden vazgeçmemiş ama rap öğelerinin de yoğun olarak duyulduğu bir müziğin sesi yükselmeye başlamıştır. Arabesk-rap, Türkiye’de rap müzikle birlikte, yakın zamanlarda popülerleşmiş; ancak sıklıkla görmezden gelinmiştir.

Youtube’da arabesk-rap sözcükleri aratıldığında dinlenme sayısı milyonlara varan olan binlerce şarkı ya da klip çıkmaktadır. Kliplere bakıldığında, gecekondu mahallelerinde, تنها mekânlarda çekilen görüntüler görülmektedir. Görünüş olarak rapçi imajından çok uzakta duran arabesk-rapçiler, *dızo* giyim denen, ünlü markaların imitasyon ürünlerini giyerler. Ellerinde, -bir rapçiden beklenenin aksine- tespih vardır; kliplerinde bu tespihleri gösterirler. Dinleyici kitlelerin hazırladığı kliplerde de *kitsch* denebilecek arabesk görseller kullanılır. Arabesk-rap müziğin üretildiği stüdyolara girilip bakıldığında, başta örnek verdiğimiz arabeskin imaj dünyasına dair örnekleri görmemiz mümkündür.

Müzikal olarak kulak kesildiğimizde ise karşımıza şu çıkar: Bir parça duyulan arabesk *sample*’ın üzerine bir rap ritmi girer. Bu *sample* herhangi bir arabesk şarkısından alınarak, rap ritmi eklenerek, kimi zaman ritme yetişmesi için hızlandırılarak ya da tam tersine yavaşlatılarak dönüştürülmüştür. *Loop* şeklinde dönen arabesk *sample*’ın üstüne, son ses bağırarak giren bir rap vokal olur. Hayata, kadere, aşka küfrederek derdini anlatan gençler, son derece saldırgan bir vokal tavrına sahiptir. Ayrıca şarkılarda var olan *sampleların* üzerine kendileri yeni nakaratlar ekleyerek bir çeşit arabesk de söylemektedirler.



Görsel 2: Salon Gençler kuaför salonunun içinde bulunan Antep'li arabesk-rapçi Asi StyLa'nın stüdyosu (Dilben, 2016, s. 101). İki ayrı stüdyo görseli, iki ayrı anlam dünyasına işaret etmekte.

Ancak bu tarz, yoğun biçimde dinlenmesine rağmen, pek çok alandan, Türkiye'deki rap piyasasından dahi dışlanmaktadır. Buna bir örnek vermek gerekirse: "Türkiye'deki ünlü rap müzisyenlerinden Ceza, Taksim'deki *Babylon* isimli mekânda yapılan *Lokal Anestezi* isimli programda, kendisine sorulan "peki arabesk-rap hakkında ne düşünüyorsun" sorusuna "arabesk-rap diye bir şey olamaz" yanıtını veriyor ve seyirciler de alkışlarıyla bu cevabı destekliyorlar (Dilben, 2016, s. 173)." Ceza bu konuşmasının devamında da arabesk-rap hakkında olumsuz sözler söyleme devam etmektedir.

Türkiye'de rap müzik dinler kitle ve rap müzik üreticileri, arabesk-rap hakkında pek çok alanda kötücül konuşarak, çağ dışı bir müzik olduğunu ve hatta yasaklanması gerektiğini dahi söylemektedir. Arabesk-rapçiler, bağırarak şarkı söylemeyi seslerinin duyulmaması nedeniyle açıklarken, *underground* rapçiler ise bu durumu "ilkel bir ilgi çekme şekli (2016, s. 112)" olarak ifade eder.

Arabesk müziğin yaşadığına benzer dışlanmayı yaşayan arabesk-rap, *kıro müziği* olarak adlandırılan arabeskten ötekileştirilme sorununu devralarak *apaçi*, *varoş ya da keko müziği* gibi tanımlamalara maruz kalmıştır. Arabesk-rap üreticileri ise, bu duruma karşı isyan ederek, rap müzik üreticilerine karşı hınç beslemektedir. Bu hıncın arka planında arabesk-rapçilerin fırsat eşitliğinden yararlanamaması, eğitim alamamaları ya da çoğunun liseyi dahi bitirememiş olması gibi sebeplerle farklı bir kültürel sermayeye sahip olmaları vardır.

Rap müziğin en büyük imkânlarından biri olduğunu söylediğimiz her tabakadan bireyin sözünü sese dönüştürebilme fırsatı, arabesk-rapçiler tarafından değerlendirilmeye çalışılsa da yaşadıkları dışlanmadan ötürü görünmez olmaktadır. Bu görünmezlik, arabesk-rapçilerin var olan öfkelerini arttırarak şarkılarına ve ifadelerine yansımaktadır.

### Hınç Mefhumu ve Yükselen Ses

Mağduriyete dayalı kolektif kimliklerin kurucu duygusu olan hıncı, 19. yy sonlarında Modern Batı Avrupa kültürünü karakterize eden duygu olarak ele alan Nietzsche, meseleyi burjuvanın tersine, köleler için özgürleşme olarak analiz eder. Burjuvanın tüm asil ahlaki utkulu bir kendini evetlemeden geçiyorken, köle ahlaki için dışardakine, farklı olana - kendinden olmayana *hayır* deme ile başlar ve bir köle için bu hayır, onun yaratıcı, özgürleştirici edimidir (Nietzsche, 2011, s. 29).

Yani Nietzsche hıncın kendinden yukarı doğru kurulan tarihselliğine dikkat çeker. Hınç duygusunun tipik bir modern fenomen olduğunu ve esas itibariyle toplumun eşitsiz yapısından kaynaklandığını iddia eden Max Scheler (aktaran Tokdoğan 2018, s. 124), bu duygunun modern demokratik toplumlardaki iktidar, mülkiyet, eğitim hakkı gibi hususlarda ortaya çıkan farklılıkların - eşitsizliklerin bir sonucu olarak ele almamız gerektiğini düşünür. Bilindiği gibi insanlık tarihinde eşitsizliklere ya da sorunlara bir çıkış olarak müzikle kendini ifade etme deneyimi yaygındır. Hatta bazı müzik türleri, onu icra eden - yaratan toplulukların özgürleşmesine ve kimliklerini ortaya koymasına fırsat tanımıştır. Örneğin reggae ya da rap müzik çıkışında ezilmiş bir topluluğun tutunma kozunu arttırırken arabesk-rap de benzer şekilde toplumsal eşitsizlikleri, dezavantajlı konumdaki gençlerin kimliklerini ortaya koyma mücadelesinin sahası olmuştur. Fakat arabesk-rap yapan gençler bahsedildiği gibi pek çok alandan dışlanmıştır. Benzer bir ötekileştirilmeyi Türkiye’de *underground* rap yapan gençler de yaşamıştır. Fakat bu iki tür arasında ifade ve müzikal motif farkları bağlamında bir uzlaşmazlık sorunu mevcuttur. Giyim kuşamlarından kullandıkları Türkçeye ve kendilerini ifade etme biçimlerine kadar çeşitli farklılıklara sahip bu iki gençlik grubunu daha iyi anlayabilmek için, kültürel sermayelerine ve *habituslarına* da bakmakta yarar var.

Pierre Bourdieu'ya göre habitus, bireylerin sosyalleşirken benimsedikleri, az çok bilinçsiz bir şekilde içselleştirilmiş olan duygu, düşünce ve eylemlerini ifade eder. Yani bireylerin habitusları, doğdukları çevre, gittikleri okullar, sosyoekonomik durumları, hangi şehirlerin hangi semtlerinde doğup yaşadıkları gibi birçok öğeyle birlikte biçimlenir. Bu noktada, arabesk çoğunlukla gecekondular ve yoksullukla birlikte anılmıştır (Dilben, 2016, s. 41). Benzer şekilde, arabesk-rap de, varoş kültürüyle, *apaçılık* ile ya da cehaletle özdeşim kurularak anılır.

Bu konuda yapılan etnografi çalışmasına (Dilben, 2016) dayanılarak söyleyebiliriz ki, rapçiler giyim kuşam, ifade biçimi, kullandıkları Türkçe, kendilerini tanıtmaya şekli ve kısacası habituslarıyla, kültürel sermayeleriyle modernliği temsil etmekte. Arabesk-rapçiler ise, kendi öz kültürleri olduğunu iddia ettikleri *geleneksel kültürlerine* sarılarak, rapçileri *batı özentisi* olmakla suçlarlar. Örneğin, İstanbul Bağcılar’da arabesk-rap yapan *KuPsi*, rapçiler gibi giyinmeyi kendi kültürleri için “bizim oralara ters” şeklinde ifade



**Kaynakça**

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Argo İzmir. (2013). 06 04, 2019 tarihinde <https://www.facebook.com/argoizmir/> adresinden alındı
- Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilben, F. (2016). Varoşların Sözü: Arabesk Bağlamla Rap Müzik. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Duran, S. (2015). *Aşık Geleneğinden Protest Müziğe: Ali Asker*. İstanbul: Kalkedon.
- Erol, N., & Işık, C. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*. (M. H. Spatar, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Güngör, N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Hebdige, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. (Ç. Gülabioğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. Oxon: Routledge Publishing .
- Kaya, A. (2008). Rap Pedagojisi Aracılığıyla Eleştirel Bir Eğitim Yöntemi: Alman-Türk Hip-Hop Gençliği. G. Vural, A. Kaya, & A. Aydın içinde, *Değerler Eğitimi: Eğitimde Farklılık ve Katılım Hakkı* (s. 459-482). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mollaer, F. (2008). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik: Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. *Türkiye Araştırmalar Literatür Dergisi*, 6(11), 743-750.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. (Z. Alangoya, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tokdoğan, N. (2018). *Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.



# RUM ORTODOKS KİLİSE NOTASYONU İLE YAZILMIŞ OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNE DAİR YENİ BİR EDİSYON KRİTİK YAKLAŞIMI



Eylül DOĞAN<sup>1</sup>, Merve ÖRENÇ<sup>2</sup>

## Abstract

### ***A New Approach To Critical Edition Concerning Pieces Of Ottoman Turkish Music Written With The Notation Of Greek Orthodox Church***

Through expanding into a large geographical area and ongoing cultural interactions with different cultures, Ottoman Turkish Makam Music formed its identity and it has been transmitted through Meşk system until now. Beside Meşk system as an oral tradition, it is also significant to consider written sources in Turkish music history. The sources written in Ottoman Era and using musical notation devised by Ali Ufki Bey (Albert Bobowski), Kantemiroğlu, Hamparsum Limonciyan and the notation system of Greek Orthodox Church are the most important ones as an example. As for the earliest musical collections, they are manuscripts prepared by using Greek Orthodox Church Notation and many published books written in Greek. Greek musicians acquired their own skills in the church, prepared about 500 pieces consisting of secular musical repertoire. In this repertoire, there are compositions of Abdulkadir Meragi, Dede Efendi, Zaharya which were transcribed with the Church Notation. Despite the musical sources recorded in Hamparsum notation which analyzed in more detail, repertoire collections prepared using the Church notation demonstrate that it is required to have an approach with a new concept for critical edition of different historical sources. If we consider the age when the notation system which devised by Hamparsum Limonciyan had not been still existed in, it is a requirement to answer the question "how must hundreds of pieces of Turkish makam music notated with the notation system of Greek Orthodox Church used as a tradition in Greek community at that time be criticized" and it is also significant to consider chronological mistakes and problems of periodization in Turkish music history.

This paper aims to clarify how must Greek musical sources be analyzed, which criterions must be used while considering Turkish makam repertoire written with the notation of Greek Orthodox Church which explored by academic circle more recently. In this sense, it is aimed to represent a new approach to critical edition with regard to the Church's notation system. During this process, the questions "how could a research be made to reach different versions of any pieces written with the notation of Greek Orthodox Church? What kind of problems could we face with? and what is more important, how critiques could we make for expanding our perspective in the process of critical edition while analyzing the text,

<sup>1</sup> Arş. Gör., İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, eylul.dgn@gmail.com

<sup>2</sup> Arş. Gör., İTÜ TMDK Müzik Teorisi Bölümü, merveorenc90@gmail.com

melodic formulation, form of a musical piece in Greek sources regarding to sociocultural context of the sources at the same time?" are the main problem of this study. In this sense, giving examples from pieces of Turkish makam music written with the notation of Greek Orthodox Church, some basic evaluations will be presented about the pieces and sources interpreted technically and historically considering their sociocultural context.

**Keywords:** Critical Edition, Written Sources, Repertoire Collections, Musical Notation of Greek Orthodox Church, Pieces of Ottoman-Turkish Music

## Giriş

Müziğin bilimsel anlamda bir disiplin içerisinde incelendiği XX.yy boyunca tarihsel çalışmalar, temelde Batı müziği'nin yazılı gelenekleri üzerinde durmuştur. Özel koleksiyonlarda bulunan elyazmaları, farklı dönemlerin bestecilerine ait notası yayınlanmış sayısız repertuar koleksiyonu, bu açıdan Avrupa müzikolojisi için değerli kaynaklar olmuştur. Bu kaynaklar üzerinde yürütülen araştırmalar da Avrupa kültürünün kendi literatür ve felsefi tarihinden yola çıkarak geliştirdiği metotlarla gerçekleştirilmiştir. Çıkış noktası Avrupa olan müzikoloji disiplini, kendi yazılı geleneği üzerine sistematik çalışmalar yaparken ayrı bir disiplin olarak gelişen etnomüzikoloji, kendi yöntem ve kuramsal uygulamalarını geliştirmiş, müzikolojinin aksine sözlü kültüre sahip batı dışı toplumların tarihine yönelmiştir (Mccollum&Hebert,2014:6-8). Bu süreçte sözlü geleneği sürdüren toplumların kendi geliştirdikleri sistemlerle müziklerini kayıt altına aldıkları notasyonlar keşfedilmiştir.<sup>1</sup> Uluslararası literatürde Türk müziği tarihinde kullanılan farklı nota yazım sistemleri de dikkat çekmeye başlamıştır. Ebced ve Ali Ufki'nin müzik yazısı, Hamparsum ve Rum Ortodoks kilise notasyonu, Abdülbaki Nasır Dede'nin müzik (harf) yazısı, Dimitri ve Kevseri'nin nota yazım sistemi eserlerde versiyon çeşitliliğini ortaya çıkarırken, bu çeşitlilik araştırmacıları edisyon kritik ve çeviriyazım çalışmalarına yönlendirmiştir.

Türk müzikoloji literatürüne bakıldığında, bu notasyonları içeren yazılı kaynakların incelenmesi adına yöntem önerecek çalışmalar yapılmadığını görürüz. Birkaç on yıldır, Türkiye'de bulunan müzik kaynaklarının sadece tespiti ve inceleme çalışmaları büyük oranda artmaya başlamıştır. Bu çalışmalar da öncelikle Avrupa'nın metodolojisini kurduğu edebiyat, tarih ve filoloji araştırmalarının yöntemlerinden esin alınarak yürütülmektedir. Özellikle edisyon kritik yöntemi, müzikal metinlerin incelenmesinde en sık kullanılan yöntemlerden birisi olmuştur. Metodun önerdiği şekliyle çalışmalar, müzikal bir metnin veya nota ile yazılmış bir eserin karşılaştırılarak en makul formunun ortaya çıkarılmasını amaçlar. Ancak yazıya aktarılmış bir müziği salt bir biçimde inceleyerek edisyon kritik çalışması yürütmek, geçmişe ait bir müzik pratiğini bugüne taşıyabilir mi? Özellikle Türk müziği gibi meşk geleneğiyle aktarımı sağlanan bir müziğin değişimini sadece yazılı kaynakları kritik ederek anlamaya çalışmak yeterli midir? Avrupa Müzikolojisinin çıkış noktası olan tarihsel analiz fikrine daha geniş bir perspektifle yaklaşarak XIX.yy Türk müziği repertuarını bugüne nasıl taşıyabiliriz? benzeri sorular, Türk müzikolojisinde mevcut edisyon kritik çalışmaları adına belli başlı metodolojik problemlere işaret etmektedir. Çünkü yazılmış bir

müziğin aynı zamanda tarihsel bir bağlamı vardır. Bu nedenle, müziği güncel nota yazım sistemine aktarmak tek başına teorik bir çerçeveye sunmaz, tarihi şekillendiren ve bugünü etkileyen sorunsalların da bu çerçeveye dahil edilmesini gerektirir. Sonuç olarak, bir müziği ne kendi başına salt bir gerçeklik olarak ne de toplumsal bir bağlam içinde anlamak mümkündür. XXI.yy müzikoloji disiplininin, yazılı bir kaynağın zaman içindeki değişimini tespit edebilmenin öncelikli koşulu olarak üretildiği toplum içerisinde ne işlevi olduğu ve nasıl anlam kazandığını açıklayabilmek gibi bir yükümlülük kazandığını da vurgulamak gerekir (Nettl, 2005:284; Mccollum & Hebert,2014:17). Bu nedenle, tarihi herhangi bir kaynak gibi yazılı bir müziğin de incelenirken çok yönlü ve karma bir metodolojiye, disiplinlerarası çalışmalara ihtiyaç duyduğunu belirtmeliyiz. Bu fikirden hareketle, İstanbul'da yayımlanmış ve XIX.yy'a tarihlenen repertuar koleksiyonları içerisinde Rum Ortodoks Kilise nota yazısıyla kaydedilmiş Türk müziği eserlerinin edisyon kritiğinin nasıl bir yol izlenerek yapılabileceği tartışılacaktır.

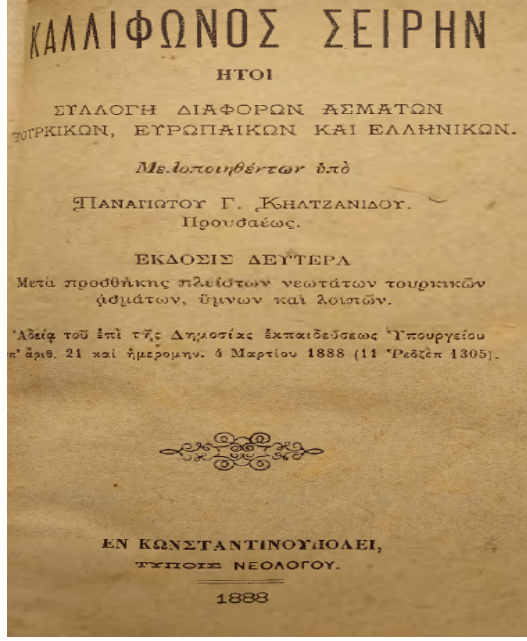
### 1. Türk Müziği'ni Yazan Gelenek: XIX. yy'da Yazılmış Rumca ve Karamanlıca Repertuar Koleksiyonları

Türkiye, Romanya, Yunanistan, Fransa, İngiltere gibi farklı ülkelerin kütüphanelerinde, Türk müziğini çeşitli notasyon sistemlerini kullanarak yazıya aktarmış tarihi kişiliklere ait hatırı sayılır miktarda repertuar koleksiyonu mevcuttur. Türkiye'de özellikle son yirmi yıllık süreçte bu repertuar koleksiyonlarının keşfedilmesine işaret eden ve incelenerek karşılaştırmalı olarak ele alan akademik çalışmalar artmaktadır. Bilinenin aksine hala keşfedilmemiş yazılı kaynaklar da mevcuttur. Bunlar içerisinde en eski tarihli olanlar, Osmanlı İmparatorluğu devrinde kaleme alınmış Rumca ve Karamanlıca kaynaklardır. XV.yy'dan XIX.yy'a kadar Rum kilisesine ait geleneksel nota yazım yöntemiyle Türk müziği eserlerinin kayıt altına alındığı çok sayıda elyazmaları yazılmış ve kitaplar yayımlanmıştır (Tablo 1).

Eserin Adı	Yılı	Yazarı	Basımevi/Yer
<b>Efterpi</b>	1830	<i>Teodoros Papaparashu</i>	İsak de Kastro:İstanbul
<b>Pandora</b>	1843/1846	<i>Theodoros Papaparashu</i>	Rum Patrikhanesinin Matbaası/İsak de Kastro: İstanbul
<b>Armonia</b>	1848	<i>Sotiriyos Vlahopoulos</i>	Kayol Taş Basımevi: İstanbul
<b>Mousikon Apantisma veya Mecmua-i Makamat</b>	1856/1872	<i>İoannis Zoğrafos Geyveli</i>	Evangelinos Misailidis'in Anadolu Matbaası
<b>Kallifonos Sirin</b>	1859/1888	<i>Panayotis Georgiadis Kilcanidis</i>	İğnatiadis Basımevi/İstanbul
<b>Lesvia Sapfo</b>	1870	<i>Nikolaos Vlahakis</i>	İoannis Sklepas'ın, Temis Basımevi/Atina
<b>İdiftongos Aidon</b>	1870	<i>D. Kanoni Vulgaris</i>	Kilcanidis Matbaası
<b>Milli Ezgilerin Koleksiyonu</b>	1880	<i>Andonios Siğalas</i>	Filadelfefs/Atina
<b>Asias Lira</b>	1908	<i>Konstantinos Psachos</i>	Kusulinos matbaası/Atina

Tablo 1. XIX.yy'da yayımlanmış Rumca ve Karamanlıca Repertuar Koleksiyonları

Rumların XV-XIX.yy arası bir dönemde yazdığı dini ve din dışı repertuvar koleksiyonları ile teori bilgisi içeren binlerce el yazma ve matbu eserin önemli bir kısmı da yine İstanbul'da kaleme alınmıştır (Kalaitzidis, 2012:15). Bu kaynakları, manastırlarda yetişen, çoğunluğu kilisede musiki icra eden din adamları ve bu musiki hakkında bilgi sahibi olan Rum cemaati üyeleri hazırlayarak yayımlamış, Türk müziği eserlerini de X.yy'dan bu yana Rum Ortodoks kilisesinin kullandığı *Parasimantiki* adı verilen bir nota sistemini kullanarak yazmışlardır. Hala büyük oranda sözlü aktarım geleneği ve meşk usûlü öğretimin devam ettiği XVIII.yy sonu ve XIX.yy başlarında bu koleksiyonların sayısı da giderek artmıştır.



Şekil 1. *Kallifonos Seirin* (1888) adlı repertuvar koleksiyonunun ikinci baskısı

Bu kaynaklarda Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik zevkini belirleyen çok farklı tür ve içeriğe sahip eserin kaydedildiğini görmekteyiz. Ortodoks dünyasının dini musikisinin yanında özellikle *din dışı*, *seküler*, *ekzoterik* tanımlı Osmanlı-Türk makam musikisi formlarında eserlerin yer aldığı repertuvar koleksiyonları, bu açıdan çok değerlidir. Koleksiyonlarda yer alan eserlerin bir kısmının, bestecisinin yaşadığı dönemde kayıt altına alınmış olması, araştırma sonuçları açısından ayrıca önemli bir husustur. Bahsi geçen kitaplarda hem terminoloji hem de repertuvar açısından Türk musikisine dair çok sayıda önemli veriyle karşılaşılmaktadır.

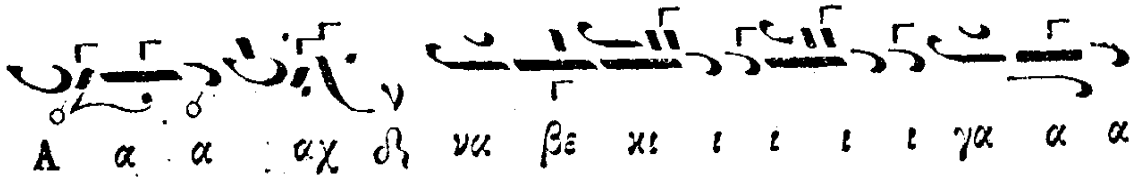
Rumca yazılmış koleksiyonların keşfedilmesi ve son on yılda değer kazanması, kaynakların hangi açıdan ve nasıl bir yaklaşımla değerlendirilmesi gerektiği sorusunun belirmesine neden olmaktadır. Diğer nota yazım sistemlerine karşın, Rum kilise notasyonu ile yazılmış repertuvar koleksiyonlarının incelenmesi hususunda yeterli bilgi birikimi de söz konusu değildir. Bu nedenle kaynakları incelerken kullanılacak çok yönlü bir araştırma metodolojisinin oluşturulması gerekmektedir. *Historical Ethnomusicology* isimli kitabın editörü Mccollum, Ermeni Kilisesi'nin kullandığı *khaz* nota sistemi üzerine uzun süreli araştırmalar yapmış, notasyonun kullanıldığı yazmaların analizi ve çalışmayı destekleyen ikincil kaynakların histografik analizini sunabilmek için etnografik ve tarihsel



anlayabilmemizi sağlayabilir (Mccollum & Hebert, 2014:15). Bu durumda orijinal bir tarihsel metne ulaşmaktan çok, değişimin nasıl ve niçin olduğu sorusunu sormak ve bilimsel gücü olan makul bir versiyon ortaya koymak amaçlanabilir.

Bu doğrultuda Rum Ortodoks kilise nota yazım sistemiyle kaydedilmiş Türk müziği eserlerinin edisyon kritiğini nasıl yapılabiliriz? Tarihin metodolojisinden çok elde edilen sonuçların nasıl dijitalleştirilebileceği sorunsalının tartışıldığı güncel çalışmalar içerisinde, incelediğimiz kaynaklara dair yöntemsel eksiklikleri nasıl aşabiliriz sorularına zemin hazırlayacak ve tarihsel bir araştırmanın gidişatını belirleyecek birtakım süreçlerden söz etmek gerekmektedir. XXI. yy tarihsel araştırmaları da yazılı kaynakların incelenmesi sürecinde, bu paralelde metodolojiyi ilgilendiren iki önemli soruya dikkat çekmektedir: "Kaynağın orijinalliği nasıl ispat edilebilir ve elde edilen verinin tarihsel bağlamına ilişkin olarak anlamlı bir yorum nasıl elde edilebilir" (Mccollum, 2014:55). Öncelikle bu sorulara cevap alabilmek için araştırma sürecinin gidişatını belirleyen; notasyonun tarihi ve onu meydana getiren kültür çevresi hakkında bilgi sahibi olmak, incelenen koleksiyonlara ve bu koleksiyonları yayınlayan kişiler, yaşadıkları dönem ve o dönemin müziği hakkında ön araştırma yapmak, farklı edisyonlara ulaşabilmek için yapılması gereken geniş bir arşiv çalışması, çeviriyazımı öncesinde eserlerin bugünkü Türk müziği nota sistemine aktarılabilmesini sağlayacak olan teknik kriterlerin belirlenmesi, notayazımını gerçekleştiren bilgisayar programlarının kullanılabilmesi gibi birtakım zaruri önkoşul ve kriterlerin oluşturulmuş olması gerekir.

Öncelikle, semboller dizisiyle dini müzik repertuarını yazıya döken Rum kilisesinin, aynı nota sistemiyle Türk müziğini yazması, araştırmacıların her iki müzik geleneğini de yorumlayacak bilgi birikimi ve deneyime sahip olması gerekliliğine işaret eder. Çünkü Rum Ortodoks Kilise notasyonu, kendine has kurallara, sesleri özgün biçimiyle tanımlayan çeşitli sembollere sahiptir ve bu semboller, günümüz nota sistemiyle karşılaştırıldığında bütün olarak yabancı olduğumuz karakterleri içerir.<sup>iii</sup> Örneğin, nota ve değerleri veren semboller haricinde kilisede ayini okuyan mugannilerin ilgili yerlerde yapması gereken gırtlak hareketlerini ve tavrı gösteren semboller vardır. Bu, okuyucunun ezgiye vermek istediği tavrı, ses yumuşaklığı, tonu, gücü, sürati ve süslemelerin nasıl yapması gerektiğini gösteren işaretlerdir. Buna karşılık Türk müziği, geleneği karakterize eden tavrı ve stil özelliklerini daima meşk yöntemiyle aktarmış, sistemli olarak XX. yy'dan itibaren yazılan Türk müziği eserlerinin pratiğini yansıtacak müzikal tavrı ve ifadenin de hiç bir zaman sembollerle gösterildiği bir yazı sistemi kullanılmamıştır.


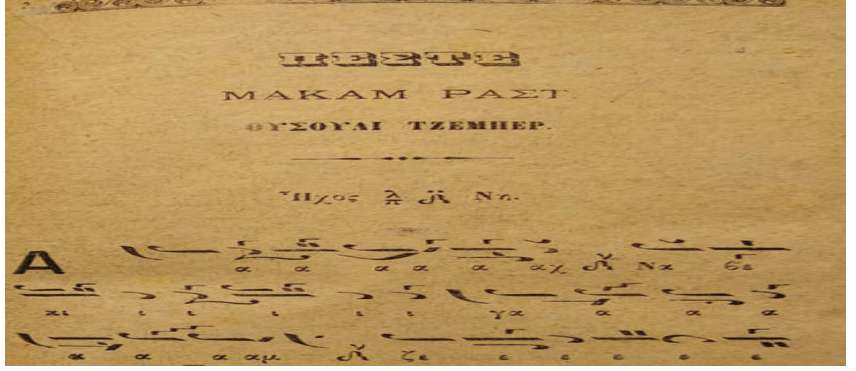


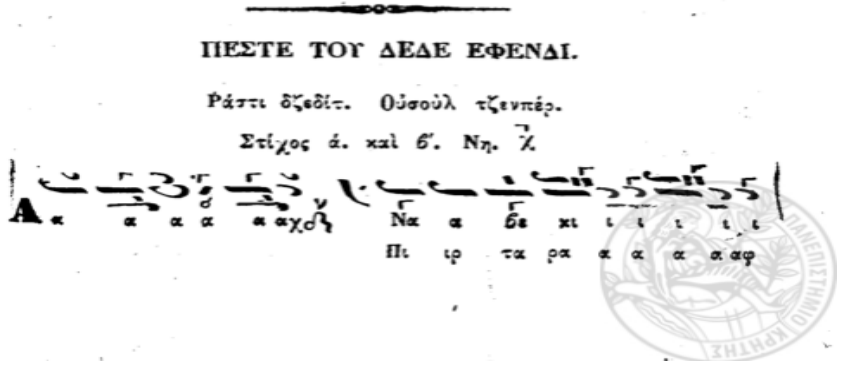
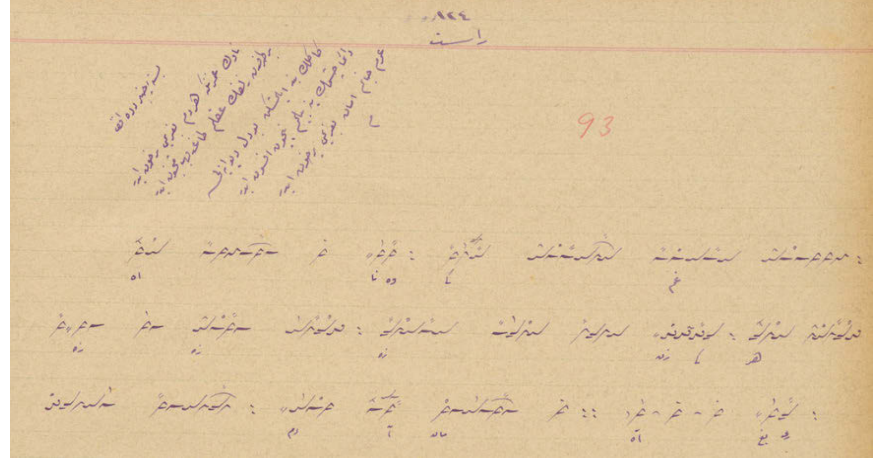
Şekil 2. *Parasimantiki* nota yazım sistemiyle yazılmış Dede Efendi'nin *Nâvek-i Gamzen ki her dem bağırmı pür-hûn eder isimli* eserinden bir bölüm (Efterpi, 1830, s.1)

Çeviriyazım öncesinde, eserin bugünkü nota yazım sistemine aktarılmasını sağlayacak teknik kriterleri belirlemek ve eserin başka kaynaklarda yer alan mevcut faklı versiyonlarına ulaşılacak arşiv çalışmalarını gerçekleştirmek önemlidir. Arşiv çalışması

sırasında karşılaştırmanın yapılacağı versiyonların güvenilir kurum veya kişiler elinden çıkması ve belirlendiği tarih açısından daha eski bir versiyonuna ulaşılması, karşılaştırmaları anlamlı kılacak önemli veriler sunabilir. Türk müziği tarihinde *Darülelhan Tasnif ve Tespit Heyeti*'nin notaya aldığı *Konservatuar Neşriyatı* ve son dönemde ulusal ve uluslararası alanda çeşitli kütüphanelerin dijital olarak yayınladığı özel arşivler içerisinde yer alan nota koleksiyonları, bu açıdan önemlidir (bkz. *Kemal Batanay (İSAM), Cüneyt Kosal (İSAM), TRT, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler, Süleymaniye Kütüphanesi arşivleri*). Rumca ve Karamanlıca yazılmış repertuar koleksiyonlarında yer alan Türk müziği eserlerinin aynı dönem Hamparsum notasıyla da kaydedildiğini biliyoruz. Bu nedenle ayrıca Hamparsum notasının kullanıldığı kaynakların tespit edilip irdelenmesi gerekebilir. Son olarak, yazılı kaynakların yanı sıra plak arşivleri de geleneğin sözlü aktarımında müziğin pratiğini temsil eden alternatif kaynaklar olarak değerlendirilmelidir.

Çeviriyazım sürecini destekleyecek bir diğer aracı faktör, bilgisayar ve nota yazım programlarının aktif olarak kullanılabilmesidir. Hem kilise notasıyla yazılan Türk müziği eserlerinin çeviriyazımı hem de Türk müziği arşivlerinde bulunan farklı versiyonların yeniden bilgisayar programıyla yazılması ve ardından eserlerin edisyon kritik aşamasında müzik, güfte ve form açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi, daha sistemli bir çalışma gerektirmektedir. Çeviriyazım gerçekleştirilirken yalnızca eserlerin yapısı üzerinde değil, eserleri notaya alan ve koleksiyonları yayımlayan kişiler, bu kişilerin içerisinde yer aldığı müzik geleneği silsilesi, müzik pratiklerinin sürdürüldüğü sosyal ortamlar hakkında da detaylı araştırmalar yapılması, değerlendirmeleri olumlu anlamda etkileyebilecek olan süreçlerdir.

<p><b>EFTERPİ (1830)</b></p>	 <p>The manuscript page for 'EFTERPİ (1830)' features a highly decorative header with intricate scrollwork. Below the header, the title 'Π Ε Σ Τ Ε' is written in large, bold Greek letters. Underneath, the text 'ΜΑΚΑΜ ΡΑΣΤ ΤΖΕΔΙΤ' and 'ΟΥΣΟΥΑ ΤΖΕΜΗΡ' is printed in a smaller font. The musical notation is written in Greek letters on a staff, with various symbols and accents.</p>
<p><b>KALLİFONOS SİRİN II (1888)</b></p>	 <p>The manuscript page for 'KALLİFONOS SİRİN II (1888)' has a simpler, less decorative header. The title 'ΚΑΛΛΙΦΟΝΟΣ ΣΙΡΙΝ ΙΙ' is written in Greek letters. Below it, the text 'ΜΑΚΑΜ ΡΑΣΤ' and 'ΟΥΣΟΥΑΙ ΤΖΕΜΗΡ' is printed. The musical notation is written in Greek letters on a staff, with various symbols and accents.</p>

<p><b>MECMUA-İ MAKAMAT (1872)</b></p>	
<p><b>İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ</b></p> <p><b>Y204 no'lu Hamparsum Defteri</b></p>	

Tablo 2. Repertuar Koleksiyonlarında Yer Alan *Nâvek-i Gamzen ki her dem bağırımı pür-hûn eder* Adlı Eserin Farklı Versiyonlarına Ait Künyeler

### 3. Rum Kaynaklarında Yer Alan Türk Müziği Eserlerinin Edisyon Kritik Sürecinde Karşılaşılan Problemler

Rum Kaynaklarında yer alan Türk müziği eserlerinin çeviriyazım ve edisyon kritik sürecinde karşılaşılan problemlerin akademik anlamda değerlendirilmesi, bu kaynaklar üzerine yapılacak olan çalışmaların devam edebilmesi adına önemli bir konu başlığını oluşturur. Bu anlamda, araştırmamız kapsamında karşılaşılan en temel problemler, şu başlıklar altında gösterilebilir: 1. Arşiv taramasının yalnız Türkçe kaynakları değil Rumca, Osmanlıca yazılmış kaynakları da kapsamı, 2. Müzikal metnin analizi, 3. Rumca ve Karamanlıca kaynakları hazırlayan kişiler ve kitapların yayımlandığı dönemin sosyo-kültürel durumunu gösteren tarihsel bilginin eksikliği, 4. Türk müziğinin büyük ölçüde sözlü bir geleneği temsil etmesi

#### 3.1. Müzikal Metnin Analizi

Eserin çeviriyazımının yapılması ve farklı nüshalarla karşılaştırılarak kritik edilmesi için oluşturulacak bir ön bilgi birikimi, araştırmacının daha emin adımlar atmasını sağlayacaktır. Bu noktada edisyon kritik aşamasında alternatif kaynakları tararken eseri yazan kişiler, eserlerin yayımlandıkları tarih, eseri notaya alan kişilerin müzikal geçmişleri, yazıya aktardıkları eserin hangi gelenek silsilesine ait olduğu, eseri kimden öğrendikleri ve nasıl notaya aldıkları, çalışmanın çözümlenmesi için belirlenmesi



gereken temel sorulardır. İlk aşamada kaynaklar içerisinde yer alan eserlerin künyelerinin tespit edilmesi sürecinde de bazı sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Her bir kaynaktaki yer alan eserlerin künyeleri açıkça verilmemekte, kimi kaynaklarda besteci, eser adı, makam, tür gibi özellikleri belirtilmemektedir. Kimi zaman, eserler başka bir bestecinin adı ile neşredilebilmektedir. Örneğin; Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin ismi, Rum kaynaklarında İsmail Dede, İsmailaki veya yalnızca Dede olarak da geçmektedir. Bir örnek olarak, Dede Efendi'ye ait olduğu bilinen *Nâvek-i Gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder* adlı eserin versiyonlarının yer aldığı Rumca ve Karamanlıca koleksiyonlara baktığımızda, eserin bestecisinin adının sadece *Mecmua-i Makamat* adlı koleksiyonda yer aldığını görebiliyoruz (bkz. Tablo 2).

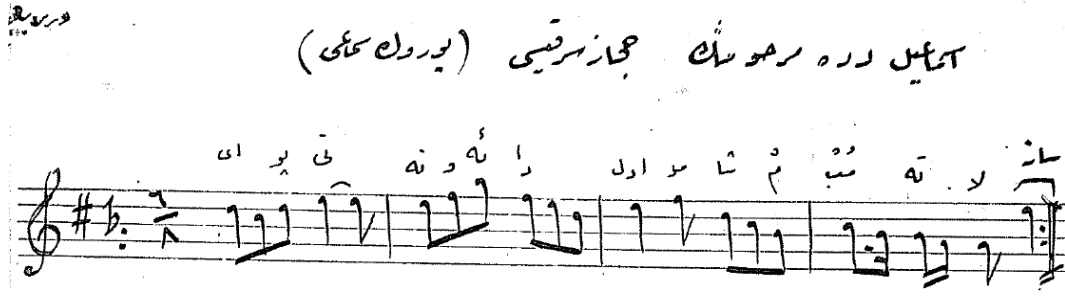
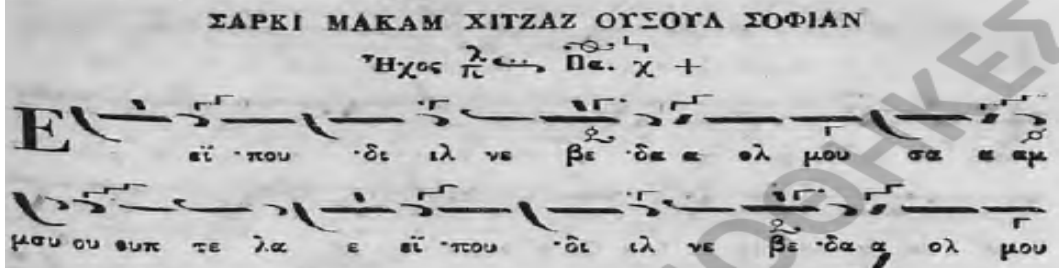
<p><b>EFTERPİ (1830)</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>BESTE MAKAM RAST CEDİD Usûl Çember</b></p> 
<p><b>KALLIFONOS SİRİN II (1888)</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>BESTE MAKAM RAST Usûli Çember</b></p> 
<p><b>MECMUA-İ MAKAMAT II (1872)</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>DEDE EFENDİ'NİN BESTESİ Rast-ı Cedîd, Usûl Çember</b></p> 

<b>DARÜLELHAN NEŞRİYATI</b>	<p>(Rast mâye) <sup>Er</sup> makamında murratîha Dede efendi'nin</p>
---------------------------------	--

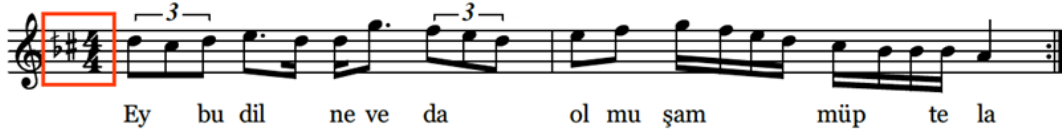
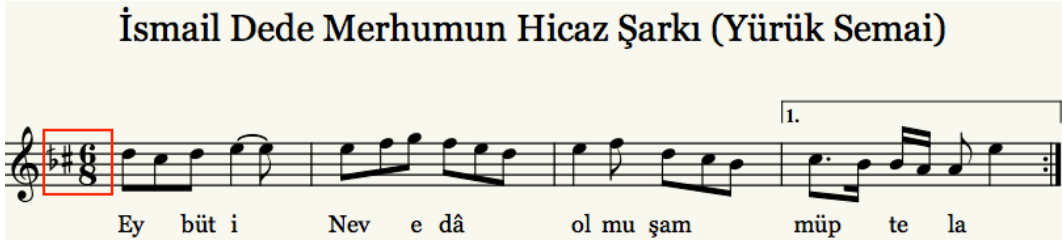
Tablo 3. Repertuar Koleksiyonlarında Yer Alan *Nâvek-i Gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder* Adlı Eserin Farklı Versiyonlarına Ait Çeviriyazım Örnekleri

Çalışma kapsamında incelenen ve çeviriyazımı yapılan her bir eserin Rum ve Türk kaynaklarında yer alan versiyonları arasında melodik kontür, usûl seçimi, makam geçkileri, kullandıkları çeşnileri açısından da önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle, çeviriyazım sonucunda karşımıza çıkan eser, bugün bilinenden oldukça farklı bir müzikal yapıya sahip olabilir. Rum kaynaklarında bulunan eserlerin melodi örgüsünün, çoğu zaman Türk arşivlerindeki versiyonlarından oldukça farklı bir hat izlediği söylenebilir. Örneğin, Dede Efendi'nin *Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder* adlı eserin *Efterpi*, *Pandora*, *Mecmua-i Makamat* ve *Kalifonos Sirin*'de kayıt edilmiş farklı versiyonları vardır. Her bir versiyonu, usûl, makam geçkileri, güfte açısından önemli değişiklikler göstermektedir (bkz. Tablo 3). Bu versiyonların melodik yapısında görülen en dikkat çekici farklılık, kullanılan çeşniler ve eser içerisinde yapılan makamsal geçkilerdir. Kimi zaman miyanda yapılan bir hicaz geçkisi, diğer versiyonda tamamen başka bir makamsal hat içerisinde ilerleyebilmektedir. Rum kaynaklarında farklı ritmik yapı olarak ise *triole* kullanımının yaygın olduğu tespit edilmektedir. Bu noktada hem kilise geleneğinin hem de bu kitapları yazan kişilerin müziksel dilini anlayabilmek, kilise notasıyla yazılmış Türkçe sözlü eserler üzerinde tespit edilen teknik hususları, yazım ve basım hatalarını daha kolay çözümleyebilmemize, müzikal farklılıkların ise pratik manada ne ifade ettiğini görebilmemize olanak tanıyabilir.

Rum kilisesi her ne kadar makamsal bir müzik geleneğine sahip olsa da usûl anlayışı, Türk müziğinden oldukça farklıdır. Kilise müziğinde usûl, daima dörtlük birimler içerisinde tezahür etmektedir. Bu nedenle çeviriyazım aşamasında ortaya çıkan en büyük problem, usûl hususudur. Eserin künyesinde usûl belirtmiş olsa da usûlün başladığı ve bittiği yeri gösteren hiçbir işaret kullanılmaz. Kimi zaman suslar veya ölçüleri oluşturan vuruş sayısı, eksik veya fazla olabilir. Bu nedenle çeviriyazım aşamasında yaşanan en büyük problemlerden biri de ölçülerin belirlenmesi, usûl içerisine darpların yerleştirilmesidir. Sonuç olarak, usûllerde metin tamiri (reconstruction) zaruri ihtiyaç haline gelmektedir.

Şekil 3. *Ey Büt-i Nev-Edâ*- (Kemal Batanay Arşivi - No.1870-4145-20)Şekil 4. *Ey Büt-i Nev-Edâ*- Pandora, I. Baskı 1843, s.91

### Şarkı Makam Hicaz Usûl Sofyan

Şekil 5. *Ey Büt-i Nev-Edâ*- (Çeviriyazımı) Pandora, I. Baskı 1843, s.91Şekil 6. *Ey Büt-i Nev-Edâ*- (Kemal Batanay Arşivi - No.1870-4145-20)

Edisyon kritik aşamasında müzik ve şiir ilişkisinin incelenmesi, ayrı bir araştırma alanıdır. Usûl ve şiir açısından bakıldığında, vezni oluşturan güftelerde de benzer eksiklik veya fazlalıklar söz konusu olabilmektedir. Nota sisteminin kendi geleneğindeki mevcut usûl anlayışının farklı oluşu ve Rum cemaatin Türkçe sözlü repertuarı kendi ana dilinin özellikleriyle, yani yunanca harflerle yazması, bu sorunların ortaya çıkmasının temel sebepleridir. Rum kaynaklarında yer alan, bugünkü repertuarda bulunmayan veya hiç bilinmeyen eserlerle de karşılaşılmaktadır. Bu eserlerin birçoğunun hiç okunmamış üçüncü ve dördüncü kıtası da kaydedilmiştir. Bu nedenle çoğu aruz vezniyle oluşturulmuş bu kıtaların melodi ve usûl birlikteliği içerisine yerleştirilmesi, özel bir çalışma süreci gerektirir.

### 3.2. Müzikal Metni Destekleyecek Tarihsel Kaynakların Değerlendirilmesi

Rumca ve Karamanlca yazılmış kaynaklar, yalnızca Türk müziği tarihinin bir parçası değil, o tarihe etkisi olan farklı bir kültürün de temsilidir. Her halükarda, eserlerin yer aldığı kaynaklar ve kullanılan nota sistemi de sosyokültürel açıdan farklı bir cemaat ve bakış açısını yazıya aktarmış olacaktır. Bu nedenle yazıya dökülmüş bir müziğin simgelediği duyusal tınıdan ziyade hangi dönemde, hangi şartlar altında, nasıl ve kim tarafından kaydedildiği hakkında daha derinlemesine düşünmek gerekmektedir. Bilindiği gibi, Rumca ve Karamanlca yazılmış kaynakların yayımlandığı ve talep gördüğü sosyal ortam, İstanbul gibi kozmopolit bir şehirde oluştu. Şehirde devam eden güçlü bir Rum Kilisesi müzik geleneği ve onu çevreleyen de çokkültürlü bir müzik çevresi vardı. Rum cemaati ve müzisyenler, bu şehrin müzikal dokusunun etkisinde gelişen bir estetik zevke sahipti. Yayımlanan müzik koleksiyonlarında notaya alınan Türkçe sözlü eserler de her iki müzik geleneğini bilen kişiler tarafından notaya alındı. Amaçları, genellikle Osmanlı müziğine ilgi gösteren ve öğrenmek isteyen Rum müzisyenler için yazıya aktarılmış bir repertuar sunabilmektir. Özellikle Osmanlı dönemi Türk müziğini işaret eden seküler müziğin pratik edilmesi desteklenerek, kilisenin genç mugannilerinin müzikal bakış açılarına katkı sunmak amaçlanmıştır. Örneğin; *Pandora* ve *Efterpi*'yi yazan Theodoros Foçalı, bu kitapları yayımlayarak öğrencilerine hem dini hem de din dışı müziği öğretme amacı taşıdığını açıkça dile getirmişti (Kalaitzidis, 2012: 167). Bu tür tarihi veriler, hem kaynağı yazan kişinin hem de kitabın yazıldığı dönemin müzik estetiği ve genel olarak cemaati çevreleyen sosyokültürel anlam dünyasını sorgulamak ve çözümlenmek adına oldukça değerlidir. Böylece Rumca kaynaklarda kayıt altına alınmış eserler, Türkçe repertuarın salt bir nüshası olmaktan ziyade onu kaleme alan, aktaran, belleğine kaydeden cemaatin bir ürünü olarak da anlam kazanmaktadır. Edisyon kritik çalışmalarını destekleyecek ve özgün metnin oluşturulmasını kolaylaştıracak uluslararası alanda kaleme alınmış tarihi kaynakların veya güncel akademik çalışmaların takip edilmesi de bu noktada çok önemlidir.

#### Sonuç

Türk müziğinin tarihi, ne sadece Batı müziğine yönelik metotlar geliştiren akademik çalışmaları örnek alacak kadar yazıya dökülmüş bir geleneğini ne de tamamıyla sözlü kültüre dayanan tarihsel bir pratiği temsil etmektedir. Özellikle yayımlanmış repertuar koleksiyonları gibi yazılı kaynaklar değerlendirilirken, Türk müziğinin kendi geçmişinden yola çıkılan tarihsel bir metodolojinin oluşturulması gerekmektedir. Böylece bir sonraki aşamada, bu müzik koleksiyonlarının repertuvara kazandırılması ve muhafaza edilebilmesi için dijital çağın teknik gelişimlerinden yararlanılan özgün bir yaklaşımın sağlanabilmesi de olanaklı hale gelecektir.

Türk müziğinin tarihsel pratiği, yalnızca geçmiş kaynaklar okunarak değil, güncel pratik ve teoriyle birlikte tarihi şekillendiren kaynakların bir bütün olarak incelenmesiyle anlam kazanabilir. Her ne kadar yazılı kaynakları yorumlayabilmek için elde edilecek olan tarihsel bilginin sınırlılığından söz edilse de Türk müziğinin geçmişini okuyup inceleyebileceğimiz sayısız kaynak mevcuttur. Çalgılar, video ve ses kayıtları, tarihi yapılar, çeşitli dokümanlar, taş plak kayıtları, geleneği sürdüren güncel kurum ve

kişiler. Bir araştırmacı, alanda var olan tüm bu kaynakları değerlendirerek özgün bir yöntem oluşturabilir ve yazılı kaynakların kritik edilebilmesi sürecine katkı sağlayabilir.

Çok yönlü bir edisyon kritik yaklaşımıyla amaçlanan orijinal bir metne veya aslına uygun bir icraya ulaşmaktan öte, bilimsel anlamda açıklanabilen, özgün versiyonlar ortaya koyabilmektir. Rumca ve Karamanlıca yazılmış müzik kaynakları üzerinde yürütülen edisyon kritik çalışmaları sırasında, çalışmada da belirtilen teknik ve metodolojik problemler, ancak altı çizilen disiplinlerarası bir perspektif ve çok yönlü metodolojiden fayda sağlanarak çözümlenebilir.

### Kaynakça

- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz 'geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal'*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı. (1934) *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri II*, Yedinci Cilt, İstanbul: Haşım Matbaası.
- Kalaitzidis, K. (2012). *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. çev. Kiriaki Koubaroulis, Dimitri Koubaroulis. Würzburg: Oriental-Institut Istanbul.
- Kilcanidis, P. (1859) *Kallifonos Sirin*, I. baskı, İstanbul: İğnatiadis.
- Kilcanidis, P. (1888). *Kallifonos Sirin*, II. baskı, İstanbul: İğnatiadis.
- Mccollum, J.&Hebert, D.G. (2014). *Foundations of Historical Ethnomusicology, Theory and Method in Historical Ethnomusicology* ed. Jonathan McCollum and David G. Hebert, London: Lexington Books, s.1-35
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, IL:University of Illinois Press.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. II Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Papaparashu, T. (1830). *Efterpi*, İstanbul: İsak de Kastro.
- Papaparashu, T. (1843) *Pandora*, I. Cilt, İstanbul: Patrikhane Matbaası.
- Papaparashu, T. (1846). *Pandora*, II. Cilt, İstanbul: İsaak de Kastro Matbaası.
- Psachos, K. (1908). *Asias Lira*, Atina: Kusulinos Matbaası.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and Descriptive Music Writing, *The Musical Quarterly*. 184-195.
- Siğalas, A. (1880). *Milli Ezgilerin Koleksiyonu*, Atina: Filadelfefs.
- Vlahakis, N. (1870). *Anağnostis, Stavraki. Lesvia Sappho*, Atina: Themis basımevi.
- Vlahopoulos, S. (1848). *Armonia*, İstanbul: Kayol Matbaası.
- Vulgaris, K. (1870). *İdiftongos Aidon*, İstanbul: Kilcanidis basımevi.
- Widdess, R. (1992). Historical Ethnomusicology. *In Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, New York: W. W. Norton, s. 219-237.

Zoğrafos, I. (1856). *Mecmua-i Makamat*, I. Baskı, İstanbul: Tadeos Tiviciyan basımevi  
Zoğrafos, I. (1872). *Mecmua-i Makamat*, II. baskı, İstanbul: Anadolu matbaası.

---

**Notlar:**

<sup>i</sup> Merkez Asya'da kullanılan Harezmi nota sistemi için bkz. Otanzar Matyakubov and Harold Powers (1990). 19th Century Khorezmian Tanbur Notation: Fixing Music in an Oral Tradition, *Yearbook for Traditional Music*, 22, s.29-35.

<sup>ii</sup> Bkz. Feder, G. (2011). *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*, Çev. Bruce C. MacIntyre, Hillsdale, NY: Pendragon Press).

<sup>iii</sup> *Parasimantiki* adı verilen kilise notasyonu, Türk musikisindeki perde anlayışından farklı olarak aralık temelinde geliştirilmiş bir işaret sistemine dayanır. En erken IX.yy'dan sonra rastlanılan sistemde yer alan işaretler, VI.yy'da günlük dilde kullanılan vurgulama işaretlerinin kullanımıyla ortaya çıkmış, zaman içerisinde özgün bir karakter kazanmıştır.

# SESLİ TEKNOLOJİLERİN KÖRLERİN BİLGİYE ERİŞİMİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ



Yusuf DUMLUPINAR

## Abstract

### ***The Evaluation Of Voiced Technologies With Regard To Accessing Information For The Blinds***

In this study, since 1980 to present, it will be clarified what sort of role voiced Technologies played over the special education for the blinds or what are the advantages came from this Technologies the blind peoples who used its to access information for them. In the midst 1980, by cassette players, pursuing his training and continueing his carrier to current, now as an academission i would like to point out the voice Technologies provided a lot of advantages the blind people to Access the information faster than Cassette Players. This tehcnologies have been supported the blind people to make researches easily because of its providing valuable contributions. If we will be examined what are the deffinition of voiced Technologies, we should see easily as this Technologies can help them to Access whatever they want to learn in Daily life and in the academic learning fields. Their most important necessities regarding special education are to be considered some portable and usable voiced Technologies. Because, voiced Technologies like Eyephone or leptops substituted Braille for the blind in the worldwide. The result of this, the voiced Technologies is to provide information much more quick for accessing to blinds. In 1980's, in my generation all of blind students and workers from Turkey, they have meet their reading needs by Cassette Players. One of our friend voluntarily would come to our guesthouse or home and started to read and record our books and publications as regarding courses as we have to attend. This process could necessitate to make sacrifice for our and readers. But, in the time, by increasing the demands and necessities, the firms producing Technologies have also started to market with regards to requests of special education for the blinds. In this subject, the most valid and innovative development has been starting to be used which named Jaws For Windows screanreder as producing by the famous technological firm "Freedom Scientific" in the U.S.A. In the beginning 1990's this great narrator has also caused The Turkey's blinds to use computer. After this improvement, in the worldwide, it was opened a wonderful way regarding social life and special education for the blinds. Because, this progress is the starting all voiced Technologies to produce and increasingly developed and reach up to now. Because, compared to Cassette Technologies, the blinds have already started to read learn and type much faster. Moreover, they have increased reading and writing skills on the computers by the way of using jaws. This improvement has been regarded for the blinds as an decisive innovation particularly in need of high or university teaching levels. They have started to voiced their computers utilizing different language preferences of Jaws application and by this way that have eliminated easily both of their internet



and reading or writing necessities. This facilities has been started to create many different employment opportunities and interest for the blind people. For example, like software engineering, reinforced with computer arrangement and composition, custommer representing for call center, several service fields have come to opening the blind's occupation particularly, since 2000 to current. As well, by the way of facilities provided with Voiced Technologies it has become to make it possible the blind students who need to attending the university, that they gained to have learning possibilities in some highest range of Turkey's universities like Middle East Technical University and Boğaziçi University. Furthermore, the blinds who continued this university has removed an important misconception. Because, they have succeeded to graduate from their favorite scientific major like Math Engineering, physic or computer Engineering. Until this progress, most of the people have in idea that all blinds living in Turkey, could overcome the achievement especially regarding on the fields of social sciences. All this improvements have become to make it possible with voiced Technologies. All blind people living in Turkey believed all voiced Technologies like, Jaws for Windows or Voiceover for Apple Technologies created some great oppurtunities and by this way to Access to the knowledges and datas.

**Keywords:** Voiced Technologies, The Blinds and Learning Necessities, Special Education For The Blinds, Access to the Knowledges, The Carrier Possibilities For The Blinds.

## 1. Giriş

İnsanoğlu tarih boyu, gereksinimlerini karşılamaya dayalı araştırmaların kazanımlarından doğan bilginin gücü sayesinde medeniyetlere ulaşmayı başarmıştır. Bilgi hangi çağda olursa olsun insanların sürekli olarak geleceğe doğru bir biçimde bakmalarının anahtarı olmuştur. Yaşam kalitemizi arttırmak için yeni buluşlara sahip olmak ve bu buluşların sağladığı avantajlardan yararlanmak insana özgü bir gereksinimdir. Zira, başta insan hakları evrensel bildirgesi olmak üzere tüm medeni ülkelerin ana yasaları insanların bilgi edinme haklarını yasal güvenceye alan hükümler içermektedir. (Demirci, 2005). Bu araştırmada, ülkemizde yaşamakta olan dezavantajlı bir grup olan görme engellilerin bilgi kaynaklarına erişmek için verdiği mücadeleye ve buna bağlı gelişmelerin mevcut sorunların çözümüne yaptığı katkılara değinilmiştir. Bu noktada öncelikle bilgiye erişim ile görme fonksiyonu arasındaki ilişkiye dair birkaç notun belirtilmesinde yarar vardır. Bir cisme, objeye ya da soyut bilgiye erişmek, sadece görsel olarak mümkün olmaz. Bu konuyla ilgili yapılan sayısız araştırmalar göstermiştir ki, görme eylemi bazen göz odaklı bazen işitme odaklı ve bazen de her iki fonksiyonun birlikteliği esasına dayalı olarak gerçekleşmektedir. Burada değinilen bir somut ya da soyut bilgiyi edinme ve öğrenme eylemi göz kulak hassasiyetine dayalı olarak, beyindeki çeşitli hafıza ve öğrenme merkezlerini harekete geçirerek sağlanır. Yani, bir bireyin görme fonksiyonu olmasa bile, onun beynindeki taşıyıcı nöronların ve hafıza merkezlerinin sağlamlığı bilgiye erişim için yeterlidir. Çünkü, görme yoksunluğunun bireyin işitme ve hafıza merkezlerini daha da aktif kılabilirdiği yönünde geniş bir kanaat mevcuttur.





çoğunluğu bu ve benzeri eğitim setlerinden aldıkları bilgi neticesinde kendilerini geliştirebilme fırsatı elde edebilmişlerdir. (Kanık, 2017; Aydın, 2013; Yıldız, 2010). Dolayısıyla, sesli teknolojiler denince, 1980-li yıllarda yaygın olan kaset çalarları ve dört kanal teypleri, 1990-lı yıllarda, teyplerin halen kullanılmaya üstünlüğünü ve bilgisayar ve cd teknolojisinin yavaş yavaş körlere yaşamına geçişini görmekteyiz. Ancak, bilgisayar ve jaws programının getirdiği kolaylıklara girmeden önce, teyp ya da portatif kaset çalar ve kayıt cihazlarının bir iki avantaj ve dezavantajını vurgulamakta yarar görmekteyim. Dört kanallı teypler körlere bir kasete dört kasetin alacağı bilgi hacmini sunarken, yine 90-lı yıllarda Türkiye'nin önemli büyük üniversitelerinde öğrenim görmekte olan görmezlerin kullandıkları portatif fakat kaset hacmi yüksek teyplerin de hemen hemen aynı imkanı sağladığını görmekteydik. Buradaki dezavantaj küçük teyplerde kullanılan kasetlerin kolayca bulunmayıştıydı. Ayrıca, hem dört kanal teyplerde hem de portatif kayıt cihazlarında bir ders notunu ya da kitabı hızlı dinlemek istediğimizde, okuyucunun sesini hızla paralel olarak, inceltiyordu. Ve bu durum ders çalışma konsantrasyonunu çok zedeliyordu.

Yine de bu cihazların 80-li yıllar öncesinde körlere kullanılmakta olduğu çok büyük yer kaplayan ve bilgiye erişilmesinde oldukça zorlukları bulunan makaralı teyp kullanımına göre avantaj sağladığını söylemek yanlış sayılmaz.

Günümüzde neredeyse kabartma yazıyı unutturacak düzeyde sesli teknolojiler görme engelli kullanıcıların yaşamında büyük rol oynamaktadır. Sesli teknolojiler, görme engellilerin tüm yaşam alanlarını kapsayacak düzeyde gereksinim duyulan her tür ihtiyacı karşılamaya dönük olarak üretilmeli ve geliştirilmelidir. Bunun sebebi görmez kişilerin sesi yorumlayarak ve dokunma duyularının enerjisinden yararlanarak hayata tutunma çabasıdır. Tarihte ve toplumda yer alan başarılı kör biyografilerine bakıldığında, toplumun onlara atfettiği en önemli özelliğin hafıza üstünlüğü, keskin bir işitme ve hassas bir dokunma algılarına sahip oldukları herkesin ortak kanaatidir. (Demirci, 2005).

### **2.1. Sesli Teknolojilerin Sağladığı Avantajlar**

1980'den bu yana bilgisayar teknolojisinin insan yaşamına getirdiği devrimsel gelişmeler ve kolaylıklar Jaws For Windows ve Hall For Windows gibi yazılımlarla bilgiyi körlere erişilebilir kılmıştır. Bu önemli sesli yazılımlar, bilgisayar ortamında mevcut olan tüm yazılımların körlere erişimine açık hale gelmesine ortam hazırlamıştır. Örneğin, media player, Microsoft Word, powerpoint, internet Explorer gibi belli başlı bilgisayar programları belirtilen sesli uygulamaların sunduğu kısa yol tuş kombinasyonlarıyla körlere müthiş derecede bilgiye erişim imkanları yaratmıştır. (Yıldız, 2010; Shinohara, & Tenenberg, 2007; Sağlamtuğ, 2010; Golub, (2002). Bir görme engellinin gerek akıllı cihazında gerekse bilgisayarında kullandığı ve erişilebilirliği kullanıcılarca test edilmiş belli başlı 2 adet sesli yazılım mevcuttur. Biri, Freedom Scientific tarafından geliştirilmiş olan ve bilgisayar teknolojisinin körlere erişimine açık hale gelmesini sağlayan Jaws For Windows programı, diğeri ise, Apple teknolojisiyle birlikte bir iPhone uygulaması olarak körlere kullanımına sunulan Voice Over uygulamasıdır. Bu önemli devrimsel sonuçları bulunan her iki program sayesinde bugün tüm dünyadaki görmez bireyler, navigasyon cihazlarından bankacılık



olsalar ve bunun sonucunda yeni arayışlara ve buluşlara yönelmiş olursa söz konusu bestecinin çok daha sorunsuz bir biçimde müziğini yorumcu ve izleyici ile buluşturması mümkündür.

#### 4. Web İçerikleri ve Erişim

Bu konuda çözülmeyi bekleyen çokça sorun mevcut. Görme engelli bir kullanıcının sesli programlarla eriştiği tüm web içeriklerinin metin tabanlı olması şarttır. Grafik ve tablo içeriklerinin daha anlaşılır ve metin tabanlı olması web içeriklerine erişimde önemli avantajlar sağlayacaktır. Şüphesiz bu konuda çevrimiçi web ortamları internet sörfü ve özgür dolaşım açısından daha avantajlıdır. En önemlisi, kitap dergi, makale v.b. akademik yayınlara erişim sağlanan kütüphanelerdeki tüm veri tabanlarının ekran okuyucularla kolayca erişime uygun hale getirilmesi oldukça mümkündür. (Acartürk, & Yücel, 2006; Emiroğlu, 2008). Bu konuda, başta Boğaziçi, Odtü, Anadolu Üniversitesi, İtÜ ve Bilkent Kütüphanelerinin web tasarımlarının körlerin özgür dolaşımına ve bilgiye erişimine uygun olduğunu belirtmeliyim. Bu gün ülkemizde konuya duyarlı yetenekli yazılımcı körlerin varlığı erişim sorunlarının giderilmesinde önemli bir çözüm olarak dikkate değer. Tüm kamu kurum ve kuruluşlarının web ortamlarının sorununa duyarlı ve yaratıcı fikir sahibi yazılımcıların katkıları gözönüne alınarak yeniden yapılandırılmalıdır. Bu sayede körlerin internet kaynaklarından yararlanması daha rasyonel sonuçlar doğuracaktır.

##### 4.1. Metin İçerikleri ve Erişim

Adobe Reader, Fine Reader, Word, Excell gibi programlar körlerin metin içeriği bakımından en çok başvurdukları programlar olarak dikkati çekmektedir. Pdf formatında kaydedilen bir doküman, içeriksel olarak ekran okuyucu programlarla daha özgür erişime hazır hale gelebilmesi için, önce fine reader programıyla docx, txt, ya da rtf uzantılı dosyalara dönüştürülmek zorundadır. Bunun sebebi, Jaws ve Hall gibi programlarla metin okunurken bilgisayarın kasılması ve okumanın duraklatılmasıdır. Ayrıca, control+f tuş kombinasyonu olan ara bul komutu, Word, txt ve rtf uzantılı dosyalarda daha aktif çalışabilmektedir. Ayrıca, fine reader ile dönüştürülen dosyalarda, sayfa ve paragraf erişiminde oldukça büyük sorunlar yaşanabilmektedir. Yani dönüştürülme esnasında metin kısmen kör kullanıcının erişimine hazır hal gelse de akademik çalışmalar içinde olan, mastır doktora düzeyinde eğitim almakta olan kör araştırmacıların sorunlarını ortadan kaldırmaktan uzaktır. Ben bu konuyu, kısmen Jaws programının bazı üstün özelliklerini çok iyi kullanabildiğim kısmen de metni kendi ihtiyaçlarım doğrultusunda edit ettiğim için çözebiliyorum. Ama, bu gibi kitap, dergi ve makalelerin körlerin erişimine tamamen uygun hale getirilmesi günümüz teknolojisi ile kesinlikle mümkündür. Yeter ki sorunun ne olduğu anlaşılın ve birazcık uzman desteği sağlansın. Bunun dışında, İphonhe cihazı ile körlerin okuma ve dinlemede önemli bir gelişme daha sağlanmıştır. Voice Dream adlı uygulama sayesinde, tüm Microsoft Word ve pdf formatlarında dropbox ortamıyla voice dream uygulamasına yüklenen kitap ve makaleler körler tarafından çok hızlı ve kolayca okunabilmektedir. Yani kör araştırmacı, dropbox uygulamasını hem bilgisayarına ve hem de İphone cihazına yükleyecek. Daha sonra bilgisayarıyla araştırıp download ettiği yayınlarını dropbox'ına aktaracak ve son olarak da iphone cihazına giderek dropbox



körlerin erişimine açık hale getirilmesi engellilik farkındalığına ve empati kültürünün güçlendirilmesine getirilebilecek çok ciddi bir katkı olacaktır. Araç gereç ve nota desteği olmadığı gerekçesiyle müzisyen çocukların ve gençlerin eğitim haklarının engellenmediği yeni girişimlerin yaratılması şarttır. Emek ve gönül birlikteliği sağlandığı takdirde Türkiye’de, en önemli hayallerimden biri olan bir “Körler Müzik Enstitüsü”nün kurulması bile mümkün hale gelebilir. Şuana kadar konu ile ilgili yaptığım araştırmalar bakımından, Dünyadaki birçok özel eğitim ortamlarına örnek olabileceğini düşündüğüm bu enstitünün başta ülkemiz olmak üzere, tüm dünyadaki kör müzisyenlerin eğitimine pedagoji, yardımcı teknolojiler, eğitimcilerin eğitimi, teknolojik inovasyonların körlerin özel eğitimine adaptasyonu ve ülkemizdeki tüm müzik kurumlarının her türlü akademik programının tamamen körlerin erişimine açık hale gelmesine ortam hazırlayacağına inanmaktayım.

### Kaynakça

- Ahmad, W. F. W., Asnawi, R., & Zulkefli, S. R. B. (2011, June). A Development of Integrated Learning System for Visual Impaired. In International Conference on Software Engineering and Computer Systems (pp. 111-121). *Springer*, Berlin, Heidelberg.
- Aydın, E. A. (2013). Görme engelli üniversite öğrencilerinin bilgiye erişim sorunları. Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı.
- Acartürk, C., & Yücel Yıldırım, C. (2006). Görme Engelliler İçin Web Sayfalarında Erişilebilirliğin Sağlanması. *AB*, 6, 9-11.
- Bakırcı, R. (2011). Hollanda’da Görme Engellilere Verilmekte Olan Dijital Erişimli Bilgi Sistemi Ve Türkiye’de Durum. *Türk Kütüphaneciliği*, 25(2), 306-311.
- Demirci, M. E. (2005). Homeros’ tan Âşık Veysel’e Tarihte ve Toplum Yaşamında Körler. Bilgelik mi Çaresizlik mi. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi - İstanbul.
- Emiroğlu, B. G. (2008). Üniversitelerde görme engelli öğrenciler için bilişim. X. *Akademik Bilişim Konferansı*, (30 Ocak-1 Şubat, 2008), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Freitas, D., & Kouroupetroglou, G. (2008). Speech technologies for blind and low vision persons. *Technology and Disability*, 20(2), 135-156.
- Golub, K. (2002). *Digital libraries and the blind and visually impaired*. In 4th CARNET Users Conference-CUC, Zagreb, Croatia, September 25-27, 2002. Croatian Academic and Research Network.
- Hamilton, D., & Keten, B. (2011). Görme Engelli Kullanıcılar İçin Erişilebilir Kütüphaneler: Kütüphanecilere Yönelik Pratik Öneriler. *Türk Kütüphaneciliği*, 25(4), 509-518.
- Hersh, M., & Johnson, M. A. (Eds.). (2010). Assistive technology for visually impaired and blind people. *Springer Science & Business Media*.

- İyigün, S. Ç., & Tortop, H. S. Özel Eğitimde Yenilikçi Uygulamalar Görme Engelli Bireyler İçin İnovatif ve Yenilikçi Teknolojik Araç Tasarımları ve Yaşam Doyumlarına Etkisi. *Üstün Zekalılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi*, 5(2), 31-43.
- Kazak, M. (2008). Görme engellilere yönelik kütüphanecilik hizmetlerinde Türkiye'deki son gelişmeler: Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi görme engelliler bölümü örneği. *Türk Kütüphaneciliği*, 22(2), 216-221.
- McGookin, D., Brewster, S., & Jiang, W. (2008, October). Investigating touchscreen accessibility for people with visual impairments. *In Proceedings of the 5th Nordic conference on Human-computer interaction: building bridges* (pp. 298-307). ACM.
- Mulloy, A. M., Gevarter, C., Hopkins, M., Sutherland, K. S., & Ramdoss, S. T. (2014). Assistive technology for students with visual impairments and blindness. In *Assistive technologies for people with diverse abilities* (pp. 113-156). Springer, New York, NY.
- Pal, J., Pradhan, M., Shah, M., & Babu, R. (2011, March). Assistive technology for visual-impairments: an agenda for the ICTD community. *In Proceedings of the 20th international conference companion on World wide web* (pp. 513-522). ACM.
- Sağlamtuğç, T. (2010). Görme engelliler ve kütüphanecilik hizmetleri. *Bilgi Dünyası*, 11(1), 178-191.
- Sazlı, K., & Yılma Şakalar, G. (2018). Görme Engelli Müzisyenlerin Besteleme Teknikleri Ve Dijital Uygulamalar. *Journal of International Social Research*, 11(55).
- Shinohara, K., & Tenenberg, J. (2007, October). Observing Sara: a case study of a blind person's interactions with technology. *In Proceedings of the 9th international ACM SIGACCESS conference on Computers and accessibility* (pp. 171-178). ACM.
- Subaşıoğlu, F. (2008). Üniversitelerin Bilgi Ve Belge Yönetimi Bölümleri'nin "Engellilik Farkındalığı" Üzerine Bir Araştırma. *Bilgi Dünyası*, 9(2), 399-430.
- Tezcan, F. G., & Tanrikulu, Y. (2011). Milli Kütüphane'de Görme Engellilere Yönelik Konuşan Kitaplık Bölümü Hizmetinin Değerlendirilmesi ve Kullanıcı Memnuniyeti Araştırması. *Bilgi Dünyası*, 12(2), 359-378.
- Yıldız, S. (2010). Bilgi ve İletişim Teknolojileri Yoluyla Özürlüler İçin Geleceğe Bir Kapı Açmak. *Journal of International Social Research*, 3(11).





# BİYOĞRAFİ YAZIMINDA YÖNTEM: TÜRK MÜZİK TARİHİNDE YAZILMIŞ BİYOĞRAFİLERİN İNCELENMESİ



Şeyma ERSOY ÇAK<sup>1</sup>

## Abstract

### A Method In Biography Writing: Examination Of Biographies Of Written In Turkish Music History

Biography writing is a source of method and data for the discipline of anthropology as well as it is for the disciplines of literature and social sciences. Although the subject of the biography is considered as a singular entity, by being a member of society and part of a specific time period, this agent cannot be evaluated as being independent of these factors. While historians consider biography as the revision of documents through the testimony and mediation of the documents, mono-biographical narratives, becoming widespread in the 20th century with the addition of community analyses and interpretations to historical analyses, have led to the development of a different method. The traditional historical conception of Michel Foucault is that there cannot be a process and stability flowing in a straight line from past to present. The pace of epistemological change in human sciences changes and transforms its historical discourse with an ever-increasing acceleration. Such a movement makes the field of history a problematic field open to interpretation, such as literature, by problematizing the claims of righteousness. Pierre Bourdieu and Marc Auge, who considered the relationship between biography/chronology as an illusion, pointed out that the chronological order can be deceptive and that the perception of age and time can be different from social definitions. Memory is one of the basic tools of biographical research. Individual biography, as a memory type that is a bearer of cultural identity, provides the transfer of learned behaviors, habits and the elements of such, with the cultural identity it represents. Thus, the continuity or change of the transferred information will be in question. In this respect, biography is important in terms of the scientific branches responsible for understanding and describing societies, and the method of transferring the daily rituals through biographies is an ethnographic study area.

Ethnographers, who convey biographies through the methods of life history or life cycle, look at the typical stages that the individuals have been through in their life cycle. Bourdieu resorts to sociological theory and terms in his biographical approach. With the introduction of social science methods and techniques, each subject gets experienced both in terms of historical and social conditions' variability and the collective biography formation representing the qualities of the research subject's generation, is realized. In this study, in which the changing methods and techniques in musician biographies, which is an important subject of musicology field, were transferred, the biographical works written in Turkish

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü.

music history were examined and changes in terms of the method were identified. In the research where qualitative research approaches and methods of analysis were used, samples regarding the musical biographical writing, in light of sociological theories, were discussed.

**Keywords:** Biography, Musicology, History of Turkish Music, Method.

Biyografi yazımı, edebiyat, tarih, antropoloji alanlarında olduğu gibi müzikoloji disiplini için de önemli bir yöntem ve veri kaynağıdır. Biyografinin öznesi ilk bakışta tekil bir varlığa işaret ederken, bir topluluğun üyesi ve belirli bir zaman diliminin parçası olarak bu etkenlerden bağımsız düşünülmemektedir. Müzikoloji sahasının önemli bir konusu olan biyografi yazımında, yöntem ve tekniklerin araştırılarak, Türk müzik tarihinde yazılmış biyografi eserlerinin incelendiği ve yöntem açısından gelişen sürecin tespit edildiği bu çalışmada, nitel araştırma ve analiz yöntemleri kullanılarak, Türk müzik tarihinde yazılmış müzikal biyografi örnekleri tarihsel metodolojik unsurlar üzerinden değerlendirilmiştir.

Tarihsel müzikoloji araştırmalarında 'yazılı kayıtlar' ve 'malzeme' olmak üzere iki tür kaynak müzik tarihi için önemlidir. 'Yazılı kaynaklar' olarak; müzik eserleri ve notalar, 'malzeme' olarak müzik enstrümanları veya opera, konser salonu gibi müzikal mekanlar ve ayrıca minyatür, resim, gravür, fotoğraf vb. görsel malzemeler sayılabilmektedir. Yazılı kaynaklar arasında mektup, günlük, seyahatname, kamusal belge, gazete ve süreli yayınlar bulunurken, bazen sözlü geleneğe dair tarihsel görüşme (Haydon, 1941: 262) ve anketler de kullanılmaktadır.

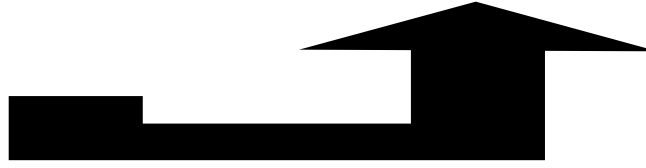
İslâm kültüründe biyografinin birden fazla kişiyi anlatan çeşidine *tabakat*, *vefeyat*, *tezkire*, *kısas-ı enbiya*, *menakıbnâme* gibi isimler verilmektedir. 'Zikredilen, sözü edilen, bahsi geçen' anlamındaki tezkireler, kişilerin yaşamlarını çeşitli yönleriyle anlatan genellikle bir meslek grubuna ait kişilerden bahseden çeşitleriyle Osmanlı döneminde *Tezkiretü'l-Şuara* (Şairler Tezkiresi), *Tezkiretü'l-Hattatin* (Hattatlar Tezkiresi), *Tezkiretü'l-Evliya* (Evliyalar Tezkiresi) gibi başlıklarla yazılmış, ayrıca hadika ve sefine adı ile; *Hadikatü'l-Vüzerâ*, *Sefine-i Mevleviyye* olarak aynı amaca hizmet eden eserlerden olmuştur. Hadika ve sefine, tabakat, kısas-ı enbiya, menâkıbnâme gibi önemli kişi ve/veya kişilerin yaşamları hakkında bilgi veren başka biyografi türleri de bulunmaktadır. Osmanlı musikişinaslarına dair bilgilerin elde edildiği tezkire örnekleri; günümüzde biyografi olarak yaygın kullanıma sahiptir. Osmanlı musikişinaslarına dair bilgilerin elde edildiği tezkire örnekleri; günümüzde biyografi olarak yaygın kullanıma sahip, bilinen kişilerin yaşamları ve çalışmalarına dair bilgilerin sunulduğu yazılı malzeme çeşidi olarak müzisyenlerin hayatlarını içermesi hasebiyle Türk müzik tarihi açısından oldukça önemlidir. Bireysel biyografiler dışında örneğin 'besteciler ansiklopedisi' ya da 'kadın besteciler' başlıkları altında sıralanmış ve birden çok kişinin yaşamını alfabetik olarak anlatan eserler de mevcuttur.

Biyografi, edebiyat ve sosyal bilimler kadar antropoloji disiplini için de bir yöntem ve veri kaynağıdır. Biyografinin öznesi her ne kadar tekil bir varlık olarak düşünülse de, bir topluluğun üyesi ve belirli bir zaman diliminin parçası olarak bu etkenlerden

bağımsız düşünülemez. Bellek, biyografi araştırmasının temel araçlarından. Kültürel kimlik taşıyıcısı bir bellek türü olarak birey biyografisi, temsil ettiği kültürel kimlikle davranış bilgisi, alışkanlıklar ve benzeri öğelerin aktarımını sağlar. Böylece aktarılan bilginin sürekliliği ya da değişimi söz konusu olacaktır. Bu açıdan biyografi, toplumları anlamak ve anlatmakla yükümlü bilim dalları açısından önemlidir ve yaşam ritüellerinin biyografiler aracılığıyla aktarım yöntemi etnografik bir çalışma sahasıdır (Kara, 2017: 73-74).

### Birey biyografisi

→ **Bellek türüdür ve kültürel kimliği** ifade edebilir



Bu süreç **etnografik** çalışma sahasıdır.

### Etnografik bir yöntem olarak biyografi;

Biyografileri yaşam tarihi ya da yaşam döngüsü yöntemiyle aktaran etnografılar, yaşam döngüsünde bireyin geçirdiği tipik evrelere bakarken; etnografik çalışmalar, kültür ve günlük hayatın anlamına yönelik bulgular içermektedir. Biyografi, toplumları anlamak ve anlatmakla yükümlü bilim dalları açısından önemlidir ve yaşam ritüellerinin biyografiler aracılığıyla aktarım yöntemi, etnografik bir çalışma sahasıdır.

Bourdieu, biyografi yaklaşımında sosyolojik kuram ve terimlere başvurur. Sosyal bilimlerdeki yöntem ve tekniklerin devreye girmesiyle her özne, hem tarihsel hem sosyal koşulların değişkenliği açısından deneyimlenir ve araştırılan öznenin kuşağına ait kolektif biyografi oluşumu gerçekleşir. Etnografik yöntem, "bireyi", "gerçekliğin kültürel açıdan çeşitli deneyimlerini" temsil eden bir gösterge olarak konu eder. ABD antropolojisinde biyografinin kullanımı 1920'lere kadar uzanmakta olup psikolojiden etkilenen ilk dönem çalışmalarda ağırlıklı olarak Amerika Yerlileri konu edilmiştir. Simone Lässig (2013: 44,46-48,51, 57), biyografi yazımı için bazı önerilerde bulunur. Burada sadece üçüne değinilen önerilerin ilki, Bourdieu'dan esinlenen, biyografinin pürüzsüzce düzenlenmemesidir. Zira hem kişilik (karakter yapısı, genetik nitelikler ve yaşam boyunca farklı roller üstlenme), hem de tarihsel ve sosyal koşulların değişkenleri (ekonomi ve siyasetteki dönüm noktaları) açısından deneyim edilen biyografi kronolojik değildir. Biyografi, "birbirini takip eden rastgele verilmiş veya vazgeçilmiş kararlar silsilesidir veya yoldaki çatal, o anda dönülmüş köşeler ama aynı zamanda dış kaynaklı dürtüler veya engellerdir". İkincisi, tarihsel biyografinin bir bileşeni, önkoşulu ve amacı olarak, kimliği oluşturan göstergeler aracılığıyla biyografisi yazılan öznenin kuşağına ait "kolektif biyografi" oluşturacak bir incelemenin yapılmasıdır. Üçüncüsü, biyografinin öznenin yakın çevresiyle birlikte (kültürel ve sosyal sermaye, aileden alınan alışkanlıklar, izler vb.) kaleme alınmasıdır (Kara, 2017: 75-77). Biyografi/kronoloji ilişkisini yanılısama olarak değerlendiren Pierre Bourdieu ve Marc

Auge, kronolojik düzenin aldatıcı olabileceğine, yaş ve zaman algılamasının da toplumsal tanımlamalardan farklı olabileceğine dikkat çekmektedir.

Tarihçiler açısından biyografi, belgelerin tanıklığı ve aracılığıyla keşfedilip yeniden düzenlenerek inşa edilmektedir. Glen Haydon'a göre tarih, her biri kendine has karakteristik yöntemleri olan iki farklı türden aktiviteyi içermektedir. Bunlardan biri, olguların saptanarak araştırılması, diğeri malzemenin açıklanması, yorumlanması ve yazılı sunumu ile ilgilidir (Haydon, 1941: 248). Ernst Bernheim ise tarihsel metodolojiyi, tarih olaylarının belli bir yorumuna ve belli bir tarih felsefesine işaret eden üç türe ayırmaktadır:

1. The reporting or narrative method - bildirimsel ya da anlatımsal yöntem
2. The pedagogical or pragmatic method - pedagojik ya da pragmatik yöntem
3. Evolutionary or genetic method - evrimsel ya da genetik yöntem

Bildirimsel-anlatımsal yöntem tarihsel yazımlarda kullanılan ilk yöntemdir. Bu yöntemin amacı, tarihsel gerçeklikleri olabildiğince doğrudan ve basitçe anlatmaktır. Tarihi olaylara, soy araştırmalarına ve diğeri önemli dokümanter kanıtlara bağlı olduğundan bilimseldir ve bu yöntemlerden en objektif olanıdır. İkinci yönteme ise olayların altında yatan motivasyon pratik faktörler ile daha açık bir şekilde anlamlandırıldığında pedagojik ya da pragmatik olarak sınıflandırılabilir olduğu görülmektedir. Pragmatik tarih, genellikle tarihten eğitim amaçlı dersler çıkarmaya çalışırken, müzik tarihsel yazımlar çok eski zamanlardan şimdiye dek bazı pragmatik eğilimler göstermektedir. Son olarak evrimsel yöntem ise organik bütünün içinde devamlılığı olan olayların yönelimlerini iç ve dış koşulları göz önünde tutarak yorumlamaya ve anlamaya çalışmaktadır. Bu, estetik ve pragmatik bakıştan ziyade mantıksaldır.

Ernst Bernheim'a göre bu üç temel varsayıma dayanır.

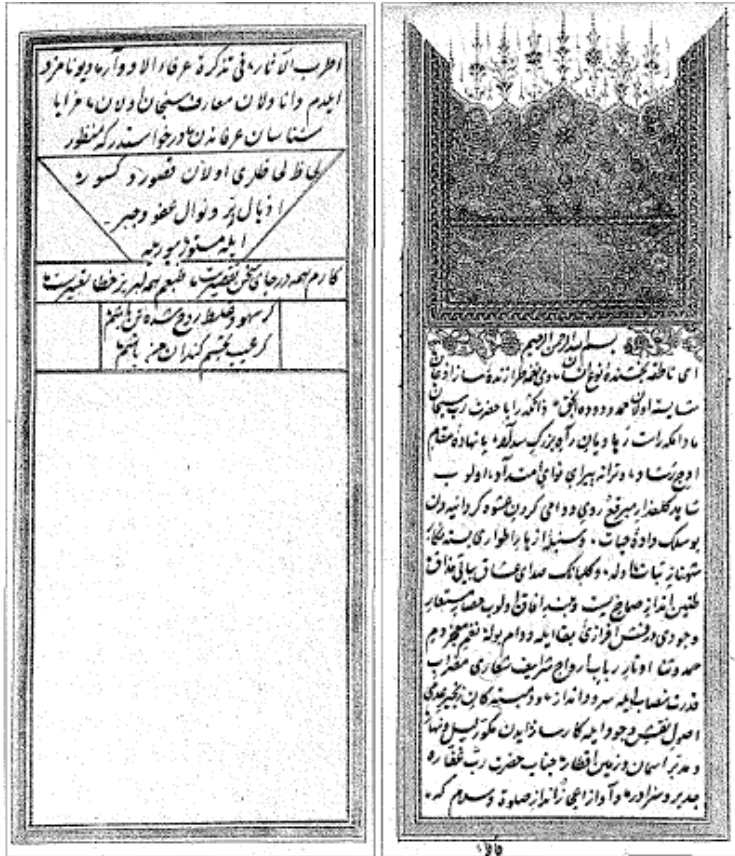
1. İnsan ilişkilerini manevi bir homojenlik ve devamlılığa sahip olarak kavrar.
2. İnsan aktivitelerinin manevi ilişkiler içerdiği ve etkileşim içinde olduğunu varsayar. Yalnızca, iklim, coğrafya, doğa ve insan karakterinin etkilerine değil, aynı zamanda politik, sosyal ilişkilerle din, bilim ve sanatın karmaşık bütününe işaret etmektedir.
3. Evrimsel bakış açısı, belli değişimlerin tarihin sürekliliği içinde bir yer edinebileceği görüşüne olanak sağlayan monistik bir anlayıştır (Haydon, 1941: 50-52).

Avrupa müzikolojisinde besteci yaşamlarını anlatan *Grove Music Dictionary Music and Musicians*, *Encyclopaedia Iranica*, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, *Great Soviet Encyclopaedia*, *Encyclopedia of Arabic Literature* ve *The Encyclopedia of Islam* gibi farklı dillerde yayınlanan ansiklopedik eserde biyografi yazımları bulunmaktadır. Ansiklopediler dışında özellikle 20. yüzyıldan sonra müstakil olarak yazılmış müzisyen biyografisine rastlamak mümkündür. Avrupa müzikoloji tarihinde ünlü müzisyenlerin yaşamlarından bahseden Friedrich Marburg'un (1718-

1795) *The Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik* (1754-1778) adlı kitabı, Johann Nikolaus Forkel'in (1749-1818) 1802 yılında yazdığı Johann Sebastian Bach'ın hayatı ve Joseph Fetis'in (1784-1871) *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique* (1834-1844) adlı eseri bu yüzyılın en kapsamlı müzik biyografi sözlüğü olarak bilinen ilk örnekler arasında yer almaktadır. Günümüzde yalnızca klasik dönem bestecisi Amadeus Mozart hakkında yüzden fazla biyografi yazıldığı bilinmektedir. Bir biyografiyi estetik ve tarih konusu ile ele alabilmek histografik yaklaşımla gerçekleştirilir. Histografi, müzikoloji disiplini ve biyografi tarih yazımı açısından önemli bir kavramdır. Biyografiler, mitolojik bilgileri dayanırsa destani biyografi, tek kişinin yaşamını anlatıyorsa siyer (siyer-i nebi), maktel (maktel-i Hüseyin), menakıb, otobiyografi veya müstakil biyografi gibi adlar alabilmektedir.

### Türk Müzik Tarihinde Biyografi Çalışmaları

Türk müziği alanında Osmanlıca yazılmış ilk ve tek biyografik eser, Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi'ye ait *Atrabü'l-Âsâr F'itezkiyet-i Urefâil-Edvâr* (1756) adlı (*Tezkire-i hânendegân* ve *Tezkire-i mûsikîşinâsan* olarak da bilinmektedir) eserdir. Nevşehirli Dâmâd İbrâhim Paşa'ya ithâf edilen eserde Sultan I. Ahmed (1603-1617) ile III. Ahmed (1703-1730) devirleri arasında yetişen bestekârlardan büyük bir kısmının biyografileri yer almaktadır. Eserde bestekârlar alfabe sırasına göre ayrı ayrı yer almış, kişilerin doğdukları ve yaşadıkları yerlerden kısaca bahsedilerek, eserlerinin sayısı ve bazılarının vefat tarihleri de belirtilmiştir. 9 farklı nüshası bulunan eserin (Özcan, 1991: 85-86; Tekin, 1993: 25, 29) muhtevasında 100 civarında besteci hayatından bahsedilmiştir.



Atrabü'l-  
âsâr'ın  
ilk ve son  
sayfası  
TSMK,  
Hazine nr. 12971

Edebiyat tarihi ile ilgili tezkirelerde, musikişinas şairler ile ilgili bilgi bulmak mümkündür. Örneğin, Avni Erdemir'in *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri* (Ankara, 1999) adlı eserde müzisyen şairler hakkında bilgiler bulabilmek mümkündür. Doğrudan müzisyenler hakkında ilk ve tek Osmanlı döneminde yazılmış biyografik eser ise *Atrabü'l Âsâr* adlı yukarıda bahsedilen eser olarak bilinmektedir. Bu eserdeki biyografi yazımı, sınırlı bir hayat hikayesi ve eser bilgisine sahip olarak değerlendirilebilirken, Bernheim'in bildirimsel/anlatımsal yöntem olarak aktardığı anlatım şekli ile örtüşmektedir.

Osmanlı'nın son dönemlerinde yazılmış ilk detaylı biyografi ise Rauf Yekta Bey'in *Esâtiz-i Elhân: Hoca Zekâî Dede, Esâtiz-i Elhân: Hoca Abdülkadir Merâgî, Esâtiz-i Elhân: Dede Efendi* olarak üç önemli musikişinâsın hayatını içeren biyografi çalışmasının terceme-i hallerini İkdâm gazetesinde tefrika etmiştir. Bu biyografiler, döneme dair bilgiler içermesi sebebiyle, Bernheim'in pedagojik/pragmatik yöntem olarak tanımladığı yönetime daha yakın görünmektedir. Rauf Yekta anlattığı bestekârların eserlerini de güfteleriyle birlikte (notasız) vermiştir. Benzeri bir içerikle ilk dönem biyografik eserler arasında sayılabilecek Mesud Cemil'in, *Tanbûrî Cemil'in Hayatı'nı* (1947) kaleme aldığı eser, Osmanlı'nın son dönemine ve çevreye dair bilgiler aktarması sebebiyle yine bu yönetime yakın olarak değerlendirilebilir. Bütünyle biyografi eseri olmayan ancak içerisinde dönem ve musikişinaslar hakkında önemli bilgiler içermesi sebebiyle erken dönem Türk müzik tarihi kitaplarından Sadettin Nüzhet Ergun'un kaleme aldığı *Türk Musikisi Antolojisi* (1942) adlı eser dini ve klasik müzik hakkında bildirimsel olduğu kadar pedagojik bilgiler de içermektedir.

1955 yılında Mustafa Rona tarafından yazılmış önce *Elli Yıllık Türk Musikisi* adıyla yayınlanmış daha sonra *Yirminci Yüzyıl Türk Musikisi - Bestekârları ve Besteleri Güfteleri ile* adlı isimle yayınlanmış olan eserde, Tanburi Ali Efendi'nin hayatı ile başlayan kısa biyografik anlatımlar, yazarın kişisel yorumlarını içermesi ve bestekârlarının eserlerinin makam, usul ve güftelerini ile aktarılması bakımından pedagojik yöntemi kapsayan ilk dönem ansiklopedik biyografi çeşitleri arasında değerlendirilebilir. Bu eserde, alfabetik sıralama yapılmaksızın 256 bestekarın hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Ergun ve Rona'nın eserleri kapsamı ve içeriği bakımından müzik tarihimiz için birincil kaynaklar arasında yer alırken, sonrasında yazılacak olan müzik ansiklopedisi ve ansiklopedik biyografilere de öncü niteliktedir.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal tarafından yazılmış *Hoş Sada - Son Asır Türk Musikişinasları* (1958) adlı eser ise 1785 yılından itibaren yetişen "Bestekârlar", "Sâzendeler", "Hânendeler", "Mûsiki ve Mûsikişinaslarla İlgili Fıkralar" başlıklı bölümleriyle 40 musikişinasın yaşamı ve eser isimleri (usul ve güftenin ilk satırı ile) verilmek suretiyle önsözünde belirttiği gibi yazarın kendisinin şahit olduğu olayların da aktarımıyla yazılmıştır. 1962 yılında Baki Süha Ediboğlu tarafından yazılmış, önsözünde yarı yarıya hikayelendirilmiş olarak ifade ettiği *Ünlü Türk Bestekarları* adlı kitapta 25 bestekarın hayatı ve eserleri hakkında bilgiler mevcutken, eserlerin güfteleri ve notaları verilmiştir. Yılmaz Öztuna'nın, *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (1969) adlı eserinde ise müzik terimleri ve musikişinas yaşamlarını alfabetik olarak verilmiş ve eser listesi ilave edilmiştir.

Yöntem	Eser adı	Yazar	Yıl	Tür	
<b>BİLDİRİMSEL/ANLATIMSAL</b>	Atrabü'l Âsâr	Esad Efendi	1756	Ans. Biyografi	
	500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi	Kemali Sadun Aksüt	1967	Ans. Biyografi	
	Türk Musikisi Ansiklopedisi	Yılmaz Öztuna	1969	Ans. Biyografi	
	Müzikte Kim Kimdir	Faruk Yener	1988	Ans. Biyografi	
	Yirmibeş Türk Bestecisi	Evin İlyasoğlu	1989	Ans. Biyografi	
	Kadın Besteciler	Turhan Taşan	2000	Ans. Biyografi	
<b>PEDAGOJİK/ PRAGMATİK</b>	Esâtiz-i Elhân I-II-III	Rauf Yekta Bey	1902, 1924	Biyografi	
	Tanburi Cemil'in Hayatı	Mesud Cemil	1947	Biyografi	
	Elli Yıllık Türk Musikisi	Mustafa Rona	1955	Ans. Biyografi	
	Hoş Sada-Son Asır Türk Musikînasları	İbnülemin M. K. İnal	1958	Ans. Biyografi	
	Maragalı Abdülkadir	Murat Bardakçı	1986	Müziyen biyografi	
	Udî Nevres Bey	Onur Akdoğu	1990	Müziyen biyografi	
	<b>EVİRİMSEL/ DÖNGÜSEL</b>	Sadeddin Kaynak	Oral Şen	2003	Sosyo-kültürel bağlam
		Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski	Meral Özbek	2006	Modernleşme-Popüler Kültür
Arabesk ve Müslüm Gürses		Caner Işık&Nuran Işık	2013	Modernleşme-kültür	
Biyografya serileri 3/5		Çoklu yazar	2002/2004	Sosyolojik bağlam	
Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren	Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu	2016	Monobiyografi / Postmodern durum		

Bu tablo Ernst Bernheim'in tarihsel metodolojisinde; bildirimsel ya da anlatımsal, pedagojik ya da pragmatik, evrimsel ya da genetik yöntem olarak tanımladığı üçlü sınıflandırma ile Türk müzik tarihinde yazılmış bazı biyografi eserlerinin ilişkilendirilmesini göstermektedir.

### Sonuç yerine

Michel Foucault'nun geleneksel tarihsel anlayışı, geçmişten günümüze düz bir çizgide akan bir süreç ve sabitlik olamayacağına işaret ederken, insani bilimlerdeki epistemolojik değişim hızının sürekli artan bir ivmeyle tarihsel söylemini değişime ve dönüşüme uğrattığını da fark ettirmekte; böylesi bir hareket, doğruluk iddialarını sorunsallaştırarak tarih alanını, edebiyat gibi yoruma açık bir söylemsel alan haline

getirmektedir. Tarihçiler biyografiyi, her ne kadar belgelerin tanıklığı ve aracılığıyla keşfedilip, yeniden düzenlenmesi olarak düşünmüşlerse de tarihsel süreçte dönem, toplum analizleri ve yorumsallığın gelişmesi, 20. yüzyılda yaygınlaşan monobiyografik anlatımların da artmasını sağlamıştır.

Müzikoloji sahasının önemli bir konusu olan müzisyen biyografilerinde değişen yöntem ve tekniklerin araştırıldığı bu çalışmada, biyografi yazımı ve yöntemlerine dair örneklerden yola çıkarak, Türk müzik tarihinde yazılmış biyografi eserleri ile bu yöntemlerin ilişkisi incelenmiştir. Ernst Bernheim'in tarihsel metodolojiyi anlatırken; bildirimsel ya da anlatımsal, pedagojik ya da pragmatik, evrimsel ya da genetik yöntem olarak üçe ayırdığı sınıflandırma ile Türk müzik tarihinde yazılmış dönemlerine örnek teşkil edebilecek örnek biyografi eserlerinin ilişkilendirilmesi sonucunda 1990'lı yıllara dek daha çok bildirimsel/anlatımsal ve/veya pedagojik/pragmatik yöntem niteliği taşıyan toplu biyografi eserleri, tezkire ve ansiklopedi eserlerinin ağırlıklı olduğu tespit edilmiş, 2000'li yıllarda ise sayısı çok olmamakla birlikte evrimsel/döngüsel yöntem ile yazılmış bireysel biyografi yazımında artış gözlemlenmiştir. Osmanlı-Türk müziği besteci ve icracıları hakkında yazılmış ve müzikoloji tarihi için önem taşıyan, genellikle pedagojik/pragmatik ve bildirimsel/anlatımsal yönetime uygun olarak değerlendirebileceğimiz 1990 yılına kadar yaklaşık 90 civarında<sup>2</sup> genel biyografi eseri olduğu, 2000'li yıllardan sonra yayınlanmış 200 civarında biyografi çalışmasının çoğunlukla popüler müzik<sup>3</sup> icracı ve bestecileri hakkında yazılmış olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca, sayıca az olmasına rağmen, *Biyografya 3: Zeki Müren*<sup>4</sup> ve *Biyografya 5: Ahmed Adnan Saygun* gibi kolektif yazılmış biyografi kitapları, Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, Caner Işık & Nuran Işık'ın *Arabesk ve Müslüm Gürses*, ve Martin Stokes'un *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*<sup>5</sup> adlı kitap örneklerinde olduğu gibi Bernheim'in evrimsel yöntem tanımlamasına daha yakın kültür tarihi, sosyolojik kavramlar ve çevresel koşulların göz önünde bulundurulduğu biyografi eserlerinin son dönem süreçte müzikoloji literatürünü zenginleştirdiği görülmektedir.

<sup>2</sup> Mehmet Salih Ergan'ın (1994) "Türkiye Müzik Bibliyografyası -Kitaplar, Notalar- (1929-1993)" adlı kitabında yapılan incelemelere göre tespit edilmiştir.

<sup>3</sup> Baran Çak, "Cumhuriyet Dönemi Popüler Müzik Kitap Bibliyografyası" İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Bitirme Çalışması.

<sup>4</sup> Zeki Müren hakkında ayrıca bkz. Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, *Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2017.

<sup>5</sup> Bu kitabın Türkçe tercümesi 2012 yılında Aşk Cumhuriyeti başlığıyla Koç Üniversitesi Yayınları'ndan basılmıştır.



**Kaynaklar**

- Akdoğu, Onur. *Üdî Nevres Bey*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990.
- Aksüt, Sadun Kemali *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul, 1967.
- Aracı, Emre; *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- Bardakçı, Murat. *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Biyografya 3: Zeki Müren*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002.
- Biyografya 5: Ahmet Adnan Saygun*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Çak Ersoy, Şeyma, Ş. Şehvar Beşiroğlu, *Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2017.
- Çak, Baran; "Cumhuriyet Dönemi Popüler Müzik Kitap Bibliyografyası" İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı *Müzikoloji Bölümü Bitirme Çalışması*, İstanbul 2004.
- Ergan, Mehmet Salih; *Türkiye Müzik Bibliyografyası -Kitaplar, Notalar- (1929-1993)*, Konya 1994.
- Işık, Caner ve Nuran Erol; *Arabeskin Anlam Dünyası/Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul, 1958.
- Kalaycıoğlu, Rahmi; *Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı*, S.1-60, İstanbul, 1977-1983.
- Kara, Çiğdem. 2017. "Biyografi Etnograflar için Yöntem ve Öneriler", *Milli Folklor*, S. 116, s. 73-86.
- Kimme, John A.; *A Critique of Musicology Clarifying the Scope, Limits, and Purposes of Musicology*, Studies in the History and Interpretation of Music Vol. 12, New York 1988.
- Mesut Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, Sakarya Basımevi, Ankara 1947.
- The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. Stanley Sadie), London, 1995.
- Özbek, Meral; *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
- Özcan, Nuri. "Atrabül'î Âsâr", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.4, Ankara 1991, s. 85-86.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C.1-2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969-1976.
- Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân I: Hâce Zekâî Dede Efendi*, İstanbul, 1318.
- Rauf Yektâ, *Esâtîz-i Elhân II: Hâce Abdülkâdir Merâgî*, İstanbul, 1318.
- Rauf Yektâ, *Esâtîz-i Elhân III: Dede Efendi*, İstanbul, 1340/1924.

- Rona, Mustafa. 20. yy. *Türk Mûsikîsi Bestekârları, Besteleri Güfteleri ile (50 Yıllık Türk Musikisi)*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1970.
- Şen, Hasan Oral. *Sadeddin Kaynak*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara 2003.
- Taşan, Turhan. *Kadın Besteciler*, Pan Yayınları, İstanbul 2000.
- Tekin, Hakkı. "Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l Âsâr Fîtezkiyet-i Urefâil-Edvâr Adlı Eseri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Kayseri 1993.
- Uslu, Recep; *Müzikoloji ve Kaynakları*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.
- Yener, Faruk. *Müzikte Kim Kimdir*, Akbank, İstanbul 1988.

# KOSOVA-PRİZREN TÜRK MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ



Ümit FIŞKIN<sup>1</sup>

## Abstract

The origin of the Turkish existence in Kosovo dates back to the 5th century. Turkish people began to lead a life in Kosovo by virtue of Hun, Avar, Bulgarians, Kuman and Pechenegs migrated from Asia between the 5th and 13th centuries. The Ottoman Turks started to settle in Kosovo region with dervishes, big and small Islamic monastery in the direction of conquest and settlement policies of the Ottoman Empire in the 11th century. Mehmed the Conqueror conquered the whole of Kosovo in 1455. The Ottoman Turks have been moved from Anatolia to be settled in and around Prizren during the reign of Mehmed the Conqueror.

According to estimates, more than 50,000 Turkish people live in Kosovo today. According to official figures, in the city center of Prizren has approximately half of the Turkish population of Kosovo. In Kosovo, where many political and social events have taken place during and after the Ottoman period, Turkish society has gone through painful and distressing processes. Nevertheless, Turkish society have protected their traditions and customs, and always give particular importance to Turkish music.

In our field survey which conducted between June 2016 and March 2017, the music culture of the Turkish society of Prizren was researched and the function of Turkish music was tried to be determined. Turkish music has functioned as entertainment, maintaining the national identity, and providing unity in weddings ceremony, evening entertainment, festivals and important days, and in the concert of national holidays. The True Path Turkish Culture and Art Association, which carries on activity in Prizren, contributed to these events.

**Keywords:** Kosovo, Prizren, Turkish folk song, Turkish music.

## Giriş

Kosova'da Prizren kent merkezinin tarihi M.Ö. 3. yüzyıla kadar uzanır. Osmanlı Devleti'nin yayılcı politikasından dolayı dervişler, tekke ve zaviyelerle Türk halkı Kosova yöresine 11. yüzyıldan itibaren yerleşmeye başlamıştır. 1455'de Fatih Sultan Mehmet'in Prizren'i işgal etmesiyle kent Osmanlı topraklarına dâhil olmuştur. Osmanlı Devleti'nin Balkanlar'dan çekilmesiyle Prizren'de Türk halkının bir kısmı Türkiye veya Avrupa'nın bazı kentlerine göç etmiştir. Bugün resmi rakamlara göre 10 bine yakın, resmi olmayan rakamlara göre 20-25 binin üzerinde Türk Prizren'de yaşamaktadır.

<sup>1</sup> MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Ana Bilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi.

E-mail: umit.fiskin@ogr.msgsu.edu.tr

Osmanlı Devleti döneminde ve sonrasında pek çok siyasi ve toplumsal olayın yaşandığı Kosova'da Prizren Türk toplumu zorlu ve sıkıntılı süreçlerden geçmiştir. Buna rağmen gelenek ve göreneklerini korumasını bilen Türkler, Türk müziğini ön planda tutmuştur. Haziran 2016-Mart 2017 tarihleri arasında yaptığımız alan araştırmasında Prizren Türk toplumunun Türk müziği kültürü incelenmiş, Türk müziğinin işlevi, bazı müzik dernekleri, yörede derlenen türküler ve din dışı müzik konusunda bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada görüşme ve kaynak tarama yöntemi uygulanmış, işitsel ve görsel kayıtlar incelenmiştir.

Prizren yöresine ait Türk müziğiyle ilgili kaynaklar arasında İrfan Şekerci'nin 'Rumeli, Kosova ve Prizren Türküleri' cd. albümü, Çabrat'ın 'Yürü Dünya Yürü' adlı cd. albümü, Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin yayımladığı cd. albümü, Aluş Nuş'un 'Rumeli Türküleri: Güfte ve Besteleriyle' (1988), Prof. Dr. Nimetullah Hafız'ın 'Kosova Türk Halk Edebiyatı Metinleri' (1985) ve 'Agim Fişar: 50. Sanat Yılı' (2018) adlı kitaplar ve Çevren Dergisi'nde çeşitli makaleler yer alır. Başgim Çabrat daha çok tasavvuf müziği üzerine derlemelerde bulunmuştur. Başgim Çabrat'ın 'Prizren'de Okunan Besteli Mevlid' (2015) adlı yayını bulunur.

### Prizren'in Tarihçesi

Günümüzde Osmanlı karakterini koruyan ve Anadolu kasabasını andıran Prizren, Kosova'nın güneyinde bulunur. Prizren Dukacin ovasının güneydoğusunda Şar Dağı'ndaki Svilen Tepesi yamacında, Üsküp'ün 55 km. kuzeybatısında, Dragaj'ın kuzeyinde yer alır. Prizren'in merkezinden Bistriça nehri geçer. Svilen Tepesi'nde Ortaçağ'dan kalan kalenin harabeleri bulunur. Prizren bölgesinden bahseden ilk tarihi kaynaklar Bizans Çarı II. Vasilus'un 1019 tarihi beratına dayanır. 11. yüzyıldan önce Prizren adının çeşitli tarih dönemlerinde: *Prizdriyan*, *Prizdriyana*, *Prizrendi*, *Porzerin*, *Perserin*, *Prizrin*, *Prezrin*, *Perserin* vb. gibi geçtiği bilinmektedir (Rizaj, 1982, s. 249, Akt.: Virmiça, 2016, s. 18). Osmanlı kaynaklarında Prizren *Pür-zeyn*, *Perzerrin*, *Pürzen*, *Pürzerin* ve *Zerrin* gibi isimlerle anılmıştır. Bu ifadelerde "Ziyet Dolu Şehir" anlamı vurgulanmıştır (Virmiça, 2016, s. 18).

Arkeolojik araştırmalarda Prizren'de İllir boylarına mensup olan Dardanlar ve Keltlerin yaşadığı belirlenmiş, Romalıların M.Ö. 3. yüzyıla ait kalıntıları bulunmuştur. M.S. 7. yüzyıldan itibaren yöreye Güney Slavlardan önce Hun, Avar, Kuman ve Peçenek Türklerinin göç ettiği veya gelip geçtiği bilinmektedir (Virmiça, 2016, s. 18-19).

Prizren 9.-13. yüzyılları arasında Bizans, Bulgar ve Sırp Devletleri hâkimiyetine girmiş, 13. yüzyılın sonunda Orta Çağ Sırp Devleti hâkimiyetinde kalmıştır. Fatih Sultan Mehmet 1455'de Prizren'i fethetmiş, Prizren 1912 Balkan Savaşları'na kadar Osmanlı hâkimiyetinde kalmıştır. 1912'de Sırp'lar Prizren'i ele geçirmiş, 1915-1918 yılları arasında Bulgarlar yöreyi istila etmiştir. Prizren 1918'de Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'na bağlanır. 1921'de Priştine merkezli Kosova Bölgesi kurulmuş, Prizren Kosova sınırlarında kalmıştır (Virmiça, 2016, s. 31-32). 1941-1943 yılları arasında İtalyan işgali altında kalan Prizren, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1945'de Demokratik Yugoslavya Federasyonu sınırlarına dâhil olmuştur. 1946'da ülkenin adı Yugoslav Federal Halk Cumhuriyeti, 1963'de Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti olarak değişmiştir.

1991 yılında Yugoslavya'da Slovenya, Hırvatistan, Makedonya Cumhuriyeti ve Bosna-Hersek bağımsızlıklarını ilan eder. Bu süreçte Kosova Sırbistan'daki özerk bölge olarak Yugoslavya Federal Cumhuriyeti sınırlarında kalır. 1998'de Kosova'daki Arnavutların bağımsızlık talebiyle iç savaş çıkmış, 1999'da NATO müdahalesiyle çatışmalar sona ermiştir. Kosova 2008 yılında bağımsızlığını ilan etmiş, fakat başta Sırbistan ve Rusya olmak üzere her ülke Kosova'nın bağımsızlığını tanımamıştır.

### **Prizren'in Nüfusu**

2011 yılı son nüfus sayımında Başbakanlık Kosova İstatistik Kurumu'nun (Kosovo Agency of Statistics (KAS)) verilerine göre Kosova'nın nüfusu 1.739.825, Prizren'in nüfusu 177.781'dir. Resmi rakamlara göre Kosova'da 18.738, Prizren'de 9.091 Türk yaşamaktadır (URL 5). 1991 yılı nüfus sayımına göre ise Prizren'in nüfusu 91.956'dır.<sup>1</sup> Bu nüfus sayımında Türkler "Arnavutların asimilasyon politikaları sebebiyle, baskı altında kalmış, 12 sayım görevlisi Türk bu baskılar yüzünden istifa etmiştir." (Demir, 2013, s. 29-30). Kayıtlara Türk olarak geçenlerin sayısı 1961'de 8.405, 1971'de 5.794, 1981'de 5.701, 1991'de 4.461 kişidir.

Balkan Yarımadası'nda yüzyıllar boyu süren savaşlar ve iç karışıklıklar yörede yaşayanları zaman zaman göçe zorlamıştır. Kosova'daki Türk yetkililere göre burada Türk nüfusu 50-60 bin civarındayken, baskıcı yönetimden dolayı Türklerin bir kısmı kendini Arnavut olarak kaydettirmiştir (Demir, 2013, s. 29). Sırp, Hırvat ve Arnavutların milliyetçi tavırları, 1815 Viyana Kongresi'ne uzanan 'Şark Meselesi'ne yönelik Müslümanların Avrupa'dan gönderilmesi, 1945-1970 yılları arasında Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin komünist düzende devletleştirme politikaları gibi siyasi nedenler Kosova genelinde Türkleri ya göçe zorlanmış ya da nüfus sayımlarında etnik gruplarını farklı kaydettirmelerine yol açmıştır (Sipahioğlu, 2007, s. 96-103). 1953 Balkan Paktı ve T.C. 2510 Sayılı İskân Kanunu (1934) doğrultusunda Yugoslavya'dan Türkiye'ye gönüllü göç serbest kılınmış, 1953-1960 yılları arasında 151.812 kişi, 1960-1981 yılları arasında 32.000'den fazla insan Türkiye'ye göç etmiştir (Çulha, 2008, s. 39-40). 1990'lı yıllarda Sırp'ların Balkanlarda Müslüman halk üzerinde soykırım hareketlerine girişmeleri 1992 yılından itibaren bu topraklardan yine bir göç hareketinin yaşanmasına sebep olmuştur. Birleşmiş Milletler Mülteciler Komisyonu'nun 1995 raporuna göre Türkiye'ye yaklaşık 200.000 kişi sığınmacı olarak giriş yapmıştır (Özdoğan ve Saybaşı, 1995, s. 295. Akt.: Çulha, 2008, s. 40). Kosova 1999 Savaşı'ndan sonra resmi rakamlar idari baskılar nedeniyle sağlıklı sonuçlar vermemiştir. Bu yüzden nüfus sayımlarında Türklerle ilgili veriler gerçeği yansıtmayabilir. (Çulha, 2008, s. 44).

### **Prizren Türk Müziği Kültürü**

1389 yılında I. Murat'ın Kosova'yı fethinde önce Osmanlı Devleti'ne sempati kazandırmak için şeyhler ve tarikatlar Anadolu'dan Kosova'ya gönderilmiştir. Böylece tekke müziği yörede oluşum gösterir. Osmanlı Devleti'nin burayı işgalinden sonra kalıcı olarak bölgeye 500 yıl hâkim olması yörede Türk müziğinin temellerini atmıştır. Müzik eğitiminin ve icrasının usta-çırak usulü yapıp, kulaktan kulağa aktarımı sağlandığı için eski zamanlara ait günümüze ulaşan müzik hakkında bilgi

bulunmamaktadır. Bugüne aktarılan türküler son elli yılda yapılan derlemelerden elde edilmiştir.

Prizren’de Türk müziği kültürünü yaşatan etkenlerin başında düğünler, evlerde yapılan müzikli eğlenceler, müzik dernekleri, halk konserleri, tekkeler, zaviyeler, Priştine radyo ve televizyon programları gelir. Osmanlı Devleti zamanına ait müzikal açıdan yeterli kaynağa ulaşamadığımız için çalışmamızda Osmanlı sonrası dönemi ele alacağız.

Prizren’de kültür, hayır işleri, sosyal ve sanatsal faaliyetleri gerçekleştirme, yardımlaşma, esnaf dayanışması, konser, düğün törenlerinde ve mesire yerlerinde müzikal etkinlik gerçekleştirmek amacıyla 1920’li yıllardan itibaren Rebap Cemiyeti (1920-1945), Gayret Cemiyeti (1922-1945), Prizren Gençleri Kulübü (Gayret Cemiyeti’nin altında, 1929-1945), Merhamet Cemiyeti (1932-1945) (Vırmiça, 2015, s. 55-57) ve Doğru Yol Sendika Türk Kültür Sanatlar Cemiyeti (17 Haziran 1951) kurulmuştur<sup>2</sup> (Vırmiça, URL 9). Bu derneklerden Doğru Yol Sendika Türk Kültür Güzel Sanatlar Cemiyeti (daha sonra adı Doğru Yol Türk Kültür ve Sanat Derneği (DYTKSD) olarak değişmiştir). DYTKSD halkın kültürel faaliyetlerinde öncü rol oynar. Kırk Kızlar Kulübü 1950’li yıllardan itibaren müzikal etkinlikler düzenlemiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Prizren’de Türkçe tiyatro, sahne gösterileri ve konserlerin yer aldığı kültürel faaliyetler icra edilir. Bu etkinlikler halkın birlik ve beraberliğini koruyan faaliyetler olmuştur.

### **Prizren’de Türk Müziğinin İcra Edildiği Yerler**

1950’li yıllarda Prizren’de Türk müziği ev eğlencelerinde ve düğünlerde küçük gruplar eşliğinde icra edilmiştir. Müzisyen aileden gelen Meseret Yakup’un aktardığına göre kendi ailesinin kurduğu orkestra 1950’li ve 1960’lı yıllarda çok aktiftir. Bu orkestranın dışında düzenli bir etkinlik düzenleyen orkestra yoktur. 1950’lerde evlerde eğlenceler düzenleyen Yakup’un aile orkestrası, 1960’larda hemen hemen tüm Yugoslavya’ya konser düzenlemiştir. Özellikle cumartesi günleri kendi evlerinde düzenledikleri toplantılarda düğün havasında eğlenceler düzenleyen orkestrada akordiyon, keman, piyano, klarnet, flüt, darbuka ve def gibi enstrümanlar bulunmaktadır. Ev eğlenceleri sabahın geç saatlerine kadar sürmektedir (kişisel iletişim, 04.03.2017).

1950’li yıllarda ev eğlencelerinin dışında iki haftada bir esnaf odalarında toplanıp gerçekleştirdiği içkili eğlenceler yapılmaktadır. Daha ileriki yıllarda odalarda fasıllar düzenlenmiştir. Özellikle zengin kesimin evlerinde Ramazan ayında her gün iftar yemeği düzenlendiği olmuştur. Zengin fakir herkes bu iftara iştirak etmiş, ilahiler söylenmiştir. Yugoslavya Federasyonu zamanında askere gidecek olan gencin arkadaşları toplanıp, müzikli eğlence düzenlemektedir. Günümüzde Kosova’da askerlik zorunlu olmadığı için bu adet uygulanmamaktadır. İlerleyen süreçte odalardaki fasıllar derneklerde düzenlenmeye başlamıştır (Fişar, kişisel iletişim, 04.03.2017). Fişar dernekte düzenledikleri fasıllarla ilgili şunu dile getirir:

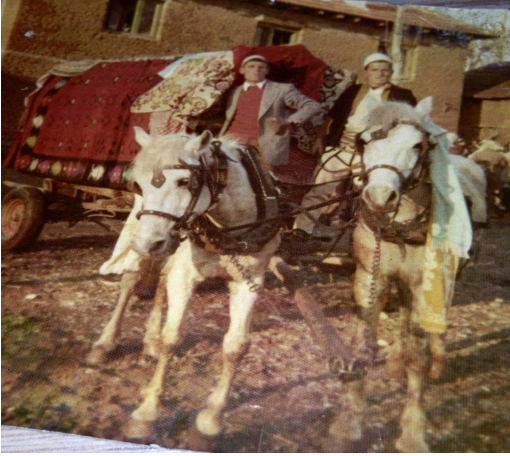
“Alırdık bir farazım Rast makamında -biraz değişik. Çünkü düğünlerde o şeyi yapamıyorsun...Dernekte yapılan fasıllarda bir makam yapardı- bir geçiş taksimi Hicaz’a geçiyorsun, Rast’tan ya da Hüzzam’a geçiyorsun, bir başka makama. İşte oradan da birkaç tane alıyorsun bir on tane kadar. İşte ondan sonra başka bir

makama.. O işte Türkiye'deki gibi. Ama düğünlerde Uşşag'ı, Hüseyini bunları karıştırır, aynı şeyde giderdi. Ondan sonra Hicaz'ı bağlardık. Hicaz'dan da birkaç tane. Yine Uşşak'a dönebilirdik. Çünkü aynı perdede durdukları için, Uşşak ve Hicaz aynı şeyde kalırlar, karar perdesinde. Devam ederdi. Yani zor değilmiştir, ama Rast'da alamazdık biz o şeyi. Şimdi bakayım gençler Rast'i da, Hüzzam'ı da aynı yerden.. 'Ya! Abi,' deyim, 'Bunlar bizden daha usta çıktı.' Yapamazdık. Çünkü bize çok ters geliyor." (kişisel iletişim, 04.03.2017)

### Düğün Törenleri

Prizren'de evlilik düğün töreni iki gün sürer. Bu süreçte kına gecesi, gelin alma (koçi), düğün gecesi ve gelin yanı merasimleri uygulanır. Kına geceleri genelde def eşliğinde söylenen türkülerle ve yöre oyunları ile gerçekleştirilir. Prizren'de kına gecesinde söylenen bazı türküler şunlardır: 'Ramizem', 'Kovk Celin Hanım', 'Mutfakta Trupçe<sup>3</sup>', 'Bizim Evde Keçi Kulagi', 'Olan Olan<sup>4</sup>', 'Yagmur Yagar' ve 'Şazo' (Vırmiça, 2015, s. 125-129). Gelin almaya gitmeden önce erkek evinde yöresel oyunlar oynanır. Gelin alma töreni müzik eşliğinde olur. 1960'lı yıllarda gelin almaya yaya olarak da gidilmektedir. Otomobillerin olmadığı yıllarda gelin almaya kadınların bindiği 'koçi' adı verilen at veya öküz arabasıyla gidilmiştir (Vırmiça, 2015, s. 135, dipnot 1). Koçiye davet özel bir önem taşımakta ve yakın akrabaların dışında komşu, mahalleli ve yakın dostlar çağrılmaktadır. Günümüzde düğün konvoyuna katılmak anlamında 'koçiye çıkmak' ifadesi kullanılmaktadır. (kişisel iletişim, Boyniku, 26.11.2016). Gelin ve kadınlar dışardan görünmesin diye koçinin tentesine kırmızı kilim örtüldüğü olmuştur (Fotoğraf No. 1 ve 2). Gelin erkek evine getirilmeden önce konvoy mesire yerlerinden birine gider. Burada arabalardan inilip yöresel oyunlar oynanmaktadır (Vırmiça, 2015, s. 135-136).

Prizren'de düğünler davul-zurna eşliğinde yapılmakta ve son yıllarda org, bağlama, keman, kanun, klarnet gibi enstrümanlardan oluşan orkestra düğüne eşlik etmektedir. Düğünün yemekli olup olmamasına göre düğün eğlencesi kadın-erkek karışık veya ayrı yapılır. Eğer düğün yemekliyse akşam eğlencesi genelde erkek evine yakın yerde 'konak' denilen evde yapılır. Konağa sadece erkekler davet edilir. Yakın kadın akrabalar davet edilse bile erkeklerle karışık oturmak istemezler. Gece boyunca süren düğün eğlenceleri, sabahın erken saatlerinde son bulur (Vırmiça, 2015, s. 147). Yaklaşık 1975'ten sonra düğünler salonlarda yapılmaktadır. Kadınların erkeklerden ayrı eğlendiği düğünlerde şarkı ve türkülere orkestra yerine def eşlik etmektedir (Fotoğraf No. 5) (kişisel iletişim, Şekerci, 06.12.2016).



Fotoğraf No. 1. Koçi.<sup>5</sup>



Fotoğraf No. 2. Koçi 2.<sup>6</sup>



Fotoğraf No. 3. Yaya Olarak Müzik Eşliğinde Koçi, 1963



Fotoğraf No. 4. Kına Gecesinden Görüntüler<sup>7</sup>





Fotoğraf No. 5. Kadın Meclisinde Def Çalan Kadınlar

Düğünden sonraki gün gelin yanı töreni düzenlenir. Gelinin kocasının evinde geçireceği ilk gün bu törenle başlar. Törene yalnız kadınlar katılır ve erkek tarafının akrabaları davet edilir. Kız tarafından sadece kızın kardeşi törenden sonra kısa süreliğine uğrar. Yöresel kıyafetlerin giyildiği gelin yanı töreninde def eşliğinde söylenen türkülerle yöresel kadın halk oyunları oynanır (Vırmiça, 2015, s. 153). Son yıllarda bu adet yerini kadın ve erkeklerin beraber eğlendiği salon yemeklerine bırakmıştır. Gelin yanı âdeti bugün pek uygulanmamaktadır (Vırmiça, 2015, s. 136).

Kosova'da 'din gayreti' adında bir düğün geleneği vardır. Varlıklı aileler düğünleri davetli kişilere yemekli yaparken din gayreti düğününde maddi imkânı zayıf olan, fakir kişilerin yaptığı, davete gerek kalmadan herkese açık olan düğünler yapılmıştır. Din gayreti gece 12'ye kadar devam eden, yöreye özgü halk oyunlarının oynandığı bir düğündür (kişisel iletişim, Çabrat, 11.03.2017). Şarkı söylemeyi ve enstrüman çalmayı bilenler bu düğüne davet edilir. Sini kurulup, etrafında şarkılar söylenir. Din gayreti da olsa bazı düğünler içkili olmaktadır (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017). Bazen düğünlerde *manga* kurulup, ucuz mezeler yenir, ucuz rakılar içilmektedir. *Manga* salona açılan büyük sofraya bezinin üzerine sini konup, içki sofrasının etrafında eğlenilmesidir.

Sünnet düğünlerinde düğün yeri, evlilik düğünlerinde olduğu gibi konakta yapılmaktadır. Sünnet edilecek çocuk konakta sünnet edilir ve sabahın geç saatlerine kadar müzik eşliğinde eğlenilir. Eğlenceler genelde *manga* kurularak yapılır. Gün ağarınca sünnet çocuğunu amcası ya da dayısı alıp, sünnet kıyafetlerinin giydirilmesi için konaktan evine götürür. Konaktan eve gidene kadar şarkı ve türküler eşliğinde gidilir (kişisel iletişim, Şekerci, 06.12.2016).

## Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği (DYTKSD)

Doğru Yol Türk Kültür ve Sanat Derneği tiyatro, halk oyunları, Türk halk müziği, Türk sanat müziği ve tasavvuf müziği gibi branşlarda eğitim vermiş, etkinlikler düzenlemiş, yazın (edebiyat) kısmı, resim ve koro gibi alanlarda faaliyetler göstermiştir.<sup>8</sup> DYTKSD'nin bünyesindeki bazı kulüpler dernekten ayrılarak başka dernekler kurmuş, DYTKSD'nin üye sayısında azalma yaşanmıştır. Yeni kurulan dernekler Türk kültür ve sanat hizmetlerini Kosova'da devam ettirmiştir.

DYTKSD'nin kurulduğu ilk yıllarda orkestrada kullanılan enstrümanlar arasında keman, cümbüş, mandolin, prim, klarneti darbuka ve def bulunur. Zamanla ud, kanun, mızraplı ve yaylı tambur, org ve gitar orkestraya dâhil edilmiştir. Dernek kayıtlarına göre 1951-2006 yılları arasında 3 bine yakın üyelik yapılmıştır. Bunların 700'e yakını yazar, tiyatro oyuncusu, ressam, besteci, icracı ve halk oyuncusu gibi sanatçılardan oluşur.

1960'lı yıllarda Priştine Radyosu'nda on beş dakikası Türk müziği olmak üzere günde yarım saat Türkçe yayım yapılmıştır. 1968 tarihinden önce sadece Türk sanat müziği, bu tarihten sonra Türk halk müziği yayınları başlamıştır. Türk halk müziği yayınlarının başlaması İrfan Şekerci'nin 1968'de DYTKSD'nde 'Yeşil Turnalar' bağlama ekibini kurmasıyla gerçekleşir (URL 1). Aynı yıl Ay Yıldızlar Türk Hafif Müziği ekibi de kurulmuştur (kişisel iletişim, Şekerci, 06.12.2016).

1960-1990 yılları arasında DYTKSD Prizren'de müzik eğlenceleri, müzik eğitimi ve konser alanında aktif rol oynamış, her ay en az iki-üç konser sergilemiştir. Dernek Türkiye'de düzenlenen festivallere de katılmıştır. Sinema salonu ve halk bahçelerinde verilen konserlerde sanat müziği, halk müziği ve hafif müzik parçaları seslendirilmiştir. Dernek 1978 yılında 9. Uluslararası Selçuk Efes Festivali'ne katılmış, 2005-2008 yılları arasında DYTKSD 100'ü aşkın etkinlik düzenlemiştir (URL 1). Derneğin 2005 yılındaki düzenlediği etkinlikler arasında İrfan Meclisine Gostivar Tasavvuf Konserleri, Konya Şebi-i Aruz Şenlikleri, Üsküp ve Priştine Konserleri, Arnavutluk-İşkodra Türk Tasavvuf Gecesi bulunur. Dini bayramlarda tasavvuf müziği konserleri verilmiştir (URL 2). Fişar'a göre bu konserler halkın Türkçeye özlemini giderir:

"O konserler...halk özlem çekiyordu şeye Türkçeye. Tiyatrosu olsun.. Özlem çekiyor türküye. Yok nerde dinlesin? Priştine radyosu vardı, yarım saat vardı program. 17.00'den, 17.30'a kadar. on beş dakika haberler, on beş dakika şarkı türküler. Biz o zamanlara çok çekiyorduk öğrenmek için bir türkü. Dinleyecen bir kere. Duydun mu, türküyü öğrenemedin, yok da çizesin<sup>9</sup> bir yere. Kim bilir ne vakit daha bir daha koyverilecek o şey. Ne dinlerdik, 'Bukereç', 'Budinpeç' Radyoları. Onlar da Türkçe şarkılar söylediler. O da akşam üzerine. Sonra başladı, Sofya Radyosu. Sofya'yı dinlerdik. Ne zaman 'Türkiye'nin Sesi' çıktı, biz kurtulduk. O zaman Türkiye'nin, bütün gün, sabahtan hep Türkçe. Ama biz şimdi çıkarırdık şeyi, konsere atardık afişi...İki konser için günümüz parasıyla 2-3€'ya satılan biletler yarım saat içinde biterdi. Konserler iki saat sürerdi. İki konser için bin kadar bilet satılırdı. Halkın isteği üzerine konserleri iki haftada

bir yapmaya başladık. Bir sefer 3600 kişilik spor salonunu son sandalyeye kadar doldurduk.” (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017).

Televizyon yayıncılığı ve geçim sıkıntısı yüzünden konserlerde azalma yaşanmış, yok olma seviyesine gelmiştir. Günümüzde (2017) DYTAKSD yılda sadece birkaç konser vermektedir. 1998-1999 arasındaki savaş sürecinde faaliyet gösteremeyen DYTAKSD’i savaş sonrasında etkinliklerini sürdürmüştür. En önemli etkinlik derneğin 50. yıl kutlamaları olmuştur. DYTAKSD’nin önemini Boyniku şu sözlerle dile getirir:

“Bu dernek olmasaydı -benim şahsi fikrim- belki artık Türk müziği burada olur muydu, olmaz mıydı büyük bir soru işareti...Ama bu dernek sayesinde biz zaten Kosova’da yaşayan Türkler, Prizren’de, özellikle Prizren’de yaşayan Türkler, ta bugünlere kadar kendi kimliğimizi, ürf, adetlerimizi, gelenek, göreneklerimizimizi ancak böyle bu günlere kadar taşıyabildik.” (kişisel iletişim, 02.02.2017)

Prizren’de müzik eğitimi usta-çırak usulünde derneklerde verilmiştir. Fişar’ın aktardığına göre DYTAKSD’nin ilk öğretmenleri arasında Ziya Şişko vardır. Burada notayla eğitim verilmemiştir. Bugün bile nota bilen kişi sayısı azdır (kişisel iletişim, 04.03.2017). Günümüzde (2017) müzik eğitimi Batı müziği eğitimi veren Prizren Stevan Mokranijats müzik okulunda ve ilköğretim okullarında 5.-8. sınıflar arasında verilmektedir.

### **Prizren’de Bahar Şenlikleri**

Osmanlı Devleti’nin bölgeden ayrılmasıyla Kosova’da milliyetçi ve siyasi baskılar halkı göçe zorlamıştır. Göç sebebiyle Türkler azınlık durumuna düşmüştür. Kosova’da Türk toplumu kimliğini ve varlığını korumak için gelenek, görenek, kültür, sanat ve edebiyat birikimine sarılır. Özel günlerin kutlanması, düğün törenleri, bayram ve resmi törenler ayrı bir önem kazanır. İlkbaharın gelmesiyle Kosova’da kutlamalar, şenlik ve törenler gerçekleştirilir. Bu tür kutlamalar kır gezintileri ve belli mesire yerlerinde topluca gerçekleştirilmektedir. Bunlar arasında Daltulum (14 Mart), Kocakarı Soğuğu (11 Mart), Nevruz (22 Mart), Kırılmaç Fırtınası (1-6 Nisan), Ayva Baharı, Öküz Soğuğu, Hıdrellez (5 Mayıs), Naksali (Nakis Salı, naksalli; 14-17 Mayıs) ve Hıdır Nebi (14-17 Mayıs) yer alır (Vırmiça, 2015, s. 49). DYTAKSD kurulduktan sonra bu kutlamalar konserlere dönüşmüştür.

Daltulum ‘dal vermek’, ‘dayanmak’ anlamında tulumla yere dayanmak anlamına gelmektedir (Vırmiça, 2015, s. 57). ‘Dal’ bitki dalı anlamının dışında arka, sırt, çıplak ve yalın anlamlarını da taşır. Bu kutlamalar davul-zurna ve müzik grupları eşliğinde şarkı ve türkü söylenerek, Prizren Kurila semtinde Bayırcık’ta gerçekleşir. Kutlama tüm gün sürer. (Vırmiça, 2015, s. 56-57; kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017).

Nevruz kutlamaları Hz. Ali’nin doğum günü kabul edilerek Prizren’deki tarikat mensuplarınca ayinlerle kutlanır. Bu ayinlerde Mevlid-i şerif, ilahiler ve kasideler okunur. “Rufai tarikatına ait tekkelerde dervişler şeyhin teveccühünde şişten, kılıçtan geçme eylemlerine de katılırlar”. (Vırmiça, 2015, s. 65).

Kosova’da Hıdrellez’e ‘hıdırlez’ denir. Prizren’de bu kutlamalar Karabaş Baba Türbesi, Toçila Çeşmesi, Kırk Pınar, Daltulum yeri, Ömer Baba Türbesi ve mesire

yerlerinde yapılır (Vırmiça, 2015, s. 76). Hidrellez'de 'martifal<sup>10</sup> oyunu' oynanır (Fotoğraf No. 6). Bu oyunla genç kızların talihinin açılacağı ve kısmetlerinin belirleneceğine inanılır. Martifal oyunu Kosova'da yöreye göre niyet çekme, baht çömleği, bahtiyar, bahtı bar gibi farklı isimlerle anılmaktadır. (Vırmiça, 2015, s. 80; kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017).

Hidrellez'den sonraki hafta salı günü -ki genelde 14-17 Mayıs arası bir tarihe denk gelir- Prizren'de 'Naksali' (Nakis Salı, naksalli) adı verilen tören ve bahar şenlikleri düzenlenir. Bu şenlikler genelde 'Bülbüldere' mesir yerinde yapılır. Şenlikler sırasında şarkı ve türküler söylenir, 'Bardak Oyunu' gibi yöresel halk oyunları oynanır (Fotoğraf No. 7). Son yıllarda Naksali kutlamaları az sayıda kişi tarafından yapılır (Vırmiça, 2015, s. 93). Fişar, Naksali kutlamalarını İstanbul'un fethi için yapıldığını vurgulamıştır. Müzikli eğlencelerin yapıldığı bu kutlamalara geçmişte sadece kasabalılar katılmakta, köylerden katılım olmamaktadır (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017).

Prizren'de Naksali kutlamalarıyla aynı zamana denk gelen kutlama Hızır Nebi veya Hızır Nebi bahar bayramıdır. Bu kutlama Hızır inancından gelir. Hızır Nebi şenliklerinde şarkı, türkü ve maniler söylenir, halk oyunları oynanır ve piknik yapılır. Adak olarak türbe içinde mum yakılır, türbeye para veya eşya bağışlanır, dua edilir veya kurban kesilir (Vırmiça, 2015, s. 100).



Fotoğraf No. 6. Martifal Oyunu<sup>11</sup>



Fotoğraf No. 7. Naksali Kutlamaları, Bülbüldere, 1961<sup>12</sup>



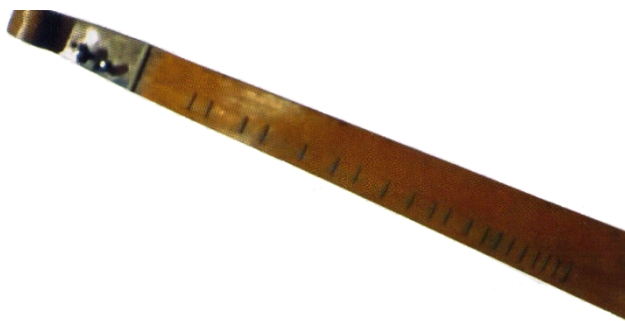
Fotoğraf No. 8. Hıdır Nebi Kutlamaları, 2008<sup>13</sup>

## Prizren Yöresinde Oynanan Halk Oyunları ve Derlenen Türküler

Prizren yöresinde özellikle düğünlerde kadın ve erkeklerin ayrı ayrı ve karışık oynadığı halk oyunları vardır. Kadınların oynadığı halk oyunları arasında 'Mevlana', 'Çiçek' ve 'Horo', erkeklerin oynadığı 'Kılıç' ve 'Horo' oyunu bulunur. Karışık oynanan oyunlar 'Bardak', 'Horo' ve 'Değirmenci' halk oyunlarıdır. Hafız'ın belirttiğine göre 'Değirmenci Oyunu' son yirmi yıldır oynanmamaktadır (Hafız, 1997, s. 185). Son 10-15 yıldır civar köylerde erkeklerin *Tallava* oyununun oynandığı gözlenir. Mevlana ve Horo oyunu 4/4'lük, Bardak oyunu 8/8'lik, Kılıç oyunu 12/8'liktir (3+2+2+3+2).

Prizren'de konserlerde yöreye ait türkülerinin yanı sıra genelde Türkiye'de çalınıp söylenen ve TRT repertuarındaki türküler söylenmektedir. Yörede Prizren ve Rumeli türkülerini derleyen kişiler arasında Prizren'de yaşayan Meseret Yakup, Agim Fişar, İrfan Şekerci, Aluş Nuş, Başgim Çabrat ve Raif Vırmıça bulunmaktadır. Biz bu türkülerin 66'sına ulaşmış bulunuyoruz. Bunların 14'ünün sadece güftesi, 33'ünün notası bulunmaktadır. 19 türkü de cd. albümünde yayımlanmıştır. Bu türküler konularına göre tasnif edilecek olursa aşk ve seveda konulu türküler (21 adet), düğün törenlerinde söylenen türküler (23 adet), gurbet, ayrılık ve hasret konulu türküler (8 adet), askerlik türküleri (3 adet) ve çeşitli konular üzerine türküler (11 adet) olarak sınıflandırılabilir. Yörede söylenen türküler genellikle 2/4'lük, 5/8'lik, 7/8'lik ve 9/8'lik usuldedir. 7/8'lik usule "Sırp lar, Boşnaklar, Hırvatlar, Karadağlı ve Makedonlar 'Prizenka' ya da 'Prizenka usulü' der" (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017). Prizren yöresine ait türküler daha çok Uşşak ve Hüseyini makamındadır. Hicaz makamında türküler de vardır (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017; kişisel iletişim, Şekerci, 06.12.2016; kişisel iletişim, Yakup, 04.03.2017).

Yörede kullanılan enstrümanlar arasında akordiyon, mandolin, prim,<sup>14</sup> mandol,<sup>15</sup> ud, kanun, cümbüş, yaylı tambur, bağlama, klarnet, def<sup>16</sup> ve darbuka vardır. Günümüzde artık kullanılmayan yöreye ait 'karadüzen' enstrümanı bulunur (Fotoğraf No. 9). Karadüzen üç telli, yirmi perdeden oluşan, diz üzerinde çalınan, bir elle odun kaşığıyla perdelerin kontrol edildiği, diğer elle mızrapla çalınan bir enstrümandır. Tellerin ikisi oktav, üçüncü tel kalın telden beşli aralık yukarı akort edilir (kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017). Şekerci'ye göre 'karadüzen'de iki tel bulunur (kişisel iletişim, 06.12.2016). Eski zamanlarda bu enstrüman din gayreti düğünlerinde çalınmaktadır. Karadüzen



Fotoğraf No. 9. Karadüzen Enstrümanı.<sup>17</sup>

Prizren'de 'Cavur Sandığı' veya 'Gavur Sandığı' olarak da bilinir. Fişar'a göre bu çalgıya karadüzen denmesinin sebebi çalım tekniği açısından bir düzeni olmamasından kaynaklanır (Fişar, 2018, s. 14). Fişar'a göre günümüzde icra eden bulunmamaktadır.

## Sonuç

Türk varlığının 5. yüzyıla kadar uzandığı Kosova'da Prizren yöresinde yaşam M.Ö. 3. yüzyıla kadar uzanır. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in Prizren'i fethetmesiyle yörede Osmanlı kültürü yayılmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başında Osmanlı'nın bölgeden çekilmesi yörede yaşayan Türk toplumunun siyasi baskılara maruz kalmasına sebep olmuştur. Sırp, Hırvat ve Arnavutların milliyetçi tavırları, 1815 Viyana Kongresi ve 'Şark Meselesi', 1945-1970 yılları arasında Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin komünist düzende devletleştirme politikaları gibi siyasi nedenler Kosova genelinde Türkleri ya göçe zorlanmış ya da nüfus sayımlarında etnik gruplarını farklı kaydettirmelerine yol açmıştır. Var olma mücadelesine giren Kosova Türkleri birlik, beraberlik adına baskı ve zulme dayanmak için gelenek ve göreneklerine sarılmıştır. Bu amaçla dayanışma, yardımlaşma, kültür ve sanat dernekleri kurulmuştur. 20 yüzyılın ikinci yarısında kurulan dernekler arasında Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği (DYTKSD) bu dayanışmanın öncüsü olmuştur. Tiyatro, edebiyat, halk oyunları ve müzik gibi alanlarda faaliyet göstererek Türk varlığının korunmasında önemi olan DYTKSD, icra ettiği faaliyetlerde müziğe ayrı bir önem vermiştir. Düğün törenleri ve bahar şenliklerinde gerçekleştirilen müzikal etkinlikler yörede Türk kimliğini yaşatmak adına ayrı öneme sahiptir. Türk kültürünün korunması için yörede yaşayan yerel sanatçılar derleme faaliyetlerinde bulunmuş, bu çalışmalar kitap, dergi ve cd. albümü olarak yayımlanmıştır. Günümüzde (2017) Prizren Türk müziğine ilginin azaldığı görülür. Halk konserlerinin sayısı da azalmıştır. Genç nesil popüler müziğe daha çok yönelmiştir. Yine de Türk müziğine gönül verenler kendi eş, dost ve akrabasını yetiştirme çabası içindedir.

Türk müziğinin Prizren yöresindeki işlevini araştırdığımız bu çalışmamızda bize göre Türk müziği yöredeki Türk varlığını temsil etmek, Türk kültür, gelenek, görenek, tarih mirası ve milli kimliğini korumak, Türk topluluğunun yörede birlik beraberliği sağlamak, kültürel faaliyetlerden halk oyunlarını ve müzikal birikimi geliştirmek gibi işlevleri yerine getirir.

## Kaynaklar

- Çabrat, B. (2015). *Yürü Dünya yürü* [CD]. Priştine: Burak Yapımcılık.
- Çabrat, B. (Ed.) (2015). *Prizren'de okunan besteli mevlid*. Prizren-Kosova: Allcoa-Impex-Xhemko.
- Demir, G. K. (2013). *Kosova Türk halk şiiri (İnceleme-Metinler)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Demir, G. K. (Ed.) (2018). *Agim Fişar: 50. sanat yılı*. Kosova-Prizren: Kosova Türkleri Milli Bayramı Vakfı Yayınları.
- Demirel, N. (2016). *Kosova'nın tarihi ve sosyolojik yapısı*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği (2017). *Prizren Türküleri* [CD]. Prizren-Kosova: Stüdyo Helix.

- Ekici, M. (2018). *Halk bilgisi (folklor): Derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Hafız, N. (1985). *Kosova Türk halk edebiyatı metinleri*. Priştine, Kosova: Kosova Üniversitesi Priştine Felsefe Fakültesi.
- Hafız, N. (1997). *Kosova'da Türk düşün oyunları. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörün Bildirileri* (s. 184-191) içinde. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,
- Hafız, T. (1976). Prizren'de Türk halk türküleri ve kaynakları. *Çevren, Cilt: 4, Sayı: 12, s. 47-58*.
- Nuş, A. (Ed.) (1996). *Rumeli türküleri: Güfte ve besteleriyle*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, A. (2012). *'Doğru Yol' tiyatro kolu*. Prizren, Kosova: Kotyaz Yayınları.
- Sipahioğlu, B. (2014). *Göç yollarında silinmeyen izler*. İstanbul: Akademi Basın Yayın.
- Şekerci, İ. (2016). *Rumeli, Kosova ve Prizren türküleri* [CD]. Prizren-Kosova.
- URL 1: Sesimiz RTK2 (Yapımcı) (2019, 15 Şubat). *İrfan Şekerci* [Belgesel]. Tedarik edilebilecek adres: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf4twGBNCVI&feature=share>. Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 10: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2012, 7 Mart). *Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin Kosova Türkleri için önemi: Belgesel No. 5*. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=y2-TxdZAFul&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0L\\_YAGsnFI6dMygrOtR7fJDeBSBaHly3GrWkUotbnyhpqE5wT8lr0kSy0](https://www.youtube.com/watch?v=y2-TxdZAFul&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0L_YAGsnFI6dMygrOtR7fJDeBSBaHly3GrWkUotbnyhpqE5wT8lr0kSy0). Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 2: <https://m.facebook.com/160538860767326/photos/a.160540307433848.1073741826.160538860767326/421889051298971/?type=3>, 14.11.2016.
- URL 3: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2012, 7 Mart). *Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin gelişmesi: Belgesel No. 3*. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=0t8qdy5xHoY&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0eI\\_DO\\_GdV0H7IKyZR0hkJXE0hBGo9WjU\\_AZPKPtUY\\_EPahjjoJjJHUo](https://www.youtube.com/watch?v=0t8qdy5xHoY&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0eI_DO_GdV0H7IKyZR0hkJXE0hBGo9WjU_AZPKPtUY_EPahjjoJjJHUo). Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 4: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2014, 2 Nisan). *Prizren halk oyunları* [Belgesel]. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=G3MCGVfyNeo&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ccw1JXte9zmrc7k-W975QWgss6fy9grK38m1vF7TueeA4Eozm\\_38PIEg](https://www.youtube.com/watch?v=G3MCGVfyNeo&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0ccw1JXte9zmrc7k-W975QWgss6fy9grK38m1vF7TueeA4Eozm_38PIEg). Erişim tarihi: 09.03.2019.



- URL 5: [http://askdata.rks.gov.net/PXWeb/pxweb/en/askdata/askdata\\_14%20Census%20population\\_Census%202011/?rxid=b4d2f88b-5bb3-4b70-b925-4c390a128e7b](http://askdata.rks.gov.net/PXWeb/pxweb/en/askdata/askdata_14%20Census%20population_Census%202011/?rxid=b4d2f88b-5bb3-4b70-b925-4c390a128e7b), 23.03.2019.
- URL 6: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2012, 7 Mart). *Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin kuruluşu: Belgesel No. 2*. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=Helgi03ZHfQ&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2FSZRla7IB6cYGHFQG\\_E8x5reowTMGIg5zQag1Qn0d1Ko8lQm67jb4o7g](https://www.youtube.com/watch?v=Helgi03ZHfQ&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2FSZRla7IB6cYGHFQG_E8x5reowTMGIg5zQag1Qn0d1Ko8lQm67jb4o7g). Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 7: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2012, 7 Mart). *Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin kolları: Belgesel No. 4*. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=MjkUiLiq7Ps&feature=youtu.be&fbclid=IwAR02rr4ib442CyXXbB6dqMSSHR1CgTBBu\\_Sn2AuSr6-VL5skXDhxxH3p-qg](https://www.youtube.com/watch?v=MjkUiLiq7Ps&feature=youtu.be&fbclid=IwAR02rr4ib442CyXXbB6dqMSSHR1CgTBBu_Sn2AuSr6-VL5skXDhxxH3p-qg). Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 8: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2014, 27 Mayıs). *Prizren Türk halk oyunları* [Belgesel]. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: <https://www.youtube.com/watch?v=TkfzM1j9D7I&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1yWAdvgwXn8RoPoecnxaUSsSpfig4JaYzWc10qJN6fVrh9NtNYYPcHDUM>. Erişim tarihi: 09.03.2019.
- URL 9: Vırmiça, R. (Yapımcı) (2012, 7 Mart). *Doğru Yol Türk Kültür Sanat Derneği'nin kuruluş öncesi dönemi: Belgesel No. 1*. Prizren-Kosova: Raif-Kerem Yapımcılık. Tedarik edilebilecek adres: [https://www.youtube.com/watch?v=trAHVQgDrPI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3pmBPhh\\_e244QjWHjMGBESjaoJlQpKjW3qYgif-yU5J\\_9\\_YHzSDa4AZvY](https://www.youtube.com/watch?v=trAHVQgDrPI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3pmBPhh_e244QjWHjMGBESjaoJlQpKjW3qYgif-yU5J_9_YHzSDa4AZvY). Erişim tarihi: 09.03.2019.
- Ünlü, M. (2015). *Kosova vilayeti*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Vırmiça, R. (2015). *Örf, adet, gelenek ve görenekler*. Prizren-Kosova: Kosova Türk Araştırmacılar Derneği.
- Vırmiça, R. (2016). *Camiler kenti Prizren*. İstanbul: Bahçeli Belediyesi, Seçil Ofset.
- Zaman, F. (2006). *Kosova'nın Türkiye açısından stratejik önemi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gebze Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gebze.

#### Notlar:

<sup>1</sup> 1991 nüfus sayımına Arnavutların büyük bir kısmı katılmamıştır (Vırmiça, 2016, s. 34, dipnot 25).

<sup>2</sup> Şekerciye göre Rebab Derneği 1890'larda, Merhamet Derneği 1929'da, Gayret Derneği 1932'de kurulmuştur (kişisel iletişim, 06.12.2016; URL 1).

<sup>3</sup> Trupçen (Trupçe): İskemle. (kişisel iletişim, N. Bütüç, 06.11.2016)

<sup>4</sup> Olan: Oğlan (Yazarın evirisi).

<sup>5</sup> URL 2.

<sup>6</sup> Alıntı: Vırmiça, 2015, s. 139.

<sup>7</sup> Alıntı: Vırmiça, 2015, s. 131.

<sup>8</sup> DYTİSD'nin Nazım Hikmet Yazın Kolu 'Doğru Yol', 'Esin ve 'Filiz' adlı dergiler yayımlamıştır. Derneğin kuruluşundan itibaren bünyesinde faaliyet gösteren kollar arasında Türk Sanat Müziği Kolu, Türk Müziği Korosu, Halk Dansları Kolu (k. 1951), Resital Kolu, Tiyatro Kolu (1951-1996), Ay Yıldızlar Türk Hafif Müziği Kolu (k. 1969), Yeşil Turnalar Türk Halk Müziği Kolu (k. 1969), Ata Çocukları Çocuk Kulübü, Resim Kolu, Tasavvuf Müziği Kolu (k. 1991), Türk Tarih Kolu (k. 2001) bulunur (Vırmiça, URL 3).

<sup>9</sup> izmek: Kaydetmek (y.).

<sup>10</sup> Martifal: Mani. Martifal oyunu su dolu ömleğe kızların yüzük, küpe vb. bir nişanı atmasıyla başlar. ömlek eğlencelerden bir gün önce üzerine örtü örtülerek bir gül ağacının dibine bırakılır. Ertesi gün çömleğin etrafında toplanılır ve önce mani okunup sonra nişan çekilir. Mani, nişanı çıkan kız veya genç kadının bahtı olarak kabul edilir. Nişanlar bitene kadar oyun devam eder (Vırmiça, 2015, s. 80; kişisel iletişim, Fişar, 04.03.2017).

<sup>11</sup> Alıntı: Vırmiça, 2015, s. 81.

<sup>12</sup> Alıntı: Vırmiça, 2015, s. 95.

<sup>13</sup> Alıntı: Vırmiça, 2015, s. 105.

<sup>14</sup> Mandolinin küçüğü.

<sup>15</sup> Mandolinin büyüğü.

<sup>16</sup> Yörede 'daire' olarak adlandırılır.

<sup>17</sup> Alıntı: Demir, 2018, s. 13.

## JAZZ IN JAPAN: THE SOUND OF POST-WAR JAPANESE CAPITALIST MODERNITY AND MURAKAMI



Çimen GÜNAY-ERKOL<sup>1</sup>, Tuna ÇALOĞLU<sup>2</sup>

With the Japanese archipelago effectively being occupied by the United States between 1945 and 1952, Japan found herself in the middle of an economical rehabilitation period. This period is accompanied by an almost complete liberalisation and cultural permeation of Japanese society in various aspects. The dominance United States actively exercised on Japanese society in those years marked a void in Japanese cultural character and national collective memory resulting from the disarmament of the Imperial Army, which was fit to be replaced by cultural export. While post-war music import in Japan enabled many jazz standards and performers to be introduced and become popular, jazz firmly established itself in the Japanese psyche and with it broke the ground for a powerful local scene.

It would be erroneous to establish the end of WWII as the  $t = 0$  ( $t$  equals zero) moment for arrival of Jazz to the country, which objectively has the largest jazz scene today. In 1920s, as the introverted social conditions began to unravel along with music re-emerging in the form of an exchangeable commodity, those who travelled to the United States had the chance to experience the music first-hand, via the records they brought home. This caused the style to spread countrywide and is followed by the opening of the first jazz-themed club in Osaka in 1933 (UNESCO, 2014). Although quite not at the pace it took in a US colony, Philippines, jazz began to take root in the Japanese psyche, albeit in an adverse social class character since in Japan, people who could perform and enjoy this genre were predominantly people with home stereos, phonographs and members of upper-middle class, that are regularly able to attend parties and balls.

The country was exposed at even a greater deal of the genre in the second half of the 40s, and it also began breaking ground for its local "scene". To appeal to US troops and their desire for live entertainment and music, clubs began to emerge employing orchestras of local musicians rather haphazardly. In Tokyo, Nagoya and Kobe, jazz was still spreading, and Osaka, especially its foremost entertainment district of Dotonbori became a ground zero, duly deserving the name the "Mecca of Japanese Jazz" (UNESCO, 2014).

In "Nihonjin to jyazu", written for one of the most prominent jazz journals *Jazz Hihyo* (Jazz Critique), the great jazz critic and producer Teruto Soejima vehemently criticizes Art Ensemble Chicago for asserting in 1977 that "Japanese jazz men", as capable as they are, "could never be original, could never comprehend the deeper, creative impulses of jazz because they had not been through a 500-year history of slavery of oppression as had the black people who created the music and sustained it." Soejima,

considering this statement not short of fascism, counters with this: If this is all that can be said, then why do Japanese listen to jazz? And attempt to play it and why did jazz come to Japan and spread?

As far as Soejima is concerned, the moral despair caused by the “burnt-out ruins” of Japanese culture after 1945 is quite defined within “the coerced Americanization” during the occupation: “The Japanese, who had lost their spirit in the sudden overturning of every value and who led desolate lives in the ruins, greedily ate corn meal and the dessicated, sandy soil of their hearts was steeped in Jazz and Hollywood movies”. (Soejima, as cited in Moore, 1998, p. 265) Once the occupation was over, the Japanese have immediately left this “ruin” mentality, causing a burst in the count of Japanese jazz bands and star performers, to the point of an absolute explosion after 1952.

A connection similar to the one established between jazz music and Americanization of Japanese culture may be established through the course of the literary output of one of the most prominent authors hailing from Japan, with works translated to more than 40 languages worldwide, and an oeuvre marked by Nobel candidacies. Perhaps the greatest share in establishing Haruki Murakami as an international star could be attributed to his ability of capturing the global totality of neoliberal capitalism, wherein constitution of said totality in surreal narratives centering around individuals’ search for identity, which enabled him to resonate in a worldwide scale.

One may consider the characters in works of Murakami and their search for identity and integrity (even in cases with no apparent spatial significance) in their isolation and detachment, is contingent with urban life. In the web of intra-urban relationalities, characters battling their way through alienation and isolation within said web come to establish a metonymical relationship with the brand of whisky they drink, or the jazz records they listen to. Parallel to this, what comes to limelight is inevitably Japanese capitalist modernity and the material reality it dictates over the city. Allegory coming forth alongside said phenomenon, together with references to music and particularly jazz as a genre, blends into the build of narration as prominent aspects of the search for identity.

In many of his works, Murakami utilizes music, particularly jazz, when reflectively establishing this material reality. In this symposium, we focus on his *South of the border, West of the Sun* because the establishment of subjectivity as well as personality of main characters are traceable from a very young age well into adulthood and that accompaniment of music transforms in a way to shed light on the mental, emotional, mysterious (and at times delusional) evolution of the characters. In a way, it can be asserted that, music itself acts as an impersonal character in the novel. We will attempt to exemplify how music and particularly jazz intertwines with the characters in this work with attachments and connotations.

The novel opens with the description of the friendship between Hajime and the new transfer to his school, Shimamoto, a precocious girl with a slight limp. The initial chapter contains strong material with regards to the passion for music they, in contrast

to their surroundings, consume and facilitate among themselves as the two main characters.

Hajime is the son of a broker who, as a conscript during the war was sent to Singapore and became a POW and a stay-at-home woman whose family home was destroyed by B-29 bombardment. He was born in 1951. They live in a house in a suburban neighbourhood filled with many similar houses for similar families. Shimamoto's house, on the other hand, is larger than that of other families and in a more Western style; although having a very good stereo system, his father has a collection of but 15 LPs, hardly doing justice to it. Hajime's favorites are Beethoven's Pastorale, Peer Gynt suite and Liszt concertos. To paraphrase the effect of music in the childish mind:

"At first it struck me as exaggerated, artificial, even incomprehensible. Little by little, though, with repeated listenings, a vague image formed in my mind-an image that had meaning. [...] One whirlpool would form, and out of it another would take shape. [...which] I realize now, had a conceptual, abstract quality to them."

The initially exaggerated, artificial and incomprehensible impressions of music, followed by imagery of whirlpools as constructed in this particular passage, implies that there exists an allegory of material conditions that Japan has found herself in through immaterial aspects i.e. reflection of music in a child's mind. In the collection there are records from Nat King Cole and Bing Crosby, especially a Christmas song compilation by the latter could well be regarded as an example of "foreign goods dandyism" mentioned by Teruto Soejima in "Nihonjin to Jyazu": As relations of production as well as consumption got transformed in Japan, a home such as Shimamoto's projects accordingly. Christmas songs, isolated from their unique relationalities, have entered to a upper-middle class Japanese family's living room, and made a place for themselves as a strong constituents in the lives of the protagonists.

"Pretend" by Nat King Cole emerges as an overarching pattern. As the lyrics contain the line "*Pretend you're happy when you're blue/It isn't very hard to do*", the song itself is one of the featured jazz pieces Hajime and Shimamoto listen to as kids, without knowing English quite enough to conceive the meaning of the lyrics. It bears an angle of nostalgia, as well as serves as a foreshadowing image when considering the lyricality projected onto coming-of-age and the sense of loss in the story, when Hajime tells that the warm, precocious smile ever existing on Shimamoto's face being synonymous therewith.

Another tune by Nat King Cole, "South of the Border", presents a fundamentally American separation narrative at its core -as south of the border lies Mexico. Neither of the two kids can understand or speak English enough to understand the lyrics, however this song also acts as a foreshadowing for the rest of the story.

Bing Crosby's compilation finding itself a place in Japan; unsurprising when considering the place Christmas holds in the modern American lifestyle, married up with the powerful outreach of boom in mass media and communication post-WWII,

extends into the narrative with common Christmas connotations of nostalgia (Greek portmanteau of homecoming and pain).

Long after Hajime and Shimamoto fall apart, Hajime gets hold of a stereo and defines his solitary existence with a devotion to books and jazz records. Furthermore, he never enjoys team sports, and prefers swimming alone in silence. Among his friends, which are very few, he is ever so cautious and alert since he considers those very "friends" to be always out to get him have they the chance (Murakami, 2003, p. 19).

Hajime goes on to elaborate how, in his university life, being arm-in-arm with people he doesn't know disturbs him and how he asks himself while clashing with the police whether if this really is him. Insofar as his self-awareness is quite feeble, he struggles, and ultimately fails to identify and empathize with the sense of solidarity implied by the people surrounding him. Ultimately, at the end of his university life, the intense and politically charged atmosphere dies down, in his words "like a drooping flag on a windless day, the gigantic shockwaves that had convulsed society for a time were swallowed up by a colourless, mundane workaday world" (Murakami, 2003, p. 48).

Later phases of Hajime's life are quite rich, as illustrated by two nightclubs he owns thanks to the capital of his father-in-law, his wealth growing day by day on the stock market and the BMW 320 that he drives. Hajime now finds himself as a businessman, a member of the upper-middle class proper, as his position in class relations gets transfigured. The main reason this transfiguration is effectuated, the jazz club, next to emphasising Hajime's class constituency, also becomes a tool in the course of narration: Shimamoto will, years later, after seeing Hajime's pictured interview for Tokyo bar guide in the *Brutus* magazine, will appear at this location, one such that feeds from the common unifying factor of their personality formation processes.

Post-war music import in Japan further enables the popularization of many jazz pieces/genres and performers countrywide. The conditions Hajime finds himself in, encoded by Japanese capitalist modernity observable through the jazz record collection of Shimamoto's father (which, admittedly is indeed humble compared to the excess of the home stereo) generates their consumption of the genre at an early age as a child, and extends thus into the business life of Hajime. Bird's Nest, Hajime's jazz club where resident musicians seamlessly perform jazz standards akin to the case in the United States is a lucrative business. Regarding the club, located in the commercial ward of Shinjuku, Tokyo, Hajime's words "People stop by, have drinks, listen to music and go home. People are willing to spend a lot of Money to come all this way to have some drinks and you know why? Because everyone's seeking the same thing: an imaginary place, their own castle in the air, and their very own special corner of it" (Murakami, 2003, p. 108) display the significance of the themed club (and extendedly so, a jazz club) both in the novel and in Japanese urban life quite succinctly. The charm of Bird's Nest emanates from the premise; it offers people their sublime and imaginary space they can feel safe. Hajime's job is to give people an opportunity for sensual relinquish from "workaday World"; which may be regarded as a symptomatic reaction towards alienatory aspects of urban life, be it through cocktails or live music.

Thus, decades after childhood, as Hajime presents himself as a jazz club owner (which also brings a curious convergence into the narrative play since Murakami himself has spent the majority of his thirties running a jazz club in Tokyo) it is viable to observe Hajime and Shimamoto's collective consciousness established through music coming into play in the course of the narrative, next to the spatiality that is the jazz club proper. For example, the first time Shimamoto drops by the Bird's Nest one evening, where Hajime and her meet for the first time after twenty-five years, resident piano trio finishes an original blues piece and begins performing *Star-Crossed Lovers* (Murakami, 2003, p. 97). Prior to the nature of the connection between Shimamoto and Hajime and how Duke Ellington's "*Star-Crossed Lovers*" illustrates this, a retrospect dating back to Hajime's post-university days is illustrated, when he worked as a textbook editor, and even his university years.

A premodern narrative construct, in the prologue of *Romeo and Juliet* by William Shakespeare, "*star-crossed lovers*" means lovers that are born under an unlucky star, whose paths will never converge and are destined for separation, if not catastrophe. Both in his university years and his previous job as a textbook editor, Hajime spends his spare time in the evenings, listening to "*Such Sweet Thunder*", the Duke Ellington record that contains 12 pieces all of which are devoted to Works of Shakespeare, but particularly "*Star-Crossed Lovers*". He remembers being taken away by Johnny Hodges's solo, and remembers the period to which he cannot refer as "happy part of his life" and rather call "a balled-up mass of unfulfilled desires". While describing the sharper, the hungrier, the self-fulfilled days in the past, he says every line he used to read and every note he used to hear created deeper influences in him, which can be evaluated as a result of the pressures of the bourgeois life on individuals.

With reference to his university years, Hajime paints a picture of Shinjuku jazz clubs and the jazz musician behaviour changing drastically, indicating how integrated he personally is with the culture. Following a long silence during a lengthy bass solo during an *Embraceable You* performance, again by Duke Ellington, he explains to Shimamoto how he considers himself positioned in Tokyo jazz flora as a display of class attachment, rather cynically so:

"I'm the manager of a bar, and my job is to invest capital and Show a profit. I'm not an artist or someone about to create anything. I'm not a patron of the arts. Like it or not this isn't the place to look for art." (Murakami, 2003, p. 110)

Lyrics of this song say "embrace me, my sweet embraceable you/embrace me, you irreplaceable you", which overlaps with the irresistible urge felt by Hajime to hold Shimamoto with the entirety of his being at the end of a journey. This journey practically begins when she, once the silence is broken, asks him whether if he knew a nearby river to scatter the ashes of her deceased child.

Antonio Carlos Jobim, a prominent figure in the particular bossa nova scene of Brazilian jazz, makes an appearance with Corcovado in the Bird's Nest. Subjective melancholia persistent in Jobim's music identifies with the brokenness, isolation and yearning felt by the main characters, shedding particular light on the feelings of

Hajime for Shimamoto with lyrics that go like “*quero a vida sempre assim/com você perto de mim*”. Previous piece, *Embraceable You*, also points lyrically in the direction of Shimamoto being, despite a loving marriage and two kids, Hajime’s ultimate object of desire.

When Shimamoto passes once again by the Bird’s Nest, the trio plays “Star-Crossed Lovers” by piano. Shimamoto then asks whether there is a special reason for the replay of this song at her every arrival. The two discuss what “star-crossed” and Shimamoto says this song is clearly written for them.

The same night, Shimamoto brings a gift for Hajime. This gift, is the very same LP of Nat King Cole that they used to listen while they were kids. This gift is followed by Hajime’s loss of hearing, signaling the union of Shimamoto and Hajime’s consciousnesses at a certain point in history around this LP. While they start listening to the same LP in the summer house in Hakone, when “South of the Border” starts, Shimamoto starts talking about her disappointment when she discovered, at an older age, that the South of the border refers to Mexico: in her childhood mind, the South of the border used to refer to something beautiful, big and soft. Then “Pretend” starts to play and the two sing “pretend you’re happy when you’re blue” in silence. Finally, Hajime delivers, in the shadows of his absent existence with his BMW, house, two children, wife and successful business life, the alienation that he cannot deny, in a dedicated and frank manner. To “Pretend” is no longer a solution. Tomorrow morning, both Shimamoto and Nat King Cole, the vinyl from their childhood years which she gave to him as a present vanish into thin air.

One day, after a family crisis ensued and other devastating events, Hajime approaches to the pianist in the Bird’s Nest, and tells him that it is no longer necessary for him to play “Star-Crossed Lovers”. Pianist, as he gets this straightforward appeal, tells Hajime in a loud voice that the situation is resembling Casablanca.

Herman Hupfeld’s “As Time Goes By”, is known to be voiced by the character Sam, starred by Dooley Wilson in the movie Casablanca. The love story of Casablanca, which is about a story that starts in the eve of the Second World War and abruptly ends at its half, with the Nazi occupation, carries its end in the consolation that comes with the line “we’ll always have Paris,” as the departing plane will have nothing left at the back but memories. Underlined in the lines “You must remember this, a kiss is still a kiss. A sigh is just a sigh” are the permanence and non-erasability of memories, just like Hajime’s strong emotions for and memories of Shimamoto.

Music, similar to several other human affairs, is presented in a market and becomes part of the relationships that force its alteration and dissemination, and as such, it shows some of the key points of the portrait of Japanese modernity after the phase of Meiji restoration. It is, a visible (shining) phenomenon that shapes the life circles and fictionalizes common personalities of two individuals from the first generation of the post-war social and economic conditions. As part of the very same social conditions, the literary product of Murakami includes music, especially Jazz, as part of the equation expressively, in a manner that it speaks of the existence of Japanese capitalist







# MAKAM İNCELEMELERİ 1: ARAZBÂR



Günay GÜNAYDIN<sup>1</sup>, Cenk GÜRAY<sup>2</sup>

## Abstract

### *Maqam Reviews 1: Arazbâr*

In a series of paper named as "Maqam Reviews", we would like to examine some specific maqam types that have importance in Turkish Music due to their historical backgrounds and melodic progresses, but for which an agreement have never existed for their definitions.

In our opinion the Arazbâr maqam carries great importance in Turkish Music Theory and History in two ways. First of all it is only possible to follow the evolvement of "Arazbâr" following the works composed on this maqam. In that sense, "Arazbâr maqam" appear as a very strong example describing how the maqam structures are shaped by the performance and the composition traditions. Besides, coming across this maqam both in historical and the current sources make it possible to trace the changes on this maqam in an historical perspective and to think about the cultural causes of these changes.

Within this study, the sources including the definitions for this maqam will be examined, compositions of different time periods belonging to Arazbâr maqam will be analyzed and an idea will be developed about the historical identity of this maqam.

The oldest sources including the definitions for the Arazbâr maqam are the manuscripts written by two contemporaneous theorists, namely Kantemiroglu and Hızır Ağa (XVIII. Century). But, the definitions found in these writings seem to be a bit different than the current applications of this maqam. In our opinion, it is possible to find the main characteristics of Arazbâr maqam within the works of two important composers who had lived a century after Hızır Ağa. These composers are Sultan III. Selim (1761-1808) and Hacı Sâdullah Ağa (XVIII. Century). The common characteristic that had appeared in the Arazbâr Works of both composers are the "Karcığar" structures on dügâh and neva frets respectively which form the basis of the maqam. After these composers this maqam had retained her characteristics on melodic progress, but this situation has not been completely reflected to the theory sources. The possible reason for this incomplete reflection should possibly related to the "presentation of some melodic transition characteristics as the "basic" characteristics of the maqam whereas in reality these should have been regarded as secondary characteristics that should not be included in the main frame. This situation can be interpreted as

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, gunay\_gunaydin@yahoo.com.

<sup>2</sup> Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@hacettepe.edu.tr.

being aroused through the “flexible” structures of the maqams, which naturally makes these maqam structures “open” to changes.

In the resulting part of our paper, the changes experienced by Arazbâr maqam will be discussed within an historical perspective. Besides, the possible reasons about the current unpopularity of this maqam will be discussed based on the possible cultural reasons behind this event.

## Giriş

“Makam musikisi” gerek örgüsü gerekse de üretilen eserler itibarıyla diğer müzik kültürlerinden farklılık arz etmektedir. Öncelikle makam olgusunun ana çerçevesi bozulmamak kaydıyla sınırları zorlanabilen, işlenmeye son derece müsait, bu anlamda besteci ve icracıyla oldukça geniş olanaklar sağlayan bir yapıya sahip olduğunu belirtmek gerekir. Makam olgusunun bu özgün yapısı ait olduğu musiki geleneğiyle kurduğu sıkı bağlarla ilgilidir. Zira bu geleneğin öğretimi ve icrası, içinde yoğrulduğu kültürün musiki sanatıyla ilişkisinin derin izlerini taşımaktadır.

Bu anlamda musiki kültürünün klasik musikiden tutunuz halk musikisine, dini musikiden eğlence musikisine kadar bütün unsurları ait oldukları kültür bağlamını o bağlam ile ilişki kuran musiki örnekleri ile simgelemektedirler. Bu yüzden söz konusu kültür bağlamındaki değişimlerin de makâm musikisinin unsurlarına yansımış olabileceği söylenebilir. Dolayısıyla makâmın incelenmesinin Anadolu kültür mirasının geçmişi, bugünü, geleceği, kökleri ve değişimi ile ilgili üstlendiği rol çok önemlidir.

Makam musikisinin temelini teşkil eden makâmın incelendiğinde görülecektir ki bazı makâmın kendilerini çok net olarak ortaya koyabilirken, bazı makâmın da anlaşılması örgülerindeki yoğunluk ve çeşitlilik nedeniyle daha güç olmaktadır. Bu güçlüğe bestecinin makâmı algılaması ve kullanmasındaki farklılıklar da eklenince o makâmın tanımlanması daha da güç olmaktadır. Bu durumu olumsuz olarak telakki etmenin çok yerinde bir yaklaşım olmadığını söylemek gerekir. Keza musikimizin ve makâmımızın bu kadar zengin içeriklere sahip olmasının başlıca sebebi yaratıcılıkları üst düzeyde olan bestecilerimizin makâm olgusunun kendilerine tanıdığı esnekliği ellerinden geldiği kadar kullanmalarındır.

Bu yüzden anlaşılması güç olan bazı makâmın gerek örnek eserlerden ve gerekse de nazariyat kitaplarından tek tek incelenerek daha anlaşılır tanımlarının yapılması, gerek bu kültürün tanınması ve gerekse de öğretiminin yapılabilmesi açısından hayati bir önem taşımaktadır. Böylesi bir yaklaşım söz konusu kadim musiki kültürünün geçmişten geleceğe aktarılabilmesinin de yolunu açacaktır.

“Makâm İncelemeleri” olarak adlandırdığımız bir dizi araştırma yazımızda, Türk müziği kültürü için tarihsel geçmişi ve seyir özellikleri açısından önem arz etmesinin yanında, nazariyat tarihi açısından tarifleri üzerinde uzlaşma sağlanamamış bazı makâmın incelemeyi hedeflemekteyiz.

Kanımızca, Arazbâr makâmı Türk Müziği Nazariyatı/Tarihi için iki temel noktada önem taşımaktadır. İlk olarak, söz konusu makâmın günümüzdeki halini, bestecilik geleneğine dair uygulamalar ile almış olduğunu eser örnekleri üzerinden takip edebilmek mümkündür. Bu anlamda “Arazbâr makâmı” bize göre, makâmların bestecilik ve icracılık gelenekleri üzerinde yükselmesinin güzel bir örneği olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında, söz konusu makâmın hem en eski nazariyat kaynaklarında hem de güncel kaynaklarda yer almış olması, bu makâmda görülen zaman içerisindeki değişimin ve bu değişimin kültürel sebeplerinin daha rahat anlaşılabilmesi imkânını da doğurmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Arazbâr makâmına yer vermiş nazariyat kaynakları incelenecek, Arazbâr makâmında değişik dönemlerde bestelenmiş eserler analiz edilecek, böylelikle bu makâmın tarih içerisindeki kimliğine dair bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

Arazbâr makâmına yer vermiş elimizdeki en eski kaynaklar hemen hemen aynı dönemde yaşamış olan Kantemiroğlu ve Hızır Ağa'nın (XVIII. Yüzyıl) el yazmalarıdır. Ancak bu el yazmalarındaki Arazbâr makâmı tarifinin günümüz uygulamalarıyla pek örtüşmediği görülmektedir. Kanımızca, Arazbâr makâmının esas özelliklerini Hızır Ağa'dan yaklaşık bir asır sonra yaşamış olan iki önemli bestekârın eserlerinde bulmak mümkündür. Bu bestekârlar Sultan III. Selim (1761-1808) ve Hacı Sâdullah Ağa'dır (XVIII. Yüzyıl). Her ikisinin bestelerinde ortaya çıkan ortak özellik, “dügâh” ve “neva” perdelerin üzerindeki “Karcığar” çeşnilerinin bu makâmın temelini teşkil etmesidir. Bu bestekârlardan sonra da söz konusu makâm seyir özelliklerini korumuş, ancak bu durum nazariyat kaynaklarına bütünüyle yansımamıştır. Bu durumun nedeni, makâma dair bazı yakın geçki özelliklerinin “nazariyat kaynaklarına” makâmın asli öğesiymiş gibi yansıtılmış olmasıdır. Bu durum aynı zamanda makâmlarımızın esnek ve değişime açık yapılarının da doğal bir sonucu olarak da kabul edilebilir.

Bu bildirimizin sonuç kısmında, Arazbâr makâmının tarihsel süreç içinde yaşadığı değişiklikler tartışılacaktır. Bunun yanında, Arazbâr makâmının günümüze yaklaştıkça daha az rağbet görmesinin de olası nedenleri üzerinde durulacak, böylelikle makâm geleneği ile müzik kültüründeki değişim arasında irtibat kurulmaya çalışılacaktır.

### **Makâm Geleneği ve Bestecilik Üslûbu**

Klasik Batı Musikisi'nin stil özellikleri nedeniyle birbirinden belirgin hatlarla ayrılan dönemleri mevcuttur. Her bestecinin de yaşadığı dönemin stil özelliklerine bağlı kalmakla birlikte kendilerine özgü stili (alt stil) vardır.

Fasıl Musikimizde ise durum daha farklıdır. Birbirinden belirgin çizgilerle ayrılan dönemlerimiz neredeyse yok gibidir. Buna karşılık her dönem kullanım olanakları ve sınırları zorlanan, her dimağda küçük birtakım farklılıklarla işlenebilen makâmlarımız vardır. Ayrıca her makâm her bestecinin elinde (ana hatları değişmemekle birlikte) farklı şekillerde yoğrulabilmektedir. Tabir-i diğerle her besteci her makâmı birbirinden farklı şekillerde telakki edebilmektedirler. Bu durum musikimizin bir aczi değil tam tersine zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Bu durum aynı zamanda, musikimizde “besteciliğe dair bir üslup ayrımını” temsil eden unsurların en önde geleninin

bestecinin makâm kullanımına dair tercihleri olduğu fikriyle bizi karşı karşıya bırakmaktadır.

Bülent Aksoy'un da aşağıda saptadığı üzere (2015) makâm işlemeye son derece açık bir olgudur ve bir Türk musikisi bestecisinin en temel amacı da elindeki makâmları mümkün olduğunca işleyerek ezgisel açıdan zengin bir besteyi ortaya koymaktır:

Hâlbuki makam denen musiki varlığının çağ değiştikçe, zevk değiştikçe değişen, farklılaşan yönleri vardır. Olmuş, bitmiş, kapanık bir yapı değildir makam, açık bir yapıdır.

Kanımızca bir makâmın işlenmesiyle ortaya konan bir bestenin inşasında üç temel unsur rol oynamaktadır. Bu unsurların başında "makâm" yapısını oluşturan asli öğeler gelirken, bunun hemen arkasından ilgili makâm içinde en fazla tercih edilen "geçki unsurları" önem arz etmektedir. Bunlara ek olarak da bestecinin, zihnindeki makâmsal kurallar kapsamında kullandığı yaratıcı tercihler de bir bestenin-bestecinin üslubunu yansıtacak bir biçimde-ortaya çıkmasında etkin bir unsurdur. Hatta makâm geleneğinin zaman içinde değişmesinde, gelişmesinde ve farklılaşmasındaki en büyük etkenin, bestecilerin ve icracıların "makâm müziği" ile ilgili ortaya koydukları yeni tasarruflar olduğu da söylenebilir.

### **Bestecilik Üslubu Ve Nazariyat**

Anadolu'daki tarihsel nazariyat geleneği besteci ve icracılar için oldukça "esnek" bir ezgi üretim modelini var etmektedir (Güray, 2012, s. 88, 106). Zira nazariyat kaynaklarında besteci veya icracıya aktarılan kurallar bütünü "hassas bir yönlendiricilikten" uzak sadece temel kurallarla ilgili bir anlatıdan ibarettir. Makâmlar üzerinden ezgi üretmeyi sağlayan esas bilgi ise "besteci" ve "icracıların" hafızalarındaki repertuar öğelerinden oluşmaktadır. Besteci ve icracı ne kadar repertuar ögesini aklında tutarsa, ilgili makâmın oluşumu ile ilgili o kadar başlangıç, gelişme ve bitiş fikrini aklında tutuyor demektir. Doğaldır ki aynı besteci ve icracı ne kadar çok makâmsal fikri aklında tutuyorsa, aynı esnek kurallar bütününe uygun o kadar çok "makâmsal cümle" üretmeye yetkin olacaktır. Bu yüzden bir bestecinin belirli bir makâmdaki besteleri ile ilgili makâmın bestecinin yaşadığı dönemin nazariyat kaynaklarındaki yansımalarının karşılaştırılması iki yönden önem taşımaktadır. Bu karşılaştırma hem o dönem için makâmın asli öğelerinin ve makâm için tercih edilen tipik geçkilerin bestecinin eserlerindeki yansımalarını görebilmeyi mümkün kılacaktır hem de bestecinin bu makâm yapısı üzerindeki "tasarruf", "keşif" ve "buluşlarını" da tespit edebilmeyi sağlayacaktır. Şüphesiz ki bestecilerin tercihlerinin kendilerini takip eden dönemlerde yaygın bir "bestecilik" tercihi haline gelmesi, aynı makâm için değişik dönem nazariyat kaynaklarında rastlanan farklı tariflerin de kaynağı haline gelebilmektedir. Buhûrî-zâde Mustafa İtrî Efendi'nin "Nühüft" makâmı ile ilgili tercihlerinin kendisinden sonraki dönemlerde "Nühüft" makâmının asli haline dönüşmesi bu durumun bir örneği olarak da görülebilir (Güray ve Tokaç, 2013, s. 203-204).

### Tarihsel Süreçte Arazbâr Makâmı

Yakup Fikret Kutluğ eserinde Arazbâr makâmının tariflerini değişik nazariyatçılara göre sunmuştur (2000, s. 360-361). Kutluğ'a göre Arazbâr makâmının ilk karşılaştığı ilk eser Hızır Ağa'nın XVIII. Yüzyılda kaleme alınan risalesidir. Hızır Ağa'ya göre Arazbâr makâmının tarifi aşağıdaki gibidir:

Arazbâr oldur ki, Gerdaniye kopup Acem gösterüp Hüseyîni cüz'i pest edip göstere (Dik hisar perdesi), bade Hüseyniden Neva ve Çargâhı göstererek, bade yine Gerdaniyeden tarik-i mezkur Dügaha inip karar vere.

Hacı Haşim Bey (1814-1868) eserindeki açıklama da Hızır Ağa'nın tarifine benzer olsa da "Hüseyîni cüz'i pest edip göstere ibaresi ile işaret ettiği "dik hisar perdesi" bu eserdeki tarifte yer almamaktadır. Kutluğ (2000, s. 360-361) bu şekliyle Hızır Ağa'nın tarifinin Arazbâr makâmının tekniğine daha uygun olduğunu düşünse de bazı XVII. Yüzyıl eserlerinde hüseyî-hisar değişikliği olmadan da Arazbâr makâmının icra edilebildiği görülebilmektedir. Kutluğ bu makâmı eserleri ile ilk tanıtan bestekârın Muhammes usulündeki peşrevi ile Gazi Giray Han olduğunu işaret etmektedir. Kutluğ Ebubekir Ağa'nın bu makâmdaki peşrevinin kayıp olduğunu da söyler. Kutluğ'a göre II. Bayezid'in Arazbâr Zemzeme makâmında bestelediği bir peşrev bilinmektedir ve bu yüzden makâmın Fatih döneminde var olduğu görüşü öne sürülebilir (2000, s. 360).

### Kantemiroğlu

Kantemiroğlu (1673-1723) Arazbâr makâmı ile ilgili en detaylı tariflerden birini vermiştir. Kendisine göre Arazbâr makâmı ses verme hareketine gerdaniye perdesinde başlar ve oradan Gerdaniye şeklinde aşağıya iner. Acem ve bayâtî perdelerini de okşayarak geçer ve segâh'a gelince orada biraz kalıp düğâh'a ve rast'a iner. Rast'dan geri dönüp Bayâtî şeklinde düğâh perdesinde karar kılar (Kantemiroğlu, 2001, s. 109-110).

### Abdülbâkî Nâsır Dede

III. Selim döneminin en önemli nazariyatçısı Abdülbaki Nasır Dede de (1765-1820) söz konusu makâm ile ilgili detaylı bir tarif vermiştir. Bu tarife göre Arazbâr makâmı muhayyer perdesinden Pençgâh-ı asil icra edip, neva perdesinde biraz oyalandıktan sonra hüseyî, acem, gerdaniye sonra yine acem ve hüseyî perdelerini gösterip Uşşâk karar verir. Nasır Dede bu makâmın sonrakilerin (müteharririn) buluşu olduğunu işaret etmiştir (Başer, 2013, s. 147-149).

### Ekrem Karadeniz

Ekrem Karadeniz (1983, s. 102-103) "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" adlı kitabında Arazbâr makâmını şu şekilde anlatmaktadır:

Çoğunlukla acem ve gerdaniye perdelerinden terennüme başlar, düğâh perdesinde karar verir. Gerdaniye perdesi seyirde fazlaca kullanılır. Başlangıçta tiz tarafta seyreden makâm pese doğru inerek Çargâh perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapar. Karara inerken uşşâk perdesi kullanılmak suretiyle düğâh perdesinde karar verilir.

Karadeniz sözlerine bir kısım bestekârın başlangıçta çargâh perdesine inmeden ewel hisar perdesi kullanarak hüseyini perdesi üzerinde kısa bir duruş yapmakla segâh makâmının çeşnisine benzer bir çeşniyi şed olarak hüseyini perdesi üzerinde gösterdiklerini ifade ederek devam eder. Diğer bir kısım eserlerde ise eviç ve hisar perdeleri ile çargâh perdesi üzerinde durularak esere ayrı bir revnak verildiğini de ekler. Karadeniz bazı durumlarda da neva perdesi üzerinde şed olarak maye makâmına benzer bir çeşninin kullanıldığını teşhis ettiğini de söylemektedir. Karadeniz, bütün bu şekillerin Arazbâr eserlerde kullanılmış olmakla beraber makâmın asıl şartlarından sayılamayacağını da sözlerine eklemektedir. Yazar, makâmın hususi çeşnisinin gerdaniye ve çargâh perdeleri üzerinde duruşlar yapmak ve karara doğru uşşâk perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar vermek suretiyle oluştuğunu söylemektedir (1983, s. 103).

### Örnek Eserler

Bu kısımda Nefiri Behram'ın ve Kutb'ün Nâyî Osman Dede'nin Arazbâr peşrevleri, Hacı Sâdullah Ağa'nın Arazbâr Buselik Kar'ı (Mevsim nevrüz irişti geldi eyyam-ı bahar), III. Selim'in Arazbâr şarkısı (Oldu gönül sana mâil) ile Tanbûrî Mustafa Çavuş'un Arazbâr şarkısı (Ezelidir bu aşk bende) makâmsal açıdan analiz edilmiştir. Analiz esnasında TRT Nota Arşivi'nden alınan notalar (2019) ve bu eserlerin çeşitli kayıtlarından istifade edilmiştir.

XVI. Yüzyılın mehter geleneğini de temsil eden bestecilerinden Nefiri Behram'ın (16. Yüzyıl) Lenk Fahte usulündeki peşrevi Arazbâr makâmıyla ilgili elimizdeki en eski örneklerden biridir (Nota 1). Kantemiroğlu'nun aktardığı repertuar içinde bulunan (TRT Nota Arşivi, 2019) bu örnekteki Arazbâr makâmı seyri Kantemiroğlu'nun (2001, s. 109-110) nazariyat eserinde anlattığı seyir ile örtüşmektedir. Gerdaniye perdesi üzerinden başlayan ve Gerdaniye çeşnisi ile yani neva'da Rast ve rast'ta Rast yapıları ile önce rast perdesinde sonra da düğâh perdesine inen eser, Bayâtî makâmı özellikleri içinde karar vermektedir. Her ne kadar notada açık bir biçimde görünmese de karar hareketinde acem ve bayâtî perdelerinin "okşanması" muhtemel bir icra tercihi olarak gündeme gelebilecektir.

(M. M. ♩ - 160) **Der makaam-ı 'arazbâr, usûleş fahte, Nefiri Behram**  
Ser-hâne



Nota 1

Kutb'un Nâyî Osman Dede'nin (1652-1729) Arazbâr peşrevinin girişi (Nota 2) makâmın tipik seyir özelliklerinden olan çargâh perdesi üzerindeki Rast yürüyüşü ile başlamaktadır. Hemen arkasından makâmın diğer karakteristik özelliklerinden olan çargâh perdesi üzerindeki Nikriz bir başka deyişle neva üzerinde Hicâz çeşnileri görülmektedir. Bu yürüyüş düğâh perdesi üzerinde yerinde Bayâtî yürüyüşü ile sonuçlanmaktadır ki bu da Arazbâr makâmının tipik karar hareketlerinden birini oluşturmaktadır. İcra sırasında, karara doğru gidiş yönünde donanımda gösterilen hisar perdesinin hüseyni perdesine dönüşmesi bir alışkanlık olmuştur.

### Arazbâr Peşrev

Osman Dede (Nâyî Seyhî,  
1652? – 1730)

Düyek ♩ = 96

Nota 2

Aynı peşrevin mülazimesi (Nota 3) her ne kadar düğâh perdesinde başlasa bile çargâh perdesindeki ısrarlı duruş ve tize doğru Rast yürüyüşü yine nazariyat kitaplarındaki

bilgiler doğrultusunda "çargâhta Rast" hareketini göstermektedir. Mülazimenin karar perdesine gidiş hareketinde ise yine Bayâtî'li bir kalış görülmektedir. Daha önce de dikkat çekilen hisar ve hüseyni arasındaki dönüşüm mülazimede de dikkat çekebilecektir.



Nota 3

Hacı Sâdullah Ağa'nın (1730-1808?) Arazbâr Bûselik Kâr'ının girişinde (Nota 4) özellikle gerdâniye perdesindeki uzun duruştan sonra adım adım çargâh perdesine inilerek çargâh perdesi üzerinde bir Râst çeşnisi gösterilmiştir.

## ARAZBAR BUSELİK KÂR

*Mevsim nevrûz iriştî geldi eyyâm-ı bahar*

USÛL: HAFİF

BESTE: HACI SADULLAH AĞA



Nota 4

Kâr'ın aşağıdaki bölümünde (Nota 5) gerdâniye perdesindeki uzun duruşlardan sonra nevâ perdesi üzerindeki Hicâz, dolayısı ile çargâh perdesi üzerindeki Nîkrîz geçkileri Arazbâr makâmı seyrinde sıklıkla yapılan geçkilerdendir. Son dizekteki şehnâz perdesinin kullanılarak nevâ perdesine olan yürüyüş ve kalış, nevâ perdesi üzerinde bir Karcıçar çeşnisi meydana getirmektedir ki bu yürüyüşe de Arazbâr makâmı seyrinde sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu kısımda da görüldüğü üzere, hem neva hem de gerdaniye perdeleri üzerinde hissedilen Hicâz çeşnisi, Arazbâr makâmının yerinde ve neva perdesi üzerindeki Bayâtî makâmı ile irtibatından kaynaklanmaktadır.

Ah Mev si mi nev  
rüz i riş di  
gel di ey yâ  
mi be har

## Nota 5

Sultan III. Selim (1761-1808) Arazbâr makâmını hem gelenekteki haliyle hem de değişik makâmlarla birlikte ustalıklı bir biçimde kullanan bestecilerden biridir. Osmanlı'nın en çalkantılı ve değişimin hissedildiği dönemlerinden birinde tahta çıkan Sultan III. Selim, sıradışı bestecilik gücü ve üretkenliği ile geçmişin müzik mirasını Osmanlı'nın XIX. Yüzyılına taşıyan temel sanat ve kültür adamlarından biri olmuştur.

Aşağıda örneğini verdiğimiz Arazbâr şarkısının (Nota 6) henüz girişinden bu makâmın özelliklerini hissedebilmek mümkündür. Gerdâniye ile çargâh perdeleri arasındaki atlama adeta bu makâmın karakteristik iki perdesinin seslerini bir arada kullanmak suretiyle Arazbâr makâmının nağme zenginliğini özetleme amacını taşımaktadır. Hemen arkasından gösterilen sünbüle perdesi ile adım adım nevâ perdesine gelinmiştir. Nevâ perdesindeki kalış bile denilemeyecek bu küçük bir duruş, nevâ perdesi üzerindeki Uşşâk çeşnisini duymak için yeterli olmuştur. Bu çeşni neva perdesinde işlenen Bayâtî makâmının tipik bir özelliğidir ve yerinde işlenen Bayâtî makâmındaki acem perdesinin eşdeğeri olan sünbüle perdesi de bu makâm için tamamlayıcı bir özellik taşımaktadır. Bu bölümün hemen arkasından daha önceki örneklerde de karşılaştığımız gibi neva üzeri Hicâz ve çargâh üzeri Nikriz çeşnileri işlenmektedir. Bu bölgedeki hisar perdesinin hüseyni ile yer değişimi Karcıçar makâmına dair bir özelliğin bu makâma aktarılması gibi kabul edilebilir. Eserin karar bölümünde ise alışıldığı üzere çargâhta Rast çeşnisinin ardından, yerinde Bayâtî makâmının Araban çeşnisi ile beraber kullanıldığı hali tercih edilmiş, yani eser nevada Hicâz çeşnisinin ardından Uşşâk çeşnisi ile sonlanmıştır.

## ARAZBÂR ŞARKI

*Oldu gönül sana mâil*

*Ağır Aksak Semâî* *III.Selim*

AH OL DU GÖ NÜL  
 SA NA MÂ IL AH  
 VAS LI NA KIL  
 BA Rİ NA IL  
 CÜM LE A LEM AH  
 OL SA HÂ IL  
 SAR MA DAN GEÇ  
 MEK NE KA BİL

### Nota 6

Tanbûrî Mustafa Çavuş (1700-1770) XVIII. Yüzyıl Osmanlı müzik kültürünün çok renkli simalarından birisidir. Çavuş unvanına bakarak kendisinin Enderun'da yetiştiğini söyleyebilmek mümkündür. Tanbûrî Mustafa Çavuş'un renkli kişiliği öncelikle yaşadığı yüzyıla göre daha yalın bir dil kullanarak bestelediği çok sayıda ve lezzetli bestelerinden kaynaklıdır. Buna ek olarak Mustafa Çavuş'un bestelerinden yansıyan halk müziği unsurlarının kendisiyle aynı dönemi paylaşan pek çok bestekara göre daha fazla olması, Mustafa Çavuş'un İstanbul kent kültürü ve saray geleneği bağlantısı adına farklı bir yere koymamızı gerektirmektedir.

Tanbûrî Mustafa Çavuş'tan seçtiğimiz Arazbâr örnek "Ezelidir bu aşk bende" dizesiyle başlayan şarkısıdır (Nota 7). Eser seyre, diğer örneklerimizde de görüldüğü üzere çargâh-gerdaniye perdeleri arası bir atlama ve çargâh perdesi üzerinde icra edilen bir Rast çeşni ile başlamaktadır. Bu bölümde hisar perdesi yerine hüseyini perdesinin icrada tercih edilmiş olması Rast makâmının karakteri açısından muhtemel bir ihtiyaç olacaktır. Besteci eserin başlangıcında kullandığı çargâh üzeri Rast çeşnisini bestesinin bütününde sürdürmekte ve bu şekilde Arazbâr makâmının rengini eserine yansıtmaktadır. Benzer temel motiflerin eser boyunca sıklıkla kullanılmış olması bestecinin halk müziği motiflerine olan yakınlığından kaynaklanmaktadır. Ancak klasik bestecilik geleneğinde daha fazla kullanılan Arazbâr makâmını bütün incelikleriyle

kullanmış olması, bestecinin makâm kültürünün tüm unsurlarına aynı oranda hâkim olduğunun da bir kanıtı olarak görülebilir.

Neva perdesi üzerindeki Bayâtî makâmı çeşnisinin bir özelliği olarak gerdaniye perdesinde sıklıkla duruş yapan eser, nazariyat kitaplarında sıklıkla belirtildiği gibi yerinde Bayâtî makâmı çeşnisi ile sonlanmıştır.

**ARAZBAR ŞARKI** **Tanburi Mustafa Çavuş**

♩ = 100

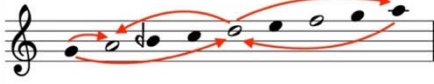
Nota 7

### Arazbar Makamının Ezgi Çekirdekleri

Çalışmanın analiz yöntemi içinde makam yapılarının birbirlerine eklemlenen "ezgisel çekirdeklerden" oluştuğuna dair bir fikir de bulunmaktadır. Bu yaklaşım "Bayraktarkatal-Öztürk" ve "Güray" gibi pek çok araştırmacının eserlerinde göze çarpmaktadır (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012, s. 34-35; Güray, 2012, s. 137-143). "Ezgisel çekirdekleri" temel alan bu yaklaşım eserin her ezgisel motifinin bir ezgi çekirdeğinden oluştuğu ve bu ezgi çekirdeklerinin merkezleri arasındaki ilişkinin de makamsal seyir hareketlerini ortaya koyduğunu öngörür. Söz konusu yaklaşım aracılığıyla makam yapılarını oluşturan tipik nağme hareketlerinin ve bu nağme hareketlerinin merkezinde yer alan karar veya asma karar seslerinin özellikleri tespit edilebildiği gibi makamın seyir yapısı da bu hareketlere bağlı olarak teşhis edilebilmektedir. Bu duruma ek olarak bu yaklaşım, hem besteciye has motiflere hem de yerel ezgi kalıplarına dayalı olarak üretilebilecek makamsal müziklerin, bu motif ve kalıpları temsil eden çekirdeklerin birbirlerine eklenmesiyle oluşan "modüler", "karmaşık" ve "esnek" bir makam teorisiyle ifade edilebilmesini de mümkün

kılmaktadır. Bu teorik yaklaşım Anadolu müziğinin değişik üsluplarını yansıtan çeşitli makam tercihlerinin bir arada değerlendirilebilmesini de mümkün kılmaktadır.

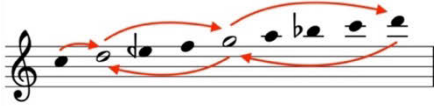
Bu yaklaşım ile tespit edilen ve Arazbar makamını oluşturan çeşnileri tanımlayan ezgi çekirdekleri Nota 8'de belirtilmiştir.



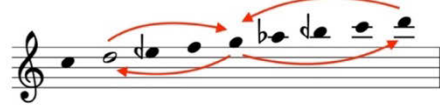
Bayâti 1



Bayâti 2 - Nevâ'da Hicâz (Uzzâl)



Nevâ'da Bayâti 1



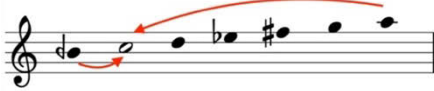
Nevâ'da Bayâti 2 - Gerdâniye'de Hicâz



Çargâh'ta Rast ve Mahur Çekirdekleri



Hacı Sadullah Ağa'nın eserinden seçilen örnek motifler



Çargâh'ta Nikriz (Karcıgar) Çekirdeği



### Nota 8<sup>ii</sup>

Nota 8'da Arazbâr makâmını oluşturan yerinde (dügâh perdesi üzerinde) Bayâtî ve neva'da Bayâtî çeşnilerinin özellikleri teşhis edilebilmektedir. Bu anlamda hem yerinde ve neva perdesi üzerindeki Uşşâk çeşnisi hem de neva ve gerdaniye perdeleri üzerindeki Hicâz çeşnilerini tesbit etmek de mümkün olmaktadır. Çargâh'da Rast ve çargâh'da Nikriz çeşnileri de makâmın iki önemli unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. İlgili notada söz konusu çeşniler bestecilerin eserlerindeki bazı motiflerle de desteklenmektedir.

### Sonuç

Genel anlamıyla hemen her eserde görülen odur ki:

- Arazbâr makâmı XVII. Yüzyılda Gerdaniye, Rast ve Hüseyini gibi makâmların etkisini daha fazla hissederken, XVIII. Yüzyıl sonrasında Bayâtî makamının-gelenekteki halinin-ağırlığı daha fazla ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durum makâmların zaman içinde kültürel yönelimlerin ve bestecilik tercihlerinin de etkisiyle evrilmesine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.
- Arazbâr makâmı yerinde Bayâtî makâmının özelliklerini kullanmaktadır. Bu anlamda bu makâmın da seyir özelliği olan Neva perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi

Arazbâr makâmının da temel özellikleri arasındadır. (Bkz. Sultan III. Selim ve Hacı Sâdullah Ağa 1 örneği)

- Arazbâr makâmı çıkıcı ezgi yapıları için hüseyinî perdesini kullanırken, inici ezgi yapıları için de hisar ve dik hisar perdeleri arasında yer alan vasati bir “hisar” perdesi kullanmaktadır. (Bkz. Tüm örnek eserler)
- Arazbâr makâmı çargâh perdesi üzerinde çıkıcı nağmelerde Mâhûr, inici nağmelerde ise Râst çeşnilerini ihtiva eder, bunu da Rast ve Mâhûr makâmlarının karakterleri doğrultusunda özellikle çargâh, gerdaniye ve dik hisar ve hüseyinî perdelerini vurgulayarak ifade eder. (Tanbûrî Mustafa Çavuş ve Hacı Sâdullah Ağa 1-2 eserleri)
- Buna ek olarak neva perdesi üzerinde eski Bayâtî ya da Uşşâk çeşnilerinden birinin kullanımı da alışkanlık olarak göze çarpmaktadır. (Bkz. Hacı Sâdullah Ağa ve Sultan III. Selim eserleri)
- Arazbâr makâmında acem perdesinin eviç ile yer değiştirmesi zaman zaman Karcıgar veya Nikriz çeşnilerini bu makâm için bir geçki özelliği olarak ortaya çıkarmaktadır. (Bkz. III. Selim ve Hacı Sâdullah Ağa eserleri)
- Arazbâr makâmı, sıklıkla tecrübe ettiği Uşşâk, Hüseyinî, Neva ve Bayâtî makâmlarının etkilerini, çargâh ve gerdaniye perdelerini ağırlıklı olarak kullanmak suretiyle ortaya çıkardığı Rast çeşnisi ile kırmaktadır. (Bkz. Tüm eserler)
- Arazbâr makâmının donanımına makâm seyri içinde hemen hemen hiç değişiklik göstermeyen segâh perdesinin konulması zaruridir. Özellikle inici ezgilerde sıklıkla kullanılan “vasati (2-3 komalık)” dik hisar perdesinin ise donanıma koyulması bir zorunluluk olmamakla beraber, tıpkı eviç, nim hisar (bayâtî), sünbüle perdelerinde olduğu gibi eser içinde mezkûr nispetlerle belirtilmesi makâm özelliği açısından önemlidir.

Bu saptamaların ışığında Arazbâr makâmı tanımını şu cümleyle ifade edebiliriz:

Yerinde Bayâtî, Neva’da Bayâtî ve Çargâhda Rast makâmlarının harmanlanmasıyla meydana gelmiş bir makâm olup, özellikle çargâh ve gerdaniye perdelerinin vurgulanmasıyla kendisini ortaya koyar. Bu iki perdenin görevi, Arazbâr makâmın belkemiğini oluşturan Bayâtî makâmına has çeşnileri kırarak, farklı ve özgün bir rengin duyurulmasını sağlamaktır. Arazbâr makâmının karar seyri Bayâtî makamının karar seyrini andırmaktadır.

**Kaynakça**

- Aksoy B. (2015). Osmanlı-Türk Musikisi Tarihinin Yazılması/Yazılmaması Üzerine Ön Notlar 2, Erişim Adresi: [http://www.musikidergisi.com/yazar106osmanliturk\\_musikisi\\_\\_tarihinin\\_yazilmasiyazilamamasi\\_ustune\\_on\\_notlar\\_2.html](http://www.musikidergisi.com/yazar106osmanliturk_musikisi__tarihinin_yazilmasiyazilamamasi_ustune_on_notlar_2.html) (Erişim Tarihi: 15.06.2019)
- Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. E. ve Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (Pamdad)*, 4, 24-59. <http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/4.-say%C4%B1/porte-akademik-4-3.pdf>
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü-Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C. ve Tokaç, M. S. (2013). XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Mustafa İtrî Efendi. *Folklor-Edebiyat Dergisi (MLA Folklore Bibliography)*, cilt 19, sayı 75, 2013(3). <https://dergipark.org.tr/download/article-file/255463>
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı*. Yalçın Tura (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TRT Nota Arşivi. (2019). Erişim Adresi: <http://www.sanatmuziginotalari.com/> (Erişim Tarihi: 12.06.2019)

**Notlar:**

<sup>i</sup> Metin içinde perde isimlerinin küçük harf, makam veya makamsal ezgi parçalarını ifade eden terimlerin ise büyük harfle başlanarak yazılması tercih edilmiştir.

<sup>ii</sup> Nota yazımındaki desteklerinden dolayı İsmet Karadeniz ve Caner Bektaş'a teşekkürlerimizi sunarız.



# KILIÇ, ŞİİR VE MUSİKİ: GAZİ GİRAY HAN



Cenk GÜRAY<sup>1</sup>, Ayten KAPLAN<sup>2</sup>

## Abstract

Gazi Giray Han (1554-1607) who has directed "Crime Khanate"-one of the prominent components of the Ottoman Empire and Dynasty-for a long period is a very critical statesman and commander of the XVI. Century and has lived a majority of his reign in the fields of war. But more importantly, Giray Han should be evaluated as a personality who had given the signs of the gorgeous Ottoman music tradition of the XVII.-XVIII. Centuries nearly a century prior to that era. The eleven compositions by Gazi Giray Han-that has reached today-shows a remarkable richness in maqam and usul usages and a mastery in musical form construction as well.

In his work named "Gülbün-i Hanan" Halim Giray Han, identifies Giray Han as a "music scientist" equivalent to Farabi in scientific background. With respect to this knowledge, we can assert that Gazi Giray Han is not only a composer but a theorist as well. Besides of being a successful statesman and a soldier, Giray Han was also very enthusiastic about supporting arts men of the period under his patronage, which is a substantial characteristic of the Ottoman Dynasty and Palace. It is possible to collect the works about the musical personality of Giray Han in two main categories, namely as biographical sources and sources for music theory and musical performance.

Moreover, Gazi Giray Han is an important poet who had even written works in masnevi form and collected his poems in a "divançe", a master of calligraphy and an important scientist in a wide perspective of subjects. So, Gazi Giray Han can be identified as key figure of the Ottoman dynasty and palace who had carried the art and the social traditions of the old Mongolian Palace to İstanbul as a noble model of the artist-scientist statesman characteristic of the Ottoman history. Therefore, examining the works and life of Giray Han will be help in both understanding the music tradition in Ottoman Palace and also in analysing the Ottoman schools/styles of composition. In this work Giray Han's compositions and poetries will be evaluated in the light of his historical personality and ideas will be developed on the music culture of the Ottoman Empire in the early period.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@hacettepe.edu.tr.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, aykap@hacettepe.edu.tr.

## Osmanlı Devlet ve Hanedan Sisteminin Mensubu Olarak Gazi Giray Han

Gazi Giray Han (1554-1607) Osmanlı devlet ve hanedan sisteminin temel birimlerinden biri olan "Kırım Hanlığını" uzun yıllar yönetmiş, bu anlamda neredeyse hanlığının tüm süresini Osmanlı Devleti adına savaşlarda geçirmiş önemli bir devlet adamıdır. Ama bundan daha önemlisi Gazi Giray Han, Osmanlı müzik geleneğinin özgün çizgisini ancak XVII. Yüzyıldan itibaren yakalamış olan müzik geleneğinin görkemini bir asır öncesinden haber veren önemli bir bestekâr olarak değerlendirilmelidir. Giray Han'ın günümüze kadar ulaşmış besteleri gerek makam ve usul kullanımındaki zenginlik gerekse de biçim ustalığı adına ciddi bir önem arz etmektedir.

Halim Giray Han, Gülbün-i Hanan adlı eserinde, Giray Han'ı "Farabi dengi bir musiki bilgini" olarak nitelendirmektedir (Arslan, 2015: 202-203). Buradan hareketle Giray Han'ın besteciliğinin yanında aynı zamanda müzik teorisi çalışmaları da olduğunu anlıyoruz. Başarılı bir Devlet adamı ve asker olmasının yanısıra, Osmanlı Sarayı ve Hanedan'ın, sanatçıları ve bilginleri destekleyen yaklaşımının etkisini de üstünde taşıyan Gazi Giray Han'ın musikişinaslığı hakkında bilgi veren kaynakları iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Bu kategorilerden ilki biyografisinin ele aldığı tarihi kaynaklar; ikincisi ise musiki nazariyatı ile ilgili eserler ve musikinin değişik alanlarına yoğunlaşan kaynaklardır (Arslan, 2008: 202-203).

Gazi Giray Han, bu özelliklerinin yanında Gazali mahlasıyla "Çağatay" lehçesiyle şiirler yazan "divançe" ve "mesnevi" sahibi önemli bir şair, usta bir hattat ve pek çok bilim alanında hüner sahibi bir âlimdi. Bütün bu özellikleri beraber incelendiği zaman Gazi Giray'ın adeta eski Moğol (Herat) saray geleneklerini Osmanlı sarayına taşıyarak sanatkâr ve âlim bir devlet adamı fikrini Osmanlı şehzade ve padişahları ile birlikte güçlendiren oldukça kilit bir figür olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Bu anlamda Giray Han'ın incelenmesi hem Osmanlı saray müziği geleneğinin anlaşılmasında hem de Osmanlı bestecilik ekollerinin çözümlenmesinde çok önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu çalışmada Gazi Giray'ın beste ve şiirleri Giray'ın tarihsel kişiliği de değerlendirilerek analizlerle incelenecek ve erken dönem Osmanlı müzik kültürüne dair bazı fikirler ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

## Türk Devlet Geleneği Açısından Sanat ve Bilim Eğitimi

Toplumsal yaşamda birey bir kültürün içine doğar ve kültürlenme sürecine girer. Kültürlenme sürecini işlevsel kılan olgu eğitimidir. Eğitim en genel anlamda istendik davranışlar geliştirme amacı taşıırken aynı zamanda bireylere çeşitli roller ve beceriler kazandırarak, toplumsal değerlerin, kurumların, sistemlerin devamlılığını sağlama amacını da gütmektedir.

Daha ziyade merkezi yönetim anlayışına dayalı sistemlerde, gelecekte devlet yönetiminde çok önemli görevler üstlenecek olan kişilerin hanedanın özellikle erkek çocuklarının eğitimi önemlidir. Onların doğumlarından itibaren hemen hemen hayatlarının bütün kademelerinde en iyi şekilde yetişmelerine özen gösterilir. Türk tarihinde de şehzadelerin eğitiminin niteliği milletin kaderini belirleyicidir. Yetki ve

sorumlulukları fazla olan hakanların yeteneği, bilgisi, becerisi ve tecrübesi devletin bekası, dirlik ve düzenliği açısından son derece önemlidir (Kırpık, 2016: 31-37).

Osmanlı'nın "Klasik Dönemi'nde" şehzadeler eğitim süreçleri boyunca Kur'an ilimleri ve diğer dinî ilimler, Türkçe dil ve edebiyat eğitimine ek olarak başta Arapça, Farsça, Latince, hatta Çağatay Türkçesi gibi dil ve lehçeler üzerinde de tecrübe kazanmaktaydılar. Şehzadeler bunun yanında, tarih, coğrafya, harp sanatı, astroloji, matematik, mantık ve kimya gibi pozitif bilimler ve tasavvuf alanının yanısıra, hat, müzik, avcılık, ok atıcılığı, güreş gibi spor alanlarında da kendilerini geliştirme imkânı bulmaktaydılar (Kurtaran,2014:762-763; İsen, 2000: 82).

1475'de Gedik Ahmet Paşa tarafından Cenevizliler aracılığıyla yerleştirildiği hapisneden çıkarılan Mengli Giray ile Osmanlı Devleti arasında bu olayın hemen ardından bir bağlılık antlaşması yapılması (İnalçık, 1996: 76-78) Osmanlı-Kırım arasındaki resmi ortaklığın da ilk somut adımı anlamına geliyordu. Kırım Hanlığı, Osmanlı devlet protokolü açısından ileri konumunu (Ürekli, 1987: 123), iç işlerindeki yoğun serbestisi ve pek çok seferde adeta "akıncı" kuvvet olarak yer alması gibi sebeplerle (Ayhün, 2008: 62-64) güçlendirerek Osmanlı adına en önemli "destek" merkezlerinden biri haline gelmişti.

1475'deki bu antlaşmadan sonra Kırım atlıları da Osmanlı yanında savaşıyor, eğitim görüyor, Kırım şehzadeleri de aynı Osmanlı şehzadeleri gibi yetiştiriliyordu. İki hanedanın da ortak bir yoğunlaşma alanı olarak gördüğü musiki ve şiir, hem şehzadelerin eğitimlerinde hem de padişah ve hanların üretimlerinde odak olarak görülmekteydi. Bu anlamda Kırım hanedanı mensuplarının büyük bir kısmı da tıpkı Osmanlı Hanedanı'nın önemli bir bölümü gibi şiir ve musiki ile uğraşmış hatta bir kısmı da bu alanlarda önemli olarak addedilebilecek faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle Osmanlı ve Kırım hanedanlar tarihte şiir ve musikinin hem "üreticisi" hem de "hamisi" olarak önem kazanmışlardır. (İsen, 2000:82) "Kırım Hanlarının içinde şiir ve musiki alanında en tanınmış olanı kuşkusuz Ebu'l-feth Bora Gazi Giray Han'dır"(İsen,2000:83).

Gazi Giray'ın adeta eski Moğol (Herat) saray geleneklerinin Osmanlı sarayına taşınmasında (Feldman, 1996: 39-40) sanatkâr ve âlim bir devlet adamı kimliğiyle oldukça kilit bir isim olarak ön plana çıktığı görülebilmektedir.

### **Osmanlı Devlet Geleneği Açısından Kırım Hanlığı ve Kültürün Simge Dünyası: Kılıç, Şiir ve Musiki**

Şiir ve musiki geleneği sadece Osmanlı ve Kırım hanedanları için değil tüm doğu hanedanları için "devlet geleneğinin gücünü" "sanat" aracılığıyla simgeleyen kaynaklar olagelmıştır (Karaismailoğlu, 2000: 75). Şair Hilmi Yavuz'un "doğunun büyük şiiri" imgesi ile anlatmak istediği meselenin bu simgesel güç olması muhtemeldir (1977):

*"...biz üç güzel kardeşlik ve ölüm,*

*ölüm en gencimizdi bizim*

*bize doğunun büyük şiiri kaldı*

*o bir nehir gibi ve kendimizin*

*nice ipek yollarına dökülüp*

*ve derin kollarına bir gonca*

*gül diye kapanıp ve tiftik,*

*safran ve kilim gibi onca*

*acılardan sonra, mağrur ve yitik*

*bir külliyeye benzer gurbetimizin*

*gide gide sonuna geldik..."*

Tüm doğu sarayları için çok önemli medeniyet simgeleri olarak beliren "şiir" ve "musiki" simgeleri "kılıç" simgesi ile beraber değerlendirildiği zaman (Çolak, 2018: 2158, 2159) bu fikirlerin devletin geleneğini, gücünü, hâkimiyet ve adalet anlayışını yansıtan simgeler olarak öne çıktığı görülebilmektedir. Türk, İran ve Arap saray gelenekleri ve toplumsal hayatı içinde bu durumun değişik yansımalarını görebilmek mümkündür (İsmailoğlu, 2000: 68). Doğu felsefe dünyasının müzik ve şiire «kozmetik ahenk» ve «insanın iç dünyasını» tanıyabilmek adına atfettiği önemin bu noktadaki etkisi yüksek olmalıdır (Güray, 2012: 25-26). Gazi Giray Han kişiliği içinde söz konusu simge dünyasının tüm özelliklerini barındırmasıyla özel bir noktada durmaktadır.

### **Kılıç: Asker Gazi Giray Han**

Gazi Giray Han (1554-1607) Osmanlı devlet ve hanedan sisteminin temel birimlerinden biri olan "Kırım Hanlığını" uzun yıllar yönetmiş, bu anlamda neredeyse hanlığının tüm süresini Osmanlı Devleti adına savaşlarda geçirmiş önemli bir devlet adamıdır. Giray Han, 1571 'de Moskova zaferinden sonra "Taht Algan" unvanı verilen 13. Kırım hanı (1551-1577) I.Devlet Giray Han'ın oğlu ve Cengiz Han'ın 16. Kuşaktan torunudur. Hükümdar, asker, bestekâr, şair, âlim ve sazendedir.

Halil İncalçık, II. Gazi Giray'ı Kırım hanlarının en önemlilerinden biri olarak nitelemekte ve Gazi Giray Han'ın, her ne kadar hanlığı döneminde İstanbul'un emirlerini her zaman yerine getirmese de, Osmanlı hükümet merkeziyle dengeli ilişkiler kurabilen, başarılı bir devlet adamı olduğunu ifade eder (İncalçık, 1996: 452). Kahramanlıklarından dolayı Giray Han'a "Bora" lakabı verilmiştir. 1578 yılında Âdil Giray kumandasında genç bir kumandan olarak ilk katıldığı Osmanlı-Safevi savaşında dikkati çeken Gazi Giray Han, genç yaşta ağabeylerinin yanında pek çok başka önemli savaşa da katılmıştır. Şirvan'ın ele geçirilmesi ve Kür nehri civarında yerleşmiş olan Selman Han'ın mağlup edilmesinde çok önemli rol oynamıştır. Cesareti, olağanüstü girişimleri, yılmaz kişiliğiyle yanındakilere heyecan aşılayan canlı ve cesur bir örnek olmuştur. Asâfi Şecaatname adlı eserinde Gazi Giray'ın iyi hatta "cüretkâr" bir savaşçı olduğundan söz etmektedir (Er, 2011:12-13). Daha 25 yaşında iken önemli zaferler kazandığı için

padişah III. Murad, Gazi Giray Han'ın toprak gelirini (hassını) artırmıştır (Öztuna, 1969:228; Er, 2011: 12).

1580'de bir ileri keşif hareketinde İranlılara esir düşmüş, Osmanlılar'a karşı İran'a destek vermeyi reddetmesi üzerine Alamut Kalesi'ne hapsedilmiştir. Yedi yıl esaretten sonra 1585 yılında buradan kaçmayı başarıp, Erzurum'da bulunan Özdemiroğlu Osman Paşa'nın yanına gelmiş ve onunla birlikte yeniden savaflara katılmıştır. Osman Paşa'nın ölümünden sonra İstanbul'a gitmiş ve oradan Yanbolu'ya gönderilmiştir. Saraydan verilen sâlyâne ile sakin bir hayat yaşarken III. Murad tarafından İslâm Giray'ın ölümü üzerine, sadakat ve cesaretiyle güven verdiği için boşalan Kırım hanlığına (1588 - 1596) tayin edilmiştir (İnalçık, 1996: 451). Başarılarına duyulan güvenle Osmanlı Devleti Gazi Giray Han'a Kırım'da artan Rus baskısı sıkıntısının çözülmesi görevini de vermiştir. (Derman, 2016:336).

Giray Han, hanlığı döneminde birçok başarıya imza atmıştır. İsveç ve Lehistan müzakerelerinde bulunmuş, Rus baskısını çözüme kavuşturmuş ve Rusya'yı vergiye bağlamıştır. Eflâk ve Boğdan taarruzlarında bulunmuş, Avusturya seferleri yapmıştır. Macaristan'daki hizmetlerinden dolayı Osmanlı Devleti tarafından zam ve bahşişlerle taltif edilmiş, Kırım hanları arasında en yüksek mertebeye çıkan saygı gören han olmuştur.

İki defa Kırım tahtına oturmuştur (1588 - 1596) ve (1596 - 1607). Boğdan'daki başarılarına dayanarak Boğdan'ı ister ama verilmez. Bunun üzerine 1596 'da Sultan Murad zamanında Eğri savaşı için kendisinden ısrarlı yardım taleplerini kabul etmeyerek, kalgay/kardeşi Feth Giray'ı göndermiştir. Eğri'den Haçovaya ilerleyen savaşta Feth Giray başarılı olmuştur. Buna dayanarak Cigalazâde Sinan Paşa'nın ısrarıyla Gazi Giray Han azledilip yerine Feth Giray hanlığa getirilmiştir. Feth Giray kabul etmekte tereddüt etse de Cigalazâde kabule zorlamıştır. Üç ay sonra Cigalazâde görevinden alınınca, Kırımlıların desteği ile Gazi Giray Han tekrar hanlığa tayin edilmiştir (1596-1607) (Er, 2011: 31). Bu dönemde Gazi Giray Kazak tehditlerine karşı Kirman (Gazikerman) kalesini inşa etmeye başlar, 1598'de III. Mehmed'in emriyle Macaristan'daki Osmanlı ordusuna destek için harekete geçer. 1599'da meşhur Estergon seferine katılır. Ancak Kırım'daki durumdan dolayı buradan geri dönmek isteyince Osmanlı devleti ile arası açılır. 1602 yılında tekrar Macaristan'a dönüp kışı Peçuy'da avlanma, eğlence ve sanatla geçirir. (Arslan, 2015: 200-201)

Osmanlı Devleti ile anlaşmazlıkların devam etmesi nedeniyle 1603'de Kırım'a döndü. Celali isyanlarında kendisinden istenen asker desteğini beklenen ölçüde göndermedi. Bu olayın ardından Gazi Giray'dan Safevilerle savaş için Şirvan'a gitmesi istendi. Fakat o sırada Gazi Giray 1597'de inşasına başladığı Gazikerman kalesinin inşasını tamamlayıp Kırım'a dönerken, Kasım 1607'de yolda vebaya yakalanarak vefat etti. Mezarı Bahçesaray'da babası Devlet Giray'ın yanında Han Sarayı Camii hazîresindeki türbededir (İnalçık, 2017: 196-197).

### **Şiir ve Musiki: Sanatkâr Gazi Giray Han**

Bora Gazi Giray Han (1554-1608) Kırım hanları içinde şairlik ve sanatkârlık yönleriyle en tanınmış olanlardan biridir (Uzun, 1996: 452-453). Mert, kahraman, fazilet sahibi, ilim

ve edebiyata düşkündür. Türkçe yanında Arapça ve Farsçayı şiir ve yazı yazacak kadar bilirdi. Osmanlı Türkçesi yanında, "Kırım Tatarcası" ile yazılmış şiirleri de bulunmaktadır. (Kurnaz, Çeltik, 2009: 284). Şiirlerinde Gazayî ve Gâzi Han mahlaslarını kullanmıştır. Hanlar içinde ismi dışında ilk mahlâs kullanan da odur. *Hamasî* bir üslupta şiirler yazması Türk Edebiyat tarihi içinde onu farklı bir konuma yerleştirmesini sağlamıştır. Çünkü Divan edebiyatı geleneği içinde kahramanlık öykülerini dile getiren şiir sayısı azdır. Gazi Giray'ın bu hamasî ve lirik örnekler dışında mizah ve hiciv özelliği taşıyan şiirleri de vardır. Şiirlerinde ağırlıklı olarak kendi yaşantısını aktarmıştır. O aynı zamanda çağının önde gelen nesir ustalarıyla boy ölçüşecek düzeyde bir nesir ustasıdır (İsen, 2000: 83-85).

Bora Gazi Giray aynı zamanda hattat, müzisyen ve besteciydi. Hatta kendisinin, Belgrad kuşatması sırasında tarihçi Peçevi İbrahim Efendi'ye «talik» yazısının inceliklerini öğrettiği de bilinmektedir (Er, 2011: 41). Kendisinin pek çok çalgıyı çalabildiği ve pek çok bestesi olduğu bilinmektedir (Kurnaz, Çeltik, 2009: 284). Öztuna'nın tespitlerine göre: Arapça, Farsça, Çağatay ve Kırım lehçelerinde şiirleri vardır. Fakat kendisine şöhret getiren şiirleri, Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Gazi Giray Han'ın "hamasî" tabiatlı şiirlerinden bir örnek aşağıda verilmiştir:

### "Gazel

*Rayete meyl ederiz kaamet-i dilcu yerine*

*Tuğa dil bağlamışız kakül-i hoşbu yerine*

*Heves-i tir ü keman çıkmadı dilden asla*

*Navek-i gamze-i dil-duz ile ebru yerine*

...

*Olmışuz can ile billah Gazayi teşne*

*İçerüz düşmen-i dinün kanını su yerine*

*Gönül alıcı (sevgilinin) boyuna bayrağı tercih ederiz,(Çünkü) hoş kokulu kâkül yerine tuğa bel bağlamışız.*

*(Sevgilinin kaşları ve gönüle sapanan kirpikleri yerine, bizim gönlümüzden yay ve ok sevgisi asla çıkmadı" (Kuzucular, 2013).*

Giray Han dini, tabîî ve riyazî ilimleri biliyordu. Behar'e göre Giray Han, birinci sınıf bir şair ve en büyük Türk bestekârlarından biri olmasının yanında aynı Kantemiroğlu gibi "saz eserleri" üzerinde uzmanlaşan bir bestekârdır (Judetz, 2001: 323). Giray Han'ın bir "divançesi" ve "Gül ve Bülbül" temalı bir mesnevisi vardır (Uzun, 1996: 452). Giray Han "saltanatı" boyunca ilmi ve san'atı korumuştur. Kendisinin sözlü eserlerinden hiç biri zamanımıza gelmemiştir. Peşrev ve Saz Semai'lerinin önemli bir kısmı ise halen çalınmaktadır. Yılmaz Öztuna Gazi Giray Han'ın elimizdeki eserlerinden bir kısmını aşağıdaki gibi aktarmıştır:

1. "Bayatî-Araban Peşrevi (Muhammes) ve Semai
2. Hüzam Peşrev (Fahte) ve Saz Semaisi(değişmeli)
3. Mahur Peşrev (Devr-i Kebir)
4. Muhalif-i Irak Peşrevi (Sakil) ve Saz Semaisi (değişmeli)
5. Şedd-i Araban Peşrevi (Devr-i Kebir) ve Saz Semaisi
6. Zengüle Peşrevi (Sakiyl) ve Saz Semaisi
7. Zirefkend Peşrevi (Darb-ı Fetih, 5 hane) ve Saz Semaisi (Sengin Semai), 3 hane(değişmeli)
8. Arazbar Peşrevi (Muhammes)
9. Gerdaniye Peşrevi (Evsat) ve Saz Semaisi
10. Gülizar Peşrevi (Hafif)
11. Hüseyni Peşrevi (Zencir) (Büyük Zencir)
12. Nişabur Peşrevi (Devr-i Kebir)
13. Rast Saz Semaisi (3 hane)" (Öztuna,1969:228-229)

Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Yılmaz Öztuna gibi önde gelen müzikbilimcilerin eserlerinde Gazi Giray Han ve eserlerinden söz edilmesi kendisinin müzik teorisi yönünün de güçlü olduğunu işaret etmektedir.

### **Gazi Giray Han'ın Bestelerinin Form ve Üslup Dönem Müziği ile İrtibatının Değerlendirilmesi**

Gazi Giray Han Osmanlı müzik kültürü adına erken sayılabilecek bir dönem olan XVI. Yüzyıl sonları ve XVII. Yüzyıl başlarının üretken bestekârları arasında gösterilebilmektedir. Bu anlamda Gazi Giray Han'ın bestelerinin aynı döneme ait nazariyat kaynakları ile mukayesesi hem bu dönemin Osmanlı müzik geleneğine ait bestecilik üslubuna hem de Gazi Giray Han'ın bir besteci olarak dönem içindeki yerine dair fikir verebilecektir. Osmanlı döneminden günümüze kadar gelen repertuar içinde Gazi Giray Han'a atfedilmiş olup da icra geleneği halen güçlü bir biçimde devam eden eserlerin başında "çenber" usulündeki Nihavend Peşrev gelmektedir (Nota 1):

Öncelikli olarak Gazi Giray Han dönemi sonrası nazariyat kaynakları içinde ilgili makamı incelemek gerekmektedir. Kantemiroğlu Nihâvend makamı için şu açıklamayı yapmaktadır:

*"Kürdi makamının iki karargâhı vardır. Biri, Dügâh perdesidir ki, onunla asıl Kürdi makamı meydana gelir. Öteki ise, Rast perdesidir ve o perdede karar kıldığında, makam adı ile anılmaya ruhsat kazanmış bulunan Nihâvend terkihi icra edilmiş olur."* (2001: 105)

ÇENBER NİHÂVEND PEŞREVİ MÜZİK: GAZİ GİRAY HAN II

♩: 84 HÂNE: 1

MÜLÂZİME

(SON)

Nota 1: Nihavend Peşrev (TRT Nota Arşivi, 2019)

Abdülbaki Nasır Dede de, *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde, Nihâvend-i Sagîr, Nihâvend-i Rûmî ve Nihâvend-i Cedid isimleri altında üç değişik Nihavend makamı tarifi verirken, "Nihavend-i Sagir" ismi altında verilen ve "Neva ve Dügah'daki Hicaz" yapıları sonrasında rast perdesinde karar veren yapısı ile "Neveser" makamını andıran tarif Gazi Giray Han'ın peşrevi ile özellikle "Neva üzerindeki Hicaz yapısı" aracılığıyla uyumlu gözükmetedir:

"Gerdaniye perdesinden Hicaz âgâze idüp, yine Hicaz karar eder. Bu terkip kudema-ı müteahhirinin ibtiradır. Amma bu zamanda meşhur değildir." (2013: 179-180)

Bu anlamda Gazi Giray'ın söz konusu eserinin Nihavend makamının XVII. Ve XVIII. Yüzyıldaki temel özelliklerini gösterdiği söylenebilir. Eser, ilk hanesinde "Kantemiroğlu'nun Nihavend tarifinde olduğu gibi" Rast etrafındaki Nihavend çekirdeğini kullanırken, ikinci hanede ise "Nasır Dede'nin Nihavend-i sagir" tarifinde olduğu gibi neva perdesi üzerindeki Hicaz'lı çekirdek aracılığıyla genişleme



göstermektedir. Eserin tipik ezgisel hareketlerini, kalıplarını ve seyrini temsil eden (Güray, 2012: 139-145) çekirdekler Şekil 1’de verilmiştir.

Nihâvend başlangıç çekirdeği

Kürdi motifi ile Rast'ta Nihâvend karar

Nihâvend'de genişleme  
(Nevâ perdesinde Hicâz Humâyun)

Şekil 1: Nihavend Peşrev'in Ezgisel Çekirdekleri (TRT Nota Arşivi, 2019)

Kantemiroğlu külliyyatının günümüzde en fazla icra edilen eseri şüphesiz ki "Mahur Peşrev'dir". Mahur Peşrev'in bu yaygınlığının altında şüphesiz ki bu eserin "hafıza temelli bir aktarımın" doğal özellikleri doğrultusunda içinden geçtiği zamansal boyuta ait "müzikal özellikleri" bünyesine almasının da bir payı olduğu ifade edilebilir. Ancak eserin Gazi Giray Han dönemine ait bazı teknik özelliklere de sahip olduğu gözden kaçmamalıdır.

## MAHUR PEŞREV

USÛL: DÜYEK  
Birinci Hane

BESTE: GAZI GİRAY HAN

Mülâzime

SON

Nota 2: Mahur Peşrev

Kantemiroğlu "Mahur" makamını aşağıdaki ifadelerle tarif etmektedir:

"...Ses verme hareketine gerdaniye adıyla tanınan tiz rast perdesiyle başlar ve kendi perdesine (mahur'a) gelir. Oradan evc'i atlayıp hüseyni'ye oradan da neva'ya, çargah'a ve buselik perdesine geldikten sonra segah'ı atlayıp buselik yüzünden düğah perdesine düşer..." (2001: 85)

Söz konusu eserde görülebilen "Gerdaniye" temelli bir başlangıç, mahur perdesinin yoğun kullanımı, hüseyni, neva ve çargâh tipi duraklar, düğâh perdesinde ortaya çıkan karar hissi ve buselik perdesi ile "Buselik" çeşnisinin karar bölgelerinde yoğunlukla kullanımı adeta dönemin nazariyat eserleri ile bu eserdeki müzikal yapıları bütünleştirmektedir. Eserin tipik ezgisel hareketlerini, kalıplarını ve seyrini temsil eden çekirdekler Şekil 2'de verilmiştir.

Mâhur başlangıç  
Gerdâniye'de Rast çekirdeği  
(Mâhur perdesi)

Hüseyni' de durak

Nevâ' da durak

Çargâh' da durak

Düğâh' ta Buselik çeşnili durak  
(çekirdek)

Şekil 2: Mahur Peşrev'in Ezgisel Çekirdekleri

## Sonuçlar

Gazi Giray Han "Türk" saray geleneklerinin "hanedan" ailelerini yüklediği "sanatkârlık" ve "sanatın hamiliği" görevini "çok yönlü", "üretken" ve "incelikli" bir sanatkâr olarak doldururken, askerlik ve devlet yöneticiliği görevlerini de "sanatın" verdiği "aşk, şevk, coşku ve inançla" gerçekleştirmiştir. Giray Han bu anlamda "Türk ve Moğol" saraylarının kadim geleneklerini birleştirerek, bu geleneklerin "şiiir ve musiki" üretimlerinin en zengin ürünlerinden bir kısmını ortaya koymuştur. Giray Han kişiliğiyle adeta, "kılıç, şiiir ve musikinin" simgelediği "adaletli, ilim ve irfan" kökenli "devlet" geleneğinin de bir yansımasıdır. Giray Han'ın "şiiirleri" teknik açıdan dil ve üslup yapıları bakımından döneminin istisnai örnekleri arasındayken, besteleri de "Osmanlı müzik geleneğinin" günümüze kadar taşıdığı büyük "letafetin", "makam ve usûl" zenginliğinin özel bir ürünüdür.

Gazi Giray Han Osmanlı'ya dair bestecilik geleneğinin bugüne kadar "geniş bir repertuar" ile taşınabilmiş ve dolayısıyla "üslubunu tespit edebilmenin mümkün olduğu" en eski halkalarından biri olarak göze çarpmaktadır. Giray Han Osmanlı müzik geleneğinin özgün rengini bulmaya başladığı XVII. Yüzyılın müzik ve bestecilik üslubunu-tabii ki hafıza kültürünün getirdiği değişimlerle beraber yansıtabilen en şümüllü besteci olarak görülebilmektedir. Bu üslubun detaylarını Gazi Giray Han'ın eserlerine dair analizlerde takip edebilmek mümkün gözükmemektedir. Metinde makamsal analizi yapılan iki adet eser incelendiği zaman eserlerdeki makamsal ezgi

üretimlerinin hem Nihavend hem de Mahur makamları için dönemsel nazariyat kaynaklarındaki özellikler ile uyum gösterdiği görülmektedir. Bu durum Gazi Giray'ı sadece tarihsel bir kişilik olarak değil, Osmanlı'nın XVII. Yüzyıl bestecilik geleneğinin de halen "canlı" olan bir temsilcisi olarak var etmektedir ki bu durum "müzikolojik" bir veri olarak hayati önem taşımakta ve dönemin Osmanlı kültür hayatını aydınlatabilmektedir.

Giray Han'ın beste ve şiirleri "Türk kültürünün" en derin özelliklerini taşıyan bir coğrafyanın, o coğrafyadaki kültürlerin "sesleri" ve "hatıraları" ile beraber şekil bulmuş bir halidir. Gazi Giray Han şiirleriyle, hat eserleriyle, besteleriyle ve kahramanlık söylenceleri ile "milletimizin sözlerden ve seslerden ördüğü ezeli tarihini" ebediyete taşıyabilen kutlu kişilerden biri olabilmiştir.

Anısına saygıyla...

### Kaynakça

- Abdullohoğlu, Hasan Bey. (1932). Kırım Tarihine Ait Notlar ve Vesikalar I-III, Gazi Giray'ın Mektupları. *Azerbaycan Yurt Bilgisi Mecmuası* 1/3-7, s. 118-122, 159-166, 249-252 3-7.
- Arslan, F. (2015). *İslam Medeniyetinde Musiki*, İstanbul: Beyan Yayınları
- Ayhün, E.A. (2008). *Kırım Hanlığı ve Çöküş Sebepleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.
- Başer, F.A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları.
- Çolak, M. (2018). Türkçenin Söz Varlığında Kılıç, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 7/4 2018*, s. 2154-2188.
- Derman, Giray S. (2016). Kırım Hanlığı. İlyas Kemaloğlu, Hayrunnisa Alan(Ed.), *Avrasyanın Sekiz Asrı Çengizoğulları* içinde (s.320-372). İstanbul: Ötügen Neşriyat
- Er, Elvina A.(2011). *Bora Gazi Giray Han: Hayatı ve Eserleri*,(Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Ankara.
- Ezgi, S.(1935). *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB.
- Güray, C. (2012). Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü-Edvar Geleneği, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İnalçık, H. (2017). *Kırım Hanlığı Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalçık, Halil. (1996). Gazi Giray Han, *TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 13*, 451-452.

- İnalçık, Halil. (1996). Giray, *TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 13*, 76-78.
- İsen, M. (2000), Kırım Hanedanının Şairliği, *Bilig-15/Güz*, 81-90.
- Judetz, E.P. (2001). Kantemiroğlu, *TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 24*, 322-323.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı*. Yalçın Tura (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2000). İslam Öncesinden Osmanlı'ya Doğu Şiiri, *Bilig 13 Bahar 2000*, s.67-78.
- Kırpık, C. (2016). *Osmanlı'da Şehzade Eğitimi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kurnaz, C.& Çeltik H.(2009). Hanlık Dönemi Kırım Şairleri hakkında Bazı Tespit ve Değerlendirmeler, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi / Sayı 51*, 275-294.
- Kurtaran, U.(2014). Osmanlı Devleti'nde Şehzadelik Kurumuna Yeni Bir Bakış: Şehzadelerin Doğumu, Yetiştirilmesi ve Tahta Çıkış Süreçleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Turkish Studies, Volume 9/4 Spring 2014*, p. 759-778.
- Kuzucular, Ş. (2013). [www.edebiyatvesanatakademisi.com/divan-siiri-ve-sairler/gazi-giray-han-hayati-sairligi-ve-bestkarligi/924](http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/divan-siiri-ve-sairler/gazi-giray-han-hayati-sairligi-ve-bestkarligi/924), E.T. 12.06.2019.
- Örtekin, H. (1938) *Kırım Hanlarının Seceresi*, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969), *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- TRT Nota Arşivi.(2019). [www.devletkorosu.com](http://www.devletkorosu.com), E.T.12.06.2019.
- Tunca Ç. (2018). *Hacı Giray Han Döneminden XVII. Yüzyılın Ortasına Kadar Kırım Hanlığı Ve Moskova Knezliği Arasındaki Münasebetler*, (Yayınlanmamış proje ödevi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uzun, Mustafa. (1996). Gazi Giray Han-Edebi Yönü, *TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 13*, 452-453.
- Ürekli, M. (1987). *Kırım Hanlığının Kuruluşu ve Osmanlı Himayesinde Yükselişi (1441-1569)*,(Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yavuz, H. (1997). *Doğu Şiirleri*. İstanbul: Cem Yayınları.

\* Nota yazımındaki desteğinden dolayı İsmet Karadeniz'e şükranlarımızla....

#### Notlar:

<sup>i</sup> F. Arslan Gazi Giray Han'ın doğum tarihini 1554 olarak gösterirken (2015: 201-203), Elvina Abduvaliyeva Er (2001: 7), doğum tarihi konusunda Halim Giray'ın Gülbün-i Hânan adlı eserinde, ölüm tarihinin 1607 yedi olduğunu ve elli beş yıl yaşadığı açıklamalardan yola çıkarak 1554 olabileceğini belirtmektedir.

# TÜRK MİLLİ EĞİTİMİNİN İLKÖĞRETİM BİRİNCİ KADEMESİNDE HEDEFLEDİĞİ MÜZİK DERSİ KAZANIMLARI



Elif Nun İÇELLİ

## Abstract

### *Turkish National Education Aims To Gain The Music Lesson In Primary Education*

The individual who makes an individual or is targeted to do this is the process that takes place in the culture and values of the individual by adding some skills (sensitivity, respect, artistic and sporting skills, ability, aesthetics etc.). This process goes with family, school and community culture. Physiological and biological aspects of all people have some common features can be said to have. Emotional structure, general abilities, hereditary, strengths, weaknesses, movements, interests, special skills, achievements, value judgments constitute the whole of the individual. Of course, all these features, strengths, skills and limits of these skills and similar situations vary from person to person.

The basic principles and objectives of the Ministry of National Education for the first eight years of education in our country, the basic philosophy of the curriculum, the basic skills required to be introduced to the program, the values to be given to the values, the evaluation criteria and the guiding approach of the program. we see a very promising table. For example, to improve the aesthetic aspect of an individual through music, to express his feelings, thoughts and experiences through music, to develop his creativity and ability, to strengthen his social relations as well as to mental development, to contribute to the development of personality and self-confidence by recognizing local, regional, national and international types of music. to make them perceive the elements as richness, to use Turkish right, beautiful, effective, love, share and to develop their sense of responsibility. (Meb.gov.tr/öğretimprogramınınintemelfelsefe)

While all these achievements are an important step towards self-realization for the individual, there is also emotional and physical strengthening in which academic success is supported from a cognitive standpoint.

In the light of the data available to us, it will be possible to see the effects of music lessons in the first and second level schools of our country on the individual, the effects of the music on the individual, the positive and negative changes in the ego of our children, the field of influence of music education and the importance of music education. The method to be used is a survey method and will be applied in triplicate with students, music teachers and class counselors.

**Keywords:** Music, education, individual, culture, achievement.

## **Türk Milli Eğitiminin İlköğretimin Birinci Kademesinde Hedeflediği Müzik Dersi Kazanımları**

Ülkemizde bir bireyin üniversiteye gelinceye kadar geçirmesi gereken eğitim evresini dört başlığa ayırılır. Bunlar anaokul (kreş), ilköğretim 1. kademe (1-2-3-4. sınıflar), ilköğretim 2. kademe (5-6-7-8. sınıflar) ve lise (9-10-11-12. sınıflar) evresidir. Yurdumuzda okullaşma oranının düşük olması sebebiyle okul öncesinde başlaması gereken müzik eğitimi bu yaş grubu çocuklarının bir çoğuna ne yazık ki ilköğretim ile birlikte verilmeye başlamaktadır. Milli Eğitim Bakanlığının hazırladığı müzik dersi müfredatı dahilinde verilecek eğitim ise ilkokulların 1. kademesinde müzik öğretmeni normu olmadığından sınıf öğretmenleri tarafından verilmektedir. Eğitim Fakültelerinin sınıf öğretmenliği bölümlerinde verilen müzik eğitimi, öğretmenlerin müzik dersine hakimiyetini ve niteliğini de belirlemektedir.

Müzik eğitiminin çocukların gelişiminde mental ve ruhsal açıdan ne denli önemli olduğu bir çok çalışmada ortaya konmuştur. Bu araştırmalardan en popüler olanı 14 Ekim 1993 yılında "Nature" dergisinde de yayımlanan "Mozart Etkisi" adını taşıyan bir deneydir. Araştırma; "İQ - Müzik" ilişkisi üzerine kurulmuştur. Araştırmanın verilerine göre müziğin beyin aktivitesinde sağ ve sol lobun nöron üretmesindeki katkıları matematik alanı da dahil tüm alanların üzerindedir. (1. Rauscher, Frances H., Gordon L. Shaw, and Katherine N. Ky. 1995. "Listening to Mozart enhances spatial-temporal reasoning: towards a neurophysiological basis." Neuroscience Letters 185, 44-47.) Ülkemizde Şükrü Torun, Gülsen Babacan gibi nörologlar müziğin beyinsel faaliyetleri üzerindeki etkisini incelerken dil becerisinden, alzheimer, parkinson tedavisine etkilerine kadar geniş bir şekilde ele alarak çalışmalarını sürdürmektedirler.

### **İlköğretimin 1. kademesinde 1. sınıflar için hedeflenen kazanımlar**

#### **A. Dinleme - Söyleme**

- 1.A.1. Ortama uygun müzik dinleme ve yapma kurallarını uygular.
- 1.A.2. İstiklâl Marşı'nı saygıyla dinler.
- 1.A.3. Çevresindeki ses kaynaklarını ayırt eder.
- 1.A.4. Çevresinde duyduğu sesleri taklit eder.
- 1.A.5. Çevresinde kullanılan çalgıları tanır.
- 1.A.6. Düzenli ve düzensiz sesleri birbirinden ayırt eder.
- 1.A.7. Ses ve nefes çalışmaları yapar.
- 1.A.8. Öğrendiği müzikleri birlikte seslendirir.
- 1.A.9. Vücudunu ritim çalgısı gibi kullanır.
- 1.A.10. Belirli gün ve haftalarla ilgili müzik etkinliklerine katılır.
- 1.A.11. Müzik çalışmalarını sergiler.



**2.C. Müziksel Yaratıcılık**

2.C.1. Dinlediği öyküdeki olayları farklı materyaller kullanarak canlandırır.

2.C.2. Oyun müziklerine, özgün hareketlerle eşlik eder.

**2.D. Müzik Kültürü**

2.D.1. Ortama uygun müzik dinleme ve yapma davranışları sergiler.

2.D.2. Farklı türlerdeki müzikleri dinleyerek müzik beğeni ve kültürünü geliştirir.

2.D.3. Okuldaki müzik etkinliklerine katılır.

2.D.4. Çevresindeki müzik etkinliklerine katılır.

**3.A. Dinleme - Söyleme****Sınıf Kazanım Ve Açıklamaları**

3.A.1. Konuşurken ve şarkı söylerken sesini doğru kullanır.

3.A.2. Birlikte söyleme kurallarına uyar.

3.A.3. Belirli gün ve haftalarla ilgili müzikleri anlamına uygun söyler.

3.A.4. İstiklâl Marşı'nı saygıyla söyler.

3.A.5. Oluşturduğu ritim çalgısıyla dinlediği ve söylediği müziğe eşlik eder.

3.A.6. Kendi kültüründen oyunlar oynayarak şarkı ve türküler söyler.

3.A.7. Müzik çalışmalarını sergiler.

**3.B. Müziksel Algı Ve Bilgilenme**

3.B.1. Müzikteki uzun ve kısa ses sürelerini fark eder.

3.B.2. Müzikteki ses yüksekliklerini grafikte gösterir.

3.B.3. Duyduğu basit ritim ve ezgiyi tekrarlar.

3.B.4. Müzikleri uygun hız ve gürlükte seslendirir.

3.B.5. Müziklerdeki aynı ve farklı söz kümelerini harekete dönüştürür.

3.B.6. Notalar ile renkleri eşleştirir.

3.B.7. Seslerin yüksekliklerini, sürelerinin uzunluk ve kısalıklarını ayırt eder.

**3.C. Müziksel Yaratıcılık**

3.C.1. Dinlediği müziklerle ilgili duygu ve düşüncelerini ifade eder.

3.C.2. Müziklerde yer alan farklı ezgi cümlelerini dansa ve oyuna dönüştürür.

3.C.3. Ezgi denemeleri yapar.

3.C.4. Farklı ritmik yapılardaki ezgilere uygun hareket eder.

**3.D. Müzik Kültürü**

3.D.1. Bildiği çalgıları özelliklerine göre sınıflandırır.





## Sınıf Öğretmenlerinin Sınıflarında Müzik Eğitimi Vermeleri ile İlgili Olarak Katıldıkları Anket Değerlendirmesi

İstanbul ili Sarıyer ilçesinde ilköğretim kurumlarında yaptığımız bir araştırma, sınıf öğretmenlerinin müzik eğitimi ile ilgili olarak kendilerini değerlendirmeleri bakımından aşağıdaki sonuçları vermiştir. Araştırma, ilköğretim kurumlarında müzik derslerine giren, 40 öğretmene anket uygulaması biçiminde yapılmıştır. Uygulanan ankette 15 soru sorulmuştur. Sorular, öğretmenin müzik eğitimi ile ilgili bilgi, beceri ve ilgilerinin düzeyini anlamaya yönelik şekilde hazırlanmıştır.

Ankete katılanların;

% 15'i 1- 5 yıl,

% 22'si 5- 10 yıl,

% 25'i 11- 15 yıl,

% 37'si 16 yıl ve yukarısı hizmet yapmış kişilerden oluşmaktadır.

Ankete katılan sınıf öğretmenlerinin tümü kendi sınıflarına müzik derslerine girmektedir. Öğretmenlerin % 37'si Ön Lisans (Öğretmen Okulu akabinde Eğitim Enstitüsü); %63'ü ise Eğitim Fakülteleri Lisans mezunudur. İlköğretim kurumlarında sınıf öğretmeni olarak müzik derslerine giren bu öğretmenlerin mezun oldukları okullardan aldıkları müzik eğitiminin müzik dersi öğretmenliğine esas bakımından yeterliliği konusunda %17'si yeterli, %30'u az yeterli, %53'ü ise yetersiz şeklinde cevap vermişlerdir.

Öğretmenlerin tümü müzik eğitimi ve öğretimi dersi alarak mezun olmuşlar. Okuldan mezun olduktan sonra Öğretmenlerin %15'i kendi imkanlarıyla koro ve çalgı eğitimi şeklinde ek bir müzik eğitimi aldıklarını, %85'i ise her hangi bir ek eğitime katılmadan müzik dersine girmekte olduklarını belirtmişlerdir.

Bugün uyguladıkları program hakkındaki soruya ise Milli Eğitim Bakanlığının yolladığı kitaplara göre kimi zaman da kafalarına göre ders işleyip hiç bir program uygulamadıklarını belirten biçimde cevaplar vermişlerdir.

Müzik dersi kitaplarının anlaşılabilirliği ve uygulanabilirliği ile ilgili soruya %18'i hiç anlaşılır değil, %52'si kısmen anlaşılabilir, %30'ü anlaşılabilir cevaplarını vermişlerdir. Uygulanabilirlik kısmında ise %43'ü uygulamada yetersiz, % 34'ü uygulamada az yeterli, %23'si yeterli şeklinde cevap vermiştir.

Programın, müzik eğitiminin bütünlüğü bakımından, ünite ve konu düzeyinde yeterliliği ile ilgili soruya ise %7'si öğretimi; %16'sı Kuramsal bilgiler öğretimi, %1'i çalgı öğretimi; %70'i şarkı, çalgı ve kuramsal bilgilerin öğretimini destekleyici, %6'sı ise cevap vermeme şeklinde görüş belirtmiştir.

Öğretmenlerin, ses ve çalgıları ile ilgi yeterlilikleri, ses bakımından % 3 çok yeterli, %47 yeterli, %30 az yeterli, %20 yetersiz; çalgı bakımından %3 çok yeterli, %47 yeterli, %30 az yeterli, %20 yetersiz şeklinde belirlenmiştir. Şarkı öğretim teknikleri kullanma ile ilgili soru, % 100 kulaktan şeklinde cevaplanmıştır.

Programın amaçları doğrultusunda müzik dersini gerçekleştirdiklerini söyleyenlerin oranı ise, %2'si tamamen, %60 orta düzeyde, %28 çok az, % 10 hiç şeklindedir. Öğretmenlerin %7'sinin müzik araç, gereç ve çalgılarını kullandıkları; % 22'sinin bazen kullandığı; % 61'inin ise hiç kullanmadığı anlaşılmıştır. Çalgı öğretimi yapanların %10'u blokflütü, %3'ü ritim çalgılarını tercih etmektedirler. Müzik dersinin ilköğretimin amaçlarını gerçekleştirmedeki etkisiyle ilgili olarak, öğretmenlerin %73'ü çok gerekli, %27'si gerekli şeklinde görüş belirtmişlerdir.

İlköğretim 1. kademesinde 3. sınıfta olup 3 yıldır, haftada 1 gün, 1 ders saati olacak şekilde müzik öğretmeninden eğitim alan 60 çocuk ve sınıf öğretmenleriyle müzik dersi yapan 32 çocuk üzerinde, kazanımlarını ve farkındalıklarını ölçmek üzere yaptığımız anket sonuçları ise tablo 1'deki gibidir.

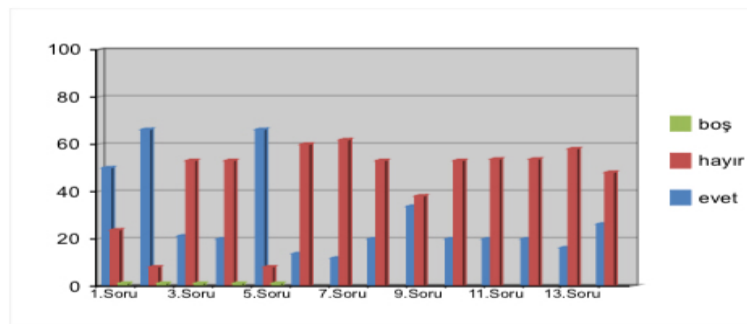
Tablo 1:

MÜZİK DERSİ KAZANIM DEĞERLENDİRME ANKETİ				
		evet	hayır	boş
1.Soru	Okuldaki müzik dersi sayısını yeterli buluyor musunuz?	50	24	
2.Soru	Bu dersin Müzik öğretmeni tarafından verilmesini ister misiniz?	66	8	
3.Soru	Müzik dersini sınıf dışında bir müzik odasında yapmak ister misiniz?	21	53	1
4.Soru	Bir müzik aleti çalabiliyor musunuz?	20	53	1
5.Soru	Bir müzik aleti çalmak ister misiniz?	66	8	
6.Soru	Sınıf öğretmenin bu dersi vermesini daha doğru buluyor musunuz?	14	60	
7.Soru	Müzik dersi yerine başka bir dersin işlenmesini ister misiniz?	12	62	
8.Soru	Müzik aletlerinin adını tam olarak biliyor musunuz?	20	53	1
9.Soru	Çocuk şarkılarının çoğunu ezbere biliyor musunuz?	34	38	1
10.Soru	Müzik aleti çalmayı okulda mı öğrendin?	20	53	1
11.Soru	Ülke ve Dünya kültürüne ait müzik örneklerini müzik dersinde işliyor musun?	20	54	
12.Soru	Müzik terimlerini biliyor musunuz?	20	54	
13.Soru	Moderato ne demektir biliyor musunuz?	16	58	
14.Soru	Osman Zeki Üngör kimdir biliyor musunuz?	26	48	

Anketin grafikte ifadesi ise tablo 2'deki gibidir.

Tablo 2:

MÜZİK DERSİ KAZANIM DEĞERLENDİRME ANKETİ			
	evet	hayır	boş
1.Soru	50	24	
2.Soru	66	8	
3.Soru	21	53	1
4.Soru	20	53	1
5.Soru	66	8	
6.Soru	14	60	
7.Soru	12	62	
8.Soru	20	53	1
9.Soru	34	38	1
10.Soru	20	53	1
11.Soru	20	54	
12.Soru	20	54	
13.Soru	16	58	
14.Soru	26	48	



## Sonuç

Eğitim-öğretimin ilk dört yılında müzik dersine giren sınıf öğretmenleri için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından planlanan müzik dersi müfredatı iyi bir içeriğe sahip görünmektedir.

Ders işleyişi için bakanlık tarafından müzik dersi kitabı verilse de müzik dersi öğretmen açısından yöntem, teknik, teori, pratik bağlamında uygulaması özel bir alandır.

Müzik öğretmeni tarafından sistematik bir şekilde verilecek müzik eğitimi ile derslerinde daha başarılı, zamanını iyi organize edebilen, daha yüksek okuma hızına ulaşan ve okuduğunu anlayan, olumlu davranış sergilemeye istekli, problem çözme becerisine sahip, daha az kaygılı, geniş bakış açısına sahip, duyarlı, yaratıcı, hayal kurabilen, sosyal ve kültürel gelişim açısından örnek, verilecek çalgı eğitimi ile psikomotor gelişimi sağlıklı ve ruhsal gelişimini sağlıklı olarak sürdüren çocuklar yaratmak mümkündür.

Burada temel, öğretmenin alana hakimiyetinden doğar. Aksi yönde organize edilen, gelişigüzel ve düzensiz bir müzik eğitiminden aynı sonuçları almak mümkün değildir. Anket çalışmasından da anlıyoruz ki derslerden hedeflenen çıkarımların, geri bildirim, verimin alınabilmesi için ilköğretim kurumlarında derslere, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alanın öğretmenleri atanmalıdır.

## Kaynaklar

Akverdi, M . (2006). 10 Mart 2012 tarihinde <http://www.muzikdersi.com> veri tabanından alınmıştır.

Başaran, F. (2006). "Zihinsel Gelişiminde Müziğin Etkisi" <http://www.fatihbasaran.com/zihin-gelisiminde-muzigin-etkisi/#ixzz1qoMldLsb> veri tabanından alınmıştır.

Nilsson, N. (2000). "The Mozart Effect: Does Mozart Make You Smarter"

<http://xenon.stanford.edu/~lswartz/mozarteffect.pdf> veri tabanından alınmıştır.

Rauscher, H., Gordon L., Shaw., Katherine N. (1995). "Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Towards a neurophysiological basis." *Neuroscience Letters Dergisi*, 185, 44-47.

Şen, Y. (2011). "Müzik Eğitiminin Çocuk Gelişimine Etkileri" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi 16 Mart 2012 tarihinde [www.minikokul.com/cocugun-gelisiminde-muzigin-etkisi](http://www.minikokul.com/cocugun-gelisiminde-muzigin-etkisi) veri tabanından alınmıştır.

Uçan, N, A. (1994). "Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar" Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

# MUSIC IN ORTHODOX THEOLOGY: PATRISTICS IN MUSIC



Ayna İSABABAYEVA APAYDIN<sup>1</sup>

## Abstract

Philosophy has always tried to consider music not only from its aesthetic side, but more deeply. Philosophers wanted to understand what music carried in addition to its aesthetic function. Several theories appeared which viewed music as a means to create moral value. The central idea of all these theories was the moral impact of music on a person. That is, music was seen as a means to make a person better, kinder, and more moral. The appearance of these theories changed depending on the philosophical base on which they developed. The first such theory appeared in the Pythagorean school, which was a religious society and where music was viewed here as a means of religious influence. Later, for Socrates, Plato, and Aristotle, music becomes a phenomenon of national importance, as this theory developed on the basis of Socrates' and Plato's theory of the state. With the advent of Christianity, this theory again acquires religious significance.

Christian patristics dealt with musical matters very much. It can be said that for Christianity, music was a problem that could not be solved definitely. Various movements and various Christian thinkers offered their ideas on the organization of musical life in the church and beyond. Among such theories, it is possible to note, first of all, the *moralitas artis musicae* (medieval theory, similar to the ancient doctrine of *Ethos*), which viewed music as the strongest means of moral influence on a person and society. In addition to musical theories formed in Christian theology, there were rather scattered, separate ideas about the music of some theologians which were not formulated into any theories. Some of the expressed thoughts were taken into account by the church authorities and decisions about the use of music in the church and beyond were made based on them. Such music lawmaking was done, for example, by Pope Gregory I, after whom was named a famous type of Choral music. The laws regarding music adopted by him at the beginning of the Middle Ages continue to exist in the church to today. But, as changes took place in the church throughout time, the Christian church was divided, new laws were introduced, and the musical sphere was rethought. We can say that only the Orthodox Church has preserved the musical tradition in its early medieval form.

A rather strict regulation of musical activity in the Orthodox Church (a prohibition on the use of musical instruments, etc.), however, did not limit Orthodox theologians in their philosophical research in the field of music. This paper examines ideas about the music of Orthodox theologians: their commonality, contradictions, and differences.

**Keywords:** Christianity, Orthodoxy, music, moral

<sup>1</sup> Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, isababayeva@erciyes.edu.tr

## Introduction

*“that they all may be one” (John 17:21)*

In 1054 there was a schism in the Christian Church, which later would rightly be called “the greatest tragedy on the path of Christianity” (Шмеман, 2016). It was, in fact, a tragic division, as it went against one of the basic ideas of Christianity – the idea of unity. Unity for Christianity is not a formal concept, but the very essence of the teaching: “Christ came to unite into a supernatural unity the people which were separated by natural causes” (Шмеман, 2016). Christianity is a religion that, in the first centuries of its existence, united people of different nations, religion, and classes into one community. However, in the beginning of the Middle Ages, some contradictions appeared between the Western (Roman) and Eastern (Byzantine) branches. These grew exponentially in seriousness until by the Last Byzantine period, they became insoluble. These contradictions included questions not only of religious dogma, but also problems of politics and culture. Among them were issues related to art and music. Among these were different attitudes toward iconography, sculpture in the church, and the use of music in the church, for example, different styles of church singing, different ways of prayer, and bell ringing. But the main dogmatic stumbling block was the question of the criterion of truth. If for Catholics this was the Pope<sup>1</sup>, then for the Orthodox believers it was the consensual opinion of the Holy Fathers of the Church. Who were those people, whose authority the Orthodox Church had set higher and more weightier than the authority of the Head of the Church?

## Holy Fathers of the Church

*“Selected Instruments of the Spirit of God” (Archbishop Philaret)*

The Holy Fathers of the Church are Christian personalities who have achieved special spiritual heights. There are three criteria for who can be considered a Holy Father:

The first is considered as the most important. This is the Church's Recognition (*Declaratio Ecclesio*) or Church Testimony. The Holy Fathers act from the bosom of the Church and speak on behalf of the Church; they are the spiritual guides of the believers, both monks and laity. Therefore, their activities are recognized by the Church as the most accurate expression of the doctrine it holds.

The second criterion is the orthodoxy of the doctrine (*Sanctitas Doktrina*). “Holy Fathers are carriers, witnesses, interpreters and advocates of revealed truth” (Керн, 2003, стр. 5). The activities of the Holy Father should be based entirely on Holy Scripture and not depart from it. For this reason, dogmatically, all the Fathers stand on one basis. In this regard, there was developed a principle of the consent of the Fathers - *Consensus Patrum*.

The third criterion is Holiness of Life (*Sanctities Vite*). The Holiness of Life in Christianity is always associated with asceticism. Often, the life of the Holy Fathers is an example of extreme asceticism, which can be incompatible with life – asceticism, mortification of the flesh, stylite<sup>2</sup>, the wearing of chains, etc. Asceticism is necessary for the

acquisition of the Holy Spirit, which is the only guarantee of spiritual salvation. The practice of asceticism reveals special gifts in man, one of which is the gift of insight.

Insight is the ability to see the inner dispensation of the souls of people and the future of a single person, of all humanity, and the world. It is believed that insight is a gracious gift, reflecting the highest degree of unity of man with God. Insight otherwise can be called a prophetic gift: "People to whom the Lord reveals something, receive these gifts from the Holy Spirit. No other way. But for this you need to be really a man of holy life" (Свечников, 2013).

All that the Holy Fathers say is the fruit of gaining the gift of insight. It is believed that the Holy Father becomes, as it were, an intermediary between man and the Holy Spirit, who is expressed through him.

Let us now turn to what the Holy Fathers said about art and music and try to look at this from a different angle, that it is not just their personal opinion, but the expression of the Holy Spirit through them.

### **Attitude of the Holy Fathers to art and music**

*"Everything is permissible for me, but not everything is useful; everything is permissible for me, but nothing should possess me" (1Cor. 6: 12)*

383

The Holy Fathers' attitude toward art is very interesting. In fact, this attitude had a kind of evolution in the two thousand years of the Church's existence. However, in some matters the Holy Fathers were remarkably constant. Thus, in the early Middle Ages, the Church divided art and especially music into secular and ecclesiastical and in accordance with this, it negatively treated and even prohibited the former and strongly encouraged the latter. Moreover, church music was created in order to deflect a person's attention from worldly music. This attitude has hardly changed over the millennia of the existence of the Christian Church. St. John Chrysostom at the very beginning of the Middle Ages says: "So, as the consolation is very close to our nature: so that the devil would not corrupt people with voluptuous songs, the Lord established the singing of psalms, so that we would receive both pleasure and benefit" (Златоуст, 1899, стр. 152). Much later, Euthymius Zigabben says almost the same: "Since the devil, by means of pleasure, usually hiding some of his intent in itself, tries to destroy a person, God, for his part, also by means of pleasure, only not carrying in itself any treachery and slyness and skillfully adapted, aimed to save a person from the enemy" (Зигабен, 1907, стр. 9). The same opinion is expressed by one of the Fathers in the 19th century: "Finally, from the very practice of the ancient Church, we see that beautiful church singing in the hands of its pastors was a very important and valid means for distracting Christians from worldly joys, from theatrical pleasures and from participation in heretical assemblies" (Прот. Вознесенский, 1987).

In order to understand these sayings of the Holy Fathers, it is necessary to realize the following fact: in the Middle Ages, not one category of music existed for man, as we now understand it in our days, but two different categories music - one worldly and the other was religious and they almost never touched each other. Therefore, all the

efforts of the church were focused on convincing people to give their time and attention to the church music.

However, over time, in each music category differentiation began to occur. The art of music was enriched and began to branch and diversify further. Mostly in wordly music the new forms and styles had emerged. These new forms and styles were understandable from an aesthetic point of view, that's from, one could say whether it was beautiful or not, one could reason about the features of the form, and could argue about the perfection of the style. But from an ethical point of view, that is from the point of how this or that music work influenced a human's spiritual state, the music had not been considered. Therefore, in the religious strata of society, there was a need to evaluate these new forms of art from the point of view of spirituality. So, in the XIX century there were statements of some of the Holy Fathers about classical music. Many of them are quite positive. Here is what Reverend Varsonofy said: "... Serious music, like Mozart, Beethoven and others, acts in an ennobling manner on a soul, often under the influence of it one wants to cry and pray" (Рожднева, 2014, стр. 5). Another Elder says almost the same thing: "I bless to play only classical things, like Beethoven and Chopin. There are some light things that are also good, but generally light music serves only human passions, there are, you know, the all chords are passionate" (сост. Аристарх, 2003, стр. 224-225).

Moreover, it is necessary to say that some Holy Fathers of the XIX and XX centuries were music lovers, they were fond of music and practiced music before they came to religion. We should dwell on this in more detail, since this will help us understand the religious awareness of the essence of music and its place in the hierarchy of spiritual values. Furthermore, we will see what the important place music has in a mechanism of the formation of a man's religiosity.

So, many of the Holy Fathers said that a person capable of art is in fact endowed with religious feeling. Simply, due to some circumstances, a person who did not come to faith finds embodiment and realization of his talent in art:

"People who are gifted by nature with talent do not understand why they were given the gift and there is no one to explain it to them. The evil in the nature, especially in a man, is so disguised that the painful delight fascinates a young artist and he indulges in a lie covered with the face of the true with all the warmth of his heart. When strengths of the soul and the body are already exhausted, then disappointment comes, mostly felt unconsciously and indefinitely. Most of the talents sought to portray the human passion in the luxury. Evil is depicted by singers, depicted by painters, depicted by music in every possible variety. The human talent, in all its strength and unhappy beauty, has evolved in the image of evil; in the image of good, it is generally weak, pale, taut" (сост. Терещенко, Симфония по творениям Святителя Игнатия Брянчанинова, 2008, стр. 677).

As we can see, art here is shown as a kind of double phenomenon, consisting of good and evil principles. And the artist is free to choose one of them. But, a man by his



spiritual weakness cannot distinguish between these principles and chooses evil as the closest to the fallen human nature. This can be summarized as follows: some people are gifted with a special talent that can be called hypersensitivity (the Holy Fathers call this a religious feeling), for someone it manifests immediately in religion. But if this gift, because of spiritual blindness in a person is not revealed religiously, it will show itself in art, but for the same spiritual blindness, it will be manifested as an evil principle and will serve evil. Constant dissatisfaction with his creativity, constant search (and as the Holy Fathers claim this is the search for God) will eventually lead such an artist to frustration, spiritual exhaustion and spiritual death.

If we ask a Holy Father what is an embodiment of the evil in art we could have such an answer: the quintessence of the evil in art is the rock music. Here are some of the priests' statements about rock music, in order to understand what the Elders spoke about this art. So, one of the books on this theme is called "New roads to the hell: the rock music" (author: Archimandrite Lazar (Abashidze). Here are the lines from it:

"The influence to a Christian's soul of jazz music, rock music, punk music, disco music and other similar forms and phenomena of modern popular musical culture is extremely destructive and detrimental, which does not end only in the field of art, but touches all sides, all the smallest details of the life of modern youth ... The path by which this destructive "culture" went and goes, guiding with the short way the huge crowds of young people into the hell " (Абашидзе, 2002, стр. 4).

It is clear that the Holy Fathers consider rock music as a manifestation of the evil in the art. Moreover, apparently, the passion for rock music is a transition through some kind of border, after which it is impossible to return to a high spiritual state. So, in Orthodoxy there were cases when rock musicians or people very keen on this music became priests, but: "Experience shows that those who came to the Throne from rock music cannot serve in Salvation." About this in one of his letters says Archimandrite John (Krestyankin))<sup>3</sup>.

But there is also the art that the Holy Fathers call good. Here it is understood by the Fathers as a kind of degree, allowing one to take a step and rise to the spiritual. This is the level that lies between the non-religious and religious consciousness. Love to music is understood by them as a completely natural attraction of a sensitive soul to something sublime. Later, when a person comes to religion, he simply painlessly steps over this level, as he finds for himself that, which his soul was striving for, but was temporarily satisfied with music. Here are a few sayings of the Holy Fathers that illustrate this understanding to us. Elder Varsonofy says: "When I was in the world, I loved opera; good, serious music gave me pleasure ... Later, when I learned other spiritual consolations, the opera has ceased to interest me" (Оптинский, 2014, стр. 78). But, most artists do not step over this level and remain on it:

"The vast majority of our best artists and writers can be compared to people who came to church when the service began and the temple is full of people. Such people stood at the entrance, it is difficult to enter, and they don't use any

efforts for this. Some of the divine services are heard here... so they stood, stood and left, not having visited the temple itself... Their souls, like dynamite, flashed from the slightest spark, but, unfortunately, they did not blow this spark and it went out " (Оптинский, 2014, стр. 60).

Music is perceived as one of, if not the most sublime, worldly pursuits that can satisfy the need for religious feelings for a while. The elders talk about big and small art. The Reverend Nektarius instructed creative people:

"Art can be done like any other business, for example, carpentry or grazing of cows. But everything must be done as if before the gaze of God. There is great art and little. Here is what happens: there are sounds and light. An artist is a person who is capable of perceiving these barely perceptible colors, shades and inaudible sounds. He translates his impressions on canvas or paper. It turns out pictures, notes or poetry. Here, sounds and light are killed. Only color remains from the light. A book, sheet music, or picture is a kind of tomb of light and sound. A reader or a spectator comes and if he is able to creatively look, read, then a resurrection of meaning occurs. And then the circle of art ends. A light flashes before the soul of the viewer and reader; sound is made accessible to his hearing. Therefore, an artist or a poet has nothing to be especially proud of. He does only his part of the work. In vain he thinks himself the creator of his works – but there is only one Creator and people only kill the words and images of the Creator and then with the strength of spirit from Him they restore them" (сост. Терещенко, Симфония по творениям Святителя Игнатия Брянчанинова, 2008, с. 32).

Music is perceived as a semblance of prayer, though very weak: "if music cut us off the earth, prayer makes it all the more" (сост. Терещенко, Симфония по творениям преподобных Оптинских старцев, 2004, стр. 32).

But, according to the Fathers, people who have a religious gift that is transformed into art, should, in order to achieve the higher, good forms of art, sacrifice earthly benefits and pleasures and become ascetics. Without this, the serving the good in art is impossible. The elder Nektarius argued that "the path to this art lies through the artist's personal feat. That is the path of sacrifice and only one of many thousands reaches the goal..." (сост. Терещенко, Симфония по творениям преподобных Оптинских старцев, 2004, стр. 293).

The elders said that "artists always have a streak of asceticism in their souls and the higher the artist, the brighter the flame of religious mysticism burns in him" (сост. Терещенко, Симфония по творениям преподобных Оптинских старцев, 2004, стр. 20). Thus, Elder Varsanofiy closes the Father's formula that the achievement of higher forms of art equals acceptance of asceticism and this in turn is equivalent to the fact that innate gift to spirituality (art) presupposes the existence of a gift to asceticism, the embodiment of which is equal to the achievement of special spiritual heights both in art and in religion.

## Conclusion

Christianity and especially Orthodoxy viewed music from such an interesting angle from which none of the forms of thinking viewed music. Since ancient times, music has been subjected to in-depth and comprehensive analysis. Musical philosophy developed very actively in Antiquity. All musical theories, known and existing in our time, were born in Antiquity, mainly in ancient Greece. The history of their existence is almost uninterrupted flow moved 2500 years to date. However, among these theories there were some doctrines, which even in Antiquity were available to a very narrow circle of people and were transmitted exclusively orally. These doctrines were related to religion. They regulated the place of music in religious consciousness and religious life. One of the most striking examples of this kind can be called the musical-religious doctrine of Pythagoras, which we can only guess from the diverse testimonies of his contemporaries and followers. We find quite a few such fragmentary testimonies of a religious musical nature in the Middle Ages and even today. Since almost all of these statements are built on the same basis and complement each other (*Consensus Patrum*), we can combine them into a rather coherent theory. Since within this work it is impossible to highlight the entire versatile musical theory of the Holy Fathers, let us take for example the most interesting, from our point of view, sayings about the essence of music and its role in the development of religious consciousness.

So, a musical gift, as well as a gift to art in general (but in music it is most pronounced in comparison with other types of art) is nothing more than a gift of religion, but unconscious and therefore not developed in a religious direction. Only a few translate this gift into a religious one and transform it. What does that require? Holy Fathers give a very clear answer: the asceticism. Only an artist who has taken the path of asceticism can make the transition from simple, worldly art to divine art. The Holy Fathers say to the artist-musician, however as to an ordinary person: Give up the world, its temptations, its passions and your gift will multiply and be transformed with divine love. It is difficult to say whether art workers know about this call, but art has always been and still remains a hymn to all the most worldly joys and sorrows.

*"The higher the devotee stands on the spiritual ladder, the harder it is to write about him"» (Карелин, 2008, стр. 29)*

## References

- Абашидзе, А. Л. (2002). *Новые пути в ад: рок-музыка*. Москва: Аксиос.
- Зигабен, Е. (1907). *Толковая Псалтирь*. Киев: Типография Киево-Печерской Лавры.
- Златоуст, И. (1899). *Творения* (Слт 5). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Духовная Академия.
- Карелин, А. Р. (2008). *На пути из времени в вечность*. Саратов: Из-во Саратовской Епархии.
- Керн, А. К. (2003). *Патрология*. Москва: Из-во им. Св.Льва, папы Римского.

- Оптинский, П. В. (2014). *Беседы Старца с духовными чадами*. Москва: Директ-Медиа.
- Прот. Вознесенский, И. (1987). О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения. *Православная жизнь (Orthodox life) №3 (447)*, 1–14.
- Рожнева, О. (2014, 11 (112)). О музыке, живописи, театре. *Пантелеимоновский Листок*. Одесса.
- Свечников, Д. (2013). *Святые Провидцы*. Москва: Новая Мысль.
- сост. Аристарх, И. (2003). *Беседы великих русских старцев. О Православной вере, спасении души и различных вопросах духовной жизни*. Москва: Трифонов Печенгский монастырь, «Ковчег».
- сост. Терещенко, Т. (2004). *Симфония по творениям преподобных Оптинских старцев*. Москва: ДАРЪ.
- сост. Терещенко, Т. (2008). *Симфония по творениям Святителя Игнатия Брянчанинова*. Москва: ДАРЪ.
- Шмеман, П. А. (2016). *Исторический Путь Православия*. Москва: Омофор.

---

**Notes:**

<sup>1</sup> The Catholic Church adopted the dogma that the Pope has the authority of infallibility in matters of faith.

<sup>2</sup> An ascetic standing on the top of a pillar.

<sup>3</sup> <http://selenginskii-monastery.cerkov.ru/novosti/rok-muzyka/>

# KÜLTÜREL TINI ALGISI: BİR TÜRK ÇALGISININ YABANCI KÜLTÜRDEKİ TINI ALGISI VE KARŞILAŞTIRILMALI İNCELEMESİ



Sertaç KAKI<sup>1</sup>

## Abstract

### ***Cultural Timbre Cognition: A Comparative Study On A Turkish Instruments Timbre Cognition In A Foreign Culture***

This research aims to reveal the cultural and aesthetic relationships of the phenomenon of timbre cognition, unlike the studies, which has and had been done till now. So far, almost all studies on auditory perception have been carried out on the brain and the working dynamics of it, independent from the concepts of culture and aesthetics. In my PhD thesis (2012), it had been proved that the timbre cognition dynamics are not bound by any criteria such as level of education, age, occupation, relation with music or music education by the ratio of 97.83% statistical consistency. While determining the results of the thesis, 9 different timbres were used which are obtained by recording with 9 different microphone techniques of a single tanbur performance. In the light of this statistical result, it was revealed that the concepts such as "trained ear/untrained ear" and "musical ear" (which are believed to be related to musical perception/cognition) have no effect in the concept of timbre cognition. The next step was designed to reveal the similarities/differences with a foreign culture with the help of surveys, in terms of appreciation of an instrument's timbre and the cultural aesthetic factors, and the study is conducted in Canada which chosen as a foreign culture.

The results of this research, which was supported by TUBITAK and ITU-BAP department, lasted a year for the Canadian pillar; quite interesting data had been collected and culturally significant results are obtained. As one of the most surprising results, despite the fact that Canadians are a foreign culture and they do not know Turkish music and culture, which the instrument used in, they want to hear the tanbur instrument in the most natural way possible with all its acoustical properties, acoustic environment factors and unaltered/untouched timbre/sound unlike Turkish culture.

<sup>1</sup> Doç. Dr. Sertaç KAKI, İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK, Müzik Teknolojileri Bölümü. kaki@itu.edu.tr

## 1. Giriş

“Sound ve tını kavramının müziği algılamadaki önemi o denli büyüktür ki, aslında müzik onu oluşturan parçalar halinde değil, tümüyle duyulduğu haliyle, yani tını olarak algılanmaktadır” (Levitin, 2007). Bu ifade insanın müziği nasıl algıladığına dair oldukça çarpıcı bir belirlemedir ve yapılan araştırmanın dayanak noktalarından en büyüğüdür.

Tını algısını müzik algısından ayırmak gerekir. Tını, müziğin dinamiklerini oluşturan bir çok parametreden yalnızca biridir. “Timbre” olarak geçen ve ton rengi olarak da adlandırılan tını, müziğin rengi olarak da düşünülebilir. Büyük doğuşkan farklılıkları olmasa da aynı tür çalgıların da birbirinden farklı tınlaması doğaldır. Bir örnek olarak; aynı kasa tipine, aynı akustik boşluğa, aynı tellere, aynı uzunlukta sapa, aynı ağaçlar kullanılarak ve aynı kişi tarafından yapılmış iki gitar dahi aynı tınıyı vermez. Pratikte bu iki gitarın tınısını etkileyecek onlarca değişken vardır. Aynı ağacın farklı bölümlerinden yapılması bile farklılık için yeterlidir ki, (üretim sırasında milimetrik düzeyde farklılık olması da doğaldır) bu da bütün çalgının salınımını etkileyerek çıkan sesin aynı olmasını imkansızlaştırır.

Tezimizde, tanbur çalgısı için mikrofonlama tekniklerinin belirlenmesinde toplumsal/kültürel estetiğin kullanılmasının mümkün olup olamayacağını belirlemeye çalışmıştık. İnce ayrıntılar gözetilerek 14 mikrofonla kaydedilen tek bir tanbur icrasının, 9 farklı örneğe dönüştürüldükten sonra, anket yoluyla dinleyici kitleye ulaştırılarak alınan cevapların analizleri üzerinden istatistiki sonuçlara varmayı amaçlamıştır. 9 tını örneğinin farklı analizleri yapılmış, anket sonuçlarının da analizleri yapılmış, istatistiki hesaplamalar verilmiş ve sonuç bölümünde elde edilen veriler yorumlanmıştır. Tanbur çalgısı özelinde mikrofon tekniği belirlemesi başarılı olmuş, %97,83 tutarlılıkla istatistiki tespit elde edilmiş ve dinleyici kitlenin estetik yargı verme yetisi üzerine büyük sonuçlar ortaya çıkmıştır. Dinleyici kitlenin toplam 21 kategoride incelenen 9 tını seçimlerinin standart sapma değeri ise ortalama %1,99 olarak hesaplanmış ve eğitim, yaş, müzik eğitimi, müzik zevkleri gibi tüm özelliklerinden ve kategorilerden bağımsız olarak, dinleyici kitlenin tını bazında estetik yargılarının tutarlılığı her şık için gösterilmiştir. Bu sonuç bugüne dek inanılan birçok kavramın yeniden ele alınması gerektiğini göstermektedir. Kısaca söylemek gerekirse, kültürel/toplumsal tını algısı toplumun tüm parametrelerinden bağımsız olarak çalışmaktadır. Fakat farklı bir kültürdeki estetik ve toplumsal dinamikler bağlamında nelerin değişip değişmeyeceği ise bu araştırmanın esas sorularındandır.

Araştırmamız Kanada’da gerçekleştirilmiş olup, Türk kültürüne yakın bir kültür olmaması (tanbur tınısına oldukça uzak) özellikle tercih edilmiştir. Çalışma için gerçekleştirilen anket Calgary Üniversitesi “Araştırma Etik Kurulu” tarafından da onaylanmıştır.

### 1.1 Araştırmanın Amacı ve Soruları

Uzun zamandır bir çok alanda estetik beğeniyi sayısal değerlendirmelerle ortaya koyma çalışmaları süregelmektedir. Örneğin 2005’ten bu yana bilgisayar bilimciler, görsel imajların hesaplanabilir-çıkarımsal estetik kalitelerini belirlemek adına metodlar geliştirmeye çalışmaktadırlar (Datta ve diğ., 2006; Wong ve Low, 2009; Wu ve diğ., 2010).

Toplumsal dinamikler ve bireylerin davranışları birbirinden ayrılmaz etkileşimler gösterirler. Bireyler toplumu oluşturduğuna göre toplumdaki değişim bireylere, bireylerdeki değişimin de topluma yansması olağandır. Bu anlamda bakıldığında tarihsel ve kültürel değişimler bireylerin davranışlarını, düşünüş biçimlerini ve yargılarını etkiler. Beğeni, bireysel ve toplumsal niteliklerden oluşan bir örgüye sahiptir (Tunalı, 2006). Toplum bireylerden oluştuğuna göre, bireylerin estetik ve güzellik anlayışları bir konu üzerinde çoğunlukta ise bu durum toplumun o konu hakkındaki genel izlenimini oluşturur. Burada sorulması gereken sorulardan biri ise toplumun/kültürün belli bir alandaki estetik anlayışının nasıl şekillendiğidir.

Örneğin; relativist felsefe öncelikli olarak kültürün estetik beğeniye şekillendirdiğini söyler ve farklı kültürlerin sanat eserlerini başka kültürden insanların değerlendirirken, estetik yargısız veya fikirsiz kaldığından bahseder. Belli bir kültür için önem arzeden figürlerin yer aldığı bir heykel, o kültürle hiç teması olmamış bir başka kültürden insan için taş yığını olabilir. Yani estetik yargılar kültüre göre değişim gösterir, relatiftir. Relativizm, aynı kültür içindeki sanat, algı ve beğeni farklılıklarını ise eğitimle açıklar. Örneğin, Süleymaniye Camii'ni sadece dini tavır içinde algılayan bir kimse için, o bir sanat eseri değil, sadece dini bir objedir (Tunalı, 2010). Bu durumda "sanatı anlamak ve değerlendirmek için, eğitimin gerekliliği şarttır ve beğeni eğitim bakımından da relatiftir" der.

Doktora çalışmamızın sonucunda en azından eğitim (müzik eğitimi, kulak eğitimi, öğrenim durumu, müzik ile ilgisi vb...) konusunda yukarıda bahsettiğimiz relativist estetik görüşün tını algısı için çalışmadığını göstermiş olduk. Yukarıdaki görüşte yer alan "kültürel birikim" başlığını da yaptığımız bu çalışmayla irdelemiş olduk.

Araştırmanın temel sorularını şu şekilde sıralayabiliriz;

- 1) Bir kültüre/topluma ait olan bir çalgının tınısı o kültürde bu denli tutarlı bir estetik yargıyla belirlenebiliyorsa, o kültürün dışındaki başka bir kültürde aynı çalgı tınısı için toplumsal estetik yargılar belirlenebilir mi?
- 2) Kültür farklılıkları da diğer toplumsal parametreler gibi etkisiz midir? Bir çalgı tınısının estetik algısı, kültür farklılığına rağmen aynı olabilir mi? Yoksa her toplum aşına olduğu tınıları mı estetik bulmaktadır?
- 3) Bu 9 farklı tını için iki kültürün seçimleri arasında bir korelasyon gözlemek mümkün olacak mıdır? Veya tutarsız ve dağılımın homojen olduğu yargılar mı baskın bir gösterge olacaktır?
- 4) Toplumsal estetik yargıların sonucu farklı olsa da, katılımcıların belli kategorilere ayrılarak, eğitimi, müzik ile alaka düzeyi, dinlemeyi tercih ettiği müzik türleri vb... gibi parametreleriyle tanımadıkları bir çalgı tınısını yargıları arasındaki bağlantılar nelerdir?
- 5) Bu iki farklı kültürün estetik yargılarında bir korelasyon bulmak mümkün olursa, bu sonuca etkiyen kültürel faktörler ve bağlantıları neler olabilir?

## 1.2 Literatür

Öncelikle, yaptığımız araştırmanın bir benzeri literatürde yoktur. Etnik çalgıların farklı kültürlerdeki tını algısının ve estetik bağlantılarının araştırılması konusu bu çalışmayla birlikte literatürdeki yerini alacak ve tını ile ilgili yeni araştırma alanlarına ve farklı bakış açlarına öncülük edecektir ümidindeyiz.

Bireysel tını algısına ilişkin biyoloji, psikoloji ve müzik alanlarından araştırmacıların kaynakları bulunsa da bunların hemen hepsi algının fiziksel olarak nasıl oluştuğuyla ilgili incelemelerdir. Beynin işleyişi, algının oluşumu ve ses kaynağı ayırımı gibi başlıklar esas konularını oluşturmaktadır. Literatür taramasında karşımıza çıkan araştırmaların birçoğu, bu konuda öncü olarak kabul edilen Kanada'daki McGill üniversitesindeki laboratuvar araştırmaları sonucudur. Bu konuda çalışan en önemli araştırmacı, laboratuvarın ve çalışma grubunun kurucusu Stephen McAdams'tır. 1986'da bir ilk olarak tını algısı çalışma grubunu kurmuştur ve McGill üniversitesinde profesörlük ve Kanada müzik algısı araştırmaları kürsüsü başkanlığı yapmaktadır (URL-1).

Günümüze kadar olan başlıca tını algısı araştırmalarını incelediğimizde;

1995'de yayınlanan, "Sentezlenen müzik tınılarının algısal ölçeklendirilmesi: Ortak boyutlar, özgüllükler ve gizli cisim sınıfları" başlıklı çalışmada, beyin ve obje merkezli lokasyon çözümlemesi ile ilgili olduğunu görüyoruz (McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G. ve Krimphoff, J., 1995).

2005'de yayınlanan, "Tını alanı boyutlarının akustik korelasyonları: sentetik tonlar kullanarak doğrulayıcı bir çalışma" başlıklı çalışmada ise dinleme alanlarının tınıya ve değişimine etkilerinin araştırıldığını görürüz (Caclin, A., McAdams, S., Smith, B. K. ve Winsberg, S., 2005).

2016'da yayınlanan, "Müziksel Tınının Akustiği ve Kategorik Benzeşmezliği: Akustik ve Yaratılmış Ses Arasındaki Asimetrinin Kanıtları" isimli çalışma, akustik ses kaynaklarının tınılarının altere edilerek dinletilmesi ve bu çalgıların algıda ayrıştırılması ile ilgilidir (Siedenburg, K., Jones-Mollerup, K. ve McAdams, S., 2016).

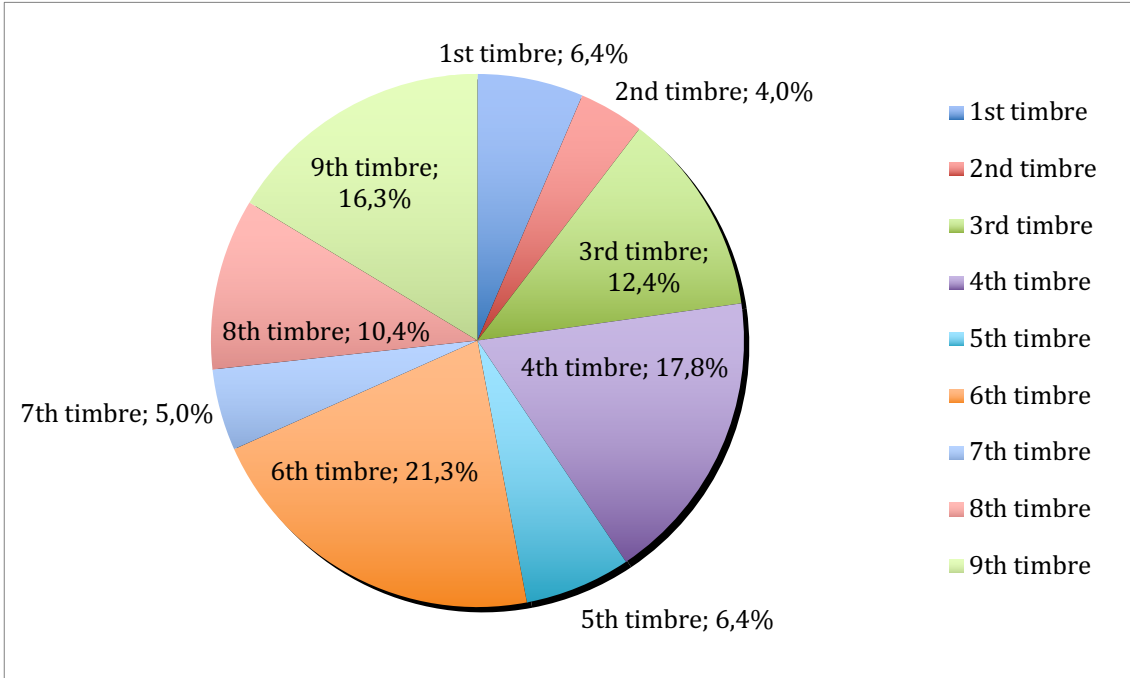
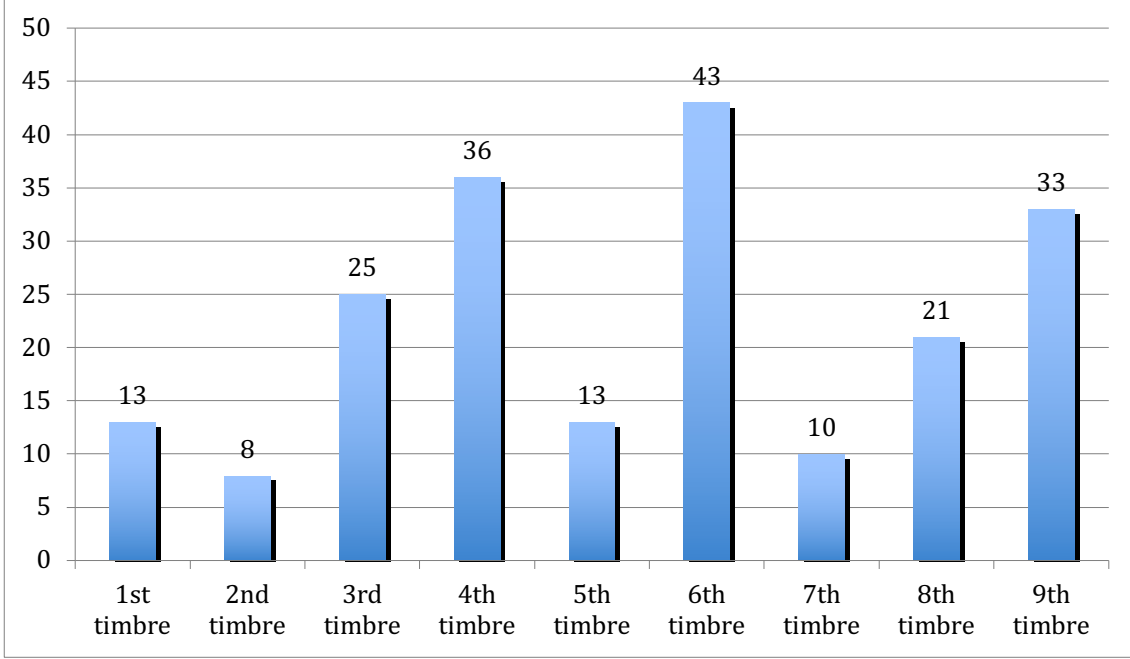
2016'da yayınlanan bir diğer çalışma olan, "Tını için uzun süreli aşinalığın ve dikkatin kısa süreli bellekteki rolü" adlı çalışma, insanların aşına olmadıkları yapay sesler ile akustik çalgılardan elde edilen kayıtlar dinletilerek, müzisyenler ve müzisyen olmayan katılımcıların da tepkileri ölçülerek yapılan değerlendirmeleri içermektedir (Siedenburg, K. & McAdams, S., 2016).

Aynı yıl yayınlanan, "Müzikal çalgı seslerinin farklı perde bölgelerindeki etkin niteliklerinin algılanması ve modellenmesi" çalışmasında bir çok çalgının tek bir notayı aynı şiddette fakat farklı tekniklerle çaldıkları örnekleri müzisyen ve müzisyen olmayanlara dinletilerek, önceden belirlenmiş şıklarla duygusal etkileri saptanmaya çalışılmıştır (McAdams, S., Douglas, C. & Vempala, N., 2016).

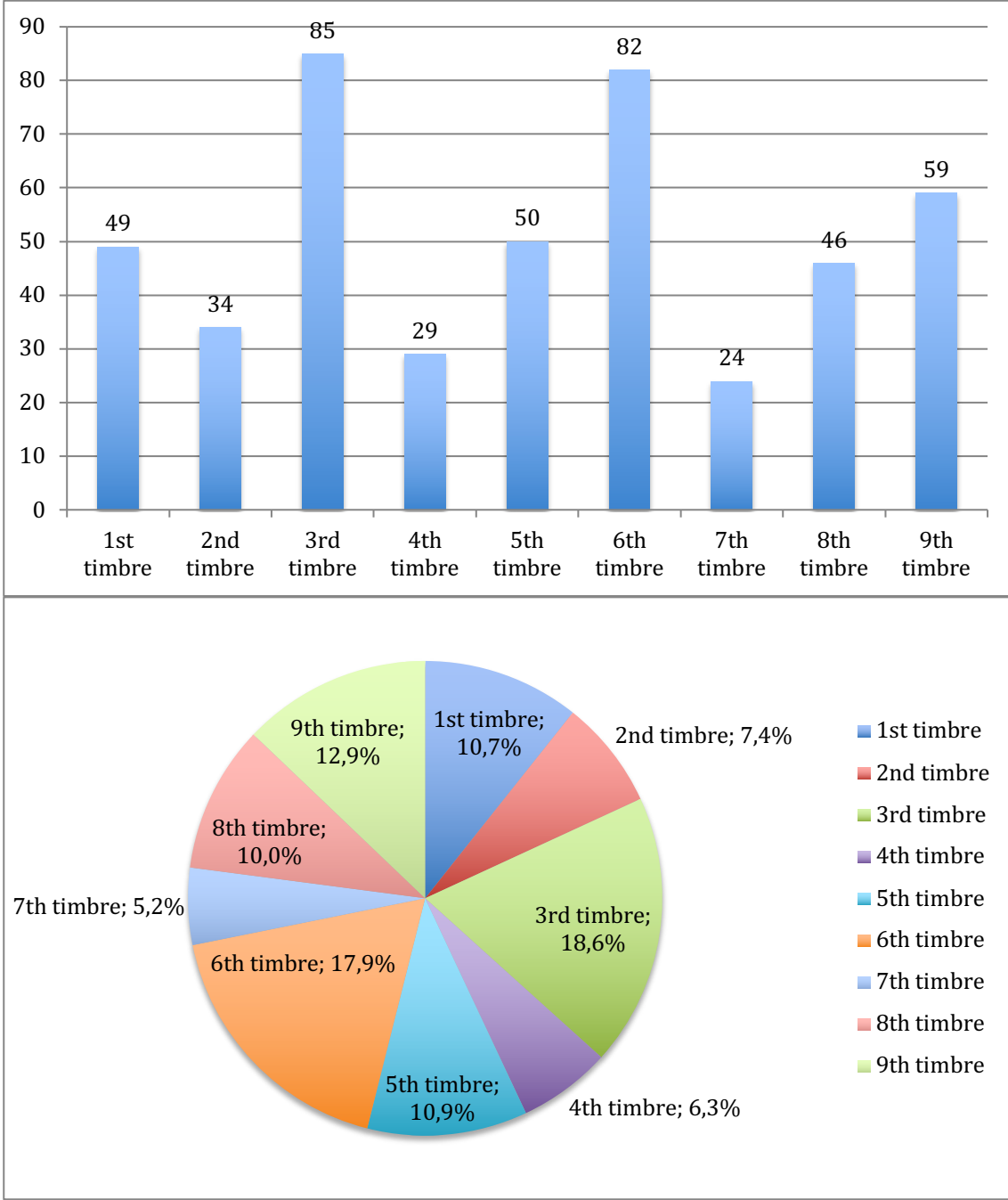
Ve son olarak geçen yıl yayınlanan, "Müzikal çalgıları belirlemek için modülasyon güç spektrumlarının algısal dış bölgeleri" çalışmasında, ses kaynaklarının belirlenebilmesi ve ayrıştırılabilmesi için gereken faktörler araştırılırken,







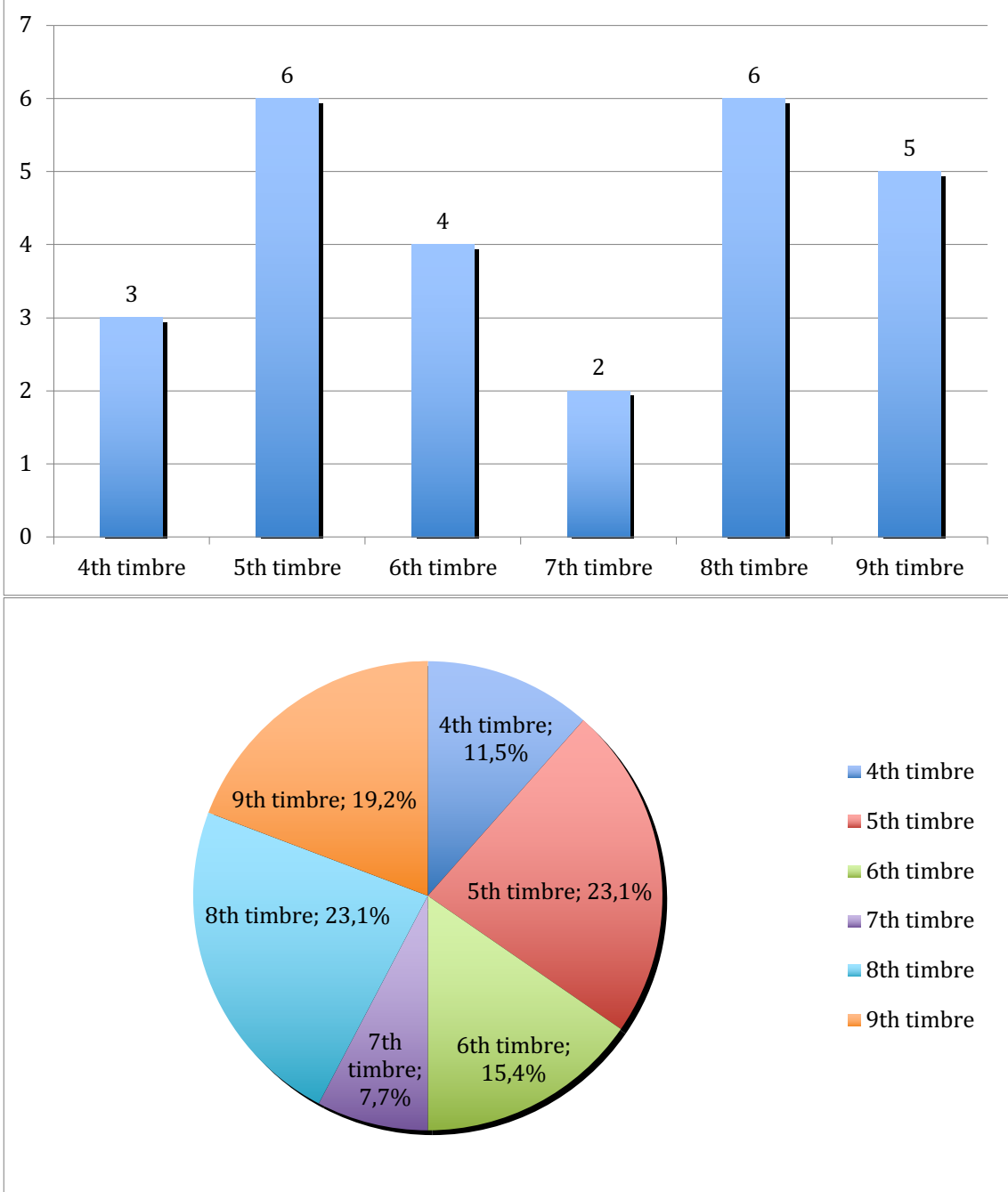
Grafik 1: Kanada genel sonuçları



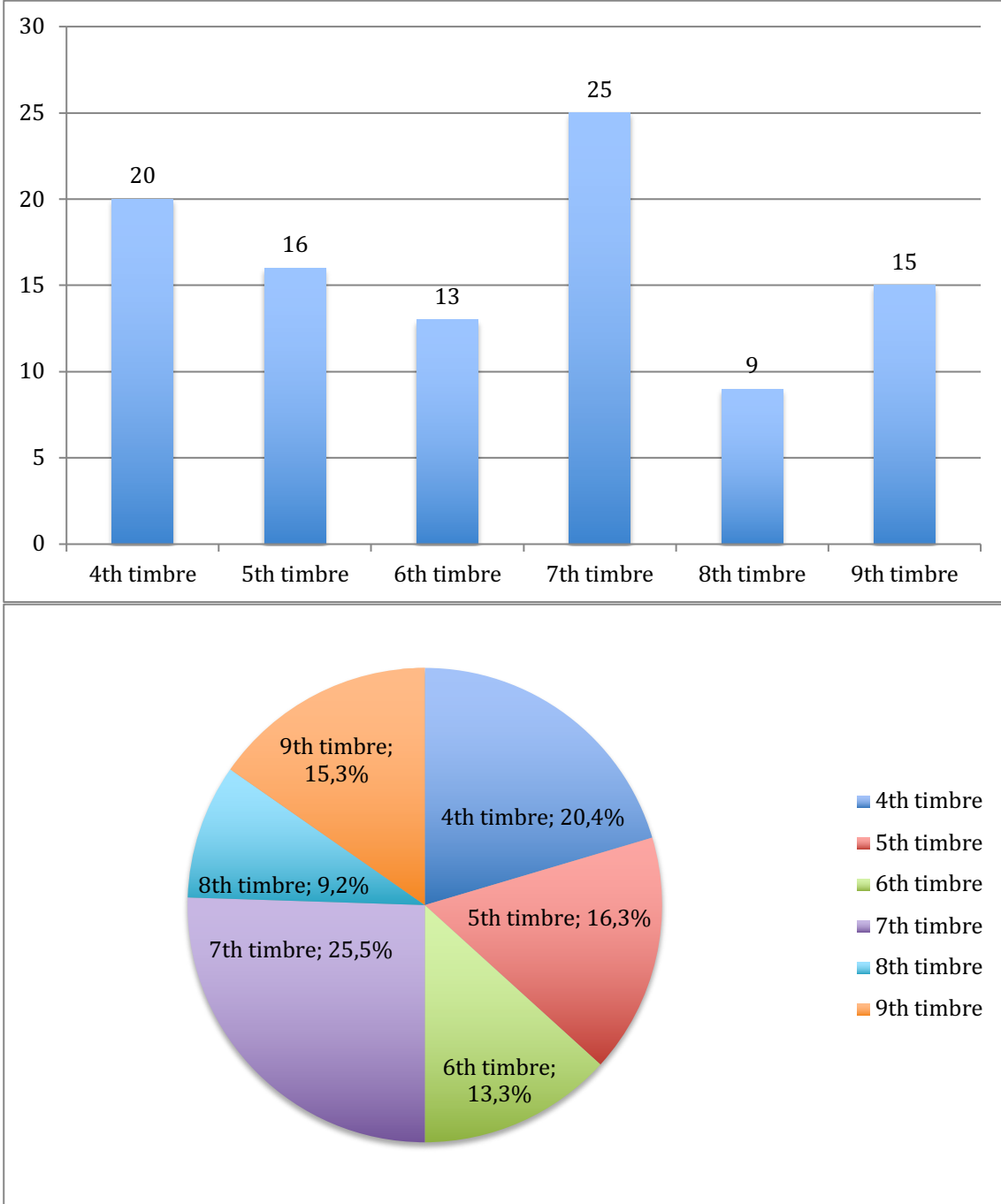
Grafik 2: Türkiye genel sonuçları

Yüzde olarak karşılaştırıldığında ve %5'ten fazla değişim göz önüne alındığında, genel sonuçlardaki en büyük fark 3. ve 4. tınılarda görülmektedir. Türkiye'de katılımcılar 3. tınıyı en estetik ve 4. tınıyı da en az sevilen olarak belirlediler. Kanada'daki katılımcıların en sevdiği ikinci tını 4. tını olurken, 3. tını ortalama sıralarda kalmıştır. Burada bir ters orantı fark edilebilir. Her iki ülkede de hemen hemen aynı olan %0,2 ve %0,4 oranında farklılıkla 7. ve 8. tınlar için bir başka saptama yapılabilir. 1., 2. ve 5. tınların oy farklılıkları Türkiye'den daha fazla oy ile %3,4 ile %4,5 arasında değişmektedir. 6. tını, Kanada'dan aldığı %3,4'lük daha fazla oy ile Türkiye'den öndedir.

Genel sonuçlarda iki ülkedeki 1. tınıyı seçenlerin diğer sorulara yönelik tercihlerini karşılaştırdığımızda ilginç bir nokta daha görüyoruz. Genel sonuçlarda iki ülkede de 7. ve 8. tınlar yüzde cinsinden neredeyse eşittir, ancak bu sınıflandırmada bu iki tını seçim yüzdesi birbirinin tamamen tersi olduğunu görebiliriz. Bu durum, iki ülkedeki 1. tınıyı en çok beğenenlerin sonuçta aynı tınları tercih etseler bile, "hoş" olarak farklı tınları değerlendirebildiği anlamına gelir.

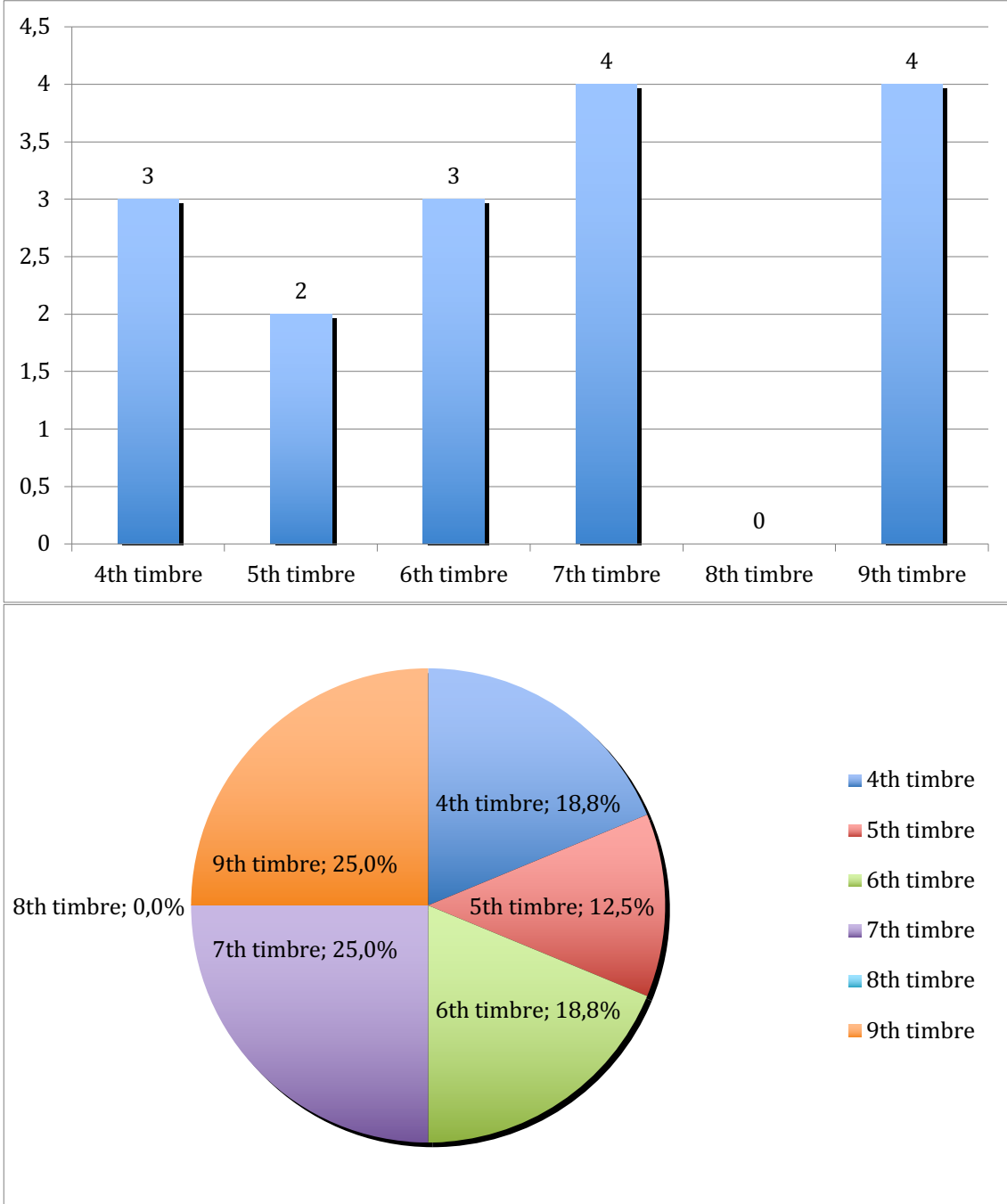


Grafik 3: Kanada'da 1. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

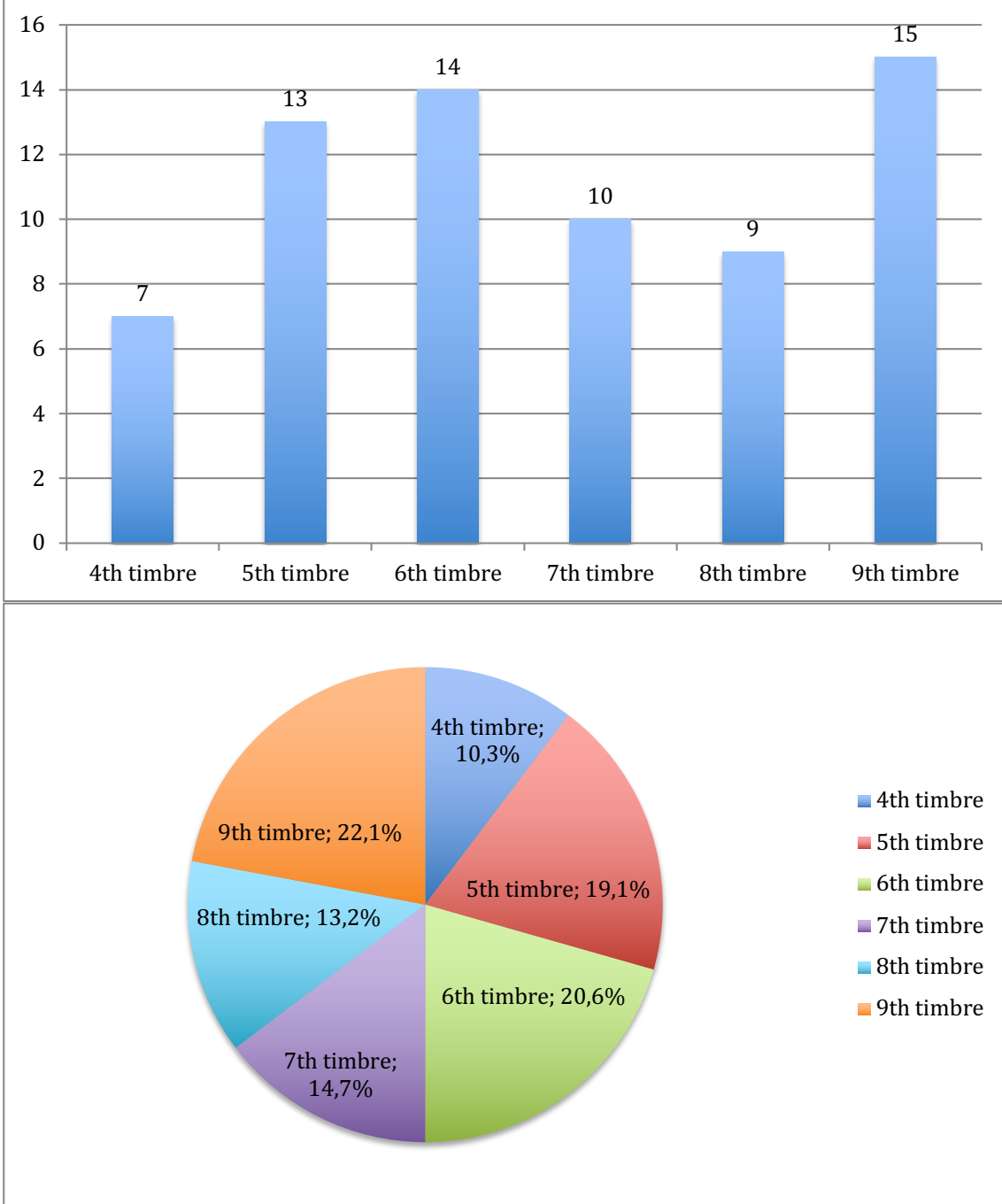


Grafik 4: Türkiye’de 1. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

Türkiye'deki 2. tınıyı en çok beğenenler için 8. tını ortalama bir noktadır. Kanada için ise bu tınının bir karşılığı yoktur. Bu ilgi çekicidir çünkü genel seçimlerde her iki ülke de 8. tınıyı yüzde cinsinden eşit olarak oylamıştır. Bunun yanı sıra, 9. tını bu gruptaki iki ülke için de en beğenilendir.

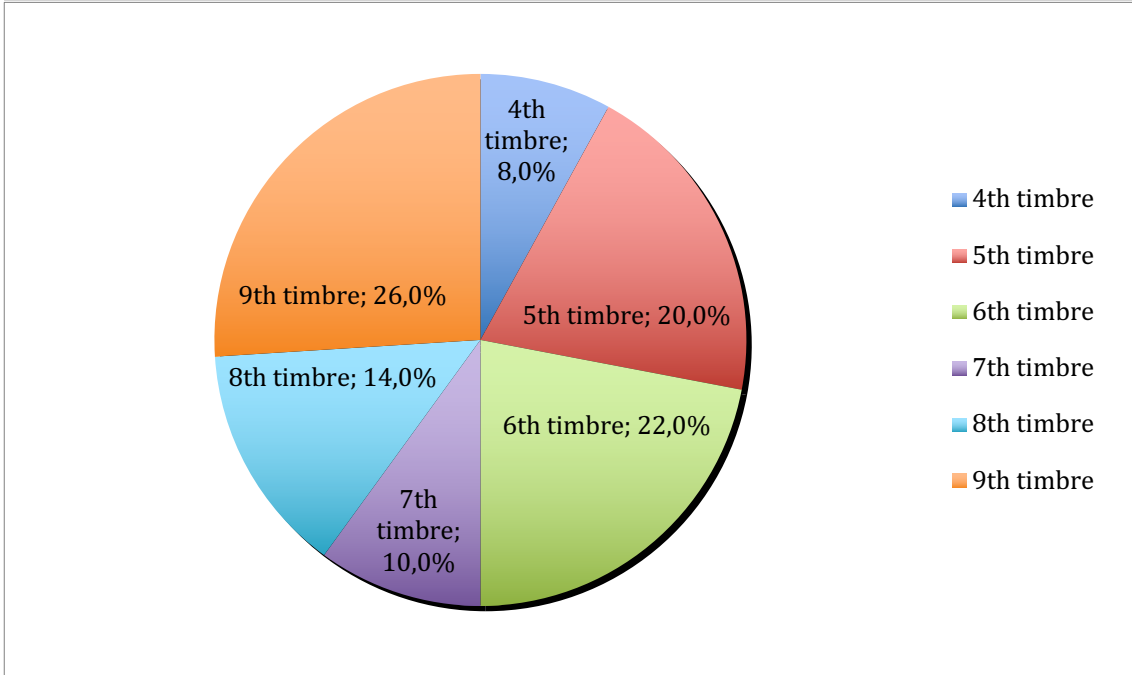
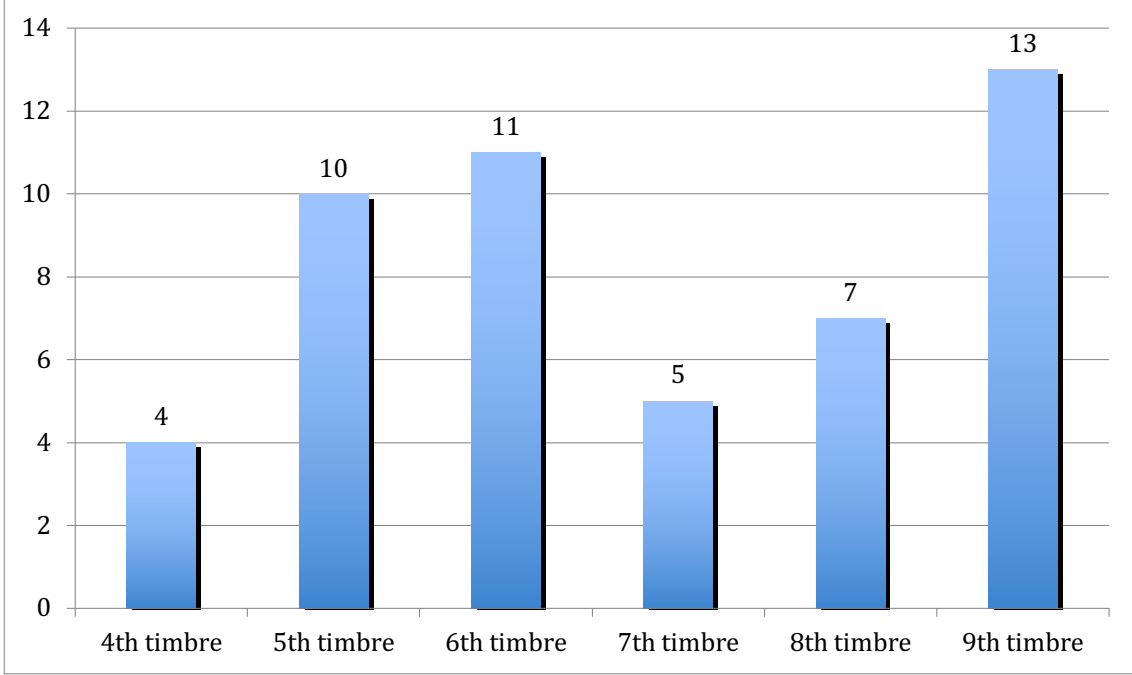


Grafik 5: Kanada'da 2. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri



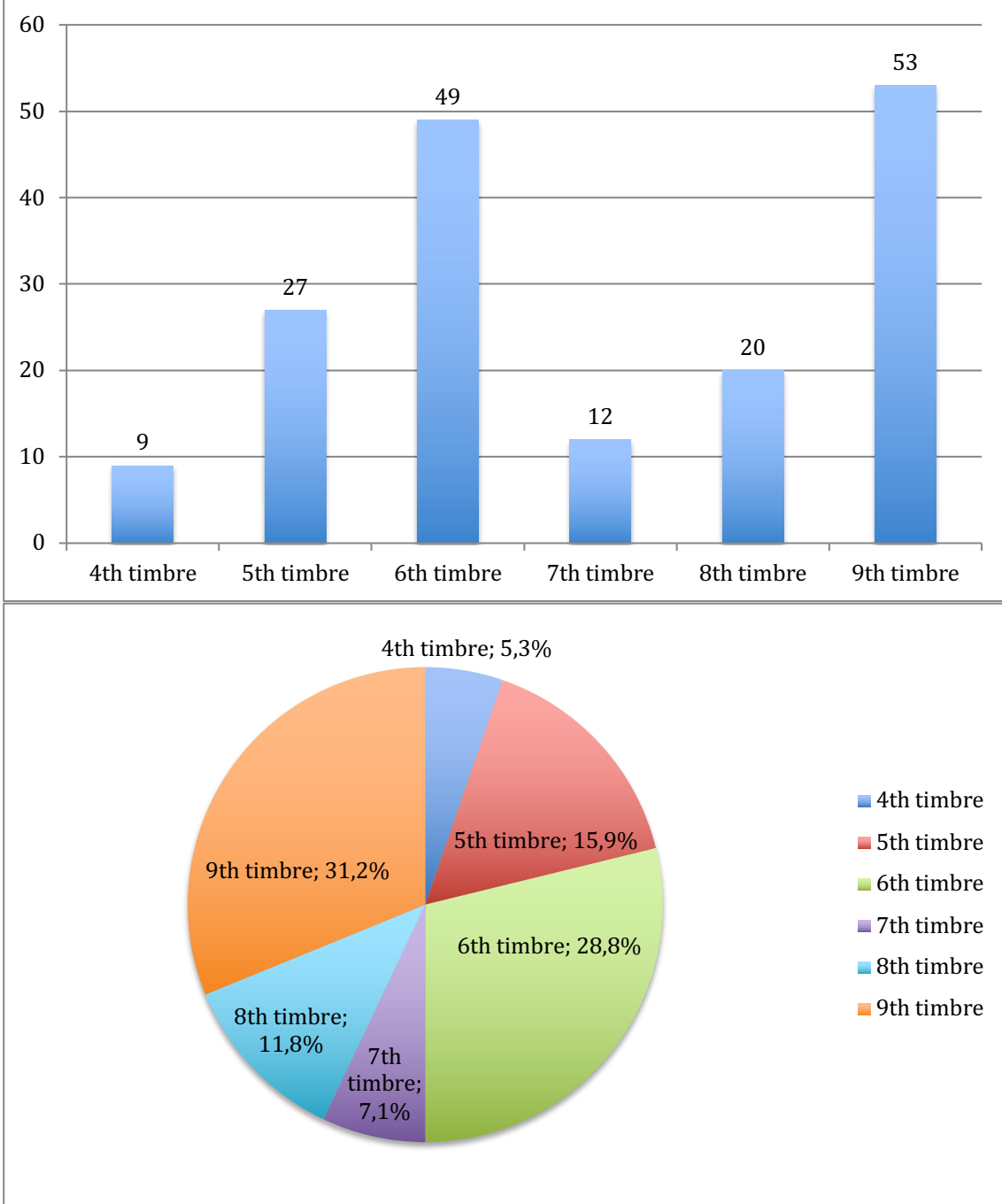
Grafik 6: Türkiye’de 2. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

3. tınıyı en çok beğenenler için; bu tınının Türkiye için en beğenilen ve Kanada için ortalama bir seviyede olduğunu akılda tutarak, bu grupların 3. tınıdan sonra 9. ve 6. tınılara yaklaşımlarının her iki ülkede de benzer olduğunu görebiliriz. Bu önemlidir çünkü 6. tını, 3. örneğin tınısına derinlik katan bir AB mikrofon ile harmanlanmış aynı yakın mikrofondur. 9. örnek, AB stereo mikrofonunun yanına yerleştirilmiş bir XY stereo mikrofondur. Genel olarak, bu üçünün hepsinde tını ve ses açısından birtakım ortaklıklar vardır ve bu gruptaki katılımcıların bunu fark ettiği görülmektedir.



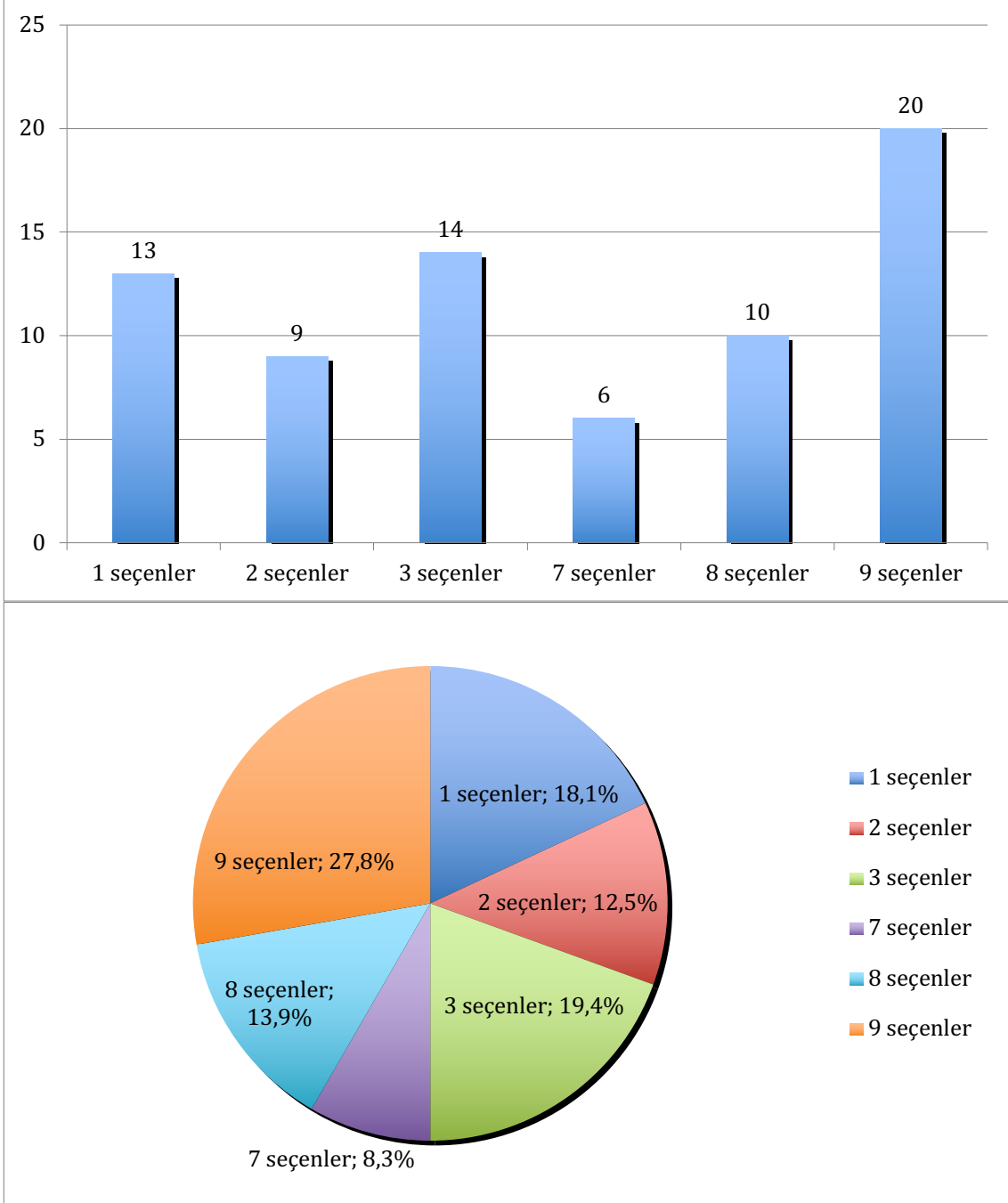
Grafik 7: Kanada'da 3. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri



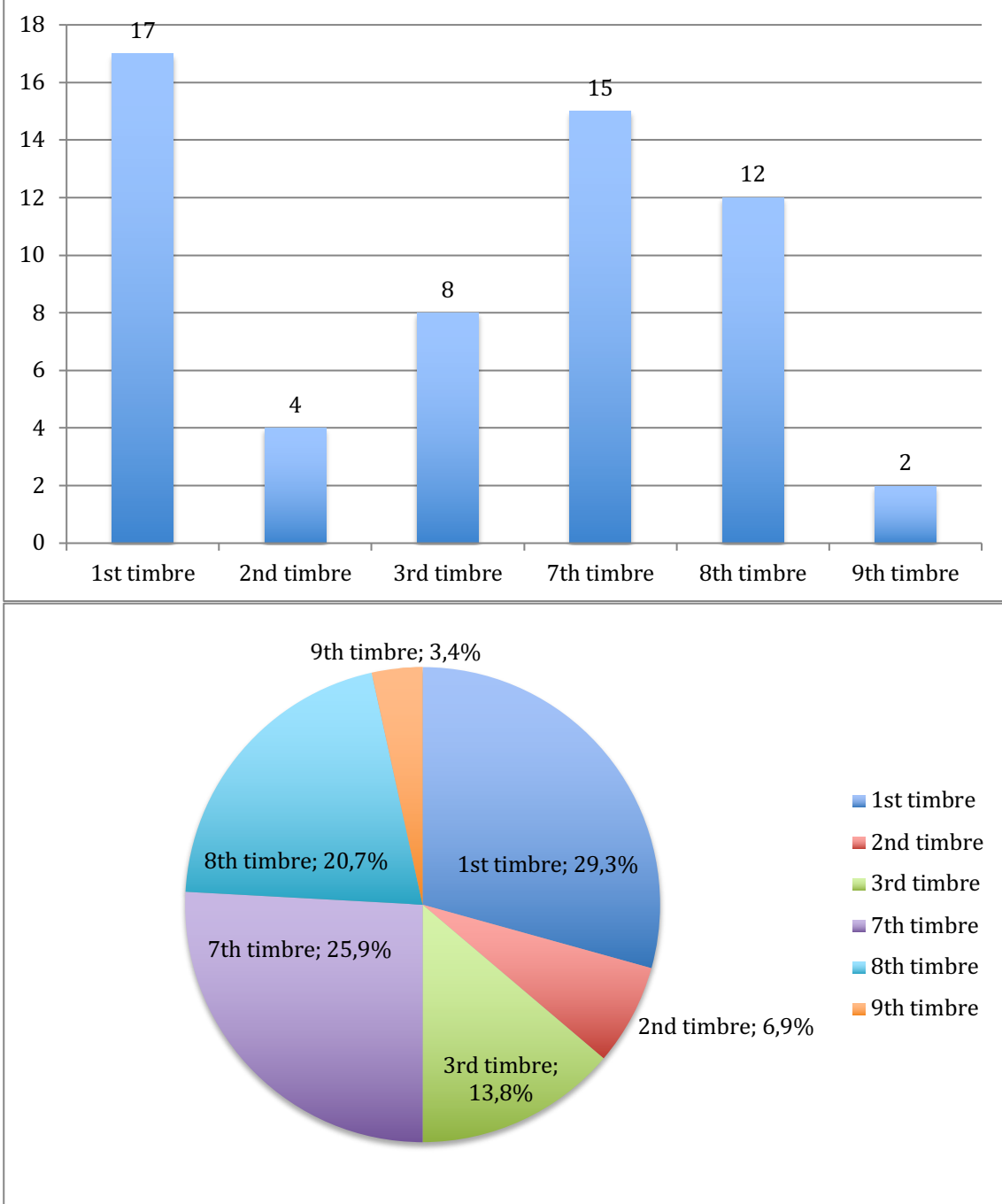


Grafik 8: Türkiye’de 3. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

Genel sonuçlarda, 4. tını iki ülke arasında en fazla tercih farkına sahiptir. Bu fark %11,5'tir ve Türkiye'deki en az ikinci beğenilen tını iken, Kanada'da ikinci en çok beğenilen olmuştur. İki ülke karşılaştırıldığında, bu iki grubun da 4. tınıyı en çok beğenmesine rağmen, bu şıkki seçenler için diğer şık seçimlerinde ortak bir estetik yargı olmadığını söyleyebiliriz. İki ülkedeki 9. ve 1. şık oyları bu çıkarımı destekler niteliktedir.

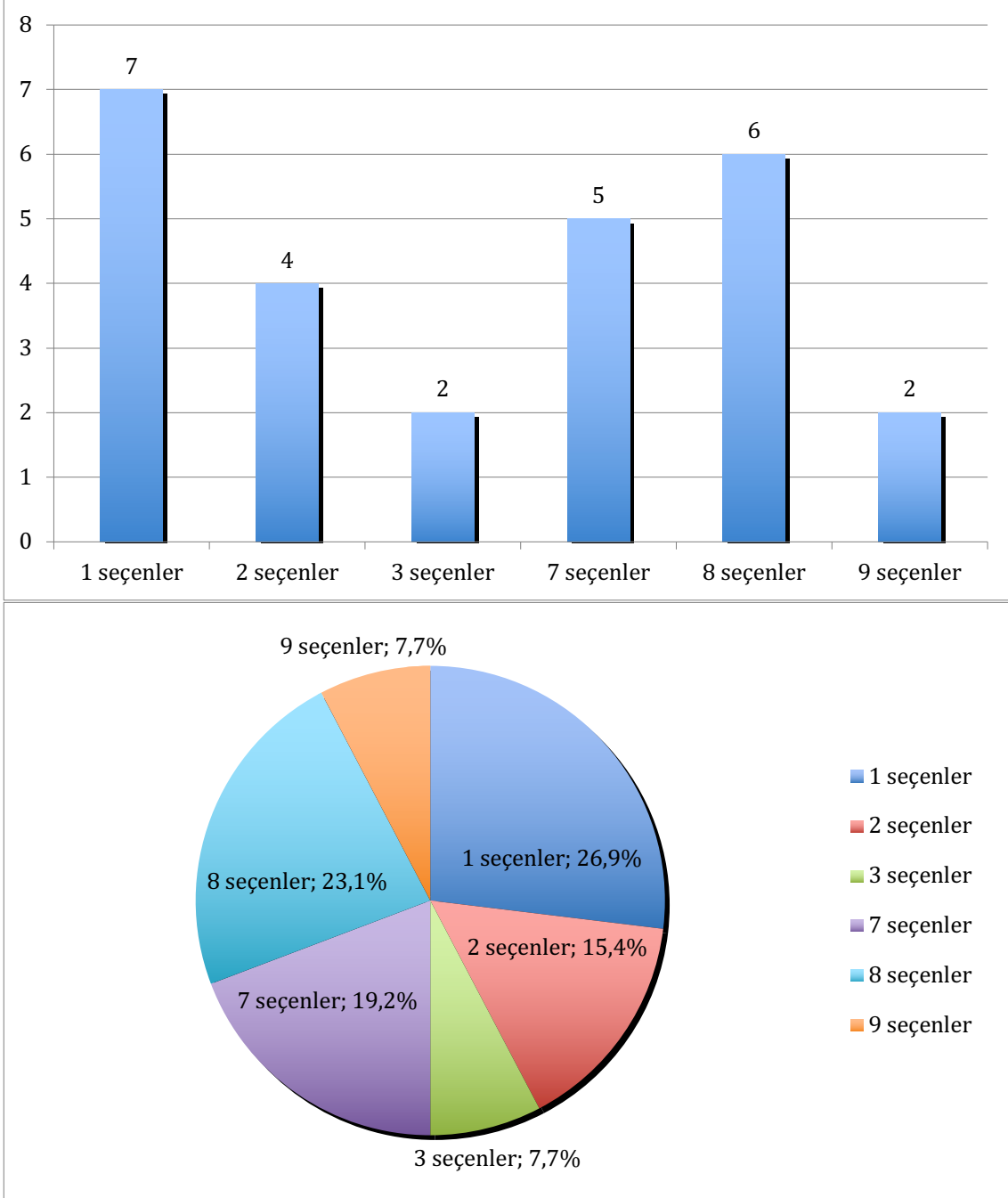


Grafik 9: Kanada'da 4. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

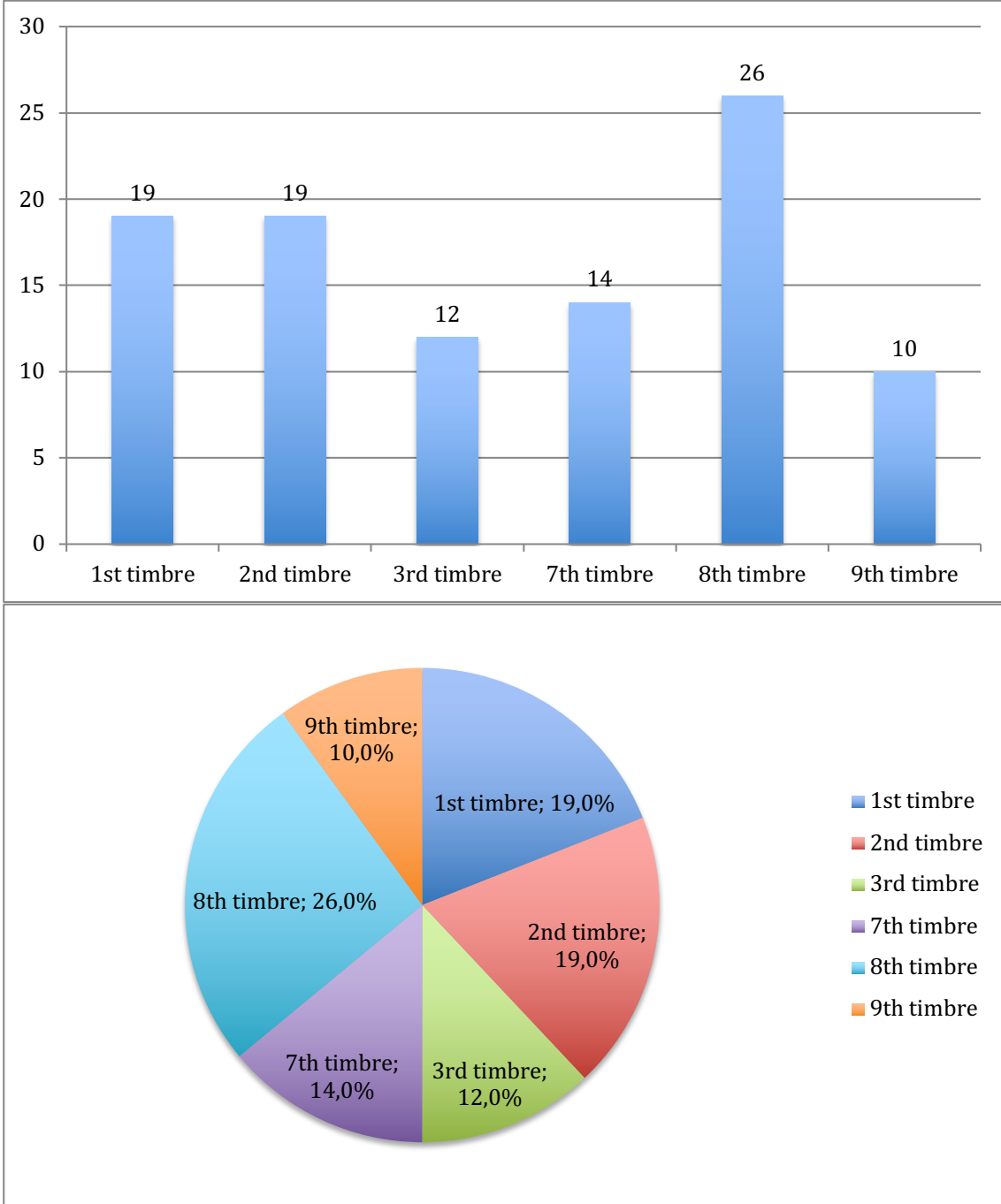


Grafik 10: Türkiye'de 4. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

Genel sonuçlarda 5. tınıyı beğenenler için, iki ülke arasında benzerlik gözlemlenebilir. Örneğin; Birinci ve ikinci sıralarda 8. tını beğenilirken, her iki ülkede en az beğenilen 3. ve 9. tınılardır. Bunun yanında 7. tını, 3. ve 8. tınların arasında bir yüzde ile tercih edilmiştir. Bu gruptaki en büyük fark % 7,9 farkla 1. tınının oy yüzdesidir.



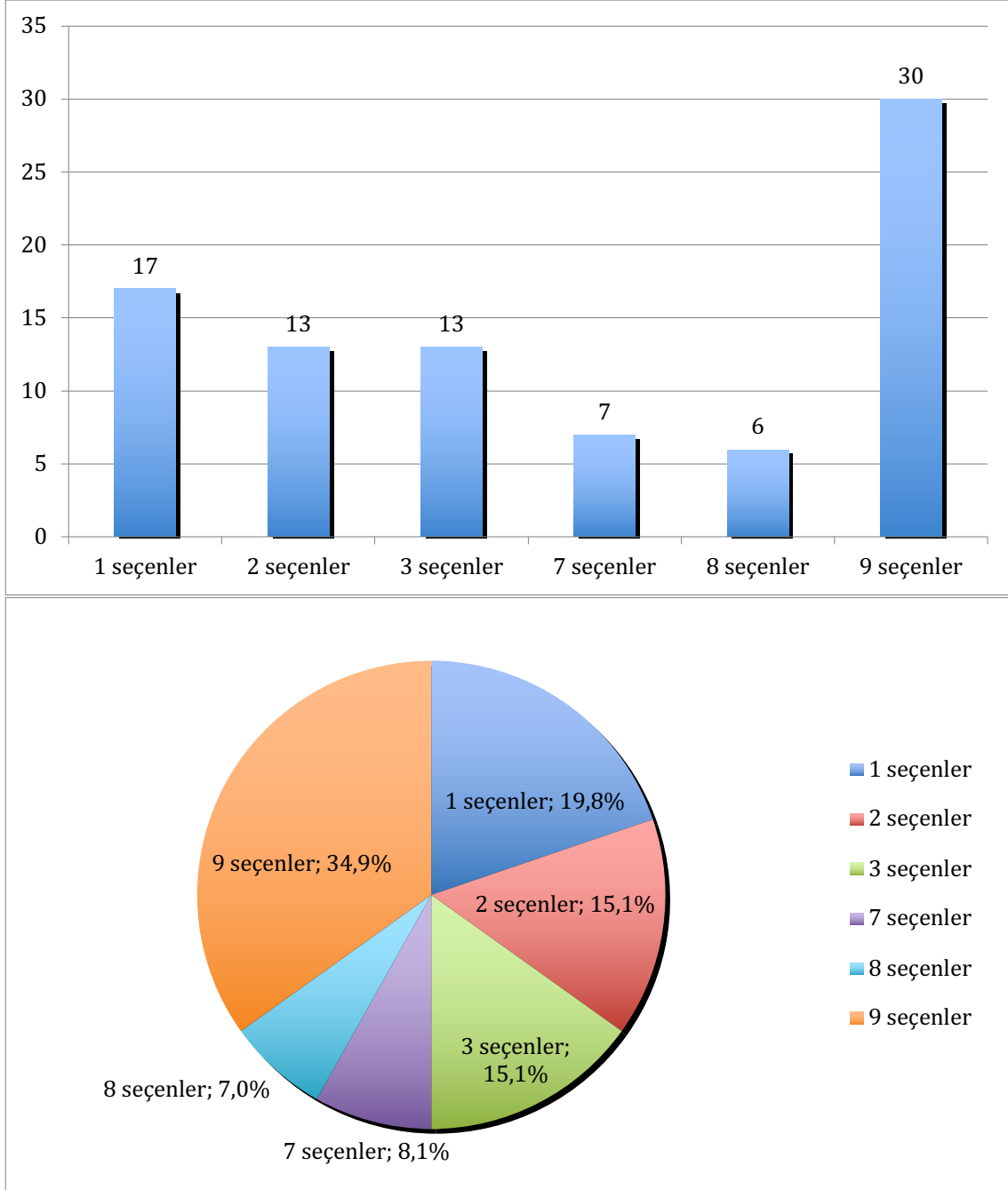
Grafik 11: Kanada'da 5. tınıy seçenlerin diğler sorulardaki seçimleri



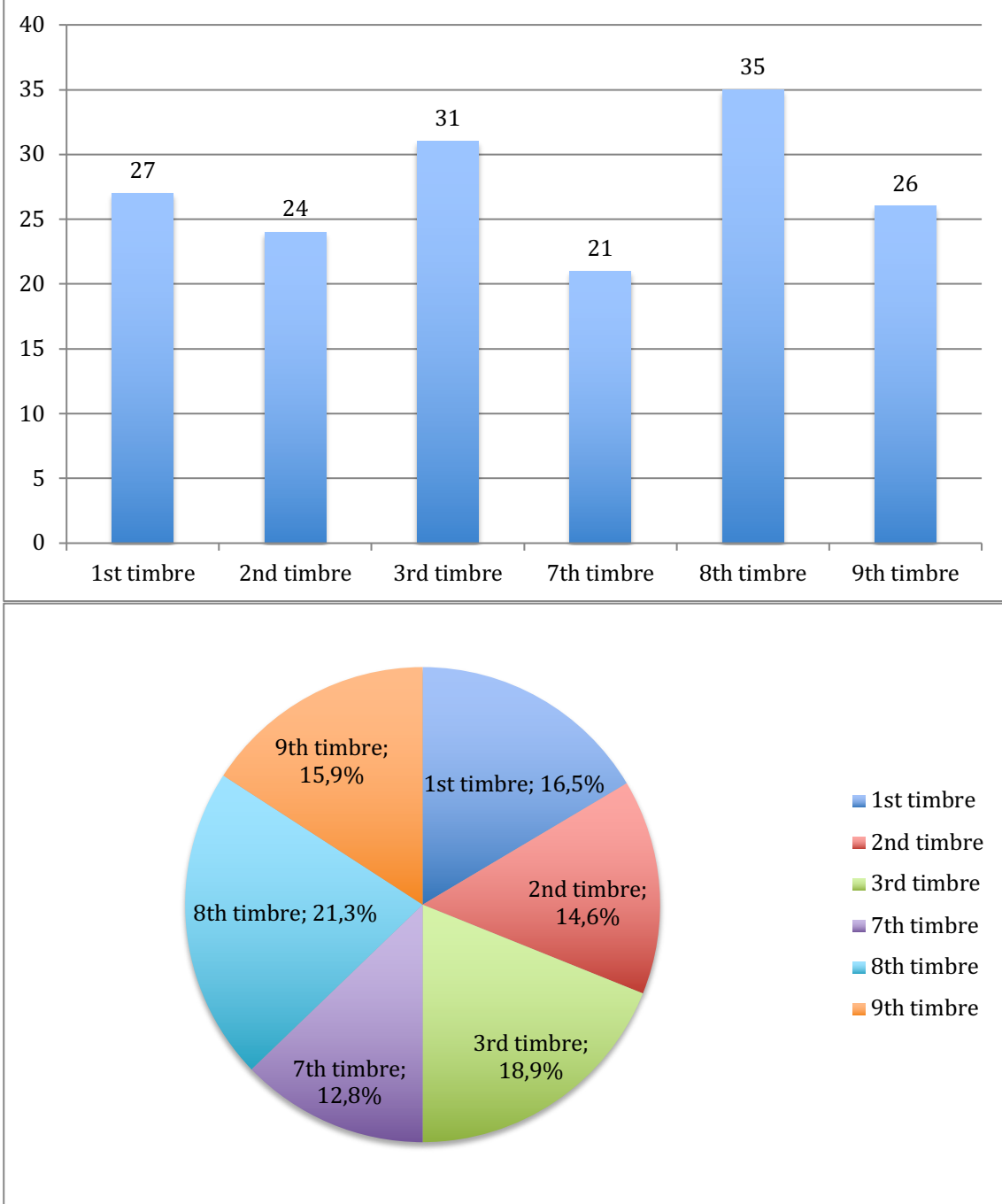
Grafik 12: Türkiye’de 5. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

6. tınıyı favori olarak seçen gruplar, iki ülkede farklı davranma eğilimindedir. Kanada’da, bu grup kesinlikle yansımalar, genişlik ve stereo bir ses anlamında 6. tınıya benzer bir tını duymak istiyor. Ve bu tını da temelde 6.tınıda kullanılan AB tekniği ile enstrümandan aynı mesafeye konumlandırılmış bir XY mikrofonlama olan 9. tınıdır. Oysa Türkiye’de, Kanada’ya kıyasla tınılar arasında daha eşit bir dağılım gözleniyor. Gözden kaçırılmaması gereken nokta ise, bu grupta 8’inci tını, diğer tınılardan az bir farkla Türkiye’deki en çok sevilen olmuştur, ama Kanada’da en beğenilendir. Bu fark, akustik ortamın tınıya etkisi nedeniyle ortaya çıkmış olabilir. Açıklamak gerekirse; 8.

tını uzak bir mono mikrofonlamaya sahiptir ancak, kafa seviyesinde tanbura direk bakan ve diğer AB ve XY tekniklerine göre çalgıya oldukça yakındır. Türkiye’de en sevilen tınının 3. tını olduğunu ve 6. ve 9. tınlara oranla daha ‘kuru’ tınıları estetik bulunduğunu hesaba katarsak, bu grup için bir açıklama getirmiş oluruz.

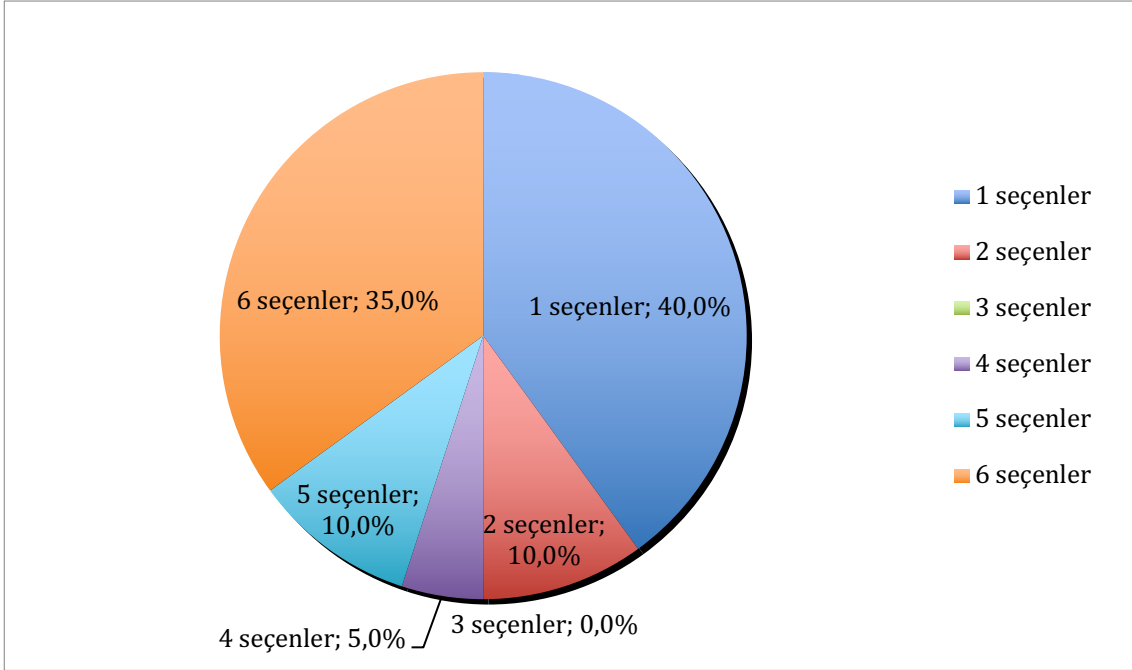
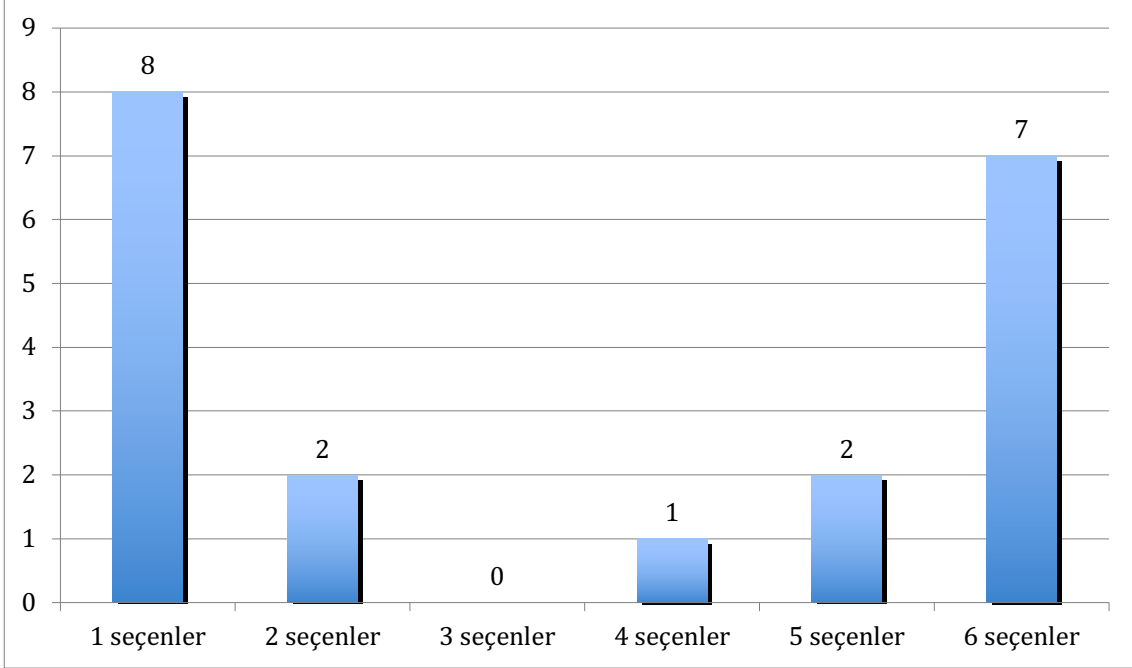


Grafik 13: Kanada’da 6. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri



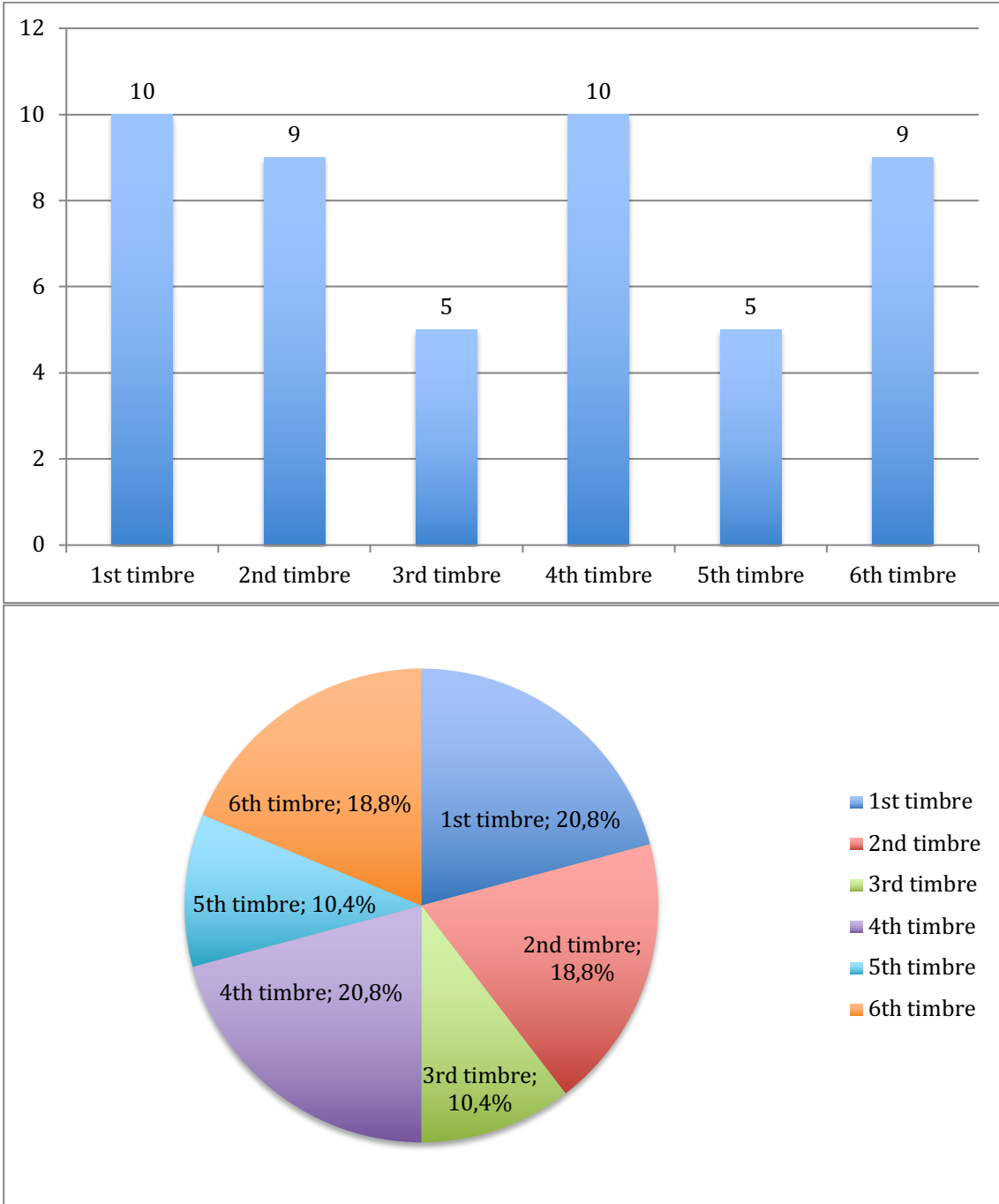
Grafik 14: Türkiye’de 6. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

İki ülkede 7. tınıyı beğenenler arasındaki farklar oldukça büyüktür. Kanada’da 1. ve 6. tınılar uzak ara en çok beğenilirken, Türkiye’de 1., 2., 4. ve 6. tınılar eşit olarak tercih edildi. Türkiye’de geri kalan iki tını (3. ve 5.), diğer dört tını oyunun yarısına sahiptir. Ancak yine de, 1. ve 6. tınının toplam oyları % 75’i bulan Kanada kadar keskinlikten bahsedilemez.



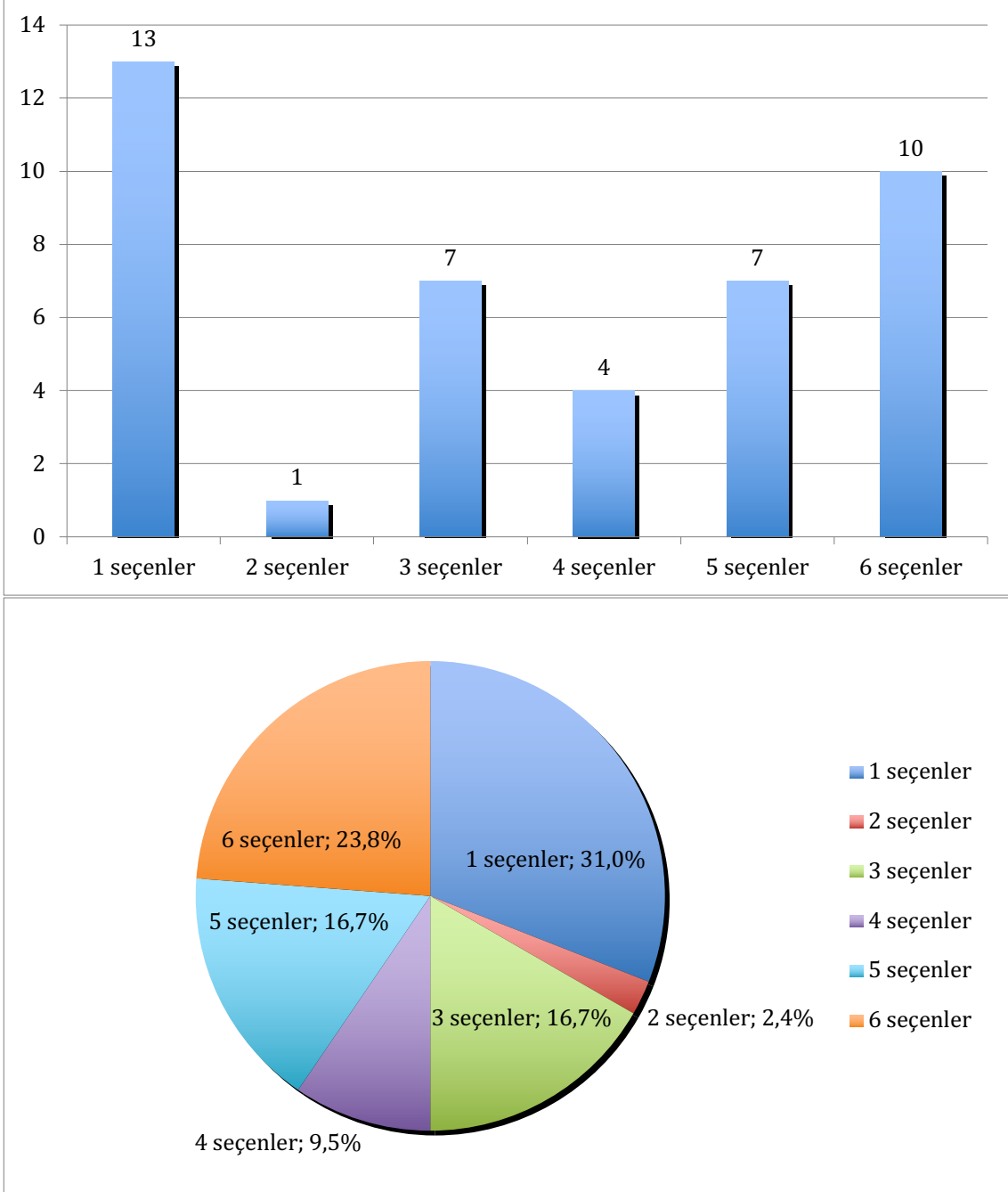
Grafik 15: Kanada'da 7. tınıy seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri



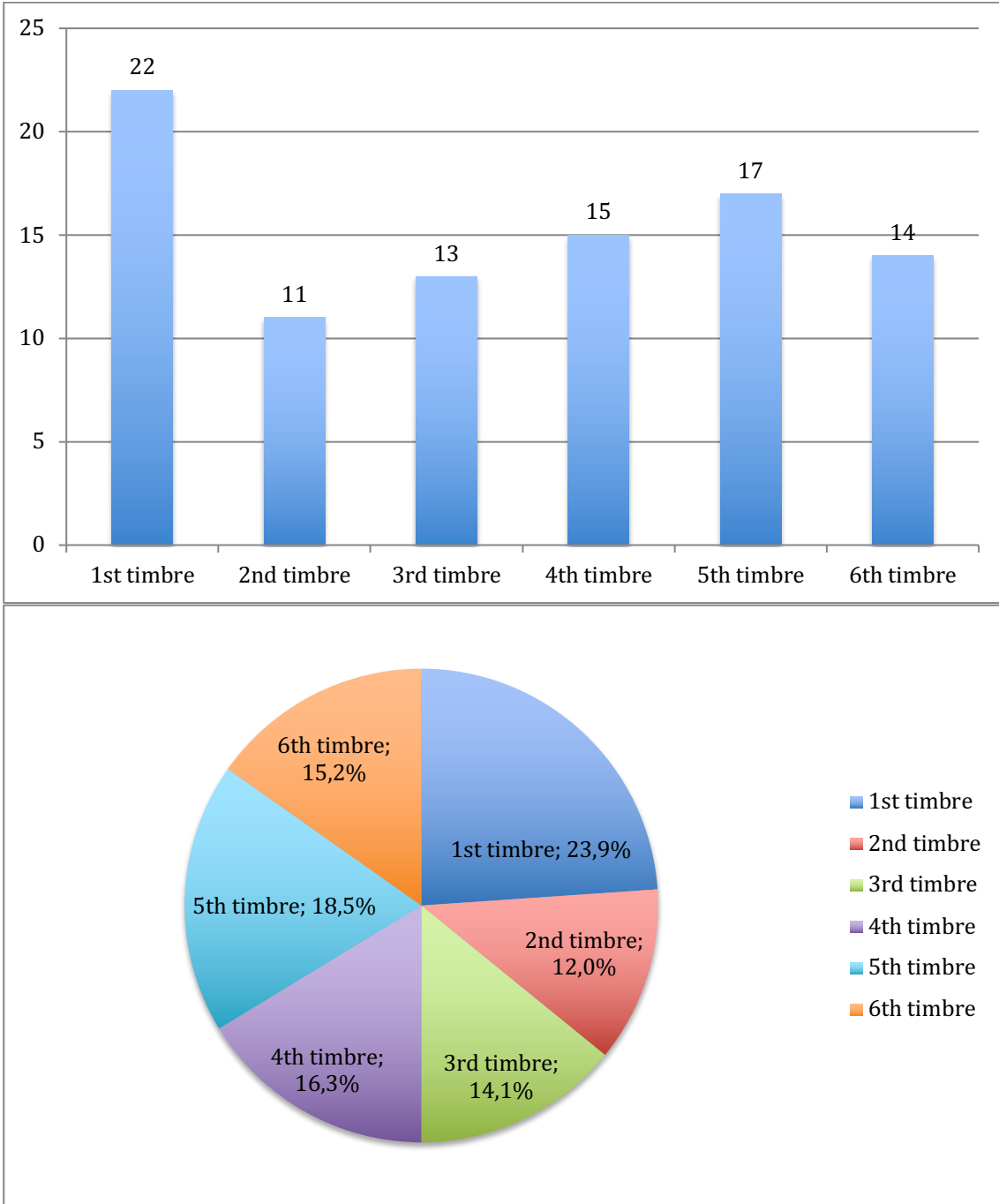


Grafik 16: Türkiye'de 7. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

Her iki ülkede de 8. tınıyı favori olarak seçen gruplar, ikinci en çok beğendikleri tınıyı (1. tını) belirlerken benzer bir algıya sahip olduğu görülmektedir. Bunun dışında, her iki ülkede de 3. ve 5. tınlar benzer yüzdelerle beğenilmiştir. Göz önünde bulundurulması gereken en büyük fark, Türkiye'ye kıyasla Kanada'da yaklaşık %10'luk oy düşüklüğüyle (ki yalnızca bir oy almıştır) 2. tınıdır.

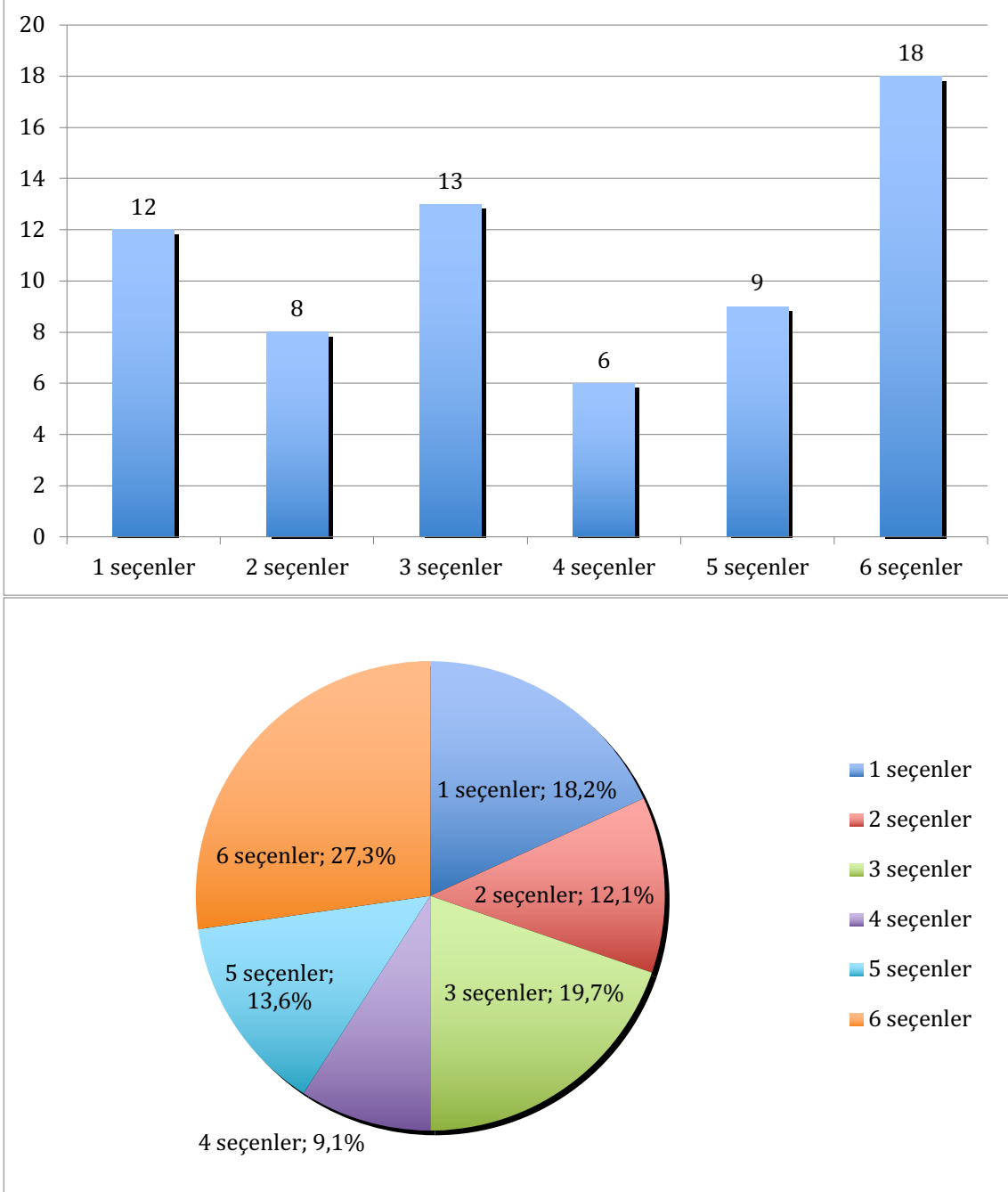


Grafik 17: Kanada'da 8. tınıy seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

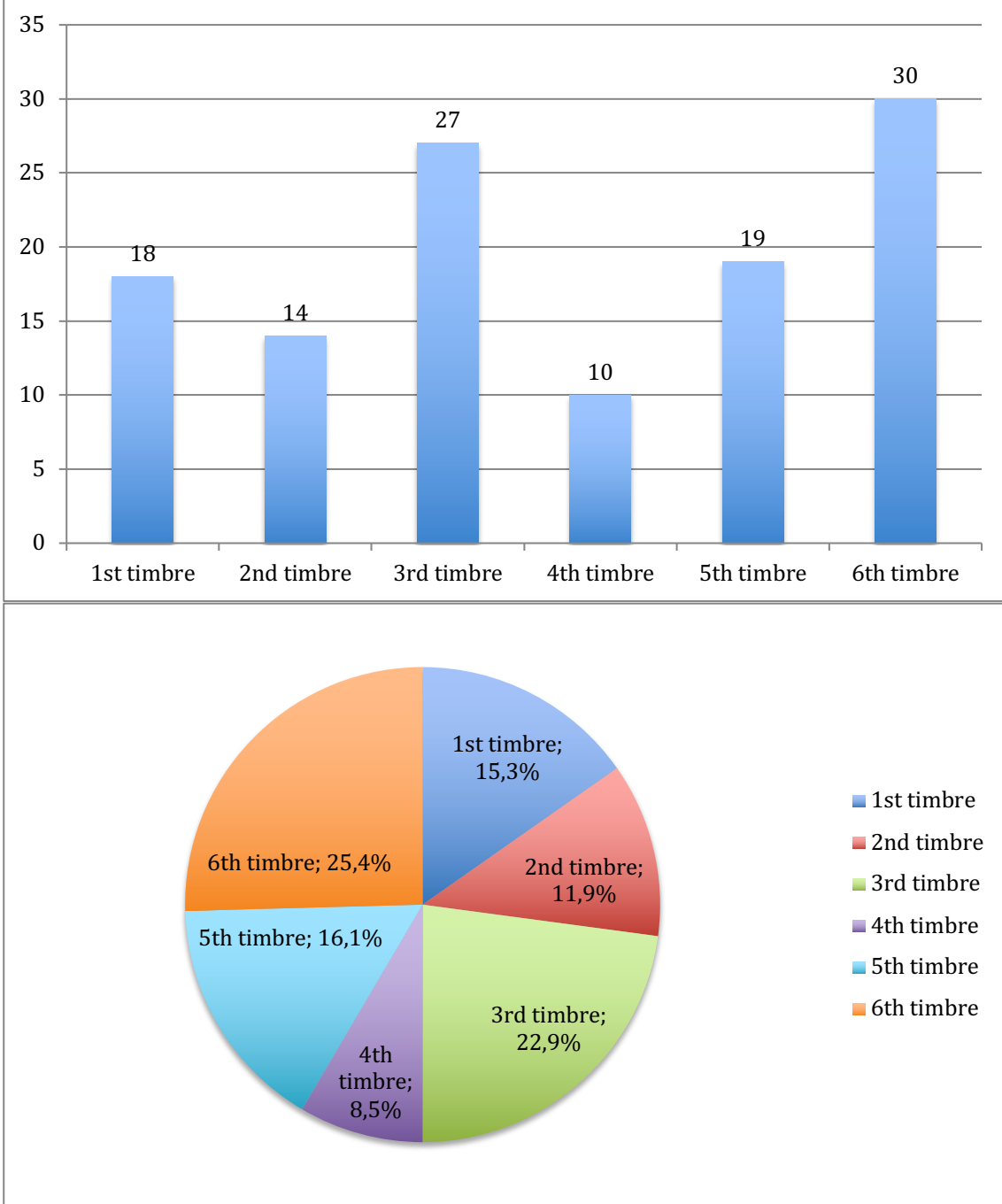


Grafik 18: Türkiye’de 8. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

En ilginç sonuçlardan biri, her iki ülkede de en beğendiği tınıyı 9. olarak tercih eden gruptur. Maksimum %2 - %3 fark ile, bu sınıflandırma arasında korelasyon neredeyse mükemmeldir. 9. tını, XY uzak mikrofonlama ile kaydedilmiştir ve her iki ülke için de genel sonuçlarda üçüncü en beğenilen tını olmuştur. Bu grupların 6. tınıyı tercih etmelerindeki neden için; AB tekniği nedeniyle akustik ortam yansımalarının duyulması açıklaması getirilebilir. Dolayısıyla, bu grupların yankılanma ve daha doğal çalgı sesi duymak ile ilgili benzer bir estetik algıya sahip olduğu düşünülebilir.



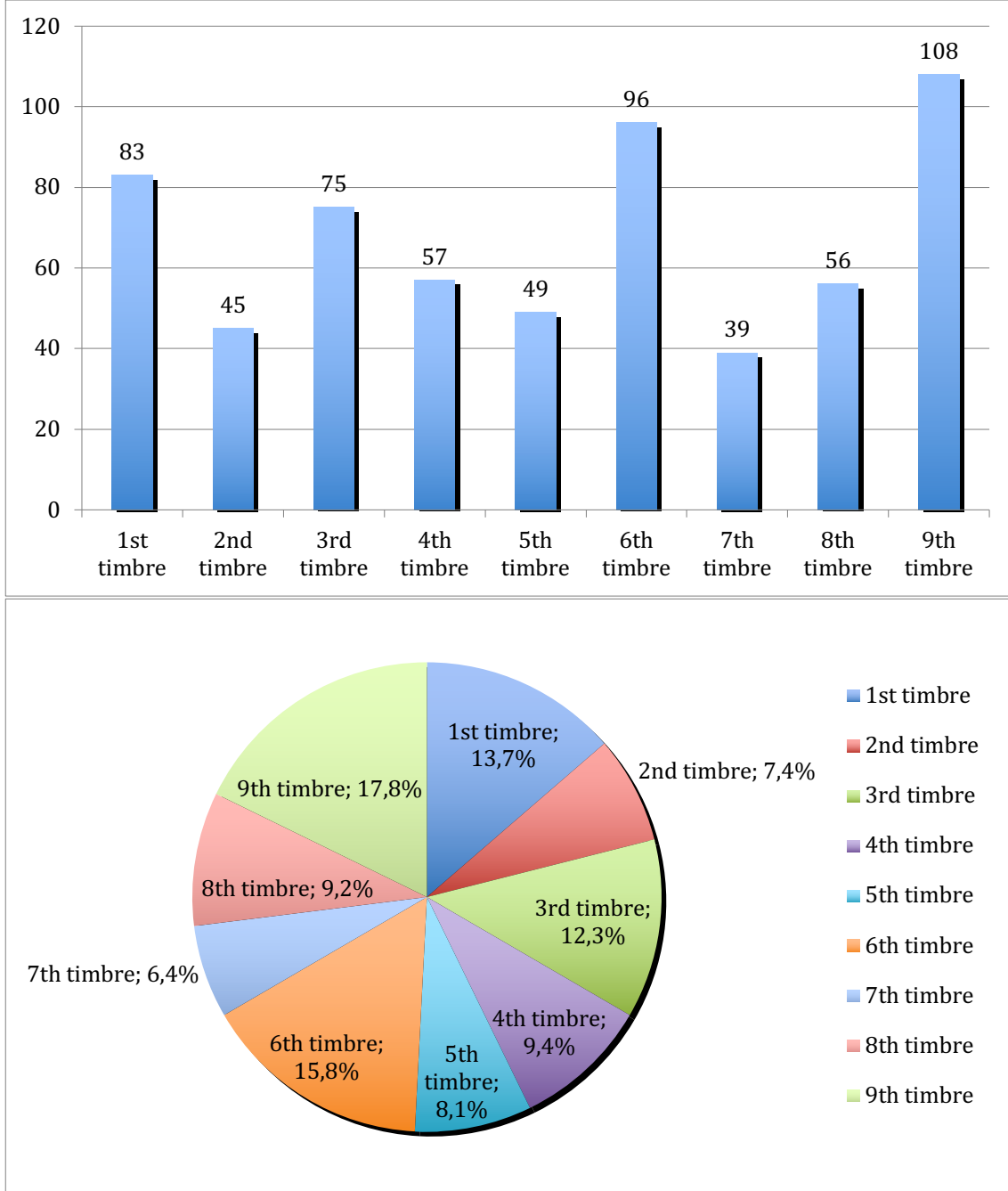
Grafik 19: Kanada'da 9. tınıy seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri



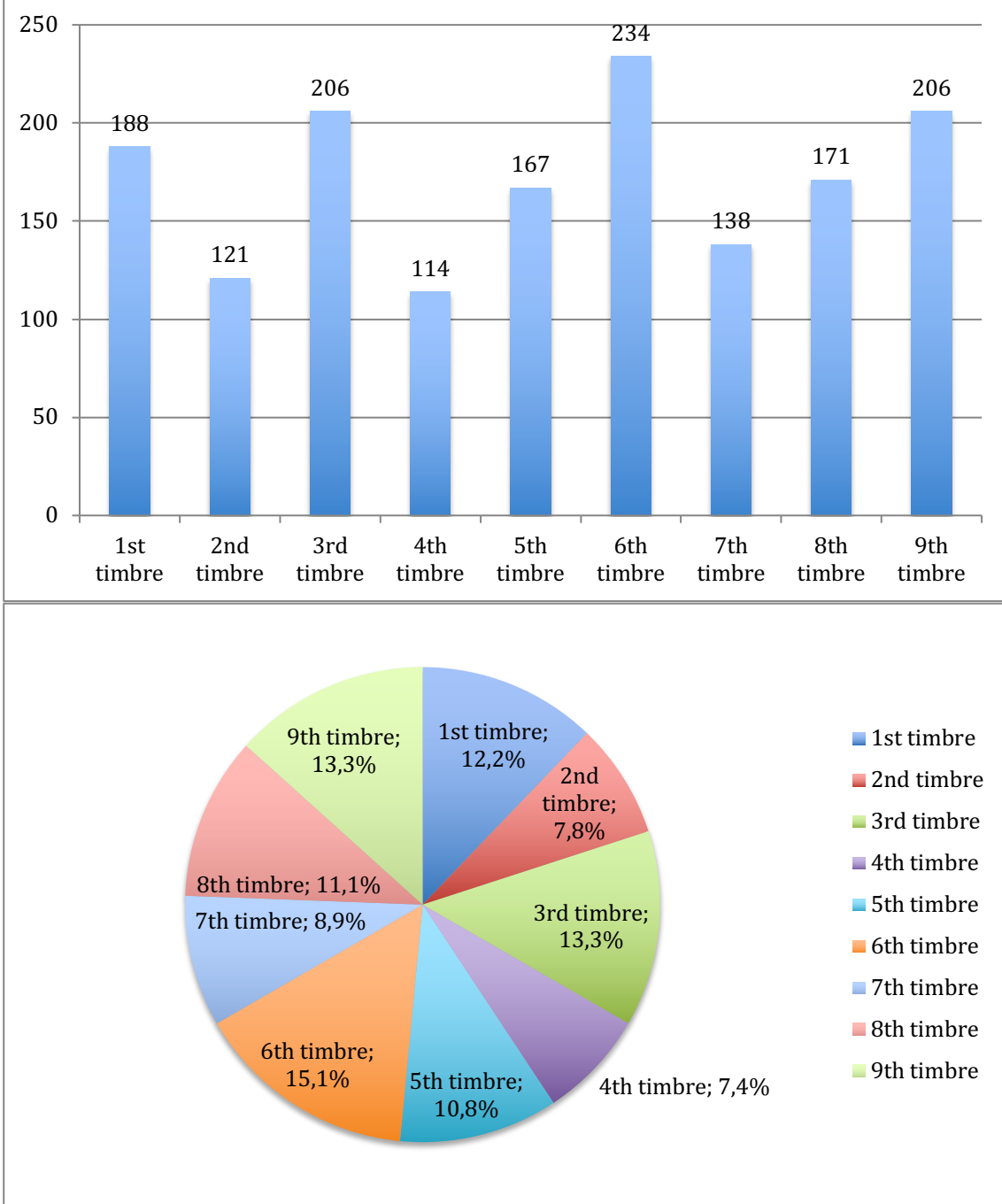
Grafik 20: Türkiye’de 8. tınıyı seçenlerin diğer sorulardaki seçimleri

Dördüncü soru seçimlerinden bağımsız olarak ilk üç sorunun toplam tercih grafiklerini incelediğimizde bu iki ülke tercihlerinde bir korelasyon olduğu görülebilmektedir. Yüzdesele anlamında incelersek, en büyük fark %4,5 ile 9. tını seçimlerinde görülür. Diğer tüm şıklar %2 civarında değişimler göstermektedir. Diğer bir nokta 5. tının oy farkıdır. Bunun nedeni olarak, bu tınıyı yaratmak için kullanılan ribbon mikrofon gösterilebilir. Türkiye’de doktora tezimizde yaptığımız röportajlarda tanbur yapımcıları ve icracıların en çok tercih ettiği tını bu olmuştur. Bunun nedeni ise üstad Tanburi Cemil Bey’in kayıtları olarak gösterilebilir. Diğer 8 tınıya göre oldukça kapalı

ve ayrıntısız görülebilecek bir tını olması sebebiyle Kanada'da 4. tınıya göre daha az tercih edilmiş olması anlaşılabilir bir durumdur ki, Türkiye'de daha çok tercih edilmesinin nedeni tınısal aşinalık ve alışkanlıklar olabilir.



Grafik 21: Kanada'daki ilk 3 sorudaki toplam şık seçimleri



Grafik 22: Türkiye'deki ilk 3 sorudaki toplam şık seçimleri

#### 4. TARTIŞMA ve SONUÇ

Bazı sınıflandırmaların analiz ve sonuçlarında görüldüğü üzere bu çalışmada bir çok nokta tespit edilmiştir. Dahası, kültürel tını algısının farklılıklarını/benzerliklerini ortaya çıkarmak için daha ayrıntılı ve derin sonuçlara ulaşmak amaçlı bir çok sınıflama ve özelliklere göre gruplama yapılarak analizlere devam edilecektir. Kanada'daki sonuçlara bakıldığında bu çalışmanın esas amacı olan kültürel tını algısı dinamiklerini anlamak adına grupların karşılaştırılması ve araştırma başarılı olmuştur. Çalışmaya başlamadan önce ön gördüğümüz en az 200 kişilik katılımcı sayısına (202) ulaşılmış ve katılımcıların oldukça çeşitli olması sonuçların daha net ortaya konması adına büyük katkı sağlamıştır. Ortaya çıkan bazı noktalar, sonuçlar ve çıktılar şu şekilde listelenebilir;

1) Türkiye'deki katılımcıların 'genel sonuçları' ve 'ilk üç sorudaki toplam seçimleri' birbiriyle oldukça yakın ve sürpriz olmayan sonuçlar barındırırken, Kanada'daki katılımcıların seçimleri daha sürprizli ve kıyaslandığında daha ilintisiz bir sıralama olarak görülmektedir. Türkiye'deki ilk üç sorudaki toplam seçimler; 6. tını en çok oyla, 9. ve 3. tınlar eşit oylarla ikinci ve 1. tını da üçüncü sırada seçilmişlerdir. Türkiye'deki genel sonuçlara baktığımızda sıralama; 3. tını en çok beğenilen, 6. tını ikinci ve 9. tını da üçüncü en çok beğenilen olmuştur. Demektir ki, 3. tını 6. tınıya göre son soruda daha çok oy alarak birinci sıraya yükselmiştir. Kanada'da ilk üç sorudaki toplam oylara baktığımızda; 9. tını en beğenilen, 6. tını ikinci, 1. tını üçüncü ve 3. tını ise dördüncü sırada görülmektedir. Kanada genel sonuçlarında ise; 6. tını en çok beğenilen, 4. tını ikinci, 9. tını üçüncü sıradadır. Yani 1. tını resimden çıkmış, 4. tını beşinci sıradan ikinci sıraya çıkmış (ki ilk üç soruda ortalamanın altında ve %9,4 oyu varken) ve 9. tını üçüncü olarak (ki ilk üç soruda en çok beğenilen tınıyken) tamamlamıştır. Bu sonuçlara bakıldığında, Türkiye'deki katılımcılar kafalarında olan belirli bir tını arayışında olup (Kanada'ya oranla tanbur çalgısına olan aşinalık nedeniyle), kararlarını buna göre vermiş olabilirler.

2) Kanada'daki katılımcıların tanbur tınısına yaklaşımı ve estetik yargıda bulunma şekli Türkiye'deki katılımcılardan farklılık göstermektedir. Bazı örnekler bu iki ülkenin davranışlarını daha açık gösterebilir;

- Kanada'da 5. tınıyı en çok beğenenler, diğer iki sorudaki altı şık içinde 1. tınıyı en çok seçmişlerdir. Ve bir paralel estetik yargı olarak, 1. tınıyı en çok beğenenler de diğer iki sorudaki altı şık içinde 5. tınıyı en çok seçmişlerdir. Türkiye'de ise bu benzerlik pek görülmemektedir; 5. tınıyı en çok beğenenler 8. tınıyı diğer sorular için en çok seçerken, 8. tınıyı en çok beğenenler diğer sorularda 1. tınıyı tercih etmişlerdir.

- Kanada'da 6. tınıyı en çok beğenen grubun diğer sorular için seçimi 9. tınıdır. Ve yine paralel bir estetik yargı olarak en çok 9. tınıyı beğenenler diğer sorulardaki şıkların içinde 6. tınıyı en çok seçmişlerdir. Türkiye'de en çok 6. tınıyı beğenen grup diğer sorulardaki şıklar içinde en çok 8. tınıyı seçerken, en çok 8. tınıyı beğenen grup diğer sorularda 1. tınıyı en çok beğenmişlerdir ve Türkiye'de 6. tını bu grup için ortalama bir oya sahiptir.

- Kanada'da en çok 8. tınıyı beğenenler, diğer iki soru içinde 2. tınıyı tek bir oy verecek kadar beğenmiştir. Yine paralel bir yargıyla en çok 2. tınıyı beğenenler 8. tınıya hiç oy



vermemişlerdir (sıfır oy). Dahası, bu grup diğer iki soru içinde 1. tınıyı en çok beğenmişler ve en çok 1. tınıyı beğenen grup da diğer iki soru için 8.tınıyı (5. tınıyla eşit oyla) en çok seçmişlerdir. Türkiye’de ise en çok 8. tınıyı beğenen grup diğer iki soru için 1. tınıyı seçmişler ancak, en çok 1. tınıyı beğenen grup diğer iki sorudaki altı şık içinde 8. tınıyı en az beğenmişlerdir. Bu da iki ülkede tını için estetik yargının farklı çalıştığını daha açık göstermektedir.

- Kanada’da en favori olarak 9. tınıyı seçenler diğer iki soru şıklarından 6. tınıyı en çok seçmişlerdir. Burada da paralellik gözlenmekte ve favorisi 6. tını olanlar diğer iki sorudaki altı şık içinde 9. tınıyı en çok seçmişlerdir. Türkiye’de yine bir paralellik gözlenmemekte ve en çok 9. tınıyı beğenen grup diğer iki soru şıklarından 6. tınıyı seçmiş, buna karşın en çok 6. tınıyı beğenenler diğer altı şık içinde 8. tınıyı en çok seçmişlerdir.

Bu örnekler, Kanada’daki katılımcıların ve belli grupların dördüncü sorudan önce verdikleri kararlarda Türkiye’ye göre çok daha tutarlı olduklarını ve kendi içlerinde paralel estetik yargılarla hareket ettiklerini gösterebilir. Kanada’daki katılımcıların aklında önceden belirli bir tını arayışı olmadığı (duymak istediği belirli bir tını), seçeneklerini sınırlamadığı ancak estetik yargılarının Türkiye’deki katılımcılara oranla çok daha tutarlı ve net olduğu sonucuna varmak mümkündür.

3) Bu araştırmada elde edilen en ilginç sonuçlardan biri ise; Kanada’nın tanbur çalgısını tanımamasına, kullanıldığı müziğe aşına olmamasına ve bu kültüre yabancı olmasına rağmen tanburu tüm akustik özellikleriyle, olduğu gibi, çalındığı ortamın akustiği ve yansımalarıyla, tonunun altere edilmemiş veya tınısıyla ‘oyunmamış’ haliyle duymak istemesidir. Türkiye ise tam olarak bunu istememektedir. Bu ilginç bir sonuçtur çünkü; bu çalgıyı akustik olarak (canlı) duymamalarına ve müzik kültürünü bilmemelerine rağmen bu çalgıyı en ‘sade’ ve ‘gerçek’ haliyle duymak istemeleri beklenmedik bir estetik yanıttır.

	En çok beğenilen	İkinci	Üçüncü	Toplam Yüzde
Kanada	6 (21.3%)	4 (17.8%)	9 (16.3%)	55.4 %
Türkiye	3 (18.6%)	6 (17.9%)	9 (12.9%)	49.4 %

Tablo 1: İki ülkedeki ilk en çok beğenilen tınıların yüzdesi

Kanada’nın genel sonuçlarda birinci, ikinci ve üçüncü sırada en çok beğendiği tınıların her birinde akustik çevreyi yansıtan ve diğer ses örneklerine oranla canlı dinleme deneyimine en yakın algıyı yaratacak bir uzak mikrofonlama tekniği bulunmaktadır. Esasen, bu üç tını örneği dışında diğer hiç bir örnekte kullanılan uzak stereo mikrofonlama bulunmamaktadır. 6.tınıda AB, 4. tınıda MS ve 9.tını kendisi XY mikrofonlama tekniği olmak üzere kaydedilmişlerdir.

4) Bu sonuçlara ek olarak tablo 1’de de görüldüğü üzere, Kanada’nın bu üç tınıyı duyma isteği Türkiye’deki ilk üç tınıyı duyma isteğinden %6 farkla daha fazladır. Bu da demektir ki Kanada’da daha fazla oranda katılımcı ilk üç tını için hemfikir durumdadır.

Bu da yine bu müziği, çalgıyı, ses ve fiziksel özelliklerini, kayıt şeklini ve kültürünü tanımamalarına rağmen Türkiye’den daha tutarlı bir estetik yargıda bulunmaları yabancı bir kültürün kulak, beyin ve algı dinamiklerinin nasıl çalıştığına dair ilginç bir göstergedir.

5) Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye’de seçimler genellikle aşinalıkla yürümektedir. En çok beğenilen tını olan 3. tını, Shure SM 57 mikrofonuyla tanburun üst göğüs tarafından ve oldukça yakından (10-12 cm), sap tarafına doğru bir konumdan kaydedilmiştir. Bu tekniğin çalışmaya eklenmesinin nedeni geçmişte ve halen TRT televizyon ve radyolarında kullanılan bir teknik olmasındandır. Tanbur bir Türk müziği çalgısı olmasına rağmen ülkemizde canlı veya bir akustik ortamda sesini duyan dinleyici sayısı azdır. Türkiye’nin bu çalgıyı daha çok radyo ve televizyon yapımlarından duyması dolayısıyla olağandır. Bu da demektir ki çalışmadaki 3. tını, TRT radyo ve televizyonlarında nasıl kullanılıyorsa o şekilde kullanıldığından dolayı Türkiye’deki aranan/beklenen tını olması dolayısıyla en çok beğeniyi kazanmış olabilir.

Dahası, Kanada’daki en çok beğenilen 6. tını, daha önce de belirtildiği gibi 3. tınının (Türkiye’de en çok beğenilen) üzerine eklenen bir AB stereo tekniğinden ibarettir. Bu noktada her iki ülkenin tını seçimlerinde bir alaka kurulabilir gibi görünse de aslen tını algısı dinamiklerinin farklı çalıştığına bir göstergedir. Örneğin; Türkiye’nin 6. tınıyı ikinci sırada beğenmesinin nedeni ilk sırada beğendiği 3. tınının (SM 57) aynısı olması ve üzerine derinlik yaratan bir AB tekniğinin eklenmiş olması olabilir. Ancak, Kanada’da 6. tınının en beğenilen tını olmasının nedeni, çalgının doğal duyulmasına neden olan AB tekniğine (Orkestral kayıtlarda kullanılan ve en doğal olduğu düşünülen tekniktir) odaklanması olabilir. Bu çıkarımı destekleyecek bir gösterge olarak; Kanada’da 3. tınının oylarına baktığımızda %12,4 ile 6. tınının oylarından oldukça düşük olduğunu görürüz. Türkiye’de ise 3. ve 6. tınların oyları arasındaki fark %0,7 ’dir. Bu durum açıkça gösteriyor ki, iki ülke kültürünün tını algısı dinamikleri farklı çalışmaktadır ve Kanada 6. tınıyı doğal bulduğu için %21,3 oyla, 3. tınıdan yaklaşık %10 farkla seçmiştir.

Bu bulgular ışığında ileride daha fazla analiz, sınıflandırma ve karşılaştırmalarla istatistiksel sonuçlar elde edilecek ve daha keskin matematiksel çıkarımlar yapılmaya çalışılacaktır.



**Referanslar**

- Acar, B. (2009). *Kişisel görüşme*.
- Caclin, A., McAdams, S., Smith, B. K. and Winsberg, S. (2005). Acoustic correlates of timbre space dimensions: A confirmatory study using synthetic tones. *J. Acoust. Soc. Am.*, V. 118, No. 1, 471-482
- Datta, R., Joshi, D., Li, J. ve Wang, J. (2006). Studying aesthetics in photographic images using a computational approach. *Lecture Notes in Computer Science*, 3953, 288-301, *Proceedings of the European Conference on Computer Vision*.
- İlter, N. (2009). *Kişisel görüşme*.
- Kakı, S. (2012). Türk Makam Müziği Çalgılarından Tanburun Müzik Prodüksiyonu İçin Kayıt Yöntem ve Teknikleri (Doktora tezi)
- Levitin, D.J. (2007). *This is your brain on music: The science of a human obsession*, Plume, New York, USA.
- McAdams, S., Douglas, C. & Vempala, N. (2017). Perception and Modeling of Affective Qualities of Musical Instrument Sounds across Pitch Registers. *Frontiers in Psychology*, 8:153
- McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G. and Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes. *Psychological Research*, 58, 177-192
- Siedenburg, K., Jones-Mollerup, K. and McAdams, S. (2016). Acoustic and Categorical Dissimilarity of Musical Timbre: Evidence from Asymmetries Between Acoustic and Chimeric Sounds, *Frontiers in Psychology*, 6:1977
- Siedenburg, K. & McAdams, S. (2017). The role of long-term familiarity and attentional maintenance in short-term memory for timbre. *Memory*, V. 25, Issue 4, 550-564
- Thoret, E., Depalle, Ph. & McAdams, S. (2017) Perceptually Salient Regions of the Modulation Power Spectrum for Musical Instrument Identification. *Frontiers in Psychology*, 8:587
- Tunalı, İ. (2006). *Marksist estetik*. İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni: Çağdaş sanat felsefesi üstüne*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Url-1: <<http://loop.frontiersin.org/people/14364/bio>>
- Wong, L. K. ve Low, K. L. (2009). *Saliency-enhanced image aesthetics class prediction*, <<http://www.comp.nus.edu.sg/~lowkl/publications/>>
- Wu, Y., Bauckhage, C. ve Thurau, C. (2010). The good, the bad, and the ugly: predicting aesthetic image labels. *International Conference on Pattern Recognition*, IEEE, 1586-1589, <[http://hci.iwr.uni-heidelberg.de/MIP/Teaching/visipedia/pub/wu\\_10\\_image-aesthetics.pdf](http://hci.iwr.uni-heidelberg.de/MIP/Teaching/visipedia/pub/wu_10_image-aesthetics.pdf)>



# RUH-BEDEN-MÜZİK EKSENİNDE AHENK KAVRAMI

Ayten KAPLAN<sup>1</sup>

## Abstract

### *The Concept of Ahenk in The Soul-Body-Music Axis*

The dictionary meaning of harmony is, accordance, agreement, concurrence and entente. It is established 'Unity' together with the harmony formed in any unit. Music has been given priority in creating harmony in men and cosmos since ancient times. Efforts to understand the power of music have continued in the creation of an ideal society, in the development of good people and courageous individuals, in treatment and communication.

Pythagoras and some Islamic philosophers explained that the music as an expression of the cosmos. In the Greek philosophy, the cosmos means the statute in the universe. There is this statü in the cosmos also among the sounds in music. It was believed that harmony of among the voices is to be effective in the inner world of the person (Aktaş, 2012, p.49; Çetinkaya, 1995, p.23).

According to Plato, Harmony is the accordance of sounds in music and concurrence (Toksöz, 2018, p.89). From the moment we talk about the 'Unity', we emphasize the difference. This is a Unity that formed from concurrence of differences. Music is a phenomenon that helps to create unity and mature. The medium of music are sound, silence, rhythm and harmony. Their concurrence creates a order, a feeling, and then behavior according to their way of getting together. Music is based on regularity rules. And it helps people to express their thoughts, feelings and voices that they cannot tell by words. (Webern, 1986.s.13-22) In terms of musical, there is a certain magnetizing power of tone and sequence "(Doğanay, 2014, p.72) Relations between the vibrations of sounds, the elements as rhythm patterns, velocity, violence and so.on. determine how to be production of socialor individual content in the sensory environment of sound through the mimesis of existing knowledge and experiences in memory. The change in social conditions will be reflected in the formation of unity. In the Manifesto of Futurist Musicians, it is emphasized that the new age is the age of noise and that new music should be written with the voice of machines, trains, cars and masses (Adam, 2014, p.99).

In the production of content, the soul and body integration of the individual plays an active role. When making and listening to music, he uses his brain and body as a whole. According to Descartes, the relationship between the soul and the body is provided through the pineal gland<sup>2</sup> in the center of the brain (Yazıcı, Accessed,

<sup>1</sup> Prof. Dr., Hacettepe University Ankara State Conservatory, Music Sciences Department Musicology. aykap@hacettepe.edu.tr

<sup>2</sup> The pineal gland (epiphysis cerebri) is a neuroendocrine organ that is responsible for many endocrinological activities in the organism. Epiphysis is thought to be the manager of the different periodical activities called biorythm (M. Turgut et al. 2003,).

2018, p. 3).Therefore, the person will create behavior according to perception, memory, emotion, movement, harmony of sound.

In this study, It will be examined that how the concept of harmony is positioned in the soul-body-music triangle in an effort to understand music.

## Giriş

Ahenk kavramının sözlük anlamı, uyum, anlaşma, uyuşma ve iyi geçinmedir. İki ya da daha çok sayıda öğenin bir bütün meydana getirmek üzere birleşerek, o bütün içinde, o bütün için varlık göstermedir. Herhangi bir birimde oluşan ahenkle birlikte 'Birlik' de kurulur. 'Birlik'ten söz etmeye başladığımız andan itibaren farklılığı da vurgulamış oluyoruz. Burada, farklılıkların uyuşması söz konusudur. Ahenk/harmoni, felsefede öncelikle var olmanın, meydana gelişin temel ilkesi olarak görülmüştür. Bu açıdan metafizik nitelikte birkaç harmoni anlayışı vardır.

İlki: Phythagorasçılarının harmoni anlayışı. Bu sayılara ve sayılar arası ilgiye dayalıdır. "Pythagoras öğretisi, kosmosu harmonik bir bütün olarak kavrar. Bu evren harmonisinin temelinde aritmetiğin sayısı bulunur. Evrene egemen olan ve evren uyumunu sağlayan şey sayıdır, sayılar arası orantıdır. Bunun zorunlu olan sonucu da şudur: Evreni bilmek onun dayandığı sayı ve sayı ilgilerini bilmek demektir" (Tunalı,1998:208) Pythagoras öğretisine göre "... varolan her şeyin temelinde sayılar vardı... sayıları, düşüncemizin bir ürünü olan soyut varlıklar olarak görmüyorlardı. Bundan ötürü onların ana maddesi de tam anlamıyla soyut bir ilke değildi. Onların gözünde sayılar, maddesel bir yanı olan ve cisimlere benzeyen temel gerçeklerdi. Varolanlar, bu temel ilkelerden (sayılardan) türemiştir" (Hilav, 2009:37).

İkincisi Herakleites'in diyalektiğe dayalı harmoni anlayışıdır. Harmoni; siyah -beyaz, sıcak- soğuk, yüksek-alçak, uzun-kısa, sesli-sessiz vb. karşıtları birbirine kaynaştırarak uyumun yakalanmasıdır. (Tunalı, 2008,56 ) Herakleites, dünyada sürekli zıtlıkların bulunduğunu ve her niteliğin bir yerde karşıtını da içerdiğini söyler. Bu anlayışın Hegel'de yansıması *varlığın özünün çelişkiler ile zıtlıklar olduğu* biçimindedir. Diyalektik yönden karşıtlıkların karşılıklı dönüşümü, basit bir sıra değiştirmeyi değil nitelik bakımından yeni bir durum/geçiş yaratmayı ifade eder (Öztekin,2009:523-524) Mevlana da "halkın yapısı zıtlar üzerine kurulmuş" der (Mevlana,1988:6)

Üçüncüsü, Platon'un organik harmoni anlayışı. Burada yetkinlik söz konusudur. Çünkü öğeler burada birbiriyle uyumlu bir biçimde birleşirler. Yetkinlik, mantıksal bir kavram olup, bir bireyin ide'sine, cins kavramına, tipine uygun olması anlamına gelir, ondan her bir sapma bir uyumsuzluğu dile getirir. Bu anlamda yetkinliğe, Kant "Beğeni yargısı yetkinlik kavramından tüm bağımsızdır» yaklaşımıyla karşı duruş sergilemiştir. Ona göre bir şey belli bir şeye hizmet ediyorsa, yararlı ise, yetkindir. Köstlin'e göre, geniş anlamda yetkinlik, bir şeye, o şeyin varlığını güçlendiren ve yücelten niteliklerin uygun oluşudur. Sözgelisi, büyüklük ve kuvvet gibi. Yine bir bedeninin öğelerinin birbiriyle uygun orantısı da yetkinliktir. Bu anlayışlardan yola çıkarak yetkinliğin, harmonide tek belirleyici olarak değil, tıpsel bir uyum kuralı olarak kabul edilmesi daha yerinde olacaktır (İ.Tunalı.1998:204).

Daha dar anlamda harmoni, Müzikte kullanılan iki ya da daha çok sesin kulağı rahatsız etmeyecek bir tınlama içinde birleşmeleridir. “Bu anlamda harmoni bir ses düzenini gösterir ve böyle bir düzen olarak da onun mimari bir yapısı, bir bütünlüğü, bir kendi başınlığı ve bir dengesi vardır. Bütün bu yapı ve denge de, tek tek elemanların, seslerin aritmetik bir ilgisine dayanır. Bundan ötürü, her müzik parçasının başına, onun aritmetik ölçüsü yazılır. Bir müzik yapısının güzelliği, bu aritmetik ilgi, bu harmoni içinde çözülür” ( İ.Tunalı,1998:221).

Bu anlayışların hepsi harmoninin, varlığın varoluşunun temelinde bulunan bir ana ilke olduğu anlamında buluşmaktadırlar. Bu varoluştaki uyum, bütünün öğelerinin birbiriyle uygun orantılı olmasıyla mümkündür. Uygun orantı, parçalar arasındaki sayısal ilgi olarak da ifade edilebilir. Harmoni/ahenk’in sayılarla ilişkilendirilmesi - harmoni anlayışlarında da söz edilen- harmoni’yi matematik olarak ele alan ve temellendiren Pythagoras anlayışına, Grek felsefesine kadar uzanır.

### **Kosmos ve organizma olarak insan**

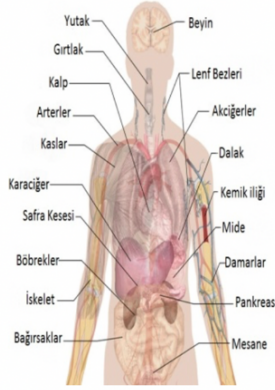
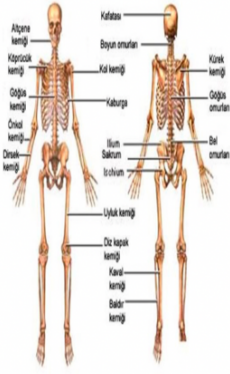
Pythagoras’a göre kâinat, ilâhi bir özelliğe sahiptir ve onun çeşitli parçaları birbiriyle ilişkilerinde bir düzen sergiler. Dönen yıldızların hepsi, ebedi ve mükemmel bir dairesel hareket içinde seyretmektedirler. Başlangıçta ateş, su, toprak ve hava, kaos (khaos) halinde olan bu düzenden Tanrı düzenli bir dünya meydana getirir. Kâinat’ın bu düzeni “kosmos” olarak adlandırılır. İnsanlar da tıpkı kosmosun özelliklerini içeren küçük bir “mikrokosmos”tur. Büyük kâinatın (makrokosmos) yapısal ilkelerini kendilerinde tekrar eden organizmalardır (Çetinkaya, 1995: 47, 72). İhvan’a göre de insan vücudu tam anlamıyla kâinatı özetler<sup>3</sup>.

Organizma, tek bir bütün oluşturacak şekilde çalışan ve birbirleriyle sürekli uyum içinde bulunan parçalardan oluşan bir canlı sistem olarak tanımlanabilir. Bütün içindeki parçalar birbirlerine entegre edilmedikleri zaman, organizmanın parçaları karmaşıklaşır bütünün dengesi bozulur.

### **İnsan organizması**

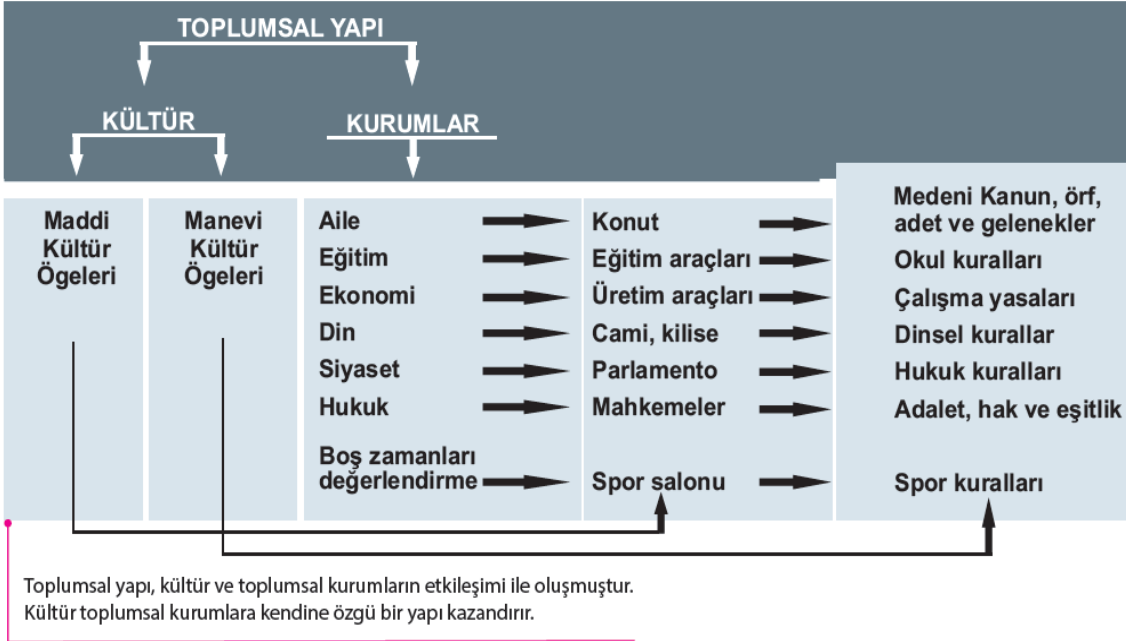
İnsan organizması ahengi; iskelet sistemi, iç organlar sistemi, kas sistemi ve sinir sisteminin kendi içlerinde sağladıkları âhenk ile organizmanın bütünü için uyumlanmaları sonucunda oluşmakta ve biyolojik organizmayı tamamlamaktadırlar. Biyolojik organizma, kendi türünün diğerleri ile etkileşime girmeye başladığı andan itibaren toplumsal organizmanın oluşumu yolculuğuna adım atmıştır.

<sup>3</sup> (bkz Çetinkaya,1995:72-73; İnsanın feleğin katmanlarından olan burçlarla ilişkilendirmeleri için bkz. Yıldırım, 2015).



Toplum ya da toplumsal zümre, biyolojik organizmanın özel bir türüdür. İnsanlar arasındaki karşılıklı etkileşim sistemidir. Sosyoloji de Toplumsal organizma ile biyolojik organizma arasında benzerlikler kurmaktadır. Toplumlara organizmalara ya da insan bedenine benzeten anlayışın kökenleri çok eskiye; Hint, Çin, Eski Yunan ve Roma felsefelerine dayanmaktadır. İnsan her şeyden önce biyolojinin yasalarına bağlı olması; toplumsal olayların da biyolojik olayların bir türü olması nedeniyle toplum bir organizmaya benzetilmektedir. Her ikisi de büyür ve büyürken yapı ve görevlerinde farklılaşmalar olur. Her ikisinde de parçalar arasında bağımlılık vardır. Her ikisi de hücre, birey gibi birimlerden oluşmuştur. Her ikisinin de birer besiyi, dağıtım ve birer düzenleyici sistemi vardır. (Toprak, 2013:26). Bu bütünün içinde insan, sosyalleşme süreci içinde kazandığı tüm bilgi ve yetenekleriyle, toplumsal gruplar, kümeler ve kurumlarla geliştirilen iletişim ve etkileşim sonucu sistemli bir bütün olan somut bir varlık olarak "birey" olgusuna ulaşmaktadır (Tuncay, 2002:155).

### Toplumsal organizma





## Denge

İnsan türünün hareket sisteminin merkezi beyindir. Beyin, bireyin içten ve dıştan gelen uyarıcılara karşı oluşturulacak davranışlarını yönetir. Bireyin/organizmanın dengeyi sağlaması ve sürdürebilmesi için doğuştan var olan veya sonradan kazanılan gereksinimler, dürtü ve güdüler vardır. Denge; bireyin biyolojik, psikolojik ve sosyolojik düzeylerindeki -homeostasis adı verilen- bağlantıların uyumlanması ile olanaklıdır. Bu uyumlanma ya da uyumlanmama bireyin davranışlarına yansımaktadır. Bir organizmanın yaşantısını ilgilendiren ve geniş kapsamlı bir kavram olan davranış, aslında bir eylemi, bir tepkiyi çağrıştırmaktadır. Tepki organizmanın uyarıcıya verdiği şiddetle ölçülür. Bu şiddet, bireydeki içsel özelliklere, yani algısal yönü olan zihinsel yeteneklere ve duygusal-psikolojik mekanizmalara bağlıdır. Bireyin/organizmanın bedensel ve zihinsel yetenekleri, kişisel özellikleri ve duygusal mekanizmaları ile gerçekleştirdiği eylemlerin, çeşitli sözlü ve sözsüz mesajlar taşıyan bedensel hareketlerin tamamı, davranışları meydana getiren tepkiler topluluğudur (Özkalp, 1998: s.13). Uyarının yarattığı tepkisel durum ya da ortam ortadan kalktığında, tepkisel davranış normale döner. Burada ruhsal ve bedensel akortlanma söz konusudur (Tuncay, 2002:157). Sınır sistemimiz, duyu organlarımız, kaslarımız ve salgı bezlerimiz, içinde bulunduğumu ortama uyumlu olmamızı sağlar. Davranışçı yaklaşıma göre; davranış, kişisel ve çevresel etkenler arasında sürekli bir etkileşimin sonucu ortaya çıkar. Çevresel koşullar öğrenme yoluyla davranışı biçimlendirir; kişinin davranışı da çevreyi biçimlendirir. Dolayısıyla kişiler ve durumlar birbirlerini karşılıklı olarak etkilerler (Atkinson&vd.1999: 39, 467).

Duygu durumlarındaki değişiklikler, bireyi 'var kılan' sistemindeki denge durumunu etkilemektedir. Buradaki duyu durumu sadece bir his değildir, zihinsel bir durumdur. Bireyin dünya hakkındaki yargılarının ve inançlarının dışı vurumudur. Uyarana verilen tepkiler zaman zaman patolojik boyutta olabilmektedir. Patolojik durumu ortadan kaldırmada müzik katkı sağlayabilmektedir. Sistemin merkezi olan beyinde müziksel aktiviteler oluşturarak çözüm arayışlarına gidilebilmektedir. Birey müzik yaparken ve dinlerken, beynini ve bedenini bir bütün olarak kullanmaktadır. Seslerin titreşimleri arasındaki ilişkiler, ritim kalıpları, hız, şiddet vb. unsurlar, bellekte var olan bilgi ve yaşantıların *mimesis* aracılığıyla sesin duyumsal ortamında toplumsal ya da bireysel bir içerik üretiminin 'nasıl' olacağını belirler. İçerik üretiminde bireyin ruh ve beden bütünleşmesi etkin rol oynamaktadır. Dolayısıyla birey; algılama, bellek, duyu durumu, hareket ve ses birliğine göre bir davranış oluşturacaktır. Toplumsal koşullardaki değişim, bireydeki 'birlik ahenk'ine olumlu ya da olumsuz biçimde yansıtacaktır. "Descartes'a göre ruh ve beden arasındaki ilişki beynin merkezinde yer alan epifiz bezi<sup>4</sup> aracılığıyla sağlanır"(Yazıcı, Erişim tarihi,2018, s.3).

Müziksel aktivite, beynin hemen hemen bütün bölgelerini içermektedir(Levitin, 2006, 82-83).

<sup>4</sup> Epifiz bezi (epiphysis cerebri), organizmada birçok endokrinolojik aktiviteden sorumlu oluşumların yöneticisi olan bir nöroendokrin organdır. Epifizin, biyoritm adı verilen değişik periyodik yaşamsal aktivitelerin yöneticisi konumunda olduğu düşünülmektedir. (M. Turgut ve ark. 2003)

Fonksiyonlar, kortekste<sup>5</sup> başlar ve daha sonra derine iner.

*Sensory (algısal, duygusal) korteks:* bir çalgı çalma ve dans etmeyle ilgili dokunsal dönüt sağlar.

*İşitsel (Auditory) korteks:* işitmenin ilk aşamaları, algılama ve tonların analizinden sorumludur.

*Hipokampus:* müziksel deneyimler ve içeriklerin hafızalandığı yerdir.

*Görsel (Visual) korteks:* notaları okumak, kendisinin ya da başkasının performans hareketlerini görmekle ilişkilidir.

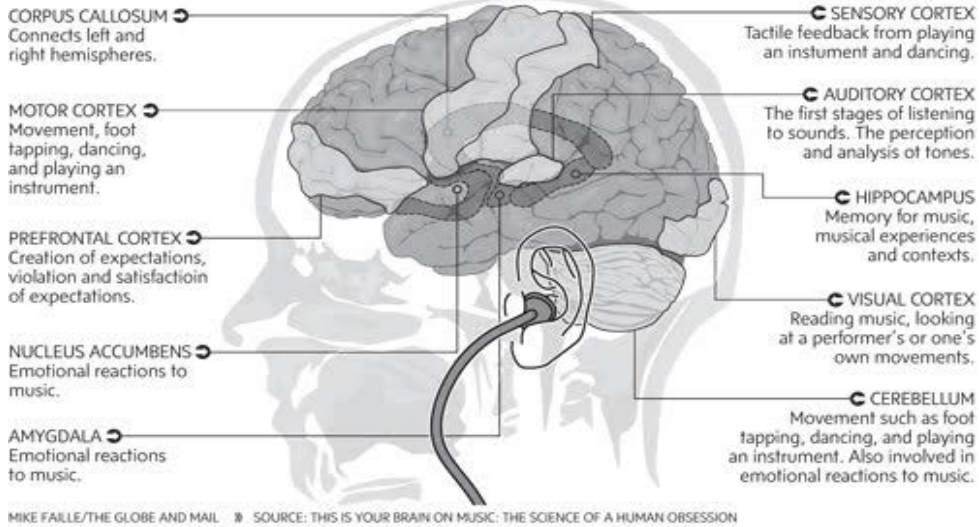
*Cerebellum (Beyincik):* ayak vurma, dans etme bir enstruman çalma gibi işlevlerin aynı zamanda müziğe verilen duygusal tepkilerin idare edildiği yerdir.

*Prefrontal korteks:* beklentilerin yaratılmasıyla, yerine gelip gelmemesiyle ilgili bölgedir.

*Korpus Kallusum:* iki yarım küre arasında sinirsel bağlantıları oluşturan yoğun lifli bölgedir.

#### Music on the mind

When we listen to music, it's processed in many different areas of our brain. The extent of the brain's involvement was scarcely imagined until the early nineties, when functional brain imaging became possible. The major computational centres include:



MIKE FAILLE/THE GLOBE AND MAIL SOURCE: THIS IS YOUR BRAIN ON MUSIC: THE SCIENCE OF A HUMAN OBSESSION

Müziksel aktivitelerle, bireylerin biyolojik, psikolojik, sosyolojik sisteminde ve dengede bozukluk olarak değerlendirilebilecek olan hastalık durumunu iyileştirmek için müzikle tedavi uygulamaları yapılmaktadır.

Çağlar öncesinde insanlar, hastalıkların kötü ruh ve cin adı verilen varlıklar tarafından meydana getirildiğine inanıyorlardı. Bu kötü ruhlar, sihirbaz, hekim veya şaman tarafından kontrol altına alınırdı ve bu tedavi törenlerinde müzik, dans, ritim ve şarkılar başat rol oynardı. Afrika'da, Kenya'da, Sudan'da, Zambia'da bazı kabilelerde, Nijerya

<sup>5</sup> Korteks (Beyin zarı), yoğun hücrelerin biraraya gelmesiyle oluşmuş beynin dış kabuğudur.

Dahomey'de<sup>6</sup>, Eskimo'larda, İskandinav halklarında, Amerika'da Nevada ve California'da yaşayan Washo Peyote tarikatı üyelerinde; trans ayinlerinde, korkuları aşma, heyecan durumlarını kontrol altına alma ve bazı hastalıkları tedavi amacıyla davulun ritmi ve dansla, müzik ve titreşimleri kullanarak sinir sisteminde değişiklikler yaratma gibi müzikle terapi uygulamaları bugün dahi devam ettirilmektedir.

Eski Yunan'da hem müziğin hem de hekimliğin tanrısı sayılan Apollon lir çalarak insanların sıkıntılarını giderir onlara neşe verirdi. Tıbbın babası sayılan Hippocrate da bazı hastaları tedavi için ilahilerle tapınağa götürürdü. "Eski zamanlarda şairlik, müzisyenlik ve doktorluk çoğunlukla bir kişinin şahsında toplanırdı. Terpandre, Talet, Tirte, Elienne hem doktor hem de müzisyen idiler. Xenokrates, Hippocrate, Asclepiade, Calinos Areteus, Caeleius, Theofraste tıp ilminin diğer vasıtalarının faydasız, sonuçsuz kaldığı çeşitli hastalarda müziğin kullanılmasını tavsiye etmişlerdir"(Daubresse'den akt. Ak,1997,14)<sup>7</sup> Buradan hareketle müziğin insan sağlığı üzerinde olumlu etkileri olduğunun farkına varılmasını binlerce yıl öncesine dayandırabiliriz. Bu farkındalık süreç içinde devam etmiş, araştırmalar, incelemeler sonucunda müziğin, merkezi sinir sistemi ve beyin kabuğunda yer alan düşünme, öğrenme, konuşma, beden kontrolü ile ilgili merkezleri uyardığı ve bu alandaki gelişmeleri desteklediği; hormonal düzensizlikleri hafifletici rol oynadığı tespit edilmiş ve modern tıp anlayışına dayalı; bireylerin fiziksel, psikolojik, sosyal ve zihinsel ihtiyaçlarını karşılamada müzik ve müzik aktivitelerini kullanan uzmanlık dalı olan müzik terapi alanında çalışmalar ve kurumlaşmalar artmıştır.

Modern tıp anlayışında ilk müzikle tedavi uygulaması, 1947'de Michigan Devlet Hastanesinde tedavi programları içinde yer almıştır. 1949 yılından beri de, Fransa'da müzik terapi çalışmaları yapılmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrası İsveç'in Stockholm şehrinde bir müzik terapi enstitüsü kurulmuştur. 1977'de Amerika müzikle tedaviyi bir bilim dalı olarak kabul etmiştir. Bugün dünyada Amerika ve diğer ülkelerin pek çok kliniklerinde, araştırma merkezlerinde, sanat merkezlerinde, hastanelerde, kreşlerde ve bağımsız alanlarda müzik terapi uygulamaları yapılmaktadır. Türkiye, Avrupa ve Amerika'da pek çok sağlık merkezinde uygulanılmaktadır.

Türkiye'deki kurumlaşmaya baktığımızda 1976 yılında Rahmi Oruç Güvenç tarafından Türk Musikisi'nin doğuşunu, gelişmesini, tedavi değerini, repertuar ve enstrüman zenginliğini araştırmak ve tanıtmak amacı ile Rahmi Oruç Güvenç tarafından TÛMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu) kurulmuştur.

1991 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde, 1995 yılından itibaren de Marmara Üniversitesi bünyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

2004 yılında Psikiyatrist Adnan Çoban tarafından TÛTEM (Türk Tedavi Musikisi Uygulama ve Araştırma Grubu) kurulmuştur. Klinik çalışmalarını, müzik-ruh ve beyin araştırmalarını Prof. Dr. Nevzat Tarhan tarafından kurulan NPI®STANBUL'da (Nöropsikiyatri İstanbul Hastanesi) devam ettirmektedir.

<sup>6</sup> Nijerya'daki ayinler Hıristiyanlık anlayışı içinde yapılmaktadır.

<sup>7</sup> Tarihsel süreçte yapılan uygulamaların detayı için bkz. Ak, 1997; Güvenç, 1985.

2013 yılında müzik terapisinde çağdaş tıbbın, psikoloji ve psikiyatride kullanılan çeşitli yöntemlerini uygulamalarla zenginleştirip eğitim-öğretime katkısı olan araştırmalar yapmak amacıyla Üsküdar Üniversitesi'ne bağlı olarak MÜTEM (Müzik Terapi Uygulama ve Araştırma Merkezi) kurulmuştur. MÜTEM, hastaların sosyo-kültürel yapısına uygun olan müzik türlerini tespit ederek, beyin elektrosu (EEG) ile kişinin beyin haritasını belirledikten sonra beynin elektriksel ritminin frekansını belirleyip, bu frekansın bozulma durumunda, normal sınırlara gelmesini sağlayacak müziği tespit ederek; yapılan araştırmalarla sonraki aşamada ise hastaya uygun müziğin uygulanmasını gerçekleştirmeyi hedeflemektedir.

2014 yılında ise bir grup araştırmacı tarafından MÜZTED (Ankara'da Müzik-Terapi Derneği) kurulmuştur. Dernek; müziğin ve diğer sanatların, bireysel ya da grup psikoterapilerinde terapötik amaçla kullanılmasını sağlayan müzik-terapinin ülkemizde tanıtılması, geliştirilmesi ve toplumun yararına kullanılması için çalışmalarda bulunarak, terapötik amaçlı müzik-terapi çalışmalarının ülkemizde sağlık, eğitim, endüstri, sanat, iletişim, sosyal hizmetler gibi uygulama alanlarındaki katkılarını arttırmak, meslek elemanlarının standartlarını yükseltmek ve bu konuda çalışmalar yapan kişi ve kuruluşlara destek vermek amacı ile kurulmuştur.

2017'de Eskişehir Yunus Emre Devlet Hastanesine bağlı olarak hizmet vermekte olan Anadolu Üniversitesi Mavi Hastanede 'Müzik Terapi Ünitesi' kurulmuştur.

### **Ritim**

Müzik terapisinde müziğin unsurları olan ritim, melodi ve harmoni, tedavi amaçlı kullanılır. Müziğin unsurlarından ritim ses ve sessizlik de oluşan bir düzenin ifadesidir. Düzenin herhangi bir anındaki değişiklik kaçınılmaz olarak var olan durumdan sapmayı gerektirir. Beden ritmi de kendi içinde iç içe geçmiş, sürekli değişen, dönüşen bir devinim. Kalp atışlarının, yürümenin, koşmanın, her şeyin bir ritmi vardır. Her birinin kendi hareketleri olan ve onların ritmik hareketlerindeki tekrarlarla kendi düzenini kuran biyoryitmik bir yapı vardır. Ahenkli yaşamın ta kendisidir ritim. Evrenin tek değişmez kuralıdır, çünkü sürekliliği ona bağlıdır. Ritmin düzen içindeki devamlılığı dengeyi sağlar; bozulduğunda var olan yapı bitmiş, ya sona ermiş ya da başka bir şeye dönüşmüştür. 'Birlik' erozyona uğramaya başlamıştır.

Müzik, birliği oluşturmaya ve olgunlaşmaya yardımcı olan bir olgudur. Müziğin araçları ise ses, sessizlik, ritim ve armonidir. Bunların uyuşmaları ve biraraya geliş biçimlerine göre bir düzen, bir duygu ve ardından davranış oluşur. Müzik, düzenlilik kurallarına dayanmaktadır ve insanın kelimelerle anlatamayacağı bazı düşüncelerini, duygularını, seslerle anlatmasına yardımcı olur (Webern, 1986, s.13-22). "Müzikal bakımdan ton ve dizinin belirli bir buyurucu gücü bulunmaktadır"(Doğanay, 2014, s.73) Fütürist Müzikçiler Manifestosunda, yeniçağın "gürültü" çağı olduğuna; yeni müziğin makinelerin, trenlerin, arabaların ve kitlelerin sesiyle yazılması gerektiğine; insanoğlunun çeşitli bilimsel keşifleriyle sürekli olarak bir başka biçime dönüştürülen doğanın bütün yeni başkalaşımalarını müziğe aktarmak gerektiğine vurgu yapılmaktadır (Adam, 2014, s.99). Burada şu soruyu sormak gerekir. Yeni bir 'Birlik'in oluşmasında müziğin etki ve buyurucu gücünden destek mi isteniyor?



belirtirler. Her şeyin bu ritmik ve ilahî hitapla yaratıldığını kabul eden sûfiler, bunun doğal bir sonucu olarak müziğin evrensel var oluşun temelinde yer aldığına inanırlar. 'Ol' sesiyle yaratılan diğer tüm canlılar gibi insanda da müzikal sese karşı bir refleks oluşmuştur. Hayat demek canlılık ve hareket demektir. Evrendeki her hareket ise ritmik bir düzene göre işler. Ritim ise müzik (semâ') demektir. Var oluşun temelinde güzel nağme olmasından dolayı sûfiler kâinattaki sesleri de tüm varlık gibi vahdet-i vücud anlayışları doğrultusunda ilahi tecellinin birer yansıması olarak görmüşlerdir. (Küçük, 2004:3-7).

### Değerlendirme

Evrenin ve insanın var oluşundan bu yana makrokozmos ile kâinatın aynası olan mikrokosmos, âhenk içinde bir 'birlik' olma çabasını sürdürmektedirler. Bir organizma olarak değerlendirilebilecek olan insan, ruh(ruhanî) ve bedeni(cismanî) yapılarını karşıtların birliği ilkesine uygun biçimde kaynaştırarak 'birlik' kurmaktadır. Bu 'birlik' kendi bedenindeki titreşimlerin oluşturduğu iç sesini, dış dünyadaki oluşumlarla uyumlama davranışları ortaya koymaktadır. Dış dünyadan gelen uyarıcıların etki gücünün, makrokosmosla uyumlu iç sesin kabul sınırlarının ötesinde olması durumunda, dengeyi sağlamak için 'müzik' olgusundan yardım alınmaktadır. Çünkü müzik hem ruh'un duygu durumlarının oluşumunda hem de bedenin davranış ritmi ve hareketinde yönlendirici konumundadır. Ruh'un titreşimleri ve ritminin yansıması, bedenin gerçekleştirdiği davranışlardadır. Müziğin titreşimlerden oluştuğu olgusundan yola çıktığımızda Ruh-Beden-Müzik ekseninde ahenk oluşturmada müzik başat rol üstlenmektedir.

### Kaynakça

- Adam, Kezban,(2014) "Sanat Ne diyor Manifestolar", Partisyon Müzik ve düşünce Dergisi S.2.,Baskı Ses Reklam, ISSN: 2148-4333
- Ak, Ahmet Şahin. (1997), Avrupa ve Türk-İslâm Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları", Öz Eğitim Basın Yayın Dağıtım Ltd. Şti., Konya
- Aktaş, A.Onur (2012), "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhaur Felsefesinde Müzik", Doğu Batı Dergisi, S.62,"Önce Müzik Vardı",Ankara,ISSN:1303-7242
- Atkinson, Rita L., ATKINSON, Richard C., SIMITH, Edward E., BEM, Daryl J., NOLEN-HOEKSEMA, Susan, (1999).Psikolojiye Giriş, Çev: Yavuz ALOGAN, Arkadaş Yayınları, Ankara,
- Çetinkaya, Yalçın (1995), İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İnsan Yayınları, İstanbul, ISBN 978- 975-574-732-3
- Doğanay, Onur,( 2014), "Bozuk Akortta yaşamak", Partisyon Müzik ve düşünce Dergisi S.2.,Baskı Ses Reklam, ISSN: 2148-4333
- Güvenç, Rahmi Oruç.(1985), Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durum, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Küçük, Osman Nuri. (2004) "Tasavvuf Müziği ve İnsan" Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi, Ankara

- Hilav, Selahattin, (2009), *Felsefe El Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Levitin, Daniel J.(2006), *This Is Your Brain On Music*, Penguin Boks, New York
- Mevlânâ, Mesnevi (Çeviren: Veled İzbudak, Gözden Geçiren: Abdülbaki Gölpınarlı). İstanbul, MEB Yayınları, C. VI, 1988.
- Toksöz, Hatice (2018), "Kindî'nin Düşünce Sisteminde Müzikal Seslerle Âlemdeki Düzen Arasındaki İlişki", *Diyanet İlmî Dergi* • Cilt: 54 • Sayı: 2
- Webern, Alton, (1998) *Yeni Müziğe Doğru*, çev.Ali Bucak, Pan Yayıncılık:2, İstanbul, 2.basım,ISBN 975-7652-61-X
- Özkalp, Enver, (1998).*Sosyolojiye Giriş*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 9. Baskı, Eskişehir.
- Öztekin, Özge, (2009), "Eski Şiire Diyalektik Gönderme: Sebki Hindi'nin Alışılmamış Bağdaştırmalarında Metaforik Bir Yansıma Olarak Karşıtların Birliği" *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4 /1-I Winter 2009
- Toprak, Zafer.(2013), "Psikoloji'den Sosyoloji'ye Türkiye'de Durkheim Sosyolojisinin Doğuşu" *Toplumsal Tarih*, Sayı 238, s.22-32, Ekim
- Tunalı, İsmail. (1998), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. (2008), *Grek Estetiği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tuncay, Suavi. (2002), "İnsan Davranışlarının Ekolojik Sisteme Etkilerinin Çevre Psikolojisiyle Örtüştürülmesi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Bahar, S.7
- Yıldırım, Hafsanur. (2015) "Divan Şairlerine Göre Burçlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Cilt: 8 Sayı:41

### İnternet Kaynakları

- Feleklerin Hareketlerindeki Sırlar (2016) Erişim Tarihi. 02/04/2019  
<http://www.ilimvetasavvuf.com/Feleklerin%20Hareketlerindeki%20S%C4%B1rlar-1.B%C3%B6l%C3%BCm.htm>
- Turgut, Mehmet (Yrd.Doç.Dr.), Ayşegül UYSAL ( Doç. Dr.), Mine YURTSEVEN( Prof. Dr.) (Arşiv 2003, 12, 65)"Epifiz Bezinin Morfolojik Özellikleri, Embriyolojik Gelişimi ve Deneysel Greftleme İşlemleri" Erişim Tarihi: 27/03/2019  
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/25458>
- Yazıcı, Aslı, "William James'in Descartes'in Duygu Kuramı" Erişim tarihi:03.12.2018  
[https://www.academia.edu/5752167/William\\_Jamesin\\_Descartes%C4%B1n\\_Duygu\\_Kuram%C4%B1na\\_Ele%C5%9Ftirisi](https://www.academia.edu/5752167/William_Jamesin_Descartes%C4%B1n_Duygu_Kuram%C4%B1na_Ele%C5%9Ftirisi)





# 2007-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİK ÜRETİMİNDE SES ŞİDDETİ VE DİNAMİK GENİŞLİK



Onur KARABİBER<sup>1</sup>, Songül KARAHASANOĞLU<sup>2</sup>, Elif Damla YAVUZ<sup>3</sup>

## Abstract

### ***Loudness And Dynamic Range In Turkish Popular Music Production Between 2007-2017***

In the 2000s, digital recording technology and broadband internet usage became widespread. However, the digital audio formats and listening tools offered to music listener have also varied and become important factor that determining both listeners' and the industry's expectations and demands from music producers in the 2010s. The main purpose of this study is to determine how these cases were reflected in Turkish popular music production between 2007-2017 through measurements of the loudness levels of the songs. In addition, the secondary aim of the study is to examine a new relationship among the music production, the music industry, and the audience in the context of technology, loudness, and standardization.

500 songs were taken from MÜ-YAP and 400 of those were chosen as samples for analysis under the TÜBİTAK supported project called "Descriptive and Semiotic Analysis of Popular Music Production in Turkey Between the Years 2007-2017". 16-bit 44.1 kHz, non-compression, WAV format audio files of the songs were analyzed via digital audio processing software and various add-ons. LRA (Loudness Range), TP (True Peak), and PLR (Peak to Loudness Ratio) parameters were detected during the measurement process.

The most significant finding of the study is that the loudness levels in Turkish popular music production between 2007-2017 had a significant effect on the dynamic range of the songs, by decreasing the distance between the softest and loudest dynamics. The products presented with this physical feature has created new problems in the listening habits, listening devices, and the listening environment. Especially, for the period covered by this study, we observed that there is some standardization and regulations of the physical features of musical products in the music industry, also the literature on related topics increased.

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi, onurkarabiber@hotmail.com.

<sup>2</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi, songul.kh@gmail.com.

<sup>3</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, elifdamla@gmail.com.

## Giriş

Yirmi birinci yüzyıl, endüstrinin birçok alanında olduğu gibi müzik alanında da bilgisayar teknolojisinin ve internet ağının sunduğu avantajlarla beraber geldi. Temelleri çok daha öncelere dayanan bu teknolojiye dair önemli olan nokta, bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, ucuzlaması ve veri aktarımının (internet) küresel bir ağa dönüşerek gelişmesidir. Bir diğer önemli nokta, 90'ların başında Doğu Bloğunun ortadan kalması ve serbest piyasa koşullarının hemen hemen tüm dünyaya hâkim olması neticesinde, bilgisayar tabanlı endüstrinin ve evde bilgisayar kullanımının gelişmiş, yarı-gelişmiş ya da gelişmekte olan çoğu ülkede benzer bir takvimde hayata geçmiş olmasıdır.

Bu çalışmada konu edilen ses şiddeti ve dinamik genişlik meselesinin özünde de bu teknolojik gelişme yatmaktadır. Bu hususta öncelikli olarak altı çizilmesi gereken konular, olgular ve hipotezler şöyle sıralanabilir:

- İnternet kullanımı ve bilgisayar kullanımı birbiriyle bağlantılıdır. İnternet aboneliğindeki devasa artış, aynı zamanda bilgisayarın da gündelik hayata, bireysel üretime ve bilgi paylaşımına girmiş olduğunu ifade eder.
- Müzik endüstrisi 2000'li yıllarla beraber büyük ölçüde dijital kayıt teknolojisine yönelmiştir.
- İnternet üzerinden yapılan veri paylaşımı, müziği çevrim içi ortamlarda alınır-satılır-tüketilir bir ürüne çevirmiştir.
- Bilgisayar ve internetin sağladığı avantajlar, müzik endüstrisindeki prodüksiyon ve promosyon masraflarını azaltmıştır.
- Söz konusu avantajlar arzın ve bununla koşut olarak da rekabetin artmasına neden olmuştur.
- Mobil teknolojilerin gelişmesi, dinleme araçlarını, ortamlarını ve doğal olarak dinleyici alışkanlık ve taleplerini doğrudan etkilemiştir.
- İnternet tabanlı müzik satışı, plak/kaset/CD benzeri fiziksel araçları hemen hemen ortadan kaldırdığı gibi salt-ses ya da görüntü-ses özellikli dijital ses dosya biçimlerinin, dosyalama algoritmalarının ve standartlarının gelişmesine neden olmuştur.
- 2000'li yılların ortaları ve 2010'lu yılların başı, söz konusu gelişmelerin ivmelendiği dönemlerdir. Bu çalışmada sözü edilen ses şiddeti standardizasyonu ile ilgili girişimlerin de benzer yıllarda ortaya çıkmış olması bu sebeple şaşırtıcı değildir. Bahsi geçen dijital dosya biçimlerinin algoritmaları, bunların analog dönüştürücüler yoluyla çevrilmeleri sonucu ortaya çıkan ses şiddetinin belirli bir algoritma ve sisteme göre ölçümü de bu nedenle birbiriyle koşut konulardır.
- Yüksek ses şiddeti, son on yıldır ve günümüzde, endüstri içindeki rekabetin bir parçası durumundadır.

- Ses şiddetinin yükselmesi, müziğin önemli niteliklerinden olan tınıyı, gürlüğü ve gürlük alanını (genişliğini) doğrudan etkileyebilecek bir unsurdur.

1998'den bu yana Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından izlenen iletişim hizmetleri abone sayıları, yeni milenyumun Türkiye'ye ne gibi değişiklikler getirdiğini gösterir niteliktedir. 2000 yılında 1.6 milyon olan internet abone sayısı 2005 yılına dek 1 milyonluk bir artış dahi yapamamışken, 2005 yılından sonra hemen her yıl 1 milyon, 2010 yılından itibaren ise neredeyse her yıl en az 5 milyon kişi artış göstermiştir (Bkz. Çizelge 1).

Çizelge 1: TÜİK verilerine göre sabit telefon, cep telefonu ve internet aboneleri sayıları.

Yıl	Sabit Telefon	Cep Telefonu	İnternet
1998	16 959 500	3 382 137	229 885
1999	18 054 047	7 562 972	436 610
2000	18 395 171	14 970 745	1 629 156
2001	18 904 486	19 502 897	1 619 270
2002	18 914 857	23 323 118	1 309 770
2003	18 916 721	27 887 535	906 650
2004	19 125 163	34 707 549	1 474 590
2005	18 978 223	43 608 965	2 248 105
2006	18 831 616	52 662 709	3 180 580
2007	18 201 006	61 975 807	4 842 798
2008	17 502 205	65 824 110	5 804 923
2009	16 534 356	62 779 554	8 849 779
2010	16 201 466	61 769 635	14 443 644
2011	15 210 846	65 321 745	22 371 441
2012	13 859 672	67 680 547	27 649 055
2013	13 551 705	69 661 108	32 613 930
2014	12 528 865	71 888 416	41 272 940
2015	11 493 057	73 639 261	48 617 291
2016	11 077 559	75 061 699	62 280 191
2017	11 308 444	77 800 170	68 869 578
2018	11 491 629	79 538 960	71 760 432

Söz konusu internet kullanımı, mobil araçların yaygınlaşması ile de doğru orantılıdır. Mobil araçların aynı zamanda müzik dinleyicisinin bir ürün olarak müziği satın aldığı ve tükettiği araçlar olduğunu da unutmamak gerekir. Her geçen gün daha da gelişen bu araçlar, kulak-ıçi kulaklıklar vasıtasıyla kişinin hemen her yerde, bulunduğu ortamdan rahatlıkla izole olabilecek şekilde, yüksek kalitede ve özellikle de yüksek şiddette müzik dinlemesine olanak vermektedir. Bu araçlar, aynı zamanda gelişmiş açık dinleme sistemlerine de kablolu ya da kablosuz olarak rahatlıkla bağlanabilmektedir. Dolayısıyla, müzik, hemen her ortamda alınıp satılabilen ve tüketilebilen bir ürün durumuna gelmiştir.

Bu çalışma, yeni milenyumla beraber gelen bu endüstriyel değişimlerin ses şiddeti ve dinamik genişlik konusunda müziğe olan yansımalarını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, müziğin bu alandaki sorunları, dinleyici alışkanlıkları ya da

diğer endüstriyel konularla ilgili mevcut problemleri ele almak; olası yeni problemler üzerinden bir tartışma konusu oluşturmak da çalışmanın ikincil amacı olarak görülebilir.

### **Ses Şiddeti Ölçümlerinin Önemi**

Müziksel sesin üç temel özelliği vardır: Yükseklik (frekans), gürlük ve tını. Bu üç temel özellikten biri; müziğin adeta sinir sistemini oluşturan gürlük ve gürlükler arası ilişki Türkiye'deki popüler müzik üretiminin son on yılında önemli oranda etki altındadır. Söz konusu etki, çalışmanın ileriki kısımlarında verilerle açıklanacağı üzere, ses şiddetinin önemli oranda artmış olmasıdır. Buradan da anlaşılacağı üzere, ses şiddetini yüksekliği ile dinamik genişlik, müzik kayıt teknolojisinde birbiriyle ters orantılı sonuçlar doğurmaktadır. Başka bir deyişle, ses şiddeti ne kadar yüksekse, en hafif ses ile en güçlü ses arasındaki genişlik o kadar azdır.

Ses şiddetiyle ilgili bu durum, kendi başına dinleyici alışkanlıkları ve dinleyici/tüketici/endüstri beklentileri açısından farklı durumlar oluşturacağı gibi müziğin temel özelliklerinden, nüanslarından birinin üzerinde de önemli bir etki göstermektedir. Bu çalışmada çok fazla ayrıntıya girilmeyecek olsa da dinamik genişliği olabildiğince dar ve yüksek ses şiddetindeki bir müzik, kültürel alandan biyolojik/tıbbî alana kadar çok çeşitli yeni problemlerin tartışılmasına sebep olabilir.

Müziksel gürlük alanı (dinamik genişlik) ve ses şiddeti arasındaki ilişki aynı zamanda tını ile dinamik genişlik arasındaki ilişkiyi de belirlemektedir (Elmosnino, 2018, s. 174). Çalışmanın ileriki kısımlarında da değinileceği üzere, ses şiddetini artırıcı işlemler dinamik genişliğin daralmasına sebep olduğu gibi aynı zamanda sesin başlangıç (attack) ve bitiş (release) özelliklerine etki etmekte, dolayısıyla yer yer sesin tınısında da değişimlere sebep olabilmektedir.

2000'li yıllarının başının, ortasının ve 2010'lu yılların söz konusu teknolojik gelişmelerde ivmelenmenin önemli noktaları olduğundan bahsedilmişti. Maddeler halinde, bu süreç şu şekilde daha açık gösterilebilir:

- 2000'li yıllarla beraber kayıt teknolojisi çok büyük ölçüde analogdan dijitale dönmüştür
- 2005 yılından itibaren internet kullanımı, veri paylaşımı, mobil araçların gelişimi müzik endüstrisinde yeni kuralların ve araçların gelişmesine neden olmuştur.
- 2010'lu yıllarla beraber ivmelenme daha artmıştır. Fiziksel dinleme araçları yerini hemen hemen dijital araçlara ve internete devretmiştir.
- Küresel anlamda, ses şiddeti ile ilgili çalışmalar ve standardizasyon çalışmaları da 2010'lu yılların başında hareket kazanmıştır.

### **Uluslararası Yayın Standartları ve Önerileri**

Tam bu noktada, küresel anlamda söz konusu standartlaşmaya ve farkındalığa dair girişimlerinden ve önerilerden bahsetmek yerinde olacaktır. Günümüzde farklı ülke ya da bölgelerde birçok yayın standardı ve önerisi bulunmaktadır. Bunların içinde temel



## Terminoloji

Ses şiddeti ölçümü ile ilgili standartların ve dokümanların daha rahat anlaşılabilmesi için konuya dair terminolojinin açıklanmasında ve anlaşılmasında büyük fayda vardır. Bu alanda kullanılan temel terimler ve açıklamaları şu şekildedir:

- LKFS ya da LUFS
- Loudness Range (LRA)
- Program Loudness
- Relative Gating
- Target Levels
- True-peak ve Sample-peak

LKFS ya da LUFS: Bu kısaltmalar, ses yüksekliği ölçümlerinde karşılaşılan terimleri ifade etmektedir. En basit anlamıyla, üç terim de aslında çok benzerdir ve aynı şeyi tanımlarlar. LKFS (Loudness K-weighted Full Scale) ITU BS.1770 standardında kullanılır; ATSC A/85 standardı da bu terimi esas alır. EBU gibi diğer kuruluşlar ise LUFS (Loudness Unit Full Scale) terimini kullanırlar. Her iki terim de aynı olguyu tanımlar ve tıpkı LKFS gibi, bir birim LUFS de bir dB'e eşittir.

Loudness Range: Dinamik aralık (LRA olarak da kısaltılır), ses kaynağındaki en hafif kısım ile en gür kısım arasındaki farkın LU cinsinden ölçümüdür. En yüksek %5 ve en düşük %10'un toplam ses yüksekliği aralığı LRA ölçümünün dışında tutulur. Örneğin, bir filmdeki tek bir silah sesi veya uzun bir sessizlik geçişinin genel ölçüm sonuçlarını manipüle edebilir.

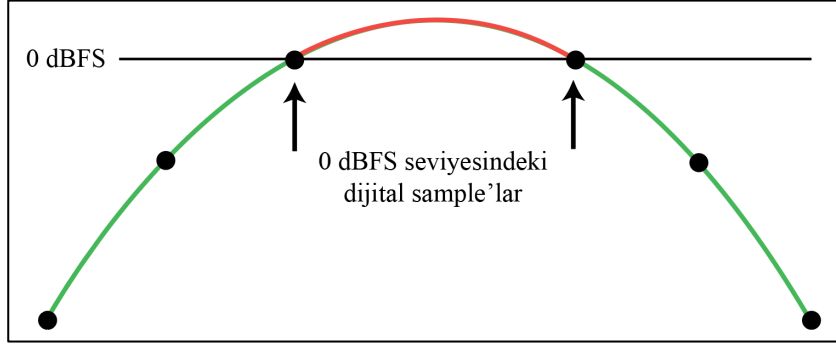
Program Loudness: Ses kaynağının ortalamadaki ses şiddeti değerlerini temsil eder. Integrated Loudness olarak da geçebilir.

Relative Gating: Ses kaynağındaki uzun sessizlik geçişlerinin ya da hafif arka plan seslerinin genel ortalamayı etkilememesi için kullanılan bir "geçit" tekniğidir. -10 LU değerinin altındaki bu gibi ses seviyelerinde ölçüm duraklatılır. Bu sayede, farklı tür ses kaynaklarının (20 saniyelik bir reklam filmi, 2 saatlik bir sinema filmi, bir klasik müzik parçası ya da POP/Rock şarkısı gibi) aynı kriterler üzerinden ölçülmeleri olanağı da doğmuş olur.

Target Levels: Hedeflenen ses şiddeti seviyesini (ortalamasını) ifade eder. Farklı standartlar -24 LKFS ve -23 LUFS gibi farklı hedef seviyeler önermişlerdir. Bunun sebebi, gating yönteminin farklı uygulanmasıdır.

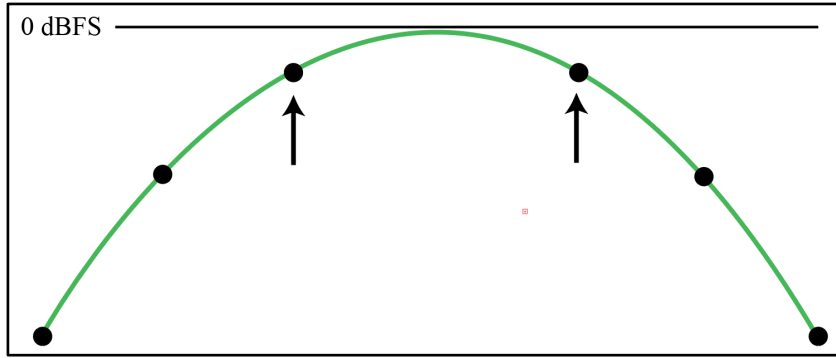
True-peak ve Sample-peak: Dijital ortamdaki ses örneklerine sample adı verilmektedir. Sample peak, analogdan dijitale aktarılmış bir sinyalin ya da sample'ın ulaştığı en üst seviye ya da tepe (peak) noktasıdır. Şekil 1'de gösterilen 0 dBFS seviyesi, sinyalin ulaşabileceği ya da geçmemesi gereken seviyeyi ifade eder. Şayet, dijital bir sinyal bu seviyeye hedeflenir (Bkz. Şekil 1'deki siyah noktalar) ve tekrar analog çeviricilere gönderilirse, analog ortamda ses dalgasının doğal formu gereği 0 dBFS seviyesini aşacaktır (Bkz. Şekil 1'deki kırmızı bölüm). Bu olaya inter-sample peak adı

verilmektedir. Şekil 1’de görülen ses dalgasının tepe noktası (kırmızı bölüm) ise bu sebeple true peak olarak adlandırılır.



Şekil 1: Inter sample peak örneği.

Buradan yola çıktığımızda sinyal yüksekliği 0 dBFS’i geçmediği zaman sorun yoktur. Buna dayanarak yıllardan beri hemen hemen tüm master ses dosyaları, biraz da hata için marj bırakmak adına, hep azami -0.2 dBFS veya -0.3 dBFS seviyesinde tutulmuştur. Sample peak yöntemi ile ölçüm yaparken sinyaldeki sample’ların yüksekliğini ölçülmüş olur (Önen, 2016, s. 82).



Şekil 2: True peak seviyesi düşünülerek belirlenmiş seviye.

Şekil 2’ye bakıldığında, söz konusu inter sample göz önünde bulundurularak ayarlanmış olan sample peak seviyeleri göze çarpmaktadır. Şekil 1’deki örnekte 0 dBFS üzerine gelen bu noktalar bu kez sıfır seviyesinin 1 ya da 1.5 dB altında konumlanmış (-1 ya da -1.5 dBFS) ve böylelikle dijital-analog dönüşümü sonucunda sıfır seviyesinin üzerine gelebilecek bir true peak’ten kaçınılmıştır.

Peak noktalarının doğru yollarla ölçülmesi oldukça önemlidir. Bu gibi ölçümleri dijital ortamda yapabilmek için yine ITU-R BS.1770 ve EBU R128 gibi standartlarla uyumlu araçların/eklentilerin kullanılması gerekmektedir. (Önen, 2016, s. 83).

Peak to loudness ratio (PLR): Desibel cinsinden ifade edilen PLR, ortalama ses şiddeti ile ölçülen tepe noktası (peak) arasındaki farkı gösterir. Başka bir deyişle, ulaşılan peak noktasından ortalama ses şiddeti seviyesinin çıkarılması ile bulunur. Örneğin -2dB peak noktası ile ölçülen bir ses dosyası örneğinin ortalama ses şiddeti -13dB ise, PLR değeri 11dB olarak hesaplanacaktır.

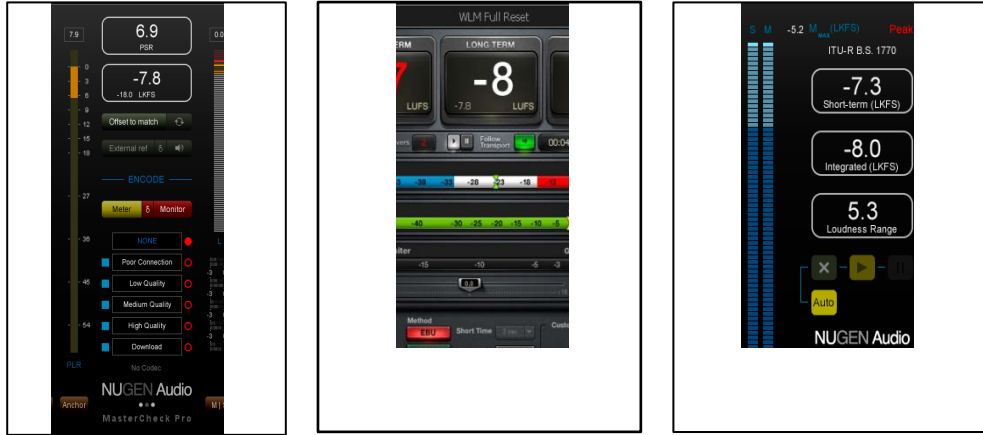
## Örnekleme ve Yöntem

Çalışmada ele alınan ses örnekleri, MÜYAP'ın 2007-2017 yılları arasından elde ettiği şarkı listelerinden seçilmiştir. Her bir yıl için 50 şarkıyı içine alınan listelerdeki şarkı sayısı bu çalışma için 40 olarak belirlenmiştir.

Ses örneklerinin 16 bit 44.1 kHz özelliğinde olması bir diğer önemli konudur. Öyle ki, üzerinde çalışılan ses dosyaları herhangi bir şekilde sıkıştırılmamış ve bu sebeple olası bir normalizasyon ya da bundan kaynaklı, sonuçları etkileyebilecek bir özellik barındırmamaktadır. Dijital ses biçimleri (formatları) arasındaki dönüştürmeler, bu gibi ölçümlerin sonuçlarına önemi oranda etki edebilir.

Şarkılara ait ses dosyaları Digital Audio Workstation (DAW) olarak bilinen ses kaydetme ve ses işleme yazılımlarından biri olan Presonus firmasına ait Studio One'ın 4'üncü sürümüdür. Diğer yandan, ölçümlerin yapılması için bu yazılımla beraber çalışan ayrı eklentiler kullanılmıştır. ITU ve EBU dokümanlarında önerilen değerleri ve algoritmaları sağlamaları açısından önemli olan bu eklentiler şunlardır:

- VisLM-H (Üretici: Nugen Audio)
- Master Check Pro (Üretici: Nugen Audio)
- WLM Plus (Üretici: Waves Post Production)



Şekil 3: Eklentilerin arayüzleri; soldan sağa MasterCheck Pro, WLM Pro ve VisLM-H.

Yukarıda adı geçen eklentilerin tamamı ITU BS.1770 algoritması seçili şekilde ayarlanmış ve ölçümler böylelikle eklentiler arasında da ayrı ayrı doğrulanmıştır. Farklı sonuçların elde edildiği ölçümlerde (0.1 dB'nin üzerinde bir sapmaya rastlanmamıştır) Waves Post Production'ın WLM Plus eklentisi esas alınmıştır. Ölçümler boyunca temel alınan değerler, arayüzlerden de görülebileceği üzere Short-term (LKFS), Integrated (LKFS), Loudness Range, True-peak ve PLR değerleridir. Ölçüm sırasında, eklentiler DAW üzerindeki ana kanalda (master) yukarıdaki sıralamada etkinleştirilmiştir. Eklentilere dâhil olan ya da olmayan herhangi bir true peak limitleyici aktif edilmemiştir. Ses dosyasının bulunduğu kanal ya da ana kanaldaki seviye düşmesinin (fader) sıfır konumunda olduğu her ölçüm öncesinde ve sonrasında kontrol edilmiştir.



## Bulgular

Ölçümler sonucunda elde edilen bulgularda en göze çarpan sonuç, 10 yıllık örneklem periyodunun ilk yarısında tutarlı bir ses şiddeti odaklanmasının olmayışdır (Bkz. Çizelge 2). İlk beş yıl ses şiddeti bakımından inişli çıkışlı olmuştur. Bu noktada, ölçüm değerlerinin yıl içerisinde ya da yıllar toplamında ortalamasının alınması yerine en yüksek değerler ile en düşük değerlerin kendi aralarında ortalamaya alınması daha sağlık değerlendirmelere olanak verebilir.

Bir diğer vurgulanması gereken nokta, şarkı tipleridir. Yüksek tempolu, dans karakterli, sentetik çalgıların yoğunluklu kullanıldığı şarkıların diğer şarkılara oranla daha yüksek ölçüm değerleri verecek olması kaçınılmazdır. Bilhassa sentetik çalgılar, akustik çalgılara oranla ürettikleri stabil sinyaller sayesinde şiddet ve dinamik genişlik bakımından daha kolay düzenlenebilen/işlenebilen/kontrol edilebilen özellikler sunar. Ancak, bu çalışmada gösterilecek olan bulgular 10 yıllık dönemin tamamını kapsayacak şekildedir. Amaç, genel eğilimi saptamak olduğundan yıllık ortalamalarda şarkı tipleri üzerinden bir ayırım yapılmamıştır.

İlk aşamada, ölçüm sonucunda elde edilen veriler, yıldan yıla ses şiddetinin artış göstermektedir. Ancak, söz konusu yükseliş tüm değerlerde aynı ivme ile devam etmemiştir. Örneğin 2008 yılı ortalaması, ses şiddeti bakımından 2007'nin altında kalmıştır. Buna rağmen, ilerleyen yıllarda peyderpey yükselişe devam etmiştir.

Çizelge 2: 2007-2017 yılları arası ölçüm değerleri.

Yıllar	LUFS	LUR	TP
2007	-9.1	5.7	0.6
2008	-9.4	5.8	0.7
2009	-8.9	5.2	0.5
2010	-8.7	5.3	0.7
2011	-8.9	5.1	0.9
2012	-9.1	5.3	0.4
2013	-8.9	5	0.4
2014	-8.8	4.8	0.3
2015	-8.3	4.6	0.3
2016	-8.3	4.2	0.6

-9.1 LUFS değeri ile başlayan ortalama değerler, 2011 ve 2013 yılları dışarıda bırakıldığında neredeyse yıldan yıla artış göstermiştir. Söz konusu artışın diğer ölçüm değerlerine olan yansıması da açık şekilde görülmektedir. Öyle ki, 5.7 seviyesinde başlayan dinamik genişlik (LUR) ses şiddetini artmasıyla beraber daralmaya başlamıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, ses şiddeti yükseldikçe dinamik genişlik azalmaktadır.

Konuyla ilgili bu genel bakışta, veriler arasında ilgili çeken diğer değer, ITU ve EBU dokümanlarında da özellikle belirtilen True-peak (TP) değeridir. İlk beş yıllık dönemde, TP ölçümlerinin pozitif 0.7 civarında ortalama göstermesi, başka bir deyişle, önerilen tepe (peak) seviyesinin aşılmış olması düşündürücü bir sonuçtur. Diğer yandan, son beş yıllık dönemde ise bu değer 0 seviyesine (ortalamasına) doğru ivmelenmesi

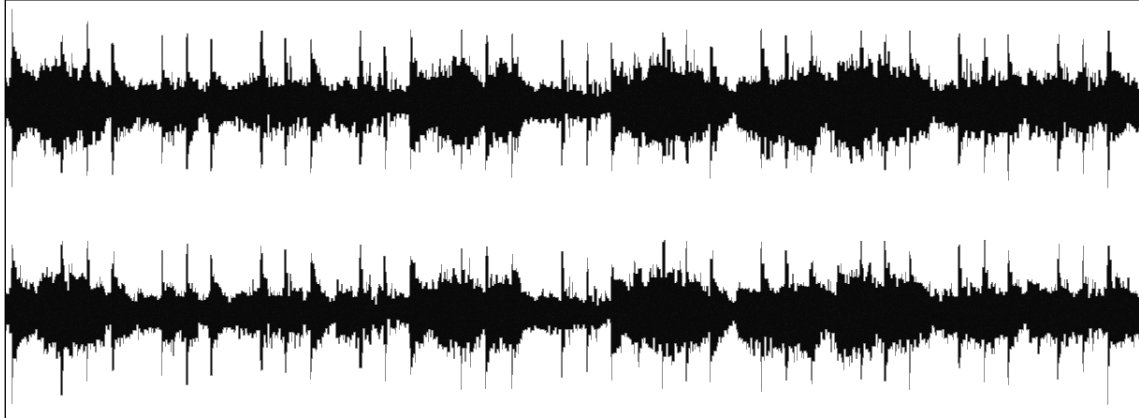
2012 yılını ve konuyla ilgili girişimlerin, meseleye dair bilincin arttığı ve farkındalığın geliştiği yönünde ilgi çekici bir tablo oluşturmaktadır.

Bulgular kısmına, salt örneklem dönemi ve ölçüm sonuçları/ortalamaları açısından bakmanın yanı sıra, farklı müzik türleri, hatta farklı dönemlerden rastgele seçilmiş müzik ses kayıtlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi de konunun daha açık görülmesi açısından faydalı olabilir.

Çizelge 3: Karşılaştırmalı örnekler.

Örnekler	LUFS	LUR	TP	PLR
<i>İtalyan Kapriçyosu</i>	-16	23	-1	16
<i>Smells Like Teen Spirit</i>	-12	5	0	12
<i>Sevdam Ağlıyor</i>	-19	10	-0.4	18
<i>Bangır Bangır</i>	-6	5.8	2.7	8.5

Yukarıdaki çizelgede rastgele seçilen WAV biçimindeki dört müzik ses dosyası, verilerin yorumlanması ve değişimin anlaşılması açısından fikir verici bulunmuştur. Görüldüğü üzere ilk sıradaki Çaykovski'ye ait çoksesli orkestra müziği, müziğin türü sebebiyle 23'lük bir dinamik genişlik sunmaktadır. Bu örneğe ait LUFS değeri -16 ile makul bir değerdedir. Diğer yandan, 90'lı yılların oldukça popüler olan bir rock şarkısı olan Nirvana grubunun *Smells Like Teen Spirit* adlı şarkısı, -12'lik değeri ve 5 dinamik genişliği ile döneminin ve türünün ses özelliklerini yansıtmaktadır.



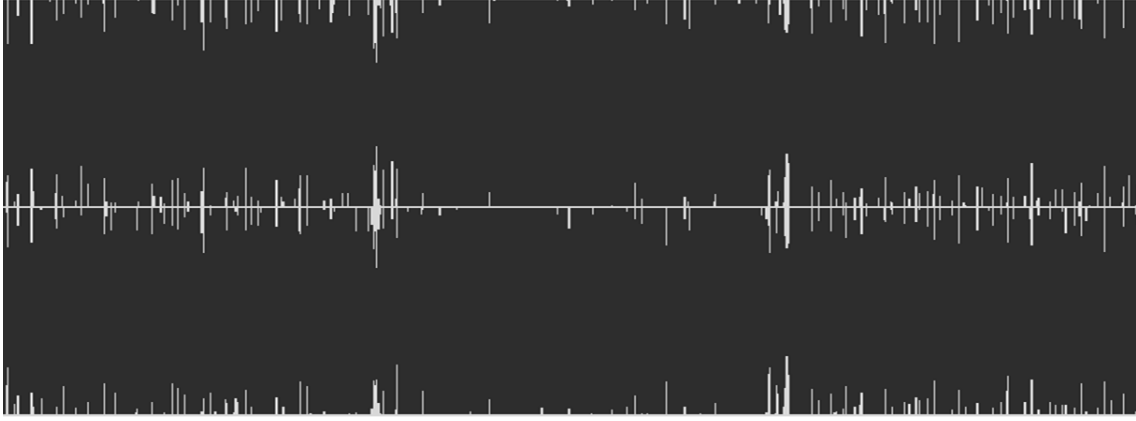
Şekil 4: *Smells like teen spirit* şarkısının ses dalga formu.

İncelenen bir diğer örnek yine 90'lı yılların popüler müzik üretimi olan Sertab Erener'e ait *Sevdam Ağlıyor* adlı şarkıdır. Dönemin analog kayıt standartları çerçevesinde, şarkının -19 gibi bir ses şiddetine, 10'luk bir dinamik genişliğe sahip olması göze çarpar.

Diğer yandan, 2015 yılında Gülşen tarafından yayınlanan *Bangır Bangır* adlı şarkı, oldukça ilginç sonuçlar vermiştir. -6 değerindeki ses şiddeti, 90'larda üretilmiş bir rock şarkısından oldukça yüksektir. Bu fark, ilgili şarkıların ses dalga formlarının gösterildiği Şekil 4 ve Şekil 5'te de açık bir şekilde fark edilmektedir. Şekil 4'te peak noktası ile ortalama ses şiddeti arasında 12 dB fark vardır. Aynı şarkının 0 dB true peak seviyesinde olması, şekilde görülen dalga grafiğindeki beyaz alanların çoğalmasına, şarkıda yoğunlaşan bölgelerin, hatta trampet vuruşlarının dahi fark edilmesine

sağlamıştır. Şekil 5'teki dalga formunda ise -6'ya kadar tırmanan ses şiddeti ve 5.8'e gerileyen dinamik genişlik sebebiyle söz konusu beyaz alanların neredeyse tamamen yok olduğu görülmektedir.

Aynı ölçümde, şarkının dinamik genişliği de 5.8 ile diğerlerine oranla oldukça az görünmektedir. Çok daha ilginç bir veri olarak, TP değerinin +2.7 olarak çıkması oldukça düşündürücüdür. Bu noktada, bu ses örneğinin Sample-peak değerinin -0.01 olması, yani dijital ortamda sinyalin 0 seviyesini geçmemesi, ancak dijital-analog dönüşüm sonrası öngörülen değer 0 seviyesini 2.7 dB aşması bir diğer ilgi çekici noktadır.



Şekil 5: *Bangır bangır* şarkısının ses dalga formu.

TP değerlerinin olması gerekenden çok çıktığı şarkılar *Bangır bangır* ile sınırlı değildir. Çizelge 4'ten de anlaşılacağı gibi true peak seviyeleri genel olarak 0 dB seviyesinin üstünde çıkmaktadır. Ancak, ilk 5 yıllık dönemin son 5 yıla oranla daha yüksek oluşu; 2016 dışında, 2011'li beraber TP seviyelerinin düşmeye başlaması da ilgi çekicidir. Zira, ses şiddeti ve TP ile ilgili standartların çevrim içi ortamlarda yaygınlaşmaya başlaması da daha önce belirtildiği gibi benzer bir dönemde gerçekleşmiştir.

### Sonuç

Ölçümler ve değerlendirmeler sonucu, Türkiye'de son on yılda piyasaya sürülmüş 400 şarkının ses şiddeti ve dinamik genişlikleri tespit edilmiş ve gerek on yıllık dönem içerisinde, gerekse 90'lı yıllara ait örneklerle karşılaştırıldığında ses şiddetinin önemli oranda arttığı görülmüştür. Bu bilgiler ışığında, çalışmanın sonuçları şu şekilde sıralanabilir:

- On yıllık dönem içerisinde ortalama ses şiddeti seviyesi -9.1'den -8.3'e kadar çıkmıştır.
- Örneklemin seçildiği dönemdeki spesifik parçalar (Örn. *Bangır Bangır*) 90'lı yıllardaki POP ya da Rock parçalarıyla karşılaştırılmayacak kadar yüksek ses şiddetinde ve sınırlı bir dinamik genişliktedir.
- True-peak seviyesi ortalamaları 0 seviyesinin üzerinde olup, çoğu kez dijital-analog dönüşüme dair sakıncalı görülen değerlerin üzerindedir.

- Son beş yıllık dönemde görülen True-peak seviyesi 0 değerine yaklaşmış olsa da ITU vb. girişimlerin önerdiği seviyelerin hâlâ üzerinde seyretmektedir. Türkiye POP müziği endüstrisinde, bu dönem içerisinde konuyla ilgili belirgin bir uygulama/regülasyon olmadığı görülmüştür.
- Ses şiddetindeki artış, şarkıların dinamik genişliğini doğrudan etkilemiş, azaltmıştır. Örneklerdeki en hafif ses ile en gür ses arasındaki fark, geçmiş yıllardaki popüler şarkılara oranla oldukça düşüktür.
- Ses şiddetindeki artışın sebeplerinin, endüstri ya da dinleyici beklentileri üzerinden tartışılması ve konuya dair yeni problemlerin ortaya atılması, irdelenmesi ihtiyacı doğmaktadır.
- İnternet kullanımındaki devasa yükselme ve fiziksel dinleme araçlarının (kaset, CD vb.) ortadan kalkması, dijital ses dosyası türlerini, türler arası dönüştürme algoritmalarını, salt-ses ya da görüntü-ses alanlarının her birinde ayrı ayrı önemli kılmaktadır.

### Kaynakça

#### Kitap

- Elmosnino, S. (2018). *Audio Production Principles*. New York: Oxford University Press.
- Önen, U. (2016). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Wootton, C. (2005). *A Practical Guide to Video and Audio Compression*. Oxford: Focal Press.

#### Makale

- Lin, C. H. (2004). International Telecommunications Union And the Republic of China (Taiwan): Prospects of Taiwan's Participation. *Annual Survey of International & Comparative Law*, 136-137.

#### Yayın Standartları

- A/52:2018. Erişim adresi: <https://www.atsc.org/wp-content/uploads/2015/03/A52-2018.pdf>.
- EBU R128. Erişim adresi: <https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>
- ITU-R BS.1770-3. Erişim adresi: [https://www.itu.int/dms\\_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-3-201208-S!!PDF-E.pdf](https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-3-201208-S!!PDF-E.pdf)

#### TÜİK Verileri

- TÜİK.** Türkiye'de telefon ve internet aboneliği istatistikleri. Erişim adresi: [http://www.tuik.gov.tr/PrelstatistikTablo.do?istab\\_id=1580](http://www.tuik.gov.tr/PrelstatistikTablo.do?istab_id=1580)



# TWO CULTURES, HISTORICAL MUSICOLOGY, AND QUALITATIVE RESEARCH METHODS

Oğul KÖKER<sup>1</sup>

## Abstract

The paper commences with an account of the concept “two cultures”, which was first coined by C. P. Snow (2012) to point the vast difference between the “cultures” of “literary intellectuals” and “scientists”. This distinction, it is argued here, still applies to music studies today.

Using a book chapter by Solomon (2004) as a case study, it is pointed out that some common practices among the historians in general (e.g. disregarding the importance of methodology, relying on rhetoric) might be hindering historical musicology from guaranteeing its survival in today’s academia as a field.

Then, the paper reports that some new studies in historical musicology demonstrates the capabilities and advantages of quantitative methods. After that, a focus on qualitative methods is given to argue that there is much to learn from such methodologies and from their practitioners.

The paper concludes by stating that while there is no need to abandon the historical method, it is important to keep an open mind for other methodologies in order to conduct rigorous research.

**Keywords:** Musicology, humanities, sciences, qualitative, quantitative, two cultures

## Introduction

This is a revised version of a paper presented at a small-scale roundtable event which took place in Istanbul Technical University Dr. Erol Üçer Centre for Advanced Studies in Music on November 28, 2018. It was a small audience there, since it was mostly a meeting for the students and professors of that institution. Yet, this topic is quite important and interesting to me. So, I want to share my ideas with a wider audience in the context of this conference.

## The Two Cultures in the Music Studies

A book I have read years ago, *Two Cultures* by Charles Percy Snow (2012), with its instruction written by Stefan Collini, prepared me for a subject that I would tackle in my future academical life: The famous debate<sup>1</sup> of two cultures.

<sup>1</sup> Istanbul Technical University Graduate School of Arts and Social Sciences, Research assistant and PhD candidate. E-mail: ogulkoker@yahoo.com

A speech given at Cambridge University in 1959 was the bulk of this book. In this speech, Snow (2012) argued that there is a big divide between the two cultures of “literary intellectuals” and scientists (pp. 1-4). According to Snow (2012), the intellectuals outside of the scientific culture have not been able to understand and accept the importance of the industrial revolution (p. 22). For him, this was a grave mistake, since the industrialization was the sole means for the poor countries to get any wealth (Snow, 2012, pp. 22, 25, 41). Lastly, Snow (2012) believed that it was the duty of “the West” to help the poor countries with their industrialization (p. 42): Leaving this job to “the Communist countries” would be a fail for the West both practically and morally (p. 50).

This speech was, of course, also one half of the famous Snow-Leavis controversy. The other half, then, would be Frank Raymond Leavis’ (2013) *Two Cultures?: The Significance of C. P. Snow*, a lecture given at Downing College of Cambridge University in 1962.

There is a vast literature regarding both the debate of two cultures and the Snow-Leavis controversy: There are the ones who revise the number of cultures to depict the current situation (Hunter, 2011; Vesna, 2001), the ones that look for the ways to unify the two cultures either by removing the divide or creating a third one (Vaage, 2015; Hansson, 2009), the ones that deal with politics and/or policy-making (Ortolano, 2016; Bernstein, 2019), the ones that review the distinctions preceding Snow’s divide (Blair, 2008; Timmons, 2007), etc.

Snow’s dichotomy between scientist and literary intellectuals eventually evolved into a dichotomy between sciences and humanities (Hunter, 2011, p. 1; Vesna, 2001, p. 121). Collini (2012) explains this change in discourse by pointing out that things have changed since Snow’s time: There are now less space in periodicals for writers and critics, but there is a bigger number of higher education institutions, and thus, “the modern counterparts to Snow’s ‘literary intellectuals’” are found in academia (p. li).

The two cultures as a concept seems to me very inspiring to talk about the *current* tension between sciences and humanities in the domain of music studies. I think I am not the only one that thinks this way, since *The Journal of Interdisciplinary Music Studies (JIMS)* mentions Snow’s concept on the “About” (n.d.) section of the journal’s website.

Yet, what is interesting for me is the “Interdisciplinarity” section of that website, written by Parncutt and Gedik (n.d.), the editors of the aforementioned journal. Parncutt and Gedik (n.d.), firstly, list some characteristics of music research in humanities and in sciences, which I have summarized into a table (Table 1).

	<b>HUMANITIES</b>	<b>SCIENCES</b>
<b>OBJECT</b>	"individual manifestations of music"	"music in general"
<b>KNOWLEDGE ACQUIRED THROUGH...</b>	"personal experience, intuition and introspection"	"observation and comparing hypotheses with evidence"
<b>METHOD</b>	"qualitative [...] and include analytic, critical, and speculative approaches"	"quantitative [...] and empirical"
<b>CONCLUSIONS</b>	Different researchers end up with different conclusions	Different researchers end up with similar conclusions

Table 1: A summary of Parncutt and Gedik's (n.d.) depiction of music research in humanities and in sciences.

Parncutt and Gedik (n.d.) also offer a different categorization based on historical context: Here, they portray the music research in four branches. I have summarized this into a table as well (Table 2).

<b>Humanities</b>	"historical or critical methods"
<b>Social sciences</b>	"ethnography and mixed (quantitative and qualitative) methods"
<b>Musical practice</b>	"composition, performance, and education"
<b>"Scientific research on music"</b>	Quantitative methods

Table 2: A summary of Parncutt and Gedik's (n.d.) historically informed categorization of music studies.

Contradicting with their earlier claim that the methods of humanities are qualitative (Table 1), they suggest here (Table 2) that humanities is something different than social sciences due to methodological differences (Parncutt and Gedik, n.d.). I will not go into a debate of definitions now, but I just want to point out that, apparently, there is no easy way to classify academical inquiry<sup>1</sup>. I will be touching on this issue again later.

Whether we like it or not, the debate of two cultures and the attack on humanities live on. While I believe that the attack on humanities in general has no merit, I would like to suggest that there might be some valuable insights humanities scholars can get from scientists. I will focus on the discipline of historical musicology to contemplate on what these insights would be, but I believe that the things I will be pointing out also applies for many other disciplines. I want to talk today especially about the issue of methodological "transparency".

### **Historical Method in the Music Studies**

I have picked the edited book called *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (Crist and Marvin, 2004) to talk about historical musicology in general,

due to its suggestive title. Although it can be argued that it is a tad old now, I thought it might be still a good choice for talking about the issue of transparency, since as suggested in Marvin's (2004) introduction to the book, it offers a balanced blend of so-called old and new musicologies (pp. 1-2).

I was especially interested in what I could learn about how a music historian works in regard to methodology. Marvin's (2004) introduction again was also suggestive in this regard: "Interpreting sources by applying diverse methods to their study lies at the core of humanistic scholarship" (p. 1).

[...] This collection of essays thus builds on the disciplinary foundations that have been laid, celebrating a diversity of interpretations through studies based on both traditional and contemporary methodologies applied to conventional and unconventional sources. [...] The topics treated in this collection are wide-ranging—performing practices and performance histories, interpretation and meaning, textual criticism and the history and reception of musical works. [...] Some of the studies follow 'tried and true' paths; others venture in the less explored territory. Many of them reflect precisely on the ways in which the sources themselves pose questions or illuminate the issues. [...] (Marvin, 2004, p. 2)

These words, I believe, promised me a new way to look at things. Combined with these words, Marvin's (2004) words on Solomon's (2004) article especially hyped me:

[Solomon's paper] also concerns itself with a composer's views on works of musical art, but through verbal evidence. By attempting to locate an evolutionary pattern in Beethoven's aesthetic views on art and the artist, as extrapolated from letters, diaries, conversation books, etc., Solomon shows that Beethoven freely synthesized the ideas of his era. He concludes that the remarks are neither haphazard nor capricious but rather that they reflect the evolving tendencies among the composer's contemporaries and show a sympathy with Hoffmann and Marx. (Marvin, 2004, p. 4)

I was curious... How did Solomon (2004) handle the verbal evidence in his article titled "Reason and Imagination: Beethoven's Aesthetic Evolution"? How did he create a narrative of evolution? How he has dealt with his sources?

As usual in historical musicology texts, however, this article did not have a section that gives information about the methodology employed... So, right away we face with what Gunn and Faire (2011) reported in the introduction to the book *Research Methods for History*<sup>i</sup>. Stating that their focus in this book is the branches of history that are "identified with the humanities" ("cultural history, political history and elements of other branches such as social history"), they report that "dissertations, theses and books [in these fields] are written with barely a nod towards methodology" (Gunn and Faire, 2011, p. 1).

According to Gunn and Faire (2011), historians were indifferent to the new methodologies emerged in the last decades (p. 2). They report that while theory





think that is what really happens in the article. For example, in the passage to depict how Beethoven “connected his artistic purpose with a divine principle” for consistently for four decades, Solomon (2004) refers to three letters (one from 1792 or 1793, one from 1812, and one from 1824) as proofs (pp. 189, 197), but it can easily be argued that these constitute a consistency here, not an evolution. Then, he cites another letter from 1915 to point out how the composer had dealt with “godlike nature of his own creativity” (Solomon, 2004, p. 189). This adds another layer to the subject, but not necessarily imply an evolution in his thought. Yet, then, Solomon (2004) concludes this topic by the statement “[u]ltimately, Beethoven settled for a creative partnership with the deity” followed by a quote from an 1821 letter (p. 189, 197). The word “ultimately” here suggests that this letter would be representing a final phase, but this lastly mentioned letter is actually dated earlier than the 1824 one. If one skimmed through the pages, this detail would be lost, since while all the dates for the letters are available in the endnotes, only some dates were included in the main text. I am not here to argue if these letters really support Solomon’s narrative or not, but I am pretty sure that if all the dates were given in the text, it would be harder to present the narrative of evolution valid and sound.

Another example would be the passage about “the economics of art” (Solomon, 2004, p. 190). Referred letters here are from 1825, 1810, 1801, and circa 1822-25, exactly in this order (Solomon, 2004, pp. 190, 198-199). As the order of the dates suggest, there is not a narrative of evolution here, be aesthetic or not, but it can be argued that a consistency in Beethoven’s thought is presented here. Here again, the dates of the letters are not presented in the main text.

This list can be expanded, but I will stop here, since I believe that I have made my point. It goes without saying that there are also some passages that are successful in constructing narratives of an aesthetic evolution, but I will not be delving into those, since they are not the subject of my critique.

Throughout the text, Solomon (2004) mixes and matches quotations from different years. In the case of pointing out consistencies in different phases of Beethoven’s thought, such strategy would surely work, but what about the evolution mentioned in the title of the article?

It seems to me that the idea of an aesthetic evolution did not emerge from an analysis of data. Instead, the author, being an authority on the subject, already had the goal to depict such a process of evolution, and he simply found parts of data that would support his goal. Cook and Clarke (2004) point out that some sort of “circular argument” is inevitable when there are not enough data on a subject (p. 4): “[I]f your starting point is that there are hidden meanings in fourteenth-century motets, then you are bound to deduce that there were sophisticated contemporary audiences capable of appreciating them [...]” (Cook and Clarke, 2004, p. 4). Yet, I believe that if such reasoning is employed in a study, then it should be openly articulated, letting readers what were the premises that led to a certain conclusion. I believe this is not a common practice in our field, and this is especially why I want to talk about transparency.

The difference between what is written in the primary sources and what is written in the Solomon's article (2004) is not exposed clearly. So, they would seem to be the same to the uninitiated. The "intermediary processes" between the "theory" and the "raw data", as put by Gunn and Faire (2011, p. 4) is not disclosed here. This does not mean that the "data" and the "facts" (Cook and Clarke, 2004, p. 4) are one and the same. On contrary, I believe that my critique shows that they are quite apart from each other, but this distance is obscured by the oratory arts.

The blurry methodology, undisclosed premises, and hard-to-follow logic of Solomon (2004) makes it impossible to do any fact-checking: Indeed, as long as I do not become a full-time full-fledged Beethoven scholar, and read everything available on Beethoven and his times, what Solomon wrote is *true and untrue* at the same time, since I have no means to check.

As someone trained in the domain of humanities, I am quite used to this writing style. Indeed, criticizing a powerhouse such as Solomon (2004) would not even occur to me, if I had not spent time contemplating about my topic today. Surely, my critique does not offer anything to prove if anything Solomon asserted is based on facts or not. I am not attacking Solomon or musicologists in general. ...And this is not the issue anyway: My concern is that the way we write might be hindering our communicative skills. I think our style only appeals to a quite small number of people. Since I am quite literature in musicology-talk, its language constitutes no problem for me, but my concern is that it might make our profession to eventually get excluded from the academia, due to its esoteric style<sup>iii</sup>.

The role of rhetoric in music historiography is something I also consider problematic. While there is nothing wrong with using rhetoric devices to be convincing, a good use of rhetoric surely does not guarantee a good logical construct. This is true even when the rhetoric works and makes people *buy* what has been told to them.

Mark (1996) states that

[...] lawyers do the things that historians do. They examine evidence, analyze it, synthesize it, and form opinions. They separate fact from fiction, at least from their own point of view, and they try to persuade the jury what's and what's false. [...] And, as would a good historian, a good trial attorney can convince people that the obvious isn't always true, and even that people can't always trust their own senses and instincts. An effective trial attorney can persuade jurors to take on a new epistemology and to trust the attorney's interpretation of events. Of course, this where the power of effective rhetoric pays off. [...] (Mark, 1996, p. 40)

I, however, would like to argue that good logic should be always preceding rhetoric. The issue of rhetoric is connected with the issue of transparency, especially when rhetoric devices are being used as a cover for fallacious logic of a narrative<sup>iv</sup>. As suggested by Gunn and Faire (2011, p. 4), if we want our histories to be taken as something different from literary works, then we need to be more rigorous

methodologically. So, I ask: Why should not we be more open, more transparent regarding the thought processes which lead to our conclusions?

### **Quantitative Methods in Historical Musicology**

The aim of Guldi and Armitage's *The History Manifesto* (2014) was a call to remind people the importance of studying history of long timespans in order to foresee and affect what will happen in the future. The authors had identified a new quantitative turn in the field history, energized by the *big data* made available in the last couple of decades.

Quantitative methods and big data found their way into historical musicology, too: Gustar (2014), Rose, Tuppen, and Drosopoulou (2015), and Tuppen, Rose, and Drosopoulou (2016) offer a good starting point to get informed about what has been done so far, and about the advantages and shortcomings of such approach.

Instead of reproducing what has been told and available, I want to point out an important aspect of quantitative studies in music history: The data they have employed is freely available online. So, anyone who knows how to conduct an analysis on the data can check the validity of these studies. So, it can be argued that quantitative approach offers a transparency that the traditional historical musicology lacks.

### **Qualitative Methods in Historical Musicology**

Nevertheless, one still has something to learn from sciences about transparency, even if she/he will not be employing quantitative methods.

Although some might argue that historians' methods are quite similar to the qualitative methods in social sciences, skimming through some texts depict a much complex situation. For example, Robson and McCartan (2016) in their book *Real World Research*, which goes about not only qualitative methods but also quantitative methods, state that what "social researchers" do is not much different from what others do in "a variety of other trades and professions" (pp. 8-9). One such profession is "investigative journalist", but "[t]here are more obvious linkages with the helping professions such as therapists, counsellors, etc. and with humanities disciplines such as history" (Robson and McCartan, 2016, pp. 8-9). Thus, they suggest that historian employ neither qualitative nor quantitative methods, and her/his discipline is part of humanities.

Boyce (2007), on the other hand, depicts a different situation: According to him, while "economic and social history", with its quantitative methodology, is considered to be a social science, "the traditional history", with its qualitative nature, is considered to be part of humanities (pp. 318-319). Boyce (2007) reports that while the former one focuses on bigger datasets, its focus is solely on "economic, social or demographic history" (p. 319). In contrast, "[t]he traditional historian's subject field" is "exceptionally wide" (Boyce, 2007, p. 319). Therefore, Boyce (2007) claims that traditional history is "a virtual social science or even, because it straddles all the social sciences, the qualitative discipline *par excellence*" (p. 319, emphasis in original).

Mark (1996), in his conference paper “Qualitative Aspects of Historical Research”, claims that “most aspects of historical research are qualitative in nature” (p. 38, emphasis in original). According to him, while “[t]here are differences between historical and qualitative research”, they nevertheless share some “techniques”, “and the results can be similar too” (Mark, 1996, p. 38).

Interestingly, however, Mark (1996) argues that trying to demarcate the differences between the two would “confuse the issue”, and instead he suggests it would be more fruitful to “talk about how they complement each other”: Both are subjective due to the fact that the practitioners have to decide what “information” to use and what to leave out, both need to be disciplined in the sense that the practitioner should set “practical boundaries” to prevent losing focus on the subject (p. 38), both differs from empirical research since they do not conduct experiments (p. 39)”, both have to work with “whatever data uncovered” since they cannot “examine more variables or replicate the study” (p. 39, 43), “both rely on the sound judgement and common sense of the researcher” (p. 43).

As you can see, the position of the history among the different cultures of methodology is ambiguous. I believe that the confusion in the Parncutt and Gedik’s (n.d.) portrayal of the different strains of music research is then only natural.

What I want to point out that steps to conduct a study employing the methodology of, for example, *grounded theory* are carefully put forward in textbooks. Thus, besides gut calls, historians’ authority, hidden premises, and rhetoric, there is another layer in qualitative research methods to rigorously systematize subjective observations, reveal (and remove if necessary) biases, and work relatively transparently.

I do not have the skills to totally evaluate and demonstrate the merits of qualitative methods yet. Nevertheless, I want to share with you one concept called “coding”, which is an integral stage in some of the qualitative methods.

Saldaña (2013) defines a code as “a word or short phrase that symbolically assigns a summative, salient, essence-capturing, and/or evocative attribute for a portion of language-based or visual data” (p. 3). Coding is then simply assigning such codes to a body of texts. A single code can be (and indeed should be!) coded onto many different parts of the dataset. Saldaña (2013) explains as follows: “This is both natural and deliberate - natural because there are mostly repetitive patterns of action and consistencies in human affairs, and deliberate because one of the coder’s primary goals is to find these repetitive patterns of action and consistencies in human affairs as documented in the data” (p. 5).

I had conducted a preliminary research to see if coding would help in producing music histories in a rigorous way. My research is far from finished, so I do not want to share the details yet, but it has already given me some insights about reading my primary sources with a coding paradigm: These insights would be lost if I worked in the traditional close-reading paradigm of a musicologist.

I think the biggest benefit of coding for me was the fact that it forced me to read the material with an open mind. For example, one of my first codes read "Attack on new musical practices", and I believed with all my heart that this will be an important theme at the end of the coding process. However, I eventually realized that this belief stemmed not from the data itself but from my personal stance in the face of new music: I believed that one of the texts was attacking some new musical practices and this was a reactionary (and therefore, "bad") attitude.

Nevertheless, as the coding process went on, I have realized that I had no use for the code "Attack on new musical practices", since there was not much to code: I was simply trying to force my interest onto the data. So, I simply stopped myself and removed that code from my codes list. I believe that if I did not employ coding as a method in my study, I would give some unjustified weight on the topic of "Attack on new musical practices", since it struck a chord with me, but such way of textual interpretation (which I believe to be the traditional way of music historians work) then would simply offer a distorted and unfaithful picture of the data.

So, if coding is that easy, how come Saldaña (2013) produced a book on coding longer than 300 pages? I would say that he was rigorous and thorough. Here are some of the "coding methods" mentioned in the book: Elemental Methods (Structural Coding, Descriptive Coding, etc.), Affective Methods (Emotion Coding, Values Coding, etc.), Exploratory Methods (Holistic Coding, Provisional Coding, Hypothesis Coding), Second Cycle Coding Methods (Pattern Coding, Focused Coding, etc.), etc. (9 categories and 31 subcategories in total) (Saldaña, 2013, p. 59)<sup>vi</sup>.

### Concluding Remarks

So, I think a focus on the autonomy, priority, and definitiveness of the method is the most important thing we, as historical musicologists or humanities scholars in general, can learn from sciences. My aim here is not to dismiss traditional way of history-writing or any method of humanities in general but simply enrich them with broader viewpoints.

At the end of the day, trying to define an exact number of cultures that co-exist in academia would not be necessarily beneficial for the field of musicology. Nevertheless, if such cultural distinctions exist, we should be taking precautions to prevent the lack of communication between different cultures getting in way to conduct rigorous research.

### References

- "About". (n.d.). *The Journal of Interdisciplinary Music Studies*. Date retrieved: November 25, 2018, address: <http://musicstudies.org/about/>
- Bernstein, R. L. (2019). Science and Dissent. In *European Review*, (27)1, 91-96. Date retrieved: 21.03.2019, address: <https://doi.org/10.1017/S1062798718000613>
- Blair, A. (2008). Disciplinary Distinctions before the "Two Cultures". In *The European Legacy*, 13(5), 577-588. Date retrieved: 24.10.2018, address: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3293079>

- Boyce, R. W. D. (2007). Fallacies in Interpreting Historical and Social Data. In M. W. Bauer and G. Gaskell (Eds.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound* (pp. 318-335). London: Sage Publications.
- Collini, S. (2012). Introduction. In C. P. Snow (author), *The Two Cultures* (pp. vii-lxxiii). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, N. and Clarke, E. (2004). Introduction: What Is Empirical Musicology?. In E. Clarke and N. Cook (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (pp. 3-14). New York, NY: Oxford University Press.
- Crist, S. A. and Marvin, R. M. (Eds.) (2004). *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Guldi, J. and Armitage, D. (2014). *The History Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press. Date retrieved: 18.11.2018, address: <https://www.cambridge.org/core/books/history-manifesto/AC1A1EC711AE91A4F9004E7582D79AFD>
- Gunn, S. and Faire, L. (2011). Introduction: Why Bother with Method?. In S. Gunn and L. Faire (Eds.), *Research Methods for History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gustar, A. (2014). *Statistics in Historical Musicology* (Doctoral Dissertation). Retrieved from Open Research Online. Date retrieved: 18.11.2018, address: <http://oro.open.ac.uk/id/eprint/41851>
- Hansson, S. O. (2009). Philosophy and the Two Cultures. In *Theoria*, 75(4), 249-251. Date retrieved: 24.10.2018, address: <https://doi.org/10.1111/j.1755-2567.2009.01052.x>
- Hunter, A. L. (2011). *The Digital Humanities: Third Culture and the Democratization of the Humanities* (Doctoral Dissertation). Retrieved from QSpace: Queen's Scholarship & Digital Collections. Date retrieved: 24.10.2018, address: [https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/6934/HUNTER\\_ANDREA\\_L\\_201112\\_PhD.pdf?sequence=1;THE](https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/handle/1974/6934/HUNTER_ANDREA_L_201112_PhD.pdf?sequence=1;THE)
- Leavis, F. R. (2013). *Two Cultures?: The Significance of C.P. Snow*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mark, M. (1996). Qualitative Aspects of Historical Research. In *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 130, 38-43. Date retrieved: 19.11.2018, address: <https://www.jstor.org/stable/40318809>
- Marvin, R. M. (2004). Introduction: Scholarly Inquiry in Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations. In S. A. Crist and R. M. Marvin (Eds.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (pp. 1-7). Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Ortolano, G. (2016). Breaking Ranks: C. P. Snow and the Crisis of Mid-Century Liberalism, 1930-1980. In *Interdisciplinary Science Reviews*, 41(2-3), 118-132.

Date retrieved: 21.03. 2019, address:  
<https://doi.org/10.1080/03080188.2016.1223577>

Parncutt, R. and Gedik, A. C. (n.d.). Interdisciplinarity. *The Journal of interdisciplinary music studies*. Date retrieved: November 25, 2018, address:  
<http://musicstudies.org/interdisciplinarity/>

Robson, C. and McCartan, K. (2016). *Real World Research: A Resource for Users of Social Research Methods in Applied Settings*. Chichester: John Wiley & Sons.

Rose, S., Tuppen, S., and Drosopoulou, L. (2015). Writing a Big Data history of music. In F. Nights (Ed.), *Early Music*, 43(4), 649-660. Date retrieved: 29.09.2018, address: <https://doi.org/10.1093/em/cav071>

Saldaña, J. (2013). *The Coding Manual for Qualitative Researchers* (2nd edition). London: SAGE Publications.

Snow, C. P. (2012). The Rede Lecture (1959). In C. P. Snow (author), *The Two Cultures* (pp. 1-51). Cambridge: Cambridge University Press.

Solomon, M. (2004). Reason and Imagination: Beethoven's Aesthetic Evolution. In S. A. Crist and R. M. Marvin (Eds.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (pp. 188-203). Rochester, NY: University of Rochester Press.

Timmons, W. T. (2007). Older Than Snow: The *Two Cultures* and The *Yale Report of 1828*. In *Forum on Public Policy*, 2007(1). Date retrieved: 23.10.2018, address: <http://forumonpublicpolicy.com/archive07/timmons.pdf>

Tuppen, S., Rose, S., and Drosopoulou, L. (2016). Library Catalogue Records as a Research Resource: Introducing 'A Big Data History of Music'. In *Fontes Artis Musicae*, 63(2), 67-88. Date retrieved: 19.11.2018, address: <https://www.jstor.org/stable/26354479>

Vaage, N. S. (2015). On Cultures and Artscience: Interdisciplinarity and Discourses of "Twos" and "Threes" after Snow's Two Cultures. In *Nordic Journal of Science and Technology*, (3)1, 3-11. Date retrieved: 23.10.2018, address: <https://doi.org/10.5324/njsts.v3i1.2152>

Vesna, V. (2001). Toward a Third Culture: Being in between. In *Leonardo*, (34)2, 121-125. Date retrieved: 21.03.2019, address: <https://www.jstor.org/stable/1577014>

---

#### Notes:

<sup>i</sup> It should be noted that there might some better texts that deal with such classification, but this one was picked for being about music studies.

<sup>ii</sup> I will be referring to texts that are not necessarily associated with historical musicology but the discipline of history in general, since I believe that although historical musicology is historically a part of music studies, the fact that it is also part of the discipline of history is sometimes overlooked.



---

<sup>iii</sup> Post-symposium note: Due to the comments I got after my talk at the symposium, I have realized that I must stress this point once again. I am not attacking anyone or suggesting that someone produces subpar research. I am simply looking for ways to render musicological work intelligible and interesting to a bigger audience.

<sup>iv</sup> I do not suggest that anything Solomon (2004) wrote is fallacious here, but I suggest that his writing style makes it hard for us to assess the rigorousness of his work.

<sup>v</sup> A similar point was made elsewhere: "One of the obvious determinants of historical method is that you cannot run history again under different conditions and see how it turns out. [...] Once again, there is no point complaining about this; it is simply how history is" (Cook and Clarke, 2004, p. 4).

<sup>vi</sup> I would like to point out that Saldaña (2013) "is a "Professor of Theatre", that conducts research on "qualitative inquiry and performance ethnography" (p. xvi). Yet, his book is not designed solely for, say, performance ethnographers: It is designed to work in many different contexts. Indeed, he proudly lists the various types of studies that benefitted from his book so far (Saldaña, 2013, pp. xvii-xix).





# REVISITING 'MY FASCINATING INSTRUMENT': THE AGENCIES OF OSKAR SALA AND THE TRAUTONIUM REVIEWED

Julin LEE<sup>1</sup>

If one had a broad spectrum of sounds at one's disposal, what music would one compose? How would one be empowered or limited by an instrument which enables the harnessing of such a wealth of sonic material? Oskar Sala (1910-2002) was one such musician who found himself in the privileged position to access a vast array of sounds – a privilege afforded to him by the instrument of his own development, the Mixturtrautonium.

Sala's creative output which spans traditional music genres to sound effects in film as well as his scholarly writings on his instrument reveal that the Mixturtrautonium opened up new dimensions of artistic expression and creative production as Sala advanced the Trautonium technologically. This process of exchange between man and machine can be studied in line with approaches in Science and Technology Studies which acknowledge the agency of material objects as well as contemporary trends in the field of organology to highlight the active role of musical instruments in the shaping of cultural history.

This paper features several ways in which the agency of the Mixturtrautonium may be evidenced in the reciprocal exchange between Sala and his instrument, highlighting the Mixturtrautonium's advantages and limitations in its construction and how these influence Sala's creative output. Drawing upon the ideas put forth by John Tresch and Emily I. Dolan in their article "Toward a New Organology" (2013) and following their lead in adopting methodologies such as the Actor-Network Theory, this paper aims to present a re-evaluation of the cultural meanings ascribed to the Trautonium and to musical instruments in general: from passive products to active producers of cultural artefacts, from obedient tools to actors with agency.

## The Genesis of the Sala-Trautonium Relationship

Musical instruments and technology have always been closely interlinked. From the hydraulis of ancient Greece to Cristofori's fortepiano of the early 18<sup>th</sup> century, advancements in technology have made their mark on musical-instrument-making. It is thus hardly surprising that from the 20<sup>th</sup> century onwards, there were more extensive efforts to harness electricity for the generation of musical tones. One such example was the invention of the Trautonium by the engineer Friedrich Trautwein (1888-1956) at the Radio Research Section of the Berlin Academy of Music. The aim was to develop

<sup>1</sup> Institute of Musicology, Ludwig Maximilian University of Munich, Germany. julinlee1@gmail.com

an electronic musical instrument to broadcast music via radio and for the study of timbre.

The earliest prototype developed by Trautwein in 1929 had a fingerboard consisting of a resistance wire, stretched over a metal rail, coupled to a neon-tube relaxation oscillator housed in the instruments' casing, which produced overtone rich saw tooth waves. When the performer presses the wire against the rail, the circuit is completed - the pitch of the sound heard is determined by the position of the finger, which determines the resistance controlling the oscillator's frequency. Its interface - a hybrid between a string and keyboard instrument - meant that a continuous tone spectrum was made available to the player, unlike the majority of electronic instruments of that period which retained the keyboard with its twelve tones per octave division. It was because of this very feature that the composer Paul Hindemith (1895- 1963), who was teaching at the Berlin Academy of Music, took a particular interest to Trautwein's ingenious construction. Hindemith would subsequently be one of the foremost composers for the Trautonium. Perhaps more vitally, Hindemith introduced his student Oskar Sala to Trautwein, who assisted Trautwein in the development of the instrument's prototype.

Despite the fact that Trautwein was the instrument's inventor, Sala and the Trautonium have become synonymous in present-day cultural memory. Coming on board early in the Trautonium's developmental phase, Sala, possessing both musical and scientific expertise, helmed the subsequent technical evolution of the instrument, advancing the instrument from its prototype to the Rundfunktrautonium (1937) and the Konzerttrautonium (1940). Sala toured extensively as a Trautonium virtuoso during his career which spanned the Weimar Republic, the Third Reich and post-World War II-Germany, thrusting the Trautonium into public attention through his performances of both familiar, traditionally challenging repertoire as well as new compositions by his contemporaries. While Sala was hailed for his 'virtuosic' performances, the instrument itself drew much public attention not only because of its unique playing interface but also - and perhaps most importantly - its ability to generate novel timbres going beyond the mere imitation of acoustic instruments.

In 1952 Sala completed the construction of the Mixturtrautonium, in which up to four subharmonic frequencies could be generated from the fundamental frequency on each of the two playing manuals respectively. Once he established the Mixturtrautonium as the heart of his studio in Berlin in 1958, Sala would go on to lend the Trautonium's idiomatic sound to film and television, especially the industrial films of the 1950s and 60s. The avian sounds he produced for Alfred Hitchcock's film **The Birds** (1963) remains his most famous work internationally.

### **Theoretical Approaches to the Agency of the Trautonium**

Traditionally, organology, has predominantly focused on the classification of musical instruments. From the 1990s onwards, theories and methodologies from other disciplines such as Ethnomusicology and Science and Technology Studies (S&TS) have further enriched the study of musical instruments within socio-cultural contexts.<sup>i</sup>

Fortunately, the narrative of the Trautonium's history has also developed in line with these more comprehensive approaches: Peter Donhauser has done ground-breaking work (2007) on Trautonium's genesis during the pioneer era of electronic musical instruments in Germany and Austria. Benedikt Brilmayer's dissertation (2017) made headway in charting the Trautonium's technical developments while further elucidating the historical contexts which shaped these developments. A much more condensed, English equivalent is found in Thomas Patteson's chapter (2016), which address the technological innovation and the institutional structures that facilitated the development of the Trautonium.

What has thus far not been addressed in depth in any publication is the agency of the Trautonium itself, especially within the immediate network of music and sound production. As a new instrument offering new sonic possibilities, how did composers and performers, especially Sala, respond to its sonic possibilities and novel playing techniques? How did its physical configuration and limitations determine its unique sound?

Tresch and Dolan (2013) advocate thinking of instruments as actors which possess some degree of agency, which is a concept associated with the Actor-Network Theory, one of the most commonly used approaches in S&TS. In outlining their four categories for the analysis of the 'ethics of instruments', they acknowledge that they are applying concepts to nonhuman objects that are usually attributed to humans. In doing so, they are considering the agency of humans as much as the agency of non-humans in constructing the narrative of an instrument's history. They reference Sociologist and S&TS scholar, Bruno Latour in claiming that "an ambivalence between human agency and the agency of machines is a common theme in considerations of technological inventions of all kinds" (p. 284). Musical instruments are thus no exception.

In arguing for the extension of the list of participants in any course of action beyond humans to include objects, Latour (2005) writes "no science of the social can even begin if the question of who and what participates in the action is not first of all thoroughly explored, even though it might mean letting elements in which, for lack of better term, we would call non-humans" (p. 72). While the ascription of agency to non-sentient objects is a point of contention, Latour (2005) argues for the expansion of the term agency to include non-human elements on the basis of not mistaking *action* for *intention*.

Examining the active role of the Trautonium based on the Actor-Network Theory has proved highly fruitful in uncovering aspects of the Trautonium's cultural history previously overlooked when one considers instruments to be passive tools. While it is to be acknowledged that the Trautonium is embedded in a vast network of relations which extends its significance far beyond the confines of Sala's creative output, this paper focuses on the symbiotic relationship between Sala and the Mixturtrautonium. The objective is to consider the fruitful interaction between man and machine, instead of merely highlighting the "causal agency of technical objects", which would suggest a "return to technical determinism" (Latour, 2005, p. 70).

## Agencies of Oskar Sala and the Trautonium

### Composing with Subharmonics

Considering the Mixturtrautonium's namesake, the contribution of the Mixturtrautonium to the distinct sound that characterizes Sala's work can be first examined through its capacity to generate the subharmonic series, which Sala (1950) clarifies as the inversion of the overtone spectra below the fundamental. Sala successfully developed and patented a synchronizing circuit which enabled the simultaneous generation of up to four subharmonic frequencies at distinct whole-number ratios to the main tone frequency. The Mixturtrautonium's construction could accommodate up to three of such auxiliary circuits per manual. For each manual, the desired circuit consisting of four pre-set subharmonics was selected via the corresponding pedal. Although Sala marked the three settings with "h" (high), "m" (middle) and "t" (low) in his manuscripts, these were in fact accessed via moving the pedals laterally. While this can to a certain extent be viewed as a measure to overcome the limitations of Trautonium's monophonic playing manuals, it is important to note that independent polyphonic voices on a single manual was still not possible. Instead each single note could be enriched with up to four subharmonic pitches, forming 'chords' of fixed intervals as pre-defined by the subharmonic series.

The subharmonic configuration of the Mixturtrautonium furnished Sala with the materials necessary for him to develop a distinct aesthetic that characterized his works. When a setting which activated the maximum of four subharmonic pitches was selected, a dense texture of chords progressing in parallel was produced. However, as Sala (1950) noted, the 'mixtures' ("Mixturen")<sup>ii</sup> are by no means a sum of equal notes, although they may appear so in the score. More often than not, they consist of a 'leading note' ("Führungston") and a 'chordal framework' ("Akkordgerüst"), which is built upon the lowest subharmonic components. This emphasized leading note was often the highest and loudest pitch of the mixture. Sala (1950) also commented that the individual tones blend together to form a 'melded' ("ganzheitlich") sound, akin to that of bells or gongs. Besides creating a unique texture of sound, this coalescence of tones, combined with the instrument's formant modifying capacities, resulted in novel timbres, which Sala harnessed to move even further away from working with sounds which still resembled that of traditional woodwind or string instruments too closely.

Given the limited number of subharmonic settings available on the Mixturtrautonium, the variety of interval combinations for successive subharmonic chords was restricted. While chords formed from notes progressing in parallel arose as a natural consequence of sustained employment of one subharmonic setting over a period of time, chords with variable intervals between its constituent notes were not as conveniently produced. Consequently, traditional voice leading techniques proved to be ill-suited to the Mixturtrautonium's disposition. However, Sala saw in this an opportunity to look at concepts harmony from a different perspective. Sala (1955) explained that the 'mixtures' can also evoke harmonic tension and release when the mixtures of the first and second manuals are moved in contrary motion. As such, it can be argued that through composing and improvising music on the Mixturtrautonium,

Sala developed a different approach to tonality, in which harmonic resolution is not dictated by the return to the pitch or chord with the greatest stability - the tonic.

### **Redistributing Power, Redefining Roles**

The nature of the auxiliary circuits was such that a limited, fixed set of subharmonic frequencies were accessible on the Mixturtrautonium at any one time. While the subharmonic series could be worked out easily enough, a composer needed to be familiar with how the Mixturtrautonium's subharmonic settings functioned in order to fully exploit the instrument's capacity. With the Mixturtrautonium being the only one of its kind, access to the instrument required the mediation of its maker and performer, Oskar Sala. To what extent then was Sala involved in the composition process undertaken by other composers for the Mixturtrautonium?

In 'Subharmonische elektrische Klangsynthesen', Sala (1955) referred to Harald Genzmer's **Konzert für Mixtur-Trautonium und Orchester** (1952) to explain how the score for the solo Mixturtrautonium part needed to be notated and played in order to produce the desired mixtures. Interestingly, this solo part differs in pitch to that of Genzmer's manuscript, which is housed at the Deutsches Museum Archives (NL218, No. 7039). Upon closer inspection, it turns out that Genzmer's version (starting on C, instead of G as stated in Sala's essay) would not have been able to yield the desired C minor chord which opens the third movement, **Largo**. Moreover, the solo part is notated for two monophonic voices without any subharmonic embellishments. This suggests that Sala could have played an active role in the work's composition process and not just in its performance. A plausible scenario could have been as follows: In his manuscript, Genzmer specified the 'main voice' of the piece (which is doubled in the mixture-chord). He could have then conferred with Sala on the possible subharmonic combinations. Sala would have then worked out the correct 'transcription' and mixture settings so that the desired subharmonic mixtures could be produced. Thus, Sala would have adopted an advisory role in the composition process in addition to his role in performing the work.

In this respect, the conventional dynamics between composer, performer and instrument maker is challenged. Composer has to relinquish total authorial control of his work and collaborate with the performer-instrument maker in order to complete his work. The novel subharmonic features of the Mixturtrautonium come with constraints which require the conventionally autonomous composer to be dependent on the tacit knowledge of the performer and the technical expertise of the instrument builder, which in this case is conflated into the single figure of Oskar Sala. The Mixturtrautonium can be said to redistribute power amongst figures participating in the process of music composition and performance, conferring more influence to the performer in a time period in which composers were exercising increasing control over the execution of their works, as evidenced in the increasing prescriptivity and detailed complexity of the notated scores (Smalley, 1969).

## Reworking Virtuosity

A survey of the extant newspaper snippets in Oskar Sala's *Nachlass* at the Deutsches Museum reveals that Sala was often hailed as the (sole) virtuoso of the Trautonium. Indeed, Sala often highlighted the Trautonium's capacity for facilitating virtuosic performances using Paganini's Caprices as examples. It is interesting that Sala refers to traditional violin repertoire to place the virtuosity of a new, electronic instrument into context. Sala was clearly drawing on accepted standards of virtuosity to highlight the extraordinary capabilities of his instrument. This can not only be read as a strategic tactic to promote his instrument and his performance, but also an effort to "readjust tradition" (Bijsterveld and Schulp, 2005, p. 668). As Bijsterveld and Schulp (2005) noted, "marketing new technologies by associating novelties with familiar technologies is a well-known rhetorical trick used to promote innovations" (p. 668). In 'My Fascinating Instrument' Sala (1993) claimed that the double stopped flageolets in Paganini's **Caprice No. 9** in E Major can be easily rendered on the Trautonium. This concept of virtuosity is, however, problematic: Can a performance still be deemed virtuosic if a technically challenging passage within a particular instrument's repertoire is rendered more easily playable on another instrument, such as the Mixturtrautonium?

The Mixturtrautonium does indeed facilitate virtuosic performances, but those must be defined in a manner unique to this instrument. The pedals which Sala installed on the Mixtrautonium served not only to modify constellation of mixtures, but also to increase the range of the instrument's manuals beyond three and a half octaves. While Sala increased the Mixturtrautonium's physical tone generating capacities, it in turn enabled him to develop novel, sophisticated playing techniques which involved the coordination of foot and finger movements. For instance, rapid running figures covering a large pitch range can be masterfully executed with the accurate hand and feet coordination. With reference to sounding the rapid chordal passages in Sala's own composition, **Concertino für Mixtur-Trautonium und elektrisches Orchester** (1953), Sala himself pointed out (1955) that the technical difficulty lies in the congruence between finger and pedal movement. It is through Sala's own composition for the Mixturtrautonium that the instrument's virtuosic capacities can be best observed, no doubt attributed to Sala who was in possession of the knowledge necessary to manifest the instrument's capacities.

Virtuosity is, however, not confined to the proficiency in executing technically challenging passages. As Howard (1997) noted, "left to that, virtuosity would be a skill, a facility that may be refined through practice to a high degree of speed and accuracy, like typing or perfecting one's backhand at tennis" (p. 46). He also stressed the role of "critical skill" that is the "judgement in the deployment of one's facilities" which constitutes "musicianship" (p. 46). Evaluating Sala's virtuosity would entail considering his use of novel timbres as a vital component of this new means of artistic expression. Trautwein (1954) pointed out that altering the timbre by changing the frequency of a formant during a musical phrase produces an 'ugly' sound reminiscent of animal cries. In this respect, Sala, in response to the Mixturtrautonium's capacities, demonstrated a



form of virtuosity that lies in restraint rather than the overt display of techniques or technology which would have arguably lead to undesirable sonic results. Thus, it can be argued that *both* Sala and the Mixturtrautonium have played a role in reworking concepts of virtuosity in a musical performance and redefined virtuosity on their own terms.

### Exploring Sonic Worlds

Sala made a small but interesting correction to a draft of his interview with Frank Kämpfer for the **Neue Zeitschrift für Musik** in 1995 (Deutsches Museum Archives, NL218, No. 23032). In the introductory text, Sala crossed out the words “Erfinder” (Inventor) and “Virtuose” (Virtuoso) which were used to describe him and replaced them with “Komponist” (Composer) and “Interpret” (Interpreter) of the Trautonium. This is perhaps an indication of how Sala’s perception of his own identity may have changed from a player of classical (‘virtuosic’) repertoire and developer of the Trautonium to a composer in his later years, in line with his increased creative output in art music and especially in music for film and television.

His choice of the word ‘Interpret’ is worth a second thought as he could have chosen instead ‘player’ or ‘trautonist’. Recalling the aforementioned plausibility of Sala’s active involvement as co-composer or collaborator in the composition process of other musicians for an instrument which no one knew better than he does – being in the privileged position of the instrument’s creator and sole owner – Sala can be considered as the only one who could ‘interpret’ the Trautonium’s ‘language’ so to speak. But perhaps more essentially, Sala, through his and the Trautonium’s reciprocal development over the years, had become an interpreter of a sound world that only he had access to, via his instrument.

In explaining the ‘mode of mediation’, the fourth analytical category for studying the ‘ethics of musical instruments’, Tresch and Dolan (2013) presented the case of the astronomer William Herschel (1738-1822), who likened the requirement of dedicated practice in developing the skill of looking through a telescope to that required to perform Handel’s fugues at a keyboard. Of his telescopes’ agency, they noted that “his telescopes were neither wholly active nor entirely passive instruments: Each new and larger telescope that he constructed altered what he saw and how he understood what he saw (a fact crucial to his understanding of nebulae as progressively developing cloudlike material)” (p. 290).

One could argue that Sala and the Trautonium are characterized by a similar phenomenon. As being the Trautonium’s developer, player and composer, each evolutionary stage of the instrument gave him broader access to a vast sonic world and more capacity to wield sonic material: the more he listened the more he was able to hear, and thus the more he was able to understand what he heard. This ultimately empowered him to employ sounds skilfully in his compositions. Analogous to Herschel’s telescope, Sala’s Mixturtrautonium is similarly, in Tresch and Dolan’s words, neither ‘wholly active’ nor ‘entirely passive’.

Sala's heightened sensitivity for sounds and his sharpened skill to compose with them, which were enhanced and mediated by the Mixturtrautonium, can be observed in Sala's capacity to not only compose tonal music for film but also to produce sound effects. Taking Hitchcock's **The Birds** as an example, Sala famously provided all the sound effects for one particular sequence in the movie in which the birds attack the family house. Not only the screeches of the birds, but also the sound of glass smashing and the sound of wood splintering as the birds attempted to invade the house were generated by Sala on his Mixturtrautonium and synchronized expertly to the film's images in his studio in Berlin.

### Concluding Remarks

While Oskar Sala drove the Trautonium's technical evolution from its prototype to its final stage, the Mixturtrautonium in turn gave Sala new tone generating capacities and novel timbres, which enabled him to establish a distinct, idiomatic sound for his works. The subharmonic features of the Mixturtrautonium prompted Sala to reconsider notions of musical texture and to develop a new understanding of the concept of 'harmony' in his compositions. Furthermore, the instrument's technical complexities shifted the dynamics between composer, performer and instrument maker. Sala, who was in a position of authority due to his deep familiarity with and knowledge of the Mixturtrautonium, would have played an active part in the composition process of works by other composers for his instrument. Concepts of virtuosity are also reworked in the case of Sala and the Mixturtrautonium: Virtuosity not only lies in the expert coordination of finger and pedal techniques but also in the skilful generation and the tasteful modulation of timbres. Through the interaction with his instrument, Sala developed the ability to harness a wealth of sound material and develop his own aesthetic, which enabled him to operate within the entire continuum from noise to sound and music.

Notwithstanding other vital political and socio-cultural forces, the Mixturtrautonium indeed has played an active role in the shaping of its own cultural meaning within its historical context. Viewing the Mixturtrautonium's agency through the lens of the Actor-Network Theory has proven useful in highlighting certain previously unaddressed aspects of the instrument's history, thus strengthening the case for broader approaches in the study of musical instruments so as to construct a more comprehensive history of any musical instrument under consideration.

### References

- Bijsterveld, K., & Marten Schulp. (2004). Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments. *Social Studies of Science*, 34(5), 649-674. doi: 10.1177/0306312704047171.
- Brilmayer, B. (2017). *Das Trautonium: Prozesse des Technologietransfers im Musikinstrumentenbau* (PhD Diss.). Universität Augsburg, Augsburg.
- Donhauser, P. (2007). *Elektrische Klangmaschinen: die Pionierzeit in Deutschland und Österreich*. Wien: Böhlau.

- Howard, V. (1997). Virtuosity as a Performance Concept: A Philosophical Analysis. *Philosophy of Music Education Review*, 5(1), 42-54. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40495412>.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Patteson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. Oakland, California: University of California Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k>.
- Sala, O. (1950). Das Mixtur-Trautonium. *Melos* 9(17), 247-251.
- Sala, O. (1955). Subharmonische elektrische Klangsynthesen. In F. Winckel (Ed.), *Klangstruktur der Musik: Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung* (pp. 91-108). Berlin-Borsigwalde: Verlag für Radio-Foto-Kinotechnik GmbH.
- Sala, O. (1993). My Fascinating Instrument. In B. Enders (Ed.), *Neue Musiktechnologie* (pp. 75-93). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Smalley, R. (1969). Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96, 73-84. Retrieved from <http://www-1jstor-1org-10011f1gg0086.amedia1.bsb-muenchen.de/stable/765975>.
- Trautwein, F. (1954). Elektronische Klangerzeugung und Musikästhetik. *Jahrbuch der technischen Hochschule Aachen*, 6, 176-181.
- Tresch, J., & Dolan, E. I. (2013). Toward a New Organology: Instruments of Music and Science. *Osiris*, 28(1), 278-298. doi:10.1086/671381.

---

**Notes:**

<sup>i</sup> See Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395. doi:10.5406/ethnomusicology.56.3.0363 for an overview of the broader approaches to the study of musical instruments.

<sup>ii</sup> All translations from German into English are from the author unless otherwise indicated.





## TURKISH POP MUSIC IMAGES.

# The Music and Its Communication Design: Record Covers, Photos & Posters & Ads in Magazines, Cinema Posters, Music Performances in Films & Clips 1960s - early 1980s

Text by Cornelia LUND, Holger LUND, and Banu Çiçek TÜLÜ,

with a video collage by Asli SERBEST and Mona MAHALL

This article gives a preliminary insight into a research project on Turkish pop music images, more precisely on Turkish pop music of the 1960s up to the early 1980s, also called Anadolu Pop or Anatolian Rock, and its visualization. The current project members are Cornelia Lund (fluctuating images, Berlin), Holger Lund (University of Cooperative Education Baden-Württemberg, Ravensburg), Mona Mahall (HafenCity Universität, Hamburg), Asli Serbest (University of the Arts, Bremen), and Banu Çiçek Tülü (Hochschule für bildende Künste, Hamburg/ Humboldt-Universität Berlin); furthermore, the project is supported by Lukas Yves Jakel and Johannes Kuhn (Berlin/Munich), and Vanessa Brotzmann, Iris Ott and Katinka Sacher (media design students, University of Cooperative Education Baden-Württemberg, Ravensburg).

We would like to introduce our topic by presenting a trouvaille, which we owe Ercan Demirel from Ironhand Records: The visual side is realized here with dance in film by a high school band from the Kadıköy Anadolu Lisesi, presenting their version of the Turkish folk song *Fidayda* (TRT, N.N., 1979). This TV-video already provides a multi-faceted hybrid combining: rurality/urbanity, East/West, folk/rock, acoustic/electric, tradition/modernity - all this by musically mixing a traditional *Türkü* tune, *Fidayda*, with modern Western electric instruments and electronic sound effects like distortion, and by combining an Anatolian dance style and rural costumes with Western modern dance and an element of socialist popular dance. You won't easily find a comparable audiovisual combination in any other country at the time.

The fundament for the TV-video is the *lisesi* (high school) music group culture. While Western education in schools still banned pop music, because it was said to degenerate youth, Turkey encouraged pop music in education from scratch, including teen girl bands, children bands and even baby bands. Comprehending pop music in education was supported with very popular, nationwide contests like the Hürriyet Golden Microphone contest (1965-68), aiming also at High School Bands, and the Milliyet Inter-High School Music Contest (1967-2000).

The fact is: Pop music in Turkey in the 60s and 70s differs from pop music in other countries and had, in certain parts of the society, a much better status in Turkey than in the Western world. Yet, it also differs from other non-Western hybrid pop music

because of the strong Turkish element in it. Joobin Bekhrad (2014) states: “[...] on the hard rock, psych, and folk songs of the era, this strong Turkish element and flavour is also prevalent, taking the numbers beyond the simple adaptation and translation of Western music for Eastern audiences.”

Hence, our basic questions would be: is there a different visual communication for this kind of music, too? If so, how does it look like and is there something special about it? And how is it related to the music? Can one get a better understanding of the music through its visual communication as part of the pop context?

During the 60s and 70s, Turkish pop musicians had a tough job: besides making music, they had to promote their music by acting in Yeşilçam films, playing their music in films or in TV shows, acting in photo novels or as fashion models, posing for promotional photos used for record sleeves, ads, and music magazines. All this to create Turkish Pop Music Images, not only as a visual counterpart to the music, but rather as an integral part of what pop music historian Diedrich Diederichsen (2014) calls “pop music”: a multi-media phenomenon, unfolded in different media for purposes of communication and experience.

Yet this is not the whole picture: pop music had to sidestep the severe restrictions on TRT, made by its board. Thus, to reach a mass audience, Pop music in Turkey simply had to go visual on other media channels than the official TRT channel (cf. Spicer 2018, p. 32f; Baysal 2018, p. 215). Kornelia Binicewicz (2017) states: “In the 60s and 70s, the Turkish music business was deeply tied with cinema,” and she continues (2018): “Turkish cinema and music became interdependent.” Indeed, some feature films resemble a showcase for numerous musicians, for example *Çizmeli Kedi* (Barış Prodüksiyon, Kunt Film & Uskan, A., 1976) with its long list of acting and performing musicians. So, the massive visual output of Turkish pop music is somehow essential and vital to it, enabling it to connect to and communicate with its audience.

Outside Western pop music, Turkey had one of the biggest and strongest independent music industries with a stable market of its own, with about estimated 100 Turkish record companies in the 1970s (cf. Greve, 2003, p. 77; Ergun, 2018, p. 84), and millions of Turkish records sold. This industry also produced several music magazines, starting with *Caz* and *Swing* in the 1940s, continuing with *Caz Ekspres* in the late 1950s, *Melodi* and *Diskotek* in the 1960s, and, most prominently, in the 1970s with *Hey* as the only non-Western weekly pop music magazine. *Hey* appeared for over two decades, featuring, at least in the 1970s, many more Turkish than Western artists.

Many of these artists were male, and male-dominated pop music history writing tends to overlook an essential fact: “It was women who created the sound of the era in terms of quantity and often quality,” as Kornelia Binicewicz (2017) points out - with outstanding singers like Esin Afşar, Ayla Algan, Melike Demirağ, Nükhet Duru, Esmeray, Hümeýra, Neşe and her sister Gülden Karaböcek, Yasemin Kumral, Ajda and sister Semiramis Pekkan, Şenay, Tülay Özer, just to name a few. Hence, our focus will also be on the female side of Turkish pop music images. Moreover, current Turkish pop music research defines the origins of Anadolu pop more and more as female,

with *Kanto* and its female singers and especially with the 1964 song “Burçak Tarlası” by female singer Tülay German, the first pop-westernized *Türkü*, creating the basic formula for Anadolu pop (cf. Karahasanoğlu & Skoog, 2009, p. 59; Meriç, 2018; Baysal 2018, p. 207).

Over the last years, and with the help of many friends from Turkey, we have been able to establish a collection of original Turkish records (and their sleeves), a collection of original *Hey* magazines, and a collection of digital copies of Turkish films and clips.

There is, according to Selçuk Artut (in: Spicer, 2018, p. 245), no archive culture in Turkey for pop music history. Therefore, the music is not very well known anymore, not even in Turkey. Daniel Spicer (2018, p. 244) recently noted: “Whereas, in the West, rock superstars of that era had been canonized, their musical legacies kept alive by endless hyperbole and mythologizing, Turkish rock pioneers were all but forgotten.” Why is that? According to Ergin Bener (in: Spicer, 2018, p. 230f), the coup “1980 was a disaster - musically, politically, culturally.” “What happened in 1980 was like cutting down all trees in the forest.” So, the coup de-historicized Turkey.

Our multi-media archive serves as fundament and starting point for our future research, but also also for aesthetic transformation: instead of just researching and reproducing the visual and audiovisual material, we want designers and artists to reinterpret it, not with a nostalgic or retromaniac touch, but with a contemporary approach, following, like Kornelia Biniewicz (2016) puts it, constant remixing as “a sort of leitmotif in Turkish culture” and bearing in mind present gender and political issues. This reinterpretation will be a central part of the project and define its outcome in publications and exhibitions. Asli Serbest and Mona Mahall give us an example of such a reinterpretation with their short cut-up video *Boş Sokak. Female Turkish Music Cinema* (2019),<sup>1</sup> based on snippets from music clips extracted from films or from stand-alone music clips.

Let us go one step back: What kind of music is Anadolu pop or Anatolian rock, as it is called as well? Back in 1972, Cahit Berkay (of the Anatolian rock group Moğollar) presented a still useful definition (in: Baysal, 2018, p. 216): “Anadolu Pop is a style that combines Turkish folkloric themes, instruments and poems with the electronic capabilities and the systems of pop music.” It is a hybrid and experimental music, everyone in literature agrees - yet at present under reconsideration, as the title of Ozan Baysal’s recent text - Reconsidering “Anadolu Pop” (2018) - suggests. Under reconsideration not only regarding its female origins and dimensions but also regarding its hybrid character that can be described from three different perspectives:

1. The Westernization of Anatolian music by pop-rock means, resulting in Anadolu pop

This perspective can be traced back to Ziya Gökalp, the leading thinker of Turkism, pushing on a Westernization of Anatolian folk music in the frame of the central republican project of nation building in the early 20<sup>th</sup> century (cf. Lund, 2013). 1947 Marshall Plan funds were established for Turkey. In line with these economic and political measures a cultural development took place: Westernization in an American

way, which the historian Erik Zürcher sums up as follows (2017, p. 231f): "The 1950s saw the emergence of a modern, American oriented lifestyle among the urban bourgeoisie. Its members embraced consumerism. The Epicenter of this new lifestyle was the hypermodern Hilton Hotel [...] which opened 1955." But we should not forget: The Hilton hotel is one thing, but the ploughing peasants, which photos of the late 1950s show just in front of the Hilton, are part of the same reality. This gives evidence, that a rural-agrarian and an urban society existed directly juxtaposed, creating a sort of rurbanism, a mixture of rurality and urbanity.

## 2. Easternization/Turkification of Western Pop by Anatolian music, resulting in Anadolu pop

This perspective can also be seen as related to Ziya Gökalp, and it remains relevant up to the 60s and 70s anti-imperialistic Left-Nationalism, opposed to all dependence on foreign countries, namely the U.S., with a focus on the culture of Anatolia.

Antoine Remise (2014) turned the perspective of simple Westernization when he wrote:

"In a way, 'Anatolian Rock' was more an easternization of Turkish music trends than the westernization that is usually discussed. The bands and artists started to copy less and less their Anglo-Saxon models and developed their own genre. The audience's response was huge; their amazing and unique [Anatolian] melodies had a fresh energy that touched the hearts and minds of many who wanted to be a part of the bigger modern world whilst enjoying their Turkish identity."

Remise shows that Anatolian rock can be understood in a more complex way, twisting the hierarchy of adopting entity and entity adopted. Yet, Songül Karahasanoğlu and Gabriel Skoog (2009, p. 53) observed already, when writing about Orhan Tekelioğlu's concepts of "West-East" and "East-West" syntheses, "a conceptual shift from a model based on Western music incorporating Turkish styles to one based on Turkish styles incorporating Western music."

## 3. The "in-between perspective" on Anadolu pop

This perspective is related to many of the musicians and to a central part of their audience: the Turkish middle class college youth. Baysal (2018, p. 207) writes: "Many of them attended Western-oriented [...] high schools and/or universities." But they kept a double distance: "from both the Western world and from traditional Anatolia." He continues: "It was being in such an "in-between" state - [...] that made their innovative experimentations possible," (Baysal, 2018, p. 207; cf. also Noyan, 2008, p. 19) taking elements from both, Eastern and Western music, to form something in-between: Anadolu pop, which, according to Baysal (2018, p. 216), was an experimental way of "harmonizing [or at least: trying to harmonize] various fields - including national ideology, local culture, international counterculture, and the modern world."

The three perspectives - Westernization, Easternization and "in-between" - are,



depending on the point of view, very present in the visualization of Anadolu pop and lead to a specific rurbanism, which can be observed on record sleeves and *Hey* magazine photos quite often. Rural outfits are juxtaposed to and mixed with an urban outfit to provide hybrid Anadolu pop outfits.<sup>2</sup> This kind of rurbanism can as well be produced by the combination of a rural landscape and a rural activity with a Western urban outfit, or the rural-urban electrified saz appears as a symbol of rurbanism, as it happens in many cases.

Banu Çiçek Tülü analyses this situation as follows: Turkey's history is marked by migration. Starting from 1950's, there was massive domestic migration from rural areas to big cities, especially Istanbul.

According to the social scientist and urban planner İlhan Tekeli (2009), the Turkish Republic's process of modernization was a "top down" process. The idea of "for the public, despite the public" characterized the authoritarian regime and policy, which aimed at homogenizing country.

The first problem was that the people from rural areas were considered as outsiders in the city while elitism dominated the cultural scene. Consequently, the two hybrid music mixtures, Arabesk and Anadolu rock, became the voice of the "other." The people moving to the big cities created their own living spaces (gecekondu), trying to hold on to their former life. While the migration drastically changed the urban topography, it also brought different cultures together. The newcomers, despite of being all new to the big cities, came with their heterogeneous cultures and this made Arabesk more than a cultural mixture in music. They turned it into a manifestation of their identity as the result of a social chance. This "identity music" tried to urbanize and centralize itself.

Anatolian rock can be described as the protest sound of a younger generation. As society has become politicized during the 60s and 70s, the music was a tool for demanding equality, or a symbol of confrontation to inequity. Thus, it also became the sound of the people from rural areas in urban areas. The popular culture used all possible forms of being Anatolian or rural - as this is a central element of the migrant's identity. This is why we see many musicians with rural elements on their record sleeves, or they are mixing modern and country clothing as a representation of their identity, creating an image of being both, rural and urban. The aim is here to reach the vast group of people who are devastated and disparaged by the modernization.

Kenan Behzat Sharpe (2018, p. 174) points to other elements involved:

"As the politics of the Turkish left became increasingly militant after 1968, [...] activists began heavily emphasizing the [rural] culture of Anatolia. Selda and others began to move from a psychedelic-folk fusion to unambiguous folk revival. Urban activists from Istanbul and Ankara cut their long hair short, tore through the "village novels" of socialist realist writers, and attempted to organize the peasantry. With the *bağlama* in one hand and rifle in the other, they struggled for a completely independent Turkey. Nationalism, highly selective reinterpretation of the Turkish independence movement, and

investment in the historical continuity of “the people” shaped the content and form of revolutionary art in the period.”

Daniel Spicer (2018, p. 78) follows this track: Musicians “were beginning to consider themselves as much revolutionaries as artists.” Spicer (2018, p. 158) remarks about Barış Manço’s album *2023*: the record praises a rural Arcadian brotherhood, a semi-socialist “idealized, rural society.” And about Selda Bağcan’s music he continues: “her interpretations of folk tunes were perceived as protest songs, using timeless resonances to cast an allusive and critical eye over the socio-political situation in modern Turkey.” Here, folk music was used as a legitimated and securing tradition enabling protest. Selda (in: Spicer, 2018, p. 160) said herself: “the people who said they hated my songs did listen to me, in secret, because I do my own country’s folk music, the cultural music, the roots.”

Meral Akkent (2018) brings another notion on the table, combining urban gender issues and rurality: “In 1970s urban female performers discovered self-confident statements of rural women in traditional songs and interpreted these songs in their albums. To what extent these wise recommendations of the older women in these songs are in place” is demonstrated by a number of songs. One example is Neşe Karaböcek’s “Demiyom mu?”. In this very old traditional song from Anatolia “an experienced woman clearly tries to encourage a younger one to shape her own life and not to waste time with unreliable men who only consume the vital energy of a woman.” (ibd.).

Summarizing the thoughts of Tülü, Sharpe, Spicer and Akkent, one can come to the following conclusion: the rural and the urban are in a complex, even contradictory way interwoven. The outcome is a rurbanism with the following key elements: a rural-to-urban migration, an urban left-winged nationalism focusing on the rural, an Arcadian, anti-imperialistic, revolutionary ruralism plus a female empowerment. The pop music images produced just show this complexity: they are mixing the rural with the urban, by tying the urban back to the rural as well as by urbanizing the rural.

Like rurbanism there is another central feature of Turkish pop music images on the level of their visual structures, we would like to call it the “flexi-image”.

Nazlı Eda Noyan (2008, p. 11) has researched the Yeşilçam melodrama and its film posters and writes about flexi-film and flexi-poster: “[...], a film and its poster differ in Turkey from region to region in terms of content and marketing techniques [...]”, “the film endings and the posters would [even] differ from district to district in Istanbul [...].” Citing Özgüç, Noyan (ibd.) continues: “As Özgüç notes (1985), “the theatre owners of Anatolian cities warned the producers that they would reject their films unless they had belly dance in them.”” Films were also produced with different endings according to a regional male or female audience (ibd.). This corresponds in music to a sort of flexi-music that Baysal (2018, p. 209) took notion of, when he said “that artists/bands would often experiment with different musical aspects in each of their recordings,” and it corresponds also to flexi-sleeves. For example, the singer Selma İstabullu changes her style and appearance with every sleeve, yet the heavy electronic

Anatolian funk style of the songs is not present in any of the different sleeves.<sup>3</sup> Sometimes even one and the same song gets different sleeves, as one and the same film gets different posters.

A prime example for the flexi-image is Barış Manço's album *2023*<sup>4</sup>: we can find here a socialist textual message (the brotherhood), a progressive Turko-futurism in sound (with the newest synthesizers used), then on the record sleeve a Western modernist electric guitar hero, Ottoman fashion with a nationalist touch and a hippie style with long hair, completed with progressive rock graphics. It's highly ambivalent and complex, as Spicer (2018, p. 137) remarks, with all in it: left-winged and right-winged positions, progressive and backward positions.

Why is that so? Maybe it serves a communication that aims at different, heterogeneous target groups, mixed like the audience in the *gazin*<sup>5</sup>, sending references in every direction to maximize the audience? Or is it to cover musical experiments by visual means, balancing the experiments by pointing to various directions? More research has to be done on this subject. And we would like to invite everyone to support us with material and thoughts - any kind of help is much appreciated.

To stay updated please visit our tri-lingual project website, designed by Vanessa Brotzmann, Iris Ott and Katinka Sacher, media design students, University of Cooperative Education Baden-Württemberg, Ravensburg: <http://turkish-pop-music-images.org>.

## References

- Akkent, M. (2018). *I can even move the mountains!* Politics, Gender and Women in Music. *Turkishladies*. Retrieved from <http://turkishladies.strikingly.com/blog/i-can-even-move-the-mountains-politics-gender-and-women-in-music>
- Barış Prodüksiyon & Kunt Film (producers), Uskan, A. (director). (1976). *Çizmeli Kedi*. Turkey.
- Baysal, O. (2018). Reconsidering "Anadolu Pop". *Rock Music Studies*, 5:3, pp. 205-219, DOI: 10.1080/19401159.2018.1544357
- Bekhrad, J. (2014, January 27). Farsi Funk, Bosphorus Beats. *Reorient*. Retrieved from <http://www.reorientmag.com/2014/01/persian-funk-turkish-rock/>
- Binicewicz, K. (2016, January 6). Wham, Bam, Thank You Ma'am. *Reorient - Middle Eastern Arts and Culture Magazine*. Retrieved from <http://www.reorientmag.com/2016/01/turkish-music-women/>
- Binicewicz, K. (2017, November 20). My Baby and Me - Fairuz and Kamuran Akkor. *The Attic*. Retrieved from [http://www.the-attic.net/reports/2164/my-baby-and-me-\\_fairuz-and-kamuran-akkor.html](http://www.the-attic.net/reports/2164/my-baby-and-me-_fairuz-and-kamuran-akkor.html)
- Binicewicz, K. (2018). Liner Notes: Turkish Ladies. Female Singers from Turkey 1974 - 1988. *Turkishladies*. Retrieved from <http://turkishladies.strikingly.com/blog/liner-notes-turkish-ladies-female-singers-from-turkey-1974-1988>

- Diederichsen, D. (2014). *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Ergun, L. (2018). Golden Microphone as a Moment of Hegemony. Gedik, A.C. (ed.). *Made in Turkey*. Routledge Global Music Series. London/New York: Routledge, pp. 75-88.
- Greve, M. (2003). *Die Musik der imaginären Türkei*, Stuttgart: Metzler.
- Karahasanoglu, S., Skoog, G. (2009). Synthesizing Identity: Gestures of Filiation and Affiliation in Turkish Popular Music. *Asian Music*, Vol. 40 No. 2, pp. 52-71. *Project MUSE*, doi:10.1353/amu.0.0031. Retrieved from <http://dspace.bilkent.edu.tr/bitstream/handle/11693/33683/12-3%20Karahasanoglu%20-%20Turkish%20popular%20music%202009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lund, C. & Lund, H. (2015). Style and Society - Istanbul's Music Scene in the 1960s and 1970s: Musical Hybridism, the Gazino and Social Tolerance. Helms, D. & Phleps, T. (eds.), *Speaking in Tongues. Pop lokal global*. Bielefeld: transcript, pp. 177-198. Retrieved from [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12973/pdf/Popularmusikforschung42\\_11\\_Lund.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12973/pdf/Popularmusikforschung42_11_Lund.pdf)
- Lund, H. (2013). Anatolian Rock: Phenomena of Hybridization. *Norient*. Retrieved from <http://norient.com/academic/anatolian-rock>
- Meriç, M. (2018). Yerli Müzik. Part I: Westernization or not? bi'bak (eds.), *Yerli Müzik*, video series based on a lecture series by Murat Meriç at bi'bak (Berlin). Retrieved from <https://vimeo.com/307561233>
- Noyan, N.E. (2008). Yeşilçam Film Posters of the 60s and 70s: Representing Romance. *Undisciplined! Design Research Society Conference 2008*, Sheffield Hallam University, Sheffield, UK, 16-19.07.2008. Retrieved from <http://shura.shu.ac.uk/498/>
- Remise, A. (2014, January). Turkish Psychedelic Delights. *Time Out Istanbul*. Retrieved from <http://www.timeoutistanbul.com/en/music/article/2782/Turkis>
- Sharpe, K.B. (2018). A Mediterranean Sixties. Cultural politics in Turkey, Greece, and beyond. Chen Jian, Martin Klimke, Masha Kirasirova et al. (eds.), *The Routledge Handbook of the Global Sixties*, London/New York: Routledge, pp. 167-179.
- Spicer, D. (2018). *The Turkish Psychedelic Explosion. Anadolu Psych 1965-1980*, London: Repeater Books.
- Tekeli, I. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin kent planlama tarihi*. Istanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. Retrieved from [https://www.academia.edu/34077954/Modernizm\\_Modernite\\_ve\\_T%C3%BCrkiye'nin\\_Kent\\_Planlama\\_Tarihi.\\_Tarih\\_Vakf%C4%B1\\_Yurt\\_Yay%C4%B1nlar%C4%B1n%C4%B0Ihan\\_Tekeli\\_Toplu\\_Eserler.8\\_%C4%B0istanbul.2009\\_](https://www.academia.edu/34077954/Modernizm_Modernite_ve_T%C3%BCrkiye'nin_Kent_Planlama_Tarihi._Tarih_Vakf%C4%B1_Yurt_Yay%C4%B1nlar%C4%B1n%C4%B0Ihan_Tekeli_Toplu_Eserler.8_%C4%B0istanbul.2009_)







processes that can occur during a musical experience: perceived emotion and felt (or induced) emotion.

Perceived emotion refers to the listeners' perception of the emotional expression conveyed by the music; the listener recognises that the music is communicating a particular emotion, however, it does not affect the listener's emotional state. On the other hand, felt (or induced) emotion refers to the listener's emotional response to the music; what emotional reaction you feel when listening to music. The distinction between the two types of emotion might be differentiated by a rather fine line, however, they are different modes of emotional responses, which may produce disparate results, hence, a distinction has to be made (Gabrielsson, 2002). Juslin (2000) explains how a performer encodes a particular emotion by combining several uncertain and partly redundant acoustic cues, and utilises them to express that particular emotion. The cues are said to be probabilistic or uncertain, as they are not definitive in the way that they will point at one specific emotion. In turn, the listener absorbs the intended perceived emotional expression and utilises the same array of cues to decode and recognise the intended emotion. Further research is needed to better understand how musical cues assist in the encoding and the successful decoding of the intended emotion by the listener (Argstatter, 2016). This brings us to the main research question of this paper: Which cues in the structure and expression of a musical composition contribute to the conveying of different perceived emotional expressions?

This paper focusses on the relationship between music and perceived emotions, specifically looking at how musical cues contribute to the conveying of different perceived emotional expressions. First, an overview of previous studies will be discussed, with a focus on the different methodologies used. Limitations in previous research will be highlighted, and an alternative approach to bridge the gap in the research will then be presented.

## **2. BACKGROUND**

Empirical studies on musical cues, or features, have been carried out since the late nineteenth century, however, these types of studies became more frequent in the 1930s, with Kate Hevner's work (1935, 1936, 1937) still being one of the most noteworthy. Hevner introduced systematic manipulation of musical cues in short pieces of tonal music, by creating versions of the same musical samples that varied in mode (1935), rhythm, melodic line and harmony (1936), and also tempo and pitch level (1937). She arranged a large number of emotion terms in eight different clusters in a circular fashion, referred to as an 'adjective circle', foreshadowing Russell's (1980) circumplex model of affect. Participants were instructed to choose as many of these terms as appropriate for each musical stimulus. From there onwards, approximately more than 100 studies which focussed on the relationship between the cues of a musical work and emotional expression were executed. Needless to say, various methodological approaches have been employed.





tend to be higher than using other sources of stimuli, especially if musical sources were obtained from commercial recordings. Although some studies (Eerola & Vuoskoski, 2011) require participants to report if any of the stimuli sounded familiar, an unconscious bias may still exist due to prior exposure through mediums such as films and adverts and as such, cannot be controlled (Juslin & Västfjäll, 2008). A solution to eliminate both bias and the overuse of commercial recordings, would be to specifically compose music for the experiments. At present, only a minor percentage of stimuli sets have been specifically composed (Eerola & Vuoskoski, 2012).

*Ecological Validity vs Experimental Control.* A second limitation identified in previous studies has been retaining the balance between ecological validity of the stimuli while having experimental control over them (Gabrielsson & Lindström, 2010). When opting to use real music as stimuli, the ecological validity is held, however, control over the cues is limited. On the other hand, when systematic manipulation of cues is carried out, the stimuli tend to lose their 'real music' properties and become artificially sounding, thus forfeiting their ecological validity.

### 3. NEW STUDY

To simultaneously tackle both limitations highlighted in the previous section, the following study was established, divided into three sections: the creation of new musical pieces to be used as stimuli; the validation of the new music; and a cue manipulations experiment.

#### 3.1 Creation of New Musical Stimuli

In order to address both familiarity bias and ecological validity issues of stimuli sets utilised, new musical pieces aiming to express pre-defined emotions were specifically composed. Creating and utilising new music as stimuli automatically eliminates any chance of the participants being familiar with the musical stimuli. Furthermore, having prior knowledge that the musical pieces composed were going to be manipulated, restrictions could be made in the composition process, making sure that the music was composed in a way that allowed for cue manipulations but also retained its real music quality. Some of the characteristics of the musical pieces composed included: being 15 to 30 seconds long; composed for piano; musical pieces were tonal music; and most importantly, each musical piece had to remain in the same key at all times. Each musical piece was composed to convey one of the following nine emotions, which were chosen to cover a broad selection of emotions on the emotion spectrum and also on the valence-arousal model (Russell, 1980): sadness, joy, surprise, power, anger, fear, calm, longing, and love. For each emotion aimed to be communicated, multiple musical pieces were composed, totalling to 28 different musical pieces.

#### 3.2 Validation of New Musical Stimuli

The 28 musical pieces composed were then validated via an online study on how well they expressed their pre-defined emotions. This was carried out to determine if the musical pieces represented their intended emotions and how well these were successfully communicated to the listener.

*Methodology.* 96 participants rated each of the 28 musical pieces. The participants listened to the musical pieces one by one, and for each one, they were asked to rate on nine separate scales ranging from 1 (none at all) to 5 (a lot), how much of each nine emotions they thought the musical piece was expressing (perceived emotion). Prior to starting the experiment, the distinction between perceived and felt emotions was presented, and an emphasis that they were to rate the perceived emotion(s) in the music was made. The participants were given instructions on how they should use the rating scales, and they were also subjected to a practice trial.

*Results.* Table 1 shows the mean ratings given by participants on each of the nine emotion scales for the different musical pieces. Ratings are displayed in a 9 x 9 matrix. Columns in the matrix refer to the nine different types of intended emotions in the musical pieces; column 1 groups the three musical pieces that were intended to convey anger, column 2 groups the three musical pieces that were intended to convey calm, and so on. Rows in the matrix refer to the nine types of emotion ratings that the listeners had to provide for each musical piece, in order to establish how much of each emotion the participants thought the musical pieces were expressing. Ratings along the diagonal, shown in boldface, are expected to be relatively higher, following the hypothesis that a composer can effectively communicate the desired emotion to the listeners.

Musical Pieces Grouped by Intended Emotion									
Rating	Anger	Calm	Fear	Joy	Longing	Love	Power	Sadness	Surprise
Anger	<b>3.47</b>	1.06	3.25	1.28	1.20	1.05	2.38	1.23	1.83
Calm	1.07	<b>3.98</b>	1.09	1.43	3.29	3.82	1.13	3.14	1.42
Fear	3.68	1.15	<b>4.17</b>	1.29	1.65	1.11	2.40	1.76	1.95
Joy	1.61	2.14	1.53	<b>4.40</b>	1.86	2.56	2.69	1.12	2.93
Longing	1.36	3.02	1.36	1.56	<b>3.05</b>	2.78	1.36	3.32	1.56
Love	1.13	3.51	1.17	1.86	2.81	<b>3.53</b>	1.38	2.32	1.53
Power	2.83	1.94	2.75	2.65	2.08	2.19	<b>3.63</b>	1.77	2.66
Sad	1.55	2.18	1.54	1.09	2.82	1.84	1.31	<b>4.27</b>	1.43
Surprise	2.52	1.21	2.57	2.39	1.39	1.33	2.47	1.18	<b>3.14</b>

Table 1. Mean Ratings of Emotions Perceived in 28 Musical Pieces

Some musical pieces were rated as clearly conveying the intended target emotion, such as the calm, joy, and fear musical pieces. However, other musical pieces had mixed emotion ratings. The musical pieces intending to convey love and longing were given mixed emotion ratings, and thus, they did not represent the particular target emotion. Musical pieces which had mixed emotion ratings were discarded for the next

part of the study. Furthermore, only the musical piece with the highest target emotion rating in each emotion group was selected to be carried over. This meant that the highest rated musical piece for each of the remaining seven emotions (sadness, power, joy, fear, anger, surprise, and calm) were carried forward to the next part of the study.

### 3.3 Cue Manipulations Experiment

As previously discussed, a typical cue manipulation experiment consisted of having participants listen to different musical pieces and their variation and indicating which emotion(s) they thought the music was expressing. However, in this experiment, a different approach was taken. The participants were not provided with a fixed stimuli set to listen to. Furthermore, the participants were not instructed to rate how well selected descriptive terms apply to each musical stimulus or choose among descriptive terms provided by the researcher. Instead, the participants were presented with the newly composed musical pieces and asked to personally alter a selection of cues of the musical pieces in a way which they thought represents particular emotions, and all of this was done in real time. This methodology approach is called analysis-by-synthesis.

Analysis-by-synthesis can be defined as “a scientific method by which one attempts to understand (or analyse) a phenomenon by reconstructing (or synthesizing) the phenomenon, often in a computer simulation” (Friberg, Bresin, & Sundberg, 2014, pp. 44-45). The current study was inspired by a previous experiment conducted by Bresin and Friberg (2011) with the same principles. Performers were asked to manipulate the values of musical cues (tempo, sound level, articulation, phrasing, register, timbre and attack speed), to communicate five emotional expressions; neutral, happy, scary, peaceful and sad for each of four scores.

This current study investigates the manipulation of six musical cues for seven different emotional expressions in seven different musical pieces, and for the next part of the study to be possible, an interface called *EmoteControl* was specifically created.

*EmoteControl* [Fig.1] can be described as a music player, which apart from playing a music track, it allows changes to be made to the music as it plays in real time. Currently it can alter the following six cues: tempo, articulation, pitch, dynamics, brightness, and mode. *EmoteControl* plays MIDI files. The advantage of a MIDI music file is that it will hold information that specify notation, pitch, tempo and such. *EmoteControl* functions by altering the MIDI data of a musical track, hence making it flexible to work with. *EmoteControl* was aimed to be usable by people with diverse backgrounds, with minimal musical skills needed to utilise the interface. All functions in the interface can be accessed via a computer mouse. The interface has basic playback functions to load a music file, start and stop buttons and also a loop playback function. Tempo, articulation, pitch, dynamics and brightness features can be changed via sliders, while mode can be switched from major mode to minor mode and vice-versa using a toggle on/off button since it is a binary parameter. All of the cue changes can be made and heard in real-time.

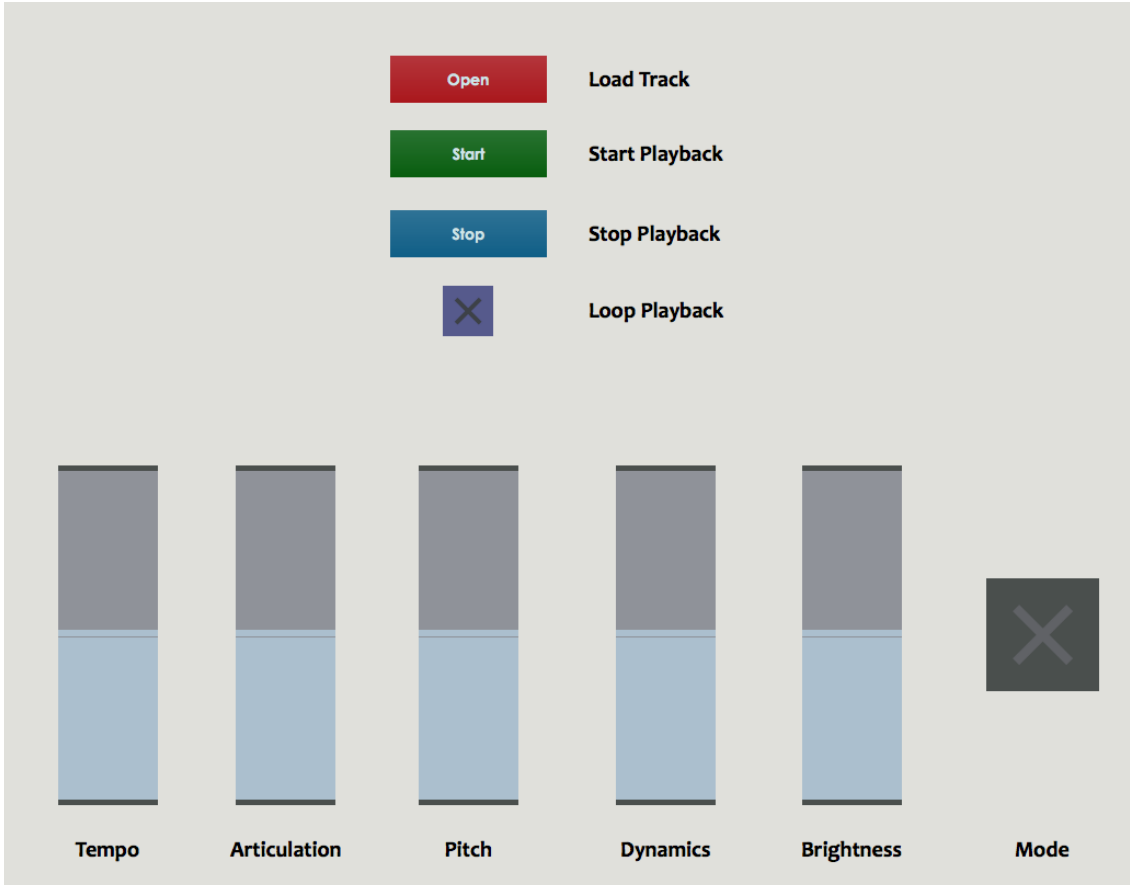


Figure 1. EmoteControl User Interface.

*Methodology.* Participants were provided with one musical piece at a time from the seven musical pieces (with pre-defined emotions) carried forward from the online validation survey. Before playing each piece, they were given one emotion adjective and asked to alter the music via the cues available in a way that it portrays their idea of that emotion. The participants were free to change the cues as desired, and the values of the cues were then recorded. For each stimulus, participants either had to make the stimulus communicate its pre-defined emotion, or a different emotion. Participants were not aware that pre-defined emotions were already attributed to the musical pieces. Furthermore, when the musical pieces were inputted in *EmoteControl*, their MIDI information was automatically re-arranged depending on the initial values of the cues. Therefore, participants would not be exposed to the 'original' version of the musical piece as it originally portrayed its intended emotion. Seven emotion terms were utilised in this experiment, the same ones as the pre-defined emotions of the musical pieces: sadness, joy, anger, fear, calm, power, and surprise.

*Aim.* The target of this experiment was to get participants to change the cues in each of the seven musical pieces for all the seven different emotions, yielding 49 different combinations. As it would be very tedious to get the same participants to do 49 different combinations, participants were split into three groups, with each group doing 14 different combinations and an additional seven which were common across all three groups.

*Hypothesis.* The hypothesis is that across different musical pieces, the same parameter combinations will be utilised to convey the same emotions; the participants will alter the features of different tracks in the same direction and the prediction is that a pattern will emerge for each different emotion.

#### 4. RESULTS

Figure 2 presents how the different cues were used by participants to communicate a particular emotion through the music. The values of the cues shown are per each intended emotion. Furthermore, for each emotion, there are two values of each cue present. The black markers represent the cue values utilised when the target emotion matched the pre-defined emotion of the musical piece; for example, when the musical piece with anger as its pre-defined emotion was changed to express anger. The white markers indicate the cue values used when other musical pieces with different pre-defined emotions were changed to also convey anger (not their pre-defined emotion). As predicted, cues were used similarly across the different musical pieces to convey the same emotion, which concurs with our hypothesis.

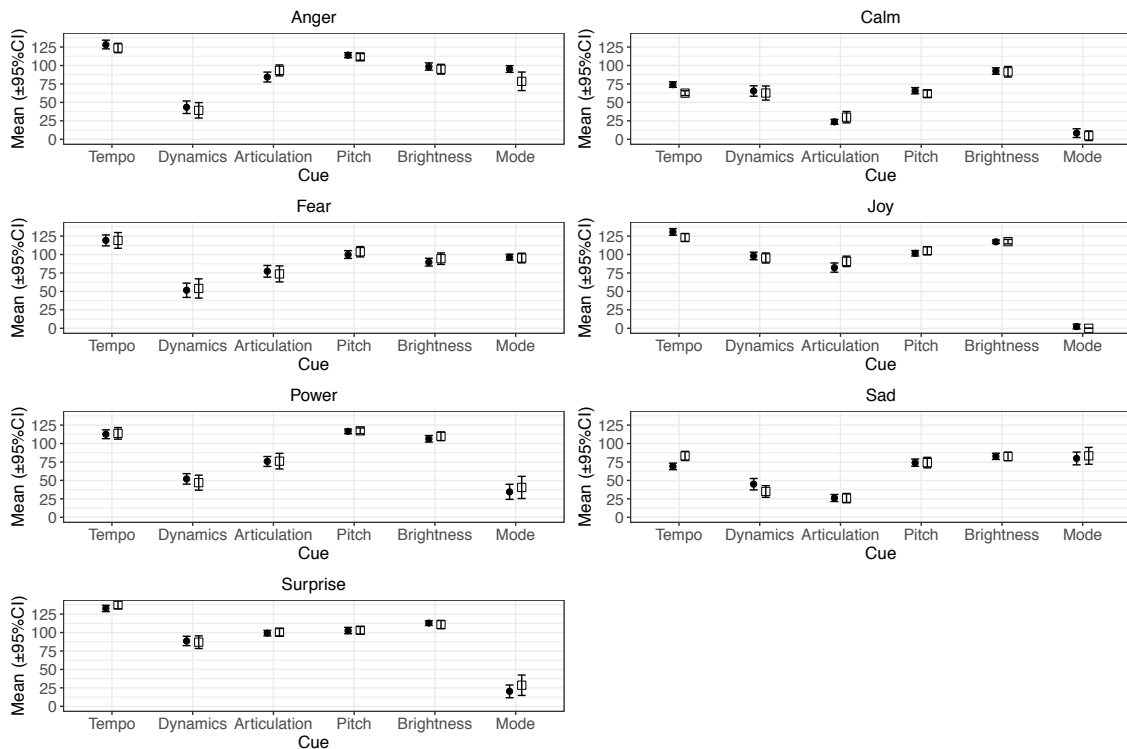


Figure 2. Cue mean values for conveying the same emotion across different musical pieces.

A closer look was taken at the cue level means for the musical pieces in which the target emotion conveyed by the participant matched the musical piece's pre-defined emotion [Fig. 3] and the following observations were made:

*Tempo.* A slow tempo was used to convey calmness and sadness in the musical pieces, while faster tempi were used for the other emotions, with the fastest tempo of 134bpm used to convey surprise.

*Articulation.* Legato articulation was used to convey calmness and sadness, staccato was used to communicate joy, anger and power, while a *detaché* articulation method was used for fear.

*Pitch.* A low pitch was favoured in conveying calmness and sadness, while higher pitches were preferred for the other emotions, with power donning the highest pitch.

*Dynamics.* Loud dynamics were utilised to convey joy and surprise in musical pieces. Participants opted for a lower dynamics level for calmness, fear and power, with sadness naturally being the softest. A surprising result was anger, which had the second softest dynamics level.

*Brightness.* Brightness was controlled by changing a high-cut filter; the higher the value, the more frequencies were allowed to pass through the filter and the brighter the sound was. The duller-sounding musical pieces were sad, fear, and calm, while joy, surprise and power were made to sound bright.

*Mode.* As expected, participants put the negative-valence emotions in minor mode (anger, fear, and sadness) while the positive-valence emotions were conveyed via the major mode (calm, joy, power, and surprise).

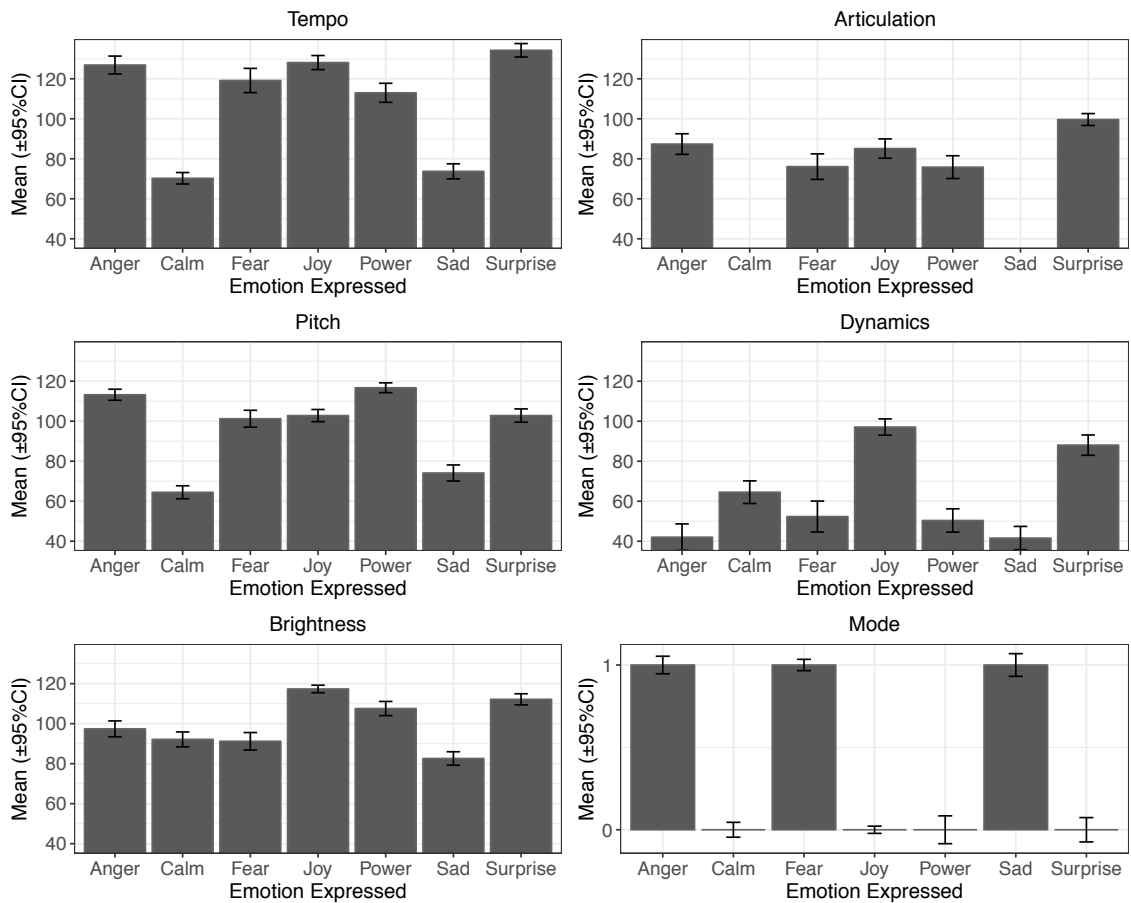


Figure 3. Cue mean values when target emotion matched the pre-defined emotion of the musical piece.

The average cue levels for the different target emotions were then combined and for each musical piece and its target emotion, the combination of the six cues was identified. The musical pieces with the participants' cue combinations were then exported as wave tracks (.wav); musical pieces which represent the listeners' optimal music for the conveying of the emotions in question.

## 5. CONCLUSIONS AND FUTURE DIRECTIONS

This paper presents a potential solution to eliminate familiarity bias and ecological validity issues by specifically composing new musical pieces to be used as stimuli in music emotion research. A new interface was also created for real-time manipulation of cues. Having participants directly alter musical pieces to convey particular emotions allows people from diverse backgrounds to express how they think different emotions are communicated through music. Most importantly, the cue utilisation of participants can be explored which will allow for a better understanding of how musical cues affect the emotional expression conveyed by the music.

The next step in this research is to explore the validity of the participant-proposed cue combinations by asking another set of participants via an online survey to rate the emotions expressed by each track. Furthermore, the seven 'original' tracks will also be rated again, to allow for comparisons to be made between the emotion ratings of the original and participant versions, which will further indicate the optimal cue combination for each perceived emotional expression, as portrayed by the listener.

## References

- Argstatter, H. (2016). Perception of basic emotions in music: Culture-specific or multicultural? *Psychology of Music*, 44(4), 674-690. <https://doi.org/10.1177/0305735615589214>
- Bresin, R., & Friberg, A. (2011). Emotion rendering in music : Range and characteristic values of seven musical variables. *CORTEX*, 47(9), 1068-1081. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2011.05.009>
- Coutinho, E., & Dibben, N. (2012). Psychoacoustic cues to emotion in speech prosody and music. *Cognition and Emotion*, 27(4), 658-684. <https://doi.org/10.1080/02699931.2012.732559>
- Dalla Bella, S., Peretz, I., Rousseau, L., & Gosselin, N. (2001). A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition*, 80, 1-10.
- Eerola, T., & Vuoskoski, J. K. (2011). A comparison of the discrete and dimensional models of emotion in music. *Psychology of Music*, 39(1), 18-49. <https://doi.org/10.1177/0305735610362821>
- Eerola, T., & Vuoskoski, J. K. (2012). A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(3), 307-340. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307>



- Friberg, A., Bresin, R., & Sundberg, J. (2014). Analysis by Synthesis. In W. F. Thompson (Ed.), *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia* (pp. 44-45). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452283012 NV - 2>
- Gabrielsson, A. (2002). Emotion perceived and emotion felt: same or different? *Musicae Scientiae VO - Special Issue 2001-2002*, 123-147.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (2003). Emotional expression in music. In *Handbook of affective sciences* (pp. 503-534). New York, NY, US: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. (pp. 367-400). New York, NY, US: Oxford University Press.
- Gundlach, R. H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *The American Journal of Psychology*, 47, 624-643. <https://doi.org/10.2307/1416007>
- Hevner, K. (1935). The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music. *The American Journal of Psychology*, 47(1), 103-118.
- Hevner, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246-268. <https://doi.org/10.2307/1415746>
- Hevner, K. (1937). The Affective Value of Pitch and Tempo in Music. *The American Journal of Psychology*, 49(4), 621-630.
- Ilie, G., & Thompson, W. F. (2006). A Comparison of Acoustic Cues in Music and Speech for Three Dimensions of Affect. *Music Perception*, 23(4), 319-329.
- Juslin, P. N. (1997). Perceived Emotional Expression in Synthesized Performances of a Short Melody : Capturing the Listener 's Judgment Policy. *Musicae Scientiae*, 1(2), 225-256.
- Juslin, P. N. (2000). Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 26(6), 1797-1813. <https://doi.org/10.1037//0096-1523.26.6.1797>
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music : The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, (31), 559-621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Kamenetsky, S. B., Hill, D. S., & Trehub, S. E. (1997). Effect of tempo and dynamics on the perception of emotion in music. *Psychology of Music*, 25(2), 149-160. <https://doi.org/10.1177/0305735697252005>
- Kragness, H. E., & Trainor, L. J. (2019). Nonmusicians Express Emotions in Musical Productions Using Conventional Cues. *Music & Science*, 2, 205920431983494. <https://doi.org/10.1177/2059204319834943>

- Lindström, E. (2006). *Impact of melodic organization on perceived structure and emotional expression in music*. *Musicae Scientiae* (Vol. 10). <https://doi.org/10.1177/102986490601000105>
- Peretz, I., Gagnon, L., & Bouchard, B. (1998). Music and emotion: Perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Cognition*, *68*(3), 111-141.
- Quinto, L., Thompson, W. F., & Taylor, A. (2014). The contributions of compositional structure and performance expression to the communication of emotion in music. *Psychology of Music*, *42*(4), 503-524. <https://doi.org/10.1177/0305735613482023>
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, *39*(6), 1161-1178. <https://doi.org/10.1037/h0077714>
- Thompson, W. F., & Robitaille, B. (1992). Can composers express emotions through music? *Empirical Studies of the Arts*, *10*(1), 79-89.
- Vieillard, S., Peretz, I., Gosselin, N., Khalfa, S., Gagnon, L., & Bouchard, B. (2008). Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions. *Cognition and Emotion*, *22*(4), 720-752. <https://doi.org/10.1080/02699930701503567>



foundations of) language structure. Forty years on, GLOW has now become a global movement, with linguists across the world working together on current issues in generative linguistic theory. The present essay aims therefore to continue this expansion of generative inquiry, but this time beyond just the study of language, to the joint study of language and music.

### From “Conditions on Transformations” to “Three Factors in Language Design”

As can be seen from the preceding, a goal of generative linguistics has been to simplify explanations of various phenomena within linguistic theory, to basic principles of human biology. This is in accordance with the GLOW manifesto’s statement about generative linguistics being a natural science, “concerned with the basic, genetically determined structures” of language. This goal is not merely in deference to Occam’s Razor, but also the result of decades of linguistic research, which has found simpler, unified explanations for a variety of phenomena, thought previously to be complex or unrelated. Indeed, the GLOW manifesto cites a specific work, Noam Chomsky’s 1973 paper “Conditions on Transformations,” as being an example of the above, and the main inspiration behind GLOW’s attempts to unify linguistic theory in the old and new worlds. In “Conditions,” Chomsky proposed a general set of constraints on movement transformations in language—a phenomenon in which the words in a sentence are re-ordered to form new, related constructions (for example, in the question and its related answer, “did you see Avram?” and “you did see Avram!”). To understand Chomsky’s proposal, consider the following sentences (discussed in Chomsky, 1973: 233)—all of which contain at least two noun phrases (shown in bold font), and a verb (shown in italics):

(1a) Perhaps **John** *read* **the book** intelligently.

(1b) **John** *received* **the book**.

(1c) **John** *regards* **Bill** as a friend.

(1d) **John** *ainted* **the wall** gray.

(1e) **John** *expects* **the food** to be good to eat.

The relationship of the verb to these noun phrases varies from sentence to sentence. (For example, there is no semantic relationship between the verb and the following noun phrase at all in (1e), in the way there is in the other sentences.) However, all sentences are the same in one respect, which is that they all contain words that appear in the general form (Z, NP, V, NP, Y), where NP is a noun phrase, V is a verb, and Z and Y can be anything that appears at the beginning, or end, respectively, of the sentence, e.g. the group of words “to be good to eat” at the end of (1e), which would be an instance of Y. Given this shared form, all the above sentences can be re-ordered (that is, “transformed”) into their passive versions. The passive transformation moves the first noun phrase “John” in (1a–e) to a preposition phrase “by John” at the end of the sentence, and it moves the second noun phrase in these sentences to a position immediately preceding the verb. The verb itself is replaced by its passive form—“read” becomes “was read,” “received” becomes “was received,” and so on, to give (2a–e):

(2a) Perhaps **the book** was read intelligently by **John**.

(2b) **The book** was received by **John**.

(2c) **Bill** is regarded as a friend by **John**.

(2d) **The wall** was painted gray by **John**.

(2e) **The food** is expected to be good to eat by **John**.

The point here is that the same broad transformational procedure can be applied to the above sentences because of their shared form, and despite the differences between them. But this procedure can also over-generate—some instances of the transformation can lead to unacceptable passive forms as well. When applied to (3a) and (4a) below, it leads to the ill-formed structures, marked with the conventional asterisk, shown in (3b) and (4b):

(3a) Jane and **John** received **the book**. (cf. 1b)

(3b) \*Jane and **the book** was received by **John**.

(4a) **John** expects **the food** is being prepared now. (cf. 1e)

(4b) \***The food** is expected is being prepared now by **John**.

In order to explain anomalies such as (3b) and (4b), Chomsky proposed some general “conditions on transformations.” For example, he proposed the “A-over-A condition,” to prevent structures such as (3b) from being generated, and the “Tensed-S condition,” to prevent structures such as (4b) from being generated.<sup>2</sup> These conditions, however, did not merely reduce the ability of the language system to generate anomalous structures—they did not merely narrow “the class of possible human grammars,” as the authors of the GLOW manifesto say. They also demonstrated how a small set of constraints, not specific to any language, or even a specific type of construction—that is, insensitive to (semantic) differences between (1a-e), (3a), and (4a)—govern the ways in which the human mind creates linguistic structures. In consequence, this allows linguistics to move away from just describing the properties of individual languages—or having “descriptive adequacy”—to explaining what the human mental capacity for language *is*, which allows all humans to acquire knowledge of, and thus generate sentences in, their native languages in the first place, but governed by certain, shared, conditions on structure generation, such as those on transformations. As Chomsky says:

“With a narrow and restrictive formulation of the principles of universal grammar, it may become possible to account for the remarkable human ability, on the basis of limited and degenerate evidence, to select a particular grammar that expresses one’s knowledge of language and makes possible the use of this knowledge.” (Chomsky, 1973: 232)

This search for *explanatory adequacy*, not only influenced GLOW, but also much research in generative linguistics in the past forty years. The attempt to explain the

human ability for language in terms of simpler, more unified, conditions and principles has continued, and Chomsky's conditions on transformations have been refined by further work, involving concepts such as "barriers" and "relativized minimality." More recently, however, Chomsky and others have claimed that the human capacity for language might be governed by, and perhaps even be reducible to, more basic factors not specific to this capacity—and which might be shared therefore with other human abilities, or with other phenomena in the natural world. This takes the study of human language *beyond* a search for explanatory adequacy to a study of broader laws of nature, and makes explicit the GLOW manifesto's declamation about linguistics being a natural science. As Chomsky says in his 2005 paper "Three Factors in Language Design," one of the fundamental questions of this new, revolutionary, science of human *nature*:

"... is the extent to which apparent principles of language, including some that had only recently come to light, are unique to this cognitive system or whether similar "formal arrangements" are found in other cognitive domains in humans or other organisms. An even more basic question from the biological point of view is how much of language can be given a principled explanation, whether or not homologous elements can be found in other domains or organisms. The effort to sharpen these questions and to investigate them for language has come to be called the "Minimalist Program" in recent years." (Chomsky, 2005:1-2)

The above statement makes Chomsky's "Three Factors" paper the foundational paper for this GLAM manifesto, in the way "Conditions on Transformations" was for GLOW. The idea that there might be broader "third factor" principles behind our ability for language, which might be found in "other cognitive domains" makes this clearly a suggestive proposal from which to explore connections between language and music. As Chomsky also says, the investigation of these broader factors is the focus of a current phase of generative linguistic inquiry, known as the Minimalist Program (Chomsky, 1995; Uriagereka, 1998; Epstein & Seely, 2002; Hornstein, et al., 2005; Lasnik, et al., 2005)—and much of the "Three Factors" paper is devoted to exploring the broader philosophical, historical, and scientific contexts of this program. Therefore, a minimalist approach to *music* might be one way to determine whether it has a deeper connection to language too, owing perhaps to a common foundation in broader, third factor principles of nature. This is the stance defended by this manifesto.

Significantly, it appears that such an enterprise does have some teeth, due to certain striking, but hitherto-ignored, convergences in musical and linguistic structure. This is the focus of the next section. To aid that discussion, however, a quick summary of the core ideas of minimalism might now be in order.<sup>3</sup> As a natural science, minimalism seeks to explain language in the simplest, most elegant, terms, assuming only that which is necessary to explain why humans are linguistic beings.<sup>4</sup> This means getting rid of any unnecessary 'baggage' within linguistic theory, including all the elaborate rules and conditions proposed by linguists over the years to describe the variety of

structures seen in the world's languages. For this reason, the structures described by such rules, such as noun, verb, and other kinds of phrases in the earliest versions of generative theory, and their generalized forms proposed subsequently within x-bar theory in the 1970s (i.e., specifiers, complements, and adjuncts), have come to be seen as essentially by-products of the language faculty, rather than entities necessary to describe how language is represented in the mind. Instead, in a radical move, minimalists propose just one operation now, "Merge," as the basis for grammatical structure in all human language. Merge generates structure by combining two, and no more than two, 'inputs'—e.g., two words—into a larger group, such as (5a).

(5a) Avram smiled.

More accurately, Merge combines two inputs based on the 'agreement' of certain features they possess, such as the lexical feature of being singular or plural. So, (5a) is formed by Merge 'checking' the features of one input against the other, to see if they agree—that is, to see if the noun "Avram" and the verb "smiled" agree in the feature of being singular. On successful feature checking, Merge produces a two-member set as its output—in this case {avram, smiled}—which is essentially how the Minimalist Program defines a phrase or a sentence. But this set can be taken, as a single entity, as one of the inputs in another merger with another single input, e.g., the word "that"—which forms the further two-member set {that, {avram, smiled}}. And then *this* set can be taken further, recursively, as a single entity, and merged with another input, say, "pleases Mohan," to form the sentence "that Avram smiled pleases Mohan." And so forth. Therefore, the iterative application of just this one operation called Merge can, in theory, generate a potential infinity of new phrases and sentences—and therefore serve as the basis for all grammatical structure in language.

Given that the products of Merge are (unordered) sets, the fact that "Avram" appears before "smiled" in (5a) results from a practical concern, of having to write one word before the other on the page, rather than simultaneously, just as one cannot pronounce two different words simultaneously. One important consequence of this is that the ordered structure of phrases and sentences in language have less to do with their syntax, and more with how they are pronounced. This means that the set generated by merging "Avram" and "smiled" can be pronounced in the following manner too:

(5b) Smiled Avram.

And given the theoretically infinite number of structures that Merge can generate, this will lead to a potential infinity of anomalous structures such as (5b) too. So, clearly, there need to be certain constraints on Merge's generating structure, to prevent its outputting structures such as (5b). Significantly, the only purpose of any such constraint is that it ensure that any set generated by Merge be pronounceable by a speaker, and comprehensible by a listener.<sup>5</sup> A more technical way of saying this is that the only purpose of such a constraint is that it ensure that sets generated by Merge be "phonetically interpretable" by the speaker's speech organs (which can then pronounce them), and that they be "semantically interpretable" by the listener (who

can then assign a meaning to them). And this is really the problem with (5b)—it does not seem to be interpretable, as a typical sentence in English. This means that the *only* constraint on structure generation by Merge is that it output structures that are phonetically and semantically interpretable, a condition known as Full Interpretation in the Minimalist Program.

Crucially, Full Interpretation, as can be seen now, is a semantic-phonetic constraint. It is a constraint *external* to the mind's Merge-based *syntactic* system of structure generation. If this syntactic system is understood as a computational system, given the way it takes lexical inputs and generates phrasal outputs, then the only role of Full Interpretation is to constrain how the outputs of this computational system are 'externalized' out of the mind, to the speech organs, and then to the perceptual-interpretive organs of the listener.

Moreover, even though (5b) might not be fully interpretable as a sentence in English—that is, it cannot be externalized successfully by English speaker-hearers—it is actually an acceptable sentence in languages where the verb precedes the subject, such as Irish. So, an Irish speaker-hearer could externalize (5b) without issue (after replacing the English words with Irish ones of course, where (5b) becomes "aíobh Avram"). This suggests that the difference between languages lies in how the words of their sentences are ordered—and *this* is a product of how the articulatory and perceptual organs externalize the outputs of Merge. In other words, the difference between languages lies not in their structure, but in how they are pronounced and comprehended, in how they are fully interpreted. This is why generative linguists believe that human languages share a basic, Merge-based syntactic system—a "universal generative grammar" of language.

The differences in how words are ordered in sentences in different languages is a phenomenon that can occur *within* a given language too. This is illustrated by the difference between the active and passive forms of a sentence, discussed earlier in this essay. That discussion explored the operations known as "movement transformations," which 'move' the words of a sentence around, leading to the different orderings of words in the active forms in (1a-e) compared to their passive forms in (2a-e). But as we just saw, how words are ordered in a sentence is a function of how it is pronounced. So, all that a movement transformation does is to generate structures that can be pronounced (and therefore interpreted) in specific ways. In this regard, we saw how (5b) is already a pronounceable and interpretable structure to an Irish speaker-hearer. But it can become interpretable to an English speaker-hearer too, through transformation. If we *move* "Avram" in this construction to the left of "smiled," we get (5a), which we know is interpretable by an English speaker-hearer. And the reason it is interpretable is because by moving "Avram" to the front of the sentence the latter now has an overt subject, in the right place, which makes it interpretable as a familiar English sentence. (Technically speaking, we can say that "Avram" is now interpretable as the subject of the sentence because a *nominative case* feature it possesses, shared by subjects, can now be checked, in its new position, as a result of the movement transformation.)<sup>6</sup> So, in sum, all that movement



transformations do, the one and only reason linguists invoke them, is to generate fully interpretable structures—meaning that Full Interpretation now emerges as the ultimate, and only, “condition on transformations” in the Minimalist Program.

But this can be simplified further. Just as Merge takes two inputs and merges them together, so does a movement transformation, with the stipulation that the latter does this in a manner that also meets the condition of Full Interpretation. And since the outputs of Merge must also be interpreted eventually, one can think of transformations as just special instances of Merge, or that part of a Merge operation that allows the latter’s outputs to be fully interpreted. To understand this, recall that when “Avram” is moved to the left of “smiled” in “smiled Avram” it gets checked for nominative case, and becomes the subject of the sentence, rendering the resulting structure—“Avram smiled,” or (5a)—a fully interpretable English sentence. However, what seems to be this apparent movement of “Avram” to the left of the sentence can be understood as just a special application of Merge: after Merge combines two inputs into a structure such as {smiled, avram}, we can imagine a part of this structure, in this case the word “avram,” being merged *back with the whole structure itself*, to get the more complex structure: {avram, {smiled, avram}}. The point of doing this is that the resulting structure now has two copies of “avram,” with the first copy appearing to the left of “smiled”—which is exactly where it is supposed to appear when ‘moved’ there in the above transformation. So, this second merger puts “Avram” in the position the transformation would have put it, in order to check for nominative case, meaning that resulting structure {avram, {smiled, avram}} is now fully interpretable—and without there being any movement involved in this. In other words, movement transformations can be seen as a special case of Merge, where a part of a merger is merged back with itself, to create the ‘illusion’ of movement, but which results in the full interpretability associated with such movement anyway. We can call this an instance of “internal” Merge, since it involves merging a part of a structure with itself. Likewise, the initial merger of “smiled” and “avram,” to get {smiled, avram}—which was previously all there was to Merge—is now just the first half of a Merge operation, which we can call “external” Merge given how it merges two unrelated inputs together.

Of course the above output of internal Merge—{avram, {smiled, avram}}—does not seem to be a typical structure in any language. But that is because this is still just an abstract, unordered, two-member set, which is all that either external or internal Merge generates. It still has to be pronounced, and comprehended. And in most languages, only *one* of the two “avram”s would be pronounced as well, as in (6a) and (6b) below (although both could be pronounced, in a phenomenon called “copy movement”):

(6a) Avram smiled ~~avram~~.

(6b) ~~avram~~ Smiled Avram.

When pronounced in the manner shown in (6a) and (6b), however, we get exactly the familiar English and Irish constructions we saw in (5a) and (5b). This repeats again the point made earlier, which is that the difference between languages lies not in their

syntactic structure—which is identical in (6a) and (6b)—but in how they are pronounced/interpreted.

All of the above reveals the Minimalist Program's elegant, and indeed minimal, account of language, as shown in Figure 1. As discussed extensively now, this account involves (external and internal) Merge applying iteratively over (lexical) input features, to generate sentential outputs. This generation is constrained only by the requirement for Full Interpretation. If Merge outputs such a successful, fully interpreted, sentence, it can be pronounced by a speaker, and comprehended by a hearer. (A fancy way of saying this is that the phonetic information in the sentence—its phonetic form (PF)—to be pronounced by the speaker, will 'converge' with the semantic information in the sentence—its logical form (LF), to be comprehended by the hearer.)<sup>7</sup>

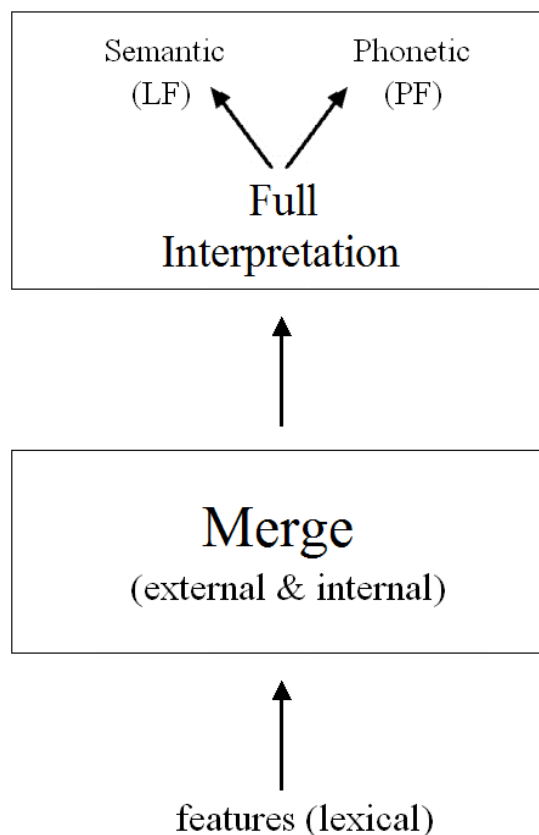


Figure 1. A Minimalist outline of the human language faculty

And the above is all that is believed to be conceptually necessary to account for how humans are linguistic beings. It seems evident from this that generative linguistics has come a long way in its goal to study language as a natural science. Paring down its description of the human language faculty to just one operation, Merge, constrained by just one broad condition, of Full Interpretation, is as economical a design of language as one can propose. And such economy is exactly the kind of broader, third factor principle of nature with which the Minimalist Program has been attempting to explain language.<sup>8</sup>

In the above light, if this minimalist view can account for how humans are linguistic beings, but based on broader, non-language-specific foundations, this might be exactly what might provide a window into how humans are musical too, and how music might be a language. So the question now is whether human musicality is also the product of the mind's combining two inputs at a time, through external and internal merger, and constrained only by the requirement that this generate fully interpretable *musical* structures.

### **A Minimalist Program for Language and Music**

The idea that the principles governing human language might underlie music too, is one that linguists have themselves considered occasionally (e.g. Chomsky, 1980: 180). But the most significant linguistics-inspired explanations of human musicality have come from music scholars themselves. The best known attempt in this regard was undertaken by the famed American composer and conductor, Leonard Bernstein. A couple of years prior to Koster et al.'s GLOW manifesto, Bernstein's six 1973 Charles Norton lectures at Harvard were published as the book *The Unanswered Question*. In this text, Bernstein asked the question "whither music"—but more importantly *what* is music, is it really a *language*? Bernstein had declared these to be the "unanswered questions" facing music scholars of the time. But significantly, he was among the first to claim that ideas borrowed from generative linguistics might be a key to answering some of these questions too: "this philosophical science called linguistics has become our newest key to self-discovery," and "by building analogies between musical and linguistic procedures, couldn't that cliché about the Universal Language be debunked or confirmed, or at least clarified?" (Bernstein, 1976: 8 and 10).

Unfortunately, Bernstein's attempt to build such analogies, which included thoughts about the "monogenesis" of musical and linguistic sounds, and the metaphorical aspects of musical meaning, were rather *ad hoc* and did not have much in common with generative linguistic inquiry at all, and often misunderstood technical terms from linguistics, such as "transformation." Moreover, and rather surprisingly given his vocation, they did not reference any contemporary work in music scholarship. Therefore, his thoughts about the "universal language" were criticized quite severely, especially by some theorists who went on to develop more rigorous, linguistics-inspired generative music theories of their own.

Perhaps the most famous of these subsequent projects was Fred Lerdahl and Ray Jackendoff's 1983 treatise, *A Generative Theory of Tonal Music*. In this text, the authors propose a *listening grammar* of music, which basically takes musical structures that have already been generated—i.e. musical pieces—as inputs, and then describes how humans hear them (or more accurately, the interpretations listeners assign to them). Lerdahl and Jackendoff also propose a system of rules that govern how listeners interpret music in this manner. But since a piece can be interpreted in many ways, the bulk of the rules proposed by the authors are *preference rules*, which allow for several, weighted, interpretations of a piece, of which some will be more preferred than others. So, this rule system is quite different from those proposed within generative linguistic theory, culminating in the Minimalist Program's recent proposals about

Merge–Lerdahl and Jackendoff’s theory is not one that describes how musical structures might be generated by a transformational grammar of some kind, constrained by requirements of semantic and phonetic interpretability. The authors’ reason for taking this novel stance lies in their belief that in music:

“grammaticality per se plays a far less important role, since almost any passage of music is potentially vastly ambiguous—it is much easier to construe music in a multiplicity of ways. The reason for this is that music is not tied down to specific meanings and functions, as language is. In a sense, music is pure structure, to be “played with” within certain bounds. The interesting musical issues usually concern what is the most coherent or “preferred” way to hear a passage. Musical grammar must be able to express these preferences among interpretations, a function that is largely absent from generative linguistic theory. (Lerdahl and Jackendoff, 1983: 9)

The resulting theory described in *A Generative Theory of Tonal Music* was aimed therefore at something quite different from the GLAM manifesto being described so far, given its focus on interpretation rather than generation—and which has led other theorists to describe it as more of a *generative parser* than a generative *grammar* of music as well (e.g. Katz & Pesetsky, 2011: 5–7). Moreover, the theory’s interest in describing different, weighted interpretations of musical structures—based, importantly, on musical parameters often considered separate from grammatical structure, such as the ‘prosodic’ features seen in musical rhythm and meter—foreshadow similar phonological theories developed later within linguistics, such as Optimality Theory, as Lerdahl and Jackendoff have pointed out themselves. All of these considerations led the authors to the striking conclusion that:

“Many previous applications of linguistic methodology to music have foundered because they attempt a literal translation of some aspect of linguistic theory into musical terms—for instance, by looking for musical “parts of speech,” deep structures, transformations, or semantics. But pointing out superficial analogies between music and language, with or without the help of generative grammar, is an old and largely futile game.” (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 5)

The above statement was partly a reference to the mistakes in Bernstein’s music–language comparisons in *The Unanswered Question*, and a caution to future scholars against repeating these mistakes. But it also an artifact of Lerdahl and Jackendoff’s own listening–grammar approach to this issue, which is itself based on several, questionable, assumptions about music and language. For example, the authors assume that music does not have a semantics in the way language does, because music is not “tied down to specific meanings and functions,” as stated in the previous quote. But this view has been superseded, for example, by the Minimalist Program’s views on linguistic meaning, in which the latter is seen as a constraint on the mind–internal generation of structure, rather than something concerned with specific, especially *referential*, functions.<sup>9</sup> In turn, if one denies that music has a semantics, then this will also preclude any study of musical transformations, since the latter only exist

to meet semantic (and phonetic) constraints on structure generation. So, it is not surprising that Lerdahl and Jackendoff deny the existence of these phenomena in music as well. Finally, denying music has a semantics might lead one to miss the fact that actual pieces of music might be semantic and phonetic structures, akin perhaps to the LF and PF of a sentence, and whose interpretation involves reckoning with the semantic and phonetic ambiguities inherent in such structures. If the focus of a theory is on actual pieces of music—as is the case with *A Generative Theory of Tonal Music*—then the conclusion that “grammaticality per se plays a far less important role” in music is unsurprising, as is the subsequent preference-based approach to understanding such (semantically ambiguous) structures, or approaches that prefigure related *phonological* approaches in linguistics, such as Optimality Theory.

This suggests that despite their immense contribution to understanding music-language relationships, Lerdahl and Jackendoff might have gone too far in rejecting Bernstein’s project, of clarifying “that cliché about the Universal Language.” So, a motivating factor behind this GLAM manifesto is to resume this project, based on more recent developments in music and linguistic theory, especially within the Minimalist Program.

All of this should entail a re-appraisal of the ideas of Heinrich Schenker as well. Schenker was an early 20<sup>th</sup>-century Austrian composer, pianist, and music editor, who is best remembered for his far-reaching proposals about tonal structure, and who remains a central figure in music theory even today. Schenker was never interested in developing a broader universal grammar of music though, partly owing to his deeply conservative cultural and political views, which did not value any music beyond the Austro-German “common-practice” canon of works by Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms, and so on. But his actual proposals about tonality reveal a strikingly generative attitude, in both technical detail and historical/philosophical origin, and one that anticipates linguistic minimalism in many ways. The minimalist picture painted so far seeks to explain the *inner form* of the linguistic mind, in its ‘growth’ from an innate foundation in human biology, to its mature manifestation in how humans create a potential infinity of meaningful structures in their native languages—and all of this without recourse to the various functions to which language is put by humans, most typically in communicating with each other. This *internalist* view of language and the mind owes to minimalist linguistics’ origin in philosophical rationalism, and biological nativism, and especially the ideas of certain 19<sup>th</sup>-century thinkers such as Goethe and Kant. Goethe’s thoughts about the internal form of organisms—or *Urform*, an essentially generative principle that governs what kinds of actual forms can occur in the natural world—are a direct historical precursor to the idea of third factor principles in nature. Even more relevant in this regard is Goethe’s friend and disciple, the philosopher and linguist Wilhelm von Humboldt, whose work on language (in Humboldt, 1836)—and especially his theses about the potential for infinite grammatical creativity seen in language—have become major influences on contemporary generative linguistics (Chomsky, 1966: 69–70).

Heinrich Schenker's connection to this Goethe-ian tradition in philosophy and biology has been discussed from time to time, but what has gone unacknowledged typically is his specific connection to Humboldt's linguistic theory. As the music theorist Allan Keiler says:<sup>10</sup>

"[I]n the field of linguistics, Wilhelm von Humboldt's seminal work *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, published posthumously in 1836, contains not only many ideas that are related directly to present-day concerns in generative grammar, as Chomsky has argued, but also a number of ideas that could be compared with Schenker's work. For example, Humboldt's concept of the "Form" of language appears to be similar in scope and significance to Schenker's principle of the *Ursatz*: both are constrained by underlying laws of formation and thereby provide the means available for the creative use of some cognitive ability." (Keiler, 1978: 175-176)

Schenker's core thesis,<sup>11</sup> developed over several years in his three-volume *magnum opus* (Schenker, 1906-35) was that humans (or least the 'great' composers) have an intuitive knowledge ("*Anschauung*") of the "will of the tone" (*Der Tonwille*—the title of another important treatise of his), which are the abstract relationships between, and dispositions of, musical pitches, which are themselves grounded in natural principles,<sup>12</sup> and made explicit in certain theories of harmony and counterpoint. This intuitive knowledge of abstract pitch relationships and dispositions is used by composers to create a potential infinity of actual pieces, each with a novel meaning, and an overt temporal articulation (i.e., rhythm). Composers create these pieces by taking more basic structures that arise from the aforesaid abstract pitch relationships, which they then "compose out" ("*Auskomponierung*") through various processes of harmonic and contrapuntal elaboration, and which have been studied and discussed extensively in the music-theoretic literature. This leads to hierarchically-organized levels ("*Schichten*") of structure in a piece, starting from the most abstract or "background" level ("*Hintergrund*"), through more elaborated, intermediate levels ("*Mittelgrund*"), to the actual piece itself, or "foreground" ("*Vordergrund*"). Central to this is the concept of "fundamental structure" ("*Ursatz*"), mentioned in the above quote by Keiler, which is the most abstract level of structure, and therefore the basis for all further elaboration in the generation of musical pieces. In essence, all tonal music arises through creative elaboration of the *Ursatz*, and it is intuitive knowledge of this structure, and how to elaborate it, that constitutes a composer's musical competence—shared therefore with all other 'native speakers' of the tonal language.

The core ideas of Schenkerian theory just discussed illustrate how much this framework has in common with generative descriptions of language. This is illustrated more clearly in Figure 2, which presents Schenker's *Ursatz* in visual terms.

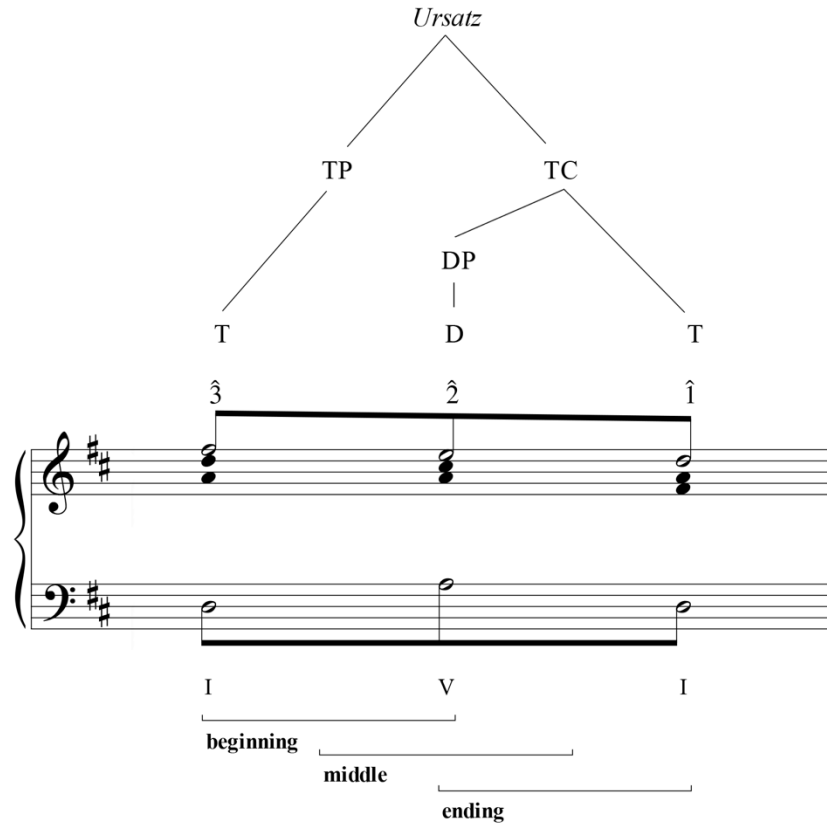


Figure 2. Schenker's *Ursatz*, with tree-diagrammatic analysis based on Keiler (1977, 1983-84), and beginning-middle-ending analysis based on Agawu (1991)

The *Ursatz* has two components: first, a descending melodic structure—known as the “fundamental line” (“*Urlinie*”)—and shown in the three beamed white notes F#–E–D (or scale degree 3–2–1 in D major) at the top of the treble staff. The second component of the *Ursatz* is the bass line—known as the “bass arpeggiation” (“*Bassbrechung*”)—and shown in the three beamed white notes in the bass (D–A–D). (Observe that these notes do not represent rhythmic values, but relative importance in the pitch hierarchy of the structure—the white notes do not indicate half-note (or minim) durations, but rather their greater structural importance in the *Ursatz* relative to the black, unstemmed, notes in between them)

The fundamental line and bass arpeggiation work in counterpoint with each other to form the *Ursatz*, given the polyphonic nature of most Western tonal music. So, each of these lines can be “composed-out” further, with the addition of more pitches, to generate actual pieces of Western tonal music. (Figure 3, to be discussed momentarily, shows the result of such a generation, in the complicated, imaginative composing-out of Figure 2's *Ursatz*, in the famous “Ode to Joy” theme from Beethoven's Ninth Symphony, the first part of which is shown here in a solo piano reduction by Franz Liszt.) But the fundamental line and the bass arpeggiation, and consequently the *Ursatz* they form, are also products of elaboration themselves—specifically of abstract relationships between the pitches of the tonic triad. The fundamental line in Figure 2 elaborates the relationship between the root and third of

the triad (in this case D and F#, scale degrees 1 and 3 in D major). This relationship is realized melodically in the descent from F# to D, via E, at the top of the treble staff.<sup>13</sup> Likewise, the bass arpeggiation literally *arpeggiates* the relationship between the root and *fifth* of the triad (in this case D and A, hence the bass line of D-A-D). Since triads are harmonic entities, the *Ursatz's* elaboration of the tonic triad makes it a harmonic entity too, in addition to a contrapuntal one. Often this is made explicit by realizing the *Ursatz* in four-part harmony, with alto and tenor "inner" voices added in between the soprano fundamental line and bass arpeggiation. This is shown in the unstemmed black notes in Figure 2. All of this results in the *Ursatz's* harmonic realization, as a three-chord progression, which can be labeled with the Roman numerals I-V-I, as done conventionally in harmonic analysis.

From the above, we can see how the *Ursatz* is an elaboration of tonic, both melodically (in the counterpoint between soprano and bass lines), and harmonically, when realized as the I-V-I harmonic progression shown in Figure 2. This means that something *else* elaborates tonic within it. Specifically, the final I chord in it is elaborated by the preceding V chord—which accords with the conventional intuition that dominant harmonies resolve to tonic—and all of this is elaborated by the initial I chord.<sup>14</sup> Such relationships of elaborating, and being elaborated, are in fact how one can understand the relationships between words and phrases in a sentence too—and this is why Allan Keiler describes the *Ursatz* in generative-syntactic terms, using the tree diagram shown above the staff in Figure 2 (based on Keiler, 1977; 1983-84). Generative linguists use similar diagrams to visualize the hierarchical structure of a sentence, where the nodes of the tree represent words, phrases, and other syntactic units. Similarly, in Keiler's tree, the bottom, or terminal, nodes represent chords such as I and V (taken to be the 'words' of music), and the intermediate, non-terminal, nodes represent elaborations of a chord by another chord or group of chords. This generates Keiler's two intermediate nodes "tonic prolongation" (TP), and "tonic completion" (TC), with the latter resulting from the aforementioned elaboration of the final I by V, or a phrase formed by further elaborating V (called "dominant prolongation" (DP)). And when TC is elaborated by TP, the top, or root, node results, which is the *Ursatz* itself. (Notice how TP and TC also align with the apparent "beginning" and "ending" of the *Ursatz*, shown underneath the staff, which will be discussed later.)

In further discussions of the above model, Keiler suggests how a number of different tonal pieces can be generated from the *Ursatz*, building on Schenker's own discussions in this regard, but clarifying them with tree diagrams and other linguistic concepts and procedures. In this manner, Keiler's proposals not only reveal an explicitly generative-syntactic way of understanding tonal structure, but also some potentially profound connections between Schenkerian music theory and generative linguistics. Keiler explored these connections further in a series of landmark articles in the late 1970s to the late 1990s, including the ones cited above (and also Keiler, 1979-80; 1981; 1989; 1996). So, the Schenker-Keiler model of musical grammar is clearly one that aligns with this GLAM manifesto, and provides an important foundation for the ideas described in this essay. However, this model has one serious limitation as



well—it is built around a framework that is *conceptually unnecessary*, and therefore fails this manifesto's goal of explaining music in minimal terms. This framework assumes that structures such as T and D, and the larger TP, TC, DP, and ultimately the *Ursatz* to which they all belong, are how the mind represents music. But this assumption has to be too strong, since these are structures specific to Western common-practice tonality, and may or may not be present in other musical idioms. This might not be a problem within Schenker's eurocentric worldview, but it is for a *universal* theory of grammar. Moreover, even if the above structures do represent a more universal musicality, the specific architecture within which they appear, as depicted in Keiler's tree diagram, should be derived as a by-product of more minimal, economical principles, if the Minimalist Program's broader view of the mind, biology, and human nature is true—it should not be assumed as a primitive within grammatical theory. Finally, the Schenker-Keiler model does not explain how the outputs of the model are constrained, semantically and phonetically, by means of transformational procedures, without which the model will generate anomalous, uninterpretable structures too.

The attempt to address the above is of course the central mission of this GLAM manifesto, as discussed extensively now, and will hopefully continue to be the focus of much "musicolinguistic" inquiry for years to come. Some attempts, however, have already been made to address these issues. The remainder of this section summarizes once such attempt (based on Mukherji, 2014). (For another compelling perspective on this matter, see Katz & Pesetsky, 2011.)

To begin, recall that in minimalist linguistics, all that is assumed is a Merge-based structure-generating procedure, and a condition of Full Interpretation to constrain this. Merge takes features as inputs, specifically lexical features of the kind words are said to have, and derives structures such as phrases and sentences from them, recursively and iteratively. So, all that is really needed to resolve the Schenker-Keiler model's lack of economy, and over-reliance on the conceptual baggage of TP, TC, and so on, is to see whether its structures and architecture can be derived, from a more feature-based, minimal procedure such as Merge. In this light, note that Keiler's model is built on harmonic entities such as tonic and dominant triads. Such entities can be understood in a number of more abstract ways. One such way is in terms of the pitch-interval between their roots. The roots of the tonic and dominant triads are related by the interval of a fifth—and such intervals can be found not only between roots of triads, but also between pitches in a melody, or between the steps of a musical scale. Importantly, this means that intervallic relationships between pitches can be found in much of the world's music, including idioms based on melodic 'lexicons'—and the significance of the interval of a fifth for musical structure in particular is quite probably a universal. Therefore, there are aspects of even the harmonic entities in Keiler's tree diagrams that have more general characteristics, shared with other, even more melodic, musical idioms. In fact this is why Schenker's harmonic theory was rather different from those of his contemporaries, given its unusual melodic side, seen in the ways in which the intervals of the tonic *triad* are elaborated in the fundamental soprano *line* and the bass arpeggiation.

Such broader, non-idiom specific, intervallic relationships can be understood as features too, as represented for example in the circle of fifths.<sup>15</sup> This is a familiar, geometric representation of pitch in music theory, where adjacent pitches in the circle are separated by the interval of a fifth. One could say, therefore, that pitches adjacent on this circle *check* a circle-of-fifths feature—which allows them to ‘agree’ and be merged together into a two-member set. This can lead to a structure such as (7a) below, which merges G and C together, based on their being adjacent in the circle of fifths

$$(7a) \{G, C\}$$

For the same reason, D *cannot* merge with C, since they are non-adjacent on the circle of fifths, and must merge with G first, as in (7b). This structure becomes the input to a further merger with C, which is possible if the structure is understood as basically an elaboration of G. (This also reflects the common belief that a supertonic sonority cannot directly progress to tonic, and must first progress to a dominant one instead):

$$(7b) \{\{D, G\}, C\} \rightarrow \{G, C\}$$

Recall also that these are all unordered structures, and can be written in any particular order on the page, and therefore *pronounced* in any number of ways too. But if pronounced in the ways shown in (7a) and (7b), we can derive in this manner (i.e., bottom up) the constituents in Keiler’s tree in Figure 2, since {D, G} when pronounced in that order is Keiler’s DP, and {{D, G}, C} (or just {G, C} is TC, and could be TP too, depending on how the latter is elaborated. In this manner, the Schenker-Keiler model can be re-imagined as a minimal, economical, generative framework, in which its constituent structures are not assumed unnecessarily, but emerge as by-products of a feature-driven, Merge-based derivational approach to music. Moreover, we do not even have to see these as by-products of such derivation since we can understand {D, G} as just an elaboration of G, a “G-phrase,” rather than the complex DP, for that is what it is anyway, when it enters into merger with C to form TC. Which means that, in turn, TC can be understood as just a “C-phrase” too, or a merely an elaboration of whatever the tonic pitch is. And in fact this is how a set output by Merge is understood in the Minimalist Program anyway, that is, as an elaboration of one of its two inputs. The Minimalist Program refers to these structures as *bare phrase structures*—and strikingly some theorists have said that this bare phrase approach just describes, more formally, Schenker’s thoughts about how *musical* structures are generated (Jackendoff, 2009: 201; Katz & Pesetsky, 2011: 20). So, not only does the circle of fifths based derivational model just proposed represent Schenker’s thoughts better, it shows how Schenkerian theory itself foreshadows linguistic minimalism in important ways.

But such a derivational model is not sufficient to describe musical grammar if it is not constrained in some manner. Otherwise, it will generate uninterpretable structures too. This is where its basis in Merge really proves significant. Structure generation in a minimalist approach to grammar is constrained by one and only one thing, that is, the need for full interpretability. And this need is met by *transforming* structures



Schenker seems to have struggled with two competing solutions to this interruption problem. As Allan Keiler describes extensively (in Keiler, 1983-84: 221-227), in many of his writings Schenker chose the second V in (8) as the one corresponding to the V in the *Ursatz*, mainly because this V resolves to the following I, which accords with conventional wisdom about the disposition of V triads. In the process, this completes the PAC that ends the passage too. But this suggests that the *first* V, at the half cadence, resolves to the I that follows it, *after* the || sign. This cannot be right since the half-cadence is an intermediate ending, after which the music starts again, meaning that there is no *progression* from V to I across the || sign. Realizing this, in some other writings Schenker changes his analysis of interruption to one where the *first* V in (8) is understood as the one in the *Ursatz* instead, with this sonority now becoming a rightward (or “right-branching”) elaboration of the preceding tonic harmony that begins the passage. But this analysis is completely counter-intuitive, going against all conventional wisdom about harmony and tonal structure, and especially about how dominant harmony is supposed to resolve to tonic. It is an arbitrary solution to what seems to be an intractable problem.

However, this problem is intractable only if the first V is considered a rightward elaboration of the preceding tonic triad or a leftward elaboration of the following one, across the || sign, both of which are flawed analyses—and which ignores a *third* available analysis that resolves the problem, and which Schenker does not seem to have considered. In this third analysis, the first V is related to neither the preceding nor following tonic triads, but rather to the *final* one that ends the passage. This means that this V triad now becomes a leftward elaboration of the final tonic triad, *just like the second* V triad, which resolves without issue to the final tonic triad too, completing the PAC in the process as just discussed. In other words, *both* V triads can be considered instances of the same grammatical unit, that is, as copies of each other, and which behave in an identical manner syntactically too.

But this is exactly what results from a movement transformation, when a product of merge is merged again, internally, with a part of itself—in this case the V part of the *Ursatz* with the *Ursatz* itself. This is illustrated in the following derivation: first, a tonic triad (basically Keiler’s TP constituent—or more accurately, the feature-set of the tonic pitch) is merged with the *Ursatz*, to generate I I-V-I. Next, the V triad in this is *moved* (or merged internally) within this structure, to generate I-V || I-V-I. This makes the two Vs in (8) copies of the *same* sonority, viz., the V of the *Ursatz*. But this is not all. As discussed earlier, movement transformations explain variation in language too. The different interpretations of (6a) and (6b) above, enabled by the internal application of Merge, is what leads to variation between languages such as English and Irish, or the variation *within* a language, such as between active and passive forms. For this reason, the musical transformation described in the preceding pages can explain variation in *music* too. This can be seen in the case of a structure that is related closely to the parallel period just discussed in Figure 3, known as the “contrasting period” (or “antecedent + continuation hybrid” in more recent parlance, see Caplin, 1998: 59-60). In a contrasting period, the middle tonic sonority, after the || sign, is replaced with a



comprehended, i.e., receive interpretations as typical ‘sentences’ in some musical idiom. This is illustrated in Figure 3 as well. Consider that the period structure shown there has a specific ordering. It begins with a four-measure antecedent phrase, and is completed with the following four-measure consequent phrase. These phrases can be themselves interpreted as beginning and ending with smaller two-measure “basic” and “contrasting” ideas, all of which have been described by the music theorist William Caplin as *formal functions* (Caplin, 1998)—the beginnings, middles, and endings of a piece that make up its pronounced and comprehended form. The fact that the structure has such a beginning-middle-ending ordering is what gives it an internal meaning too, or an “introversive semiosis,” as music theorist Kofi Agawu calls it, which is interpreted by a listener (Agawu, 1991: 51–79). Specifically, Agawu says:

“One way of approaching [a musical piece’s] surface drama is to reinterpret the Schenkerian analysis in light of the beginning-middle-ending paradigm in order to show the ways in which specific attitudes to these three related aspects of the piece are embodied in specific syntactical procedures.” (Agawu, 1991: 74)

However, the abstract syntactic structures of music, such as the *Ursatz* from which the above Beethoven passage is supposedly generated, do not have an inherent ordering, given their being *ex hypothesi* the unordered outputs of Merge. This means they are uninterpretable as well. The *Ursatz* is phonetically uninterpretable since it has no duration—it cannot be pronounced. (Recall that the notation used to depict the *Ursatz* in Figure 3 does not represent duration but rather hierarchy in pitch structure.) And it is semantically uninterpretable since it has no beginning, middle, or ending. Consider Agawu’s beginning-middle-ending analysis of the *Ursatz* in this regard, shown by means of the horizontal brackets under the staff in Figure 3. As Agawu’s analysis shows, for the structure to have an introversive interpretation, it should have an overt harmonic organization of I-V (beginning), V (middle), and V-I (ending)—or at least a I-V, V-I organization, since all pieces begin and end somewhere. However, in the *Ursatz* the beginning and ending overlap, given its primitive harmonic organization of I-V-I.

So, to make the uninterpretable *Ursatz* into an interpretable structure, it has to be ordered in a specific way—so that it, or any piece generated from it, can be comprehended as a typical tonal expression. In other words, an operation must be invoked to *transform* the *Ursatz* into an interpretable structure—that is, from I-V-I to I-V V-I. And which is exactly what the musical transformation proposed above does. It takes the *Ursatz* and merges the V back into it, leading to a transformed structure with two Vs. When pronounced in different ways this can result in the cross-idiomatic variety of (9a) to (9c). However, this variety is a by-product of something else, viz., a transformation that allows the *Ursatz*, and structures generated from it, to become semantically interpretable, with an overt beginning-ending ordering. More specifically, the first V helps create a beginning I-V, by moving to a position where it is the ending of this beginning, and the other V can then be interpreted as the beginning of the ending V-I (i.e., the perfect authentic cadence that ends the passage). In this

manner, the transformation serves, and only serves, to help musical syntax meet the requirement for Full Interpretation—demonstrating in the process that music quite possibly has a Merge-based, transformational generative grammar too, constrained by an “introversive” semantics, just like language.

Last but not least, consider the fact that the overt ordering of the “Ode to Joy” excerpt in Figure 3, also has a temporal or *durational* aspect to it—every note in the excerpt represents a certain durational span. Another way of saying this is that the excerpt has a rhythm, which is just the name given to the series of durational spans that make up a musical passage. Also, consider the fact that in addition to its rhythmic structure, the “Ode to Joy” excerpt has a metrical structure as well. This is the pattern of strong and weak beats that repeats after every four quarter notes in it, and which therefore divides up the rhythmic structure of the excerpt into four quarter notes per measure. On the other hand, the *Ursatz* from which the excerpt is generated does not have a rhythm, much less a meter. The notes used to represent it do not have durational values, since they represent pitch hierarchy instead. This means that any structure generated from the *Ursatz* needs to be given a *durational interpretation*—in other words, a pronunciation of some sort, with a specific rhythm (and perhaps meter), which the *Ursatz* itself does not have.

The rhythmic and metrical aspects of the world’s music have been subjected to much study. However, how these aspects relate to the underlying syntactic structure of music, thus allowing for durational interpretation, has not been studied as much, and is therefore one worthy of further investigation. But it is clear that there are important connections between the non-durational aspects of musical syntax, and the actual, durationally articulated, pieces of music generated from it, especially when seen from a Schenkerian perspective. The music theorist Carl Schachter in particular is known for his extensive discussion of these connections in a famous trilogy of articles (Schachter, 1999), where he discusses the “durational rhythm” of actual pieces of music, and how this is related to the more abstract “tonal rhythm” inherent in musical syntax.

Furthermore, it is not a coincidence that the “Ode to Joy” excerpt from Figure 3 has the metrical structure that it does, in which its beginning-middle-ending organization is made up specifically of 2-measure basic and contrasting ideas, 4-measure antecedent and consequent phrases, and the 8-measure parallel period itself. In other words, the excerpt is pronounced using *binary* metrical units: the 8-measure period is made up of two phrases 4 + 4 measures in duration, which are themselves made up of basic and contrasting ideas 2 + 2 measures in duration. Such binary organization of meter in music seem to be universal, seen in the prevalence of quadruple meters in the world’s musical cultures.<sup>17</sup> More significantly, however, such binary organization *aligns* with the binary outputs generated by Merge—that is, it allows the two-member sets output by Merge to be interpreted durationally as the two halves of a binary *metrical* structure as well. In this manner, the outputs of Merge, which cannot be pronounced simultaneously as mentioned several times now, are pronounced one after the other, as the two halves of a binary meter. This idea, that syntactic structure aligns with metrical structure, in the durational articulation of a musical passage, is

something several theorists have discussed previously, and Lerdahl and Jackendoff even formalize it into one of their metrical preference rules (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 89-90). And lastly, *which* of the two members of a set output by Merge is pronounced as which half of the meter (i.e., strong or weak) can vary, and leads to exactly the kind of differences between languages and musical idioms illustrated previously. In fact, Lerdahl and Jackendoff say themselves that this difference marks the variation between “left-accented” phrases in Western music versus “right-accented” phrases in Javanese gamelan (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 321).

So, in sum, there seems to be some teeth to this manifesto’s conviction, which is that music and language might be *both* founded on broader, economical procedures of structure generation, based in feature-driven derivations by Merge, and constrained only by the requirement that the outputs of such generation be interpretable. Figure 1 illustrated this in a minimalist outline of the human language faculty. Figure 4 now illustrates this in a GLAM-based outline of the human music faculty, in light of the arguments provided in the preceding pages. The only changes from Figure 1 are that the input features to Merge are now pitch-based (such as circle-of-fifth features), rather than lexical, and the outputs generated by Merge are subject to music-specific beginning-middle-ending *formal-functional* interpretation, and rhythmic or *durational* interpretation—as opposed to the logical and phonetic interpretation to which the linguistic outputs of Merge are subject.

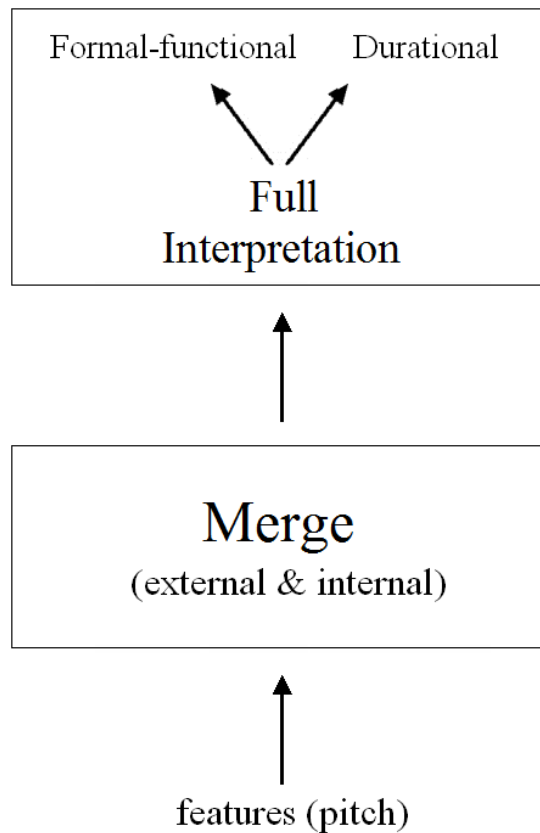


Figure 4. A GLAM-based outline of the human music faculty



### Some Unanswered Questions

If the arguments made so far are valid, then this demonstrates hopefully why a minimalist approach to language *and* music seem viable. But it also demonstrates that further investigation is required, into the connections between music, language, and human nature. The details of how Merge works in music, what kinds of features it takes as input (in addition to circle of fifth ones), and in what other kinds of transformations it might partake, to generate interpretable musical structures, are topics rich with potential for further musicolinguistic inquiry. (Not to mention the other kinds of formal-functional and durational interpretations that constrain all of this.) Furthermore, for the above to be a truly universal thesis about human musicality, it has to be justified by evidence from a variety of the world's musical idioms, and not just Western classical, or even popular, music. Indeed, Schenkerian theory in particular has been used to explore a variety of such idioms in very suggestive and ground-breaking ways, despite its initial restriction to Western tonality by Schenker himself.<sup>18</sup>

Therefore, one of the missions of this GLAM manifesto is to encourage more work on such musicolinguistic questions. In the interests of brevity, however, it might be wise to end by summarizing just two such central, but broad, "unanswered questions" for future inquiry. Speaking crudely, these are the questions of "phylogeny" and "ontogeny" in language and music. In this regard, note that Minimalism's merge-based approach to language explains this phenomenon in completely *internalist* terms, as a cognitive capacity of the human mind. For this reason, most minimalist inquiry so far has focused on the properties of this mind-internal faculty—how it computes over internal inputs, and finds ways to externalize the resulting outputs. In other words, the focus so far has been on what the human language faculty is, which is a question that must be addressed first, before one can ask about the subsequent *functions* for which this faculty is *used*. So, it is not surprising that minimalism is agnostic generally about issues concerning language use, or more broadly, linguistic *behavior*. It might be instructive to repeat something that even the authors of the GLOW manifesto said in this regard:

"human cognitive behaviour involves the *interaction* of diverse cognitive structures. Actual linguistic behaviour involves structures like grammar, various kinds of knowledge of the world, and so on. A direct route to performance, use, process, and the like, seems ill-conceived, because it would involve the *result* of interacting factors that are themselves unknown. It is therefore hardly surprising that research that takes the direct route to language processing (much AI research for instance) usually tacitly assumes competence theories of a rather arbitrary and primitive sort. In our opinion, the analysis of cognitive structures has to precede the study of the enormously intricate synthesis which we call behaviour. This priority is not simply a matter of taste or interest, but a point of logic: if behaviour is a consequence of interaction, it can only be understood by finding out of what interacting factors it consists. The kind of cognitive psychology we advocate therefore rejects the holistic study of behaviour as hopelessly premature. A primary task should be the detailed

description of the many cognitive structures (competences) that ultimately interact in behaviour (performance).” (Koster, et al., 1978: 4)

In consequence, the above has significant implications for the study of musical behavior too—for how music functions, and how it is used, e.g., in adaptation, or in communication. The former ‘phylogenetic’ issue has in particular been discussed quite thoroughly now, in the case of both music and language. But if it is not clear what the cognitive *structures* of music are in the first place, leading to their minimalist re-description in this essay, trying to explain what *function* they might have, for example in adapting to a given environment, is “hopelessly premature,” to quote Koster, et al. However, studies of musical evolution often persist in seeking adaptive reasons for how and why human music evolved—even Charles Darwin thought that music and language share an adaptive function in enabling sexual selection:<sup>19</sup>

“some early progenitor of man, probably first used his voice in producing true musical cadences, that is in singing, as do some of the gibbon-apes at the present day; and we may conclude from a widely-spread analogy, that this power would have been especially exerted during the courtship of the sexes—would have expressed various emotions, such as love, jealousy, triumph—and would have served as a challenge to rivals. It is, therefore, probable that the imitation of musical cries by articulate sounds may have given rise to words expressive of various complex emotions.” (Darwin, 1871: 56)

The above internalist minimalist perspective, however, urges a re-consideration of such functionalist biases. In fact, linguists such as Chomsky have argued that language, for one, might not have any function at all, or one that is an “exaptation” from some other non-linguistic biological phenomenon (following Gould & Lewontin, 1979), given how its internal structures and procedures (such as Merge) do not seem to have any obvious adaptive advantages. If music is identical to language in certain respects, it follows therefore that it might be an exaptation too—and engaging with this possibility might benefit further studies of music evolution.

Finally, an internalist approach to music and language challenges probably the biggest, functionalist, assumption of all about these two cognitive faculties, which is that they are meant for *communication*. The idea that they are what they are *because* they are used for communication is often taken for granted in both academic and lay perspectives about music and language. Much, if not most, musical research in the humanities focuses on music as a social phenomenon, and the basis therefore for cultural communication. Even in many branches of the sciences, little attention is given typically to the foundations of musical creativity in abstract, internal structures and procedures of the mind, since the study of the *external* uses of music in culture is big business, especially in big-data driven studies of music—AI research as Koster, et al., say—where the focus is often on the properties of specific pieces, and how they represent certain culture-specific aspects of music, such as musical style and performance.

Of course no one would deny that music and language *can* be used for communication, but so can a host of other things—none of which might have anything to do with explaining *why* humans are musical and linguistic creatures. As pointed out by some scholars (e.g., Hauser, Chomsky & Fitch, 2002: 1569), there seems to be no universal, biological basis for socio-cultural communication, meaning that a focus on the latter reveals little about why music and language are such important parts of who we are, it reveals little about *human nature*.

However, as this GLAM manifesto suggests, studying music and language from an internal minimalist perspective just might reveal something about their enduring connection, as aspects of human nature. And in the process, it might reveal why we have so much in common, musically and linguistically, as a biological species—as human beings. And in the end, this might show why music just be a “universal language of humankind.”

### References

- Agawu, V. K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Chomsky, A. N. (1966). *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought*. New York: Harper & Row.
- Chomsky, A. N. (1973). Conditions on Transformations. In S. Anderson & P. Kiparsky (Eds.), *A Festschrift for Morris Halle* (pp. 232-286). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Chomsky, A. N. (1980). *Rules and Representations*. Oxford: Blackwell.
- Chomsky, A. N. (1995). *The Minimalist Program*. Cambridge: MIT Press.
- Chomsky, A. N. (2000). *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chomsky, A. N. (2004). Beyond Explanatory Adequacy. In A. Belletti (Ed.), *Structures and Beyond. The Cartography of Syntactic Structure Vol 3* (pp. 104-131). Oxford: Oxford University Press.
- Chomsky, A. N. (2005). Three Factors in Language Design. *Linguistic Inquiry*, 36/1, 1-22.
- Darwin, C. (1871). *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray.
- Epstein, S. D., & Seely, T. D. (2002). *Derivation and Explanation in the Minimalist Program*. Oxford: Blackwell.

- Hauser, M. D., Chomsky, A. N., & Fitch, W. T. (2002). The Faculty of Language: What is It, Who Has It, and How Did It Evolve? *Science*, 298/5598, 1569-1579.
- Gould, S. J., & Lewontin, R. C. (1979). The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 205/1161, 581-598.
- Hornstein, N., Nunes, J., & Grohmann, K. K. (2005). *Understanding Minimalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Humboldt, W. v. (1836). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackendoff, R. S. (2009). Parallels and Nonparallels between Language and Music. *Music Perception*, 26/1, 195-204.
- Katz, J., & Pesetsky, D. M. (2011). The Identity Thesis for Language and Music. (unpublished paper).
- Keiler, A. R. (1977). The Syntax of Prolongation (Part I). *In Theory Only*, 3/5, 3-27.
- Keiler, A. R. (1978). The Empiricist Illusion: Narmour's Beyond Schenkerism. *Perspectives of New Music*, 17/1, 161-195.
- Keiler, A. R. (1979-80). Reply: Discovery Procedures vs Rules of Musical Grammar in a Generative Music Theory. *Perspectives of New Music*, 18/1-2, 511-516.
- Keiler, A. R. (1981). Two Views of Musical Semiotics. In W. Steiner (Ed.), *The Sign in Music and Literature* (pp. 138-168). Austin: University of Texas Press.
- Keiler, A. R. (1983-84). On Some Properties of Schenker's Pitch Derivations. *Music Perception*, 1/2, 200-228.
- Keiler, A. R. (1989). The Origins of Schenker's Theory: How Man is Musical. *Journal of Music Theory*, 33/2, 273-298.
- Keiler, A. R. (1996). Melody and Motive in Schenker's Earliest Writings. In J. Knowles (Ed.), *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard* (pp. 169-191). Amsterdam: Gordon & Breach.
- Koster, J., Riemsdijk, H. v., & Vergnaud, J.-R. (1978). The GLOW Manifesto. *The GLOW Newsletter*, 1/1, 2-5).
- Lasnik, H., Uriagereka, J., & Boeckx, C. (2005). *A Course in Minimalist Syntax: Foundations and Prospects*. Oxford: Blackwell.
- Lerdahl, A. W., & Jackendoff, R. S. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- Lerdahl, A. W. (2009). Genesis and Architecture of the GTTM Project. *Music Perception*, 26/3, 187-194.

- Mukherji, S. (2014). *Generative Musical Grammar: A Minimalist Approach*. (PhD Dissertation, Princeton University).
- Schachter, C. E. (1999). Rhythm and Linear Analysis. In J. N. Straus (Ed.), *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis* (pp. 17–117). New York: Oxford University Press.
- Schenker, H. (1906–35). *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Stuttgart: J. G. Cotta / Vienna: Universal Edition
- Uriagereka, J. (1998). *Rhyme and Reason: An Introduction to Minimalist Syntax*. Cambridge: MIT Press.

---

### Notes:

<sup>1</sup> Department of Music Theory, University of Michigan, Ann Arbor. Email: somangsh@umich.edu. This essay is also the basis for a current research project at the University of Michigan, led by the author in collaboration with the linguist Samuel Epstein and the psychologist Jun Zhang. For more on this project, please see: <https://mcubed.umich.edu/projects/generative-linguistics-and-music-glam-project>.

<sup>2</sup> Chomsky had already proposed a version of the *A-over-A* condition in earlier work. In “Conditions on Transformations” it was adapted to constrain movement transformations as well. Specifically, the condition says that “if a transformation applies to a structure of the form [ $\alpha$  . . . [A . . . ] . . . ], where  $\alpha$  is a cyclic node, then it must be so interpreted as to apply to the maximal phrase of the type A.” In (3a), the cyclic node  $\alpha$  is the sentence “Jane and John received the book.” The *A-over-A* condition should apply, therefore, to the “maximal phrase of the type A,” which is the noun phrase “Jane and John,” and not just “John.” When applied in this manner, the passive form generated by the transformation will be “The book was received by Jane and John,” which is the expected correct form—as opposed to the ill-formed “Jane and the book was received by John” in (3b). Similarly, the Tensed-S condition says that “no rule can involve X, Y in the structure . . . X . . . [ $\alpha$  . . . Y . . . ] . . . where  $\alpha$  is a tensed sentence.” In (4a),  $\alpha$  is the tensed sentence “the food is being prepared now,” compared to the untensed “the food to be good to eat” in (1e). Therefore, the passive transformation cannot be applied to (4a) in the manner it can to (1e)—which is why applying it to the former results in the ill-formed structure in (4b).

<sup>3</sup> Different descriptions of the Minimalist Program exist in the literature; so for a survey of these, please see the aforementioned references. The version given here is a simplified one that focuses on certain broad characteristics of the program, as might be applicable to the study of music.

<sup>4</sup> Of course, it is unlikely we could ever know what is necessary to explain human language. All we can really hope for is to know what *seems* to be necessary *conceptually*, for a theory to explain language. In other words, all we can really know is that something has *virtual conceptual necessity* for a given theory of language (Chomsky, 1995: 9, 171; Uriagereka, 1998: 101–102). For this reason, minimalism does not present a new theory of its own, but just a *program* for simplifying existing theories of human language, along the lines of virtual conceptual necessity.

<sup>5</sup> Or in the case of sign language, that it be signable by one person and comprehensible by another person seeing those signs.

<sup>6</sup> Note that “smiled Avram” can also be considered the product of a movement transformation. This is because “smiled” is the past tense form of the verb “smile,” and is therefore the product of merging the latter with the past-tense suffix “-ed.” Many earlier frameworks within generative linguistics believed that a verb such as “smile” appears to the right of the tense suffix in the way these words are represented in the mind. Therefore, to merge “smile” with “-ed,” to get “smiled,” the verb

has to *move* to the *left* of the suffix (which is also known as *raising* the verb). In this manner, "smiled Avram" is the product of a, "V-raising," movement transformation too.

<sup>7</sup> A very old belief about language, traceable to the ancient Greeks, is that language is made up of sound-meaning correspondences (or signifier-signified relationships, in more recent parlance). Therefore, the Minimalist way of re-phrasing this is to say that a sentence can be seen as having a sound aspect to it (its PF), and a meaning (its LF, which has to do with the logical relationship between, e.g., the subject "Avram" and the predicate "smiled" in (5a)). When generated successfully by Merge, that is, if the generation meets Full Interpretation, the sound and the meaning of the sentence will be paired, its PF and LF will "converge," forming the pair ( $\pi$ ,  $\lambda$ )—which is another, more formal, way of describing the sentence.

<sup>8</sup> To stress the importance of economy as a broader third factor principle of nature, Chomsky mentions the work of computational neuroscientist Christopher Cherniak, who has explored the role of economy in the neural 'wiring' of organisms, under the hypothesis that "minimization of "wire length," as in microchip design, should produce the "best of all possible brains"" (Chomsky, 2004: 105).

<sup>9</sup> As Noam Chomsky says, "the argument for a reference-based semantics seems to me weak. It is possible that natural language has only syntax and pragmatics... In this view, natural language consists of internalist computations and performance systems that access them along with much other information and belief, carrying out their instructions in particular ways to enable us to talk and communicate among other things. There will be no provision for what Scott Soames calls "the central semantic fact about language... that it is used to represent the world," because it is not assumed that language is used to represent the world, in the intended sense." (Chomsky, 2000: 132).

<sup>10</sup> In fact, the only references to the Schenker–Humboldt connection in the music theory literature seem to be in two short statements, both by Allan Keiler, including the one just cited, and Keiler, 1989: 274.

<sup>11</sup> Schenker's thought was an early influence on Lerdahl and Jackendoff in their *A Generative Theory of Tonal Music* as well (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 337–338). However, they later abandoned his ideas as a basis for their theory, due to Schenker's focus on the abstract internal structures and principles of music—which proved unhelpful for a listening-based approach to musical grammar—and because of their apparent inapplicability to the music of other times and cultures. For more on this, see Lerdahl, 2009.

<sup>12</sup> Schenker believed that the structural relationships between pitches in musical compositions are based largely on their acoustic relationships with each other in the overtone series (or "*Der Naturklang*"). This is a problematic belief, because many important musical phenomena, such as the minor scale, or the behavior of the pitch-interval of a fourth, cannot be explained so easily in acoustic terms. But this aspect of Schenker's theory can be ignored, as a harmless quirk, if what Schenker thought of as acoustic relationships are understood simply as the hierarchical, *psychological*, relationships between pitch and other musical structures in the mind, akin to words in language—and which is what later theorists such as Lerdahl and Jackendoff, and Allan Keiler, have done anyway.

<sup>13</sup> A triad has three notes in it by definition, viz., the root, the third, and the fifth. In the triad built on the tonic of a key, these three notes will be scale degrees 1, 3, and 5. (In Figure 2's key of D major, these are the pitches D, F#, and A.) This means that in a given key, there are three abstract pitch relationships between the tonic of the key, and the other members of the tonic triad—between the tonic and the third of the triad (i.e., between scale degrees 1 and 3), between the tonic and the fifth of the triad (i.e., between scale degrees 1 and 5), and between the tonic and *itself* (i.e., between scale degrees 1 and 8, which is the tonic an octave higher). Which implies that in a fundamental line, one can descend to the tonic from three other pitches, i.e. scale degrees 3–1, scale degrees 5–1, and scale degrees 8–1. This is why there are two other versions of the fundamental line in addition to the one shown in Figure 2, one of which would involve the 5–1 descent (in D major, A–G–F#–E–D), and another involving the 8–1 descent (in D major, D–C#–B–A–G–F#–E–D, in other words the complete descending D major scale). The "3-line" *Urlinie* shown in Figure 2, and the "5-line" *Urlinie* are common, the "8-line" *Urlinie* is relatively rare—Baroque dance pieces being one repertoire where they occur more frequently.

<sup>14</sup> In strictly Schenkerian terms, the specific chords as depicted in Figure 2 are not what elaborate, or get elaborated themselves, in the syntactic structure of the *Ursatz*, or any piece derived from it. A more abstract entity, which can be not

only the chords in Figure 2, but other voicings of them, with more or fewer notes, in different inversions—basically the category of all pitch collections that could be labeled more broadly with “I” or “V”—is what gets elaborated in the syntactic structure of a piece. Schenker called such an abstract harmonic entities *scale-steps* (“*Stufen*”). He also labeled them conventionally with Roman numerals. However, a scale-step should not be confused with an individual chord, or even a harmonic function of “tonic” or “dominant.” It is a tricky concept to define music-theoretically, and might be understood better in terms of the linguistic concept of “head”—as in the *head* of a phrase. For more on this, see Keiler, 1977.

<sup>15</sup> Circle-of-fifths relationships are by themselves too broad, and should be probably understand more as the fifth-based relationships between certain steps of a scale, to generate musical structure effectively. So, the notion of a “circle-of-fifths feature” should be probably refined to a “scale-step feature” in some manner. But this is a detail that need not concern us here. Also, in addition to circle-of-fifths features, there are other ways of understanding the abstract relationships between pitches. For example, the interval of a third between pitches is also a significant one, which governs musical structure in a number of idioms. Furthermore, third and fifth relationships between two pitches extend to their transpositions up and down one or more octaves, and which is how some thinkers understand the circle of fifths anyway.

<sup>16</sup> There have been certain attempts in contemporary music scholarship to describe musical meaning in referential terms, for example in discussions about musical *topoi* or “topics.” See Agawu, 1991: 26–50, for one of the foundational discussions of this kind of musical meaning.

<sup>17</sup> The literature on formal functions also discusses phenomena such as the 16-measure compound theme, which often contains two 8-measure sentences, and therefore has an 8 + 8 measure duration, each of these 8-measure halves being divisible in the manner of the “Ode to Joy” excerpt as well (Caplin, 1998: 63–70). Also, musical idioms that make use of complex or irregular meters tend to group metrical units in the above binary manner too. That is, larger metrical units in these idioms, at the level of the musical phrase, tend to be grouped in the above binary fashion, even if every individual measure has a complex time signature. In other words, meter at the level of the phrase, or *hypermeter*, in these idioms tends to be regular and binary, even if the metrical structure of each measure is not (Mukherji, 2014: 606–613).

<sup>18</sup> This is the central theme of the author’s book manuscript in preparation *Raga Paribhasha: Structure and Meaning in North Indian Classical Music*.

<sup>19</sup> Darwin’s thoughts about this matter were more subtle, since he does say that “as neither the enjoyment nor the capacity of producing musical notes are faculties of the least direct use to man in reference to his ordinary habits in life, they must be ranked amongst the most mysterious with which he is endowed.” (in volume II of Darwin, 1871: 333). However, he does continue to insist subsequently on the role of music in evoking emotions, which, in turn have a role in sexual selection. So, for Darwin, music does ultimately have an adaptive function, even if indirectly.





# EDEBİYAT VE MÜZİK İLİŞKİSİ DOĞRULTUSUNDA BESTELENMİŞ ŞİİRLERİN KÜLTÜREL BELLEKTE İZLERİ



Dilay NAKIŞ<sup>1</sup>

## Abstracts

### TRACES OF CULTURAL MEMORY OF POEMS COMPOSED IN THE LINE OF LITERATURE AND MUSIC

Literature and music are two integrated art. Especially, it is possible to see the effect of music in poem type which occurs in every literary period. We can express that the connection between poetry and music is strong with sound repetition and similarities, verse unit and form, melodic structure loaded into words. Poems which performed with these elements in every literary period are hidden in the cultural memory of societies. Poems, which may remain hidden in cultural memory, provided to easy memorization by means of reminding, reviving and repeating. The poems that emerged in oral, written and electronic culture were transferred to generations in various ways. In particular, the works which recorded in the electronic culture environment have been faster reaching the society in line with the opportunities coffered by technology. In this cultural environment, poets had the opportunity to voice their poems and record them in digital media. The poems were composed by melodic structure and interpreted by various artists. If there are different forms in this situation, generations of Turkish poetry has been transferred. The popular culture that emerged in the 20th century also had an impact on poetry and led to there production of poetry in various forms. As a result of this situation, poems composed. According to the presentation of popular culture, the genre of poetry has remained in the back ground and the song form has taken its place in the memory of society. This negative situation created by popular culture, as well as there interpretation of poems composed in different forms, has made Turkish poetry and cultural transmitter a cultural value. When the audience was observed and asked who was the song writer of their favorite song, the first answer was found to be the name of the person who performed or interpreted the song. It is necessary to create the awareness that the poems composed with the song form in the cultural memory of the society are a poem type and written by a poet.

**Keywords:** Literature, Music, Cultural Memory, Poetry, Composed Poems, Popular Culture.

<sup>1</sup> Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi.

## Giriş

Tarihi süreç içerisinde edebiyat ve müzik her daim iç içe olmuştur. Çeşitli çalgı aletleriyle kelimelere melodik anlamlar yüklenmiştir. Duygu ve düşüncelerin aktarımı, kelimelere yüklenen bu melodik anlamla beraber daha etkileyici ve güçlü olmuştur.

20 ve 21.yüzyıl edebiyat, sanat ve kültür ortamı incelediğinde kültürel bellekteki aktarım aracılığıyla günümüze kadar gelen şiirlerin bestelediği görülmektedir. Bu zaman diliminde oluşan elektronik kültür ortamı, bestelenmiş şiirlerin çeşitli iletişim araçlarıyla popüler hale gelmesini sağlamıştır. Birçok sanatçı tarafından seslendirilmiş, unutulmaya yüz tutmuş bazı şiirler bestelenerek hatırlatılmış ve kültürel bellekte kaydedilmeye başlamıştır. Bu olumlu etkinin dışında elektronik kültür ortamında oluşan bestelenmiş şiirlerin, şiirsel işlevi müzik işlevinin gölgesinde kalması olumsuz bir sonuç doğurmuştur. Bu durumun oluşmasında popüler kültürün payı büyük olmuştur. Popüler kültür insana neyi, ne zaman beğendirmeyi çok iyi bildiği için bestelenmiş şiirler de insanların belleğinde popüler kültürün sunmak istediği zaman ve şekilde yerini almıştır. Popüler kültür, kültür endüstrisiyle beraber bestelenmiş şiirleri kendine özgü teknikleri ile piyasaya sürmüş, birer metaya dönüştürerek tüketime sunmuştur. Bununla beraber insanların belleğinde bestelenmiş şiirler, şarkı kavramıyla adlandırılarak bu özelliğiyle ön planda tutulmuş, şiir olduğu ve şiirin kime ait olduğu unutulmuştur.

Bu çalışmada kültürel bellekte bilgilerin nasıl kaydedildiği ve hatırlandığı, çeşitli kültür ortamlarında edebi ürünlerin müzikle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu, popüler kültür etkisiyle bestelenmiş şiirlerin kültür endüstrisinde nasıl yer aldığı açıklanacaktır.

## Kültürel Bellek

Her toplum tarihi süreç içerisinde içinde yaşadığı deneyimleri birbirine ekleyerek ve deneyimlerini kalıp düşünceler şekline getirerek kültürel bir bilgiyi oluşturmaktadır. Birey bu bilginin içinde doğarak yaşamı boyunca kültürel bilgiyle iletişim halinde olmakta ve kültürel belleğinde bu bilgiyi saklamaktadır.

Assman'a göre belleğin dört farklı dış boyutu vardır: davranış alanı olan mimetik bellek, nesnelere belleği, iletişimsel bellek, anlam aktarımının yapıldığı kültürel bellek. (Assman, 2015, s.19) Kültürel bellek, toplumların geçmişlerine dair birikimleriyle olan bağlantılarını tekrarlamak suretiyle canlı tuttuğu ve bu birikimin kuşaklar arası aktarımını sağlayarak sürekli hale getirdiği kolektif kimliği oluşturan bellek türünü tanımlar. Toplumun kendi geçmişiyle kurduğu bağ ve bu bağın canlı tutulması kültürel bellek aracılığıyla mümkündür. (Akın,2018, s.104)

Toplumlar, kültürel varlıklarını güçlendirmek ve gelecek nesillere kültürel değerlerini aktarabilmek için kültürel bellek algısını yaratmıştır. Kültürel bellek, toplumların gelenek ve iletişiminden beslenerek bu doğrultuda devamlılık sağlar. Gelecek nesillere kültürel bellek algısıyla aktarılan değerlerde geçmişi anlatabilmek önemli bir olgudur. Çünkü kültürel bellekte geçmiş, bugünü geçmişin ışığıyla aydınlatmak için anlatılan bir öyküdür. (Pazarıcı, s.169) Bu doğrultuda toplumun geçmişi ortak bir kültürü oluşturmaktadır. Bu ortak kültür, toplumların hafızalarında kültürel bellek



Dünya edebiyatı sanatçılarından Mallerme ise “kendi yöntemleri ile ve dilden oluşturduğu kavramsal kullanımına kadar şiir müzikseldir. Müzik kesinlikle bütünde var olan ilişkilerin birliği, uyumu olarak tam ve açıkça bakırın, telin, ağacın çıkardığı basit seslerde değil ama doruk noktasına ulaşmış zihinsel sözlerden kaynaklanmaktadır.” diye ifade etmektedir. Dünya ve Türk edebiyatında birçok sanatçı şiirin ve müziğin birlikte bir bütün olduğu görüşünü dile getirmiştir.

### **Sözlü Kültür Ortamında Edebiyat ve Müzik**

W.Ong’a göre kültür, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültür olarak birincil sözlü kültür; yazılı kültür ve telefon, radyo, televizyon, diğer elektronik araçlarla yaratılan sözlü kültür olarak üç gruba ayrılır. (Ong, 2014, s.23-24) Bu üç kültürel öğenin içinde yer alan müzik, geçmişe dönme girişimlerinde etkili bir hatırlama unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk edebi eserlerinin müzik ile ilişkisi sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında kültürel bellekte kaydetme ve hatırlama kavramlarıyla değerlendirilebilmektedir.

İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanılmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortama sözlü kültür ortamı diyoruz. (Çobanoğlu 1996,s.182) “Sözlü ortam kaynağı, hangi biçim içinde ifade ediliyorsa edilsin, zaman içinde geçip geldiği yüzyılların bilgisini, tarihî olgu ve eylemlerini sınırsız sayıda yeniden düzenleyerek gelen veya kayda geçiren bir sözel belge niteliği taşır.” (Yıldırım,1998,s.91) Sözel bellekte olayların nesir anlatılar şeklinde saklanmasına göre şiir, müzik ve ritüel şeklinde saklanması ve kişilerarası aktarımı daha başarılıdır.

Sözün ezgiyle ve hareketle birleşmesi, bellekte yer edinmesinde büyük imkânlar sağlamaktadır.(Sever,2008,s.62)

Toplumların yaşam içerisinde elde ettikleri deneyimler sonucu oluşan değerler, toplumun belleğinde saklı bir biçimde yer alsa da çeşitli zaman dilimlerinde kültürel bellek aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatar. (Connerton,s.15) Toplumlar kültürel varlıklarını aktarabilmek için bellekte kaydedileni anımsamaya ihtiyaç duymaktadır. Bunun için geçmişi bugüne çağırması gerekmektedir. Geçmiş bugüne çağırmanın iki karşıt yolunun ayırt edilmesi gerekir. Bunlar canlandırma ve anımsamadır. (Connerton,2014,s.17) Anımsama, hiçbir biçimde geçmiş olayları birbirleriyle bağlantılı olmaksızın tek tek anımsamak değildir. Onlardan anlamlı bir anlatı dizisi oluşturabilmektir. (Connerton,s.50) Bu noktada sözlü kültür ortamında toplumların canlandırma ve anımsama kavramlarını gerçekleştirebilmesi için belleğe bilgilerin kaydedilmesinin çeşitli yöntemleri bulunmaktadır. W.Ong bellekte anımsamanın gerçekleşebilmesi için çeşitli tekniklerin neler olduğunu açıklamaktadır. Ritim ve ahenk öğelerinden faydalanmak bu tekniklerden biridir. Uzun süreli ve sözlü temele faydalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritim ağırlıklıdır; çünkü ritim, anımsamayı kolaylaştırır. (Ong,2014,s.50)

Şiirsel biçimlendirme, bellek tekniği olarak düşünüldüğünde dildeki metin, ses, mimikler ve ritimle birleşmektedir. Bu doğrultuda sözlü kültür ürünleri içerdikleri ritim ve ahenkler, akılda kalıcı olmayı kolaylaştırdığı için bellek ile geleneğin aktarılmasında ve devamlılık sağlanmasında önem arz etmektedir.

Sözlü kültür ürünlerinde bellekte kaydedilmesi ve hatırlanması sadece ritim ve ahenk ile gerçekleşmemektedir. W.Ong bu kavramlarla beraber ürünlerde yer alan kalıplaşmış deyişlerin de anımsamayı kolaylaştırdığını vurgulamaktadır. Ong'a göre kulaktan kulağa ve ağızdan ağza dolaşan hazır deyişler niteliğiyle kalıplar, söyleme ritim katmanının yanı sıra belleğe de destek olurlar, yani anımsamanın bir diğer yardımcısı da hazır deyişler niteliğindeki kalıplardır.

Bellekte kayıt edilen bilginin anımsama işleminin kolay olabilmesi için tekrara ihtiyaç duyulmaktadır. Belleğin anımsama konusundaki başarısı ritim, ahenk, kalıplaşmış deyişler ve tekrarlarla sağlandığı söylenebilmektedir. Tekrarlama, belli bir zaman düzeni içinde ve birbirine bağlı adımlar halinde bilgi aktarımının yapılmasının sağlanmasıdır. (Assmann,2015,s.23-24) Ritim, ahenk ve kalıplaşmış deyişler ile tekrar edilen bilgi bellekte daha kalıcı olabilmekte ve nesillere aktarımı daha kolay gerçekleşebilmektedir. Ezgisel ifadeler ve bu ifadelerin tekrarlanarak gündelik hayata aktarılması belleğin aktarılmasıyla eş değer görülmektedir. Sözlü kültürde kazanılan, öğrenilen bilginin unutulup kaybolmaması için sürekli tekrar gerekmektedir. (Ong,201,s.57)

Bir sözlü metnin etkili ve kalıcı olabilmesi iki şart gerekmektedir: ilki ezberden okuma, ikincisi ise müzik eşliğinde icra etmektir. Sözlü kültürlerde kaydetme pratikleri daha çok ezberlemeye yöneliktir ve zihinlere sürekli tekrarlar, ritimler ve ahenkler aracılığıyla kaydedilmektedir. Bu anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesiyle, yani kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır. (Assman,2001,s.91) Bu bilgiler sonucunda toplumun kültürel kimliğinin oluşmasında kültürel belleğin işlevinin önemli bir etken olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Müzik de bu konuda etki göstermektedir. Çünkü ezgiler ait olduğu toplumun geleneksel ve kültürel kodlarını yansıtmaktadır.

Ezberi kolaylaştıran şiirsel biçim kadar, müziğin ritim, ezgi ve diğer alt öğeleri sayesinde oluşturduğu formdur. Müziğin kendine özgü bu formu, kültürel bellek taşıyıcılarının gelenek içerisinde öğrendikleri metni belleklerinde kolay kodlamalarını (ezberde tutmalarını) ve hatırlamalarını sağlar. Bu noktada müzik, "ritmik güdüleyici" özelliği, tekrar edilebilirliği, duyuşsal öğrenme alanına hitap etmesi ve icra edilen metne oluşturduğu özgün form sayesinde, ezberi ve belleğe kodlamayı kolaylaştırıcı özellikleriyle aktarılan kültürel bilginin, hem icracının hem de dinleyicilerinin belleğine "kaydedilmesini" sağlar. Ezgilerin şiirle bütünleşirken müzikal nüanslar ve özellikler aracılığıyla oluşturduğu kalıplar, daima manzum sözlü metnin icracı tarafından kolaylıkla hatırlanmasını sağlamaktadır. (Akın, 2018,s.108) Sözlü kültür öğeleri içerdikleri ritim ve ahenk sayesinde akılda kalıcılıkları kolaylaştırdığı için belleğin ve geleneğin aktarılması ile devamlılık sağlanmasında önem arz etmektedir.

Müzik ve müzik aleti anlatıcının olmazsa olmazıdır. Kültürel belleğin oluşum ve aktarımında; "kaydetme", "çağırma" ve "iletme" (şiirsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımı) adı verilen üç koşulu ustaca kullanarak kültürel hayatın bütünlüğünü, aktarımını ve devamlılığını sağlayan kendilerine özel bir yetki verilmiş uzman taşıyıcılar mevcuttur (Assmann, 2015, s. 65). Bu uzman aktarıcılara toplum tarafından kültürel

belleğe ait olan bilgiyi taşıma yetkisi verilmiştir. Kültür aktarıcısı olan ozanlar toplumda saygın bir kişi olarak önemli bir yere sahip olmuştur. Türk edebiyatında Dede Korkut, hikâyelerini ve şiirlerini kopuz/saz eşliğinde ozan kimliğiyle anlatmış değerli bir kültür aktarıcısıdır. Ozan kimliği Âşık kimliğine bürünerek varlığını devam ettirmiştir. Destan ve hikâye anlatıcısı ile dinleyiciler arasındaki bağ, aslında kültürel bellek aracılığıyla kurulan bağıdır. Müzik ve müzik aleti ise bu bağın yegâne iletişim aracıdır.(Akın,2018,s.111) Türk edebiyatında müzik ile icra edilen şiir, hikaye, destan türlerine örnek fazla bulunmaktadır. İslamiyet öncesi ve İslamiyet'e geçiş döneminde ortaya çıkan icralar sırasında kullanılan ezgiler, melodik yapılar, ritim ve usullerin tamamı ait oldukları Türk boyunun kültürel birikimini yansıtır (Reichl, 2002, s. 105-118).

### **Yazılı Kültür Ortamında Edebiyat ve Müzik**

Müzik ile edebiyat arasındaki ilişki ses ve söz etkileşiminden oluşmuştur. Şiir, sözlü müzik eserleri için son derece zengin bir kaynaktır ve "Türk musikisi, söze verdiği ağırlık dolayısıyla önce bir şiir musikisi."dır. (Tanrıkorur,1998,s.105) Klasik Türk Musikisi, Divan şiiri etkisiyle gelişmiştir. Bu nedenle Klasik Türk Musikisi'nin dili edebi bir dilden oluşmuştur. Klasik Türk Musikisi bestekârları, birçok Divan edebiyatı sanatçısının şiirini besteleyerek söz ve sesi sanatsal bir biçimde bütünleştirmiştir. Divan edebiyatı şiirinde ritim, ahenk unsurlarından biri olan aruz ölçüsü ile sağlanmıştır. Divan edebiyatı şiirindeki sözcükler, ele alınan konu gibi unsurlar Klasik Türk Musikisi'nde makam, usul, ezgi gibi müzikal yapı unsurlarını etkilemiştir. Bu doğrultuda Divan edebiyatı şiirinin yazıldığı aruz ölçüsü ile Klasik Türk Musikisi bestelerinde kullanılan usuller arasında bir ilişki olduğunu belirtmek mümkündür.

Tarihi süreç içerisinde kökü önce şaman ve sonra ozan kimliğine dayanan Âşıklık geleneği 16.yüzyıldan itibaren Türk Saz Şiiri adıyla varlığını göstermiştir. Saygın kişi olma, toplumun aksayan yönlerini eleştirme, halk hikâyeleri anlatma gibi çeşitli görevleri olan âşıklık geleneğinde öncelikli olarak duygu güzelliğine önem verilmiştir. Âşıklık geleneğinde ses ile sazın güzel olması ikinci planda kalmış ancak şiirini saz eşliğinde icra eden âşıklar daha çok sevilmiştir. Bunun sonucunda kültür aktarıcısı olan âşık, deyişi belleğinde hazırlamak ve sözlerini ezgilerle süslemek amacıyla sazını bir araç olarak kullanmıştır. Bu gelenekte bağlama ile icra edilen ürünler sözlü kültür ortamında ritim, ahenk unsurları, tekrar aracılığıyla ezberleyerek ürünlerin belleğe kaydedilmesini kolaylaştırmıştır.

Sözlü ve yazılı kültürün ortamının bütünleştiği divan ve halk edebiyatı dönemlerinde verilen ürünler yazıya da geçirilerek divan edebiyatında "divan"; halk edebiyatında "cönk" adı verilen defterlerde bir araya getirilmiştir. Bu dönemlerde icra edilen şiirler hem yazı formunda kaydedilerek hem de müzikal yapı formunda bestelenerek bir kültürel değer hazinesine dönüşmüştür. Yazılı ve bestelenmiş bir biçimde kayıt altına alınan bu şiirler, gelecek nesillere bilgiyi ve kültürel değeri aktarmada büyük önem arz etmektedir.

Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı döneminde modern Türk şiiri gerçek anlamda 1896-1901 yılları arasında Servet-i Fünun döneminde ortaya çıkmıştır. Şiir ağırlıklı olan bu dönemde ölçü ve çeşitli ahenk unsurlarıyla uzun sesli söyleyiş ve müzik değeri olan

sözcükler tercih edilmiştir. Aruz ölçüsüyle musikiyi ön planda tutarak kulak için kafiye anlayışını benimsenmiştir. Türk edebiyatının ilk beyanname yayınlayan topluluğu olarak bilinen Fecr-i Âti döneminin en büyük sanatçısı Ahmet Haşim, tüm şiirlerinde aruz ölçüsünü kullanmış, iç ahenk ve musikiye önem vermiştir. Ahmet Haşim'in Türk edebiyatında bir çeşit poetika olarak kabul edilen Piyale isimli şiir kitabının ön sözünde "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlığıyla yazdığı makalesinde şiir ile ilgili görüşlerini ifade etmiştir. Ahmet Haşim, şiiri, söz ile musiki arasında, sözden ziyade musikiye yakın olarak tanımlamış ve şu şekilde açıklamıştır: " Şiirde her şeyden önce önemli olan, sözcüğün anlamı değil, cümledeki söyleyiş değeridir. Şairin amacı her sözcüğün cümledeki yerini, öbür sözcüklerle olacak değinme ve çarpışmalardan ve anlaşılmasız birleşmelerden ortaya çıkan tatlı, gizli, yumuşak ya da sert uyumlarını dizinin bütünündeki gidişe bağlayarak dalgalı ve akıcı, karanlık ya da ışıklı, ağır ya da hızlı duygulara, sözcüklerin anlamlarının üstünde dizinin musiki yönünden dalgalanmalarından gelen, sınırsız ve etkili bir anlatım bulmaktır." Ayrıca poetikasında şiirde musikinin anlamdan önce geldiği ve şiirin bir hikâye değil, sessiz bir şarkı olduğu görüşlerini de savunmuştur. Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti dönemi sanatçıları, edebi anlayışları doğrultusunda şiirde ses, sözcük ve musikiye önem vermiş, etkili söyleyişin anlamdan ziyade musiki ile sağlanabileceği düşüncesiyle eser oluşturmuştur. Şiirin kendinse has bir iç musikisi olduğunu kabul etmişlerdir.

Cumhuriyet dönemi şiiri çok geniş bir yelpazede gelişirken müzikle bağlantısını kaybetmemiştir. Bu dönemde Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Popüler Müzik sanatçıları Türk şiirine büyük ilgi göstermiştir. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı döneminde birçok sanatçının şiirleri bestelenmiş 20 ve 21.yüzyılda popüler müzik içerisinde yerini almıştır. Yahya Kemal Beyatlı'nın Sessiz Gemi şiiri, Orhan Seyfi Orhon'un Veda Busesi şiiri (yirmiden fazla şiiri bestelenmiştir) gibi eserler popüler müzik içerisinde önemli bir değer taşımaktadır. Edebiyat dünyasında yaşayan en büyük hece şairi olarak kabul edilen Cemal Safi'nin yüz altmış civarında şiiri bestelenmiştir. Nazım Hikmet'in şiiri olan Cem Karaca tarafından bestelenen Ceviz Ağacı, Cumhuriyet dönemi halk şiiri anlayışıyla bağlama çalmayan ancak kalemi güçlü olan Abdurrahim Karakoç'un Mihriban şiirinin Musa Eroğlu tarafından bestelenmesi gibi birçok eser nesiller boyu kültürel bir değer taşıyarak toplumun belleğinde kalıcı bir yer etmiştir.

### **Elektronik Kültür Ortamında Edebiyat ve Müzik**

20. ve 21.yüzyılda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler toplumu her alanda doğrudan etkilemiş, toplumun kültürel yapısını hem olumlu hem de olumsuz yönde değiştirmiştir. Edebiyat ve müzik ilişkisi bağlamında ortaya çıkan eserler elektronik kültür ortamında teknolojik araçların kullanımıyla popüler kültürde yerini almıştır. Yazılı kültür ortamında somut bir veri biçimde kayıt edilen eserler, elektronik kültür ortamında radyo, telefon, bilgisayar gibi çeşitli teknolojik araçlar ile daha ulaşılabilirliği sağlamış ve hitap edilen kitle sayısının artmasını kolaylaştırmıştır. Bu araçlar hem sözlü ve yazılı kültür ortamında oluşan eserleri icra edenlerinin tanınırlığını arttırmış hem de elektronik kültür ortamında ortaya çıkan eserleri icra edenlerin topluma hızlı bir biçimde yer edinmesini ve toplumun belleğinde kalıcı olmasını sağlamıştır. Özellikle

Âşıklık geleneğinde ortaya çıkan eserler, elektronik kültür ortamının sunduğu teknolojik araçların etkisiyle yaygınlaşmıştır. 20-21.yüzyılda kültür aktarıcısı olan âşıklar, söz ve müziği bütünleştirdiği eserlerini elektronik ortamda kayıt etme imkânı bulmuştur. Elektronik kültür ortamında âşık, dinleyicisinin çoğu zaman posterinden veya kasetinin kapağına basılan resminden yahut konser veya radyo-televizyon programından tanıdığı bir kişinin plağa, kasede veya başka bir elektronik malzemeye kaydedilmiş icrasıyla karşısındadır. Burada âşık tamamen aradan çekilmiş ve dinleyiciyi icrasıyla açık ticari bir ilişki bağlamında baş başa bırakmıştır. (Çobanoğlu 1996, s. 205-218) Plak, kaset, cd gibi materyallere kayıt edilen eserler topluma sunulmuş ve bu sayede topluma ulaşması kolay olmuştur. Topluma ulaşmasıyla toplumun bu eserleri ve eseri icra edenleri tanınırlığını arttırmıştır. Bu doğrultuda âşıklar ve eserleri toplumun kültürel belleğinde yer etmiştir.

Yazılı ve sözlü kültür ortamında oluşan çeşitli yöntemlerle belleğe kaydedilen eserler, elektronik kültür ortamında teknolojik araçların kullanımıyla daha somut bir veri haline getirilerek ve farklı tarzlarda yeniden icra edilerek topluma sunulmuştur. Bu elektronik kültür ortamının sunduğu imkânlar eserlerin dijital platformda sergilenmesini kolaylaştırmış hem şairlerin kendi şiirlerini seslendirme hem de farklı sanatçılar tarafından şiirlerin bestelenerek yorumlanmasını sağlamıştır. Özellikle 1987 yılında Can Yücel ile şiirleri kasete doldurma furyası başlamış, bunun sonucunda birçok şair kendi seslendirdiği şiirlerini kayıt altına almıştır. Sadece kendi sesinden seslendirilen şiirler değil, başka sanatçılar tarafından seslendirilen şiirler de olmuştur. Son yıllarda bu şekilde oluşan şiirleri Yapı Kredi Yayınları görsel açıdan zenginleştirerek müzik ve edebiyat piyasasına sürmüştür. Bununla beraber şiirlerin müzik ile buluşarak bestelenmesi ve yorumlanması birçok sanatçının albüm yapmasına teşvik etmiştir.

### **Bestelenmiş Şiirler ve Popüler Kültür**

Popüler kültür, 20.yüzyılda etkisini küresel dünyada göstermeye başlamıştır. Türk Dil Kurumu popüler kültür kavramını, "belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü" olarak tanımlamaktadır. Popüler kültür kavramı genel olarak dönemlik meşhur olan davranış biçimleri, müzikal eserler, kitaplar, kıyafetler gibi unsurların o dönem içinde yaygınlaşması ve tüketilmesi hali durumu anlamı taşımaktadır.

Popüler kültür içerisinde müzik, popüler kültürün sunuş şekline ve kitlelerin bu sunuşuyla beraber kabullenişine göre farklılık gösterebilmektedir. Bu konuda bestelenmiş şiirler, popüler kültürün topluma sunuş biçimine göre kitlelerce benimsenmesini sağlamıştır. Bu bağlamda bestelenmiş şiirler, dönemler içerisinde müzikal alanda farklı tarzlarda yeniden icra edilmiştir. Bir dönemde türkü türü ile ortaya çıkabildiği gibi bir başka dönemde rock müziği türünde de karşılaşmak mümkün olmaktadır. Sadece bu iki tür değil arabesk, sanat müziği gibi ve aynı dönemlerde farklı türlerde de icra edildiği görülebilmektedir. Farklı müzikal türlerde oluşan bestelenmiş şiirler, hitap ettiği kitleye göre kültürel bellekte yerini almıştır. Toplumdaki bireylerin duygu ve hissiyat durumlarına göre bu farklı müzikal türler, bireylerin ilgi alanına göre yaşamaya devam etmektedir. Karacaoğlan'ın "İncecikten Bir Kar Yağar Elif Elif Diye" şiiri bestelenerek İncesaz ile Cengiz Özkan tarafından seslendirilmiştir.



Aynı şiir popüler müzik türlerinden biri olan rock müzik türünde grup Badem tarafından yeniden seslendirilmiş ve bu tür, genç kitleler tarafından daha çok benimsenmiştir. Bu doğrultuda rock müzik türünün popüler olması bestelenmiş şiirlerden bazılarının bu türde de yeniden icra edilmesini ve toplumun genç kitleleri tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Farklı tarzlarda seslendirilen bestelenmiş şiirlerin, toplumun içinde çeşitli gruplar tarafından kabullenilmesi ve popüler hale getirilmesi müzikal algı ile etki edebilme alanının çeşitliliğini göstermektedir.

Büyük kitleler tarafından dinlenen ve popüler haline gelen bestelenmiş şiirler, popüler kültürün topluma sunmak istediği şekilde toplumun belleğinde yer etmiştir. Müzik ile şiirin bütünleşmesi ve bunun sonucunda elektronik kültür ortamında çeşitli materyallerle bu şiirlerin kayıt altına alınması kültür endüstrisi alanında büyük önem taşımıştır. Bu durumda popüler kültür içerisinde şiirlerin bestelenmesi yeni bir sektör oluşturmuştur. Kültür endüstrisinde bu alanın büyük önem taşıması şiirlerin müzik ile buluşmasını ve bir sektör haline gelerek kültür ekonomisine katkıyı arttırmıştır. Bu doğrultuda müzik piyasasına sürülen albümler, çeşitlilik kazanmıştır. Bir şairin tüm veya belli başlı şiirlerinin bestelenerek ayrı her şiirin farklı sanatçılar tarafından yorumlanmasıyla ve bir şairin kendi sesinden şiirlerini seslendirilmesiyle albümler oluşmuştur. Özellikle bir şairin kendi sesinden veya başka bir kişi tarafından seslendirmesiyle oluşan albümleri son yıllarda Yapı Kredi Yayınları hazırlayarak müzik ve edebiyat sektörüne yeni ürünlerin kazandırılmasını sağlamıştır. Yapı Kredi Yayınları tarafından hazırlanan bu ürünler, toplumun büyük kesimine hitap etmiş ve bireylerin ilgisini çekmeyi başarabilmiştir. Bununla beraber unutulmaya yüz tutmuş şairler ve şiirleri nesillere hatırlatılarak kültürel bir değer algısı yaratmayı sağlamıştır. Bu durumun sonucunda şiirler kültür aktarımında büyük önem teşkil ederek kültür endüstrisini ve ekonomisini olumlu yönde etkilemiştir. Olumsuz yönde etkisi ise bestelenmiş şiirlerin, müzik sektörü içerisinde bir pazar haline gelmesi ve popüler kültürün, şiirleri müzik olarak topluma sunması şiirin tür olarak unutulmasına neden olmuştur. Müzik ile icra edilen şiirler toplumun belleğinde şarkı formuyla yer almıştır. Bu durum şiirsel işlevinin geri planda kalmasına neden olmuştur. Popüler kültürün bu duruma neden olması şarkı olarak bilinen şiirlerin ilk türsel özelliğini koruyamaması açısından olumsuz etkilemiştir.

### **Sonuç**

Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında icra edilen eserler çeşitli şekillerde toplumların kültürel belleğinde yerini almıştır. İcra edilen eserler, kültürel bellekte ritim ve ahenk unsurlarını (edebi sanatlar, ölçü, kafiye, redif vb.) kullanarak anımsatma, tekrarlama, canlandırma aracılığıyla saklanabilmiştir. Sözcüklere yüklenen melodik yapı, şiire yeni bir form kazandırarak ve ezberlemeyi güçlendirerek kültürel bellekte daha kalıcı hale gelmesini kolaylaştırmıştır. Üç farklı kültür ortamında bu şiirler kayıt altına alınmış, nesillere aktarımı gerçekleşmiştir. Sözlü ve yazılı kültür ortamında oluşan eserler, elektronik kültür ortamının sunduğu teknolojik araçların imkânı (kaset, cd, televizyon vb.) ile daha kolay korunabilmiş ve topluma daha hızlı ulaştırılabilmektedir. Müzikal yapı ile bütünleştirilen şiirler, şarkı formunda topluma sunulmuştur. Bu doğrultuda şiirler bestelenmiş ve çeşitli sanatçılar tarafından yorumlanmıştır. Bu

durum müzik sektöründe yeni bir alan oluşturarak şiirlerin albüm formatında sunulmasının zeminini hazırlamıştır. Kültürel bellekte çeşitli bir biçimde saklanın şiirler, hem şairin kendi sesinden hem de müzikal yapıyla bütünleşerek şarkı formunda farklı sanatçıların yorumlamasıyla kayıt altına alınmış ve çeşitli albümlerin meydana gelmesini sağlamıştır. Albüm olarak müzik sektöründe şiirlerin bestelenmesi ve topluma sunulması birçok albüm şirketi tarafından albüm sayılarını arttırmıştır. Bu durum sonucunda müzik sektörü içerisinde yer alan bestelenmiş şiirler ve şairlerin veya farklı kişiler tarafından seslendirilen şiirlerin, albüm olarak pazar haline getirilmesi kültür endüstrisi ve ekonomisi içerisinde canlı kalmasını sağlamıştır. Kültür endüstrisinde müzik ile beraber bir sektör olan bestelenmiş şiirler, kültürel bir değer dönemlere aktarımını kolaylaştırması açısından büyük önem teşkil etmekte ve kültür ekonomisini katkı sunmaktadır. Popüler kültür, şiirler bestelendikten sonra bir edebi tür olmasından ziyade şiirlerin şarkı formunu ön planda tutmuştur. Çeşitli dinleyici gruplara sevdikleri şarkının kime ait olduğu veya şarkının sözlerini kimin yazdığı sorusu sorulduğu zaman çeşitli dinleyici gruplar, sevdikleri ve belleklerinde kaydettikleri şarkıların sahiplerinin ilk akla gelen o şarkıyı yorumlayan veya seslendiren sanatçının ismini cevap olarak verdikleri gözlemlenmiştir. Bu gözlemin sonucunda günümüzde toplum, şarkı olarak dinlediği müziğin aslında bir şaire ait şiir olduğunu bilmediğini ifade etmek yanlış olmamaktadır. Çünkü popüler kültür, topluma bunu bu şekilde sunmuştur. Bu doğrultuda toplumun kültürel belleğinde bestelenen bir şiir, şarkı formunda saklanmaya devam etmektedir. Bu konuda albümlerin tanıtımlarında, düzenlenen etkinliklerde ve televizyon programlarında, çekilen kliplerde gibi birçok çeşitli alanda farklı çalışmalar yapılarak toplumun kültürel belleğinde şarkı olarak bilinen bestelenen şiirlerin aslında bir şair tarafından kaleme alınan bir edebi tür olduğunu vurgulamak, edebi ve müzikal değerinin bir bütün olarak topluma aktarılması gerekmektedir. Kültürel bir değer olarak şairin ve şiirin toplumların kültürel belleğinde bu şekilde yaşatılması daha doğru olacaktır.

### **Kaynaklar**

- Akın, Bülent, "Kültürel Bellek ve Müzik", Eurasian Journal of Music and Dance,(13),101-117,2018
- Arslan, Mustafa, "Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi,15/1 Yaz, 2015.
- Assman, Jan, "Kültürel Bellek", çev.Ayşe Tekin, Ayrıntı yay.,İstanbul,2003.
- Bahar, Meral, Yücetoker, İzzet, "Cumhuriyet Döneminde Şiir ve Müzik: Âşıklık Geleneği",90. Yıl Müzik Kongresi, AKÜ Amader,s.1, Afyonkarahisar,2015.
- Connerton, Paul, "Toplumlar Nasıl Anımsar?",çev.Alaeddin Şenel, Ayrıntı yay., İstanbul, 2014.
- Çobanoğlu, Özkul," Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi." Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Doktora Tezi,1996.
- Erol, Ali, "Şiir ve Musiki", İlmî Araştırmalar, İstanbul,2002.

- Feld, S.,Fox,A.A., "Music And Language",Annu.Rev.Anthropol,23,s.25-53.,1994.
- İbni Haldun, "Mukaddime II" , çev.Zakir Kadiri Ugan,MEB yay., İstanbul, 1991.
- Ong, J.Walter, "Sözlü ve Yazılı Kültür", çev. Sema Postacıoğlu Banon,Metis yay., İstanbul, 2014.
- Pazarıcı, Gürkan, Nilgün, "Kültürel Belleğe Yolculuk", Epos yay. Ankara,2018.
- Reichl,K., "Türk Boylarının Destanları",çev.Metin Ekici, TDK yay., Ankara,2002.
- Sever, Mustafa, "Toplumsal Bellek ve Geleneksel Eylem Bağlamında Bir Sözel Tarih Metninin Değerlendirilmesi", Milli Folklor, s.77, Ankara, 2008.
- Şahin, Veysel, "Kültürel Bellek Mekânı Olarak Türküler", Kültürümüzde Türkü Sempozyumu, Sivas, 2011.
- Şahin, İ. "Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik",Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.XLIX,II,269-285,Ankara, 2008.
- Tanrıkorur,C., "Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler", Ötüken yay., İstanbul,1998.
- Tracey, H. " The Social Role Of African Music",African Affairs, 53/212, s.234-241,1954.
- Yıldırım, Dursun, "Türk Bitiği", Akçağ yay., Ankara, 1998.



# ETNOMÜZIKOLOJİK GÖÇ ÇALIŞMALARININ ETİĞİ VE POLİTİKASI: ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR DEĞERLENDİRME



Evrım Hikmet ÖĞÜT<sup>1</sup>

## Abstract

### ***Ethics and Politics of Ethnomusicological Migration Studies: A Self-reflexive Study***

In the field of ethnomusicology, which intensively employs the ethnographical research methods, there is a general consensus that the relationship between “the object of research” and “the researching self” should be founded upon ethical principles. However, it is impossible to consider the unearthing of the power relations that are crystallized in the researcher-researched binary and influential in knowledge production as separate from the ethics of research.

The emergence of debates on “crisis of representation” in the field of anthropology in the early 1970s, in other words the idea that the researcher’s (observer’s) gaze to the object of research cannot be unbiased, constitutes an important breaking point in the paradigmatic transformation of the ethnographical methodology. With the concepts of reflexivity and self-reflexivity coming to the foreground first in anthropology and shortly after, due to Pierre Bourdieu’s contributions, in sociology, not only the asymmetrical and biased nature of the researcher’s relationship with his/her object of research but also the examination of the effect of the research process on the researcher have become necessary. It is of utmost importance to assume a position of reflexive/self-reflexive questioning on any attempt of knowledge production employing ethnographic methods, specifically areas such as migration studies where the “observed” community is mostly described as a marginalized minority community, and the discourse is framed within hierarchical power relations. Addressing migration not only as a humanitarian issue but also as a political issue may expose these power relations.

In this paper, through self-reflexive questioning of the ethnomusicological migration research, which constitutes my main area of research since 2011, and two research processes conducted with two different migrant communities and with different methods, I aim to present an examination within the framework of political nature of migration ethnography and the fundamental ethical principles of ethnomusicology.

<sup>1</sup> Doç. Dr., MSGSÜ İDK Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı.

**Giriş**

Etnografik araştırma yöntemine yoğun biçimde başvuran bir disiplin olarak etnomüzikoloji, özellikle antropoloji alanında süregelen yöntem tartışmalarını ve paradigmatik dönüşümleri -kimi zaman gecikmeli de olsa- takip etmekte. Bu açıdan, 1970 sonrasında yaygınlaşan post-kolonyalizm, feminist kuram, fenomenoloji ve düşünümsel (reflexive) etnografi gibi kuramsal ve metodolojik yaklaşımlar bugün etnomüzikoloji disiplininin temel yaklaşımları haline gelmiş durumda. Son birkaç on yıldır, etnografik yönteme dayalı araştırmanın nesnelliği, araştırma ve yazma süreçlerinde ortaya çıkan hiyerarşik ilişkiler -ve bunlara bağlı "temsil krizi"- araştırma etiğini de içine alan verimli bir tartışmaya konu olmakta. Etnomüzikoloji disiplini çevresinde kurulmuş bilimsel topluluklar ve akademik kurumlar da bu tartışmaya katkı sunmanın yanı sıra komiteler ve ilke belgeleri aracılığıyla özellikle konunun etik boyutu ile ilgili etkin bir tutum almaktalar.<sup>1</sup> Bu tartışmanın göç araştırmaları alanındaki yansımalarının ise hem araştırma "öznesi" ve "nesnesi" arasındaki olası eşitsizlikler hem de çalışılan toplulukların "kırılganlıkları" dolayısıyla daha da büyük boyutlu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte göç süreçlerinin politik bağlamın dışında düşünülmesi hemen hemen imkansız olduğundan, özellikle göç araştırmacıları tüm bu etik tartışmaları konunun politik boyutunu da göz önüne alarak gerçekleştirmeler. Bu metinde, sayılan tartışmalar ışığında, 2011 yılından bu yana iki farklı göçmen toplulukla, farklı yöntemlerle gerçekleştirdiğim göç merkezli iki araştırma sürecini özdüşünümsel bir sorgulamaya tabi tutarak, göç etnografisinin politik doğası ve etnomüzikoloji disiplininin de benimsediği temel etik değerler çerçevesinde bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktayım.

**Düşünümsel Etnografiye Genel Bir Bakış**

Sosyal bilimler alanında özellikle 1970'li yıllarda gerçekleşen post-yapısalcı dönüş çok genel bir anlamda bir dizi yeni düşünme pratiğini beraberinde getirirken, antropoloji disiplini, araştırmacının kendi ön kabullerini araştırma metnine aktarmakta olduğu ve buna bağlı olarak araştırma nesnesi olan "öteki"nin araştırmacı tarafından temsil edildiği -ya da temsil edilip edilemeyeceği- gerçeğiyle yüzleşmeye başlar. Düşünümsellik (reflexivity) kavramını gündeme getiren en erken metinlerden biri ABD'li antropolog Bob Sholte'nin 1969 tarihli "Toward a Reflexive and Critical Anthropology" (Düşünümsel ve Eleştirel Bir Antropolojiye Doğru) başlıklı makalesi olur (Altuntek, 2009, s.137). Takip eden yıllarda, düşünümsellik kavramı çokça kullanılan, özellikle Sosyolog Pierre Bourdieu tarafından yaygınlaştırılan ve bu süreçte anlamı sabitlenmekten ziyade genişleyen verimli bir araca dönüşür.

Basitçe "kendine geri dönme, kendi üzerine düşünme" olarak tarif edebileceğimiz düşünümsellik ve etnografin kendi deneyimi üzerine düşünme ve yazma etkinliğine vurgu yapan öz-düşünümsellik (self-reflexivity) kavramları geniş bir çerçeveden ele alındığında gerek araştırma süreci gerekse yazma aşamasına ilişkin bazı temel vurgular üzerinden tanımlanabilir.

Öncelikle, düşünümsellik fikrinin ortaya çıktığı dönemde, sosyal bilimlerin genel olarak pozitivist fikirlerle bir çatışma halinde olduğu ve özellikle etnografik

araştırmalarda "araştırma ve yazma süreçlerinde nesnel bir tutumun mümkün olamayacağı" fikrinin genel kabul gördüğünü hatırlatmak gerekir. Bu bakımdan, hem tüm sosyal bilimsel paradigmanın ideolojik yükler taşıdığı hem de araştırmacının alanda asla kendi kültürel ve sınıfsal vb. geri planından ve dolayısıyla ön yargılarından bağımsız olamayacağı düşünülmektedir. Pierre Bourdieu, araştırmacının araştırma sürecinde dikkatle olası etkilerinden kaçınması gereken üç temel yakınlıktan söz eder: Bunlar, araştırmacının kendi kökenine ve yerine (sınıf, cinsiyet, etnik kimlik vs.); akademideki pozisyonu da dahil olmak üzere sahip olduğu iktidar pozisyonuna ve kendisini "pratik çözümler üretmekten alıkoyan", pratik mantığı kuramsal mantığa indirgeme tehlikesi taşıyan entelektüelizme dair yakınlıklardır (Bourdieu ve Wacquant, 2001, s.37). Dolayısıyla Bourdieu'ye göre düşünömsellik, "düşünülebilir olanı sınırlayan ve düşünüleni önceden belirleyen düşünölmemiş düşünce kategorilerinin" göz önüne alınmasını ve araştırma sürecinden ayıklanmasını gerektirir (Bourdieu ve Wacquant, 2001, s.38).

Bourdieu'nün de dikkat çektiği gibi, araştırmacının geri planı yalnızca kendi bakışını sınırlamakla kalmaz, aynı zamanda onu araştırma nesnesi yani araştırılan (kişi ya da topluluk) karşısında iktidar pozisyonuna getirebilir. Bu eşitsiz güç ilişkisinden kaçınmak düşünömselliğin temel meselelerinden biridir. Cinsiyeti, sınıfsal ve etnik sömürü biçimleriyle ilişki içinde ele alan feminist antropologlar da araştıran-araştırılan arasındaki bu eşitsiz ilişkiye dikkat çekmiş ve araştırma sürecinde "bilen" özne ile "bilinen" arasındaki hiyerarşinin ortadan kaldırılmasına odaklanmıştır (Oakley, 1998, s.711). Bu bağlamda, feminist antropologlar, alanda karşılıklı fikir alışverişi yoluyla ortak bilgi üretiminin imkanlarını araştırırlar. Diğer yandan, yine feminist antropologlar içinden yükselen anlamlı bir eleştiri, araştıran-araştırılan arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkmasının gerçekten mümkün olup olamayacağını sorgular. Judith Stacey (2017), "Kendimi, etnografik yaklaşımda araştırma deneklerine daha büyük saygının ve onlarla eşitliğin yer almasının daha derin ve daha tehlikeli bir istismar biçimini maskeleyip maskeleyemediğini merak ederken buluyorum" (s.179) ifadesiyle, eşit ilişki kurma çabasının mevcut güç eşitsizliğini derinleştirebileceği uyarısını yapar. Zira araştırmacı her zaman araştırma alanını terk etme özgürlüğüne sahiptir.<sup>2</sup> Yine kimi feminist antropologlar "ben" ve "öteki" ayrımının ve doğal olarak bunlar arasındaki hiyerarşinin etnografik çalışmanın doğasında bulunduğunu hatırlatırlar (Altuntek, 2009, s.155).

Düşünömselliğin hem etnografik araştırma hem de etnografi yazma sürecine getirdiğin en önemli katkılardan biri de araştırmacıyı sürecin doğrudan kendi araştırmasının nesnesi haline getirmesidir. Araştırma sürecinde alanda kendi varlığı üzerine düşünmeye yönelen araştırmacı, hem kendisinin alanda birlikte çalıştığı kişilerin davranış, ilişki, duygu veya etkinlikleri üzerindeki etkisi hem de alanda kendi geçirdiği dönüşüm üzerine bir düşünme pratiği geliştirir.

### **Göç Çalışmalarında Etik ve Politika**

Bir disiplinden ziyade farklı disiplinlere yayılmış bir araştırma alanı olarak değerlendirilebilecek olan göç çalışmaları, öncelikle, bu alandaki araştırmaların toplumsal politika üretme süreçlerindeki doğrudan ya da dolaylı etkisi dolayısıyla

politik bir nitelik taşıyabilir (Scholten, 2019, s.352). Diğer yandan, göç çalışması göç çevresin gelişen politik tercih, söylem ve etkilerden bağımsız düşünülemez. Özellikle medya, vatandaşlar, devlet ve çeşitli muhalif topluluklar tarafından şekillenen dinamik bir politik söylemin merkezinde yer alan göç çalışmalarında kullanılan her bir kavramın (mülteci, göçmen, misafir/ev sahibi, asimilasyon, entegrasyon, yardımlaşma, dayanışma vs.) neden tercih edildiği bu bağlamda düşünömsel bir pratiğe tabi tutulması gereken kavramlardır.

Göç çalışmalarında kullanılan kavramların tercihi yalnızca araştırmacının bilinçli kişisel politik duruşunu imlemez. Örneğin, antropolog Nina Glick Schiller'in (2007) göç araştırmaları alanına kazandırdığı önemli bir eleştirel kavram olan "metodolojik milliyetçilik", araştırmacıların göçe ilişkin düşünme biçimlerinin ulus devlet ve onun çıkarlarıyla nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Buna benzer şekilde, göçmen ve yerli topluluklarını barındırdığı çeşitliliği ve çok sayıda çatışmayı meydana getiren (sınıf benzeri) farklılaşmayı göz ardı ederek onları "homojen" bir ulus kimliği veya etnik kimlik olarak tanımlayan ve etiketleyen düşünce biçiminin yaygınlığı da araştırmacının daha kavramsal çerçevesini kurarken dahi genel kabullerin etkisi altında olduğuna işaret eder. Bu anlayışa karşı, 2000'li yıllarda göç çalışmalarında etnik ve ulusal grupların analiz birimi olarak kullanmasına yönelik bir eleştiri yükselmiştir (Glick Schiller vd. aktaran Yalaz ve Zapata-Barrero).

### **İki Göç Araştırmasına Düşünömsel Bir Bakış**

Yaklaşık olarak son 9 yıldır göç olgusu üzerine düşünen, literatürü tanımaya çalışan ve iki göçmen toplulukla farklı tekniklerin kullanıldığı uzun süreli alan araştırmaları sürdüren bir etnomüzikolog olarak benim bu metni yazarken muradım, yukarıda kısaca tarif edilen teorik ve politik çerçevede şekillenen bir bakış açısıyla kendi geçmiş ve güncel çalışmalarımın kısa bir düşünömsel değerlendirmesini sunmaktır.

Bu çerçevede değerlendirmeye çalışacağım iki araştırmadan ilki, doktora tez çalışmam kapsamında, 2011-2014 yılları arasında süren ve İstanbul'da yaşayan Keldani-Iraklı göçmen topluluğunun müzik pratiklerine odaklanan bir araştırma. Güncel olarak devam eden, ikinci araştırma ise büyük ölçüde İstanbul'daki Suriyeli müzisyenlerin deneyimini ele alan araştırmamdır. Bunlardan ilki, sığınmacı statüsüyle, üçüncü bir ülkeye gönderilmek üzere Türkiye'de geçici olarak bulunan, nüfusu araştırma döneminde bin-4 bin kişi arasında değişen, homojen denilebilecek ve Türkiye'deki varlıkları oldukça görünmez kalmış bir etnik-dini topluluktur. İstanbul'daki Suriyeli toplumu ise farklı etnik, sınıfsal, dini kökenlerden birey ve topluluklardan oluşan -bu bakımdan her türlü tektipleştirmeye direnen-, İstanbul'da nüfusu 600 bini bulan, "geçici koruma" statüsüyle Türkiye'de bulunan ve hem Türkiye'de hem de dünyada çok boyutlu bir söylem ve etkinlik ağının merkezindeki bir göçmen topluluk. Yakın coğrafyalardan geliyor olmaları, Arapça'nın ortak dil (tek dil ya da ana dil değil) olması ve her iki topluluğun göç hareketinin temel sebebinin savaş ve şiddet ortamı olması dışında taşıdıkları farklılıklar, bu iki toplulukla yürüttüğüm uzun süreli alan çalışmalarını pek çok açıdan birbirlerinden farklılaştırmakla beraber, her iki çalışmada da kafamı kurcalayan, çözüm üretme ihtiyacı duyduğum ve zaman zaman zorlandığım bazı ortak meseleler oldu. Bunun yanı sıra, geçmişte, özellikle ilk araştırma sürecinde farkında



olmadığım pek çok nokta, şimdi gündemimde önemli bir yer tutmakta. Bunun iki temel nedeni olduğunu düşünüyorum. Bunlardan ilki, Suriye göçünün daha siyasallaşmış bir bağlamda tartışılıyor olması ve benim de bu politik bağlam içinde konuya ilişkin belli bir bakış açısına sahip olmam. Diğer nedeniyse, yıllar geçtikçe antropoloji literatürüne ve verdiğim dersler aracılığıyla etnografik araştırma yöntemine aşinalık kazandıkça buralardaki güncel tartışmaları kendi gündemime taşımış olmamdır.

Burada, bu iki alan deneyimimi, yukarıda özetlendiği haliyle düşünömselliğın temel tartışmaları olan, araştıran/araştırılan ilişkisi<sup>3</sup>, araştırmacının araştırma nesnesi olarak alandaki etkisi ve kendi dönüşümü bağlamında, bazı örnek olaylar üzerinden kısaca değerlendirmeye çalışacağım.

Göç araştırmalarında, araştırmacının genellikle yerel topluluğun bir üyesi olması, vatandaşlık statüsüne sahip olması, anadile ve yerel kültüre aşinalığı başta olmak üzere çok çeşitli parametreler araştırmacıya araştıran-araştırılan ilişkisinde "avantajlı" bir pozisyon kazandırmaktadır. Araştırılan topluluğun, özellikle göç örneğinde olduğu gibi, -çoğu kez- marjinalize edilmiş bir azınlık topluluk olarak tarif edildiği ve alana ilişkin söylemin göçmen aleyhine kurulduğu göz önüne alındığında ilişkinin eşitsiz doğası anlaşılabilir. Bu eşitsizlik benim araştırmalarımda da kaçınılmaz biçimde mevcuttu. Bunun yanı sıra, bir akademisyen olarak görüşmecilerimden aldığım bilginin uzun vadede bana doktora derecesi ve bazı akademik pozisyonlar kazandıracak olduğu, oysa benim araştırmamın birlikte çalışacağım göçmen topluluk için muhtemel hiçbir faydası olmadığı gerçeği, ilk araştırmamdan itibaren "bu ilişkiyi bir karşılıklılık ilişkisine nasıl çevirebileceğim sorusunu sormama sebep oldu.

İlk araştırmamda, İstanbul'daki Keldani-Iraklı kilisesinin haftalık ve özel gün ayinlerinde kilise korosuna keman çalarak eşlik etmeye başlamış olmam, bunun benden "talep edilmiş" olması ve topluluk tarafından bir ihtiyaç olarak tarif edilmesi dolayısıyla bu konudaki endişemi gidermişti. Oysa beni hem bir katılımcı gözlemci hem de koro üyesi olarak kendi araştırmamda bir araştırma nesnesi haline getiren bu pozisyon, sonraki süreçte baş etmekte zorlanacağım -ve bir kısmını o sırada ön göremediğim- bambaşka güçlükleri de beraberinde getirmişti. Öncelikle, araştırma sürecinde profesyonel -fakat Batı müziği formasyonlu bir müzisyen olarak topluluğun müzik kültürüne ve repertuvara tamamen yabancı- bir müzisyen olmam dolayısıyla, özellikle Türkiyeli Keldani din görevlileri tarafından sıklıkla topluluğa müzik eğitimi vermem talep edildi. Beni diğer koro üyelerinden ayrıcalıklı bir konuma yerleştirecek olan bu öneriyi her zaman geri çevirmeme ve icra sırasında olabildiğince "görünmez" kalmaya gayret etmiş olmama rağmen araştırmamın sonraki aşamalarında cemaat üyelerince "hoca" olarak algılandığımı fark ettim. Üstüne üstlük, alanda yaptığım ses kayıtlarını yeniden dinlediğimde, bazı ilahileri icra ederken ritmik ya da ezgisel bazı hatalar yapmış olduğumu, koro üyelerinin de uyararak ya da tepki göstermeksizin bana ayak uydurmuş olduklarını şaşırarak fark ettim.<sup>4</sup>

Ancak, alanda kaldığım sürenin uzunluğunu da göz önüne alırsak, koroya müzisyen olarak eşlik etmemin en önemli etkisi, alanda araştırmacı olarak varlığımı neredeyse silmesi, pozisyonumu hem benim hem de görüşmecilerimin gözünde belirsiz bir hale

getirmesiydi. Bunun en basit örneğini tezime geri bildirim alma sürecinden verebilirim. Etnografik çalışmalarda etik tartışmalarına da konu olan önemli bir teknik de çalışmanın sonuçlarının araştırmaya konu olan topluluğun üyeleriyle paylaşılması ve geri bildirim alınmasıdır. Ben de İngilizce yazmış olduğum doktora tezimi, bittiğinde, topluluğun İngilizce bilen genç üyeleriyle paylaşmayı planlamıştım. Oysa, söz konusu aşamaya geldiğimde, bunu yapmak konusunda ciddi bir isteksizliğim olduğunu fark ettim. Bunun sebebi, bana verdikleri bilgileri çarpıttığımı ya da haklarında hoşlanmayacakları bir şey yazdığımı düşünmem değildi. Fakat uzun süren alan araştırmalarında çok kez rastlandığı gibi, ben de bir süre sonra alanda yarı yapılandırılmış görüşmeler yapmayı bırakmış, ses kaydı almadığım, ancak alan notlarıyla sabitlenen sohbetlerden bilgi edinmeye başlamıştım. Bunları tezimde, aktarıldıkları ortamı da betimleyerek, araştırma etiğine uygun bir biçimde kullandım. Fakat tezimi yazdıktan sonra, örneğin, bir hamburgercide yemek yerken yaptığımız müzikle ilgili bir sohbete tezimde yer vermiş olmamın, görüşmecilerimle aramızdaki kişisel yakınlığı ve güveni sarsabileceği hissine kapıldım. Nihayetinde, tezimi Keldani-Iraklı topluluk üyelerine okutamadım. Bu deneyim, tekil olmaktan öte, benzer çalışmalara genellenebilecek bir gerçeği ortaya koymakta. Araştırma sürecinde araştırmacının, o alanda neden bulunduğu kendisi ve araştırılanlar tarafından dürüst bir biçimde hatırlanması etik bir önem taşıyor. Muhtemelen, bir yandan araştırma sürecinin nesnel olamayacağı gerçeğini bilen ve araştırmacının varlığının alandaki etkisi üzerine düşünen bizler, diğer yandan bu gerçeği olabildiğince unutturarak, mümkün olan en görünmez pozisyonu almaya, en doğallaşmış insani ilişkileri kurmaya çalışıyoruz. Elbette, bu çabanın altında daha fazla bilgi almanın ötesinde samimi bir insani yakınlığın yattığı da düşünülebilir. Oysa, Judith Stacey'nin (2017) yukarıdaki uyarısı akla getirilirse, araştırmacı-araştırılan ilişkisinin barındırdığı eşitsizliklerin görünmez kılınmasındansa, bu eşitsizliklerin ifşası, toplumsal eşitsizliklerin tartışılması ve ortadan kaldırılması yönünde politika üretmenin tek yolu olarak görülmekte.

Kurulan ilişkinin karşılıklı kılınması kaygısı, güncel araştırmamda, akademi dışına seslenme çabasıyla birleşerek bir ortak çözüme ulaştı. 2010 yılında göç çalışmaya başlamam ve doktora tez konumu bu doğrultuda seçmem tesadüf değildi. 2009 yılında Kumkapı'daki göçmen misafirhanesindeki olumsuz koşulları protesto eden göçmenlerin başlattığı bir eylem ve onlarla dayanışmak üzere bir araya gelen bir grup aktivistin oluşturduğu Göçmen Dayanışma Ağı, göçün oldukça görünmez olduğu bir dönemde İstanbul'da yaşayan, Afrika, Ortadoğu ve Asya ülkelerinden gelen çok sayıda göçmenin varlığından ve Türkiye'nin oldukça tartışmalı kabul edilebilecek göç politikasından haberdar olmama sebep olmuştu. Böylece, göç o yıllarda gündemime politik bir mesele olarak girdi ve geçtiğimiz 9 yıl boyunca göçü hak temelli bir biçimde ele almaya gayret ettim. Bu bakımdan, ilk araştırmamda, üzerinde fazla konuşulmayan bir konu olan geçici göçü kamusal alanda görünür kılmak, ikinci araştırmamda ise nefret söylemine varan bir dille tartışılan Suriye göçüne ilişkin hak temelli bir söylemi kamusal alanda güçlendirmek konusunda çaba gösterdim. Bu nedenle, özellikle ikinci araştırmam sürecinde çok sayıda seminer, söyleşi ve gazete/dergi makalesi aracılığıyla çalışmamı mümkün olduğunca akademi dışında da sunmaya çalıştım. İlk araştırmamı

yaptığım dönemde göçün henüz Türkiye gündeminde önemli bir yer tutmuyor olması ve çalıştığım topluluğun görünmezliği dolayısıyla bu çabam kısıtlı sonuç vermişti. Oysa, güncel araştırma konumun halihazırda güçlü bir kamusal tartışmanın merkezinde yer alması bu kez amacıma ulaşmamı kolaylaştırdı.

Suriyeli müzisyenlerle çalışmaya başladığımda, konservatuvarda çalışan, müzisyenlik geçmişi olan, İstanbul'daki bazı sosyal ağlara dahil bir kişi olmam, beni doğal biçimde bir kontak kişiye dönüştürdü. Suriyeli müzisyenleri etkinliklerine davet etmek isteyen sivil toplum kuruluşlarının ve haklarında haber yapmak isteyen gazetecilerin müzisyenlere ulaşmasında (elbette onların izniyle) aracı olmak dışında, kayıt yapılacak uygun bir stüdyo ya da amatör bir müzik videosu için boş mekan bulmak gibi müzikle ilgili çok çeşitli konularda başvurulan bir aracıya dönüştüm. Fakat hem alanda kurduğumuz ilişkiyi karşılıklı kılan hem de araştırmama "uygulamalı" bir boyut kazandıran en önemli girişimim Sınırın Ötesinden Sesler video-görüşme serisi oldu. Videograf Umut Sülün'le birlikte ürettiğimiz, Suriye'den gelmiş ve İstanbul'da yaşayan müzisyenlerin kendi hikayelerini anlattıkları<sup>5</sup> videolar, müzisyenlerin dünyanın her yerinde kendilerini profesyonel olarak tanıtabilecekleri birer araç olarak tasarlandı. Türkçe ve İngilizce altyazılı olarak online platformlarda yayınlanan bu videolar gerçekten, benim araştırmamı görünür kılmamın yanı sıra, birlikte çalıştığımız müzisyenleri icra ettikleri müzikle ilgilenen çok sayıda araştırmacı, müzisyen, organizatör, STK ve gazeteci için erişilebilir hale getirdi.

Sınırın Ötesinden Sesler serisinin üretilme süreci ise ortaya çıkardığı bir dizi etik soruyla, göç çalışmanın etiği ve politikası üzerine zorlu bir düşünme sürecine dönüştü. Video serisini üretme fikri ortaya çıktığında montaj ve çeviri gibi maliyetlerin karşılanması için destek arayışına giriştik. Bulduğumuz kısıtlı fon, ilk aşamada ancak dört müzisyenle çalışmamıza izin veriyordu.<sup>6</sup> Bu noktada önümüze çıkan ilk soru, hangi dört müzisyenin İstanbul'daki Suriyeli müzisyenler için temsil edici olacağı sorusuydu. Heath Cabot'ın (2016) dikkat çektiği üzere, özellikle STK'ların ısrarla tekrar ettikleri önemli bir yanlış, göçmenleri gerçek birer birey olmaktan öte, kimi zaman ideal ve "makbul" kimi zamansa "kurbanlaştırılmış" (*victimised*) bir tipe indirgeyen bir temsile indirgemektir. Göçmen bireyleri aktif özneler olmaktan çıkarıp, tarihsel bağlamın dışına iten ve bireysel özgümlüklerini silen bu yaklaşıma özellikle temsil edicilik iddiası olan pek çok kampanyada rastlanabilir. Cabot, antropolojik metinlerde de benzer şekilde, göçmen bireylerin araştırmacının çıkarımlarını doğrulayan tipler olarak temsil edildiklerine dikkat çekerek etnografik temsil tartışmasını göç alanına taşır. Sınırın Ötesinden Sesler serisi için dört müzisyenin seçimi bu tartışmalar akılda tutulduğunda kolay bir süreç değildi. Nihai olarak, İstanbul'daki Suriyeli toplumun sahip olduğu -yaş, müziksel geri plan, cinsiyet, etnik kimlik vb.- çeşitliliği göz önüne alan bir seçim yapmak ve üretim sürecini mümkün olduğunca görüşmecilerin denetimi altında ve onaylarıyla gerçekleştirmek etik çabamızın sınırlarını oluşturdu. Fon alınan kurumun göç politikaları hakkındaki "liberal" ancak bizce sınırlı yaklaşımı, her ne kadar ticari paylaşım olmasa da üretim sürecinde bir fonun kullanılmış olması ve bunun görüşmeciyeye nasıl yansıtacağı gibi bir dizi soru ise yanıt bulamadığımız konular olarak

kaldı. Videoların görüşmeciler ve çevrelerince benimsenmesi, paylaşılması ve -sınırlı da olsa- görünürlük sağlaması ise başarı olarak değerlendirdiğimiz noktalar oldu.

### Sonuç Yerine

Göç çalışmaya başlamam bir rastlantı olmaktan ziyade politik bir tercihti ve o zaman da şimdi de özellikle sosyal bilimler alanındaki araştırmaların akademik söylem ve çevre içine hapsolmaması gereğine inanan biri olarak her zaman çalışmalarımın sonuçlarını kamusal mecralarda da paylaşma gayretinde oldum. Antropoloji ve göç araştırmaları literatürü ile ilişkilenmekse bu dışa yönelmeye paralel bir biçimde, bir tür içe dönme, kendi araştırmalarımı yeniden, politik ve etik kaygılarla değerlendirme ihtiyacı duymama sebep oldu. Bu değerlendirmeyi yaparken kimi zaman bilinçsiz de olsa belli etik meselelere çözüm aramış olduğumu görmekten memnun oldum; kimi noktalarda ise "başka türlü yapılabilir miydi?" sorusu peşimi bırakmadı. Her duruma uyarlanabilir reçetelerden hala -ve daima- yoksun olduğumuz gerçeği ise hem en büyük tesellim hem de devam eden kaygılarımın kaynağı.

Etnografik araştırmanın alanın özgünlüğünden bağımsız düşünülemediği muhakkak. Yine de bu değerlendirmede ele aldığım kimi örnek olayların bu metnin kapsamını aşan ve başka araştırmacıların çalışmalarına da uygulanabilir teorik tartışmalara kapı açabileceğini umuyorum.

### Kaynakça

- Altuntek, N. S. (2009). *Yerli'nin Bakışı, Etnografya: Kuram ve Yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bourdieu P. ve Wacquant L. (2011). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. N. Ökten (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Cabot, H. (2016). "Refugee Voices": Tragedy, Ghosts, and the Anthropology of Not Knowing. *Journal of Contemporary Ethnography*. 45 (6): 645-672.
- Cooley, T. (1997). Casting Shadows in the Field: Introduction. G. F. Barz ve T. J. Cooley (Ed.), *Shadows in the Field* içinde. New York: Oxford Press.
- Glick Schiller, N. (2007). Beyond the Nation State and its Units of Analysis: Towards a New Research Agenda for Migration Studies. K. Schittenhelm (Der.), *Concepts and Methods in Migration Research Conference Reader* (s.39-72). <http://www.cultural-capital.net>.
- Scholten, P. (2018). Araştırma-Politika İlişkileri ve Göç Çalışmaları. Ayşecan Ay (Çev.). R. Zapata-Barrero ve E. Yalaz (Ed.), *Avrupa Göç Çalışmalarında Nitel Yöntem* (338-354) içinde. İstanbul: GAR Kitaplık.
- Stacey, J. (2017). Feminist Bir Etnografya Olabilir mi?. H. Karakaya (Çev.). M. A. Yolcu (Ed.), *Kadın Folkloru, Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar* (s.175-192) içinde. Konya: Könem Yayınları.
- Şentürk, B. (2016). Mahalle Kahvesinde "Abla", Kabul Günlerinde "Hanım": Sınıf ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Gecekondu Kadın Araştırmacı Olmak. R.





# "BAĞLAMA", "SAZ" İKİLEMİNE TÜRKÜ METİNLERİ VE HALK EDEBİYATI ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ



Attila ÖZDEK<sup>1</sup>

## Abstract

Turkish folk music represents a deep historical background with its unique instruments, genres and broad repertoire, and it also incorporates many elements of the Anatolian life culture. Baglama/saz and the other members of the family are mostly accepted as a symbol of this rich historical and cultural content of Anatolian music. It is known that the Central Asian culture and the neighboring cultures of Anatolia, together with the ancient Anatolian civilizations, have had effects on the ancient history of baglama/saz. The traces of Central Asian, Mesopotamian, Hittite, Greek, Roman, Egyptian and Byzantine civilizations and instruments of these civilizations are seen in the Anatolian music culture. So, it is also necessary to accept that all this unification has created a new and different understanding of music specific to Anatolia. It is known that various general names, ranging from kopuz to saz, tambour and baglama, take place in various sources and languages about the naming of this instrument family. It is seen that the nomenclature of that instrument family has remained as "baglama/saz", except for the specific names used in some regions and the names given as a result of some different physical characteristics. In time, "baglama" has been used instead of an older name, "saz", and the reason of this change has been the subject of interest for researchers for years. According to the early views expressed in this regard, the origin of the name "baglama" is associated with the fact that frets were attached on the handle of that instrument in 17th century or the fact that the chest cap started to be produced with wood instead of leather. According to another theory, it is said that since the main elements in folk music tradition are "lyrics", the procedure of attaching (Turkish meaning: baglama) lyrics to each other has been the source of the name "baglama". The aforementioned approaches and theories regarding the origin of the word have been used in the literature for many years. However, in recent years, some studies have grounded on the instrument-tuning systems relationship mentioned in ancient sources, which means that some instruments have to be played with some specific methods, and they suggested that since the "baglama tune" had been used widely in Anatolia, the name of that tune was associated with the instrument and "baglama" was used as a name of that instrument. It was seen that a comprehensive review of "saz" and "baglama" words was not performed in terms of folk songs texts and names of the musical works in both verbal and non-verbal repertoire of Turkish folk music. In addition, the poems belonging to well-known "saz" poets of our folk literature were not analyzed in this context. The research aims to provide a complementary point of view by analyzing the poems of folk music repertory, especially TRT folk music verbal and non-verbal repertory, and the poems of prominent "saz" poets in this context.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya

## Giriş

Anadolu'nun kadim müzik geleneği içerisinde günümüze ulaşan en sembolik müzik aletlerinden birisi "bağlama" ya da diğer bir adıyla "saz" olmuştur. Anadolu coğrafyasındaki yaygınlığından öte komşu coğrafyaları da içine alan büyük bir alanda bu çalgı ailesinin çeşitli üyelerine rastlanmaktadır. Günümüzde bu kadim çalgının isimlendirilmesinde bağlama ve saz kelimelerinin belirginleştiği ancak birbirinin yerine kullanılan bu iki kelimenin de çoğu zaman yanlış anlaşılmalara ve karmaşıklığa sebep olduğu görülmektedir. Özellikle halk dilinde "Bağlama mı çalıyorsun saz mı?" sorusu bu karmaşanın en tipik örneklerinden birisi olarak gösterilebilir. Bir diğer tartışmanın ya da karışıklığın da "uzun sap-kısa sap" ekseninde seyrettiği görülmektedir. Konuyla ilgili çeşitli araştırmalar yapılmış olsa da çalgının isimlendirilmesinde kullanılan bağlama ve saz kelimelerinin bu çalgı ailesinin yaşam alanı olan türkülerdeki konumuna değinen çalışmaların olmaması dikkat çekicidir. Bu sebeple konunun tarihsel perspektifinden bahsedildikten sonra türkü metinlerinde "bağlama" ve "saz" kelimelerinin durumu incelenerek tamamlayıcı bir görüş ortaya konulmuştur.

## Tarihçe

Yüzyıllar boyunca çeşitli koşullar altında var edilmeye çalışılan bu çalgı ve ailesinin doğal ve doğadan malzemelerle üretildiği bilinmektedir. Ağaçtan oyularak yapılan teknesine yine ağaçtan yapılmış kolu takılmış, at kılı ya da kırıç olarak isimlendirilen bağırsaktan yapılmış tellerine insanoğlunun elleri ya da başta kiraz ağacı olmak üzere çeşitli doğal malzemeler ile dokunulmuş, deriden yapılmış göğsü zaman içerisinde yerini yine doğal olan ahşap kapaklara bırakmıştır. Zaman içerisinde boyutlarındaki ve tel sayısındaki çeşitlenmenin yanında; sapına perdeler bağlandığı, kırıç tellerin yerini metal tellere bıraktığı, kiraz ağacından yapılmış tezenenin/mızrabın yerine de plastikten üretilmiş çeşitli sertlik/yumuşaklık dereceleri olan malzemelerin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Tüm bu köklü değişikliklerin büyük oranda Anadolu coğrafyasında gerçekleştiğini söylemek yanlış olmaz çünkü Asya içlerine doğru gidildiğinde benzer ve akraba çalgıların bir kısmında hâlâ kırıç teller olmasa bile misina tellerin kullanıldığı ve el ile çalma tekniğinin daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bağlama/saz ailesi, çalgı sınıflandırmasında el ya da mızrap ile çalınan telli çalgılar içerisinde değerlendirilir.

Bu alandaki kaynakların büyük çoğunluğu bağlama/saz ailesinin kökleri konusunda Orta Asya'daki öncülerini temel referans alıyor görünse de Anadolu ve komşu coğrafyalarda yaşamış ve tarihçesi milattan önce 3000'lere kadar uzanan çeşitli medeniyetlerden kalma buluntular bağlama/saz ailesinin kökenlerini sadece Orta Asya'ya bağlı değerlendirmenin doğru olamayabileceğini düşündürmektedir. Özellikle Hititlere ait çeşitli kabartmalarda günümüz bağlama/saz ailesine oldukça benzeyen çalgılar dikkat çekmektedir.

Anadolu müziğinin telli çalgılarında Orta Asya, Mezopotamya, Hitit, Yunan, Roma, Mısır ve Bizans medeniyetlerinin ve bu medeniyetlere ait çalgıların izleri görülmekle birlikte bütün bu bileşimin Anadolu'ya özgü yeni ve farklı bir müzik anlayışı





dışında genel olarak konumuz olan çalgı ailesinin “bağlama/saz” ekseninde kaldığı görülmektedir. Daha eski bir adlandırma olan sazdan bağlamaya neden geçildiği ise yıllardır araştırmacıların ilgisini çeken bir konu olmuştur.

### **Etimolojik Araştırma ve Tartışmalar**

Bağlama-saz ikilemine sıkışmış isimlendirmelerin etimolojisinde özellikle “bağlama” kelimesinin nereden geldiğiyle ilgili çeşitli görüşler yer almaktadır. Bütün araştırmacılar “saz” kelimesini daha eski bir isimlendirme şekli olarak benimsemekle birlikte “bağlama” kelimesi özellikle akademik metinlerin tercih ettiği bir şekle bürünmüştür. Sazdan bağlamaya geçişin sebepleri ve tarihçesi konusunda farklı görüşlere aşağıda değinilmiştir.

Gazimihal (1975:106) XVII. yy. sonlarında kopuz isminin yerini “bağlama”ya bıraktığını belirtmekte, ancak “bağlama” isminin sapa bağlanan perdelerden mi yoksa göğse kapatılan tahtadan mı kaynaklandığı konusunda kesin bir şey söylemenin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Çünkü “bağlamak” fiili XVI. yy. metinlerinde Anadolu’da kapamak anlamında da kullanılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak “bağlama” isminin kullanılmasıyla kopuzun sapına perde bağlanmasının doğrudan bir ilişkisi olması için sapa perde bağlanması fikrinin XVII. yy.da ortaya çıktığını kabul etmek gerekir ki çok daha eski dönemlere ait bulgularda çalgıların saplarında perde bağları görülmektedir. Ayrıca sapında perde olan diğer çalgıların adlandırılmalarında da “bağlama” kelimesine ait izler gözlemlenememektedir.

“Bağlama” kelimesinin kökenine ait bir başka görüş de halk müziği geleneğinde esas olanın “söz” olduğu fikrinden hareketle, bağlamanın da kullanım amacının sözü söze bağlamak olduğunu ileri sürerek kelimenin kökenini bu duruma dayandırmaktadır. Yani sözlü halk müziği aktarıcıları olan âşıklar, ozanlar sözlerin arasında bu çalgıyı kullanarak sözleri müzikal bir bütünlük içerisinde sunmaktadırlar. Sözler arası bağlantıyı sağlayan bu durumun da “bağlama” olarak çalgıya adını verdiği iddia edilmektedir (Akbulut, 1999: 349). Ayrıca Anadolu ozanlık/âşıklık geleneğindeki atışmalarda birinin diğerine olan üstünlüğünün ortaya çıkması da “bağlamak” fiiliyle ifade edilmektedir (Birdoğan,1988:77).

Kurt’a göre (2016:61); Alevi-Bektaşî inanç ve geleneğindeki cem töreninde yer alan “*deste bağlama*” bölümü hem sazın kendisine, hem de sazın çalındığı düzene bağlama isminin verilmesine sebep olmuştur. Burada düzen ile çalgı arasındaki ilişkiye yapılan vurgu önemli olmakla birlikte “*bağlama düzeni*” olarak bilinen düzenin sadece belirli bir zümre tarafından kullanıldığı teorisi tartışmalı görülebilir.

Bir diğer ve son yaklaşımda ise (Erzincan,2016:138) bağlama düzenindeki geleneksel kullanımda gözlemlenen eli/parmağı bir noktaya sabitlemek yani bağlamak durumundan yola çıkılarak bu durumun önce düzene isim olarak verildiği ve zamanla “bağlama” vurgusunun düzen adından daha çok çalgının isimlendirilmesinde rol oynadığı öne sürülmektedir.

Eski kaynaklar son dönem çalışmalarıyla birlikte değerlendirildiğinde “bağlama” kelimesinin “düzen” kavramıyla ilgili olma ihtimali oldukça yüksek görünmektedir.

Çünkü eski kaynaklarda da “bağlama” terimi bu aileye ait bir çalgıyı boyut olarak tanımlamakta kullanılmaktadır ve “bağlama düzeni” adlı düzen de yine bu kaynaklarda geçmektedir. Dolayısıyla Anadolu coğrafyasında oldukça yaygın kullanılan “bağlama düzeni”nin zamanla çalgının kendisiyle eşleştirilmiş olması ve çalgının yerine kullanılmış olması ihtimali oldukça yüksek bir ihtimaldir.

Yaygın ve başat bir halk çalgısı olarak bilinen bağlama/saz ailesinin tarihsel ve coğrafi serüveninde büyük ve köklü bazı değişimleri Anadolu’da yaşadığı bir gerçektir. Bu değişimleri göçebe yaşantının sonlanmasıyla birlikte taşıma zorluklarının ortadan kalkmasına bağlı olarak boyutlarda büyüme ve çeşitlenme; kiris, ipek, at kılı gibi çeşitli doğal malzemelerden yapılan teller yerine madenî tellere dönüşüm; boyutlardaki büyüme ve madenî tellerin getirdiği dayanıklılıkla birlikte tel sayısında artış; madenî teller ile birlikte elle çalmanın yanında mızraplı çalma fikrinin ortaya çıkması ve üretiminde denenen yeni teknik ve yaklaşımlar olarak ifade etmek mümkündür.

“Saz” kelimesi de esasında enstrüman/çalgi anlamına gelen Farsça kökenli bir kelime olmakla birlikte zaman içerisinde konu bağlamından kopmayan ama daha spesifik şeyleri tanımlayan bir hâle dönüşmüştür. Örneğin TDK Türkçe Sözlüğe göre müzik alanındaki “saz” kelimesi;

1. Her türlü müzik aracı, çalgı.
2. Türk halk müziğinde bağlama, cura, tar vb. mızraplı çalgıların genel adı.
3. Türk halk müziğinde kullanılan, gövdesi ağaçtan oyularak yapılmış, telli, uzun saplı çalgı, bağlama.
4. Birden çok çalgının bulunduğu takım.
5. Çalgılı eğlence yeri.

şeklinde beş anlama karşılık yer almaktadır.

“Saz” kelimesinin her ne kadar sözlükteki birincil anlamı “çalgi” olarak belirlenmiş olsa da toplumun müziko-kültürel belleği “saz” denilince ikincil anlamına karşılık olarak gelen “telli çalgı” kavramını algılamaktadır. Zamanla bu algının Anadolu’daki en yaygın ve bilinen telli çalgı olan saz/bağlama ile eşleşmesi de kaçınılmaz bir sonuç olarak ortaya çıkmış ve üçüncü anlamdaki daralma meydana gelmiştir.

Saz kelimesinin tarihsel derinliğini kelimeyle ilgili çeşitli tamlamalarda veya deyimsel ifadelerde ve atasözlerinde de gözlemlemek mümkündür. “Saz eseri”, “saz evi”, “saz semaisi”, “saz şairi”, “saz şiiiri”, “saz takımı”, “ince saz”, “meydan sazı”, “divan sazı” vb. tamlamalar oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. “Kırkıdan sonra saza başlayan kıyamette çalar.”, “Kırkıdan sonra saz çalmak.”, “Sazına bülbül konmak.”, “Anlayana sivrisine saz anlamayana davul zurna az.”, “Saz çalmayan tel kadrini ne bilir?”, “Âşık sazla maşuk nazla müteselli olur.”, “Sazı eline almak.”, “Perdesiz saz, süpürgeşiz zurna” gibi ifadeler ise içerisinde “saz” kelimesinin geçtiği deyim ve atasözleri olarak göze çarpmaktadır.

Âşık Dertli'nin (1772-1845);

*Telli sazdır bunun adı  
Ne ayet dinler, ne kadı  
Bunu çalan anlar kendi  
Şeytan bunun neresinde?*

Dörtlüğü ile başlayan meşhur şiirinde de esprili bir dille bağlama-saz ikilemindeki "saz" anlatılmaktadır. Yetik Ozan olarak bilinen Turgut Günay'a(1942-1978) ait bir diğer meşhur şiirde ise bu çalgı, bağlı bulunduğu müzik kültürünün kendisine anlam katan ya da kendisiyle anlam kazanan kişileri ve karakteristikleriyle çok etkileyici bir şekilde tasvir edilmiştir. Aşağıda bu şiirin bazı dizeleri verilmiştir.

*Her sevgi bir düğüm atmış koluna  
Dokundukça inler, yarası vardır.  
Irak gönüllerin uçurumuna  
Ezgiden bir köprü kurası vardır.*

*Aslı saçlarını yönüne sermiş,  
Altı tel koparıp göğsüne germiş,  
Kerem, yarasından bir kabuk vermiş,  
Sızlaya sızlaya vurası vardır.*

*Âşık sofrasında bir ayak olur,  
Şenlik bırakanda Sümmânî alır.  
Humarı kan ile karışıp kalır  
Atadan toruna süresi vardır.*

*Veysel ile yumup iki gözünü  
Görür gerçeklerin gizli yüzünü,  
Emrah ile gamda tartar özünü;  
Ağır yükü, hafif darası vardır.*

*Nice ki ölüm var er geç kaderde  
Bir içli ağıtla susar son perde  
Karacaoğlan'ın yattığı yerde  
Sonsuza dek nöbet durası vardır.*

Görüldüğü üzere saz ve bağlama kelimeleri etimolojik açıdan çeşitli araştırmalara konu olmanın yanında, dilimiz içerisinde kelime, tamlama, deyim ve atasözlerinin içerisinde kendisine yer bulmuş, diğer taraftan halk şiirinin farklı dönemlerinde de halk şairlerinin şiirlerine konu olmayı başarmıştır.

## YÖNTEM

Araştırmada başta TRT Repertuarına kayıtlı halk müziği sözlü ve sözsüz ezgileri olmak üzere halk müziği kapsamında değerlendirilecek çeşitli örnekler başlık ve içerik açısından; "saz", "bağlama", "Tanbura/tambura", "Divan", "cura" vb. kelimelerin yer

almasına göre incelenmiş ve belirlenenler; yöre, hece ölçüsü, konu, uzun hava-kırık hava-oyun havası olma durumu, kelimenin kullanılış biçimi(tanımlama, özellik veya sadece uyak uydurma ihtiyacı) durumuna göre sınıflandırılmıştır.

Çalışma betimsel, kaynak tarama içerik analizi modellen nitel bir çalışmadır.

## BULGULAR ve YORUM

Araştırmada öncelikli olarak TRT Repertuarından elde edilen bulgular sunulacaktır. Bu bulgular içerisinde ya da adında "saz" veya "bağlama" geçmesine göre gruplandırılmıştır. Araştırma esnasında Kültür Bakanlığı bağlama sanatçısı Savaş Akbıyık tarafından yönetilen [www.repertukul.com](http://www.repertukul.com) adresinden yararlanılmıştır. Bulgularda eser adı, eserin ilgili kısmı, yöresi, hece ölçüsü ve konusu ile ilgiler verilmiştir.

### İsminde veya İçeriğinde "Saz" Geçen Türküler

#### 1-Bir sazım var bağlama

Yozgat-Boğazlıyan, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

Bir **sazım** var **bağlama** (Aman)  
Gidiyorum ağlama (Yavrum)  
Gide gide gelirim (Aman)  
Ellere gönül bağlama (Yavrum)

#### 2-Dertli Kerem der ki çalın sazları

Afyon-Dinar, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü.

**Dertli Kerem der ki çalın sazları**  
Hatırında galdı beyler sözleri  
Cennet mekanında huri kızları  
Çiğ düşmüş laleye benzer yüzleri

#### 3-Biz gidelim sazlara

Balıkesir-Bandırma, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

Biz gidelim **sazlara**  
Yem verelim kazlara  
Kazlar yemi yerlerken  
Biz gidelim kızlara

#### 4-Beylere aldirdim cura saz ile divanı

Manisa, on beşli hece ölçüsü, sevda türküsü.

Beylere aldirdim **cura** da **saz** ile **divanım**  
Uykuyu da neylersin burada **saz** ile civanım

**5-Küçük yaşta aldım sazı elime**

Orta Anadolu, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü.

Küçük yaşta aldım **sazı** elime  
 Dertli dertli vurdum **sazın teline**  
 Uyma dedim uydun eller sözüne

**6-Deymen tepesinde çaldığım sazlar**

Bolu-Göynük, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü.

Deymen tepesinde **çaldığım sazlar**  
**Sazımın sesine** toplaşan kızlar  
 O kızlara benim yüreğim sızlar

Deymen tepesinde **çaldığım sazlar**  
 Ayaş'lı huriye uğradı nazar  
 Anası duymasın aklını bozar

**7-Dere boyu saz olur**

Adıyaman, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

Dere boyu bahçalar  
 Yar oturmuş **saz çalar**  
 O yarin kaşı gözü  
 Yüreğimi parçalar

**8-Ben gidersem sazım sen kal dünyada**

Sivas-Şarkışla(Âşık Veysel), on birli hece ölçüsü, deyiş

**Ben gidersem sazım sen kal dünyada**  
**Gizli sırlarımı aşık etme**  
**Lal olsun dillerin söyleme yada**  
**Garip bülbül gibi ah-ü zar etme**

**Gizli dertlerimi sana anlattım**  
**Çalıştım sesini sesime kattım**  
**Bebe gibi kollarımda yaylattım**  
**Hayali hatır et beni unutma**

**Bahçede dut iken bilmezdin sazı**  
**Bülbül konar mıydı dalına bazı**  
**Hangi kuştan aldın sen bu avazı**  
**Söyle doğrusunu gel inkar etme**

**Sen petek misali Veysel de arı  
İneşir beraber yapardık balı  
Ben bir insan oğlu sen bir dut dalı  
Ben babamı sen ustanı unutma**

### 9-Elinde sazı

Konya-Akşehir, beşli hece ölçüsü, sevda türküsü.

#### Elinde sazı

Gel bazı bazı  
Hayinin kızı  
Etme bu nazı

#### Elinde divan

Geliyor civan  
Ağlama güzel  
Olursun ziyan

#### Elinde cura

Gel bura bura  
Geliyor güzel  
El vura vura

### 10-İstanbul'a saz yolladım yâr geldi

Burdur-Aziziye, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü.

İstanbul'a **saz yolladım** yâr geldi  
Parlak potin ak topuğa dar geldi  
Sevip sevip ayrılması zor geldi

### 11-Yüksek hanaylarda çalınsin sazlar

Burdur-Kozağacı, on birli hece ölçüsü, kına türküsü.

Yüksek hanaylarda **çalınsin sazlar**  
Bugün kına gecesi oynasın kızlar  
Bu kız gelin oluyor yüreği sızlar

### 12-Çaldığın saza mı yanam?(Saza niye gelmedin?)

Diyarbakır, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

**Çaldığın saza** mı yanam  
Ettiğin naza mı yanam  
Alım yâri yanıma  
Kış yatım güz uyanam

Bağlantı:

**Saza niye gelmezsen**

Söze niye gelmezsen

Var gündüz karın eyle

Gece niye gelmezsen

### **13-Bir küçücük sazım var**

Nevşehir-Avanos, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

**Bir küçücük sazım var**

Yâri görsem sözüm var

Şu mahlenin içinde

Hoş bakışlı yârim var

### **14-Atine kız al sazı eline**

Kastamonu, on dördlü hece ölçüsü, sevda türküsü.

Atine kız **al sazı eline çal bakalım**

Çalmasın bilmezsin doldur içelim haydi kaçalım

### **15-Boztepenin başında yâr oturmuş saz çalar**

Ordu, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü.

Boztepe'nin başında

**Yâr oturmuş saz çalar**

Allah ben nasıl edim

Dar geliyor gopçalar

### **16-Bozulmuş havalarda kış imiş meğer (U.H.)**

Sivas, on birli hece ölçüsü, deyiş.

Âşığın şehri yanıp yanıp sönünce

Sevda kuşu dost bağrına konunca

Rüyasında bade içip kanınca

**Âşık Hüseyini der saza mı düştü gel**

Kara gözlüm gel suna boylum sen gel

### **17-Bu dağlarda bağ olmaz**

Eskişehir, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Ben ağlarım saz ağlar**

Karşımda bir kız ağlar

Ağlarsa anam ağlar

Geri kalan az ağlar



**18-Bu yıl bu dağların karı erimez (U.H. bozlak- Aynı sözle 2 tane de kırık hava)**

Kırşehir(bozlak), Sivas(2 tane: 5/8), on birli hece ölçüsü, deyiş

Elim deymez güllerini dermeye  
 Dilim tutmaz hasta halin sormaya  
 Dört kitabın manasını bilmeye  
**Sazım düzen tutmaz tel bozuk bozuk**

**19-Bunca olan emeğimi**

Erzincan, sekizli hece ölçüsü, deyiş

**Elime verdin kuru saz**  
**Penesini ettin kiraz**  
 Her gün ucun ucun biraz  
 Yedin içten içe gönül

**20-Can özümde besmeleyi çekince (Sultanım)**

Kırıkkale, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Âşıklık içimde doğduğu zaman  
 Taş yanar gözyaşım yağdığı zaman  
**Mızrabım sazıma değdiği zaman**  
**Tel yanmazsa ben yanarım sultanım**

**21-Çağırın Efeleri**

Afyonkarahisar, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Koştur hezan'ım koştur  
 Dünyanın sonu boştur  
**Nerde saz hezan orda**  
 Eli boş göynü hoştur

**22- Çay başına bostan ekdim yayıldı**

Antalya, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**İstanbul'a cura yazdım saz geldi**  
 Telli fotin kar topuğa dar geldi  
 Sevip sevip ayrılması zor geldi

**23- Çıktım yücesine seyran eyledim**

Sivas, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Dertli kulum kendi çalar sazını**  
 Kara topraklara sürer yüzünü

Kimse çekmez gayrı onun nazını  
**Bozuktur perdeler teller perişan**

#### 24- Dağlar daldadır gözüm yoldadır

Erzurum-Hınıs, onlu hece ölçüsü, sevda türküsü

**Mescitten çıktı elinde sazı**  
**Elinde sazı gel bazı bazı**

#### 25- Dar sokaktan geçemem

Bolu, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Fidan boylu nazilem  
 Nazilem de nazilem  
**Oynadırım sazinen**

#### 26- Daş dönmüyor dönmüyor

Yozgat-Akdağmadeni, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Arpa yoldum az kaldı  
**Tel kırıldı saz kaldı**  
 Kurban oluram yârim  
 Kavuşmaya az kaldı

#### 27- Delhadır başındayım

Kütahya-Simav, yedili hece ölçüsü, kahramanlık türküsü

Efem armut yer misin  
 Dünya'da da bir misin  
**Kahvelerde saz çalan**  
**Kadir efe sen misin**

#### 28- Desti içinde bekmez

Denizli-Acıpayam, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Hele hele kızlar  
 Ciğerim sızlar  
**Çalınır sazlar**  
 Geçdi de yazlar  
 Nedir bu nazlar  
 Ah kızlar

#### 29- Deşmeyin derdimi yaram çok derin (U.H)

Kars-Sarıkamış, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Döndükçe pervane yanıyor özüm  
**Bozuldu düzenim ötmüyor sazım**  
Ah ettikçe yükseliyor avazım  
Akarsular gibi çağlar gezerim

**30- Dünyam mı değişti bilmem ne oldu? (U.H.)**

Sivas, on birli hece ölçüsü, gurbet türküsü

**Gece gündüz dert dökerim sazıma**  
Kime gidem ben ağlarım yazıma  
Sarıldılar eteğime dizime  
Yavrular boynunu büktü gelemem

**31-El ne bilir yâr aşkına yandığım**

Sivas, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Mahmut Erdal derdim dökem sazıma**  
Hangi birgün yanam kara yazıma  
Her gelip geçtikçe basar yüzüme  
Ayaklar altında çul eyler beni

555

**32-Elmayı nazik soyarlar**

İstanbul, nakaratı beşli hece, sevda türküsü

Bağlantı:  
**Fincan fincana**  
**Sazlar bir yana**  
**Kurban bir cana**

**33-Evimize gelin gelir**

Azerbaycan, sekizli hece ölçüsü, sevda türküsü(kına-düğün)

Bağlantı:  
**Âşıklar çalsın sazları**  
Reks eylesin el kızları  
Eve sevinç fereh gelir  
Bir ışıklı yürek gelir  
Çırakları güre yandırarak

**34-Ey erenler Hak aşkına**

Kırşehir(Neşet Ertaş), sekizli hece ölçüsü, semah

**Âşık olan çalsın sazı**

Aysin cümlemizin özü  
 Hak affetsin cümlemizi (Galkın Semaha Dönelim)  
 Garibim döndüm şaşkına  
 Hak yardım etsin düşküne  
 Gönüldeki dost aşkına (Galkın Semaha Dönelim)

**35-Ey şahin bakışım (Dem Geldi Semahı)**

Erzincan, on birli hece ölçüsü, semah

Ey şahin bakışım bülbül avazım  
**Bir eli kadehli bir eli sazım**  
 İşte ben gidiyom kal ahu gözlüm  
 Ne sen beni unut ne de ben seni

**36-Eziz dostum mennen küsüp incidi**

Azerbaycan, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Çaldığı sazını getirip mene**  
**Görsün ki çalmakta neçe mahirem**  
 Elinde yay kimin incelsin gine  
 Ziyler hep çekilin güyüldi odam

**37-Gam yüküne tüccar oldum sataram**

Şanlıurfa-Kısa(Sefai), on birli hece ölçüsü, deyiş

Gam yüküne tüccar oldum satarım  
 Felek vurdu doğrultamam bel ağlar  
**Dostlar çaldı kolum kırık dutamam**  
**Ben ağlarım sazım ağlar tel ağlar**

**38-Genç yaşımda felek vurdu başıma (U.H.)**

Sivas-Şarkışla(Âşık Veysel), on birli hece ölçüsü, deyiş

Bağlandım köşede kaldım bir zaman  
 Nice kimselere dedim el'aman  
**On onbeş yaşıma girince hemen**  
**Yavaş yavaş düzen ettim sazımı**

**39-Gidersen uğur ola**

Van-Erciş, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Dere bağı bahçalar  
Yar bahçada saz çalar**

Gece gelme gündüz gel  
Findo seni parçalar

**40-Gidiyom gidemiyom**

Zonguldak-Çaycuma, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:

Anasına kızına

**Duvardaki sazına**

Sandıktaki bezine

Yandım ela gözüne

**41-Gine geldi yaz baharın ayları**

Kahramanmaraş, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Uygun ahbab tel alışkın saz ile**

Nargileler yansın mercan köz ile  
Saki gerek mey doldursun naz ile  
Badeleri süzmek ister göynümüz

557

**42-Gine gönül sılasını arzeder (U.H.)**

Çorum, on birli hece ölçüsü, sıla hasreti

Gine gönül sılasını arz eder

Görünür gözüme yol garip garip

**Âşık olan evin yurdun terk eder**

**Alır sazın söyler tel garip garip**

**43-Gurbet elin naşapası tunç olur**

Rumeli, on birli hece ölçüsü, gurbet türküsü

**Gurbet elde çaldırayım sazımı**

Yoktur anem yoktur bubam geçireyim nazımı

**44-Gurdular düğün aşını**

Manisa-Sancaklı, sekizli hece ölçüsü, kına-düğün türküsü

**Avluda alay gurulsun**

**Zurnalar çift çift sazlar çalınsın**

**45-Güle güle ay hanım**

Azerbaycan, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:

**Gülüşlerin cingildesin saz kimi**

Her terefe yayılsın avaz kimi

Sen gülende gönül gülsün yaz kimi

**46-Gündüz hayallerim gece düşlerim (U.H.)**

Sivas-Divriği(Mahmut Erdal), on birli hece ölçüsü, sevda

Eğer hatırlarsan nazlı yar beni

Bir köşe dibinde yatar ağlarım

**Eğer sorarsan garip sazımı**

**Ben o sazı çalar çalar ağlarım**

**47-Güvercinim uçar uçar yorulur**

İzmir-Kemalpaşa, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Bir garibim hisse alın sazımdan**

Elin gızı usandırdı nazından

Kutnu kumaş giyer şalın hasından

558

**48-Hafız mektepten gelir**

Mersin-Silifke, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Al beni burdan kaçır

Zaptiyeler basmadan

**Oynatırım gız ben seni**

**Dokuz telli sazınan**

**49-Hakikat bir gizli sırdır**

Ege, kelimenin geçtiği bölüm on birli hece ölçüsü, semah

**Muhabbet ararsan saza gel saza**

Mevlayı seversen bize gel bize

**50-Hanc'osman'ın avlusunda kum kaynar**

Çankırı, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:

Ah alırım dedin de aldattın beni

**On telli sazınan oynattın beni**

**51-Hatçam çıkmış gül dalına**

Afyonkarahisar-Dinar, sekizli hece ölçüsü, sevda türküsü



**56-İmanım Bandırma**

Bilecik, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü,

**İstanbul'a cura da yazdım saz geldi saz geldi**

Hikmet de çavuşa kordonlu saat az geldi az geldi

**57-İzi kayıp kendi gizli bir yâre**

Sivas-Şarkışla(Âşık Veysel), on birli hece ölçüsü, deyiş

Gönlümün matlubu gelsene beri

**Sesin sazda telden aldım haberi**

Veysel'i kapına kul eyle bari

Eşsinler kapına mezarım böyle

**58-İzzetli hürmetli bilirim seni**

Tokat-Zile(Sadık Doğanay), on birli hece ölçüsü, deyiş

Zengiye zengiye vurup eşince

Lokmalar hal olur çiğler pişince

**Kadehler pas tutar sazlar coşunca****Gerçek âşıklara coş gelir böyle****59-Kalkın durnam kalkın Van'dan sökülün (U.H.-Karma)**

Erzurum, on birli hece ölçüsü, gurbet

Çıkam akbabaya edem niyazı

Uğrama pasen'e geç gelir yazı

**Bizde de misafir Erzurum sazı**

Ordan yâre selam edin durnalar

**60-Kamil olanların bellidir yeri**

Sivas, on birli hece ölçüsü, deyiş

**Gevheri der hem sazım sözüm üste**

Armağan eyle gel canını dosta

Kimi abdal olup girmişsin posta

Aba ağlar hırka ağlar çul ağlar

**61-Karşıdan gel karşıdan**

Giresun-Bulancak, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Aşma başımdan aşma

Ben seni tanıyorum

**Sazımın bam telini****Yâr seni sanıyorum**





**Gece gündüz durmaz ahu zardayım  
Sazımda sızlayan sırma tel gibi**

**68-Mapushane içinde attım postumu**

Orta Anadolu, on birli hece ölçüsü, hapishane türküsü

**Mapushane içinde yanıyor gazlar  
Oturmuş mapuslar çalınır sazlar  
(Bayramdan bayrama çalınır sazlar)  
İdama gidenin ciğeri sızlar**

**69-Mapushane içinde yanıyor gazlar**

Bartın, on birli hece ölçüsü, hapishane türküsü

**Mapushane içinde yanıyor gazlar  
Bayramdan bayrama çalınır sazlar  
Kiminin annesi ağlar kimine kızlar**

**70-Mavi yelek mor düğme**

Erzurum, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:  
**Ağam ben nasıl edim  
Saz getir fasıl edim**  
Çok da güzel değilsen  
Gönüldür nasıl edim

**71-Mehebbet aşyanımdır ona sadık (U.H.-Mugam)**

Azerbaycan, sevda türküsü

**Senin sensizliğin canan meni bi-ihtiyar etti  
Sınığ bir ney gırığ bir saz dutup daim çalar könlüm**

**72-Moymul'un altından gelir geçersin**

Kütahya-Tavşanlı, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:  
**Aman aman Emine'm bahar mıdır yaz mıdır  
Elindeki cura mıdır saz mıdır**

**73-Nasip olsa gine gitsem yaylaya**

Sivas, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Seni gördüm evvel bahar yaz iken  
 O güzellik sende ilvan naz iken  
**Güller taze iken teller saz iken**  
 Belki seni bana yazar yaradan

#### 74-O şirin sözlerine

Kırşehir(Neşet Ertaş), 7li hece ölçüsü, sevda türküsü

**Cilvelice nazlıca**  
**Hem sazlıca sözlüce**  
**Yâr gizlice gizlice**

#### 75-Oğul yârim yaylalardan aş da gel

Tokat-Reşadiye, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Oğul yârim yaylalardan aş da gel  
 Gurban olan yar peşime düş de gel  
**Oğul yârim al eline sazları**  
 Ben gidiyom kime eden nazları

563

#### 76-Oy zalutların alçağı

Ordu, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:  
**Aldılar sazımızı**  
**Çaldılar gızımızı**

#### 77-Pencerenin milleri (Guleyli)

Azerbaycan, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Çalıp oku dur oyna**  
**Oyna olsun halım saz**

#### 78-Pirlepe'nin konakları

Rumeli, sekizli hece ölçüsü, kına/düğün türküsü

Düğünümüz haftayadır  
**Çalacaktır telli sazlar**  
**Vuracaktır darbukalar**

#### 79-Salina salına geldim köyüne

Ege, on birli hece ölçüsü, semah

**Odamda çalınır (DA) aşk ile sazlar**

Yâr seni görmezsem yüreğim sızlar  
Başıma toplanmış (DA) gelinler kızlar  
Şu bizim davamız görülsün diye

**80-Sanki sam yelisin estin bağıma (U.H.)**

Kırşehir, (Neşet Ertaş), on birli hece ölçüsü, bozlak

Yâr aşkına gizli gizli ağlarken  
Hasretiyle ciğerimi dağlarken

**Gönül sazi yâr aşkına çalarken****Aman aman belalı kader****Bozma düzenimi telimi kader**

Bozma düzenimi belalı kader

**81-Sarayburnu'nun ufak tefek taşları**

Bartın, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Bağlantı:

**Sazlar bir yana şişeleri meydana**

Doldur fincana ver ihvanlara

**Sazlar bir yana aşığı da her yana**

Gadehi de meydana atsak olmaz mı

Ufak tefek paraları mecidiye liraları

O beyaz gerdana taksak olmaz mı

**82-Sarı kavun dilimi.**

Mersin, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Gidene bak gidene

Gül sarılmış dikene babuş

Allah yardım eylesin

Gizli sevda çekene babuş

**Kırılın sazların telleri babuş****83-Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı**

Sivas/Şarkışla(Âşık Veysel), on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı****Avlasam çöllerde saz ile seni****Bulunmaz dermanı yoktur ilacı****Vursam yaralسام söz ile seni**



**90-Talih bizi attı gurbet ellere (U.H.)**

Malatya, on birli hece ölçüsü, gurbet

Talih bizi attı gurbet ellere  
 Kara günler gelir geçer ağlama  
**Al sazın eline de dokun teline**  
 Kara günler gelir geçer ağlama  
 Yâr zalım yâr vefasız yâr

**91-Tarlanın böğrüne sürdüm davarı (U.H.)**

Yozgat-Akdağmadeni, on birli hece ölçüsü, ağıt

Tarlanın böğrüne çadır kursunlar  
**Çifte davul çifte saza vursunlar**  
 Hatice'yi kardeşine alsınlar

**92-Taze haber geldi dostun elinden (U.H.)**

Kırşehir(Muharrem Ertaş), on birli hece ölçüsü, sevda-hasret

Ele selam salmış şiveli nazlım  
**Bir eli kadahlı bir eli sazlım**  
 Taman ebruları tor şahin gözlüm  
 Tez günler içinde gelesin demiş

**93-Toy toy toy toy du bugün**

Azerbaycan, serbest-karma, kına-düğün türküsü

Sevde diyek oynayak gülek  
 Söz verin tez söz verin  
**Âşık okusun**  
**Söz verin sazlara**  
 Söz verin neşeli sözlere  
 Söz verin söz verin aşık okusun  
 Söz verin okusunlar

**94-Vardım Hint eline kumaş getirdim**

Erzincan, on birli hece ölçüsü, sitem-sevda

**Eline aluben sazlar istersin**  
 Göllerde ördeği kazlar istersin  
 Benden mahbub gelin kızlar istersin  
 Ben senin kahrını (derdini) çekemem gönül



**101-Yine bir kasafat çöktü serime (İLBEYLİ) (U.H.)**

Gaziantep, on birli hece ölçüsü, barak

**Elbeyoğlu bunda çalar da sazı**

Cana kar ediyor cilvesi nazı  
 Gözlerin sevdiğim gündeşli kızı  
 Can karar kılmıyor uçmayınca olmaz

**102-Yozgat'ın mahlesinde göremedim gelini**

Yozgat, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Aldım sazı elime****Vurdum sarı teline**

Bayramlık kumaş aldım  
 Bizim nazlı geline

**103-Yüce dağ başında yanar bir ışık**

Nevşehir-Hacıbektaş, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Yüce dağ başında yanar bir ışık

**Uy nazlım nazlım elleri sazlım bülbül avazlım**

Boyuna hayranım kendine aşık  
 Varamam sevdiğim yollar dolaşık

**Uy nazlım nazlım elleri sazlım bülbül avazlım**

Yüce dağ başında kar kater kater

Arının verdiği bal bana yeter

Arının verdiği balı neyleyim

Yar ile kaldığım kar bana yeter

**Uy nazlım nazlım elleri sazlım bülbül avazlım**

Yüce dağ başında laleler susuz

Ana ben cahilem edemem yarsız

Başım alıp gitsem gurbet ellere

Nereye gideyim yurtsuz yuvasız

**Uy nazlım nazlım elleri sazlım bülbül avazlım****104-Yüksek kahvelerde Ahmet kahve pişirir**

Rumeli, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

Yüksek kahvelerde kahve kaynatır

**Ben bu sazı çalar iken hanımları da oynatır**

Bu sevdayı çeke çeke sabrım kalmadı





**Yol üstünde bağlama**

Kömür gözlüm ağlama  
Ben gidersem a yârim  
Sen karalar bağlama

**6-Bağlamam altın telden**

Giresun, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Bağlamam altın telden****Çalarım on zilden**

Sen sarıl boğazımdan  
Ben sarılayım belden

**7-Alıverin bağlamamı çalayım**

Rumeli, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Alıverin bağlamamı çalayım****Çalayım da zarı zarı ağlayım**

Bir mendil ver göz yaşımı sileyim

**8-Bağlamasını çalar gelir elleri**

Muğla, on birli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Bağlamasını çalar gelir elleri****Türkü söyler güzelimin dilleri**

Çok bekledim geçeceğin yolları  
Günler doğdu daha yârim gelmedi

**Bağlamamın teli düzen almıyor**

Çok yalvardım yârim söze ganmıyor  
Halin nedir diye bir gün sormuyor  
Günler doğdu daha yârim gelmedi

**9-İraftadır bağlama**

Çorum, yedili hece ölçüsü, sevda-hasret

**İraftadır bağlama**

Gel ağlama kömür gözlüm ağlama  
Ben gidiyorum gurbete  
Karaları bağlama

**10-Deryadayım denizdeyim (U.H.)**

Malatya-Arguvan, on birli hece ölçüsü, sevda



**16-Pınar başı ben olayım**

Mersin-Silifke, sekizli hece ölçüsü, sevda türküsü

**Bağlamam vardır boyalı****İçi bülbül yuvalı**

Böyle sevdaya düşmedim

Ben anamdan doğalı

**İsminde veya İçeriğinde "Tambura(Tanbura)" Geçen Türküler****1-Tamburam rebap oldu**

Şanlıurfa, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

**Tamburam rebap oldu**

Ciğerim kerab oldu

İstedim vermediler

Bir zalim sebep oldu

**İçeriğinde "Saz/Bağlama" Çalmaya İlişkin İzler Taşıyan Türküler****1-Deniz içi balıklı**

Burdur-Dirmil, yedili hece ölçüsü, sevda türküsü

Deniz dibi mill'olur

Gızlar şeker dill'olur

**Güzel seven âşıklar****Çalışından bell'olur****2- Gine dertli dertli iniliyorsun**

Sivas-Divriği(Mahmut Erdal), on birli hece ölçüsü, semah

**Gine dertli dertli iniliyorsun****Sarı durnam sinen yaralandı mı?****Hiç el değmeden de iniliyorsun****Sarı durnam sinen yarelendi mi?****Yoksa ciğerlerin parelendi mi ?****Yoksa sana yâr düzen mi düzdüler?****Perdelerin tel tel edip üzdüler****Tellerini sırmadan mı süzdüler****Allı da durnam telli de durnam****Sinen de yarelendi mi****Yoksa ciğerlerin parelendi mi**

**İsminde "Saz" Geçen Sözsüz Oyun Havaları****1-Saz Havası**

Kayseri, Kayserili Emmiden

**2-Saz Havası(Hüseyini Gezinti)**

Şanlıurfa, Aziz Çekirge'den

**3-Elmalı Saz Havası**

Antalya, Fahrettin Çelik'ten

Bütün bu bulgular ışığında bazı çarpıcı analiz ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

TRT Repertuarında adında ya da söz içeriğinde "saz" kelimesi geçen 109 eser tespit edilmiştir. Bunlardan 106 tanesi sözlü, 3 tanesi sözsüz oyun havası niteliğindedir. 106 sözlü eserin 15 tanesi uzun hava, 91 tanesi kırık hava formundadır.

Yörelere göre bakıldığında büyük bir çeşitlilik gözlemlendiği ancak öne çıkan yöreler incelendiğinde; 5 tanesi Aşık Veysel'e ait olmak üzere 15 tanesinin Sivas'a ait olduğu; 7 tanesinin Azerbaycan'a ait olduğu; 4 tanesi Neşet Ertaş'tan 1 tanesi Muharrem Ertaş'tan derlenmiş olmak üzere 5 tanesinin Kırşehir'e ait olduğu; Erzincan, Rumeli ve Yozgat'a ait 4'er eser olduğu görülmüştür.

Burada özellikle saz/bağlama kültürünün ön planda olduğu Sivas, Kırşehir gibi yörelerin öne çıkması dikkate değer bir durumdur. Azerbaycan'da âşık sazının yaygınlığının sonuca etki ettiği düşünülmektedir. Yozgat'ın konum olarak Sivas ile Kırşehir arasında kalması yine Yozgat türkülerinde bu kelimelere ait izler bırakmış olsa gerektir.

Hece ölçüleri incelendiğinde öne çıkanların halk edebiyatımızın genel yapısında olduğu üzere; 64 tanesinin 11'li hece ölçüsü, 25 tanesinin 7'li hece ölçüsü ve 9 tanesinin de 8'li hece ölçüsü ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Konuları bakımından incelendiğinde de 70 tanesinin sevda türküsü olduğu, 20 tanesinin deyiş/semah türünde olduğu görülmüştür.

Burada özellikle halk edebiyatında ve türkülerimizde her ne kadar sevda türküleri ağırlıkta olsa da bağlama/saz kültürünü yaşamın merkezine alan ve ritüellerinde kullanan Alevi-Bektaşî zümreye bağlı bir durumun yansımasından rahatlıkla bahsedilebilir.

Türkü metinlerindeki saz kelimelerinin çoğunlukla; *saz çalmak, sazı elinde tutmak, saza düzen vermek, sazın düzeninin bozulması, sazın telleri (tel sayısı) veya kopması, saz eşliğinde oynamak, sazla dertleşmek, saz ile söylemek, saz ve ailesi(özellikle cura ve divan), saz ve diğer çalgılar(sipsi, kemane, davul, zurna, darbuka vb), âşığın sazı* temalarıyla ifade edildiği görülmektedir.

TRT Repertuarında söz içeriğinde "bağlama" kelimesi geçen 16 eser tespit edilmiştir. Bunların hepsi sözlü olup 1 tanesi uzun hava, 15 tanesi kırık hava formundadır.

Yörelere göre bakıldığında neredeyse tamamına yakın denilebilecek 13 tanesinin Batı Anadolu(5), Orta Anadolu(2), Batı Karadeniz(4) ve Rumeli(2) yörelerine ait olduğu dikkat çekmektedir.

Kelimenin sadece Anadolu'nun Orta ve Batısı ile Rumeli'de yaygınlaşabildiğine dair bir yorum düşünülebilir. Burada özellikle bağlama düzeni kullanılan illerin ve yörelerin çalgıyı isimlendirmede bağlama yerine sazı tercih ettiği gerçeği tekrar ortaya çıkmaktadır.

Hece ölçüleri incelendiğinde; 12 tanesinin yedili hece ölçüsü, 3 tanesinin on birli hece ölçüsü ve 1 tanesinin de sekizli hece ölçüsü ile yazıldığı; konuları bakımından incelendiğinde ise hepsinin sevda türküsü olduğu görülmüştür.

Burada özellikle kelimenin üç heceli olmasından kaynaklı olarak yedili hece ölçüsünün ağırlıklı tercih edildiği düşünülebilir. Diğer taraftan bağlama/saz kültürünü yaşamın merkezine alan ve ritüellerinde kullanan Alevi-Bektaşî topluluklarında "bağlama düzeni" yaygın olmasına karşın "bağlama" kelimesinin kullanıldığı örneklerin tür açısından semah/deyiş/duaz vb. türde olmayışı yine dikkat çekicidir.

Türkü metinlerindeki bağlama kelimelerinin çoğunlukla; *bağlamanın perdeleri*, *bağlamanın telleri*, *bağlamanın düzeni*, *elinde bağlama olmak*, *bağlamanın ağacı* temalarıyla ifade edildiği görülmektedir.

TRT Repertuarına girmemiş ancak halk müziği geleneğimiz içerisinde bilinen ve değerlendirilen çeşitli sanatçılara ait beste çalışmalarında da "bağlama" ve "saz" kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bir çırpıda akla gelenleri *Ağla Sazım*(Neşet Ertaş), *Türkülerle Gömün Beni*(Derdiyoklar, Güler Duman), *Sazım*(Güler Duman), *Gönül Çalmazsın Aşkın Sazını*(Hüdai, Hasret Gültekin), *Yeşil Başlı Gövel Ördek*(Karacoğlan, Kazım Birlik), *Ben Bir Sazdım*(Emre Saltık), *Gel Benim Sarı Tamburam*(Ruhi Su, Erdal Erzincan) sıralamak mümkündür. Bu örneklerin çok daha fazla sayıda olduğu bilinmektedir.

TRT Repertuarı dışında konumunu halk müziği geleneği içerisinde değerlendireceğimiz çeşitli sanatçı, yorumcu ve şairlere ait bestelenmiş eserlerde özellikle "saz" kelimesinin öne çıkışı dikkat çekmektedir. Üstelik bağlama kelimesi yerine saz kelimesini kullanan bu sanatçı ve yorumcuların oldukça büyük bir kısmı "bağlama düzeni"ni kullanmaktadırlar. Dolayısıyla araştırmaya konu çalgı ve isimlendirilmesindeki ikilem için düzenden kaynaklı isimlendirme yerine geçmiş köklü gelenekten gelen saz kelimesini kullanmaları önemlidir.

## SONUÇ

TRT Repertuarı incelemesine göre "saz" kelimesi geçen 109 esere karşın "bağlama" kelimesi geçen eser sayısı sadece 16'dır. Bu durum "saz" kelimesinin daha köklü, yaygın ve eski bir kullanıma bağlı olarak türkü metinlerinde yaşatıldığına dair bir çıkarım şeklinde değerlendirilebilir.

"Saz" kelimesinin tek heceli oluşu onun on birli(64) ve yedili(25) hece ölçüleri içerisinde kullanımına imkân tanırken, "bağlama" kelimesindeki hece sayısı onu yedili hece ölçüsü içerisinde hapsetmiş görünmektedir.

“Saz” kelimesinin yöre bazında kullanımı Anadolu’nun her yerine yayılmış bir çeşitlilik arz ederken, öne çıkan yöreler bağlama/saz kültürünün canlı olarak yaşadığı yerler şeklinde dikkat çekmektedir.[Sivas, Kırşehir, Azerbaycan(âşık sazı), Erzincan, Yozgat(Sivas ve Kırşehir komşuluğu), Rumeli]

“Bağlama” kelimesinin kullanımındaki sayısal daralma yöresel çeşitlilik açısından da bir daralmayı işaret etmektedir.(özellikle Orta ve Batı Anadolu)

Konu bakımından incelenen örneklere göre ağırlık, halk edebiyatı ve müziğimizin genel yapısına paralel bir şekilde sevda türküsidür. Ancak “saz” kelimesinin geçtiği eserlerin %19’unun deyiş/semah oluşu bu türlere ait müzik kültürünü yaşatan toplulukların bu çalgıya verdikleri önemi ve kutsiyeti doğrular niteliktedir.

Toplum ve müzik camiası “bağlama” ve “saz” kelimelerinin kullanımı açısından farklı tercihler ve yanlısamalar taşımaktadırlar. Bahse konu çalgı için hangi kelimenin kullanılacağı daha çok sap boyu ya da düzenle ilişkili olarak değerlendirilmektedir. “Saz” denilince “uzun saplı bozuk düzeni”, “bağlama” denilince de “kısa saplı bağlama düzeni” algısı kısmen ve yanlış bir şekilde yerleşmiş olsa da özellikle akademik çalışmalarda (yayınlar, metodoloji, müfredatlar, ders isimleri vb.) ağırlıklı olarak “bağlama” kelimesinin kullanımı başka bir karmaşayı daha beslediği anlaşılmaktadır.

## ÖNERİ

Anadolu halk müziği geleneğinin başat çalgısı için yapılacak isimlendirmelerde ve yayın çalışmalarında “bağlama” ya da “saz” kelimelerinin birbirinin yerine kullanılmasında bir sakınca olmadığı gibi esasen bir arada kullanılmasının özendirilmesi (“saz/bağlama” şeklinde) ve hatta “saz” kelimesinin özellikle de akademik yayın faaliyetlerinde öne çıkarılması ve köklü geleneksel yapıdan koparılmadan değerlendirilmesi kültürel mirasın korunması ve geleneksel müzik kültürünün yaşatılıp aktarılması açısından doğru olacaktır.

## Kaynakça

- Akbulut, Y. (1999). Konya türkülerinin notaya alınmasında karşılaşılan güçlükler ve Konya türkülerinin doğru olarak notaya alınması, *Millî Mücadeleden Günümüze Konya (1915-1965), Cilt 1*, ss:347-351. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Arı Ofset Matbaacılık, Konya
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*, 1. Baskı, Özgür Yayın Dağıtım, Görsel Sanatlar Matbaacılık, İstanbul
- Erzincan, E. (2016). “Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi(128-144)”, *Müzikte Performans Uluslararası Müzik Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Gaye Kitabevi, Bursa
- Gazimihâl, Mahmut R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara Öztürk,

- Kurt, N. (2016). Alevi-Bektaşi cemlerinde 'deste bağlama' geleneği ve 'bağlama' adının kaynağı, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, Sayı:8, ss:42-61, İzmir
- Okan M. (2005). "Bağlama benzeri çalgılarda gözlenen kimi ortak nitelikler ve kısa bir tarihçe", *Anadolu Nefesi Bağlama (25-29 Haziran 2002) Sempozyum Bildirileri Kitabı*, ss:15-23, Yurtrenkleri Yayınevi, Kuban Matbaacılık, Ankara
- Parlak, E. (2000). *Türkiye' de El İle(Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Kılıçaslan Matbaacılık, Ankara
- [www.repertukul.com](http://www.repertukul.com)



# MUSICAL “KEYWORDS” IN THE MEVLEVİ AYİN TRADITION



Elif ÖZEN<sup>1</sup>, Salih DEMİRTAŞ<sup>2</sup>, Dr. Ozan BAYSAL<sup>3</sup>

## Abstract

Mevlevi Sufi tradition that retains the spiritual teachings of Mevlana Celeleddin-i Rumi has diversity of fields such as music, literature and ritual. The crucial part of this tradition is the ritual of Mevlevi Ayin in which Mevlevi music and Sema ceremony with whirling dervishes has a prominent role. The lyrical structure of Mevlevi Ayin is based on divans (collected poems), mostly from Rûmî's Mesnevi. As a musical genre, ayin compositions has the largest musical corpus in Turkish Sufi tradition. In a recent project supported by The Scientific and Technological Research Council of Turkey (Tubitak Project #117K383), namely “Word Painting instances in Mevlevi Music”, we have reached some affirmative results about the possible symbolic meanings in Mevlevi music genre. Improving on the conclusions we have arrived from our previous studies, this research aims to uncover some common usages of literal, spiritual, emotional and astronomical symbols such as *Şems-i Tebrizi*, *Mevlana*, *rose garden*, *nightingale*, emotional states like *sadness*, *happiness*, planets like the *moon*, the *sun*; and the connection of these symbols with the musical alterations in Mevlevi Ayin genre. Through the examples of keyword based musical alterations we found in the repertoire of the ayin compositions, our study intends to reveal the aesthetics of the Mevlevi music tradition with different perspective which provides new research areas for the field of Turkish musicology, musical semiotics, literature and theology.

## Mevlevi Ayin

Mevlevi Ayin is the musical part of the Sema ceremony that is defined as the way of recalling the God in the Mevlevi order of Sufi tradition [1]. Sema ceremony consist of seven parts in which the fifth part is formed with the accompaniment of Mevlevi Ayin. The structure of the Mevlevi Ayin consist of four sections named *Selam* that each one reflects different symbolic and spiritual meanings in itself. The first *Selam* symbolizes human perception of God through mind and feeling and the second one has the meaning of magnificence caused by that testimony. The third *Selam* represents the climax of the rapture with annihilation of self [1]. The last *Selam* symbolizes the end of spiritual ascension and returning to the worshipping as the duty of the creation. Lyrical structure of Mevlevi Ayins are mostly based on divans (collected poems) of Mevlana

<sup>1</sup> Research Assistant. Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, Musicology Department. ITU Centre for Advanced Studies in Music, Graduate Programme in Ethnomusicology, ozen.e@hotmail.com

<sup>2</sup> ITU Centre for Advanced Studies in Music, Ethnomusicology graduate programme, sdemirtas@hotmail.com

<sup>3</sup> Associate Professor. Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, Musicology Department. ozanbaysal@yahoo.com

Celaleddin Rûmi and some other Mevlevi poets. In this research, the scope of the analysis in Mevlevi Ayins are focused only to the instances from this tradition.

### **Scope and Methodology of the Study**

In a recent project supported by The Scientific and Technological Research Council of Turkey (Tubitak), namely "Word Painting in Mevlevi Ayins", we have reached some affirmative results about the possible symbolic meanings in Mevlevi music genre. Our study is based on the analysis of 53 compositions in the repertoire, and our source for notations is Istanbul Conservatory Publications [2].

Improving on the conclusions we have arrived from our previous [3, 4, 5, 6], this study aims to uncover some common usages of literal, spiritual and astronomical symbols. The main categories drawn from our project for the association between literal meaning of the lyrics and the musical structure are changes in Çeşni/Makam (modal) structure, changes in the shape and direction of the melodic flow, employment of some musical intervals to underline some specific words, changes in phrase rhythm and time, and the extramusical associations that can be related with theoretical treatises of makam music. These main categories are formed through the repeated properties that we observed in Mevlevi Ayin repertoire during our analyses. First category is established because of the frequency of alterations in some specific places of the musical flow. For the second and the third categories, the musical alteration based on the intervallic and directional line of the flow, in which there occurs intervallic movements of the pitches or ascending/descending motions. In the last heading, the analyses point out the existence of musical-extra musical associations that is written in the *Edvar* tradition (music theory books of the older centuries), which builds relationship between the natural (elements, celestial bodies, horoscopes, seasons, and hours of day etc.) and musical elements.

### **Musical Keywords**

During our analyses of the repertoire, we observed that certain words reflects with different type of dynamic alterations in the musical structure in relation with the literal, spiritual and aesthetic values of the tradition. In this study, we have chosen three fundamental keywords that shows some instances of alterations in the musical flow: Şems-Mevlana, Rose-Nightingale, and Moon and Sun. The examples are chosen from various analyses of Mevlevi Ayins related to categories as mentioned above. But it is important to underline that, the quantity of the keywords can be increased by many other words or categories. The reason why we decided on those three keywords is basically because they were the most prominent ones during our analysis.

### **Şems-Mevlana**

Mevlana Jalâluddîn Rûmî, whom his spiritual teachings are the main source of the tradition and his guide Şems-i Tebrizi are the two main figures of the Mevlevi Sufi path [7]. Since lyrics of Mevlevi ayins are mostly taken from Mevlana's poems, examples below show the reflection of musical alterations used with these two names in the compositions.

First example of this keyword is from Nühüft Mevlevi Ayin of Eyyubi Hüseyin Dede. In the lyrics of this part, there is a call for lovers and expression for greeting to the sun's district. After that, the word sun turns to its symbolic character Şems-i Tebrizi, as calling lovers from the summit of the sky. In the moment when we see the name of Şems-i Tebrizi appearance in the lyrics, there is also a change in the musical flow. As you see in the figure 1 below, previous measure range in lower registers and ends with Hüseyini aşiran pitch (mi). But right after that moment, simultaneously with the lyrics indicating Şems-i Tebrizi, as it is marked on the score below, there seems a sudden octave leap in the musical flow and the frequency leaps to Eviç (fa). It can be an unconscious attempt by composer to match these two layers of music and lyrics. But since we encounter similar alteration with the same word, we consider the name as a keyword in Mevlevi Ayin repertoire.



Figure 1. Nühüft Mevlevî Âyini, Eyyubi Hüseyin Dede, Third Selâm

*Âşikan der kûy-i cânân es-salâ  
Sûy-i an hurşîd-i tâbân es-salâ  
Şems-i Tebrîzî zi bâlâ-yi felek  
Her zamânî mî keşed hân es-salâ*

Second example of Şems is from Nihavend Mevlevi Ayin of Musahib Ahmed Ağa. In this example, musical alteration focuses on a change in çeşni-makam structure. Previous instance belongs to intervalic octave leap category and this one is focused on çeşni-makam alteration. In the lyrics of this example, the meaning again consist of a lover and states of love as subjects. When the lyrics call Şems-i Tebrizi, there is praise for him stating his words as valuable as a jewel for sultan. Before the line that includes Şems-i Tebrizi starts in the lyrics, there is a pitch alteration with changing accidental for the same pitch Hüseyini (e). Actually, this section of the Mevlevi Ayin is modulated in Hüz zam makam with its accidentals. But this Hüz zam part ends right before the lyrics part that starts with Şems-i Tebrizi. Simultaneity of these two alterations points out another possible category of alteration. In the second line of the score, the alteration part is marked below. In this section below (see Figure 2), we see Hüz zam makam's related pitch Hisar (4 koma e) has altered to Hüseyini (e) pitch. In our study we defined this change in musical line as an example of çeşni-makam alteration associated with the keyword Şems.

bi bi a ra a me de  
ya ri Şe m si te te bi ri zi  
he he me gü fü ta ta ri tü  
ya ya ri de ri ha ki ki ka t  
dü dür rü şe hi va ri a a me de st  
Aksak Semai [132] [SAZ]  
a h be li ya rim

Figure 2. Nihavend Mevlevî Âyini, Musahib Ahmet Ağa, Second Selâm

Âşıkân râ kible dîdâr âmedest  
Gerçi der reh kible bisyâr âmedest  
Âşıkân râ nîst fikr ü ârzû  
Âşıkî bî-fahr ü bî-âr âmedest  
Şems-i Tebrîzî heme güftâr-i tü  
Der hakikat dürr-i şehvâr âmedest

The last example is for the keyword Mevlana, who is the most significant character for the Mevlevi tradition, and the example is from Suzidil Mevlevi Ayin of Zekai Dede., Similar with previous instances of Şems-i Tebrizi, here is also a musical alteration in the musical flow. The structure of alteration changes by moving the range of pitch around upper register. As you see in the Figure 3 below, at the end of the first measure of the given part, there is an octave leap from Hüseyini aşiran (lower E) to Hüseyini (upper E). In the meaning of the lyrics, Mevlana is addressed with compliments. Even though the leap in the musical line is not at the same time when Mevlana's name is mentioned, it occurs around the region where the meaning comprises him. So, the changing point does not have to be exactly at the same time with the lyrics. It can be rather in closer region, with consisting meaning as it is in this example. Overall, this instance is considered from another category here, reflection of a symbolic value through music.

Symbolic value of Mevlana in the lyrics is reflected by the higher pitches of the musical layer.

Figure 3. Suzidil Mevlâ Âyini, Zekai Dede, Third Selâm

*Ey kâşif-i esrâr-ı Hudâ Mevlânâ  
Sultân-ı bekâ şâh-ı fenâ Mevlânâ  
Aşk etmededir Hazretine böyle hitâb  
Mevlâ-yı gürûh-ı evliyâ Mevlânâ*

### Rose-Nightingale (Bülbül-Gül)

Rose-Nightingale relation has been written in both Eastern and Western literature. For Eastern literature, appearance of these symbols dates back older than Western examples. In classical Iran literature, this term is used with some other words as *Gül ü Mül*, *Gül ü Şanevber*, *Gül ü Nevruz*, *Gül ü Hürmüz*. It is thought that rose-nightingale image has transmitted to Arab geography from Iran literature and than moved also to Western geography from Spain and Sicilia [8]. In the examples below, there are several words that includes the meaning of rose-nightingale keyword. These related words can directly include bülbül in noun phrases such as *nale-i bülbül* (melody of nightingale) and *bülbül-i aşk* (love of nightingale) or rose / rose garden as *bostan*, *gülistan*. These historically and literally related terms will be questioned through the musical passages they are found in the Mevlevi Ayin. There is a tendency in the tradition that when these keywords are used in the lyrics, the music is usually composed in Rast and its neighborhood çeşnis such as Segâh, Nişabur. As supporting issue of that statement, these given instances below are composed in indicated makam melodies. Since the first example of this keyword is from *Beste-i Kadim* (anonymous Mevlevi Ayins from XV and XVI century), it is quite possible to think that this relation of literature and music was a strong combination through ages.

As it is mentioned above, instances for this keyword will start with oldest Mevlevi Ayin, named as Beste-i Kadims. From Dügah Beste-i Kadim, in the first example, there is Segah çeşni when we see the word "nâle-i bülbül". In the meaning of the lyrics, there is an expression quoting a sentence saying "get in the rose tent". And this quote is resembled to a melody of nightingale. So, in the first example, both of the keywords are used together. This grouping of words as bülbül and gül is not a surprising combination for literature, and it can be a keyword also for the musical layer with its frequently preferred çeşnis.

Figure 4. Dügah Beste-i Kadim, First Selâm

*Der çemen üftâd nâle-i bülbül  
Tâ tü der âyî der hayme-i gül*

The second instance is from Dede Efendi's Hüzzam Mevlevi Ayin. Here again, we see both keywords together, depicting a love nightingale singing in a rose garden. This section starts with an emphasis on Segâh çeşni in the first measure. Right after that, there appears Rast çeşni in the second measure (see Figure 5). In the lyrical layer, nightingale appears in the beginning. Since we see Rast çeşni with the keyword, this is one of the examples that is given for the instance of rose-nightingale category. In this example, when we consider Rast, Uşşak and Segâh as neighbour çeşnis, here again we witness the Rast neighborhood çeşni with this keyword.

Figure 5. Hüzzam Mevlevî Âyini, Dede Efendi, Third Selâm

*Bülbül-i aşk ez seher âğâz kerd  
Pîş-i gülistan semer âğâz kerd  
Ez pes-i her perde vü nağme ki güft  
Nağme-i hûb-i diger âğâz kerd*

In the last example, we see similar pattern in Bayati Mevlevi Ayin of Derviş Kuçek Mustafa Dede. In the lyrics *bostan*, which means garden, we see Nişabur çeşni, which uses the same tonic pitch with Rast (see Figure 6). Even though this is not the strongest instance for this keyword, it is definitely a supportive one for the issue.



Figure 6. Bayati Mevlevî Âyini, Derviş Kuçek Efendi, Third Selâm

*Bi-yâ bi-yâ ki tûyî cân-ı cân-ı cân-ı semâ'*  
*Bi-yâ ki serv-i revânî be bûstân-ı semâ'*  
*Bi-yâ ki çeşme-i hurşîd zîr-i sâye-i tüst*  
*Hezâr zühre tü dârî ber âsümân-ı semâ'*

### The Moon & the Sun

The extramusical associations that defines the musical meaning covering internal-external nature of music with microcosmological and macrocosmological relations, guided theoretical heritage of Turkish Music. The reflections of the same tradition could be traced in the Mevlevi ayin tradition. Investigating the musical structure of the Mevlevi Ayin's, one can witness the pitch and makam associations with things such as ethos, planets, elements, seasons horoscopes, and times of the day that are encountered in the *Edvar* tradition and other theoretical treatises.

The most common musical keywords with astronomical and literal associations we found in ayin compositions is the Moon and the Sun. The usage of the Moon and the Sun in the lyrics together with the pitch *Gerdâniye* and *Şehnâz* parallels with the association of these pitches with these planets in *Edvar* tradition. The Moon also reflects the light the lover reflects and the Sun as the holy light of the guide of Mevlana, *Şems-i Tebrizi* as literal symbols in the lyrics. Together with the ascending musical curve we observe in the *seyir* of the compositions, we could define these occurrences as a localized version of word pointing.

The first chosen example for these cases is located in the *Hüzzam* Mevlevi Ayin of Dede Efendi. In the first *Selâm* of the ayin, we encounter with the words "*meh*" (The Moon) and "*hur*" (The Sun) in the lyrics. During these lyrics, we observe *çeşni* *Bûselik* on *Gerdâniye* which is one of the highest registers of the ayin, together with remarkable emphasis on the pitch *Gerdâniye* (see Figure 7). In the *Edvar* tradition *Gerdâniye* is consistently associated with the Moon [9, 10]. We argue that the usage of *Gerdâniye* with a strong emphasis in this ayin could be an example for the associations of the planets and the pitches/makams we observe in the sources of *Edvar* tradition.

Me hü hur gu la met zi can ke ş tü ra met  
Ve led ra çi ba şed şe ha ge r zi rah met

Figure 7. Hüzzâm Mevlevî Âyini, Dede Efendi, First Selâm

*Meh ü hur gulâmet zi can geşt râmet*

Another crucial example for the association of the Moon with the pitch Gerdâniye is in the first *Selam* of Neva Mevlevi Ayini by Dede Efendi. Similar with the first example above, we again encounter with insistent emphasis on Gerdâniye (see Figure 8). During this occurrence, the lyrics include a depiction of the lover's face through the metaphoric usage of the Moon as "mâh-rû ber" (with a face like the moon).

Â fe rîn e y mâ hi rû be r câ ni tü ah

Figure 8. Nevâ Mevlevî Âyini, Dede Efendi, First Selâm

*Âferîn ey mâh-rû ber can-i tü*

Another depiction of the lover's face drawing an analogy with the sunrise is located in the third *Selam* of Çargâh Mevlevi Ayini by Nayî Osman Dede. During this depiction, the melodic line ascends with an altered makamic structure in the melodic line through the usage of perde Şehnâz (see Figure 9). Based on the association of the pitch Şehnâz with the Sun in Edvâr sources [11, 12], this usage of Şehnâz could be a significant reflection of the extramusical associations found in the theoretical sources of makam.

he zâ ri se ri se vi da Çü â fi tâ bı ce mâ let be râ me dez  
me ş rik Zi zer re zer re ş i ni dem ki ni' me Mev\_

Şekil 9. Çârgâh Mevlevî Âyini, Nayî Osman Dede, Third Selâm

*Çü âfitâb-ı cemâlet ber âmed ez meşrik*

*Zi zerre zerre şinîdem ki ni'me Mevlânâ*

Parallel with the usage of perde Şehnâz above, another example with a similar manner is observed in the first *Selam* of Acemaşiran Mevlevi Ayini by Hüseyin Fahreddin Dede. The lyrics of this section of the ayin mentions Şemseddin, indicating Şems-i Tebrizi. While Şems also means the Sun in Arabic, musical line of this section also includes a strong emphasis on the pitch Şehnâz (see Figure 10). This strong emphasis on Şehnâz



could be a reflection of the association of perde Şehnâz with the Sun that could be seen in the Edvar sources. In the same section we also observe ascended melodic line and modulation towards makam Saba. We could also argue that the alteration we encounter in the melodic line is caused by the respect given to Şems-i Tebrizi since the symbolic layer of the tradition recognizes him as the source of the holy light and depicts him with the sunset as an analogy.

râ Ah Der di Şem se

d dî n bü ve d ser mâ ye i der mâ nî mâ

Figure 10. Acemaşîrân Mevlevî Âyini, Hüseyin Fahreddin Dede, First Selâm

*Derd-i Şemseddin büved ser-mâye-i dermân-ı mâ*

## Conclusion

Through the analysis of Mevlevi ayin form, we can claim that there is possibility of some specific preferences of musical alterations in these keywords. Through tracing these kind of keywords, thematic fields of the tradition is also re-examined. During our study we also observed other thematic fields in relation with particular keywords such as various names of God (Allah, Hak, Mevlâ, Hû), prophets (Muhammed, İsa, Nuh), emotional states and extramusical associations. Besides, it can be also possible to catch diversity of keywords or themes for other forms of makam music.

## Acknowledgements

This paper has been written with the support of Scientific and Technological Research Council of Turkey (Project #117K383).

## References

1. Çelebi, Celaleddin. Whirling Dervishes, Sema. <http://mevlana.net/sema.html>
2. Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti. 1934-39. *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri*. İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı. İstanbul.
3. Özen, E., Baysal, O. *Mevlevi Ayinlerinde "Söz- Boyama" İzleri*. Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi. Sayı 16. 2017.
4. Özen, E., Demirtaş, S., Baysal, O. *Beste-i Kadimler'den Dede Efendi'ye Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama*. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı. 2018.
5. Demirtaş, S., Özen, E., Baysal, O. *Edvar Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi ve Mevlevi Ayini Repertuarına Yansımaları*. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı. 2018.

6. Baysal, O. *Zaman-Makam Analiz Modeli*. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı. 2018.
7. Gölpınarlı, A. *Mevlana Celaleddin: Hayatı, Felsefesi, Eserleri*. İnkılap Kitapevi, 1999.
8. İslam Ansiklopedisi: *Bülbül-gül*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/>
9. Turabi, Ahmet Hakkı. (2005). *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
10. Doğrusöz, Nilgün. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.
11. Çelik, Binnaz Başar. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvârı ve Makamların İncelenmesi*, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
12. Tekin, Abdülkadir. (2015). *Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

# ARKEOLOJİK BULUNTULARA VE ÇİN KAYNAKLARINA GÖRE TÜRKLERİN MÜZİK ANLAYIŞLARINA DAİR BİR DENEME



Selcen ÖZYURT ULUTAŞ\*

## Abstract

### An Essay About Turks Music Perception According To Archaeological Finds And Chinese Sources

The written history of Turks in Central Asia begins with the Orkhun inscriptions. However, the Turkish presence in the region dates back thousands of years. Because the archaeological excavations carried out in Mongolia, significant finds were revealed about Huns and Proto-Turks. Especially, the materials that give unique information about the lives of Turks in the Pazarık Kurgan have shaped historiography. The artifacts of these excavations were made during the Soviet period. It is exhibited in different museums, especially the Hermitage Museum, in St. Petersburg. Within the scope of my studies in St. Petersburg, I photographed all the archaeological finds about the Turks in the relevant museums and created an important archive. Among the hundreds of items, musical instruments attract attention. Because it is possible to understand that the instruments have a different meaning to the music from the paintings and depictions on them. These musical instruments will be presented in the scope of my study. Afterwards, information about the Turks in the sources of China will be presented. Because the Chinese sources have given important details about the daily lives of Turks, who are important enemies. Following the compilation of all visual and written information, the understanding of Turkish music and their perception of music will be evaluated.

## Giriş

Dünya üzerinde, geçmişten bugüne kadar bilinen tüm toplulukların mutlaka kültürü olmuştur. Hangi coğrafyada hangi devirde yaşamış olursa olsun insanların var oldukları mekanlarda karşımıza muhakkak az veya çok farklı kültür öğeleri çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle kültürsüz bir topluluk yoktur, olmamıştır. Kültürün en önemli özelliği ise içinde doğduğu topluluğa özel olmasıdır. Hayatın tümünü kapsayan kültürün doğduğu topluluğa özgü olması nedeniyle de kültürler asla sınıflandırılmaz veya bir karşılaştırmaya tutularak basit, yüksek gibi sıfatlarla nitelenemez. Farklı birçok unsurdan oluşan kültürün önemli öğelerinin başında ise müzik gelmektedir. Hatta müziksiz bir kültür yoktur demek dahi mümkündür. Çünkü elimizdeki veriler açıkça müziğin, geçmiş toplumların hayatında, bizim şu an verdiğimiz değerler ötesinde bir

\* Uşak Üniversitesi Tarih Bölümü, selcen.ozyurt@usak.edu.tr

öneme haiz olduğunu göstermektedir. Maalesef günümüzde müzik, emek yoğun sanat faaliyetinden ziyade ekseriyetle kaba bir eğlence aracına evrilmiştir.

Konumuz bağlamında ise özellikle İslam öncesi dönemlerde Türklerin müzik anlayışında günümüzde asla göremeyeceğimiz bir ciddiyetin olduğunu söylemek mümkündür. Bilindiği üzere Türk tarihinin, kültürünün doğduğu yerler Altay dağlarının kuzey ve güney etekleridir. Afanasyevo ve Tagar kültürleri dönemlerinde yaşayan toplulukların devamında hemen hemen aynı coğrafi bölgelerde ve aynı benzer kültür özelliklerine haiz Hunların varlığı Türk kültürünün ve tarihinin başlangıcını daha da gerilere çekmektedir. Prof. Dr. Faizullah Karomatlı'de bu tarihi süreci dikkate alarak Türk müzik tarihinin milattan önce birinci binyılda başladığını kaydetmiş ve şunları yazmıştır; "milattan önce birinci binyıldan itibaren gelişmiş bir müzik görüyoruz. Mezulu çağına ait kaya resimlerinde def gibi vurmali aletler görülüyor. Müzik aletleri kalıntısı arasında ve Sibiryada bulunan kalıntılara flüte rastlanıyor. Milattan önce ikinci ve üçüncü binyıllarda doğu Türkistan'daki kalıntılarda da flüt görülmekte. Doğu Türkistan'da yapılan kazılarda ise milattan önce ikinci ve milattan sonra ikinci yüzyıla ait çapraz flüt bulunmuştur. Özbekistan'ın orta bölgesinde bulunmuş, milattan önce birinci yüzyıla ait heykelciklerin ellerinde çalgı vardır. Fergana Vadisi bölgesinde ise zurna çok sıklıkla kullanılmıştır. Tambur, dutar, çapraz flüt, bulaban (balaban), dombra topluluklarda en çok kullanılan enstrümanlardır" (Budak, 2006:14). İç Asya'da doğan ve burada filizlenen Türk kültürü zamanla Ön Asya'ya, Kafkasya ve Kırım'a, Anadolu'ya oradan da Balkanlar'a kadar genişlemiştir. Belli bir coğrafi bölgede Türk sanat tarihi zincirine katkıda bulunan her devlet tarih sahnesinden çekildikten sonra yerini aynı ana gövdeden ayrılan bir başka Türk boyuna bırakmıştır. Her gelen yeni Türk boyu kurduğu siyasi teşkilatın gücü oranında Türk sanatına katkıda bulunmuştur.

Altay eteklerinde proto Türkler ile başlayan Türk Kültürü, Hunlar zamanında siyasi yapıya bağlı olarak ortak özellikler kazanmıştır. Merkezi devlet sayesinde tek çatı altında toplanan Türk boylarının üretimleri ile meydana gelen Türk sanatı, Göktürkler çağında evrensel hüviyet kazanmaya başlamış, Uygurlarda evrenselliği yakalamıştır (Çoruhlu, 1993:7-11). Bu dönemlerde Orta Asya'da yaşayan Türklerin, hayatlarına dair bilgi edinmek istediğimiz de başvurulacak ilk kaynaklar Çin yıllıkları ve kronikleridir. Fakat kuzeylerdeki Türkleri düşmanları olarak gören Çinliler, eserlerinde Türklerin siyasi ve askeri vaziyetlerini anlatmışlardır. Ancak sınırlı kayıtlara rağmen müziğin Türkler için ne anlama geldiğine dair kıymetli veriler tespit edilebilmiştir. İlk dikkati çeken husus ise Türklerin müzik aletlerine yükledikleri farklı anlamdır. Muhtemelen dünyada başka hiçbir topluluk müzik aletlerine Türklerdeki gibi siyasi bir mana yüklememiştir. Öte yandan Türklerin, İslam öncesinden başlayarak dini törenlerinde müzik icra ettikleri bilinmektedir. Zira İslamiyet'i kabul ettikten sonra dahi Türkler ritüellerinde mutlaka bir enstrüman kullanmıştır. Daha sonraları "Tekke Musikisi" olarak adlandırılacak tarz da bu anlayışın bir sonucu olarak doğmuştur.

Çalışmamız kapsamında yaptığımız taramalar neticesinde Türklerin müziği, siyasi, askeri ve dini maksatlarla kullandığını görmek mümkündür. Aşağıda kaynaklar ve arkeolojik buluntular vesilesiyle de görüleceği üzere müzik Türk kültürünün ayrılmaz parçası olmuştur. Bu çerçevede ilk önce Çin kaynaklarından istifade edilerek Hun ve

Göktürk devirlerindeki kayıtlar tetkik edilecektir. Akabinde Türklerin, Şaman inancına bağlı olarak müziğe ve enstrümanlara verdikleri önem ortaya konulacaktır.

### 1. Hun Devri Müzik Anlayışı ve Örnekler

Türk siyasi tarihinin ilk merkezi teşkilatı olan Hun Devleti, bozkırda dağınık halde yaşayan Türk boylarını bir araya getirerek kurulmuştur. Hun devletinin kurucuları sadece siyaseten Türkleri bir araya getirmekle kalmamış aynı zamanda kültür birliğini de tesis etmişlerdir. Ayrıca başta Çin olmak üzere dış temaslar sayesinde kendi topraklarındaki insanların günlük hayatlarına ve zevklerine dışarıdan yeni gelen unsurları katmışlardır (Ögel, 2003:45).

Yukarıda da ifade edildiği üzere Türklere göre müzik ve müzik aletleri siyasi meşruiyetin tanınma aracıdır. Konu ile alakalı ilk kayıt milattan sonra 50 yılına aittir. Bu devirde Çin İmparatoru olan Guang Wu'nun, Güney Hun Şanyüsü'ne gönderdiği hediyeler arasında müzik aletleri vardır. İki yıl sonra ise Kuzey Hunları, Çin ile akrabalık ilişkisi kurmak üzere Çin sarayına elçilik heyeti göndermiştir. Heyet üyeleri Çin yöneticilerinden müzik aletleri talep etmişlerdir. Bu istek üzerine Çin İmparatoru Guang Wu, Hun Şanyüsü'ne şöyle bir mektup yazmıştır; *"Bir süre önce Çin imparatoru tarafından Şanyünüz Hou Hanye'ye gönderilen Yü, Se ve Konghou ve Hou gibi müzik aletlerinin hepsi yıprandığı için istediğiniz müzik aletlerini tekrar gönderiyoruz."* Burada dikkati çeken nokta, Hun elçilerinin bir asır önce Hun Şanyüsü Hou Hanye'ye verilen çalgıların yıprandığı gerekçesiyle Han sarayından yukarıda isimleri belirtilen Yü Se, Konghou ve Hou gibi çeşitli müzik aletlerini istemiş olmalarıdır. Hunların, Hanlardan musiki aletleri istemeleri açıklanması gereken iki mesaj içeriyordu: Birincisi Hunlar Çin müziğine olan belirgin ilgilerini göstermekle, Yeni Han Hanedanı ile barışçıl ilişkiler kurmak istemelerindeki içtenliği belirtmek istiyorlardı. Çünkü artık Hunlar törenleri (Li) ve müziği (Yue) barışın başlıca iki sembolü olarak gören Çin anlayışına tamamıyla aşina olmuşlardı. İkinci olarak yıpranmış Han musiki aletleri aslen Hou Hanye'ye Şanyü olarak konumunun meşruiyetinin tanınması dolayısıyla verilmişti (Sarıtış, 2009: 431-432).

Bir başka önemli kayıt ise Han döneminde yaşamış olan Çinli kadın şair Cai Wenji'ye aittir. Yazar *"Hu Jia Shiba Pai"* adlı eserinde Hujia isimli bir müzik aletinden bahsetmekte ve bu flütün gerçekte Hunlara ait olduğu belirttikten sonra Binggu'nun sesinin (bir tür davul) Hun ülkesinde akşamdan başlayarak ertesi gün doğuncaya kadar çalındığını kaydetmiştir. Yazarın burada sözünü ettiği Hujia şüphesiz Hunların kendilerine ait en fazla tercih edilen müzik aletleri idi. Binggu'nun şeklinin tam olarak nasıl olduğunu anlamak çok zordur. Fakat bu kayıttan Hunların bu gibi davulları çalmaktan hoşlandıkları anlaşılmaktadır (Sarıtış, 2009: 432). Bu noktada Hujia üzerinde özellikle durmak gerekmektedir. Çünkü Çinli yazar Guo Maoqian, *"Le Fu Shi Ji"* adlı eserinde şunları yazmıştır: *"Cai Wenji, Hun ülkesinde 12 yıl yaşadıkten sonra Çin'e dönmüş, daha sonra, Cai Wenji ülkesini özlediği zaman kamış yaprağından yaptığı ve Çin kaynaklarında Hujia adı verilen müzik aletini çalmıştır. Bu üflemeli bir çalgı idi ve çalındığı zaman sesi insana çok hüzün verirdi."* Hunların geleneksel bir müzik aleti olan Hujia, daha sonraki dönemlerde Çin'e de girmiş ve Çinliler tarafından da oldukça beğenilmiştir. Hatta kayıtlara göre bazı Çinli devlet adamları dahi Hujia çalmasını öğrenmişlerdir. Örneğin Jin Hanedanı Kitabı'ndaki Liu Kun Biyografisinde

Hujia ile ilgili olarak şöyle bir kayıt vardır: *"Bir gün Liu Kun Bingzhou şehrinde flüt çalarken, etrafını süvari Hun askerleri sarmış, adeta tüm şehir halkı oraya birikmişti. Gece geç saatlerde kaldığı binanın yüksek bir yerine çıkan Liu Kun tekrar flüt çalmaya başlayınca flüt sesini duyan tüm Hunlar hıçkırarak ağlamaya başlamışlar ve hepsi de memleketlerini özlemiyle yanmışlar, sabah olup Liu Kun yine flütünü çalmaya devam edince Hunlar hemen oradan ayrılıp memleketlerine gitmek üzere yola çıkmışlardır."* Bu kayıt bize o devirde Hunların Hujia adı verilen flüt türünü çok iyi bildiklerini göstermektedir (Sarıtış, 2009: 433-434).

Ötüken merkezli olmak üzere Orta Asya'nın tamamına hâkim olan Hunların ölüm ötesi hayata inandıkları için tafsilatlı ölü gömme geleneklerinin olduğunu bilmekteyiz. Özellikle Pazırık Kurganları Hunların hayat tarzlarına ve Türk kültürüne dair benzersiz örneklerle haizdir. Örneğin Hunlardan kalan ikinci ve beşinci Pazırık Kurganlarında ölen kişiye ait değerli eşyalar arasında boynuzdan yapılmış davula benzer vurmali bir çalgı yer almaktadır (Diyarbakirli, 1972: 17). Ayrıca bilinen en eski Türk telli çalgısı olan kopuzun kökü de Hunlara dayanmaktadır. Çünkü yine üç numaralı Pazırık Kurganında bulunan telli saz parçalarının büyük olasılıkla kopuz parçaları olduğu düşünülmektedir (Çoruhlu, 2017: 82).

## 2. Göktürk Devri Müzik Anlayışı ve Örnekler

Hunlardan sonra yine Ötüken merkezli kurulan Göktürk Devleti bilindiği üzere Türk adıyla kurulan ilk devlettir. Her anlamda Hun Devletinin devamı olan Göktürk Devleti zamanında Türk kültürü billurlaşmış ve kendine has unsurlarla daha bilinir hale gelmiştir. Artık yakın güney komşuları dışında uzak Bizans Devleti için de Göktürkler önemli bir müttefik olarak tanınmış ve kabul edilmiştir. 7. yüzyıl Bizans kaynakları da bize Göktürkler hakkında bilgiler vermektedir. Ancak söz konusu veriler ekseriyetle Türklerin askeri ve siyasi özelliklerine dairdir. Göktürk devrinde, müzik ile alakalı kayıtların daha da az olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu bilgi eksikliğinden ziyade halef selef olan iki devletin aynı kültüre haiz olmalarındandı. Yani müzik ile alakalı Hunlara dair anlatılan ne varsa Göktürkler için de aynısı geçerliydi. Hatta bazen kayıtlarda Göktürklerden, Hu diye bahsedilmiştir.

Çin kaynaklarındaki ilk kayıt 605 yılına aittir ve şu bilgiler kaydedilmiştir; *"(Çin) İmparatorluk ordusu 605 yılında T'u-küe'lerin askerleriyle birlikte K'i-tanlara karşı savaşırken 20.000 atlı birbirinden birer li uzakta olan 20 gruba ayrıldı. Davul sesleri eşliğinde ilerliyor, korna çaldığında duruyorlardı (Mau-Tsai, 2011: 577)"*. Buradaki ifadeden de anlaşıldığı üzere Türklerin askeri maksatla kullandıkları müzik aletlerinden bahsedilmektedir. 698-705 yılları arasında Göktürkler arasında yaşayan Çin elçisi Wu Yen-Siu'nun Türklerin dilini anladığı, onların şarkılarını söyleyip onlar gibi dans etmeyi öğrendiği yine kayıtlı ilginç (Mau-Tsai, 2011: 598). Kaynaklara göre "Hu müziği"nin Çin müziğinin gelişimine olan büyük katkısı açıktır. Hatta melodilerdeki ya da Hu müziğindeki Hu sözcüğü yalnızca Çin'in kuzey sınırındaki toplulukları değil daha büyük ölçüde batı halklarını yani Orta Asya Türklerinin tamamını işaret etmekteydi. Çünkü dokuz bölüm'ün müziği (kiu-pu-yüe) denilen ve T'anglar tarafından daha başından itibaren Su'ilerden devralmış oldukları müzik Kuça, Buhara, Kaşgar, Semerkant müziğini de kapsıyordu<sup>1</sup>. Daha sonra Turfan müziği de buna eklendi. Bizim için önemli

olan, bu müziğin içinde Türk müziğinin de temsil ediliyor olmasıydı. T'u-küe'lerin müziği henüz Sui-şu<sup>ii</sup>'da açıkça anılıyor. Sui-şu'dan sonra imparatoriçe A-şi-na ile Kuzey Çovların imparatoru Wu-ti ile evlenmesi (568) nedeniyle Orta Asya'daki halkların müzikleri Çin'e getirildi. "İmparator imparatoriçeyi (A-şi-na) kuzey barbarlardan (yani T'u-küe'lerden) gidip getirdiğinde onlardan K'ang (Semerkant), Kiu-tse (Kuça) ve başka devletlerin ele geçirmiş oldukları müziklerini aldı." Bu bilgi daha sonra Kiu-t'ang-şu tarafından tanımlanıyor: "Kuzey Çov İmparatoru Wu-ti barbarların kızını imparatoriçe yaptı ve batı topraklarındaki insanlar damada eşlik etmek geldiler. O günden sonra Kiu-tse (Kuça), Su-lé (Kaşgar), An Devleti (Buhara) ve K'ang (Semerkant) müziği vardı (Mau-Tsai, 2011: 600)." K'ai-yüan (713) yıllarından beri imparator Hüan-Tsung tarafından yaygınlaştırılan T'ai-ç'ang müziği Hu-k'ü'yü (yani barbar melodilerini) tercih ediyordu; soylular yemeklerinde artık yalnızca Hu-şi (barbar yemekleri) servis ettiriyordu; erkeklerin ve kadınların tümü sonunda Hu-fu (barbar giysisi) giyiyor olmuştu (Mau-Tsai, 2011: 602). Görüleceği üzere Çin sarayında ve asilleri arasında ciddi bir "Hu/Göktürk" modasından söz etmek mümkündür.

Konu ile alakalı son bilgi ise Pipa isimli müzik aleti hakkındadır. Bilindiği üzere Pipa telli bir saz türü olup, günümüzde kullanılan udlardan biraz daha ince idi ve daha çok at üstünde çalınırdı. Bazı araştırmacılar Pipanın Sümerler tarafından icat edildiğini, m.ö. 2000 yıllarında Mezopotamya'da kullanılan ve "Pantur" adı verilen müzik aletine benzediğini belirtmektedir. Bu saz daha sonra Mısır ve Yunanistan'a yayılmış, İran'da kullanılmaya başlandığında ise Farsça Tanbur adını almıştır. En eski izlerinin Hunlardan kaldığı anlaşılan Pipa, Türk dünyasında en yaygın kullanılan müzik aletlerinden birisidir. Sui Hanedanı Kitabı'nın XIV. bölümünün Müzik Kayıtları kısmındaki bir kayda göre Pipa, Su Dipo isminde Kuçalı Göktürk prensesi sayesinde Çin'e gelmiştir. Kayda göre, Türkler Pipalarını çalma konusunda çok ustadır. Tong Dian'de yer alan diğer bir kayda göre ise beş telli ve küçük boyutlu Pipa muhtemelen Göktürk ülkesinden Çin'e yayılmıştır. Bir diğer görüşe göre ise sözü edilen beş telli Pipaların anavatanı Hindistan'dır. Fakat bu konuda da kesin kanıtlar mevcut değildir (Saritaş, 2009: 436-437).

Çalışmamız kapsamında sıklıkla faydalandığımız Sayın Prof. Dr. Eyüp SARITAŞ tarafından yazılmış "Hunlarda Müzik Aletleri ve Eğlence Kültürü" isimli makale özellikle Hunlar tarafından bulunmuş ve kullanılan daha farklı birçok müzik aleti hakkında tafsilatlı ve doyurucu bilgi vermektedir. Biz burada Türklerin müzik algısını anlamaya çalıştığımız çalışmamızın bu bölümünde Türklerin dini ritüellerinde müziğin yerine bakmak üzere konuya burada son veriyoruz.

### 3. Türklerin İslam Öncesinde Dini Ritüellerinde Müzik ve Müzik Aletleri

Bilindiği üzere Şamanizm, Türklerin en önemli inançlarından biridir. Sibiryaya ve Altay halklarının kültürlerini, hayatlarını şekillendiren Şamanizm detaylı ritüelleri, metafizik yolculukları ile gizemli bir inançtır. Eliade'ye göre Şamanizm; şamanın merkezi figür olduğu Sibiryaya ve Orta Asya halkları arasında ilkel bir inanç sistemidir. Şaman, insan dünyası ile ruhların ya da ruhların hayali dünyası arasında sembolik bir araçtır. Bazı tanımlara göre ise Avrasya şamanının en önemli niteliği, bilinç durumunun değişmesinin bir sonucu olarak bilinçli bir şekilde vecd halinde olma yeteneğidir

(Eliade, 1987: 202<sup>208</sup>). Öncelikle önemle belirtmek gerekir ki bir kişi istediği için veya çok çalışarak şaman olamaz. O kişinin mutlaka ruhlar tarafından seçilmesi gerekmektedir. Bazı bilim insanlarının Sibiryaya ve Altay halkları arasında yaptıkları saha çalışmaları bizlere şamanların kimler oldukları hakkında orijinal bilgiler sunmaktadır.

Mesela şamanlığın ilk belirtisi kişinin “şamanik hastalıklara” yakalanmasıdır. Elbette günümüzde bunların nöropsikiyatrik rahatsızlıklar olduğu açıktır. Ancak geçmiş devirlerde bu tür rahatsızlıklar “seçilmişlik” alameti olarak kabul ediliyordu. Hastalık, korkunç halüsinasyonlar eşliğinde birkaç yıl sürebiliyordu. Böylesi bir akıl hastalığını veya akıl krizini yaşayan kişinin ancak ruhların çağrısını kabul ettiğinde kurtulduğuna inanılırdı. Saha çalışmalarına göre bir şaman kendi hikayesini şöyle anlatmıştır; *“Yirmi yaşında, çok hastaydım ve başkalarının görmediklerini, duymadıklarını duyup görmeye başladım. Bu hali dokuz yıl boyunca yaşadım. İnsanların bana inanmayıp, güleceklerinden korktuğum için de yaşadıklarımı kimseye anlatmadım. Ayrıca ben de yaşadıklarımı kabullenmekte zorlanıyordum. Ancak gördüklerim öyle korkutucu hale gelmeye başladı ki ben ruhlardan kaçtıkça ruhlar bana daha yakın olmaya başladı. En sonunda yaşadıklarımı kabul edip çevremdekilerle paylaştım. Bu kabul ile şaman oldum ve hayat benim için kolaylaştı.”* Kayıtlara göre bu tarz rahatsızlıklar daha erken yaşlarda da görülebilmektedir. Yaşayanların anlattıklarına göre semptomları şöyle sıralamak mümkündür; bu kişiler önce tuhaf rüyalar görmeye başlıyorlar. Sonra da birdenbire bayılma ve bilinç kayıpları yaşıyorlar. Zamanla coşkunluk hali denilen ve kendilerinden geçtikleri anlarda ruhlarla görüştiklerini ifade ediyorlar. Ölüler aleminde ruhlar ile konuştuğunu söyleyen kişi/kişiler ruhlar tarafından şaman olarak seçildiklerini öğreniyorlar. Eğer bunu kabul etmezlerse büyük maddi ve manevi sıkıntıya girdiklerini bütün hastalıklarından ve sıkıntılarının da ancak şaman olmayı kabul etmeleri halinde kurtulduklarını söylüyorlar. Bu kabulden sonra da yine ruhlar tarafından eğitimleri başlıyor. Şamanlık eğitiminin ilk aşamasında ise kişi inzivaya çekilmek zorundadır. Oldukça zorlu olan hatta bazen intihara dahi neden olan bu süreçte kişinin ruhlar tarafından eğitildiğine inanılmaktadır. Şaman adayının inzivası yaklaşık üç yıl sürüyor ve eğer ölmeden süreyi tamamlarsa ikinci aşamaya geçiliyor. İkinci kademedede ise aday sonraki birkaç yıl boyunca sadece tef kullanmayı öğreniyor. Eğitimin son adımında ise bir anlamda şamanlığa giriş ayini düzenleniyor. Bu ayinde aday şaman ıssız bir yere götürülür ve 3,5,9 gün boyunca kendinden geçmiş bir halde yatıyor. Bu süre zarfında, bakıma ihtiyacı olduğu için de yalnız kalmıyor. Yaptığı ruhsal seyahatin fiziksel etkileri olduğuna dair kayıtlar da vardır, mesela söz konusu baygınlık boyunca adayın ağzından köpükler çıktığı, eklemlerinin şiştiği ve vücudunda morluklar oluştuğu ifade edilmiştir. Yazara göre şaman adayı yaşarken ölür<sup>iiii</sup> yani ölüler alemine gider ve geri gelir. Hatta süreç yazar tarafından Dante'nin Virgil'in rehberliğindeki seyahate benzetilmektedir. Şaman yardımcı ruhlar sayesinde ölümlülerin dünyasını gezer ve sonunda yaşayanların dünyasına döner böylece artık o yaşayanlar ve ölüler arasındaki sınırı kaldırmış bir şamandır. Artık bağımsız olarak transa geçebilir, herhangi bir araboluculuk olmadan ölü ruhlarla temas kurabilir (Лемаһн, 2015: 18-20). Vizyonlarla dolu sembolik yolculuk sonrasında şamanın ruhu farklı dünyalar arasında aracılık eder. Bu aracılığın en büyük nedeni ise içinde bulunduğu topluluğa yardım etmektir



(Hultkrantz, 1984: 34). Şaman, özellikle hastalık gibi insanların çeşitli soyut, anlaşılabilir ıstıraplarını çözebilecek yegâne kişidir (Georgi, 1776: 62).

Neredeyse ölüme dahi sebep olabilecek bir sürecin sonunda şaman olan kişinin en önemli enstrümanı ise tefidir. Yukarıda da görüldüğü üzere Şamanlık eğitiminin ikinci aşamasında aday yıllarca sadece tef çalmayı öğrenmek zorundadır. Peki tef neden bu kadar önemlidir? Konu ile ilgili çalışan uzmanların üzerinde ittifak ile durduğu temel öge şudur; tef olmaz ise Şaman da olmaz. Tef, bir şamanın alametidir. Hiçbir şaman, tefi olmadan ayin yapamaz ve kâinatın herhangi bir bölgesine yolculuğa çıkamaz. Tefi olmayan biri, ata ruhları tarafından seçilen gerçek şaman olamaz ve böyle bir kategoride yer alamaz. Tefin ayin sırasında Şamanın binek hayvanı olarak algılandığı ve bunun göstergesinin de genellikle derisi tef üzerine gerilmiş olan hayvan olduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra, tefin yay şeklinde olduğu görüşü de çok yaygındır. Şaman ayin sırasında yayın yardımıyla kötü ruhlarla ve düşman şamanlarla savaşırdı. Altay-Sayan şamanlarının teflerindeki yatay kırımlar, kırım diye adlandırılıyordu; demir takılar ise okları simgeliyordu. Tef bazen sal fonksiyonunda da olabiliyordu. Ayin sırasında yaptığı yolculukta deniz ve nehirle karşılaştığı durumlarda şamanın tefini sal olarak kullandığı tasavvur ediliyordu. Bu durumda tefin tokmağı da kürek olurdu (Potapov, 2012: 199-200). Öte yandan Altay-Sayan kamplarının tefleri, türünün ne olduğu fark etmeksizin bir çeşit seyyar ibadethane idi. Onun içerisinde tefin deri yüzeyinin üzerindeki resimlerde ikonostazı vardı. Ancak bu resim ve tasvirler geleneksel dini inanç ve görüşler çerçevesinde yapıldı ve kamın isteğine göre düzenlenmezdi. Tasvirlerin toplamı kâinatı, bu cümleden yer, gök ve yer altı olmak üzere onun üçlü bölümünü ifade etmekteydi. Resim sayısı Şaman'ın gücüne ve yeteneğine göre değişse de tasvirler oluşmuş gelenek ve inançlar bağlamında kâinatın her bölgesine özgü yapıldı. Tefin en önemli farklılığı, onun iyisini (çalı ääzi) simgeleyen dikey kırımın dış görünüşüdür. Ona bakarak sadece Şamanlar değil, Şamanistler de tefin türünü, hangi kategoriye ve hatta hangi kabileye veya halka ait olduğunu belirleyebilir (Potapov, 2012: 205).

Şamanın adeta tüm güçlerinin kaynağı olan tefin yapımı da özeldir. Hiçbir şaman kafasına göre tef yapamaz. Mutlaka ruhların yönlendirmelerine göre tef yapılmalıdır. Davulun yapıldığı malzeme çoğu kere simgesel anlamlar taşır. Ana maddesi genellikle kutsal sayılan bir ağaçtan alınır. Örneğin Türklerde davulun kasmağının yapılacağı ağaç genel olarak kayın ve sedir ağacındandır. Aynı şekilde davulun iç tarafındaki sapı da bu ağaçlardan yapılır. Bu ağaç kutsal olan Dünya Ağacına işaret ettiği için, bu iş için kullanılacak ağacın, insan eli değmemiş ya da herhangi bir hayvanın kirletmediği bir ağaç olması istenir. Eliade'nin tespitlerine göre şaman, kasmağın yapılacağı ağacın yerini doğrudan doğruya ruhlardan öğrenir. Tespitten sonra bu dalı kesmek için dostlarını gönderir. Yakutlardaysa üstüne yıldırım düşmüş (bu ifade yıldırım tanrısına/ruhuna bir gönderme yapıyor) bir ağacın seçilmesi daha doğru bulunur. Ayrıca davulun çeşitli yerlerinde kullanılan ve niteliklerine göre anlam kazanan demir ya da bakır nesnelere veya bu türden malzeme de madenin daha çok demirin kutsallığından dolayı seçilmiştir. Davulun yüzeyini teşkil eden derinin alınacağı hayvan da gelişi güzel seçilemez. Bu seçimin av kültürleriyle ilişkisi olduğuna inanan

araştırmacılar en çok geyik ya da dağ keçisinin kullanıldığını söylerler. Şaman davulunun derisinin seçiminde, şamanın koruyucu ruhu olan hayvanlar da rol oynamış olmalıdır. Yeni davul yapıldıktan sonra dualar okunarak tütsülenir. Bu şekilde kötü ruhların etkisinden arındırılmış olur (Çoruhlu, 2011: 96). Anohin'de bu durumu önemle belirtmiş ve şunları yazmıştır; *Hiçbir şaman kendi arzusu ve isteğiyle davul yaptıramaz, tıpkı (manyak) meselesinde olduğu gibi ruh davul yaptırmak için şamana telkinlerde bulunur. Mesleğe giren şaman ruhun arzularına tabidir. Onun istediği gibi davul yaptırır, şekil ve bütün teferruatı ruhun hayatta kullandığı davula uygun olur* (Anohin, 1968: 443).

Şamanların ibadethanesi sayılan ve inancın en önemli ögesi olan şaman tefi üzerinde Rus ve Fin araştırmacıların kıymetli ve tafsilatlı çalışmaları vardır. Az önce de ifade edildiği üzere ruhların yönlendirmesi ile şamana özel olan yapılan teflerin aynısı veya benzeri yoktur. O yüzden uzmanı bir tefe baktığında o tefin hangi topluluğa ait olduğunu bilebilir. Aşağıda da görüleceği üzere Altay, Yakut, Hakas gibi farklı Türk topluluklarına ait teflerin her biri tektir.

### Sonuç

Bu çalışmada, başta Çin kaynakları olmak üzere elimizdeki kaynakları kullanarak, Türkler için özellikle İslamiyet'in kabulünden evvel müziğin ne anlama geldiğine dair kısa bir inceleme yapmaya gayret ettik. Elde ettiğimiz en önemli kazanım şudur; Türklerin sahip olduğu müzik bilgisi hem müzik icra edecek hem de müzik aleti icat edecek kadar köklüdür. Özellikle Çin kültürünü ve sanatını etkileyecek enstrümanları bulan Türkler için müzik hayatlarının vazgeçilmez parçasıdır.

Müziği ve müzik aletlerine siyasi meşruiyet anlamı yükleyen tek millet olan Türklerin bu anlayışı İslamiyet'in kabulünden sonra da devam etmiştir. Neredeyse yüzlerce hatta bin yılı aşan bu gelenek Selçuklu, beylikler ve Osmanlı dönemlerinde "nevbet" göndermek ve çalmak olarak sürmüş ve bağımsızlık alameti olarak kabul edilmiştir. Türklerin müziğe yüklediği dinsel anlam ise daha derin ve tafsilatlı bir kültürün oluşmasına vesile olmuştur. Zira bugün dahi tasavvuf müziği, tekke musikisi olarak icra edilen müziğin temeli aynı şekilde Alevi-Bektaşî gelenekteki Cem'in temeli Altaylardaki Türkleri inançlarına, kültürüne dayanmaktadır.

### Kaynakça

- Åke, Hultkrantz, 1984. "Shamanism and Soul Ideology", - Mihály Hoppál (peđ.) *Shamanism in Eurasia I*, 28-36. Göttingen: Herodot.
- Anohin, A.V. 1968. "Altay Şamanlığına ait Materyaller" çev. A. İnan, Makaleler ve İncelemeler, C. I, Ankara.
- Budak, Ogün Atilla. 2006. *Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Çoruhlu, Yaşar 2017. *Erken devir Türk sanatı: İç Asya'da Türk sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*, Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar. 1993. *Türk Sanatının ABC'si*, Simavi Yay., İstanbul.
- Çoruhlu, Yaşar. 2011. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.

- Diyarbakirli, Nejat. 1972. Hun Sanatı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Gottlieb, Georgi, Johann. 1776. *Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidungen und übrigen Merkwürdigkeiten*. St. Petersburg: C. W. Müller.
- Karomatli Faizullah. 1999. "Antik dönemde Orta Asya'da Müzik ve Anadolu ile Özbek Müziği Arasındaki İlişkiler", *1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu (12-13 Kasım)*, Kültür Bakanlığı Ankara.
- Mau-Tsai, Liu. 2011. *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, Çev. Ersel Kayaoğlu- Deniz Banoğlu, Selenge Yayınları, İstanbul.
- Mircea, Eliade. 1987. "Shamanism: an Overview", *The Encyclopedia of Religion*, 13, 202-208. New York: MacMillan.
- Ögel, Bahaeddin. 2003. *Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu yayınları VII. Dizi-Sayı: 42-4, Ankara.
- Özcan Nuri, "Tekke Musikisi", *TDVİA*, C. 40, s. 384-385.
- Potapov, L.P., 2012. *Altay Şamanizmi*, çev. Metin Ergun, Kömen Yayınları, Konya.
- Sarıtaş Eyüp. 2009. "Hunlarda Müzik Aletleri ve eğlence Kültürü", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.183, Aralık 2009, s. 429-441
- Shiyu, Ying. 2000. "Xiongnu (Hunlar)", *Erken İç Asya Tarihi*, Derleyen: Denis Sinor, Çev.: Selçuk Esenbel, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ЛЕМАНН, Альфред. 2015. Иллюстрированная история суеверий и волшебства, Правообладатель: Public Domain, Дата написания: 1900, Год издания: 2015.

---

#### Notlar:

<sup>i</sup> Si-liang Müziği daha sonraki Liangların (385-403) kurucusu olan Lü Kuang ve Kuzey Liangların (397-439) kurucusu Tsü-kü Meng-sün'ün zamanında Liang-Çov'da Çin müziği ile Kiu-tse (Kuça) müziğinin bir arada eritilmesiyle oluştu. Kuzey Weiler tarafından buna Kuo-ki (devlet müziği) deniliyordu.

<sup>ii</sup> Sui (581-617) dönemini anlatan kroniğin adı.

<sup>iii</sup> **Смерть заживо**



# OSMANLI DÖNEMİ RUM KAYNAKLARINDA DEDE EFENDİ



Miltiadis PAPPAS<sup>1</sup>

## Abstract

### *Dede Efendi In Greek Sources In The Ottoman Period*

Dede Efendi is one of the Turkish composers that a lot of literature was written about. The reason for this is not only his great ability to compose but also his radical views and the fact that he put the foundation for not breaking Turkish music from its traditional ties. At the time of Dede Efendi, there wasn't a notation system for Turkish music until at least the Armenian Church (so called Hamparsum) system became widespread. For this reason, most of the works that were accepted by the music lovers came up to our days only by memory and with the support of written lyrics (poems) collections. On the other hand, these works were also musically notated by the musicians of the Greek Church in the 19th century through their own notation system. In the eleven published Greek texted books, there are 500 music compositions of Ottoman music forms, written by this notation system. Among them there are 51 compositions of Dede Efendi. In particular, the works in the two earliest published books in the first half of the 19th century (see *Efterpi* 1830, *Pandora* II. 1846) were notated while Dede Efendi was alive, so this renders them more interesting. It is important for these compositions to get transferred to today's notation system, and their transfer can provide important information about the historical process of Turkish Music. For example, we know that the people who notated these works were Greeks, professional musicians and also performed those compositions. For this reason, they were able to transfer the style of execution of that time to our days with this particular notation system.

A research group was established in order to examine and study the works of Dede Efendi in the Greek sources under a "BAP project" and a number of difficulties were encountered in this process. One of the most important problems was that there are multiple versions of the same composition in different Greek sources (sometimes by the same editor also). A simplicity of the melody and a perfection of rhythm classification is noticed in today's versions compositions, while the Greek sources present a freedom in all respects. The reason for this is that there is no pentagram and bar lines in the Greek church notation system. So most of the compositions are not clearly distinguishable in which measure the rhythm is completed and the compositions are expanded in an analytical way without intermediate tunes, but instead of them by adding of words without any meaning such as *of, dil, yar, aman*. In this case, the work gains a completely different personality and gets extremely difficult to put them in rhythmic structural rules. Some of Dede Efendi's works are written in a way that is unrecognizable from today's versions. Another example is the differences in the verses of the compositions. Most of the works of Dede Efendi found in the Greek sources, have

<sup>1</sup> As. Prof, İTÜ (Istanbul Technical University) TMSK (Turkish Music State Conservatory) Department of Musicology, e-mail: pappasmilt@itu.edu.tr

a third, fourth and fifth stanza something that is absent in the todays versions. The verses in Greek sources are quite different from those of Turkish ones. The words used in poems should be examined in terms of language and literature, even though they appear to be meaningless in some places.

The large numbers of data we have gathered shows that the entire repertoire of Dede Efendi should be transferred into the current notation system and get some deeper researches. In this paper, all the encountered problems in transferring those compositions will be exposed analytically and solutions will be proposed.

Dede Efendi, hakkında en çok kaynağın yazıldığı Türk bestekârlarından biridir. Bunun nedeni sadece bestekârlığı değil, radikal görüşleriyle Türk müziğinin geleneksel bağlarından kopulmaması için sağlam temeller atmış olmasıdır. Dede Efendi'nin zamanında Türk müziğinde, en azından Hamparsum sistemi yaygınlaşınca kadar nota yazısı kullanılmıyordu. Bu nedenle, halkın sevdiği eserlerin çoğu meşk yoluyla ve güfte mecmuaları aracılığıyla günümüze ulaştı. Diğer taraftan bu eserler, 19. yüzyılda Rum kilisesinin müzisyenleri tarafından kiliseye ait notasyon sistemi aracılığıyla da notaya alındı.

Rum müzisyenlerin kendi müzik notalarına sahip olma avantajı vardı ki bunları esas olarak kendi kilise müziklerini yazmak için kullandılar. Orijinal sistem, Bizans notasyonunun bir çeşit nevmatik notasyon idi ve aralıkları ve ritmik değerleri, dinamikleri, süslemeleri ve buna benzeyen işaret eden çok sayıda sembol (nevm) kullandı. Kilise musikisinde nota yazım sistemine "vurgulama sistemi" anlamına gelen "parasimantiki" denilmektedir. 6. yüzyıldan kalan elyazmalarında Tevrat, İncil ve diğer dini ve ilahi içeren kitapların metinlerinde, özel vurgulama işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu işaretler ilk önceleri konuşulan günlük dilde kullanılan aksan işaretleri olmuştur. Türk dilinde bulunan (tire, vurgulu heceler, uzun, kısa, şapkalı sesli) harfler, aynı şekilde bahsedilen ilk metinlerde de kullanılmıştır. 10. yüzyıldan itibaren kilise musikisinde hem ilahi yazımı, hem de musiki bestelenmesinde büyük gelişme olmuş ve o devirden 12. yüzyıla kadar bu gelişmeler devam etmiştir. Bu ilk periyottaki (6. yüzyıldan itibaren) melodi sistemine, *nutuk sistemi* ya da "*eqphoneutic*" (ekfonitik) sistem denilmektedir. Kısaca anlatılacak olunursa bu ekfonitik sistemde ilk kullanılan işaretler prozodi işaretleri ve nutuk işaretleri olmak üzere iki gruba ayrılırlar. Nutuk işaretleri zaman içerisinde musiki ilminde kullanılan işaretler olmuş, prozodi işaretleri ise sadece dil yazımında kullanılmıştır. Bu nota sistemi zaman içerisinde çeşitli reformlara uğramıştır ve 19. yüzyılın başında, yani 1814'te en son reforma uğramıştır. Bugüne kadar bu sistem kullanılmaktadır. Bu sistemle 15.yydan itibaren Rumlar dış, Arap-İran ve daha başka sıfatla adlandırdıkları musiki türüyle meşgul olmaya başlamıştır. Hakikaten 15.yydan kalma Abdülkadir Meraginin eserleri içeren ve daha çok henüz bestekârı belli ve belli olmayan 3.000'e yakın elyazmaları bulunmaktadır. Bu eserler daha çok eski ve karışık bir notasyonda yazıldıkları için bugüne kadar tümünü çözülemedi. 15.yydan 1770lere kadar zaman içerisinde Osmanlı musikiye ait yüzlerce eser gelmiştir. 1770'lerden 1820'lere kadar ise Rum cematından en aristokrat aileleri bu tür şiir ve müzikle yoğun bir şekilde meşgul

olmaya başlamıştır. Fenerliler önce İstanbul'da, daha sonra Romanya'ya Sultanların emriyle göç ettiklerinde aynı geleneği devam ettirmişlerdir. Bu yüzden bu elyazmaların bir kısmı bugün Romanya'nın çeşitli kütüphanelerde bulunmaktadır. Maalesef şimdiye kadar yapılan araştırmalara göre Türkiye'de hiçbir elyazması bulunmuyor. Dürüst olmak gerekirse Türk Dil ve Tarih Kurumunda 50 elyazmasından fazla bulunduğunu bilinmektedir. Mesela bunların arasında Petraki elinden Zaharya'nın bilinmeyen iki eseri bulunmaktadır. (göster) Kısacası Rumlar, Osmanlı-Türk müziğinde yeni bir nota sistemi kullanmak için bu eserleri kaydetmemişler, bu eserleri zaten biliyor ve icra ediyorlardı. Sadece kitapların abone sayısından anlaşılıyor ki, fazla ilgi ve talep olduğu için bu eserleri notaya (iyi ki) almışlardır.

Bu açıdan da, Türk Müziğini ilgilendiren Rum kaynakları büyük önem taşır. Sayısal değerlerle konuşacak olursak, sadece matbu kitaplarda 587 eser mevcut olup elyazma ciltlerin sayısı ise 300'ü aşar. Böyle geniş ve araştırılmamış bir alanda somut sonuçlara varabilmemiz için çok sayıda araştırmacıya ve uzun zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Arkadaşlarımla beraber İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümünün desteğiyle bir proje oluşturduk ve bu dev araştırmanın başlangıcını yaptık. 587 eser içerisinden 51 adedi Dede Efendiye aittir. Yani nerdeyse yüzde onu. Bu oranı da Dede Efendi'nin öğrencisi Haşim Bey bastığı güfte mecmuasıyla kıyaslayacak olursak çok yüksek olduğunu görüyoruz çünkü Haşim Bey her iki baskısında toplam binden fazla eserin içerisinden, sadece 21 adet Dede Efendi'nin içerdiği görünmektedir. Bu da Rum cemaati için Dede Efendi ne kadar sevindiğini bir göstergesidir. Bu yüzdendir ki hem elyazmalarında hem de matbu eserlerde ya İsmailaki yani İsmailcik anlamına gelen ya da Derviş ve Kral musahibi. Dede'nin müziği Rum cemaatinden ne kadar sevildiğini bir de 1818'de Yaşta yazılan bir elyazmasında Dede Efendinin bir eserine güfteyi Rumca ile değiştirilmesinden ispatlanmaktadır<sup>2</sup>.

BAP projesi kapsamında yürütülen çalışmalarımızda ise, Rum kaynaklarında yer alan Dede Efendi eserleri incelenmiştir ve bu süreçte birtakım zorluklarla karşılaşmıştır. Bu sorunlardan en önemlisi, bir eserin farklı Rum kaynakları içerisinde birden çok versiyonunun olmasıdır. Böylece Dede'nin eserleri 51 iken çeşitli versiyonlarıyla 92'ye ulaşmaktadır. Eserlerin bugünkü versiyonlarındaki ezgiler daha sade ve usul bakımından eksilik bulunmamaktayken, Rum kaynaklarında her bakımdan bir serbestlik söz konusu olmaktadır. Çünkü, Rum kilisesi nota yazım sisteminde porte ve ölçü çizgisi bulunmamaktadır. Bu durumda eserlerin çoğunda usulün nerde tamamlandığı anlaşılmamakta, eserler analitik bir şekilde aranağmeler yazılmadan veya of, dil, yar, aman gibi sözler eklenerek genişletilmektedir. Bu durumda eser bambaşka bir kişilik kazanmaktadır. Bu yüzden de bazı durumlarda esler eksik veya fazla olarak yazılmıştır. Dede Efendi'nin bazı eserleri ise ezgi bakımından bugünkü versiyonlardan tanınmayacak ölçüde değişik bir biçimde yazılmıştır. Karşılığımız başka bir güçlük ise, eserlerin güftesindeki farklılıklardır. Rum kaynaklarında yer alan

<sup>2</sup> *Melpomeni* adlı mecmuasının bir nüshası 1428'nolu elyazması, Ayon Oros, Vatopedi manastırının kütüphanesinde bulunmaktadır. Başlığı: "*Melpomeni, burada ve orada bulunan semai, şarkı ve besteleri, Antakya'nın başdiyakozluğu vazifesini gören ve Yaşta musiki okulunda hocalığı yapan Sakız adalı Nikiforos Kantuniyaris tarafından toplanmıştır.... 1818'de Kasım ayında yazılmıştır...*".

Dede Efendi eserlerinin çoğunda bugünkü versiyonlarında bulunmayan bir üçüncü, dördüncü hatta beşinci kıtanın yer aldığını görüyoruz. Rum kaynaklarındaki güfteler, Türk kaynaklarında yer alan versiyonlarından da oldukça farklıdır. Güftelerde kullanılan kelimeler, kimi yerde anlamsız görünse de dil ve edebiyat açısından incelenmelidir.

Bu çalışmada incelenmiş 11 adet Rumca kitapta, Dede'nin 51 adet eserden 1 adedin 5, 5 adedin 3, 18 adedin 2 ve 24 adedin ise tek versiyonu bulunmaktadır. (kitapları ve tablo göster)

19. yüzyıl zaten Osmanlı Türk Müziği için her bakımdan altın yüzyıl olarak algılanabilir. Notasyonun kullanılmasından besteleme ve formların gelişmesine kadar zengin, ilginç ve her bakımdan araştırılmaya gerek bir periyoddur. Özellikle, 19.yy'ın ilk yarısında basılan en eski iki kitapta (bkz. Efterpi 1830, Pandora II. Cilt 1846) yer alan eserler, Dede Efendi hayattayken yazıldığı için çok daha önem taşımaktadır. Bu kitap basıldığında Dede Efendi 52 yaşında olup, bestelemenin olgunluk zamanındaydı. Bir de o zamanlarda bir kitabın baskısı çıkıncaya kadar en az bir yılın gerektiğini düşünülecek olursa, bu 12 eserin 1829 hatta daha önceki tarihlerde bestelendiğini kesin olarak söylebiliriz. Bununla ilgili Rauf Yekta Bey 1899'da *Esâtiz-i Elhân* adlı derginin I. cildinde Dede'nin *Bend oldu dil bir şuh-i cihane* güfteli Nühüft şarkısı hakkında bunları söylüyor: Zekâi Dede Dede'nin yeni öğrencisi olduğunda yani 1844'de, ilk öğrendiği eserlerden biri Nühüft şarkısı olduğunu söylemektedir. Bu şarkıyı ise Dede Efendi tam o sıralarda bestelediğini de söylüyor. Bu eser 1830'da basılan kitapta yer aldığına göre Rauf Yekta'nın bize aktardığı bilgilerin doğru olmadığını ispatlamaktadır. Yaptığımız araştırmalara göre, Efterpi'de bulunan eserler en az 25-30 yıl önce bestelendiği eserler olması, çünkü bu eserlerin tümü nerdeyse çeşitli sebeplerden dolayı Dedeyi meşhur eden eserlerdir. Zira 1799'da bestelediği ilk eseri *zülfündedir benim baht-ı siyahım*, Rum kaynaklarda özellikle Efterpi'de mevcuttur. Ünü artıran *Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni* adlı eseri de mevcuttur. III. Selimin Saraya ikinci kere çağırılmasına sebep olan *Müştak-ı cemalin gece, gündüz dil-i şeyda* adlı eseri de mevcuttur. Kaybettiği çocuğu üzerinde yazdığı *Bir gonca-femin yâresi var ciğerimde* adlı eserin de üç değişik versiyonla mevcuttur.

Bu eserlerin günümüz notasyon sistemine göre yazılması önemlidir ve çeviri yazımları tarihsel sürece dair önemli bilgiler sunabilir. Örneğin biliyoruz ki, bu eserleri notaya alan kişiler Rumlar, profesyonel müzisyendi ve eserleri kendileri de icra ediyorlardı. Bu nedenle, zamanın icra üslubunu nota yazı sistemiyle günümüze aktarabildiler. Efterpi'de Dede Efendi'ye ait 12, Pandora'nın II. ciltte ise 11 adet eseri bulunmaktadır. Yine bu iki kitapta ortak olan eserlerin sayısı 6'dır. Burada ilginç bir olay vardır. Bu iki kitabın yayımlayan kişi aynı olup adı Foçalı Papaparashu Teodoros'tur. İki kitabın arasındaki yayımlanma zaman farkı 16 yıldır. Bu 16 yıl süre içerisinde 6 ortak olan eserler ne kadar değişebilir? Gerçekten bakıldığında bu eserlerde az veya çok, aynı kişi tarafından farklı olarak notaya alınması en az ilginçtir. Diğer Rumca kitaplardaki aynı olan eserler ise, daha da değişik olarak notaya alınmıştır. mesela: Navek-i gamzen adlı Rast bestesinde en eski Foçalı tarafından yayımlanan ilk versiyonunu "orijinal" olarak ele alacak olursak, yine Foçalı tarafından 16 yıl sonra basılan ikinci versiyonuna bakıldığında, -gam hecesinde bir gırtlak nağmesi söz konusudur. 1846'dan 13 yıl



sonra ve Kilcanidis tarafından 1859'da basılan Kallifonos Sirin kitabında aynı eserde bir triyole katarak değişik bir gırtlak ezgisi eklemiştir. Aradan 13 yıl daha geçtiğinde yani 1872'de Geyveli tarafından Mecmua-i Makamat adlı kitabındaki aynı esere bakacak olursak, iki triyole ve değişik bir gırtlak eklediğini göreceğiz. Bunları birbirlerine kıyaslayacak olursak, Foçalının ilk versiyonu daha basit ve sade olup, Efterpi'den nerdeyse bir asır sonra basılan Darülelhan Külliyyatındaki versiyonuna daha yakın olduğunu söylenebilir. Bu basit ve buna benzeyen diğer örneklerden 19.ncu yılın içerisinde Rumların Dede'nin ve genel olarak Türk müziği eserlerin nota almalarında bazen bir süslük, bir oynaklık bazen ise bir sadelik söz konusudur. Bu da bu eserler hanende tarafından veya hanende için yazıldıklarını belli olur. Yine de gösterilen örnekten bu olay eserlerin tümü için geçerli olmadığını anlaşılmaktadır. Çünkü en süslü versiyonu olan Geyvelideki eserin başını bakılacak olursa, Darülelhandaki ile nerdeyse birebir olduğunu görülmektedir. Başka bir yönden bakacak olursak, eser zaman içerisinde değiştiğini veya daha doğrusu geliştiğini ve 1872'den 1924'e kadar bugünkü bilinen hale gelmiştir.

Eserler her zaman gelişir ve değişir. Bir öğrencim hocamız Nevzat Atlığ'a bir eser için neden eski haliyle değil de eserin bir yerinde korosu ile değişik olarak okuduğu sorduğunda, hocamız şöyle bir cevap verdi: *daha münasip bulduğum için, sonunda da şu şekilde daha çok hoşuma gittiği için tercih ettim*. Çok kıymetli hocamıza, elleştirme niyetimiz olmamakla beraber, bu cevabından en az bir sonuca varabiliriz. Yani bir eser ne kadar kolay ve sessizce değişebilir. Özellikle bestecinin o eseri yazdığından bir buçuk asır geçiyse zaman içerisinde yapılmış tüm değişikliklerini tespit etmek ne kadar güç olduğunu kolay bir şekilde anlaşılabilir.

Usul bakımından da ortaya çıkan ilginç bilgiler mevcuttur. İlk önce Kilise Musiki Notasyonunda esas zaman birimi 4'lük olduğunu belirtilmelidir. Zira bütün Türk musikisinin eserleri 4'lük merteye üzerinde yazılmıştır. Bu yüzden de esas 8'lik mertebesinde okunan bir eseri bugünkü nota haline çevirirken çeşitli zorluklarla karşılaştık. Çünkü mesele sadece notaların değerini ikiye yükseltmekle yetmiyor. Eserlerin mertebeleri genellikle temponun göstermesinden belli olur. Her eser için tempo'nun belirtilmesinin ayrı bir önemi var. Ancak özellikle 8'lik mertebesinde yazılan eserlerin sadece bir kısmı yazarlar tarafından 8'liğe yükseltilmiştir. Diğer kısmı tamamlayabilmek için çok güç olup, bazı durumlarda eseri yeniden yazmaktan başka çare olmadığını tespit ettik. Ritim konusunda başka bir ilginç mesele de usullerin isimlendirmesinde bulunmaktadır. Mesela nerdeyse tüm Rum kaynaklarda 9 zamanlı Aksak usulün yerine Sofyan veya Çifte Sofyan olarak kaydedilmektedir. Sofyan terimiyle 2 zamanlı nim Sofyan, 3 zamanlı Semai, 4 zamanlı Sofyan, Çifte Sofyan yani 9 zamanlı, hatta 12 zamanlı usulleri kast ediyorlar. Bilindiği gibi çifte sofyan aksak usulünün daha ağır bir merteye olup artık kullanılmayan bir terimdir. Eserlerin çevirmesinde çoğu zaman Rumların Sofyan yazdıkları usulünün yerine Aksak usul üyduğunu bazen ise 4 zamanlı da Sofyan usulü de uyduğunu görülmüştür. Tipik bir örnek ise Dede'nin *Ey büt-i nev-eda* eserindedir. Rum kaynaklarda bu eserin 4 zamanlı Sofyan usulünde yazıldığını görmekteyiz fakat herkesin kulağında 3 zamanlı olduğu için bu eserin solfejini yapmak bile güç olur. Ancak ne var ki Kemal Batanay'nın

arşivinde bir elyazmasında ağır Düyek olarak notaya alınmıştır. Başka bir örnek ise Dede'nin *Sevdiceğim aşıkını ağlatır* adlı eseri bugünkü bilinen versiyonundaki usul Yürük Semai usulüdür. (göster) 1846'da notaya alınan Pandora Kitabında, Dede de hayattayken, Sofyan usulünde yazılmıştır. Bu olayı Rum kaynaklarında sıkça rastlanan bir olaydır ve bu noktada Batı müziğinin de etkisi ortaya çıkmaktadır. Zira 6/8 Yürük Semai olarak düşünmeyip te, her vuruşta 3/8 alıp 2 zamanlı bir usul olarak algılamışlardır. Bu durumda ekipçe olarak, her iki versiyonu yazmaya karar verdik. Ayrıca bu eser Rum kaynaklarda Hüseyini aşırın makamında kayıtlı olup, Türk kaynaklarda Muhayyer veya Gülizar olarak geçmektedir. Aynı olay *Sevdim yine bir nevcivan* adlı eseri için de geçerlidir. Bu eser Rum kaynaklarda Sofyan usulünde yazılmış, bugünkü hali Yürük Semaisi, eski nota baskılarında 12/8'lik olarak notaya alınmıştır. Aslında bir önceki esere göre durum aynı olduğunu söylenebilir. Yani yine 12 zaman birimini 2'ye veya 3'e bölündüğünde 2 adet 6/8 veya 4 adet 3 zamanlı ölçü ortaya çıkmaktadır. Bu 6/8'liği de iki vuruşta tamamlamaktadır. 4 adet 3 zamanlı olan ölçüleri ise yine 4 vuruşta tamamlar. Özellikle bu eser için güfte bakımından da şimdiye kadar yaptığımız araştırmalara göre matbu ve incelebildiğimiz elyazması güfte mecmualarında 3.ncü güftesi hiçbir kaynakta rastlanmadı. Pandora kitabında ise mevcuttur. Söz güftelerden açılmışken, eserlerdeki güfte konusu her bakımdan ilginç ve çözülmesi kolay olmayan bir sektör olmuştur. Sebeplerine gelince:

- Rum kaynaklardaki güftelerin metin mevcut ve bilinen güfte metinden çoğu zaman değişiktir. Değişik denildiğinde de: bilinen kelimelerin değiştirilmiş hali olabilir. (örnek mecburunem) Bu olayın da dil bakımından ayrıca incelenmelidir. Bu incelemesinden hem zamanın Osmanlıcası için, hem de Rum cemaat'ın Osmanlıca kullanışı hakkında da ilginç bilgiler ortaya çıkmaktadır.
- Değişik olan güftelerin kısmında bazı durumlarda usul tamamlanırken bazı durumlarda ise tamamlanmıyor. Bunun yanında belirtilmelidir ki, Kilise notasyonunda ne ölçü ne de usul olay mevcut. Bir eserin içerisinde, çeşitli yerlerinde özel işaretler yazılıp hangi nota'da bulunduğunu göstermektedir. Usul meselesine gelince: Usul yok değil, ancak batı veya Türk müziğin anlayışıyla yoktur. Öyle ki kelimenin vurgulandığı hecesinde usul başı olması mecburiyeti vardır. O zaman sabit bir usul söz konusu olamaz. Yani bir eser içerisinde çeşitli usullerin bir arada bulunması alışılmış hale gelmiştir. Böylece en az Rum musikisi için nota alınmasında bir kolaylık söz konusu iken, Osmanlı-Türk musikisi için geçerli değildir. Aruz vezni, eserin tamamlanmasında önemli bir faktör olup, söz edilen Dede Efendi ve diğer bestecilerin eserlerine gelince, bu eserlerin neden tamamlanmadığını sorusuna ilk akla gelen birkaç cevaplardan: notaya alan kişilerin aruz vezni bilgileri olmaması, eserleri eksik veya yanlış bilmelerine ihtimalinde ise cevabı öyle olmadığını kesin bir şekilde söylenebilir. Çünkü meşk yoluyla ve aynı zamanda kendileri de müzisyen olup, o eserleri icra, hatta öğrettikleri için mümkün olmadığını görülmektedir. Bu durumda bu eserlerin zaman içerisinde değişmiş olmaları ihtimali yüksektir. Bazı eserlerde birinci güfte kısmen veya tamamıyla tekrarlandığını

görülmekteyken bugünkü kullanılan versiyonlarda söz konusu değildir. Aynı olay meyan ve nakarat için de geçerlidir. Nakarat kısmı ise, bugünkü versiyonlara karşı hiçbir zaman aynı değildir. Benzer ancak aynı değildir. (gösterebilirsen iyi olur)

Son ve en önemli faktör nazariyattır. Bir nazari sistemden başka bir sisteme transpoze etmek hem güçlü bazen ise başarısız olur. Bu durumda çalışmamızı kolaylaştıran yine Rum kaynakları olmuştur. Çünkü 17.yydan itibaren ta 20 yüzyılın başına kadar Rumlar Osmanlı-Türk müziğinin nazariyatıyla ilgilenmişlerdir. Daha doğrusu Kilise musiki ihosları Osmanlı müziğinin makamlarıyla kıyaslamışlardır. Hangi ihos, hangi makamla anlatılır veya denk gelmektedir. Ayrıca aynı Kilise notasyonu ile makamların ayrıntılı seyirleri de verilmiştir. Bu Osmanlı musikinin nazariyatı içeren kitapların çoğu Kantemir'in kitabından faydalandıklarını yazıyorlar. Ve nasıl ki Kantemir'in nazariyatında iki tam ton arasındaki seslerin isimleri çıkışta başka ve inişte başkaysa, aynı şekilde Kilise musikinin nazariyatında da perde isim kullanılmadan aynı işlevi görüyorlar. Önemli olan ihos'un tabiatında bulunan yarım sesler, özellikle inişte ayrı bir yazısıyla gösterilmiyor. Böylece Rast makamında ezgi fa'ya kadar çıkıldığında not edilmemesine rağmen meşk yoluya o perde Acem perdesi olur. Aynı şekilde ezgi tizlerden pese doğru indiğinde o perdeler gösterilmez. Kilise musikisi için bir sorun olmadan, Türk müziği için fevkalade zor bir durum çünkü örneğin Neva perdesinde Rast çeşnisi başka, aynı perdede Buselik veya Uşşak çeşnisi bambaşka bir olaydır. Bunu nasıl yazmalıyız sorusunda, iki yol tuttuk. Birisi nazariyatın kurallarına sıkı durarak, diğeri ise sözlü geleneğin talep ettiğine göre yazdık ve ayrıca her durum için not düşürdük. Ayrıca bu eserleri Türk Müziğinin zamanındaki nazariyatın kuralları da göz önüne tutularak çevirmekteyiz. İlk önce olumsuz taraflarıyla ancak anlaşılabilir ve orta bil dille konuşmak gerektiği için bu eserler bugünkü Arel-Uzdilek olarak bilinen sisteme çevrilmiştir. Ancak bu eserler Kantemir'in eserlerinde olduğu gibi bir beşli aşağıda bulunmaktadır. Yani Dügâh perdesini La'da değil Re'de yazıp kabul etmişlerdir. Bundan başka kullanılan arıza işaretlere de gelince zamanın makam genel anlayışa göz önüne bulundurarak hareket ettik. Zira bu eserler notaya alındıklarında aslında pek yaygınlaşmış bir nazariyat edvarı yok denecek kadar azdı. Bu yüzden Haşim Bey'indeki nazari bilgileri aşağıdaki sebeplerden dolayı önemli kaynak olarak saydık: Haşim Bey Edvarı bölümü birkaç yazma eserin derlemesinden meydana geldiğini görülmektedir. Kevseri mecmuası, Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* adlı yazma eseri, Hafid Efendinin *Ed-dürerü'l Müntehabat* adlı eserinden de alıntılar bulunduğu bir kesindir. Aynı mantıkla Nâyî Mustafa Kevseri başlığı altında Kantemir'in Edvarından alınmıştır. Yani Haşim Bey'in edvarı Kantemir'in zamanına kadar geri gitmektedir. Bu araştırma için önemli bir olaydır çünkü Rumlar da Kantemir'in zamanında Osmanlı müziğinin nazariyatıyla meşgul olmaya başlamışlardır. Bu yüzden de Haşim Bey'in Edvardaki bilgiler Rumların kaynaklarına çok yakındır. Bu yüzden de 1856'da, yani Haşim Bey eserin basıldıktan tam 3 sene sonra, *Der tarifi Usuliyat* başlığı altında Mecmua-i Makamat adlı kitabın önsözünde alınmıştır ayrıca da alındığına dair bilgi de vermektedir. Kullanıldığı dil ise daha da çok ilginç. Yunan alfabeyi kullanarak Türk dilde yazılmıştır. Yine de Haşim Bey'in orijinal metinle pek uyumadığını görülmektedir.

Anlaşıldığı gibi, Dede Efendi'ye ait ve diğer tüm Osmanlı-Türk Müziği repertuarının bugünkü kullanılan sisteme çevrilmesi ve detaylı incelemeler yapılmasında ciddi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bütün bu sorunlar, sağlam dayanabileceğimiz araçlarla çözmeye tercih ediyoruz. Zira ilk önce her eser için kayıt mevcut ise, kayıttaki eser notaya alınıyor. Bu arada şimdiye kadar yaptığımız araştırmalara göre, taş plaklarda Dede Efendi'nin sadece 20 adet eser bulunmaktadır. Fakat taş plaklardan başka eski radyo kayıtlardan da faydalanıyoruz. Dede Efendi'nin çoğu eser radyo kayıtlarda bulunmaktadır ki tümü de değil. Aradığımız eserlerin kaydı yoksa, o zaman bulabildiğimiz en eski nota örneklerden kıyaslama yoluyla sorunları çözmeye çalışıyoruz. Umarız ki yakın zamanda ilk sonuçlar elde edilecek ve Dede Efendi'ye layık olduğu gibi bir baskı ve bir konserle ölümünden 175.nci yılında anımsarız.

# ART AND SCIENCE: IDENTITY AND INSTITUTIONAL PRACTICE



Ira PRODANOV<sup>1</sup>, Nataša CRNJANSKI<sup>2</sup>

## Abstract

*Identity* has become the main concept of social sciences and humanities in recent decades. The reason for this could be found in modern “struggle” for national identity on the one side, and increased interest for personal identity development on the other. It is also an inseparable aspect of art research, since it involves consideration of the individual and collective, diversity and similarity, what is unique and what is common in different forms of artistic practice. When it comes to institutional artistic practice, as in the case of art faculties and academies, institutionalized past gives permanent identity support that promotes and strengthens the collective assent, and constructs what Assman calls *we-identity* (Assman, 2011).

Within the institution of Academy of Arts, University of Novi Sad, there have always been artistic ensembles and individuals whose activity did not relate only to study curricula and student education, but to the professional engagement of creating a competitive culture and art. In such a creative surroundings, extremely rich institution production has been nourished with maintenance of over hundred exhibitions, concerts, plays, lectures and other forms of artistic practice annually. In this paper, the authors will focus on research of identity and institutional practice of the Academy, through the case studies of the Symphony orchestra and the Mixed Choir. For the purposes of this research, the digital open-access archive will be used (<http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs>)<sup>3</sup> that contains accumulation of the documents that evidence of the rich artistic activity at the institution that serves the needs of the higher education in the field of arts but at the same time serves the community as an important source of information about the cultural past. This, however, triggers the phenomenon known as *culture of memory*, the integral part of collective identity development, since memory is the central medium through which identities are constituted.

Nevertheless, institutionalization of such artistic production calls for support of institutional theory, which usually includes sociological, historical and political institutionalism. Finally, an analysis of archived material will suggest that it represents a microhistory in the sense of Szijártó’s definition of the term (Szijártó & Magnuson, 2013). In other words, the case study of Symphony orchestra and

<sup>1</sup> Academy of Arts, University of Novi Sad. Department for Musicology and Ethnomusicology. iraprodanovkrajisnik@gmail.com

<sup>2</sup> Academy of Arts, University of Novi Sad. Department for Composition and Theoretical Subjects. natasacrnjanski@live.com

<sup>3</sup> The archive is the result of the scientific project under the title *Cultural Identities in the Artistic Production of the Academy of Arts, University of Novi Sad - Archiving and Analytical presentation of Material and Tradition*, project number: 142-451-2392/2018-03, Autonomous Province of Vojvodina, Secretary of Science and Technological Development. This project investigates artistic production of three departments of the Academy of Arts: Music, Drama and Fine Arts. The main activity of it is archiving all artistic events, concerts, exhibitions and performances in the digital database.

Mixed Choir of Academy of Arts, represents, at a larger scale, the history of Serbian music in twentieth century, and thus offers a reflection of a complex past.

**Keywords:** identity, institutionalization, Choir and Symphony Orchestra, Academy of Arts, microhistory.

### Defining "Identity"

*Identity* has become the main concept of social sciences and humanities in recent decades. Probably, the reason for this is the modern "struggle" for national identity on the one side, and increased interest for personal identity development on the other. An important role in introducing this term in humanities had psychologist Eric Erikson, in whose opinion, personal identity is evolving over the course of its entire life.<sup>i</sup> Actually this feature, that identity is not something fixed, but instead, capable to change, is one of the main characteristics of the phenomenon, emphasized by many contemporary scholars. Explaining *identification* through discursive approach, Stuart Hall sees it: "as a construction, a process never completed - always 'in process'. It is not determined in the sense that it can always be 'won' or 'lost', sustained or abandoned" (Hall, 1996: 2).<sup>ii</sup> In this sense, identities are *ipso facto* never unified and "in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions" (Hall, 4). Obviously, what remains confusing are multiple meanings that it can be related to. Even the most general determination refers to the fact of "being who or what a person or thing is", and Webster Dictionary gives also more possible interpretation: "sameness of essential or generic character in different instances". Catherine Halpern stresses that after appearing in social sciences in the sixties in USA, the term identity soon became so wide and suddenly so vague that now it has become impossible "to determine for each work, which concept of identity the term refers to" (Halpern, 2009: 21). So nowadays, a *personal identity*, *sexual identity*, *social identity*, *cultural identity* etc. are discussed elsewhere. It seems that this last term - "cultural identity" is specially important for this research. Actually, it has been given various explanation in literature, and that is because the concept of culture inherits a rich semantic legacy. What is interesting is that defining one type of identity usually means domination of one feature over the others, what finally loses the definition itself. This is almost always the case when the discourse about identity slides into talk on ethnic identity, which is quite often. After changeability and multiplicity, as a third feature of defining identity, appears paradoxicality, since identity - being an immanent feature of human existence (Koković & Žolt, 41) - signifies what is unique, yet only in relation to other. Provisionally, Lipiansky's description offers a good starting point:

"As a complex phenomenon, identity is also paradoxical. In fact, in its very meaning, it signifies what is unique, the fact that we stand out and distinguish ourselves from others. But it also determines what is identical, that is, perfectly similar, remaining different. This semantic ambiguity has a profound meaning: it suggests that identity oscillates between similarity and difference, between what makes us individual, and which at the same time makes us similar to

others. Psychology shows well that identity builds through the double movement of equation and distinction, identification with others, and differentiation in relation to them.” (Lipiansky, 2009: 42)<sup>iii</sup>

The phenomenon that French psychologist describes is that the play of diversity in similarity, and similarity in diversity, that is, the relation of personal (diversity) and collective (similarity), is a paradox that generally follows the complex definition and determination of personal identity. Škorić notices that people have as many social, collective and personal identities as “many groups they belong to, and the personal relationships they are involved with” (Škorić, 2017: 13). The overlapping of collective identities, or multiplicity that involves belonging to different groups, starting with regional, national, religious, all the way to much global groups, is still, perfectly normal. We can even compare it with multiple roles in our everyday lives, as between them there is also constant tension, even a conflict (Koković & Žolt, 42).<sup>iv</sup> Thus the concept of identity appears to be one of the most influential, yet ambiguous concepts which inevitably exists between the two poles – *the pole of the self*, singularity – and *the pole of collective*, plurality. And exactly on this premise, we will appeal to, when elaborating and explaining a personal and collective identities involved in forming the institution of the Academy of Arts, University of Novi Sad.

### Identity and Institution

Within the framework of the institution of the Academy of Arts, University of Novi Sad, there have always been artistic ensembles and individuals whose activity did not merely relate to study curricula and education of students, but also to the professional engagement of creating an established and competitive art works and performances. In other words, art has been produced not only for the purposes of the academia in terms of the knowledge itself, but also to be consumed outside of the institution. In such creative field, there is an extremely rich institutional production, which involves over a hundred exhibitions, concerts, plays, lectures and other forms of activities annually. After more than four decades of existence, a necessity for archiving and digitizing the “cultural capital” (capital culturel) of this institution emerged. For the purposes of this research, the digital open-access archive will be used (<http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs>) that contains accumulation of the documents that evidence of the rich artistic activity at the institution that serves the needs of the higher education in the field of arts but at the same time serves the community as an important source of information about the cultural past. The data includes concert booklets, video and audio tapes, reviews, critics, photos, etc. But, the initiation for the foundation of the archive relies on the phenomenon known as *culture of memory*, meaning that it is not simple cumulative process of assembling memories, photos, recordings, programs, but remembering the past through various artistic practices tending to make them institutionalized and socially constructed. The culture of memory is important for collective identity since “memory is the central medium through which identities are constituted, and thus research on identity and memory is inextricably linked” (Škorić, 2017: 16). In other word, by collecting the information and facts about what was created and how it was created, we can better comprehend, understand,

and appreciate identities of the past. On one side, institutionalized past gives permanent identity support that promotes and strengthens the collective assent, and constructs what Assman calls *we-identity* (Assman, 2011). That means that memory is equally important for identity. On the other side - for maintaining diversity too, since the contemporary issues like globalization affects identity and its understanding. Taking up the relation of identity and universality (globalization), it is imposed the view that the future of culture will be perceived as tension between them (Ruano Borbalan, 2009). Indeed, in the time of (post)globalization and unification of culture, it seems very important to keep, consolidate, and research cultural identities at the micro level, too.<sup>v</sup>

Echoing the previous statements, we find individuals (artists, students, professors) and groups - an autonomous identity formations (Choir, Symphony Orchestra, Academic Theatre etc.), that is, personal and collective identities, whose artistic practice in the past formed the cultural identity of the institution of the Academy of Arts itself. Individual usually identifies him/herself and adopts norms and values of the group, which is not only important for the development of the sense of belongingness, but also relevant for functioning of and organizing the group, for transmission - transfer of cultural models, for development, and at the end, creation - the art itself. The relation of individual and collective thus resonates with Nathalie Heinich notion that art is commonly conceived as a singular (Heinich 2000: 201), but in contrast, its execution and further manifestation and consumption is plural.<sup>vi</sup>

Institutionalization of the artistic production in the form of archive calls for support of institutional theory, which usually includes sociological, historical and political institutionalism. All three of mentioned approaches support the fact that the arguments that provoke institutionalization rely not on aggregations of individual action, or on patterned interaction games between individuals, but on "institutions that structure action" (Clemens and Cook 1999: 442). Furthermore, from the point of view of these approaches, the institutionalization is understood as something "identified at a higher level used to explain the processes and outcomes at the lower level of analysis" (Clemens and Cook, 1999; Amenta, 2005). This definition is often criticized as "structurally biased" (Amenta, Ramsey, 2009:4), but it reflects the core idea of this archive. The historical institutionalism, claims that institutions are not typically created for functional reasons and calls for historical research to trace the processes behind the creation and persistence of institution and policies. Following this statement, it could be emphasized that institutions are often implicated in both the explanation and what is to be explained (Amenta, Ramsey 2009:4). Political and historical institutionalists see institutions as formal or informal procedures, routines, norms, and conventions in the organizational structure of the policy or the political economy, whereas sociological institutionalists add cognitive scripts, moral templates and symbol systems (Hall and Taylor 1996: 938, 947) that may reside at supra-state or supra-organizational levels.

Seems that the archive of the Academy of Arts shows strong influence of historical institutionalism which promotes social scientific research on questions and issues that



would otherwise be ignored. Historical institutionalist investigations can be undertaken in the absence of the possibility of generating the sorts of data sets typically statistically manipulated in high-profile scholarly articles. In addition, historical institutionalists support the idea of “coalition of scholars employing like-minded approaches rather than advancing a specific type of theory” which is directly the case of the archive of Academy of Arts. Additionally, historical institutionalists will delve into issues and questions for which “it is not possible to generate the sort of data sets required for standard multivariate analyses and thus much of what is known about some subjects is provided by historical social scientists” (Pierson and Skocpol 2002). Yet this process seems likely to result in intellectual cumulation only under unusual circumstances (Mahoney 2003), such as individual scholars pursuing a series of related investigations under the guidance of the same advisor, as it is really the case here.

### **The Mixed Choir and Symphony Orchestra through Microhistory**

The activities of the Mixed Choir and Symphony Orchestra sketched according to material of the digital archive, shows that even consisted of very young musicians, these ensembles accomplished high artistic achievements, confirmed in critical reviews. Considering that playing or singing in the Choir or Symphony Orchestra are related to the teaching courses, through live performances, students actually “break in” in civil society. The Mixed Choir has been working since the founding of the institution (1974),<sup>vii</sup> but the first notable appearance of the Choir was in 1978, in Verdi’s *Requiem*. Performing large vocal-instrumental works, especially after founding the orchestra of the Academy, soon will become the symbol of artistic production of the institution and part of cultural life of the city and region. At the end of each study year the Choir, with approximately 90 - 120 members, performs full-length solo concerts.<sup>viii</sup>



Picture 1. The Mixed Choir of the Academy of Arts Novi Sad

When it comes to Symphony Orchestra, the reason of founding was the final symphonic concert of the *13th Meeting of the Academy of Music Yugoslavia* held in Novi Sad on 24 May 1986. under the baton of maestro Mladen Jugušt. The success of this concert was the reason for establishing permanent symphonic ensemble that provide the students an opportunity to play two or more projects during the academic year. From the beginning, this ensemble performed most complex symphonic oeuvres from the period of classicism (Haydn, Mozart, Beethoven) and romanticism (Rachmaninoff, Scriabin, Wagner, Ravel, Brahms, Bruckner, Tchaikovsky, Dvorak), while Bach's and Handel's works were the baroque exceptions to this practice. In the most recent period, the ensemble returned to large vocal-instrumental pieces with inclusion of works from 20th and 21st centuries (Orff, Shostakovich, Kancheli, Vrebalov).



Picture 2. The Symphony Orchestra of the Academy of Arts Novi Sad

Together, the Choir and Symphony Orchestra have been actively performed, sometimes even several times per year (as in 1995).<sup>ix</sup> In their repertoire just few works of national composers were included (Bruči, Štatkić, Vrebalov), yet the core repertoire of canonical works by Mozart, Scriabin, Handel, Bach, Beethoven, Haydn, Faure, Orff... were performed. This archive particularly gives insights into cooperative links that exists between the artists, institution, authorities and the others, to help us understanding Art World<sup>x</sup> or Art Field<sup>xi</sup> to echo Bourdieu, and cooperation that strongly depends on conventions in art, as Howard Becker notated. It opens up new possibilites of sociological research of the organization in the Art World, i.e positions of participants, the similar to researches done by New Institutionalists<sup>xii</sup> such as DiMaggio and Powell, for example. In the first place, there is cooperation with large number of internationally recognized and renowned artists such as baritone and a member of the Metropolitan Opera Željko Lučić, violin player Stefan Milenkovic, or pianist Kemal Gekić among others. They have regularly performed at the most important music festivals in Serbia,<sup>xiii</sup> realizing more than hundred concerts and reaching the top artistic achievements. With exceptional practice in performance activities the Mixed Choir and Symphony Orchestra of the

Academy of Arts are distinguished from the usual ensembles of higher music education institutions in Serbia. It is not surprising, then, that these ensembles have been given professional treatment. Namely, concerts were regularly organized by highly professional concert agencies and festivals at the state level.<sup>xiv</sup> However, the ensembles did not performed outside of Serbia or former Yugoslavia, and just since recently started cooperation with orchestras of music faculties from abroad. Hence, one of the most productive period of two ensembles was in the years of political turbulence in nineties. This proves that the relation between political and cultural fields can be unpredictable. In other words, artistic activities can flourish inspite of difficult or “awkward” context - and that is not a rare case in history. Art and culture sometimes have a life of their own.

This seemingly separate succesfull artistic “life” of Mixed Choir and Symphony Orchestra of The Academy of Arts calls for support of the tools of investigation used in the field of microhistory. Microhistory is the method of historical research introduced into the science of history by Carlo Ginzburg. Namely, in his book *The Cheese and the Worms* (1980), Ginzburg gave a detailed description of a part of local history with the story about two sixteenth-century Italian millers and their destiny. Based on a true story, this book focuses on the excerpt of local popular culture in Italy. This source, among others, intrigued the Hungarian historian István Szijartó to write, with his Icelandic colleague Sigurður Gylfi Magnússon, a study about theory and practice of microhistory under the title *What is microhistory?* (Routledge, New York, 2013). This question is still under debate, as everything in science constantly is. However, it could be said so far that microhistory has had three fundamental characteristics:<sup>xv</sup>

1. It is an intensive historical investigation of a relatively well defined smaller objects or a single event;
2. It is usually synecdochical - the researched topic reflects the general picture as “an ocean within a drop”, but it is not just a pure miniature copy of “great historical processes”;
3. Most of microhistorians do not deny the possibility of a total history, i.e. it is not based on a postmodern “claim” that there is no truth or great narratives, but only micro events that should be investigated as fragments of a whole;

Apart from these main characteristics, there are several other demands in practicing microhistory. It is the method that “dives” into “the real life” dealing with happenings that are not the “main stream of culture”, and it is often the case that the researcher adds his/her comment regarding obstacles in the investigation or possible results which lead into essayistic style of writing about scientific topic and more personal approach than when writing/dealing with general history. Most of microhistorians claim that micro and macro history act complementary in relation with each other - they develop a fruitful dialogue. A microhistorian will give the impression of a historical moment only if he knows the general picture. Another important detail of microhistory should be finding the elements of general history in micro events in order

not to become trivial. Using the methods of microhistory, we will compare the development of music life in Serbia at the beginning of 20<sup>th</sup> century and the development of the concert activities at the Academy of Arts from its establishing. Namely, these two "histories" have similarities, which proof that some parts of macro and micro music history in Serbia act like parts of a specific fractal system.<sup>xvi</sup> Although fractal theory, discovered by Benoit B. Mandelbrot, refers to a certain phenomena of simetry in mathematics, it is often used nowadays to explain some facts in humanities, too. That means that in the fields of history some moments are repeated in different times and levels as patterns in fractal theory. Let us explain.

It is well known that musical life in Serbia at the end of the nineteenth century and at the beginning of 20<sup>th</sup> had the following dynamics: the most frequent concert events were dedicated to choral music, while chamber and orchestral music or opera were not so often on the program. "The main content of musical life still relied on theatre performances and the activities of choral societies" (Marinković, 2000: 38-39).<sup>xvii</sup> Although there were opera performances in Belgrade and Novi Sad, the development of repertoire of musical life depended not so much on state institutions but local cultural societies of amateurs and music admirers. One of the reasons for that lies in the fact that there were not many professional musicians who could support the frequent production of programs of different genres. After establishing certain institutions that provided educated musicians,<sup>xviii</sup> as the time passed, concert programs started to include apart from choral music, the works of baroque, classical or romantic era, even works of contemporary (Serbian) composers both for large vocal-instrumental and chamber ensembles. This created the general opinion that the repertoire of musical life in Serbia developed from performing (and composing) choral music at the end of nineteenth century to performances that included more complex composition of different genres and for different groups of musicians. Very similar situation could be observed at "micro level" through main music activities of the Mixed Choir and Symphony Orchestra of the Academy of Arts in its 45 years long history of existence.<sup>xix</sup>

Twelve years after establishing of Mixed Choir that was caring out the main music activities at the Academy, the Symphony Orchestra was formed to widen the needs of students and cultural environment. The repertoire politics went on with this change. After years long tradition of choral singing, the Academy has offered to its students and the audience more complex sounds of symphonic music that was at first focused on the works of the composers of 17th, 18th and 19th century and most recently contemporary music. This exactly reflects the macrohistorical picture of musical life in Serbia at the turn of centuries.

Deeper investigation could offer more examples of similar music phenomena on macro and micro historical level that act like the pieces of a certain "music fractal system".

## Conclusion

The somewhat complex research of identity regarding music activities at the Academy of Arts led us from culture of memory, to archiving as institutionalization of the past. Further more, through the archive of music activities it was possible to apply new ways of observing past in the frame of the method of microhistory. Finally, these steps guided the research to the idea of transposing the fractal theory from mathematics into the field of humanities. This interdisciplinarity proves the eternal correlation between art and science that will surely be more and more investigated in the future.

## References

- Amenta, Edvin and Ramsey, Kelly M. (2010). "Institutional Theory" in Kevin T. Leicht: Handbook of Politics: State and Society in Global Perspective. pp. 15 - 39. Available at [https://www.researchgate.net/publication/226995741\\_Institutional\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/226995741_Institutional_Theory)
- Assman, Aleida. (2011). *The Long Shadow of the Past. A Culture of Memory and History Politics*. Beograd: Biblioteka XX vek. [In Serbian]
- Bourdieu, Pierre. (1999). *Outline of a Theory of Practice*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [In Serbian]
- Dacin, M. Tina, Goodstein, Jerry and Scott, W. Richard. (2002). "Institutional Theory and Institutional Change: Introduction to the Special Research Forum" in *The Academy of Management Journal* Vol. 45, No. 1 (Feb.), pp. 45-56.
- Eagleton, Terry (2000) *The Idea of Culture*. Blackwell Publishers.
- Frith, Simon. (1996). Music and Identity. In S. Hall and. P. du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage. (p.108-125). Available at [http://pages.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Hall\\_Who\\_Needs\\_Identity.pdf](http://pages.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf)
- Ginzburg, Carlo (1980). *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*. Baltimore. First published in Italian as *Il formaggio e I vermi*, 1976.
- Hall, Stuart (1996). "Who needs Identity", In S. Hall and. P. du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage (p.1-17). Available at [http://pages.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Hall\\_Who\\_Needs\\_Identity.pdf](http://pages.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf)
- Hall, Peter A. and Rosemary C. R. Taylor. (1996). "Political Science and the Three Institutionalisms." *Political Studies* 44 (p. 936-957).
- Halpern Catherine. (2009). Should we stop talking about identity? In Jean-Claude Ruano-Borbalan and Catherine Halpern (eds.). *IDENTITY - individual, group, society*. Beograd: Clio. (p. 17-27) [In Serbian]

- Heinich, Natalie. (2000). "Howard S. Becker's Art Worlds revisited" in: *Boekmancahier* (44), (p. 200-202).
- Koković, Dragan i Žolt Lazar. (2007). Factors of cherishing national and cultural identity of Vojvodina. In Žolt Lazar (ed.), *Vojvodina Amidst Multiculturalism and Regionalization*, Novi Sad: Faculty of Philosophy, Department of Sociology: Mediterran Publishing (p. 41-49). Available at [http://mediterran.rs/wp-content/uploads/pdf/3\\_dragan\\_kokovic.pdf](http://mediterran.rs/wp-content/uploads/pdf/3_dragan_kokovic.pdf)
- Lazar, Žolt i Dragan Koković. (2017). *Sociology of culture with elements of cultural anthropology*. Novi Sad: Medditerran publishing. [In Serbian]
- Lipiansky, Edmund Marc. (2009). "Identity building of an individual" In Jean-Claude Ruano-Borbalan and Catherine Halpern (eds.). *IDENTITY - individual, group, society*. Beograd: Clio. (p. 41-50) [In Serbian]
- Magnússon, Sigurður Gylfi and István M. Sziártó. (2013). *What is Microhistory?* New York: Routledge.
- Mahoney, James. (2003). "Knowlegde Accumulation in Comparative Historical Research: the Case of Democracy and Authoritarianism". (p. 131-176). In *Comparative Historical Analyses in the Social Sciences* ed. by Rueschemeyer and J. Mahoney. New York, NY: Cambridge University Press;
- Mandelbrot, Benoit B., *The Fractal Geometry of Nature*. (1977). New York: W. H. Freeman and Company. Available at [https://ordinatous.com/pdf/The\\_Fractal\\_Geometry\\_of\\_Nature.pdf](https://ordinatous.com/pdf/The_Fractal_Geometry_of_Nature.pdf), (5th of May 2018).
- Marinković Sonja. (2000). *History of Serbian Music*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [In Serbian]
- Pierson, Paul and Theda Skocpol. (2002). "Historical Institutionalism in Contemporary - Political Science." (p. 693-721) in *Political Science: The State of the Discipline* edited by I. Katznelson and H. V. Milner. New York, NY: W. W. Norton.
- Ruano-Borbalan, Jean-Claude. (2009) *Culture, values, all postmodern?* In Jean-Claude Ruano-Borbalan and Catherine Halpern (eds.). *IDENTITY - individual, group, society*. Beograd: Clio. (p. 321-331) [In Serbian]
- Said, Edward. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Van Maanen, Hans. (2009). *How to study art worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Škorić, Marko. (2017). Collective identity, collective memory and ideology. In Momir Samardžić (ed.). *Culture of memory in the region of Vojvodina*. Novi Sad: Filozofski fakultet (p. 11-35). [In Serbian]

**Notes:**

<sup>i</sup> In contrast to Freud, Erikson believes in the role of social interaction in personality building. He also coined the popular term "identity crisis".

<sup>ii</sup> In the similar fashion Frith concludes that identity comes from the outside not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover. (Frith, 1996).

<sup>iii</sup> Translation by N. Crnjanski.

<sup>iv</sup> A person can be Serbian, but also citizen of Europe, etc. However, they stress that "the roles can be performed within the framework of pluralism without distinguished polarizations and this should be the basis of every – at least somewhat serious – social and cultural democratization and identity politics" (Koković & Žolt, 2007: 42).

<sup>v</sup> If we take Eagleton's notion that one can only hybridize a culture which is pure (15), we will conclude that there is no such culture, "because all cultures are involved in one another, none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic" (Said, 1993: xxv). It becomes more complicated when observing the position of Academy of Arts. It is settled in Novi Sad as the capital of Vojvodina, the region with national, ethnic and religious heterogeneous population structure. It is a place where multiculturalism (the existence of multiple cultures in the same area), interculturalism (interaction between cultures and their interaction), and aculturalism (mixing, merging of two cultures and the result of this merger) live side by side.

<sup>vi</sup> She accused Boudieau and Becker that they did not pay attention on excellence and singularity in art.

<sup>vii</sup> First conductor was Vladimir Kranjčević, then Boris Černogubov until 2007, and Božidar Crnjanski from 2008 to these days.

<sup>viii</sup> When it comes to a cappella repertoire, at the beginning, they performed exclusively spiritual works, mostly liturgies of Russian and Serbian authors (Tajčević, Bajić, Golemović, Tšaikovsky, Sviridov, Rachmaninoff, Archangelsky, Malashkin, Lirin, Mokranjac, Marinković...), but after 2008 the repertoire was expanded with inclusion of more Renaissance composers, German Romantics, and contemporary pieces by Serbian, Austrian, Lithuanian, Hungarian, German, American and Spanish composers.

<sup>ix</sup> In their repertoire just few works of national composers Rudolf Bruči – *Vojvodina* (1981) and Miroslav Štatkić – *Harmony of light* (1996), and Aleksandra Vrebalov – *Stations* (2009) were included, yet the core repertoire of canonical works were performed such as Mozart's Requiem (1997), Mass in C major, KV 317 (1986), Beethoven's Mass in C major, Op. 86 (1987), Orff's Carmine Burana (1988, 2012), Mozart's Missa Solemniss, KV 139 (1991), Scriabin's First symphony, E major Op. 26 (1989, 1995), Handel's Te Deum (1995), Bach's Mass in B minor (2000), Giya Kanchelli, Styx (2006), Beethoven's Mass in C major (2007), Beethoven's Fantasia in C minor (2010), Faure's Requiem op. 48 in D minor (2013), Taneyev's John of Damascus Cantat, Op. 1 (2014), Haydn's Nelson Mass No. 11 in D minor (2015)

<sup>x</sup> Arthur Danto was the one who introduced the term Art World in his so-often quoted article 'The Art world' in *The Journal of Philosophy* (1964). Danto was confronted, as Dickie and Beardsley later with the modern artworks that seem not to have been produced by the activity of artists (such as Andy Warhol's Brillo boxes, John Cage's 4'33" and Karlheinz Stockhausen rough compositions, ready made Duchamp - painting of a moustache on a reproduction of the Mona Lisa). According to him, to be understood as artworks, they simply need an Art World, another context, non-reality. In this sense, it is art theory that takes real objects up into the Art world, "and keeps it from collapsing into the real world" (Van Maanen). According to Danto, artworks make statements and so do modern art which are about art itself or about the relation between art and reality. Even Dickie disputed this opinion on abstract art, his institutional theory of art is inspired by Arthur Danto's 'The Art world'. At the end, Dickie seems not too far away from Danto's opinion that 'to see something as art, requires... an art world' (Van Maanen, 2009). Becker speaks of the art world as a network of people who cooperate, and Bourdieu calls a field a structure of relations between positions occupied by agents. Even in the Actor Network Theory, actors play a role, at least by becoming points in a network as a result of their travelling in it (Van Maanen, 2009). In this paper, we used the term Art

---

World as Becker understands it: "to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joined knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for" (Becker 1982: x).

<sup>xi</sup> Bourdieu used the much broader term Artistic Field instead of Art World, and he criticized narrow definition of the term, as Becker himself: "[...] what is lacking, among other things, from this purely descriptive and enumerative evocation are the objective relations which are constitutive of the structure of the field and which orient the struggles aiming to conserve or transform it." (Bourdieu, 1996: 204-205).

<sup>xii</sup> New Institutionalists are especially active in the sociological study of organizations, they emphasize empirical way in which they research concrete institutionalizing. While old institutionalism analyzes organizations as embedded in local communities, new institutionalism focuses on organizational fields. In his book *How to study Art World* (2009) Van Maanen considers institutional approach to art world – theories of George Dickey, Howard S. Becker, Paul Dimaggio, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann, Bruno Latour and Nathalie Heinich.

<sup>xiii</sup> *Days of Mokranjac, Meetings of music academies and faculties of Yugoslavia*, NOMUS and BEMUS.

<sup>xiv</sup> Jugokonzert, Musical Youth, University of Novi Sad, Serbian National Theatre, and lately supported by the Tempus project, City administration for culture - Novi Sad, Provincial Ministry for Culture and the Provincial Ministry for Science and Technological development

<sup>xv</sup> Actually, these characteristics are the one I would point out as the main for microhistory. We accepted them as relevant for this research. But it should be said that there are also scientists that are strongly against some of mentioned features. For more details see: Magnússon and Szijartó, 2013.

<sup>xvi</sup> For more details see: Mandelbrot, 1977.

<sup>xvii</sup> Translation by I.Prodanov.

<sup>xviii</sup> The well-known example for this is the foundation of Narodno pozorište (National Theatre 1868), Beogradska filharmonija (Belgrade Philharmonic, 1923), as well as of the Opera Narodnog pozorišta (Opera of the National Theatre, 1919) see under <https://www.narodnopozeriste.rs/istorijat-opera>, Muzička akademija (Music Academy), today Fakultet muzičke umetosti (Faculty of Music, 1937 <http://www.fmu.bg.ac.rs/istorijat.php>), etc.

<sup>xix</sup> The same analogy will be later observed through the program concept of the NOMUS festival, both acting as fractals of musical life in Serbia at smaller scale.





# MUSIC, SCIENCE AND TECHNOLOGY: DISSCO, AN INTERDISCIPLINARY PROJECT

Rishabh RAJAGOPALAN, Xuqing SUN, Sever TIPEI, Shenyi WANG<sup>1</sup>

## Introduction

A Digital Instrument for Sound Synthesis and Composition, DISSCO combines composition and sound design in a unified approach. It has three main components: LASS, a Library for Additive Sound Synthesis, a Composition Module called CMOD, and LASSIE, a Graphic User Interface. CMOD is a tree, a directed graph with parent-children relations between its levels, a hierarchical architecture that mirrors the structural elements of a composition. DISSCO was conceived as a "Rolls Royce bulldozer", where precise, detailed control is coupled with brute force. For example, CMOD can handle an arbitrary number of sounds with an arbitrary number of partials each. Sound characteristics such as frequency, amplitude, FM, AM, transients, location in space, reverberation, etc. can be selected through deterministic procedures like choosing from a list, using patterns, sieves, etc. or through chance operations which use probability density functions, stochastic distributions, Markov chains and so on. Such tools can be applied at different time scales (piece, section, sound, frequency) and the link between the computer-assisted composition and sound design is seamless. At the same time, DISSCO can produce compositions for acoustic instruments and voices to be notated in standard score format.

DISSCO is comprehensive in the sense that it delivers a final product which does not require further adjustments. It is a "black box" in the sense that it reads in the data provided by the user and outputs a finished object, the piece, in an uninterrupted process. This is necessary in order to preserve the integrity of the operation: modifying the results or intervening during the computations would amount to the alteration of the data or of the logic embedded in the software, a falsification of the experiment.

By simply changing the seed of the random number generator, DISSCO can generate manifold compositions. Manifold compositions consist of all actual and potential variants of a work that contain elements of indeterminacy and are generated by a computer reading the same data for each variant. These are essentially unique versions of the same piece which share the same structure and are the result of the same process but differ in the way specific events are actualized. The differences can range from a slight re-arrangement of the notes in the score or of computer-generated sounds in time, to radical alterations of textures and the formal architecture of the piece. Similar to faces in a crowd, the members of the manifold are distinct while

---

<sup>1</sup> National Center for Supercomputing Applications, Computer Music Project, University of Illinois.

sharing basic, common features. All conceivable outcomes are equally valid results of an abstract blueprint and a related process.

By potentially creating large numbers of unique versions of the same archetype and thus mass-producing distinct variants of a work, manifold compositions represent an idiomatic way of using computers in music. The process requires the availability of comprehensive software that does not allow the intervention of the user once the computations have started. The model promotes pre-composition planning along with an experimental and speculative attitude. DISSCO and its features have been described in more detail in the past (Kaper & Tipei, 2005). The paper presents three recent additions to the project.

### **Perceived Distance of the Sound Source**

On top of the current version of DISSCO, we have added another feature to realize the perceived distance of a sound with a given frequency and loudness. Under the same loudness, the perceived distance is decided by the softness of sound; whispering from a small distance and shouting from a large distance could be distinguished even though they may have the same loudness and frequency at the terminal point. After studying the research work done in the vocal area, we realized that the main factors influencing perceived vocal effort are the spectral shape of the sound and the reverberation effect. Variation in the spectral envelope can change the brightness of the sound, and the human brain can use past experience to process how soft or solid the sound is.

We observed that while little research has been done regarding the acoustic features of music voices at different effort levels, a lot of work has been done regarding vocal speech recognition and synthesis. Zhang and Hansen (Zhang & Hansen, 2007) analyzed speech data with five modes of vocal effort and found that the frame energy distribution and spectral tilt are noticeable factors that differ between two vocal modes. Other researchers have found that fundamental frequency and cepstrum coefficients are also different between normal speech, shouting and whispering (Ito, Takeda & Itakura, 2002; Raitio, Suni, Pohjalainen, Airaksinen, Vainio & Alku, 2013). When implementing such features in DISSCO, we decide to focus on the spectral envelope and reverberation effect of generated sounds with frequency, loudness and perceived distance as predefined parameters.

To accomplish this we used several sample spectral envelopes as reference data points to generate the spectral envelope under desired conditions. The data included the spectral envelope of a clarinet under 3 frequencies and 3 different dynamics and was provided by University of Illinois Professor James W. Beauchamp. The main method to achieve the desired distance perception is to produce the spectral envelope of the sound at its source and adjust the reverberation effects. The majority of work lies in implementing the former.

From the physical law of waves, we know that

$$L_p = L_s / D^2$$

where  $L_p$  is the perceived loudness,  $L_s$  is the loudness of an imaginary sound source, and  $D$  is the assigned distance. To denote the softness or intensity of the sound, we have

$$E = c * L_s$$

$$E = c * L_p * D^2$$

where  $E$  denotes the intensity level and  $c$  is a constant coefficient. DISSCO allows  $L_p$  values in the range  $[0, 256]$ ,  $D$  values in the range  $[0, 1]$ , and the  $c$  value is set to be  $2 / 256$ . Thus,  $E$  is in the range  $[0, 2]$ .

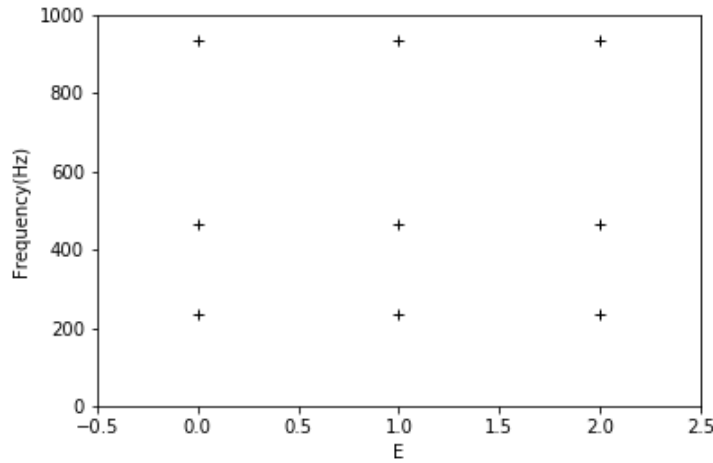


Figure 1: Distribution of data points

For each data point shown in the above graph, the attached spectral envelope contains the distribution of up to 20 partials. The desired frequency and loudness may not be contained within this data set, so we have to evaluate two interpolations of the amplitude of each partial, one on each of the frequency and intensity dimensions. For this reason, spectral envelopes can only be generated within a specific range of frequencies contained in the dataset.

The amplitude of a partial with intensity level  $E$  and frequency  $freq$  is decided by the four data points surrounding it. The interpolation for intensity is linear and results in two different frequency values for a given intensity level. Thus, there are two tuples  $(freq1, value1)$  and  $(freq2, value2)$ , where we know the desired frequency and want to find out the corresponding intensity value. Since frequencies follow a power-of-two distribution, we develop a model such that

$$value = a * 2^{(b - freq1)}$$

where  $value$  is the amplitude of each sound partial, and  $a, b$  are coefficients.

Calculating the coefficients from the known data points, we can come up with a function describing the relationship between frequency and value in this particular range and acquire the desired value. An envelope is applied to every partial which simulates the attack, sustain and decay phases of a sound.

Another important factor that has a noticeable influence on perceived distance but has not been carefully studied is the reverberation effect. Although reverberation effect simulations are already implemented in DISSCO, some specific models and parameters may be required to generate the effect that changes the perceived distance. Our future work includes a thorough study of the influence of reverberation effects on perceived distance and transition from such study to implementation in DISSCO.

### **Automatic Notation of Randomly Generated Sounds**

The automatic notation module allows DISSCO to generate score files that can be printed in pdf format with the help of Lilypond, an open-source software. Due to the differences between sound and note representations in DISSCO and Lilypond's requirements, the automatic notation module has to convert the output of the composition process into an input file that can be recognized by Lilypond. The module resides in CMOD and is accessed through Bottom, the lowest node of the tree structure. It performs three main functions: organizing all notes and rests in an ordered sequence, ensuring that all rhythmic features are compatible with Western notation symbols and converting individual notes to create an output file.

#### Notes organization

When using certain DISSCO features, sounds are computed in random order. A note that is in the middle of the piece might be generated first while the first note of the piece could be produced last. However, traditional western notation lists the notes of a piece in the sequence in which they are going to be performed. In the automatic notation module, two vectors are used to store and organize the data. As notes are generated, they are inserted into the first vector. After all the notes are created, the program will loop through the first vector, sort the sounds according to their start time and insert the rests created by the gaps between them into the second vector. When the second vector is filled with notes and rests, the program outputs the processed data to a file.

#### Rhythmic modifications

The composition module CMOD accepts any start and end times that can be written using traditional Western notation symbols, no matter what subdivisions of the beat or "tuplets" are present. This is accomplished by defining an Elementary Displacement Unit or EDU as  $\frac{1}{LCM}$ , where LCM is the Lowest Common Multiple of the numbers representing such subdivisions. As an example, if divisions by 2 (eight notes), 4 (sixteenth notes), 5 (quintuplets) and 6 (sextuplets) are used, the  $EDU = \frac{1}{3*4*5}$  and the beat has a size of 60 EDUs. However not all EDU values between 0 and 60 can be represented: only 10, 12, 15, 20, 24, 30, etc can be represented. The valid elements are selected with the help of sieves and logical filters based on modulo and Boolean operations (Tipei, 2013).

Due to the fact that silences or rests are inserted at a later time, problems may arise if one type of tuplet is assigned at the beginning of a beat (e.g. a sixteenth note, 15 EDUs) and another type begins during the duration of the same beat (e.g. last two

parts of a quintuplet starting at 36 EDUs). In that case, the duration of the rest is 21 EDUs for which Western notation does not provide a symbol. In cases when an invalid duration is encountered, the program will modify its end time along with the start time of the following sound to make sure all the notes fit in the criteria of traditional notation. When modifying the values, the program will try to minimize the changes to preserve the original situation as much as possible.

The traditional western notation has limited types of notes: whole note, half note, quarter note, eighth note and so forth along with their dotted counterparts. The next step is to select the best basic type of notes and their associated symbols that best represent the assigned durations. In the case of durations longer than a beat or even a bar, the automatic notation system has to decide the best way of dividing the sound over multiple beats or bars and drawing the appropriate ties.

#### Data conversion

Note that attributes such as the start time, duration, pitch, dynamic mark, articulation, etc. are initially represented as integer numbers and need to be changed into symbols used by Lilypond. Specifically, in the printing software, "c", "d", "e", "b" etc. denote pitches, and commas or single quotation marks are used to represent the octave. For example, C<sub>4</sub>, with the value of 48 becomes the string "c", and C<sub>5</sub>, of value 60, becomes the string "c'". When converting pitches, the octave index is calculated by dividing the value by 12, and the pitch index or the pitch class is the value modulo 12. The octave index and pitch index are looked up from the tables, and the string representing the pitch is stored into a variable inside the Note class.

The perceived loudness has a subjective magnitude expressed in *sones* on a scale with powers of 2 values between 0 - 256 that corresponds to traditional dynamic markings such as "pp", "f" or "mf". The program determines the range in which the computed number falls and assigns the closest marking. For articulations and all other indications, the LASSIE interface allows the user to select Lilypond symbols representing values at predefined parameters.

The final results are stored in a .ly input file for Lilypond.

### **Manifold Compositions and the Evolving Entity Model**

The evolving entity computation model deals with a piece of music in a state of flux, iteratively changing its structure and sound attributes in order to approach a parameterized destination (Tipei, 2016). When these changes are driven using Information Theoretical concepts, this model closely resembles the Create-Analyze-Modify workflow cycle of human music composition.

In DISSCO a piece of music is comprised of a set of event objects of several types - Top, High, Medium, Low and Bottom. An event can have children events that, in turn, can become parent events and have their own children, in an arrangement reminiscent of Russian dolls called matryoshkas. There is a single Top Event which represents the overall skeleton of the entire piece, but there can be an arbitrary number of High, Medium, Low, and Bottom Events corresponding to various structural levels such as sections, themes, chords or any other subdivisions of the piece.

Individual sounds or notes are generated by the Bottom events. The specific details of the DISSCO modules have been described by previous work (Kaper & Tipei, 2005).

Events are defined by start time, type, and duration; they can also be assigned environmental attributes such as spatialization and reverberation as well as other parameters such as frequency, loudness, vibrato, etc. These features are inherited by the event's children, ensuring uniformity of the offspring, unless overridden by the child event. An event object may have a number of layers and each layer may have a number of types. In an analogy with traditional music, a layer could be seen as an acoustic instrument such as a Violin, which is able to produce various types of sounds such as arco, pizzicato, col legno and so on.

The composition module CMOD organizes the set of events that make up a musical piece into a directed graph of event nodes, rooted at the unique top event. This graph structure, together with the ability to incorporate randomness at every level, makes this system conducive to the creation of evolving pieces of music.

The main idea behind using Information theoretic concepts and mathematical aesthetic measures to drive the modifications is to make the evaluation process as objective as possible. In 1933, George Birkhoff devised an objective way to describe the aesthetic experience, proposing that the aesthetic measure is a ratio between Order and Complexity (Birkhoff, 1933). While his theory was primarily notional, many mathematical interpretations of that idea have been proposed over the past few decades. For example, Bense and Moles propounded that the ideal aesthetic measure was the ratio between redundancy and information (Bense, 1969; Moles, 1968), Machado and Cardoso claimed that it was a function of the ratio between Piece Complexity and Processing Complexity (Machado & Cardoso, 1998), and so on.

While algorithms based on the above-mentioned interpretations we designed to be applied to visual art (Rigau, Feixas & Sbert, 2007; Heijer & Eiben, 2010), we believe that given DISSCO's large capacity to incorporate randomness and the broad utility of Information Theory, these designs can be applied to this computer music system as well. Some of the major concepts used to compute Aesthetic measures are as follows:

1. Shannon Entropy: This tells us the amount of information in a discrete random variable (Cover & Thomas, 2012). In our use-case, this represents the information content in event attributes. From an aesthetic measure perspective, Shannon entropy corresponds to the originality in a piece of music. Assuming that certain events are statistically independent, we can find the entropy of the entire musical piece by computing a weighted sum of the individual entropies.

- a.  $H = - \sum_{i=1}^{i=n} P_i * \log_2 P_i$

- b.  $H_{\max} = \log(n)$ , This is the equiprobable case where  $p_i = 1/n, \forall i \in [1, n]$

2. Redundancy:  $H_{\max} - H$

Almost all event attributes can be random functions instead of more traditional deterministic procedures. These random operations can involve probability density

functions, stochastic distributions, Markov chains and so on. An interesting feature of DISSCO is that it supports the use of nested functions i.e. function parameters can be functions themselves. To simplify the entropy calculations in cases with multiple layers of random functions, we use Monte Carlo methods to estimate the probability distribution.

DISSCO uses an Evolutionary Algorithm to model the human composition workflow, with the aesthetic measure acting as the fitness function. While the use of evolutionary algorithms and genetic techniques on music has been discussed in the past (Tokui & Iba, 2000; Burton & Vladimirova, 1999), our method distinguishes itself by overcoming the unique challenges posed by DISSCO's layered randomness and non-deterministic graph structure. Our model is clearly different from interactive evolutionary computation models because DISSCO's users have no opportunity to manually provide feedback once the computations have begun. Together with the heavy exploratory bias of our algorithm, we can credibly claim that this method stays true to the manifold composition model described in the introduction and hypothesized in an earlier paper (Tipei, 2016). The choice of fitness functions is deliberately limited to information theoretic interpretations of aesthetics so as to make this process highly systematic. After the user selects an aesthetic measure and a preferred measure value, they can begin the computation. The main steps of the algorithm are:

1. Partitioning: This step involves grouping event nodes by type and by their role in the musical structure. For example, we could group nodes corresponding to the same musical section, instrument, event type and so on. This offers the user limited control of the modifications made to the piece during the evolution process.
2. Evaluation: This step involves computing the local aesthetic value for each of the event nodes in the partition. To do this, we need to first estimate the probability distributions of the event attributes. This enables us to calculate the Information Theoretic statistics that go into the chosen aesthetic measure. Parents are then chosen using fitness proportionate selection.
3. Crossover: This step involves combining the attributes from the two parent events to form the child node. This combination is done by taking a weighted average of the parent event attributes. The least fit event node in the partition is replaced by the newly created child.
4. Mutation: In this step, we probabilistically introduce a modification to one or more attribute values to maintain diversity and prevent premature convergence. As mentioned earlier, there is a strong emphasis on exploration as opposed to efficient and precise optimization, as the transitory pieces created in the process are of much value to the composer. While the evolution computations can continue for an arbitrary length of time, it can be paused by the composer if they want to synthesize and listen to the transient piece.
5. Repetition: Steps 2 - 4 are repeated for a specific number of times or till the global Aesthetic Measure for the whole piece gradually begins to approach the composer's preferred value. However, it should be noted that the stochastic nature of the event

graph may result in the preferred value never being attained. As mentioned in the introduction, all conceivable outcomes are equally valid and this freedom from stringent and mundane optimization protocols further distinguishes our work from other composition algorithms.

### **Conclusion and Future Work**

The features described above are still in the developing stage, and there are many potential modifications and improvements. For one, our current samples have a limited range of frequency and only represents the spectral envelope of one instrument. In the future, we are planning to collect more data points for a wider range and smaller subdivision of frequency; the spectral envelope of other instruments should be present as well. Furthermore, we can allow users to input the value for spectral envelope data points as they prefer.

The manifold composition feature has a wide scope for future enhancements. While we have begun exploring the use of evolutionary algorithms to model human composition on a complex dynamic system such as DISSCO, there are still plenty of avenues to be explored. Our experiments so far have focused mostly on the loudness and frequency attributes in the entropy calculation. Future work may include incorporating other attributes into the aesthetic measure, looking into adaptive genetic algorithms and updating the user interface to allow customized weighting for the different attributes.

An appropriate question that has not been addressed so far is why high-performance computing is necessary for pursuing a primarily musical project. The answer becomes obvious if we consider the fact that the final audio file consists of at least 44,100 digital samples for every second (the present CD standard). In fact, DISSCO has no limitations regarding the length of a composition, the number of structural elements at a given level or the number and internal complexity of sounds. It can handle sophisticated details as well as other techniques such as granular or FM synthesis. An important requirement is that the computation time should be equal or less to real time, i.e. the time needed to listen to the result. The necessity of this time constraint becomes apparent especially in the case of the Evolving Entity model, which may require thousands of iterations. The need to perform many involved computations with the provided latency requirement makes it necessary to utilize high-performance computing resources. As an example, a piece with a duration of over eight minutes and including over 770,000 sounds was produced in almost real time using the Comet cluster at the San Diego Supercomputing Center, where a parallelized version of the code is implemented.

The recent additions to DISSCO discussed above emphasize the interdisciplinary aspect of the project which resides at the intersection of scientific concepts and music composition, a collaboration facilitated by technology.



## Acknowledgments

We sincerely thank the Innovative Systems Laboratory at the National Center for Supercomputing Applications for expediting our experiments by allowing us to leverage both their expertise and computing resources.

## References

- Bense, M. (1969). Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Birkhoff, G. D. (1933). *Aesthetic Measure*, Harvard Univ. Press.
- Burton, A. R., & Vladimirova, T. (1999). Generation of musical sequences with genetic techniques. *Computer Music Journal*, 23(4), 59-73.
- Cover, T. M., & Thomas, J. A. (2012). *Elements of information theory*. John Wiley & Sons.
- Heijer, E.D., & Eiben, A.E. (2010). Using aesthetic measures to evolve art. *IEEE Congress on Evolutionary Computation*, 1-8.
- Ito, T., Takeda, K., & Itakura, F. (2002). Acoustic analysis and recognition of whispered speech. *2002 IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing*, 1, 1-389-1-392.
- Kaper, H. G., & Tipei, S. (2005, September). DISSCO: A Unified Approach to Sound Synthesis and Composition. In *ICMC*.
- Machado, P., & Cardoso, A. (1998, November). Computing aesthetics. In *Brazilian Symposium on Artificial Intelligence* (pp. 219-228). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Moles, A. (1968). Information theory and esthetic perception.
- Raitio, T., Suni, A., Pohjalainen, J., Airaksinen, M., Vainio, M., & Alku, P. (2013). Analysis and synthesis of shouted speech. *INTERSPEECH*.
- Rigau, J., Feixas, M., & Sbert, M. (2007, June). Conceptualizing Birkhoff's Aesthetic Measure Using Shannon Entropy and Kolmogorov Complexity. In *Computational Aesthetics* (pp. 105-112).
- Tipei, S. (2013). Composing with Sieves: Structure and Indeterminacy in-Time. *ICMC*.
- Tipei, S. (2016). Composition as an evolving entity an experiment in progress. *ICMC*.
- Tokui, N., & Iba, H. (2000, December). Music composition with interactive evolutionary computation. In *Proceedings of the third international conference on generative art* (Vol. 17, No. 2, pp. 215-226).
- Zhang, C., & Hansen, J.H. (2007). Analysis and classification of speech mode: whispered through shouted. *INTERSPEECH*.





# VIRTUAL INSTRUMENTS (VSTI) IN MOVIES AS A SUBSTITUTE FOR SESSION MUSICIANS. RESULTS OF THE RESEARCH BASED ON THE SYSTEM OF ORGANIZATIONAL TERMS

Adrian ROBAK<sup>1</sup>, Olaf FLAK<sup>2</sup>

## Abstract

The paper aims at exploring the possibility of creating a symphonic soundtrack using electronically generated instruments (Virtual Studio Technology instrument - VSTi) that will emulate the real orchestra and will be not a recognizable by listeners. There were verified six hypothesis: H1: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more emotional; H2: Music performed by acoustic instruments is connected to the film more strongly (than music performed by virtual instruments that are imitating the orchestra); H3: Music performed by acoustic instruments is less distracting for the audience from the scene of the film; H4: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more coherent sonically; H5: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra does not change the tempo of the scene of the film; H6: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra transfer the emotions related to the scene of the film better.

The method used in this research was an non-participating observation based on reflective narrative method in which the listeners used the online research tool called NoteToday (notetoday.pl). This research tool was created on basis of the original concept of research called the system of organizational terms. The results of the research let create the knowledge of how to produce a film soundtrack using the VSTi technology and they were the foundations of an in-depth understanding of human perception when watching movies.

**Keywords:** Film and Music. Film. Virtual instruments. Acoustics. Music composition. Music Perception. Music and Psychology. Music synthesis and transformation. Psychoacoustics.

## 1. Introduction

Music is one of the most significant elements of the film. It has been understood to produce meaning only on the most abstract, spiritual or formal levels<sup>3</sup>. Film can be perceived as a syncretic work of art which consists of lighting, scripts, acting, a screenplay, choreography, sound effects, direction, whereas, music creates a picture

<sup>1</sup> Ph.D., Krzysztof Kieslowski Faculty of Radio and Television University of Silesia, Katowice, Poland, adrian.robak@us.edu.pl

<sup>2</sup> Ph.D., Eng., Krzysztof Kieslowski Faculty of Radio and Television University of Silesia, Katowice, Poland, olaf.flak@us.edu.pl

<sup>3</sup> Anahid Kassabian, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York and London. p. 15.

that strongly affects the audience. It is impossible to establish the number of films that would not have been considered legendary or iconic, if it had not been for music.

Nowadays, film music often tries to merge electronic music with eclectic mix of classical, rock, popular music and jazz. One could distinguish two opposite and explicit tendencies in composing film music emerging in the 1980s. First of them was writing romantic, neo-classical and neo-romantic score for large orchestras. The second one was electronic music. There was a noticeable influence of rock and pop music too. Additionally, in the late 90s composers began to use electronic instruments to imitate the orchestra. The most popular figure was Hans Zimmer who started a new approach of film scoring. In his composing process, orchestral instruments and electronic ones were equally important. He formed his characteristic musical style by applying a heavy use of synthesizers mixed with orchestra<sup>4</sup>. The interesting fact is that Hans Zimmer's style fluctuates through the years from using electronic instruments imitating the orchestra to imitating electronic sounds with orchestra<sup>5</sup>.

Therefore, this paper aims at exploring the possibility of creating a symphonic soundtrack using electronically generated instruments (Virtual Studio Technology instrument - VSTi) that will emulate the real orchestra without being recognizable by listeners. There were four hypotheses established at the beginning of the research. They were as follows:

- H1: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more emotional.
- H2: Music performed by acoustic instruments is connected to the film more strongly (than music performed by virtual instruments that are imitating the orchestra.)
- H3: Music performed by acoustic instruments is less distracting from the scene of the film for the audience.
- H4: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more coherent sonically.
- H5: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra does not change the tempo of the scene of the film.
- H6: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra transfers the emotions related to the scene of the film better.

The research was carried out in January 2019 in a group of students in the University of Silesia (Krzysztof Kieslowski Faculty of Radio and Television, Katowice) who were

---

<sup>4</sup> Adrian Robak, Wojciech Wieczorek, "The use of virtual instruments in the process of creating a soundtrack with film music. Is this the twilight of film music played by man?", Proceedings of the *International Conference on New Music Concepts and Inspired Education*, Vol. 6 Accademia Musicale Studio Musica, editor: Michaele Della Ventura, Treviso 2019, p. 51-71.

<sup>5</sup> Elegyscores, "Hans Zimmer - Making of INCEPTION Soundtrack", Youtube, March 30th 2011, accessed January 27th, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=W1Flv7rFbv4>.

watching and assessing a piece of a movie with the original soundtrack (played by session musicians) and the soundtrack created using virtual instruments.

The researchers wanted to compare the technique of building a soundtrack model by using VSTi in symphonic music and test differences in human perception of performances played by the musicians and VSTi. Finally, the listeners assessed the level of reality of the soundtracks' sound. They listened to a real orchestra recording and the one created with VSTi instruments. Each listener participated in the performance four times and did not know which soundtrack they would hear. The tests were conducted with an interval of several days.

The method used in this research was a non-participating observation based on reflective narrative method in which the listeners used the online research tool called NoteToday (notetoday.pl). This research tool was created on the basis of original concept of research called the system of organizational terms. The theoretical foundations for this methodological concept assume that real and mental states of the world can be recorded with online research tools or any other sensors. Mental processes can be presented by the system of organizational terms - in this case the perception of the listeners - in terms of events and things. The progress between separated mental things allows us to draw conclusions on the mental process which occurred in the listeners' minds.

The results of the research presented us with the knowledge of how to produce a film soundtrack using the VSTi technology. They were also the foundations of an in-depth understanding of human perception when watching movies. This knowledge seems to be a significant contribution to the film industry.

## **2. Theoretical foundations of virtual instruments performance**

The use of Virtual instruments (VSTi) must have revolutionized methods of composing, scoring and soundtracks' stylistics. One person could operate virtual instruments; they are cheaper because they eliminate the need of performers, microphones and stands, space, studio, cables, acoustic instruments, hardware such as specialized pre amps and compressors. When using VSTi, it is necessary to have a keyboard and computer with Digital Audio Workstation such as Pro Tools, Logic Pro, Cubase, Reason or others which work in the MIDI domain.

In this case, several problems may occur during the music production process. First, professional musicians could recognize that the music was an artificial imitation of live instruments. Second, in order to create such music, it is necessary to know the theory of music. Third, the sequencing process is time-consuming and requires many years of a vast experience to execute this operation.

Due to a change of musical profile whereby composers used a lot of artificial sounds, virtual instruments have been applied and gained permanent place in film music industry despite the fact that live acoustic instruments will always sound more authentic and imitating their dynamic changes by virtual instruments is a nightmare for music creators. Furthermore, acoustic instruments will keep musicianship alive.

However, it is impossible to avoid some problems when a composer tries to convert his ideas to tangible music material: film soundtrack.

First, recording sessions are expensive. Second, when inexperienced musicians record film music it requires more changes in notes or others music marks in the score to be made by a composer. Third, the human aspect during recording session requires a lot of psychological experience from recording engineers because they need perfect conditions to create an artistic interpretation.

### 3. Scientific gaps between artificial and live performance

For the purpose of the research process, six hypotheses were established in order to examine differences in artificial and live performance. First aspect of the research concerned the problem of emotions which are created by acoustic instruments. It is said that popular music soundtracks operate by crossing that boundary, evoking memories of emotions and subject positions, inviting perceivers to place themselves on their unconscious terrains<sup>6</sup>. Therefore, from the musicological point of view, a musician taking the instrument into their hand creates an inseparable duo: entity with a sound tool. As a result of interaction of this duo, not only is the sound layer performed, but also the emotional layer that has a semantic basis. The performance of the score or an individual part entails a lot of issues that affect the perception of emotionality.

For example, during a separation of first violin group consisting of fourteen players from string section, it has been noticed that all the musicians were moving the bow in the same direction (upbow or downbow), they had established dynamic level for performing every single note and during it, they had determined the level of vibrato, and other articulation elements. All these features created exceptional interpretation, which in sum created a unique emotionality. Each of the played phrases is slightly different despite repeating those phrases on the recording session.

That is why the first Hypothesis states as follows. H1: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more emotional.

Another aspect of film music is that it is joined with a particular scene of the film as strongly as the composer and director cooperate together firmly. This collaboration requires discussing each scene of the film, its emotionality and hidden message. Film music is often written to create an additional layer of meaning or to stand in opposition to the image. All film elements and their anastomoses create a complete production.

Driven by the statement that as a signifier of emotion, music undoubtedly makes strong suggestions of how perceivers should feel about a particular scene (...).<sup>7</sup> Here the second hypothesis is formed. H2: Music performed by acoustic instruments is

<sup>6</sup> Anahid Kassabian, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York and London. p. 88.

<sup>7</sup> Anahid Kassabian, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York and London. p. 41.

connected to the film more strongly (than music performed by virtual instruments that are imitating the orchestra.)

D. Neumeyer wrote that “music engaged an audience in the film, music adds meaning to film, and music accompanying visual images in a film forms a bond in memory”.<sup>8</sup> It should be noted that a recording process is significantly different than creating a mock-up using virtual instruments. In the first situation, one can record the same reverb and use the same hardware to all recording tracks or clips. The final audio clip is a result of many people’s work who specialize in narrow fields. In the second situation, one imitates conditions and work of that team.

It is said that “if an appropriate music soundtrack engages the interest of an audience in a film, this soundtrack should reduce detection of events extraneous to the film more than would an inappropriate music soundtrack because the latter would make the film less engaging and leave more attention to spare for extraneous material. This latter hypothesis assumes that the amount of attention of an audience member is finite and that attentive engagement to a film takes mental capacity”<sup>9</sup>. That is why the third hypothesis is as follows. H3: Music performed by acoustic instruments is less distracting from the scene of the film for the audience.

Another research question worth answering is which factor has a significant impact on creating perceivers’ sensation that film music is more coherent sonically. Paradoxically, these are the elements that should be considered as imperfections of human performance. In musicians’ opinions, the most important factor is the subjectivity of notes reading and their musical language marks. In sound engineers’ view, the all-important factor is slightly mis-intoning of pitch and accidentally uneven sound attacks. Though the musicians are trying to perform strictly according conductor’s directions and they are trying to play with a perfect intonation, there are numerous examples of millisecond offsets and differences in Hertz. The conductors claim that the most important factor is natural caesura between bars or musical phrases. A conductor forms this element of interpretation and these are the main features for creating his style. The fourth hypothesis states that: H4: Music performed by acoustic instruments is more coherent sonically.

A fast tempo of film music in an action film accelerates chase scenes. Those scenes without music would be perceived as slower and less dynamic. In the bicycling sequence from *Jules et Jim* directed by François Truffaut, music affected the sensation of motion and tempo of the scene. Claudia Gorbman in *Unheard Melodies: Narrative Film Music* conducted an intellectual experiment where she altered a single aspect of music layers<sup>10</sup>. For example, if the key was changed from major to minor in that

<sup>8</sup> Annabel J. Cohen “Film Music From the perspective of cognitive science”, Chapter 5 in David Neumeyer, *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press 2014, p. 98.

<sup>9</sup> Annabel J. Cohen “Film Music From the perspective of cognitive science”, Chapter 5 in David Neumeyer, *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press 2014, p. 98.

<sup>10</sup> Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, BFI Publishing, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, London 1987, p. 16-17.

bicycling sequence, it would be received by the audience as sadder and darker. When one changes the tempo to faster and articulations to more *staccato*, the audience receives it as optimistic or even funny. If the instruments are changed to:

- a. Violin solo, it would be received as more pathetic,
- b. Tuba solo, it would be received as more comic,
- c. Large orchestra, it would be received as more romantic<sup>11</sup>.

Based on these statements, the fifth hypothesis was set up. H5: Music performed by acoustic instruments does not change the tempo of the scene of the film.

L.B. Meyer in *Emotion and Meaning of Music* described that musical stimuli are not standard, and are not burdened by meanings, non-notional<sup>12</sup>. Music accompanying a film could be both: an illustration as well as a counterpoint to the scene of the film. It is a complementary layer in the film. Film music could feature the character and reinforce the heroes' psychology or their mood. It can also might build tension or calm the scene. A live orchestra is able to transfer the emotions related to the scene of the film because musicians perform a score that is prepared to reinforce emotions. Film music composers realize that their music must complement and strengthen the power of dialogue<sup>13</sup>. Therefore our assumption is as follows. H6: Music performed by acoustic instruments transfers the emotions related to the scene of the film better.

#### **4. System of organizational terms as a methodological foundation for the research**

The ontological assumption of the system of organizational terms is that every fact in the organizational reality can be represented by the organizational term. The organizational term is a symbolic object, which can be used as an element of the organizational reality model (Rios, 2013). The organizational term is a close analogy to a physical quantity in the SI unit (length, mass, time etc.). It is assumed that the organizational terms are abstract objects, which are used to represent the facts which appear in the organizational reality. When the organizational term appears, it can be changed quantitatively, qualitatively, mereologically, and substantially.

The philosophical foundation of the system of organizational terms is based on Wittgenstein's philosophy: his theory of facts and "states of facts" (Brink & Rewitzky, 2002). According to this approach managerial actions can be organised by events and things. Specifically, as shown in Figure 1, each event and thing have the label n.m, in which n and m represent a number and a version of a thing, respectively. Event 1.1 causes thing 1.1, which in turn releases event 2.1 that creates thing 2.1. Thing 1.1 simultaneously starts event 3.1 which creates thing 3.1. Then, thing 3.1 generates a new version of the first event, i.e. event 1.2. In such a way, a new version of the first

<sup>11</sup> Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, BFI Publishing, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, London 1987, p. 17.

<sup>12</sup> Leonard B. Meyer, *Emocje i znaczenie w muzyce*, PWM, Kraków 1974, p. 36-37.

<sup>13</sup> David Lewis Yewdall, *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, p. 472.



thing is created, which is called thing 1.2. Hence, the managerial action structure consists of, e.g. event 1.1 and thing 1.1.

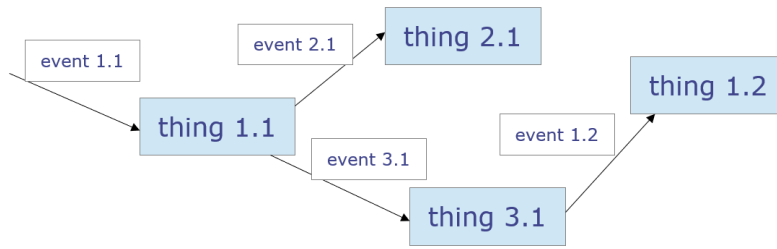


Figure 1. Fundamental structure of managerial actions

Source: Own elaboration

As it was mentioned above, features of organizational terms are grouped in time, content and human relation domains. They show how two items differ from one another or one item differs from itself in the function of time. Such an approach to ontology of human action sit lets all human activities be represented by standardized features vectors with data grouped in time, content and human domains (Flak, Yang & Grzegorzek, 2017).

In order to gather such data about human actions, one of the epistemological assumptions of the system of organizational terms is that the main research method is an objective long-term observation (Midgley, 2003). As it is shown in Figure 2, when a man thinks (action represented by Event 1.1 - *inspiring 1.1* and Thing 1.1 - *idea 1.1*), the research tool records features of *idea 1.1* in time, content and human relations domains. If later (e.g. after setting a goal - *setting 1.1* and *goal 1.1*) this man thinks more about the idea, he launches the next *inspiring 1.2* which results in *idea 1.2*. Then the features of this item are changed and represent the second version of this item (*idea 1.2*). The difference between features of *idea 1.2* and *idea 1.1* let us reason on the cognitive processes which occurred in this period of time (Flak, 2013).

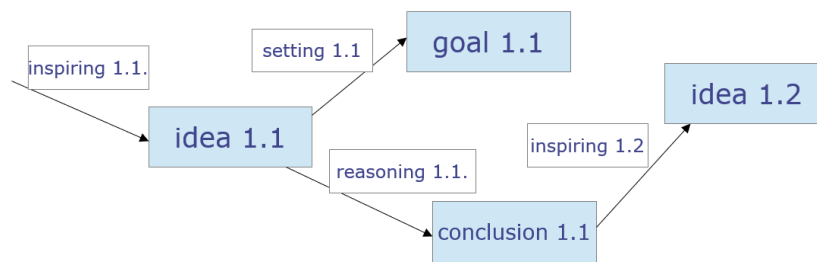


Figure 2. The example of creating resources by processes in the organizational reality

Source: Own elaboration

The research tool records changes in items marked with blue colour in Figure 2. It resembles making a movie of human actions with frames of different features of items called things which are results of events.

Using this data we designed a research tool called NoteToday (notetoday.pl) which was a simple notepad available in a web browser. The innovative feature of this notepad was the fact that whenever a respondent made a comment in NoteToday about the movies being watched during the research and clicked Save button, next "frame" of his thoughts was created in database. None of the frames was deleted, so we could recognize all chains of thoughts marked by the Save button in the time line. Figure 3 presents a dashboard of that research tool.

Figure 3. The example of creating resources by processes in the organizational reality

Source: Own elaboration

## 5. Research organization

The group of respondents consisted of University of Silesia students (Krzysztof Kieslowski Faculty of Radio and Television, Katowice) who were watching and assessing a piece of a movie with the original soundtrack (played by session musicians) and the soundtrack created using virtual instruments. The choice of the group was not random: it was composed of students who train their sensibility of film art perception, furthermore they acquire skills and abilities that are necessary in the process of film production and postproduction. They are also cinema aficionados, capable of making professional judgment of artistic work quality in the field of their profession. They were aged between twenty and twenty four.

The research was conducted in the screening room at the Silesian University Krzysztof Kieślowski Faculty of Radio and Television in Katowice. Two film clips were identical in terms of the moving picture, but two different soundtracks were used. The first soundtrack contained the original track which was recorded by the London Symphony Orchestra during the sound postproduction stage of making "Star Wars Episode IV: A New Hope". The second track used the recording prepared with virtual instruments. The famous 40 second- long scene presented twice during the test is known as "Binary Sunset".

There were four sessions of the research conducted with the same audience, however, the number of participants differed in each attempt. In every session two pieces of the movie were shown in such a succession:

- 9th of January 2019 (first the video clip with the original soundtrack, then the clip with the soundtrack created with virtual instruments) - 35 respondents,
- 16th of January 2019 (first the video clip created with virtual instruments, then the clip with the original soundtrack) - 41 respondents,
- 23th of January 2019 (both video clips with the original soundtrack) - 19 respondents,
- 30th of January 2019 (both video clips with the soundtrack created with virtual instruments) - 14 respondents.

It is necessary to note that the respondents did not know the succession of clips, neither did they realize that the clips would be accompanied by different types of instruments. They were also unaware of the exact goals of the research.

After watching the first video clip, the participants of the research were writing their impressions in the NoteToday tool answering 6 questions which fitted the hypotheses mentioned in Section 2. The questions were as follows:

- In which of the viewed video clips music was more emotional? (H1)
- In which of the viewed video clips music was more connected with the video content? (H2)
- Did any element of music disturb your attention in the scene of the viewed video clips? (H3)
- In which of the viewed video clips music was more consistent sonically? (H4)
- In which of the viewed video clips did you have the impression that the action was faster? (H5)
- In which of the viewed video clips music better reflected emotions associated with the scene? (H6)

Subsequently, after watching the second video clip, they answered the same six questions. The time for completing the survey was unlimited.

## 6. Results of the research

The results of the research can be presented in two dimensions: (1) the perspective of different sessions and respondents' answers to the research questions and (2) the perspective of 6 research questions in different sessions of the research.

First, the perspective of different sessions and respondents' answers to the research questions are shown in Figures 4, 5, 6, 7, 8, 9. Numbers on the x line in Figures (from 1 to 4) represent the numbers of sessions as follows:

1. first the video clip with the original soundtrack, then the clip with the soundtrack created with virtual instruments,
2. first the video clip created with virtual instruments, then the clip with the original soundtrack,
3. both video clips with the original soundtrack,
4. both video clips with the soundtrack created with virtual instruments.

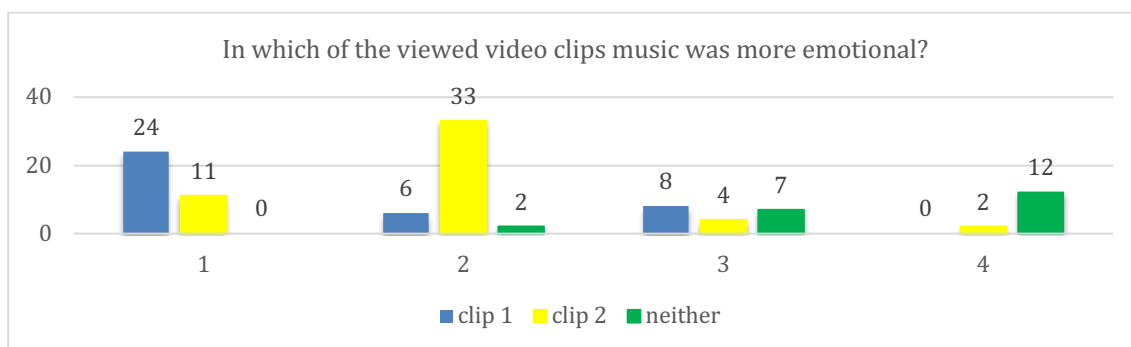


Figure 4. In which of the viewed video clips music was more emotional?

Source: Own elaboration

As it is presented in Figure 4, in the first session when the first clip was an original soundtrack, most of respondents (24 of 35 present) pointed that this clip was more emotional comparing to the virtual instrumental soundtrack. What is more, in the second session the sequence of soundtracks was reversed and the audience could hear the difference once more - 33 respondents claimed that the orchestra was more emotional than virtual instruments. 6 respondents presented opposite opinion. In the third session both clips were presented with artificial music performance. Fewer students took part in this session. They were a little confused and 7 respondents did not know which clip was more emotional.

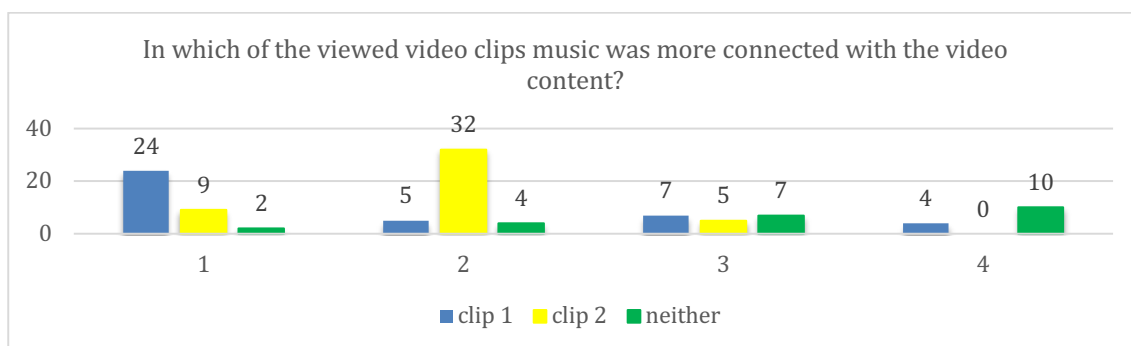


Figure 5. In which of the viewed video clips music was more connected with the video content?

Source: Own elaboration

Figure 5 presents the answers to the issue of relations between video and music in movies. In the first session it was claimed that music was more connected to the video in the orchestra version. This perception was repeated after reversing the clips in the second session. Respondents still felt the performance with natural instruments as more connected to the movie scenes. (32 out of 41 respondents). What is interesting, in both sessions (third and fourth) the impressions were more balanced. No matter which clips they were presented with: two natural sound clips or two artificial ones, they were confused and did not point any significant difference.

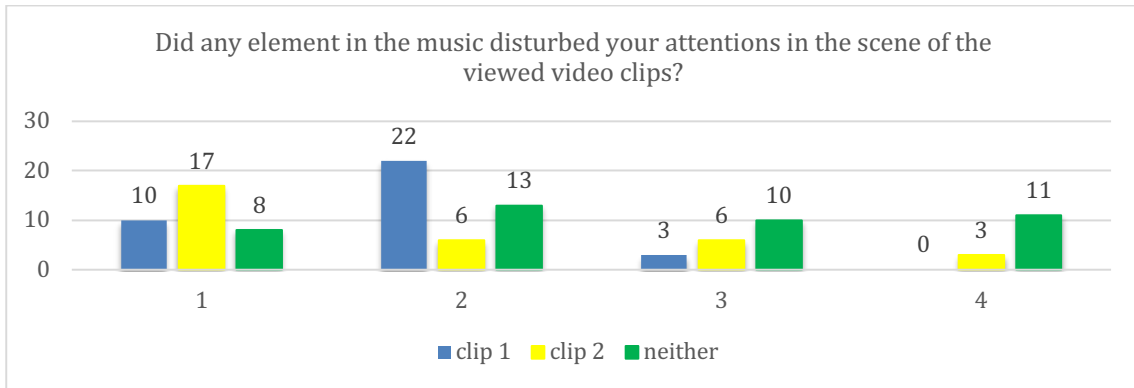


Figure 6. Did any element of music disturb your attention in the scene of the viewed video clips?

Source: Own elaboration

Results of the research presented in Figure 6 showed that a real orchestra sounds better than virtual instruments. In the first session most respondents pointed the virtual instruments as annoying (17 to 10). In the second session, when the first clip's music was performed by virtual instruments, the difference was even more significant (22 to 6). Again, in the last two sessions, when the clips had the same type of performance, respondents tried to guess and the answers seemed random.

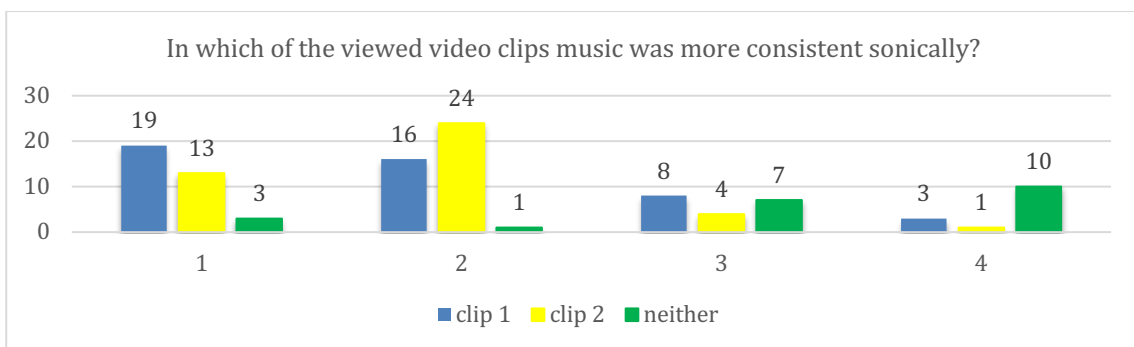


Figure 7. In which of the viewed video clips music was more consistent sonically?

Source: Own elaboration

Answers to the next question are presented in Figure 7. The question concerned the sonic consistence of the presented clips. The results are similar to the previous questions - natural instruments performance was treated as more sonically consistent

(the first session - 19 to 13, the second session - 24 to 16). In this issue respondents were again uncertain of their feelings while listening identical clips.

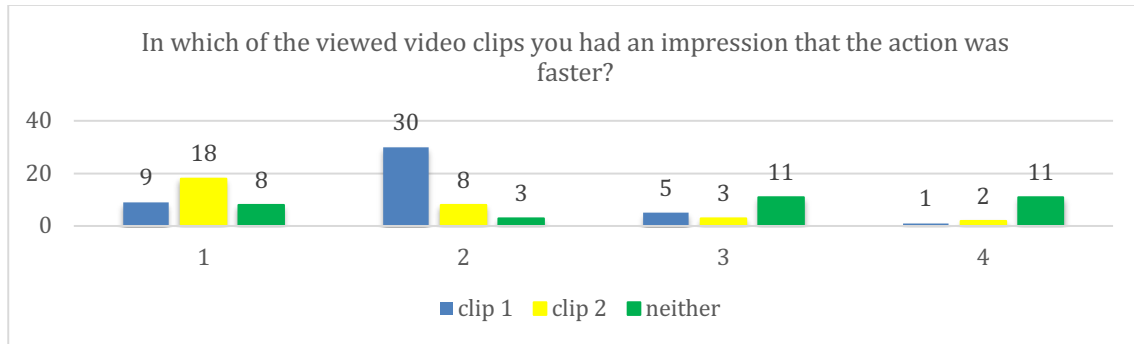


Figure 8. In which of the viewed video clips did you have the impression that the action was faster?

Source: Own elaboration

In Figure 8 we present answers concerning a subjective influence of the type of performance (natural vs virtual instruments) on subjective speed of film action. What is really interesting, virtual instruments make the action faster than the orchestra. The results were confirmed in the first and second session - the order of instruments did not matter. The difference is significant - 18 to 9 and 30 to 8. In the last two sessions respondents were completely confused - most of them did not know or did not even try to guess which clip had faster action.

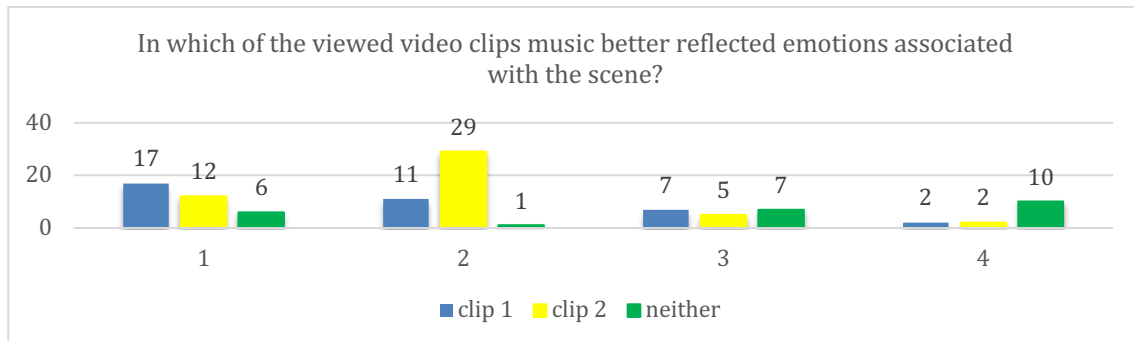


Figure 9. In which of the viewed video clips music better reflected emotions associated with the scene?

Source: Own elaboration

In the last examined issue - the level of emotions reflected by music in the scene - again the natural performance by orchestra was pointed as more emotional and associated with the scene. It was clearly confirmed by the two first sessions. Two last sessions again misled the respondents and they were unable to recognize this influence and answered by random.

Taking into consideration the answers in Figures 4, 5, 6, 7, 8, 9 we could verify the hypotheses stated in the Introduction in a way:

- H1: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra is more emotional - true,
- H2: Music performed by acoustic instruments is connected to the film more strongly (than music performed by virtual instruments that are imitating the orchestra) - true,
- H3: Music performed by acoustic instruments is less distracting for the audience from the scene of the film - true,
- H4: Music performed by acoustic instruments is more coherent sonically - true,
- H5: Music performed by acoustic instruments does not change the tempo of the scene of the film - false,
- H6: Music performed by acoustic instruments that are a part of the orchestra transfer the emotions related to the scene of the film better - true.

Secondly, in the perspective of the 6 research questions, the answers, recorded by the NoteToday, can be found in Figures 4, 5, 6 and 7. Every Figure represents different session of the research. Numbers on the x line in Figures (from 1 to 6) represent the numbers of sessions as follows:

1. In which of the viewed video clips music was more emotional?
2. In which of the viewed video clips music was more connected with the video content?
3. Did any element in the music disturb your attention in the scene of the viewed video clips?
4. In which of the viewed video clips music was more consistent sonically?
5. In which of the viewed video clips did you have the impression that the action was faster?
6. In which of the viewed video clips music better reflected emotions associated with the scene?

Figure 10 and Figure 11 confirm the verification of hypotheses which was presented above. If the respondents were listening to different clips (acoustic instruments and virtual instruments or reversed), they were able to distinguish the difference in performance very easily. Although there were some respondents who did not recognize the types of performance, the majority of respondents, no matter in which session, could confirm that the virtual instruments sound different than acoustic ones. It is necessary to emphasise that the respondents were not presented with the purpose of the research and they were not instructed that the performance would have a different source.

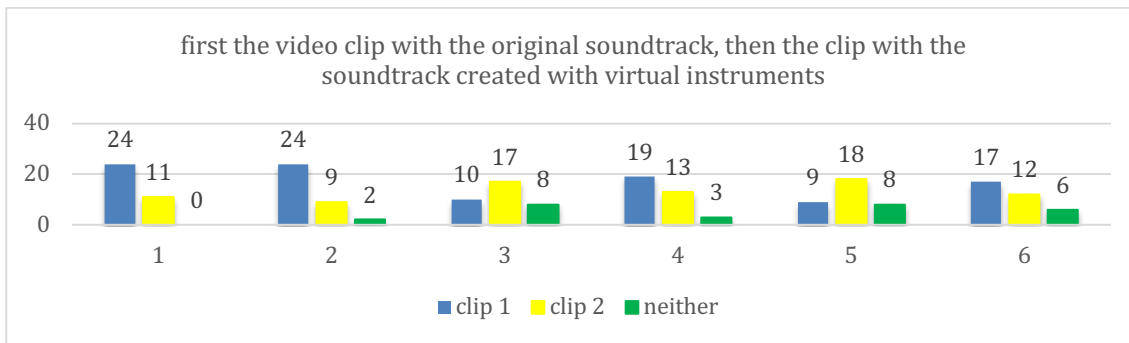


Figure 10. First the video clip with the original soundtrack, then the clip with the soundtrack created with virtual instruments

Source: Own elaboration

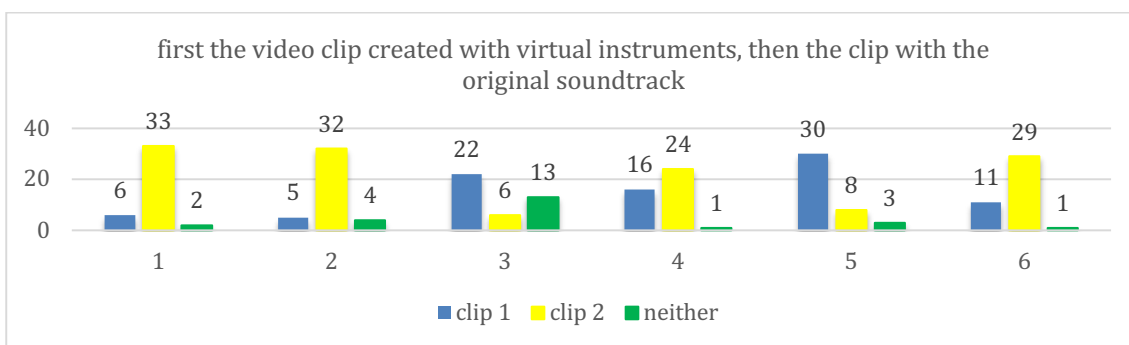


Figure 11. First the video clip created with virtual instruments, then the clip with the original soundtrack

Source: Own elaboration

Some interesting results are shown in Figure 11 and 12, as the respondents were totally confused while listening to identical clips one after another, no matter if they were accompanied by virtual or acoustic instruments. They did not point any significant differences in such cases. It proves that the results presented in Figure 9 and 10 and the verifications of the hypotheses are valid.

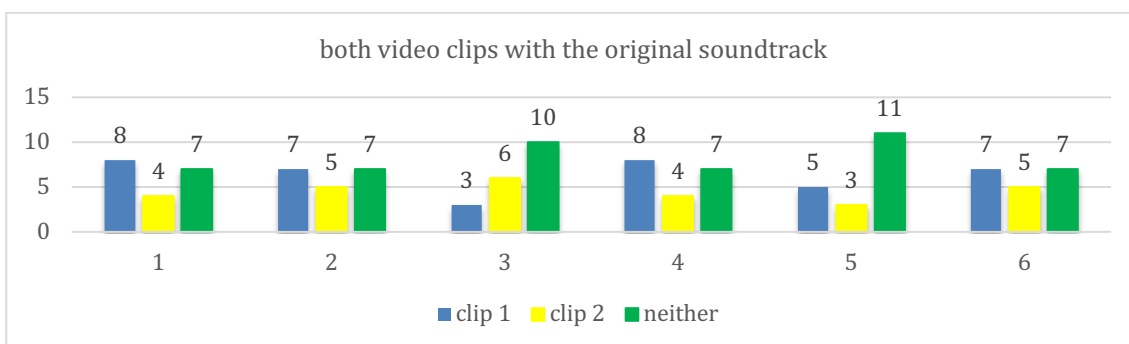


Figure 12. Both video clips with the original soundtrack

Source: Own elaboration



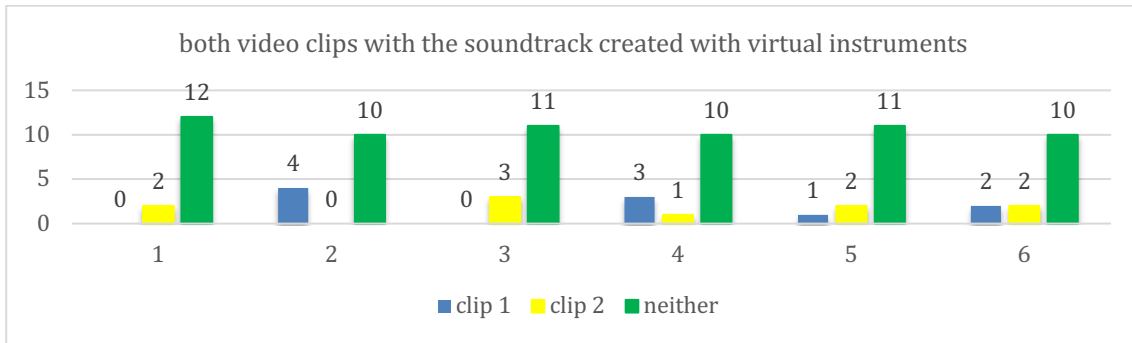


Figure 13. Both video clips with the soundtrack created with virtual instruments

Source: Own elaboration

## 7. Conclusions

Five of the six assumed hypotheses were confirmed by results of the research. Direct comparison of two soundtracks proved that respondents recognized which of them contained authentic material recorded during a session and which piece of music was generated by virtual instruments. The discussed results are a signal for composers that virtual and acoustic instruments should not be juxtaposed in one clip. However, composers' work shows that virtual and acoustic instruments can be joined in one clip simultaneously, like in case of Hans Zimmer's music. Certainly, music produced with virtual instruments is low-cost. That is the reason for these tools to become more popular in future.

Artificial intelligence (AI) in creating convincing soundtrack with virtual instruments could be applied in future research. AI might be used in tracking human imperfections in music performance. Moreover, the imperfect elements would be compared and the results of these analyses could be used to create a credible music clip.

## References

- Backlund, A. (2000). The definition of system. *Kybernetes*, 29 (4), 444-451.
- Brink, C. & Rewitzky, I. (2002). Three dual ontologies. *Journal of Philosophical Logic*, 31(6), 543-568.
- Cohen, A. J. Film Music From the perspective of cognitive science, Chapter 5 in David Neumeyer (2014), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, p. 98.
- Elegyscores, "Hans Zimmer - Making of INCEPTION Soundtrack", Youtube, March 30th 2011, accessed January 27th, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=W1Flv7rFbv4>.
- Flak, O. (2013). Theoretical foundation for managers' behavior analysis by graph-based pattern matching. *International Journal of Contemporary Management*, 12(4), 110-123.
- Flak, O., Yang, C., & Grzegorzec, M. (2017). Action Sequence Matching of Team Managers. In: *Proceedings of the 5th International Conference on Pattern*

*Recognition Applications and Methods ICPRAM*, February 24-26, Porto, Portugal, 386-393.

Gorbman, C. (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. BFI Publishing, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, London, p. 16-17.

Kassabian, A. (2001) *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York and London. p. 15.

Meyer, L. B. (1974). *Emocje i znaczenie w muzyce*, PWM, Kraków, p. 36-37.

Midgley, G. (2003). Science as systemic intervention: some implications of systems thinking and complexity for the philosophy of science. *Systemic Practice and Action Research*, 16(2), 77-97.

Rios, D. (2013). Models and modeling in the social sciences. *Perspectives on Science*, 21(2), 221-225.

Robak, A., Wieczorek, W. (2019). The use of virtual instruments in the process of creating a soundtrack with film music. Is this the twilight of film music played by man?, In: *Proceedings of the International Conference on New Music Concepts and Inspired Education*, Vol. 6 Accademia Musicale Studio Musica, editor: Michaele Della Ventura, Treviso 2019, p. 51-71.

Yewdall, D. L. (2011). *Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka*. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, p. 472.

# MEVLEVÎ AYİN GELENEĞİNİN TEMSİLİNDE ANLAMSAL BİR DÖNÜŞÜM



Fulya SOYLU BAĞÇECİ<sup>1</sup>, Oya LEVENDOĞLU ÖNER<sup>2</sup>, Cenk GÜRAY<sup>3</sup>

## Abstract

### *A Semantic Transformation In The Representation Of Mevlevi Ritual Tradition*

One of the deeply rooted and ancient traditions of faith that had evolved in Anatolia, Mevleviyeh has a special place amongst the belief systems with its proposition of a dhikr journey under the guidance of "music" in the name of journey to reach maturity. While there are various aspects of dervish education in the Mevlevi tradition that are based on religious education rituals, an important part of this education involves the efforts to understand God and universe and to reach God through music. For this purpose, the Sema practices in which every movement represents a meaning within a systematic whole, and the Mevlevi ritual music accompanying Sema have created the most striking examples of the relationship between faith and music for centuries. Considering the influence of religious music tradition in the Ottoman world maqam tradition, the important role of these rituals in many practices related to maqam music will also be evident. The sole tradition of education and way of transmission in this period, the meşk tradition is a significant element serving not only the technical details of music but also the transfer of all kinds of behavior associated with this tradition in the transmission of Sema education and ritual music. Within this transmission, the aspect of music serving the spiritual maturation is combined with the teachings of Sufi thinking in the semantic world, and in this way, a musical ethic developed within the tradition of Mevleviyeh morals is transmitted from the master to the apprentice within the meşk tradition. Thus, the transmission between the master and the student is not only the practice of a piece but also the sharing of belief and behavior styles, which are extensions of the philosophical world of this music. For this reason, the rituals in the Mevlevi lodges, on the one hand, created a deep-rooted culture regarding belief systems, on the other hand, played a very active role in the progress of traditional music style.

With the enactment of the law on the closing of the tekkes and zawiya in 1925, in addition to the performances of Mevlevi ritual tradition, all activities regarding the education of dervish musicians and the transmission of the ritual tradition came to an end. However, although the ban on the dervish education tradition has continued, the ritual tradition has come to the fore again since 1940s with the support of the Turkish state that accepts this tradition as a cultural heritage, and the rituals have been exhibited in many platforms both in Turkey and abroad. Today,

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Niğde/Türkiye, fulyasb@gmail.com

<sup>2</sup> Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü - Kayseri/Türkiye, levendogluoya@gmail.com

<sup>3</sup> Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü - Ankara/Türkiye, cenk.guray@gmail.com

this tradition continues to exist within the Ministry of Culture and Tourism, and associations and foundations associated with Mevleviyeh.

In this study, the representation venues of the Mevlevi rituals and the meaning the ritual performers ascribe to this music will be evaluated based on today's music and transmission venues, and the values that enable this tradition to reborn will be revealed. The study question is "In what ways Mevlevi rituals' representation, education and performance venues have been transformed from past to present, and how has this transformation affected the semantic world of the performers representing this tradition?". The study will be carried out using the culture analysis design, one of the qualitative research methods. The data will be collected mainly through interviews.

**Keywords:** Mevlevi ritual tradition, tradition and representation, ritual performance, faith and music.

## Giriş

XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da gelişim gösteren ve sanatsal, felsefi pek çok alanda zengin bir birikimi ortaya koyan Mevlevî geleneği, müziğin bir arınma aracı olduğu düşüncesinden hareketle manevi bilgiyle sanatın bütünleştiği bir anlam dünyasını yansıtmıştır. Bu doğrultuda Mevlevîhanelerde derviş yetiştirme geleneğinin bir parçası olarak müziğin eğitimi ve icrasına yönelik uygulamalara yer verilmiş ve Mevlevîliğin en dikkat çeken unsurlarından biri olan ayin geleneği bu anlam dünyasıyla bağlantılı bir biçimde gelişim göstermiştir. Vahdet düşüncesinin yansıması olarak insanın manevi olgunluk mertebelerini sema ve müzik kanalıyla ortaya koyan bu gelenek, İslam tasavvufu için önemli bir noktada yer almakla birlikte bu mana dünyasının Türk müziğine tesir etmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla hem ayin geleneği hem de Mevlevîhanelerde dervişlik geleneğinin bir parçası olan müzik yaşantısı, Mevlevîliğin Türk kültür ve sanatına olan katkıları içerisinde dikkat çeken bir boyutu teşkil etmiştir. Türk müziği repertuarında önemli bir noktada yer alan ayin müziği, ayrıca müzisyen Mevlevî dedelerinin bestecilik, icra ve nazariyat alanındaki çalışmaları, bugün Türk müziğinin çalışma alanlarını içeren pek çok disiplinin temel başvuru kaynakları olarak literatürdeki yerini almıştır. Mevlevî ayinleri ise Türk müziği eğitimi veren okullarda hem Türk müziği repertuarının önemli eserleri olarak hem de bu eserlerin makam müziğinin öğretimine sağlayacağı katkılar nedeniyle önemli eğitim araçları olarak nitelendirilmiştir. Bunun yanı sıra 1925 yılında dervişlik geleneği ve Mevlevîhanelerin faaliyetleri sonlandırılırsa da günümüzde pek çok kurumsal ve özel alanda ayin temsillerinin yer aldığı, bu temsillerde de derviş kimliğini yansıtan ayin icracılarının varlığı dikkat çekicidir. Bu noktada akla gelen soru, geçmişte gelenek çatısı altında manevi ve kültürel değerlerle örülü bir anlam dünyasını yansıtan ayin geleneği, günümüzde nasıl bir anlam içeriğine bürünmüştür? Çalışmada bu sorunun yanıtları araştırılmış, günümüzde ayin geleneği temsillerinde yer alan icracılarla, semazenlerle ve konunun akademik boyutunu değerlendiren akademisyenlerle görüşmelerin yapıldığı bir alan çalışması süreci yürütülmüştür. Nitel araştırma yöntem ve teknikleriyle yürütülen araştırmadan elde edilen veriler ise içerik analiziyle çözümlenmiştir.

### Bilgelikten Sırrını Yitirmişliğe Uzanan Yol: Mutriban'ın Hikayesi

Günümüzde ayin geleneğinin varlık bulduğu alanlarda ve icra, eğitim faaliyetlerinin yer aldığı bütün ortamlarda icracılık konusu, geçmişin derviş-müzisyen statüsünü yansıtan kimlik bağlamı ile günümüzün yapılanmalarında yeniden tanımlanan ve yorumlanan icracılık algısı arasında kurulan çatışmalı ilişkiyle kendini göstermiştir. Bu doğrultuda dervişlikten müzisyenliğe uzanan değişim-dönüşüm sürecine dair görüşme kişileri tarafından dikkat çekilen meseleler ve Mevlevîlik teşkilatının etkin olarak faal olduğu geçmiş dönemlerle bugünün dünyası arasındaki farklılıklar, ağırlıklı olarak *geleneğin temsili* ve *kültürel kimlik* ekseninde ifade edilen bir mesafe düşüncesiyle ve manevi-kültürel bilgi mirasının kaybıyla ilişkilendirilmiştir. Johannes Fabian, antropolojik, sosyolojik kullanımda bilgi ya da kültür ürünlerine işaret eden *temsil* kavramını nesnelere şekil, kavram ya da simgelerle; eylemlerin kuralları ve normlarla eşleştirilmesi olarak açıklamıştır. Dolayısıyla ortaya çıkan temsil sorunları, onların doğruluğu ve gerçeğin zihinde yeniden oluşturulması arasındaki uygunluk derecesiyle ilişkilidir (Fabian, 2015: 96). Günümüzde Mevlevîlikle ilişkili olan varlık alanlarının değerlendirilmesinde söz konusu eşleştirmelere işaret eden ve Mevlevîlikle ilişkili bütün alanlara sirayet etmesi beklenen geleneğin manevi-kültürel mirası, doğal olarak icracı kimliğinin nitelendirilmesinde de en temel dayanaklar olarak ortaya konmuştur. İracının manevi donanımı, olgunluk derecesi, geleneksel bilgiye olan hakimiyeti, edep, adap ve üslup özelliklerini içeren bu temel dayanaklar, günümüzdeki icracı profilleriyle ve bu profillerin geleneğe bakış açısını yansıtan günümüz temsilleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu noktada görüşmeler kapsamında ön plana çıkan konuların ilki icracıların kendini tanımlamada, konumlandığındaki düşünceleri ve aidiyet duyguları, ikincisi ise olması beklenen sanatçı ya da müzisyen kimliğinin özellikleri olmuştur.

Günümüz ayin temsillerinde icracı olarak yer alan kişilerin Mevlevî geleneğinin en dikkat çekici boyutlarından biri olan bu gelenekte varlık göstermeleri ve hal, tavır, kılık, kıyafet bakımından dışarıdan bakıldığında bir derviş profilini yansıtmaları, söz konusu icracıların gelenek çerçevesince sınırları çizilen kurallarla uyumlu, manevi-kültürel değerleri yaşayan insanlar olmaları yönünde bir beklentiyi de beraberinde getirir. Bu noktada günümüz temsillerine katılan icracıların kendilerini nasıl tanımladıkları ve bu doğrultuda Mevlevîlikle oluşturdukları ilişkinin niteliği önem kazanır. Konya Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğu Postnişini Fahri Özçakıl'ın (Kişisel Görüşme, 06.11.2015) "*bizim topluluğumuzdaki arkadaşların da Mevlevî olduklarını iddia etmemiz mümkün değil ama Mevlevîler gibi yaşadıklarını söyleyebiliriz*" ifadesi ile aynı topluluğun sanat yönetmeni Yusuf Kayya'nın (Kişisel Görüşme, 05.11.2015) "*Ben kendimin Mevlevî olduğunu iddia edemem. Biz daha çok Mevlevî müziğiyle alakadız. Yaptığımız iş bakımından*" ifadeleri, bugünün dünyasında ayin geleneğinde varlık gösteren kişilerin kendilerini tanımlamada bir çelişki içerisinde olduklarını ortaya koyar niteliktedir. Konya Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğunun sadece ayinleri sergilemekle yükümlü olduğu ve bu topluluğun Mevlevî geleneğini yansıtan eğitim ve manevi terbiye gibi diğer misyonlardan uzak olduğu göz önüne alındığında, Mevlevîliği temsil etmede geçmişe oranla daha kısmi bir anlayışın bu kurum bünyesinde benimsendiğini

söylemek mümkündür. Günümüz koşullarında derviş kimliğini ortaya koyan uygulamaların yasak olması ancak bu kimliğin bir parçası olan ayin ritüelinin yasal olarak sergilenmesi, kültürel kimlik bağlamında söz konusu çelişkinin oluşmasında bir etken olarak kabul edilebilir. Ayhan Erol'un (2009: 100), "*kültürel kimliğe ait tüm sorunlar, kimliğe ait kuşkunun ve geçirilen bunalım dönemlerinin bir ürünüdür*" şeklindeki açıklamalarından hareketle tekke ve zaviye kanunuyla geleneği yaşatan ve aktaran işleyişin sonlandığı bir sürecin yaşanması, Mevlevîlikle ilişkili günümüz temsillerine ve kimlik algısına sirayet eden önemli bir unsur olarak görünmektedir. Zira bu yasayla birlikte Mevlevîliğin bütün işleyişi son bulmuş 1950'li yıllara kadar ayin faaliyetlerinin sergilenmesi de yasaklanmıştır. Sonraki dönemlerde ise eğitim, öğretim ve aktarımı içeren işleyişten ayrılan bir unsur olarak sadece ayin faaliyetlerine izin verilmesinin, günümüz temsillerine en somut alanlardan soyut değerlere kadar sirayet eden bir etkisinin olacağını kültürel yaşantının doğal bir sonucu olarak kabul etmek gereklidir.

Müziğin etkili bir biçimde varlık gösterdiği bütün manevi örgütlenmelerde olduğu gibi Mevlevîlik bünyesinde de bireyleri bir arada tutan en temel unsur inanca dair değerlerdir. Dolayısıyla geçmişin ayin icracılarının, yaptıkları müziğe olan profesyonel hakimiyetlerinin ötesinde, manevi anlamda da belirli bir olgunluk seviyesinde olmalarının beklenmesi doğal bir durumdur. Şan, şöhret ya da maddi kazanç gibi beklentilerin, benlik duygusundan arınmayı Tanrı'nın bilgisine ulaşmayı hedefleyen bir derviş karakteriyle uyuşmayan düşünceler olduğu hem mevcut Mevlevîlik literatüründen hem de bugünün temsilcilerinin ifadelerinden anlaşılır durumdadır. Günümüz temsillerinin ve temsil ortamlarının niteliğiyle ilişkili söylemlerde dikkat çekilen ve belki de bir ayin icracısını diğer müzisyenlerden ayıran en önemli farkın, Mevlevîliğin soyut değerlerini yansıtan anlam dünyasından beslenen bir müzik algısının icracı tarafından benimsenmesiyle oluşacağı vurgulanmıştır (Ahmet Çalışır, Kişisel Görüşme, 15.12.2015).

Mevlevî geleneğinde müzik, manevi olgunluk ile sanatsal yeterlilik arasında sıkı bir ilişkiyi temsil eder. Müziğin ilahi bir tesir olarak nitelenmesi ya da müziğin Tanrı'ya giden yola eşlik etmesi düşüncesi de bu ilişkinin gereğidir. İcracının ya da bestecinin, esere hayat verirken doğal olarak yöneldikleri en temel arayış ise güzellik kavramıdır. Her tür sanat dalının vazgeçilmez unsuru olan güzellik kavramını Boughton (2006: 114), ölümsüzleşmiş eserlerin temelinde yatan yasalar olarak şöyle tanımlar "*Az sayıda eserin doğrudan bir duygusal anlam taşıdığı çağın ötesine geçerek süreklilik (ölümsüzlük) kazanmalarını sağlayan yasalar, güzellik dediğimiz niteliği oluşturur.*" Bu yasaları sezgisel ya da aklî melekeler üzerinden keşfeden bir müzisyen, Mevlevî geleneğinde bahsolunan derinlerdeki musikiyi de duyabilecek ve öze dönüş yolculuğunda musikin sakladığı sırlara vakıf olabilecektir. Böylesi bir inancı, İstanbul'da düzenlenen ayin temsillerine katılan semazenbaşı Abdurrahman Tevruz şu sözleriyle ifade eder, "*deruni, derinleşme yani ruhlar alemine dönme, öze yönelme ile Allah'a götüren ilahi müzik ortaya çıkabilir. Öbürleri çalgı çengi.*" (Kişisel Görüşme, 15.10.2015). Manevî derinliğin bir sanatçıya ve ortaya koyacağı esere aktaracağı unsurlar, zamanın, toplumun hatta kendi benliğinin ötesine geçip, sanatsal gerçekliğin

bir parçası olur. Bu noktada artık kişinin sanatçı, müzisyen gibi tanımlamalara da ihtiyacı yoktur, benliğinden arınmış ve adeta sanatın kendisi olmuştur. Nietzsche'nin (2014: 18) *"Bilge, varoluşun gerçekliği içinde, nasıl davranırsa davranışın bir sanatçı gibidir"* sözleri de benzer bir hal ve oluşu destekler niteliktedir. Dolayısıyla Mevlevî geleneğinin yüzyıllar boyu sanata bu denli yakın bir mesafede durmasının sebeplerinden biri en büyük sanatçı olarak görülen Tanrı'ya giden yolun takipçilerinin de bu inanca hizmet etmesidir.

### **Mana'dan Meta'ya**

Yüzyıllar boyu güçlü kurumsal bir yapı sergilemesine rağmen Tanrı-insan ilişkisini zarif ve sanatsal bir eksene taşıyan Mevlevilik, edebiyat, tasavvuf, felsefe ve müzik gibi pek çok alanda seçkin bir birikimin oluşmasına vesile olmuştur. Ancak günümüzde kültür ve manevi varlıklarının yitirilmesi konusuyla dikkatleri ve eleştirileri üzerine çeken Mevlevîliğin, özellikle ayin faaliyetlerinin niteliğiyle, mananın metaya dönüştüğü bir çöküşü yansıttığı ifade edilmiştir. Bu noktada geleneğin anlam dünyasıyla kuvvetli bağları olan bir icracının içinde bulunmak istemeyeceği ayin faaliyetlerinin varlığı, konunun Mevlevî kimliğiyle ve bu kimliğin bugün nasıl temsil bulunduğuyla ilişkili olduğuna işaret etmiştir. Görüşme kişilerinin ciddi bir zihniyet sorunu olarak değerlendirdikleri bu konuya yönelik söylemleri, günümüzde yürütülen bütün ayin faaliyetlerinin, Mevlevîlikten uzak bir geleneği yansıttığı fikrini yansıtmıştır. Bu kapsamda dile getirilen konulardan birisi devlet desteğiyle yürütülen ayin faaliyetlerinin bir ritüel ya da ibadet olmasından ziyade daha çok turistik bir gösteri niteliği taşımasıdır. Günümüz uygulamalarının gösteri merkezli yapılıyor olması konusunda görüş bildiren Cenk Güray (Kişisel Görüşme, 07.07.2015) konuyla ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

On bin kişilik seyirci... Baştaki konuşmalarda bir miktar da politik sözler... Ondan sonra günlük şeylerden, tasalardan bahsediliyor. Oradaki günlük kaygıların etkisini görebiliyoruz. Mesela herkes davetiye bulmaya çalışıyor. Ya da izdiham, girenler giremeyenler oluyor. Böyle bir durumda da bu iş artık daha gösteri haline dönüşüyor. Dolayısıyla buradan vecd durumu beklersek yanılmış oluruz.

İhtişamlı bir anma programı niteliğindeki Şeb-i Arus'da gösteri boyutunun ağırlık kazanması, törensel uygulamaların ve dünyevi rutinlerin ayin geleneğinin temsil ettiği anlam dünyasını etkilemesi ve geline noktanın manayı önceleyen bir ibadet düşüncesiyle uyuşmaması görüşme kapsamında sıklıkla ifade edilen konulardan biri olmuştur (Hüseyin Kutlu, Kişisel Görüşme, 28.08.2015), (Engin Kökçü, Kişisel Görüşme, 14.11.2015). Dolayısıyla Mevlevîliğin geleneksel ritüeli olan ayin geleneğinde her ne kadar somut ve şekli unsurlar dikkat çekici olsa da Mevlevîlikle bağı olan insanların aynı çatı altında olmasını sağlayan felsefi düşünce ve fikir dünyası en temel unsur olarak önem içerir. Mevlevî geleneğinde şekli nitelik taşıyan bütün unsurlar, bu geleneğin sembolizme dayalı gizem dünyasının bir yansımasıdır. Bu nedenle günümüz temsillerinin niteliği söz konusu olduğunda Mevlevîlikle ilişkili insanların hangi duygu ve düşüncelerle bir araya geldiği konusu öne çıkar. Durkheim'in (2006: 262) törensel uygulamalarda topluluğun bireyleri arasındaki

manevî bağı açıklayan şu sözleri, Şeb-i Arus Törenleri ya da Sema Törenleri üzerinden yorumlanırsa bu törenlerde böylesi bir bağlılığın varlığından söz etmek mümkün müdür? sorusunu ortaya koyar: *"Törenselleşmede bireyler çift kat bağlanmış gibidir. Hem sözleşmeye müdahil olan manevi güce, hem de birbirlerine bağlıdırlar."* Bugün sergilenen ritüellerin gösteri anlayışını yansıtması, ticari rant ve ekonomik kaygıların mevzubahis olması ve manevi değerlerin teşhir edilmesi gibi konuların Mevlevîlikle ilişkili kişiler tarafından gündeme getirilmesi, söz konusu bağların kültürel-manevi değerleri yansıtan anlam dünyasından farklı düşüncelerle oluşturulduğuna işaret etmektedir. Geleneğin mirası olan Mevlevîlik yerine, şeklen bu geleneğe benzeyen ancak aynı çatı altında toplananların farklı motivasyonlarla bir araya geldiği yeni bir Mevlevîlik düşüncesinden İstanbul şubesi *Efe Hazretleri Vakfı* Başkanı Hüseyin Kutlu (Kişisel Görüşme, 28.08.2015), şu ifadelerle bahsetmiştir: *"Bana göre değil ama büyüklerimize göre Mevlevîlik yaşamıyor. Yani şöyle diyelim, bir pınar bir göze işte şöyle akıyor diyelim. O mecra bir işti. Fakat başka bir kanaldan akıyor. Yani şu akan mecranın adı Mevlevîlikti. Ama şunun adı başka bir şey."*

Geleneğin hakikatiyle uyuşmadığı pek çok kişiye dile getirilen Mevlevîlik mecrasında sergilenenler imaj, ticari rant ve turizm anlayışıyla fazlaca özdeşleştirilmiştir. Günümüz anlayışının getirilerinden biri olan kapitalist düşünceye yakın duran bu imaj, ayin ritüelinin ve ritüeli bir araya getiren unsurların bir pazar ürünü gibi sergilenip satışa sunulmasıyla kendini göstermiştir. Dolayısıyla yüzyılların mirasının metaya dönüşmesi ve alıcı-satıcı arasındaki ilişkiyle sınırlandırılması gibi konularla özdeşleştirilen pek çok temsil, ayin geleneğinin popüler satış malzemesi olarak algılandığı bir zihniyetle ilişkilendirilmiştir. Turistik amaçlı gösterilerde icracı olarak yer almış Tolga Özdemir (Kişisel Görüşme, 26.04.2016), yapay olarak nitelendirilen bu temsillerin atmosferini solumuş bir kişi olarak söz konusu uygulamaların niteliği konusunda şu açıklamaları yapmıştır:

Günde iki tane üç tane ayin yapmaktan bahsediyorsak bu turistik bir gösteri. Burada yapılan şey tamamen bir gösteriden ibaret, fabrikasyon. Burada bir hizmet var ve onun müşterisi var. Geliyorlar, para ödüyorlar ve izleyip alacaklarını alıp gidiyorlar. Artık işin içine para giriyor. İşin içine insanlara para karşılığı bir şey sunma giriyor.

Tarihsel serüvenini dikkate aldığımızda oluşum yıllarından günümüze kadar olan süreçte ayin geleneğinin, serbest bir formda düzenlenen ayin meclislerinden törenselleşen bir anlayışa, törensellikten gösteriye ve günümüze geldiğimizde gösteriden teşhira doğru evrilen bazı uygulamalarla ön plana çıktığı görülür. Mevlevîliğin oluşum dönemlerinden XVII. yüzyıla kadar devam eden süreçte sohbet, müzik, sema ve şiirle beslenen bir ayin anlayışının hakim olduğu (Yazıcı, 1964: 140), XVII. yüzyıldan sonra ise ayin geleneğinin anlamsal boyutunun çeşitli kural ve kaidelere bağlanarak törenselleşen bir düzleme taşındığı görülmüştür. XVII. yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlayan bu ayin formu hakkında Gölpınarlı (2006: 5), *"Gerçeğin masallaştığı, inancın törenleştiği....devirden sonra ele alınan ve bilgi sahasına getirilen bir konu, okuyucuyu nasıl sürükler, tarihi nasıl dile getirir, değerleri nasıl canlandırır ve nasıl, nasıl bir şiir edası kazanır, gerçeğin ifadesi olur?"* ifadeleriyle törenselliği, tarikat sisteminde



gelenen noktayı ve bu anlayışla bilgi hazinesine ve hakikate giden yolun aydınlanmasındaki kuşkularını dile getirmiştir. Günümüzde törensellikten de uzaklaşıp gösteri niteliğine bürünmüş olan bazı ayin uygulamalar için ise manevî bir ritüelden ziyade sadece *performans* anlayışının öncelendiği ifade edilmiştir (Tolga Özdemir, Kişisel Görüşme, 26.04.2016). Ancak her iki anlayıştan daha da uzaklaşmış ve Mevlevîlikle ilişkili pek çok kişi tarafından kabul edilmesi güç gibi görünen "*ayin geleneğinin teşhir edilmesi*" durumu, Mevlevî ruhunu yansıtmayan, felsefi, tasavvufi ve dinî alanlarda hiçbir karşılığı olmayan bir boyutta ele alınmıştır. Bu noktada manevi değerleri yansıtan ayinin metalaşmasıyla ilişkili olarak görüşme kişisi Cenk Güray (Kişisel Görüşme, 07.07.2015) şu ifadeleri kullanmıştır:

Yani nerede bir dinî müzik konseri varsa bir de semazen dönsün diye talep geliyor. Bu, Mevlevî ayinlerinin Konya'da biraz daha görsel yönü ağırlıkla sergilenmesinden de daha fena bir durum. Bu korkunç bir şey. Bu bayağı ticari bir meta olarak kullanılması Mevlevî figürünün, bütün bir ritüelden dışlanıp tek başına orada dejenere edilmesi söz konusu. Bu manevi açıdan ciddi bir ayıp.

Mevlevîliği oluşturan diğer dinamikleri yok sayarak mana dünyasıyla ayin arasındaki bağları koparmakla ilişkilendirilen bu durum, geleneğin temsilinde günümüz uygulamaları ile başta Mesnevî, Divan-ı Kebir gibi Mevlâna Celaleddin Rumî'nin eserleri olmak üzere tarihsel literatürden yansıyan anlam dünyasıyla ve görüşme kişilerinin aynı doğrultuda yer alan söylemleri arasında ciddi bir başkalaşım ve düşünsel mesafenin oluştuğunu gösterir. Bugün Mevlevîlikle ilişkili pek çok kişi bu konuyla ilgili rahatsızlıklarını dile getirmiştir. Ayin geleneğinin bir parçası olan Mevlevî, semazen ya da neyzen figürünün yapay formlarının bir alışveriş ürünü olarak satışa sunulması, bu unsurların mistik bir sembol olma özelliğinin de yok olmasına ve sadece bir meta olarak değer görmesine neden olmuştur. Bu anlayış üzerinden yürüyen bir gelenekte bireyin rolü, bu sisteme hizmet ettiği oranla ölçüleceği için geleneğin metalaşması, geleneği temsil eden kişilerin de metalaşması anlamına gelmiştir. "*Bir meta olarak insan bütün bu döngünün ürünüdür. Bir işçiden başka bir şey olmayan insan için insani nitelikleri ancak kendisine yabancı sermaye adına var oldukları oranda vardır*" (Marx, 2013: 91). Dolayısıyla bütün bu uygulamaları temsil eden icracı ve semazen profilinin Mevlevî geleneğinin manevi mirasına uzak, kapitalist düşünceye yakın duran imajı, manevi bağlardan kopuk bir illüzyonun yansımalarına işaret etmiştir.

## Sonuç

Mevlâna Celaleddin Rumî'nin ve tasavvuf düşüncesinin öğretileri üzerine inşa edilmiş Mevlevî ayin geleneği, Mevlevîliğe dair bütün bir literatürden de anlaşılacağı üzere yüksek farkındalık ve arınma düşüncesini yansıtan bir sanat bilinciyle varlık bulmuştur. Günümüzde ise "*geçmiş ve bugün*" eksenindeki anlamsal çelişkilerle tartışma odağı olan ayin geleneği için eğitim anlayışı, temsil ortamları, müziğin niteliği, icracı kimliği gibi pek çok konuda dönüşümler söz konusudur. Bugün gelenen noktada derviş ruhlu musikişinaslardan maaşlı müzisyen ve semazenlere, tekke ve dergahlardan mesleki eğitim veren konservatuvarlara ve yine dergahlardan gösteri mekanlarına dönüşen başkalaşım en somut göstergelerdir. Söz konusu sanat bilincinin özümsemesi ve yeni nesillere aktarılması konusu, günümüzdeki dönüşümlerle ve ayin icracılarının içinde

bulunduğu eğitim koşullarıyla yakından ilişkilidir. Manevi eğitimle sanat ve müzik eğitimini buluşturan bir öğretim modeli, Mevlevîlikle ilişkili olan pek çok kurumda ve doğal olarak misyon farklılığı nedeniyle ayin icrası eğitimi veren müzik okullarında yer almamıştır. Bu noktada ayin icracılarının ve Mevlevîlikle ilişkili kişilerin hangi önceliklerle bu geleneği temsil ettiği, nasıl beklentilere sahip olduğu konusu önem içerir. Bugünün dünyasında geleneğin temsiline dair yaygın fikir ve düşünceler, temsil mekanlarından sembolik kurguyu yansıtan ayinin bütün unsurlarına kadar bu geleneğin mana'dan meta'ya doğru evrilen anlamsal bir dönüşümü yansıttığı yönündedir. Dolayısıyla ibadet fikrini, inanç unsurlarını ve sanat bilincini içeren kültürel-manevi birikim ve bu birikimin sembolik yansımalarını taşıyan ayin geleneği, gösteri anlayışını yansıtan ticari stratejilerle iç içe geçmiş, manevi bilginin metalaştığı bir varoluş biçimine işaret etmiştir.

### Kaynakça

- Boughton, Rutland (2014). Müzik Bilimi ve Sanatı: *Müzik Üzerine Tartışmalar* içinde. 2. Basım. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Durkheim, Emile (2006). *Sosyoloji Dersleri*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fabian, Johannes (2015) (Çev: Erdoğan Boz, Haz: Serpil Altuntek) Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar içinde, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2006). *Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkilâp Kitapevi.
- Marx, Karl (2013). *1844 El Yazmaları*. 8. Baskı (Çev. Murat Belge), Birikim Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. 10. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Rumi, Mevlâna Celâleddin (2000). *Divân-ı Kebîr*, Abdülbaki Gölpınarlı (Haz. ve Trc.), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Şefik, Güzin (2015). Türkiye'de İlk Konservatuvar: *Dârü'l-Elhân ve Darü'l-Elhân Mecmuası* içinde, Ankara: Barış Kitabevi.
- Yazıcı, Tahsin (1964). "Mevlana Devrinde Sema". *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 1964/5, s. 135-150

### Kişisel Görüşmeler

- Çalışır, Ahmet. Kişisel Görüşme, 15.12.2015, Konya.
- Güray, Cenk. Kişisel Görüşme, 07.07.2015, Ankara.
- Kayya, Yusuf. Kişisel Görüşme, 05.11.2015, Konya.
- Kökçü, Engin. Kişisel Görüşme, 14.11.2015, İstanbul.
- Kutlu, Hüseyin. Kişisel Görüşme, 28.08.2015, İstanbul.
- Özçakıl, Fahri. Kişisel Görüşme, 06.11.2015, Konya.
- Özdemir, Tolga. Kişisel Görüşme, 26.04.2016, Kayseri.
- Tevruz, Abdurrahman. Kişisel Görüşme, 15.11.2015, İstanbul.



# MAINSTREAM POPULAR MUSIC? APPROACHING EVERYDAY MUSICAL PRACTICE OF ADOLESCENTS IN VIENNA

Bernhard STEINBRECHER

## Abstract

This paper draws on young people's everyday lives from both a musicological and sociocultural perspective. It introduces an ongoing research project that started at the beginning of 2018 and focuses on music reception practices of 15- to 19-year-olds in Austria's capital city, Vienna. I present theoretical and methodological considerations, as well as first findings from case studies and analyses, including a closer look at particularities of contemporary German-speaking hip-hop, currently one of the most popular genres in Austria. The paper, and the project in general, is built around three fundamental questions: How do adolescents in Vienna listen to music? How do they problematize (experience, reflect on, categorize, and justify) what they are hearing? What role do the sounds play?

651

## Introduction

Essentially, my research's departure point is youths' relationship to mainstream popular music, yet to music that it presumably buys, streams, follows, and listens to the most. I am interested in their approach to, and understanding of, mainstream musical culture, with a deliberate focus on musical strands, discourses, and practices that are commonly perceived as dominant in current society. Notions of mainstream popular music were not taken seriously for a long time in popular music scholarship. Instead of being considered an object of study in its own right, the mainstream remained, until recently, unacknowledged and undertheorized, as well as marginalized, in scholarly studies (see Huber, 2013; Jost, 2016). In the social and historical sciences, as well as in media, current popular music quite frequently is derided as banal, crappy, fake, or inauthentic. As a matter of course, such pejorative stances often also include the listeners of this music. The chair of the Austrian Institute for Youth Culture Studies states that the broad, young audience does not set itself against this, as she calls it, "sonic environmental pollution," taking ubiquitous sonic spam for granted and is heavily influenced by it. Most probably, she says, the amount of sonic garbage is equivalent to the loss of listening culture that we can witness today (Großegger, 2014, p. 2).

However, in the past few years, scholarly (non-devaluating) attention to popular music, without any specific subcultural or alternative context, noticeably has been building, specifically through big data "hit song science" and production-oriented approaches, as well as through studies related to gender and psychological uses. I have elaborated elsewhere (Steinbrecher, forthcoming) on the topics, strengths, and challenges tied to

these approaches, concluding with a claim that I want to address here: that more scientific (and not just business- and sales-related) attention must be paid to listeners of mainstream music to better understand how they load music with their own cultural meanings, identities, values, and experiences. To give them more attention, though, means including “real” listeners’ perspectives and *their* views on *their* music in interpretations integrally – e.g., asking how they make sense of popular music in their lives, a music that “we listen to every day, whether in our homes or in public places” (Frith, 2016, 3:40).

As part of my research focus, I consider notions of the everyday in connection with musical practices to be highly important. Following sociologists Moerth and Ziegler, the *everyday* is defined as adolescents’ wide-ranging, non-autonomous space of action and experience (1990, p. 10). *Musical practice*, revisiting Kurt Blaukopf, may refer to all musical actions and omissions within this space (1984, 21). My approach to everyday music is not exclusionary insofar as I don’t exclude certain listening situations, e.g., in connection with aspects of time or location, *ex ante* as being “non-everyday.” What I consider to be the musical everyday’s essential aspect is the kind of knowledge that predominates in it. The knowledge that we use in everyday situations usually is not as explicit and as consciously reflected as in academic, compositional, journalistic, or pedagogical discourses. What I aim to discover is adolescents’ tacit, “conjunctive” knowledge (Mannheim 2013, 191-202) of music, which I consider key to better understanding their musical practices and the sounds that they hear. From the perspective of Philip Tagg’s classification of musical knowledge, I want to unfold parts of the listeners’ “aesthetic competence,” understood as the ability to “recall, recognize, and distinguish between musical sounds and culturally specific connotations and social functions” (Tagg, 2009, pp. 4-5). John Sloboda contends that those who write about music in everyday life often take a specific intellectual stance, and I actually take that stance in my study as well:

‘Music in everyday life’ seems to be an emblem for an anti-elitist approach, which wishes to explore the full range of ways in which people engage with music in their lives, rather than starting from some premise of how people ‘should’ engage with music. Such an approach takes particular care not to start from the views of musicians and musical elites (composers, performers, critics, broadcasters). Rather, it starts from the point of view of the consumer (Sloboda, 2010, pp. 20-21).

But how is it possible to gain scientific access to consumers’ views and aesthetic competence?

### **Methods**

In recent years, music in everyday life has been studied from various perspectives, e.g., from sociology, philosophy and social psychology. Studies from the latter area in particular tend to favor quantitative approaches as their methods of choice. Through this, they are able to display quite well the where, when, and how of music reception, e.g., when considering in which situation music is listened to, at what time of day, and

with which device. However, such studies leave much room for interpretation, particularly regarding “what (exactly)” and “why” questions. Questions about what music the respondents listen to seldom go beyond the categorical identification of genre or “style field” preferences; thus, they remain rather superficial when it comes to musical particularities and do not enable a differentiated view of the sounds. Moreover, questions regarding musical valuation and the reasons for listening to specific music most often are narrowed to the fulfillment of psychological or social functions. The idea that popular music also is experienced aesthetically, that listeners may find aesthetic attractiveness in a song’s sounds before it fulfills – or can fulfill – a psychological or social function, is neglected here (see also von Appen, 2007, p. 203).

Altogether, I consider explorative, in-depth, qualitative research to be better-suited for acquiring information on how listeners listen to, experience, reflect on, and justify popular music. For my purposes, I choose to use methods from reconstructive social science, particularly the documentary method that German sociologist Ralf Bohnsack has established. Adolescents in Viennese schools, who are my target group, form a collective milieu and, thus, share, as a real-life group, a common space of experience with “conjunctive knowledge shaped by common social arrangements, nonverbal agreements as well as shared dispositions and structures of thinking” (Bohnsack, 2010, p. 132). These young people, according to Bohnsack, understand each other without the need, and the ability, to explicate their intuitive understanding, which guides their metaphorical musical depictions.

I conduct group discussions with the students to make their pre-reflexive musical knowledge explicit. The objective is to figure out focusing metaphors and patterns of orientation in relation to the music that they hear. By using the group-discussion method, participants are encouraged to talk on their own and independently about music, without much intervention by the moderator. In talking with their peers, they are more likely to take clear stances and positions themselves than in interviews or questionnaires, so the chances are higher that their musical attitudes, opinions, codes, and behaviors will become visible. Since they orient themselves against each other, the discussion’s result should be the product of collective interaction, instead of the sum of single opinions. Finally, by practicing comparative analysis among several group discussions, it should become possible to construct types of everyday musical practice built on the components of the framework of orientations common to all the cases.

Pivotal to my study is the assumption that music, as a cultural object, is a sounding phenomenon, and that what is being heard, therefore, is important to the constitution of conjunctive spaces of musical experience. Accordingly, methods of music analysis are considered to be useful tools to differentiate socio-empirical findings more finely and relate adolescents’ patterns of orientation to popular songs’ sounds. Based on the indications given by their musical descriptions – e.g., regarding discrete or continuous sound dimensions – I apply conventional and physical-acoustic measurement methods, as well as alternative analytical tools and concepts, which strongly take into account cognition-related aspects of music listening.<sup>1</sup>

I chose to use students at Viennese schools in their late teen years in my empirical research for three main reasons. First, I am from Vienna, so I am familiar with local/regional particularities. Second, this stage in life is considered a decisive transitional period during which music has an essential role in meeting adolescents' multiple individual and social demands in everyday life (Hajok, 2013). Third, scholarship about popular music reception in Austria remains lacking. Most "Austrian popular music studies"<sup>2</sup> are concerned with production contexts and artists, with a clear focus on subcultural (national) styles, rather than on the (international) mainstream. Moreover, they hardly take the sounds into close consideration through musical analysis.

### General findings

Until now, I have conducted seven group discussions in secondary schools in Vienna, with five to six participants in each group and a duration of about one hour. The preliminary findings that I am presenting here are based mostly on the analysis and interpretation of the first two discussions, which were done in the spring of 2018. The other five discussions were conducted in April 2019 and currently are being prepared for transcription and analysis. In all the discussions so far, the group-discussion method has demonstrated its value in getting adolescents to talk freely about music and elicit their conjunctive musical knowledge in collective negotiation processes.

During a formulating interpretation, I decoded and categorized what was said – discussions were transcribed literally and contain about 8,000 words each – to filter out essential topics and dramaturgical highlights. Figure 1 displays the resulting schematic overview, structured by superordinate topics on where, when, how, why, and what concerning musical practice.

Reception		Valuation		Sounds	
Where	When	How	Why	What	
situation	time	device	functions social, psychological, aesthetic (contemplative, corresponsive, imaginative)	artist	
medium	amount	surroundings	ethical-aesthetic criteria production, reception, lifestyle	song	
				album	
				genre	
				sound dimensions (discrete, continuous)	

Figure 1: Category system of everyday musical practice

Overall, it has become obvious in the discussions that music is an important (active) element, in many respects, in these adolescents' lives.<sup>3</sup> Of course, one must be aware that the ways in which young people listen to and experience music are constantly in flux and should not be compared with conditions of – or assessed using concepts from – the pre-digital or pre-Web 2.0 age. Thus, a contemporary scholarly approach, adapted to the specifics of the late 2010s, is inevitable, as new devices, media,

communication channels, etc., heavily influence how music is chosen, heard, evaluated, and used. However, contrary to their sometimes-ascribed role as unreflective, passive consumers, the range of where, when, and how today's adolescents - at least the interviewed ones - listen to music is multidimensional. Furthermore, the reasons why they appreciate certain songs, genres, and artists vary significantly. Among discussion participants, popular music is not just fleetingly consumed background noise, but rather an attentively perceived cultural object that fulfills various social, psychological, and aesthetic functions and is diversely problematized in the context of current society, technology, and media.

I begin with an analysis of the situations and music-consumption media that students mention, revealing a multi-faceted picture. The students describe various situations in which they listen to music, e.g., on their own at home (e.g., in bed, on the couch, in the bathroom); during public transportation; while talking a walk with friends, parents, and/or siblings; while driving a car; or at night at the pub. Unsurprisingly, these youths' media usage is tied strongly to streaming platforms such as YouTube, Spotify, and SoundCloud. However, traditional media still are used as well, e.g., CDs, TV, and - mentioned remarkably often - radio. TV and radio continue to be relevant as physical media-consumption devices, though auxiliary to computers and smartphones, through which adolescents play music both "loudly," via loudspeakers, and sonically encapsulated, via headphones. New and unknown music is being discovered, predominantly, either through streaming platforms' recommendation algorithms or through social media channels, such as Instagram and Twitter. Personal recommendations, e.g., from friends or relatives, remain important, however - online and offline. My assumption that music is highly valued in adolescents' everyday lives is evident in their narrations about how often and how long they deliberately listen to music, ranging from 30 minutes up to three hours daily, on their way to or from school, in the afternoon, generally during leisure time, on weekends, and while going out and partying.

As mentioned above, such findings about the where, when, and how of popular music reception certainly can provide an informative overview of (some) musical attitudes and behaviors, and can be retraced quite well, statistically, with the objective of achieving (some kind of) representativity (regarding Austria, see Huber, 2018). To examine the reasons why specific music is chosen and listened to, a common path would be to interpret the students' argumentations according to the question of whether preferred music is used to fulfill certain social and psychological functions. So far, the analysis of the first two discussions indicates that the importance of music as an identity marker has decreased, particularly compared with subcultural movements of the early/mid-1990s. However, to a certain extent, musical taste still functions as a tool for socio-cultural demarcation, e.g., from the students' younger schoolmates or from their own parents. The psychological purposes of listening to popular music seem to be multi-faceted, from relaxing to letting off steam to supporting concentration.

However, a central premise of my study is that the sounds of (mainstream) popular music must be taken seriously as aesthetic objects. Thus, it is necessary for adolescents' depictions and narrations to be examined as well regarding notions of aesthetic experience, against the backdrop of how music's internal configurations, i.e., their "sounding qualities,"<sup>4</sup> appear to them aesthetically. To shed light on their statements from such a perspective allows conclusions to be drawn as to which modes of aesthetic perception they use. The adolescents describe perceptual approaches that can be classified philosophically, based on Martin Seel (2003, pp. 145-172), as contemplative-sensual (tune down one's surroundings; crying; dreaming), corresponsive (listening situations enjoyed collectively; long-standing affection for musicians or bands in connection to one's own personality), and imaginative-analytical (repeated listening to discover something new; songs getting better after repeated listening). From a discourse-analytical perspective, such as what has been proposed by Rainer Diaz-Bone (2002), the discussions also indicate discursive ethical-aesthetic schemata in relation to what students consider to be "good" and "right" ways of musical production, reception, and lifestyle. For example, music quality is being evaluated by discussing how "trained" and understandable the song's vocals are, and whether the song, as a whole, sounds professionally made (even with regard to soundcloud rap, a style that usually flirts with being produced rather spontaneously and lackadaisically). Listening experiences are portrayed as being felicitous, when the music evokes bodily reactions (singing along; dancing) and is physically palpable (a "punching" bass). As to the interrelation between preferred lifestyle and preferred music, the students tend to get critical when they suspect that one of their peers is listening to specific music solely for reasons of social belonging, thereby raising the specter of being a "fake fan."

For a better understanding of the question of what music (and what within the music) the adolescents are listening to, the mentioned artists, songs, albums, and genres were filtered out and listed. This category indicates how manifold and heterogeneous the adolescents' musical practices probably are, and it also points to their remarkably high amount of musical knowledge: from Ed Sheeran to Green Day and DJ Snake, from Austrian rapper RAF Camora to Austrian alternative rock band Wanda, from Beethoven to rap, trap, techno, reggae, "Austropop," and K-pop to "radio music" (a term they frequently use). When asked directly for their notions of mainstream music, it turns out that the term does not necessarily carry a negative connotation per se, or signal a kind of music to be avoided in general. The students understand the term, fundamentally, in a rather neutral way, as current music that most people listen to, which doesn't restrain the adolescents from being open to it. A closer reading of their comments on music reveals that these adolescents verbalize their listening impressions both through discrete music-theoretical terminology, pointing especially to melody and rhythm, and with the help of close-to-the-body metaphors that hint at continuous sound dimensions, such as loudness, timbre, and articulation. Although the musical descriptions remain rather vague, overall, they suggest some possible connecting points for musical examinations.



### Framework of orientations

At this point, it is important to note that all the contexts and reasons for music listening presented so far do not yield a conclusive picture of adolescents' musical practices - independently from the sample size. The preliminary findings coded out of the two discussions should not be considered stand-alone categories, but rather as mutually interwoven partial aspects that are connected to each other, including the sounds. Thus, to be able to generate theories on the conjunctive space of musical experience of 15- to 19-year-olds in Vienna, it is necessary to find an additional socio-genetic approach that goes beyond content-analytical synopses. I strive to reveal recurrent discursive motifs that drive the adolescents' depictions, narrations, and problematizations, and that function as a kind of common thread running through the musical discourse (Figure 2).

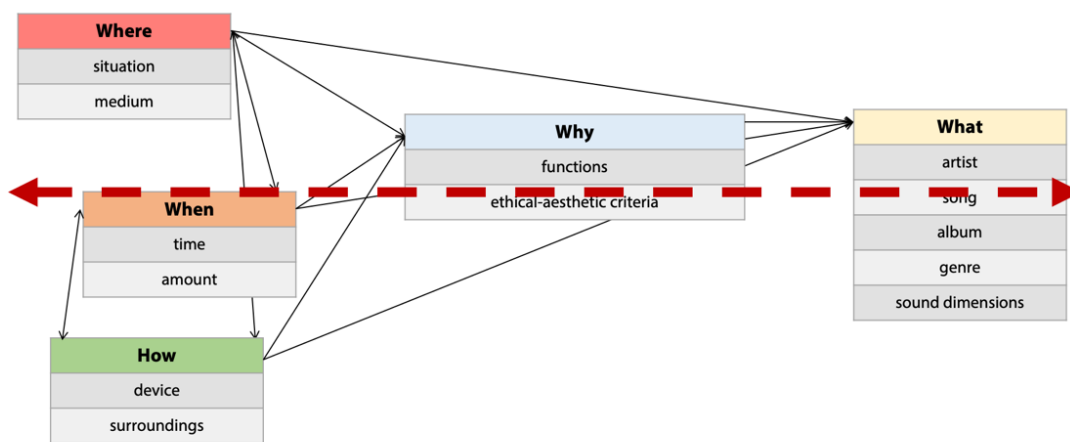


Figure 2: Interwoven category system of everyday musical practice

More precisely asked: Are there tacit patterns of orientation to which the adolescents orientate themselves in negotiating listening experiences, situations, songs, musical dimensions, etc.? My preliminary observations - which, of course, must be strengthened through further analysis and more empirical data - reveal lucid indications that the adolescents' have such a *framework of orientations* within their space of experience (Figure 3).

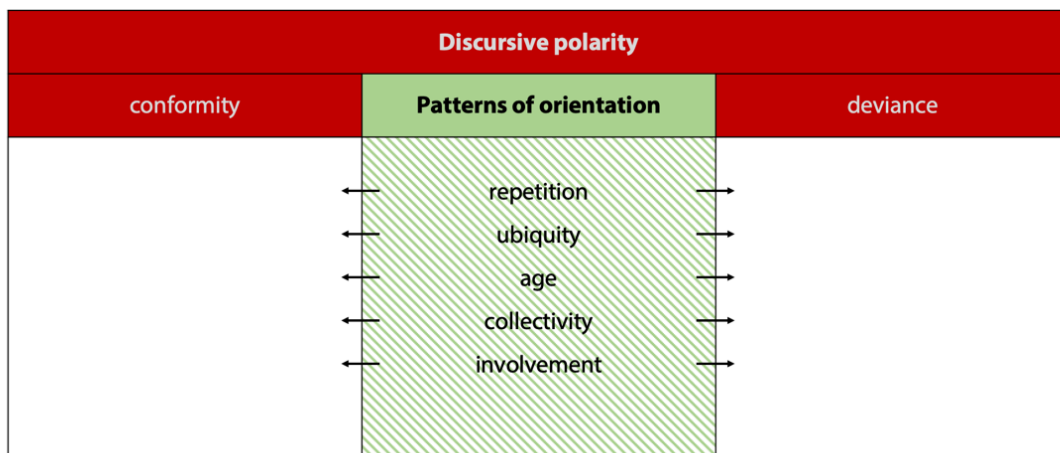


Figure 3: Framework of orientations within the conjunctive space of experience

Pivotal to my framework draft is the border area (displayed in green) between the discursive polarity of conformity and deviance. The course of the discussions indicates that the participants problematize their musical practices along the lines of (too much) conformity with or (too much) deviation from current norms, attitudes, and sound constellations. Both boundary crossings repeatedly pop up in the argumentations, mostly coming off as something to be devalued. Moreover, I suggest that there are five specific patterns of orientation, through which this overall dichotomy is being carried out: repetition, ubiquity, age, collectivity, and involvement.<sup>5</sup> The groups gradually adjust themselves to these topics in their reasoning about music and music listening, enabling them to explore the boundaries of their common spectrum of acceptance.

Repetition is an essential aspect for the students, both for justifying their own aesthetic experiences and evaluating music quality. Songs are considered to be boring, bothersome, and dull when they evoke feelings of too much repetition, e.g., in connection with too much heavy rotation or with new music repeating other recent songs' stylistic features too obviously (in the derogatory sense that they all sound the same). Furthermore, negative reactions can be elicited when a song takes too long to reach the chorus and doesn't grab listeners' attention immediately, or if the music generally is too progressive and different from current styles. The teenagers appreciate subtle progressions and deviations, e.g., when they talk about listening to a song or album multiple times to explore nuances and discover something new.

These reactions go hand in hand with notions of ubiquity and age. Music is unlikely to be popular among the adolescents in the study if it is heard everywhere and everyone talks about it. On the contrary, if it is more or less absent from radio or recommendation playlists, popular songs will sooner or later disappear from students' common space of experience. Naturally, this has to do with the orientation pattern of age. The issue of music being too old appears in various contexts. However, labeling music "old" does not mean that it is disliked automatically. First, the threshold of when a song or artist is considered to be dated is quite fluid, from two months up to 30 years. Second, several adolescents noted feelings of joy when rediscovering music that they had not listened to in a long time.

Notions of age also are important in connection with questions of distinction. The students view their parents' musical tastes with skepticism. With most of their parents assumedly having grown up in the 1990s, with a fondness for rock music, the adolescents repeatedly disparaged their music preferences. Within this discourse's realm, rare signs of music-related social collectivity become visible. The students transcend a feeling of togetherness through musical tastes and musical (insider) knowledge, distinguishing them from others and making it possible to identify aforementioned "fake fans," who are rumored to have no real interest in the music. However, this togetherness should not be interpreted as intentional withdrawal of individuality in favor of communal agency, nor do any strong indications of sub- or countercultural thinking exist. The adolescents are happy with having their own, individual musical spaces and underline this quite often in connection with listening

habits or the aforementioned rather-introverted modes of aesthetic perception. Listening passively to “background music” is one of these modes, but by far not the only one. Moreover, a certain amount of active musical involvement and up-to-dateness undoubtedly benefits the standing within the group. However, if the involvement is too strong – regarding scene-belonging or emotional, intellectual, and bodily engagement with music – the limits of acceptance easily can be exceeded. This is reflected in musical valuation criteria as well. Music that is considered to be too exuberant and out-of-control, e.g., in connection with shouting or screaming, is also very likely to be neglected.

In sum, the outlined observations and considerations can culminate in the following preliminary theory: The better a music’s attributes enable a social group to negotiate musical attitudes, opinions, codes, and behaviors, the more important and dominant – but not necessarily popular – the music becomes in the members’ everyday practices. In the case of the examined student groups, it seems that music with an optimal fit into the theorized border area, between conformity and deviance, is best-suited for them to sound out, discursively and literally, their conjunctive space of experience. This border area is situated, possibly expectedly, not at the mainstream’s periphery, but running right through today’s most profitable music.

### **German-speaking hip-hop**

In the past few years, German-speaking hip-hop, colloquially referred to as *Deutschrap*, has become one of the most successful music genres among young Austrian listeners. Particularly successful are styles in the tradition of German gangsta rap, which became widely popular in the mid-2000s. Today, *Deutschrap* also is strongly influenced by global hip-hop trends, such as soundcloud rap or trap, as well as by global pop trendsetters like Drake and Rihanna. My closing discussion focuses particularly on Vienna-born MC and producer RAF Camora and one of his biggest hit singles, “500 PS.” RAF Camora currently is the most streamed Austrian artist, having topped the first 13 places of the Austrian Top 40 charts in autumn 2018 without being played by the nation’s biggest commercial radio station, Ö3.

Usually, *Deutschrap* in the style of RAF Camora is sufficiently repetitive and immediate to grab its (playlist-streaming) audience’s attention instantly. As to the dancehall-oriented song “500 PS”, it is noticeable, first, that it reproduces quickly recognizable elements from internationally established sounds, including beat and vocal effects. The song’s basis is a forward-pushing rhythmic pattern which functions as rhythmic backbone, e.g., in dembow, reggaeton, dancehall, and afro trap. Nowadays, this rhythm is ubiquitous in global pop music making its way into the music of artists such as Justin Bieber and Madonna. The also ubiquitous “autotune” effect strongly manipulates RAF Camora and co-rapper Bonez MC’s vocals, which are placed in a room-filling, but clearly layered, sound texture similar to international productions. Moreover, the song uses a well-known synthesizer sample from the 1999 hit “Freestyler” by Bomfunk MC’s. The second conspicuous aspect tied to repetition in “500 PS” concerns the song’s structural layout. After the intro with the “Freestyler” sample, the chorus is introduced, then repeated seven times throughout the song.

However, it is noteworthy that all the repetitions have slight variations, so the risk of becoming habituated to them is reduced, and the song arouses curiosity until the end. In general, "500 PS" is composed and produced in a way that possibly alters how listeners experience time and their perceptual present. According to attention-based models from cognitive psychology, the sense of subjective time "is thought to fluctuate in relation to clock time according to the amount of information we receive per second" (Schaefer, Fachner & Smukalla, 2013, p. 3). The more information provided during a certain time frame, e.g., during a musical phrase's five- to ten-second short-time memory span, the more it may seem that the duration is longer than it actually was (*ibid.*, 10). Considering that current pop music's most fundamental building block, particularly in hip-hop, is very often the "beat" (in its colloquial sense of an end-to-end recurring, short phrase), this effect may play a major perceptual role in evoking and maintaining listeners' attention. Harding and Sloan (2018) illustratively elaborated on this assumption through the example of Lil Pump's hit "Gucci Gang" (2017) and its multiple rhythmic layers with different time subdivisions. In "500 PS," the excessive use of noise and vocal inflections, which literally are spread all over the sound box, is particularly what keeps the ear busy paying attention to many things at once.

Generally, the song has a very powerful and dense appeal due to, among other things, the low, guttural singing and rapping style and the extensive vocal overdubbing. As a listener, this conveys the impression that it is not only a single person who is speaking to you, but a group of rather undefinable people speaking with one strong voice (the overdubbed vocal layers literally melt into each other). Such *gang vocals*, which have been used already by artists such as the Sex Pistols (Bennett, 2015), transcend a sense of community to which the teenagers can carefully connect. In the context of collectivity and ubiquity, the fact that this music does not get played on big commercial radio stations most likely helps adolescents create their own insider-group haven against their parents' generation - a generation that generally is not accustomed to having hip-hop as the most popular international genre. An important social marker can be seen in the lyrics. RAF Camora is rapping about the same issues as addressed by hip-hop artists around the globe, e.g., dangerous street life, drugs, women, success, and cars. However, he adds specific semantic codes, allusions, and ironic turns to it, of which the young local audience is potentially pretty aware. Through this, he opens up a kind of parallel world enriched with *zeitgeist* lingo and youth slang, to which listeners in the age group of the students can gratefully embrace. Ultimately, the song's strongly bass-oriented, but nevertheless smooth, overall fabric, together with a distinct spatial separation between the bass and the vocals and synthesizers, make it possible to get involved in it both semantically, aiming to identify and understand, and in a somatic, yet not too bodily exuberant, way.

### Discussion

At this point in the project, the elaborated concepts and theories provide a suitable foundation for further examinations. More extensive musicological, sociological-reconstructive, and comparative analysis is required based on a larger empirical data

set to strengthen and ensure assumptions about adolescents' everyday musical practice. In the long run, this project's methods and general approach seek to gather findings beyond the realm of secondary schools in Vienna and thereby test whether the concepts and theories derived from Viennese students' practices also are applicable to other young listeners in Austria and abroad.

In this sense, and as a jumping-off point for further research: Let's talk about music.

## References

- Bennett, S. (2015). Never Mind the Bollocks: A Tech- Processual Analysis. *Popular Music and Society* 38(4). doi: 10.1080/03007766.2015.1034508
- Blaukopf, K. (1984). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* [Music in the change of time. Essentials of Music Sociology]. dtv.
- Bohnsack, R. (2010). Documentary Method and Group Discussions. In R. Bohnsack, N. Pfaff & W. Weller (Eds.), *Qualitative analysis and documentary method in international educational research* (pp. 99-124). Opladen: B. Budrich. Retrieved from <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-317339>
- Diaz-Bone, R. (2002). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie* [Cultural World, Discourse and Life. A discourse-theoretical expansion of Bourdieu's distinction theory]. Opladen: Leske + Budrich.
- Frith, S. (2016). Hexhamtv interview Prof Simon Frith Part 1 of 3. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=7nFTqcumjlk>
- Großegger, B. (2014). Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik [The sound of the popular – youth culture(s) and the future of music]. mica Austria. Retrieved from <https://www.musicaustria.at/musikvermittlung/der-sound-des-populaeren-jugendkulturen-und-die-zukunft-der-musik>
- Harding, C. & Sloan, N. (Hosts). (2018, March 23). Gucci Gang and the Neural Substrate of Subjective Time Dilation [Audio podcast]. Retrieved from <https://www.switchedonpop.com/gucci-gang-and-the-neural-substrate-of-subjective-time-dilation>
- Hajok, D. (2013). Jugend und Musik. Die Zugänge haben sich verändert – die große Bedeutung ist geblieben [Youth and music. The approaches have changed – the high significance has remained]. In *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien* 1/2013 (pp. 80-85).
- Huber, A. (2013). Mainstream as Metaphor: Imagining Dominant Culture. In J. Taylor, S. Baker & A. Bennett (Eds.), *Redefining Mainstream Popular Music* (pp. 3-13). Routledge.

- Huber, M. (2018). *Musikhören im Zeitalter Web 2.0* [Music listening in the web 2.0 age]. Springer.
- Jost, C. (2016). Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung [Musical mainstream. Research tasks, concepts, and methods]. *POP. Kultur und Kritik* (8), 152-172. doi: 10.25969/mediarep/1505
- Mannheim, K. (2013). *Structures of Thinking*, Volume X. Routledge.
- Moerth, I. & Ziegler, M. (1990). Die Kategorie des "Alltags" [The category of the "everyday"]. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 15(3), 88-111.
- Schäfer, T., Fachner J. & Smukalla M. (2013). Changes in the representation of space and time while listening to music. *Frontiers in Psychology* 4/2013. Retrieved from <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.00508>
- Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens* [Aesthetic as appearance]. Carl Hanser Verlag.
- Sloboda, J. (2010). Music in everyday life: The role of emotions. In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 493-514).
- Steinbrecher, B. (2016). *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation* [The sounds of the popular. Perspectives on a systematic analysis and interpretation of popular music]. Böhlau.
- Steinbrecher, B. (forthcoming). Mainstream Popular Music Research. A Musical Update. *Popular Music*.
- Tagg, P. (2009). *Music analysis for 'non-musos.'* *Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification*. Updated version of paper presented at the Popular Music Analysis conference, University of Cardiff 2001. Retrieved from <http://www.tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf>
- von Appen, R. (2007). *Der Wert der Musik: Zur Ästhetik des Populären* [The value of music. The aesthetics of the popular]. transcript.
- Wyrzykowska, K. (2018). Aestheticisation of Everyday Life on the Example of Musical Practices among Warsaw's Adolescents. *Societas/Communitas* 25(1), 119-134

---

**Notes:**

<sup>1</sup> I am working, among others, with the analysis/synthesis framework that I developed in Steinbrecher 2016.

<sup>2</sup> Actually, it would be an exaggeration to speak about "Austrian popular-music studies" as an established area of research.

<sup>3</sup> The omnipresence of music among adolescents is also highlighted in Wyrzykowska (2018) with regards to Warsaw.

<sup>4</sup> Terms like "immanent qualities" are avoided here deliberately, as they might create the impression that I act on assumptions concerning objective, context-independent sound-internal aesthetic qualities, which I don't.

<sup>5</sup> At the moment, these terms should be considered a work in progress.

# MÜZİK VE İLLÜSTRASYONUN BULUŞMA NOKTASI PLAK KAPAKLARI: BETÜL DENGİLİ ATLI TASARIMLARI



Kader SÜRMEİ<sup>1</sup>

## Abstract

### Plaque Covers The Meeting Point Of Music And Illustration: Betül Dengili Atli Designs

The recording of the voice started with the phonautography invented by Martinville in 1857 and continued with the device that Thomas Edison invented in 1877 and named as phonograph. In 1887, Emile Berliner developed the gramophone and plaque. Sounds can be heard as two inseparable elements work together and efficiently. From Berliner's first lamp-light blended discs to the present day, significant progress has been made in plaque-making techniques. After the first discs made of rubber, shellac discs appeared and then vinyl plaques were introduced to the market. From 1932 to the early 1990s vinyl records were the most popular tool for the production of recorded music.

In the process of bringing the sound and music records to the listener, the need to pack the plaques brought together the design of plaque covers and thus the meeting of the music with the graphic design. Illustrations, one of the important elements in the cover designs, are plaques, which are both appealing to the eye and to the ear; the artist's or the group's identity, giving the clues about his music, visualizing the content, arousing interest and adding aesthetic value.

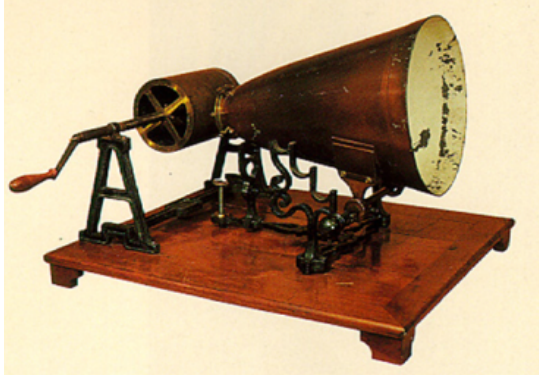
In this study, it is examined the evolution of the illustrations on the plaque cover as a visual representation vehicle, is examined samples in the world and in Turkey. Also, it is aimed to give place to the design understanding and works of Betül Dengili Atlı, who is one of the important names in our country, attracting attention by collectors, who has achieved international successes in the field of plaque cover illustration, colored the plaque caps of many local and foreign groups and artists.

**Keywords:** Betül Dengili Atlı, Design, Illustration, Plaque, Plaque Cover

## Giriş

Ses kaydının tarihi, Leon Scott de Martinville'in 1857 yılında bulduğu fonotograf ile başlar (Resim 1). 1877'de Edison, fonotografı ilham alarak ve Martinville prensiplerinden faydalanarak, fonograf adlı cihazı icat eder (Resim 2). Birçok kaynaktan ses kayıt tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen fonografin ardından, 1887'de Emile Berliner tarafından geliştirilen gramofon ortaya çıkar (Resim 3). Sesin kaydedilip saklanması, kopyalanarak çoğaltılması disklerle (plak) gerçekleşir.

<sup>1</sup> Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design. kadersurmeli@gmail.com



Resim 1. Fonotograf



Resim 2. Fonograf



Resim 3. Gramofon



Resim 4. Pikap

Berliner'in ilk lamba isi karışımı disklerinden günümüze, plak yapım tekniklerinde önemli aşamalar kaydedilmiştir. Kauçuktan üretilen disklerin ardından, gomalak diskler ortaya çıkmış ve sonra vinil plaklar piyasaya sunulmuştur. 1932'den 1980'li yıllara kadar, pikap adı verilen cihazlarla çalıştırılan vinil plaklar, kaydedilen müziğin üretimi için en popüler araç olmuştur (Resim 4).

Ses kaydına ilişkin gelişmelerle birlikte, kayıtların dinleyiciye ulaştırılması sürecinde plakların ambalajlanması gereksinimi, plak kapaklarının tasarımını beraberinde getirmiş ve böylece müziğin grafik tasarım ile buluşması gerçekleşmiştir.

Plak kapakları başlangıçta sadece koruyucu amaçlıdır. 1920'den önce plaklar, sadece kaydı yapan şirketin bilgilerinin yer aldığı kağıt bir kap içerisinde dinleyiciye sunulmuştur. 1920'lerde müziği ve sanatçıyı tanıtan tipografik unsurlara yer verildiği, zamanla yazılara dekoratif özellikte grafik düzenlemelerin ilave edildiği görülmektedir (Resim5-6). 1925 yılından 1940'a kadar ise, kapaklarda müzisyenlerin fotoğrafları ve içerik bilgileri yer almış, 1940 yılında ilk kez illüstrasyon kullanılmıştır. 1950'den itibaren, sanat ve tasarım akımlarının plak kapağındaki etkileri, bulunduğu dönem, kültür ve estetik anlayışa göre belirgin karakteristik biçim özelliklerine sahip olmuşlardır.





Resim 5. "His Master's Voice" albüm zarfı, 1920.



Resim 6. "Jane Green" Plak Kapağı, 1925.

Tasarım tarihinde illüstrasyon kullanılan ilk kapak, Alex Steinweiss tarafından tasarlanan ve 1940'ta Columbia Müzik Şirketi tarafından yayınlanan "Rodgers&Hart" adlı albüme aittir (Resim 7).



Resim 7. Alex Steinweiss'e ait plak kapağı illüstrasyonu. 1940.

Bu albüm, müziğin paketlenmesi ve pazarlanması alanlarında büyük değişikliğe yol açmıştır. Steinweiss'in kapaklarını tasarladığı albümler, diğerlerinden daha fazla satmıştır. Bu başarıyı gören Columbia, yayınlanacak bütün albümlerin kendilerine özgü, illüstratif kapak tasarımları olmasına karar vermiştir. Steinweiss'in henüz 23 yaşındayken yol açtığı bu değişiklik, müziğin pazarlanması ve paketlenmesi anlayışını tamamen değiştirecektir (Durmaz, 2006:40-41).

Steinweiss'in zengin renklerle bezediği ve atıflarla dolu illüstrasyonlarına kadar, kapak grafikleri bulunmamaktaydı ya da kitap kapaklarına benzer tasarımlar yapılmaktaydı. Gerçeküstü motifler, perspektif etkisi veren desen dizileri, müziğe gönderme yapan renkler ve fontlar, Steinweiss'in tasarımlarıyla birlikte grafiklerde belirmeye başladı ve yaygınlaştı. Avrupa afiş tasarımının bir etkisi olarak ortaya çıkan

bu durumla, O'nun çizimlerinin kullanıldığı albümlerin satış rakamlarında yüzde birkaç yüzlük artış kaydedildi. Artık izlenmesi gereken yolun bu olduğu açığa çıkmıştı (Terstiege, 2010:3).

Plak endüstrisindeki bu gelişmelerle birlikte kapak tasarımlarının öneminin arttığı, müzik ve yayıncılık endüstrisinin birlikte ilerlediği bir dönem başlamıştır. Plaklarının sadece işitsel değil, görsel olarak da değer kazanmasıyla, grafik tasarımcılar tüm dünyada plak endüstrisinde önemli bir yer edinmiştir.

Sanal ortamda müzik paylaşmanın kolaylaştığı günümüzde, dinleyicilerin hala albüm satın alması, müzik ambalajlarının dinleyenler üzerindeki gücünü göstermektedir. Çoğu grafik tasarım ürünü, kullanım süresi düşünüldüğünde, geçici olma ya da hızlı tüketilme özelliği gösterirken, albüm kapakları daha kalıcı olabilmektedir. Bilindiği gibi, tasarım bir süre sonra yansıttığı kavramla beraber anılır, çağrışım yapar. Reklam grafiği ürünleri gibi değişken ticari kaygılar içerse de sanat ürünlerinin çoğunda olduğu gibi dönemine ait kültürel izler de taşır. Tınısı ve müzisyeniyle olduğu kadar, yapıldığı dönemi, hedef kitesinin sosyokültürel durumunu da sergileyebilir. Hatta denebilir ki, çoğu tasarımda ana amaç, bu sosyokültürel ve estetik harmanı yakalamaktır (Durmaz, 2006:40).

Neyin tasarlanacağına ilişkin veriler elde edildikten sonra, nasıl tasarlanacağı gelir. Burada tasarımcının bilgisi ve yeteneği devreye girer. Fotoğraf veya illüstrasyon gibi görseller ve tipografik unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulan kompozisyonun tasarım öge ve ilkelerine uygunluk düzeyi, bir plak kapağının estetik niteliğini belirler. Hem kulağa hem de göze hitap eden plak kapaklarındaki illüstrasyonlarda; kullanılan tekniğin doğru ve etkili uygulanması, çizim ve desen gücü, yaratıcılık düzeyi ve içerikle uyumu, niteliğini ortaya koyar. Plak kapaklarının tasarımında, müziğin taşıdığı karakter özellikleri, tarzı ve müzisyeniyle olduğu kadar, o müziğin dinleyicisi olan hedef kitlenin görsel algısına ve kültürüne uygunluğu gibi unsurlar da göz önünde bulundurulmalıdır.

Araştırmanın temel unsurlarından biri olan illüstrasyon kavramı; bir metni, fikri, sözcüğü, ürünü vs. açıklayıcı, örnekleyici, destekleyici ya da süsleyici resimlemelerdir. Becer'in tanımıyla (2008:210); başlık, slogan ya da metin gibi sözel unsurları görsel olarak betimleyen ya da yorumlayan bütün unsurlara genel olarak illüstrasyon adı verilir. Günümüzde edebiyat, basın-yayın, moda, eğitim, tıp, reklamcılık vb. birçok sektör için önemli bir tasarım ürünü olan illüstrasyonlar, etkili bir iletişim aracıdır ve geniş bir kullanım alanına sahiptir. Illüstrasyonların tarihteki ilk örnekleri mağara resimleri olarak kabul edilmektedir. 30.000 yıl öncesine dayandığı belirlenen mağara resimlerinden sonra, Sümer kil tabletleri ve Mısır hiyeroglifleri ile devam eden süreçte, Endüstriyel Devrim, Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau Hareketi ve sonrasında ortaya çıkan modern sanat hareketlerinin tasarıma yansımaları ile birlikte illüstrasyonlar, sanatçı ve tasarımcılar tarafından kendilerine has stillerde yorumlanarak, günümüze kadar gelmiştir.

### Betül Dengili Atlı Kimdir?

03 Ekim 1945 tarihinde kentli, memur bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Atlı, okuduğu dönemde duvarları resimleriyle donattığı İstanbul Kız Lisesini başarıyla bitirmiştir. 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş, 1416 sayılı yasa gereği girdiği sınavlarda başarı göstererek Almanya'ya Hamburg Akademisi'ne yüksek lisansını yapmak üzere gönderilmiştir. 4 yıl sonra yurda dönerek, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil Programında Sanatta Yeterliğini tamamlamıştır.

1972 yılında Almanya'da yayımlanan "Für Sie" isimli moda dergisinin uluslararası desen yarışmasında dünya birincisi olan Atlı, 1975 yılında Görsel Sanatçılar Ödülü'ne layık görülmüş, 1995 yılında ise Kanada'da düzenlenen uluslararası bir desen yarışmasında üçüncülük ödülü kazanmıştır.

Amerikan Neşriyat Bürosu, Melodi Plak'ta çalışırken Atlantic Records, RCA ve Decca gibi müzik firmalarının Türkiye'de çoğaltılan plakları için yeni plak kapakları tasarlamıştır.

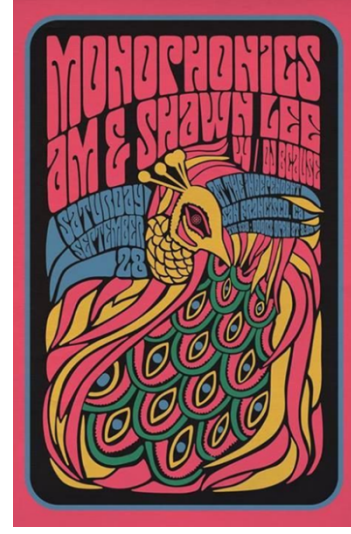
1969-70 yıllarında, Türkiye'de basılan yabancı plaklara illüstrasyonlarıyla yeniden hayat veren Atlı, tasarladığı plak kapaklarıyla günümüzde de dünyanın birçok yerinde tanınan ve koleksiyonerler tarafından aranan bir tasarımcıdır. Tasarımları arasında Led Zeppelin, Iron Butterfly, Jethro Tull, Elvis Presley, Patty Pravo, Ella Fitzgerald, Alpay, Hümeysra ve Okay Temiz gibi çok sayıda grup ve sanatçının plakları yer almaktadır. Çoğu yabancı kırkbeşlikten oluşan, 80 civarında plak kapağını 8 ay gibi kısa bir sürede tasarlayan Atlı, 2016'da Nemrud, 2017'de Erkin Koray ve Mustafa Özkent'in albüm kapaklarına kadar, yıllarca bu alanda eser üretmemiştir.

1975 yılından, Profesörlük unvanıyla emekli olduğu 2008 yılına kadar Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde görev yapan Atlı, 2013 yılından bu yana bir vakıf üniversitesinde Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkanı olarak çalışmaya devam etmektedir.

### Betül Dengili Atlı'nın Plak Kapağı İllüstrasyonları

Betül Dengili Atlı'nın tasarladığı plak kapakları illüstrasyonları, o dönem müziğindeki popülerliklerine bağlı olarak çoğunlukla Rock ve Psychedelic tarzın taşıdığı karakter özelliklerini yansıtmaktadır.

O yıllarda grafik tasarım, moda ve endüstriyel tasarım gibi çeşitli alanlardaki eserlerin, hippie kültürünün izlerini taşıdığı görülür. Psychedelic rock müzik türü, hippie alt kültürünün müzikal yönünü oluşturmaktadır. Görsel yönünü oluşturan Psychedelic tasarım ise, "San Francisco Psychedelic Rock Afişleri" ile beraber, büyük bir gelişme göstermiştir. Özellikle Psychedelic tarzdaki albüm kapaklarında, bu afiş ekolünün biçimsel özellikler ve renk kullanımı açısından önemli etkileri görülmektedir (Resim 8-9-10).



Resim 8-9-10. "San Francisco Psychedelic Rock Afişleri"nden örnekler. Wes Wilson, 1967-68.

Doğu'nun müziğinden ve felsefesinden etkilenen Rock ve psychedelic müzisyenlerin albüm kapaklarının tasarımlarında da Doğu sanatının geleneksel ve dekoratif anlayışları görülür. Genellikle canlı renklerin egemen olduğu tasarımlarda, bitkisel figürlerin izlerini taşıyan hareketli ve yuvarlak hatlı biçimsel yorumlamalar göze çarpmaktadır. Doğayla ilişkilendirerek oluşturulan "çiçek çocuk", "çiçek güç" gibi kavramlar, 1970'lerin tasarımlarında ana tema olmuştur (Öztuna, 2007:80).

Psychedelic rock afiş tasarımlarının biçimsel özellikleri, Fransız Art Nouveau Hareketi'nden izler taşımaktadır. Tasarımcılar, Alphonse Mucha'nın üslubundan etkilenmişlerdir. Canlı ve parlak renklerin, kıvrımlı biçim ve figürlerin kullanıldığı afişlerdeki tipografik unsurlar, süslü ve zaman zaman okunaksızdır. Afişin hızlı ve kolay okunup algılanma özelliğine karşı bilinçli yaratılan bu okunaksızlık, hızlı tüketime tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Psychedelic tasarımlarda, geometrik ve akıcı şekiller ana unsurdur. Tipografi bu soyut şekillerin içinde biçimlendirilmiştir ve süslüdür. Bu tasarımlar, sonsuz hareketi, devinimi ve mutasyonu çağrıştırmaktadır. Şekiller hareket halindedir ve birbiri içerisinde değişirler. Derinlik illüzyonu yaratan zıt ve bitişik renkler, yanar-döner dünyayı betimlemek için titreşim yaratan kırmızı-yeşil, kırmızı-mavi, renk kombinasyonları uygulanmıştır. Figür-zemin ilişkisi derinlik yaratmak için kullanılmıştır. Bu tavır, biçimsel olarak soyutçu ressam Josef Albers'in renk üzerine yaptığı çalışmaları ve optik sanatçı M.C. Escher'in illüzyon yaratan çalışmalarını anımsatmaktadır (Öztuna, 2007:86).

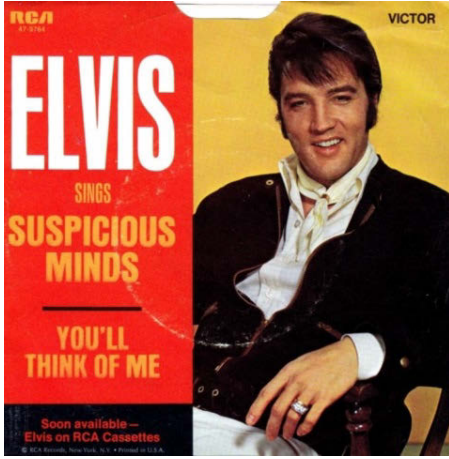
Dönemin estetik beğeni ölçütlerini belirleyen ve hem müzik, hem de tasarımda geçerliliği olan bu stilin ve Hippi kültürünün izleri Betül Dengili Atlı tasarımlarında da görülmektedir. Akademideki öğrenciliği sırasında, Çağaloğlu'nda bir tekstil firmasında çalışmaya başlayan Atlı, mezun olduktan sonra, yayınevlerinde kitap illüstrasyonları yapmıştır. Melodi Plak'taki sınıf arkadaşı Ergün Bener'in, kendisine

şirket için çizim yapmasını teklif etmesiyle de, Türkiye’de en çok kendisi ile birlikte anılan plak kapaklarını tasarladığı dönem başlamıştır.

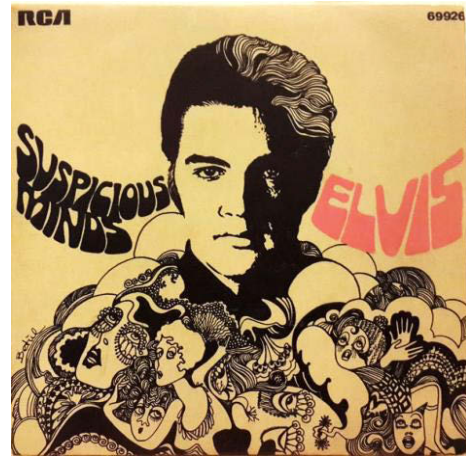
Özellikle 1969-70 yıllarında Amerika ve Avrupa’da piyasaya çıkan plakların, ülkemizde yayımlanmadan önce kapak tasarımları yeniden yapılmıştır. Bu durum Bener tarafından; “Fotoğrafın ofset baskı ile çoğaltılması işleminin maliyeti yükseltirken; illüstrasyonlarda daha ucuz yöntem olan tipo baskının kullanılmasının maliyeti düşürmesi” şeklinde açıklanmıştır.

Yurtdışındaki örnekleri çoğunlukla sanatçının fotoğrafı ve albüme ait tipografik bilgilerin düzenlenmesinden oluşan kapaklar, genellikle önemli bir estetik ve sanatsal değer taşııyordu. Atlı, çağımızdaki iletişim organlarının çoğunun olmadığı bir dönemde, albümlerde farklı dillerdeki parçaların neler anlattığını bilmeksizin, sadece firmadaki çalışma ortamında kendisine pikaptan dinletilen müziğin yarattığı anlık etkileri ve albüm sahibi sanatçılara ait fotoğrafları inceleyerek zihninde oluşan imgeleri kağıda aktararak tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Sürekli ve özgürce üretmiştir.

Atlı’nın ilk plak kapağı tasarımı, Elvis Presley’in 1969 yılında RCA Records tarafından Amerika’da piyasaya sürülen Rock&Roll tarzındaki “Suspicious Minds” albümüne aittir. Orijinal kapağında sanatçının sandalyede oturduğu, sarı arka planlı bir fotoğraf kullanılmıştır. Serifsiz, düz ve modern yazı karakterinin tercih edildiği tipografik bilgiler, kapağın solunda yer alan kırmızı fon ve altındaki siyah şerit üzerine yerleştirilmiştir. Bu şerit, fotoğrafta sanatçının giysisiyle denge sağlamaktadır. Sözcükler ortadan blok ve farklı büyüklüklerde yerleştirilerek hiyerarşi yaratılmıştır (Resim 11).



Resim 11. “Suspicious Minds”. Elvis Presley, 1969.



Resim 12. Atlı'nın albüm kapağı tasarımı, 1969.

Atlı'nın kapak illüstrasyonunda Elvis'in, ışık-gölge, leke değerlerinin başarılı kullanımıyla cazip duruşunun vurgulandığı ve ikonlaştırıldığı görülmektedir (Resim 12). Çizgisel lekesel motiflerin arasında farklı yön ve büyüklüklerde yerleştirilmiş kadın figürleri ve yüzlerindeki canlı ifadeler hareketlilik sağlamak ve tasarıma esneklik kazandırmaktadır. Atlı'nın dekoratif, süslemeci tasarım anlayışının ortaya koyulduğu bu illüstrasyona eşlik eden tipografik öğelerin, yine Art Nouveau dönemine dayanan Pschedelic stilde, elle yazılmış ve rahat karakterde tasarlandığı görülmektedir. “Elvis”

adı, pembe renkte yazılarak vurgulanmış ve ön plana taşınmıştır. Kapakta kullanılan yazı ve görseller, bütünlük oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Kapak tasarımı Atlı'nın illüstrasyonu ile birlikte sanatsal bir boyut kazanmıştır.



Resim 13. Atlı'nın "Led Zeppelin II" albüm kapağı tasarımı.



Resim 14. "Led Zeppelin II" albümü

670

Led Zeppelin II albümü için Atlı'dan tasarım yapması istendiğinde, albüm plak şirketinde kendisine dinletilir. Seslerin ve müziğin kendisinde yarattığı duyguyu resimlemeye başlayan Atlı'nın zihninde canlanan imaj, mahşer yeridir (Resim 13). Kalabalık bir topluluk arasından, Tanrı tarafından kurtarılmış üç figürü imgelemiş ve resimlemiştir. Albümün adı illüstrasyondaki tonlarda sarı-turuncu degradeli ve elle yazılmıştır. Bu tasarımı gören Atlantic Records firması yetkilileri, mevcut kapak yayınlanmadan önce görülseydi, dünya piyasası için Atlı'nın kapağını basacaklarını ifade etmişlerdir.

Amerika'da basılan kapak kompozisyonu ise grubun üyelerinin görsel efekt uygulanmış fotoğrafı, bulutlar arasına yerleştirilmiş yazı ve beyaz bir leke şeklinde grubun adına gönderme yapan zeplin silüetinden oluşmaktadır (Resim 14).



Resim 15. "In The Year 2525". Zager and Evans, 1969.



Resim 16. Atlı'nın albüm kapağı tasarımı, 1969.

Zager and Evans'ın RCA Records tarafından 1969 yılında piyasaya sürülen Pop Rock tarzındaki albümlerinin Fransa'da yayınlanmış kapağı; fonda kırmızı tonlarının ağırlıklı olduğu bir doku detayının yer aldığı fotoğraf üzerinde tipografik öğelerin sarı tonlarında düzenlenmesinden oluşmaktadır (Resim 15). Albümün adı tam sarı iken, Zager and Evans yazısı yeşilimsi sarı tonunda tasarlanarak ayırt edicilik sağlanmıştır. Tipografik unsurlar tasarımın temelini oluşturmaktadır. Özellikle sanatçıların isminin tipografik tasarımı kapağın en can alıcı noktasıdır.

Atlı'nın kapak tasarımında ise, temel tasarım öğelerinden çizgi ve lekenin başarılı kullanıldığı siyah-beyaz bir illüstrasyon yer almaktadır (Resim 16). İnce-kalın, yakın-uzak çizgiler ve tasarıma nefes aldırın boşluklarla oluşturulan kompozisyona eşlik eden tek renkli unsur, tipografik öğelerdir.

Albümün adı sanatçıların adından daha büyüktür. Figürün temasıyla yazı, illüstrasyonla bütünleştirilmiştir. Siyah konturlu yazı karakteri, Fransız Art Nouveau Hareketinin Avusturya'da ortaya çıkan kolu Viyana Secession stili tasarımcılarından Alfred Roller tarafından 1903'te tasarlanan afiş yazılarına dayanmaktadır. Bu yazı tipi 1960'larda yeniden keşfedilmiş, psychedelic posterlerde elle yazılarak kullanılmış ve yaygınlaşmıştır. Dikdörtgen formdaki büyük harflerin iç kısımları kıvrımlıdır. Kapak illüstrasyonunda bitkisel ve hayvansal motifler kullanılmıştır. Gelecekte, 2525 yılında kadın, erkek ve Tanrı'nın geçtiği şarkının içeriğine uygun olarak illüstrasyonun merkezinde erkek figürü ve ona yaslanmış olan kadın figürü bulunmaktadır.

The Dells Grubunun "Love Is Blue" albümünün plak kapağının çeşitli tasarımları bulunmaktadır. Almanya'daki plak kapağı tipografiktir. Farklı renkler kullanılmış, albümde ismine uygun olarak mavi renk tercih edilmiştir. İtalya'daki kapak tasarımında mavi giysili grup üyelerinin yer aldığı bir illüstrasyon ve dekoratif yazılar kullanılmıştır. Fransa'dakinde ise mavi renk efekti uygulanmış kadın figürü fotoğrafı siyah fon üzerine yerleştirilmiş; albümün ve grubun adı üstte, firmanın logosu sağ alt köşede konumlandırılarak tasarım tamamlanmıştır (Resim 17-18-19).



Resim 17-18-19. Albümün Almanya'daki, İtalya'daki ve Fransa'daki kapak tasarımları

Atlı'nın tasarımında yer alan 4 figür, adeta içiçe geçmiş şekilde kompoze edilmiş, kıvrımlı çizgilerle bütünleştirilmiştir (Resim 20). Geometrik motiflerle de desteklenen asimetrik dengeli kompozisyonda, çizgi, nokta, leke, doku gibi tasarımın temel öğeleri ve ritim, yön, çeşitlilik ve bütünlük gibi ilkeleri de ideal biçimde uygulanmıştır.

Figürlerin boyutlarındaki, bakışlarındaki ve detaylarındaki çeşitlilik, albümün dinamik müzikal yapısını hissettirmektedir. İllüstrasyonun siyah-beyaz uygulandığı kapak tasarımında; grubun adı siyah, albüm ise adına uygun olarak mavi renkte serifsiz, modern bir font kullanılarak tasarlanmıştır.

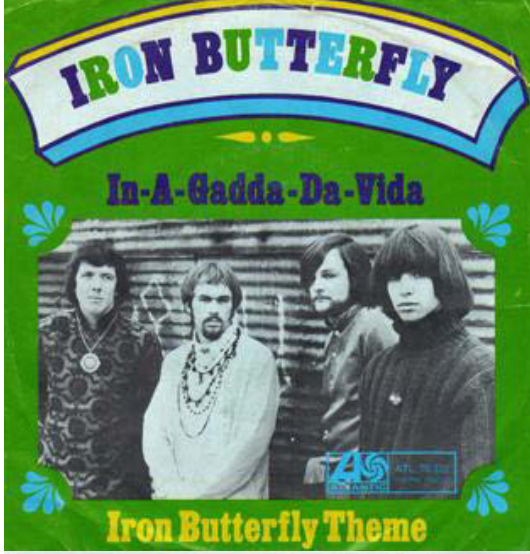


Resim 20. Atlı'nın "Love Is Blue" albümü kapak tasarımı

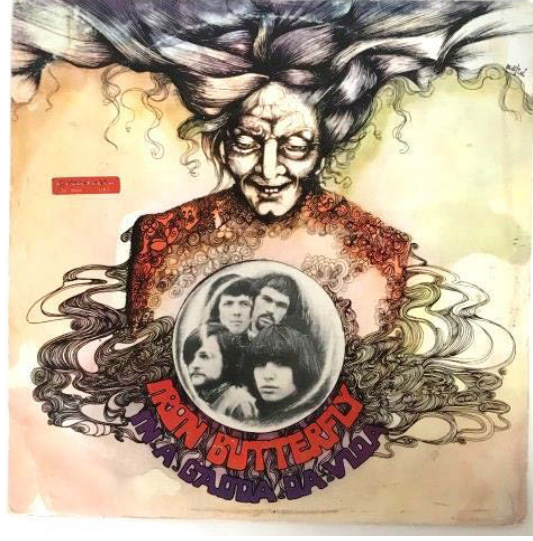
1968 yılında Atlantic Records tarafından piyasaya sürülen Rock Grubu Iron Butterfly'nin "In A Gadda Da Vida" albümünün ilk ve orijinal kapağında görsel ve tipografik unsurların yeşil fon üzerinde tasarlandığı görülmektedir (Resim 21). Çeşitli versiyonları bulunan albüm kapağının bir başka örneğine de yer verilmiştir (Resim 22).

Resim 23'te Atlı tarafından tasarlanan albüm kapağında, içinde grup üyelerinin resminin bulunduğu bir cam küreye bakan ürkütücü, gelecek habercisi bir kadın figürü bulunmaktadır. Müziğin zihninde oluşturduğu imgelerin bir aktarımı olarak ortaya çıkan görselde, Resim 22'deki kürelerin de tasarımın şekillenmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Uçuşan çizgiler, tipografide bilinçli yaratılan okunaksızlık, kadın figürünün yüzündeki çatık kaşlı gülümseme ifadesi ile gövdesindeki bitkisel çizgisel motiflerin genel atmosferde yarattığı zıtlık tasarımda göze çarpan özelliklerdendir.





Resim 21-22. "In A Gadda Da Vida", Iron Butterfly, 1968.

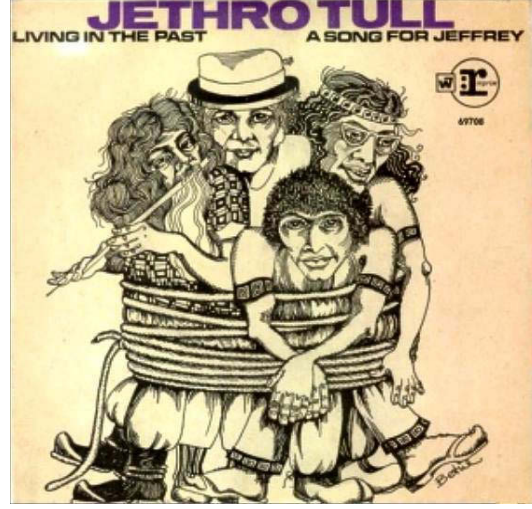


Resim 23. Atlı'nın albüm kapağı tasarımı.

Jethro Tull grubunun Living In The Past albümünün piyasaya sürüldüğü ilk kapağında; grubun bir üyesinin flüt çalan illüstrasyonunun yer aldığı ve kapağın genelinde dekoratif grafiklerden faydalandığı görülmektedir (Resim 24). Atlı'nın tasarımında ise grup üyeleri birbirlerine sıkıca bağlanmış olarak resimlenmiştir (Resim 25). Atlı, hem müzikal, hem de özel yaşamlarında sürekli birlikte hareket eden, birbirlerinden hiç ayrılmayan grup üyeleri arasındaki dostluk bağına sembolize eden bir illüstrasyon tasarlamıştır. Flüt çalan grup üyesini yine aynı eylemde göstererek, orijinal kapağa bir gönderme yapmıştır. Diğer birçok tasarımındakinden farklı olarak, tipografik öğelerin hazır fontlardan oluştuğu görülmektedir.



Resim 24. "Living In The Past", Jethro Tull.



Resim 25. Atlı'nın albüm kapağı tasarımı

Resim 26'da RCA firması tarafından 1969 yılında İtalya'da piyasaya sürülen "Che Male Fa La Gelosia" albümünün kapağında Nada'nın profilden çekilmiş bir fotoğrafı yer almaktadır. Firmanın logosunun, sanatçının ve albümün adından daha büyük şekilde yerleştirilmiş olması dikkati çekmektedir. Serifli yazı karakteri tercih edilmiştir.



Resim 26. "Che Male Fa La Gelosia", Nada, 1969.



Resim 27. Atlı'nın albüm kapağı tasarımı, 1969.

Betül Dengili Atlı tarafından tasarlanmış kapak tasarımında fonda seçilen sarı; aşk acısının anlatıldığı şarkı sözünden, melodisinden ve Nada'nın orijinal kapaktaki fotoğrafından yansıyan hüznü ve yalnızlığı ifade edebilen en doğru renktir (Resim 27). Üzerinde koyu tonda kontrastının kullanıldığı illüstrasyonda sanatçı Nada, çeşitli çiçeklerden oluşan buketin bir parçası olarak resimlenmiş, böylece Nada'nın "çiçek çocuk" özelliğine vurgu yapılmıştır. Figürün yüzünde de çiçek motiflerine yer verilmiş, negatif-pozitif alanlarda ve leke değerlerinde çeşitlilik yaratılarak monotonluktan uzak

ve hareketli bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Albümün adı serifsiz, modern bir fontla tasarlanırken, sanatçının adı kıvrımlı, dekoratif ve elle serbest şekilde yazılmıştır. Yazının içindeki boşluk, leke değerlerindeki dengeyi desteklemektedir.

Progressive Rock tarzının önemli temsilcilerinden Nemrud Grubunun 3. albümünün kapak tasarımı, 1970'lerden sonra plak kapağı tasarlamayan Betül Dengili Atlı için gösterişli bir geri dönüş niteliği taşımaktadır.

Bu konsept albümde yer alan 4 şarkı, bir hikayenin birbirine bağlı 4 bölümüdür. Albümde yer alan fantastik ve mistik söylemlerin hepsinin metaforik karşılığı vardır. Örneğin yeryüzünün hiçlikten yaratılışı, tanrıların Nemrud Dağı'nı mesken tutmaları, tüm insanlığa sevgi, saygı, barış, ahlak gibi erdemleri aktarmaya çalışmaları, kadim Fırat Nehri'nin oluşması, para, pul, gücün anlamsız ve tıpkı Fırat Nehri'nin akan suları gibi gelip geçici olduğundan bahsedilir. İnsanoğlu zamanla özünden uzaklaşır. Savaşlar ve felaketlerin ardı arkası kesilmez. İnsan dünyaya hükmederken bütün erdemler ve güzellikler son bulur. Sonuç olarak Tanrılar Nemrud Dağı tepesinde bulunan tahtlarını terk ederler. Artık insanoğlu tek başınadır (www.dr.com.tr).

Atlı bu fantastik ve mistik söylemleri, görsel dille de destekleyerek tasarımına yansıtmıştır. "Lion of Commagene" parçasında geçen Komagene Aslanını, Resim 28'de sağdaki şekilde yorumlamıştır. Ön kapakta merkezde yer alan güzel, güçlü, cazibeli ve kucaklayıcı kadın figürü, Anadolu'yu sembolize etmektedir (Resim 29). Kadın ve erkek Şaman büyücüler, büyülerdeki bez bağlama ritüelleri, albümdeki efsaneyi görselleştiren unsurlardandır. Arka planda üçgen formundaki yapılar dağlardır. Dağların tepesindeki kesişmeden meydana gelen biçimin, Göktürk alfabesi'nde "B" harfinin karşılığı olduğunu tasarımı yaptıktan sonra öğrenen Atlı, bilinçli olmasa da, imzasını bu yolla da atmıştır. Nemrud grubunun ilk albümlerinden itibaren kullandığı logosu da Göktürk alfabesi stilindedir. Atlı, bunları destekleyici olarak, dağların üzerine yine bu alfabeden harflerle dekoratif amaçlı yazdığı yazılarla, tasarımında albümdeki efsaneyi kendinden parçalarla tamamlamıştır: "Ve Tanrılar geri döndüler, Altay ve Can'ı kutsadılar". Altay ve Can, Atlı'nın oğullarıdır. Dağların arasındaki gökkuşağı imgeleri tasarıma renk ve canlılık katmıştır.

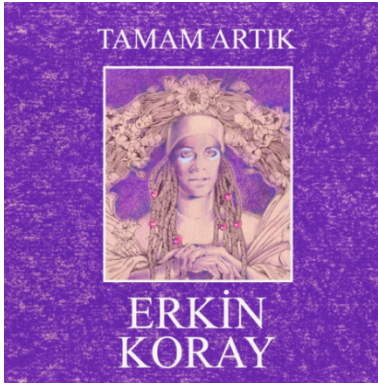


Resim 28. Nemrud albümü plak kapağı illüstrasyonu,2016.

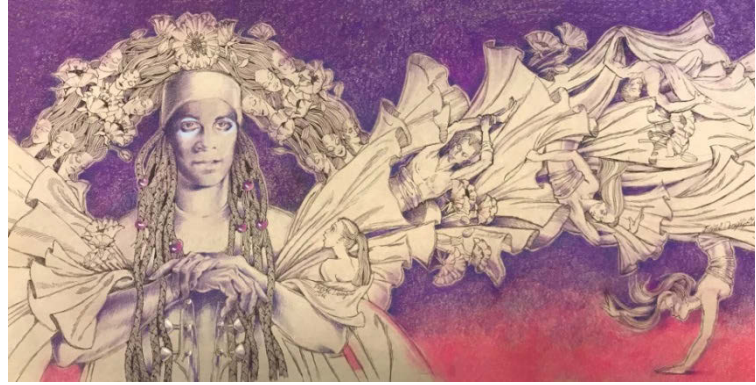


Resim 29. "Anadolu"yu sembolize eden figür

Ardından, 2017 yılında Erkin Koray'ın eski şarkılarından oluşan "Tamam Artık" albümünün illüstrasyonunu yapmıştır (Resim 30). Bir dergide yayınlanmış gençlik fotoğrafından yola çıkarak sanatçıyı, rastalı ve boncuklu saçları, başında bandanası, yüzündeki boyalar ve ellerinin altındaki gitarı ile hippie kültürünün fenomenlerinden biri olarak yorumlamıştır. Başının üzerinde dekoratif bir unsura dönüşmüş çiçek ve kadın figürleri, Erkin Koray figürünün etrafında tamamlayıcı ve yüceltici bir unsura dönüşmüştür (Resim 31). Giysisinin parçalarıymış gibi uçuşan kıvrımlı kumaşlar arasında hareketli yerleştirilmiş çiçek, kadın ve erkek figürleriyle, müziğin zihninde yarattığı görüntüleri, estetik ilkeleri uygulayarak kompozisyona aktarmıştır. Figürlerdeki anatomik yapıyı yansıtmadaki ustalık dikkat çekicidir. Seçilen pembe ve mor renkler, sevginin, aşkın, hayal gücünün ve yaratıcılığın sembolüdür.



Resim 30. Erkin Koray,  
"Tamam Artık", 2017.



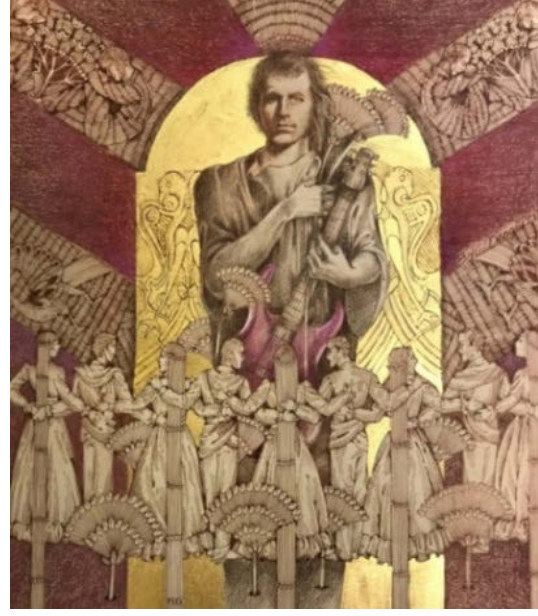
Resim 31. Albüme ait illüstrasyon

Mustafa Özkent'in 2017 yılında çıkan Funk Anatolian albümünün kapak illüstrasyonunda Atlı, buğday başakları, Selçuklu dönemi Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan tavuskuşu motifleri, halay çeken gençler gibi Anadolu'ya has unsurları yorumlamıştır (Resim 32).

"Mustafa Özkent" yazısı altın varak yıldız olarak basılmıştır. Ancak illüstrasyonda merkezde yer alan ikonlaştırılmış Özkent figürünün arkasında yer alan Selçuklu motiflerinden çift başlı kartal figürünün yer aldığı fon, Atlı'nın tasarımına göre yine altın varak yıldız ve kabartma baskı olması gerekirken, yüksek maliyetli olduğu gerekçesiyle tasarlandığı şekilde basılamamıştır. Kapağın gelecek nesillere, tasarlandığı şekliyle değil, bu haliyle aktarılacak olması, 60 yıl önce yaptığı tasarımları uluslararası boyutta elden ele dolaşan Atlı için üzüntü yaratmıştır. Resim 33-34'te tasarımcının orijinal çalışmalarının görselleri bulunmaktadır. Tasarımdaki estetik ve detaylardaki incelik, kompozisyonun başarılı kurgusu, kumaş kıvrımlarındaki ve figürlerdeki ışık-gölgenin etkili kullanımı ve figürlerin anatomik yapısının doğru aktarımı oldukça dikkat çekicidir.



Resim 32. Albümün basılı kapağı



Resim 33-34. Atlı'nın "Funk Anatolian" albümü için tasarımların orjinalleri

### Sonuç

Martinville'in 1857'deki buluşu fonotograf ile başlayan ses kayıt tarihi, 1877'de Edison'un fonografı ve 1887'de Berliner'in gramofonu ile gelişme kaydetmiş, 1932'den 1980'lere kadar da pikap adı verilen cihazlarla çalıştırılan vinil plaklar, müzik üretimindeki en popüler araç haline gelmiştir. Sesin kaydedilmesine ilişkin gelişmeler, kayıtların dinleyiciyle buluşmasındaki gereksinimleri de beraberinde getirmiştir. Başlangıçta sadece koruyucu amaçlı paketlenen plak kapakları zamanla birer tasarım ürününe dönüşmüştür. Bu dönüşümdeki en önemli adım, Steinweiss'in 1940 yılında "Rodgers&Hart" albümü için tasarladığı, tasarım tarihindeki ilk illüstrasyonlu plak

kapağıdır. Steinweiss'in kapaklarını tasarladığı albümler, diğerlerinden daha fazla satmıştır. Bu başarıyı gören Columbia, yayınlanacak bütün albümlerin kendilerine özgü, illüstratif kapak tasarımları olmasına karar vermiştir.

Plak kapaklarının tasarımında, müziğin taşıdığı karakter özellikleri, tarzı ve müzisyeniyle olduğu kadar, o müziğin dinleyicisi olan hedef kitlenin görsel algısına ve kültürüne uygunluğu gibi unsurlar da göz önünde bulundurulmalıdır. Fotoğraf, illüstrasyon gibi görseller ve tipografik unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulan kompozisyonun tasarım öge ve ilkelerine uygunluk düzeyi, bir plak kapağının estetik niteliğini belirler. Hem kulağa hem de göze hitap eden plak kapaklarındaki illüstrasyonlarda; kullanılan tekniğin doğru ve etkili uygulanması, çizim ve desen gücü, yaratıcılık düzeyi ve içerikle uyumu, niteliğini ortaya koyar.

1969-70 yıllarında, Türkiye'de basılan yabancı plaklara illüstrasyonlarıyla yeniden hayat veren Betül Dengili Atlı, tasarladığı plak kapaklarıyla günümüzde de dünyanın birçok yerinde tanınan ve koleksiyonerler tarafından aranan bir tasarımcıdır. Tasarımları arasında Led Zeppelin, Iron Butterfly, Jethro Tull, Elvis Presley, Patty Pravo, Ella Fitzgerald, Alpay, Hümeysra ve Okay Temiz gibi çok sayıda grup ve sanatçının plakları yer almaktadır. Çoğu yabancı kırkbeşlikten oluşan 80 civarında plak kapağını 8 ay gibi kısa bir sürede tasarlayan Atlı'nın tasarladığı plak kapağı illüstrasyonları, o dönem hem müzik, hem de tasarımdaki popülerliklerine bağlı olarak çoğunlukla Rock ve Psychedelic tarzın karakter özelliklerini yansıtmaktadır. Türkiye'de ve Dünyada ilk kez Atlı için plak kapağı imza günü düzenlenmiş ve yoğun ilgiyle karşılanmıştır.

### **Kaynakça**

- Becer, E. 2008. **İletişim ve Grafik Tasarım**. İstanbul: Dost Kitabevi
- Durmaz, Ö. 2006. **Müziği Paketlemek**. Grafik Tasarım Dergisi. Ekim. Sayfa:40-43. İstanbul.
- Öztuna, H.Y. 2007. **San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri**. Grafik Tasarım Dergisi, No. 8, 80-87. İstanbul.
- Terstiege, G. 2010. **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**. Grafikerler Meslek Kuruluşu. Çeviri: Aslı Mertan. Sayı:94. Erişim Tarihi: 14.01.2019.
- www.dr.com.tr/muzik/nemrud/yerli-albumler/turkce-rock/urunno=0000000691993.**Nemrud**. Erişim Tarihi: 02.01.2019.



# 2007-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİK ŞARKI SÖZLERİNİN BETİMSSEL VE SEMİYOTİK ANALİZİNDE "TEKRAR VE KALIPLAŞMIŞ - BİREYSEL YAN ANLAMLAR"

Kader TÜNGÜÇ<sup>1</sup>, Songül KARAHASANOĞLU<sup>2</sup>, Elif Damla YAVUZ<sup>3</sup>

## Abstract

***"Repetition And Stereotyped - Individual Connotations" in the Descriptive and Semiotic Analysis of the Lyrics of Popular Music Songs in Turkey Between The Years of 2007-2017***

Popular music uses the elements which were created and adopted by the society, in the time it was created and consumed. The "success" potential of popular songs, which aimed to be produced fast and be consumed fast, and to reach masses, depends on their capacity of influencing the listeners fast and keeping this influence for a while. Therefore, popular song producers often use the tool of repetition; they aim to increase the memorization of the musical or lyrical materials which were presented by repeated parts. However, repetition is not the only way to increase memorization. According to our study on the popular songs, which have been analyzed in terms of their stylistic and semiotic features under the TÜBİTAK supported project called "Descriptive and Semiotic Analysis of Popular Music Production in Turkey Between the Years 2007-2017", in order to increase the memorization, reinforce the learnt parts, and create a powerful affect, besides the repetitions of words, they use some duplications which create rhythmic and semantic harmony, and some idioms and proverbs which have already been in the mind of the society. Thus, in this study firstly we have defined the most frequently repeated words in Turkish popular songs produced between the aforementioned years, and we have offered an argument of the meaning of the repetition of these specific words. Then, we analyze the usage of projection, accommodation, personification, metaphor and metonymy, which are thought to deepen the meaning in popular music; and we argue that if the reason of this kind of a usage is determined by the tendencies of the time, or by the individual tendencies of the singer/genre.

<sup>1</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, tunguckader@gmail.com.

<sup>2</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi, songul.kh@gmail.com.

<sup>3</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, elifdamla@gmail.com.

## Giriş

TÜBİTAK destekli "2007-2017 Yılları Arasında Türkiye'deki Popüler Müzik Üretimini Betimsel ve Semiyotik Analizi" başlıklı proje kapsamında sözleri biçimsel ve anlamsal olarak irdelenen popüler şarkılar bu bildiride iki ayrı başlık üzerinden irdelenmektedir. İlki akılda kalıcılığı artırma bağlamında "tekrar, ikileme, deyim ve atasözü" kullanımına yer verilmesi; ikincisi ise anlamsal derinlik bağlamında "alışılmamış bağdaştırma, benzetme, kişileştirme, metafor ve metonimi" kullanımlarıdır.

Akılda kalıcılığı artırma bağlamında ele alınan tekrar unsuruna Türkiye'deki popüler şarkı sözlerinde ne ölçüde yer verildiğini tespit etmek amacıyla sözcük sıklığı hesaplaması yapılmıştır. Bu çalışmayla popüler müziğin analiz edilen on yıllık sürecinde tekrar yoğunluğu ve en sık tekrar eden sözcüklerin neler olduğu şarkı, yıl ve toplamda olmak üzere üç ayrı alanda ortaya konulmuştur. Tekrarlamanın/yinelemenin kalıplaşmış biçimi olan ikilemeler ise anlatımsal ve sesletimsel uyumuyla hoş bir ahenk yaratırken akılda kalıcılığı arttıran unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlamı güçlendirmek amacıyla kurulan ikilemelerde yeni bir sözcük yaratır gibi, iki sözcük yan yana getirilir ve böylece yeni bir anlam elde edilir (Hatiboğlu, 1981, s. 55). Bu noktada ikileme başta olmak üzere deyim ve atasözü; alışılmamış bağdaştırma, benzetme, kişileştirme, metafor ve metonimi" kullanımlarında karşımıza çıkacak olan düz ve yan anlam tanımlamaları üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Düz anlam (*denotation*), bir dili kullanan tüm öznelerin bir sözcükle ilgili sahip olduğu ortak değerlerin tümüdür. Yan anlam (*connotation*) ise bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düz anlamına, kullanım sırasında katılan ve alıcıların tümünce algılanmayan (ya da aynı biçimde algılanmayan), ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlamlardır (Günay, 2007, s. 69). Düz anlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. Yan anlamlarsa göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlı özel değerler anlatır: 'Argo'da 'şiiir'de 'bilim'de vb. kullanılan bir sözcük, anlattığı gösterileni bir yan anlam olarak verir (Guiraud, 2016, s. 45).

Bir gösterene yüklenen yeni gösterilenler bilinçsiz olarak gerçekleşebileceği gibi bilinçli olarak, hatta kimi zaman zihin zorlanarak da yapılabilir. Ozanlar, yazarlar anlatıma güç vermek, okuyucuyu, dinleyiciyi etkileyebilmek için eskiden beri bu yola başvurmuşlardır (Aksan, 2015, s. 186).

Erkman ve Akerson, yan anlamı bireysel ve kalıplaşmış olmak üzere ikiye ayırır (2016, s. 115). Kalıplaşmış yan anlamlarla ikileme, deyim ve atasözleri gibi alışılmış kullanımları karşılarken bireysel yan anlamlar konuşur, yazar veya şairin bireysel imge kullanımlarını karşılar. Bu bireysel imgelerin taşıdıkları yan anlamları çözmek her zaman kolay olmadığı gibi, yorumlar dinleyiciye/okura göre değişebilir. Genellikle yan anlamların anlaşılması için ipuçları verilir. Bu ipuçların azlığı veya çokluğuna göre metin, yüzeysel veya derin anlama sahip olur.

Türkiye'deki popüler müzik sözleri üzerine yapılan anlam analiz çalışmasında, şarkılarda geçen göstergeler tek tek incelenerek anlamsal açıdan değerlendirilmiştir. Tek bir göstergenin yan anlamının yanı sıra birden çok göstergenin bir araya gelmesiyle oluşan



öbeklerin ortaya çıkardığı yeni anlamlar da değerlendirilmiştir. Yukarıda bahsedilen kalıplaşmış yan anlamlar, “İkileme, Deyim ve Atasözü”; bireysel yan anlamlar ise “Anlam Okuması Bağlamında Alışılmamış Bağdaştırma, Kişileştirme, Benzetme, Metafor ve Metonimi” başlıkları altında ele alınmıştır.

### Akılda Kalıcılığı Arttırma Stratejisi Olarak Tekrar

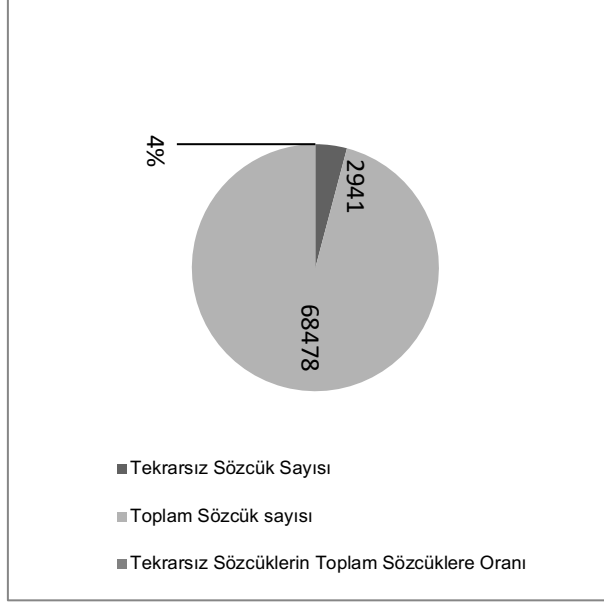
Müzikte tekrar, kimi zaman bir eserin akışı içinde birimleri birbirine bağlayan, kimi zaman da akışın tamamen üzerine kurulduğu öğelerden biridir. Tekrarın monotonluk olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte akılda kalıcılığı arttırmaya hizmet ettiğine şüphe yoktur. Akılda kalıcılık ise popüler müzikte yaşamsal öneme sahiptir. Popüler müzik araştırmaları bağlamında ortaya atılabilecek sorulardan biri, şarkı sözlerinin akılda kalıcılıktaki işlevi ve etkisi ise diğeri de müziksel tekrarla belirginleşen popüler şarkıların sözlerinde de benzer bir durumun ortaya çıkıp çıkmadığıdır. Bu soruları cevaplayabilmek için TÜBİTAK destekli “2007-2016 Yılları Arasında Türkiye’deki Popüler Müzik Üretimini Betimsel ve Semiyotik Analizi” başlıklı proje örneklemindeki şarkıların sözleri, “Türksözdiz” adlı sözcük sıklığı hesaplama programına girilmiş ve bir sıklık sözlüğü hazırlanmıştır. Sözcük sıklığı çalışması, üç kategoride yürütülmüştür:

1. Şarkı bazında sözcük sıklığı
2. Yıl bazında sözcük sıklığı
3. 10 yıllık sözcük sıklığı

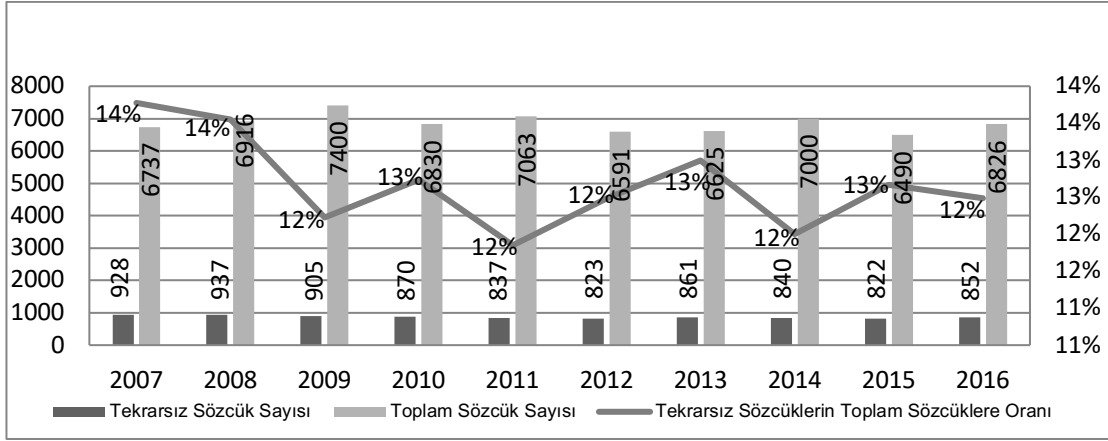
Yapılan sözcük sıklığı çalışmasına göre, örnekleme oluşturan şarkı sözleri toplam 68.478 sözcükten ve 2.941 tekrarsız sözcükten oluşmaktadır (bkz. Tablo 1 ve Grafik 1). Örneklemindeki şarkılar içerisinde en az sözcük sayısına, 18 tekrarsız sözcük sayısına ve 31 toplam sözcük sayısına ile Şevval Sam’ın söylediği *Söyleyemem Derdimi* adlı şarkı sahiptir. Musa tarafından söylenen *Çek Git Bebeğim* adlı şarkı ise 233 tekrarsız sözcük ve 476 toplam sözcük sayısına ile en fazla sözcük içeren şarkıdır. Tekrarsız sözcüklerin, toplam sözcük sayısına oranı bakımından İntizar tarafından söylenen *Sen Yarım İdun* adlı şarkı, % 63 ile en az tekrar eden sözcüklere sahip şarkıdır. Zakkum tarafından söylenen *Ben Ne Yangınlar Gördüm* adlı şarkı ise % 16’lık tekrarsız sözcük oranı ile en fazla sözcük tekrarına sahip şarkıdır.

2007-2016 Yıllarına Ait Sıklık Analizleri											
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2007-2016 toplam
<b>Tekrarsız Sözcük Sayısı</b>	928	937	905	870	837	823	861	840	822	852	2941
<b>Toplam Sözcük sayısı</b>	6737	6916	7400	6830	7063	6591	6625	7000	6490	6826	68478
<b>Tekrarsız Sözcüklerin Toplam Sözcüklere Oranı</b>	14%	14%	12%	13%	12%	12%	13%	12%	13%	12%	4%

Tablo 1: Sözcük Sıklığı Çalışmasının Sonuçlarının Yıllara Göre Dağılımı.



Grafik 1: Sözcük Sıklığı Çalışmasının Yıllara Göre Dağılım ve Oran Grafiği.



Grafik 2: 2007-2016 Yılları Arasında Toplam Sözcük Sıklığı Oranları.

Tablo 1’de verilen sözcük sıklığı sonuçlarına göre, 2007-2016 yılları arasında Türkiye’de popüler şarkı sözlerinde tekrarsız sözcüklerin toplam sözcüklere oranı yıllık bazda % 12 ile % 14 aralığındadır. Sözcük tekrarının tüm yıllarda düzenli bir şekilde ve neredeyse aynı oranlarda oluşu ile 2007-2016 yılları için toplam sözcük tekrarının % 4 oranında oluşu (bkz. Grafik 2) arasındaki fark, tekrar edilen sözcüklerin bir bölümünün diğer yıllardaki şarkı sözlerinde de mevcut olmasından kaynaklanmaktadır.

2007-2016 yılları arasında her bir yıl için en sık kullanılan ilk 10 sözcük, Tablo 2’de; bu sözcükler içerisinde en sık kullanılan 32 isim ve 32 fiil ise sıklık sayıları parantez içinde verilerek Tablo 3’te listelenmiştir:

En Sık Kullanılan Sözcükler	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
1	sen (203)	ol- (187)	sen (302)	ben (226)	bir (199)	bir (224)	sen (185)	ben (223)	ben (219)	bir (193)
2	ol- (168)	ben (169)	ben (219)	sen (196)	sen (170)	sen (160)	bir (178)	bir (202)	sen (197)	sen (173)
3	bu (130)	sen (161)	aşk (151)	bir (141)	ben (155)	ol- (158)	ben (170)	sen (180)	bir (169)	ol- (166)
4	ben (123)	bir (134)	bir (138)	ol- (137)	aşk (153)	ben (153)	ol- (142)	aşk (121)	ol- (154)	ben (160)
5	ne (115)	bu (128)	ol- (117)	bu (119)	bu (131)	ne (141)	aşk (100)	ne (105)	ne (109)	bu (107)
6	aşk (114)	aşk (124)	gel- (107)	o (92)	ol- (125)	aşk (112)	ne (99)	bu (100)	gel- (99)	de- (96)
7	bir (113)	gel- (117)	bu (103)	gel- (83)	kalp (120)	bu (90)	yok (81)	ol- (97)	kalp (96)	aşk (85)
8	komple (81)	de- (88)	sev- (84)	dur- (72)	gel- (111)	git- (83)	bu (80)	gel- (91)	aşk (94)	gel- (83)
9	git- (76)	ne (86)	komple (81)	sev- (69)	ne (87)	gel- (73)	o (74)	o (83)	bu (89)	ne (77)
10	hadi (73)	komple (81)	yan- (76)	bak- (68)	git- (82)	yok (72)	çok (68)	git- (81)	kal- (58)	git- (75)

Tablo 2: 2007-2016 Yılları Arasında Yıllara Göre En Sık Kullanılan İlk 10 Sözcük.

İSİM							
sen (1927)	aşk (1114)	gün (338)	göz (387)	ne (927)	son (228)	gönül (199)	biz (279)
ben (1820)	kalp (677)	zaman (296)	el (319)	yok (571)	söz (211)	yürek (193)	ad (144)
bana (426)	yâr (279)	hayat (282)	acı (147)	var (563)	gece (209)	yalan (178)	deli (135)
sana (378)	kim (260)	yol (291)	kader (146)	neden (149)	dünya (170)	can (151)	kimse (139)
FİİL							
ol- (1451)	sev- (610)	dön- (313)	dur- (342)	söyle- (298)	ver- (225)	öl- (197)	çık- (188)
gel- (873)	unut- (316)	bak- (457)	et- (340)	al- (294)	sor- (210)	tut- (189)	çek- (180)
git- (691)	iste- (291)	de- (568)	bul- (311)	at- (232)	yap- (206)	ara- (173)	bırak- (152)
kal- (441)	yan- (294)	bil- (417)	gör- (303)	bit- (227)	ağla- (202)	inan- (165)	anla- (137)

Tablo 3: 2007-2016 Yılları Arasında En Sık Kullanılan 100 Sözcük İçerisinde Yer Alan 32 İsim ve 32 Fiil.

Örnekleme yer alan şarkılara en sık kullanılan isimler açısından bakıldığında “aşk, yâr, kalp, gönül ve yürek”; fiiller açısından bakıldığında ise “sev-, unut-, gel-, kal-, dön-” sözcükleri dikkat çekmektedir. Bu sonuçlar popüler müzikte ana izleğin “aşk” olduğunu göstermektedir. Burada üzerinde durulacak bir diğer konu ise aynı anlama gelen üç sözcüğün de kullanım sıklığı fazla olan ilk 100 sözcük içerisinde yer almasıdır. Bu üç sözcüğün sözlük anlamları (*literal meaning*) ve kazandıkları mecazi anlamları (*figurative meaning*) aşağıdaki gibidir:

**Kalp:** 1. Göğüs orta boşluğunda, iki akciğer arasında, vücudun her yanından gelen kirli kanı akciğerlere ve oradan gelen temiz kanı da vücuda dağıtan organ (literal)

2. Sevgi, gönül (figurative)

3. Duygu, his (figurative)

**Gönül:** 1. Sevgi, istek, düşünüş, anma, hatırlama vb. kalpte oluşan duyguların kaynağı (literal)

2. İstek, arzu (figurative)

**Yürek:** 1. Kalp (literal)

2. Bir kimsenin ruhsal yönü, gönül (figurative)

3. Herhangi bir şeyden çekinmeme, korkmama, yüreklilik, korkusuzluk, cesaret (figurative)

Şarkılarda bu üç sözcük içerisinde en fazla kullanılanı "kalp"tir. Kalp, kimi zaman teselli edilecek bir kişi olarak kimi zamansa içinde ağlanabilecek bir mekân olarak düşünülmüştür. Gönül ve yürek ise yanmak ve yara almakla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Zaman zaman ise aynı şarkıda hatta aynı cümle içerisinde hem gönül hem de kalp sözcükleri kullanılmıştır. Her üç sözcük de genellikle kişileştirme ve metonimi yoluyla kurulan anlamsal değişikliklere uğramıştır (bkz. Örnek 1, Örnek 2, Örnek 3, Örnek 4 ve Örnek 5):

**Örnek 1:** "Korkma kalbim geçer acısı, ilk defa mı âşık oldun sen?"

**Örnek 2:** "Aşk, bir kalbin içinde ağlıyor aşk"

**Örnek 3:** "Duvarları yosunla dolu, gönül yine derin yaralı"

**Örnek 4:** "Eller ne derse inanmadın, yürek yandı aldırmadın"

**Örnek 5:** "Yudum yudum içine çeker beni ayrılık gönül kırık, kalp kırık"

Sonuç olarak kalp, gönül ve yürek sözcüklerinin gerek sesletimsel gerekse anlamsal ayrımlarından dolayı birbirlerine yaklaşık oranlarda kullanıldığı söylenebilir. En sık kullanılan 100 sözcük içerisinde yer alan şahıs zamirleri (bkz. Tablo 2 ve Tablo 3), popüler müzikteki şahıs kadrosunu ortaya koyduğu gibi "aşk izleği"nin parçalarıdır.

Yine en sık kullanılan 100 sözcük içerisinde yer alan "hayat, acı, kader, dünya, öl-, ağla-, unut-, yan-" sözcükleri bir tarzın oluşturucu öğeleri olarak karşımıza çıkar. İlk 100 sözcük içerisinde "öl-" fiili girerken "yaşa-" fiilinin girmemesi, "ağla-" fiili girerken "gül-" fiilinin girmemesi, "bit-" girerken "başla" fiilinin girmemesi dikkat çekici bir diğer husustur.

Sıklık sonuçları genel olarak değerlendirildiğinde; popüler müzik şarkı sözlerinde aşk teması çerçevesinde daha çok ayrılığı, mutsuzluğu, umutsuzluğu ve çaresizliği konu ettiği görülmektedir. Acı ve üzüntüye eğilimli olmakla birlikte bu duygular yürük tempolarla da ifade edilmektedir.

## Akılda Kalıcılığı Arttırma Stratejisi Olarak İkileme

İkilemeler, dile ayrı bir anlatım gücü ve zenginlik kazandırır. Türkçede sıkça kullanılan ikilemeler, dinleyende başka anlatım yollarına göre daha güçlü ve etkili bir izlenim uyandırır; zihinde bir kavramın algılanması sırasında onun pekiştirilmesini sağlar (Aksan, 2016, s. 81-91). İkileme, öğretimi kolaylaştıran, anlatımı güçlü kılan yöntemlerin başında gelir. Anlaşılması istenen bir konu, bir sözcük en az iki kez tekrarlanır; böylece sağlam, güçlü bir anlatım veya anlayış elde edilmek istenir (Hatiboğlu, 1981, s. 12). Hatiboğlu, tekrar unsurunun psikolojinin akılda kalıcılığı arttırma yöntemlerinde biri olduğunu da ekler. Ona göre ikilemenin varlığı insanların eskiden beri denedikleri böylesi psikolojik olaylara ve bir çeşit müzik özelliğine dayanır. Ayrıca ikilemede tekrardan doğan anlam gücünün yanı sıra ses güzelliğine de vurgu yapar. Bu bakımdan ikileme, ses uygunluğu ve ezgiyle yoğunlaştırılmış bir anlam gücüdür (1981, s. 12).

Proje kapsamında örnekleme oluşturan şarkı sözlerinde geçen ikilemeleri ve yoğunluklarını tespit etmeye yönelik yapılan sorguda ikilemelerin Türkçe popüler müzik şarkı sözlerinde % 41,8 oranında kullanıldığı görülmüştür. Bir şarkı sözünde 5 ve üzerinde ikileme kullanılması ise % 1,5 oranına sahiptir (bkz. Tablo 4). İkileme kullanımında yıllara göre dağılıma bakıldığında da oranların neredeyse değişmediği görülmektedir (bkz. Tablo 5). Bu düzenli dağılım Türkçe popüler müzik şarkı sözlerinde ikileme kullanımına sistematik bir biçimde yer verildiğini göstermektedir. Yıllara göre dağılımın yanı sıra "1-2", "3-4", "5 ve üzeri" ikileme kullanımı bağlamında bakıldığında da şarkı sayılarında benzerlik görülmektedir. 5 ve üzeri ikileme kullanımı yıl bazında 1 şarkının üzerine çıkmazken 3-4 ikileme kullanımı 2 ila 7 aralığında; 1-2 ikileme kullanımı ise 8 ila 22 aralığında karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca 2015 yılında 1-2 ikileme kullanımının 22 şarkıda tespit edilmesi bu dağılımda öne çıkan sonuçlardandır.

Şiirde olduğu gibi şarkıda da yan yana kullanılan sözcüklerin uygun ve benzer seslerde olması hoş bir ahenk yaratır. Türkçe popüler müzik şarkı sözlerinde ikileme, yarattığı ses güzelliği ve anlam gücünün yanı sıra kalıp ifadeler olarak toplumun zihninde hâlihazırda bulunmasıyla kolay öğretmeye; sözcük tekrarından oluşmasıyla akılda kalıcılığı arttırmaya katkı sağlamaktadır.

İKİLEME KULLANIMI		2007-2016	
		Sayı	Oran
1	Yok	226	58,1%
2	Az (1-2)	130	33,4%
3	Orta (3-4)	27	6,9%
4	Çok (5 ve üzeri)	6	1,5%
<b>Toplam:</b>		<b>389</b>	

Tablo 4: İkileme Kullanımı Toplam Sayı ve Oranları.

İKİLEME KULLANIMI	2007		2008		2009		2010		2011	
	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1 Yok	25	65,8%	25	64,1%	19	51,4%	21	53,8%	21	52,5%
2 Az (1-2)	8	21,1%	11	28,2%	13	35,1%	10	25,6%	14	35,0%
3 Orta (3-4)	4	10,5%	2	5,1%	4	10,8%	7	17,9%	4	10,0%
4 Çok (5 ve üzeri)	1	2,6%	1	2,6%	1	2,7%	1	2,6%	1	2,5%
<b>Toplam:</b>	<b>38</b>		<b>39</b>		<b>37</b>		<b>39</b>		<b>40</b>	

Tablo 5: İkileme Kullanımının Sayı ve Oran Olarak Yıllara Göre Dağılımı.

İKİLEME KULLANIMI	2012		2013		2014		2015		2016	
	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1 Yok	27	71,1%	26	66,7%	24	61,5%	15	37,5%	23	57,5%
2 Az (1-2)	10	26,3%	13	33,3%	14	35,9%	22	55,0%	15	37,5%
3 Orta (3-4)	1	2,6%	0	0,0%	0	0,0%	3	7,5%	2	5,0%
4 Çok (5 ve üzeri)	0	0,0%	0	0,0%	1	2,6%	0	0,0%	0	0,0%
<b>Toplam:</b>	<b>38</b>		<b>39</b>		<b>39</b>		<b>40</b>		<b>40</b>	

Tablo 5: İkileme Kullanımının Sayı ve Oran Olarak Yıllara Göre Dağılımı (devam).

### Akılda Kalıcılığı Arttırma Stratejisi Olarak Deyim ve Atasözü

Genellikle bir durumu, karşılaşılan olayların özelliklerini, insan karakter ve davranışlarını, insanların çeşitli fiziksel ve ruhsal niteliklerini betimleme, birden çok sözcükle yapılır. Deyimler okuyanın/dinleyenin zihninde güçlü bir anlatım etkisi oluşturur. Ayrıca toplumun diline yansıyan kültürünün izlerini, ipuçlarını ortaya koyar (Aksan, 2016, s. 95-97). Proje kapsamında yapılan deyim ve atasözü kullanımı sorgusunda örneklemedeki şarkı sözlerinde % 82,8 oranında en az 1 veya daha fazla sayıda deyim kullanıldığı görülmüştür (bkz. Tablo 6); bu oldukça yüksek bir orandır. Deyim kullanımının yıllara göre dağılımı da oransal olarak önemli bir değişim içermemektedir (bkz. Tablo 7). Yıllara göre sistemli bir şekilde birbirine yakın oranlarda seyreden bu kullanım, toplumun zihninde hâlihazırda var olan kalıp ifadelerin aynı zamanda anlamda yarattığı etkiden yararlanma düşüncesini ortaya koymaktadır.

DEYİM KULLANIMI	2007-2016	
	Sayı	Oran
1 Yok	67	17,2%
2 Az (1-2)	164	42,2%
3 Orta (3-4)	120	30,8%
4 Çok (5 ve üzeri)	38	9,8%
<b>Toplam:</b>	<b>389</b>	

Tablo 6: Deyim Kullanımının Toplam Sayı ve Oranları.

DEYİM KULLANIMI		2007		2008		2009		2010		2011	
		Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1	Yok	10	26,3%	7	17,9%	3	8,1%	3	7,7%	6	15,0%
2	Az (1-2)	17	44,7%	11	28,2%	14	37,8%	22	56,4%	21	52,5%
3	Orta (3-4)	7	18,4%	16	41,0%	14	37,8%	11	28,2%	12	30,0%
4	Çok (5 ve üzeri)	4	10,5%	5	12,8%	6	16,2%	3	7,7%	1	2,5%
<b>Toplam:</b>		<b>38</b>		<b>39</b>		<b>37</b>		<b>39</b>		<b>40</b>	

Tablo 7: Deyim Kullanımının Sayı ve Oranlarının Yıllara Göre Dağılımı.

DEYİM KULLANIMI		2012		2013		2014		2015		2016	
		Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1	Yok	9	23,7%	7	17,9%	11	28,2%	6	15,0%	5	12,5%
2	Az (1-2)	17	44,7%	16	41,0%	13	33,3%	15	37,5%	18	45,0%
3	Orta (3-4)	8	21,1%	12	30,8%	11	28,2%	14	35,0%	15	37,5%
4	Çok (5 ve üzeri)	4	10,5%	4	10,3%	4	10,3%	5	12,5%	2	5,0%
<b>Toplam:</b>		<b>38</b>		<b>39</b>		<b>39</b>		<b>40</b>		<b>40</b>	

Tablo 7: Deyim Kullanımının Sayı ve Oranlarının Yıllara Göre Dağılımı (devam).

Her dilde, o dili konuşan ulusun yaşamdan edindiği deneyimleri ve vardığı yargıları yansıtan atasözleri bulunur. Bu sözler maddi ve manevi kültürün yaşandığı ortamı ve yaşam koşullarını yansıtır (Aksan, 2016, s. 141). Bununla birlikte örneklemedeki popüler şarkıların sözlerinde % 95,6 oranında atasözü kullanılmadığı saptanmıştır (bkz. Tablo 8). % 82,8 oranında deyim kullanımı tespit edilirken yalnızca % 4,4 oranında atasözü kullanımına rastlanması, deyimlerin cümle içerisinde çekimlenerek kullanılabilmesi ancak atasözlerinin yargı bildiren cümle niteliğinde olmaları dolayısıyla şarkı sözüne daha zor dâhil edilebilir olmalarıyla ilişkili olduğu söylenebilir.

ATASÖZÜ KULLANIMI		2007-2016	
		Sayı	Oran
1	Yok	372	95,6%
2	Az (1-2)	15	3,9%
3	Orta (3-4)	1	0,3%
4	Çok (5 ve üzeri)	1	0,3%
<b>Toplam:</b>		<b>389</b>	

Tablo 8: Şarkı Sözlerinde Toplam Atasözü Kullanımının Sayı ve Oranları.

ATASÖZÜ KULLANIMI		2007		2008		2009		2010		2011	
		Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1	Yok	33	86,8%	38	97,4%	37	100,0%	39	100,0%	40	100,0%
2	Az (1-2)	4	10,5%	1	2,6%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
3	Orta (3-4)	1	2,6%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
4	Çok (5 ve üzeri)	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
<b>Toplam:</b>		<b>38</b>		<b>39</b>		<b>37</b>		<b>39</b>		<b>40</b>	

Tablo 9: Şarkı Sözlerinde Atasözü Kullanımının Sayı ve Oranlarının Yıllara Göre Dağılımı.

ATASÖZÜ KULLANIMI		2012		2013		2014		2015		2016	
		Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran	Sayı	Oran
1	Yok	35	92,1%	37	94,9%	36	92,3%	38	95,0%	39	97,5%
2	Az (1-2)	3	7,9%	1	2,6%	3	7,7%	2	5,0%	1	2,5%
3	Orta (3-4)	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
4	Çok (5 ve üzeri)	0	0,0%	1	2,6%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
<b>Toplam:</b>		<b>38</b>		<b>39</b>		<b>39</b>		<b>40</b>		<b>40</b>	

Tablo 9: Şarkı Sözlerinde Atasözü Kullanımının Sayı ve Oranlarının Yıllara Göre Dağılımı (devam).

### Anlam Okuması Bağlamında Alışılmamış Bağdaştırma, Kişileştirme, Benzetme, Metafor ve Metonimi

Örnekleme içerisinde sözcüklerin doğrudan sözlük anlamlarıyla kullanıldığı örneklerin yanı sıra anlamsal boşluklara sahip, dinleyenin bu boşlukları kendi yorumuna göre doldurabildiği örnekler de bulunmaktadır. Sözcüklerin ağırlıklı olarak sözlük anlamlarıyla kullanıldığı bir şarkının nakaratı şöyledir (bkz. Örnek 6):

#### Örnek 6:

Biri bana gelsin o da sensin

Beni kırmış olsan da

İkimiz de âşık bir tek farkla

Benimki senden biraz fazla (Ferhat Göçer - *Biri Bana Gelsin*)

Örnek 6'da dinleyiciye farklı yorumlamalar yapmak için bırakılmış anlamsal boşluklar neredeyse yok gibidir. Örnekleme'deki şarkı sözleri, alışılmamış bağdaştırma kullanımı bakımından analiz edildiğinde az sayıda veri tespit edilmişse de bu doğrultudaki kullanımların belirli bir tarz çerçevesinde devam ettiği görülür. Alışılmamış bağdaştırma, sözcükler arasında mantıksal uyumun bulunmamasıdır. Metafor maddesiyle iç içe olan bu madde, bir araya getirilen sözcüklerin uyumsuzluğu bakımından ondan ayrılır. Proje kapsamında incelenen 389 şarkı içerisinde toplam 44 şarkıda tespit edilen bu anlam olayına hem dünya hem de Türk şiirinde önemli bir yer verilmiştir. 1950'li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni Şiir hareketinde sıkça kullanılan; okuyanda/dinleyende değişik tasarım ve duyguların oluşmasına yol açan, çeşitli imgelerin canlanmasını sağlayan alışılmamış bağdaştırmalar, dilin etkileyici yönünü güçlendirir. İkinci Yeni şiir hareketinin temsilcileri olan Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve İlhan Berk, dilin öğelerini ses, biçim, söz dizimi ve anlam bakımından farklılaştırarak okuyanı/dinleyeni de anlam üretim sürecine ortak eden bir anlatım yolu izlemişlerdir. Popüler müzikte alışılmamış bağdaştırma kullanımı yaygın bir eğilim değildir. Yine de Şebnem Ferah, Emre Aydın ve Model grubu gibi belirli isimlerin söyledikleri şarkılarda alışılmamış bağdaştırmaya sıkça rastlanması (bkz. Örnek 7 ve Örnek 8), popüler müzik içinde kişisel üslup ve tavırlardan söz etmenin mümkün olduğunu gösterir.



**Örnek 7:****Titreyen çenende dünya devrilmiş**

Kimse böyle üzgün olamaz  
Gözlerin dolu dolu hayatın da öyle  
Kimse böyle yorgun olamaz (Şebnem Ferah - *Yalnız*)

**Örnek 8:**

Pembe bir mezarlık gördüm rüyamda  
**Aşık cesetler şekerden tabutta**  
Gezinirken ciğerim doldu bir anda  
Çürük çilek kokusuyla (Model - *Pembe Mezarlık*)

Kişileştirme (*personification*), insan dışındaki canlı cansız varlıklar ile soyut duygu ve düşüncelere insana özgü özellikler verme olayıdır (Saraç, 2007, s. 121). Metafor, dolayısıyla da benzetme ile ilgili olan bu anlam olayında genellikle soyut kavramlar insana benzetilerek konuşturulur. Böylece anlatılanlar dinleyenin zihninde kolayca canlanırken anlatımında da güçlü bir etki sağlanmış olur.

Proje kapsamında örnekleme oluşturan şarkı sözlerinde geçen kişileştirmeleri tespit etmeye yönelik yapılan sorguda 389 şarkı içerisinde toplam 116 şarkıda kişileştirmeye başvurulduğu görülmektedir. Türkçe popüler müzik şarkılarında geçen kişileştirme örneklerinde insana özgü bir durum olan "nazik davranma", soyut bir kavram olan kadere yüklenmiş; yine insana özgü bir davranış olan "veda etme" soyut bir kavram olan "umut"a yüklenmiştir. Kader, nazik davranmayan bir insana, umut ise veda eden bir insana benzetilerek kişileştirilmiştir. Bu örneklerin şarkı sözü içerisinde kullanımı şöyledir (bkz. Örnek 9 ve Örnek 10):

**Örnek 9:**

Kader kader  
**Sen bize nazik davranmadın**  
Kader kader  
Herkese eşit yazılmadın (Sibel Can & Kenan Doğulu - *Hançer*)

**Örnek 10:**

Geçip gider hayat  
Kendi yolunda  
**Umut veda eder**  
Aşk yokluğunda (Erdem Kınay feat. Merve Özbey - *Duman*)

Benzetme (*simile*), insanoğlunun anlatıma güç verme amacıyla, birtakım nesnelere, kavramlar arasında gördüğü yakınlıklardan, benzerliklerden yararlanarak bunlardan birini anlatırken ötekini de anması eğilimidir (Aksan, 2015, s. 1869). Benzetmeler, anlatımı güçlü kılan okuyanda/dinleyende anlatılanı zihinde canlandırma etkisi bulunan kullanımlardır. Özellikle soyut kavramların anlatımında okuyana/dinleyene farklı tasarımlar sunar. Anlatılmak istenen metafora göre daha açık bir şekilde sunulur;

neyin neye benzetildiği ortadadır. Bu tür yapılarda bir benzetme ilgeci (gibi, tıpkı vb.) mutlaka bulunur.

Proje kapsamında örnekleme oluşturan şarkı sözlerinde geçen benzetmeleri tespit etmeye yönelik yapılan sorguda 389 şarkı içerisinde toplam 86 şarkıda benzetmeye başvurulduğu görülmektedir. Türkçe popüler müzik şarkılarının geneline hâkim olan aşk/ayrılık temasının etkisiyle genellikle seven kişi, sevilen kişi veya her ikisinin ortak durumu üzerinden yapılan benzetmeler ağırlıklıdır. Sevgiliden ayrıken hissedilen durum, üşümüş bir kedi yavrusunun zihindeki tasarımıyla; yine iki sevgilinin ayrıken içinde bulunduğu durum, aşkı temsil eden kalp imgesinin camın buğusuna çizilen harflerin arasına konulmasıyla somut bir biçimde tasvir edilmiştir. (bkz. Örnek 11 ve Örnek 12).

### Örnek 11:

Şimdi dizinin dibinde

İplerim senin elinde

**Üşümüş kedi yavrusu gibi sensiz**

Ne yapardım bilmem (Gökçe - *Ne Yapardım*)

### Örnek 12:

**Bir camın buğusuna**

**Arasına kalp koymadan**

**Yazılmış baş harfler gibiyiz**

**Öyle yalnız öyle sıradan** (Kolpa - *Yatağın Soğuk Tarafı*)

Metonimi, bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren göstergeyle değil, ilgili, bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesidir. Kısacası bir nesneyi bir başka sözcükle belirtme olayıdır (Günay, 2007, s. 79). Proje kapsamında örnekleme oluşturan şarkı sözlerinde geçen metonimi kullanımlarını tespit etmeye yönelik yapılan sorguda 389 şarkı içerisinde toplam 195 şarkıda metonimiye başvurulduğu görülmektedir. Yaşamaz olmak, hayatı sona ermek anlamına gelen ölmek eylemi; öldükten sonra toprak altına gömülmekle ilişkilendirilerek "kara toprak altında" şeklinde ifade edilmektedir. Aşağıda verilen örnekte şarkı sözü içerisinde kullanımında da görüldüğü üzere "nice sultanlar **öldü**" yerine onunla ilgili, bağlantılı farklı göstergeler kullanılarak "nice sultanlar orada, **kara toprak altında**" ifadesine yer verilmektedir. (bkz. Örnek 13) Zamanın geçmesi ise onunla ilgili, bağlantılı olan takvim yapraklarının atılmasıyla ilişkilendirilerek "**zaman geçti**, yaşlandım" yerine "Tanrı **takvimin üstünden bir sayfa attı.**" (bkz. Örnek 14) şeklinde ifade edilmektedir.

### Örnek 13:

**Nice sultanlar or(a)da**

**Kara toprak altında**

Sana mı kalacak dünya

Hayata söven de çok

Ölüme gülen de çok (Ebru Gündeş - *Ölümsüz Aşklar*)

**Örnek 14:**

Büyüdükçe **bir sayfa attı**  
**Takvimin üstünden Tanrı**

“Yorgunsun” dedi. “Bu yağmurlar bu yüzden” (Emre Aydın - *Bu Yağmurlar*)

Metafor, sözcüğün dile getirdiği kavramla, onun gösterileniyle bir başka kavram arasında benzetme yoluyla ilişki kurarak sözcüğü o kavrama aktarma olayıdır. (Aksan, 2015, s. 183). Metaforlar anlamsal derinliği gösterme bakımından önemli bir yere sahiptir. Proje kapsamında örnekleme oluşturan şarkı sözlerinde geçen metafor kullanımlarını tespit etmeye yönelik yapılan sorguda 389 şarkı içerisinde toplam 328 şarkıda metafora başvurulduğu görülmektedir. Aşk/ayrılık teması etkisiyle ortaya çıkan örneklerde; bir ilişkiyi yürütebilmek için gösterilen çaba ile kırık camların üzerinde dans etmek arasında (bkz. Örnek 15); yine bir ilişkiyi yürütebilmek için çekilen zahmet ile derin sularda inci tanesi aramak arasında (bkz. Örnek 16) benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Aşağıda şarkı sözü içerisinde gösterilen bu örneklerde çok zorlu, neredeyse yapılması mümkün olmayan “kırık cam üstünde dans etmek” ifadesiyle, ilişkinin hassasiyeti ve zorluğu anlatılırken; hissedilen güzel duyguları temsil eden inci tanesinin derin sularda aranması da yine ilişkinin meşakkatli olduğuna gönderme yapmaktadır.

**Örnek 15:**

Sen hiç görmedin

**Dans ettik durmadan**

**Kırık camlar üstünde** (Emre Aydın - *Hoşça kal*)

**Örnek 16:**

Gücün var mı sevgilim

**Derin sularda inci tanesi** aramaya

Cesaretin kaldıysa

Hala benle aşktan konuşmaya (Şebnem Ferah - *Sil Baştan*)

**Sonuç**

Popüler müziğin incelediğimiz on yıllık sürecinde gerek sözcük sıklığı gerekse anlam analiz sonuçlarının yüzdeler oranlarına bakıldığında önemli iniş çıkışlar görülmemektedir. Tekrar, ikileme, deyim ve atasözü; popüler müzik sözlerinde akılda kalıcılığı arttırması bakımından sıkça kullanılmıştır. Dinleyiciyi hızlı bir şekilde ele geçirip etkileme ve sözlerin belirli bir süre akılda kalmasını sağlama işleviyle bu dört unsurun sistemli bir şekilde bulunduğu yapılan analizlerin önemli sonuçlarındandır.

Anlamsal okuma bağlamında ele alınan sorgu maddelerinin birbirinden bağımsız sonuçları şarkıcının/müzik türünün bireysel eğilimlerinden doğan yapıyı ortaya koymaktadır. Şarkının popüler olduğu yıl veya listedeki ilk 40 içerisindeki yerinin anlam üzerinde neredeyse hiç etkisi yoktur. Totalden veya dönemden ziyade birey merkezli okunabilen sonuçlara ulaştığımız bu çalışmada; bir şarkıcının 2008 yılında

piyasaya sürdüğü şarkıyla 2014 yılında piyasaya sürdüğü şarkının anlamsal yoğunluklarının birbirine oldukça benzer olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

### **Kaynaklar**

Aksan, D. (2015). *Her Yönüyle Dil - Ana Çizgileriyle Dilbilim*, I-II-II. Ciltler (6. bs). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksan, D. (2016). *Anlambilim - Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Bilgi Yayınları.

Erkman-Akerson, F. (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (3. bs.). Çev. Mehmet Yalçın. İstanbul: İmge Kitabevi.

Günay, V. D. (2007). *Sözcükbilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Hatiboğlu, V. (1981). *Türk Dilinde İkileme* (Genişletilmiş İkinci Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Saraç, M. A. Y. (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: 3F Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

Güncel Türkçe Sözlük <http://www.tdk.gov.tr/index>.

# MÜZİK MÜZELERİ İÇİN SESLİ REHBER GELİŞTİRİLMESİ



Uğur TÜRKMEN<sup>1</sup>, Seyhan CANYAKAN<sup>2</sup>

## Abstract

### *Enhancing Audio Guide For Music Museums*

The industries which give music education in our country have increased recently. Besides education activities, with their scientific and artistic activities the schools, which has importance for state, region, country and World culture, have significant roles to protect, sustain, inherit the culture to other generations, changing and transforming healthy. Among the industries which give education, Conservatories draw attention with their functions, the versatile and hyper dimensional processes. In recent years, some changes have been emerged in the philosophy of those schools and they started to be thought as a cognizance in which there is education and research rather than execution- based cognizance. The other change which can be seen clearly is starting to evaluate the precept of "From Environment to Universe" more efficiently. All values which is about the state's music art is started to be given more importance, searched further and shared the consequences with the ones who is interested. The necessity to carry out the art education fuzzed with all individuals who are susceptible to music and art is confronted as a common thought. The most beautiful examples of this cognizance are constructing and enhancing The AfyonKocatepe University State Conservatory Ibrahim Alimoğlu Museum. The museum which is most gorgeous and role model of state and private sector, is also the biggest music collection in our country. In Museum's Establishment Phase, it is aimed to support the three type of music education education-research-composing and executing-sized as well as protecting, sustaining and inheriting the cultural heritage to other generations. Audio Guide is among the most important projects of museum.

The study modelled properly to the theme of "protecting the heritage, Archiving and Museology". In the descriptive study, it will also be given the comments of expert and guide individuals in which it will be explained museum audio guide enhancing in detail. Music archiving of the study is thought to be unique and a source of the studies such as enhancing audio guide, comparative musicology, using achieves and museums in education, implemented ethnomusicology.

**Key Words:** Achieve, Museum, Audio Guide.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, uturkmen@aku.edu.tr

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, seyhancanyakan@hotmail.com

## Enstrüman Bilimi

Ülkemizde ve dünyada sınırlı sayıda bilim insanının "organoloji-enstrüman bilimine" ilgili olduğunu söylemek pek de yanlış olmasa gerekir. Doğal olarak bu alana yönelik yayınların sınırlılığı da hemen dikkat çeker. Var olanların adları, içerikleri, çalgı sınıflandırmaları vb. birçok konuda da birbirlerinden farklı bakış açılarının olduğu hemen görülecektir.

Say; çalgı bilimini müzikolojinin bir dalı olarak görür ve çalgıların incelenerek tanımlanması, yapım, biçim ve ses özelliklerinin ayrıntılarıyla belirlenmesi ve eski çalgıların günümüzde yeniden kullanım değeri kazanması konularını araştıran bilim dalı olarak tanımlar ve terimin Fransızca *organologie*, İngilizce *organology*, Almanca *Instrument enkunde* olarak adlandırıldığını belirtir (2005: 372). Enstrümanı ise "çalgı" sözcüğünün Fransızca söylenişi olarak açıklar (2005: 533).

Sevsay çalgı bilimi hakkında şunları söyler: "Çalgı bilimi (organoloji) müzik aletlerinin öğretildiği ve incelendiği konudur: Çalgıların tarihçeleri, teknik ve akustik özellikleri, ses üretme yöntemlerinin esasları, diğer özellik ve vasıfları burada ele alınır" (2015: xv).

Öztuna'nın bu konudaki fikri ilginçtir. "Çalgı. Saz. Türkçe "çalmak" fiilinden ism-i âlet. Umumiyetle mızraplı ve yaylı sazlar için kullanılır, nefesliler için kullanılmaz" (Öztuna, 1969: 137).

Açın; Enstrümanları vurmali sazlar, nefesli sazlar, mızraplı sazlar, yaylı sazlar ve tuşlu sazlar olarak icra tarzlarına sınıflandırmıştır (1994: 16,17,18).

Altınay ve Aksel çalışmalarında enstrüman yerine çalgı deyimini tercih etmişlerdir. "Yüzyıllar boyunca çevre ülkelerden ve Avrupa'dan sayısız çalgı Türkiye'ye getirilmiş, çalınmıştır. Geleneksel çalgıların çoğu belli bir toplumun değil, belli bir coğrafyanın ortak ürünüdür" (2005: 8).

Mehmet Özbek, Muammer Sun, Ertuğrul Bayraktar, Erdal Tuğcular, Burhan Önder tarafından hazırlanan "Türk Halk Müziği Çalgı Bilgileri" adlı kitapta ise sınıflama; üflemeli çalgılar, yaylı çalgılar, tezeneli çalgılar, vurma çalgılar olarak yapılmıştır (1989: 3).

Say'ın çalışmasında çalgıların sınıflanmasına yönelik tanımlar ise şöyledir: Telli çalgılar (2005: 461), vurmali çalgılar (2005: 594-595), yaylı çalgılar (2005: 638), üflemeli çalgılar (2005: 562).

Sevsay'ın çalgı sınıflandırılmasına ilişkin görüşleri ise şöyle: "Çalgılar pek çeşitli şekillerde sınıflandırılabilirler. Bu sınıflandırmalar çalgıların akustik ve yapısal özelliklerine göre olabileceği gibi, yer aldıkları kitap ya da söz konusu oldukları öğretim metotlarının gereksinmelerine göre de yapılabilir" der ve çalgıları; üflemeli çalgılar, vurma çalgılar, telleri çekilen çalgılar, yaylı çalgılar, klavyeli çalgılar olarak sınıflandırır (2015: xxi).

T.C. kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan "Anadolu Halk Çalgıları" adlı DVD/Kitap çalışmasında altı (6) DVD içinde şu çalgılar yer almaktadır. Telli çalgılar/mızraplı çalgılar, telli çalgılar/ yaylı çalgılar,

nefesli çalgılar/kamışlı çalgılar, nefesli çalgılar/ dilli-dilsiz-tulum üflemeli çalgılar), vurmali çalgılar/deri vurmali çalgılar, vurmali çalgılar/çarpma çalgılar

Gazimihal Musiki Sözlüğü'nde; terminolojide *Türkçeleştirme* yoluna gidildiği görülmektedir. "Saz adları yazışımızda da bazı elverişli seçimler yapılabildiği görülecektir" (1961: vi).

Kerimov (2012) çalışmasında; Francois Auguste Gevert (*Telli Çalgılar, Üfleme çalgılar, Vurma Çalgılar*) Victor-Charles Mahillon (*Kendi Tınlar Çalgılar (Autophones), Membranlı Çalgılar, Üfleme Çalgılar, Telli Çalgılar*), Francis W. Galpin Hornbostel ve Sachs çalgı sınıflandırma sistemi (Idiophones (Kendi Tınlar Çalgılar), Membranophones (Zarlı Çalgılar), Chordophones (Telli Çalgılar), Aerophones (Hava Çalgıları), Electrophones (Elektirikli Çalgılar), Dewey Ondalık Sistemlerinin olduğunu belirtmiştir. Kerimov'un çalgı sınıflaması önerisi ise şöyledir. Akustik çalgılar, elektrofonik çalgılar, hiperakustik çalgılar, fiziko akustik çalgılar, bilgisayar tabanlı çalgılar.

Rıza Yalçın'ın çalgı adları ve çeşitlerini dörde ayırır. Depki çalgıları, soluk çalgıları, tel çalgıları, yay çalgıları (1940: 3).

Sadece çalgı adlarında değil; içerikleri-açıklamalarında da birçok farklı görüş ve bilgilendirmenin olduğu görülecektir.

Ülkemizde beş farklı adla eğitim öğretim faaliyetlerini sürdüren konservatuvarlardaki "Üfleme ve Vurmali Çalgılar", "Üflemeli Çalgılar", "Üflemeli Çalgılar ve Vurmali Çalgılar", "Üflemeli ve Vurma Çalgılar", "Üflemeli ve Vurmali Çalgılar", "Üflemeli ve Vurmali Enstrümanlar", Nefesli Çalgılar ve Vurmali çalgılar" anasanat dalı adları durumu hayli ilginç kılar.

### **Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi (*henüz müze statüsüne kavuşmamış olsa ve kanuni süreç devam etse de böyle bir tanımlama kamuoyunda yaygın olduğu için kullanılmıştır*) ülkemizin en büyük çalgı ve müzik objeleri koleksiyonu olarak bilinir. 08 Nisan 2013 tarihinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Prof. Dr. Uğur Türkmen, AKSAM (Alimoğlu Kültür Sanat Derneği) Derneği Yönetim Kurulu Başkanı İşadamı İbrahim Alimoğlu tarafından imzalanan bir protokol ile kuruluş süreci başlamış; 01 Ekim 2013 tarihinde müze açılmıştır.

Yurdun çeşitli bölgelerinden bazen toplu, bazen ise kişisel bağış olarak toplanan çalgılardan oluşan müzenin en büyük bağışçısı Alman vatandaşı sayın Wolfgang Ott'tur.

W. Ott müze bağış töreninde şu konuşmayı yapar. "Bir koleksiyon ne koleksiyonu olursa olsun; bir tablo koleksiyonu, sanatsal bir koleksiyon ya da bir motosiklet koleksiyonu, belirli bir sayıya ulaşmışsa aslında bir koleksiyondan çok daha fazlasıdır. Bize tarihi, olayları, bağlantıları, ilişkileri anlatır. Bir koleksiyon kültürü temsil eder. Bence böyle koleksiyonlar kapalı odalarda saklanmamalı, kültürel varlık olarak halka sunulmalıdır. Ben bu yüzden koleksiyonumu bu güzel müzeye bağışlıyorum"

**İbrahim Alimoğlu**

3 Şubat 1956 yılında Afyonkarahisar'da dünyaya gelir. İlk, orta ve lise öğrenimini Afyonkarahisar'da tamamlar. 1979 yılında Afyonkarahisar Eğitim Enstitüsü'nden mezun olur. Aile işi mermer alanında iş insanı olarak çalışmaya başlar. Ailesinin işleri nedeniyle mermer satışı ile ilgili olarak dünyanın birçok ülkesine seyahat etme fırsatı bulan ALİMOĞLU, 2009 yılında gittiği Endonezya'da su altı zenginlikleriyle tanışmış ve birtakım incelemeler sonunda kurduğu deniz akvaryumuyla başlayan hobisi, deniz fosilleriyle birlikte evlerde kullanılan her türlü eşyayı toplama gayretine dönüşmüştür. 2011 yılında Alimoğlu Kültür Sanat Araştırma Derneği'ni Kurmuştur. Türkiye'nin en büyük çalgı koleksiyonunun sponsorudur.

**Dr. Wolfgang Ott**

10.08.1943 tarihinde Güney Almanya Ulm'da doğar. İlk ve orta eğitimini Köln-Leverkusen'de yaptıktan sonra lisans ve yüksek lisans eğitimini Achen Teknik Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Fizik Bölümü'nde tamamlar. 1977-2008 yılları arasında Köln Ren Akademisi'nde Fizik ve Bilgisayar Teknikleri alanında öğretim görevlisi olarak çalışır. Müziğe merakı okul yıllarında klasik gitar dersleriyle başlayan OTT, o zamandan beri yaylı çalgıları tercih eder. Eşiyle birlikte Avrupa, Asya, Latin Amerika ve Afrika'ya yaptığı sayısız seyahatlerde satın aldığı müzik enstrümanları, koleksiyonunun temelini oluşturur. Koleksiyonundaki enstrümanları açık artırmalardan satın aldığı müzik aletleriyle de genişletir. 1978 yılından bu yana Adelheid OTT ile evli olan OTT, Leverkusen'de yaşamakta olup yılın belli bir bölümünde Dalyan'da ikamet etmektedir.

**Müzik Müzeciliği**

Ülkemizde Eskişehir ve İzmir'de kurumsal ve İstanbul, Antalya gibi illerde ise kişisel çalgı koleksiyonları bulunmaktadır. Kültür Bakanlığı/devlet bünyesinde çok ciddi girişimler ve çabalar olmasına rağmen henüz bir sonuç alınamamıştır.

Çalgı koleksiyonu“bilgilendirmek ve yaralanmak amacıyla herkese açık olmak üzere, sınıflandırılarak bir araya getirilmiş bulunan zengin çalgı çeşitleri sergisi. Çalgı koleksiyonları, müzikolojinin bir uzmanlık alanı olan çalgı bilimin yönlendirici desteğiyle genel olarak müzik müzelerinde sergilemektedir. Günümüzde bu işlevi sürdüren başlıca köklü kurumlar arasında Viyana Sanat Tarihi Müzesi (kuruluşu 1814), Bamberg Müzesi'ne bağlı Neupert Koleksiyonu, Berlin Müzik Araştırmaları Enstitüsü “Müzik Koleksiyonu”, Breslau “Şilezya Müzesi”, Brüksel Konservatuvarı Koleksiyonu, Hollanda “Haggse Gemeente Müzesi”, Eisenach Bach Evi, Londra Victoria&Albert Müzesi, Leipzig Çalgı Müzesi (önceleri von Heyer koleksiyonuydu) New York Metropolitan Müzesi (Crosby-Brown koleksiyonunu da içerir), Nürnberg “Alman Ulusal Müzesi” ve Paris Konservatuvarı Müzesi vardır. Çalgı koleksiyonuna sahip bulunan kurumlar, merkezi Hollanda da olan kendi birliklerinde örgütlenmişlerdir. International Directory of Musical Instruments Collection” (Say, 2002: 124-125).

Müzik temalı veya ilgili müzeler, kuruluşlar aşağıda liste halinde verilmiştir.



**Müzeler Konsorsiyumu MIMO**

*MusicalInstrumentMuseums Online (MIMO)*

**Çalgı Müzeleri**

*National Music Museum; Vermillion, South Dakota*

*Philharmonie de Paris - Musée de la Musique; Paris, France*

*Musical Instruments Museum; Brussels, Belgium*

*University of Leipzig - Museum of Musical Instruments; Leipzig, Germany*

*Museu de la Música; Barcelona, Spain*

*Muséedu Palais Lascaris; Nice, France*

*Pôle Accordéons; Ville de Tulle, France*

*Muséedes instruments à vent; La Couture-Boussey, France*

*Musée de la musique mécanique des Gets; les Gets, France*

*Muséedes instruments de musique; L'Aigle, France*

**Sanat Müzeleri**

*Metropolitan Museum of Art: Musical instruments; New York, New York*

*Museum of Fine Arts Boston: Musical Instruments; Boston, Massachusetts*

**Etnografya Müzeleri**

*Stiftung Preussischer Kulturebesitz; Berlin, Germany*

*Royal Museum for Central Africa; Tervuren, Belgium*

*MuseonArlaten; Arles, France*

**Milli Müzeler**

*Smithsonian Institute--National Museum of American History: Music & Musical Instruments; Washington, D.C.*

*Germanisches National museum; Nuremberg, Germany*

*Scenkonstmuseet; Stockholm, Sweden*

*The Norwegian Museum of Cultural History; Oslo, Norway*

**Belediye Müzeleri**

*Musée de l'Hospice Comtesse; Lille, France*

*Muséemunicipal Auguste Grasset; Varzy, France*

*Musée de la Lutherie et de l'Archeterie; Mirecourt, France*

*Musée de la Castre; Cannes, France*

*Muséedesmusique populaires; Montluçon, France*

**Üniversite/Konservatuvar/Müzik Bölümleri Müze ve Koleksiyonları**

*University of Edinburgh Collection of Historical Musical Instruments; Edinburgh, Scotland*

*University of Michigan Stearns Collection of Musical Instruments; Ann Arbor, Michigan*

*Royal College of Music Museum; London, United Kingdom*

*Yale Collection of Musical Instruments; New Haven, Connecticut*

*University of Washington Ethnomusicology Musical Instrument Collection; Seattle, Washington*

*Galleria dell'Accademia - Department of Musical Instruments; Florence, Italy*

*Grinnell College Musical Instrument Collection; Grinnell, Iowa*

*Oberlin Conservatory Roderic C. Knight Musical Instrument Collection; Oberlin, Ohio*

*Wesleyan University Virtual Instrument Museum; Middletown, Connecticut*

**Özel Koleksiyonlar**

*Muséedu Palais Lascaris; Nice, France*

*The Nydahl Collection; Stockholm, Sweden*

**Türkiye'deki Çalgı Müzeleri**

*AKÜ Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi*

*İKSV MÜZİKSEV Çalgı Müzesi*

*Türk Dünyası Bilim Sanat Merkezi Türk Müziği Çalgıları Koleksiyonu/Eskişehir*

*Bursa Nilüfer Belediyesi Müzik Enstrümanları Müzesi*

*Ekrem Zeki Üngör koleksiyonu*

**Müzik Müzeciliği Üzerine Görüşler**

Elbaş ülkemizdeki müzik müzesi'nin amacını şöyle açıklar: "Müzik müzesi ile dünya müzik kültürü içinde anlamlı bir yerde duran, Türkiye toprakları üzerinde yaşamış ve yaşamakta olan müzik kültürlerine ait değerler ile onlara ait çalgıların, otantik yapısı gözetilerek çağdaş bir müze anlayışı içinde bir araya getirilmesi ve yine asıllarına uygun halleriyle ses örneklerinin bilgisayar teknolojisi içinde işlemlerden geçirilerek sesli belgeye dönüştürülmesi amaçlanmaktadır (2011: 21,22).

Birley ise bu işin uluslararası bir destekle daha başarılı olacağını söyler. "Türkiye'deki müzik mirasının zenginliğini korumak ve onu paylaşmak için yeni bir müzenin oluşturulma teklifi uluslararası müze topluluğundan büyük bir destek alabilir" der (2011: 71).

Horminan çalışmasında müze sunumuna dikkat çeker (2011: 71-77). "Müzeyi gezen ziyaretçilerin ondan bir beklentisi vardır; birçok yeni müzik galerilerinde çalgıların sergilenmesinin yanında o çalgılara özgü müziğin de sunulmasını isterler. Herhangi bir arka plan müziği yerine o çalgılara özgü müziğinde sunulması gezenleri çok daha derin bir şekilde etkiler"

Stradner; müzenin sorunlarını 3 maddede özetler. 1. Havadaki nem oranının eksikliği, 2. Aşırı yüksek sıcaklık, 3. Aşırı ışık girişi" (2011: 80).Stradner'in çalgıların kronolojik sırlanması, tematik olması, stereo kulaklık, ses müzik örneklerinin olması, açıklamaların olması, CD üretimlerinin ve satışlarının olması, bazı çalgıların çalınabilmesi, tarihi değeri olanların yerine taklitlerinin yapılması gerektiği, müzede çalgılara ait yağlı boya tabloların olması, müzik bilimcisi, restorasyon uzmanı ve bir sekreter den oluşan çalışma ekibinin olması önerileri de oldukça önemlidir (2011: 80).

Bayramova Azerbaycan'da halka açık ilk müzenin 1921'de kurulduğunu, halen 150'den fazla müzenin sekiz tanesinin müzikle ilgili olduğunu ve 1967 yılında kurulan Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesinin öncü kuruluş olduğunu söyler. Ona göre; "Her yerde olduğu gibi Azerbaycan'daki müzelerde kültürel mirasın (hem somut hem de soyut) korunmasına ve toplumun yararı için onun çağdaş yaşam içinde bütünleşmesine hizmet etmektedir.

### **Unesco ve Müzecilik**

3-18 Kasım 2015 tarihlerinde Paris'te UNESCO 38.Genel Konferansı kapsamında gerçekleştirilen Kültür Komisyonu'nda Müze ve Koleksiyonların Çeşitlilikleri ve Toplumdaki Görevlerinin Korunması ve Geliştirilmesine İlişkin Tavsiye Kararı kabul edilmiştir (<http://www.yok.gov.tr>).

### **Araştırmanın Modeli**

"Sesli Rehber Projesi" Afyon Kocatepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince "Tematik Proje" olarak desteklenmiştir. Proje kapsamında ve bu çalışmada; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi envanterinin tespiti ve incelenmesi, müze envanterinde yer alan çalgıların seslerinin kaydedilmesi, resim ve videolarının çekilmesi, Türkçe ve İngilizce olarak açıklamalarının okunması ve kaydedilmesi amaç edinilmiştir. Çalışma betimseldir ve tarama modelini esas almaktadır.

Araştırma sürecinde; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi envanteri tespit edilmiş, envanterinin Türkçe ve İngilizce açıklamaları yapılmış ve kaydedilmiş, envanterde yer alan tüm çalgıların ses/tını özellikleri alınmış, tüm çalgıların resimleri çekilmiş, tüm çalgıların videoları çekilmiş, web sitesi kurulmuş, karekod uygulaması hayata geçirilmiş, çalışmanın daha verimli olması, güvenilir olması amacıyla uzman görüşleri hazırlanan anket-yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile alınmış, bazı durumlarda ise araştırmacının kişisel mailine gönderilen yazılı görüşler toplanmış, elde edilen veriler nitel tekniklere göre çözümlenmiştir.

Müzedede; toplam çalgı sayısı 387 görülmekle birlikte müze envanterinde birbirine tekrar eden veya restorasyon aşamasında bulunan yaklaşık 420 çalgının bulunduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte gerek BAP çalışması gerekse bu çalışma sürecinde birçok çalgı daha envantere girmiştir. Bunlardan biri Luthiyer Hasan Sami Yaygıngöl Tarafından Hediye Edilen "Borulu Keman" dır. Bu ve benzeri bağışlarla güçlenen müze envanterinin sürekli güncel tutulması ve bilgilerin yenilenmesi için web sitesinin açılması önemsenmiştir.

### **Hasan Sami Yaygıngöl / Borulu Keman**



Çalışmada Örnek Çalgı Açıklama Metni

*Adungu*

*Bir yay harpı türü olan adungu, Uganda/Kongo/Sudan sınırında yaşayan Alur halkının temel çalgısıdır. Hayvan kürkyle kaplanmış tahtadan bir rezonans gövdesi vardır ve boyun kısmı bu gövdenin içinden geçer. İpten, ağaç lifinden, sarmaşık dalları veya naylondan oluşan 9 adet teli, anahtarlarla akort edilir. Bu çalgı, 20 cm. ve 3 m. arasında değişen boyutlarda üretilir. Müzemizdeki adungu'nun boyutu yaklaşık olarak 1,10 metredir ve 9 telden oluşmaktadır.*

*Adungu*

*The Adungu is a type of bow harp and the basic instrument of the 'Alur' community living in the border of Sudan, Congo, Uganda. It has a wooden resonance body coated with fur and the neck part passes inside this body. The nine strings which are made of ropes (sometimes wood fiber, sisal or lianes) are tuned with pegs. This instrument is produced with a size ranging from 20 cm to 3 m. This 'Adungu' is 110 cm and consists of 9 strings.*



faz kayması gerçekleşmiştir. Bu durum karşılaşılan bir diğer zorluktur. Edit aşamasında iş yükümüzü fazlalaştırmıştır. Özellikle AB tekniğiyle uzak mikrofonlama yapılan Gefel 300M mikrofonların çalgılara olan mesafeleri mezüre ile ölçülüp not edilmiş, sesin kaynağa ulaşım mesafesinin hesaplanmasını sağlayan formül ile faz kayma değeri sayısal olarak elde edilmiş ve Protools'ta faz kayması düzeltilmiştir. Bu noktada AB Stereo tekniği kullanılırken 3: 1 kuralına da dikkat edildiğinin belirtilmesi gerekir.

*Malzeme ve ekipmanın özellikleri neydi?*

Kayıtlarda 2 adet Shure Beta58a dinamik mikrofon, 2 adet Gefel 300M kondenser mikrofon, 2 adet M-Audio Ses kartı, Bir adet Mac Book Pro ve Bir adet masaüstü bilgisayar ile kayıt yapılmıştır. Kayıt esnasında kullanılan DAW yazılımı Pro Tools 2018 yazılımıdır. Kayıtta kullanılan BETA58a mikrofon günümüzde enstrüman kaydında popüler bir şekilde kullanılan mikrofondur. Gefel 300M küçük diyafram stereo mikrofonlar ise birçok kayıtta enstrüman kaydı için kullanılmaktadır. Çalgı kayıtları yapılırken mono mikrofonlamanın yanı sıra stereo mikrofonlama yapılmaya özen gösterilmiştir. Bu da bu çalışmanın kayıt teknikleri açısından diğer çalışmalardan farklılaşmasına neden olmaktadır. Günümüzde enstrüman kayıtlarında çoğunlukla mono mikrofonlama teknikleri kullanılmaktadır.

*Ortam nasıldı nasıl olmalıydı?*

Yukarıda da belirtildiği üzere, kayıt tamamen ses yalıtımlı ve akustik açıdan iyi bir ses stüdyosunda yapılamamıştır. Yapılan kayıt için kullanılan oda, konservatuvara ait bir dersliktir. Ancak derslik olmasına rağmen küçük çaplı bir yalıtım yapılmış bir odadır. Konservatuvarda ses kaydı için hazırlanmış ve akustik açıdan düzenlenmiş bir odanın bulunması yapılan kaydın ardından edit sürecinde sızan seslerinin temizlik aşamasını daha aza indirgeyebilir ve iş yükümüzü azaltabilirdi. Ancak bu kısıtlık kayıtların kalitesini olumsuz yönde etkilememiştir. Odada yapılan kayıt edit işleminden sonra iyi kalitede elde edilmiş bir ses dönüşmüştür.

*Çalışma ekibi ve tecrübesi ne durumdaydı?*

Yapılan çalışma da iki ses mühendisi yer almıştır (Seyhan Canyakan, Serkan Çolak). Her iki ses mühendisinin de uzmanlık alanlarını ve akademik kariyerlerini ses kaydı, bestecilik, mixing ve mastering üzerine kurgulamışlardır. Seyhan Canyakan MAKÜ Müzik Teknolojilerinde Bölüm Başkanlığı olarak görev yapmakta, Serkan Çolak ise, BAU Ses Teknolojisi bölümünden Yüksek Lisansını tamamlamıştır. Edit aşamasında ise, kaydedilen çalgıların sesleri MAKÜ Müzik Teknolojisi MKM Stüdyoda editlenmiştir. Bu aşamada iki akademisyen (Dr. Öğr. Üyesi Kadri Yılmaz ERDAL ve Arş. Gör. Avşar YENGİN) görev almıştır. Bunun haricinde Çalgı Türkçe Seslendirmeleri MAKÜ TMDK öğretim üyesi Dr. Öğr. Üyesi Zeynel TURAN ve Kanal 32 Haber Spikeri Selma DURMUŞ tarafından, İngilizce Seslendirmeleri için ise Yuppy Adam tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalgı Türkçe ve İngilizce seslendirmeleri MKM Stüdyoda gerçekleştirilmiştir.

*İşin zorlukları ve kolaylıkları nelerdi?*



**Sesli Rehber Projesinden / Kayıtlar**





## Tartışma ve Öneriler

Müze çalışma grubunda organolog, kuratör, rehber ve luthiyer'ler olmalıdır.

CIMCIM adlı kuruluşa üye olunmalıdır.

Müze binası içerisinde; ses ve video kayıtlarının alınabileceği bir stüdyonun kurulması önemlidir.

Müze hem geçmişini hem de geleceği anlatmalıdır

Lisansüstü tezler başta olmak üzere yeni ve özgün bilimsel çalışmalara konu edinilmesi için çaba gösterilmelidir.

Web sitesi sürekli güncellenmelidir.

Yurt dışı ve ülke içindeki müzik müzeleri kurum ve kuruluşları ile iletişime geçilmelidir.

Türkçe-İngilizce katalog "oluşturulacak bir komisyonla" basılmalıdır.

Anadolu Uygarlıklarına ve özellikle Frigya için özel bir bölüm ayrılmalıdır.

Dünya ve Avrupa Müzeler Birliği veya kuruluşlarına üye olunmalıdır.

Her yıl "Çalgı Bilimi" Çalıştayları sürdürülmelidir.

Çalgı bilimciler-besteciler-eğitmciler-akademisyenler-yapımcıların ilgisi çekilmelidir.

İnternet ortamında ve özellikle sosyal medya da aktif olunmalıdır.

Belgesel ve TV çekimleri yapılmalıdır.

Milli eğitim bakanlığı müzik dersi kitaplarında yer alması için çalışılmalıdır.

Kültür ve Turizm Bakanlığına Başvurunun yapılmalı ve statüye kavuşmalıdır.

Çalgılar durağanlıktan çıkarılmalı, çalınmalı, çaldırılmalıdır

Deneysel amaçlı çalışmalar yapılmalıdır

Sesli Rehberlere yönelik her türlü eleştiri dikkate alınmalı ve tüm düzeltmeler yapılmalıdır.

## Kaynakça

Açın, C. (1994). Enstrüman Bilimi (Organoloji), Kişisel Yayın, İstanbul.

Altınay, F. Y., Aksel, M. (2005). Türk Müziği Çalgıları, Vehbi Koç Vakfı Koç Özel Lisesi Yayını, İstanbul.

Bayramova, A. (2011). *Azerbaycan'da Müzikle İlgili Müzecilik*, Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Birley, M. (2011). *Müzik Müzesi ve Öyküsel Sunum Yapısı*, Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Elbaş, O. (2011). *Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi*, Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

- Gazimihal, M. R., (1961). Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Kerimov, R. (2012). *Çalgı Sınıflandırma Sistemleri ve Bir Model Önerisi*, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kayseri.
- Özbek, M., Sun, M., Bayraktar, E., Tuğcular, E., Önder, B. , (1989). Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt, I-II-III, Ankara.
- Sevsay, E., (2015). Orkestrasyon, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Stradner, G. (2011). *Müzik Müzelerinde Bakım Onarım Güvenlik*, Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- TRT (1986). Türk Musikisi Tarihi Derleme, I. Cilt, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Yalçın, R., (1940) Cenupta Türkmen Çalgıları, Seyhan Basımevi, Adana. (<http://www.yok.gov.tr>). (22.05.2018/saat 10:30)

# COMPLEX PERCEPTION, SIMPLE STRUCTURE: ABOUT HARMONIC ANALYSIS OF GUSTAV MAHLER'S MUSIC



Oğuz USMAN<sup>1</sup>

## Introduction

Although the appearance of the musical events in Gustav Mahler's music could be quite complex, there is mostly a very simple harmonic structure that lies in the background of a highly elaborated texture. Considering the harmonic aspect of his music, the artistic craftsmanship of Mahler is not only to create unusual chord progressions, but also—even much more—to use conventional chord progressions in a texture that blurs or even hide the simple basic structure in the background. Thus, a simple I-vii<sup>o6</sup>-I progression might have been made unrecognizable through the unconventional and simultaneous use of suspensions, pedal points, and passing tones. Likewise, it might be very difficult to identify a harmonic sequence that consists of a mere restatement of two basic functions because of the altered surface. Moreover, the replacement of one function in a chord chain with an unexpected one might have drastic aural results.

When performing a harmonic analysis of Mahler's music, it is mostly about making a decision which of the pitches that participated in the sound event are essential members of the structure and which are merely instances of the inspired and elaborated use of the nonessential elements. However, there are also cases in which the real chordal functionality of a passage could only be proved by considering conventional conditions for a proper harmonic progression and labeling the nonessential elements accordingly, even though no part of this conventional progression is to be heard for a split second.

The purpose of this presentation is to show that, in Mahler's music, there is not only one correct way to interpret harmonies. It will be seen that sometimes choosing the most obvious solution does not provide a convincing explanation of the harmonic structure. But more interestingly, there are situations in which we identify a particular chord, which we neither see in the score nor hear, only considering other facts.

## The First Excerpt

A highly interesting example of the elaboration of a simple harmonic structure is to be found in the first three measures of the song "Liebst du um Schönheit," one of the five *Rückert-Lieder* which was composed in 1902 (Floros, 2012, p. 80).

---

<sup>1</sup> Assoc. Prof., Istanbul Bilgi University, Faculty of Social Sciences and Humanities, Department of Music. oguzusman@gmail.com

Figure 1: The first three measures of Gustav Mahler's "Liebst du um Schönheit".

Since the key of the passage (E flat major) and the harmony in the first and third measures (the dominant) do not need any discussion, our question will be how to label the chords in the second measure.

Labeling the chords in a direct way according to their appearance in the score will give us the result in Figure 2. The first chord of the second measure is clearly a C minor seventh (Cm7) chord in the third inversion with the fifth (G) omitted. The second chord of the measure could be regarded either as an A dominant minor ninth (A7b9) in the fourth inversion with the seventh omitted, or it could be analyzed as an A major triad with a nonchord tone (G) in the bass. Which one of them is to be chosen will not make any difference since it will not affect the functionality of the chord. In terms of Roman numerals, the first chord is to be labeled as vi, and the second chord either as #IV or a dominant minor ninth on the same altered scale degree.

Figure 2: Labeling the chords in measures 1-3 of Gustav Mahler's "Liebst du um Schönheit" in a direct way.

This analysis has two problems. First, having #IV between vi and V, the functionality of the chords does not make sense since the A major triad (or the dominant minor ninth version of it) could be analyzed neither as a diatonic chord nor as a secondary function. Moreover, there is also a voice leading problem. The 7th of the first chord is doubled between the soprano and the bass and the below one does not properly resolve according to the conventional voice-leading requirements.

One very common way to interpret such a harmonic event would be to assume that the both chords in the second measure have been used to colorize the texture without any functionality, or that all the tones in this measure are members of linear motions and the chordal appearances are just simultaneities (coincidences) of these linear motions. However, trying to find a more convincing explanation could reveal the underlying structure much more clearly and could therefore be much more useful for the analysis.

If we assume that the chord which lies in the background is an A diminished triad in the first inversion ( $vii^{o6}/V$ ), as shown in Figure 3, this would give us a very basic  $V-vii^{o6}/V-V$  progression, in which the  $vii^{o6}/V$  would be a prolongation of the dominant chord.

The image shows a musical score for three measures. The first measure is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The second measure is in 2/4 time with a key signature of one flat (E-flat major). The third measure is in 2/4 time with a key signature of one flat (E-flat major). Annotations include: 'Adim/C' with a red arrow pointing to a chord in the second measure; 's' and 'p' with red arrows pointing to notes in the soprano and piano parts respectively; 'ped' with a red arrow pointing to a bass note in the second measure; and a red dashed arrow pointing from the piano part of the second measure to the piano part of the third measure. Below the score, the following labels are aligned with the measures: Eb: (under measure 1), V (under measure 2),  $vii^{o6}/V$  (under measure 2), and  $V^7$  (under measure 3).

Figure 3: Interpreting the harmonic event in measures 1-3 of Gustav Mahler's "Liebst du um Schönheit" based on an imaginary background harmony.

As seen in Figure 3, there is a suspension figure in the soprano instead of moving to the A directly. At the same time with the resolution of the suspension in the soprano, there are two chromatic passing tones in the two inner voices. And it is all happening on a pedal point (B flat) in the bass. These embellishments both hide the underlying simple structure and create highly interesting sonorities at the same time.

### The Second Excerpt

Figure 4 shows the fifth and sixth measures of the song "Liebst du um Schönheit", which will be the point of our next discussion.

The image shows a musical score for two measures. The first measure is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The second measure is in 4/4 time with a key signature of one flat (E-flat major). The score is written for piano and features a prominent melodic line in the soprano voice with a long note in the first measure and a more active line in the second measure. The bass line provides a steady accompaniment.

Figure 4: The fifth and sixth measures of Gustav Mahler's "Liebst du um Schönheit".



soprano and alto as passing tones. It is also seen that the fourth measure, which contains the tonic harmony, has been included in the analysis as well.

**Innig.**

Liebst du um Schön-heit, o nicht mich

lie - bel Lie - be die Son - ne, sie trägt ein gold'-nes Haar!

Eb: V vii°<sup>6</sup>/V V<sup>7</sup> I

5

I<sub>4</sub><sup>6</sup> V IV IV<sub>4</sub><sup>6</sup> I

Figure 6: The first eight measures of Gustav Mahler's "Liebst du um Schönheit" with an alternative analysis of the first half of the sixth measure.

If we consider the fourth and fifth measures together as a unity and the sixth measure as another unity by itself, we notice that there is a harmonic sequence, I-V and IV-I (two ascending fifth progression connected by a descending second; or A4 (+5/-2) as Steven G. Laitz (2012) would probably label it), which is also sported by the melodic structure. In this context, we also see an interesting usage of the *back-relating dominant*, a term suggested by Steven G. Laitz (2012, pp. 291-293), which describes a harmonic event in which the dominant chord does not belong to the chord that follows, but rather to the chord that precedes. However, unlike the conventional usage of the back-relating dominant that highlights the interruption in the harmonic progression aurally, the interruption in the harmonic progression after the fifth measure of our example has been blurred since the ambiguous sonority in the first half of the sixth measure shows resemblance to the dominant chord and therefore it could also be analyzed as a prolongation of the dominant harmony.

There is another aspect of this harmonic structure which is worth mentioning as well. If we ignore the sequence and only consider the Roman numerals (I-V-IV-I), we notice

that this is a *complete (authentic) cadential progression*, a term suggested by William E. Caplin (1998, p. 27), which describes a harmonic progression that “is made up of the fundamental harmonic functions in the following temporal sequence—tonic, predominant, dominant, and tonic” (Caplin, 1998, p. 27), but in the reverse order. This *retrograding* of the harmonic progression is an example of the motivic treatment of the chord successions in Gustav Mahler’s music and will also play an important role in the analysis of the next excerpt.

### The Third Excerpt

In the passage from measure 18 to 22 of the song “Ich bin der Welt abhanden gekommen”, another song from the five *Rückert-Lieder* which was composed in 1901 (Floros, 2012, p. 122), we see another remarkable example of multiple possibilities of interpretation.

Figure 7: Gustav Mahler, “Ich bin der Welt abhanden gekommen,” measures 18-22.

Beginning the analysis in F major, in measure 18 we obtain the *deceptive cadential progression* (Caplin, 1998, p. 29)  $ii^6-V^7-vi$  by labeling the pitches A (passing) and B flat (suspension) in the soprano part as nonchord tones. In measure 19, we find exactly the same progression transposed to G major. Since all the interval relations in the individual voices have been preserved, this is a real sequence (Benward & Saker, 2009, p. 122). The harmonic event in the following two measures, literally in measures 20 and 21, could be interpreted in a couple of different ways and therefore it will be the point of our discussion.

The easiest solution for the interpretation of the harmonic event would be to label chords as sixth chords, i.e. triads in their first inversions, the roots of which are in a descending stepwise motion as shown in Figure 8 (the pitch C of the  $V^6$  chord in measure 20 has been put in parentheses since it does not occur in the score).

F:  $vi^6$     $V^6$     $IV^6$     $iii^6$     $ii^6$    I

Figure 8: Gustav Mahler, “Ich bin der Welt abhanden gekommen,” one of the possible textural reductions of measures 20-22.



The usage of the sixth chords in a descending (or ascending) stepwise motion to fill the space between two structurally important chords and/or to support the bass line that progresses in a descending (or ascending) stepwise motion is a very common technique in the traditional literature. The excerpt in Figure 9, which is taken from the third movement of the Piano Sonata No. 1 in C major by Wolfgang Amadeus Mozart, shows a characteristic example of this usage in a simple texture.

34

G: IV<sup>6</sup> iii<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup> vii<sup>06</sup> vi<sup>6</sup> V<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> iii<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV 14 V I

Figure 9: Wolfgang Amadeus Mozart, Piano Sonata No. 1 in C major, 3rd Movement, measures 34-38.

Nevertheless, there are three significant differences between the harmonic event in the excerpt shown in Figure 7 and the conventional usage of the sixth chords in a descending stepwise motion as shown in Figure 9. First, the second chord in measure 20 in Figure 8, which is analyzed as V<sup>6</sup>, is not completely represented in the score while this is not the case for the other chords of the chain. Second, there is an interruption of the bass line, which should conventionally continue the stepwise motion until it reaches a structurally important chord (as shown in Figure 9), between the penultimate (ii<sup>6</sup>) and the final chord (I) of the chain. And third, since the final chord (I) of the chain clearly closes a formal section, there is a lack of a cadential progression at the end. Considering these deviations from the conventional usage of this technique, it would be a weak and baseless analysis to choose to label the chords in this way.

A possible and very reasonable analysis would be to continue the sequence that has taken place in measures 18 and 19, but only partly, as shown in Figure 10. This could be obtained by labeling the last eighth note of measure 19 as V and the following chord, the first half of measure 20, as VI. This approach would also be supported by the tonicizations in the previous measures, which shows an ascending stepwise progression (F major, G major, and finally a minor). After this party continuation of the sequence, the analysis returns to F major through a modulation made by a common chord (VI of A minor is also I of F major), and the analysis continues with vi, iii, IV, and ends with a plagal cadence. Since we can regard the vi chord as the substitution of the tonic chord (Kostka, Payne, & Almén, 2018, p. 105) the progression against the principle of the *harmonic tendency* (Gauldin, 1997, pp. 93-94; Kostka, Payne, & Almén, 2018, pp. 100-102) from vi (the chord in the second half of measure 20) to iii (the first chord in measure 21) can easily be ignored.

Figure 10 shows a musical score for measures 18-22 of Gustav Mahler's "Ich bin der Welt abhanden gekommen." The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes dynamics (p, s) and articulation (p, s). The piano accompaniment includes dynamics (p) and articulation (app, n, e). The Roman numeral analysis below the score is: F: ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vi G: ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vi a: V VI | vi iii IV [iv] I. A red dashed arrow points from the final chord (I) back to the first chord (ii<sup>6</sup>).

Figure 10: A reasonable analysis of measures 18-22 of Gustav Mahler's "Ich bin der Welt abhanden gekommen."

However, changing the point of view reveals a completely different aspect of the harmonic treatment in this passage. Figure 11 shows another labeling of the chords in this passage. Here, after the second segment of the sequence the analysis directly returns to F major and continues with vi (which occupies measure 20 entirely), V<sup>7</sup>, ii<sup>6</sup>, and I. As is seen, the chord succession in measures 20-21, which also contains a *retrogression* (Laitz, 2012, p. 291) in measure 21, is completely against the principle of the harmonic tendency. Nevertheless, if we compare the Roman numerals of the chords in measures 20-21 with those in measure 18 (which is the model of the sequence), we notice that the former is the same progression as the latter, but in the reverse order.

Figure 11 shows the same musical score as Figure 10, but with a different Roman numeral analysis. The analysis is: F: ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vi G: ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vi F: vi V<sup>7</sup> ii<sup>6</sup> I. Red brackets and arrows highlight the sequence of chords in measures 20-21 (vi, V<sup>7</sup>, ii<sup>6</sup>) and compare it to the sequence in measure 18 (ii<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, vi). A red dashed arrow points from the final chord (I) back to the first chord (ii<sup>6</sup>).

Figure 11: Another labeling of the chords in measures 20-21 of Gustav Mahler's "Ich bin der Welt abhanden gekommen."

As a result, the underlying harmonic structure of the passage would be as shown in Figure 12, in which a three-chord harmonic pattern is repeated twice and ends with the tonic chord at the end. The first appearance of the pattern is in F major, the second one in G major, and the third one once again in F major, but in the reverse order. We can go one more step further and say that the actual harmonic structure of the passage consists the three-chord progression ii<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>-I in which the resolution of the dominant

chord is delayed through three deceptive progressions, the last one of which is aurally not perceptible because of the putting the progression into reverse.

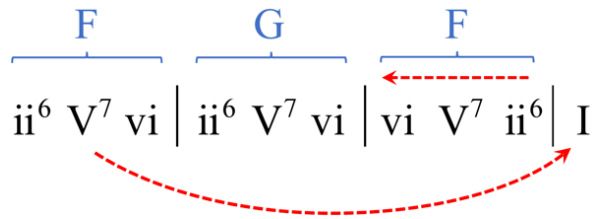


Figure 12: The underlying harmonic structure of measures 18-22 of Gustav Mahler’s “Ich bin der Welt abhanden gekommen.”

The harmonic structure in Figure 12 shows resemblance to the *one more time* technique suggested by Janet Schmalfeldt (1992), where following a cadential deviation and tries for the cadence *one more time*.

### The Fourth Excerpt

Gustav Mahler’s “Erinnerung,” one of the fourteen *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* which was composed in 1880, contains some unusual examples of the *omnibus* progression (for more information about the omnibus progression, see Kostka, Payne, & Almén, 2018, pp. 455-457). Figure 13 shows the measures 31-42 of the song.

39 **Tempo I.**  
*p espr.*

*morendo*

So hal - ten mich in Ban - den die

Figure 13: Gustav Mahler, "Erinnerung," measures 31-42.

Figure 14 shows the modified omnibus progressions of the excerpt in Figure 13. The key of the excerpt is A minor and the excerpt begins with the  $V^{b9}$  chord that occupies measure 31 entirely. Between measures 32-41 we encounter three omnibus progressions, the function of which is basically to prolong the dominant area and two of which are modified.

The first omnibus progression (Figure 14a) begins in measure 32 and ends after the first beat of measure 33 (before the change of the clef). The beginning of the first omnibus progression deserves closer attention since it is blurred through the unsynchronized use of the two contrarily moving voices (the E in bass in measure 31 and the G sharp in the soprano in measure 32 are supposed to sound at the same time with the inner voices in measure 32 in order to realize the omnibus progression in Figure 14a exactly). This misalignment is a compositional technique that is also to be found in the works of some earlier composers. In Figure 15 shows an example of this technique in an excerpt by Johannes Brahms which was composed in 1854, where "the right hand lags further and further behind the left" (Kostka, Payne, & Almén, 2018, pp. 212-213).

a  $E^7$   $G^7$   $Bm$   $G^7$

b  $E^7(b^9)$  ( ?  $B^b$   $C^7(b^9)$  )

c  $E^7(b^9)$  (  $E^7(b^9/5)$  ? ?  $E^7(b^9/5)$   $Em^7$   $Em^9$  ? )  $E^7$

Figure 14: The modified omnibus progressions in measures 31-42 of Gustav Mahler's "Erinnerung."



As a result, these hidden structures make the process of the analysis of Gustav Mahler's music rather a searching and discovering process, at the end of which one can never reach an undoubtedly satisfying result, as the music of Gustav Mahler is a co-existence of the tradition, innovation, and revolution.

### References

- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice* (8th ed., Vol. I). New York: McGraw-Hill.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Floros, C. (2012). *Gustav Mahler. Visionary and Despot : Portrait of A Personality* (E. Bernhardt-Kabisch, Trans.). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gauldin, R. (1997). *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Kostka, S., Payne, D., & Almén, B. (2018). *Tonal Harmony with an Introduction to Post-Tonal Music* (8th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Laitz, S. G. (2012). *The Complete Musician : An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (3rd ed.). New York: Oxford University Press.
- Schmalfeldt, J. (1992). Cadential Processes: The Evaded Cadence and the "One More Time" Technique. *Journal of Musicological Research* 12(1-2), 1-52. doi: 10.1080/01411899208574658

# EMERGING DARK MATTER THROUGH DIVERSE SONIFICATION PRACTICES



Konstantinos VASILAKOS<sup>1</sup>

## Abstract

This paper elaborates in the Dark Matter project, a sonification project using raw data from the Large Hadron Collider (LHC) at CERN, in Switzerland. It was first conceived as a live coding project for the Birmingham Ensemble for Electroacoustic Research (BEER) laptop ensemble but since then it has taken many creative routes, including a spin-off project entitled Interactive Physics Sonification System (IPSOS), which is also presented in this report. It is a web based application which allows to synthesize sound interactively on web-browsers and mobile devices, such as smartphones and tablets, and provides a user friendly interface to create sound using the data from the LHC without any prior knowledge on sound synthesis and whatnot.

## Introduction

Dark Matter is a sonification project that was initiated in collaboration with the University of Birmingham (UK), and the art@CMS<sup>2</sup>, at CERN, in Switzerland. The project involves the sonification of data from the Large Hadron Collider and the Compact Muon Solenoid (CMS) experiment. It was first conceived as a live coding project premiered by the Birmingham Ensemble for Electroacoustic Research (BEER), a live coding laptop ensemble that focusses in networked music systems, founded in 2011 by Dr. Scott Wilson (University of Birmingham, UK).

Sonification is the process of synthesizing sound using any sort of data that were obtained by scientific or non scientific procedures including environmental data (e.g., temperature, and humidity rates), to metro routes and geomagnetic fields measurements, in other words "Sonification is a core component of an auditory display: the technique of rendering sound in response to data and interactions." (Hermann, Hunt, & Neuhoff, 2011).

Some other examples of other sonification approaches include the Quantizer (<http://quantizer.media.mit.edu/mobile/>), and Lily Asquith's sonification project, which can be found at this link<sup>3</sup>.

Live coding is the real time building or modification of the source code of software that produces either music or visuals. Live coding uses the act of programming in a

<sup>1</sup> Istanbul Technical University/MIAM, Istanbul, Turkey.

<sup>2</sup> <http://artcms.web.cern.ch/artcms/about/>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iQiPytKHEwY>

live context. This live process is usually projected onto a screen to let the audience follow the changes and the development of the code in conjunction with the musical or visual outcome. Live coding is a technique that allows the user to create a real time dialogue with the musical software and interfere with the ongoing musical result instead of interacting with the parameters of a synthesis environment, for example performing with a digital musical instrument integrated with a hardware interface such as a MIDI controller that is bind with the higher musical parameters of the system allowing to alter the pitch and other parameters of the system while performing.

Although live coding is an emerging performance paradigm within the digital and time based arts it has already enjoyed a vast amount of scholar as well as artistic investigation and dedicated communities such as TOPLAP<sup>4</sup>, an organization dedicated in live coding practices. Explained widely as the process of writing code in front of the audience using textual programming languages and often described as on the fly, and just in time coding, and Kairotic coding (Cocker, n.d., Cocker, 2013), it is broadly describing the process of decision making on stage and in front of the audience demonstrating the manipulation of blocks of code and the execution of programming commands that create sound synthesis and control signals mapping the former to the later etc., and other more idiomatic approaches, namely 'live coding without computers' by Nick Collins (Collins, 2011).

Kairotic coding is particularly interesting interpretation of the concept highlighting the act of live coding; considering the etymology of *kairos* from the Greek language, which freely translates as the optimal moment to act upon some situation or take a certain decision; interestingly highlights the improvisatory and dynamic intervention of the performance, which allows to alter or replace an algorithm or part of it while it is running instead of interacting with a software that offers a fixed set of interaction *affordances* (Magnusson, 2010) during improvisation, and thus take crucial decisions, like changing entirely the structure of the performance software on the fly.

Live coding has been at the core of many laptop ensembles' research, such as the Cybernetic Orchestra, the Powerbooks Unplugged and BEER, which uses live programming and just in time techniques integrated with networked music platforms that allow the real time improvisation and synchronization of the peers of the ensemble in real time (Wilson, Lorway, Coull, Vasilakos, & Moyers, 2014).

### **The Dark Matter Project**

Dark Matter was conceived in 2015 for the BEER, and it was based on the idea of using the data from the collisions from the LHC as the primary source for data mapping to synthesis parameters and real time manipulation of sound design algorithms on the fly. During the project we collaborated with Maurizio Pierini, a physicist from the CMS experiment at CERN, who was allocated by the art@CMS team. Initial steps of the project included the selection of the data and discussions on using events from the scouting stream ("CMS data-scouting and a search for low-mass dijet resonances -

---

<sup>4</sup> <https://toplap.org/about/>



CERN Courier," n.d.) that would be interesting in a musical context. For example, sources that are more diverse when comparing to each other. The selection of the data was done based on its musical viability than strictly to their scientific context. Therefore, this project is mostly concerned about artistic interpretation rather than scientific exploration of the data.

### The Dark Matter Environment

Dark Matter is fully implemented in the SC programming environment and thus it uses some of its native capabilities and programming modules such as events, streams, and patterns and JITLib modules, such as Pdefs, Ndefs, and Tdefs. Although the project is using these programming material for the performance of the piece these concepts are not explained thoroughly as demonstrating the capabilities of SC and JITLib is beyond the scope of this paper. For more information about JITLib and SC see this link<sup>5</sup>.

Dark Matter consists of a custom made platform implemented in SC, a programming language for sound synthesis and algorithmic composition. The system reads the file and parses it on SC. The data is stored as a JSON file extension providing key-values paired information. JSON is a convenient method to store data structures which can be distributed, exchanged and manipulated easily in the ecosystem of web technologies. A snippet of the file can be seen below (Figure 1).

```
{ "event" : { "eventNum" : 1274668694, "muons" : [ ], "jets" : [ { "pt" : 255.632,
"eta" : -0.639636, "phi" : -2.34123, "m" : 20.5792, "constituents" : [ { "pt" :
54.4183, "eta" : -0.624271, "phi" : -2.36062, "m" : -9.53674e-07 }, { "pt" : 37.2175,
"eta" : -0.621617, "phi" : -2.28881, "m" : 0.13957 }, { "pt" : 34.728, "eta" : -
0.629944, "phi" : -2.37654, "m" : 0.13957 }, { "pt" : 31.1736, "eta" : -0.615865,
"phi" : -2.39274, "m" : 0.13957 } }
```

Figure 1: Data snippet

The data selection is on event basis, each event provides float numbers for each physics object, including muons, jets etc., as seen on the figure above. The system parses the data and assigns these on separate dictionaries which then the performer is able to manipulate further, for example, extract only the values of *jets* from the event.

### Event Selection

The system also provides a graphical user interface that is used to select an event and visualize the event in use. The performer then is able to control its running processes using the selected event and its data. On the left top the event is loaded using its event number, at the bottom of the interface the data is provided. The idea is to provide a simple user interface window which will be used to select different events during the performance. Selecting a different event from the right column of the GUI (above "Active: " tag as seen in Figure 1), is replacing the event that the running algorithm is sonifying. Although this way of selecting different events using the mouse of the computer is very important, the focus of the performance is done via live coding. Allowing the real time mapping of the data using patterns in SC, more details about

<sup>5</sup> <http://doc.sccode.org/Overviews/JITLib.html>

this as follows. The GUI also includes a visualization window of the selected event as seen below.

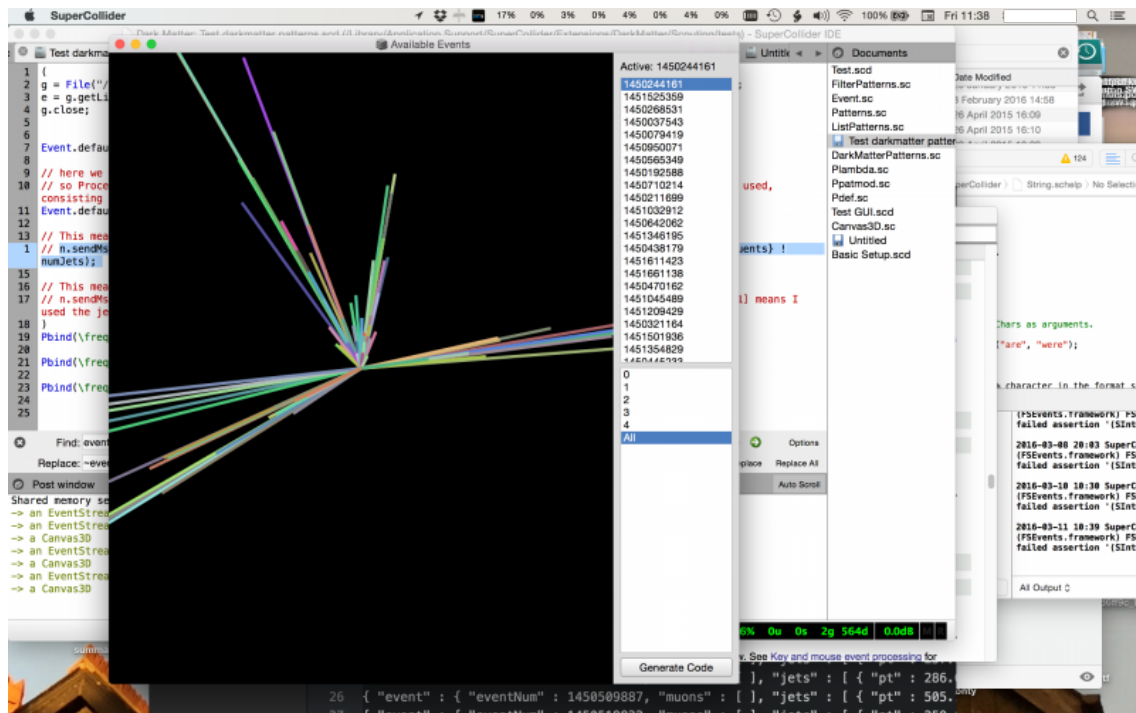


Figure 2: Event selection GUI.

### Dark Matter Patterns

The project uses some custom made patterns which were developed in the SC language, including Pjet and Pconstituent, and their fixed range of 0.0 to 1.0 version PjetS and PconstituentS, an example is provided on. Through these custom made patterns the performer has access to the data that is selected through the event selection shown in Figure 3.

```
PjetS(Prand((0..9), inf), \phi);
PconstituentS(0, Prand((0..9), inf), \pt);
```

Figure 3: Custom made patterns made for Dark Matter

Patterns in SC is a convenient way to interact with synthesizers while at run. A pattern is a list of values (namely Pseq, Prand, Pser, Pgeom etc. see an example in Figure 4), which are sequenced in random or sequential order, normally wrapped in a module named Pbind, which allows to sequence and stream the values of the patterns on a given interval. Once the patterns are defined the performer is able to map these streaming values to any parameter and control the variables of a synthesizer dynamically. Similarly, using some custom made patterns which were created for the project named Pjet and Pconstituent the performer has access to the event that is loaded from the selection window. Thus, changing the event the values of the patterns will change accordingly. Another argument of the patterns is a key which selects a different sets of data, using the  $\phi$ ,  $\eta$  and  $pt$  from the event. Since the data will be parsed into SC and as a list of values the patterns are designed to provide these values

as a list which then it can be selected randomly or sequentially in the similar way of the native patterns in SC as explained formerly.

Therefore when these are used inside a Pdef<sup>6</sup> is possible to map the data denoted by the name (i.e. jets) on a synthesis parameter of a synthesizer inside the Pdef without stopping the performance. The following figure shows an example of parameter mapping of a synthdef with a pattern that uses the jets of the selected event.

```
Pdef(\pmosc,
Pbind(\instrument, \pmosc,
\dur, Pgeom(800, Pbrown(0.99, 1.01, 0.01, inf), inf) * 0.01 + 0.01,
\amp, 0.8,
\rel, PjetS(Prand((0..9), inf), \phi).linlin(0.0, 1.0, 0.1, 2),
\freq, PjetS(Prand((0..9), inf), \phi).linlin(0.0, 1.0, 220, 1220),
\scale, Pfunc({~scale}, inf),
\legato, 0.35
);
).play;
```

Figure 4: Mapping Pjets patterns to synthesizer parameters.

Figure 4 shows an example of mapping jets to the release parameter of the envelope and the frequency parameter of a synthesizer. Each Pdef provides a connection with the running synth, enacting the real time manipulation not only with the control parameters but also offering the dynamic alteration of its data configuration, for example, using a random sequencer of values from a list [1, 2, 3, 4] to random distribution. This method of interaction enacts the optimization of the data loaded from the JSON and its mapping to the synthesizer controls in order to enhance the real time improvisation with the sonic outcome allowing diverse mapping and associations even in the case using the same data stream as seen in Figure 4.

The most challenging task, however following this approach, is the appropriate definition of range when coupling it to the synth parameter. This is due to the initial range of the values of the events, which most of the time is not convenient as is, and thus it creates the need for further manipulation. One way to solve this is using SC's native functions for scaling the values to a desired range as seen in Figure 4, this approach allows the same values to be mapped to different parameters with diverse ranges using *linlin*, which stands for linear distribution and *linexp* for exponential. However, to use this function one must know in advance the minimum and maximum values of the initial range and apply them as the first two arguments of the function. For this reason, PjetS and PconstituentS have a defined range of 0.0 to 1.0. Then, the scaling is implemented applying the desired output of the range, in this case the release will have a range of 0.1, 2.0 whereas the frequency will range from 220.0 to 1220.0, which is probably more pleasant to the human hearing.

<sup>6</sup> Pdef is a module provided in the Just-in-time library of SC.

## Musical results and sonic outcome

Considering the on the fly mapping configuration between data sets and synthesis parameters as the primary strategy for musical manipulation the performer is improvising with the ranges and the mappings and interferes in the ongoing dialogue with the running algorithms by applying new mappings and range specifications according to the musical taste and compositional decisions during the improvisation with the system and the data. One thing that became apparent after performing the piece after subsequent performances was that although that the data is predetermined the result is always surprising since the performance approach enhances the exploration of the data and its unlimited parameter mapping applying indeterministic range specifications on the fly.

## IPSOS

### Interactive Physics Sonification System



Collision event #1      Event date : 2011-May-24 21:42:48.453890 GMT

▶ ■ +       chord      Synth type: sine  
 sequence

	attack	decay	sustain	release	detune	midnote	duration
<b>Muon-1</b>							
charge	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-1							
eta	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-2.0522							
phi	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.86657							
pt	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
24.5872							
<b>Muon-2</b>							
charge	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
1							
eta	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
0.385163							
phi	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
-1.99117							
pt	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
28.5389							

attack	decay	sustain	release	detune	midnote	duration
0.01	0.01	0.1	0.10	1	20	0.10
6.86	1.41	0.6	1.84	50	60	7.20
1				2		3
4				5		6
7				8		9

Figure 5: IPSOS interface

IPSOS is a sonification interface for similar data sets but hosted on web browsers and mobile applications. Figure 5 shows the interface of the app. It is a web-based application, that runs on any modern web browser without any dependencies of preinstalled applications. The platform provides a real time sound synthesis engine and an interface for interactive exploration of the data, allowing users to create their own data sonifications and musical improvisations in real time. It is a music app which can be used by with minimum effort and knowledge on sound design techniques and/or physics background. The app provides some basic control manipulation, including faders and toggle buttons to interact with the sound synthesis oscillators.

### Basic Controls and Functionality

The system uses a file which is stored in the app's resources folder with data from events, as used in the live coding version of the project. The selection of the data is

similarly done on event basis using the event's ID number. The user is able to load an event using a pop-up window which offers all the events separately as shown on the figure above. For clarity, the system also provides information about the date and time of the event following this format: "Event date : 2012-May-28 08:01:20.141735 GMT".

### Sound Generator of IPSOS

The interface provides a real time synthesis engine that offers four sound oscillators generating basic waveforms, such as sine, square, triangle, and sawtooth. The user can select one of these to interact with through basic sound synthesis parameters. Currently, the system provides the following sound synthesis parameters: attack, decay, sustain, release, detune, midi-note, and duration. In addition the interface enables ADSR control. The control of the parameters are explained in the next chapter.

### Interaction and Control of IPSOS

The user is able to load an event provided by the file as seen on Figure 6. Once the event is selected all values appear on the matrix table which is implemented in order to host the mapping between the data and synthesis parameters of the sound generators as seen in Figure 7.

The user can make arbitrary associations with the data and sound controls from the selected event and store it as a preset, pressing the (+) button next to the play button on top left of the interface. Each preset is assigned on the numbered boxes at the right bottom. Once a new preset is stored pressing the plus button it will be allocated on the next available box, currently the platform offers 9 preset holders, as shown on Figure 5. The idea is to use this button as sequences of short motifs and play them in sequence or in a random order building a kind of a form of the musical improvisation. Moreover, the sounds can be performed in a chord form or in sequence, for example playing all notes at once or separately in sequence.

## Interactive Physics Sonification System

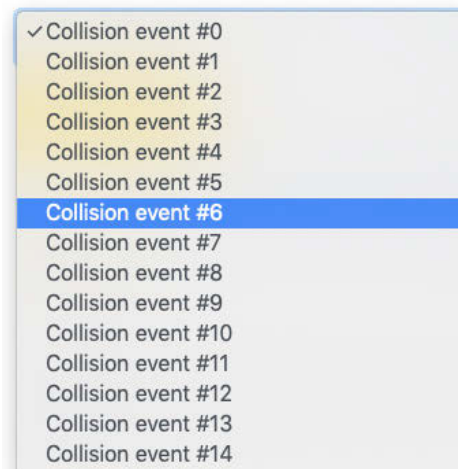


Figure 6: Event selection window

	attack	decay	sustain	release	detune	midinote	duration
<b>Electron-1</b>							
<b>charge</b> 1	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>eta</b> -0.733802	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>phi</b> 0.205827	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
<b>pt</b> 41.79	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>Electron-2</b>							
<b>charge</b> -1	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>eta</b> -1.79903	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>phi</b> -2.47459	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
<b>pt</b> 40.4004	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Figure 7: Matrix table

The app also provides a system where the mappings can be transposed to a different range using 2 dimensional faders, as show on the top right of the interface. Each fader has two values altering the minimum and maximum values of the range of the scaling function. Using these faders the user can adjust the values to more appropriate ranges during interacting with the application. For each sound parameter including the adsr controls there is one fader, making the system very flexible in terms of range specification.

Although the app provides some basic sound creation and manipulation allowing to transcribe the data in diverse range it has proven to be a useful tool for educational purposes helping to raise the awareness on electronic music and sound design nuances as well as exposing the users to new physics using music and sound, arguably one of the most accessible concepts. People with diverse skills and technical or non technical background can interact with the application and build some basic audio interpretations of the data, which can be used for making simple musical structures and small improvised pieces.

### Technology Background

IPSOS is a progressive and modern web app using libraries such as Tone.js<sup>7</sup> for sound generation, and Bootstrap for the GUI. It is developed using the Meteor platform and JavaScript programming language. For further details about the technology background of the app see the Github repository<sup>8</sup> of the project.

<sup>7</sup> <https://tonejs.github.io/>

<sup>8</sup> <https://github.com/KonVas/lpsosboard>







# DOĞAL BİR FENOMEN, DİSİPLİNLERARASI BİR PERSPEKTİF: ÇOK SESLİ DOĞUŞKANLARLA ŞARKI SÖYLEME TEKNİĞİ



Ebru YAZICI

## Abstract

### ***A Natural Phenomenon, An Interdisciplinary Perspective: Polyphonic Overtone Singing***

Polyphonic overtone singing is a natural phenomenon with its fascination and seems to worth to examine the growing interest in it from many different regions of the world. The aim of this work is to understand the use and function of this singing technique in European contemporary music practices and the connection with its traditional roots. It is aimed to follow a road map that will serve by concentrating on humans' sound perception, humans' desire for the search for its longing with its own persistent dynamics on the internal dynamics of Germany and Europe. Performances and workshops observed in Germany were often remarkable with their multiculturalism, and the tendency to return to the foundations of nature was influential in determining the theoretical framework of the study. The multidisciplinary/interdisciplinary approach has emerged as a necessity. The work has created in order to understand the polyphonic overtone singing practices of European contemporary musicians and to predict the possible effects on the contemporary music scene in Germany and Europe.

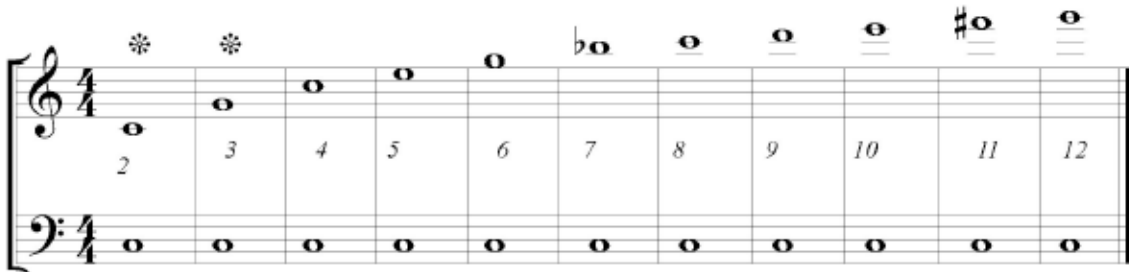
Bizi ne birleştirir? Bizi birleştiren şeylerin bir yandan bizleri birbirimizden ayırmak için istekli olabileceklerini söylemek mümkün olabilir mi? Avrupa'da *Polyphonic Overtone Singing* olarak bilinen, benim çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği olarak Türkçeleştirmeyi tercih ettiğim ses üretme/seslendirme tekniği ile ilgili çalışma fikrinin ortaya çıkışının ve fikrin gelişiminin bu ikinci soru etrafında şekillendiğini söyleyebilirim. Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğini keşfetmem Nobel ödüllü fizik profesörü Richard Feynman'ın çalışmalarını incelediğim bir dönemde Feynman'ın fikir oluşumunda katkıda bulunduğu Genghis Blues isimli belgesel' ile karşılaşmam sonucu oldu. Genghis Blues, Afro-Amerikalı blues müzisyeni John Pena'nın radyo frekanslarını gelişi güzel dolaşırken keşfettiği Tuva Cumhuriyeti geleneksel doğuşkanlarla şarkı söyleme uygulamalarına bir blues müzisyeni gözünden bakışını New Orleans'tan Sibiryaya bozkırlarına taşıyan yolculuğunun epik anlatısı olarak göze çarpan bir çalışmadır. Belgeselin uyandırdığı merak sonrasında başladığım literatür taraması ve okumalar sürecinde tekniğin Tuva Cumhuriyeti, Moğolistan, Altay bölgelerindeki gelenek uygulamalarına yoğunlaşan akademik çalışmaları (Aksenov, 1973; Vetter, 1983, 1987, 1991; Trân, 1989; Zemp, 1989; Trân ve Zemp, 1991; Tisato ve Maccarini, 1991; Bloothoof, Bringmann, Cappelen, Luipen, Jolanda, ve Thomassen, 1992; Rachele, 1996) ve bu çalışmalara zamanla eklenen yenileri (Pegg, 2001; Tongeren

2002, Hinds, 2005, 2007, 2007; Levin 2006; Saus, 2006, 2008; Hykes, 2015; Maxfield, 2015; Hinds 2017) takip edebilmem mümkün olmakla birlikte süreç içerisinde batılı çağdaş müzisyenin tekniğe gösterdiği şaşkıncı yoğunlukta ve gittikçe artan ilgiyi fark etmem kaçınılmaz oldu. Bu durumun çalışma fikrinin son halini almasında belirleyici rol üstlendiğini söyleyebilirim. Çalışmada, gelenek uygulamaları itibarıyla bir doğru pratiği olan doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği konusunda geliştirdikleri kendi yöntemleri eklemeyi ihmal etmeyerek uzmanlaşmış, ağırlıklı olarak Alman müzisyenlerden oluşan köklü klasik Batı müziği eğitimi ile yetişmiş Avrupalı çağdaş müzisyenlerin müzikal uygulamalarına odaklanılmış ve içinde bulunduğumuz dönemin dinamikleri çerçevesinden ele alan bir yaklaşımın geliştirilebilmesi amaçlanmıştır.

### Çok Sesli Doğuşkanlarla Şarkı Söyleme Tekniği ve Gelenek Uygulamaları İle İlişkisi

Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinden, geleneksel uygulamaların Avrupalı müzisyenler eliyle Avrupa teknik ve estetik anlayışının klasik batı müziği temelli yaklaşımla ele alınması sonucu gözlemlenen dönüşümü ve ortaya çıkan uygulamalar bütünü olarak bahsetmek mümkündür. Uygulamaların temeline bakıldığında, gerek teknik gerek düşünsel bağlam açısından Tuva ve Moğolistan uygulamalarına dayandığı gözlemlenmiştir. Öte yandan, gelenek uygulamalarında uygulanma pratiğinden bir vokal seslendirmesi değil, bir enstrüman çalmak olarak bahsedilmesine karşın, çağdaş Avrupa müzik kültüründe insan vücudunun bir enstrüman olarak kullanılmasının alışıl gelmiş bir pratik olması ve müzisyenler tarafından tamamen müzikal üretim içerisinde kullanılma tercihleri sebebiyle bir şarkı söyleme tekniği olarak isimlendirilmektedir. Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin, (1) temel işleyiş prensiplerine dair teknik detaylar, (2) tekniğin müzikal üretim pratikleri içerisinde uygulama detayları olmak üzere başlıca iki temel açıdan incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin gelenek uygulamalarında olduğu gibi, çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin de temelinde doğal fenomenler olan doğuşkanlar yer almaktadır. Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği uygulamaları sırasında çoğunlukla ilk 12 doğuşkanın seslendirildiği gözlemlenmiştir (Bkz. Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : Temel ses (do sesi) üzerinde ilk 12 doğuşkanın porte üzerinde gösterilmesi (araştırma arşivinden<sup>ii</sup>)

Seslendirilen doğuşkanların temel sese oktavı aşan farklı uzaklıklarda yer aldıkları göz önüne alındığında (Bkz. Tablo 1), çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği istenilen doğuşkanların temel ses üzerinde sırasıyla seslendirme pratiği sonucunda birbirini dairesel bir işleyişle sarmalayıp içiçe geçen aşkın sesler yumağı olarak tarif edilebilecek, olağanüstülük etkisi yaratan işitsel bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır.

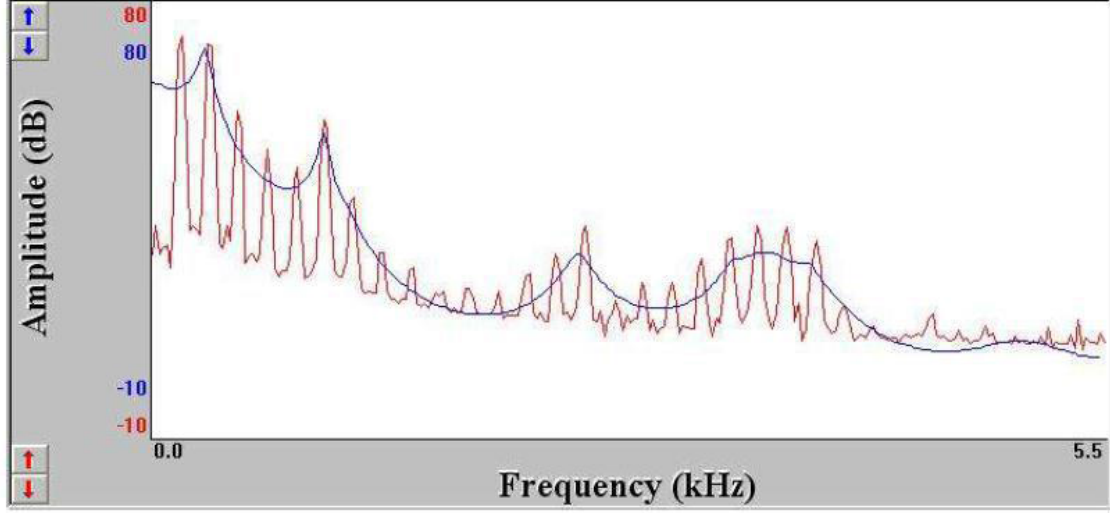
Tablo 1.1 : Doğuşkanların temel sese ve kendilerinden bir önceki sese olan uzaklıkları (araştırma arşivinden<sup>iii</sup>)

DOĞUŞKAN SIRASI	TEMEL SESE UZAKLIĞI	KENDİNDEN ÖNCEKİ SESE UZAKLIĞI
2	1 oktav	oktav
3	1 oktav + T5	T5
4	2 oktav	T4
5	2 oktav + M3	M3
6	2 oktav + T5	m3
7	2 oktav + m7	m3
8	3 oktav	M2
9	3 oktav + M2	M2
10	3 oktav + M3	M2
11	3 oktav + (+4)	< M2
12	3 oktav + T5	> m2

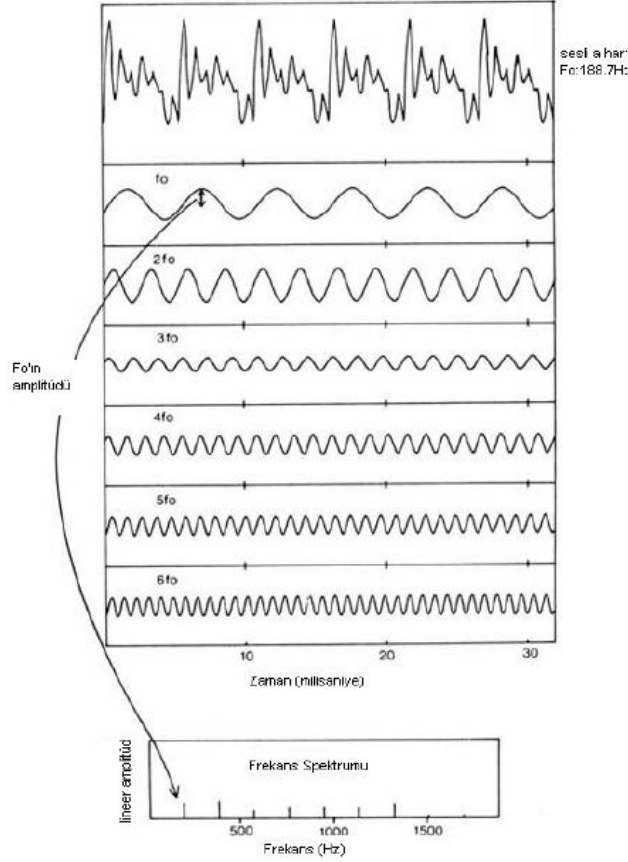
Tekniğin uyandırdığı olağanüstülük etkisinin kaynağı tek ses olarak duyduğumuz temel sesin doğuşkanlarının biri veya birkaçının eklenmesi ile duyurulması yoluyla yaratılan eşzamanlı çokseslilik algısıdır. Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği ele alınırken algı yaratımı konusunun anlaşılmasının taşıdığı önem görüşme şansı bulduğum müzisyenler tarafından vurgulanmıştır (Tongerren, 2018; Trân, 2018; Saus, 2018). Ses telleri olarak bahsettiğimiz mekanizmanın harmonize olma gibi bir özelliği yoktur (Sundberg 1987, Saus, 2008). Temel ses ve doğuşkanları ile yaratılıp duyurulan söz konusu çok sesliliğin kaynağı insan vücudundaki rezonans alanlarının çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin yardımıyla son derece yüksek bir bilinçlilik haliyle kullanılmasıdır.

İnsanın ses üretim mekanizmalarının incelenmesi sırasında öne çıkan prensipler konuşma ve şarkı söyleme pratikleri doğrultusunda birbirlerinden ayrılırken (Christiner, 2018), doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği gibi bu türde kısıtlamaların dışında incelemeyi gerektiren bir ses tekniği söz konusu olduğunda daha geniş bir bakış açısına ihtiyaç duyulmuştur. Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği ustası müzisyenlerin ses anlayışı konuşma ve vokal sesine ek olarak rezonans sesi olarak adlandırdıkları yapının da dahil olduğu bir çerçevede şekillenmiştir. Bu müzisyenler, larinkste oluşan parsyeller ve az miktarda gürültü içeriği ile tek ses olarak duyulan, vokal sesi olarak tanımlanan ana ses ile, vokal kanalı içerisinde oluşarak hep birlikte tınıyı meydana getiren çeşitli yüksekliklerdeki parsyelleri içeren doğuşkanlarla melodi oluşturan rezonansları birlikte kullanılmaktadır. Dolayısıyla, çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin çalışma prensibini anlamak rezonans alanlarının kullanımı ve formantlar konularının açıklık kazanması ile mümkün olacaktır. Frekansı 188,7 Hz olarak kabul edilen ve Fo olarak belirtilen konuşma sesine ek olarak, sesin rezonans

bölgelerinde filtrelenmesi yoluyla frekansların kontrol edilmeleri sonucu oluşan frekans yoğunlukları formant olarak adlandırılır (Bkz. Şekil 1.2) ve düşük frekanstan yüksek olan frekansa doğru F1, F2, F3, F4 şeklinde adlandırılırlar (Bkz. Şekil 1.3), (Sundberg, 1977, 1987; Yelken, 2005).



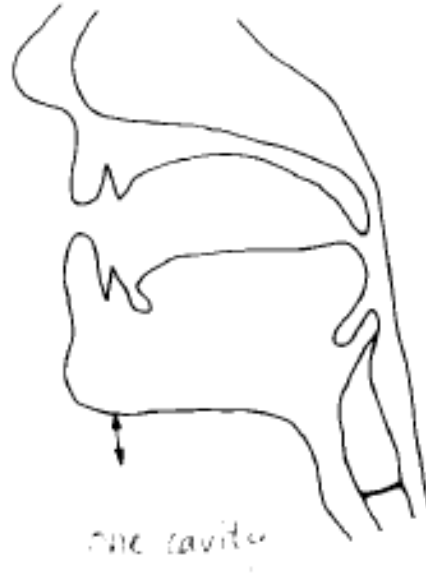
Şekil 1.2 : Bazal frekansın armonikleri (kırmızı) ve LPC eğrisi<sup>iv</sup> ile belirlenen formantlar (mavi), (Yelken, 2005 : 42)



Şekil 1.3 : Bazal frekansın 30 milisaniye seslendirilmesi sonucu ortaya çıkan ilk altı armoniği (Yelken 2005: 29).

İnsanın ses üretim mekanizmasını inceleyen çeşitli disiplinlerden çalışmalarda insan sesinde 4 veya 5 adet formant bulunduğundan söz edilmekte ve vokal müzisyenlerinin 3. formantı kullandıkları kabul edilmektedir (Yelken 2005: 38). Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin detaylarının anlaşılması açısından, ilk formantın ağzın geniş olarak açılması ile, ikinci formant frekansının dilin şekli ile ve üçüncü formantın ise dil ucunun hareketine göre belirlendiği tespitine değinmek ayrıca açıklayıcı olacaktır (Sundberg, 1977: 87). Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği, rezonans alanlarının anlatılan çalışma prensibiyle belirlendiği, bu yolla formantların birbirleri üzerine çakışmalarının sağlanmaları suretiyle uygulanmaktadır. Formantların algılanması ileri derecede yoğun/derin bir dinleme hali olarak tanımlanan (Becker, 2004) yüksek konsantrasyon içeren çok fazla pratik edilme süreci ile mümkün olabilmektedir.

Günümüzdeki çağdaş çalışmaların önceli olan çalışmalarda gelenek uygulamalarından Tuva uygulamalarının temel tekniklerinden yola çıkılarak oluşturulmuş iki temel teknik üzerinde yoğunlaşarak çalışıldığı tespit edilmiştir (Zemp ve Trân, 1991; Trân Quang Hai, 2018). Bunlardan ilki Tuva teknikleri Kargyraa ve Khöömei teknikleri temel alınmış tek alan tekniğidir (Bkz. Şekil 1.5). Zemp ve Trân, ağız boşluğunun tek ve büyük bir rezonans alanı olmasından dolayı tekniği bu şekilde isimlendirmişlerdir. Dil sabittir ve yükseltilmez, doğuşkanlar çene, dudaklar ve dil kökü ile kontrol edilirler. Bu teknikle elde edilecek en tiz olanlar 6. ve 12. doğuşkanlardır (Zemp ve Trân, 1991; Trân Quang Hai, 2018).



Şekil 1.5 : Tek Alan (One Cavity) Tekniği (Tongeren, 2002: 20).

İkinci uygulama Tuva teknikleri olan Sygyt ve Khöömei tekniklerinin temel alınması ile geliştirilen çift alan tekniğidir (Bkz. Şekil 1.6). Çift alan tekniği geleneksel olmayan uygulamalarda en çok tercih edilen teknik olarak bilinmektedir. Dil kaldırılıp arkaya ve öne doğru salınırken R sesi duyurulur. Zemp ve Trân dilin ağız boşluğunu ön ve arka boşluklar olarak ayırdığını vurgulamışlar ve tekniğe bu ismi vermişlerdir. Ortalama seslendirme aralığı alt oktavlardan bir temel ses ile 6. doğuşkandan 20. doğuşkana

kadar, daha tiz bir temel ses ile ise 4. doğuşkandan 10. doğuşkana uzanmaktadır. En yüksek noktadaki doğuşkanın seslendirilmesi esnasında vokal kanalının esnetilmesi ile yaklaşık 3000 Hz'e kadar frekans elde edilebilmektedir (Zemp ve Trân, 1991; Trân Quang Hai, 2018).



Şekil 1.6 : Çift Alan (Two Cavity) Tekniği (Tongerren, 2002: 20).

Günümüz uygulamalarının önceli olan çalışmalarda genellikle sesli harfler kullanılarak pratik yapılmış olmakla birlikte (Tongerren, 2002: 5), bugüne dek süregelen çalışmalarda kaydedilen ilerlemeler sonucunda yeni rezonans alanlarının ve bunları kontrol edebilmek adına diğer sessiz harflerin kullanılması pratiklerinin tekniğin gelişimine dahil edildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte insanın ses üretim mekanizmasının incelendiği çalışmalarda şimdiye kadar yeterli önemde görülmeyip üzerine eğilinmeyen farinksin doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinde önemli bir yere sahip olabileceği gözlemlenmiştir. Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği ustası Wolfgang Saus, son zamanlarda Aachen Üniversitesi Hastanesi'nde yaptıkları halen devam eden çalışmaları esnasında faringial dil hareketinin epiglottis ile birlikte doğuşkanları kontrol etmek konusunda oldukça etkin olduklarına dair bulgulara ulaştıklarını vurgulamıştır (Saus, 2018). Farinks dili diye adlandırılan bölüm 2. rezonans frekansını kontrol ederken dilin altındaki bölge 3. rezonans frekansını kontrol etmektedir. Dili L harfi pozisyonunda tutmak ve dilin yan bölgelerini geriye çekmek suretiyle duyulması mümkün olacak Amerikan İngilizcesindeki artikülasyon ile R harfi üretmek yoluyla yapılan çalışma sonucu 2. rezonans frekansına olabilecek en yakın pozisyona ulaşmanın sağlanması mümkündür. Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin ulaşmak istediği hedef, her iki rezonans frekansını birbirinin üzerine getirebilmenin başarılması suretiyle o anda bir doğuşkan ile buluşturmak konusunda başarılı olabilmektedir. Doğuşkanların kullanım alanının genişliği kullanılan tekniğe göre farklılık göstermektedir. NG tekniği pest perdeden temel ses üzerine uygulamalar, ısıklık tekniği olarak anılan L, R, ve J teknikleri ise tiz perdeden uygulamalar için uygun kabul edilmektedir. Frekans alanının genişliği ise A4 ve D7 arası, başka bir deyişle yaklaşık olarak 440 ve 2500 Hz aralığı arası olarak kabul edilmektedir. Limitler vokal kanalının

kendini biçimlendirme yeteneğine, ayrıca rezonans frekanslarına göre belirlenir. Bu noktada A4 ve B5 arası NG, E5 ve D7 arası ise L/R/J teknikleri kaynaklı kabul edilmektedir (Saus, 2018). Söylenebilen doğuşkanlar aralığına gelince, 3. doğuşkan ile en fazla 16., genellikle 16. doğuşkan söylenebilir doğuşkanlar olarak kabul edilmektedirler. Tuva'da 13. doğuşkandan sonrası seslendirilmemekte (Tongeren, 2018), ayrıca 1 ve 2. doğuşkanlar ise ayrı duyulmamaktadır. Temel ses için genellikle G2 alt limitini tercih edilmektedir. Üst limit tercihi ise soprano için 3., 4. ve 5. doğuşkanların söylenmesinin mümkün olduğu C5 sınırı belirlenmektedir (Saus, 2018). Tekniğe dair müzikal üretim pratiklerine gelince, performanslar için genellikle kiliselerin tercih edildiği gözlemlenmiştir ve bunun başlıca sebebi bu yapıların akustik özellikleridir. Daha önce ifade edildiği üzere, çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği sonucunda birbirini dairesel bir yapıyla sarmalayıp içiçe geçen sesler yumağı olarak tanımlanabilecek bir yapı ortaya çıkmaktadır. Kiliseler gibi yapıların akustik ortamları birbirleri etrafında dans eden bu sessel bütünlüğü duyurmak için ideal özellikler göstermektedir. Seslerin dairesel olarak üretilmeleri ile kastedilen, doğuşkanların temel sese oktavı aşan uzaklıklarda yer alan doğalarının yanında uygulamada belirli kalıplar dahilinde seslendirilmek suretiyle gözlemlenen (Bkz. Şekil 1.9, Şekil 1.10), bir nevi bağımsız seslendirme pratiğidir.



Şekil 1.7 : Do ( C ) temel sesi üzerinde kalıp örneği-1 (Hinds, 2017: 18).



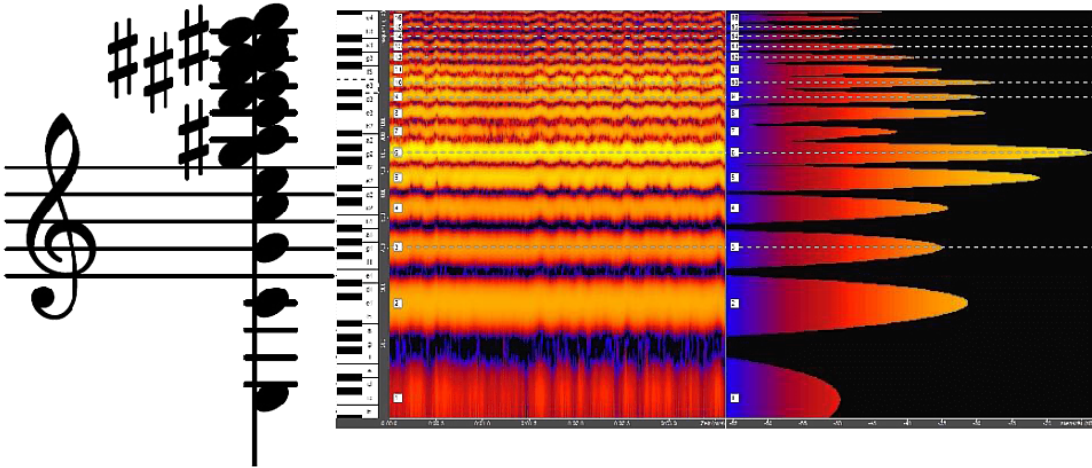
Şekil 1.8 : Do ( C ) temel sesi üzerinde kalıp örneği-2 (Hinds, 2017: 18).

Doğuşkanlarla müzik üretiminin ilk aşamasının stil konusunda karar vermek olduğu belirtilmiştir (Saus, 2018; Hefe, 2018). Doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği üretimleri (1) melodi ve (2) *tını* ve/veya *sound* yaklaşımların bir seçilip temel alınarak gerçekleştirilmektedir. Geleneksel uygulamalara daha yakın müzikal düşünce tercihinde olan ve tercihini klasik batı müziği kökenlerine sadık kalma yönünde kullanan müzisyenlerin ağırlıklı olarak melodik yaklaşımı kullandıkları gözlemlenmiştir. Avant-garde müzisyenler ise *sound* yaklaşımını temel almaktadırlar. Dolayısıyla, doğuşkanlarla müzik yazımı söz konusu olduğunda, performans sırasında gerçekleşen müzikal hareketleri tam olarak doğru ifade etmiyor olmakla birlikte, melodik temelli olanlar standart nota yazımında doğuşkanların numaraları ile porte üzerinde yer almaları suretiyle yazıya dökülmektedir (Bkz. Şekil 1. 11). *Sound* temelli Avant-garde yaklaşımlarda ise standart nota yazımının dışında yazım ihtiyacı vurgulanmaktadır (Saus, 2018).



Şekil 1.9 : Melodi temel alınarak seslendirilen çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği uygulaması notaya alış örneği olarak Anna-Maria Hefe, Sehnsucht nach dem Frühling (W. A. Mozart) performansının ilk bölümü (araştırma arşivinden)<sup>v</sup>.

Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme ustası müzisyenlerden, aynı zamanda kimya alanında bilim insanı olan Wolfgang Saus'un bilimsel bakış açısı konusundaki titizliği görüntüleme konusunda kendini göstermiş ve Bodo Maass ile ortak bir çalışma içerisinde yer alarak geliştirilmesine katkıda bulunduğu Overtone Analyzer<sup>vi</sup> ismini verdikleri yazılımın oluşturulması ile sonuçlanmıştır (Bkz. Şekil 1.12). Yazılım, Anna-Maria Hefe, Trân Quang Hai başta olmak üzere pek çok müzisyen tarafından tercih edilmektedir.



Şekil 1.10 : Wolfgang Saus'un Overtone Analyzer ile gerçekleştirdiği 130.8 Hz frekanslı Do ( C ) sesi üzerindeki görselleştirme çalışması (Wolfgang Saus kişisel arşivinden)<sup>vii</sup>.

### **Avrupa Uygulamalarının Kökenleri ve Gelişimi**

Tarihsel olarak 60lı yıllarda yoğunlaştığı gözlemlenip günümüzdeki bugünkü şeklini alan easternization (Rachmann, 2017) akımları ile Avrupa müzisyeniyle buluşan doğuşkanlarla şarkı söyleme pratikleri daha önce olduğu gibi günümüzde de



profesyonel ve amatör müzisyenler tarafından uygulanmış ve uygulanmaktadır. Çalışmada profesyonel uygulamalar ele alınmakta, söz konusu müzisyenler konuyu son derece teknik ve teknolojik yaklaşımla algılayan içsel farkındalık bilincinde, bilimsel yaklaşımın önemseyen Avant-garde müzisyenlerdir. Bu müzisyenler bir yandan tekniğin gelişimi ve müzik yazımı için yazılım geliştirilmesi üzerine çalışırken, ağız arpi gibi bilinen en ilkel enstrümanlardan olduğu kabul edilen bir enstrümanı elektronik müzik yazımında kullanabilmekte, hatta söz konusu yazılımı görselleştirme aracı olarak kullanıp minör eğitim süreci önerileri geliştirerek müzik pedagojisine alternatif önerilerde bulunabilmektedirler. Profesyonel müzisyen uygulayıcıların bu titiz yaklaşımları profesyonel olmayan uygulayıcılar ile aralarında bir gerilim alanının varlığını işaret etmektedir. Tekniğin olası iyileştirici etkileri her iki yaklaşım tarafından kabul edilse de profesyonel olmayan uygulayıcıların kullanma biçimleri profesyonel uygulayıcılar tarafından meşruiyet sorununa kaynaklık eder değerlendirilmektedir. Bu duruma çözümün tamamen bilimsel temelli, farklı disiplinlerden uygulanabilir işbirlikleri (Becker, 2009) ile oluşturulacak çalışmalarda yattığı belirtilmektedir (Saus, 2018; Richter, 2018; Hefe, 2018)

Karlheinz Stockhausen'ın *Stimmung*'u (1968) tekniğin klasik batı müziği temelleri ile düşünülerek sergilendiği ilk çağdaş kompozisyon olarak kabul edilmektedir (McElheran, 1973; Tannenbaum, 1987; Baumeister 2011) ve çalışmanın konusu müzisyenler kendilerini Stockhausen'ın açtığı öncü yolun temsilcileri olarak görmektedirler. Avant-garde müziğin standart notasyon ile yazılamaz, geleneksel besteci bilinen müzik teorisi içinde kurullarla hareket ederken Avant-garde besteci yola *sound* düşüncesi ile çıkmaktadır (McElheran, 1973: 19). Performanslarının çoğunlukla doğaçlama sanatı oturumlarında *sound* temelli gerçekleştiren, yeni müzik anlayışları yaratımını, dolayısıyla müzik yapıtına büyüsunü kazandırma arzularını dile getiren müzisyenler (Saus, 2018; Lubbe, 2018; Trân, 2018; Tongeren, 2018) tekniği Avrupa çağdaş ses anlayışında bir tür zaman/mekan algısına kapıyı açma iddiası ile değerlendirmektedirler.

Büyük teorilerin totaliter eğilimleri meşrulaştırılma konusunda araçsallaştırılmaları deneyimleri post-modernizm/post-yapısalcılık teorileştirme çalışmalarını anlaşılır kılmakla birlikte günümüz dinamiklerini açıklamakta etkisiz görünmektedir (Eagleton, 1996). Müziğin belli amaçlar için kullanıldığında kitle aldatmacası olacağı tartışması (Adorno ve Horkheimer; 1944) ve yeniden üretimin müzik için *Aura* (Benjamin, 1935, 1969) yitirmine sebep olduğu iddiası halihazırda geri döndürülemez midir? Müzik zaman ve mekânın ötesinde bulunmak gibi bir ayrıcalığa sahip olabilir mi? Müzik yapıtının hasret duyduğu dönemlerini yadsımak nitelikli bir müzisyen için mümkün görünmemektedir. Avrupalı modern birey kendi seçimi sonucu yaşadığı izole olma halinden kaynaklanan yalnızlığını, bunun yanında hasret (*sehnsucht*) olarak tanımlanması mümkün duygu-durum halini sorgulamaktadır. Bu arayış kendini sanat üretimlerinde de kendini göstermektedir. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi Kuramı*'nda modern toplumdaki önce doğa durumunda yaşayan doğal ve özgür insanın toplumsallaşma ile doğal durumundan uzaklaşıp yabancılaştığını vurgulamış, bunun temellerini yükselen burjuvazi ve yeni şehirciliğe, yaygınlaşan ticarileşmeye,

bürokrasiye güdümlülüğe dayandırmıştır (URL 5). Modernleşme yolunda endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin de hızıyla yabancılaşma sürecinde ilerleyen insanın kendini sevme durumundan (*amour de soi*) toplumsallaşma ile yapay benlik (*amour de propre*) durumuna geçmesi günümüzün toplumsal dinamiklerinin altyapısı oluşturmuştur. Althusser'in ideolojik aparatlar ile ilgili tezinin gücü toplumun dinamiklerinin sınıf ilişkileri tarafından belirlendiği, sınıf iktidarına tabi olduğu yorumunda yatmaktadır. Güç sadece devlet kurumları aracılığıyla değil, dernek ve benzeri özel kurumlar tarafından da uygulanmaktadır (1971: 125). Kurumların, devlet ve/veya diğer güç mekanizmalarının çatısı altında çözüm bulunamayan sorunlara sivil müdahaleler sürpriz değildir, siyasal topluluğa karşı sivil toplumun önerilmelidir (Gramsci, 1929-1935). Bu mücadele hareketleri günümüze sivil toplum kuruluşları formunda uzanmışlardır (Appadurai, 2000: 2) ve sivil toplum hareketleri bireysel çabalara dayanmaktadır. Analitik felsefenin teknik ve dogmalarını Marksist söylemlere uygulayan metodolojik bireycilik (Elster, 1985) sosyal bilimlerde bireylere dayanarak yapılan açıklamaların gücünü kabul eder ve radikal bütünlük kavramının tehdit olarak algılanmasının yanında makro teori için mikro esaslı analizin yapılmasının öneminden bahseder (Wright, Levine ve Sober, 1992: 126). Günümüz bireyi hegemonik yapıların boyunduruğu ile ilgili sınırlar konusunda söz sahibi olacağını düşünmektedir. Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniği ustası müzisyenler köklü klasik batı müziği eğitim temelleri üzerine kendi kişisel merak ve biliçleri doğrultusunda ekledikleri diğer özellikleri ile yüksek düzeyde performans ve yaratıcılık pratiklerini, insan doğasının temelinde yer alan müzikal süreç algısının hem toplumsal hem de müzikal değişim için temel bir motivasyon sağlamaya yeter güçte olduğunu (Blacking, 1978: 21) bilincinde olarak çeşitli kültürlerin müzikleriyle işbirliklerine açık bir duruş sergileyen güçlü müzisyen bireyler olarak öne çıkmaktadırlar. Günümüzün Avrupa koşullarında, özellikle yığınsal toplumsal yapı söz konusu olduğunda yükselişte gözlemlenen affinal gruplaşmaya dönüş, dolayısıyla yerellik kavramına yönelim gözlemlenirken (Maffesoli, 1996: 95), diğer yandan ulusalcılığın çözülümü ile birleştirici etkileri savunan bakış açıları sürekliliğini devam ettirmektedir (Zürn, 2005). Sürecin göç ile ilişkisi ve tarihsel süreçlerde göç durumunda olanın tarihsel Avant-garde ilan edilişi (Clifford, 1986, 1997) iddiasından da destek alarak, bugün çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin Avrupa'daki yerini Avant-garde müzik sahnesinde bulmasının nedenini daha iyi anlamak mümkün olacaktır. Çağdaş müzisyenin bilinci kültürlerarası bir düşünce tarzını ifade ederek, farklı kültürel geçmişlere ve uyarılara ait çeşitli modüler desenleri ve performans uygulamalarını iç içe geçirerek bir tür müzikal kimlik yaması oluşturmaktadır. Bu müzisyenler kendini diğerlerinde (Cuccioletta, 2001-2002) görerek genel müzik tarzlarını ve tür kategorilerini aşmaktadırlar. Bu yolda içsel ve gezegensel farkındalık gelişimini temel almaları nedeniyle küresel insan bilinci geçmişine, bütünsel ve gezegensel farkındalık çerçevesinde katkıda bulunmaktadırlar (Baumann, 2000, 2018). Kökenlerinde Protestan iş etiği prensipleri (Weber, 1930, 1992, 2001, 2005) ve sofistike Alman düşünsel mirasının yarattığı derinlemesine bakış alışkanlığının yattığını düşünülen bu estetik işbirliğinin bir nevi müzikal miras olarak tanımlanabilecek (Norton ve Matsumoto, 2019) etkisi ile müzik üretimlerini geleceğe taşıyan bu müzisyenlerin çalışmalarında hem geleneksel hem de yeniyi denemekten

çekinmeyen eğilimler ve ortak nokta olarak *sound* arayışlarındaki titizlik göze çarpmaktadır. Avrupa temelli batı kültürü sanatına dair estetik anlayışın ideolojik temellerinin aranması hedeflediğinde öncelikle Alman düşünsel yaklaşımı ve ilerleyişinden yola çıkan bir rotanın izlenmesi kaçınılmaz görünmektedir (Eagleton, 1991). Son derece akılcı ve tüm detaylarda derin odaklanma yoluyla ilerleyen Alman bakış açısı kelimenin gerçek anlamıyla derinlemesine bakışı ve bu tür bir bakışla gelişecek anlayışı (*verstehen*) temsil etmektedir. Bu derinlemesine bakış 19. Yüzyıl sonlarından itibaren iyice anlama olarak ifade edilebilecek *verstehen* kavramı ile açıklanmaya başlanmıştır. Sezgi, empati veya hayal gücü yoluyla içten gelen bilginin aksine gözlem ve hesaplama yoluyla anlamayı ifade etmek için görevlendirilmiş bir terim olarak *verstehen*, Weber, Dilthey, Rickert gibi sosyal bilimciler, çoğunlukla sosyologlar tarafından kullanılmıştır (Outhwaite, 1975). Bu derinlemesine bakış ile yaşanan entelektüel sıçramanın dönemin çağdaş müzik pratiklerine etkileri yadsınamaz kabul edilmektedir (Fulbrook, 1991, 2004). Bu entellektüel sıçrama sürecinin temelinde, Weimar Cumhuriyeti'nin kültür ve sanat alanında hareketliliğin deneysel çalışmalar ve öncü tutum ile yarattığı kayda değer etkilerin yattığı kabul edilmektedir (Laqueur, 1975). Kültür hayatındaki öncü hareketlerdeki döneme dair dinamizm tarihçiler tarafından geniş halk kitleleri tarafından asla anlaşılammış olmaları ve halk ile kültürel yaşam arasında bir uçurumun oluşmasına sebep oldukları düşüncesi ile Weimar Cumhuriyeti'nin başarısızlığı ile sonuçlanan olaylar döngüsünün bir parçası olarak nitelendirilmektedir (Süß, 2018). Bu çalışma açısından, dönemin Avant-garde müzik yaklaşımlarının 1960'lı yıllardan itibaren kendilerini göstermeye başlayan yeni arayışların, dolayısıyla bugünün çağdaş müzik yaklaşımlarının temellerinden biri olduğu düşünülmektedir. Çok sesli doğuşkanlarla şarkı söyleme tekniğinin kültürel yaşamda çoğunlukla Avant-garde müzik sahnesinde yer bulması, onun haricinde gözlemlenen ilgi alanlarının alternatif iyileşme/iyileştirme seansları olması ve profesyonel müzisyen uygulayıcıları olan çağdaş Avrupalı Avant-garde müzisyenlerin bilimselliği temel alan yaklaşımları ile profesyonel müzisyen olmayan uygulayıcılarının tekniğin iyileştirici olduğu yönündeki mevcut yaklaşımları arasında mevcut olan gerilim çözülmeyi bekleyen bir sorun olarak tespit edilmiştir. Tekniğin iyileştirici etkisi iddiasının dile getirilmesinin son derece kapsamlı disiplinlerarası bir çalışma sonrasında söz konusu olmasının önemi tartışılmaz. Bu çalışmanın bahsedilen boyutta bir çalışma fikriyle kıyaslandığında oldukça kısıtlı imkanları ile tekniğin iyileştirici değil ama iyi hissettirici etkisine, temel melodik unsurlardan dışarı çıkmayan yapısı ele alınarak, Gottfried Leibnitz'in ifade ettiği gibi müziğin bilinçdışı aritmetik olduğu iddiasıyla, bilinçdışı hesaplama dayanağı, bu yönüyle karmaşık yapısına rağmen temel melodik unsurları tekrarlama ile anlaşılmasının entelektüel çaba gerektirmemesi (Altenmüller, Schlaug; 2015), müzikal seslerin kombinasyonları için algısal konforun derecesi (Bidelman, Krishnan; 2009, 2011) ve en az çaba ilkesinden (Ferrero, 1894) faydalanılarak açıklama getirilmeye, karmaşık yapısıyla kabul edilirliliğinin, insanı iyi hissettiren bütünleştirici yapısının bu yollarla anlaşılmasına çalışılmıştır. Tekniğin profesyonel müzisyen uygulayıcılarının da ısrarla vurguladığı üzere, bu konuda açıklama getirebilecek yaklaşımın geliştirilmesi ancak disiplinlerarası bir düşünce ile mümkün olabilir ve bu konuda örnek bir çalışmada

(Bakolis, Hammoud, Smythe, Gibbons, Davidson, Tognin ve Mechelli, 2018) geliştirilen bir uygulama benzeri bir çalışma veya sinirbilim gibi disiplinlerle kapsamlı işbirliği önerilebilir.

### Referanslar

- Adorno, Theodor and Max Horkheimer. 1944, 2003. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press
- Aksenov, A. N. 1973. "Tuvin Folk Music". *Journal of the Society for Asian Music*, Vol. 4, No. 2, pp. 718
- Altenmüller, E. and Schlaug, G. 2015. "Apollo's Gift: New Aspects of Neurologic Music Therapy". *Progress in Brain Research*, Vol. 217, pp. 237-252
- Althusser, Louis. 1971, 1994, 2014. *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, translated by Ben Brewster. London: Verso
- Appadurai, Arjun. 2000. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture and Society*, Vol.7, pp. 310-332
- \_\_\_\_\_. 2000. "Grassroots Globalization and the Research Imagination". *Public Culture*, Vol. 12, No. 1, pp. 119-131 (Article) Published by Duke University Press
- Bakolis, Ioannis; Ryan Hammoud, Michael Smythe, Johanna Gibbons, Neil Davidson, Stefania Tognin and Andrea Mechelli. 2018. "Urban Mind: Using Smartphone Technologies to Investigate the Impact of Nature on Mental Well-Being in Real Time". *BioScience*, Vol. 68, No. 2, pp. 134-145, <https://doi.org/10.1093/biosci/bix149>
- Baumann, Max Peter. 2000. "Local Musical Traditions in the Globalization Process". *The World of Music*, Vol. 42, No. 3, pp. 121-144
- \_\_\_\_\_. 2018. "The transformation of the world: Silk Road musics, crosscultural approaches, and contemporary metaphors". In *Studies on a Global History of Music*. Oxon: Routledge, pp. 114-139
- Bauermeister, Mary. 2011. *Ich hänge im Triolengitter: mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*. Munich: C. Bertelsmann
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Ethnomusicology and Empiricism in the Twenty-First Century". *Ethnomusicology*, Vol. 53, No. 3, pp. 478-501
- Benjamin, Walter. 1935, 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Production", In *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, New York: Schocken Books
- Bidelman, G. M. and Krishnan, A. 2009. "A Neural Correlates of consonance, dissonance and the hierarchy of musical pitch in human brainstem". *The Journal of Neuroscience*, Vol. 29, No. 42, pp. 13165-13171

- \_\_\_\_\_. 2011. "Brainstem correlates of behavioral and compositional preferences of musical harmony". *Neuroreport*, Vol. 22, pp. 212-216
- Blacking, John. 1978. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". *Yearbook of the International Folk Music Council*, No. 9, pp. 1-26
- Bloothoof, Gerrit; Bringmann, Eldrid; van Cappelen, Marieke; van Luipen, B. Jolanda; Thomassen, P.Koen. 1992. "Acoustic and Perception of Overtone Singing". *Acoustical Society of America*, Vol. 92, No. 4, pp. 1827-1836
- Christiner, M. Reitere. 2018. "Early Influence of Music Abilities and Working Memory on Speech Imitation Abilities". *Brain Sciences*, Vol. 8, No. 169, [https://doi: 10.3390/brainsci8090169](https://doi.org/10.3390/brainsci8090169)
- Clifford, James and George E. Marcus. 1986. *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press
- Eagleton, Terry. 1991. *The Ideology of The Aesthetics*. London: Verso
- \_\_\_\_\_. 1991. *Ideology, An Introduction*. London: Verso
- \_\_\_\_\_. 1996. *The Illusions of Postmodernism*. London: Verso
- Elster, Jon. 1985. *Making Sense of Marx: Studies in Marxism and Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press
- Ferrero, G. 1894. "L'inertie mentale et la loi du moindre effort". *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Vol. 137, pp. 169-182
- Fulbrook, Mary. 1991, 2004. *A Concise History of Germany*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hinds, Stuart. 2005. "'New Music for Chorus with Overtone Singing". *Choral Journal*, Vol.3
- \_\_\_\_\_. 2007. "Argument for the Investigation and Use of Overtone Singing". *Journal of Singing*, Vol. 4
- \_\_\_\_\_. 2017. *Making Music With The Overtone Singing*.
- Hykes, David. 2015. "David Hykes and the Harmonic Presence Foundation (founded a 1981)", Pommereau. <http://www.harmonicworld.com>
- Karaosmanoğlu, M. Kemal. 2017. *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları
- Laqueur, Walter. 1975. *Weimar: A Cultural History 1918-1933*. New York: G.P. Putnam's Sons
- Levin, Theodore Craig. 2006. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press

- Maffesoli, M. 1996. *Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Trans. D. Smith. London and Thousand Oaks, CA: Sage
- Maxfield, Lynn; Titze, Ingo. 2015. "Overtone Singing: In The News Again". *Journal of Singing*, 714, pp.469-471
- Norton, Barley and Naomi Matsumoto. 2019. *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*. Oxon: Routledge
- Pegg, Carol. 2001. *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative: Performing Diverse Identities*. Seattle: University of Washington Press
- Rachele, Rollin. 1996. "Overtone Singing Study Guide". *Cryptic Voices Productions*, pp. 1- 127
- Saus, Wolfgang. 2006. *Oberton Singen: Das Geheimnes eines magischen Stimmkunst*. Aachen: TraumzeitVerlag
- \_\_\_\_\_. 2008. "Faszination Oberton: Was Sind Obertöne?". *Wellness: Klang Therapie*, Vol. 6, pp. 58-60
- \_\_\_\_\_. 2009. " "
- Sundberg, Johan. 1977. "The Acoustics of the Singing Voice". *Scientific American*, No. 236, pp. 82-91.
- \_\_\_\_\_. 1987. *The Science Of The Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press
- Tannenbaum, Mya. 1987. *Conversations with Stockhausen*. Oxford: Clarendon Press
- Tisato, G. and A. Ricci Maccarini. 1991. "Analysis and synthesis of Diphonic Singing". *Bulletin d'Audiophonologie*, Vol. 7, No. 56, pp. 619-648
- Tongeren, Mark van. 2002. *Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. The Harmonic Series No. 1. Amsterdam: Fusica
- Trân, Quang Hai. 1989. "Réalisation du chant Diphonique", *Le Chant diphonique, Institut de la Voix, Limoges*, dossier No. 1, pp. 15-16
- URL 1 < <https://www.oberton.org> >
- URL 2 < <https://www.helbling-verlag.de/?pagename=product&product=S8007CR#toc> >
- URL 3 < [https://www.youtube.com/watch?v=L8km\\_swzsq0&vl=de](https://www.youtube.com/watch?v=L8km_swzsq0&vl=de) >
- URL 4 < <https://www.youtube.com/watch?v=YIUvX7hebBA> >
- URL 5 < <http://www.anlikdergisi.com/2017/08/02/rousseauda-yabancilasma/> >
- Vetter, Michael. 1983. Liner notes to LP/CD *Overtones, Voice and Tambura*. Wergo Spectrum
- \_\_\_\_\_. 1987. *Wenn Himmel und Erde sich Vereinen*. Wessobrun: Integral Verlag
- \_\_\_\_\_. 1987. *Die Obertonschule*. Mainz: Wergo Schlaplatten

- \_\_\_\_\_. 1991. *Das Oberton Chorbuch*. Kirchgarten-Geroldstal: Michael Vetter Verlag
- Wright, Erik Olin; Andrew Levine and Elliott Sober. 1992. *Reconstructing Marxism: Essays on Explanation and The Theory of History*. London: Verso
- Yelken, Kürşat. 2005. "Farklı Müzik Türlerinde Eğitim Gören Öğrencilerin Seslerinin Akustik Analiz ile Karşılaştırılması". Uzmanlık Tezi, Taksim Eğitim ve Araştırma Hastanesi, KBB Baş ve Boyun Cerrahisi Kliniği
- Zemp, Hugo. 1989. "Filming Voice Technique: The Making of the Song of Harmonics". *Film and Video in Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3, pp. 56-85
- Zemp, Hugo and Trân Quang Hai. 1991. "Recherches Experimentales sur le Chant Diphonique". *Chaiers de Musiques Traditionnelles*, Vol. 4, pp. 27-68.
- Zürn, Michael. 2005. *Globalizing Interests: Pressure Groups and Denationalization*. Albany, NY: State University of New York Press.

### Kişisel Görüşmeler

- Alessio Castellacci, 28.Eylül.2018, Berlin, Almanya
- Anna-Maria Hefe, 29.Haziran.2018, Stuttgart; 30.Temmuz.2018, Deisenhofen, Almanya
- Prof. Dr. Bernhard Richter, 22.Haziran.2018, Freiburg, Almanya
- Prof. Dr. Elena Ungeheuer, 15.Haziran Würzburg, Almanya
- Prof. Dr. Gareth Lubbe, 8.Kasım.2018, telefon ile görüşme
- Heinz Ratz, 5.Ağustos.2018, Frankfurt, Almanya
- Prof. Dr. Jerome Jan, 15. July. 2018, Amsterdam, Hollanda
- Joachim Lustig, 29. Haziran.2018, Stuttgart, Almanya
- Prof. Dr. Juniper Hill, 5.Haziran.2018-18.Eylül.2018, Würzburg, Almanya
- Mark van Tongeren, 14-15.Temmuz. 2018, Amsterdam, Hollanda
- Prof. Dr. Max Peter Baumann, 14. Eylül. 2018, Bamberg, Almanya
- Dr. Peter Süß, 24.Temmuz.2018, Würzburg, Almanya
- Rainer Hartmann, 30.Temmuz.2018, Münih, Almanya
- Riders Connection, 5.Ağustos.2018, Frankfurt, Almanya
- Prof. Trân Quang Hai, 30. Ağustos. 2018, Paris, Fransa
- Prof. Dr. Ulrich Konrad, 5.Haziran-18.Eylül.2018, Würzburg, Almanya
- Vladko Kučan, 22-23.Haziran.2018, Hamburg, Almanya
- Wolfgang Saus, 11. September. 2018, Dürrwangen, Almanya

---

**Notlar:**

<sup>i</sup> [www.genghisblues.com](http://www.genghisblues.com)

<sup>ii</sup> Metin içerisinde açıklayıcı olmaları amacıyla araştırma arşivi içerisinde seçilerek kullanılan şekiller ilgili literatürün (Karaosmanoğlu, 2017) desteklediği bilgilerin Overtone Analyzer yardımıyla örnekler üzerinde doğrulanması sonrasında tarafımda transkript edilerek oluşturulmuştur.

<sup>iii</sup> Metin içerisinde açıklayıcı olmaları amacıyla araştırma arşivi içerisinde seçilerek kullanılan tablo ilgili literatürün (Karasmanoğlu, 2017) desteklediği bilgilerin Overtone Analyzer yardımıyla örnekler üzerinde doğrulanması sonrasında tarafımda transkript edilerek oluşturulmuştur.

<sup>iv</sup> LPC : Linear Predictive Coding

<sup>v</sup> Anna-Maria Hefe Sehnst nach dem Frühling performansının transkripsiyonunda, alt iki portede yer alan arp partiyonu Hefe tarafından daha önce transkript edilmiş olup kullanım izni alınmak suretiyle eklenmiş, üstten ikinci portede yer alan temel ses ile en üst portede yer doğuşkanlar tarafımda transkript edilerek kullanılmıştır.

<sup>vi</sup> [www.sygyt.com](http://www.sygyt.com)

<sup>vii</sup> Wolfgang Saus gerek Overtone Analyzer ile yapılan çalışmalar konusundaki yol göstericiliği gerek yıllarca süren çalışmalar sonucu oluşturduğu ver kayıtlarını paylaşmaktaki içtenliği ile çalışmaya çok büyük katkıda bulunmakla birlikte, oluşturduğu web sayfasında bahsi geçen çalışmalarının erişime açık olarak paylaşmaktadır ([www.oberton.org](http://www.oberton.org)).





# KONSERVATUVARLAR SOLFEJ EĞİTİMİNDE TON-MOD VE MAKAM ÖĞRETİMİNİN BETİMLENMESİ

Filiz YILDIZ<sup>1</sup>, Uğur TÜRKMEN<sup>2</sup>

## Abstract

### DESCRIPTION OF TONE-CHORD AND MAQAM EDUCATION IN SOLFEGE EDUCATION IN CONSERVATORIES

It is thought that solfège education, carried out in conservatories, which continues as undergraduate and postgraduate after primary school and high school, has an effect on all the other lectures with versatility and multidimensionality in its content. Among the aims of solfège lecture, apart from students acquiring information and skills, developing their creativity, musical memory and perception, there is enhancing the quality of composers as well. To execute these aims, the lecture content has to be detailed and versatile. It is predicted that the versatility of rows in solfège lectures in conservatories are restricted for both theoretical and practical aspects, and compared maqam alrow education hasn't placed in such areas as solfège, dictation, theory. In this study, it is aimed to describe the tonal, modal and maqam alrows in conservatories which are giving primary and high school education, and describe the training situation based on dictation. For this aim, the data, which obtained by means of structured interviews with solfège educators in three conservatories which were determined by conscious sample, is analyzed in accordance with qualitative analysis techniques. The study based on a scanning model is thought to be contributive to the area and be a source to studies on solfège education, program content, theory education.

**Keywords:** Theory, Solfège, Maqam Training.

## Giriş

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda solfej-teori-müziksel işitme, okuma ve yazma vb. adlarla yürütülen solfej eğitimi içerikleri; kurumlara ve eğitimcilere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu ilk bakışta normal bir olgu olarak görülse de derinlemesine bir inceleme ve en önemlisi sorgulama yapıldığında basitçe normal karşılanacak bir durum olmadığı düşüncesi oluşmaktadır.

Güzel Sanatlar Liseleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik alanı-İlgili bölümleri, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları ve birçok farklı adı, bölümü, anasanat dalı ve anabilim dalı bulunan konservatuvarlarda yürütülmekte olan solfej derslerinin çoğu zaman tek yönlü olduğu düşüncesi yaygındır.

<sup>1</sup> Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD, filizyldz88@gmail.com

<sup>2</sup> Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, uturkmen@aku.edu.tr

Bu ders dolaylı veya dolaysız birçok dersi etkilemekte, öğrenci başarısında önemli bir yer edinmektedir. “Müziksel olarak duyulan sesleri algılama, tanımlama, ayırt etme, çözümlenme davranışlarını içerir. Müziksel Okuma; bir müzik yazısının müziğin harfleri olarak nitelendirilecek notaların ad, yükseklik, süre (ritim), hız, gürlük ve ayırtlarıyla seslendirmeye denir. Müziksel Yazma ise; sesleri müzik yazısının öğeleriyle ifade etmeye denir. Müziksel Yazma müziksel düşünmeyi kolaylaştırır, müziksel yaratıcılığı geliştirir, müziksel yaratıcılığa ilişkin etkinlikler müzik dilinin öğelerini daha iyi kavramaya yardımcı olur” (Aydoğan ve Özgür, 2002: 4).

Aşağıdaki üç araştırma-yüksek lisans tezinin bu görüşü desteklediği düşünülmektedir.

Yıldız tarafından yapılan “*Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretiminde Sefai Acay Yaklaşımının Kullanılabilirliği*” yüksek lisans tezi sonuçlarına göre; Güzel Sanatlar Lisesi’nde MİOY derslerini yürüten eğitimcilerin, ya sadece makam konusuna yoğunlaşan ya da sadece ton kavramını açıklayan ve aralarında bağlantı kurulmayan kaynaklardan yararlandıkları, öğrencilerinin makamsal dizileri öğrenmelerinin diğer derslerdeki başarılarını etkilediği görüşünde oldukları, makamsal dizileri öğretirken büyük çoğunluğunun Türk sazlarından yararlanmadıkları, öğrencilerin müziksel işitme, okuma, yazma, deşifre ve müziği analiz edebilme becerilerinin gelişmesinde makamsal dizilerin öğretiminin gerekli olduğunu düşündükleri, karşılaştırmalı dizi öğretimini yapmadıkları anlaşılmaktadır. Yine aynı çalışmada; eğitimcilerin derslerde müfredatları gereği daha çok Batı müziği ses sistemi üzerinde yoğunlaştıkları ve solfej-dikte-teori eğitimi verdikleri sonucuna ulaşılmış; konuya yönelik eğitimcilerin eğitimi temelinde seminerlerin yapılması, MEB öğretim programlarında karşılaştırmalı dizi öğretimine yer verilmesi önerilmiştir (2013: 103-104).

Özdemir tarafından yapılan “*Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersinin Ölçme-Değerlendirme Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma*” konulu yüksek lisans tezinde ise; Müziksel İşitme Okuma ve Yazma derslerinin ölçme değerlendirme uygulamalarında kullanılacak olan örnekleri içeren yönerge hazırlanmış, on dokuz üniversiteden yirmi sekiz eğitimcinin katılımı ile bulgular elde edilmiştir. Edinilen bulgulardan, ülkemizdeki Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında görev yapan müziksel işitme, okuma yazma dersi eğitimcilerinin ölçme değerlendirme uygulamalarındaki benzerlik farklılıklar ortaya çıkmış, ayrıca eğitimcilerin uygulamalarında hangi konu ve içeriklere daha çok önem verip vermedikleri de anlaşılmıştır. Konumuzla ilgili ulaşılan sonuçlar ve araştırmacının önerileri şöyledir. “Makam bilgisi, modalite bilgisi, karşılaştırmalı tonal modal ve makamsal diziler konularına ölçme değerlendirme uygulamalarında hiç yer vermeyen eğitimcilerin olduğu ortaya çıkmış, Müziksel İşitme Okuma Yazma dersinin ölçme değerlendirme uygulamalarında Batı müziği sistemine dayalı ölçme değerlendirme uygulamalarına daha çok ağırlık verildiği görülmüş, Solfej okuma becerilerini ölçmeye yönelik en çok tercih edilenlerin doğal majör, doğal minör, armonik minör, melodik minör, kromatik dizi, içerikli solfejler olması açısından benzerlik göstermiş, eğitimcilerin, öğrencilerinin makamsal dizileri öğrenmeleri orkestra, koro, çalgı derslerindeki başarılarını etkilediğini, analiz becerilerinin gelişmesine katkı sağladıklarını düşündükleri ama

özellikle ölçme değerlendirme uygulamaları içerisinde yeteri kadar makamsal uygulamalara yer vermedikleri belirlenmiştir (2018: 77-78).

Ürün tarafından yapılan *"Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi"* adlı yüksek lisans çalışmasında; Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı Astsubay Hazırlama Okulu 12. sınıf öğrencilerinin tonal ve makamsal bilgi düzeylerinin / hazır bulunuşluklarının değerlendirildiği bir ön test uygulanmıştır. Öğrencilerin ön test sonucunda; makamsal dikte, solfej, deşifre ve analiz konularında kendilerini başarısız buldukları, makamsal dizi öğretiminin, müziksel işitme, okuma, yazma-dikte, deşifre ve analiz becerilerinin gelişmesinde gerekli olduğunu ifade ettikleri görülmüştür. Marş repertuarındaki, makamsal marşların analizinde kendilerini başarılı bulmadıkları, tonal marşların analizlerinde ise kısmen başarılı buldukları sonucuna ulaşılmıştır. Eğitimcilerin; "karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretimi" ile ilgili genel olarak detaylı bilgi sahibi olmadıkları, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma derslerinde genel olarak makamsal dizi vs. öğretmedikleri, makamsal dizi öğretiminin öğrencilerin diğer derslerdeki başarısını arttıracığı yönünde düşünceleri olduğu, makamsal dizi öğretiminin öğrencilerin işitme, okuma, yazma-dikte, deşifre, analiz becerilerinde gerekli ve olumlu etki sağlayacağı düşüncesinde oldukları, "karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretiminin öğrencilere bilişsel, devinışsel ve duyuşsal açılardan önemli derecede olumlu katkı sağlayacağı görüşünde birleştikleri sonuçlarına ulaşılmıştır. Karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretimi ile ilgili çalışmaların Slh. Kuv. Bando Okulları Astsubay Hazırlama Okulu 12. sınıf öğrencileriyle uygulanması sonucunda, öğrencilerin bilişsel düzeylerindeki olumlu gelişim yapılan testler ve görüşmelerin sonunda ortaya çıkmıştır. Batı Müziği ekseninde işlenen Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi öğretim programlarına, öğrencilerin kendilerini bilişsel ve duyuşsal olarak eksik bulunduğu Türk müziği ile ilgili konuların, yöntemlerin ve yaklaşımların (karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretim yaklaşımı gibi) eklenmesinin faydalı ve uygun olacağı anlaşılmıştır. Ayrıca çalışma sonucunda Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersini veren eğitimcilere, derslerinde kullanabilecekleri karşılaştırmalı tonal ve makamsal dizi öğretimine yönelik seminerler verilebileceği önerilerine ulaşılmıştır (2015: 89-90).

Üç araştırmadan; genelde tonal-Batı müziği ses sistemine yönelik teori, solfej ve dikte öğretiminin, ölçme değerlendirme çalışmalarının yapıldığı, Modalitenin öğretilmediği, makam öğretiminin yüzeysel kaldığı, karşılaştırmalı tonal-modal ve makamsal dizi buna bağlı olarak solfej ve dikte çalışmalarının yapılmadığı anlaşılmaktadır.

Atalay'da benzer bir görüşü savunur; "belirli bir düzeyin üzerine çıkabilmiş ileri düzeydeki öğrencilerle yapılabilecek atonal dikte çalışmaları bir yana bırakılacak olursa, müzik eğitimi veren kurumlardaki dikte çalışmaları ve sınavları genellikle tonal (yer yer de makamsal) parçalar üzerinde sürdürülmektedir" ([www.http://adnanatalay.com](http://adnanatalay.com))

Güzel Sanatlar Liseleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik alan-İlgili bölümleri, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında solfej eğitime yönelik dersleri yürütenlerin hemen

tamamı bu alanda ihtisaslaşmamış eğitimcilerdir. Yukarıda belirtilen üç araştırma incelendiğinde ülke genelinde eğitimciler; enstrüman dersleri yanında bu dersleri yürütmekte veya yürütmek zorunda kalmaktadırlar. Uzmanlaşmaları ise zamanla olmakta ve tecrübeler neticesinde dersler daha nitelikli, verimli geçmekte, derse yönelik materyaller (kitap, ders notu, araç gereç vb) üretilmektedir.

### **Konservatuvarlar**

Ülkemiz mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olanların iş olanakları “kültür endüstrisi temelli” bakıldığında çok sayıda görülsede genellikle; eğitimci, icracı, besteci ve araştırmacı olarak yetiştikleri bilinir. “Bestecilik, icracılık, araştırmacılık, teknologluk ve eğitimcilik boyutlarıyla, alanlarında uzmanların yetiştirildiği mesleki müzik eğitiminde bu eğitimi alacak bireylerden; öncelikle, seçilen kol, dal, iş ya da mesleğin gerektirdiği boyutlarda ve asgari yeterlikte olmak üzere, belirli yetenek düzeyi ve kapasitesi aranır” (Uçan, 1994: 27).

Genelde lise sonrası lisans eğitimi veren okulların aksine ilköğretim ve eğitimini de beraber yürüten sonrasında ise lisans eğitimine öğrenci kabul eden konservatuvarlarda durum ise biraz daha farklıdır. Bu okullar; farklı adlarla, bölüm, anasanat dalı ve anabilim dalı yapılanmalarıyla “icra” temelli ve “sanatçı” yetiştirme odaklı olarak eğitim öğretim faaliyetlerini sürdürmektedirler. Her ne kadar; araştırmacı, besteci, şef, akademisyen ve hatta son yıllarda MEB bağlı okullarda öğretmen olsalar da okulların felsefeleri, amaçları, misyon ve vizyonları hep “icra ve sanatçılık” üzerinedir.

### **Tanımlar**

Araştırmamız kapsamında tonalite, modalite ve makam konuları üzerinde durulmuş; teori, solfej ve dikte temelli çalışılmıştır. Aşağıda kısaca bu konulardaki tanımlara yer verilmiştir.

*Solfej*: Sol, fa ve saire diye nota adlarıyla “sesli söyleyiş” çalışması yapmak. (Solfiye etmek, şeklinde Fransızcaya göre yardımcı fiil ekiyle kullananlarımızda vardır). Ölçü vurarak sesli nota isimleriyle solfej okunması yapılabildiği gibi, ölçü vururken nota adlarıyla fakat seslerini söylemeksizin solfej yapmakta mümkündür (Gazimihal, 1961: 234).

*Tonalite*: “Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşudur. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünüdür (Say, 2002: 522).

*Aktarım*: Bir müzik eserinde ezginin ya da akorun (ya da her ikisinin) bulunduğu tondan başka bir tonda yazılması, ya da seslendirilmesi (Say, 2002: 21).

*Göçürme*: Ses aralıklarını bozmadan bir müzik parçasını yazılı bulunduğu sestten başka bir sese aktarma işlemi (Say, 2002: 227)

*Gam (Dizi)*: Bir dizge içerisinde, herhangi bir perdeden başlayarak oktavına kadar aradaki perdelerin ardışık olarak sıralanmasına gam veya dizi denir (Köse, 2012: 72).

*Diyatonik Diziler:* Diyatonik sözcüğü, Yunanca Dia (boyunca) ve tonos (tonlar) sözcüklerinden türemiştir. Yedi sesli dizileri içine alır. Bu diziler bir oktav içerisinde beş tam ve iki yarım ton içerirler (Altay, 2011: 15).

*Makam:* Türk müziğinde makam kelimesi sadece diziyi kapsamaz. Makamın oluşabilmesi için başka unsurlara da ihtiyaç vardır. Dizi bunlardan sadece bir tanesidir. Makamın meydana gelebilmesi için, dizinin seyir ile hareket kazanması gerekmektedir (Yavuzoğlu, 2012: 35).

### **Neden Karşılaştıma?**

Makam, tonalite ve modalite (modlar) bilgi yeterliliği karşılaştırmalı tonal, modal ve makamsa dizi öğretiminde önemlidir. Öğretim yöntem ve stratejilerini belirlerken geleneksel yaklaşımları terk etmekten korkmak, geleneğin kendisinden korkmak, başkaları ne der endişesi taşımak yersizdir. Alışlagelmiş yollardan, öğretim yöntem ve stratejilerinden farklı bir şeyler ortaya koymak önemlidir ve o alana katkı sağlar. Bu görüşün aynı zamanda konuya ilgili eğitimci, araştırmacı, öğrenci, besteciler içinde yeni ve farklı kapılar açacağı düşünülmektedir.

“Her sınıflandırıcı kavram eğitimi, bir karşılaştırmayı şart koşar; yani yapılandırmacı unsurun benzerlik ve farklılıklarını ortaya çıkarmak için iki veya daha fazla objeye birlikte bakmak gerekmektedir. Örneğin; kavramlarla ilgili hiçbir bilgi o kavramın kullanılacağı dilde elde edilemez” (Ültanır, 2000: 1).

### **Neden Gerekli?**

Orkestra Dergisinde Olaylar-Yorumlar başlıklı yazıda şu bilgiler yer alır.

“Hasan N. Tura 2012 yılında tamamladığı klarinet konçertosu I. Allegro piacevole, III. Allegro gioivale başlıklarını taşıyan 3 bölümden oluşmaktadır. Besteci, yapıtında, Geleneksel Osmanlı müziğini Batı formlarında ve Batı tekniği kullanarak canlandırmayı istediğini söylemekte, ilk bölümde Nikriz, Hicaz ve Hüseyini makamlarını kullandığını, ayrıca bu bölümü, geleneksel fasıl müziğinde canlı bir oyun havası olarak yer alan Sirto karakterinde bestelediğini söylemektedir” (2011: 61).

Yılmaz Aydın’ın “Türk Beşleri” adlı çalışmasında bestecilere ait bazı eserlerin detaylı açıklamaları yer almakta. Aydın konumuzla ilgili şunları söylemekte: “Klasik ve serbest formlarda müziğin hemen bütün türlerinde eser veren “Beşler” modern kompozisyon tekniklerini uyguladılar. Yapıtlarının çıkış noktası genellikle Türk halk müziği ve geleneksel sanat müziği oldu. Bu bağlamda eser analizlerinde Türk müziği makamları ve analizleri hep ön plana çıktı” (2011: 10).

Aydın’ın çalışmasından bestecilerimizin eser analizlerinden birkaç örnek aşağıda verilmiştir.

Cemal Reşit Rey’in “Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler”, piyano için yedi parçasının “Mermere Yazılmış Kitabeler” adlı bölümünde *fa aktarımlı hicaz, mi aktarımlı hicaz’ı* (2011: 41-42) kullanmıştır.

Rey'in Fatih senfonik Şiiri ise beş bölümlüdür. 1. Bölümde; *sol aktarımlı nihavent, re aktarımlı nikriz*, 2. Bölümde; *segâh ve nihavent*, 4. Bölümde; *mi aktarımlı hicaz*, (2011: 45-50) kullanılmıştır.

Hasan Ferit Alnar'ın orkestra için Prelüd ve Dans adlı eserinde; 1. Bölüm Prelüd'te; *mi aktarımlı hicaz, sol diyez aktarımlı karcığar, sol aktarımlı karcığar, sol aktarımlı saba, sol aktarımlı hicaz, do aktarımlı hicaz*, 2. Bölüm dans; *re aktarımlı karcığar, fa aktarımlı nikriz, sol aktarımlı hicazkâr, re diyez aktarımlı segâh, si aktarımlı rast, mi aktarımlı nikriz, re aktarımlı hicaz* (2011: 61-69) makamları kullanılmıştır.

Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" piyano için beş kolay parça eserinde 1. Parça, Çok Canlı; *mi ekseninde hüseyni*, 2. Parça, Ağır; *si aktarımlı hüseyni*, 5. Parça, Sakin; *re aktarımlı hicaz, la ve re aktarımlı saba* (2011: 94-98) makamları kullanır.

Ahmet Adnan Saygun'un "İnci'nin Kitabı" op.10b, küçük orkestra için yedi parça adlı eserinde 1. Parça "İnci" Calme; *La aktarımlı hüseyni* (2011: 125) makamı etkisi olduğu görülür.

Necik Kazım Akses'in piyano için Minyatürler yedi küçük parçadan oluşan eserinin 2. Parçasında; *la aktarımlı hüseyni, la aktarımlı hicaz, la aktarımlı karcığar*, (2011: 155, 156) makamları kullanılmıştır.

Aydın'ın çalışmasından anlaşılmaktadır ki bestecilerimiz eserlerinde tampere sistem içerisinde aktarılmış makamsal diziler kullanmışlardır.

Soru şudur: Konservatuvar eğitimcileri, sanatçıları, öğrencileri eğitim öğretim süreçlerinde bu bilgilere derslerinde yer vermekte midirler?

Bu çalışmanın amacı ise konuya dikkat çekmek ve temel bazı bilgiler ile bu soruna çözüm bulabileceğinin düşünülmesidir.

### **Çalışmada Metodoloji**

Bu çalışmada; Konservatuvarların ilköğretim ve lise eğitimi sürecinde verilen sonrasında ise lisans ve lisansüstü düzeyde devam eden solfej eğitiminin içeriğindeki çok yönlülük ve boyutluluğun diğer tüm derslere olumlu etki edeceği, öğrencilerin solfej alanında çok yönlü olarak bilgi ve becerileri edinmelerinin yaratıcılıklarının, müziksel hafızalarının ve müziksel algılarının gelişmesi yanında icracılıklarının niteliğini de artıracığı düşüncesinden ve konservatuvarlarda yürütülmekte olan solfej derslerinde dizi çeşitliliğinin gerek teorik gerekse uygulamalı sınırlı olduğu, geleneksel Türk müziği makamlarının ve karşılaştırmalı makamsal dizi öğretiminin solfej, dikte, teori alanlarında yeterince yer edinemediği öngörüsünden hareket edilmiştir.

Çalışmada ilköğretim ve lise eğitimi verilen konservatuvarlarda tonal, modal ve makamsal dizilerin; solfej, teori ve dikte temelli öğretim durumunun betimlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda bilinçli örneklem yoluyla belirlenen beş konservatuvarda solfej eğitimcileri ile yapılandırılmış görüşme yoluyla elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre çözümlenmiştir. Tarama modelini esas alan çalışmanın solfej eğitimi, program içeriği, teori eğitimi alanlarındaki çalışmalara kaynak teşkil edeceği ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Konuyla ilgili bilgi, belgeler ve ilgili araştırmalar taranmış, kaynaklar belirlenmiş, araştırmaya ilişkin verilerin elde edilebilmesi için eğitimcilere yönelik yapılandırılmış görüşme formu geliştirilmiş, ilköğretim ve lise kısımları olan konservatuvarlar arasından random yöntemine göre Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ve Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı eğitimcilerine görüşme formu uygulanmış, elde edilen veriler yazılı ortama aktarılmış, veriler çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Örneklem belirlemede; “belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümedir” düşüncesi temel alınmıştır. (Karasar, 2009:110).

Çalışma kapsamında ele alınan ve eğitimci görüşlerine sunulan dizi adları

### Tonalite

#### MAJÖR DİZİLER

Doğal Majör	T T Y T T T Y
Armonik Majör	6. Derece Yarım Perde Pestleşir
Melodik Majör	6. ve 7. Derece Yarım Perde Pestleşir
Çift Armonik Majör	2. ve 6. Dereceler Yarım Perde Pestleşir

#### MİNÖR DİZİLER

Doğal Minör	T Y T T Y T T
Armonik Minör	7. Derece Yarım Perde Tizleşir
Melodik Minör	6. ve 7. Dereceler Yarım Perde Tizleşir
Çift Armonik Minör	4. ve 7. Dereceler Yarım Perde Tizleşir

### Karşılaştırmalı Dizi Öğretiminde Uygulanan Yaklaşımlar

#### Mod-Tonalite

İoniyen	Doğal Majör
Doryen	6. Derecesi Yarım Perde Tizleşmiş Minör Dizi
Frigyen	2. Derecesi Yarım Perde Pestleşmiş Minör Dizi
Lidyen	4. Derecesi Yarım Perde Tizleşmiş Majör Dizi
Miksolidyen	7. Derecesi Yarım Perde Pestleşmiş Majör Dizi
Eoliyen	Doğal Minör
Lokriyen	2. ve 5. Dereceleri Yarım Perde Pestleşmiş Minör Dizi

#### Makam-Tonalite Karşılaştırması

“Bütün majör diziler, **aktarılmış rast makamı dizisi**,

Majör dizilerin ilgili minör (doğal-armonik-melodik) dizileri, **aktarılmış nihavent makamı dizisi**,

Majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan diziler aktarılmış **hüseyni makamı dizisi**,

Majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerine oluşturulan dizilerde **aktarılmış kürdi makamı dizisi**,

“Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 5. Derecedeki sesin k2 pestleştirilmesi ile **aktarılmış karcıgar makamı dizisi**,

Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 4. ve 7. derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile **aktarılmış nikriz makamı dizisi**,

Kürdi makamı dizisinin karar (durak) sesinin yeden (sansible) alması; diğer bir açıklama ile durak sese göre 7. Derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile **aktarılmış segâh makamı dizisi**,

Armonik minör dizilerin 5. Derecesindeki sestem başlayan dizilerle **aktarılmış hicaz makamı dizisi**,

Hicaz makamı temel dörtlüsünün (tetrakort) iki kez yinelenmesi ile **hicazkâr ya da hicaz hümayun makam dizileri** oluşturulur. (Acay,2006:7-12)

## Bulgular ve Yorum

Tablo 1. Araştırmaya Katılan Konservatuvarların Eğitimcilerle Göre Dağılımı

Araştırmaya Katılan Konservatuvarlar	Eğitimci Sayısı
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	4
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	1
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	3
Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2
Toplam	<b>11</b>

Araştırmaya; Anadolu Üniversitesinden 1, Dokuz Eylül Üniversitesinden 4, İstanbul Teknik Üniversitesinden 1, İstanbul Üniversitesinden 3 ve Mersin Üniversitesinden 2 kişi olmak üzere toplam 11 eğitimci katılmıştır.

Tablo 2. Eğitimcilerin Sorulara Verdikleri Yanıtlara Göre Dağılımı

Sorular	Evet	Hayır
Solfej dersi eğitimi üzerine pedagojik eğitim aldınız mı?	4	7
Solfej dersi eğitimi üzerine seminer çalıştay vb. etkinliklere katıldınız mı?	3	8
Öğrencilerin müziği analiz edebilme becerilerinin gelişmesinde makamsal dizilerin öğretimi gerekli midir?	3	8
Derslerinizde tonal- modal ve makamsal karşılaştırmalı öğretim yapıyor musunuz?	5	6

11 eğitimciden 4'ü pedagojik eğitim aldığını, 7 si ise almadığını belirtmiştir.

“Solfej dersi eğitimi üzerine seminer çalıştay vb. etkinliklere katıldınız mı?” sorusuna katılımcılardan 3'ü evet, 8'i hayır cevabını vermiştir. Bu görüşlere dayalı olarak, katılımcıların seminer, çalıştay vb. etkinliklere çoğunluğunun katılmadığı söylenebilir.



Katılımcılardan 8'i "Öğrencilerin müziği analiz edebilme becerilerinin gelişmesinde makamsal dizilerin öğretimi"nin gerekli olmadığını belirttiği görülmüştür. 3 katılımcı ise gerekli olduğu düşüncesindedir. Öte yandan mesleki müzik eğitimi almakta olan bir öğrencinin seslendireceği eserlerin birinde bu tür bir makamsal yapı ile karşılaşması durumunda özelliklerini tanımadığı bir müziği seslendirme başarısını etkileyip etkilemeyeceği üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Katılımcıların, "Derslerinde tonal- modal ve makamsal karşılaştırmalı öğretim yapma" durumları incelendiğinde 6'sının hayır, 5'inin evet cevabı verdiği görülmüş, buradan tonal-modal-makamsal karşılaştırmalı öğretim yapma konusunda görüş birliği bulunmadığı ve iki farklı görüşte oldukları anlaşılmıştır. Buradan tonal-modal-makamsal karşılaştırmalı öğretim konusunda görüş ayrılıklarının devam etmekte olduğu düşüncesi uyanmıştır.

Tablo 3. Eğitimcilerin Tonal Dikte Uygulamalarına İlişkin Görüşleri

Tonal Dikte Uygulamaları	Evet	Hayır
"Doğal Majör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	11	0
"Armonik Majör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	4	7
"Melodik Majör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	2	9
"Çift Armonik Majör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Doğal Minör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	7	4
"Armonik Minör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	11	0
"Melodik Minör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	10	1
"Çift Armonik Minör" Ezgi Dikte Çalışması Yapma	2	9

Yukarıdaki tabloya göre, eğitimcilerin tamamı "Doğal Majör" ve "Armonik Minör" tonlarında Ezgi Diktesi Çalışması yaptığını belirtmiştir. 10 eğitimci "Melodik Minör", 7 eğitimci "Doğal Minör", 4 eğitimci "Armonik Majör", 2 eğitimci "Melodik Majör" ve "Çift Armonik Minör", 1 eğitimci ise "Çift Armonik Majör" tonda Ezgi Diktesi Çalışması yaptığını belirtmiştir.

Tablo 4. Eğitimcilerin Makamsal Dikte Uygulamalarına İlişkin Görüşleri

Makamsal Dikte Uygulamaları	Evet	Hayır
"Hüseyni Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Kürdi Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Hicaz" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Rast" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Nihavent" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Nikriz" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Karcıgar" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
"Segâh" Makamı Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10

Yukarıdaki tabloya göre, eğitimcilerden birinin araştırma içerisine yer verilen sekiz makamda da ezgi diktesi yaptığı görülmüştür. Buradan bir katılımcı dışında makamsal çalışma yapmadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Öte yandan tablo 2'de belirtilen 5 katılımcının karşılaştırmalı öğretim yaptıkları sonucu ile burada belirtilen görüşlerin çeliştiği fark edilmektedir. Ayrıca solfej derslerinde tek yönlü bir eğitim verildiği düşüncesine de yol açmaktadır.

Tablo 5. Eğitimcilerin Monal Dikte Uygulamalarına İlişkin Görüşleri

Modal Dikte Uygulamaları	Evet	Hayır
İonyen" Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
Doryen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	2	9
Frigyen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	2	9
Lidyen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
Mixolidyen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	1	10
Eolyen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	0	11
Lokriyen Modu Ezgi Dikte Çalışması Yapma	0	11

Yukarıdaki tabloya göre, 2 eğitimcinin doryen ve frigyen modunda, 1 eğitimcinin ionyen, lidyen ve mixolidyen modunda ezgi diktesi yaptığı görülmüştür. Eolyen ve lokriyen modunda hiçbir eğitimcinin ezgi diktesi çalışması yaptırmadığı görülmüştür.

Tablo 6. Solfej Dersi Uygulamalarında "Kuramsal" Bilgilere Yer Vermelerine İlişkin Eğitimci Görüşleri

Solfej Dersi Teori	Evet	Hayır
Tonalite Bilgisi	<b>11</b>	0
Modalite Bilgisi (Modlar)	<b>10</b>	1
Makam Bilgisi (Makamlar)	3	8
Karşılaştırmalı Tonal-Modal ve Makamsal Diziler	5	6

Yukarıdaki tablodan eğitimcilerin solfej uygulamalarında tonalite bilgisi ile ilgili kuramsal bilgilere tamamının yer verdiği, modalite bilgisi ile ilgili 10 eğitimcinin kuramsal bilgilere yer verdiği anlaşılmaktadır. Makamlar ve karşılaştırmalı tonal-modal ve makamsal diziler ile ilgili kuramsal bilgilere büyük bir çoğunluğun yer vermediği, yer verenlerin(Makam Bilgisi 3 kişi, Karşılaştırmalı Tonal-Modal ve Makamsal Diziler 5 kişi) daha az sayıda olduğu görülmektedir.

Tablo 7. Solfej Dersi Uygulamalarında "Solfej Okuma" Çalışmalarına Yer Vermelerine İlişkin Eğitimci Görüşleri

Solfej Dersi Okuma	Evet	Hayır
Tonal Solfejler	<b>11</b>	0
Modalite Bilgisi (Modlar)	7	4
Makam Bilgisi (Makamlar)	2	9
Karşılaştırmalı Tonal-Modal ve Makamsal Diziler	3	8

Eğitimcilerin, Solfej Dersi Uygulamalarında "Solfej Okuma" Çalışmalarına Yer Vermelerine İlişkin görüşlerine bakıldığında, Tonal Solfejleri tamamının kullandığı, modalite solfejlerine 7 kişinin, makamsal solfejlere 2 ve Karşılaştırmalı Tonal-Modal ve Makamsal Dizilerin bulunduğu solfejlere 3 eğitimcinin yer verdiği anlaşılmaktadır.

Tablo 8. Eğitimcilerin Tonal Dizi Öğretim Yaklaşımına Göre Tonal Dizi Öğretme Durumları

TONAL DİZİ ÖĞRETİM YAKLAŞIMI		Evet	Hayır
<b>Majör Diziler</b>			
Doğal Majör	TTYTTTTY	<b>11</b>	-
Armonik Majör	6. Derece Yarım Perde Pestleşir	4	7
Melodik Majör	6. ve 7. Derece Yarım Perde Pestleşir	4	7
Çift Armonik Majör	2. ve 6. Dereceler Yarım Perde Pestleşir	2	9

Minör Diziler			
Doğal Minör	TYTTYTT	7	4
Armonik Minör	7. Derece Yarım Perde Tizleşir	<b>11</b>	-
Melodik Minör	6. ve 7. Dereceler Yarım Perde Tizleşir	10	1
Çift Armonik Minör	4. ve 7. Dereceler Yarım Perde Tizleşir	3	8

Eğitimcilerin tonal dizi ve armonik minör öğretim yaklaşımında hepsinin aynı öğretim yaklaşımını benimsediği, diğer majör ve minör dizilerin öğretiminde farklı öğretim yaklaşımlarını tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo 9. Eğitimcilerin Modal Dizi Öğretim Yaklaşımına Göre Modal Dizi Öğretme Durumları

KARŞILAŞTIRMALI TONAL VE MODAL DİZİ ÖĞRETİM YAKLAŞIMI		Evet	Hayır
Mod-Tonalite			
İonyen	Doğal Majör	9	2
Doryen	6. Derecesi Yarım Perde Tizleşmiş Minör Dizi	6	5
Frigyen	2. Derecesi Yarım Perde Pestleşmiş Minör Dizi	7	4
Lidyen	4. Derecesi Yarım Perde Tizleşmiş Majör Dizi	5	6
Miksolidyen	7. Derecesi Yarım Perde Pestleşmiş Majör Dizi	5	6
Eoliyen	Doğal Minör	6	5
Lokriyen	2. ve 5. Dereceleri Yarım Perde Pestleşmiş Minör Dizi	5	6

Eğitimcilerin Karşılaştırmalı Tonal ve Modal Dizi Öğretim Yaklaşımlarının farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. İonyen öğretim yaklaşımı konusunda 9 eğitimci kendilerine araştırma kapsamında belirtilen yaklaşımı tercih ettiklerini, diğerleri farklı yaklaşımlar kullandıklarını belirtmiştir.

Tablo 10. Eğitimcilerin Makamsal Dizileri Öğretim Yaklaşımına Göre Makamsal Dizi Öğretme Durumları

KARŞILAŞTIRMALI TONAL VE MAKAMSAL DİZİ ÖĞRETİM YAKLAŞIMI		Evet	Hayır
Aktarılmış Makam-Tonalite			
<b>Rast</b>	Bütün majör diziler, <b>aktarılmış rast makamı dizisi</b>	1	10
<b>Nihavent</b>	Majör dizilerin ilgili minör (doğal-armonik-melodik) dizileri, <b>aktarılmış nihavent makamı dizisi,</b>	1	10
<b>Hüseyni</b>	Majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan diziler <b>aktarılmış hüseyini makamı dizisi,</b>	2	9
<b>Kürdi</b>	Majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerine oluşturulan dizilerde <b>aktarılmış kürdi makamı dizisi,</b>	2	9
<b>Karcıgar</b>	Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 5. Derecedeki sesin yarım perde pestleştirilmesi ile <b>aktarılmış karcıgar makamı dizisi,</b>	1	10
<b>Nikriz</b>	Hüseyni makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 4. ve 7. derecedeki seslerin yarım perde tizleştirilmesi ile <b>aktarılmış nikriz makamı dizisi,</b>	1	10
<b>Segah</b>	Kürdi makamı dizisinin karar (durak) sesinin yeden (sansible) alması; diğer bir açıklama ile durak sese göre 7. Derecedeki sesin yarım perde tizleştirilmesi ile <b>aktarılmış segâh makamı dizisi,</b>	1	10
<b>Hicaz</b>	Armonik minör dizilerin 5. Derecesindeki sestten başlayan dizilerle <b>aktarılmış hicaz makamı dizisi,</b>	1	10
<b>Hicazkâr ya da Hicaz hümayun</b>	Hicaz makamı temel dörtlüsünün (tetrakort) iki kez yinelenmesi ile <b>hicazkâr ya da hicaz hümayun makam dizileri</b> oluşturulur.	1	10

Eğitimcilerin, Karşılaştırmalı Tonal Ve Makamsal Dizi Öğretim Yaklaşımı konusunda araştırma kapsamında kendilerine sunulan yaklaşımı genel olarak kullanmadıkları sadece 1 eğitimcinin kullandığı anlaşılmaktadır. Hüseyini ve kürdi makamlarının öğretimi yaklaşımında 2 eğitimci kendilerine sunulan yaklaşımı kullandıklarını bildirmiştir. Bu görüşlere bakıldığında eğitimcilerin araştırma kapsamında kendilerine sunulan yaklaşımı genel olarak kullanmadıkları anlaşılmaktadır.

### **Eğitimcilerin karşılaştırmalı ton-mod-makam öğretimi yaklaşımının derslerinde kullanılması hususunda düşünceleri**

- \* *Yukarıdaki bilgiler klasik batı müziği konservatuvarının çalgı ve şan müfredatları dışındaki teorik ve pratik bilgi ve beceri edinme yöntemlerini içermektedir. Osmanlı müziği öğrencisi için gerekli olabilir. Konu hakkında bilgi sahibi değilim.*
- \* *Tonal Duyum-yazım-okuma yeterince geliştiğinde mod-makam öğretimine başlanabilir.*
- \* *Çok karmaşık buluyorum. Kendi geliştirdiğim öğretim yöntemlerinin daha akılda kalıcı olduğunu düşünüyorum.*
- \* *Makam öğretimi ileri safhalarda uygulanması durumunda kültürel müziğimizin daha net anlaşılmasını sağlayabilir. Fakat, küçük yaşta daha sabit hatlı (Majör - minör) dizilerin kullanımının öğrenciler açısından daha faydalı olacağı düşüncesindeyim.*
- \* *Sayın hocam, yukarıda kullandığınız açıklamalar son derece faydalı ancak ben derslerimde batı müziği solfeji içinde bu dizilerden ancak işaretlemiş olduklarımı etkin bir şekilde aktarabiliyorum. İşaretlemiş olduğum ses dizilerini ve bu dizilerdeki eğitim repertuarının, mevcut ders saatleri içinde, batı müziği solfejinde ilk öncelik olduğunu düşünüyorum. Bu bilgileri öğrencilerimin alması ve solfej olarak uygulaması faydalı olurdu ancak etkin ders saatlerim içinde buna ayıracak ekstra bir zamanımız yok maalesef.*
- \* *\*Ders saatleri hepsinin öğretilmesi için yetersiz. Bu yüzden ders saatinde ancak tonaliteyi öğretebiliyorum.*
- \* *Kesinlikle olumlu bakıyorum.*
- \* *Lokriyen modu öğretim yaklaşımında Majöre yeden modu olarak algılatıyorum. Yani başlangıç nota yarım ses (yeden gibi) Majör Ekene çözülür ve onun arızalarını alır.*

### **Eğitimcilerin karşılaştırmalı ton-mod-makam öğretimi yaklaşımının öğrencilerin "deşifre" yapabilme becerilerini artırmaya yönelik görüşleri**

- \* *Yukarıda da belirttiğim gibi eğer öğrenci Osmanlı klasik müziği ve Türk halk müziği öğrencisi ise yukarıdaki bilgiler gerekli olabilir. Aksi taktirde müfredatla bağdaşmayacağı için entelektüel bilgi olarak görülebilirler.*
- \* *Katılıyorum*

- \* Kısmen
- \* *Deşifre kapasitesini arttırmaya yönelik çalışmalar arasında elbette yardımcı olabilir. Ama deşifrelerin öğrencilerin seviyelerine uygun olarak ayarlanması gerektiği kanaatindeyim.*
- \* *Son derece faydalı olabilir*
- \* *Bu düşünceye katılıyorum ancak ilk önceliğin tonaliten yana olmasını, tonal deşifrelerin rahatlıkla yapılabilmesinden sonra bu karşılaştırmanın sorunsuz olabileceği düşüncesindeyim.*
- \* *Katılıyorum. Tonal ve modal parçalar geliştirilebilir.*
- \* *\*Katılıyorum*
- \* *\*Kesinlikle katılıyorum.*

### Eğitmcilerin Düşünceleri

- \* *Türkiye'deki konservatuvarlar ve müzik okullarının hiçbirinde çağdaş müzik çalgı eğitimi verilmemektedir. Besteci olup da solfej veya teori dersi veren hocaların eğitim öğretim programlarına hem dinleti hem de pratik beceri kazandırma olarak 21. yüzyıl müziğini eklemeleri kanaatimce elzemdir.*
- \* *Çalışmanızda başarılar ve kolaylıklar dilerim. Saygılarımla.*
- \* *Solfej eğitiminin en az uygulanan kısmı emprovizasyondur. Doğaçlama yolunu kolaylaştıran her karşılaştırmalı metod faydalı olacaktır.*
- \* *Öncelikle emeklerinizden dolayı sizi kutluyorum. Makam konusunun batı müziği eğitimi veren konservatuvarlarda da ciddiye alınmasını düşünmekteyim. Bizim öz zenginliğimizden uzakta kaldığımız bir müzik eğitimi kanımca eksik bir eğitimidir.*
- \* *Çok önemli bir çalışma, ancak ilk olarak bana göre bu konu kuramsal detaylarını ve pratikte kullanılan materialleri batı müziğine uyarlanmış olarak geliştirmesi gerekir. Bu konu Yuriy Kholopov(Moskova Tchaykovskiy Devlet Konservatuvarı) hint, azerbaycan mugamları v.s makamları-modları batı bakışı ve algıya göre bilimsel çalışmaları vardır. Başarılar*

### Son Söz

Konservatuvar eğitiminde çalgı-ses ve toplu (koro, orkestra, oda müziği) çalma eğitiminde Türk bestecilerine ait yapıtlar bulunmaktadır. Bu yapıtlar eğitim aracı olarak kullanılmakta ama öğrencilerin çaldıklarını analiz edemedikleri gözlenmektedir. Bu durumun çalgı eğitiminin devinişsel boyutunu yani seslendirme çalışmalarını etkilememekle birlikte, bilişsel, duyuşsal ve sezışsel boyutlarında çeşitli eksiklere yol açtığı, seslendirme sürecinde eserleri yeterince tanımadan ve özelliklerinin farkında olmadan seslendirdikleri düşünülmektedir. Ayrıca profesyonel müzik eğitimi verilen (özellikle konservatuvarlarda) öğrencilerin yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik tezlerinde seslendirdikleri eserlerin "analiz" araştırma konusu olarak belirlendiği görülmektedir. Bununla birlikte yapılan analiz çalışmalarının bir yönünün eksik kaldığı,

bir başka deyişle makamsal çözümlerinin yapılmadığı düşünülmektedir. Bu araştırma ile, solfej derslerinde verilecek temel bilgiler ve karşılaştırmalı çözümler yaklaşımının öğrencilerin eser analizlerini gerçekleştirme ve seslendirme becerilerine katkıda bulunacağı ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca yorum becerilerinin geliştirilmesinde seslendirdikleri eserlerin çeşitli özelliklerini tanımalarının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu tür çalışmalarla solfej alanında eğitim verenlerin konuya ilişkin duyarlılıklarının ve ilgilerinin artırılabilirliği ve bu alandaki bilgi birikiminin çoğalarak paylaşılabilirliği umulmaktadır.

### Kaynakça

- Altay, G. (2011). Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Aydın, Y. (2011). Türk Beşleri, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Aydoğan, S. ve Özgür, Ü. (2002). *Müziksel İşitme Okuma, (Birinci Kitap)*. Sözkese Matbaası, Ankara
- Karasar, N. (2009). Araştırma Yöntemleri, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- Köse, Y. (2012). Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi, Arvo Yayınları, İzmir.
- Orkestra Dergisi (2011). Olaylar ve Yorumlar, Yıl 51, Sayı 428, Ocak-Şubat, İstanbul
- Özdemir, O. (2018). *"Müziksel İşitme Okuma Ve Yazma Dersinin Ölçme-Değerlendirme Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma"* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Afyonkarahisar
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Ültanır, G. (2000). Karşılaştırmalı Eğitim Bilim, Eylül Kitap ve Yayınevi, Ankara.
- Ürün, T. (2015). *"Karşılaştırmalı Tonal Ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi"* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Afyonkarahisar
- Yavuzoğlu, N. (2012). Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Yıldız, F. (2013). *Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretiminde Sefai Acay Yaklaşımının Kullanılabilirliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Afyonkarahisar
- <http://adnanatalay.com/index.php/2018/01/20/http-adnanatalay-com-wp-content-uploads-2018-02-basarilibirdikte-pdf/> (Erişim Tarihi: 27.03.2019)



**ULUSLARARASI  
MÜZİK VE BİLİMLER SEMPOZYUMU  
BİLDİRİLERİ**  
17-19 NİSAN 2019

International  
Music and Sciences Symposium  
Proceedings  
April 17-19, 2019



İstanbul Teknik Üniversitesi  
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı  
[www.tmdk.itu.edu.tr](http://www.tmdk.itu.edu.tr)



9 789755 615042