

SOSYOLOJİ
DERGİSİ
Sociology Journal

SOSYOLOJİ DERGİSİ/SOCIOLOGY JOURNAL
Cilt/Volume 37 • Sayı/Number 2 • Aralık/December 2017
ISSN 1304-2998 • eISSN 2148-9165 • doi 10.26650/TJS

Sosyoloji Dergisi uluslararası ve hakemli bir dergidir. Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir. Sociology Journal is the official peer-reviewed, international journal of the Istanbul University Department of Sociology. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Baş Editör/Editor-in-Chief

Prof. Dr. İsmail Coşkun (İstanbul Üniversitesi)

Sayı Editörü/Guest Editor

Yrd. Doç. Dr. Ekin Öyken (İstanbul Üniversitesi)

Yönetici Editör/Managing Editor

Arş. Gör. M. Fatih Karakaya (İstanbul Üniversitesi)

Çeviri Editörleri/English Language Editors

ENAGO

Kevin A. Collins

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali Akyurt

Arş. Gör. Nuseybe Ağırman

Arş. Gör. Salih Ünüvar

Yayın Kurulu/International Editorial Board*

Yrd. Doç. Dr. Ayşen Şatıroğlu (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Craig Browne (Sydney University, Avustralya)

Prof. Dr. David R. Segal (Maryland University, ABD)

Prof. Dr. Douglas Kellner (University of California, ABD)

Doç. Dr. Enes Kabakçı (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Glenn Muschert (Miami University, ABD)

Prof. Dr. İsmail Coşkun (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. J. Scott Brown (Miami University, ABD)

Prof. Dr. Jeffrey C. Alexander (Yale University, ABD)

Doç. Dr. Mehmet Samsakçı (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Michael Illner (Bilimler Akademisi, Çek Cumhuriyeti)

Doç. Dr. Orhan Gürbüz (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Oya Okan (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Philip Smith (Yale University, ABD)

Prof. Dr. Ryan Kelty (Washington College, ABD)

Prof. Dr. Sujatha Fernandes (City University of New York, ABD)

Prof. Dr. Timothy Shortell (City University of New York, ABD)

Prof. Dr. William Peter Baehr (Lingnan University, Hong Kong)

Prof. Dr. Yücel Bulut (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

***Ada göre alfabetik sırada In alphabetical order by name**

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Semih Edis

Tashih/Proofreading
Mehmet H. Ramazanoğlu

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
EDAM (Eğitim Danışmanlığı ve Araştırmaları Merkezi)
Web: www.edam.com.tr **Elektronik posta:** edam@edam.com.tr

Yayın Türü/Type of Publication
Yerel Süreli Yayın

Yayın Dili/Languages of Publication
Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca/Turkish, English, German, French

Yayın Periyodu/Publishing Period
Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

Baskı ve Cilt/Press
Hamdiogulları İçve Dış Ticaret A.Ş.
Adres: ZübeydeZübeyde Hanım Mah. Elif Sokak No: 7/197 Altındağ, Ankara
Sertifika No: 35188
Tel: (0542) 695-7760 • **e-Posta:** hamdiogullari@hotmail.com



İletişim/Correspondence
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Ordu Cad. No: 196 34459 Beyazıt İstanbul
Telefon: +90 (212) 455-5700/15998
Web: http://tjs.istanbul.edu.tr/
Elektronik posta: sosyolojidergi@istanbul.edu.tr

Sosyoloji Dergisi; Clarivate Analytics Emerging Sources Citation Index (ESCI), ProQuest CSA Sociological Abstract, EBSCO SocINDEX (with Full Text), Emerging Sources Citation Index (ESCI) ve Index Copernicus tarafından taranmakta ve indekslenmektedir.

İçindekiler/Table of Contents

Editörden/Editorial

Klasik Kùltürlerde Müzik ve Toplum 191

Research Article

Music and Ritual in China/Çin'de Müzik ve Ritüel 195

François Picard

Research Article

Towards a Sociology of Classical Greek Music/Klasik Yunan Müzik

Sosyolojisine Doğru 211

Mark Griffith

Research Article

Lyric Indecorum in Archaic Mytilene (and Beyond): Sappho F 99 c. 1.1–9 L-P =

Alcaeus F 303Aa V/Arkaik Mytilene'de (ve Başka Yerlerde) Lirik Şiire Konu Olan

Yakışksızlık: Sappho F 99 c. 1.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V 259

Timothy Power

Research Article

Philologie de la Créolisation des Traditions Musicales du Maşriq/Maşrık Müzik

Geneklerinin Oluşturduğu Melez Müzik Dilinin Filolojisi 283

Nidaa Abou Mrad

Araştırma Makalesi

“Fem-i Muhsin” ya da Yaratıcı İcracı”/Fem-i muhsin” or the Creative Performer 315
Ersu Pekin

Araştırma Makalesi

Osmanlı Müsikiğinde “Havas Beğenisine Mahsusiyet”in Tezahürü Olarak Klasik
Üslûp/Classical Style as the Manifestation of Being Exclusive to the Elite Taste in the
Ottoman Music 343
Okan Murat Öztürk

Davetli Makale

Osmanlı Musikisinde Geleniğin Kendini Yenileme Gücü/The Self Renewal Power of the
Tradition in Ottoman Music 379
Fikret Karakaya

Research Article

A Typological Perspective of Artistic Tendencies in the Field of Persian
Classical Music in the 21st Century/21. Yüzyıl Klasik Fars Müziğindeki Sanatsal
Eğilimlerin Bir Tipolojisi 393
Arash Mohafez

Yazarlara Notlar 417
Notes for Contributors 419

Editörden/Editorial

Klasik Kültürlerde Müzik ve Toplum

Yirminci yüzyılın tanınmış bir müzikoloğu müzik filolojisi konulu kitabına iki alıntıyla başlar. İlki kompozisyon profesörü olan birinin “öğrencilerimin geçmişin dilini öğrenmeye ihtiyacı yok; artık atonal müzik yazıyorlar ve gerisi onları ilgilendirmiyor” ifadesidir. İkinci alıntıyı oluşturan şu sözü de Maurice Ravel kendi öğrencilerine söylemiştir: “Sizden öncekilerin on bin yılda keşfettiği şeyi idrak etmek için yirmi beş yıl kadar; olur da becerirseniz, katkıda bulunmak için ömrünüzün sonuna kadar vaktiniz var.” (Chailley, 1985, s. 3) Ravel’den yaptığı bu alıntıyla Jacques Chailley müzikoloji, tarih ve sosyolojiye eşit uzaklıktaki kendi yaklaşımını özetlemiştir adeta. Onun “müzik filolojisi” olarak tanımladığı, yeni bir araştırma alanı değildir; “Adorno takipçiliği” (Fr. Adornite) dediği indirgemeci sosyolojik/felsefi yorumlamaya da Schenker tarzı yapısalcı çözümlemeye de mesafeli (Molino, 2012), yeni bir yöntemdir. Buradaki “filoloji” terimiyle klasik filolojiye atıfta bulunulduğu, söz konusu yöntemin de metinle sınırlı bir filoloji kavrayışı değil, metinleri tüm ortaya çıkış şartlarıyla birlikte ve ilgili disiplinlerin yardımıyla değerlendiren bir yaklaşım olduğu açıktır. Bu ilişkide metin sadece müzik hakkındaki kaynaklara değil; beste, icra, beğeni ve aktarım gibi yönleriyle doğrudan müziğe de tekabül eder ve müzik tarihinin filolojiye dönüştüğü nokta da müziği bu yeniden kurma çabasıdır. Geçmişin müzik dilini müzisyen ile dinleyicinin, form ile içeriğin kültürlerde deneyimlenen gerçek ilişkileri üzerinden kurmaya çalışan bu tarihsel yöntem hangi adla anılırsa anılsın, sosyolojik bir bakışı içerecektir. Başka deyişle, gelenekle –her nasıl tanımlanıyorsa– kurulan ilişkiye sadece mevcut düşünce ya da sanat ürünlerine atfedilmiş toplumsal ve kültürel değerler açısından değil, bunların ortaya çıkışında belirleyici olan somut deneyimler üzerinden de bakmak ufuk açıcı olmaktadır.¹ Peki, müzik sosyolojisinin müzik tarihine ihtiyacı var mıdır? Ya da müziğe bakarken bu alanları hâlâ birbirinden ayrı düşünebilir miyiz? Bizce Ravel’in bestecilik dışındaki alanlarda da karşılık bulan yukarıdaki sözünde bunun yanıtı da gizli. Elbette çağdaş müziğin her durumda geçmişin müzik diliyle açık ya da derinden bir ilişki kurmak zorunda olduğunu ya da müziğin günümüz toplumlarındaki varlığını geçmişteki benzer tezahürleri üzerinden okumak gerektiğini kastetmiyor –bu bizi o bildik, eskiler ile yeniler münakaşasına geri götürdü–, müzikal kültürlerin evrensel ve özgün yönlerini kavrayabilmek için sosyolojik yaklaşımın tarihsel bakış açısını da kapsaması ve doğru konumlandırması gerektiğini vurgulamak istiyoruz.

Geçmişin belirli anlarını yeniden canlandırmayı her daim deneyen, ama varlığını bu nostaljik yönelimdeki kanıksanmış erişilmezliğe borçlu olan klasik kavramı eski kültürlerin müziğini sosyoloji çerçevesinde ele almak açısından verimli görüldüğünden bu dosyanın konusunu “Klasik Kültürlerde Müzik ve Toplum” olarak belirledik. Bilindiği gibi, klasik kavramı, başta edebiyat ve sanat eleştirisindeki yeriyle Avrupa kültür tarihinin önemli, aynı zamanda da tartışmalı kavramlarından biri olarak, estetik paradigmaların ve kanonların hem şekillenmesinde hem de yenilenmesi ve terk edilmesi süreçlerinde bilinçli yönelimlerin zeminini oluşturmuştur. Toplumların bu kavramın dayandığı Eski Yunan ve Roma’yla ilişki kurma biçimleri ret/kabul ikiliğini ne denli aşırıyorsa, klasik kültürün tanımı da o denli çeşitlidir ve bunda hiç şüphesiz antik dünyanın çok unsurlu yapısının da etkisi vardır. Diğer yandan, Avrupa’nın özellikle Rönesans’tan itibaren şekillendirdiği klasik kültür kavramının düşünce ve sanatta etkin olabilmeye başka yazılı kültürleri de kapsayacak biçimde genişlemesi şartıdır. Bu açıdan “klasik” terimi değişmez özelliklerle tanımlanmış bir olgudan ziyade bir ilişki kurma biçimini ifade eder (Porter, 2006). Biz de terimi müzik bağlamında bir kavramsal sınırlayıcı olarak değil; “seçkin”, “yüksek” veya başka terimlerle çok yönlü biçimde karşılaştırılabilecek, özellikle toplum–kültür–müzik üçgeninde sorgulanmaya

¹ Önemli bilgiler sağlıyorsa da geçmişin müziği söz konusu olduğunda özenle yaklaşılması gereken bu tür deneyimler en açık tanımını etnomüzikolojide bulur.

açık, kültürler üstü bir hareket noktası olarak düşündük. Çeşitli müzik kültürlerinde klasiği aramak yerine klasik kültürlerde müziği aradık; çünkü ikincisi ilkinin doğal olarak akla getirecek ama farklı müzik dillerinin kendine has yönlerinin çizilen çerçeve yüzünden silikleşmesini büyük ölçüde engelleyecekti. Bu yolla, (özellikle Batı müziğinde) klasik kavramını ortaya çıkaran ilişki türlerinin doğasına, benzerlik ve farklılıklar üzerinden yaklaşma olanağını da araştırmak istedik. İşte bu çerçevede bir araya gelen sekiz yazı klasik filolojiden müzik tarihine, etnomüzikolojiden müzik göstergebilimine uzanan bir disiplin; Çin, Eski Yunan, İran, Arap ve Osmanlı'yı içeren bir kültür; kuram ile icracılık deneyiminin buluştuğu bir bilgi ve yöntem çeşitliliği sunmaktadır.

François Picard, Çin'deki üç büyük inanç ve düşünce sistemi olan Konfüçyanizm, Daoizm ve Budizm'de ses, müzik, ritüel ilişkisini ele alıyor ve bunu yazılı kaynakları yeniden çözümleyerek değil etnomüzikolojinin bakış açısından ve Çin'de yıllarca yürüttüğü alan araştırmasının deneyimleri üzerinden kültürdeki müzik icrasına odaklanarak yapıyor. Söz konusu sistemler arasındaki rekabetin müzik–ritüel ilişkisi yönünden değerlendirildiği yazı ayrıca, ses ve müziğin farklı dünyaların birinden diğerine yani ruhani olandan seyirlik olana geçiş yapabilme özelliğine de şahitlik ediyor.

Mark Griffith, Arkaik ve Klasik Yunan tarihinde (MÖ yak. 750-320) çeşitli türden müziklerin icra edildiği farklı durumları eşsüremlerle bir bakış açısıyla gözden geçirerek, bu icraların farklı toplumsal işlevlerini ve dinleyiciler üzerinde bıraktığı (ya da bırakması beklenen) çeşitli etkileri ve ayrıca Yunan kültürünün, bünyesindeki geniş ve çok yönlü müzikal faaliyetlerle ilgili farklı tavır ve değerlerini tartışıyor. Klasik Yunan'a müzik sosyolojisi bağlamında nasıl bakılabileceğini sorarak mevcut yaklaşımları eleştirel bir gözle değerlendiren Griffith, Yunan müziğinin anında icra (İng. *liveness*) ve bedensellik (*corporeality*) yönü yanında toplumsal cinsiyet, statü ve etnisite farklarıyla ilgili özelliklerine de değiniyor.

Eski Yunan konulu diğer bir makale de Timothy Power'a ait. Sappho ya da Alkaios'un olduğu düşünülen bir fragmandan (Sappho F 99 L-P = Alkaios F 303A V) yola çıkarak, Arkaik Yunan lirik şiirinin bu iki önemli temsilcisinin yaşadığı dönemde, aristokrat Polyanaktidai ailesi ile Mytilene müzik kültürü arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışma, müziğin politik eleştiri işlevinin tarihsel kökenleri hakkında son derece ilginç bir örnek ortaya koyuyor. Bu fragmanda geçen *olisbodokos* (yapay fallus alan) kelimesini hem müzik hem cinsellikle ilgili anlamını göz önünde tutarak, Arkaik Mytilene ve daha geniş çerçevede Arkaik ve Klasik Dönem Yunan kültürünün sosyo-müzikal bağlamı içinde değerlendiren Power, bu şiirsel sövgü için yeni bir yorum önerisi sunuyor.

Klasik filoloji yönteminin sosyoloji ve müzikolojiyi de kapsayan geniş bir bakış açısıyla uygulandığı bu iki makaleden sonra, Nidaa Abou Mrad yukarıda kısaca değindiğimiz müzik filolojisi yöntemiyle, Maşrik kültür coğrafyasının Hristiyanlığın ilk dönemlerinden Nahda'ya uzanan renkli tarihini müzik dilindeki etkileşimler açısından incelemiştir. Mrad'ın yaklaşımı müzik göstergebilim yönteminin farklı müzik kültürlerine uygulanışına da iyi bir örnektir.

Ersu Pekin, Osmanlı müziğine göstergebilimin, özellikle de Peirce'in temel kavramları ışığında bakarak, İstanbul kültüründe icracı–eser–dinleyici ilişkisini, müzik meclislerindeki özgün şartları içinde ele alıyor. Müzikal birikimin notayla değil meşk yoluyla aktarıldığı bu kültürün müzisyenler kadar İstanbul zürefası, çok dinli ve dilli demografik yapısıyla İstanbul seçkini ve halkı tarafından kurulduğunu vurgulayan Pekin, Osmanlı müzisyeni için önerdiği “yaratıcı icracı” kavramıyla da bu müzik dilinin oluşum ve değişim şartlarıyla ilgili önemli bir tespitte bulunuyor.

Okan Murat Öztürk, Osmanlı toplumunda bir yetiştirilme ve kültürlenme ölçütü olarak ele aldığı havas/avam ayırımının müzikal beğeniye ne ölçüde yansıtıldığını araştırdığı makalesinde, havas

beğeni için bestelenen eserlerin, üslup farklılığı üzerinden özel ve ayrıcalıklı hale geldiği üzerinde duruyor. Öztürk, Osmanlı elitinin müzik sanatını himaye ederken kendi beğenilerini yansıtan incelikli bir klasik üslubun gelişimini de sağlamak beklentisinde olduğuna dikkat çekiyor.

Yine Osmanlı kültürüyle ilgili bir yazıda Fikret Karakaya, Osmanlı müziğinde geleneğin kendini yenileme gücünü inceliyor. Unutulmuş 16 ve 17. yüzyıl çalgılarıyla Ali Ufki, Kantemir ve Kevserî tarafından notaya alınmış dönem eserlerini icra etmek için Bezmârâ Topluluğu'nu kuran Karakaya'nın yazısı, müzik tarihi ve kuramından çalgıların yapımına ve icraya uzanan bu önemli müzikolojik deneyimin bir nevi güncesi niteliğinde.

“Klasik Kültürlerde Müzik ve Toplum” dosyasının son makalesinde Arash Mohafez, Fars klasik müziğinin 20. yüzyıldaki alımlanışını ele alarak, çağdaş İran toplumunda bu müzikle ilgili farklı sanatsal eğilimlerin özgün bir antropolojik/etnomüzikolojik tipolojisini sunuyor. Bu çağdaş eğilimleri sınıflandırırken Kaçar müzik geleneği mirasına göre konumlarını temel alan Mohafez, 2005 yılından itibaren şekillenmeye başlayan, müzisyen olarak bizzat içinde yer aldığı “neoklasik akım” hakkında da önemli bilgiler veriyor.

Toplum, dil, kültür ve müziklere ilişkin oldukça geniş bir alanı kapsayan bu konuyu başka kadim geleneklerin yanı sıra; Latin, Bizans, İslam orta çağlarını; Rönesans'tan günümüze kadar Avrupa'ya ve bunlardan doğrudan etkilenen başka dönem ve kültürleri de içerecek çok yazarlı bir kitapta daha da derinleştirmenin verimli olacağı kanısındayız. Nitekim farklı müzik, disiplin ve yaklaşımların bir araya gelmesini sağlayan bu sekiz yazı arasında son derece ilginç kesişme noktaları oluşmuş durumda. Örneğin, Avrupa kökenli modern deneyimlerin aksine eski toplumların birçoğunda dinleyicinin seçkin kabul edilen müziklerde bile, icracıyı mutlak bir sessizlik ve hareketsizlik içinde takip eden, bu anlamda “etkisiz” bir katılımcı olmadığı ve icrayı çeşitli biçimlerde yönlendirdiği, Eski Yunan bağlamında Griffith, Osmanlı müzik meclisleri konusunda Pekin tarafından vurgulanmıştır. Klasik kültürlerde müziğin; toplumsal yaşamdaki, özellikle de dinsel ritüellerdeki farklı işlevleri hakkında Picard, Griffith ve Mrad'taki; toplumsal statü, cinsiyet, kimlik ve beğeniyle ilişkisi konusunda Griffith, Power, Pekin ve Öztürk'teki ilgili bölümler karşılaştırılabilir. Picard'ınkini ayrı tutarsak tüm yazılar Doğu Akdeniz'in binlerce yıllık müzik tarihinin bir etkileşimler tarihi olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda yeni katkılar ve okumalarla kesişim noktalarının çoğalmasını, belirginlik kazanacak benzer ve farklı yönlerin bize müzik ve topluma ilgili daha da fazla bilgi sağlamasını umuyoruz.

Böylesine yetkin yazarlar katkıda bulunmasaydı bu sayı bir hayal olarak kalmaya mahkûm olurdu, bu yüzden kendilerine yürekten teşekkür ederiz. Diğer yandan, bizi bu konuda teşvik etmekle kalmayıp, desteğini her an hissettiren Prof. Dr. İsmail Coşkun'a da teşekkürü borç biliriz; onun girişimi olmasaydı böyle bir hayal kolay kolay kurulmazdı. Son olarak, editörlük sürecinin her aşamasında yardımlaştığımız Arş. Gör. M. Fatih Karakaya başta olmak üzere; dinleyen, söyleyen, çeviren, okuyan herkese emek ve katkıları için teşekkürler.

Yrd. Doç. Dr. Ekin Öyken

Sayı Editörü

Kaynakça

- Chailley, J. (1985). *Éléments de philologie musicale*. Paris: Alphonse Leduc.
- Molino, J. (2012). Comment écrire l'histoire de la musique? Réflexions sur la philologie musicale de Jacques Chailley. *Musurgia*, 19, 45–58.
- Porter, J. I. (2006). What is “Classical” about classical antiquity? In J. I. Porter (Ed.), *Classical pasts: The classical traditions of Greece and Rome* (pp. 1–68). Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Received: January 25, 2017

Revision received: March 9, 2017

Accepted: May 1, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • **Istanbul University Department of Sociology**

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.10.26650/TJS.2017.2.0001 December 2017 • 37(2) • 195–209

Research Article

Music and Ritual in China*

François Picard¹

Abstract

The relations between music and society in China are already described by the Chinese themselves. Or better say: by some of the Chinese written sources. It is probably better to look at the practices, and especially to the relation between sound, music, and ritual. The three religions, Confucianism, Daoism, and Buddhism, compete and share characteristics, including the differentiation between music and ritual, musical instruments and ritual instruments. But the music is recognized as being able to move from one world to another, from spirituality to entertainment.

Keywords

Music • Religion • Society • China • Ritual • Confucianism • Daoism • Buddhism

* After a conference given on 26 October 2004 at the Cité de la musique, Paris.

¹ François Picard (Prof.), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus-CNRS), 2, rue de Louvois 75002 Paris, France.
Email: francois.picard@paris-sorbonne.fr

To cite this article: Picard, F. (2017). Music and ritual in China. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 195–209. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0001>

“Só o silêncio é sincero. É preciso escutar o silêncio,
não como um surdo, mas como um cego!”

(Only silence is sincere. One must listen to silence,
not as a deaf man, but as a blind man!)

(Sabino, 1956).

Introduction: The Three Religions Sing with the Same Voice

Before studying directly the sound of rituals, and before addressing the question of their musicality, or of the place occupied by beauty, a detour is imposed by an ancient material, the oldest through which we know the greatest incantation of Chinese Buddhism, the “Incantation of the monk Pu’an” (*Pu’an Zhou* 普庵咒), a monk who performed miracles and when asked where his powers came from, smiled mysteriously, tracing undecipherable signs in the air and humming tunes without words (Picard, 2012)... A document in fact, attempts to treat in its own way this question of the musicality of the sound of rituals: it is the collection of notations for seven strings zither *qin* 琴 “The three religions sing with the same voice” (*Sanjiao Tongsheng* 三教同聲), compiled by Zhang Dexin 張德新 (Picard, 2005). It contains only four pieces, all with lyrics, including a major text of each of the three religions: “The Great Study” (*Da Xue* 大學) by Confucius, the “Stanzas of the Siddham” (*Shitan Zhang* 釋談章) which spell out all possible syllables of the Sanskrit language, the sacred language of Buddhism, and finally “The Canon of Pure Tranquillity” (*Qingjing Jing* 清靜經) which quotes and glosses the words of Laozi 老子 collected in the “Canon of the Way and Virtue” (*Daode Jing* 道德經); The 1592 preface is signed Zheng Bangfu 鄭邦福:

Zhang Bintong was eminently gifted in all aspects of *qin*. All that was chanted or hummed, he could immediately play it on the strings, purifying the ears of people. From the time when we were colleagues in the administration, I read his musical notation of the “Stanzas of the Siddham” and used it to study it, it was as if I were entering a monastery and heard the incantation sung by the crowd of monks. I was astounded. Two years later, when I went on a mission to the capital to present my vows, I saw that he had also established the musical notations of the sacred texts of “Great Study” and “Pure Tranquillity” and had them put [with the previous notation]. This is strange! What an extraordinary idea Mr. Bintong had of putting the three religions together in one voice. But he suddenly told me of his doubts, saying: We Confucianists and Dao practitioners have been practicing *qin* for a long time, but Buddhists still consider what is sound, music and sound phenomenon as deviant things that move away from the true Dao. Would not my score for the *siddham* be in contradiction with their fundamental principles?” But I replied: “No, the very basis of *qin* is that at any time and everywhere it abolishes what is not correct to bring it back to correctness. This incantation is composed of the Buddhist secret language, and although it cannot be explained by a discourse, it serves according to their doctrine to bring all the demons back to the right path. Thus their intention from the origin is none other than that of the Sage. A fortiori this applies to the Daoists. The only thing to fear is that people do not understand the fundamental reason for the music you do. It is enough, however, to penetrate these fundamentals so that, wherever one goes, everything can

easily become a tool for rectifying nature. According to the Buddha, nature, trees and birds can all be considered as emitting a divine music, the voice of the tide; there is no contradiction with the science of *qin*. On these words Mr. Bintong was fully enlightened, and he begged me to put these words in writing as a preface. Thereupon I made “ha” and stood still.

Time, Sound, and Beauty

Transmissions. From the study of music other than Western classical music emerges a statement: their main characteristic is not, as has long been believed, orality, but the nature of tradition, characterized by the mode of transmission. There is an obvious overlay in China of various levels of discourse about music (by the poet, the scientist, the official, the musician, the teacher) reveals them as ideology. Therefore, we should not take for truth any historical, aesthetic or even technical discourse. It leads to an analysis of the facts directly collected. These done, the way is open to a reconstruction of the theories implemented and their history.

From the chronological history divided into dynasties, the story of a society hierarchically separated in the worlds of the court, the scholars and the people, we thus move to a historical anthropology allowing the simultaneous perception of fundamental tendencies evolving at different speeds according to their modes of transmission.

Chinese music appears then as the result of a mixing of traditions found in minority peoples, the great Chinese tradition whose classical age is at the turn of our era and the Indian, Sogdian, Koutchean traditions which come from Central Asia. Finally, musical genres must be distinguished according to the criterion of their transmission: oral (liturgy), manuscript (para-liturgy, literati), printed (professionals). In the light of this criterion, the fundament is not necessarily what is preserved in the oldest document. In the imbrications between popular and scholarly cultures, the religious fact occupies a preponderant place. But in China perhaps more than elsewhere, music and ritual are part of a context of ideology and power.

Ritual and Music

For the Chinese, the sound of ritual is not in its entirety “music”; Percussions, as well as chanting, are excluded. Listening to the entirety of a Buddhist Daily Lesson tends to prove the contrary: the time of the ritual is well structured by musical oppositions between singing, recitation, chanting and percussion. Parentheses, where non-liturgical instruments play in turn, can open this time without affecting the structure. Popular and local cultures, associative life intervene and mingle in the ritual, making its study dependent on musical analysis *stricto sensu*, enriched both by ethnomusicology and organology as well as by musical archaeology and the faculty of reading and transcribing very diverse musical notations; this only makes the sound structure of the ritual and its evolution accessible.

Current Issues

What are the sound and musical instruments used in the rituals of Chinese Buddhism? How can we categorize, from inside and outside, the different aspects of vocalization such as speech, chanting, declamation, recitation, singing? Are there really differences between schools (such as Chan, Pure Land, Tiantai, Vinaya) and between regions? If so, do these differences affect singing and other musical aspects, tunes or rather styles? Was the Buddhist practice influenced by Daoism, or the reverse? But before that: what are the rituals practiced, when, by whom, where, for what intent, based on which texts, which legends, using which reference version, dated from when, transmitted how? What are the aesthetic values and criteria involved? Or, to use Goethe's words, "Young girls, what is the use of your beauty?" (*Was hilft euch Schönheit, junges Blut?*).

The imperial sacrifices. The life of the court and the empire were organized around the cult given by the emperor to his ancestors; it was thus regulated from its symbolic centre, relayed to the most distant provinces by its agents, the literary officials. The music of this cult belonged to the reigning dynasty (*Guochao yue* 國朝樂). A dynastic change involving a change of ancestors, the ritual had then to change, and thus its music. The theory was that the fall of a dynasty was due to its decadent remoteness of sources and values represented by the first emperors. Assuming that early music was lost, it was looked after by setting new music, the search of ancient music, like the calculation of the official calendar, became the object of calculations and intrigues. As a formal music, it pretended to tear itself from evolution. In fact, it has largely managed to overshadow the many changes that have undergone, fixing in a mythical past its constitution, concealing the traces of his forgeries, its mistakes and oversights. By melting an army of performers in a single mold, music obeyed the principle, stated by Confucius, "rites divide, music unites." The imperial order required that the same music should be played in each province, each district, in the "temples of literature" (*wenmiao* 文廟). After examination of texts and scores, it does not seem necessary to make a musical distinction between imperial music (*Guochao yue*) and the music at the temples of Confucius (*wenmiao*). On the other hand, it is necessary to distinguish this music from other music played at court, which had neither the same function, nor the same principles, nor the same instruments, nor the same history.

All the ritual, all the court activities were bathed in music, from the temples to the private apartments, from the rooms of reception or of deliberation to the banquets. The musicians were divided into countless departments, including (among others) sections of Mongolian music with jaws harp and viols, Uyghur music with drums, *setar* lutes, *surnai* and *baraman* shawms, Korean music, and also pure music (*Qingyue* 清樂) with gong chimes (*yunluo* 雲鑼), flutes, shawms (*guan* 管), mouth organs, drums and clapper. The Emperor himself belonging to Buddhism or Daoism, or a follower of Tibetan tantric Buddhism, the music of these religions were also played at court. But

the only ritual music proper to the imperial court remains that of the category called *Zhonghe* 中和 under the Qing (1644-1911); It has the peculiarity of having the same instruments outside (*waichao* 外朝) and inside (*neiting* 內廳) of the buildings.

The instruments of the Qing Dynasty's "Music of sacrifice of concord" (*Zhonghe shaoyue* 中和韶樂) are distributed according to the system of "eight materials" (*bayin* 八音): stone, metal, silk, bamboo, skin, calabash and earth. They include: a single bell (*bozhong* 搏鐘), a chime of sixteen bells (*bianzhong* 編鐘), a single stone (*teqing* 特磬), a chime of sixteen stones (*bianqing* 編磬), two skins drums (*jiangu* 建鼓), two leather drums filled with bran (*bofu* 搏拊), six transverse flutes (*chi* 箎), two Panpipes (*paixiao* 排簫), ten vertical flutes (*xiao* 簫), ten transverse flutes (*di* 笛), ten zithers (*qin* 琴), ten fretted zithers (*se* 瑟), ten mouth organs (*sheng* 笙), two globular, vessel flute (*xun* 埙), a wooden box (*zhu* 祝), a scraper in the form of a wooden tiger with a crenelated back (*yu* 敔). There are also ten singers, sixty-four military dancers and as many civilians, a chief, a chief chanter, and a choreographer. Banners, feathers and dummy flutes (*yue* 籥) are also part of "musical instruments" (*yueqi* 樂器).

The "Music of Rejoicing to Welcome the Spirits" (*Qingshen Huanyue* 清神歡樂) requires only fourteen singers and players of drum, clapper, vertical and transverse flutes as well as mouth organs, six of each.

A distinctive aesthetic. The analysis of the scores shows that musical principles are, if not arbitrary, at least a priori constructions that have little to do with any individual sensibility or instrumental gesture. No virtuosity, or even difficulty of execution, seems to require performers more than mere initiation. A logic pushed to its paroxysm led to distribute the instruments over the space. Rigorous, regulated, imposing, strict, homogeneous, it expresses a whole nationalist and backward ideology. It admits only the instruments attested since antiquity (the only concession being the presence of the transverse flutes, originally not known). The greatness of this music is linked to its inhumanity itself: the aesthetics of "the harmony of the centre" (*zhonghe* 中和) goes hand in hand with a hieratic monotony. It imposes a time resolutely dissociated from everyday life; The naked structure replaces the sensible. It might be regarded as the antithesis of life which circulates in Daoist rituals, in the courts where puppet dramas are played, in ballads, songs and popular songs, and even in the office of the scholar. Yet, tradition does not die so easily, and ignorant followers have kept it alive here and there, in Taiwan and perhaps elsewhere. This unheard-of art, once rediscovered, reveals the richness of the voices mixed with the instruments according to a particular art and several times millenary. And you just have play this music to discover its ineffable sensation, its depth (Lam 2011).

Buddhist Music

Les bonzes continuent la cérémonie. Agenouillés maintenant devant les colosses, ils psalmodient un chant dont le coryphée, debout devant une cloche à forme de tonne, mène le train scandé de batteries de tambour et de coups de sonnette ; il choque à chaque verset la jarre, tirant de sa panse d'airain une voix volumineuse. Puis, debout en face l'un de l'autre, sur deux lignes, ils récitent quelque litanie. (C Claudel 1900)

(The monks continue the ceremony. Kneeling now before the colossi, they chant a song of which the coryphaeus, standing before a bell in the form of a ton, leads the train chanted with drum and bells; He strokes the jar at every verse, drawing from its bronze belly a voluminous voice. Then, standing in front of each other, on two lines, they recite some litany.)

The daily ritual. Somewhere far away in the temple, the wood fish, here a long struck beam, resounds. Then the harmonization of the bell and the large drum begins. Following is the song of the community, introduced by the grave voice of the master of ceremony. Singing, chanting, reading alternate, in Chinese or Sanskrit. The large slot drum (*muyu* 木魚) gives the tempo, which will accelerate; The bowl-shaped bell (*qing* 磬) punctuates the sentences. The syllabic / melismatic opposition doubles the opposition, marked by the voice and the percussions, between recitative and singing; They structure the ritual.

Derived from the Vedic recitation and developed to maintain through the displacements the exact pronunciation of Sanskrit, the sacred language of India, chanting (*fanbai* 梵唄) arrived with Buddhism at the beginning of our era (Demiéville 1929). The missionary will lead to the Chinese adaptation of ritual and preaching through the adoption of popular songs on which hymns were sung. But the *fanbai*'s own characteristic of attaching itself to the exact respect of intonation is in fact always torn between two temptations: the attraction of the pulsation, which smoothens the differences, and the attraction of the phrasing which modulates the periods. The homogeneity of the vocal group is thus traversed by the coexistence of these currents, from which voices are detached at times, an instant after being submerged. This Chinese principle of harmony, which is found more or less developed in all the ensemble music, has earned Buddhist chanting the magnificent name of *haichao* 海潮 (flow and reflux, tide).

Since the seventeenth century, the notation of percussion is included in the books of rituals by means of signs particulars to each instrument. These signs are written in front of the text syllables. The instruments form a system of complementary oppositions of the *yin/yang* 陰陽 type (ubac / adret, feminine / masculine): to the great responds the little, the metal responds to the wood; Small and large split drums, large and small bells, small and large bowls of bronze *yinqing* 引磬 and *da qing* 大磬, to which are added cymbals (*nao* 鐃), suspended gong (*dang* 鐃) and drum (*gu* 鼓). Sitting, kneeling, walking, in procession, the monks vary the space, occupy it, draw it, choosing the small

portable instruments when they walk. Morning, noon and evening, the lessons succeed each other, following a procedure unified (for all non-tantric sects) in a book of rituals published in 1600 (Zhuhong) and constantly reprinted (Günzel 1994).

The great rituals. The presence in the Buddhist paintings of so many musicians, be it angels or humans, of so many instruments, ensembles, and dances, oblige us to think, contrary to a widespread opinion, that instrumental music (except ritual percussions) is far from to be excluded by the monastic rule. On the contrary, it is, in a way similar to flowers or incense, a gift to the gods, a manifestation of gratitude, a pledge of forgiveness and success (Hellfer 1994 leads to the same conclusions).

The presence of lay musicians playing wind instruments is frequent, without being a rule. But the practice of temporary retreat tends in any case to blur the distinction between monks and laity in the eyes of the passing observer. All the Buddhist pomp is revealed during the great rituals for Water and Earth (*Shuilu zhai* 水陸齋) which include those to deliver wandering souls, *preta*, hungry spirits or “mouths on fire” (*yankou* 焰口). Nothing is neglected to impress men and gods, especially not music. Long instrumental suites, specific tunes derived from chanting, parade music and popular songs carrying pious words succeed one another and respond with all the wealth that the local set of instruments (Gao 1999).

Daoist ritual. The image of Daoism, the most Chinese thought, the religion of emptiness and non-action, of detachment, the technique of inner alchemy, which influenced Buddhism to the point of making it take the form of chan 禪 (Japanese Zen, whose Californian variant has so much inspired John Cage) would call a priori for a music of calm, of breath, to the limits of the silence, like Japanese *shakuhachi* 尺八 or the *qin* 琴 zither (Picard 1991). And what do we see?

A walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage [...] full of sound and fury (Shakespeare 1606).

April 3, 1987, the sixth day of the third lunar month and the Feast of Pure Clarity (*Qingming* 清明). The ritual has begun; It will last three days. We are at the White Cloud Belvedere (*Baiyun guan* 白雲觀), in the heart of the old city of Shanghai. He who attends a Daoist ritual takes many risks: to face a radical experience, to discover a form of total art.

Multiple occupancy of an exploded space. An altar is erected in the court, another in each room; A scribe writes the amount of gift and the corresponding names on a red sheet; A flood of drums, gongs and cymbals makes a deafening sound; Caricatures of jesters declare tirades; Dressed in the costumes of imperial officials –square headdresses, wide belts, cothurns–, the officiants sing litanies, hymns, chant recitations, brandish wooden swords, outrageous oriflammes, trace mysterious signs in the air with

a leaf dipped in a lustrous water; And then genuflexions, processions of lanterns, the sound of flutes, a ship of joss paper burning, *origami* made of silver paper, banners; A conch is resounding; On a table: five golden statuettes with banners, fruits, flowers, candles, incense; Long tables, a cushion on which an old lady kneels; Drawings on the ground, lines of grains of rice, scattered by the sword; Strolling, bowls of tea to warm up, cigarettes exchanged; Statues of terrifying guardians, one carrying a *pipa* 琵琶 lute; The mouth organ finally mingles with the voices, shouts of war respond to murmurs, pages turn, steps appear the dance of Yu the Great 大禹 tracing the Great Bear (Ursa Major Beidou 北斗): everything is decor, everything is accessory, everything is play.

A few days later, we are invited to celebrate the youth festival in a foyer of the great suburb, beyond the fields smelling human fertilizer. Pass the ferry, an unexpected halt brings us into a backyard. A low building. We enter. A ritual takes place. Incense sticks are burned. The flautists here play much better than in the central temple. Their instruments, made of dark red bamboo, are pierced with equidistant holes demanded by the old, traditional, precise temperament, unknown to modern ideologists.

Back to the Belvedere. In the upper room, while the men's clamours resound below, some women sing, accompanied by a viol, to the sound of a large drum and bell, the Blood Lake ritual (*xuehu* 血湖) for maternal death. Today we celebrate the birthday of Laozi 老子. In the inner silence, nowhere better than in the middle of noise, begins a journey into the body, a pilgrimage to visit the gods, appease wandering souls, defeat the demons, present the petitions targeted by the whole hierarchy of the celestial officials, transmitted by horsemen riding winged horses. Today we celebrate the dead.

The musical ingredients of Daoist ritual are so intertwined that they cannot easily be described: Conch, gongs, cymbals, bells, drums; Chanting along to "wood fish" (*mu yu* 木魚) slot drum, recitation, shouts, singing in solo, in chorus, alternation of soloist and chorus; Voice accompanied by the drum and the bell; Shawms and percussion; The small harmony of silk and bamboo (viols, lutes, flutes, mouth organs); Instruments alone; Silence.

Melodies, instruments do not belong exclusively to Daoism, but their particular arrangement, the extreme exploitation of combinatory and contrasts, do. A true melting pot, Daoist ritual brings together and preserves all the music. However, some of its songs do not resemble anything known elsewhere, just as the drum, master of time, demands an incomparable art.

Daoist religion is inscribed in its ritual. In its practice. Old, living, dusty, luminous, it resides everywhere and nowhere: in the Daoist Canon (*Daozang* 道藏) and in memory, in gestures and in manuscripts. In the words of Master Shi Xiaojin 史孝進: "if it is not local music, it is not Daoist music" (Azera 1998).

The Ritual Function

Only music can integrate the different levels of execution during a ritual, make the meditation and breathing of the Master follow step by step the performance of the outward ritual by the acolytes. Only music can bridge the separation between the two worlds [inner and outer] and ensure the harmony of man and his environment and, beyond that, of all the spheres of the universe. (Schipper 1989: 118; see also Id. 1985).

What is the meaning of a ritual? Does it even make sense? For a ritual does not convey a signification, but a structure; It does not allow itself to be reduced to an interpretation. But we can at least explain it. The communication which the ritual establishes does not go from human beings to human beings, but from human beings to gods. A performative statement, it does not seek to express a thought. Its domain is not that of language; It escapes the translation. The articulation of rites within a ritual shows it: offerings to the gods, a common work, rites follow or combine with each other, they articulate or telescope, repeat or disappear. Everywhere, always, the musical relays, punctuates, scans, accelerates, freezes time. In a rather rare way, certain texts such as the “Canon of the Great Peace Era” (*Taiping Jing* 太平經) of the second century insist on quality as a condition put to the efficiency of ritual music:

Yue, xiaoju xiaode; qi yi zhe, yi le ren; 樂，小具小得其意者，以樂人；

Zhongju zhongde; qi yi zhe, yi le shi; 中具中得其意者，以樂治；

Shangju shangde; qi yi zhe, yi le tiandi. 上具上得其意者，以樂天地。

(Music, a small talent will only “rejoice” (樂, pronounced *le*, homograph to *yue* “music”) human beings:

An average talent will rejoice a district;

Only a great musical talent allows to rejoice earth and sky.) *Taiping jing*, in Wang 1985: 586.

Paraliturgical Music

The funeral ceremonies last a long time. During forty-nine days, prayers and rites continue. The nearest relatives of the deceased, especially the eldest son, watch over the death during entire nights. The duty is hard for the celebrants themselves. Body and the mind must rest, relax. However, it is impossible to leave the ritual. The puppeteers and the shadow-players arrive. Taking over from the Daoist masters or Buddhist monks, they participate in the celebration, in another form, in another tone. The story of Mulian 木蓮, the devoted son who goes down to the underworld to seek out his mother, is a pious legend that suits the occasion and gives the opportunity for performers to show off their talents as storytellers, entertainers, and musicians. It is the archetype of Chinese opera, still found in Tainan or Fujian. (Schipper 1990).

A wedding in a Sichuanese village. The guests arrive in turn from the four corners of the horizon to take part. Each one is welcomed by music played by percussion,

drums and gongs, and *suona* 唢呐 shawms. These peasants or craftsmen will play for hours, they were recruited for the occasion and selected according to their merits and reputation. They will not accept any payment, except alcohol, food and cigarettes, widely lavished. The same repertoire is found in the temples or on the *Chuanju* 川剧 stages, the regional opera.

Back to Pudong 浦东, Shanghai suburbs. A band of flutes, drums and gongs picks up the promise from her parents. Through the fields and through the alleys the procession leads her to her new home. The variety of tunes played in suites, the same as in the tea houses of the old town, punctuates the course, between delight and regrets, farewell and new welcome.

Paris. The community of Chaozhou 潮州immigrants settled in the region is strong, welded by its common language. Its cohesion is marked by the inauguration in great pomp of a new temple. Tradesmen, craftsmen, retirees from the orchestra, accompany the ritual to the sound of the strings, lead the procession with shawms and drums, animate the banquets with opera extracts. For a more political celebration, like the election of a new president or the anniversary of a historic event, such as the founding of the People's Republic, the need for pomp will require the use of paid, possibly foreign, professionals, playing national (*Guoyue* 國樂) or western classical music, singing popular songs from Hong Kong and Taiwan or excerpts from local operas.

What is played depends on who plays. Who plays depends on the occasion. The distinction between paraliturgical and profane may seem fuzzy, indecisive, but it is nevertheless radical: To identify it allows to go back in time and to delimit the social space. Thanks to this distinction, questions of repertoires, instrumentation and musical forms appear in their truth. For the form imposed by a ritual, by a series of actions like the bride's journey or the unfolding of a banquet, this form differs fundamentally and necessarily from the simplistic framework of the concert. The importance of the number of musicians confers on the latter the prestige; The beginning and the end must provoke the silence conducive to listening before triggering the applause; The variety of timbres produced by instrumentation is an imperative, if one wishes to preserve the audience of boredom, while homogeneity and harmony remain indispensable to a community music. The professional is expected to demonstrate his virtuosity, while the ritual framework imposes the rightness of expression.

Conclusion: Music as the Harmony of Heaven and Earth

At the end of this short survey, we went through a few spaces, alternately covered and open, through immemorial times and places of memory. Having reached our point of conclusion, we must return to the word itself as received and transmitted by tradition:

Yue zhe xin zhi dong ye 樂者心之動也,
Yue zhe de zhi hua ye 樂者德之花也,
Tian di dong he 天地同和,
Tian di zhi he 天地之和.

(Music is the movement of the heart. Music is the flower of virtue. Heaven and earth together resound, this is the harmony of heaven and earth.) Kongzi *Liji*, *Yueji* 樂記 I.16. In Yu 610: *juan* 105.

The same Confucius in the French translation (Couvreur 1950: II.1 58):
La grande musique imite l'harmonie qui existe entre le ciel et la terre ;
Les grandes cérémonies imitent les différents degrés qui existent dans le ciel et sur la terre.
(Great music imitates the harmony between heaven and earth;
The great ceremonies mimic the different degrees which exist in heaven and on earth.)

Or in the original version:

Dayue yu tiandi tong he 大樂與天地同和
(Great music and world: same harmony)
Da li yu tiandi tong jie 大禮與天地同節
(Great ritual and world: same rhythm)

Or in a classical English translation (Legge 1885: 99):

In music of the grandest style there is the same harmony that prevails between heaven and earth;
In ceremonies of the grandest form there is the same graduation that exists between heaven and earth.

And to finish in music, but in a Chinese way, that is to say with a discourse that inscribes itself in the body, and sometimes in the very body of the instrument, here is an inscription engraved on the *yueqin* 月琴 lute of one of the musicians, during the concert that the Paris Teo-chew Music Association gave at Radio France on May 8, 2004:

Yue zai qi zhong 樂在其中
(The music is here inside.)

Başvuru: 25 Ocak 2017

Revizyon Gönderimi: 9 Mart 2017

Kabul: 1 Mayıs 2017

Online First: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0001 • Aralık 2017 • 37(2) • 195–209

Uzun Özet

Çin’de Müzik ve Ritüel*

François Picard¹

Öz

Çin’de müzikle toplum arasındaki ilişki bizzat Çinliler tarafından, daha doğrusu Çin’in bir takım yazılı kaynaklarında zaten betimlenmiştir. Dolayısıyla biz doğrudan bu kültürdeki müzik icrasına, özellikle de ses, müzik ve ritüel arasındaki ilişkiye bakmanın daha verimli olduğunu düşünüyoruz. Çin’deki üç din, Konfüçyanizm, Daoizm ve Budizm müzik ile ritüel, müzik aletleri ile ritüellerde kullanılan gereçler arasındaki ayrım da dâhil olmak üzere ortak yönlere sahiptir ve rekabet içindedir. Diğer yandan müziğin bu farklı dünyaların birinden diğerine yani ruhani olandan seyrilik olana geçebildiği kabul edilir.

Anahtar Kelimeler

Müzik • Din • Toplum • Çin • Ritüel • Konfüçyanizm • Daoizm • Budizm

* 26 Ekim 2004 tarihinde, Paris’teki Cité de la musique’te bildiri olarak sunulmuştur.

¹ François Picard (Prof.), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus-CNRS), 2, Rue De Louvois 75002 Paris. Eposta: francois.picard@paris-sorbonne.fr

Atıf: Picard, F. (2017). Çin’de müzik ve ritüel. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 195–209. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0001>



Çin’de müzikle toplum arasındaki ilişki bizzat Çinliler tarafından, daha doğrusu Çin’in bir takım yazılı kaynaklarında zaten betimlenmiştir. Dolayısıyla biz doğrudan bu kültürdeki müzik icrasına, özellikle de ses, müzik ve ritüel arasındaki ilişkiye bakmanın daha verimli olduğunu düşünüyoruz. Bu açıdan, hanedanlara bölünmüş kronolojik tarihten ve saray, bilginler, halk olmak üzere hiyerarşik yönden katmanlaşmış bir toplum anlatısından ayrılıp, aktarım tarzlarına bağlı olarak farklı hızlarda evrilen temel eğilimlerin eş zamanlı olarak kavranmasını mümkün kılan bir tarihsel antropolojiye yöneldik.

Çalışmamızda Çin’in üç resmî dini, Konfüçyanizm, Daoizm ve Budizm, ses ögesi ve müzikle ilişkileri bağlamında incelenmiş, ritüeldeki duaların müziğe uyarlanması meselesi 16. yüzyıl bilgini Zheng Bangfu’nun bir metninden hareketle ele alınmıştır. Onun yaklaşımı *qin*² ile müzik yapmanın arınmışlığı ve doğruluğu temsil ettiği, bu yüzden dine aykırı sayılamayacağı yönündedir.

Hangi din, hangi ritüel söz konusu olursa olsun Çinliler nezdinde, ritüelin düzen, gelenek ve kurullarla, müziğin de uyumlu ses, ahenk, dinleme ve yanıt vermeye ilgili olduğuna dair ortak bir inanç vardır. Melodik çalgılar (telliler ve üflemeliler gibi) hiç şüphesiz ritüelden ziyade müziğin alanı içinde yer alırken, çan ve gonk gibi vurmali çalgılar arada kalır, çünkü her türlü müziğin yasak olduğu zaman ve mekânlarda bu çalgılara izin verilmiş, en seçkin müzik topluluklarında vurmali hep bulunmuştur.

“Klasik”, “popüler”, “sanat müziği”, “sözlü gelenek”, “geleneksel” gibi bağlam dışı kategorileri bir kenara bırakıp, toplumsal bağlam, edimler, icracılar³ ve musikişinaslar arasındaki gerçek ilişkileri gösteren, ritüel ya da “litürji” müziği ile din dışı müziğin kesiştiği noktada, “paralitürjik” denilen bir ara kategorinin tanımlanmasının son derece önemli olduğu anlaşılmıştır. Öyle ki sadece zaman değil, mekân da çalgıların kullanımına göre düzenlenmiştir. Ses kullanımı konuşmadan şarkı söylemeye kadar uzanan pek çok kategoriye ayrılabilir: Bağırarak, dinî şarkılar söylemek, istemek, nutuk çekmek ya da fısıldamak. Bunlara sessizliği de eklemeyi unutmamalıyız elbette.

Diğer yandan, dinler yerel kültürle litürji uygulamaları arasındaki ilişki açısından aynı kefeye konulmamalıdır: Konfüçyanizm doğası gereği merkezidir ve merkezle kurulan o ilişki, uygulamaları, ezgileri, çalgı ve akort sistemleri imparatorluk sarayinkilerle ortak olan yerel wenmiao⁴ tapınakları tarafından biçimlendirilmiştir. Daoizm tam tersine sahne sanatlarıyla (kuklalar, opera, cambazlık, hikâye anlatımı gibi) son derece yakından ilişkilidir ve gizemli metinleri büyük ölçüde yerel uygulamalarla bir araya getirerek, insanları ve ruhları neşelendirmek amacıyla kurulmuştur. Budizm ise Hindistan’da

2 Kanun benzeri yedi telli bir çalgı. (Özetteki bu notlar editöre aittir.)

3 Makaledeki *performers – practitioners ayrımı* “icracı – musikişinas” terimleriyle verilmeye çalışılmıştır.

4 Konfüçyüs tapınaklarına verilmiş Çince adlardan biri; “edebiyat tapınakları” anlamına gelir.

doğmuş, yumuşayarak Çin gelenekleriyle uyumlu hale gelmiştir. Hindistan’da kutsalın yazıya dökülmesi ve söylenmesiyle ilgili kavrayış Çin düşüncesindekinden oldukça farklıdır ve müziğe bu iki kültür, bu iki görüş arasında köprü olma işlevi yüklenmiştir. Ama hiç şüphesiz, kutsal metinlerin şarkı biçiminde seslendirilişinde Hint adetlerine bağlı kalınırken Çin’deki Budist müzik Çin müziği karakterine bürünmüştür. Müzik icrası açısından Budizm ve Daoizm’de ortak birçok yön bulunur, ama kutsal mekân ve metinlere bağlı büyük tapınakların teşekkülüyle bu din ve okulları ayıran kesin sınırlar ve değişmez kurallar oluşmuştur. Buna rağmen yerel musikişinasların birçoğu kendisine sorulduğunda bir heykelin Daoist, Budist, hatta Katolik inanışlarından hangisine ait olduğunu nadiren bilebilecektir. Nitekim 2003 sonrasında gerçekleşen değişimlere kadar Çin’de din bir aidiyet ya da inanç değil, uygulama meselesidir ve asıl önemsenen şey güzelliği ve görkemi gözetilen ritüelin verimli olmasıdır.

References/Kaynakça

- Azera, H. (1998). *Interview with Shi Xiaojin*. Cité de la musique. Paris. (Unpublished manuscript).
- Claudel, P. (1900). *Pagode* (1896). *Connaissance de l’Est*. Paris: Mercure de France. (Reprint: Gallimard, 1974, 32-33).
- Demiéville P. (1929-1930). *Bombai. Hôbôgirin. Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme...*, 1-2. Tokyo: Maison franco-japonaise, 93-113.
- Gao Yali (1999). *Musique, rituel et symbolisme: Étude de la pratique musicale dans le rituel Shuilu chez les bouddhistes orthodoxes à Taiwan* (Doctoral dissertation, Université Paris X Nanterre, France).
- Günzel, M. (1994). *Die Morgen- und Abendliturgie der chinesischen Buddhisten*. Göttingen: Seminar für Indologie und Buddhismuskunde.
- Hellfer, M. (1994). *Mchod-rol, les instruments de la musique tibétaine*. Paris: CNRS Editions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- Kongzi 孔子 (Confucius), *Liji 禮經* (Memorial of Rites). In Yu Shinan 虞世南 (610). *Beitang Shuchao 北堂書鈔* (Manuscripts of the North Hall). Trad. Legge J. (1885), ed. *The sacred books of China*, Volumes 1 – 2, *The texts of Confucianism*, part IV, *Li-ki Book XVII* “Yo-ki or Record of music”. Oxford: The Clarendon Press; <http://www.sacred-texts.com/cfu/>. Tr. Couvreur S. (1950). *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*. Leiden: Brill Paris: Les Belles lettres.
- Lam, J. S. C. (2011). Music and Masculinities in Late Ming China. *Asian Music*, 42(2), 112–134.
- Lan Zhongrui 藍種瑞 (Ed.) (1845). *Wenmiao dingji pu 文廟丁祭譜* (Scores for the Spring and Autumn Sacrifices at the Literature Temple). Reprint. Shanghai, 1890
- Picard, F. (1989). *Chine: Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou* [CD]. Paris: Ocora (recording and notes)
- Picard, F. (1991). *La Musique chinoise* (2nd ed.). Paris: You-Feng.
- Picard, F. (1997). *China. Fanbai. Buddhist Liturgical Chant. Hymns to the Three Jewels* [CD]. Paris: Ocora (recording and notes)
- Picard, F. (2003). *China: Hymn to Confucius*, Fleur de prunus [CD]. Paris: Buda Musique (direction)
- Picard, F. (2005). Les trois religions chantent d’une même voix. *Sanjiao wenxian 三教文獻 Matériaux pour l’étude de la religion chinoise*, 4, 114–140.

- Picard, F. (2012). *L'Incantation du patriarche Pu'an* 普庵祖師神咒 *Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique chinoise*. Leuven: Peeters/ Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises.
- Schipper, K. (1985). Vernacular and classical ritual in Taoism. *The Journal of Asian Studies*, 45(1), 21–57.
- Schipper, K. (1989). A study of *Buxu* (步虛): Taoist liturgical hymn and dance. In T. Pen-Yeh & P. L. Daniel Law (Eds.), *Studies of Taoist rituals and music of today*. Hong Kong: The Society for Ethnomusicological Research in Hong Kong.
- Schipper, K. (1990). Mu-lien plays in Taoist liturgical context. In D. Johnson (Ed.), *Ritual opera, operatic ritual: "Mu-lien Rescues His Mother" in Chinese popular culture* (pp. 126–154). Berkeley, CA: Chinese Popular Culture Project.
- Shakespeare, W. (1606/1623), *Macbeth*. In Heminges & Condell (Eds.), *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*. London: Edward Blount and William & Isaac Jaggard.
- Taiping jing 太平經. In Wang Ming 王明 (ed.) (1985). *Taiping jing hejiao* 太平經合校 (Canon of the Great Peace Era). Beijing: Zhonghua shuju. [太平经合校][王明][中华书局 1979]. <http://s.panduo.net:81/r/11849338>
- Tian, Q. (1995). *China: Fanbai, Liturgical Hymns. Morning Service in Shanghai* [CD]. Paris: Ocora (recording and notes)
- Toqto'a (Ed.) (1346). *Song Shi* 宋史 (Song History)
- von Goethe, J. W. (1808) *Faust. – Eine Tragödie*. Tübingen: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung.
- Wan, Y. 萬依, & Huang, H. 黃海濤 (1985). *Qingdai gongting yinyue* 清代宮廷音樂 (Music at the Qing Court). Hong-kong: Zhonghua shuju.
- Yuntao 允禔, Fuheng 傅恒, Zhang T. 張廷玉 (Eds.) (1747). *Daqing Huidian* 欽定大清會典 (Collected statutes of the Qing dynasty). Beijing.
- Zhang, D. 張德新 (1592). *Sanjiao Tongsheng* 三教同聲. Ningbo, Zhejiang.
- Zhuhong 祿宏 (1600). *Zhujing risong* 諸經日誦 (Daily Rituals). In *Yunqi fahui* 雲棲法彙 (1897). Nanjing: Jingling keqing. Reprint in *Lianchi dashi quanji* 蓮池大師全集 (1972). Taipei: Zhonghua fo jiao wen hua guan.

Received: March 26, 2017

Revision received: June 18, 2017

Accepted: August 22, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0002 • December 2017 • 37(2) • 211–258

Research Article

Towards a Sociology of Classical Greek Music

Mark Griffith¹

Abstract

In this article I briefly survey, from a synchronic perspective, the various occasions on which music of one kind or another was played in archaic and classical Greece (ca. 750-320 BCE), and discuss the different social functions served by these performances and the various effects that they made (or were supposed to make) on their audiences. A sociology of ancient Greek music should look somewhat different from a history of that music, and different too from a purely philosophical/aesthetic or technical appreciation of that musical culture; and I attempt to include both etic and emic accounts of *what music amounted to, what it did for people, who* (i.e. members of which social groups and classes) *performed the various different kinds of music, and who listened and/or responded in one way or another to these different kinds, while trying to assess what ordinary Greek people, as well as theorists and philosophers, thought about the role of music and musicians within their larger social and existential world.* This article attempts to take due account of the “liveness” and corporeality of all Greek musical performance, and of its strong, but not uniform, affective impact. In particular, I focus on differences of gender, status, and ethnicity, and on the social functionalities of different musical idioms and instruments (strings, pipes, and percussion) that we can identify from our various sources, both literary and visual. Overall, I find Aristotle (especially in the *Politics*) to be the most helpful and reliable guide.

Keywords

Ancient Greek Musical Culture • Aristotle's Views on Music • Music and Social Differences • Music and Gender • Music and Identities • Corporeality in Musical Performance • Music and Emotion

¹ Mark Griffith (Prof.), Department of Classics, University of California Berkeley, 7215 Dwinelle Hall, Berkeley CA 94720-2520, USA. Email: markg@berkeley.edu

To cite this article: Griffith, M. (2017). Towards a sociology of classical Greek music. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 211–258. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0002>



In this article I will briefly survey the different occasions on which music of various kinds was played in archaic and classical Greece (ca. 700-320 BCE), and will discuss the different social functions served by these performances and the various effects that they were supposed to make on their audiences, as well as the different attitudes and values exhibited within Greek culture regarding their extensive and multifaceted “music scene” overall. It has often been said that ancient Greek society was exceptionally musical, and certainly the plethora of descriptions of musical activity and of theoretical discussions of music stands out in contrast e.g. to ancient Roman or pre-Modern English culture in general.² It is also the case that Greece’s position as (part-real, and part-imagined) “origin” and ancestor of the whole Western cultural tradition, together with the adoption specifically by the Christian Church and other medieval and Renaissance intellectual authorities of many aspects of (neo-) Platonic and neo-Pythagorean musical theory, has meant that an inordinate amount of attention – much of it only loosely based on any actual Greek musical practice, and focusing instead on elaborate notions of numerology and/or the ethical attributes of particular tunings and scales – has been paid over the centuries to a particular set of elite Greek ideas about the nature and purpose of music in human society that can be shown to be in many respects unrepresentative of mainstream Greek attitudes, and that are somewhat misleading as an account of Greek musical culture in general.

A sociology of ancient Greek music should doubtless look somewhat different from a history of that music, and different too from a purely philosophical/aesthetic or technical appreciation of that musical culture. Just as in the modern era a sociological account (post-Bourdieu) of Western musical tastes and practices has different goals and will tend to focus on different issues from a philosopher’s (aesthetician’s) or traditional musicologist’s account of the nature, structures, and effects of music, and each will bring to bear a different degree of interest in the respective roles of “composer”, “performer”, and (various strata of) “audience” within a particular society or musical tradition, so too in investigating ancient Greek music we need to design our own most appropriate tools of analysis, rather than simply following the ancient sources that happen to be most plentiful, influential and oft-cited concerning the nature, or the moral and educational value, of music. A proper sociological investigation should thus involve considering both etic and emic accounts of *what music amounted to, what it did for people, who* (i.e. members of which social groups and classes) *performed the various different kinds of music, and who listened and/or responded in one way or another to these different kinds, and trying to assess what ordinary Greek people, as well as theorists and philosophers, thought about the role of music and musicians within their larger social and existential world.*

² See Comotti (1989), West (1992), Barker (1984) etc. for standard accounts of the ubiquity and multiplicity of Greek musical performances.

Most modern accounts and appreciations of Classical Greek music accept, more or less explicitly, the cultural assumptions of the main ancient (elite) literary sources,³ while also interpreting these sources within a (modern) cultural framework and set of assumptions that reflects traditional Western European notions of what constitutes high “musical culture” and even what counts as “music” at all. Thus the views of Plato, Aristoxenus, Aristides Quintilianus, [Plutarch] *On Music*, and others from the ancient philosophical-educational tradition have continued to loom large, even while it is obvious that these authors – each with his own individual opinions and differences of emphasis, to be sure – was nonetheless writing from a similar perspective and within a shared – but relatively narrow – cultural/critical tradition, one that promoted a particular social agenda that was in many respects unrepresentative of the prevalent social practices of their times. Thus their intense focus, for example, on the moral and educational value of music, and their detailed descriptions and debates about the various tunings and scales available to composers and performers at different stages in Greek musical “history”, probably tell us relatively little about the actual musical practices of their society at large⁴ – just as reading books, articles, and reviews written in the mid- or even late-20th century about (Western) art music would give future historians of culture little clue as to the existence and impact of the multiple new music forms that were burgeoning and proliferating during this same period in the Anglophone world (jazz, blues, rock ‘n roll, soul, gospel, blue grass, country, reggae, Cajun, funk, etc.) – forms that were reaching far larger audiences among many different constituencies than the elite-favored “Classical music” that was, relatively speaking, dying on its feet.⁵

In recent decades, scholars (Barker, 1984, 1989, 2005; Bundrick, 2005; Comotti, 1989; Franklin, 2002; Gentili & Pretagostini, 1988; Mathiesen, 1999; Power, 2010; West, 1992; et al.) have greatly facilitated non-specialists’ access to the ancient Greek sources and have opened up the field for others to explore. But for the most part these studies have continued to reproduce much the same balance of evidence and opinions, and hence many of the same prejudices, as the elite sources that have survived in the largest quantity. Only by reading between the lines and against the grain of some of these texts, and by collecting evidence from other sources such as vase-paintings, festival inscriptions, and song-lyrics (as well as Aristotle, to be sure), can we hope to

3 Literacy was far from universal in ancient Greece, and literary authors almost invariably came from the intelligentsia. Whatever their own individual social/ethnic origin may have been, authors almost always wrote for, and in relation to, members of the wealthy and socially dominant class(es), i.e. “elites” – except of course for those poets and dramatists who did not write in their own voice and were composing (to some degree at least) for a mass audience. Since music-making did not always involve expert usage of “standard language”, it is likely (as we shall see) that musicians came from a wider range of social and ethnic backgrounds than literary authors.

4 This observation was made already by the anonymous author (5th-4th century BCE) whose opinions are partly in the Hibeh musical papyrus (Pap. Hibeh 1.13); see Barker 1984: 183-85.

5 Academic scholarship and university positions devoted to the history, analysis, and sociology of non-“Classical” (Western) music were almost non-existent until the 1970s. Even non-Western “classical” musics tended to be covered in college curricula by only a tiny fraction of the faculty. It took until the 1990s before a significant broadening of the curriculum and of scholarly outlets for musicological publication occurred within the academy in Britain and the USA, along with a concomitant acknowledgment of the value of “ethnomusicology” in its various forms. See further Merriam 1964, Keil & Feld 1994, Nettl 2005.

penetrate a little further into the thicker texture of the ancient performance scene in all its dimensions and dynamics.

In this article I will attempt to sketch the main features of Classical Greek music from a sociological perspective, touching on such issues as: the status of instrumental and solo vocal performers in relation to their audiences and/or to citizen groups of dancer/singers; elite attitudes to music-making vs music-listening and appreciation; distinctions of gender, ethnicity, regionalism, and status/class (including “amateur” vs “professional”) within the overall music-making scene of Greece as a whole. Each of these topics deserves a much more detailed discussion than I can provide here. But I hope this sketch can provide a useful overview and starting-point for further investigation.

As far as we can tell, the Classical Greek music systems (tunings, melodic structures, instruments, etc.) were not very different from those of e.g. the Hittites, Assyrians, Phrygians, Lydians, and other Anatolian musics that had preceded them, all in turn deriving largely from the widespread Babylonian systems of the 2nd millennium BCE.⁶ But the “sociology” of who played (or was supposed to play) what kinds of music, what social status was associated with which instruments and which kinds of musicians, and what particular instrumental, vocal, choreographic, and stylistic distinctions were (or were supposed to be) observed by the various different performers and listeners within Greek culture, seems to have evolved in quite interesting and distinctive ways during the period ca. 700 and 320 BCE – i.e. the period that we broadly label “Classical”.

Two large methodological issues need to be addressed, however, from the outset: (i) what do/should we count as “music”? and (ii) to what extent should a sociology of Classical Greek music attempt to take account of diachronic changes within the extended culture of the mainland, the islands, Anatolia, Sicily and S. Italy, and regions to the north (Black Sea, Thrace, etc.), during the period 750-320 BCE?

(i) What counts as “music”? In what follows, I will be inclusive rather than restrictive in my definition (as surely befits an anthropological or sociological analysis).⁷ So I will regard “Greek music” as including not only all kinds of artful/intentional human vocalizing and instrumental/percussive effects,⁸ but also the corporeal movements that

6 West (1992): *passim*, Franklin (2002), Hagel (2005; 2010) with further references.

7 See Merriam (1964), Walker (1990), and Nettl (2005) on the recommended parameters of ethnomusicology.

8 A case could certainly be made for including non-human and/or non-intentional sound-production as also counting as “music.” in particular, bird-songs, water and wind, and other elements of the natural geophysical soundscape were often described as being musical or quasi-musical by Greek writers, and modern ethologists, evolutionary biologists, and anthropologists – as well as musicologists – are increasingly inclined to expand the realm(s) of “music” so as to include more than just human tone-production (e.g., *fonosfera*/phonosphere: Bettini, 2008; cf. Schafer, [1977] 1994, Krause, [2002] 2016; also Feld, 1982/1990). Likewise, within human societies it is often hard to determine whether e.g. wails of lamentation or involuntary cries of excitement, bodily movements, and clapping of hands should count as being “musical”. In the case of birds and other animals such as hylolate gibbons or vervet monkeys, a distinction is usually drawn between “cries” (conveying information, e.g. distress or warning) and “songs” (expressing ? emotion, desire, affection?): see articles in Wallin et al. (2000), Kroodsma (2005), and Marler and Slabbekoorn (2004).

often accompanied such sound-production, whether in the form of organized dance, or as hand/arm-gestures, foot-stomping, and more or less random trance states. In the Classical world, dance was rarely separated out, in practice or in theory, from other aspects of music-making (singing, instrument-playing, ritual incantation, etc.), and as in most cultures of the world, listeners were usually expected to respond to the aural stimuli of music with their own physical movements, which often constituted a kind of participation in the music-making. Thus a musical performance might involve several different components of sound-producers and audience responses, as well as reciprocal visual stimulation and display. Music was rarely just a matter of a “musician” playing a “piece of music” to which others (merely) listened. (I will return to this important topic in more detail below.) Overall, keeping this broad definition of music in mind should enable us to avoid the misleading tendency of much Western European and North American music criticism of the last 200 years (at least up until recently), to concentrate almost exclusively on the “high” art music of the period and its (implicitly silent and motionless) listeners, and on the critical debates that surrounded such music among literary and philosophical elite listeners. (ii) Our other methodological problem is less easy to solve. From the outset, when we undertake a/the sociology of the music of this culturally rich period, we confront the fact that Greek society was undergoing many changes, sometimes of quite radical kinds, and the roles played by music and various kinds of musicians within society were changing too. This was not a static social system, but an evolving one, and the music scene seems often to have been one of the most distinctive and exciting arenas of innovation and modification.⁹ So some kind of diachronic “history” of that music scene needs to accompany any synchronic analysis, and we need to be aware of the tensions/differences between older (Archaic) and newer (late-Classical and Hellenistic) musical practices and attitudes, especially when we consider the writings of our two most important philosophical/cultural analysts from that period, Plato and Aristotle (and also Aristotle’s star musicologist-student Aristoxenus). In their writings we can observe a distinctive set of attitudes that both is and is not typical of their time, and their prescriptive remarks about music performance and listening need to be interpreted with that tension in mind.

In diachronic terms, then, we can state – broadly, and at the risk of over-simplification – that the degree to which prominent public performances of music involved elite men (aristocrats, the wealthy, political leaders, even middling citizens) as music-makers, rather than simply as listeners, seems to have declined significantly between the 7th and the 4th centuries BCE. This decline can be most obviously observed in the area of choral performance (*choreia*), although our sources are of course skimpy and not always transparent. Thus it looks as if, on the one hand, during the 7th and 6th centuries choral groups made up of citizen boys or girls (*paidēs*), young men (*neoi*), unmarried women (*parthenoi*), or adult men (*andres*), were widespread and highly esteemed throughout

⁹ D’Angour (2011) and Gurd (2016).

the Greek world. These choruses usually comprised between a dozen and fifteen, but sometimes as many as fifty singer-dancers, accompanied by *kithara* (concert lyre) or *auloi* (double reed-pipes), or occasionally by both together. At festivals both local and regional (and even Panhellenic, such as the Pythian Games at Delphi) these choral groups – largely amateur, but often highly trained and skilled – were regarded as representing their particular communities (city or town) and as embodying the style, taste, and communal character (the collective *habitus*, we might say) of that whole community.¹⁰ In these contexts, it is not clear what social status (what degree of prestige) was occupied by the instrumentalists who usually accompanied the choruses; but in some cases – especially among the *kitharists* (string-players) – the instrumentalist might also be the composer and/or lead-vocalist of the song (just as Apollo is imagined as being the “leader of the Muses” [*Mousagetēs*] in divine musical performances),¹¹ and some *kitharodes* (solo *kithara*-singers) might travel widely to give solo recitals and/or accompany choruses.¹² we know of several historical or semi-mythical figures such as Archilochus (from the island of Paros), Terpander (beginning in Lesbos and later influential at Sparta), Arion (Lesbos, Corinth, Sicily), Thaletas (Crete and Sparta), and Alcman (Sparta, though perhaps originally from Lydian Sardis), all of whom achieved cosmopolitan fame and distinction in such contexts, as poets, musical innovators, and cultural leaders. Some of these itinerant/migrant virtuoso performers were even credited with having helped to establish a new “constitution” and musical regime for a city: such stories were given added resonance by the coincidence that the standard Greek word for “law”, *nomos*, was also a standard term for “melody, musical scale”, and thus *eunomia* (“good government”) might often carry associations of “harmonious music”, and vice versa.¹³

The prevalence and social prominence of these choruses seems to have shrunk somewhat as the Classical period proceeded, even while opportunities for solo virtuoso instrumental and vocal performance persisted. Thus for example instead of regarding choral participation by children and adolescents as a key component of their overall “education” and enculturation – an education conducted primarily, it seems, in the places where they would learn traditional poetry and rituals in the form of songs, and where dancing would overlap with gymnastic and athletic endeavors as their physical training – “school-rooms” instead became the more or less official locations of education and enculturation, and the skills of reading, writing, and public-speaking began to occupy a more prominent place than music on the cultural scale, especially for men. At these schools, basic competence in tuning and playing the lyre and *auloi*, and in singing, were still included; but in some communities at least, it

10 On *choreia* in general, see Wilson (2000), Lonsdale (1993) (referring especially to Plato’s nostalgic vision in the *Laws*), Naerebout (1997), Kowalzig (2007); for young women’s choruses in particular, Calame (1997), Stehle (1997).

11 See below, on the Homeric *Hymn to Apollo*.

12 For extensive discussion of *kitharodes*, see. Power (2010).

13 See e.g. the entries for Terpander, Thaletas, and Alcman in Campbell (1988).

looks as if choral performance may have receded in importance.¹⁴ By the 4th century BCE, Plato (with his nostalgic fetishizing of *choreia* in the *Laws*) and Aristotle (with his fetishizing of leisured adult critique/*diagōgē* in the *Politics*) are both found to downplay the value of citizens actually learning to play an instrument with particular skill, and they both also express some anxiety about various kinds of popular dance and theater music. I will return to this issue later in this chapter.

With these methodological issues in mind, let us turn now to the project before us, i.e. a social analysis of the Classical Greek music scene.

Social Realities and Imaginary Representations: Greek Musical Performances, 750-320 BCE

Our evidence about the Archaic-Classical music scene comes, broadly speaking, in four main forms: contemporary poetic texts in which “singers” (*aoidoi*) and other musicians are described; contemporary vase-paintings of musical performances; narratives and descriptions from later centuries, many of them coming from anecdotal or faux-systematic music “historians” such as Athenaeus and pseudo-Plutarch, whose accounts fluctuate wildly in their reliability;¹⁵ and contemporary or near-contemporary discussions, whether descriptive or prescriptive, by philosophers and cultural historians (above all, Plato and Aristotle) who are interested in the effects of music and the proper and best ways for music to be performed within a particular community. From the Hellenistic period on, we also have quite extensive inscriptional records from major festival sites, listing the events, institutional arrangements (including hiring of musicians and composers), awards of prizes, and (in some cases) names of instrumental and vocal prize-winners. The special case of Athenian drama (tragedy, comedy, and satyr-play) will be considered separately below: this was a major musical venue, involving large numbers of performers, thousands of spectators, and relatively huge sums of money spent on each production; but many of the aesthetic and social elements involved require special analysis.

Of these sources, even while Plato presents the most vivid (often facetious) and influential accounts of Greek musical performance culture in his *Ion*, *Republic*, and *Laws*, and even while Aristoxenus (substantial fragments of whose work survive)¹⁶ was clearly the most thorough-going and systematic of all the Classical-period musicologists, the

¹⁴ Marrou (1956), Griffith (2001); but see e.g. Wilson (2000) for a reminder of the continuing prevalence of choral performances throughout Greece; also Kowalzig (2007), Kowalzig and Wilson (2013); and cf. Stefanis (1988), Csapo and Slater (1995), LeGuen (2001), Aneziri (2003), Manieri (2009) etc. on musical competitions in general, and especially on the associations of performers (“Artists of Dionysus”) who were organized all over the Greek world to participate in them.

¹⁵ In some cases these late authors were able to draw on the studies of serious 4th century BCE scholars such as Aristoxenus, Dicaearchus, and Heraclides of Pontus (all of them students of Aristotle), whose knowledge of earlier musical practices and personalities was quite extensive, but far from comprehensive. See further Barker (1984, pp. 205-304, esp. 301-304).

¹⁶ Most readily accessible in Barker (1989). Many other late sources, such as Aristides Quintilianus, are recognized as containing –along with large doses of Plato– a great deal of Aristoxenan material as well, usually at second- or third-hand: see Barker (1989, pp. 392-535).

most useful and informative surviving source of information and ideas for our current sociological purposes, all things considered, is Aristotle.¹⁷ So I shall be deploying Aristotle's *De Anima*, *Politics*, and *Poetics* quite extensively in what follows, even while attempting to take proper account of all the other kinds of relevant evidence as well.

Hierarchies of Musical Taste & Performance Restrictions

Strings vs pipes... and percussion – differences of gender & ethnicity. Most ancient and modern accounts of the Classical Greek music scene agree in presenting a fairly consistent and straightforward hierarchy of instruments, genres, and performance contexts.¹⁸ The lyre-type stringed instruments (*lyra*, *kithara*) and their associated song-types (often directed to Apollo and/or Artemis, or celebrating various up-beat divine and human activities at festivals or in the symposium) rank highest, in terms of prestige, prize-money for performers, and expressions of approval from elite arbiters of taste among our literary sources. Lower on the prestige-scale, but probably more widely played and more universally enjoyed at the broadest range of social occasions, were the double reed-pipes (*auloi*, of various types).¹⁹ Multi-stringed instruments (harps, zithers, sometimes referred to as *pēktides* = “finger-plucked instruments”),²⁰ various kinds of percussion and idiophones/membranophones (castanets [*krotala*, *krembala*], cymbals [*kymbala*], tambourines and frame-drums [*tympana*], gongs, rattles/shakers [*seistra*], and bull-roarers [*rhomboi*], were all employed quite extensively as well in many musical contexts, especially those (many!) for Dionysus and Cybele (the Great Mother) –many of which involved primarily female dancers and singers– and also those that were associated with other northern and eastern divinities (Sabazius, the Korybantes, the Kabeiroi, the Daktyloi, Adonis, Isis, etc.).²¹ In the countryside, other kinds of pipes than the *auloi* were also widely used (collectively referred to as *syrinx*).

17 Aristotle's terminology, as well as his gender- and class-inflected analytic approach, has much in common with Bourdieu's (with Cicero an important Classical intermediary: thus *hexis*, *habitus*, and various dynamics of social-power relations, “correctness”, “taste”, etc.). I will be making extensive use of this commonality in what follows.

18 Barker (1984), West (1992) etc. Barker's article “Music” in the various editions of the *Oxford Classical Dictionary* (most recently, the 4th edition, eds. S. Hornblower, A. Spawforth, E. Eidinow [Oxford 2012] is a masterful synthesis and analysis of modern scholarly understanding of Greek and Roman music, and I recommend this highly as a general overview. I have learned much from Barker, West (along with many others too), and I greatly admire their scholarship. If at times in the present article I may appear to be dissatisfied with Barker's and West's accounts of the ancient Greek music scene, this is largely a reflection of my own more ethnomusicological-sociological orientation to the material, in contrast to their more positivistic, technical, literary, and aesthetic approach.

19 For descriptions of the various materials, tunings, uses, and characteristics of the different types of *auloi*, see esp. West (1992, pp. 81-107), Mathiesen (1999), Hagel (2010), Barker (2012), also Hagel (n.d.).

20 Instruments of this type (i.e. “harps”) had been widely used in many Near Eastern contexts (Assyrian, Hittite/Phrygian, Cypriot, etc.); see e.g. Franklin (2002), Schuol (2004), with illustrations. It is hard to determine how widespread their use was in Classical Greece: see Barker (1984), Maas and Snyder (1989), West (1992, pp. 70-79). Puzzlingly absent from the record of Greek instruments of the Classical period are lutes, i.e. long-necked stringed instruments, with or without frets, such as frequently are represented on Bronze Age Egyptian and Hittite monuments (see e.g. Schuol, 2004): such an instrument (*pandoura* seems to have been its Greek name) is first attested on Greek monuments only from the mid-4th century onwards (Mathiesen, 1999, pp. 283-285; Winnington-Ingram & Higgins, 1965), and no such instrument is ever mentioned in literary texts of the pre-Hellenistic period.

21 On the Korybantes, Kabeiroi, Kouretes, and other similar types of music-making *daimones*, see Poerner (1913), Jeanmaire (1939; 1949), Linforth (1946), Hemberg (1950), Ustinova (1992-1996), Bremmer (2014), Griffith (forthcoming in 2018). See also Hardie (2004). Musical performances of this kind will be discussed further below (pp. 244-247).

Because (at least, according to our mainly Atheno-centric fifth- and fourth-century sources) male citizens were largely restricted in their instrumental music-making to lyre and *kithara*, while women and non-citizen males (including resident aliens and slaves, as well as itinerant professionals from various regions and of various ethnicities) experienced no such restrictions, it is likely that (a) more music, whether domestic or public, was actually performed by women than by men²² and (b) a significant proportion of the most skilled and affective music-making was not only non-Athenian in origin and character but also, to a significant degree, performed by non-Greeks; furthermore (c) it seems clear as well that the range of musical sounds (instruments, timbres, genres, vocalizing styles) that might be heard from these non-citizen (often female) musical performers was generally much wider and often more expressive than the (necessarily more restrained and narrowly calibrated) sounds made by Athenian citizen males.²³ Thus Athenians of all social statuses were accustomed to the idea that much of the most exciting and affective music that they heard was produced by performers whose own social position was lower than their own and who might not, for example, even be fluent speakers of Attic Greek. The resultant social dynamics will have been consequently somewhat complex: the essential/imagined gendering and ethnicity of “Greek music” may not have squared at all exactly with the dominant military-civic norms of the Athenian democracy or of polis-culture in general (a point to which I will return).

At the same time, the basic social hierarchy and civic prestige-scale of strings vs pipes (and percussion) persisted, unchallenged, with male string performances by Greek *kitharodes* and *kitharists* consistently operating at the top of both the financial and the aesthetic/social spectrum –in as much as the prizes awarded in festival competitions to victorious *kitharodes* and *kitharists* were regularly larger than the prizes for pipe-players (*aulētai*),²⁴ and our most prominent surviving literary and philosophical/musical-theoretical authors (Plato, Aristotle; and later e. g. Athenaeus, ps.Plutarch, Aristides Quintilianus, etc.) all assign the leading roles in Greek musical innovation and distinction to male *kithara* players (Terpander, Alcman, Arion, Lasus, Timotheus; or in the mythological realm, to Orpheus and Thamyris –and in the divine realm, to Apollo).²⁵

22 One significant piece of evidence in support of this assertion is the official Athenian ordinance ([Aristotle] *Constitution of the Athenians* 50.2) that the ten *astynomoi* (“city-managers”) responsible for maintaining order, cleanliness, etc. in the city-center, were required to monitor the fees paid to musicians who were hired on a daily basis (presumably for symposia, small-scale religious festivals, etc.), limiting them to 2 drachmas per musician: the three types of musicians mentioned in the ordinance are all female (pipe-players, harpists, and lyre/*kithara*-players). Some modern scholars have interpreted this ordinance, along with other references in literature to *aulētrides* (female “pipe-players”, often mistranslated as “flute-girls”) as really meaning prostitutes, with their musical skills being only secondary. But for convincing refutation of this view see Goldman 2015.

23 Obviously the terms “ethnicity” and “non-Greek” or “non-Athenian” involve complicated issues of cultural analysis, which I cannot pursue here. See esp. McCoskey 2012; and for the cultural-regional “mix” and differences within ancient Greek music overall, see e.g. Panegyres (2017), Griffith (in progress).

24 West (1992), Csapo and Slater (1995), Manieri (2009), Power (2010), Rotstein (2012).

25 By contrast, the founding-fathers/genii of Greek *aulos*-playing were traditionally said to be the Phrygians: Marsyas (often imagined as not fully human, but a satyr) and his student/boyfriend Olympus –a telling index of the strong tendency within mainstream Greek

Performers vs listeners. Quite apart from the persistent and consistent musical hierarchy of instruments and gendered performativities that we have outlined, another important fault-line can be discerned, that between performers and audiences, and between different kinds of audiences. Several of our elite sources draw attention to this question: does the “highest” and best musical activity consist of playing, or of listening? And what is the best way to listen to and appreciate music of this or that kind? As I noted above, a diachronic shift can be observed here, as our earlier sources are generally readier to present music-making as a noble and entirely respectable activity than our later ones, which tend increasingly to assign the most expert musicians to a professional class of performers whose status is markedly lower than that of the ruling or citizen elites who listen to them (and in many cases, pay them). Or perhaps, rather than a simple chronological shift, we should recognize instead an on-going tension between two competing ideals of music-making, one of which honored the skill and beauty of the musician’s voice and artistry, and regarded these both as markers of divine inspiration and value, and also as providers of supreme psychosocial and ethical benefit to their audiences, while the other valued more highly the mental discrimination involved in appreciating the finer points of a high-level musical performance, while manifesting some ambivalence (distrust or even contempt) about the professional level of skill required of the actual performers. A number of elite sources, for example, insist that the ability to produce oneself exquisite and ravishing musical sounds is less valuable to a community than the “lawgiver’s” or gentleman’s talent for selecting and enjoying the “right” music for the particular occasion.²⁶

This on-going tension, or ambivalence, was significantly stronger in the case of music than it was for e.g. the visual arts (painting, sculpture, architecture) or even for literature (poetry, historiography, philosophy), both because the effects of music on listeners were (and are) so pervasive and strongly emotional and affective, and because, unlike the case of those other fine arts, the musical performer is present him/herself in person while the emotional effect is taking place among his/her audience –they are being “moved” by his/her performance much more immediately and personally than in the case of someone looking at a painting or reading a poem (or even hearing poetry originally composed by e.g. Homer and now being narrated

culture to “ethnize” music and emphasize its regional character. Such exoticizing –and even marginalizing– of *aulos*-playing within elite Athenian discourse seems however to have been somewhat atypical of the rest of Greece: certainly Pindar (of Thebes) had no compunction in composing a celebratory ode for a victorious pipe-player (*aulete*) named “Midas”, who competed at Delphi on behalf of the city of Akragas in 490 BCE (Pindar *Pythian* 12); and several Theban *aulos*-players of the Classical period were much celebrated both by their own city and elsewhere (Pronomos, Potamon, Antigoneidas; etc.; cf. West, 1992, pp. 366-67; Wilson, 2007).

²⁶ Plato *Laws* 2. 669a-671a, 4.719a, 7.798d-802a, 809a-811e; cf. Aristotle *Politics* 8. 5.1339a26-39b10, 8.6.1340b20-41b18, where gentlemanly appreciation and critique of expert musicianship is explicitly preferred as a social practice to the actual expertise of the most skilled performers themselves, who are referred to as “professionals” (*technikoi*) and as being typically “vulgar-craftsmen-types, mechanics (*banausoi*)”. On the notion and dynamics of “professionalism” in general among Greek poets in the archaic-classical periods, see now Stewart 2016, with further references; but his article does not discuss musicians per se.

by a rhapsode).²⁷ I will return to this point below (with particular focus on Aristotle's analyses of sound and musical affect).

This shifting focus and uncertainty of cultural emphasis regarding the respective roles/value of the performer and the listener, can be nicely observed in a comparison between three of the best-known and most influential of all ancient Greek accounts of singing and music-making that survive to us from the earliest period of Greek literature (ca. 750-600 BCE): Homer's *Odyssey*, Hesiod's *Theogony*, and the (so-called) "*Homeric Hymn*" to *Apollo*. All three of these are lengthy poems composed in dactylic hexameter verse that was not actually sung, but rather recited;²⁸ but they all describe at length the aesthetic and social impact/effects of high-level, expert—whether professional or amateur—musical... performance.

In Homer's *Odyssey*, the professional singer-kitharists Phemius and Demodocus are both of relatively low social class; they perform at the behest of the aristocratic families that control social operations among the Ithacans and Phaeacians respectively; they are treated as being especially valuable for the beauty and originality of their aesthetic product (and in the case of Demodocus, for the accuracy of his verbal narrative); and it is clear that they enjoy some degree of divine blessing from Apollo and the Muses, even while they hold no political power and seem relatively lacking in personal wealth as well. (In the *Iliad*, it is true that the high-born warrior-prince Achilles does sing to himself and Patroclus, accompanying himself on a fancy *kithara* that he had captured during this campaign (*Iliad* 9. 186-91), as a way of consoling himself for his present predicament; but the implication of this passage appears to be that only when *not* being active as a warrior and political agent would a prince thus actually perform music, and it is notable that his audience consists only of his one intimate friend—he is not performing to a group, let alone “in public”).²⁹

In Hesiod's account of the Muses and his own calling to be a poet, by contrast (*Theogony* 1-115), we are given an extended account of the extraordinary beauty, elegance, and vocal and choreographic skill of Zeus' musical daughters, and their pervasive ability to affect the moods and behaviors of humans and gods alike throughout the world. The poet

27 Plato's *Ion* explores the dynamics of a virtuoso Homeric rhapsodic performance, in ways that somewhat recall a musical performance. But on the whole, the difference in the *Odyssey* between e.g. Odysseus' spoken narratives and the “songs” of Phemius and Demodocus is clear enough, and that difference continues to grow greater once “rhapsodic” narrative and “choral/monodic lyric” song-making go their separate performative ways, after the 7th century BCE; see e.g. Burkert (1985), and Nagy, (1990). Plato's solution (in the *Ion*, and elsewhere) to the “problem” that Muse-inspired musical-poetic performers (coming from various regions and backgrounds—largely non-philosophical) have such remarkable impact on audiences of all kinds, is to insist that they do not actually know or control what they are doing as performers, but are either more-or-less passive conduits of divinely-originated beauty (as in *Ion*), or are actually out-of-their-minds (possessed by some kind of “madness” (*mania*), as in *Phaedrus*). Plato's vivid language and imagery have been influential over the centuries, but generally less than helpful, to those seriously interested in explaining (in other than metaphorical terms) musical and poetic affect.

28 For discussion of the possibilities that/how Homeric verse may originally have been sung, see West 1981, and Hagel n.d. But it seems certain that by the 7th century BCE (the likely date of the *Homeric Hymn to Apollo*) Homeric and Hesiodic verses were recited with fairly minimal vocal modulation and without instrumental accompaniment.

29 Later authors, however, credited Achilles with extensive musical skills taught him by the centaur Chiron (e.g., Statius *Achilleid* 1.185ff).

praises their beautiful voices, their elegant and desirable appearance, and their exquisite skill as dancers, even while Hesiod himself, in the end, avails himself of only a small fraction of these powers—he is given by them a “staff” (*skēptron*) of laurel instead of the more traditional Muse-gift of a lyre, and his activity as a “singer” (*aidos*) turns out to be monotonously vocal and verbal: his poetry is accompanied by no instrument, he does not dance, and he relies instead entirely on the words of his “songs” (i.e. narrative and didactic poems) to affect his audience. So we can see that both “Homer” and Hesiod are slanting their accounts of high-level musical performance in such a way as to align their own audiences with a logo-centric notion of what “song”-culture is and what its priorities should be: according to these (amusical) hexameter poets, the most precious cultural asset is a verbal expert who “knows” important truths and events and names,³⁰ while the aural and visual charms of an actual singer, instrumentalist, or dancer are to be ranked slightly lower on the scale of value. At the same time we may detect a paradoxical confirmation even within these same texts that the joy and excitement generated in an audience by more “musical” performances, with the resultant enhancements provided by melody, varied rhythms, differing vocal and instrumental textures, and visual spectacle (costumes, dance-movements, physical attractiveness of the performers, etc.) are likely to be greater and more impactful in any given community, including that of the gods themselves, than any merely verbal narrative—for the Muses themselves, according to Hesiod, delight their father Zeus and the other Olympian gods with the full auditory and visual range of their musicality. (We will return below to the fact that the Muses are also female—a recurrent tendency in Greek imaginings of ideal and/or original musical performance.)

This impression that Homer and Hesiod are (purposely, but surreptitiously) downplaying the “musical” elements of Greek song-culture, in favor of words and narrative, is confirmed by the vivid description of divine music-making that we find in the *Homeric Hymn to Apollo*. Apollo himself is Zeus’ eldest and most prestige-laden son; and among his key attributes is skill at playing the lyre and *kithara*.³¹ In this –paradigmatic and idealized– multi-dimensional model of ancient Greek musical performance, as conducted among an elite family and their larger community (i.e., the children of Olympian Zeus together with their extended family), we find acoustic and visual elements completely intertwined with one another, and multiple bodies engaged in movement (not just Apollo’s hand applying the plectrum to his *kithara*), while it is also clearly indicated that the internal “audience’s” responses (as well as those of the performers themselves) are simultaneously cerebral and corporeal:

30 Chadwick (1952), and Detienne (1996).

31 The tortoise-shell lyre (*cheleis*), according to Greek mythology, was actually invented, constructed, and first played by Apollo’s younger brother, Hermes—a master-technician and communicator, but also a somewhat lower-class divinity in several respects (Brown, 1947; cf. Clay, 2006). It is Apollo who is almost invariably presented as the ace performer on both *kithara* and lyre, and his musicality is almost exclusively limited to those lyre-type stringed instruments (*cheleis*-lyre, *phorminx*, *kithara*—i.e. not the harp or zither, nor pipes or percussion), and of course his voice as well. Visual images of Greek (human) *kitharodes* and of Apollo playing his *kithara* (esp. on Athenian vase paintings) tend to look almost identical in their general posture and youthful glamor; see Power (2010).

And playing his scooped-out lyre (*phorminx*), glorious Leto's son
 goes also to rocky Pytho,
 his divine garments scented, while his lyre (*phorminx*)
 under the golden plectrum makes a delightful clangor. 185

From there *he goes up* from earth to Olympus swift as thought,
 to the house of Zeus, *to join the congregation of the other gods;*
and at once the immortals devote themselves to lyre music (kitharis) and song.
The Muses, responding all together with lovely voice,
sing of the gods' divine gifts and of human 190
sufferings – all that they have from the immortal gods
and yet live witless and helpless, unable
to find a remedy for death or a defence against old age.
The lovely-haired Graces and the cheerful Horai,
and Harmonia, Hebe, and Zeus' daughter Aphrodite, 195
dance (orcheuntai), holding each other's wrists;
and among them also performs, singing (metamelpetai), one neither plain
nor short of stature, but tall and fair to behold,
Artemis profuse of arrows, fellow nursling of Apollo.
Among them also Ares and the keen-sighted Argus-slayer [= Hermes] 200
sport/flirt/play (paizousi); while he, Phoibos Apollo, plays his lyre (enkitharizei)
in the middle, stepping fine and high, and splendor shines about him,
and the flashing of his feet and his tunic of quality thread.
 Leto of the golden locks and resourceful Zeus
 are delighted in their great hearts as *they watch* 205
their dear son sporting/playing (paizonta) among the immortal gods.
 (*Homeric Hymn to Apollo* 179-206, tr. M. L. West, adapted)

Apollo here is leading a chorus of singers and dancers. He himself is the chief focus, as he is singled out for the most extended description at the beginning and end of the passage: he struts among them (202), playing the concert-lyre (201 *enkitharizei*),³² wearing immortal, perfumed clothing (184, 203), wielding a golden plectrum that produces a “desirable clang/resonance” (185 *kanachēn ... himeroessan*), “while splendor shines all around him, with the sparklings/flashings of his feet and of his fine-woven tunic” (202-3). Like many of the *kitharodes* illustrated on Athenian vases, he is the epitome of youthful beauty and style, and the combination of visual, olfactory, and acoustic splendor that he emits is captivating and infectious. He leads and directs a chorus of Muses “responding all together with lovely voice” (189 *hama pasai ameibomenai opi kalēi*, i.e. a unified voice, all sounding as one); and then the

³² His instrument is described both as a *phorminx* and as a *kithara/kitharis*: such verbal imprecision is not uncommon in archaic Greek poetry: Barker (1984), Maas and Snyder (1989), West (1992).

description broadens out to highlight the hair and bodies of the divine dancers who link up, hands on wrists, and join in –an ensemble of the most beautiful and desirable young goddesses: Charites, Horai, Harmonie, Hebe, Aphrodite. One goddess stands out among the others, almost a co-leader of the group, it appears: Artemis (Apollo’s divine sister), “tall, impressive of form”, 197-198),³³ and she specifically “joins in the singing” (197 *metamelpetai*), clearly taking second place only to Apollo himself.

Whether or not Apollo actually sings as well as playing his *kithara* we are not told. The Muses and Artemis apparently are the main singers (189-93, 197), and we might expect some of them also to be playing hand-percussion (*krotala*), and possibly other instruments as well (as a female chorus is described doing elsewhere in this Hymn, and in many scenes on vase-paintings).³⁴ The other young goddesses form a circle-dance, linked hands on wrists (194-96; again, vase-paintings confirm this as a common configuration for female choruses), and their contribution to the ensemble seems largely to be visual, as they interpret and enhance with their bodies the music that Apollo is directing. Then, in addition to the female singers and elegantly ordered dancers, there are two male participants, or interlopers, Ares and Hermes. These two youngsters (half-brothers to Apollo, sons of Zeus by different mothers) are said here to “play/sport among those” dancers and singers (200-1 *en tēsi ... paizousi*). What is entailed by this “playing”? In a context such as this, we should probably understand a combination of informal dancing, showing-off, and flirting, since *paizō* often carries erotic implications, especially in contexts of young women dancing and having fun together –a typical scenario, as we shall see, for romantic encounters and seduction, even occasionally rape.³⁵

At a little bit of a distance from the musicians and dancers, two seated listeners admire the performance (204-6): Leto and Zeus, Apollo’s mother and father, mature, parental, a little more detached parents, “take pleasure in *watching* their son ‘playing’ with the <rest of the> gods”. Zeus himself hardly ever plays or sings in Greek literature or art.³⁶ Here Zeus’ and Leto’s pleasure is not, it seems, primarily acoustic, but visual and social: they appreciate that their son is having such a great time, looking so splendid, and winning the approval and collaboration of all his siblings and hangers-on. This wouldn’t be able to happen without the musical component, which is both an occasion (for getting together, showing-off, touching, flirting) and an auditory, psychological stimulus to goodwill and synchronized movement among the group, each in his or her particular way.

33 Her conspicuous height and beauty, marking her out among the other goddesses, may remind us of the figures of Hagesichora, Agido, and Astumelousa in Alcman’s *Maiden Songs* (frs 1-3); see Campbell (1988), Calame (1997).

34 See Peponi (2009), with illustrations and further references.

35 For the connotations of “play” (*paizō* and *sumpaizō*) in connection with young women or goddesses in Greek literature, see Rosenmeyer (2004), Bathrellou (2012), and further below pp. 226-228. Aristotle (*Politics* 8. 3.1337b23-38a12, 8. 5.1339a11-30) discusses *paidia* (“fun, play”) as the commonest response/function for music in general; see further pp. 239-243 below.

36 Aristotle *Politics* 8. 5.1339a41-39b9.

The music thus has different significance and impact for the various members of this “congregation” (187 *homēgurin*); each individual adds, and finds, something different in it.³⁷ And the whole scene is observed (imagined) and narrated by a human poet (“Homer”) in tuneless hexameters, with no chorus or dance, as he recites to a listening or reading public who are brought through his words alone to imagine the performance-scene and to conjure up similar moments from their own experience to enhance and enliven it.

We may note that it is taken for granted here that almost all the young Olympian gods and goddesses enjoy participating in the combination of acoustic and visual performance (song and dance) that is on offer, while the older generation sits and watches.³⁸ It is a multidimensional musical assemblage, imagined as a perfect aesthetic and social event that involves several different kinds and degrees of participation –assembling, *kithara*-playing, vocalizing, moving in co-ordinated or improvised ways, touching, listening, sitting and watching. At the opening of this *Hymn* (lines 1-13), the occupants of Olympus are described as being anxious about Apollo’s impetuous and potentially violent presence (2-3 “the gods tremble when he comes into the house of Zeus, and they all jump up from their seats as he approaches...”). But now the description of his music-making dissolves all such anxiety and brings a mood of inclusion, relaxation, and mutual approval –even while distinctions of gender and hierarchies of status are reinforced. The scene is presented as a model of the ways in which music is supposed to work;³⁹ moving bodies, beautiful voices, physical interactions between participants, often an erotic/romantic aura... and relatively small attention being paid (at least in this particular celebration among the gods) to the actual words of the song. (But most modern Classical scholars, coming as they do from the ranks of language- and literature-specialists, have preferred to focus almost exclusively on the verbal content of archaic-Classical Greek “song culture.”)

Liveness: The dynamics of live, synaesthetic performance; aspects of sound-production and -reception; musicians and “audiences”. Ancient Greek music was indeed almost always a social activity, and was conducted “live” and in real time. It was also usually an interactive, and often synaesthetic, experience for all the participants. As among most societies during the history of the world before the invention of recording technologies and mass production of records/tapes/

37 In other contexts, the specific, charming and exciting effects on individuals of playing and/or listening to music are more minutely observed and described: e.g., the Muses at Hesiod *Theogony* 1-115; Hermes playing and singing at *Homeric Hymn to Hermes*, after he has built the first lyre; or Agathon’s seductively beautiful song at Aristophanes *Thesmophoriazousae* 39-172. See esp. Peponi (2012, pp. 98-104).

38 On the face of it, the participation of such a wide variety of divinities seems to provide an *a priori* proof that for most Greeks it was not generally believed that music affected character-formation (*ēthos*) in any significant way, since presumably the gods do not need their characters to be shaped and modified any more than they already have been. Certainly, the character of e.g. Aphrodite is not similar to that of Artemis, or Ares, or Zeus –yet they all apparently respond with joy and appreciation to the same music. This shared enjoyment crosses gender lines: male and female gods play and sing together, to the same music.

39 See Lonsdale (1993) on “dance as an ordering force.”

CDs/MP3s, etc. (a process that began roughly in the early 20th century), listening to music involved also watching one or more music-makers as they performed, as well as being aware of other audience members at the same time that the musical sounds were entering one's ears. Reactions and responses to musical performances were thus usually more collective than individual (or, we might say, simultaneously individual and collective).⁴⁰ Music was seldom performed and listened to by solitary individuals.⁴¹ The contrast in this respect with the modern hi-tech West is enormous.

Furthermore, whether music was sung or played on instruments or (as often) both at once, it usually entailed elements of bodily movement beyond the basic activation of a singer's lungs, larynx, and tongue, or an instrumentalist's fingers, and some form of visual display as well –costumes, gestures, formations, often including dance. Thus the activity of performing and listening/ responding to “music”, for most Greeks, as for many/most other societies, was not simply acoustic, but also visual and even haptic, i.e. synaesthetic.⁴²

These processes of sound-production and listening are not always unidirectional –not simply and always *from* musician(s) *to* audience/spectators. Nor is the “music” always produced (entirely) by human agents who are intentionally planning and projecting the particular (combination of) sounds that the audience(s) end up hearing. Musicians are affected by their audience(s); and the sounds and sights of a musical event often also include many features that are not produced by, and are out of the control of, the central/featured musical performer(s).⁴³

Many ancient Greek critics and observers of musical performance describe quite vividly the process of musical affect, using terms not only of “pleasure, delight” (*hēdonē, terpsis, chara*, ktl.) but also of “mind-bending” (*psychagōgia*) or “movement” (*kinēsis*) of the soul, “rapture” (*ekplēxis*), “possession/ecstasy” (*enthousiasmos*), and “desire, yearning” (*erōs, himeros*), terms that emphasize the capacity of melody, rhythm, and vocal/instrumental timbre to overwhelm and alter people's moods, and to

40 E. M. Forster's description in ch. 5 of *Howards End* (1910) of different individuals listening to a concert performance of Beethoven's Fifth Symphony is often cited in this regard; see e.g. Kivy (1990).

41 We can acknowledge the relatively few occasions in Greek literature on which ordinary individuals sing or hum or whistle to themselves, perhaps remembering and re-performing (however inaccurately) a tune they have previously heard, or when instrumentalists practice their skills or rehearse a piece with a view to a later more public performance, without having to abandon our claim about “social” performance. Achilles singing to himself and to Patroclus (Homer *Iliad* Book 9) seems thus to be distinctly peculiar (see above p. 221). For Hermes' lyre-playing (to himself and his mother) in the *Homeric Hymn to Hermes*, immediately after his invention of the instrument, see above (nn. 31 and 37). When a shepherd plays a pipe (*syrinx*) in the countryside, s/he is of course accompanied by flocks of animals and/or other wild creatures, whose responses are often described as being quite sensitive and sympathetic.

42 Butler and Purves (2013), including esp. Porter's chapter (pp. 9-26) on the nine Muses. For the visual dimensions of choral performance (*choreia*), see esp. Peponi (2012) and e.g. Calame (1997), Naerebout (1997), Kowalzig (2007), Kowalzig and Wilson (2013). Smell might often be part of the sensory experience as well, with perfumes, oils, smoke, wine, and other substances contributing to the overall festive or sympotic effect: cf. Xenophanes fr. B1 West = fr. 1 Gerber (Athenaeus 11. 462c). On the corporeal and haptic qualities of ancient music-reception (vibrations, beats, etc.), see further below, pp. 234-239.

43 In such collaborative or accidental group contexts, the different, and somewhat unpredictable, degrees of agency and intention involved in the total production and reception of sounds, depending on each individual's or entity's or group's position within the whole musical event, might be designated a “swarm” or “rhizomatic” effect, in the terminology of Deleuze and Guattari (1987, pp. 7-9); (cf. Porter & Holmes, 2017).

bring about enhanced states of excitement, a sense of escape from reality and of vivid recollections or serene forgetfulness.⁴⁴ In some cases, such descriptions are focused primarily on the verbal content, on the “story” that is being narrated and the referential meaning and vividness of that narrative (as when Odysseus weeps and buries his head in his cloak while listening to Demodocus’ song about the Trojan War among the Phaeacians (*Od.* 8); and likewise, Hesiod’s Muse-inspired singer is supposed to bring about “forgetfulness of evils” as he narrates theogonies and heroic narratives, *Theog.* 93-103). These are the texts that modern Classicists and historians of literary criticism and aesthetics tend to focus on, as evidence for the affective power (the “Varieties of Enchantment”, as George Walsh [1984] termed them) of ancient Greek poetry.

In many musical settings, the audience’s responses –and often the dancers’ movements as well– might constitute essential elements of the whole performance (as in the scene from the *Homeric Hymn to Apollo* discussed above); indeed, it would not sound, or look, or *be* the same performance without those responses. And, as we noted above, the live, real-time connection and interaction between musical performer(s) and listener(s) (i.e., between the producer of the sounds and the people affected by those sounds) was physical, even corporeal, in a way that other forms of art-making and receiving/enjoying its products (e.g. painting, sculpture, literature) were not.

All of this means that a “piece” of music in antiquity did not really exist apart from the particular musician(s) who were performing it in the moment –though audiences’ memories of that moment, or writers’ descriptions of such a moment, might have their own special valence as well. Certainly tunes attributed to famous performer-composers, mythical or historical, were well-known (e.g., the *aulos*-melodies of Olympus or Marsyas; or the *kitharodic nomos* of Terpander; or the songs from tragedies by Phrynichus, Euripides, and others); but these were likely to be re-performed by later generations in significantly different manner from their original versions.⁴⁵ Annotated musical texts did exist from ca. the late 5th century BCE; but hardly anyone except professional musicians/singers seems to have consulted them.⁴⁶ There was no fixed “String Quartet no. x, op. y”, perennially available in identical form for any ensemble to re-perform. Instrumentalists and singers mostly learned (by ear) from other musicians and singers, and their own subsequent versions of what they had learned were bound always to sound slightly, and distinctively, different.

In this live, real-time musical environment, then, performers were personally producing sounds that directly (and almost instantly) stimulated the ears, brains,

44 See esp. Hesiod *Theogony* pp. 54-55, pp. 98-103 on “memory/forgetfulness” (*mnēmosynē/lēsmosunē*); further Murray (2015), Halliwell (2011), Peponi (2012).

45 See e.g. Plato *Symposium* 215a-e and Aristotle *Politics* 8. 5.1339b42-40a10 on Olympus/Marsyas; Plutarch *Life of Nicias* ch. 29 on Athenian captives at Syracuse singing Euripides’s songs; Aristophanes *Wasps* 219-20, 269-70, 1474ff and *Frogs* 910, 1299-1300 for Phrynichus’ songs.

46 See Pöhlmann and West (2001), West (1992, pp. 254-326), Hagel (2010), and esp. Prauscello (2006).

and nervous systems (“souls”) of others, i.e. their listeners or audience. Whether the melody and rhythms of the “piece of music” were of the musician’s own invention, or were his or her version of a traditional tune or of someone else’s original composition (e.g., Olympus, Pindar, Euripides, Timotheus...), the singer and/or instrumentalist was personally present and could usually observe, and to some degree control, the listeners’ reactions. In some cases, a chorus might be simultaneously responding to and co-performing that music in dance and/or song (as in the scene from the *Homeric Hymn to Apollo*, discussed above). The audience’s responses too constituted an integral element in the whole performance.⁴⁷ Music thus could never be disembodied, nor disembedded from its cultural context of participatory performance, except in the abstract discussions of the musicologists, mathematicians, and philosophers (whose texts, unlike the melodies and dances, in some cases actually survive for us to read).

These kinds of performance contexts have of course been the norm in most human societies over the centuries, with the real-time connections and interactions between performer(s) and listener(s)/spectator(s) being integral to the whole musical event.⁴⁸ In general, music is a “social practice,” a group activity. Not only is the musician (singer, instrumentalist) thus making an impact and affecting the listeners directly, but s/he is also personally controlling the pace and dynamics of the interaction between them. And of course many Greek theorists, including Aristotle (as we shall see below), believed that music, highly expressive as it is, somehow contains and conveys *ēthos* (“character”) to the listener’s soul—or at least “something similar to” (*homoiōma*) or a “representation, expression” (*mimēsis*) of *ēthos*—, which would seem to mean that the musician, in altering the affective state of that listener, is somehow imparting something of his/her own character or mental-spiritual state to that other person, if only briefly and temporarily,⁴⁹ and is doing so at his/her own pace and level of intensity. Whereas a reader of a text or viewer of a painting or sculpture can choose how fast to move his/her eyes over the surface, and even perhaps in which order to process the different elements and what to concentrate on, or go back and revisit, out of the mass of visual information that is contained therein, the listener has much less choice about the musical sounds that are being conveyed in a live performance. The tones are arranged in sequence, and it is the performer who decides exactly how fast to deliver them, when to speed up or slow down, when to make them louder or softer or modify the timbre, and when

47 Even in the modern era, a “live” performance by a group/band (unless this musical aggregation happens to be e.g. a symphony orchestra, string quartet, etc., playing a fully written-out museum piece by e.g. Beethoven or Mahler in a silent concert hall) is usually very different, even in “purely musical” terms, from a recording of that same aggregation made and edited in a studio.

48 Recitation of e.g. epic or iambic poetry (which usually was not accompanied by music) likewise was “live” —as Plato’s *Ion* vividly depicts— but usually involved delivering words composed by someone other than the reciter (Homer, Hesiod, Archilochus, etc.), and these texts came subsequently to be incorporated into the school curriculum as “literature”. Drama is an important special case that deserves fuller discussion than I can provide here.,

49 This issue of course raises the notorious question, whether the “emotion, affect” contained in a piece of music consists solely of formal properties (pitches, rhythms, timbres, formal arrangement of tones) or is somehow “expressive” or “imitative” of actual human feelings and moods. In Greek terms: can a cowardly musician perform a brave and warlike song convincingly? Can a man compose “female-sounding” music (as Agathon claims to do in Aristophanes’ *Thesmophoriazussa*); see e.g. Halliwell (2002, pp. 234-249).

to draw the performance to a close. The musician is in control, and the listener depends on the musician to bring the listening experience to a satisfying conclusion at his/her own pace. Certainly there will be musical occasions on which the listeners' responses significantly affect the pace and dynamics of the musician's performance, and, as we have seen, collective music-making by a group is quite common (in a way that collective writing or painting or sculpting is not); but still the degree of live interaction and of the listener's dependency on the performer's choices and taste is much greater than in other art forms. Thus, generally speaking, the musician exercises a significant degree of power over his/her listeners, and in contexts in which the social status of the performer is lower than that of the listener, or the gender is different—and such contexts were very common in the Greek world—this psychagogic dynamic is potentially quite awkward and filled with social tension.⁵⁰ For an author (political theorist) like Aristotle, who regards technically expert musicians and other skilled craftsmen as “low-class, vulgar” (*banaios*, *Politics* 8. 2. 1337b8-10, 6. 1340b40-41b18; etc.), to allow one's ears and soul to be stimulated so affectively by well-played music (especially *aulos*-music employing non-Dorian modes), in the theater and elsewhere, would seem to be jeopardizing the autonomy and self-mastery essential to proper adult citizen mentality and behavior—and Aristotle acknowledges that in many cities of his day this is just what is happening.⁵¹

This awkwardness, in terms of the relative social (and perhaps educational) disparity between performer and listener(s) helps to explain why both Plato and Aristotle are so concerned to disassociate musical performers of the more virtuosic type from the rest of the citizen population, and to recommend that these full-time, professional musicians be supervised and regulated by law-givers or other aesthetically enlightened citizens.⁵² These critics are aware that the musicians themselves might actually be masters of all kinds of exciting melodies and rhythms that nobody else is able to play⁵³—and they worry that these musicians cannot, or should not, be trusted to select the most appropriate tunes for every occasion: someone else (a philosopher-judge, or festival-organizer) has to be given that responsibility. Any such suggestion for regulating an activity such as mathematics, or philosophy, or even painting, would of course seem absurd (would Plato want mathematically-inexpert citizens to tell his philosophers what kind of geometry to pursue, and when...?); but music

50 Similar observations/complaints are made about the “charming” effects of a skilled orator in manipulating, dominating, and even bewitching his audience = *psychagogia* (Plato *Gorgias*, *Phaedrus*; ps. Longinus *On the Sublime*; etc.; cf. De Romilly, 1975; Halliwell, 2011), Porter (2016), and below pp. 244-247.

51 Plato at times adopts the ingenious, if unconvincing, solution to this problem, of suggesting that the musician (or rhapsode, or song-writer) is not really the source of the bewitching and affective sounds and language that the audience hears—these come ultimately/originally from the gods/Muses (e.g., via the “chain” of magnetic rings of which the actual performer is only the last and the least responsible: *Ion* 533d-536d; cf. *Phaedrus* 244a-245c). By contrast, Aristotle's notion of *enthousiasmos* (“inspiration, possession, excitement”, discussed below, pp. 244-247), even if it might suggest some degree of “divine” origin for the music-induced arousal experienced by listeners, does not seem to be employed in such a way as to deny to the performer full control over his/her musical creativity and output; cf. Halliwell (2012, pp. 236-249).

52 So e.g. Plato *Laws*, Aristotle *Politics* 8.

53 Except the Muses themselves, of course—so suggests Plato's Athenian in the *Laws* (2. 669a-c, and *passim*), an interesting and revealing angle on the imagined gender of Greek music (p. 244-247).

was felt by utopian social engineers to be too affective and ethically impactful to be left unsupervised. The discussions in both the *Laws* and Aristotle's *Politics* are thus revealing for the degree of anxiety that they reveal about the performer's supposed power to affect his⁵⁴ audience; and for moralists like Plato (in the *Republic*) and –to a lesser degree– Aristotle (in both the *Poetics* and the *Politics*), the Theater of Dionysus was an especially anxiety-provoking venue, given that several thousand impressionable audience members might be exposed there to the superior musical talents of star actor-singers and pipe-players.⁵⁵

When –as often in the ancient Greek context, as in many other parts of the world today– music is *accompanied by dance*, then the audience's/spectators' responses are additionally complicated –enhanced, we might say– by those extra visual and corporeal dimensions, though the main dynamic remains largely the same. The chief difference is that the corporeal and visual elements of the whole performance are more elaborately arranged and may comprise proportionately a larger component of the overall impact than in the case of solo and/or stationary music-making. Ancient Greek dance –both its social role and the aesthetics of spectator response– has been the focus of numerous studies in recent years, and our understanding of choral performance (*choreia*) as an institution, with its elements of religious ritual, group self-presentation, and adolescent training constituting a distinctive and ideologically charged “ordering force” within a community, has been greatly enhanced.⁵⁶ But the role of the “actual music” in these performances has not always received much attention.⁵⁷

19th century European discussions of the “fine arts” emphasized those aspects of art (music, painting, sculpture, architecture, poetry) that were divorced from the body and from practical functionality, and this was the period during which Eduard Hanslick's notions of “pure music”, “music for itself”, came into prominence. Similar currents of formalist opinion can be found here and there in ancient Greek aesthetic writings;⁵⁸ but for the most part it seems to have been taken for granted that music performed useful social and psychological functions, and that it helped to get things done in daily life. Thus for most Greek music-lovers of the Classical period there

54 Csapo and Slater (1995), Csapo (2004). Both Plato and Aristotle use masculine nouns –and Plato in this passage even terms them *poiētai* “poets” rather than musicians!

55 Wilson (2000), Csapo (2002), Hall (2002), Roselli (2012). We may note that in actual practice no festival organizers, whether in Athens or elsewhere, is ever recorded as having made any attempt to instruct dithyrambists or kitharodes in advance what kinds of music to play. The anecdotes that we find of musicians being punished for playing unsuitable, new-fangled tunes at this or that festival (esp. in Sparta) are few and mostly of very dubious authenticity: see e.g. the testimonia regarding Timotheus' performances at Sparta (Barker, 1984, pp. 95-97; Campbell, 1988; LeVen, 2014); also the musical/religious career of Orpheus in Aeschylus' *Lycurgeia (Edonians & Bassarids)*.

56 Calame (1997), Stehle (1997), Lonsdale (1993), Naerebout (1997), Wilson (2000), Kowalzig (2007), Peponi (2009), Budelmann and Power (2015), and Olsen (2017). Outside the field of Classics, dance studies have grown to cover a wide range of sub-disciplines, some with an anthropological focus, others with more of an aesthetic and theoretical orientation: see esp. Foster (1986) and Olsen (2017), with further references.

57 See Mullen (1983), Kowalzig (2007), and Peponi (2012; 2013), however, for valuable exceptions.

58 Porter (2010; 2016), Halliwell (2002; 2012), and below p. 243.

was no clear distinction between music as a “fine” art and as a “performing” art or practical craft.⁵⁹

Elite ambivalence, or even downright hostility, towards virtuoso instrumental and vocal performance appears to have grown stronger during the course of the 5th century, especially in relation to “theater music” (which included tragedy, satyr-play, comedy, and dithyramb, all of them performed in honor of Dionysus and all employing expert pipe-players as well as choruses). With the addition of extra strings to the *kithara* and movable sleeves and keys for the *auloi*, together with the institution of prizes for actors in dramatic competitions,⁶⁰ it became possible for composers and performers to present modulating melodies and vocal or instrumental timbres of greater complexity, volume, and expressive capacity than ever before –capacities that were only attainable by means of extended and intensive practice and specialization.⁶¹ Star musicians and actors were thus more sharply marked-off than before from ordinary, amateur performers. Increasingly, elite men found themselves concentrating on purely verbal skills, rather than musical, and on developing a range of vocal expression that was confined to the exacting, but limited, performance spaces of the schools, law-courts, council-chamber, and assembly. “Attic Oratory” and “Rhetorics –and also historiography– thus became the names of the game, in terms of expressive and competitive male self-presentation –and within that oratorical arena, intense but tightly constricted debates could be conducted around the proper degree of voice-modulation, histrionic gesturing, and verbal selection (which in due course evolved into Ciceronian discussions of Asianism vs Atticism, etc.).⁶² Some elites even eschewed the arts of public verbal performance (rhetoric) in the name of “philosophy” and written argumentation. Within Athens itself, acting and music-making seem increasingly to have been assigned to non-Athenians; and at the same time prejudices arose against (especially) those musical arts that were practiced at a high level by other communities, most conspicuously, Thebes/Boeotia and the Anatolian sea-board, even while the star musicians from those regions continued to enjoy considerable popular success in the Theater of Dionysus at Athens and at other regional and national competitions.

The most conspicuous case of such regional prejudice that can be traced from the existing sources is that of the Athenians’ cultural bias against the music of Thebes and of Boeotia as a whole. This bias meshed conveniently with the growing elite disparagement during the later 5th century BCE of the pipes (*auloi*) in favor of the strings (lyre and *kithara*), which we have already noted. Thebes, rivalled only by the island of

⁵⁹ But see pp. 242-244 below, for Aristotle’s attempt to draw such distinctions and discuss their implications.

⁶⁰ On the growing vocal skills (especially highlighted in solo arias composed for tragedies) and popular appeal of professional actors during the 5th-4th centuries BCE, see Hall (1999; 2002), and further Easterling and Hall (2002), Csapo (2004).

⁶¹ Csapo (2004).

⁶² Such debates are nicely represented in e.g. Cicero’s *Brutus* and Dionysius of Halicarnassus’ *Preface* to his treatises on *The Ancient Orators*. One branch of that male arena of competition actually eschewed altogether public performance: thus Isocrates, Plato, and (as a “historian”) Thucydides preferred the written word to the spoken, each in his different mode. In all three cases, they presented influential programmatic statements about their disavowal of “agonistic,” public, and acoustic performance.

Lesbos, could boast the most distinguished track record of musical achievement, both within the Greek mythological tradition and in historical fact –whereas Athens’ own claims to indigenous musical distinction were very modest (almost non-existent).⁶³ Boeotia as a whole (of which Thebes was the largest and most powerful polis) was famed for being the source (Lake Copais) of most of the reeds manufactured and used in Greek pipes (*auloi*), and the various festivals in musical at the Valley of the Muses and elsewhere (including nearby Delphi) stood in marked contrast to Athens’ largely imported and more recently developed musical culture (most notably the Panathenaic festival, and the cult of Dionysus Eleuthereus, both introduced, it appears, during the 6th century by the Peisistratid family). The popular stories of Athena’s rejection of the reed-pipes and of Apollo’s musical victory over the satyr Marsyas (i.e., a victory of strings (*kithara*) over pipes (*auloi*) as well as of Greek over Asian) and his savage mutilation of Marsyas afterwards, seem to have come into existence only in the mid-5th century and to have been especially popular in Athens.⁶⁴ Doubtless plenty of other regional and ethnic prejudices existed within Greek musical culture overall; but rarely are they as fully documented as this case, which is of course the result of Athens’ preeminence as a source of literary and visual (ceramic) evidence for this period.⁶⁵

It is within this context of a more highly developed professionalism and new levels of virtuosity among singers and instrumentalists from the 5th century onwards, and a consequent intensity of elite ambivalence concerning direct participation of citizens (especially adult men) in public music-making (and especially an ethnically-tinged disapproval of the *auloi*), that we need to consider and evaluate Plato’s and Aristotle’s respective discussions of the role(s) of music within society. The value that we attach to each of these revered theorists is likely to shape our interpretation of the whole Greek music “scene” and of Greek notions of music in general. The numerous comments, descriptions, and recommendations that we find scattered throughout Plato’s dialogues have of course exerted enormous influence on subsequent generations of music historians, musicologists, and aestheticians – but they probably exercised far less influence on Plato’s own contemporaries and immediate successors. It is perhaps surprising to see how often modern scholars quote the views of Plato’s Socrates (as expressed especially in Book 3 of the *Republic*) or of the Athenian Visitor (in the *Laws*) as if these represented typical and widely-held Greek attitudes.

63 Athens seems to have had no home-grown individual musical performers to set beside such distinguished Thebans and Boeotians as Amphion, Harmonia, Dionysus, Linus; Hesiod and the Muses at Mt Helicon (Thespieae); Pindar (renowned as a pipe-player and -teacher as well as a poet); Pronomos, Potamon; etc. (see above, p. 219). The island of Lesbos likewise was much more distinguished than Athens for its musical heritage; and other cities such as Sparta, Sicyon, and Miletus also had distinctive claims to musical fame.

64 See *LIMC* s.v. “Marsyas”, Wilson (1999), Martin (2003), Bundrick (2005).

65 For regional and ethnic distinctions within the ancient Greek music scene at large, see now Panegyres 2017. The significance of the regional/dialectal labels assigned to the different musical modes (Dorian, Phrygian, Lydian, Ionian, Aeolian, etc.) is a complicated matter, and by no means fully understood. (This issue is not really addressed by Panegyres 2017.) I will not attempt to sort it out here, beyond stating that whatever regional connections these terms may once have had in relation to musical modes, these were no longer operative during the Classical period.

It is more prudent, from a sociological perspective, to be skeptical about accepting anything that is presented as a point of view or opinion in Plato, unless we first apply several grains of salt; and certainly a high proportion of the chief recommendations that we find expressed in Plato's dialogues (e.g., about morality, epistemology, or psychology) deviate fairly widely from normal Greek notions and practices.

Thus the recommendations made by Socrates in the *Republic* in favor of strings and the Dorian mode, rejecting pipes and other modes such as Lydian, Ionian, etc., seem to be, as we have noted already, typical of a particular 5th-4th century strand of elite Athenian theorizing about music, rather than reflecting mainstream social attitudes or the most prevalent musical practices and tastes.⁶⁶ Likewise, almost all Platonic and Neo-Platonic/Pythagorean theorizing about numbers and ratios as being the key to musical betterment and understanding (including the theory of the "Harmony of the Spheres") is easily recognized as a minority obsession—one that certainly became mainstream during later antiquity and the Middle Ages, but in the Classical period was soundly debunked already by many and disregarded by almost everyone.⁶⁷ Similarly too, the extensive discussion of choral performances in Plato's *Laws*, with their meticulous stipulations about the particular modes and styles appropriate to the different genders and age-groups of this or that chorus, are being presented at a period in the mid-4th century BCE when chorality (as we noted) was already in decline as an institution. As for Aristotle: we will return to his (generally more mainstream and reliable) commentaries and recommendations, later in this article.

Overall, however, we may say that the elite tradition of musicological interpretation in general (i.e., not only Plato) assigned the highest degree of prestige and aesthetic distinction to three kinds of musical "activity": (i) listening to music played in public on stringed instruments by experts (i.e. *kitharists* and *kitharōdes*), usually with a vocal component as well, and sometimes accompanied also by a group of dancers; (ii) singing and dancing oneself publicly in a chorus, usually in one's adolescence or youth (usually with a professional instrumentalist contributing significantly to the overall performance); (iii) singing solo with one's own accompaniment on the lyre at a private symposium for peers (male or female, i.e. men usually playing for men, women playing for women, as seems to have been the case e.g. for Sappho and her companions, and for many female groups depicted on 5th century Athenian Red-Figure vase paintings). All three of those activities were universally regarded as being appropriate for free-born citizens of all statuses, even while the custom of

⁶⁶ All available evidence confirms that *aulos*-playing and the use of Phrygian, Lydian, Ionian etc. melodic patterns persisted for many generations after Plato (e.g. in the Theater of Dionysus), to widespread popular acclaim and elite appreciation (including that of Aristotle, as we shall see). The "New" musical forms mocked by Aristophanes in the *Frogs* were clearly very popular with mass audiences: see Barker (1984, pp. 93-98), Csapo (2004), and LeVen (2014). (As for the question, why Plato's Socrates in the *Republic* accepts Phrygian melodies into Kallipolis [whereas Aristotle bans them from his educational program for the young, while still encouraging their use in various public venues, including the Theater], this need not be addressed directly here: see Gostoli (1995), Pelosi (2010), Barker (2005; 2012).

⁶⁷ For example Aristotle *De Caelo* 2.9.290b-91a.

participating actively as a chorus-member seems gradually to have declined from the 6th into the 4th century BCE (as we have noted).⁶⁸ The same may also be true of sympotic music-making: for, whereas lyric poetry-texts and also vase-paintings of the 6th-5th century regularly represent individual elites singing and playing the *chelys*-lyre or the *barbitos*, or in some cases singing to the accompaniment of someone else's (slave, or other professional) pipe-playing, by the 4th century such active music-making seems to become less common among elites, and instead the activity of listening and discriminating critique of music played by others has become the ideal.⁶⁹ And we may perhaps add a fourth source of musical prestige –perhaps the highest-ranked of all– the act of presiding over a musical event, i.e. performing the role of “producer” or sponsor or “impresario”. The *chorēgos* (lit. “chorus-master”, i.e. producer) who funds and organizes a victorious choral group for a dithyramb or tragedy competition at the Great Dionysia in Athens receives high honors indeed, including the right to lead a procession dressed in a scarlet robe and wearing a gold crown, and then to erect a large, inscribed public monument (a tripod on a marble pedestal) that would stand for decades or even centuries to come, in his own honor.⁷⁰ Likewise numerous honorific inscriptions in various regions of Greece celebrate the generosity of the *agōnothetai* (“festival organizers”) who preside over the various musical contests, at which musicians and actors (usually members of the guild of Artists of Dionysus (*Dionusou Technitai*) would sign contracts for stipulated fees, and would then compete for cash prizes among themselves. Here the discrepancy between the actual performing “artists” and the higher-status “producers” is perhaps at its most explicit –less mystified than the scene in the *Homeric Hymn to Apollo* discussed above, in which both Apollo as lead-performer and Zeus as presiding authority receive full honor.

Sound Effects, Affect, and Psychology: Aristotle On Perception, Hearing, and Voice (*Phōnē*)

Of all the ancient writers who discuss the nature, value, and social functions of music, by far the most wide-ranging and insightful is Aristotle (along with his disciples and successors), and his descriptions and analyses will be central to much of what follows in this article. Aside from his direct consideration of the effects and uses of music in its various aspects, Aristotle has interesting and pertinent observations to offer about the basic physical and psychological processes of hearing. In Book 2 of his brief, densely-packed treatise *On Psychology* (usually referred to by the Latin form of its title, *De Anima*), Aristotle enters into a systematic discussion of perception

68 For Plato's nostalgic program in the *Laws*, see Bobonich, and the papers in Peponi (2013), *passim*; also Prauscello (2014).

69 For illustrations on Athenian vases of music-making, see Bundrick (2005). On the growing tendency for elites to prefer listening and critiquing to actually playing music, see Aristotle *Politics* Book 8 (discussed below) and Ford 2003 (though the focus there is more on literature than on music).

70 Wilson 2000; further examples (mainly of the Hellenistic and Roman periods) from all over the Greek world are discussed in Csapo and Slater (1995), LeGuen (2001), Manieri (2009).

(*aisthēsis*), in which he devotes a couple of pages (chapter 8) to sound and hearing (419b3 *peri psophou kai akoēs*).⁷¹ He does not discuss music specifically in this work (we have to go to the *Politics* and the *Poetics* for that);⁷² but his account in *De Anima* 2.8 of sound-production and hearing is consistent with what he says about music and its effects on the human “soul” in other works, and illuminates nicely the “liveness” of musical events in the Greek world and in ancient societies in general. Aristotle’s account of perception steers a careful course between the wholesale materialist theories of Presocratic predecessors such as Empedocles and Democritus, on the one hand, and the mind-body dualism of his teacher, Plato, on the other,⁷³ as he explores the physical and physiological processes of seeing, touching, smelling, tasting and hearing, and considers too the faculties of memory and imagination (*phantasia*) that enable people (and some animals) to recall sounds and sights that are no longer directly present.

For Aristotle, hearing is a particularly physical and corporeal process. All sounds that are heard (*psophoi*) involve a series of physical impacts. A sound is generated in the first place by an impact, a “striking” (*plēgē*, *plēttein* 419b10-13, 435b11; 419b21-22; *tuptein* 419b12, 420a20; *krouein*, *krouma* 420a23, 424a32), and this impact moves the air continuously in a certain pattern until –almost but not quite instantaneously– it causes the (previously motionless) air inside a listener’s ear to be moved in response.

Sound (*psophos*) that occurs in actuality is always the sound of something, against something, and in something; for what makes it is an impact (*plēgē*). ...A thing [or individual] is productive of sound, then, if it can move air ... continuously as far as the [organ of] hearing. Air is intrinsic by nature to hearing: because it [the organ of hearing] is in air, when the air outside is moved, that inside is moved too. (*De Anima* 2.8. 419b 9-11; 420a3-6)

In terms of a musical performance, this means that the air that is set in motion by a singer or by the reed of an *aulos* or string of a lyre stirs the air inside a listener’s ear

71 The title of this work in Greek is *Peri Psychēs*. For the most part I follow the Oxford Classical Text of David Ross (1956), and I have consulted esp. the translations and commentaries of Ross (1961), Hicks (1907) and Polansky (2007).

72 We possess discussions of human music and of sound and voice of a rather piecemeal kind in additional works of the Aristotelian corpus that were presumably composed by his students or successors, notably the *Problemata* (ch. 19. 917b-923a *Peri Harmonian*); cf. Barker 1984: 190-204, and the short pamphlet *On Things Heard* (*Peri Akoustōn = De Audibilibus*). Two of Aristotle’s most distinguished students, Theophrastus and (esp.) Aristoxenus went on to write full-scale studies of music and music theory. Aristotle himself also discusses *aisthēsis* (“perception”, including hearing) and *phantasia* (“imagination”) in relation to non-human animals in his monumental *Investigation into Animals* (= *Historia Animalium*).

73 Plato and his followers were committed to the notion of an immaterial, immortal soul, residing (somehow, mysteriously) in a defective, corruptible, and undependable material body whose physical sensations, perceptions, appetites, reactions, and impressions are never to be trusted, in contrast to the reasoning powers and potential for true knowledge possessed by the soul and its *nous* (intellect). For Aristotle, by contrast, the *psychē* is not an immaterial thing; but it is also not an actual physical entity and cannot exist by itself: it is a dynamic faculty, or combination of faculties, that enables a living organism to feel, move, grow, reproduce, etc. –rather like the combination of electrical current plus software that makes a digital machine function. Despite these radical differences, Plato’s brief account of hearing at *Timaeus* 67a-c is remarkably similar in several respects to Aristotle’s in *De Anima* 2.8 (see next n.), though Plato’s other remarks about sound and music at *Timaeus* 46c-e seem to be on quite a different wavelength.

and makes the ear-drum respond more or less exactly to –even to replicate– that initial movement. So far, this material, corporeal sequence of impacts and reactions is easy to understand, and seems uncontroversial. But it is less easy to grasp precisely what kind of “movement” Aristotle thinks is taking place in the listener’s *psychē* itself, in response to the movement of the ear-drum.⁷⁴ The activities of the “soul”, in Aristotle’s system, cover roughly what we think of as the operations of the brain and nervous system, though Aristotle did not in fact recognize the important role played by the brain in human sensation, cognition, and emotion and tended instead to locate such operations in the areas around the heart and other internal organs. The nerves and nervous system had not yet been discovered in Aristotle’s era either.⁷⁵ So how did Aristotle think that the soul was “moved” by external stimuli, and what did this “movement” consist of?

Even without an understanding of the nervous system (let alone of electric currents, cells, synapses, hormones, etc.), Aristotle did recognize that sensory stimuli could be received all over the body and yet could almost immediately be apprehended by the central faculties of perception, feeling, and thought (the *psychē*), whether these faculties be located in the heart and internal organs or in the brain (ancient opinions differed on this). His way of describing what the soul actually was and how it could receive, assimilate and interpret such physical signals from the sense organs was generally framed in terms of the *psychē*’s being the (immaterial) “form” <as it were, the operating system> of the living (material) body, or of its being the faculties of the living body in action, with the *psychē* receiving the “form” (*eidōs*) or “pattern” (*logos*) of any material/external stimulus without any of the matter itself. Thus the soul does indeed undergo a kind of “movement” (*kinēsis*) and a “change, alteration”, even while this change or movement is not actually (any longer) corporeal (see esp. *De Anima* 2.12. 424a17-34).⁷⁶

If we may extrapolate further from Aristotle’s discussion of seeing and sight, where he goes into more detail about what it is that the soul acquires when it receives a stimulus from a sense-organ, we can tentatively conclude that in the case of hearing he thinks that this is the *logos* or *eidōs* (the “pattern”, or “form”) of the original source-sound. Thus, though the actual vibrating air is not incorporated into the *psychē* (which would be impossible –unimaginable– since the *psychē* is not a material object) when actual hearing and actual sound come together (*hama gignetai*), the *psychē* does undergo a movement/change/adjustment/alteration/affection⁷⁷ in its arrangement, i.e. in terms of its functioning

74 Exactly what Aristotle thinks the *psychē* is and how it works, in material terms, is a large and complicated question that we need not attempt to resolve completely here: see previous note, and what follows in the text; also, Hicks (1907), Halliwell (2002), Caston (2005), Polansky (2007), and Shields (2016), with further references.

75 This discovery occurred about a century later, and its implications were explored above all in antiquity by Galen.

76 For this stage of the process (from movement of air in the ear to “movement” of the soul/mind) we need to go both to *De Anima* 2.12. 424a12ff, and to Book 8 of the *Politics*, where we find Aristotle employing terms such as *pathos* (“reaction, affect”), *alloiōsis* (“alteration”), *metabolē* (“change”) as well as *kinēsis tis* (“a kind of movement”) See below, pp. 246-247 (on responses to enthusiastic music in Aristotle’s *Politics*).

77 This “movement/change/alteration/state of feeling” is variously described by Aristotle as *kinēsis*, *metabolē*, *alloiōsis*, *pathos*.

and affective state.⁷⁸ And this alteration (though Aristotle does not spell this out) apparently must bring the listener's soul into a closer alignment, temporarily, with that of the sound-maker. So in the case of a musical performance, each listener is necessarily being affected by the musician's own personal mood or character –or at least, by the mood (*pathos*) and musical “character” (*ēthos*) that the musician's performance has created, whether through his/her own nature or through skill/art (*technē*), in a process that both Aristotle himself and, in a previous century Aristophanes' Agathon, had termed *mimēsis*.⁷⁹

In the *Politics* (8. 1340a18-41) Aristotle comments that, whereas most types of sensation are devoid of moral or ethical content (completely so in the case of touch, smell, and taste, while visual stimuli convey such content “only slightly” through colors and shapes), music can convey strong “likenesses” (*homoiōmata*) or “representations, expressions” (*mimēseis*) of particular moral qualities, emotional moods, or aspects of character (*ēthos*): “In melodies and rhythms... there are likenesses that are especially close/analogous to real human nature” (*malista para tas alēthinas phuseis*) –likenesses of anger and gentleness, of courage and of moderation... And we change <in> our soul as we listen to such <melodies and rhythms> (*metaballomen tēn psuchēn akroōmenoi toioutōn*).” As Stephen Halliwell comments, “The qualities of music... are taken by Aristotle to have a direct communicative effect on the mind and emotions of the (appropriately receptive) hearer, who ... seems to experience the appropriate feelings as a necessary part of listening to the music: the listener's mind is “changed” in the very act of listening.”⁸⁰ And we may add, that “change” is brought about by musicians who are present in person and are intentionally “moving, changing” us.

However we decide to interpret Aristotle's account of the *psychē*'s movement in response to sensory stimuli such as sounds,⁸¹ the live and almost instantaneous connectivity between sound-producer and listener is unmistakably acknowledged by this account, while the stimulating function of air-vibration provides a vibrantly haptic dimension to voice-production and -reception that we need to keep in mind when we consider how music works on listeners, a dimension that is not always acknowledged in ancient or modern discussions.

See further the references in n. 74 above.

78 The “movements, changes” that occur in the eye when it sees something are less palpable and less easy to observe and describe than the movements of air within the inner ear when it hears something. See further Caston (2005) with full discussion of Aristotle's views.

79 For Agathon, see Aristophanes *Thesmophoriazuae* 35-265, discussed briefly above (nn. 37 and 49). For *mimēsis* in ancient Greek aesthetic discourse overall, esp. in Aristotle, see Halliwell (2002).

80 Halliwell 2002: 243 (and cf. his further discussion at 2011: 238-44, where he focuses primarily on *katharsis*). Halliwell's detailed analyses of Aristotle's views in the *Poetics* and *Politics* (particularly in Halliwell, 2002, 2011) explore carefully the various ways in which music (according to Aristotle) is able to “express” (or “represent”, *mimēsthai*), but also “affect” and “move” (*kineisthai*) *ēthos* in the soul of a listener –however those complex terms are to be understood; I find his account mainly very helpful and convincing. Helpful too is Sifakis 2001, who does not agree with Halliwell on all points. But this is not the place for me to attempt to explore all the (large and important) questions of “character” and music's moral/ethical component, as theorized by Aristotle and other ancient authors.

81 Plato's account at *Timaeus* 67a-c is similarly coy as to how the movements of air received through the ears are conveyed to an area “near the heart” so that the soul (*psychē*) can apprehend and interpret them.

In purely material terms, then, the “movement” of air that a musician produces makes a direct impact and temporarily “moves, affects, changes” the sense organs and psychological apparatus (*psychē*) of the listener, in a process that is to a considerable degree controlled by the musician through the chosen sequence of tones, patterns of rhythm, tempo, and timbre of voice or instrument. Obviously most Greeks of the Archaic and Classical periods did not hold fully worked-out theories about perception in general (*aisthēsis*), about the process of hearing (*akoē*), or about the definition and nature of *psychē* (“soul”), as Aristotle did –but I think we can take Aristotle’s views as being in most respects common-sensical and consistent with the widely observed facts of everyday experience available to the Greeks in general, insofar as anybody can see that a lyre-string vibrates when it is struck, and anybody can feel his or her throat and tongue vibrating when s/he speaks or sings, and likewise can feel the impact of loud sounds on/inside the ear.

Thus, whether or not we (or Aristotle’s contemporaries) may choose to buy completely into the details of his analysis of sound-perception, Aristotle is articulating a direct and easily observed connectivity between sound-source and listener.⁸² In his other works, esp. the *Politics* and *Poetics*, Aristotle discusses in more general terms the “reactions, affect” (*pathos*) and “movements” (*kinēsis*) and “changes” (*alloiōsis*) that the *psychē* undergoes when it is excited and affected by music, and the natural pleasure that all human beings derive in general from *rhythmos* and *harmonia* (i.e., rhythms, and tones and different melodic patterns).⁸³ All in all, then, the “movements” and changing “pattern, arrangement” that a listener experiences in his/her *psyche* while hearing music played is somehow both a mechanical, material reaction generated by a series of impacts and the resultant disturbances of air, and also a pattern of feelings (moods, emotions, character traits) that the musician has personally produced and that s/he is continuously manipulating/modulating as s/he plays or sings.

Modern neuroscience has advanced considerably beyond Aristotle, to be sure, in its ability to track and even explain (or at least “account for”, according to various criteria) some of the emotional and psychological effects that are triggered in the brain by listening to (certain kinds of) music –whether these brains be of birds or of humans.⁸⁴ But most modern experiments on humans are conducted with recorded music; so the issue of the visual elements of performance and of the personal interaction between performer and listener characteristic of live music-making are generally absent.

82 He also adds (*De Anima* 2.8.420b5-421a6) a fascinating discussion of “voice” (*phōnē*) that personalizes this connection still further. According to Aristotle, only air-breathing creatures with souls and the capacity for “imagination” (*phantasia*) have a real “voice”, and the function of that voice is to “make sounds that communicate” (420b32 *sēmantikos... tis psophos estin hē phōnē*) – and ultimately, to help them “live well” (420b19 *heneka tou eu*).

83 Aristotle *Politics* 8.5.1340b17-18 (and cf. 1340a4-6); *Poetics* 4. 1448b20-21; also cf. Plato *Laws* 2.653d-654a. See further below, pp. 240-247.

84 See e.g. Small (1998), Wallin et al. (2000), Levitin (2005), Patel (2008), Bicknell (2009), Salimpoor et al. (2011); also (from an earlier era) Meyer (1956).

Aristotle's Sociology of Musical Types and Effects

For a more systematic discussion of music's effects and of the different social functions that music is assigned in human societies, we turn to Aristotle's *Politics*. Unlike so many of the Pythagoreans and Platonists (and later neo-Platonists), whose belief in the ethical value and effect of music (along with related ideas about numbers and ratios) dominated their whole outlook, –with results that often look very quaint to modern readers– Aristotle, who never set out to be an actual musicologist (he left that to his distinguished pupil Aristoxenus), strikes most modern readers as being remarkably sane and normal in his assessment of music's psychological impact and social value. His is by far the most useful and balanced ethnomusicological and functionalist account of music that we possess from antiquity. In his *Politics* (Book 8, *passim*), Aristotle assigns a remarkably prominent position to music: his whole treatise in fact concludes (whether or not he intended this to be anything close to its “conclusion”) with a discussion of just what the point, or value, of music is in society, and how music of different kinds is or should be played and listened to. Aristotle has no doubt that music is immensely and universally enjoyable; that it is mostly good for people; and that it belongs in the youthful education and adult leisure pursuits of the citizens of his ideal polis-community. But he is also scratching his head a bit (1337b27 “one might be puzzled...”, *diaporēseien an tis*) as to what exactly it is that music does for people –all kinds of people, children and adults, the best and the wisest as well as the more impressionable and vulgar– that is so worthwhile and beneficial.

Aristotle turns out to be a uniquely helpful source of information and ideas about the social aspects of ancient Greek musical performance, and the different kinds of effects, impacts, affects, and altered states that it can produce. Unlike Plato, whose dialogues present playful, often facetious discussions that recognize no obligation to be self-consistent or believable, and that often go out of their way to ridicule or parody widely-held views of the time, Aristotle can generally be trusted to report fairly straightforwardly what he takes to be the “commonly held opinions” of his contemporaries (*endoxa*) and to take these seriously as deserving discussion. His own tastes and opinions also seem to be in many respects fairly normal and typically Greek (in contrast, again, to Plato's): sexist, racist, elitist though Aristotle may be, he nonetheless belongs among the mainstream in most of his basic assumptions about the nature and purpose of human existence. In particular, he recognizes the positive value of pleasure, bodily as well as spiritual/mental, and of material goods as well as intellectual ones, and he is especially interested in the pleasures provided by music.

Aristotle emphasizes the importance and pervasiveness of music in human communities, and devotes considerable attention to the question of how it ought to be

deployed in his model polis: indeed the *Politics* ends with his discussion of music.⁸⁵ He recognizes that music in general both is enjoyable (for everyone, of all ages and character-types: 1340a1-5) in acoustic/sensory terms (i.e., the sounds of music are pleasant to our ears –and Aristotle, unlike Plato, does not insist that sung words are important for an essentially musical response) and he makes it clear throughout his discussion that music contributes significantly to the well-being of the various (disparate) members of any given society– even while he also argues, like Plato, that certain kinds of music, listened to in the correct manner, may provide a superior benefit for those who are discriminating enough to appreciate them. In his (rather rambling, and in places disjointed) analysis,⁸⁶ Aristotle ends up laying out a basic framework in which musics of different kinds, performed implicitly by different practitioners and explicitly for different audiences, are to be classified in five basic categories, each of which serves a somewhat different social function –though it seems that in some cases the same musical performance might fall into more than one category, depending on its audience.⁸⁷

Aristotle’s categories of musical types, or functions, are not as neatly and tidily laid out for us as we might wish. In fact, he deploys two different systems for categorizing music: one in terms of types of melodies (according to the way that “some philosophers distinguish/define things” (1341b32-34 *hōs diairousi tines tōn en philosophiāi*), and the other in terms of his own observation of music’s psycho-social effects. According to the first system (that of “some philosophers”), there are three basic types of melody: “ethical”, “practical”, and “enthusiastic.”⁸⁸ According to the second system, which forms the organizing principle for most of Aristotle’s discussion in Book 8, there are five main functions for music in society: (i) *relaxation, release of stress, fun (anapausis, anesis, paidiá)*; (ii) *ethical improvement*, especially for the young; (iii) *leisured/aesthetic critique and appreciation (diagōgē)*; (iv) *practical*

85 This discussion occurs in the course of Aristotle’s larger discussion of education, which has led some commentators to try to limit Aristotle’s comments to their potential educational implications. But it should be obvious to even a casual reader of the *Politics* that Aristotle’s interest in music here, and the range of his discussion, has expanded to include a much wider consideration of the function(s) of music within any community, and of the different ways in which different kinds of people (not all of them potential citizens of his ideal polis) enjoy and are affected by music.

86 Scholars agree that Aristotle did not publish the *Politics* and did not in fact “complete” the work, whether or not he composed it all more or less at the same time and with a consistent program in mind (about which scholars disagree: see e.g. Lord [1982], Kraut [1997], Halliwell [2002], Sifakis [2001]; also Kidd [2016]).

87 This whole lengthy passage presents several minor detours and also a number of textual difficulties and uncertainties, even while the main threads of Aristotle’s argument remain fairly clear and self-consistent. Scholars disagree as to how relevant Aristotle’s remarks in the *Poetics* about *rhythmos* and *harmonia*, and about *melos* and *hēdusmenos logos*, or his discussions of the effects of sound on the body and soul in any of the more technical works of the Aristotelian corpus (*De Anima*, *De Audibilibus*, *Problemata*, are for the interpretation of the *Politics*). In particular, debates about his references to *katharsis* in both *Poetics* and *Politics* have caused endless disagreement. In what follows I will not be going into much detail about any of this; but my own opinion is that there is no good reason not to read these works and these passages in light of one another. In general, for commentary and interpretation of the musical content of *Politics* 8, see the references in the previous n.

88 Of these three categories, “ethical” and “enthusiastic” are discussed in detail by Aristotle, but “practical” (*praktikos*), as a term applied to *harmoniai*, is never explained by him and only crops up twice or three times altogether in the *Politics*. See next n. and below, pp. 242-247.

activity, i.e. getting things done in daily life;⁸⁹ and (v) *arousal of strong emotion and affective states (enthousiasmos)*. In what follows I will consider all five categories as being included in Aristotle's overall scheme of musical things.

But before we examine in more detail these five categories, we need to pause to clarify an important question concerning the short-term vs long-term "ethical" impact of music on the soul, according to Aristotle. As he launches himself into his discussion of the role of music in the education of young future citizens, he characteristically pauses to raise some fundamental questions:

It isn't easy to define what power/effect/value (*dunamis*) music has, nor why (*tinōs... kharin*) we should engage with it, whether (i) for the sake of fun (*paidiá*) and relaxation (*anapausis*)... or rather (ii) whether one must suppose that music contributes to virtue (*aretē*), inasmuch as it is able ... to form/affect people's character (*to ēthos poion ti poiein*, lit. "to render <someone's> character of such-and-such a kind") by accustoming them (*ethizousan*) to be able to enjoy <things> correctly (*chairein orthōs*)... or whether (iii) it contributes to leisure activity (*diagōgē*) and to intelligent thought (*phronēsis*).⁹⁰ (Ar. *Pol.* 8.5.1339a14-26)

A little later (1340a14-27) Aristotle observes as a basic fact that "music is something enjoyable" (*tōn hēdeōn*, lit. "<one> of the pleasant <things>"), while also suggesting that acoustic/musical stimuli make an unusually strong affective impact on the soul,⁹¹ and he goes on to claim (following the critical currents of his day stemming from Damon of Oea and Plato) that the moods or emotions present in and conveyed by music are "similar" to actual moods and emotions that are produced by events in the real world.⁹² Then he adds: "For we change <in> our soul when we listen to such <affective rhythms and melodies>" (*metaballomen gar tēn psuchēn akroōmenoi toioutōn*). This sentence is crucially important for understanding Aristotle's ideas about the impact and value of music; but it is not as clear-cut in its meaning and implications as one would wish. Does Aristotle think that every moment spent listening to an affecting, emotionally arousing piece of music (or watching an affecting tragedy, for that matter), produces a lasting effect on the "character"

89 In two (or possibly three) places, Aristotle uses this term "practical" (*praktikos*) as a category (1341b34, 42a4, 42a15?, but without any explanation: see n. 88 above, and also p. 245 and n. 105 below on the disputed reading at 1342a15 (*praktika* or *kathartika*)).

90 It is noticeable that here Aristotle omits "enthusiastic" music from his list, and proposes only three functions, one of several indications that his discussion in Book 8 of the *Politics* exists in a somewhat preliminary, unrevised, and even muddled state. But as will emerge in the rest of this article, not only does he credit "the philosophers" with including enthusiastic music as one of the three basic types (above, p. 240) but he also himself devotes considerable attention to this in later sections of Book 8 (see below, pp. 244-247).

91 See above pp. 234-239 on Aristotle's account of hearing in *De Anima*. His account of music in the *Politics* makes clear that he thinks that music makes a greater affective impact on the soul than the other sensory stimuli such as taste and touch, even than vision.

92 He suggests that when music is/sounds "angry" or "mild", "courageous" or "restrained," these affective qualities in the music constitute "likenesses of the actual natures" of those states in the real world (*homoiōmata malista para tas alēthinās physeis*); see Halliwell (2002, pp. 239-249) for good discussion. This question, how and in what sense music can be or can sound (i.e. seem to be) emotional, and how music is able to trigger the strong affective states in listeners that it demonstrably does, continues to be hotly debated. See e.g. Meyer (1956), Kivy (1988; 1990), Patel (2008), Juslin and Sloboda (2001) (e.g. Bunt and Pavlicevic, 2001), Bicknell (2011); also Halliwell (2002) ad loc, with further references.

of a person's soul? (This appears to be e.g. Plato's view, and is one of Socrates' chief reasons for banning most tragic performances from Kallipolis.) Or does Aristotle make a distinction between habitual listening to certain types of character-building music (especially for the young), on the one hand, and occasional listening to all kinds of more or less affective music (or watching pity- and fear-inducing tragedies in the theater) by adults, on the other? I believe that the latter is Aristotle's position (though he may indeed vacillate a bit, during the course of his discussion in *Politics* 8).⁹³ While fairly long chunks of his discussion of "ethical music" for the education of young people might seem to imply the contrary, it seems to me (as I shall argue below) that in the end he makes it clear that listening to emotionally arousing music of a "non-ethical" kind (including esp. "enthusiastic" music) can be both enjoyable and worthwhile for all kinds of people, and that this is because the affective state that is produced by such music is short-term and transitory.⁹⁴ In any case, Aristotle certainly recognizes that one major type of musical performance (which he labels "enthusiastic" or "passionate" music—a category which must necessarily include songs as well as purely instrumental performances—is designed and experienced primarily for its affective (pathogenic) qualities, rather than for its verbal content or ethical impact. We shall return to discuss "enthusiastic" music in detail later in this article. But first we need to survey Aristotle's account of the other four basic functions for music in society.

The first and most obvious function of music that he outlines is also the most pervasive: (i) *relaxation, release of stress, fun (anapausis, anesis, paidiá)*. Music is greatly enjoyed by everyone (1339b20), young or old, male or female, gentleman, laborer, or slave, and its ability to provide harmless pleasure (like, e.g., sleep, or drinking, or dancing, as Aristotle suggests at 1339a17-21) is recognized as a benefit by all, especially by those whose lives are full of stress and hard work (1341b41 *pros anesin te kai pros tēn tēs suntonias anapausin*). Thus music in general is in these terms recreational, relaxing and enjoyable, and without harmful side-effects—definitely a social good. Aristotle does not go into detail in the *Politics* about the physiological and psychological mechanisms through which this "relaxation" is provided by music, nor why playing and/or listening to music is such "fun" (*paidiá*) for humans. But he appears to relate these effects to the natural human delight in rhythm, harmony, and *mimēsis* (as in *Poetics* ch. 4), while recognizing (as in *De Anima* 2.8) that sounds of all kinds cause "movement" (*kinēsis*) and "change" within the human ear and hence in the soul (*psychē*), a process of stimulation that can be inherently—and harmlessly—pleasurable, just like other sensory experiences (taste, smell, touch, and sight).⁹⁵ (ii) Like Plato's Socrates and many other ancient philosophers and educational theorists, Aristotle also is committed to the notion that certain kinds of music can provide *ethical improvement and character formation*, especially for the young (*Pol.* 8.5.1339a14ff). Specifically, he recommends that musical pieces composed in the Dorian

93 See esp. Bernays (1857/2015), with Porter (2015); also Sifakis (2001).

94 The same is true for the enjoyment of tragedy, we might observe, as described by Aristotle in the *Poetics*.

95 See further pp. 234-235 above, and Sifakis (2001), Griffith (forthcoming).

mode and performed on stringed instruments (cf. Plato *Rep.* 3, discussed above) should be taught in school as a component of the shaping of the characters of the future citizens of his ideal polis.⁹⁶ Accordingly, he disapproves of *aulos*-music within an educational program (1341a17-22) because “the *aulos* is not an ‘ethical’ instrument but rather, an ‘orgiastic’ one”, i.e. it is not good for building a virtuous character but rather for arousing emotional responses. So, he goes on (134122-24) “the proper occasions (*kairous*) for using the *aulos* are those in which the performance-event (*theōria*) is designed to produce emotional stimulation-and-release (*katharsis*) rather than instruction (*mathēsis*).”⁹⁷ (iii) Rather nebulous—but important for Aristotle’s elitist aesthetics—is music’s function as an object of *leisured, aesthetic critique and appreciation*, conducive to “intelligent thinking” (*phronēsis*, 1339a26). Some music, according to Aristotle, should be designed in a refined style so as to be appreciated and critiqued (though not actually performed) by highly discriminating, leisured listeners, for its own sake. Music of this kind will be performed, as we noted above, by professional musicians who themselves presumably lack the aesthetic and ethical discrimination of their elite audience, yet can perform the appropriate pieces with the requisite skill. Aristotle’s rather evasive label for this psycho-social function, or activity, is *diagōgē* (lit. “pastime”), and this kind of “appreciation” and critique (*krisis*) of music, Aristotle insists, should be quite distinct from—and is superior to—the cruder “relaxation, fun (*anesis, paidiā*)” that the lower and less refined social classes find in their music-listening. It is questionable whether or not Aristotle succeeds in drawing a clear and valid distinction between these categories (i) and (iii). In the end, the distinction may be thought to amount to nothing more than a class-based mystification of certain kinds/modes of “relaxation” and “fun, i.e., a familiar kind of upper-class fetishizing of <high> “art” vs <low, vulgar, cheap> “entertainment.”⁹⁸ These first three categories all seem fairly straightforward and easy to grasp, at least in Aristotle’s terms.

Likewise, the fourth category, though Aristotle himself barely pauses to define or discuss it at all: (iv) *Practical music/music of action*—*music for getting things done*. Music was widely employed by the Greeks, as by many other civilizations, to accompany all kinds of practical activity, i.e. as an aid to coordination and repetitive movements, or an energizer, or a pleasant distraction and mood-enhancer during boring or unpleasant tasks. Such functions for music were presumably what Aristotle (and “some philosophers”) meant by *praktika*. Such music was ubiquitous, and multifarious; and overall it must have involved a high proportion of the population of all ages—a much wider “audience” and larger body of musical practitioners than was reached by the high-end *kitharodes* and *auletes* who competed in festivals and commanded most of the ancient musicologists’ attention. There is no need here to go into detail about all

96 Belief in the ethical effects of music was widespread in antiquity, but by no means universal, especially in its more pedantic and technical versions (as we have seen); see Anderson (1966), Barker (1984) *s.vv.* “character”, “ethos”, Halliwell (2002: 2011); *contra*, Philodemus *De Musica* Book 4 (passim), with Wilkinson 1938.

97 We shall return below (p. 245) to this important sentence and to the term *katharsis*.

98 See e.g. Bourdieu (1987), also Ford (2003).

the different occupations and activities for which music was employed.⁹⁹ In addition to all kinds of sacral and sacrificial procedures, music often accompanied and facilitated manual labor of all kinds, sailing and rowing, warfare, athletic training, child-care, many kinds of games, and medical and psychiatric treatments (by means of incantation [*epōidai*], especially).¹⁰⁰ For several of these activities, visual illustrations survive showing singing and/or instrumental accompaniment –most of them involving the *auloi*; for others we rely on literary testimony. (v) “*Enthusiastic*” music: Aristotle’s fifth category –to which he devotes considerable attention, though in rather a scattered and piecemeal manner– is music’s capacity to be especially affective and emotionally arousing.¹⁰¹ He frequently employs for this the vivid Greek term *enthousiasmos* (lit. “the state of being *entheos* = “having god inside one”) along with the adjective *enthusiastikos*, though, like many Greek authors, he leaves open the question whether the term is to be understood literally or figuratively.¹⁰² Other –less colorful– terms that he uses in the *Politics*, apparently interchangeably with *enthusiastikos*, to refer to highly exciting music are: *orgiastikos* (lit. “belonging to sacred/special ritual”), *hieros* (lit. “sacred”), *bakkhikos* (lit. “Dionysian”), and *pathētikos* (lit. “pathos-inducing”, i.e. affective, emotional).¹⁰³ He repeatedly makes clear that this/these kind(s) of music is/are played (mostly, or always) by the pipes (*auloi*) and in the Phrygian mode (*phrugisti*).¹⁰⁴ It becomes clear as Aristotle’s discussion proceeds that he thinks virtually *all* listeners find music of this kind to be exciting, affective, and mood-altering, even while he notes that certain especially impressionable or unstable people may be stimulated to an exceptional degree and may experience an extreme state of emotional “release” as a result (*katharsis*):

It is clear, therefore, that all the musical modes (*harmoniais*) should be employed [sc. in an ideal city], but not all in the same way. In education (*paideian*) the modes most expressive of character (*tais ēthikōtatais*) are to be preferred, but in listening to the performances of others we may admit the ‘practical’ modes (*praktikais*) and the ‘affective’ modes (*enthusiastikais*) also. For any affect/emotional state (*pathos*) that exists very strongly (*ischurōs*) in some people’s souls (*peri enias sumbainei ... psuchas*), exists <also> to some degree in all <souls> (*touto en pasais huparchei*), differing only

99 See e.g. Comotti (1989), West (1992); also e.g. Lonsdale (1993), Kolotourou (2011).

100 See Pfister (1924), Furley (1993), with further references; and cf. Yinger (2017) for some modern forms of music therapy.

101 See p. 228 and n. 49, 92 above, for discussion of the terms “emotion”, “affective”, and “arousal” in relation to human responses to musicking.

102 Similar ambiguity between literal and figurative reference surrounds other such affective/psychological terms, e.g. *mania*, *ekstasis*, *ekplēxis* esp. in contexts of artistic creativity and religious fervor: see further Rouget (1985), Halliwell (2011), Porter (2016).

103 Modern Anglophone scholars have employed various translations for the kind of altered mental state that is entailed in Aristotle’s *enthousiasmos*, from “inspiration, excitement” to “possession, ecstasy,” to outright “frenzy”.

104 See esp. 8.7.1342b1-5 “Among the modes (*harmonion*) the Phrygian has the same impact/effect/status (*dunamin*) as the *aulos* does among the instruments (*organon*): for both of them are ‘orgiastic’ and ‘pathetic’. All Bacchic performance and all kinds of ‘movement/affect’ of this type (*pasa hē toiautē kinēsis*) belong to the *auloi* especially among the instruments, and to the Phrygian melodies among the modes...”. Thereupon Aristotle proceeds to discuss the innovative dithyrambic performances of the composer Philoxenus and others (1342b6ff).

in degree (*tōi hēttōn... kai tōi mallōn*): for example, pity, fear, and also *enthousiasmos*. Some people become possessed (*katokōchimoī*) by this movement (*kinēseōs*, sc. of the soul by musical stimuli), and from sacred melodies (*ek tōn hierōn melōn*) we see them restored (*kathistamenous*) when they employ the melodies that especially arouse the soul (*tois exorgiazousi tēn psuchēn melesi*), as if (*hōsper*) they have undergone a healing process (*iatreias*) and a ‘release’ (*katharseōs*). Those who are prone to feelings of pity and fear and those who are in general very emotional (*tous holōs pathētikous*) must necessarily undergo exactly this same experience (*to auto dē touto ... paschein*), and everyone else too according to the degree to which each one possesses such <tendencies>; and to all of them a kind/degree of ‘stimulation-and-release’ (*katharsis*) occurs (*pasi gignesthai tina katharsin*) and they experience delight and a feeling of lightness (*kouphizesthai meth’ hēdonēs*).¹⁰⁵ (Aristotle *Politics* 8.7.1342a1-14)

Aristotle clearly has in mind here a spectrum of “enthusiastic/orgiastic” musical performances and experiences, ranging from all-out healing rituals in which people are “possessed... and restored..., as if undergoing a healing” (i.e. full-scale rites of the more specifically Korybantic kind, referred to often by Plato, Aristophanes, and others),¹⁰⁶ to somewhat milder and more restrained enjoyment of e.g. “high art” auletic recitals or the songs of tragedy and dithyramb; and somewhere between these two extremes we might expect to situate a wide variety of other “Bacchic, sacred” musical events such as are referred to in our literary sources and depicted on numerous vase paintings. Aristotle appears to consider it normal and natural that one and the same musical performance might elicit differing degrees of arousal within a group of listeners, depending on their individual personalities and dispositions; and even the more restrained listeners might still enjoy some degree of pleasurable “release of emotion” (*katharsin tina*) and “lightening” of their mood (*kouphizesthai*).

As he continues (1342b16-28), Aristotle explains that musicians competing in the theater and at festivals should be allowed to use the more affective modes and melodies, particularly for the “relaxing entertainment” (*anapausin*) of the lower-class elements in the audience (“craftsmen, laborers, and such like”); yet he acknowledges that there is also a more “educated and free” contingent within those audiences (*eleutheros kai pepaideumenos*), even while he implies that these discriminating listeners will be less affected than the vulgar lower classes by the “extremely strained and colorful” melodies (*suntona kai parakekhrōmena*). He sums up: “What belongs naturally to each <class of people> provides pleasure to them” (*poiei de tēn hēdonēn hekastoīs to*

¹⁰⁵ The next sentence presents a problem of reading and interpretation. In the MSS, we have “Similarly, ‘kathartic’ melodies (*ta melē ta kathartika*) provide harmless pleasure to people.” The force of “similarly” (*homoiōs*) is then hard to grasp, since it seems that Aristotle is already discussing “kathartic” melodies in the preceding sentence. So several editors and translators (including Ross in his OCT) follow Sauppe in reading *praktika* for *kathartika* (picking up on 1342a4, just above). The main thrust of Aristotle’s argument is not affected by our choice of reading.

¹⁰⁶ See Linforth (1941), Rouget (1985), Griffith (forthcoming) for full discussion; for modern cross-cultural comparanda, see esp. Rouget (1985), Becker (2000; 2008).

kata phusin oikeion). Thus overall, even while Aristotle’s snobbish outlook leads him to insist that the more emotionally affective types of music appeal more to the lower classes, it is quite clear that (unlike Plato) he does not consider the more extreme forms of emotional arousal and relief to be appropriate only for defective human beings. One does not have to be a baby, or demented and pathologically fearful, to enjoy –and benefit from– listening to (and perhaps even participating in?)¹⁰⁷ these exciting, “enthusiastic” music-forms and songs, even though they surely would not be so suitable for the leisured discussion-sessions and critical appreciation (*diagōgē*) of Aristotle’s citizens, nor obviously for the teaching of children in school.¹⁰⁸ And from the *Poetics* we learn that Aristotle thinks that attending the theater to watch and listen to tragedies being performed can be both highly pleasurable and quite “philosophical,” even while he is fully aware that all the music played there is accompanied by the *auloi* and most of it is in Phrygian *harmonia*.

It is remarkable –but should not be surprising to us– that Aristotle is so comfortable in acknowledging that enthusiastic/orgiastic/sacred/Bacchic/*pathos*-inducing music is going to be widely available and highly valued in his (and any) polis. He seems to take this for granted as a normal social fact. This does not mean that he thinks most of his population will need or will want to engage in full-scale Korybantic-type therapy. Rather, he stipulates that, even while most people won’t actually fall into ecstatic trance states in listening to Phrygian music played on the *auloi* (i.e. full-blown trances are just for actual “patients” seeking a *katharsis*-type cure), most people nonetheless do get affected by such music to some (more limited) degree, and they derive harmless pleasure from listening to it. As Aristotle phrases it (1340a8-14), music of the affective genre, such as Olympus’ *aulos*-melodies, “by common agreement makes <people’s> souls ‘enthusiastic’, and *enthousiasmos* is an affective reaction of the *ēthos* of/involving the soul” (*ho d’ enthousiasmos tou peri tēn psuchēn ēthous pathos estin*) –a curious phrase that appears to mean by *pathos* a temporary stimulation and alteration of physiological and mental state, along the lines described by Rouget and other anthropologists and ethnomusicologists.¹⁰⁹ Such “arousal/alteration” occurs for a relatively short period of time, and the whole process of arousal and subsequent calm does not bring about

107 At 1342a3-4 Aristotle stipulates that in the context of education, students should only be exposed to “ethical” *harmoniai*, but that adults should be allowed to listen to all kinds. (He has also previously proposed that boys should only learn to play instruments well enough to be able as adults to appreciate and critique music played by others.) So the actual performing of e.g. Phrygian tunes on the *auloi* should be left to others (*heterōn cheirourgountōn*). In the passage immediately following his discussion of enthusiastic music and *katharsis*, Aristotle notes (1342a14-18) that the theater is a context in which especially exciting music (*auloi*, Phrygian *harmonia* ktl.) can be performed only by professionals for the pleasure of others (= adults of all kinds). He doesn’t say much in the *Politics* directly about the relative merits of listening/watching vs performing, for those who seek only “relaxation, fun” –but his remark about the relaxing effects of dance (1339a17-21) includes the comment “some people think...”, as if he himself is dubious. Aristotle never engages in direct discussion of the social value of dance and choral performance within a community, as Plato does (see esp. Peponi, 2013).

108 *Aulos*-music at gentlemen’s symposia was of course absolutely normal, almost mandatory. Most often it was performed by paid *aulētrides* (free or slave female pipe-players), though men sometimes played as well. The question, how often the symposiasts themselves might play the *auloi* for one another seems impossible to answer. It may well have varied from one social group to another.

109 Rouget (1985), Becker (2000), cf. Griffith (forthcoming in 2018).

permanent change in the character, disposition (*ēthos*) of the listener; hence such music does not fall into the “ethical”, i.e. character-building, category.¹¹⁰ The auditory stimulation of “enthusiastic” music provides for almost everyone harmless excitement and pleasure—in Aristotle’s terms, “fun” (*paidiá*) and “release, relaxation” (*anesis*). In the field of musical performance, then, we can say that, for Aristotle, “enthusiastic” music comprises a distinct and major genre of its own and serves a specific social “function”, or range of functions; We may observe too that Aristotle seems to recognize that this large and capacious genre of “enthusiastic” music overlaps to some degree with the genre of competitive “theater music” and thus also with the (quasi-“literary”) genres of dithyramb, tragedy, and comedy, i.e. genres which include high-art, virtuoso specimens of enthusiastic, *aulos*-accompanied song-types.

Religion and Musical Gods

Finally, no account of any society’s musical life would be complete without attention being paid to the role of religion in music-making and listening (however we may define “religion”). In my account, I have brought into the discussion a number of descriptions that involve what we might call “religious” occasions (e.g., at one end of the spectrum, Hesiod’s Muses and the *Homeric Hymn to Apollo*, and at the other, Aristotle’s account of “enthusiastic/orgiastic” musical experiences); but I have not directly addressed the extent to which the Greeks of the Classical period thought of their gods as being musical and as enjoying human music. There is no space to go into detail here; but it should be immediately clear to anyone who engages with Greek literature and art that music-playing, singing and dancing for the gods, and even depictions of the gods themselves participating in music-making, are ubiquitous.

Greek divinities with musical aptitude/authority include Apollo vs Hermes as lyre-players; Hermes also as a *syrix*-player—Pan too; Dionysus as a patron of all kinds of pipe- and percussion-accompanied music, both human and daimonic (Nymphs, Satyrs, et al.); Cybele (the Great Mother), Sabazius, likewise; as well as numerous Muses, Sirens, Korybants, Kabeiroi, etc. As we saw in the *Homeric Hymn to Apollo*, almost all the young female goddesses like to dance and sing (maybe not Athena—but she is not entirely female). The ancient Greek polytheistic world-view was designed to accommodate mixed and shifting dynamics concerning the sources of artistic production in general, and especially concerning the mysterious power of music to

¹¹⁰ Aristotle seems to hold the same opinion about going to the theater: watching (and listening to) a good tragedy arouses quite strong emotions (*pathē*)—especially pity and fear—in the audience members; but the resultant “*katharsis* of such emotions” (*Poetics* ch. 6) does not alter their character permanently in the way that Plato’s Socrates asserts in the *Republic*. For further discussion of this (controversial) issue, see esp. Halliwell (1998), Seferis (2001); also Bernays (1857/2015), whose analysis has often been consulted by subsequent scholars only in abbreviated form, and consequently misrepresented and misinterpreted (cf. Porter, 2015). Bernays argues convincingly that the *katharsis* provided by music or drama according to Aristotle entails a process of stimulus-and-release/relief of emotions/affect that is relatively brief, short-term, and self-contained (rather like the processes outlined e.g. by Meyer, 1956; Levitin, 2004); the process is in itself exciting, pleasurable, experience-enhancing, and repeatable. But for the purposes of this article, the precise meaning of Aristotle’s *katharsis* is not in fact crucial.

“move” listeners both mentally/spiritually and physically, and to change people’s attitudes and moods, enhancing almost every activity within the practical worlds of labor, leisure, and entertainment, as well as more specifically religious celebrations. The Greek gods and goddesses collectively love music, without reservation. Thus, unlike the peoples of the Book, whose God –or even whose greatest Prophet– may frequently speak aloud in human language but who never Himself sings, dances, or plays any musical instruments, nor even shows much sign of enthusiasm when music is being played in His presence, the Greek pantheon –itself a kind of extended family or mini-polis-community of supernatural beings, imaginatively projected out from standard Greek fantasies of more mundane human experience– was full of musical personalities, several of them very distinctive in their “sound” and style of performance, others more versatile and catholic. The divine level mirrored in most respects the human (and even animal)¹¹¹ levels of music-makers... Music was (good) for all.

111 Arbo and Arbo (2006).

Başvuru: 26 Mart 2017

Revizyon: 18 Haziran 2017

Kabul: 22 Ağustos 2017

OnlineFirst: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0002 • Aralık 2017 • 37(2) • 211–258

Uzun Özet

Klasik Yunan Müzik Sosyolojisine Doğru

Mark Griffith¹

Öz

Bu makalede Arkaik ve Klasik Yunan tarihinde (MÖ yak. 750-320) çeşitli türden müziklerin icra edildiği farklı durumları eşsüremleri bir bakış açısıyla kısaca gözden geçirerek, bu icraların farklı toplumsal işlevlerini ve dinleyicileri üzerinde bıraktığı (ya da bırakması beklenen) çeşitli etkilerini ve ayrıca Yunan kültürünün, bünyesindeki geniş ve çok yönlü müzikal faaliyetlerle ilgili farklı tavır ve değerlerini tartışacağım. Eski Yunan müziğine ilişkin bir sosyoloji bu müziğin tarihinden de, bu müzik kültürüyle ilgili salt felsefi/estetik ya da teknik anlayıştan da kısmen de olsa farklılık arz edecektir. Bu yüzden, gerçek anlamda sosyolojik bir incelemede müziğin neye tekabül ettiği ve insanların ne işine yaradığı, çeşitli türlerinin kimler tarafından icra edildiği, bu farklı türleri kimlerin dinlediği ve(ya) hangi tepkiyi verdiği, kuramcılar ve filozoflar kadar, sıradan Yunan halkının da daha geniş sosyal ve kozmolojik dünyaları bağlamında müzik hakkında ne düşündüğü, kültürün hem içinden hem dışından bakılarak araştırılmalıdır. Bu makale Yunan müzik performanslarının “anında icra” ve bedensellik yönünün yanı sıra biçim açısından çeşitli ama her durumda güçlü ruhsal etkisine de eğilerek, incelenmekte geç kalınmış bir konuyu ele almaktadır. Bilhassa toplumsal cinsiyet, statü ve etnisite farklılıkları, çeşitli müzik dillerinin ve çalgıların toplumsal işlevsellikleriyle ilgili muhtelif yazılı ve görsel kaynaklar bulunmakla birlikte, Aristoteles’in (özellikle de *Politika* eserinin) bu konularda en yararlı ve güvenilir kılavuz olduğu kanısındayız.

Anahtar Kelimeler

Eski Yunan Müzik Kültürü • Aristoteles’in Müzik Üzerine Düşünceleri • Müzik ve Toplumsal Farklılıklar
• Müzik ve Toplumsal Cinsiyet • Müzik ve Toplumsal Kimlikler • Müzikal Performanstaki Bedensellik •
Müzik ve Duygu

¹ Mark Griffith (Prof.), Department of Classics, University of California Berkeley, 7215 Dwinelle Hall, Berkeley CA 94720-2520, USA. Eposta: markg@berkeley.edu

Atf: Griffith, M. (2017). Klasik Yunan müzik sosyolojisine doğru. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 211–258 <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0002>



Bu makalede Arkaik ve Klasik Yunan tarihinde (MÖ yak. 750-320) çeşitli türden müziklerin icra edildiği farklı durumları eşsüremlî bir bakış açısıyla kısaca gözden geçirerek, bu icraların farklı toplumsal işlevlerini ve dinleyicileri üzerinde bıraktığı (ya da bırakması beklenen) çeşitli etkilerini ve ayrıca Yunan kültürünün, bünyesindeki geniş ve çok yönlü müzikal faaliyetlerle ilgili farklı tavır ve değerlerini tartışacağım. Yunan toplumunun olağanüstü müzikal bir toplum olduğu birçok kez dile getirilmiştir. Bu tespit doğru da olabilir yanlış da; nitekim böyle bir şey nicel olarak ölçülemez. (Yunan akort sistemleri, ezgileri ve çalgılarının büyük bölümü, diğer komşu toplumlarınkıyla, özellikle de Anadolu'dakilerle aynı Mezopotamya geleneğinden doğmuştur ve Erken Yunan müzik kültürünün Phrygia ve Lydia gibi kültürlerle ortak ve farklı yönleri hakkında bir yargıda bulunmamız olanaksızdır.) Diğer yandan şu bir gerçektir ki, Yunanistan'ın (yarı gerçeğe, yarı hayale dayalı olarak) bütün Batı kültür geleneğinin kaynağı ve öncülü sayılması durumuna bir de özellikle Hıristiyan kilisesinin ve söz sahibi Rönesans entelektüellerinin (yeni-)Platoncu ve yeni-Pythagorasçı müzik kuramını büyük ölçüde benimsemesinin eklenmesi, müziğin insan topluluklarındaki doğası ve işleviyle ilgili, Yunan elitine ait belirli bir dizi düşünceye yüzyıllar boyunca aşırı ilgi gösterilmesi sonucunu getirmiştir. Bu ilgi çoğu durumda gerçek Yunan müziği uygulamalarıyla ancak uzaktan ilişkilidir ve daha çok nümeroloji ve (ya) belirli akort çeşitlerinin ve dizilerin varsayılan ahlaki etkileri gibi karmaşık olgulara yönelmiştir. Ayrıca bu düşüncelerin birçok açıdan ana akım Yunan yaklaşımını temsil etmediği ve Yunan müzik kültürünün geneli hakkında yanıltıcı bir tablo ortaya koyduğu savunulabilir.

Eski Yunan müziğine ilişkin bir sosyoloji bu müziğin tarihinden de, bu müzik kültürüyle ilgili salt felsefi/estetik ya da teknik anlayıştan da kısmen de olsa farklılık arz edecektir. Bir sosyoloğun soruları tarihçi, estetikçi ya da müzikologunkinden farklı olacaktır ve bu yüzden, en kapsamlı, sözü geçen ve sık alıntılanan antik kaynakları körü körüne izlemek yerine en elverişli çözümleme araçlarını kendimiz tasarlamak durumundayız. Bu yüzden, gerçek anlamda sosyolojik bir incelemede müziğin neye tekabül ettiği ve insanların ne işine yaradığı, çeşitli türlerinin kimler tarafından icra edildiği, bu farklı türleri kimlerin dinlediği ve (ya) hangi tepkiyi verdiği, kuramcılar ve filozoflar kadar, sıradan Yunan halkının da daha geniş sosyal ve kozmolojik dünyaları bağlamında müzik hakkında ne düşündüğü, kültürün hem içinden hem dışından bakılarak araştırılmalıdır. Eserleri günümüze ulaşan, müzik üzerine yazmış elitist antik yazarların çoğu müziğin (ahlaki) karakter oluşumunda oldukça etkili olduğuna ve özellikle gençlerin dinlemesi ve çalması için belirli çalgıların, ezgi ve ritim türlerinin diğerlerinden “daha iyi” olduğuna ikna olmuşlardır. Bu nedenle genellikle telli çalgıları (başta *lyra* ve *kitharayı*) nefeslilerden (*auloi* ve *syrinx* gibi) ya da vurmali çalgılardan üstün tutmuş ve “Dor” makamını diğerlerinden daha uygun bulmuşlardır. Telli çalgı icracılarına yarışmalarda en yüksek itibar ve ödül verilmiş, yurttaşların şölenlerde (symposion) gerekli düzeyde *lyra* çalabilmeleri için çocukken akort etme ve çalmanın en azından ana ilkelerini öğrenmeleri beklenmiştir. Ama aslında tüm Yunan dünyasında

nefeslilerin (özellikle *auloi*), kullanımı en yaygın çalgı grubu olduğu ve *auloi* çalgısının uyandırdığı duygularla ilgili eleştiri (en açık örneğini Platon ve Aristoteles'te görürüz) getirenlerin genellikle eğitim ve ahlak konusuna eğilen küçük bir azınlıkla sınırlı olduğu anlaşılmaktadır (bu kişilerin çoğu Atina'da yani *auloi* ile ilgili yaklaşımların Thebai gibi rakip kentlerden oldukça farklı olduğu bir yerde yaşamıştır). Müzik eşliğinde ve müziğin kolaylaştırıcı etkisiyle gerçekleştirilmiş sayısız sosyal etkinlik vardır. Bunlar kutsal nitelikli törenlerden (hayvan kurban etme, düğünler, zafer kutlamaları, cenazeler gibi) şöenlere, çeşitli türden fiziksel işlerden (kürek çekme, ip eğirme ve dokuma, savaş yürüyüşü, sürüleri gütmeye, ekmek yapma gibi) çocuklara ninni söylemeye, bedeni veya ruhu iyileştirmek için büyü formülleri okumaya ve kısmen ya da bütünüyle planlanmış esrime ayinlerine (Ana Tanrıça, Dionysos veya Korybanteler vs. için yapılan), aynı zamanda resmi bayramlar ve müzik yarışmaları gibi estetik açıdan çok daha seçkin etkinliklere kadar uzanır. Bu etkinliklerin çoğunda “müzikal” unsur genellikle şarkı söylemeyi (ya da en azından bazı gelişkin vokal unsurlarını) ve nefesli çalınımı, ayrıca, gerçek anlamıyla “dansa” tekabül etse de etmese de bazı ritmik beden hareketlerini de içermekteydi. Telli çalgı (*lyra* ya da *kithara*) icrasının olması ya da olmaması şartlarla daha çok ilişkiliydi, özellikle de açık hava etkinliklerinde. Nitekim nefeslilerin taşınması daha kolay, gürlüğü daha fazlaydı; daha kullanışlı ve farklı ruh hallerini temsil etmeye daha uygun oldukları herkesçe kabul görmüştü.

Cinsiyet Ayrımı

(Özellikle) genç kadınlardan ya da genç erkeklerden kurulu korolar (nadiren hem erkek hem kadınlardan oluşurdu) Arkaik ve Erken Klasik Yunan toplumlarının alışılmış unsurlarından biriymiş gibi görünmektedir. Öyle ki, nüfusun oldukça büyük bir bölümünün şarkı söylemeyi ve dans etmeyi, maharetli sayılabilecek düzeyde öğrendiklerini çıkarabiliriz ki, bu amatör müzisyenlik modeli tanrıların kendi müzik yapılarıyla ilgili şiirsel tasvirlerle de yansımıştır (elbette eski ve yeni tüm kültürlerin ilahları gibi Yunan tanrı ve tanrıçalarının da insan davranışlarının ve sosyal ilişkilerin hayali yansıması işlevi gördüğünü varsayarsak). Bu tür performanslarda ve insanların bayramlarda gerçekleştirdiği solo yarışmalarda, en büyük başarıyı (ün ve ödülü) kazanan müzisyenler (*kithara* ve *aulos* çalanlar) büyük çoğunlukla erkekti. Oysa hangi türden olursa olsun özellikle evlerdeki müzik icrasında, muhtemelen kadınlar çoğunluktaydı. Bu sosyal gerçek, Yunanların bütünüyle dişil bir müzik ve ustalık kaynağı olan Mousa kavramına da yansımış olabilir.

Farklı Müzik Türleri

Telli çalgıların baskın olduğu, görece kısıtlı, ağır ve tekdüze ezgi ve danslarla özdeşleşen Apolloncu müzikle, genellikle nefeslilerin ve bazen çokça vurmali çalgıların kullanıldığı Bacchusçu (Dionysosçu) müzik arasındaki bilindik ayrım mutlak bir karşıtlık

ve farklılık olmamakla birlikte, oldukça çeşitli müzik tarzına gelişme olanağı vermiş ve toplumun hemen her kesiminden gerek icracı gerek dinleyici olarak katılımın olduğu geniş bir dinsel ve sanatsal etkinlikler bütününe oluşmasını sağlamıştır. Atina'daki tiyatro gelenekleri, (*dithyrambos* koroları, tragedyalar, *satyros* oyunları ve komedyalar) başka müzikal yeniliklerin yanı sıra müzik türleri arasında ilgi çekici etkileşimlere de neden olmuştur. Nitekim bu oyunlarda tüm oyuncular erkek ve çoğunlukla Atina yurttaşı idiysen de dramatik karakterler ve koro dünyanın dört yanından erkek, kadın, ilah, hatta hayvan olmak üzere çeşit çeşit hayali figürün şarkı ve danslarını sahneye taşırdı. Muhtemelen diğer kentlerin koro müziği temsillerinde erkek müzisyenler bu denli baskın değildi.

Anında İcra

Eski Yunan'da tüm müziklerin anında icra edilmiş, dolayısıyla icracı(lar) ile dinleyiciler arasında performans boyunca doğrudan işitsel ve görsel temas kurulmuş olmasının önemi bu makalede söz konusu kültürle ilgili vurgulanan bir başka temel özelliktir. İcra(lar) ile dinleyiciler arasındaki ilişki bir şair, ressam ya da heykeltıraşın, eserine ilgi gösterenlerle ilişkisinden daha dolaysız ve yakındır; nitekim bu durumlarda genellikle sanatçı, ilgi ve beğenme sürecini gözlemlemek ve yönlendirmek üzere hazır bulunmazdı. Eşlik etmekte olan çalgıcıya bedensel hareketleriyle bizzat karşılık veren ve bu şekilde halkın dinleme ve izleme tepkilerini daha da çok etkileyen dansçı-şarkıcıların durumunda sinestezik dinamikler karmaşık ve çok katmanlı olabilirdi, tıpkı tanrıların, *Apollo* için *Homeros Tarzı İlahi*'de betimlenen müzik yapılarında ve dinleyişlerinde olduğu gibi.

Genel olarak bu makale büyük ölçüde Aristoteles'in Politika eserinin 8. kitabında yer alan, müziğin Yunan toplumundaki farklı işlevlerine ilişkin, sosyoloji yönelimli tartışmasını temel almıştır. Aristoteles müzik için beş temel işlev belirler: (i) rahatlama/oyun (*anesis/paidiá*), (ii) eğitim/ahlaki gelişim (*paideia*), (iii) pratik uygulamalar (*praktika*), (iv) duyuşsal/psikolojik uyarılma ve gevşeme (*enthousiasmos*), (v) boş zaman keyfi (*diagōgē*). Biz de Aristoteles'in sesin ("eklemlerle ses" = *phōnē* de dâhil olmak üzere) oluşumu ve işitmeyle ilgili, *Ruh Üzerine (De Anima)* eserindeki getirdiği açıklamayı da hesaba katarak bu beş müzik etkinliğinin farklı örneklerini sosyal dinamikleriyle birlikte ele aldık.

References/Kaynakça

- Anderson, W. B. (1966). *Ethos and education in Greek music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Aneziri, S. (2003). *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Arbo, A. M., & Arbo, A. (2006). Les animaux sont-ils musiciens? In O. Mortier-Waldschmidt (Ed.), *Musique et Antiquité* [Actes du colloque... Amiens 2004] (pp. 209-243). Paris: Les Belles Lettres.
- Barker, A. (1984). *Greek musical writings* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge University Press.

- Barker, A. (1989). *Greek musical writings* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (2005). *Psicomusicologia nella Grecia Antica*. Naples: Guida Editore.
- Barker, A. (2012). The music of Olympus. In B. Gentili (Ed.), *Atti del Seminario Internazionale di Studio Poesia, canto, accompagnamento strumentale nel De musica attribuito a Plutarco* (pp. 43-57).
- Bathrellou, E. (2012). Menander's *Epitrepontes* and the festival of the Tauropolia. *Classical Antiquity*, 31, 151-192.
- Becker, J. (2001). Anthropological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 135-160). Oxford: Oxford University Press.
- Becker, J. (2008). *Deep listeners. music, emotion, and trancing*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Bernays, J. (2015). Outlines of Aristotle's lost work on the effects of tragedy (section IV, Trans. J. I. Porter, as Appendix). In J. Billings & M. Leonard (Eds.), *Tragedy and the idea of modernity* (pp. 317-328). Oxford: Oxford University Press. [Originally 1857, in German.]
- Bettini, M. (2008). *Voci: Antropologia sonora del mondo antico*. Torino: G. Einaudi.
- Bicknell, J. (2009). *Why music moves us*. London: Palgrave MacMillan.
- Billings, J. & Leonard, M. (Eds.). (2015). *Tragedy and the idea of modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Bobonich, C. (2002). *Plato's Utopia recast. His later ethics and politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1987). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (Trans. R. Nice). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (Trans. R. Nice). Stanford: Stanford University Press.
- Bremmer, J. N. (2014). *Initiation into the mysteries of the ancient world*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Brown, N. O. (1947). *Hermes the thief*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Budelmann, F., & Power, T. (2015). Another look at female choruses in classical Athens. *Classical Antiquity*, 34, 252-295.
- Bundrick, S. (2005). *Music and image in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bunt, L., & Pavlicevic, M. (2001). Music and emotion: Perspectives from music therapy. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 181-201). Oxford: Oxford University Press.
- Burkert, W. (1984). *Greek religion*. (Trans. J. Raffan). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burkert, W. (1987). The making of Homer in the 6th century BC: Rhapsodes vs Stesichorus. In *Papers on the Amasis Painter and his world* (pp. 43-62). Malibu: Getty Museum Publications.
- Butler, S., & Purves, A. (Eds.). (2013). *Synaesthesia and the ancient senses*. Durham: Acumen.
- Calame, C. (1997). *Choruses of young women in ancient Greece* (Trans. D. Collins & J. Orion). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Campbell, D. A. (Ed. and Trans.). (1988). *Greek lyric* (Vol. 2. Loeb Classical Library). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Caston, V. (2005). The spirit and the letter: Aristotle on perception. In R. Salles (Ed.), *Metaphysics, soul, and ethics in ancient thought* (pp. 245-320). Oxford: Oxford University Press.

- Chadwick, N. K. (1952). *Poetry and prophecy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clay, J. S. (2006). *The politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric Hymns* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Comotti, G. (1989). *Music in Greek and Roman culture* (Trans. R. V. Munson). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Csapo, E., & Slater, W. J. (1995). *The context of ancient drama*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Csapo, E. (2004). The politics of New Music In P. Murray & P. Wilson (Eds.), *Music and the muses. The culture of mousike in the classical Athenian city* (pp. 207-248). Oxford: Oxford University Press.
- D'Angour, A. (2011). *The Greeks and the new. Novelty in ancient Greek imagination and experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, S. (2003). Music. In J. Levinson (Ed.), *Oxford handbook of aesthetics* (pp. 489-515). Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus* (Trans. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- deRomilly, J. (1975). *Magic and rhetoric in ancient Greece*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Detienne, M. (1996). *The masters of truth in ancient Greece* (2nd ed., Trans. J. Lloyd). New York: Zone Books.
- Dreizehnter, A. (1970). *Aristoteles' Politik*. Munich: Wilhelm Fink.
- Easterling, P. E., & Hall, E. (Eds.). (2002). *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (2nd ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ford, A. (2003). *The origins of criticism: Literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Foster, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley: University of California Press.
- Franklin, J. C. (2002). Musical syncretism and the Greek orientalizing period. In E. Hickmann & R. Eichmann (Eds.), *Studien zur Musikarchäologie 3, Orient-Archäologie 10* (pp. 441-451). Rahden Westf: VML Verlag Marie Leidorf GmbH.
- Furley, D. (1993). Besprechung und Behandlung: Zur Form und Funktion von Epôidai in der griechischen Zaubermagie. In G. W. Most et al. (Eds.), *Philanthropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle* (pp. 80-104). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gentili, B., & Pretagostini, R. (Eds.). (1988). *La musica in Grecia*. Rome: Editori Laterza.
- Gentili, B. (Ed.). (2012). *Atti del Seminario Internazionale di Studio Poesia, canto, accompagnamento strumentale nel De musica attribuito a Plutarco = Quaderni Urbinati di Cultura Classica 128 n.s. 99(3)*.
- Goldman, M. L. (2015). Associating the aulêtris: Flute girls and prostitutes in the Classical Greek symposium. *Helios*, 42, 29-60.
- Gostoli, A. (1995). L'armonia frigiana nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele. In B. Gentili & F. Perusino (Eds.), *Mousiké. metrica, ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti* (pp. 133-144). Pisa & Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

- Griffith, M. (2001). Public and private in early Greek education. In Y. L. Too (Ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity* (pp. 23-84). Leiden, Boston & Köln: Brill.
- Griffith, M. (forthcoming in 2018). Is Korybantic performance a 'lyric genre'? In M. Foster, L. Kurke, & N. Weiss (Eds.), *The genres of archaic and classical Greek poetry*. Leiden: Brill.
- Griffith, M. (in progress). *Music and difference in ancient Greece*.
- Gurd, S. (2016). *Dissonance: Auditory aesthetics in ancient Greece*. New York: Fordham University Press.
- Hagel, S. (2005). Is nid qabli Dorian? Tuning and modality in Greek and hurrian music. *Baghdader Mitteilungen*, 36, 287-348.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek music. A new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hagel, S. (n.d.). The aulos. Retrieved from <https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/index.htm>
- Hall, E. (1999). Actor's song in Greek tragedy In S. Goldhill & R. Osborne (Eds.), *Performance culture and athenian democracy* (pp. 96-122). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. 2002. The singing actors of antiquity. In P. E. Easterling & E. Hall (Eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession* (pp. 3-38). Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics* (2nd ed.) Chicago: University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2002). *The aesthetics of mimesis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Halliwell, S. (2011). *Between ecstasy and truth. Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardie, A. (2004). Music and mysteries. In P. Murray & P. Wilson (Eds.), *Music and the muses. The culture of Mousike in the classical Athenian city* (pp. 11-37). Oxford: Oxford University Press.
- Hemberg, B. (1950). *Die Kabiren*. Uppsala: Almqvist and Wiksells.
- Hicks, R. D. (Ed.). (1907). *Aristotle De Anima*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeanmaire, H. (1939). *Couroi et Courètes*. Lille: Bibliothèque Universitaire.
- Jeanmaire, H. (1949). Le traitement de la mania dans les Mystères de Dionysos et des Corybantes. *Journal de Psychologie*, 64-82.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Keil, C., & Feld, S. (1994). *Music grooves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kidd, S. E. (2016). Play in Aristotle. *Classical Philology*, 111, 353-371.
- Kivy, P. (1989). *Sound sentiment: An essay on the musical emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, P. (1990). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kolotourou, K. (2011). Musical rhythms from the cradle to the grave. In M. Haystom & J. Wallensten (Eds.), *Current approaches to religion in ancient Greece* (pp. 169-188). Stockholm: Svenska Institutet i Athen.
- Kotsidu, H. (1991). *Die musische Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*. Munich: Herbert Utz Verlag.
- Kowalzig, B. (2007). *Singing for the gods*. Oxford: Oxford University Press.

- Kowalzig, B. & Wilson, P. (Eds.). (2013). *Dithyramb in context*. Oxford: Oxford University Press.
- Krause, B. (2016). *Wild soundscapes: Discovering the voice of the natural world*. New Haven: Yale University Press.
- Kraut, R. (Ed., Trans. & Comm.). (1997). *Aristotle. Politics Books 7-8*. Oxford: Oxford University Press.
- Kroodsma, D. (2005). *The singing life of birds*. New York: Houghton Mifflin Company.
- Lachenaud, G. (2013). *Les routes de la voix. L'Antiquité grecque et le mystère de la voix*. Paris: Les Belles Lettres.
- LeGuen, B. (2001). *Les Associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique* (2 vols.). Nancy: Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité.
- LeVen, P. (2014). *The many-headed Muse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levitin, D. (2004). *This is your brain on music. The science of a human obsession*. New York: Dutton.
- Linforth, I. (1946). The corybantic rites in Plato. In *University of California Publications in Classical Philology* 13(5), (pp. 121-62). Berkeley: University of California Press.
- Lonsdale, S. (1993). *Dance and ritual play in Greek religion*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Lord, C. (1982). *Education and culture in the political thought of Aristotle*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lucas, D. W. (Ed.). (1968). *Aristotle. Poetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Maas, M., & Snyder, J. M. (1989). *Stringed instruments of ancient Greece*. New Haven & London: Yale University Press.
- Manieri, A. (2009). *Agoni poetico-musicali nella Grecia antica I. Beozia*. Pisa and Rome: Fabrizio Serra editore.
- Marler, P., & Slabbekoom, H. (Eds.). (2004). *Nature's music. The science of birdsong*. London: Elsevier.
- Marrou, H. (1956). *A history of education in antiquity*. (Trans. G. Lamb). Madison: University of Wisconsin Press.
- Martin, R. P. (2003). The pipes are brawling: Conceptualizing musical performance in classical Athens. In C. Dougherty & L. V. Kurke (Eds.), *The cultures within ancient Greek culture* (pp. 153-180). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the middle ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McCoskey, D. E. (2012). *Race: Antiquity and its legacy*. Oxford: Oxford University Press.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mullen, W. (1983). *Choreia. Pindar and dance*. Princeton: Princeton University Press.
- Murray, P. & Wilson, P. (Eds.). (2004). *Music and the muses. The culture of Mousike in the classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press.
- Murray, P. (2015). Poetic inspiration. In P. Destrée & P. Murray (Eds.), *A companion to ancient aesthetics* (pp. 158-74). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Naerebout, F. (1997). *Attractive performances: Ancient Greek dance*. Amsterdam: J. C. Gieben.
- Nagy, G. (1990). *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G. (2016). Genre and occasion. *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens* 9–10, 11–25. Revised version retrieved from: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4322>

- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology* (2nd ed.). Urbana: University of Illinois Press.
- Newman, W. L. (1902). *The Politics of Aristotle* (Vol. 3). Oxford: Oxford University Press.
- Olsen, S. (2017). Kinesthetic choreia: Empathy, memory, and dance in ancient Greece. *Classical Philology*, 112, 1-22.
- Panegyres, K. (2017). The ethnic elements of Greek music. *Transactions of the American Philological Association*, 147, 235-319.
- Patel, A. (2008). *Music, language and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Pelosi, F. (2010). *Plato on music, soul and body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peponi, A.-E. (2009). *Choreia and aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo*. *Classical Antiquity*, 28, 39-70.
- Peponi, A.-E. (2012). *Frontiers of pleasure: Models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Peponi, A.-E. (Ed.). (2013). *Performance and culture in Plato's laws*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pfister, F. (1924). Epode. *Pauly RE Supp*, 4, 323-44.
- Poerner, J. (1913). *De Curetibus et Corybantibus*. Heidelberg: Universitäts-Bibliothek Heidelberg.
- Porter, J. I. (2010). *The origins of aesthetic thought in ancient Greece: Matter, sensation, and experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, J. I. (2013). Why are there nine muses? In S. Butler & A. Purves (Eds.), *Synesthesia and the ancient senses* (pp. 9-26). London: Acumen Publishing.
- Porter, J. I. (2015). Jacob Bernays and the catharsis of modernity. In J. Billings & M. Leonard (Eds.), *Tragedy and the idea of modernity* (pp. 15-41). Oxford: Oxford University Press.
- Porter, J. I. (2016). *The sublime in antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Power, T. (2010). *The culture of kitharoidia*. Washington, DC: Harvard University Press.
- Prauscello, L. (2006). *Singing Alexandria: Music between practice and textual transmission*. Leiden: Brill.
- Prauscello, L. (2014). *Performing citizenship in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenmeyer, P. (2004). Girls at play in early Greek poetry. *American Journal of Philology*, 125, 163-178.
- Ross, W. D. (Ed.). (1957). *Aristotelis Politica*. Oxford: Clarendon Press.
- Ross, W. D. (Ed.). (1961). *Aristotle De Anima*. Oxford: Oxford University Press.
- Rotstein, A. (2012). Mousikoi Agones and the conceptualization of genre in Ancient Greece. *Classical Antiquity*, 31, 92-127.
- Rouget, G. (1985). *Music and trance: A theory of the relations between music and possession* (2nd ed., G. Rouget, Trans., B. Biebuyck, Rev.). Chicago: University of Chicago Press.
- Salimpoor, V., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A., & Zatorreet, R. J. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, 14, 257-262.
- Schafer, R. M. (1994). *The tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Schuol, M. (2004). *Hethitische Kultmusik (Orient-Archäologie 14)*. Rahden/Westfalen: Marie Leidorf.

- Scullion, S. (n.d.). Mainads and men. Retrieved from http://www.classics.ox.ac.uk/tl_files/Downloads/Maenads-and-Men.pdf
- Shields, C. (Ed. & Trans.). (2016). *Aristotle De Anima*. Oxford: Oxford University Press.
- Sifakis, G. (2001). *Aristotle on the function of tragic poetry*. Herakleion: Crete University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Stefanis, L. (1988). *Διονυσιακοὶ Τεχνῖται*. Ηρακλειο: Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης.
- Stehle, E. (1997). *Performance and gender in ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Stewart, E. (2016). Professionalism and the poetic persona in archaic Greece. *Cambridge Classical Journal*, 62, 200-233.
- Ustinova, Y. (1992-1996). Corybantism: The nature and role of an ecstatic cult in the Greek polis. *Horos*, 10-12, 503-520.
- Walker, R. (1990). *Musical beliefs. Psychoacoustic, mythical, and educational perspectives*. New York: Columbia University Teachers College Press.
- Wallace, R. (2005). Performing Damon's harmoniai. In S. Hagel & C. Harrauer (Eds.), *Ancient Greek music in performance* (pp. 147-57). Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Wallin, N. L., Merker, B., & Brown S. (Eds.). (2000). *The origins of music*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Walsh, G. (1984). *The varieties of enchantment. Early Greek views of the nature and functions of poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Weiss, N. A. (forthcoming in 2018). *The music of tragedy. Performance and imagination in Euripidean Theater*. Berkeley: University of California Press.
- West, M. L. (1981). The singing of Homer and the modes of early Greek music. *Journal of Hellenic Studies*, 101, 113-129.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press.
- Wilkinson, L. P. (1938). Philodemus on ethos in music. *Classical Quarterly* 32, 174-181.
- Wilson, P. (1999). The aulos in Athens. In S. Goldhill & R. Osborne, (Eds.), *Performance culture and Athenian democracy* (pp. 58-95). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian institution of the khorēgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, P. (2007). Pronomos and Potamon: Two pipers and two epigrams. *Journal of Hellenic Studies*, 127, 141-149.
- Winnington-Ingram, R. P., & Higgins, R. (1965). Lute players in Greek art. *Journal of Hellenic Studies*, 85, 62-71.
- Yinger, O. S. (2017). *Music therapy: Research and evidence-based practice*. London: Elsevier.

Received: February 2, 2017

Revision received: April 4, 2017

Accepted: June 29, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0003 • December 2017 • 37(2) • 259–282

Research Article

Lyric Indecorum in Archaic Mytilene (and Beyond): Sappho F 99 c. I.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V*

Timothy Power¹

Abstract

This paper considers a remarkable epithet in a lacunose fragment of Archaic Lesbian poetry that some have assigned to Sappho, others to Alcaeus (Sappho F 99 L-P = Alcaeus F 303A V). The epithet, *olisbodokos*, which a majority of scholars understand to mean ‘dildo receiving’, is applied by the poet to the *chordai* ‘strings’ of a lyre (or a lyre-like instrument). It is no doubt intended as invective abuse, presumably directed against a member or members of the Polyanaktidai, an aristocratic family of Lesbian Mytilene, who are also mentioned in the fragment. This paper offers a new appraisal of the invective poetics of *olisbodokos* by taking a musicological and sociological approach, that is, by attending to the musical as well as the sexual dimensions of the epithet, and by reading it within the socio-musical context of Archaic Mytilene and Archaic and Classical Greece more widely. It is argued that the motivation and impact of the “dildo-receiving strings” evoked in the fragment are best appreciated in terms of the prestige of musical culture in Archaic Mytilene, a prestige in which both Sappho and Alcaeus, and presumably also the Polyanaktidai, were invested. In this society, sexually framed musical invective would have had a powerful effect, with political, social, and moral implications that went beyond the musical and the sexual. The paper concludes with a hypothesis about the origin of the tradition, reported in the *Suda*, that Sappho invented the plectrum.

Keywords

Ancient Greek Music • Archaic Greek Poetry • Archaic Lesbos • Sociology of Music •
Music, Gender, and Sexuality

* Earlier versions of this paper were read in Salerno, Italy and Baton Rouge, Louisiana. I benefited from comments received in both places.

¹ Timothy Power (Assoc. Prof.), Rutgers University, Department of Classics, New Brunswick, 15 Seminary Place, College Avenue Campus, New Brunswick, NJ 08901 USA. Email: tepower@rci.rutgers.edu

To cite this article: Power, T. (2017). Lyric indecorum in Archaic Mytilene (and beyond): Sappho F 99 c. I.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 259–282. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0003>



The Phallic Plectrum

Players of stringed instruments in ancient Greece, whether the tortoise-shell lyre (*chelys, lyra*), the elongated, baritone lyre called the *barbitos*, the round-bottomed wooden lyre, the *phorminx*, or the *kithara*, the large concert lyre, struck the strings with a plectrum (*πλήκτρον, plēktron*). The *plēktron* had substantial size and heft—it was designed to be gripped in the palm of the hand, not held by fingers alone—as well as a distinctive form quite unlike the compressed, bulging v-shape of the modern guitar pick. As Martin West describes it, “The Greek plectrum had a blunt flat or spoon-shaped blade of bone, ivory, etc., attached to a rounded handle; in vase-paintings it often presents a strikingly phallic appearance” (1990, p. 1). Other scholars have also remarked on the device’s “phallic appearance” in the iconography, and understandably so—it does not take a prurient eye to see it.² Consider this image, a detail from an Athenian vase painting the fifth century BCE, showing a *plēktron* suspended by a cord from a *barbitos*:³



The only ancient writer who explicitly comments on the form of the *plēktron* is Aristides Quintilianus, who says it has the shape of the letter *tau* (*De Musica* III p. 130.10–13 Winnington-Ingram). But its phallic shape seems not to have escaped the ancient imagination. This is evidenced by several passages from Greek and Roman literature that associate plectrum and phallus. The association appears already in Archaic Lesbian poetry and as late as the Byzantine poet Paul the Silentiary. In the latter case, it is only implicit, a slyly humorous subtext. Paul describes Maria, an attractive female lyre player, in a witty epigram that begins:

² Cf. e.g. Headlam (1922, p. 302).

³ Detail from the tondo of an Attic red-figured kylix attributed to the Clinic Painter. Cabinet des Médailles, De Ridder 812. Photograph by Marie-Lan Nguyen (Wikimedia Commons). (The horsetail belongs to the silen who holds the *barbitos*.)

πλῆκτρον ἔχει φόρμιγγος, ἔχει καὶ πλῆκτρον ἔρωτος·
κρούει δ' ἀμφοτέροις καὶ φρένα καὶ κιθάρην.

She holds the *plēktron* of the *phorminx* and she holds the *plēktron* of desire [*erōs*]:
she strikes with both [plectra] the heart and the *kithara*.

Anthology 16.278.1–2

Maria's "*plēktron* of the *phorminx*" doubles as a "*plēktron* of *erōs*," that is, a goad-like spur to desire in the hearts of those who watch and listen to her play. (*Plēktron* is derived from the verb *plēssein* 'to strike'.) Crucial to appreciating Maria's "erotic plectrum," however, is not only understanding the etymological wordplay, but also recalling the phallic shape of the device, which suggests the effect Maria is having upon her sexually stimulated male audience.

Other literary representations of the *plēktron* play more explicitly salacious variations on the visual similarity between *plēktron* and phallus, or rather *plēktron* and dildo. For, in our literary sources, which likely reflect obscene joking about the *plēktron* that circulated from generation to generation in the popular conversation in and around musical culture, the phallic plectrum is typically figured not as an organic penis, but as its artificial stand-in, the dildo.⁴ Before going further, I must emphasize that I am not suggesting the *plēktron* was routinely used by real people as a sex toy. My comments here bear upon representation and fantasy, not actual practices of self-stimulation. Naturally, some women and men may have used the plectrum as an impromptu sexual device. (See discussion in note below.) Needless to say, however, whether it was so used in reality has little bearing on how it figured in fantasy: what matters is that people did imagine it could be so used. That it was "readily to hand," as West notes, at women's private gatherings could encourage all manner of prurient speculation (1990, 2). Thus the lurid portrait painted by Juvenal of a Roman noblewoman, a lover of music and musicians, drifting from her lyre playing into an erotic reverie, during which her plectrum, or rather, the plectrum of the handsome (male) lyre-singer, Hedymeles, after whom she lusts, plays a predictable role:

Musical instruments are always in her hands; her thick sardonyx rings sparkle all over the tortoise-shell; the strings resound at the quivering plectrum, with which the tender Hedymeles performed his works; this she grasps, with this she consoles herself, and she lavishes kisses upon the beloved plectrum.

Juvenal *Satires* 6.380-384

⁴ An extraordinary exception in the visual record comes by way of a Hellenistic terracotta figurine of a young man playing a lute with his erect penis (held in his right hand) in place of a plectrum. A photo of the figurine, which was auctioned at Christie's New York in December 1998, is accessible online: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-greek-terracotta-musician-hellenistic-period-circa-1403974-details.aspx?from=salesummery&intobjctid=1403974&sid=58c69876-129c-4455-9ff9-b3f1b6248a74>

I should emphasize too that, phallic shape aside, the *plēktron* was materially quite unlike an ancient dildo.⁵ In vase paintings, dildos are longer and wider than any plectrum.⁶ And, unlike dildos, which were made from leather, plectra were designed to be fairly rigid and unyielding inside and out; they would also have been too pointy for comfort. A Hellenistic citharode (a singer to the *kithara*) says that the *plēktron* he uses, made from a special type of thorn, is appropriately *sklēron* ‘hard’ (Antigonus of Carystus *Mirabilia* 169). Heracles was said to have killed his lyre teacher Linus with his *plēktron* (Aelian *Historical Miscellany* 3.32), something that would seem difficult to do with a dildo.

Indeed, the inappropriateness of the plectrum for the actual work of the dildo is the subject of a telling joke made in the sixth *Mimiamb* of the Hellenistic poet Herodas. Two women, Metro and Koritto, are talking about where to get a quality dildo (called here *baubōn*, rather than the more common *olisbos*). One craftsman makes products that are “firm, but also soft as sleep”; another, less talented craftsman, Kerdon, “couldn’t even stitch a *plēktron* for a lyre” (70–71; 50–51). The joke turns at once on the superficial similarity *and* essential dissimilarity between plectrum and dildo. “So far from being able to construct a *plēktron* soft as sleep,” A.D. Knox observes, “[the untalented Kerdon] could not even make a hard *plēktron* for a lyre” (in Headlam, 1922, p. 302).⁷ But dissimilar as the two devices might have felt, it is significant and not at all coincidental that they are closely paired here. When Herodas’ housewives talk about dildos, they are easily put in mind of plectra. Part of this is “social realism”: dildos and plectra very probably did circulate together in the everyday (i.e. non-poetic) cultural conversation of ancient Greece. But Herodas’ treatment of the theme also stands in a poetic tradition connecting the two objects that goes back to the Archaic period, as we will see in the next section.⁸

Chordai Olisbodokoi “Dildo-Receiving Strings”

Although it appears in artistic representations in the seventh century BCE, the *plēktron* is mentioned in neither the *Iliad* nor the *Odyssey*. The earliest explicitly attested mention of it is in the *Homeric Hymn to Apollo* (probably later sixth century

5 Headlam (1922, 301–302) points out that the cord of the plectrum may also have suggested its likeness to the dildo, which could have straps (ἰμάντισκοι). There is one, or what appears to be one, literary description of a *plēktron* actually being used to penetrate a sexual orifice (a man’s anus in this case). It appears in a colorful invective passage in Achilles Tatius’ novel *Leucippe and Clitophon* (8.9.4). The villainous and perverted character Thersander, it is claimed, used to “straddle the *plēktron*” (*plēktron* corrects the corrupt *plektron* in the MSS) before entering the ring to wrestle against handsome young men. It is not entirely clear, however, whether *plēktron* is used to describe an actual plectrum that Thersander inserted into his anus (presumably in order to amplify sexual stimulation as he wrestled), or the reference is to some more innocent sort of “gymnastic exercise,” as Caciagli (2011, p. 226) wonders.

6 See the representative collection of images in Keuls (1993, pp. 82–86).

7 Caciagli (2011, p. 26) interprets the phrase “stitch a plectrum for a lyre” (πλῆκτρον ἐξ λύρην ράψαι) differently, as referring to the attachment of the *plēktron* to the lyre by a leather cord. But this reading does not properly account for ράψαι ‘stitch’, and it misses, I think, the humor of the imagery. Stern (1979), following an observation of Kaibel, makes the appealing suggestion that Herodas also plays on the sexualized personification of the lyre: women employ the dildo as the lyre notionally does the phallic *plēktron*.

8 Neri (2013, 17 n. 27) collects further literary references linking dildo and plectrum.

BCE), where it is what seems to be an already well-established component of the iconic image of lyre-playing Apollo: “his *phorminx* under the golden *plēktron* makes a lovely sound” (184–85).⁹

The *plēktron* is mentioned three times (53, 419, 501) in the later *Homeric Hymn to Hermes*, each time in the same formulaic phrase, πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος ‘he sounded out [the lyre] with the *plēktron* string by string’. The phrase has the distinct tone of the technical, which suggests it was already part of the professional discourse of lyre playing.¹⁰ The *Hymn* pays lavish attention to Hermes’ invention of the lyre (39–51), but notably none to the *plēktron*; the god simply has one ready at hand. Nevertheless, Hermes was said to be the inventor of the *plēktron*, as we learn from the *Library* of Pseudo-Apollodorus (3.113).

However, the antiquarian encyclopedia of the tenth-century CE called the *Suda* records an alternative tradition about the origin of the *plēktron*, according to which its inventor was Sappho, the lyric poet-composer active in the city of Mytilene, on the island of Lesbos, around 600 BCE. I will return later to the entry in the *Suda* in which this heurmatographical tradition is mentioned. But first let us look at the fragmentary text of a lyric poem—that is, a song that was in all likelihood originally sung to the lyre or *barbitos*—that a number of scholars have attributed to Sappho. This song text, preserved in a lacunose state on a papyrus discovered at Oxyrhynchus, Egypt (P. Oxy. 2291), dates to a time earlier than the *Homeric Hymn to Apollo*. It contains what appears to be a reference to the plectrum, and one that seems already to involve its eroticization. That is, this apparent reference to the plectrum does not employ the word *plēktron*, but rather ὄλισβος (*olisbos*), a word that, when next it appears in Greek literature, in Attic Old Comedy of the fifth century, and everywhere else thereafter, means ‘dildo’.¹¹

⁹ Compare the clearly depicted *plēktron* in one of the oldest images of Apollo playing the *phorminx*, on an early seventh-century pot from Melos (Athens, National Museum 911).

¹⁰ Cf. Franklin (2003, pp. 303–304). The manuscript tradition of the *Hymn to Hermes* records a variant of the phrase with κατὰ μέλος ‘by sounding out a melody’ in place of κατὰ μέρος at lines 419 and 501.

¹¹ In Cratinus F 354 K-A someone says that “lecherous women use *olisboi*” (cf. F 394). Lysistrata in Aristophanes’ *Lysistrata* speaks of the *olisbos* as a “leather helper” (109–110; cf. F 332.13 K-A). For the late lexicographers, *olisboi* were simply ‘leather penises’ (Photius *Lexicon* s.v. Ὀλισβοί; *Suda* ο 169 A).

.] .γα. πεδὰ βαῖτο[ν]α	1
δ[.]οῖ Πωλυανακτ[ι]δαῖς	
...αἰσαμμασσι.ιε .[.] τρισ...[.]	3
χόρδαισι διακρέκην	
_ὀλισβοδόκοισ(ι) περκαθ....ενος	5
τεούτ[οι]σι φιλοφ[ρό]νως	
].... δ' ἐλελίσθη[ε]ται πρ.τανεως	7
]ωνος δὲ διο[.]ω	
] υαλωδ' .[.]..ενητε[.]..χ..	9

4 χόρδαισ' ἴδια κρέκην Lobel 7 π]ᾶκτις Ferrari

a little later	1
the Polyanaktid(s)	2
	3
striking strings	4
that receive the <i>olisbos</i>	5
with such people as those gladly	6
and [and a stringed instrument] is set	
to quivering (gently?)	7

Sappho F 99 c. I.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V¹²

Obviously, it is difficult to come to any firm interpretive conclusions about a text that, as Denys Page put it, “is so mutilated that not a single sentence or clause can be understood” (1955, p. 145). But, for all its uncertainties, this fragment gives us enough to determine that the song included a striking piece of invective involving themes of both musical and sexual transgression. This invective, I contend, reflects broader mentalities surrounding the sociocultural significance of lyric music in Archaic Mytilenean society. Before we can consider the social context of the fragment, however, we must address three fundamental (and not unrelated) problems it presents: its authorship; the meaning of the compound epithet ὀλισβοδόκος (*olisbodokos*) ‘receiving the *olisbos*’ in line 5; and the gender (and number) of Polyanaktid(s). These problems have been treated by previous scholars, most recently Neri (2013). But given the complexity of the interpretive issues surrounding them, a detailed review is, I think, necessary for those readers not familiar with the scholarship, and may be useful even to those who are.

It is clear from meter, dialect, and certain lexical items that the fragment, along with two other fragmentary songs included in P. Oxy. 2291, is the work of either Sappho or her Mytilenean contemporary Alcaeus. But which? Lobel (1951, p. 10), the first editor of the fragment, followed by Page (1955, p. 145), assigned it to Sappho

¹² The fragment was attributed by the editors E. Lobel and D.L. Page (L-P) to Sappho and by E.-M. Voigt (V) to Alcaeus. (I will refer to the fragment as “F 99” throughout the rest of this paper, but only for ease of reference. I do not mean to endorse the attribution to Sappho.) In the text and translation above, I do not include any of the uncertain conjectures that have been made for lines 3, 8, and 9 (see e.g. Ferrari, 2010, pp. 82–83; West, 1990, pp. 1–2).

on the grounds that its metrical structure of three-line stanzas is otherwise attested for Sappho but not for Alcaeus. Given the minimally preserved state of both Sapphic and Alcaean poetry, however, this is far from a stable criterion for attribution (cf. Caciagli, 2011, p. 225; Neri, 2013, pp. 21–23). Other scholars have reasonably inclined toward Alcaeus. For most of them, it is *olisbodokos* that tilts the scale. If the word, which appears only here in Greek literature, is in fact an obscenity, that is, if the poet understood *olisbos* to mean dildo and meant the epithet to describe lyre strings as “receiving the dildo” (instead of the *plēktron*), then, their thinking goes, such an expression would be too coarse for Sappho’s poetry as we know it, yet in line with Alcaean lyric, which elsewhere (e.g. F 429 V) resorts to coarse invective (see e.g. Gomme, 1957, p. 261; Ferrari, 2010, p. 84; a thorough overview of the debate is provided in Caciagli, 2011, pp. 225–26).

Martin West took a different approach, maintaining the attribution to Sappho by attempting to remove the supposedly problematic coarseness from the fragment. He argued that *olisbos* here means simply *plēktron*, not dildo, and that in fact the latter sense is only a later semantic development from the first. In Archaic Mytilene, West thought, the plectrum was called an *olisbos*; *olisbodokos* thus refers to strings that merely ‘receive the plectrum’. What the fragment presents, then, is an innocuous description of music making.¹³

Yet there is little reason to support this neutering of the epithet. Again, everywhere else in Greek literature *olisbos* appears, it means ‘dildo’, and we have seen that there was a clear association made between plectra and dildos.¹⁴ Furthermore, much of what we think we know about Sappho’s poetry is necessarily conditioned by the relatively small sample of what is preserved. Thus, attempts to defend notions about the propriety of her language may be very much misplaced. Indeed, Philodemus (first century BCE) says that Sappho composed some poems “in an iambic manner” (*de Poem.* fr. 117 Janko), while the *Suda* tells us she composed iambic poetry proper. If this iambic or iambically styled verse was anything like the remains of iambos by other Archaic poets, it would have contained abusive and sexual language (see now Rosenmeyer, 2006 and Martin, 2016 on “iambic Sappho”). Sappho’s biographical tradition alludes to her antagonistic relationship with women from rival aristocratic houses, and several fragments of her poetry contain insults apparently directed

¹³ West (1970, p. 324) and (1990, p. 1: “sex toys are alien to [Sappho’s poetry]”).

¹⁴ See detailed criticisms of West’s view in Caciagli (2011, p. 226) and Yatromanolakis (2007, 251–52), who speaks of its “misapplied moralizing” (251 n. 373). Etymologically, as Chantraine holds, *olisbos* may derive from a verb *olisthein* ‘slide’ via the intermediary form *olisthos*, meaning ‘sliding, slipperiness’ (*Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* p. 792, s.v. ὀλισθητός). An *olisbos* would thus be a ‘slider’. Chantraine thought the word obscene from the start: the ‘slider’ was always a ‘dildo’. See other views in Neri (2013, 16 n. 21). Nelson (2000), building on West, argues that *olisbos* was not originally obscene, but musical: it described the plectrum’s sliding action as the player applied it to the strings. But it seems unlikely that “sliding” would have been a natural way to conceptualize –for Lesbians or anyone else– what the player does with the plectrum to the strings, or even what the strings are made to do by the plectrum. What the plectrum normally does is *strike* the strings from above or below –thus *plēktron*, a word which, as the *Hymns to Apollo* and *Hermes* show, was widely known and used already in the sixth century BCE.

against these social and, as we will see, musico-poetic rivals.¹⁵ These insults, while not in the same realm of obscenity as *olisbodokos*, can nevertheless have a rough edge (Aloni, 1997, p. LXVI–LXVII; Rosenmeyer 2006, pp. 25–30). For instance, in F 155 V, Sappho delivers an unmistakably passive-aggressive greeting –a “kiss off,” really– to someone who has presumably fallen from her favor, or was never in it: “I wish the daughter of the house of Polyanax a very fine day indeed!”

Sappho’s hostility toward this Πολυανάκτιδα παῖδα ‘daughter of the house of Polyanax’ is of course notable in respect to the Πολυανακτ[ι]δαῖς ‘descendant(s) of Polyanax’ named in F 99.2. It both supports the view that Sappho is the author of the latter fragment and strongly suggests that *olisbodokos* was intended as an attack against the Polyanaktid(s). That a member or members of this family –presumably one of the leading houses of the aristocratic world of Mytilene in which Sappho moved– are the objects of abuse in F 99 is further confirmed by another of the song fragments contained in P. Oxy. 2291, which refers to some person or thing connected to the Polyanaktid family as *margos* ‘greedy’, or perhaps ‘lascivious’ (F 99.14–15 L-P; cf. Caciagli, 2011, p. 226; Aloni, 1997, p. 169).

Yet, while the sexual invective of *olisbodokos* thus seems almost certain, the case for attributing F 99 to Sappho is hardly airtight. No fragment of Alcaeus mentions or alludes to antagonism with the Polyanaktids, but it is entirely possible that he, like Sappho, found himself at odds with them and attacked them in song (cf. Ferrari, 2010, p. 89). The grammatical gender of the patronymic Πολυανακτ[ι]δαῖς may in fact point toward Alcaean authorship. It has been said that Πολυανακτ[ι]δαῖς could represent either a masculine or a feminine accusative plural (see e.g. Yatromanolakis, 2007, p. 374), and so refer to either the men or the women of the house of Polyanax (or perhaps both). For those who support Sapphic authorship, the assumption has been that the word must be feminine, referring specifically to Polyanaktid women, Sappho’s rivals; in F 155, recall, Sappho dismisses a “daughter of the house of Polyanax.” But we might expect the accusative plural of the feminine patronymic to be *Πολυανάκτιδας, a third-declension form with short final alpha (see Πολυανάκτιδα in F 155, with Neri, 2013, 15 n. 15).¹⁶

It is possible that Sappho used (masculine) Πολυανακτ[ι]δαῖς to refer to the house in general, but with implicit reference to the Polyanaktid women whom she was targeting. Yet if the name is taken, perhaps more naturally, to refer to the men of the house (cf. Snyder, 1997, pp. 113–115), Alcaeus may then be the more likely author. So too if we read Πολυανακτ[ι]δαῖς in a third grammatically possible way, as a

¹⁵ For relevant fragments and testimonia, and attempts to reconstruct the rivalrous social scene in which Sappho operated, see Page (1955), Ferrari (2010), and Caciagli (2011).

¹⁶ This was also a point made to me *in vivo* by M.L. West. Πολυανακτιδαν at 99.14 is probably masculine accusative singular agreeing with μάργον (“the greedy/lewd son of Polyanax”), though Aloni (1997, p. 169) points out it could also represent a feminine genitive plural.

masculine singular nominative. Franco Ferrari takes this course (2010, pp. 82–89), arguing that Alcaeus imagines a scene in which “the son of Polyanax,” whom he identifies with Hyrras, the father of Alcaeus’ enemy Pittacus, makes music in the context of the symposium, the drinking party where the lyre (or *barbitos*) was most at home.¹⁷ He notes that the sympotic setting of an invective song of Alcaeus (F 70 V), which I will discuss below, offers a parallel. This reading is, I think, quite compelling, although the identity of Πωλυανακτ[ι]δαῖς remains an open question.

It is time to summarize the main points of this section. First, the attribution of F 99 is uncertain; there are convincing arguments for both Sappho and Alcaeus. Second, *olisbodokos* is best understood to describe the strings, presumably those struck by the Polyanaktid(s), as “dildo receiving.” While the sexual tenor of this epithet exceeds anything we see in the language of Sappho or even Alcaeus, it is certainly not inconsistent with either poet’s capacity for invective. Finally, while Πωλυανακτ[ι]δαῖς may refer to either the male or female members of the Polyanaktid house, a reference to one or more men of that house may be more likely.

In regard to this last point, it should be noted that males too, at least in the popular imagination of early Greece, could use *olisboi*. Oversexed satyrs are depicted on Attic vases anally inserting dildos (Dover, 1989, p. 102). A passage from the novel *Leucippe and Clitophon* by Achilles Tatius, in which a morally debased man “straddles a *plēktron*,” is also suggestive (8.9.4; see note above). What is clear from both image and text is that men’s enjoyment of *olisboi* was a sign of sexual excess, moral deviancy, and pathic effeminacy. As such, its imputation to male Polyanaktid(s), whether by Sappho or Alcaeus, would make for highly effective abuse. In the ideology of sex and gender in early Greece, self-penetration with the *olisbos* would indicate not only sexual perversion, but fundamental political unfitness as well.¹⁸

Lyric Decorum in Mytilene

But such abuse comes by way of *strings*. It is the *chordai*, presumably of a tortoise-shell lyre or the *barbitos*, an instrument closely associated with Archaic Lesbos and the Archaic symposium more widely, to which *olisbodokos* is apparently attached. In my opinion, previous scholars have not adequately addressed the distinctly musical focus of the epithet. In this and the next section, then, I would like to consider its invective as music criticism of a sort, criticism that is responsive to the social and musical world of Mytilene in the time of Sappho and Alcaeus.

¹⁷ Ferrari reads περκαθ[θ]όμενος ‘dining’ in line 5, which he thinks agrees with nominative Πωλυανακτ[ιδ]αῖς (2010, p. 83). If we take Πωλυανακτιδαν at 99.14 as a masculine singular (see previous note), the same “son of Polyanax” is presumably the target of invective in both the songs in P. Oxy. 2291.

¹⁸ On the politics of penetration, see above all Halperin (1990, pp. 88–112), who focuses on evidence from Classical Athens. But it is difficult to suppose that male usage of a dildo would not have had the same political ramifications in Archaic Mytilene.

Archaic Lesbos was famous above all for two things: civil strife (*stasis*) and music. As for the first, as Peter Green puts it, “The pattern of internal politics on Lesbos –violent feuding between cities, and, in cities, between aristocratic-oligarchic and democratic, or, earlier, ‘tyrannical’ (i.e. anti-oligarchic) factions– was established early, and proved to be perennial” (1998, p. 56). Seventh- and sixth-century Mytilene was especially fractious (Spencer, 2001). Alcaeus found himself in the thick of the turmoil. His “stasiotic” lyric poetry provides a first-hand account of shifting allegiances and enmities between rival factions and the aristocratic houses with which they were affiliated, and no doubt contributed to the intensification of the political struggle. Sappho’s poetry, while not as explicitly political as Alcaeus’, also reflects her involvement in the factionalism of the Mytilenean elite.¹⁹

At the same time, Lesbos enjoyed a reputation for being the “most musical” island of Greece (Phanocles F 1.22), and was particularly known for its lyre music. It was believed that Orpheus’ singing head and resounding lyre floated down the Hebrus River in Thrace and across the sea to Lesbos, where both were preserved (Lucian *Adv. Ind.* 11). Lesbos was the home of Terpander, the semi-legendary founder of the art of citharody and inventor of the *barbitos* (Pindar F 125 S-M), of Arion, a citharode “second to none in his time [later seventh century BCE]” (Herodotus 1.23), and of other world-famous lyre singers.²⁰ Sappho herself was aware of the musical prestige of her homeland. In one fragment (106 V), she boasts of the supremacy of “the Lesbian singer,” presumably with reference to the island’s great citharodes, but probably not without an implicit nod to her own repute as well. Mytilene was especially distinguished for its musical culture. Isocrates, writing in the fourth-century BCE, calls it “the *polis* agreed by all to be the most musical” (*Letters* 8.4). This assessment must not be based solely upon the posthumous fame of Sappho and Alcaeus alone, but surely reflects too the seriousness with which the broader elite of Mytilenean society had long cultivated music. Aelian, writing in the later Imperial period, records that when Mytilene “ruled the sea” –he probably refers to the Archaic period, when the city was a power in the eastern Aegean– it punished rebellious subjects by depriving their children of an education in music, since the Mytileneans “thought it the gravest punishment to live in ignorance and without musical culture (*amouisia*)” (*Historical Miscellany* 7.15). Aelian’s account, while perhaps apocryphal, very likely derives from an earlier source. Whatever its origin or historicity, however, it provides sufficiently reliable testimony for the Mytileneans’ high estimation of both the cultural and political prestige of music.

¹⁹ Page (1955) remains a useful analysis of the political entanglements of Sappho and Alcaeus. Cf. Ferrari (2010) and Caciagli (2011).

²⁰ See full discussion with sources in Power (2010, pp. 317–402). There is some irony in the fact that the Lesbian citharodes, beginning with Terpander, were proverbially known for resolving *stasis* in other city-states such as Sparta with their lyre songs (see e.g. Diodorus Siculus 8.28), while on Lesbos itself factionalism and lyric music long coexisted, and, if Alcaean lyric is indicative of wider musico-political contentiousness, indeed fueled one another. As Aelius Aristides remarked, the famously musical Lesbians were infamously “unmusically disposed” toward one another (24.55).

The aristocratic rivalries in which Alcaeus and Sappho were enmeshed of course had sociopolitical bases, but, in a society where musical culture was taken so seriously and was so closely bound up with civic and elite identity, we may well expect to find sociopolitical hostilities expressed in terms of music criticism. Such criticism is, I suggest, what we find in F 99, specifically, the accusation of a breach, whether real or imagined, of what we could call lyric decorum, the socially correct, technically accomplished display on the lyre of proper musical education (*paideia*), competency, and comportment. My use of “lyric decorum” is inspired by Leslie Kurke’s application of the concept of decorum to the high, dignified verbal register of Lesbian lyric monody, which Alcaeus occasionally violated, for political-rhetorical effect, by importing language from the lower, invective register of iambic poetry (1994). On my reading, such pointed violation of generic norms is exactly what happens in F 99: the break with poetic decorum in Kurke’s sense serves to censure (or rather impute) a break in musical, i.e. lyric decorum; obscene invective is brought to bear –within a song that was itself very likely sung to the lyre– against an opponent in order to announce, fairly or unfairly, that he (or she) lacks good lyric culture, with all the social opprobrium that goes with that charge. For, in Archaic Mytilene, to charge someone with lyric indecorum would also be to attack his or her very worthiness as a member of the civic community, or at least the city’s aristocratic elite. This is certainly the implication of Alcaeus F 70, discussed below. In the case of Sappho, there is good reason to think that musical reputations were contested in the poetic crosstalk between competing groups of female *moisopoloí* ‘attendants of the Muses’, as Sappho (probably) characterizes her own clique in F 150 V, that were aligned with different aristocratic houses such as the Polyanaktidai.²¹

The Mytilenean elite, though it may have been especially zealous in its policing of music as a status marker, was hardly alone in Archaic and Classical Greece in its ideological regard for lyric decorum. Alcman could say that, in the aristocratic warrior society of Archaic Sparta, “when weighed against the steel, fine lyre playing (τὸ καλῶς καθαρίσθην) tips the scales” (F 41, trans. Campbell, 1988, p. 425). Lyric elitism –the branding of outsiders as musically incompetent or unsophisticated– is well attested for democratic Athens, where an entrenched aristocratic ruling class relied on its lyric *paideia* as an index of sociopolitical distinction (Power, 2007; Wilson, 2004). Charges of incompetence on the lyre were leveled by elites, and subsequently taken up in the popular culture, against the Athenian political upstarts Themistocles (Plutarch *Cim.* 9.1) and Cleon (Aristophanes *Knights*, 987-96).

A variant of lyric elitism pervades Attic Old Comedy’s criticism of the innovatory, popular compositional and performance styles introduced by certain citharodes,

²¹ See e.g. F 55 V, with Williamson (1995, pp. 86–89). *Moisopolos* is a term that may have not only had cultic associations (Hardie, 2005), but also intimations of music professionalism. (It is applied to competitive citharodes at Euripides *Alcestis*, pp. 444-47, and in the Hellenistic period to a Theban guild of Dionysian Artists (*IG* 7.2484).) We can imagine that Sappho’s rivals conceived of their cliques along similar lines, as musico-poetic associations with distinct identities and competing claims to superiority. Maximus of Tyre calls Sappho’s rivals Gorgo and Andromeda her *antitekhnoi* ‘rival artists’ (*Orations* 18.9).

dithyrambists, and tragedians in the fifth century BCE. This “new music” met with resistance from cultural conservatives in Athens, who saw it as a threat to the “classical” musical culture they cherished as an essential part of their cultural patrimony and social identity (Power, 2007). Old Comedy, giving voice to this resistance, often metaphorizes perceived transgressions against traditional musical norms as sexual transgressions, in a manner reminiscent of the invective in F 99. A fragment from Pherecrates’ *Cheiron* (155 K-A) presents the most illustrative example of comic criticism’s moralizing conflation of the musical and the sexual: a personified Music (*Mousikē*) comes onstage to accuse the new musicians of violating her “body” with their perverse technical novelties. The accusations she makes against the Mytilenean citharode Phrynīs merit special attention:

Phrynīs, hurling his own peculiar whirlwind [*idion strobilon*] of sorts into me, has ravaged me completely with his bending and twisting, having a dozen *harmoniai* in five strings. Even so, he too was a tolerable partner, for if he did go astray at all, he made it good again.

Pherecrates *Cheiron* fr. 155.14–18 K-A [trans. West (1992, p. 360), adapted]

Much in this passage is unclear, on both the musical and sexual sides of the double-entendres (Restani, 1983). I will restrict my comments to the *strobilos* mentioned in the first line. As West convincingly argued (1992, 360 n. 19), we probably need not think the *strobilos* some otherwise unattested “gadget” used to tune *kithara* strings.²² Rather, it is a typically surreal comic portmanteau of the figurative and the material, and one hinting strongly at sexual impropriety. On the one hand, the *strobilos* is a destructive “whirlwind” of “bending and twisting” notes characteristic of Phrynīs’ harmonically experimental, virtuoso style.²³ On the other, *strobilos* can also mean ‘spinning top’ or ‘pine cone’, objects whose phallic shape evokes the plectrum, and in turn perhaps a dildo, which Phrynīs violently sticks into his strings –that is, into a feminized *Mousikē* (cf. D’Angour, 2005, pp. 103–104; Landels, 1999, p. 59). While we cannot know whether Pherecrates had the Mytilenean poet’s *plēktron-olisbos* in mind when he assigned this Mytilenean citharode the similar-sounding and -looking *strobilos*, a conscious allusion may not be all that far-fetched –the comic poets were familiar with a range of Archaic lyric (Kugelmeier, 1996; Olson, 2007, p. 181). At the least, there is an incidental conceptual continuity between the invective thrusts of the two texts.

Immoral Lyres

For Pherecrates and other comic poets, the putatively crass musical and cultural values of Phrynīs and his ilk were expressed in terms of sexual deviancy. So it is with *olisbodokos* in F 99. The epithet turns upon two poetic or rhetorical devices that

²² Pöhlmann (2011, pp. 126–31), however, takes *strobilos* to refer to a special sort of tuning peg; he believes remains of such pegs have been recently discovered in an excavation in Leucas. But even if such a device is what Pherecrates has in mind, the sexual/phallic humor of the passage likely remains the much same.

²³ In Aristophanes’ *Clouds*, Better Argument, a figure representing Athenian cultural conservatism, targets the musical innovations of Phrynīs as a subversion of the traditional lyric *paideia* provided to elite Athenian youths (969-70).

in fact foreshadow comedy’s musico-sexual invective.²⁴ First, catachresis, a figure deployed to conjure up a shockingly “wrong” image: the plectrum, which visually resembles a dildo, notionally *becomes*, when held in vulgar hands, a dildo, and is so called. The epithet concretizes a metaphor, even as the concretization it evokes is impossible –you cannot really play the lyre with a dildo. As in comedy, however, questions of practicality and realism are not pertinent. We are not supposed to imagine the Polyanaktid(s) strumming strings with an actual plectrum or an actual dildo. The fantasy conjured up resides somewhere in between, and to try to make “literal” sense of the epithet, as some scholars have done, is to misrecognize its poetics. The *plēktron-olisbos* is an absurd travesty, an appropriately inappropriate emblem of the debased musicality and perverse character of the Polyanaktid(s).

In this respect, there may be something to Lobel’s reading of line 4, *χόρδαισ’ ἴδια κρέκην* (instead of *χόρδαισι διακρέκην*): the Polyanaktid(s) make a peculiar or strange (*idia*) sort of music on their strings (cf. Yatromanolakis, 2007, 251 n. 372). On this reading, the poet would be reinforcing the impression that the Polyanaktid technique of lyre playing is perceptibly –both audibly and visually– corrupt, deformed. (It is tempting to compare the *idios strobilos* that Phrynys inserts into his strings.)

It may well have been the case that the *plēktron* –how it was held, how it was applied to the strings– was integral not only to proper lyre-playing technique, but to the decorous comportment, the *hexis* of the aristocratic lyre player, the *bella figura* he (or she) cut. This seems implicit in the idealizing evocations of citharodic Apollo wielding his “golden plectrum” in both literature and art. A passage in Plutarch’s *Life of Alcibiades* is also suggestive. The aristocrat Alcibiades gives as his rationale for rejecting the reed pipe (*aulos*), yet continuing to play the lyre, that “the use of the *plēktron* and the lyre do nothing to corrupt the bearing and appearance fitting for a free man” (πλήκτρον μὲν γὰρ καὶ λύρας χρῆσιν οὐδὲν οὔτε σχήματος οὔτε μορφῆς ἐλευθέρῳ προπούσης διαφθείρειν, 2.4). The decorum of lyre playing was thus as much about visual and physical aesthetics –cultivating proper bearing (*schēma*) and appearance (*morphē*), in Alcibiades’ words– as it was about making harmonious sounds or even cultivating good inner values. The importance of projecting a correct image in musical performance seems implicit in the claim attributed to the fifth-century sophist Damon of Oa, that a young man should display not only his sense of justice when he plays the lyre, but his manliness (*andreia*) and self-control (*sōphrosunē*)

²⁴ Old Comedy’s invective is a descendant of the same Archaic iambic *psogos* (blame poetry; see Rosen, 1988) from which the Lesbian monodist borrows. It is remarkable, however, that we find no analogous musical invective in our fragments of the old iambographers. These poets conceivably did not share the same investment in lyric decorum with the aristocratic exponents of lyric monody (and, later, the culturally elite poet-composers of Attic comedy). It is worth noting here an Attic red-figured vase of the fifth century (Paris, Louvre C 10784), on which a satyr is labeled Phlebodokos ‘receiver of the vein’, i.e. ‘of the penis’, a name that might suggest the use of the *olisbos* as well as actual penile penetration (see Dover, 1989, pp. 102–103, 176 n. 9). As Hedreen (2006) shows, there is a significant continuity between the sexual language of Archaic iambos and the sexually excessive world of satyrs depicted on Attic sympotic vessels. Phlebodokos and *olisbodokos* emerge from a shared iambic sexual imaginary.

as well (D-K 37 B 4). Against this ideological backdrop, the catachrestic image of “dildo-receiving strings” becomes all the more cutting.

The second figure at issue is hypallage (transferred epithet), which also implies a personification. This was already observed by G. Giangrande, who noted that the *chordai* of the “instrument used by the player...are called ὀλισβοδόκοι because the player herself was ὀλισβοδόκος” (1980, p. 250). Giangrande, however, missed the invective thrust of the fragment and concluded, rather unfortunately, that the epithet “leaves us in no doubt as to what Sappho and her companions were up to, and confirms the ancient view” that Sappho practiced lesbianism. The epithet in fact confirms no such thing, but Giangrande’s initial point is nevertheless well made: like player, like instrument, the essentializing logic goes. The stringed instrument of the Polyanaktid(s) is personified in the debased image of its owner(s). In this regard, we should also take note of the verb *elēlisdetai* at 99.7, which may –certainty is impossible– describe the same instrument whose strings are *olisbodokoi*. The instrument was presumably named in the lacuna that begins the line. Ferrari proposes *πᾶκτις*, a kind of harp. But harps were played with fingers, not plectra, and *elēlisdein* is elsewhere in poetry used of the lyre, not the harp.²⁵ (Perhaps the poet had *barmos*, a shortened by-form of *barbitos*; the word would fill the lacuna.) In any case, the vibrating or quivering indicated by the verb might carry a louche, seamy sense beneath its primary musical one: the instrument is itself sexualized (cf. Aloni, 1997, p. 167).²⁶

We find an analog for the personified “immoral lyre” in Aristophanic comedy, where it has a distinctly political emphasis. The chorus of *Knights* claims that, when a boy, the notorious demagogue Cleon could learn to tune his lyre only “in the bribe-receiving mode” –*dōrodokisti* a pun on *dōristi* ‘in the Dorian mode’ (989-91). The formal similarity of this comic compound to *olisbodokos* may, for all we know, not be entirely coincidental. Certainly, the young Cleon’s implicitly personified lyre, a “bribe-taker,” is meant to foretell his indecorous political future.

Alcaeus F 70 V offers a comparandum to F 99 that is closer to home. I cite only the most relevant part of this song, lines 3-5 (with Liberman’s supplement *ἐπα[νδάνει* in line 5):

ἄθῦρει πεδέχων συμποσίω.[

βάρμος, φιλώνων πεδ’ ἄλεμ[άτων

εὐωχήμενος αὐτοισιν ἐπα[νδάνει

participating in the symposium the barmos makes merry;

feasting with idle braggarts it delights them.

25 E.g. Pindar *Olympian* 9.13, *Pythian* 1.1–4. An epigram of Leonidas contains a line that perhaps alludes to F 99, *μελίσδεταί δὲ τὴν χέλυν διακρέκων* “striking the lyre (*chelus*) he [Anacreon] sings (*melisdetai*)” (*API* 16.307.5; cf. Neri, 2013, p. 16).

26 Neri (2013, 18 n. 30) points out that (*dia*)*krekēn* might also have sexual connotations.

There are themes of socio-musical invective in Alcaeus F 70 that appear to inform F 99 as well; the two songs seem to work from shared ideological premises vis-à-vis social and lyric decorum.²⁷ Alcaeus imagines a symposium attended by the faction (*hetaireia*) of his former ally and current enemy Pittacus, who betrayed Alcaeus' *hetaireia* in his demagogic rise to power in Mytilene and now promises to “devour the city” (70.7). A contrast is implied: whereas at the symposia of Alcaeus and his friends—where F 70 itself was performed—the lyre or *barbitos* accompanies and adorns graceful discourse and decorous company, at Pittacus', the musical scene could not be more different. Alcaeus personifies the *barmos* (the by-form of *barbitos*) as one more of the uncouth symposiasts around Pittacus. Like the “idle braggarts” (φιλώνων ἀλεμ[άτων] who pretend to make proper music on it, the *barmos* glibly feasts and sports, with a view only to pleasing its vulgar fellows.²⁸ There may be intimations here of Pittacus' own crowd-pleasing politics—if we do accept Liberman's supplement—in αὔτοισιν ἐπα[νδάνει ‘it delights them’, a phrase whose suggestion of indiscriminating musical bonhomie perhaps recalls τεούτ[οι]σι φιλοφ[ρό]νως ‘gladly with men such as those’ in F 99.6.²⁹ For Alcaeus, indecorous lyric and sympotic culture equal corrupt politics and character—an equation not only Alcaeus' friends would recognize as true, but all Mytilenean elites would presumably endorse. (It is entirely conceivable that Pittacus' faction disparaged Alcaeus' music making along similarly politicized lines.) If this vulgar *barbitos* exemplifies all that is wrong with Pittacus, in F 99, the “dildo-receiving strings” speak volumes about the corruption of the Polyanaktid(s). In the latter case, of course, the explicitly sexual nature of the invective makes it all the more damning, musically, personally, and politically.

If we understand Πωλυανακτ[ι]δαίς to refer to a male member or male members of the house of Polyanax, then the symposium would likely be the imagined setting of F 99, as in F 70. If we choose to take Πωλυανακτ[ι]δαίς as targeting the female members of the house—in which case Sappho's authorship is more likely—then the Polyanaktid women are presumably imagined to be engaged in the same kind of music making activity as Sappho's group, perhaps in domestic women's quarters, a cultic sanctuary (see e.g. Sappho F 2 V), or even a ritualized choral performance. But, in these scenarios as in a sympotic one, the strings likewise take on the vulgar personality of the players, and the musical scene evoked has a louche, depraved

²⁷ Ferrari (2010, pp. 84–85) draws the connection between the two songs, but chooses to follow West in reading *olisbodokos* as ‘plectrum receiving’. As such, he misses the full extent of their common deployment of musical invective.

²⁸ On the meaning of φιλώνων, see Kurke (1994, pp. 73–74). For a different interpretation of the word, as meaning “cronies,” see Rodríguez-Somolinos (1994, p. 122).

²⁹ Ferrari (2010, 84 n. 11) notes, correctly, I think, the “censorious tone” of τεούτ[οι]σι. Lucian relates a remarkable tale of lyric indecorum in Mytilene featuring Pittacus' son, Neanthus, “an unmusical and unskilled boy,” who misappropriates Orpheus' lyre. Hoping to wield its powers of enchantment, Neanthus attempts to play the lyre, but the noisy racket he makes instead incites a pack of wild dogs to attack and tear him to bits—a violent subversion of Orphic myth (*Adv. Ind.* 11–12). Lucian is quite late (second century CE); this story may well be his own invention. But he presents it as if it were a traditional Lesbian account (a Λέσβιος μῦθος πάλαι γεγόμενος ‘Lesbian tale (*mūthos*) that happened long ago’), and we may not want to dismiss too quickly the possibility that he is drawing from an earlier source, or that his *mūthos* reflects, through however many layers of mediation, musico-political mentalities (and polemics) of Archaic Mytilene.

aspect. As a character in a comedy of Cratinus puts it, “lecherous women” use *olisboi* (F 354 K-A), and this would doubtless too be the implication of *olisbodokos*: the lyre strings are degraded in such a way as to reflect the sexual incontinence of the women who play them.³⁰ But the epithet may also trigger another assumption, that the Polyanaktid women’s very lack of good musical culture is the *cause* of their lecherousness. In any case, lyric and sexual decorum seem to be put on a par, and a violation of one signals a violation of the other.³¹

Sappho’s Invention

Regardless of the identity (and gender) of the poet and the Polyanaktid(s), we can, and indeed we must, understand the motivation and impact of the “dildo-receiving strings” in terms of the prestige of musical culture in Archaic Mytilene, a prestige in which both Sappho and Alcaeus, and presumably their enemies as well, were invested. In this society, musico-sexual invective would have had a powerful effect, with political and social implications that went beyond the musical and the sexual.

I would like to conclude by considering the possible reception in Classical Athens of F 99, and its conflation of plectrum and dildo. The long *Suda* entry on Sappho (σ 107) consists mostly of (spurious) biographical data. It includes an account of the various poetic genres in which Sappho worked, in the midst of which we read the unexpected claim that she was the inventor of the *plēktron* (“She wrote nine books of lyric songs, she invented the *plēktron*, and she wrote epigrams, elegies, iamboi, and monodies”). The information about Sappho in the *Suda* contains a mixture of inferences from her poetry and the way the poetry was filtered through the cultural imagination of Classical Athens, in particular Attic comedy (Most, 1995). The symposium also played a role in shaping Sappho’s early Athenian reception (Nagy, 2007; Yatromanolakis, 2007). Sappho’s songs were reperformed at Athenian symposia, and there they inspired bawdy biographical constructions of Sappho herself. Traces of the sexual profanation of Sappho –via symposia and comedy– are apparent in the *Suda*. For instance, many have taken the name attributed to Sappho’s husband as an iambic/comic creation: Kerkylas from Andros (‘Prick from Isle of Man’, as Campbell, 1982, 5 renders it).

Yatromanolakis reasonably suggests that, even if the poet of F 99 did not originally intend *olisbos* to mean dildo, but rather simply plectrum, then *olisbos* would reflexively have become a dildo in the reperformances of the song at Athenian symposia: “a

30 Aloni (1997, 167) detects a possible swipe at their menfolk, too: Polyanaktid men are not able to satisfy their women. More broadly still, by attacking Polyanaktid women’s sexual and musical integrity, the poet would be undermining the political authority of the house as a whole.

31 The profanation of the lyre in F 99 stands in marked contrast to the exaltation of the instrument in two fragments of Sappho. In F 118 V, Sappho invites a “divine lyre” (ἄρι δὴ χέλυ δῖα) to accompany her song. In F 58, the poet apparently casts herself in the role of a chorus leader, calling attention to her “song-loving, clear lyre” (φύλαοιδον λιγύραν χελύωναν, 2).

plēktron ... could well have been scanned ... as an *olisbos* [i.e. dildo] in late archaic and classical Athens” (2007, p. 252). But, if we imagine that Athenian symposiasts thought, rightly or wrongly, that F 99 was a composition by Sappho, we could push the implications of such “scanning” further.³² That is to say, in the context of her Athenian reception, it is easy to see how *olisbodokos* could be misread, such that its original invective force was turned against Sappho herself –Sappho the sexualized composer of erotic lyric (as per the sympotic-comic construct). The musical and political rivalries of Mytilene that were the original context for the significance of *olisbodokos* would thus have been overlooked, and the original profanation of the Polyanaktids’ musical pretenses through the figure of the plectrum-dildo would have become part of Sappho’s own profaned musical and sexual persona.

Such a misreading of F 99 could have been the genesis of the tradition reported in the *Suda* that Sappho invented the *plēktron*. If so, missing from the *Suda*’s straightforward report would be the fantastical, obscene subtext underlying this tradition (or better, this “urban legend”), which is that Sappho invented it to serve double duty as *olisbos* (or possibly that she used her *olisbos* as the first *plēktron*). A heurmatological joke along these lines may have gotten its start in the symposium and then moved to the comic stage, or perhaps it was first created by an Old or Middle comic poet who brought Sappho onstage to show off her convenient “invention,” the *plēktron*.³³

³² Confusion between Sapphic and Alcaean authorship of songs among Athenian symposiasts seems to be suggested by schol. Ar. *Wasps* 1238. See discussion in Yatromanolakis (2007, 215–16).

³³ In his *Sappho*, Antiphanes “makes the poet herself” propose a riddle to a male interlocutor (Athenaeus 10.450e–451b). The riddle delivered by this comic Sappho deals with a writing tablet, but riddles about musical instruments are attested for both the symposium and the stage (see Power, 2007, 201–202). Menaechmus of Sicyon, a writer of the later fourth century BCE, attributed the invention of the *pēktis*, a harp, to Sappho (Athen. 14.635b). This attribution, however, would seem to reflect a less creatively tendentious biographical misreading of Sappho’s poetry (which mentions harps, instruments that were widely associated with Eastern Greece and women and thus naturally with Sappho) than the claim made about the plectrum. It may well be Menaechmus’ own inference.

Başvuru: 2 Şubat 2017

Revizyon Gönderimi: 4 Nisan 2017

Kabul: 29 Haziran 2017

OnlineFirst: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0003 • Aralık 2017 • 37(2) • 259–282

Uzun Özet

Arkaik Mytilene’de (ve Başka Yerlerde) Lirik Şiire Konu Olan Yakışsızlık: Sappho F 99 c. I.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V*

Timothy Power¹

Öz

Bu makale Arkaik Lesbos şiir geleneğine ait, kimi uzmanların Sappho’ya, kimilerinin Alkaios’a attığı (Sappho F 99 L-P = Alkaios F 303A V), metni hayli noksan bir fragmandaki ilgi çekici bir yakıştırma ile ilgilidir. ‘Yapay fallus alan’ anlamına geldiği neredeyse kesin olan *olisbodokos* yakıştırması lirin ya da *barbitos* gibi lir benzeri bir çalgının tellerini (khordai) nitelemektedir. Büyük olasılıkla, Polyanaktidai adıyla fragmanda da geçen, Lesbos Adası’nın Mytilene şehrindeki aristokrat aileden biri ya da birilerini hedef alan bu yakıştırmanın amacı hiç şüphesiz, sövgüyle kötümektir. *Olisbodokos* terimini hem müzik hem cinsellikle ilgili boyutunu göz önüne alarak, Arkaik Mytilene ve daha geniş çerçevede Arkaik ve Klasik Dönem Yunan kültürünün sosyo-müzikal bağlamı içinde değerlendiren çalışmamız bu şiirsel sövgü için müzikoloji ve sosyoloji perspektifinden yeni bir yorum önerisi sunmaktadır. ‘Yapay fallus alan teller’ yakıştırmasının amacını ve bıraktığı etkiyi tam olarak anlamak istiyorsak Arkaik Dönem Mytilene’inde, Sappho, Alkaios ve muhtemelen Polyanaktidai ailesinin de önemseydiği müzik kültürünün saygınlığı meselesini göz önüne almamız gerektiği kanısındayız. Söz konusu toplumda müzikle ilgili, cinsellik bağlamına oturtulmuş sövgüler, müziğin de cinselliğin de ötesine geçen politik ve toplumsal çağrışımlarıyla büyük etki yaratıyor olmalıdır. Makalenin son kısmında, mızrabı (plēktron) Sappho’nun icad ettiğiyle ilgili Suda sözlüğünde kaydedilmiş aktarımın kaynağına ilişkin bir hipotez ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler

Antik Yunan Müziği • Arkaik Yunan Şiiri • Arkaik Dönemde Lesbos Adası • Müzik Sosyolojisi • Müzik, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik

* Bu metin daha önce Salerno (İtalya) ve Baton Rouge (Louisiana, USA)’da bildiri olarak sunulmuştur. Yazıya bu halini verirken söz konusu etkinliklerdeki dinleyicilerin yorumlarından da yararlandım.

Yazının İngilizce başlığında geçen ve hem edebî/müzikal hem ahlaki anlamda uygunsuzluğu ifade eden *indecorum* kelimesini Türkçede tek kelimeyle karşılamak pek kolay değildir. Seçtiğimiz “yakışsızlık” teriminin bu çift anlamlılığı kısmen de olsa yansıttığını düşünüyoruz. (Özettiği bu notlar editöre aittir.)

¹ Timothy Power (Doç. Dr.), Rutgers University, Department of Classics, New Brunswick, 15 Seminary Place, College Avenue Campus, New Brunswick, NJ 08901, ABD. Eposta: tpower@rci.rutgers.edu

Atf: Power, T. (2017). Arkaik Mytilene’de (ve başka yerlerde) lirik şiire konu olan yakışsızlık: Sappho F 99 c. I.1–9 L-P = Alcaeus F 303Aa V. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 259–282. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0003>



Bu makale Arkaik Lesbos² şiir geleneğine ait, kimi uzmanların Sappho’ya, kimilerinin Alkaios’a³ attığı (Sappho F 99 L-P = Alkaios F 303A V)⁴, metni hayli noksan bir fragmandaki ilgi çekici bir yakıştırmayla ilgilidir. ‘Yapay fallus alan’ anlamına geldiği neredeyse kesin olan *olisbodokos*⁵ yakıştırmayı lirin ya da barbitos gibi lir benzeri bir çalgının tellerini (khordai) nitelemektedir. Büyük olasılıkla, Polyanaktidai adıyla fragmanda da geçen, Lesbos Adası’nın Mytilene şehrindeki aristokrat aileden biri ya da birilerini hedef alan bu yakıştırmının amacı hiç şüphesiz, sövgüyle kötülemektir. *Olisbodokos* terimini hem müzik hem cinsellikle ilgili boyutunu göz önüne alarak, Arkaik Mytilene ve daha geniş çerçevede Arkaik ve Klasik Dönem Yunan kültürünün sosyo-müzikal bağlamı içinde değerlendiren çalışmamız bu şiirsel sövgü için müzikoloji ve sosyoloji perspektifinden yeni bir yorum önerisi sunmaktadır. ‘Yapay fallus alan teller’ yakıştırmasının amacını ve bıraktığı etkiyi tam olarak anlamak istiyorsak Arkaik Dönem Mytilene’inde, Sappho, Alkaios ve muhtemelen Polyanaktidai ailesinin de önemseydiği müzik kültürünün saygınlığı meselesini göz önüne almamız gerektiği kanısındayız. Söz konusu toplumda müzikle ilgili, cinsellik bağlamına oturtulmuş sövgüler, müziğin de cinselliğin de ötesine geçen politik ve toplumsal çağrışımlarıyla büyük etki yaratıyor olmalıdır.

“The Phallic Plectrum” başlığını taşıyan ilk bölümde, Eski Yunan’ın görsel ve edebî kaynaklarında mızrabın (plēktron) çoğunlukla, fallusu andıran biçimine, özellikle de yapay fallusla belirgin benzerliğine atıfta bulunan betimlemeleri değerlendirdik. Mızrabı yapay fallusla ilişkilendiren bu betimlemelerin bir yandan, müzik kültürünün ve ilgili diğer alanların halk deyişlerinde nesiller boyunca aktarılan, mızraba dair müstehcen şakaları, diğer yandan söz konusu F 99 fragmanına kadar geri götürülebilecek kalıplaşmış bir edebî mecazı yansıttığını düşünüyoruz.

“Chordai olisbodokoi ‘dildo-receiving strings’” başlıklı ikinci bölümde ilgili fragmana odaklanarak, bu metnin toplumsal bağlamına ilişkin her türlü araştırmanın öncesinde ele alınması gereken, yoruma ilişkin şu üç temel problemi irdeledik: yazarının kim olduğu sorunu; bileşik kelime olan *olisbodokos* yakıştırmasının anlamı; fragmanın ikinci satırında geçen Πωλυανακτ[ι]δαίς (Polyanaktidais) kelimesinin morfolojisi (özellikle cins ve sayısı)⁶. Öncelikle, Sappho’ya da Alkaios’a da işaret eden eşit derecede ikna edici gerekçeler nedeniyle F 99 fragmanın yazarıyla ilgili belirsizlik devam etmektedir. İkinci olarak, *olisbodokos* sıfatı “yapay fallus alan” anlamıyla telleri, muhtemelen de Polyanaktidai ailesinden biri ya da birilerinin çaldığı telleri nitelemesi durumunda daha anlamlı olmaktadır. Bu yakıştırmının cinsellik ilgili anlam yükü Sappho’nun ve hatta Alkaios’un dilinde rastladığımız

2 Türkçede Midilli Adası.

3 Yunan lirik şiirinin, MÖ 7. yüzyılın ikinci yarısında Lesbos’ta doğan iki ünlü ozanı.

4 Özet boyunca kısaca F 99 olarak anılacaktır.

5 ‘Yapay fallus’ anlamındaki *olisbos* ismine ‘almak, kabul etmek’ anlamındaki dekhomai fiilinden türemiş -dokus biçiminin eklenmesiyle oluşan sıfat.

6 Söz konusu fragmanın yazılı olduğu tek papirüste bu kelimenin, bazı harfleri noksan, bazıları eksik olduğu için, adı geçen aileden kimi gösterdiği tam olarak okunamamaktadır.

diğer örneklerden daha yoğun olmakla birlikte, müstehcenlik her iki şairin de yergi tarzına asla yabancı değildir. Diğer yandan Πολυανακτ[ί]δαίς (Polyanaktidais) kelimesiyle Polyanaks hanesinin erkekleri de kadınları da kastedilmiş olabilir, ama erkek ya da erkekleri ifade ediyor olması kesin değilse de daha muhtemeldir.

Başlığı “Lyric Decorum in Mytilene” olan üçüncü bölümde F 99 fragmanındaki sövgüyü, Mytilene’deki sosyo-müzikal dünyanın daha geniş bağlamıyla etkileşimde olan bir müzik eleştirisi olarak ele aldık. Arkaik Dönem’de Lesbos Adası ve başta Mytilene şehri, toplumsal ve politik mücadelelerinin yanı sıra müzik sanatına, özellikle de lirik sanata verdiği önemle de tanınmıştı. Bu sövgünün Mytilene toplumunun bu iki yönünü de yansıttığı düşünülmelidir: Rakip hanenin üyelerine (Polyanaktidai) karşı şairin beslediği kişisel ve(ya) politik düşmanlık, varlığını bu “lirik şiirdeki edebî”, müzik eğitiminin teknik açıdan kusursuz ve toplumsal beklentiye uygun teşhirinin ve lir icrasındaki rafine zevkin ezici, aynı zamanda da bu kişilerin ahlaki ve politik liyakatini sorgulayan eleştirisinde belli eder. Karşılaştırma olanağı sağladığından, “lirik seçkinciliğin” Atina’daki Yeni Komedyanın müstehcen, politik ve ahlakçı müzik eleştirisindeki benzer başka örnekleri, özellikle Pherekrates’in⁷ *Kheiron* oyununun bilindik pasajı da (F 155 K-A) tartışmaya dahil edilmiştir. O pasajda bir kadın olarak kişileştirilen Müzik, Atina’daki popüler “Yeni Müzik” hareketinin öncüleri arasında yer alan çeşitli şair-bestecileri kendisine cinsel tacizde bulunmakla itham eder. Bizce popüler müzisyenlere yönelik, komedyaya ait bu türden eleştiriler, F 99 fragmanında geçen, müzik anlamında şaibeli Polyanaktidai ailesine karşı *iambos* şiiri biçimindeki saldırıyla aynı çizgidedir. Hatta Pherekrates *Kheiron* oyununda Mytilene kökenli *kitharōdos*⁸ Phrynīs’e saldırısında bu fragmana atıfta bulunuyor bile olabilir.

“Immoral Lyres” başlığını taşıyan dördüncü bölümde *olisbodokos* teriminin şiirsel anlamına daha yakından bakılmıştır. F 99 fragmanındaki bu yakıştırmada, komedyanın müzik ve cinsellikle ilgili sövgüsünü gölgede bırakan, şiirsel veya hitabete özgü iki teknik kullanıldığı kanısındayız. Bunlardan ilki *katakhresis* denilen, zihinde çarpıcı ve grotesk bir görüntü canlanmasını sağlamak için kullanılan söz sanatıdır: biçimce yapay fallusu andıran mızrap, görgüsüz ellere düştüğü zaman düşünsel olarak gerçekten de yapay fallusa dönüşür ve böyle anılır. Komedyalarda olduğu gibi burada da meselenin pratik boyutu ve gerçekçilik gözlemlenmez. Polyanaktidai üye veya üyelerinin gerçekten de mızrap ya da yapay fallusla telleri çaldığını varsaymamız gerekmez. Zihinde canlandırılmak istenen mecaz yüklü hayal ara bir noktada durur ve kimi araştırmacıların yaptığı gibi sadece gerçek anlamıyla almaya çalışmak söz konusu yakıştırmaların şiirsel sanatıyla ilgili boyutunu gözden kaçırmak anlamına gelir. Mızrap-yapay fallus (plēktron-olisbos) absürt, Polyanaktidai üye veya üyelerinin bayağı müzisyenliğinin ve sapkın mizacının, duruma uygun biçimde “uygunsuz” bir imgesidir.

7 Atina’da MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısında ün kazanan, günümüze yirmiyeye yakın eserinin sadece adları ve diğer antik yazarların alıntılıdığı tek tük cümleleri ulaşan komedyacı yazarı.

8 Kendi şarkısına telli çalgı *kithara*’da eşlik eden profesyonel müzisyen.

Söz konusu yakıştırmadaki ikinci söz sanatı, kişileştirme de içeren bir *hypallage* kullanımındadır. “Yapay fallus alan” teller, doğrudan bu telleri çalanı da çağırıştır; Polyanaktidai üye veya üyelerinin çalgısı, sahib(ler)inin bayağı imgesiyle özdeşleştirilerek kişileştirilmiştir. Benzer biçimde “edepsiz bir lirin” kişileştirildiği, politik vurgusu apaçık bir örneğe Aristophanes’te⁹ de rastlarız. *Athilar* oyununda (989-99 str.) koro, ünlü demagog Kleon’un küçüklüğünde lirini sadece “rüşvet alma makamına” – ‘Dor makamında’ anlamına gelen *dōristi* ile ‘rüşvet alır tarzda’ anlamındaki *dōrodokisti* arasında bir kelime oyunu yapılmıştır – göre akort etmeyi öğrenebildiğini iddia eder. Bilebildiklerimiz itibarıyla, komedyada geçen bu bileşik kelimeyle *olisbodokos* arasındaki biçimsel benzerlik tümüyle tesadüf eseri olmayabilir. Açıkça kişileştirilmiş, “rüşvet alan” liri, Kleon’un nahoş politik geleceğinin daha gençliğinden belli olduğunu belirtmek amacıyla kullanılmıştır hiç şüphesiz. Alkaios’un F 70 V fragmanı daha da yakın bir örnek teşkil eder. Şarkı formundaki bu metinle konumuz olan F 99 fragmanının, toplumdaki ve lirik şiirdeki edeple ilgili kabulleri ortak bir ideolojiye dayanmaktadır. Alkaios, eski müttefiki şimdiki düşmanı Pittakos’un da üyesi olduğu politik kanadın katıldığı bir şölen (symposion) tasavvur eder; Mytilene’de demagojiyle iktidara gelirken Alkaios’un bulunduğu tarafa ihanet etmiş, şimdi de “şehri yutmak” üzeredir (70.7). Aradaki şu fark hissettirilir: Alkaios ile dostlarının tertiplemediği şölenlerde – F 70 fragmanının inşadı bu vesileyledir – lir ve barbitos çalgıları nazik konuşmalara ve sofrada eşlik edip, bunları taçlandırmaktayken, Pittakos’un şölenlerindeki müzikal manzara bunun tam tersidir. Alkaios *barmos* (*barbitos* kelimesinin başka bir söylenişi) çalgısını şölenlerde Pittakos’a eşlik eden görgüsüz konuklardan biri olarak kişileştirir. Kendisini tıngırdatarken munasip müzik yapma edaları takınan “tembel palavracılar” gibi *barmos* çalgısı kendinden olanları hoşnut etmekten başka bir şeye tasalanmadan yırtınır ve coşar. Eğer bu kaba *barbitos* Pittakos’un tüm yanlışlarını örnekliyorsa, F 99 fragmanındaki “yapay fallus alan teller” de Polyanaktidai hanesinin bozulmuşluğu hakkında nicesini söylüyor olmalıdır.

Πολυανακτ[ι]δαίς (Polyanaktidais) kelimesinin Polyanaks hanesinin erkek üye veya üyelerini gösterdiğini kabul edecek olursak, F 99 fragmanında tasavvur edilen sahnenin, F 70 fragmanındaki gibi bir şölen olması oldukça muhtemeldir. Diğer yandan, hanenin kadın üyelerine karşı söylendiğini düşünecek olursak – bu durumda yazarın Sappho olması daha muhtemeldir – o zaman muhtemelen Polyanaks kadınlarının müzik yapma etkinliğinin Sappho takipçilerinininkiyle aynı türden olduğu, belki ev kadınlarının bir araya geldiği yerlerde, belki bir kültürün tapınağında ve hatta belki de, ritüelleşmiş bir koro icrasında gerçekleştiği tasavvur edilmiştir. Ama şölenle ilgili olan gibi bu durumlarda da teller yine çalanların bayağı mizaçlarına bürünür: Lir telleri kendilerini çalan kadınların şehvet düşkünlüğünü yansıtacak biçimde değersizleşmiştir. Söz

⁹ Eski Attika komedyasının en büyük ismi; MÖ 5. yüzyıl sonu 4. yüzyıl başında Atina’da büyük başarı kazanmış, eserlerinden on biri günümüze tam ulaşmış, Batı edebiyatının sayısız komedyacı tarafından örnek alınmıştır.

konusu yakıştırma şu diğer varsayımı da tetikleyebilir: Polyanaks kadınlarının cinsel edepsizliklerinin gerçek nedeni iyi bir müzik kültüründen yoksun olmalarıdır. Ne olursa olsun, lirik şiirdeki edeple cinsellikteki bir tutulmuş ve birinin çiğnenmesi diğerinin de çiğnenmesi anlamına gelmiştir.

“Sappho’s Invention” başlığını verdiğimiz beşinci bölümde, Suda sözlüğünde (σ 107 maddesinde) Sappho’nun yaşamı ve kariyeriyle ilgili genel açıklamada geçen şaşırtıcı bir nokta değerlendirilmiştir. Maddenin sonuna doğru Sappho’nun denediği çeşitli şiir türlerinin bir listesi verilmiştir ve bunun ortaya yakın yerinde onun mızrabın mucidi olduğu iddiasını buluruz (“Lirik şarkılardan oluşan dokuz kitap kaleme almış, mızrabı icat etmiş, ayrıca epigramlar, *elegeia*, *iambos* ve *monōdos*¹⁰ türünde eserler yazmıştır.”). İcatlar tarihiyle ilgili bu yanlış kayıt bizce Sappho’nun Atina’daki alımlanışı bağlamında, şölen sırasında ya da komedy sahnesinde ortaya çıkmıştır. Bu etkinliklerin ikisinde de Sappho figürü sürekli itibarsızlaştırılmış, erotik nitelikli lirik şiirin şehvet düşkününü bir yaratıcısı olarak görülmüştür. F 99 olarak bildiğimiz fragmanı Atinalıların Sappho’ya ait şarkılardan biri saydığını varsayarsak, *olisbodokos* kelimesinin nasıl yanlış okunabildiğini de kolayca görürüz; öyle ki, metnin özündeki sövgü Sappho’nun kendisine karşı çevrilmiştir. Ancak o durumda *olisbodokos* kelimesinin anlamıyla ilgili asıl bağlam olan Mytilene’deki müzikal ve politik çekişmeler dikkate alınmamış ve mızrap-yapay fallus figürü üzerinden Polyanaks hanesinin göstermelik müzisyenliğine karşı kurulan asıl itibarsızlaşma Sappho’nun kendi itibarsızlaşmış müzikal ve cinsel kimliğinin parçası haline gelmiş olurdu. F 99 fragmanının bu yanlış yorumu Suda sözlüğündeki mızrabı Sappho’nun icat ettiğini kaydeden aktarımın kökenini oluşturmuş olabilir. Bu basit kayıta geçmeyen, bu geleneğin, Sappho’nun bu icadı aynı zamanda *olisbos* olarak kullanmak üzere yaptığı (ya da mızrap olarak başta *olisbos*’u kullandığı) yönündeki müstehcen alt metnidir. Bu şaka şölen ortamında doğmuş ve sonradan komedy sahnesine aktarılmış, ya da belki ilk olarak, kendisinin o “kullanışlı” icadını, yani mızrabı göstermek için Sappho’yu sahneye taşıyan bir Eski veya Orta Komedy şairi tarafından bulunmuş olabilir.

References/Kaynakça

- Aloni, A. (1997). *Saffo. Frammenti*. Florence: Giunti Editore.
- Caciagli, S. (2011). *Poeti e società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del viii/ vi secolo a.C.* Amsterdam: Hakkert.
- Campbell, D. (1982). *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Campbell, D. (1988). *Greek Lyric II: Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- D’Angour, A. (2005). Intimations of the classical in Early Greek *Mousikē*. In J. I. Porter (Ed.), *Classical pasts: The classical traditions of Greece and Rome* (pp. 89–105). Princeton: Princeton University Press.

¹⁰ Yunan lirik şiirinin konu, vezin ve inşat/terennüm geleneği açısından farklılık gösteren türleri.

- Dover, K. J. (1989). *Greek homosexuality*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ferrari, F. (2010). *Sappho's gift: The poet and her community* (Trans. B. Acosta-Hughes and L. Prauscello). Ann Arbor, Michigan: Michigan Classical Press.
- Franklin, J. (2003). The language of musical technique in Greek epic diction. *Gaia: Revue Interdisciplinaire Sur La Grèce Archaique*, 7, 295–307.
- Giangrande, G. (1980). Sappho and the ὄλιβος. *Emerita*, 48, 249–250.
- Gomme, A. W. G. (1957). Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho. *Journal of Hellenic Studies*, 77, 255–266.
- Green, P. (1998). *Classical bearings: Interpreting ancient history and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Halperin, D. M. (1990). *One hundred years of homosexuality: And other essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Hardie, A. (2005). Sappho, the muses, and life after death. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 154, 13–32.
- Headlam, W., & Knox, A. D. (1922). *Herodas: The mimes and fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hedreen, G. (2006). “I let go my force just touching her hair”: Male Sexuality in Athenian Vase-painting of Silens and Iambic Poetry. *Classical Antiquity*, 25, 277–325.
- Keuls, E. C. (1993). *The reign of the phallus: Sexual politics in ancient Athens* (2nd ed.). Berkeley: University of California Press.
- Kugelmeier, C. (1996). *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten Attischen Komödie*. Beiträge zur Altertumskunde 80. Stuttgart and Leipzig: De Gruyter.
- Kurke, L. (1994). Crisis and decorum in sixth-century Lesbos: Reading Alkaios otherwise. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 47, 67–92.
- Landels, J. G. (1999). *Music in ancient Greece and Rome*. London & New York: Routledge.
- Lobel, E. L. (1951). *The Oxyrhynchus Papyri*, XXI. London: The Egypt Exploration Society.
- Martin, R. (2016). Sappho, iambist: Abusing the brother. In A. Bierl & A. Lardinois (Eds.), *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song* (Vol. 2, pp. 110–126). Leiden & Boston: Brill.
- Most, G. W. (1995). Reflecting Sappho. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 40, 15–38.
- Nagy, G. (2007). Did Sappho and Alcaeus ever meet? In A. Bierl, R. Lämmle, & K. Wesselmann (Eds.), *Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei der Griechischen* (pp. 211–269). Berlin & New York: De Gruyter.
- Nelson, M. (2000). A note on the ὄλιβος. *Glotta*, 76, 75–82.
- Neri, C. (2013). Olisboi e Polianattidi (Sapph. fr. 99 L.-P. = Alc. fr. 303A V.). *Eikasmós*, 24, 11–28.
- Olson, S. D. (2007). *Broken laughter: Selected fragments of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Page, D. (1955). *Sappho and Alcaeus: An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Pöhlmann, E. (2011). Twelve chordai and the Strobilos of Phrynys in the Chiron of Pherecrates (PCG fr. 155). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 128, 117–133.

- Power, T. (2007). Ion of Chios and the politics of Polychordia. In V. Jennings & A. Katsaros (Eds.), *The world of Ion of Chios* (pp. 179–205). Leiden: Brill.
- Power, T. (2010). *The culture of kitharōidia*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies/Harvard University Press.
- Restani, D. (1983). Il Chirone di Ferecrate e la ‘nuova’ musica greca. *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, 139–192.
- Rodríguez Somolinos, H. (1994). Notas léxicas a Safo y Alceo. *Emerita*, 62, 109–123.
- Rosen, R. (1988). *Old Comedy and the iambographic tradition*. Atlanta: Scholars Press.
- Rosenmeyer, P. A. (2006). Sappho’s iambics. *Letras Clásicas*, 10, 11–36.
- Snyder, J. M. (1997). *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*. New York: Columbia University Press.
- Spencer, N. (2001). Exchange and stasis in Archaic Mytilene. In R. Brock & S. Hodkinson (Eds.), *Alternatives to Athens: Varieties of political organization and community in ancient Greece* (pp. 61–81). Oxford: Oxford University Press.
- Stern, J. (1979). Herodas’ *Mimiamb* 6. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 20, 247–254.
- West, M. L. (1970). Burning Sappho. *Maia*, 22, 307–330.
- West, M. L. (1990). Notes on Sappho and Alcaeus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 80, 1–8.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press.
- Williamson, M. (1995). *Sappho’s immortal daughters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wilson, P. (2004). Athenian strings. In P. Murray & P. Wilson (Eds.), *Music and the muses: The culture of mousike in the classical Athenian city* (pp. 269–306). Oxford: Oxford University Press.
- Yatromanolakis, D. (2007). *Sappho in the making*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies/Harvard University Press.

Received: 2 mars 2017

Revision received: 31 mai 2017

Accepted: 12 juillet 2017

OnlineFirst: 30 novembre 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0004 • December 2017 • 37(2) • 283–313

Research Article

Philologie de la Créolisation des Traditions Musicales du Mašriq*

Nidaa Abou Mrad¹

Résumé

Au gré de l'histoire mouvementée du territoire géoculturel du Mašriq et symbolique de « l'Orient musical », s'est mise en place une importante palette de traditions musicales vivantes. Particulièrement marquée du double point de vue rythmique et stylistique, la diversité des pratiques musicales de ce territoire est la conséquence directe de leurs différences contextuelles. Il s'agit d'abord du scea prosodique que la langue des textes chantés imprime sur le rythme des chants et qui varie sensiblement d'un contexte linguistique (syriaque, grec, persan, copte, arabe, turc, arménien etc.) ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent ce rythme. Cette empreinte est inhérente à l'arbitrage esthétique que rendent ces rituels entre verbe et geste et qui se superpose à l'antique dialectique du λόγος (*logos*, parole/verbe) et du μέλος (*mélōs*, mélodie) et à l'opposition du vocal à l'instrumental. En prenant appui sur l'analyse symbolique des rituels dans lesquels les pratiques musicales sont engagées, la modélisation triadique esthétique et stylistique musicale, par laquelle débute cet article tou en s'inscrivant dans la théorie sémiotique modale, est avant tout d'inspiration anthropologique religieuse et d'essence sémiotique/sémiologique ternaire. Aussi cet article étudie-t-il dans cette perspective quatre importants actes syncrétistes fondateurs de grandes traditions musicales régionales : l'instauration (au iv^e s.) de l'hymnodie chrétienne, la création (au vii^e s.) de la musique de cour arabe médiévale, les tiraillements (observée au xix^e s.) entre les systèmes mélodiques traditionnels de l'Orient, en conséquence de contacts avec l'Occident, et l'élaboration (au xix^e s.) de la nouvelle mouture de la tradition musicale lettrée (artistique ou classique) arabe du Mašriq, par métissage entre des dialectes musicaux régionaux. Ces avènements sont envisagés, du double point de vue sémiotique et philologique, en tant qu'évolutions historiques de dialectes d'une seule et même langue musicale régionale, transmodale et transtraditionnelle, ces dialectes étant assujettis à des processus de *créolisation musicale*.

Mots-clés

Traditions musicales de l'Orient • Métissage musical • Sémiotique modale • Schèmes esthétiques musicaux traditionnels • Nahḍa musicale

* Article destiné au numéro spécial de la Revue turque de sociologie « Musique et société dans les cultures classiques » et construit à partir de l'ouvrage *Éléments sémiotique modale: Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques de l'auteur* (Abou Mrad, 2016).

¹ Nidaa Abou Mrad (Prof.), musicologie, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, 40016 Hadat-Baabda, Liban. Email: nidaa.aboumrada@ua.edu.lb

To cite this article: Abou Mrad, N. (2017). Philologie de la créolisation des traditions musicales du Mašriq. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 283–313. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0004>



Philology of the Creolization of Mashriq's Musical Traditions

Nidaa Abou Mrad¹

Abstract

As expected from the colorful history of Mashriq's cultural geography and the symbolic system of the "musical East," there is today in that region a great variety of musical traditions. The richness of this region's music, regarding rhythm and style especially, is the natural result of these musical traditions' contextual differences. The fundamental distinction is the prosodic stamp that the language of the lyrics left on the rhythm of the chant, contextually depending on the language (Syrian, Greek, Persian, Coptic, Arabic, Turkish, Armenian, etc.) or dialect. It is mainly caused by the metrical influence (metrical stamp) of religious and non-religious rituals on the rhythm. This influence, which also appears in the logos (utterance/word) – melos (melody) dialectic and the vocal – instrumental music opposition of Ancient Greece, is inherent to the rituals' aesthetic preference between utterance and gesture. The threefold stylistic and aesthetical music modeling that has been chosen at the outset of the study and thoroughly explored within modal semiotics is based on the symbolic analysis of rituals involving music making. Based on a threefold semiotic approach, it is mainly inspired by the anthropology of religion. Thus have been studied the four principal, constituent and syncretist stages of the great musical traditions of the region: The foundation of the Christian hymnography (4th century); the beginnings of Medieval Arabic court music (7th century); inconsistencies in the traditional Eastern melodic systems (mainly 19th century) as a consequence of the contact with the West, and finally, the embodiment of a new form of theory-based Arabic music tradition (artistic or classic) in Mashriq (19th century). All these stages have been explored, from the double perspective of semiotics and philology, as the evolution of the dialects of a single regional music idiom (trans-modal and trans-traditional) that has undergone musical creolization.

Keywords

Musical Traditions of Mashriq • Musical Creolization • Modal Semiotics • Aesthetic Patterns in Traditional Music • Musical Dimension of Nahḍa



Au gré de l'histoire mouvementée du territoire géoculturel du Mašriq² et symbolique de «l'Orient musical» (During, 1994), s'est mise en place une importante palette de traditions musicales vivantes. Particulièrement marquée du double point de vue rythmique et stylistique, la diversité des pratiques musicales de ce territoire est la conséquence directe de leurs différences contextuelles. Il s'agit d'abord du sceau prosodique que la langue des textes chantés imprime sur le rythme des chants et qui varie sensiblement d'un contexte linguistique (syriaque, grec, persan, copte, arabe, turc, arménien etc.) ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent ce rythme. Cette empreinte est inhérente à l'arbitrage esthétique que rendent ces rituels entre verbe et geste (Chailley, 1996, p. 17-18) et qui se superpose à l'antique dialectique du *λόγος* (*logos*, parole/verbe) et du *μέλος* (*mélōs*, mélodie) et à l'opposition du vocal à l'instrumental. En prenant appui sur l'analyse symbolique des rituels dans lesquels les pratiques musicales sont engagées, la modélisation triadique esthétique et stylistique musicale, par laquelle débute cet article, suit, tout en s'inscrivant dans la théorie sémiotique modale (Abou Mrad, 2016), est avant tout d'inspiration anthropologique religieuse et d'essence sémiotique/sémiologique ternaire. Aussi cet article étudie-t-il dans cette perspective quatre importants actes syncrétistes fondateurs de grandes traditions musicales régionales : l'instauration (au IV^e siècle) de l'hymnodie chrétienne, la création (au VII^e siècle) de la musique de cour arabe médiévale, les tiraillements (observée au XIX^e siècle) entre les systèmes mélodiques traditionnels de l'Orient, en conséquence de contacts avec l'Occident, et l'élaboration (au XIX^e siècle) de la nouvelle mouture de la tradition musicale lettrée (artistique ou classique) arabe du Mašriq, par métissage entre des dialectes musicaux régionaux. Ces avènements sont envisagés, du double point de vue sémiotique et philologique, en tant qu'évolutions historiques de dialectes d'une seule et même langue musicale régionale, transmodale et transtraditionnelle, ces dialectes étant assujettis à des processus de *créolisation musicale*.

Sémiotique Modale

La sémiotique modale (Abou Mrad, 2016) propose une formalisation de la composition des séquences musicales traditionnelles monodiques modales. Il y est question d'une grammaire générative, donc d'un ensemble restreint de règles qui décrivent et prédisent l'élaboration de séquences associées à un mode mélodique donné, à un style rythmique déterminé et à une forme précise, le tout étant inhérent à une tradition particulière de l'Orient musical. Cette méthode formaliste réécrit ces séquences en termes d'indicateurs sous-jacents qui subissent des transformations pour aboutir à la composition ou l'improvisation proprement dite. De ce jeu sur les structures mélodiques profondes surgit une signification musicale intrinsèque. Celle-ci se complète d'une signification d'ordre culturel, inhérente au sceau stylistique rythmique qu'impriment dans la *pâte* musicale la parole chantée et le geste musicalisé.

² Orient méditerranéen du monde arabe.

Tripartition linguistique musicale. Cette sémiotique modale fait sienne la distinction que fait la linguistique entre langage, langue et parole (Saussure, 1972). Ainsi la musique est-elle une faculté générale et inhérente de l'humain de s'exprimer et de communiquer à l'aide d'unités sonores musicales, ce qui permet de l'assimiler à un langage universel. Celui-ci se décline en des *langues musicales* culturellement différenciées, consistant chacune en un système mélodique abstrait d'unités sonores discrétisées et structurées, que l'on peut apprendre et pratiquer dans un contexte socioculturel donné. On compte parmi ces langues mélodiques : la langue modale monodique transtraditionnelle (d'Asie méridionale, centrale et occidentale, d'Afrique du Nord et d'Europe [médiévale]), la langue pentatonique/pentaphonique monodique (du restant de l'Asie, d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique, voir Picard, 2001b) et la langue tonale harmonique de l'Occident. En outre, les particularismes traditionnels culturels, notamment d'ordre stylistique rythmique, déclinent chaque système en des *dialectes musicaux* qui s'identifient à des traditions musicales régionales ou locales.

Quant à la parole, en tant qu'usage contextualisé du système linguistique, elle trouve son équivalent musical dans cette énonciation (perçue et rendue) qui consiste en l'actualisation que fait un musicien donné de la compétence langagière musicale commune à partir du système mélodique d'une *langue musicale* particulière et du style traditionnel rythmique d'un *dialecte musical* déterminé, et ce, à un moment précis et dans un contexte déterminé.

Grammaticalité musicale. Dans son «Épistémologie d'une musicologie analytique», Nicolas Meeùs (2015, p. 100) identifie l'objet primordial de la musicologie à l'étude de la grammaire musicale. Cependant, l'intuition d'une compétence grammaticale universelle germe dans l'herméneutique de l'arborescence modale, telle que la théorise au XVI^e siècle le musicologue/grammairien/calligraphe levantin Muzaffar al-Ḥiṣnī, et reçoit sa formulation psycholinguistique cognitive dans les travaux de Noam Chomsky.

Ainsi *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī assigne-t-il au compositeur compétent la maîtrise de «la science des nombres [de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode], des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales]», qui constituent l'arsenal morphophonologique et syntaxique du déploiement compositionnel (Abou Mrad et Didi, 2013, p. 29-50). Selon al-Ḥiṣnī, une telle compétence grammaticale n'est cependant pas spécifique de la musique, tout au moins en tant que compétence générale et non pas dans les paramètres particuliers qui manifestent celle-ci. Il s'agit, pour cet auteur, d'une compétence grammaticale musicale qui est analogue à celle de la grammaire de la langue arabe et à celle de la syntaxe graphique de la calligraphie arabe.

De même, cette théorie assigne au musicologue une aptitude à l'herméneutique mélodique. Le *savant* est ainsi gratifié dans le traité anonyme *L'arbre aux calices*

renfermant les principes des modes «du don de l'exégèse des structures originelles/fondamentales³ des modes» qui relèvent de l'arbre transmodal de la Tradition (Ḥašaba et Faṭhallāh, 1983, 1535, f. 57[b]-76[a]). Préfigurant l'usage fait par Heinrich Schenker (Meeùs, 1993) de la notion de Structure Originelle Fondamentale ou *Ursatz*, de même que la distinction faite par la grammaire chomskyenne entre structure profonde et structure de surface, cette sorte d'herméneutique de l'arborescence modale consiste à réduire les formules musicales réelles pour faire apparaître leurs catégories sous-jacentes.

Sans entrer dans les détails de cette grammaire musicale commune de la sémiotique modale, le présent article se focalise sur les interactions qui ont existé entre les divers systèmes musicaux traditionnels de l'Orient modal et qui ont abouti à la mise en place de traditions musicales créoles vivantes jusqu'à nos jours.

Créolité musicale de l'Orient antique

L'examen des phénomènes de contact entre les dialectes nécessite au préalable une relecture des schèmes esthétiques qui sont en jeu dans les métissages étudiés depuis l'antiquité, en partant de la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906) et en l'intégrant dans une acception ternaire de l'esthétique musicale.

Une dyade esthétique: De fait, le dionysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes de l'actuelle Turquie) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau. C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Ces cultes sont centrés sur des divinités dont la symbolique est agraire. Celle-ci est liée aux cycles saisonniers de la vie, en termes de mort et de résurrection. Autour de ces mythes se construisent des mystères initiatiques, dans le cadre desquels les fidèles sont appelés à s'unir rituellement à cette divinité dans sa mort et sa résurrection, afin de trouver leur salut, et ce, notamment, dans le cadre de cérémonies collectives de transe (ivresse/enthousiasme bachique). Accompagné de cycles rythmiques à frappes percussives, l'aulos joue à un moment donné une ritournelle qui induit et conduit une transe communielle de possession (Rouget, 1980), qui est colorée de πάθος/pathos. L'intégration de cette formule récurrente à un énoncé musical différent (avec lequel elle alterne selon un schéma de solo/tutti) instaure la forme responsoriale, qui englobe d'une manière transcendante cette ritournelle.

³ La racine arabe 'ašl du prédicatif 'ašliyya, assigné au terme *mabānī*, traductible par « structures », se prête à la même traduction ambivalente en fondement/origine que le préfixe allemand *Ur*.

Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Celle-ci consiste à chanter des hymnes (généralement de louange à la divinité) et à en assumer l'ἦθος/*éthos*, selon un schéma strophique, c'est-à-dire en appliquant récursivement la composition musicale de la strophe de tête à toutes les strophes de l'hymne. De même l'apollinisme hellène dorique s'exprime-t-il musicalement par la citharodie, chant hymnique/strophique accompagné de cithare ou de lyre, instruments comportant un matériau animal (notamment, des cordes en boyaux de mouton).

Une esthétique trinitaire: Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif – qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne –, l'auteur (Abou Mrad, 2016, ch. 2) adjoint le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation. Celle-ci consiste en la lecture publique musicalisée du texte révélé. La rythmique mesurée ou périodique est écartée au profit exclusif d'un débit rythmique reflétant la prosodie syllabique de la langue verbale. La dimension ascétique de cette lecture mélodieuse, totalement inféodée au verbe révélé, vise à protéger l'énoncé du *λόγος* divin à l'égard des affects déclamatoires (Corbin, 1961, p. 3).

Cette cantillation scripturaire est la base du chant synagogaal, auquel remontent les chants des liturgies chrétiennes initiales. S'y ajoute la psalmodie, ou chant des psaumes (qui ramène au schème laudatif apollinien), qui, selon les contextes, peut prendre trois formes : la psalmodie directe (proche de la cantillation) ; la psalmodie alternée entre deux chœurs, dite antiphonée ; et la psalmodie responsoriale qui se fait en alternance entre versets de l'officiant et répons de l'assemblée : *Amen* ou *Alléluia*.

Au terme de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès *réinterprétatif*. Cette désignation correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues païens. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

Une « esthétique du Père »: schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendante stricte*, ayant pour expression musicale la

cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (*λόγος*) prophétique normative qui constitue le canal salvateur; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes;

Une «esthétique du Fils»: schème à dominance mélodique et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communielle transcendantale*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* («Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu»), ce schème est en outre crucial pour l'islam chiite, dans la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communielle et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Ḥusayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī.

Une «esthétique de l'Esprit Saint »: un schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative et mystique immanente*, ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.

Cette esthétique et stylistique musicale trinitaire interfère naturellement avec la catégorisation des styles de remplissage mélodique (*μέλος*) ou *mélodiation* des syllabes d'une parole (*λόγος*) cantillée ou chantée. Cette catégorisation consiste principalement dans la triade stylistique *syllabique*⁴, style proche du schème du Père, *neumatique*⁵, style proche du schème de l'Esprit Saint et *mélismatique*⁶, style proche du schème du Fils.

Le syncrétisme hymnique ephrémien: Le système musical chrétien, qui diffuse autour de la Méditerranée à partir du Levant, est confronté très vite à des défis culturels et culturels qui vont l'amener à s'acculturer. Le principal syncrétisme élaboré dans cette perspective consiste en la genèse de l'hymnodie chrétienne. On assiste alors à l'appropriation par la liturgie chrétienne de la forme (musicalement) répétitive de

4 Style de mélodiation affectant à chaque syllabe une note et une seule.

5 Style de mélodiation affectant à certaines syllabes un neume (courte formule de remplissage mélodique) composé de deux à quatre notes.

6 Style de mélodiation affectant à certaines syllabes plusieurs neumes successifs.

l'hymne, issue du paganisme antique, pratiquée par le chant populaire et employée à profusion par les sectes hétérodoxes des premiers siècles. Ce processus s'inscrit dans la logique de la réinterprétation, par laquelle les nouvelles valeurs chrétiennes vont changer la signification de l'ancienne forme hymnique, afin, précisément de retourner cette arme (dangereuse par son attrait populaire) contre le prosélytisme hérétique en lui faisant porter un texte orthodoxe.

Ainsi saint Éphrem (Nisibe, 303 – Édesse, 373), tenu par la postérité pour fondateur de l'hymnodie chrétienne, s'oppose-t-il à des dynamiques antagonistes de l'orthodoxie. Il s'agit d'abord de la tradition de Bardesane (144-223), auteur de cent cinquante hymnes entachés d'hétérodoxie. Il est confronté également au legs de Paul de Samosate, évêque indigne d'Antioche (260-272), qui a composé et fait chanter à des chœurs de femmes des hymnes à sa propre gloire. Aussi la réaction de saint Éphrem a-t-elle consisté à former des chœurs de jeunes filles et à leur apprendre des hymnes de sa composition en langue syriaque : les *madrōše*, hymnes strophiques heptasyllabiques ayant pour vocation l'enseignement de la foi (Hage, 1999, p. 65).

Le contenu orthodoxe de l'enseignement véhiculé par les hymnes des Pères de l'Église précités, de même que l'influence spirituelle de ces derniers, a permis l'intégration de ce nouveau corpus dans la liturgie des églises syrianophones et hellénophones du Levant. À des textes poétiques strophiques néoformés, on a associé des mélodies simples, de style syllabique, faciles à apprendre, souvent empruntées aux traditions musicales populaires locales. Aussi sont-ce ces hymnes de tradition ephrémienne qui constituent le propre des liturgies syrianophones du Levant et tout particulièrement de la liturgie de l'office maronite.

À l'instar de cette synthèse réalisée antécédemment entre forces dionysiaque et apollinienne au sein de la tragédie grecque, l'hymne ephrémienne métisse la lyre animale avec l'aulos végétal et stratifie leurs rythmes hétérogènes en en intégrant euphoniement les syllabes poétiques hymniques au sein de pulsations percussives, souvent boiteuses ou irrégulières, dansantes et enivrantes/enthousiasmantes.

En y regardant de plus près, le processus dit du *šuhlōfō* ou de transformation d'hymnes du Šḥīm (Temps ecclésial ordinaire) en hymnes du Ḥāšō (Semaine Sainte) semble relever d'un passage esthétique et stylistique qui se ferait d'une configuration *éthique*, axée sur la scansion syllabique, vers une configuration *pathétique*, qui intègre la dynamique de la danse aux chants de la Semaine Sainte. Aussi le chant liturgique maronite, avant sa contamination par le dolorisme latin au XIX^e siècle (Abou Mrad et Maatouk, 2012), a-t-il ceci de spécifique que, plutôt que d'employer des mélismes (musique liturgique orthodoxe) ou des échelles modales aux intervalles resserrés pour exprimer le Mystère de la Croix (musique liturgique latine baroque et romantique), gravit le calvaire en dansant une danse de rythme *aksak*, cyclique à base de pulsations

bichrones 3/2 – selon la typologie rythmique de Constantin Brăiloiu (1951) –, en un élan communiel qui prépare à la joie pascale de la Résurrection.

Créolité musicale du Croissant fertile médiéval

Cette nouvelle section s'attelle à l'étude du composant mélodique modal des métissages réalisés au moyen âge entre diverses traditions, sur le territoire du Croissant fertile. Dans ce composant également, les schèmes esthétiques susdécrits opèrent. Il est en effet attendu que les configurations grammaticales modales correspondent à des structures effectivement décrites, au gré de l'histoire, dans des textes musicologiques autochtones. Or, de tels modèles mélodiques s'originent généralement dans deux postures épistémiques opposées. La première est normative et structurale. En privilégiant la quantification des structures mélodiques, elle est qualifiable de *mélométrie*. Elle s'alimente de mesures d'intervalles (par le biais notamment de rapports de longueurs de cordes vibrantes) et s'inscrit dans le sillage des théories musicales grecques antiques, de base pythagoricienne. Par contre, la seconde posture relève d'une description formulaire, d'ordre grammatical, de la pratique musicale que proposent des théoriciens issus de la communauté des détenteurs de la tradition. Or, les approches mélométriques élaborées par les théoriciens arabophones médiévaux pèchent par excès de normativité arithmétique et doivent être soumises à une critique rigoureuse en ce sens. Celle-ci passe par l'investigation des références esthétiques de la dualité posturale observée. Aussi est-ce en oscillant entre ces deux pôles musicologiques qu'il est possible de saisir la pertinence traditionnelle des configurations phonologiques modales décrites selon cette perspective diachronique qui mérite la désignation de philologie modale de l'Orient musical.

Λ'οκτώηχος ecclésiastique levantin: La prise de conscience musicologique de l'importance du composant formulaire dans l'appréhension de la modalité remonte aux travaux effectués au début du siècle dernier sur le champ des traditions (religieuses) de l'Est méditerranéen (Powers 2001, p. 830). Il est en effet question pour Egon Wellesz (1961, p. 303) de penser les modes de la musique byzantine non pas comme des échelles, mais comme des groupes de mélodies d'un certain type, construites sur un nombre de formules de base qui caractérisent l'ἔηχος (*ēkhos*) ou mode. Réfutant la thèse de la filiation antique grecque de la modalité ecclésiastique chrétienne dans ses différentes déclinaisons rituelles et géographiques, Éric Werner (1959) et Solange Corbin (1960 et 1961) insistent, quant à eux, sur les emprunts faits par cette modalité aux traditions cantillatoires et psalmodiques synagogales orientales.

L'un des mérites de ces travaux est d'avoir montré la capacité qu'ont ces traditions culturelles de réaliser des emprunts croisés en termes de modes formulaires qualifiables pour cela de pérégrins transtraditionnels. Avant toute tentative de théorisation, ceux-ci sont inscrits dans des recueils de chants liturgiques qui sont classés en fonction d'impératifs calendaires ou selon des affinités mélodiques. Ainsi en est-il de

l'*Heirmologion* des Églises hellénophones, qui rassemble les *heirmoi* ou mélodies-types des hymnes (de style syllabique) suivant la forme hymnique strophique du *kanon*. De même en est-il du *Bēt-gāzō* des Églises syrianophones, qui associe les hymnes strophiques selon les mélodies-type de leurs *rīš qōlo* ou strophes de tête, et des *tonaires* du chant catholique romano-franc⁷, avec des listes d'incipits de chants regroupés par types mélodiques (modes), affectés à huit tons de psalmodie et indiqués par huit formules-type d'intonation, dites *noeane noeagis* (Huglo, 1991, Rasted, 1991).

L'organisation transmodale de ces mélodies-paradigme pérégrines applique la logique tétradique⁸ de l'*οκτώηχος* (deux fois quatre modes *ηχος*). Ce sont les milieux monastiques palestiniens orthodoxes chalcédoniens⁹ hellénophones qui instituent cet organigramme entre le VII^e et le VIII^e s., selon Peter Jeffery (2001a, p. 370).

Plus précisément, cet auteur localise la genèse de ce système au monastère Mār Sābā ou lauré de Saint-Sabas (Λαύρα Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου), l'un des plus anciens monastères orthodoxes palestiniens, situé près de Bethléem. La figure centrale de cette mouvance liturgique poétique et musicale est saint Jean Damascène (-754), l'un des Pères de l'Église d'Orient, auquel la tradition attribue symboliquement la paternité de l'*οκτώηχος*¹⁰. Dans cette entreprise de réforme hymnique, centrée sur le *kanon*, la figure du Damascène s'associe à celles de saint André de Crète et de saint Cosme de Jérusalem. Cette organisation tétradique/octamodale est ensuite adoptée progressivement (et à divers degrés) par les églises orthodoxes/catholiques chalcédoniennes de rites grec, géorgien, slavon et latin, ainsi que par les églises orthodoxes non chalcédoniennes de rites syriaque, arménien et copte.

Prime créolisation modale arabe: La modalité de la tradition musicale lettrée arabe médiévale du Mašriq présente d'importantes similitudes, de même que des convergences historiques, avec ses homologues des traditions musicales ecclésiastiques levantines et de la tradition musicale lettrée persane. Le principal récit de la mise en place de ce syncrétisme musical régional à l'époque des califes omeyyades¹¹ relate les séjours levantin et perse d'Ibn Misjah, célèbre musicien arabe du Hedjaz¹². Cette sorte de *geste musicale* figure dans *Kitāb al-Aḡānī* (*Livre des chants*) écrit au X^e siècle par Abū al-Faraj al-Iṣfahānī (1927-1974, vol. 3, p. 48) :

7 Le chant romano-franc ou grégorien, issu de la contamination du chant gallican par son homologue romain, appelé par Charlemagne à devenir la tradition liturgique dominante en Europe occidentale (Planchart, 2006, p. 147-148), a eu recours pour la systématisation de son répertoire mélodique au modèle hellénophone.

8 Prise dans un sens général, la notion de tétrade correspond à celle de groupe de quatre éléments solidaires. La cosmologie antique envisage la corrélation entre les données cosmiques et humaines souvent selon un schéma tétradique.

9 L'orthodoxie chalcédonienne se réclame du concile tenu en 451 à Chalcédoine, près de Constantinople, et qui condamne le monophysisme, en affirmant la double nature divine et humaine du Christ.

10 « Jean [Damascène], écrit Siméon Vailhé, (1898, p. 37), est, sinon l'inventeur, du moins le réformateur de l'Octoichos, le plus répandu des livres liturgiques de l'Église grecque, où se trouvent groupés sous huit tons musicaux, des tropaires et des Canons sur la Résurrection, la Croix, la Vierge ».

11 La dynastie des califes omeyyades gouverne le monde musulman de 661 à 750.

12 Partie occidentale de la péninsule arabique, comprenant les villes saintes de l'islam la Mecque et la Médine.

Ibn Misjah s'est rendu au Levant [Šām] et prit les mélodies des Rūm¹³, celles des joueurs de *barbat* et celles d'al-*oṣṭuḥūsiyya*. Il s'est ensuite retourné vers la Perse, où il a recueilli beaucoup de chants et appris le jeu instrumental [du luth]. Il est enfin rentré au Hedjaz, ayant gardé le meilleur de ces modes [naḡam] et rejeté ce qu'il a tenu pour laid parmi les accents et les modes qui sont inhérents aux chants des Perses et des Rūm et qui sont absents du chant des Arabes. C'est ainsi qu'il chanta selon cette [nouvelle] tradition [*madḡhab*], étant le premier à l'établir et à composer selon ses lois, sachant que d'aucuns l'ont imité en cela par la suite.¹⁴

La première moitié de ce pèlerinage musical est centrée sur l'acquisition de types mélodiques inhérents à la tradition musicale ecclésiastique hellénophone, celle des *rūm*, ou chrétiens orthodoxes chalcédoniens. Il y est question principalement d'al-*oṣṭuḥūsiyya*, probable déformation d'*oktōēhōs*, dont Ibn Misjah adopte syncrétiquement et électivement les aspects compatibles avec la tradition du Hedjaz. Or, saint Jean Damascène, avant d'entrer en religion, eut rang de ministre à la cour omeyyade sous le nom de Maṣūir ibn Sarjūn. Ce grand spécialiste de l'*οκτώηχος* des *rūm* pouvait donc être le principal informateur de notre musicien arabe. Et le résultat en est apparemment l'intégration de cette organisation transmodale et de ses tournures à la musique lettrée arabe naissante¹⁵. Quant à l'influence musicale levantine profane, elle s'identifie à la tradition instrumentale de la cour du Damas préislamique, qui semble s'appuyer sur le *barbat*, luth piriforme à table en bois et manche court, d'origine tadjik et persane¹⁶. Or, c'est une synthèse entre cet instrument et le *mizhar*, luth arabe à table en peau, qui a probablement donné naissance au '*ūd* arabe médiéval.

L'autre confluence culturelle de cette nouvelle organisation transmodale est persane, celle que Bārbad, fameux musicien de la cour sassanide¹⁷, met en place au VI^e s.. Il est question, selon Jean During (2010, p. 156), d'un répertoire organisé en 7 *hosravānī*, 30 *lahn* et 360 *dastān*, correspondant respectivement aux jours de la semaine, aux jours du mois et aux jours de l'année :

Les *hosravānī* évoluaient sur des gammes de sept notes et étaient probablement des modes étendus, au sens où l'on entendra plus tard le terme *maqām*.

13 Cette expression désigne à la base les citoyens romains en contexte arabe, ainsi que les chrétiens orthodoxes chalcédoniens de langue liturgique grecque.

14 Notre traduction de ce texte :

والأسطوخوسية، وانقلب إلى فارس، فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الصّرب، ثمّ قدم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن تلك الصّارين على البيروط إلى الشام وأخذ الحان الزّوم والبريطانية [ابن مسجح] رحل النّعم والقي منها ما استفيحه من الثّبرات والنّعم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والزّوم وخارجة عن غناء العرب، وعنى على هذا المذهب، فكان أوّل من أتت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد.

15 Owen Wright (1966 et 2014, p. 129-130) et Eckhard Neubauer (1994) considèrent que le système abbasside des doigts et courses a pu dériver conceptuellement du système modal byzantin.

16 « Des évidences archéologiques situent l'origine du *barbat* plutôt au Tadjikistan (soit dans le passé, en Iran extérieur), où il est représenté dans de nombreuses figurines en terre cuite, remontant au premier siècle de notre ère. Il semble apparaître au nord-ouest de l'Inde, puis en Perse durant le règne de Shāpur I (IIIe s.). Plus tard on le trouve en Chine et au Japon où il existe toujours (*biwa*, *pipa*, dérivés du mot *barbat*). Très populaire au Moyen-Orient et en Asie centrale, le *barbat* a été adopté autour de l'an 600 par les Arabes, mais plus tard, il a été supplanté par le '*ūd*, une nouvelle variante du *barbat*, avec quatre puis cinq doubles cordes de boyau » (During, 2010, p. 110).

17 La dynastie des rois Sassanides règne sur l'Iran de 224 jusqu'à la conquête islamique de ce pays en 651. Cette période constitue un âge d'or pour l'Iran tant sur le plan artistique que politique et religieux.

Il est fort à parier que ces modes se recoupaient avec leurs homologues ecclésiastiques levantins et mésopotamiens, sinon, le syncrétisme hymnique ephrémien (entre musique paraliturgique chrétienne de langue syriaque et musique populaire mésopotamienne, probablement proche de la tradition sassanide) n'aurait jamais pu voir le jour. C'est probablement ce système mélodique et son application au jeu instrumental du *barbaṭ* qu'Ibn Miṣjaḥ emprunte aux Perses au cours de la deuxième partie de son pèlerinage musical et ce, moyennant le filtrage des types formulaires recueillis à l'aune du *goût arabe*.

À suivre ces témoignages et à prendre en compte de nombreuses analogies mélodiques existant ultérieurement entre ces trois traditions, l'organisation transmodale arabe médiévale serait ainsi le résultat d'un vaste processus de sélection et d'intégration de mélodies-type culturellement hétérogènes, mais musicalement homogènes.

Ritournelles déterritorialisées puis reterritorialisées (Deleuze et Guattari, 1980, ch. « La ritournelle »), ces mélodies-paradigme créent dans les interstices de leurs pérégrinations de nouvelles virtualités modales qu'il appartient aux traditions concernées d'homologuer. C'est dans ce dessein que la distribution des doigtés sur la touche du luth persan arabisé adopte le format tétradique de l'*οκτώηχος* levantin. Si celui-ci ne correspond pas formellement à l'organisation hebdomadaire (basée sur le chiffre sept) des *hosravānī* sassanides, les deux organisations sont cependant forcées d'entrer en synergie/résonance, afin d'accueillir les mélodies-type de la tradition citadine du Hedjaz. La créolisation transmodale de ces trois traditions, effectuée sur le territoire symbolique du Croissant fertile, ne se conçoit en dernière analyse que dans la perspective d'un développement grammatical génératif.

Tablature modale abbasside: La tradition musicale lettrée arabe de la cour abbasside¹⁸ adopte au VIII^e siècle un organigramme tétradique/octamodal instrumental qui se rapproche à la fois de l'*οκτώηχος* vocal ecclésiastique et des sept *dastān* sassanides. Élaborée au VIII^e siècle par Ibrāhīm al-Mawṣilī (742-804), son beau-frère Maṣṣūr Zalzal (726-791) et son fils Ishāq al-Mawṣilī (767-850), cette nouvelle organisation prend la forme d'une tablature de *'ūd* et le nom d'*al-'aṣābi' wa-l-majāri* ou doigtés et parcours. Or, la notion de parcours correspond à celle d'un ensemble déterminé de positions que prennent les doigts de la main gauche du *'ūd*iste sur les deux cordes aiguës du *'ūd* pour former une échelle. En conséquence, la notion de doigté réfère à la hiérarchisation des degrés de cette échelle, dans la mesure où l'un d'eux est doté de la qualité ou fonction de pôle régentant le mode. Il reste que deux types scalaires de base sont envisagés dans ce cadre (et ultérieurement, tout au long de l'histoire des traditions du Mašriq) : le genre zalzalien¹⁹, qui allie des intervalles

¹⁸ Les Abbassides sont une dynastie de califes sunnites arabes qui gouvernent le monde musulman de 750 à 1258.

¹⁹ C'est Maṣṣūr Zalzal qui place sur le nouveau luth arabe, dénommé *'ūd*, les frettes inhérentes aux intervalles de seconde et de tierce moyennes, à base de $\frac{3}{4}$ de ton, d'où la qualification de zalzalienne adoptée pour les échelles qui comprennent de tels intervalles.

mélodiques de grande seconde (1 ton) et de seconde moyenne (3/4 de ton), et le genre diatonique, qui allie des intervalles mélodiques de grande seconde et de petite seconde (celle-ci étant catégorisée mineure (semi-ton) au moyen âge et minime au XIX^e siècle (Abou Mrad, 2005).

À en croire le témoignage de Ḥasan al-Kātib au X^e siècle (Shiloah, 1972, ch. xxxii, Ḥašaba et Ḥifni, 1975, ch. xxxii), cette organisation modale trouve son prolongement dans celle de la *tarīqa* (manière, mode), mode formulaire²⁰ ou mode-formule, qui est apparue au X^e siècle. Ces modes-formules sont, en effet, liés aux doigtés et parcours et relèvent d'une nouvelle nomenclature arabe (Shiloah, 1972, chapitre xxxii, Abou Mrad, 2005). Cependant, ces modes sont compatibles dans certains cas avec le genre chromatique, qui allie des intervalles mélodiques de très grande seconde – maxime (5/4 de ton) ou augmentée (3/2 ton) – et de petite seconde – moyenne et/ou mineure –, les modes pouvant combiner dans leurs échelles le genre zalzalien avec le genre diatonique

Une langue musicale commune: À partir du XI^e s., le composant iranien revient à l'avant-plan de la langue transmodale régionale, notamment, du point de vue de la nomenclature modale, axée sur la notion de *parde*, terme persan qui signifie frette, degré ou mode²¹. Le composant turc rejoint ensuite ce conglomérat. C'est dans ce cadre interculturel que vont se développer en parallèle la théorie dite systématiste et sa concurrente, celle des herméneutes praticiens.

Jean During (1994, p. 107, 2010, p. 159) considère qu'il s'agit là d'une *tradition musicale lettrée* commune aux cultures arabe, persane et turque²². De même, Owen Wright intitule son ouvrage de 1978 *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300*, ce qui confirme l'homogénéité de ces traditions du point de vue mélodique modal.

En se référant aux témoignages d'Ibn Taḥḥān (XI^e siècle), d'Aḥmad a-t-Tīfāšī (-1253) et de Šihāb a-d-Dīn al- 'Umarī (1301-1341), cet auteur (Wright, 2014, p. 7-8) nuance cependant ce constat. Il propose ainsi de distinguer clairement du point de vue musical le Maghreb, d'une part, et, d'autre part, l'ensemble régional constitué par le Mašriq arabe, l'Iran et l'Anatolie, l'Ifrīqiyā/Tunisie se positionnant à mi-chemin entre ces deux territoires musicaux. Mais il observe également quelques différences idiomatiques entre la tradition musicale arabe lettrée du Mašriq syro-égyptien et celle d'Iran, celle de Bagdad servant de pivot entre ces deux territoires.

Ainsi ces deux traditions ont-elles en commun le même système modal général. Et al- 'Umarī de rapporter que les praticiens du Caire et de Damas adoptent désormais la

20 Ce terme, en plus d'être associé à la notion de « mode formulaire », signifie dans d'autres cas : « échelle modale », « prélude instrumental » (d'origine persane) et « mode rythmique » (Shiloah, 1972, p. 17-18).

21 D'après Jean During (2010, p. 157-158), le plus ancien inventaire de modes persans est donné au XI^e s. dans le *Qābus Nāme* de Key Kāvus : 'Arāq, Bāḥarz, Baste [negār], Būsaliḳ, Ḥoseynī, Esfahān, (Sepahān), Navā, 'Oššāq, Rāst, Zīrafkand.

22 Owen Wright intitule son ouvrage de 1978 *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300*, ce qui confirme l'homogénéité de ces traditions du point de vue mélodique modal.

nomenclature modale importée de Bagdad et instaurée par les théoriciens iraniens, à la place des anciennes dénominations des *ṭarīqa*. Ce système comporte douze modes principaux, dénommés *šudūd*²³, et six modes secondaires, dénommés *šu'ab*²⁴ ou *awāzāt*²⁵, mais les listes modales catégorielles sont variables. Cependant, ces mêmes traditions diffèrent par diverses tournures formulaires idiomatiques et surtout par leurs cycles rythmiques, nettement différenciés selon Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī (1230-1294).²⁶

L'école systématiste: L'apport théorique de Šafiy a-d-Dīn al-Urmawī que la postérité a malheureusement retenu (à un titre presque exclusif) consiste, en effet, en un schéma normalisateur de la division de l'octave, qui est connu sous la désignation d'échelle générale des systématistes dans divers écrits musicologiques européens des deux derniers siècles.

Cet auteur assoit ses descriptions de ces modes sur une approche scalaire quantifiée, assujettie à des spéculations et des constructions à base néopythagoricienne²⁷. Il y est donc question de proposer un modèle acoustique approximatif pour décrire les échelles modales. Une telle *mélométrie* reste cependant très en-deçà d'une appréhension sémiotique. Tout au plus relève-t-elle d'une *phonologie modale* structurale statique.

Cette théorie est décrite dans les deux traités d'al-Urmawī sur la musique : *Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā* (*Livre des cycles musicaux*) et *a-r-Risāla a-š-šaraftiyya fī a-n-nisab a-t-ta'lifiyya* (*Épître au prince Šaraf a-d-Dīn, traitant des proportions mélodiques*) (Erlanger, 1935). C'est une division de l'octave en dix-sept intervalles et dix-huit degrés qui sont représentés par dix lettres de l'alphabet arabe, selon le système *abjad*, et par sept syllabes associant la consonne vocalisée *y* aux sept premières lettres²⁸.

Le schéma systématiste se fonde, en effet, sur le processus d'élaboration des échelles selon le cycle des quarts et quintes alternées, au-delà des sept hauteurs de base de l'échelle diatonique pythagoricienne et de leurs altérations usuelles. Il se poursuit essentiellement pour produire cinq hauteurs inférieures d'un comma par rapport aux hauteurs de base, ce qui constitue une bonne approximation des intervalles du *diatonique synton* ou à «intonation juste», dont se délectera la Renaissance européenne, dans le sillage de Gioseffo Zarlino (1517-1590). En outre, ces notes

23 Le terme arabe *šad* signifie *tension* ou *accord*.

24 Le terme arabe *šu'ba* signifie *section*.

25 Le terme persan *awāz* signifie *chant*.

26 En outre et comme on l'a vu précédemment, la tradition musicale lettrée arabe présente de fortes affinités mélodiques avec les musiques ecclésiastiques de l'Est méditerranéen, avec néanmoins une nomenclature différente.

27 Cette tendance admet cependant quelques exceptions qui consistent dans l'usage fait par al-Urmawī du terme persan *awāz*, signifiant chant, donc de connotation formulaire, pour désigner les modes *secondaires* de sa classification modale, d'une part, et, d'autre part, dans la reprise faite par cet auteur – au dernier chapitre de son *Livre des Cycles* (Erlanger, 1935) – du terme *ṭarīqa*, pour désigner des préludes instrumentaux qu'il y transcrit en notation alphabétique (Abou Mrad, 2006). Il reste que la connotation des termes *dawr* et *šad* employés par ce même auteur – et par ses acolytes – pour désigner les catégories modales principales demeure pleinement scalaire, reflétant la notion d'échelle modale particularisée (Wright, 1978).

28 Les symboles sont les dix lettres des formules *abjd hwz hty* ainsi que l'association syllabée de *y* avec les huit premières lettres précédentes, totalisant dix-sept notes plus la réplique à l'octave *yh* de *a*.

assimilées à des lettres le sont également à des points qui sont savamment placés sur des circonférences et reliés entre eux par des lignes représentant leurs intervalles générateurs, en termes de quarts et de quintes, pour constituer les *adwār* ou cycles scalaires modaux. Et, non content de réduire le langage transmodal de l’Orient musical à une phonétique musicale littérale punctiforme, le systématisme enfonce le clou en géométrisant cette phonétique, loin de tout questionnement fonctionnaliste et donc de toute quête de signifiante.

Proche du système de frettage du *tunbūr* (luth à manche long) du Khorasan préislamique²⁹ – à base de *limma*³⁰ (L) et de *comma*³¹ (C) – cette construction géométriquement séduisante se heurte de surcroît au fait qu’elle est désincarnée, à l’instar des méditations pythagoriciennes, car incompatible avec l’expression cognitive réelle des intervalles de seconde moyenne constitutifs de l’échelle zalzalienne qui prend une place prépondérante (à la fois distinctive et signifiante) dans la langue transmodale arabo-persane (During, 1991, p. 18).

En fin praticien, notre auteur reconnaît cependant les limites de son modèle théorique. Il va même jusqu’à admettre, dans son *Épître à Šaraf a-d-Dīn* (Erlanger, 1935, p. 115), que ses contemporains n’adoptent pas le positionnement du médius de Zalzal qu’il propose, lui préférant les anciens modèles, résolument zalzaliens à seconde moyenne. De fait, le schéma théorique de division de l’octave proposé par al-Urmawī n’a jamais été effectif dans le cadre de la langue transmodale régionale étudiée, même si cette théorie a fait école à travers les écrits notamment de Quṭb a-d-Dīn aš-Šīrāzī (1236-1311), ‘Alī ibn Muḥammad a-s-Sayyid a-š-Šarīf Al-Jurjānī (1339-1413), ‘Abd Al-Qādir ibn Ġaybī Ḥāfiẓ al-Marāġī (1354-1435), Mawlānā Faṭḥallāh al-Mu’min a-š-Šīrwānī et Muḥammad bin ‘Abd al-Ḥamīd al-Lāḍiqī (xv^e s.).

En effet, seule la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane a adopté avec enthousiasme ce système *zarlinien avant la lettre*, à partir de la fin du xviii^e s. et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194, Feldman 2001, p. 13, Yaqtā, 1921) et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen. Cela constitue l’origine des tiraillements phonologiques mélodiques décrits ci-après.

Tiraillements géoculturels d’ordre phonologique à l’époque de la Nahḍa

Dès le xviii^e s., les principaux composants géoculturels de la langue transmodale et transtraditionnelle de l’Orient musical sont soumis à des forces centrifuges. Celles-ci les amènent à se différencier notamment du point de vue de la phonologie modale et à

29 La méthode employée est amplement décrite par al-Fārābī (Erlanger, 1930, p. 242-261).

30 Il s’agit théoriquement du semi-ton pythagoricien, reste de la soustraction du diton à partir de la quarte juste, ayant pour rapport fréquentiel 256/243 et pour valeur logarithmique 90 c.

31 Le *comma* pythagoricien correspond à la différence entre six tons majeurs et l’octave : $(9/8)^6/2 = 531441/524288$, soit 24 c.

développer des dialectes musicaux traditionnels particularisés. Cette particularisation concerne depuis longtemps le rythme et les formes. Elle commence à présent à s'étendre aux structures mélodiques et à développer des dialectes caractérisés par des variantes allophoniques mélodiques à forte spécificité. Par ailleurs, certaines de ces traditions, notamment la branche persane (During, 1994, p. 220-221) et la plupart des branches arabes, de même que les musiques ecclésiastiques, entrent dans une phase de repli, puis de renaissance à connotation nationaliste. Ce qui suit se concentre sur les rapports qu'ont entretenus à la charnière des XVIII^e et XIX^e s. trois de ces *sociolectes* ou *géolectes musicaux* : la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, la tradition musicale ecclésiastique *rūm*³² orthodoxe, d'affiliation *néobyzantine*, et la tradition musicale lettrée ottomane.

Différenciation ottomane: Dès la fin du XVIII^e siècle, la tradition ottomane est assujettie à des mutations exogènes. Il s'agit d'abord de l'introduction par les sultans d'instruments de musique occidentaux dans les fanfares militaires de l'empire. Toujours est-il que ces aérophones, notamment, les cuivres, sont prédisposés du double point de vue organologique et acoustique à l'élaboration de musiques à substrat mélodique diatonique dit « juste », selon la théorie de Zarlino³³. Il s'en suit que leur usage pour interpréter des compositions ottomanes entraîne le remplacement de l'échelle-type zalzalienne par l'échelle-type diatonique, donc à considérer celle-là comme étant un système allophone modal de celle-ci.

Cette transformation d'ordre phonologique musical est relayée et amplifiée par des cercles de théoriciens musicaux ottomans qui décident alors d'adopter la construction mélodique de Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī, ou échelle générale systématiste théorique *abjad*, à base d'intervalles de types LLC. Ce choix leur permet d'aller dans le sens de l'adoption des normes mélodiques (diatoniques) occidentales³⁴, afin de se distinguer des Arabes et des Iraniens (During, 1994, p. 194). Encore vise-t-il probablement à rendre plus aisée l'harmonisation de la musique ottomane, par adoption des normes diatoniques occidentales.

Réaction arabe: À l'aube de la renaissance ou Nahḍā de leur tradition, les musiciens arabes prennent conscience de ces ballotements. Depuis le XIV^e siècle, ils partagent avec les musiciens ottomans leur typologie modale et leur nomenclature de l'échelle générale mélodique. Cependant, ils pratiquent à présent une intonation devenue différente pour des intervalles nominalement identiques. Une réaction

32 Le terme *rūm* fait référence en contexte arabe, premièrement, aux citoyens de l'Empire romain et secondairement à l'Église orthodoxe chalcédonienne, plus particulièrement, dans ses patriarcats du Levant (Antioche et Jérusalem), et à sa version catholique uniate, dite Église melkite catholique ou *rūm* catholique. La liturgie de ces patriarcats étant partiellement établie en grec (avec adaptation en arabe et en syriaque), la confusion est usuelle entre *rūm* orthodoxe et grec orthodoxe, de même qu'entre *rūm* catholique et grec catholique.

33 La production des sons se fait à partir de la série des partiels harmoniques qui induit des intervalles propres à ce système scalaire mélodique théorisé par Zarlino.

34 Cette démarche est explicitée un siècle plus tard par Raouf Yaqṭā Bey, 1921, p. 2949-2950.

se dessine. Elle consiste en l'affirmation du caractère symétrique des intervalles zalzaliens, face au choix d'Istanbul d'une intonation diatonique dite « juste ».

En somme et pour employer un langage métaphorique, l'enserrement des degrés zalzaliens entre des intervalles symétriques de trois-quarts de ton semble constituer pour les musiciens arabes de l'aube de la *Nahḍa* l'équivalent sur le plan symbolique de l'édification d'une forteresse protégeant le genre zalzalien originel/fondamental contre la supposée « dérive turque diatonique ».

Compromis mélométrique néobyzantin: Médecin et musicologue libanais d'ascendance familiale grecque, de son état, Miḥā'īl ibn Jirjis ibn Yūsuf Pitrākī, dit Maššāqa (1800-1888) écrit vers 1840 *A-r-risāla a-š-šihābiyya fī ṣ-ṣinā 'a al-mūsīqīyya* (Épître à [l'émir Bašīr II] Šihāb sur l'art musical)³⁵. S'inscrivant dans le sillage de l'école théorique des praticiens herméneutes, cet important traité musicologique présente le système modal de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq sous la forme de formules-types et expose la problématique de la quantification des intervalles inhérents à l'échelle modale générale de cette tradition. Il y est notamment question d'importantes oscillations dans l'expression normative/prescriptive des structures intervalliques mélodiques des échelles modales. Maššāqa est en effet le principal témoin du tiraillement idéologique et musical qui se joue entre le courant arabisant de son maître (ou initiateur aux arcanes musicales arabes) cheikh Muḥammad al-'Aṭṭār, d'une part, et, d'autre part, la dérive de milieux musicaux ottomans qui étaient en quête d'une assimilation des valeurs (entre autres mélométriques) occidentales.

Entre les deux attitudes se trouve en musique ecclésiastique orthodoxe la proposition mélométrique de Chrysanthos de Madytos, à base de mesures en multiples de 68^{es} d'octave, qui admet implicitement (même sous une désignation problématique) le partage zalzalien. De fait, Maššāqa (1899, p. 71) marque sa préférence pour le raffinement de la division de l'octave pratiquée par les « Grecs tardifs »³⁶ en 68, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes moyennes encadrant les degrés *zalzaliens* (Abou Mrad, 2016, p. 222-224).

Force est cependant d'observer que la théorie de Chrysanthos de Madytos (1832, pp. 20-21, citée par Romanou, 2010), malgré la grande érudition de son auteur, comprend des propositions hasardeuses du point de vue musicologique, la plus problématique étant l'application aux échelles modales ecclésiastiques de la tripartition typologique des genres aristoxéniens. Plutôt qu'une appréhension musicologique historique avérée,

35 Traité commenté et édité par Louis Ronzevalle s.j. en 1899 arabe, puis traduit en français, commenté et publié par le même auteur en 1913. En outre, une traduction/édition partielle en a été antécédemment publiée en 1847 par Eli Smith. Enfin, une édition critique en a été publiée en arabe par Fathallah Isis, en 1996.

36 Maššāqa (1899, p. 12, 14, 71, 72) emploie l'expression *al-muta'ahḥirūn min al-Yūnān* pour faire référence implicite à la réforme de Chrysanthos de Madytos.

il s'agit pour une importante lignée de musicographes ecclésiastiques grecs de proposer une sorte d'ancrage mythologique originaire pour la musique liturgique orthodoxe dans la culture grecque antique, et ce, loin des cultures turque et arabe, dédaignées probablement à la fois pour des raisons religieuses et politiques. Cela a conduit Chrysanthos de Madytos à abusivement assimiler le genre zalzalien à l'échelle diatonique antique et le genre diatonique à l'échelle enharmonique, tout en identifiant le genre chromatique tout bonnement à l'échelle chromatique. Contrairement aux théoriciens ottomans modernistes, le problème n'est donc pas pour Chrysanthos de Madytos dans les faits musicologiques proprement analysés, mais dans la maladresse du renvoi typologique à un modèle musicologiquement anachronique et allotopique, donc inapproprié, mais idéologiquement approuvé, car répondant à l'aspiration d'émancipation nationale³⁷.

Il reste que, dépassant cette problématique typologique/lexicale d'ordre idéologique, Mīḥā'īl Pitrākī Maššāqa a su discerner dans le modèle mélométrique chrysanthien grec sa pertinence phonologique modale et son aptitude à représenter d'une manière nuancée la zalzalité, en tout cas, mieux que le modèle égalitaire des milieux arabes damascènes et mieux que le modèle anti-zalzalien des milieux modernistes/occidentalistes ottomans.

Or, c'est précisément le propos de *l'Épître* de Mīḥā'īl Maššāqa que de présenter une formulation écrite des normes de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, et ce, d'une manière comparative avec celles des deux autres traditions précitées. Si la production musicographique arabe des deux derniers siècles fait référence dans sa majorité aux données musicales ottomanes, seul le traité de Maššāqa établit cependant une relation claire entre les pratiques musicales profane arabe et ecclésiastique hellénophone (Abou Mrad, 2007).

Le premier pendant de cette mise en relation concerne le mode de quantification des intervalles mélodiques constitutifs des échelles modales, tandis que le second pendant de cette référence est implicite et consiste dans l'usage fait par Maššāqa du terme *lahn*, en tant qu'équivalent de *mode formulaire* pour qualifier les 95 mélodies-paradigme qu'il transcrit sous une forme énonciative dans la partie principale de son traité. Ce terme arabe – qui signifie «mélodie» – est, en effet, employé dans ce sens d'ἄρκος (*ērkhos*) ou mode, uniquement dans les traités arabes de musique ecclésiastique néobyzantine du xx^e siècle (probablement dans le sillage des usages oraux ecclésiastiques *rūm* orthodoxes et *rūm* catholiques antiochiens arabophones du xix^e siècle). En revanche, les auteurs des traités de musique profane arabe du Mašriq lui préférèrent systématiquement le terme *maqām*.

On pourrait être tenté de rapporter ces choix à un atavisme grécophile, en les mettant

³⁷ Plus musicologue que théoricien nationaliste, Simon Karas (1970) catégorise la structure zalzalienne en tant qu'échelle *diatonique molle* (alias la diatonique chrysanthien), se différenciant de son homologue *diatonique dure* (alias l'enharmonique chrysanthien), dont le tétracorde comprend deux secondes majeures et une seconde mineure (Giannelos, 1996).

sur le triple compte de l'ascendance familiale grecque de Maššāqa et de sa confession originaire *rūm* catholique ou melkite³⁸, donc de sa connaissance de la musique liturgique dite byzantine. Cependant, cela serait faire peu de cas de l'envergure éminemment scientifique de l'auteur et de son œuvre. Aussi l'occultation des liens organiques qui existent entre les traditions musicales ecclésiastiques orientales et les traditions musicales des cultures arabe, ottomane et iranienne, devrait-elle être rapportée, en revanche, à des ostracismes religieux et culturels mutuels ou, tout au moins, à l'ignorance. Toujours est-il que c'est en prenant appui sur ces nuances du système transmodal de l'Orient musical que Maššāqa réfute le principe même de l'identification de l'échelle générale traditionnelle vivante à une division égalitaire de l'octave en vingt-quatre quarts de ton. Mais avant d'affirmer ce parti-pris éminemment musicologique, il s'emploie dans son traité à mettre en exergue l'hypothèse mélométrique symétrique et égalitaire, hasardeusement développée à cet égard par les milieux des musiciens lettrés damascènes en réaction arabe aux velléités diatoniques ottomanes (Abou Mrad, 2005 et 2016).

Actualisation

La créolité de l'arbre transmodal commun régional est actualisée au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. C'est l'époque de la Nahḍa ou Renaissance arabe (1798-1939, Hourani, 1962) qui est concomitante à l'époque Qadjar (Qājār, 1786-1925). Elle fait suite à une période de relative léthargie dans les sphères culturelles arabe et iranienne. Il est question en musique de réactiver l'élaboration inhérente aux modes-formules, cantonnée pour un moment à une sorte de clonage folklorisant, en même temps que d'instaurer ou de restaurer une organisation du séquençage temporel de ces modes-formules dans des macroformes musicales centrées sur des modes-systèmes. Si les principes précédemment mis en exergue restent valides à ce stade, leur réalisation se fait cependant de manières différenciées et spécifiques pour chaque territoire musical étudié.

Du guše au radīf: En Iran, faisant suite à une régression de la pratique de la musique lettrée de cour, on assiste à l'émergence progressive des notions transmodales de *dastgāh* et de *radīf*, à partir de la mise en séries organisées de *guše* ou mélodies-types (During 2010, p. 162).

À la fin du XIX^e s., les maîtres iraniens se mettent à rassembler les nombreuses *guše* ou modes-formules du répertoire traditionnel. Ils les classent en les regroupant en douze macromodes-système dénommés *dastgāh* (au nombre de sept) et *āvāz* (au nombre de cinq). Le conglomérat de ces macromodes-système, dotés de leurs constellations de modes-formules et de leurs itinéraires précis, s'identifie au *radīf* ou répertoire-modèle de la tradition musicale lettrée persane depuis l'époque Qadjar.

³⁸ Sa famille est originairement orthodoxe. Quant à lui, il passe de l'uniatisme au protestantisme, suite à un conflit doctrinaire avec le patriarche melkite et rédige au cours de la seconde moitié de sa vie des ouvrages apologétiques en faveur de la Réforme.

Aussi le *radif* regroupe-t-il en les séquençant un grand nombre de mélodies non-mesurées qui sont formulées selon une morphologie rythmique et ornementale typique. Tout impétrant doit donc mémoriser ce corpus, en sachant qu'il sert de base à des interprétations improvisatives et de modèle à de nouvelles compositions. Le musicien initié ou expert

est censé dépasser le niveau de la simple imitation du modèle pour improviser ou composer des variantes par ornementation, développement, adaptation rythmique, etc., créer des séquences ou des motifs originaux, réorganiser jusqu'à un certain point l'ordre des gushe et des modulations, trouver de nouvelles modulations etc. (During, 2010, p. 165).

C'est sans nul doute d'une grammaire générative mélodique modale qu'il s'agit et qui fait appel à des normes rythmiques et stylistiques acquises par voie herméneutique aurale:

La créativité consiste ici principalement en l'habileté et l'élégance dans l'interprétation des *gushe*, qui, soulignons-le, sont non seulement des « compositions » mais également une substance plastique qui peut être moulée et façonnée de manières infiniment variées, tout en restant identifiable (During, 2010, p. 185).

Du lahn à la waṣla: Rassembler et classer les mélodies-type d'une tradition musicale lettrée, en vue de les intégrer dans une organisation transmodale plus large, est le projet qui anime Mīḥā'īl Maššāqa, lorsqu'il écrit au début du XIX^e s. son *Épître* à l'émir Šihāb sur l'art musical (1840-1899). Digne continuateur des musicologues herméneutes levantins des XVI^e et XVII^e siècles, ce savant entreprend, certes, comme on l'a vu précédemment, de rationaliser la mélométrie de l'échelle zalzalienne. Mais son objectif est avant tout de transcrire un répertoire de quatre-vingt-quinze *alḥān* ou mélodies modales usuelles au Levant et en Égypte. Il applique à cet effet la méthode forgée par ses prédécesseurs et qui consiste à écrire pour chaque *lahn* la séquence des noms des notes qui le constituent, en indiquant un allongement ou un abrègement métrique/rythmique pour certaines de ces notes. Quelques formules sont très brèves, à l'instar de celles des traités précédents (Ḥiṣnī, L'arbre), représentatives de la notion de structure originelle fondamentale (SOF) modale et décrivant un contour mélodique global. D'autres en revanche recouvrent un grand nombre de notes et représentent de véritables compositions ou embryons de compositions, le cas échéant des sortes de préludes ou de ritournelles, dont la morphologie rythmique est ciselée, tout en donnant lieu à des interprétations ambivalentes du point de vue de la périodicité rythmique mesurée versus non-mesurée. Le rapprochement avec les *gūṣe* tombe sous le sens, sauf que l'auteur ne fait aucune référence explicite à des modes-systèmes qui intégreraient ces modes-formules, ni à des itinéraires de type *sayr* ottoman, que l'interprétation serait appelée à suivre dans l'ordonnancement³⁹ temporel de ces *alḥān*.

³⁹ Ces formules sont mises en ordre dans l'*Épître*, mais seulement en fonction (1) de la finale modale et (2) de l'apparement des échelles.

Or, entre le Levant, l'Anatolie et l'Iran se trouve l'Iraq et sa tradition musicale lettrée dite du *maqām 'irāqī*. Et parmi tous les formats musicaux arabes, cette tradition se rapproche le plus du *radīf* iranien. Et il est fort à parier qu'un lien invisible mais réel relie les *guše* iraniens aux *quta* 'iraquiens, au *seyr* ottoman et transitivement aux *alḥān* levantins et égyptiens.

L'historien égyptien Ibrāhīm al-Muwayliḥī (1902) récapitule cette synthèse transtraditionnelle et transmodale. Il va plus loin dans un sens sémiotique musical en faisant des «matrices des *maqām*» la base générative de la nouvelle tradition musicale du *Mašriq*, dont il décrit l'élaboration syncrétique, prise en charge par l'école du grand maître égyptien 'Abdu al-Ḥamūlī (1843-1901), à partir de quatre traditions régionales antécédentes, sorte de «créolisation modale» de dialectes musicaux traditionnels dérivés de la même langue-mère transmodale médiévale, issue elle-même de la créolisation antécédente qu'ont réalisée les musiciens de l'époque omeyyade entre la tradition du Hedjaz, le système octamodal ecclésiastique levantin et le système modal persan :

Il ['Abdu al-Ḥamūlī (1843-1901)] continua de chanter avec lui [Al-Muqaddam] selon la manière qui était connue chez les Égyptiens à cette époque. Or, les sources historiques rapportent l'origine de cette manière à l'installation au XI^e siècle de l'hégire [XVIII^e siècle de l'ère chrétienne] d'un Alépin dénommé Šākir efendi en Égypte, où l'art des *alḥān* [formules mélodiques modales] était [supposé] inconnu. Ce musicien transmet aux Égyptiens un ensemble de *tawāsiḥ* [chants cycliques] et de *qudūd* [chansons à refrains], représentant le résidu des *talāḥīn* [compositions] héritées par les Alépines des musiciens de l'État arabe [Abbasside]. Pour leurs dépositaires égyptiens ces compositions devinrent des reliques précieuses, en sorte qu'ils se mirent à les préserver drastiquement, quitte à en interdire la transmission. Ces formules furent ainsi conservées selon leur simplicité originelle, sans altération, ni transposition. Elles se limitaient aux matrices des *maqāmāt* et à quelques modes qui en étaient dérivés, qui représentaient pour le chant ce que les lettres consonantiques étaient pour la parole.⁴⁰

Dans ce texte, la transmission au XVIII^e s. des compositions musicales du Levant vers l'Egypte apparaît comme un moyen privilégié pour la communication des modes formulaires de la tradition musicale lettrée arabe à un territoire où la tradition se trouvait être léthargisée et fossilisée. Il s'agit du greffage de sarments plus fructueux, en même temps que compatibles avec les espèces locales. La référence à la notion d'engendrement d'un nombre restreint de modes dérivés à partir de modes matriciels, combinée à l'usage du terme *lahn* pour désigner la notion de mode formulaire et à la reprise de l'ancienne comparaison *ḥuṣniyye* de ces modes matriciels aux éléments linguistiques constitutifs de la parole, porte un éloquent témoignage en faveur de la totale origination de cette tradition dans celle qui était en vigueur à la fin de l'époque

40 Ma traduction de l'extrait de Muwayliḥī, 1902 :

يُعْتَبَرُ عَلَى الطَّرِيقَةِ الَّتِي كَانَتْ مَعْرُوفَةً عِنْدَ الْمَصْرِيِّينَ فِي ذَلِكَ الْعَهْدِ - وَأَصْلُهَا عَلَى مَا يُعَلَّمُ مِنْ تَارِيخٍ وَضِعِهَا أَنَّ رَجُلًا مِنْ أَهْلِ حَلَبٍ اسْمُهُ شَاكِرٌ [الْمُقَدِّمُ] مَعَهُ [عَبْدُ الْخَامُولِيِّ] اسْتَمَرَ وَكَانَ فَنًّا الْأَخَانَ فِيهِ فَنًّا مَجْهُولًا فَنَقَلَ إِلَيْهِ حِمْلَةً تَوَاشِيحٍ وَقُدُودٍ وَكَانَتْ هِيَ الْبَقِيَّةُ الْبَاقِيَّةُ مِنَ التَّلَاحِينِ الَّتِي وَرَثَهَا [لِلْهِجْرَةِ] أَنْدِي وَفَدَّ إِلَى الْقَطْرِ الْمَصْرِيِّ فِي الْمِائَةِ الْأُولَى بَعْدَ الْأَلْفِ أَهَالِي حَلَبٍ عَنْ أَهْلِ الدَّوْلَةِ الْعَرَبِيَّةِ فَتَلَقَّاهُ عَنْهُ بَعْضُهُمْ وَصَارَتْ عَنْدهُمْ ذَخِيرَةٌ نَفْسِيَّةٌ وَاسْتَهْرَ حُرُوسُهُمْ عَلَيْهَا وَصَارَ الْوَاقِفُونَ عَلَيْهَا يَحْرَمُونَ النَّاسَ مِنْ تَلْقُوبِهَا لِلْفَرْدِ بِهَا وَبَقِيَتْ بَيْنَهُمْ عَلَى بَسَاطَتِهَا الْأَصْلِيَّةِ بَدُونَ الشَّدِّ وَالتَّصْوِيرِ فَكَانَتْ قَاصِرَةً عَلَى أَمْثَلِ الْمَقَامَاتِ وَبَعْضِ الْقُرُوعِ الْمَقَارَنَةِ لَهَا وَكَانَتْ بِالنِّسْبَةِ لِلغَنَاءِ مِثْلَ حُرُوفِ الْهَجَاءِ بِالنِّسْبَةِ لِلْكَلامِ .

abbasside. Ce sont ces greffons qui, dans la suite de ce texte d'al-Muwayliḥī, que 'Abduh al-Ḥāmūlī va mettre à profit dans le processus d'activation de la générativité modale endotraditionnelle dans la vallée du Nil.

Ainsi Jurjī Zaydān (1861-1914) affirme-t-il qu'il «s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥāmūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte»⁴¹.

Cette refonte est tributaire d'un syncrétisme (Muwayliḥī, 1902, p. 406, et Lagrange, 1996, chap. III), analogue à celui que réalisent les penseurs religieux et les gens de lettres dans leurs domaines respectifs (Abou Mrad, 1991) et qui intègre des données musicales s'inscrivant dans plusieurs traditions régionales et locales, religieuses et profanes :

(i) de la tradition alépine, supposée être détentrice des origines/fondements du langage modal régional et qui est axée sur la forme cyclique du *muwašṣaḥ*; (ii) de la tradition religieuse et soufie de l'*inšād* en arabe classique : cantillation mélismatique de *qaṣīda mursala* (non-mesurée) et *muwaqqa'a* (mesurée) du *dīkr* (invocation des noms divins) et responsorial du *tawšīḥ*; (iii) de la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophique du *dawr* et cantillatoire réitérative du *mawwāl*; (iv) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqṣīm* autonome et des ouvertures instrumentales *pešrev* et *semā'ī*.

Sollicitation herméneutique et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus réactive la propension générative de l'ancienne grammaire modale du Mašriq et donne naissance à des formes hybrides (formes développées du *mawwāl* et du *dawr*, *qaṣīda* à répons), symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées.

En outre, les formes de cette nouvelle tradition créole se prêtent à la schématisation esthétique trinitaire. Ainsi en est-il par exemple des hymnes non religieux et autres chants et chansons strophiques (ou qui suivent un schéma précomposé cyclique), qui se rattachent naturellement au schème lyrique apollinien.

De même en est-il du *taqṣīm* qui renvoie premièrement au schème théologique prédicatif, étant donné qu'il consiste en une improvisation instrumentale qui décalque une cantillation vocale implicite, et secondairement du schème mystérique, étant donné son style mélismatique. La *taḥmīla*, quant à elle, réfère clairement au schème

⁴¹ Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḥ ādāb al-luḡa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991, p. 191).

mystérique aulétique, étant une forme instrumentale en responsorial, faisant alterner une ritournelle fixe et collective avec des incisives improvisées en solo.

Aussi est-il possible d'appliquer pleinement le métamodèle ternaire sémiotique susdécrit aux trois phases successives (dialectique ternaire) de la macroforme – en parcours obligé⁴² – de la *wašla* ou *fašil*, qui constitue l'itinéraire paradigmatique qui est centré sur un seul macromode et que suit chaque grande section du format du concert de la tradition musicale lettrée arabe du Mašriq, tel que l'établit l'école de 'Abdu al-Ḥamūlī et tel que le décrit le compositeur et théoricien musical égyptien Kāmil al-Ḥulāī (1904-1906, p. 89-91), à la charnière XIX^e-XX^e s. :

De la manière actuelle du chant en Égypte : Le commencement se fait par les *bašraf*s⁴³, car ils s'identifient à l'origine/fondement (et ils sont l'œuvre des musiciens d'Istanbul), puis par les *muwaššah*s⁴⁴, qui en constituent les dérivés⁴⁵, même s'ils sont anciens [...], et après les *muwaššah*s le chanteur chante une *qašīda*⁴⁶ ou un *mawwāl*⁴⁷, tandis qu'il est enchanté par le jeu d'un instrument comme le *'ūd* ou le *qānūn* – ce jeu se dénommant *taqšīm* –. Quant aux Égyptiens de notre époque, ils aiment écouter les *dōrs*⁴⁸ simples et ils sont enchantés dès qu'ils commencent à en entendre une amorce, du fait de la simplicité des paroles et de leurs significations et en raison de la maîtrise du chanteur, ce qui fait que les auditeurs chantent avec celui-ci la première partie du *dōr*, dénommée *maḏhab*, tandis qu'il chante le *dōr* [proprement dit], en solo, ou avec le soutien discret d'un compagnon, si ce chanteur est doté d'une belle voix. Quant au chanteur peu talentueux, il a recours au soutien d'un à trois chanteurs pour le seconder dans le chant du *dōr*; et ils concluent par la reprise du *maḏhab*. Après l'interprétation des *dārijs*⁴⁹, ils se reposent un peu et cette séquence se dénomme le premier *fašil* ou première *wašla*. Ils reprennent ensuite le chant selon le même schéma,

42 Cette notion est établie originellement par Riccardo Canzio décrivant l'*ālāp* indien (1982, cité par Lortat-Jacob, 1987). Dans cette perspective, la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective.

43 Le *bašraf* ou *pešrev* est une ouverture instrumentale précomposée sur un module percussif cyclique et qui est dotée d'une ritournelle *taslīm* qui conclut les quatre sections ou *ḥānas*.

44 Composition vocale, de forme binaire en AABA', d'origine alépine (XVII^e s.), dont la désignation évoque la poésie arabo-andalouse du même nom, sachant que les *muwaššah*s vocaux alépins ou égyptiens sont souvent composés sur des poèmes *muwaššah*s arabo-andalous.

45 L'usage des notions de séquences originelles/fondamentales et de séquences dérivés n'est pas sans tisser des liens avec la notion de grammaire générative qui est sous-jacente à ce genre d'écrits musicologiques. Plus qu'une filiation historique entre les ouvertures instrumentales ottomanes et les précompositions vocales alépine (aux réminiscences poétiques arabo-andalouses), ce texte souligne implicitement que les ouvertures instrumentales comprennent les structures modales originelles/fondamentales à partir desquelles s'élaborent les chants précomposés qui les suivent dans la première phase de ce parcours obligé

46 Il s'agit de la cantillation d'un poème arabe classique sur un rythme non-mesuré. La désignation précise en est *qašīda mursala*.

47 Il s'agit de la cantillation d'un poème en arabe vernaculaire sur un rythme non-mesuré.

48 Forme vocale composite, établie sur un poème en arabe vernaculaire égyptien et comprenant une section initiale précomposée, le *maḏhab*, qui est suivie d'un développement improvisatif, le *dōr* proprement dit, qui suit un parcours obligé que définit le compositeur et qui comporte des plages de cantillation improvisée inspirée du matériau mélodique, l'*istirsāl*, et des plages responsoriales où le soliste improvise des incisives en alternance avec les répons fixes du chanteur (ou des deux ou trois chanteurs) qui l'accompagne.

49 Il peut s'agir de courtes pièces vocales ou instrumentales composées sur le module percussif du *samā' ṭ dārij*.

jusqu'au troisième *faşil* et en fin de nuit, le chanteur chante en solo une *qaşida*⁵⁰ à laquelle ils répondent par une ritournelle, lorsqu'il chante des vers de même mètre que la ritournelle.⁵¹

Ce texte donne prise à la relecture sémiotique ternaire qui suit du schéma de la *waşla* ou *faşil* (Abou Mrad, 2004) :

(i) La première phase est dite *thétique* ou *horizontale* (*thèse/ordre/ avoir/mystique immanente*). Elle consiste en des ouvertures précomposées selon le schème (apollinien) hymnique. (ii) La deuxième phase est *antithétique* ou *verticale* (*antithèse/hierarchie/ être/théologalité transcendante*). Elle s'identifie à une séquence de cantillation (*taqşim*) instrumentale et/ou vocale (*qaşida mursala* ou *mawwāl*), qui est improvisée selon le schème (théologal) cantillatoire, mâtiné de mystérisme mélodique mélismatique anaphatique. (iii) La troisième phase est *synthétique* ou *diagonale* (*synthèse/organisation connaître/mystère transcendantal*). Elle est représentée par des séquences responsoriales faisant alterner des improvisations en *solo* et des ritournelles en *tutti*, selon le schème (mystérique) responsorial.

Conclusion

Ce qui ressort de cette étude diachronique de la créolisation des traditions musicales du Maşriq est d'abord l'unité systémique mélodique modale qui s'observe entre les dialectes musicaux monodiques de la langue transmodale et transtraditionnelle de l'Orient. Cette unité sous-jacente est certes traversée par des diversités, d'ordre stylistique rythmique et d'ordre mélodique modal, qui sont inhérentes aux schèmes esthétiques trinitaires mis en exergue, en même temps qu'aux différences linguistiques verbales, ces diversités étant par ailleurs déterminées par l'histoire socioculturelle et politique (toujours) mouvementée de cette partie du monde. Il reste que, par-delà les différences observées et les tiraillements identitaires, cet article propose une méthode d'appréhension commune des traditions vivantes de l'Asie occidentale, qui prend appui dans une sémiotique d'essence modale, qui se déploie philologiquement à travers l'histoire en quête d'une signification humaine et musicale convergente.

50 Il s'agit de la cantillation d'un poème arabe classique sur le module percussif de la *waḥda*, qui intègre le répons dit des censeurs qui est de langue arabe vernaculaire égyptien et emprunté à un *dōr*, La désignation précise en est *qaşida muwaqqā'a*.

51 ثم بعد الموشحات ينشد المغني قصيدة أو [...] طريقة الغناء في مصر الآن: يُبتدأ أولاً بالبشوات لأنها الأصل - وهي من صناعة أهل الآستانة - ثم بالموشحات لأنها فروعها ولو أنها قديمة مؤالاً، وفي أثناء ذلك يطرب بألّة مثل العود أو القانون - ويستقى بالتقسيم - وأهل مصر في هذا العصر لهم شغف بسماع الأدوار البسيطة فأنهم يطربون لها بمجرد سماعها لسهولة ألفاظها وفهم معانيها وخلاعة المغني بها - فينشدون معها القطعة الأولى من الدور المسماة بالذهب - ثم يُنشد المغني بمفرده أو بمساعدة رفيق له مساعدة بسيطة الدور - هذا إذا كان المغني حسن الصوت - أما إذا كان غير ذلك فنشد الدور مع واحد أو اثنين أو ثلاثة حسبما يترأى له - ثم يختمون بإعادة المذهب - وبعد بالدوارج ويستريحون قليلاً ويسمى هذا (بالفصل الأول) أو (بالوصلة الأولى) ثم يعيدون الغناء كما كان إلى الفصل الثالث - وفي أخبارات الليل يُنشد المغني بمفرده قصيدة - أو برّدون لازمة عليه وهو يُنشد لهم أبياتاً مساوية لها في الوزن الشعري.

Maşrık Müzik Geleneklerinin Oluşturduğu Melez Müzik Dilinin Filolojisi*

Nidaa Abou Mrad¹

Öz

Maşrık kültür coğrafyasının renkli tarihine ve “müzikal Doğu”nun semboller dizgesine uygun biçimde bugün bu bölgede müzik gelenekleri açısından büyük bir zenginlik vardır. Buradaki müziğin, özellikle iki açıdan, ritim ve tavır açısından dikkat çekici çeşitliliği, söz konusu geleneklerin bağlam farklarının doğal bir sonucudur. Başlıca fark, güfte dilinin şarkı ritimlerine vurduğu, bağlamı dil (Süryanice, Yunanca, Farsça, Kıptice, Arapça, Türkçe, Ermenice, vs.) ya da lehçeye göre değişen prozodi mührüdür. Buna özellikle dini ve din dışı ritüellerin bu ritim üzerinde bıraktığı vevin etkisi (empreinte métrique) neden olur. O etki Antik Yunan’ın logos (söz/kelime) – melos (ezgi) diyalektğine ve şan ile çalgı müziği arasındaki karşıtlığa tekabül eden, ritüellerin söz ile jest arasındaki estetik tercihi içindir. Bu makalenin yola çıkış noktası olarak belirlenen ve baştan sona, makamsal göstergebilim kuramı çerçevesinde ele alınan, müzik etkinliğinin bulunduğu ritüellerin semboller açısından çözümlenişine dayalı üçlü müzik estetiği ve biçim bilgisi örnekleme, her şeyden önce din antropolojisinden esinlenmiştir ve temelinde üç yönlü bir göstergebilim yaklaşımı bulunur. Bu doğrultuda bölgenin büyük müzik geleneklerinin kurucu nitelikteki ve bağdaştırıcı (syncrétiste) şu dört önemli aşaması da incelenmiştir: Hristiyan ilâhi yazımının temellerinin atılması (4. yüzyılda), Arap Orta Çağ’ı saray müziğinin ortaya çıkışı (7. yüzyılda), Batı’yla kurulan ilişkilerin sonucu olarak Doğu’nun geleneksel ezgi dizgelerinde yaşanan gelgitler (özellikle 19. yüzyılda gözlemlenir) ve bölgedeki müzikal lehçelerin kaynaşması suretiyle Maşrık’ın kurama dayalı Arap müzik geleneğinin (sanatlı ya da klasik) yeni biçiminin şekillenmesi (19. yüzyılda). Bu gelişmeler makamlar ve gelenekler üstü tek bir yöresel müzik dilinin “müzikal melezleşme” (créolisation musicale) sürecine maruz kalmış lehçelerinin evrimi olarak, göstergebilimsel ve filolojik olmak üzere iki bakış açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Maşrık’ın Müzik Gelenekleri • Müzikal Melezleşme • Makamsal Göstergebilim • Geleneksel Müziklerdeki Estetik Kalıpları • Nahda’nın Müzikal Yönü

* Yazar bu yazıyı Sosyoloji Dergisi’ nin “Klasik Kültürlerde Müzik ve Toplum” dosyası için *Éléments de sémiotique modale : Essai d’une grammaire musicale pour les traditions monodiques* [Teksesli Müzik Gelenekleri İçin Bir Müzik Grameri Denemesi] (Abou Mrad, 2016) kitabından yola çıkarak hazırlamıştır.

1 Nidaa Abou Mrad (Prof.), Faculté de Musique et Musicologie, Université Antonine, 40016 Hadat-Baabda, Lübnan. Eposta: nidaa.aboumrada@ua.edu.lb

Atf: Abou Mrad, N. (2017). Maşrık müzik geleneklerinin oluşturduğu melez müzik dilinin filolojisi. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 283–313. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0004>



Maşrık² kültür coğrafyasının renkli tarihine ve “müzikal Doğu”nun semboller dizgesine uygun biçimde bugün bu bölgede müzik gelenekleri açısından büyük bir zenginlik vardır. Buradaki müziğin, özellikle iki açıdan, ritim ve tavır açısından dikkat çekici çeşitliliği, söz konusu geleneklerin bağlam farklarının doğal bir sonucudur. Başlıca fark, güfte dilinin şarkı ritimlerine vurduğu, bağlamı dil (Süryanice, Yunanca, Farsça, Kıptice, Arapça, Türkçe, Ermenice, vs.) ya da lehçeye göre değişen prozodî³ mührüdür. Buna özellikle dinî ve din dışı ritüellerin bu ritim üzerinde bıraktığı vezin etkisi (empreinte métrique) neden olur. O etki Antik Yunan’ın *logos* (söz/kelime) – *melos* (ezgi) diyalektiğine ve şan ile çalgı müziği arasındaki karşıtlığa tekabül eden, ritüellerin söz ile jest arasındaki estetik tercihinine içkindir. Bu makalenin yola çıkış noktası olarak belirlenen ve baştan sona, makamsal göstergebilim kuramı çerçevesinde ele alınan, müzik etkinliğinin bulunduğu ritüellerin semboller açısından çözümlenmesine dayalı üçlü müzik estetiği ve biçim bilgisi örnekleme, her şeyden önce din antropolojisinden esinlenmiştir ve temelinde üç yönlü bir göstergebilim yaklaşımı bulunur. Bu doğrultuda bölgenin büyük müzik geleneklerinin kurucu nitelikteki ve bağdaştırımcı (syncrétiste) şu dört önemli aşaması da incelenmiştir: Hristiyan ilahi yazımının temellerinin atılması (4. yüzyılda), Arap Orta Çağ’ı saray müziğinin ortaya çıkışı (7. yüzyılda), Batı’yla kurulan ilişkilerin sonucu olarak Doğu’nun geleneksel ezgi dizgelerinde yaşanan gelgitler (özellikle 19. yüzyılda gözlemlenir) ve bölgedeki müzikal lehçelerin kaynaşması suretiyle Maşrık’ın kurama dayalı Arap müzik geleneğinin (sanatlı ya da klasik) yeni biçiminin şekillenmesi (19. yüzyılda). Bu gelişmeler makamlar ve gelenekler üstü tek bir yöresel müzik dilinin “müzikal melezeleşme” (créolisation musicale) sürecine maruz kalmış lehçelerinin evrimi olarak, göstergebilimsel ve filolojik olmak üzere iki bakış açısından incelenmiştir.

Makamsal Göstergebilim

Makamsal göstergebilim makamsal tek sesli geleneksel müzik dizilerinin yapısına ilişkin bir biçimselleştirme önerir. Bir işlevsel dilbilgisi, dolayısıyla, müzikal Doğu’nun belirli bir geleneğine has bir melodik makam, sabit bir ritim tarzı ve belirgin bir formla ilişkili dizilerin gelişimini betimleyen ve öngören sınırlı bir kurallar bütünü söz konusudur. Bu biçimci yöntem söz konusu dizileri, barındırdıkları, gerçek anlamda beste ya da doğaçlama haline gelmek üzere başkalaşan işaretler üzerinden yeniden yazar. Derin ezgi yapılarına yönelik bu hareketten öze ait bir müzikal anlam doğar; o da terennüm edilen sözün ve müzikalleşen jestin müzik hamuruna bastığı ritmik tavır mührüne özgü, kültürel düzleme ait bir anlamla tamamlanır.

Bu makamsal göstergebilim, dil yetisi, dil ve söz arasında dilbilimin gözettiği

2 Akdeniz çevresinde şekillenen Doğu kültürünün Arap Dünyası’ndaki adı. (Özetteki bu notlar editöre aittir.)

3 Türkçede “bürün” olarak da geçen, dilbilimin ses bilgisi unsurları, müzikolojinin ise güfteleyle bestenin doğal uyumunu sağlayan müzikal dil unsurları için kullandığı bu terim müzikle şiir arasında ortak olan vurgu, ezgi, uzunluk gibi ses ve konuşmayla ilişkili öğelerin tümünü ifade eder.

ayrımı benimser. Bu açıdan müzik insanın genel ve özüne ait bir kendini ifade etme ve müzikal sesbirimler aracılığıyla iletişim kurma etkinliğidir, bu da onu evrensel bir dil saymamıza imkân verir.

Bu evrensel dil, her biri, değeri değiştirilmiş ve yapılandırılmış sesbirimlerden kurulu soyut bir ezgi dizgesinin oluşturduğu, kültürel yönden farklılaşmış olan, belirli bir sosyokültürel bağlamda öğrenilip uygulanabilecek müzik dilleri biçiminde çeşitlilik kazanır. Bu ezgi dilleri şunlardır: gelenekler üstü makamsal tek seslilik dili (Güney, Orta ve Batı Asya’da, Kuzey Afrika ve [Orta] Avrupa’da), beş tonlu/sesli tek seslilik dili (Asya ve Afrika’nın geri kalanı, Okyanusya ve Amerika, bk. Picard, 2001b) ve Batı’nın tonal armonik dili. Diğer yandan, kültürlerdeki özellikle ritmik tavrıyla ilgili, geçmişten gelen hususiyetler, her bir dizgeyi yerel ya da yöresel müzik gelenekleriyle özdeşleşen müzik lehçelerine dönüştürmüştür.

Söz ise –dil dizgesinin bağlam içinde kullanımı olarak alındığında– müzikal karşılığını, bir müzisyenin ortak müzik dili ustalığını belirli bir anda ve bağlamda, belirli bir müzik dilinin ezgi dizgesinden ve bir müzik lehçesinin geleneksel ritim tavrından hareketle güncelleştirmesi suretiyle oluşan bu ifadede (iletilen ve alınan) bulur.

Antik Doğu’nun Melez Müzik Dili

Nietzsche ortaya koyduğu ikili estetik yapıda, yani Dionysosçu veya gizemci olanla Apolloncu veya övgücü olanın çatışkısında –müzikte karşılığı soru-cevaplardaki ve ilahilerdeki diyalektikte bulur–, semavi dinlerin mutlak ilahi aşkınlığa ilişkin tektanrı yapılarıyla vahyi bir araya getirmiştir. Bu bakış üçlü bir müzik estetiği yaklaşımı doğurur: (1) tektanrı aşkınlığa sıkı sıkıya bağlı dinî çağrışımlarla yüklü, müzikteki ifadesini kutsal düzyazı metinleri üzerine kurulu yalın dinî şarkılarda bulan, sözün baskın olduğu (teslisteki Baba’yla ilgili) estetik yapı; (2) kudasa özgü gizemci aşkınlığın dinî çağrışımlarıyla yüklü, müzikteki ifadesini nakaratlarda (aynı zamanda soru-cevaplarda) ve *melismada*⁴ bulan, nağme ve(ya) jest/koreografi ağırlıklı (teslisteki Oğul’la ilgili) estetik yapı; (3) kendiliğinden övgücü ve gizemci dinî çağrışımlarla yüklü, müzikteki ifadesini ilahilerde ve kıtayla yazılan tüm müzik formlarında bulan, hem söz hem jest ağırlıklı, (teslisteki Kutsal Ruh’la ilgili) estetik yapı. Akdeniz’de bu yapılar tarih boyunca birbiriyle kaynaşmıştır.

Yeni müzik geleneklerinin kurulmasını sağlayan ilk gelişmelerden biri Aziz Efraim (Nusaybin, 303 – Edessa, 373) tarafından Hristiyan ilahi geleneğinin temellerinin atılmasıdır (4. yüzyılda). Kendisi Antik Çağ paganizminin ürünü olan ilahinin, tekrara dayalı (müzikal) biçimini Hristiyan litürjisinin kullanımına uygun hale getirmiş ve ölçüsünün heceleri denk, tam (giusto) ritimli Süryani şarkılarına aksak, çift zamanlı ve raks eden bir ritim katmıştır.

⁴ Güftedeki tek hecenin şan melodisinde art arda beşten fazla notayla seslendirilmesi.

Orta Çağ'da Bereketli Hilal'in Melez Müzik Dili

MS Birinci binde Yunanca ve Süryanice konuşulan kiliselerin müzik gelenekleri çerçevesinde kalıba dayalı makamsallık yaygınlaşır ve kaydedilmemiş temel ezgiler dörtlü *oktōēkhos* (iki kez dört makam/*ēkhos*) mantığının uygulanmasıyla makamlar üstü bir düzene oturtulur. Bu şematik düzeni 7. ve 8. yüzyıllar arasında resmen kullanıma sokan, Filistin'in Yunanca konuşan, Khalkedon Konsili'nin kararlarını benimsemiş kilise topluluklarıdır; oradan da Roma-Fransisken geleneğinin Gregoryen dediğimiz Latince şarkıları da dâhil olmak üzere başka kilise müziklerine ve Hristiyanlık dışı müzik geleneklerine de yayılmıştır.

İbn Misceh'in 'müzikal destanı'⁵ sembolik olarak özetlediği gibi, Arap Orta Çağ'ı saray müziğinin kuruluşu bu şekilde olmuştur. Bu bağlamda Hicaz'ın bu ünlü Arap müzisyeninin Bereketli Hilal'de dolaşıp, Suriye'de kilisenin ve Mezopotamya'da İran din dışı müziklerinin kalıba dayalı makamsallığından ödünçleme ve uyarlamalar yaptığını görürüz.

Levant'ın kilise (Süryanice ve Yunancaya ait bileşenleriyle), İran'ın yazılı müzik geleneğinin yanı sıra beledi Arap müziği geleneğinin kaynaştığı bu yöresel melez müzik diline, İkinci binde Osmanlı saray müziğine dönüşen Türk bileşeni de eklenir.

Nahda Dönemi'nde Fonoloji Açısından Jeokültürel Gelgitler

Bu müzik filolojisinin üçüncü dönüm noktasını, on sekizden on dokuzuncu yüzyıla geçişte, Osmanlı saray müziğinin Batı'ya özenen bir uzantısıyla Arap millî uyanışı arasında yaşanan kimlik gelgitleri oluşturur. On sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak Osmanlı geleneği aslında dış kaynaklı değişimler geçirmiştir.

İlkin imparatorluğun askeri mızıklarına sultanlar tarafından Batılı çalgılar sokulmuştur. Nitekim üflemeli olanları, özellikle de bakır üflemeliler, Zarlino'nun kuramına göre hem organoloji hem akustik yönünden, "tam" diyatonik ezgi altyapısına sahip müziklerin gelişimi için elverişlidir. Nitekim Osmanlı bestelerinin icrasında kullanılmaları *Zelzel*⁶ tarzı dizinin (tam ton artı 3/4 ton) yerini diyatonik türde dizinin (tam ton artı 1/2 ton) almasına yol açar; o derece ki, ilkini diğerinin makamsal allofonu⁷ olan bir dizge gibi kabul etme zorunluluğu doğar. Müzik fonolojisiyle ilgili bu dönüşüm kuramsal *ebced* dizisini ya da Safiyyüddin el-

5 Arap müziğinin Emevîler Dönemi'ndeki en önemli ustalarından biri sayılan İbn Misceh (ö. 715) başka müzik geleneklerini keşfetmek için Suriye ve İran'a yolculuklar yapmıştır. Makale yazarı "müzikal destan" (geste musicale) ifadesiyle bu yolculuklara ilişkin anlatıları Avrupa edebiyat tarihinin *chansons de geste* olarak bilinen, başta Şarلمان olmak üzere Frank krallarını övmek için yazılmış epik şiirlerine benzetmiştir.

6 Erken Abbâsi Dönemi'nin ünlü udilerinden, "ed-Dârib" ([üstat] çalgıcı) lakabıyla tanınan Mansur Zelzel'in (ö. 842 sonrası) udun yapısına birtakım yenilikler getirdiği ve *vustâ Zelzel* (Zelzel'in ikinci parmakla çaldığı perde) olarak bilinen, minör ve majör üçlü arasına düşen perdeyi ilk kullanan kişi olduğu nakledilir.

7 Fonolojide, aynı sesbirimin anlam farkı yaratmayan ses değişiklerini ifade eden "allofon" terimi için Türkçede "altses, alt sesbirim, sesbirimcik" karşılıkları da kullanılmaktadır. Müzikolojinin dilbilimden aldığı bu terim frekans, ritim, armoni ve müzikal yapıların birer fonem olarak düşünüldüğü müzik semiyolojisi yaklaşımlarında özellikle, bu müzikal unsurların çeşitli üslaplarda beliren, dağılımsal açıdan eşdeğerli biçimleri için kullanılır.

Urmevî'nin ezgi kuruluşunu benimseyen Osmanlı müzik kuramı çevrelerince benimsenip genişletilmiştir. Bu tercih onlara, Araplardan ve İranlılardan ayrılmak üzere Batı tarzı (diatonik) ezgi normlarına yönelme imkânı sunmuştur. Hatta, Batıya özgü diatonik normların alınmasıyla Osmanlı müziğini armonize etme işinin kolaylaştırılması amaçlanmış olmalıdır.

Arap müzisyenler geleneklerinin şafağında yani Nahda Dönemi'nde, bu yalpalamaların farkına varırlar. Arap ve Osmanlı müzisyenleri on dördüncü yüzyıldan itibaren, makam türleri ve genel ezgi dizisine ilişkin terminoloji konusunda aynı noktada durmuşlardır. Buna karşın, Arap müzisyenler aynı isimlerle andıkları aralıklar için bugün artık farklılaşmış bir entonasyon kullanmaktadırlar. Burada bir tepki olduğu açıktır. Bu tepki İstanbul'un "tam" denilen diatonik bir entonasyonu benimseme tercihi karşısında *Zelzel* aralıklarının simetrik karakterinin benimsenmesi biçiminde olmuştur. Lübnanlı müzik kuramcısı Mîhâil Bitrakî Mişâka'nın (1800-1888) tarif ettiği, Arap'a özgü ezgi allofonlarının esas alınması söz konusudur.

Güncelleştirme

Bu filolojik gelişimin dördüncü dönüm noktası Arap Rönesans'ı, diğer adıyla Nahda sırasında (1798-1939), büyük Mısırlı usta Abduh el-Hâmûlî'nin (1843-1901) takipçileri tarafından gerçekleştirilen reformdur. Bu reform, Orta Çağ'a özgü ve makamlar üstü tek bir anadilden doğma geleneksel müzik lehçelerini makamsal bir melez dile dönüştürmek amacıyla önceki dört yöresel geleneğin, yani Levant, din dışı Mısır, Arap İslam ve din dışı Osmanlı geleneklerinin geniş kapsamlı bir karışım oluşturmasını sağlamıştır. Bu yeni geleneksel biçim en belirgin olarak, Antik Çağ'ın estetik yapılarını diyalektik ve art süremliliği bir yapı içinde yeniden dile getiren büyük ölçekli *vasla*⁸ formunda gözlemlenir.

Bibliographie/Kaynakça

- Abou Mrad, N. & Didi, A. (2013). *Le révélateur musicologique* d'al-Hişnî : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e siècle. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 7 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales 2), 29-50.
- Abou Mrad, N. & Maatouk, T. (2012). Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 6 (Sémiotique et psychocognition des monodies modales 1), 67-80.
- Abou Mrad, N. (1991). L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî), *Les Cahiers de l'Orient* 24 (Dossier La Nahda et la musique), [traduit en arabe et réactualisé en 2003, *Al-faqih wa-l-murannim : al- 'işlâh min a-d-dāhîl*. N. Abou Mrad (Éd.), *La musique et la Nahda* (pp. 49-70). Amman: Publications de l'Académie Arabe de Musique.]

8 Makamları ortak ya da ilişkili beste ve doğaçlamalardan oluşan çok bölümlü müzik formu.

- Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xx^e siècle. Vol. III. Musiques et cultures* (pp. 756-795). Actes Sud/Cité de la Musique.
- Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda: Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- Anonyme. (1983). *A-š-šajara dāt al-akmām al-hāwiya li- 'uṣūl al-aṅgām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a. Édition critique : Gaṭṭās 'Abd al-Malik Ḥašaba et Isis Faṭḥallāh, Le Caire: *Al-hay'a al-miṣriyya al- 'amma li-l-kitāb*.
- Braïloiu, C. (1951). Le rythme aksak, *Revue de Musicologie* 33(99-100), 71-108 [Rééd. 1973, G. Rouget (Éd.), *Problèmes d'ethnomusicologie* (pp. 301-340). Genève: Minkoff Reprints].
- Chailley, J. (1979). *La musique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Chailley, J. (1996). *La musique et son langage*. Paris: Éditions Aug. Zurfluh.
- Chrysanthos de Madytos (1832). *Grande théorie de la musique*. (Trans. P. Pelopidos). Trieste: Michele Weis [2010. *Great Theory of Music*. (Trans. Katy Romanou). New Rochelle: The Axion Estin Foundation].
- Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie* 47(123), 3-36.
- During, J. (1994). *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris: Verdier.
- During, J. (2010). *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris: Geuthner.
- Erlanger, R. (1930-1959). *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959). Paris: Paul Geuthner.
- Farmer, H. G. (1929) *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Londres: Luzac [Rééd. (2001). New Delhi: Goodword Books].
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court, Makam*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Feldman, W. (2001). Ottoman Music. Dans S. Sadie (Éd.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVIII* (pp. 809-815). Londres: MacMillan.
- Giannelos, D. (1996). *La Musique byzantine*. Paris: L'Harmattan.
- Hage, L. (1999). *Précis de chant maronite*. Kaslik (Liban): Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*. London: Oxford University Press.
- Huglo, M. (1991). Les formules d'intonations « noeane noeagis » en Orient et en Occident. Dans Ch. Meyer (Éd.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès)* (pp. 43-53). Paris: Editions Créaphis.
- Isfahānī, A. (1927-1974). *Kitāb al-aḡānī* [Le Livre des chants]. Le Caire: Dār al-kutub al-Miṣriyya.
- Karas, S. (1970). Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν [Genres et intervalles dans la musique byzantine]. Athènes : (n.p.).
- Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique]. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- Maššāqa, M. (1840). *A-r-Risāla a-š-Šihābiyya fī a-š-Šinā'a al-Mūsīqiyya* [Épître à (l'émir Bašīr II) Šihāb sur l'art musical], [édition et commentaires par L. Ronzevalle (1899). Beyrouth: Imprimerie des Pères jésuites].

- Meeüs, N. (1993). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège: Mardaga.
- Meeüs, N. (2015). Épistémologie d'une musicologie analytique. *Murgia. Analyse et Pratique Musicales* 22(3-4), 91-114.
- Muwayliḥī, I. (1902). 'Abduh al-Hāmūlī. Dans J. Zaydān (Éd.), *Tarājim maşāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'aşar* [Biographie des sommités du XIX^e siècle] (pp. 406-407). Beyrouth: Manşūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt.
- Neubauer, E. (1994). Die acht 'Wege' der Musiklehre und Oktoechos. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 9, 373-414.
- Picard, F. (2001). La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt). Dans J. Viret (Éd.), *Approches herméneutiques de la musique* (pp. 221-233). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Picard, F. (2001). Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre. *L'Analyse musicale* 39, 37-46.
- Planchart, A. (2006). Les traditions du chant dans l'Europe occidentale. Dans J.-J. Nattiez (Éd.), *Musiques. Une encyclopédie musicale pour le XXI^e siècle. Vol. 4. Histoire des musiques européennes* (pp. 141-171). Arles: Actes Sud/Cité de la Musique.
- Powers, H. et al. (2001). Mode. Dans S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVI* (pp. 775-860). Londres: MacMillan.
- Quasten, J. (1929-1983). *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*. (Trans. B. Ramsey). Washington, D.C.: O.P. National Association of Pastoral Musicians.
- Rasted, J. (1991). The "laetantis adverbia" of Aurelian's Greek informant. Dans Ch. Meyer (Éd.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988 (direction : Michel Huglo et Marcel Pérès)* (pp. 55-66). Paris: Editions Créaphis.
- Saussure, F. (1972). *Cours de linguistique générale* [publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro]. Paris: Payot.
- Vailhé, S. (1898). Les écrivains de Mar-Saba (Suite). *Échos d'Orient* 2(2), 33-47. (http://www.persee.fr/doc/AsPDF/rebyz_1146-9447_1898_num_2_2_3187.pdf)
- Vigreux, P. (1991). Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte. *Les Cahiers de l'Orient* 24, 190-205.
- Wellesz, E. (1949-1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Great Britain: Oxford University Press.
- Werner, E. (1959). *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millennium*. London & New York: D. Dobson.
- Wright, O. (1966). Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. *Galpin Society Journal* 19, 27-48.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*. London: Oxford University Press.
- Wright, O. (2014). *Music Theory in Mamluk Cairo. The ḡāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḡurūb by Ibn Kurr*. London: SOAS musicology Series, Ashgate Publishing Company.
- Yaqṭā Bey R. (1922). La musique turque. Dans L. de la Laurencie (Éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (pp. 2945-3064). Paris: Delagrave.

“Fem-i Muhsin” ya da Yaratıcı İcracı

Ersu Pekin¹

Öz

Müzik, yapısı gereği sözcükleri değil sesleri kullanır; bu onu, toplumlar/kültürler arasında birleştirici rol oynamak konusunda benzersiz kılar. Müziğin İstanbul’da biçimlenirken kazandığı anlamlarını İstanbullu müzisyenler, İstanbul zürefası, çok dinli ve dilli demografik yapısıyla kültürleşmenin başka yerde nadiren rastlanacak olağanüstü deneyimini yaşayan ve bununla üreten İstanbul seçkini ve halkı oluşturmuştur. Müzik çoğunlukla meclislerde var olmuştur. Başka başka kişilerden meşketmiş, başka müzik anlayışlarını temsil eden müzisyenlerin ortak bir mecliste çalıp söylemeleri, aynı zamanda birbirleriyle üslup, tavır ve ifade alışverişine de yol açmıştır. Müziğe genellikle bu anlayış egemen olmakla birlikte, farklılıklar içeren icra tarzları her dönemde olmuştur; bu farklılıklar üslupla sınırlı değildir, zaman zaman birbirinden farklı makam kavrayışlarının da belirdiğini biliyoruz. Bir mecliste müzik bağlamında iki grubun varlığını öngörebiliriz: söyleyenler (müziği icra edenler) ve dinleyenler. Söyleyenlerin, dinleyenlerin isteklerini yerine getirme, onları tatmin etme yükümlülükleri bulunur. İcracının müziğe kattıkları, dinleyicinin tepkisiyle kabul görür ya da reddedilirdi. Müzik geleneğinin oluşmasında, korunmasında ve sürdürülmesinde meclisin önemli bir işlevidir bu. Bu süreçlerin öznesi, öncelikle bir meslek adamı olarak müzisyen, musikîşinas figürüdür. Birbirlerini iyi anlayan müzisyenler yeteneklerini ve becerilerini sürekli yarıştırdılar. Osmanlı müzisyeninin özelliklerinden biri de nota kullanmamış olmasıdır. Osmanlı bestecisi müziğin kendini temsil eden, ardında bir müzik olduğunu gizleyen simgeler dizgesine hiçbir zaman sahip olmadı. İcracının eline hiçbir zaman yazılı bir metin verilmedi. Osmanlı müzik kültürü, gösterenin –Pierce terminolojisiyle söyleyelim– yorumlayan bölümü için zihindeki/bellekteki seslerin yerine konulabilecek yazılı bir nesneyi öngörmemiştir. Bunun için de Osmanlı müzik kültüründe icracı bir yazıyı yorumlamak gibi bir zorunlulukla karşı karşıya değildir. Belleğindeki bir ezgiyi ifade etmek için bildiği tüm araçları kullanarak müziği bir kez daha icra eder. İcracının özgürlüğünü kısıtlayan, kaçınmayacağı iki koşul vardır: müzisyenin, güçlü bir liyakat ilkesine dayalı meşke ve hocasına sadakati ile *ehl-i meclisin* zevk ölçütlerini doğrudan yansıtan denetimi. Osmanlı müzik yapıtı hocadan öğrenilir –ağızdan, kulaktan. Öğrenmenin yolu “meşk”tir. Öğreten, kimi “değişmezler”i ve “değişkenler”i kullanarak “yeni olan”ı öğrenciye aktarır. Değişmezler makam ve usul, değişken güfte, yeni olansa ezgidir. Yeni olan (ezgi) –bu müzik yapıtının kendisidir– doğrudan belleğe yüklenecektir. İcracı, bestecinin kendisine terk ettiği yapıtı kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesiyle, deyim yerindeyse, yeniden yaratacaktır –bir başka icrasında yeniden ve yeniden... Bunu yapabilen icracıya “yaratıcı icracı” demek yerinde olacaktır sanırız.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Müzik Kültürü • Meşk • Müzik Meclisleri • Yaratıcı İcra • Musikîşinas

¹ Eposta: ersupekin@ersupekin.com

Atf: Pekin, E. (2017). “Fem-i muhsin” ya da yaratıcı icracı. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 315–342.
http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0005



Osmanlı kültürü içinde “klasik” müzikten söz edilebilir mi? Amacımız bu soruya yanıt aramak değil. Onun yerine müziğin uygulama alanı bulması bağlamında oluşum koşullarına, kimi parametrelere, olası kurumlara göz atmayı denemek daha nesnel sonuçlara varmamızı sağlayabilir belki. Diğer yandan, 19. yüzyılın ilk yarısından bu yana Osmanlı modernleşmesiyle yeni bir paradigmaya yönelmiş olan müzik geleneğinin oluşum sürecinde “yapıt/eser”, “besteci”, “icracı”, “dinleyici” gibi terimleri yerinden oynatıp bir kez daha gözden geçirmeyi önermek istiyoruz. Varlığını Osmanlı zihniyet dünyasına borçlu olan bir müzik kültürünü, başka anlamların gösterenleri olan modernizmin terminolojisiyle değerlendirmekten –geçici olarak– uzak duralım. Nitekim Sokrates’in, Ion’la olan diyalogunda Herakles taşı/mıknatısı metaforuyla tanımladığı şair-rapsodos-seyirci ilişkisine² –biz bunu besteci-icracı-dinleyici diye değiştirelim– modernitenin “sanatçı” kavramından daha yakındır Osmanlı zihniyeti.

Osmanlı kültürünün canlılığını koruduğu zamanlarda –ki bu süreci 1950’lere dek uzatmakta sakınca yok– bu tür terimler kullanıldığına rastlanmaz; onlar için müziğin kendinde var olması toplumda anlaşmayı sağladığı gibi onurlu, saygın, soylu, yüksek bir “sanat” tanımı için de yeterliydi. Müzik, “aziz” ve “şerif” bir sanattı. Pythagorasçı kozmik müzik kuramını benimsemiş görünen ve kendi müziklerinin köklerini metinlerarası düzlemde³ Pythagoras, Sokrates, Platon, Aristoteles, Ptolemaios, Farabi, İbn Sina, Safiyüddin, Meragî vb. bir dizi üzerinden –antik Yunan’daki gibi matematiğin dallarından biri olarak⁴– okuyan 15. yüzyıl Osmanlı kuram yazarları, kitaplarının çoğunlukla “mukaddime”lerinde, “şerif” bir sanat olduğunu belirterek tinsel özün yarattığı müziğin tanrısallığını ima etmişlerdi.⁵

2 Platon, *Ion*, 535e-536a.

3 Osmanlı müzik kuramı yazarlarının müziğin kaynakları hakkındaki görüşlerinin metinlerarası düzlemde nasıl oluştuğu konusunda bkz. Popescu-Judetç (1996, s. 73-88).

4 8. yüzyıla 10. yüzyıl arasında Abbasilerin başkenti Bağdat’ta yaşanan Yunancadan Arapça ve Süryaniceye yapılan kültür yaratıcı olağanüstü “ceviri hareketi”, Arap müzik kuram yazarları üstünde Yunan düşünürlerinin etkisini kaçınılmaz kılmıştır. Bu etki yalnızca müzik üstünde görülmemiştir; tüm ortaçağ bilimlerinin Arap dünyasında biçim almasını yönlendirmiş, benimsenmesini sağlamıştır. Bu konuda bkz. Gutas 2003 ve özellikle müzik konusundaki çeviriler için Farmer 1965.

5 Hızır bin Abdullah (Konya), 6a: “[II. Murad] Şöyle işaret itdi kim bu ‘ilm-i müsiki be-gâyet lâtif ve şerif ‘ilmdür ...’; Hızır bin Abdullah (TSMK), 102b: “İmdi bilgil kim bu ‘ilm-i edvâr ‘ilm-i şerifdür ve gıdâ-i rûhânîdür. Zirâ ‘âlem-i ervâhda cemî’i rûhlar dahî ‘âlem-i ecssâmâ gelmezden öndin ol hareket-i eflâkden hâsil olan âvâzlardan lezzet aldılar.” Hızır bin Abdullah’ın kitabı için ayrıca bkz. Özçimi (1989, s. 64, 187). Bağdat uleması, dinin haram kıldığını ileri sürerek müziği yadsıyordu. Safiyüddin Abdülmümin Urmevi’nin (ö. 1294), müziğin haram olmadığını kanıtlamak için bir devenin kırk gün susuz bırakılmasını, kırk gün sonra ölüne su konulmasını, bir yanda da kendisinin müzik çalmasını, devenin seçimine göre karar verilmesini önerdi. Susuz kalan devenin müzik nağmelerini duyunca ölüne konan suyu içmekten vazgeçerek yaşlı gözlerle çalınan nağmeyi dinlemesi müziğin şerif bir sanat olmasına bağlanmıştır. Kırşehirli, 3-4: “Ben dahî güyendelige bünyâd ura[r] iken eger deve suyu koyup âvâze meşgûl olursa bilesiz kim bu ‘ilm şerifdür ve bundan ziyâde yokdur. Eger âvâze dinlemeyüp suya meşgûl olursa bilesiz ki şerif degüldür ve ziyân dahî vardır. [...] deve suyu içmekden fâriğ olup şeyhe karşı gözlerin dahî yaşlar aktıdı. Pes cümle halâyık anı görüp hâs [u] ‘âm bildiler kim bu ‘ilm şerif ‘ilmdür, nefy eylemekden ferâgat eylediler.” Ayrıca bkz. Doğrusöz 2012, 57, 185-86. Bu deve öyküsünü ufak tefek farklarla Seydi de anlatır. Seydi, 6b-7a: “Nitekim Safiyüddin ‘Abdülmü’min zamanında ‘ulemâ-yı Bağdâd halâyıkı ta’lim-i ‘ilm-i müsikiden men’ itdiler. Bes Safiyüddin ‘Abdülmü’min’ün bu haber kulagina degdi, vardı halife huzurunda da vâ kıldı kim bu ‘ilm ‘ilm-i şerifdür. [...] Bağdad uleması Bes bildiler kim bu ‘ilm-i müsiki ‘ilm-i şerifdür, terk idecek ‘ilm degildir.” Yayını için bkz. Özergin (1964, s. 197/8), Popescu-Judetç (2004, s. 26-27) ve bu konuda yapılmış bir tez için Arısoy (1988, s. 21). Ahmedoğlu Şükruallah, doğruluktan ayrılmayan müzik tinsel tözden ortaya çıktığı için ve “Fisagores”, “Eflâtûn-ı hakim”, “Arastâtâlis” ve “Batlamyus-ı hakim”in müziği icat etmekteki (!) niyetlerinin eğlenmek değil, ruhlarının munis olması, arınması olduğunu yazdı, *Kenzü’l-Tuhâf*’tan alarak: “Geldük imdi, müsiki ‘ilmi bir sinâ’ atdur ki sin’atlar ortasında bundan ‘aziz ve bundan şerif sinâ’at yokdur.” (Şükruallah, 8). İtaliğe vurgular bana ait.

Müzik, bu diğer bilimlerden ayrılarak bağımsızlığını, anlaşılın 17. yüzyılın ortalarında İstanbul'da kazandı. İstanbul'daki müzik deneyimini İstanbullu hocalarından öğrendiğini yazan Kantemiroğlu'yla (1673-1723) çağdaşı Galata Mevlevihanesi şeyhi Nâyî Osman Dede (1652-1729) arasında, müziğin kaynağı konusunda ciddi fikir ayrılığı vardı. Tanbur çalan, tanbur çalmayı sarayda dersler veren tanburi Angeliki'den (ö. 1690) öğrenmiş olan ve kuramı anlatmak için perdeleri –o güne kadarki edvarların aksine, ud yerine– tanbur üzerinde gösteren Kantemiroğlu'na⁶ karşı referansının Abdülkadir Meragi (1360-1435) olduğunu söyleyen Nâyî Osman Dede, hâlâ ana çalgının ud olduğu konusunda ısrarlıydı.⁷ Ama Kantemiroğlu'nun ardılı derviş Kevseri Mustafa Efendi'nin (ö. 1770 dolayları) kitabı,⁸ buradan [1]223/1808-09 tarihini taşıyan anonim bir istinsah⁹ ve son olarak da ikinci kez 1280/1863-64 yılında basılan *Haşim Bey Mecmuası*'nın kuram bölümü¹⁰ Osmanlı müzik kültürünün İstanbul'da Kantemiroğlu'nun bize anlattığı müzik dünyasının yolunu izleyerek biçim aldığını gösteriyor. Müzik, yapısı gereği sözcükleri değil de sesleri kullanır; bu onu, toplumlar arasında birleştirici bir rol oynamasında benzersiz kılar. İşte müziğin İstanbul'da biçimlenirken kazandığı anlamlarının İstanbullu müzisyenlerce, İstanbul zurafasınca ve çok dinli ve çok dilli demografik yapısıyla kültürleşmenin bir başka yerde rastlanmayan olağanüstü deneyimini yaşayan ve bununla üreten Osmanlı seçkini,¹¹ İstanbul seçkini ve halkınca oluşturulduğu da anlaşılabilir. Bu oluşumun en tepesinde padişah bulunuyordu. Ortaçağ devletlerinin patrimonyal yapısının oldukça uzun süren bir örneği olan Osmanlı Devleti'nde şiiri, müziği ve diğerlerini besleyen, içeriğini belirleyen büyük patron, her zaman merkezde duran sultandı. Hanedanlar arasındaki üstünlük yarışının bilim ve sanatın hamiliğinde de kendini gösterdiğini söylüyor Halil İnalçık; "patrimonyal devlette yüksek kültür, yalnız yüksek saray kültürü olarak var olmuştur."¹² Böylece toplumun beğeni ölçütleri de padişahca belirlenmiş oluyordu; bu ona yüksek bir sanat zevkine sahip olma zorunluluğunu ve sorumluluğunu da getiriyordu.¹³

6 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-müsiki 'alâ Vechi'l-hurûfât* (İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Armağanı 2768), 131a.

7 Nâyî Osman Dede, 8a: "Hâce 'Abdü'l-kâdir ez-edvâr-ı hod / Çend akvâl âvered ân-râ sened" (Hoca Abdülkadir kendi edvârında ona delil olarak birkaç söz söyledi); ae, 13b: "Zânki Hâce kerd der-edvâr-ı hod / Resm-i yeksâzi ki nâmeş sâz-ı 'ûd // Sâz-ı 'ûd ez-dü veter icâd şod / Ba'd se evtâr sâzeş yek vücûd" (Hoca kendi edvarında adı ud olan bir sazın resmini yaptı [tarzını ortaya koydu] // Ud iki tel üzerine icad oldu, sonra [bu] saz üç telle bütünleşti). Farsça çeviri için eski edebiyat uzmanı Doç. Dr. Müjgan Çakır'a teşekkür borçluyum.

8 Kevseri, 9b. (Mikrofilimde yaprak numaraları ya yok ya da karışık. Burada verdiğim yaprak numaralarını ben koydum.)

9 Anonim, tanbur resmi için 8b.

10 Haşim Bey, 2-87, tanbur resmi için 73. *Haşim Bey Mecmuası*'nın kuram bölümünün yeni bir incelemesi ve yayını için bkz. Yalçın (2016).

11 Osmanlı'da kültürleşme sonuçları doğuracak sürgünler, devşirme sistemi, Batı karşındaki yenilgiler, din, değerler sistemi, ulema, din dışı öğeler, bürokrasi gibi kültür yaratma potansiyeli bulunan elemanlar konusunda bkz. İnalçık (2016, s. 107-122).

12 İnalçık (2003, s 9-10) ve İnalçık (2011, s. 243). Patronajla sanat, şair ilişkisi ve sultanın sanat karşındaki sorumluluğu ve devletin sanat politikası gibi konularla ilgili olarak bkz. Tezcan (2016). "Er cömerdin er nâkesin ozan bilir": Divan edebiyatında patrona hitap ve beklenti", 110-33; ae, "Gelibolulu Mustafa Âli'nin (1541-1600) kasidelerinde patrona hitap ve beklenti", 135-53; ae, "Câmî-i Rûm olarak Lâmiî Çelebi: Anadolu'da Türk edebiyatının oluşumunda hamiliğin rolü", 154-79; Tezcan, İnalçık'ın çalışmaları üzerine Türkçe Osmanlı edebiyatını yeniden değerlendirmeyi, yeniden anlamlandırmayı gerekli buluyor, anlaşılın. ae, "Osmanlı-Türk edebiyatını yeniden anlamak ya da taşları yerine oturtmak: Halil İnalçık'ın *Has-bağçede 'Aş u Tarab: Nedimler, Şâirler Mutribler* kitabı üzerine", s. 320-368.

13 İnalçık (2003, s. 15); İnalçık (2011, s. 246). Nuran Tezcan, yukarıda 12 numaralı dipnotta gösterilen makalelerinde bu konu üzerinde duruyor. Özellikle bkz. "Gelibolulu Mustafa Âli'nin (1541-1600) kasidelerinde patrona hitap ve beklenti", (s. 136).

Bu durum daha çok Osmanlı şiiri üzerine yapılan çalışmalarla ortaya çıktı, ama müziğin de bundan üstüne düşen payı almış olduğu kuşku götürmez. Müzik dil değildir. Ama kendini ifade etmek için bir dil oluşturmuştur. Bu dilin anlamsal (İng. *semantic*) düzlemi, grameri ve estetik parametreleri İstanbullu müzisyenlerce oluşturuldu. İstanbul zürafasının zevki bu oluşumda yol gösterici, denetleyici, benimseyici, reddedici işlev gördü.

Meclis

Osmanlı yüksek kültürünün ürünü olan müziğin var olma ve gelişme koşullarını sarayın belirlemiş olması, padişah patronajının yarattığı bir zorunluluktur. Şairin kendine yer edinmek, saygınlık kazanmak, caize almak için padişahı öven kasideler yazmasına koşut olarak saray çevresinin sanat konularındaki seçimleri de patronunkinden farklı olmamıştır. Saray, saraya bağlı olanlardan başlayarak basamak basamak aşağıya doğru, Osmanlı ülkesinde yaşayanlar için taklit edilecek bir örnek oluşturmuştu. Osmanlı zürafasının bir bölümü sarayın verdiği görevleri yerine getirmekle yükümlü devlet memurları, bir bölümü de medrese eğitimi almış ilmiye sınıfından kimselerdi.¹⁴ Yok değildir, ama esnaftan pek az kişinin şair ve müzisyen olduğu görülür. Birkaç şair tezkiresine göz atmak, şairlerden çoğunun müderris, kazasker, kadı, defterdar, kethüda, kâtip gibi kimseler olduğunu görmeye yeterlidir.¹⁵ Şairlerin meclislerine katılanların da durumu farklı değildir. İlk şair tezkiresi yazanlardan Âşık Çelebi'nin büyük dayısı Müeyyedzâde Abdurrahman (1456-1516) Şehzade Bayezid'in (1447-1512) içki arkadaşı (*harîf-i bâde*) ve musahibiymiş. Şair, bilgin ve hattattı. Rumeli kazaskeri oldu, sahn-ı seman müderrisliğine dek yükseldi, I. Selim zamanında (1512-20) yüksek devlet görevleri yaptı. Müeyyedzâde'nin 7.000 kitaptan oluşan bir kitaplığı varmış. Âşık Çelebi'nin zürafa meclislerine girmesine ön ayak olduğunu söylenebilir.¹⁶ Bunun gibi, Gelibolulu Mustafa 'Âlî'nin tanımıyla her biri birbirinden becerikli nice şair musahibiyle şarap meclisinde bir araya gelen II. Selim'in (1524-74) çevresindekileri tanımak da bir örnek oluşturabilir: Celâlî mahlaslı Celâl Bey (*mîr-i 'alem* ve Anadolu defterdarı oldu; kendisine Şam beylerbeyliği verilmişti¹⁷), Evliya Çelebi'nin söz ettiği *Sâznâme-i Dilnüvaznâme*'nin yazarı Nihânî mahlaslı Turak Çelebi (İran'a elçi olarak yollandı, defterdar oldu), kapıcılar kethüdalığı, beylerbeyliği yapmış olan Husrev Paşa'nın oğlu Kurd Bey (Niğde ve Safed beyi oldu), çengnevez Gülâbî Bey (kadıydı), guyendelerden Mîrek Çelebi (doktoru), müzisyenler Şâmî Şeyhzâde Muhammed Çelebi, tanburi Şeyhzâde

14 Atâ, I/240: "Çünkü bunların hânendeleri 'ilm-i mûsikîyi üstâdlardan ve yek-digerinden meşk-hânece ta'allüm ü tefennün iderek mukaddemâ bunlardan ikinci ve birinci imâmete nâ'iliyyetle *tarik-i 'ilmiye dâhil olanlardan* kâdî-i 'askerlige kadar irtikâ ile kesb-i feyz iden birçok zevât daha güzêrân itmişdir." İtalikle vurgu bana ait. Saray mensuplarının görevleriyle ilgili olarak ayrıca bkz. Uzunçarşılı (1945, s. 297-39, 359-87); Uzunçarşılı (1965).

15 Sözelimi şu tezkirelerdeki şairlerin mesleklerine bakılabilir: Âşık Çelebi; Latîfî; Sâlim.

16 Bu konudaki bir çalışma için bkz. Pekin (2012b, s. 506-507).

17 İsen (1994, s. 298-301).

Mustafa Çelebi, Kassabzâde Nâî, udi Memi, tarihçi Peçuyî'ye göre "bezle-gû ve şîrîn-kârlığıyla", şakalarıyla ölüyü bile güldüren¹⁸ nakkaş/ressam Nigârî (Haydar Reis, kaptan), şairlerden Konyalı Meşâmî Bey, 'Ulvî, Hatemî, Kâsımî, Vâiz Firâkî, Makâlî, Merdumî... 16. yüzyılın ünlü bürokrati ve bilgini Gelibolulu 'Âlî'yi de Selim'in meclislerinde görüyoruz.¹⁹

Bir başka örnek için modern tarihçilerce "Lale Devri" adıyla anılan III. Ahmed-Nevşehirli Damad İbrahim Paşa dönemine (1718-30) göz atabiliriz: Boğaziçi ve Haliç'teki yazlık saraylarda, sahilhanelerde "çırağan safaları"nın düzenlendiğini, helva sohbetlerinin yapıldığını, sultan ve çevresinin bu meclislerde bir araya geldiğini tarihçi Raşid ve onun bıraktığı yerden yazmayı sürdüren Çelebizade Asım efendilerin metinlerinden izleyebiliyoruz.²⁰ Sultan III. Ahmed (1673-1736) 1720 yılında şehzadelerinin sünnet düğünü nedeniyle, saray halkı ve zurafanın katıldığı, İstanbul halkının çadırların kenarından izlediği, gündüzleri Ok Meydanı'nda, akşamlarıysa Haliç'te Tersane Sarayı önlerinde 15 gün, 15 gece süren bir şenlik düzenledi. Fırsat el verdikçe de müzik meclisleri kuruldu, fasıllar yapıldı. Düğünün dokuzuncu günü (27 Eylül) akşamı yağmur yağdığı için Haliç'teki gösteriler iptal edilmişti, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (1660-1730) Ok Meydanı'ndaki çadırının önünde bir müzik meclisi topladı. Bu meclise Kara Mustafa Paşa'nın oğlu Ali Paşa'yla Nişancı Mustafa Paşa da katılmıştı. Tarihçi Raşid'in de bulunduğu mecliste bu düğünün kitabını²¹ yazan şair Seyyid Vehbi'yle Raşid yanyana oturmuştu. Sadrazam bu iki yazarın şarkıları ve güftelerinden yapılan bestelerin okunmasını buyurdu. Bu düğünün fasıl müziğini düzenlemek ve yönetmekle Burnaz Hasan Çelebi (Enfî Hasan Ağa, ö. 1724) görevliydi; bütün fasılları Burnaz yönetmişti. Düğünün altıncı günü (23 Eylül) yapılan fasılda Vehbi'nin bu düğün için yazdığı ve Burnaz'ın bayati makamında bestelediği *Gülelim oynayalım sûr-ı hümâyundur bu* nakaratlı şarkısını, besteci, davudi sesiyle tek başına okumuştur. Bu fasıl meclisinde de saray halkı ve zurafa hazır bulunmuştu.

III. Selim (1761-1808, sal. 1789-1807) ve II. Mahmud (sal. 1808-39) dönemlerinden başka örnekler de durumun değişmediğini gösteriyor. II. Mahmud döneminde sarayda lalaların öğrencilerine öncelikle Kuran tilaveti, ilmihal, tecvid gibi dini konuları öğretmekten başka Arapça, Farsça dersleri vermek, binicilik, ok, tüfek ve silahşörlük talimleri yaptırmak, ayrıca üstatlardan *'ilm-i mûsikî* öğrenmelerini sağlamak görevleri de vardı.²² Seferli Koşuşu dolayındaki meşkhane hanende ve sazende çavuş ağalar ve bunların yardımcılarında, saray dışında olup da meşkhane bulunmaya izni olan Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşlılarından derviş Çalılı Mehmed Dede ve yine

18 Peçuyî, I/348.

19 Bkz. Pekin (2012a, s. 305-306), gösterilen kaynaklar; Kalpaklı (2010, s. 151).

20 Raşid, çeşitli yerlerde.

21 *Surnâme-i Vehbî*, Levnî'nin resimlediği TSMK A3593 ve İbrahim'in resimlediği A3594 nüshaları.

22 Atâ I/ 238.

buradan Derviş İsmail Dede Efendi gibilerden müzik öğreniliyordu.²³ Tayyârzâde Atâ, III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde saraydaki müzik meclisleri ile –saray dışından müzisyenler de geldiği için “küme faslı” denilen– fasıllara katılan birçok ünlü besteci, hanende ve sazendenin adını içeren birkaç liste vermiştir. Bu listeler aynı zamanda saray-sanat-bürokrasi-bilim ilişkilerinin izlenebilmesi açısından önemli görünüyor (Ek 1). Bu meclisler yalnızca müzik yapılan mekânlar ve zamanlar olmanın ötesinde, katılanların sohbetleriyle bir tür “okul” niteliği de gösteriyordu. Sözgelimi, III. Selim ve II. Mahmud’un musahibi olmuş Said Efendi o zamanların zurasının bir araya geldiği dostluk meclislerine katılarak burada yapılan zihin açıcı tartışmalardan, sohbetlerden yararlanmış, sıradan bir neyzen ve giriftzen olmanın ilerisine geçmişti. Bu durum, bu tür meclislere katılan akıllı, zeki, yetenekli insanların tümü için geçerliydi.²⁴

Besteci ve hanende Lem’i Atlı (1869-1945), yeteneğinin Hacı Arif Bey (1831-85) tarafından onaylanmasıyla profesyonel müzik hayatının, zamanın ünlü hanende ve sazandelerinin katıldığı bir mecliste başladığını anlatır. Atlı’nın müziğe olan yeteneğinden etkilenen Hacı Arif Bey, on beş-yirmi günde bir toplanan müzik meclisine zamanından biraz önce gelip Lemi Atlı’ya ders verir, bu derste öğrettiği yapıtın uygulamasının saz eşliğinde yapılmasından sonra fasla geçilirmiş. Atlı’nın eniştesinin memurluğunda terfi etmesi nedeniyle düzenlenen büyük bir küme faslını ünlü Hacı Arif Bey’in yönetmesi başlı başına bir olaydır. Bu meclisin de müzik öğrenilen bir “okul” niteliğinde olduğu söylenebilir, Lemi Atlı’nın anlattıklarına bakarak.²⁵

23 Atâ I/ 239.

24 Atâ (s. 254-255): “Küme faslına dâhil olan zevât sırasında ismi yâd olunan musâhib Sa’îd Efendi yalnız nây-zen ve girift-zen olmayup evâst-ı ‘asr-ı Selîm Hânî’den berü mecâlis-i zurâfâda bulunmuş ve husûsiyle kibâr-ı meşâyih u ‘ulemâdan Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi el-hâc Yûsuf Dede Efendi ve Yeni Kapu şeyhi ‘Abdu’l-bâkî Dede Efendi ve Kâsim Paşa Mevlevihânesi şeyhi Şemsüddîn Dede Efendi ve Kerestecizâde Nûrî Dede Efendi ve meşhûr Velî Efendizâde Emin Mollâ ve Şemsüddîn Mollâ ve devlet kethudâsı İbrâhîm Nesîm Efendi ve sır kâtibi Ahmed Fâ’iz Efendi ve Halil Paşazâde mâbeynci Ahmed Muhtâr Begefendi ve re’isü’l-etibbâ Behcet Efendi ve nakîbü’l-eshrâf Sîddîk Mollâ Efendi ve e’imme-ü kirâmîdan Tatar Hâfîz Ahmed Kâmil Efendi ve Cennet Filizi ‘Abdu’l-kerîm Efendi ve Dürrizâde ‘Abdullâh Mollâ Efendi ve Keçecizâde ‘İzzet Mollâ Efendi ve şehremîni Hayrullâh Efendi ve meşhûr Hâlet Efendi ve ‘urefâ-yı meşhûreden Nu’mân ‘Amuca ve Hâtîf Efendi gibi zurafânın encümen-i ülfetlerinde bulunmuş ve bu mecâlis-i üdebâda cereyân iden muzâherât-ı mutâyebât ve letâ’if-i münâzarât-ı müsâhebâtıdan ahz-ı hisse-i edebiyât ile fetânet-ı fitriyye ve isti’dâd-ı hulkîyyesiyle bu muvaffakiyeti münevvir-ı ‘akl u zekâ vü nühâsî hakîkaten recül-i kâmil ve insân-ı ma’âli-hasâ’il ma’nâsını şâmil olarak musâhib lafzının ma’nâ-yı hakîkîsi müfessir-i hâl ü şâni ve ma’lûmât-ı müktesebesî muvâfık-ı mertebe-i sinn ü sâli bulunmuş olduğundan ...”

25 Atlı (1947, s. 98-100): (dizgiden kaynaklandığını sandığım kimi yazım sorunlarına küçük müdahalelerim oldu) “Eniştem müsîkiye fevkalâde muhib olmakla lâakal ayda bir gece evinde, zamanın benâm üstâdlarından mürekkep bir saz, daha doğrusu küme faslı erkân-ı tecemmu’ ederdi. Huzuru mutâd olan kemânî meşhur Fenerli Mîke, kanunî Solak Mîhal, santurî Edhem Efendi, tanburî Garbis, giriftzen Harbiye Nezâreti’nden meşhur Rıza Bey, okuyucu Beylerbeyli Hakkı ve Domates Ahmed beylerle Fatih Rüştiye-i Askeriyesi’ndeki ezanlarının hayranı olan, eniştemin ehîbbâsından Beylikzâde Sadık Bey’in tavsiyesiyle bana muallim tayin edilen Vezneciler’de Zeynep Hanım konağı karşısında ufak bir dükkânda tütüncülükle iştiğâl eden o zamanın müsîki muallimlerinden Hafız Yusuf Efendi’den ibaretti.

[...] Hafız Yusuf Efendi’den repertuarım ilerledikçe evdeki üstâdların âhengine iştirâke bir şevk ve cesaret göstererek hey’eti cûs u hurûşa getiriyor, daha doğrusu (tahdîs-i ni’met kabilinden arz ediyorum) kıymet icraiyelerini tezyîd ve ta’zîf ediyordum. Böyle neş’e ile iştirâkimin sonunda Domates Ahmed Bey gelecek seansta Hacı Arif Bey’i dâvet ile beni dinlemelerini ve müsîkide inkılâp yapan o büyük üstâdın rahle-i ta’lîm ve tedrisine terk edilmekliğimi teklif etmesiyle Hacı Arif Bey’in sevdiği kemânî Kôr Sebuî ile Çil Emin’in de huzurları kararlaştırıldı. Hacı Arif Bey, çantası makamında öteye beriye götürdüğü yegâne tilmizi Adliye-i Mezahib Nezâreti’nde mümeyyiz, Gözlüklü Servet Efendi’yi istishâb etmişti.

[...] Eniştemin memuriyetinden yükselmesi veya mertebesinin terfî’i gibi bir vak’a sebebiyle tertip olunan büyük bir küme faslına Hacı Arif Bey riyâset ediyordu. Evimize devam eden üstâdlardan kemânî Mîke, Ağa Aleksan, Çil Emin, Şeref Dürrî (kemân), santurî Edhem, kanunî Şemsi, giriftzen Rıza Bey, udî Basri Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Beylerbeyli Hakkı, Domates

20. yüzyılın hemen başındaki bir toplantının betimlenmesiyle Osmanlı zurafa meclislerinin katılımcılarını örneklendirmeyi sonlandıralım. Dönemin gazetelerinde yazdığı yazılarla tanınan Semih Mümtaz, 1906 yazında katıldığı bir meclisi, tesbihçi Gaffar Efendi'yle birlikte gittiği, II. Abdülhamid'in kızı Zekiye Sultan (1871-1950) ve kocası Nurettin Paşa'nın düzenlediği, Ortaköy'deki Çifte Saraylar'ın birinde yapılan "saz âlemi"ni anlatır. Osmanlı'nın tükenme dönemindeki bu biraraya geliş, eski meclislerin parametrelerinden içki ve müzikten başka artık geriye ne kaldıysa onlarla gerçekleştirilen son dönem müzik meclisi tipini temsil ediyor sanırım. Hem meclise katılan giderek aristokratlaşmış saraylı ve zurafa profili, hem müzisyenlerin kimlikleri, hem artık eski büyük formda yapıtların bestelenmediği bir dönemdeki müzik icrasının nasıl yürüdüğü, hem de patronajın "alaturka müzik"te de hâlâ –ne denli "alafranga"laşsa da– saray ve çevresinin elinde bulunması gibi konularda önemli bilgiler içermesi bakımından dikkat çekici bir metin (Ek 2).

1940'lı-50'li yılların müzik meclisleri eski müzik kültürünün yitirilmesinden doğan öfkenin, kaygının yol açtığı tepkilerle biçimlenmiştir. Bu kaygıyı taşıyanlardan biri olan yazar, çevirmen, edebiyat öğretmeni, neyzen Hakkı Süha Gezgin'in (1895-1963) evindeki müzik meclisleri bu dönemin en gözde olanlarındandı. Bu meclislere sürekli katılan Alaeddin Yavaşca (1926) icra ettikleri fasılların eskilerine de, yenilerine de benzemediğini söylüyor:

Yaklaşık iki, iki buçuk saat süren; peşreviyle, iki bestesiyle, ağır semâisiyle, ağır aksak semâi, aksak semâi, ağır aksak, ağır düyek ve çeşitli usuldeki şarkılar ve yürük semâi ile saz semâisinin yer aldığı fasıllardı bunlar. Yani; ne bugünkü fasıllar ne de klâsik anlamdaki fasıllar gibiydi. Çünkü klâsik anlamdaki fasıllarda sadece büyük formdaki eserler yer almaktadır (Şen, 1998, s. 39).²⁶

Anlaşılan yeni faslın içeriği düzenleyenlere ve katılanlara doyurucu gelmiyordu ki eski fasılla yeni faslı bir araya getirmişler, Hakkı Süha Gezgin fasıllarına daha saygın ve soylu bir içerik yüklediklerini düşünmüşlerdi. Yavaşca'nın bu konudaki anıları önemlidir. Henüz tıp fakültesine girmeden, daha lise öğrencisiyken, müzikle ilgisi nedeniyle edebiyat öğretmeni Gezgin'in dikkatini çekmiş, Gezgin, Yavaşca'yı evindeki müzik meclislerine katılmaya çağırmıştı. Yavaşca bunun kendisi için bir nimet olduğunu düşünmüştü. Meclislere İstanbul'un "kalburüstü kişileri" katılıyordu –yeni zurafa diyebiliriz. Böyle bir meclise girmek o kadar da kolay değildi; diyor ki Yavaşca: "Zira, o devirde musikî câmiasına ve İstanbul'daki kalbur üstü zevâtın bulunduğu meclislere ancak böyle bir yoldan girilebilirdi.

Ahmed beylerle hocam Hafız Yusuf Efendi'den mürekkep hakiki küme faslını ancak Selim-i Sâlis dinleyebilirdi. Hacı Arif Bey'le Kirâmi Efendi'nin seslerindeki ton müşâbeheti ve her ikisinin üstâdâne okuyuşlarla diğerlerinden ne kadar olsa mûfârikatı samîine için için neş'eler saçıyordu. Hey'et-i müsikiye o gece bir sürprizle karşılaştı. Kemanî Memduh, fevkalâde lâvta üstâdi olmakla köşe-i nisyânda kalmış olan eniştesini –ki Columbia şirketinin elemanlarından udi Hasan'ın babasıdır ve ismi mechûlüm olmuştur– müsikî âlemine tanıttirmek üzere bir istihâmname ile enişteme göndermiş. O da o geceye tesâdüf etti. Dinlendi ve umûmen hayretler uyandırdı. Bana öyle geliyor ki o geceden sonra bu biçâre şâribü'l-leyl ve nehâr öteye, beriye meselâ alekser nafia muhasebecisi Sadi Bey'in Bostancı'daki köşkünde yapılan saz âlemlerine sevk olunmağa başlandı. İstanbul'da öyle hususî yapılan saz ve söz içtimâğâhının en mümtâz yeri orası sayılırdı."

²⁶ Yavaşca'nın "bugünkü fasıllar" dediklerindeyse icraya peşrevle başlanır, ağır semai, şarkılar, yürük semai söylenir ve saz semaisiyle bitirilir.

San'at ve sohbetin ilk kapısı, salı günü akşamı bana açılıyordu.” (Yavaşca, 1981b, s. 13). Yavaşca'nın anılarında meclisin müzik üstündeki işlevi hakkında kimi saptamalara rastlıyoruz: eski müziğin günümüze gelmesinde meclislerin payından söz eder, değişik müzik çevrelerinde yetişmiş farklı kaynaklara sahip, farklı referansları olan müzisyenlerin yanyana gelmesinin repertuvarlarının genişlemesine yol açtığından, yapıtların yaşamasının sağlanmasından dem vurur.²⁷ Şunu eklemeliyim ki başka başka kişilerden meşketmiş, başka müzik anlayışlarını temsil eden müzisyenlerin ortak bir mecliste çalıp söylemeleri, aynı zamanda birbirleriyle üslup, tavır ve ifade alışverişine de yol açmıştır. Dönemlerinin genel müzik anlayışının egemenliğine karşın yine de farklılıklar içeren icra tarzları her dönemde olmuştur; bu farklılık yalnızca üslupta görülmekle kalmaz, birbirinden farklı makam kavrayışlarının bulunduğu zamanları da biliyoruz. Osmanlı müzik kültürünün henüz kurulmaya başladığı 17. yüzyılın ikinci yarısındaki müzisyenler makamlar konusunda fikir birliği içinde değillerdi. Eski edvarlar birbirine benzemez, dönemin müzisyenlerinin makam ya da terkip tanımları birbirini tutmaz, kuşku duyarlar ve aralarında tartışırlardı.²⁸ Sözelimi İstanbullu müzisyenler arasında nühüft terkinin/makamının²⁹ dört farklı uygulaması bulunuyordu. Kantemiroğlu bunları teker teker sayar, bunların arasında kendi tercihini de belirtir.³⁰ Eski edvarları saymazsak hanendeler Recep ve Itri ikilisi, neyzen Ali Hoca ve tanburi Mehmed Çelebi ikilisi ve Kantemiroğlu'nun hocası tanburi Angeli ile Tanburi Çelebi dediği kişi bir başka ikili olmak üzere üç grup görülür.³¹ Bu müzisyenlerin diğer konularda da fikir birliği içinde olup olmadıklarını bilemiyoruz.

27 Yavaşca (1981c, s. 10): “Bu toplantılarda, değişik musiki muhitlerinde yetişmiş, farklı mehazlara sahip musikîşinaslar yanyana gelme imkânını bulur, eser alış verişleriyle repertuarın yaygınlaşması ve eserlerin hayatiyeti sağlanmış olurdu.”

28 Tura (2001, s. I/111). Kantemiroğlu bu konuyu çok açık bir biçimde belirlemiştir: “Lâkin âgâh ol ki gerek bunda zikr olunan terâkib gerek sâ'irleri için h'ânende vü sâzende mâbeyninde çok nizâ' vü şübêhât vardır. Fi zamâne biri birinin kıyasına uymaz. Kadîmden olan edvâr biri birine benzemez.”

29 17. yüzyıla gelinceye dek eski edvarlarda makam ve terkip ayrı kategoriler olarak kabul ediliyordu. Kantemiroğlu zamanında başlayan, terkiplere de makam denilmesi uygulaması giderek terminolojide bir değişikliğin başladığını gösterir. 19. yüzyıldan sonra terkip terimi tamamen ortadan kalkmış, hatta unutulmuş tüm dizi ve seyirler makam diye adlandırılır olmuştur. Kantemiroğlu, I/43: “Âgâh ol ki ba'zî terkiâtın ziyâdece meydânı olmağla makâm nâmı ile tesmîye olunmak mu'tâd olundu ve ba'zî ehl-i mûsikâr dahi ol makûle terkiâtâ makâm nâmını virmek câ'iz görmişler.”

30 Tura (2001, s. I/107): “Teşrih-i nühüft: Ehl-i mûsikâr mâbeyninde nühüft terkihi için çok mûcâdele vardır. Zîrâ edvâr-ı kadîmde tiz dügâhdan ya'nî muhayyer perdesinden hareket idüp ısfahan yüzünden iner ve hicâz gibi dügâh karâr ider. Receb ve Buhurucâde h'ânendelerin kavli üzere nevâ perdesinden hareket idüp ve temâm perdeler ile varup 'aşîrân karâr ider. Neyzen 'Ali H'âce ve tanbüri Mehmed Çelebi kavli üzere nevâ perdesinden hareket idüp rehâvî yüzünden râst perdesini bir hoş gösterir ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karâr ider. Tanbüri Koca Angeli ve Tanbüri Çelebi'nin kavli üzere nevâ perdesinden hareket idüp büselik perdesiyle dügâha varır ve andan temâm perdeler ile 'aşîrân karâr kılar. Bize cümlesinden sahih olmak üzere Ali H'âce'nin kavli görünür. Zîrâ Buhurcöğlü'nün kavli nevâ-yî 'aşîrân didikleri terkihi icrâ olunur. Angeli kavli üzere büselik 'aşîrânın hareketinden bir vechile fark olamaz. 'Ali H'âce'nin kavli anın için sahih olmak üzere didim. Zîrâ rehâvî hareketi ile 'aşîrân karar eylemek sâ'ir terkiâtın şübhesinden çıkar.”

31 O dönemde, Evliya Çelebi'nin “nev-zuhûr” hanendeler listesinde biri Taşçızade Recep Çelebi, diğeri Receb Sifalı diye bilinen Receb adında iki hanende vardı; Evliya ikisinin de aynı zamanda besteci olduğunu belirtiyor (Evliya Çelebi, I/1, 342). Kantemiroğlu'nun hangisinden söz ettiği anlaşlamıyor. Kantemiroğlu'nun Buhurcöğlü/Buhurcuzade dediği, besteci ve hanende Mustafa Itri'den başkası değil. Evliya, Itri'yi de “nev-zuhûr” hanendeler arasında göstermiş, adının başına “Hâfîz” lakabını koymuş, “sâhib-i beste üstâd-ı kâmil bir zât-ı şerîfidir” diyerek özel bir saygı göstermiştir (Evliya Çelebi, I/1, 342). Hoca Ali hakkında tek kaynak Kantemiroğlu'nun kendisi, üç peşrev ve bir semaisinin notasını vermiştir (Tura, 2001, s. II/283, 434, 438, 481). Tanburi Mehmed Çelebi'nin Hafız Post olup olmadığı sorgulanmaya değer. Yılmaz Öztuna “hemen hemen muhakkaktır” diyerek kuşku bir kesinlik (!) ileri sürüyor (Öztuna, s. I/319). Tanburi Koca Angeli Kantemiroğlu'nun öğretmeni oldu (Kantemiroğlu 1734, 151/annotation 14), enderunda tanbur dersleri verdi (Uzunçarşılı, 1977, s. 91). Evliya Çelebi “Urum Angeli”nin adını hem dairezenler, hem de tanburcular arasında sayıyor (Evliya Çelebi I/1, 343). Angeli'yle aynı fikirdeki Tanburi Çelebi'nin de kim olduğu belirlenmiyor –şu soruyu eklemeliyim: 1094/1683 tarihli bir hazine tezkiresinde adı geçen Yahudi bir tanburi (Uzunçarşılı, 1977, s. 92), Kantemiroğlu'nun söz ettiği Çelebiko adlı Yahudi müzisyen (Kantemiroğlu, 1734, s. 151/annotation 14) olabilir mi?

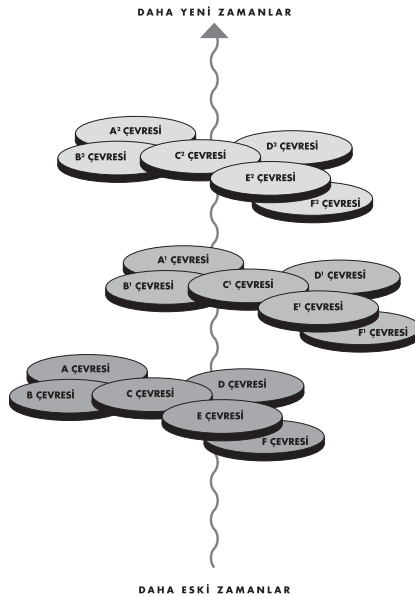
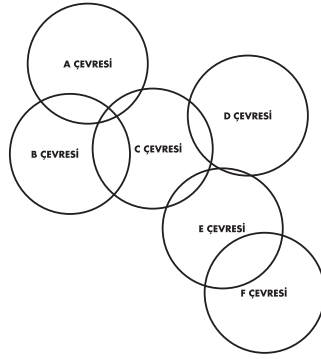
İstanbul'da, diyebilirim ki her dönemde –birçok başka toplumda olduğu gibi– birbirinden farklı kişilerin bir araya gelerek oluşturduğu türlü gruplar olmuştur. Birbirleriyle olmaktan, belirli konularda sohbet etmekten hoşlanan, birlikteyken yaptıklarından zevk alan, ortak bir estetik anlayışı, ortak bir şiir ya da müzik zevki ve sevgisi geliştirmiş kişiler belirli zaman aralıklarıyla akşamları bilinen bir mekânda toplanırlar. “Bezme”, “encümen”, “cemiyyet”, “meclis” denilen bu toplantıların belli kuralları, *adabı* vardır. Belli bir süresi, belli bir mekânı vardır. Burada sohbet edilir, şiir okunur, içki içilir, müzik yapılır. Mecliste aşk vardır. İcracılar, besteciler, şairler hünerlerini burada gösterirler, yarışma mekânı burasıdır, birbirlerinden üstün olduklarını ortaya koyacakları yer burasıdır.³² Bu yarışma dürtüsü zorunlu olarak ortak müzik zevkini, şiir zevkini, tek sözcükle “sanat” zevkini yükseltir. Nuran Tezcan'ın vurguladığı “sanatın yüksek düzeye, saray zevki düzeyine yükseltilmesi”nin (Tezcan, 2016, s. 154) gerçekleştiği mekân Osmanlı zürafasının meclisleridir.

Aynı zaman kesitinde birden çok sayıda olabilen grupların sınırları kesin ve keskin değildir; birbirleri arasında geçirgenlik vardır. A grubunun üyesi bir kişi, bir başka zaman B, C ya da D grubuna da katılabilir. Bu katılım, sürekli ya da ara ara olabilir. Toplum var oldukça, gelenek sürdükçe birbirine yakın ya da uzak zamanlarda toplanan meclisler arasında da dikey eksende geçirgenlik bulunur. Daha eski zamanlardaki meclislerin üyeleri yeni kuşağın meclislerine de katılırlar. Müzik geleneğinin oluşumu, bu meclislerin hem eş zamanlı olarak aynı anda, hem de zaman içinde eskiden yeniye doğru tekrarlanarak, sayıları artıp çoğalarak ve her çeşitlenmede birbirleriyle ilişkilerini ve geçirgenliklerini yitirmeden süregelmesiyle sağlanmıştır. Ta ki geleneğin son bulmasına dek... Alaeddin Yavaşca “Türk musikisinin zamanımıza intikalinde, evlerde muntazaman yapılan toplantıların büyük payı vardır” derken (Yavaşca, 1981c, s. 10) bir yandan da geleneğin sürdüğünü ima ediyor olmalı. Gerçekten de yazıya başlarken belirttiğim gibi Osmanlı müzik geleneğinin 1950'lere dek sürdüğünü kabul etmek yanlış olmaz. Sözelimi günümüzün önde gelen hanendesi Yavaşca eski üstatlardan meşketti. Bu eski üstatların arasında hepsi Osmanlı çağında doğmuş, verimli dönemleri ve ölümleri 20. yüzyılın ortalarına dek sürmüş olan Suphi Ezgi'yi (1869-1962), Sadettin Kaynak'ı (1895-1961), Zeki Arif Ataerğın'i (1896-1964), Münir Nurettin Selçuk'u (1900-81) sayabiliriz. Bir örnek: Zeki Arif Ataerğın'ın babası Kanuni Hacı Arif Bey'di (1862-1911), gittiği bütün müzik meclislerine oğlunu da götürmüştür. Böylece Zeki Arif Bey Tanburi Cemil, kemeñeci Vasilaki, udi Nevres, hanendelerden Kaşıyarık Hüsameddin, Üsküdarlı Hoca Ziya Bey ve Şaşı Osman'la ve dönemin başka müzisyenleriyle bir arada olmuştur (Yavaşca, 1981d, s. 9). Müzik meclisleri de 20. yüzyılın ikinci yarısına dek sürdü. Ama bu kez meclisin amaçları arasına “Türk müziğinin” yaşamasını sağlamak

32 Meclisin tüm bu parametrelerinin, özellikle yarışmanın/müsabakanın *agon* köklerinin kavramlaştırılması konusunda Johan Huizinga'nın kültürün yaratıcı dinamiği olarak ileri sürdüğü “oyun kuramı”na bakılmalı. Özellikle oyunun unsurlarıyla meclisinkiler arasındaki örtüşme dikkat çekici.

da katılmıştı. Meclisin ruhu toplumda giderek yaygınlaşmakta olan Batı müziği egemenliğine bir tepki de içeriyordu artık.

Meclisin toplum içinde konumlanmasını hem eşzamanlı, hem de artzamanlı olarak kurmayı amaçlayan aşağıdaki diyagram, mekân-zaman ilişkisini göstermek bakımından oluşturulmuş bir ilkörnekle ele alınmalı. Üst bölmede aynı zaman kesitindeki meclisler yatay bir düzlemde kabul edilmeli. Alt bölmedeyse dikey ekseninde meclislerin zaman içindeki hareketi izlenebilir. Bu diyagramda meclis, miktarı ve konumlanması simgesel olarak belli bir sayıda ve yerde tutuldu. Bunlar her özel duruma göre hem yatay düzlemde, hem de dikey ekseninde değiştirilebilir. Ama meclislerin birbirleri arasındaki yatay-dikey ilişkileri ve geçirgenlikleri değiştirilemez.



Bir mecliste müzik bağlamında iki grubun varlığını öngörebiliriz: söyleyenler (müziği icra edenler) ve dinleyenler. Söyleyenlerin, dinleyenlerin isteklerini yerine getirme, onları tatmin etme yükümlülükleri bulunur. Osmanlı okumuş-yazmışları, kadim İran kültüründen bir metin olan Keykavus'un 475/1082 yılında Farsça yazdığı *Kabusname*'ye önem vermişler, 14. yüzyıldan başlayarak birkaç kez Türkçeye çevirmişlerdi. Ulu kişilerin meclisinde nasıl davranılması gerektiği konusunda öğütlerin yer aldığı bu metin hanende ve sazanelere de kimi tavsiyeler içerir. Bir müzisyen rast makamıyla başlayıp sonra bir dizi başka makamda gezinerek taksim yaptıktan sonra diğer yapıtları okursa meclistekilerin ileri sürdüğü koşulları yerine getirmiş olacağını, sohbet ehlinin neden hoşlandığını onlar içkilyken daha kolay anlayabileceğini, ehl-i meclisin dileklerini çalıp söyleyince kendisinin de gönlünün hoş olacağını anlatır. Mutripliğin en büyük becerisinin, dinleyenlerin neden hoşlanabileceğini bilip onları çalıp söylemek olduğunu belirtir, meclise gelmesinin nedeninin para elde etmek amacını taşıdığını da vurgular.³³ Kadim İran geleneğinden gelen bu meclis adabını Osmanlı kültürü içinde Türkçe anlatan kitapların başta gelenlerinden biri Gelibolulu Mustafa 'Âlî'nin *Mevâ'idü'n-nefâis fî Kavâ'idü'l-mecâlis* başlıklı kitabıdır. Meclisteki hafız, hanende ve guyendelerde olabilecek en kötü huy, nazlanıp istenenleri okumamaktır; oysa ehl-i meclis bu kişilerin güzel sesini dinlemek için gelmişlerdir, okuyucular bunun bilincindedir. Böyle yapanlardan zurafanın gönlünün uzak duracağını, böylelerinin meclisten kovulacakları gibi bahşış ve ihsan da elde edemeyeceklerini anlatır. İstene şarkıları söyleyenlerinse övgüler aldığını, altın ve gümüş para kazandıklarını ekler. Ünlü hanendelerin ve usta sazanelerin böbürlenip büyüklük taslamaları, onları büyükler ve zurafa katında gözden düşürür.³⁴ Beri yandan meclisteki ikinci grup olan dinleyenler, bugünkü konser dinleyicisi gibi yalnızca konserin sonunda etkinleşen, dinleme anında edilgen olan bir konumda değildi. Görece küçük bir mekânda icracıyla yakın temasta bulunan, vücut diliyle, mimikleriyle, hatta belki hafiften mırıldanmalarıyla tepkisini, katkısını o anda ortaya koyan etken bir gruptu meclis ehli. Müzisyenin önerdiği İstanbul müziğine özgü küçük aralıkları ve bunların birbirleriyle ilişkilerini içselleştirerek ince bir zevk geliştirmişti meclis ehli. İcracının performansına bağlı olarak –varsa– içkinin de katkısıyla dinleyenin vecd haline girmesi meclisin amaçlanan sonucudur. Öte yandan

33 Keykavus (s. 260-261): "Pes mutriblik şartın sakla ki şartı budur. Çalıp ayıdıcak evvel rast perdesinde nesne ayıt, andan mayede ve irakta ve zirefkendede ve selmekde ve büselikde ve sipahanda ve bestenigârda ve rehâvide, yani bunları birbiri ardınca seyirde göster, andan sonra savta gir, tâ ki tarap ehlinin şartın yerine getirmiş olasın. Ve ol vakte değin sohbet halkı dahı şaraptan esrimiş olalar. Velî, denemek gereksin ki sohbet ehlinin herbirinin gönlüne ne hoş gelir, kadeh ana gelicek anı ayıdıver, tâ ki germ ola ve sana fütuh düşe. Tâ sen anlara dilediklerin ayıtmayasın, anlardan sen dahı dilediğın bulmayasın. Pes mutripliğın ulu hüneri oldur ki *dinleyene ne hoş gelir bile ve anı çala ve ayıda*. [...] Mecliste şaraba çok meşgul olma, artuk süci içme, tâ ki gümüş hâsil edesin ki *maksudun ol sohbe geldiğinde açka hâsil etmekti*. [...] *her ne savt anlar isterse sen anı ayıt, sen istediğini ko ki maksut anlara hoş gelmektir*." (İtalikle vurgular bana ait.)

34 'Âlî (s. 127-129): "Ya'ni ki hisâl-i zemîmeye ibtilâları anlar [zurafa] yanında ve ekâbir huzûrunda rağbet ü iltifâdan dûn düşürmişdür. Cümleden biri bir meclise ki gelürler, mücerred hüsn-i savtıdan telezüz için da'vet olundıklarını bilürler. Yine okumak teklif olundukda istîğnâ sûreti gösterürler. [...] gâh olur ki bi evzâ'-i ekâbir ü a'yân mecâlisinde dahı irtikâb idüp hem redd olunup kovulurlar, hem bahşış ü ihsân menâfi'ından mahrûm kılınurlar. [...] Hulâsa'-i kelâm gerek huffâz-ı benâm gerekse sâzendegân mahâret-i encâm kibr ü nahvet ile kıyâm etmek câ'iz degildir. Ehl-i diller mecâlisinde ve ekâbir-i se'âdet-meâsir mehâfilinde bulundukları zamanda bilâ-teklif 'arz-ı hüner kılmaları lâzımdur."

icracının müziğe kattıkları, dinleyicinin bu tepkisiyle kabul görür ya da reddedilir. Söyleyen-dinleyen ilişkisi müzik geleneğinin bu yolla denetlenmesini sağlıyordu. Müzik geleneğinin oluşmasında, korunmasında ve sürdürülmesinde meclisin önemli bir işlevi bu. Yukarıda belirttiğim üzere müzisyenler arasındaki rekabet icra yoluyla müziğin yükselmesini, hanendenin/sazendenin kendini göstermesini, seçkinleşmesini de sağlamıştır. Gözde müzisyenler, musikişinaslar her meclisin aranan kişileri olmuştur.

“Musikişinas”

Tüm bu süreçlerin öznesi, öncelikle bir meslek adamı olan müzisyen, musikişinas, kimi eski metinlerdeki terimle “mûsîkar” figürüdür –*erbâb-ı mûsikî*. Estetik ifade parametreleri bir yana, tüm diğer alanlardaki meslek adamları gibi –sözgelimi bir terzi, marangoz, mimar, hattat ya da şair gibi– bir meslekaşının yaptığı işin niteliğini, içeriğini (anlamını) ilk görüşte kavrar, işini –eğer gerekli görürse– kendisinininkiyle kıyaslar, olumsuzluklarıyla ilgilenmez, üstünlüklerinden yararlanmaya bakar, onları kendine maletmeyi, gerekli görürse benimseyip başkalaştırarak “kendileştirme”yi sağlar. Bir müzisyenin bir başka müzisyeni tanıması kendisi için çok kolaydır. Yorgo Seferis’in şu gözlemi, şairin bir başka şairle, daha da ötesi bir müzisyenle anlaşabilmesinin yollarını göstermiyor mu? Diyor ki Seferis, Stravinski’nin kitabına yazdığı önsözde: “Konuştuğumuz dil tek bir sözcüğe indirgenseydi, iyi bir şair yetenezsiz bir şairden gene kolayca ayırt edilebilirdi.” (Stravinsky 2000, 9). Schiller, *İlyada*’yı okuduktan sonra edebiyat bilginlerinin genel kanısının aksine “Bu eser, bir tek insanın eseridir!” yargısında bulunmuş. Yahya Kemal bunu bir şairin şiirini ancak bir şairin anlayabileceği yolunda değerlendirmiştir (akt., Yahya Kemal, 1971, s. 23).³⁵ Birbirlerini iyi anlayan *erbâb-ı mûsikî*, yeteneklerinin ve becerilerinin üstünlüklerini yarışma alanında tutarları sürekli olarak. Sözgelimi Dede Efendi (1778-1846), Şakir Ağa’nın (1799-1840) yeni bir terkip olarak düzenlediği ferahnâk makamını iştir ve içeriğini derhal kavrayarak henüz kimsenin bilmediği bu taze makamda birkaç yapıt besteleyip II. Mahmud’un meclisinde arkadaşlarıyla birlikte söyler. Bu, Dede Efendi’nin gelişile saraydaki yerine kaybedeceğinden kaygılanan Şakir Ağa için kötü bir sürpriz olmuştur.³⁶

35 Edebiyat tarihçilerinin *İlyada*’nın birçok şair tarafından söylendiğini belirtmeleri üzerine “İşte o devirde Erfurt Dârülfünûnu’nda profesör olan şâir Schiller, *İlyada*’yı eline almış, baştan sonuna kadar okumuş ve eserin aslını anladıktan sonra bir hüküm vermiş: demiş ki “Bu eser, bir tek insanın eseridir!..” Bizim Nef’i bu hükmü iştir derhâl Schiller’e hak verirdi: “*Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil!*” derdi. Âlim olan bir şâir, bir şiir eserinin mâhiyetini şâir olmayan âlimlerden çok daha iyi görebilir.”

36 Topkapı Sarayı’nda II. Mahmud’un huzurunda Dede Efendi’yle Şakir Ağa arasında yaşanan bir çatışmayı, pek sevimli olmasa da bir örnek olarak gösterebilirim. Rauf Yekta Bey’in (1871-1935) aktardığına göre Şakir Ağa kendisine rakip olarak gördüğü, saraya yeni katılmış olan Dede Efendi’yi sultanın önünde utandırarak kendisinin müzik alanında Dede’den daha üstün olduğunu kanıtlamayı planlar. Dede’nin yeteneği ve müzisyenler arasındaki üstünlüğü herkesçe bilinmektedir. Saraydaki yerini koruyamayacağına neredeyse emin olan Şakir Ağa ferahnak adını verdiği yeni bir makam terkipi ortaya koymuştur, bunu saraydaki kimi sazanelere öğreterek enderunda gözden uzak bir köşede başta Dede Efendi olmak üzere herkesten gizleyerek birlikte çalışırlar. Ama Dede, Şakir Ağa ve arkadaşlarının prova yaptıkları koğuşun önünden geçerken rastlantıyla iştir bu yeni terkipin nasıl bir makam yapısına sahip olduğunu hemen kavramış ve kendisi de kimsenin bilmediği bu yeni makamda bir murabba ve ağır semâi bestelemiş, sultanın huzurunda icra ederek Şakir Ağa’nın oyununu boşa çıkartmıştı (Yekta, 1925, s. 135-136).

Osmanlı müzisyeninin sahip olduğu bir görüngü, nota kullanmamış olmasıdır. Osmanlı müzik yapıtı hocadan öğrenilir –ağızdan, kulaktan. Öğrenmenin yolu “meşk”tir. Bir yandan egzersiz anlamı da bulunmasına karşın, uygulamalı sanatların öğretimini örgütleyen bir yöntemdir meşk.³⁷ Öğreten, kimi “değişmezler”i ve “değişkenler”i kullanarak “yeni olan”ı öğrenciye aktarır. Değişmezler makam ve usul, değişken güfte, yeni olansa ezgidir. Yeni olan (ezgi) –ki bu müzik yapıtının kendisidir– doğrudan belleğe yüklenecektir. Belleğe yerleştirmenin yordamı yinelemeye dayanır gibi görünür ilk bakışta. Değişmezler zaten tüm müzisyenlerce bilinmektedir; bir meslek bilgisi olarak müzik öğrenme heveslisine daha en başta öğretilmiştir bunlar. Güfteyse ezberlenecektir; tıpkı ezginin ezberlenmesi gibi. Şiirin ezberlenebilmesi için müziğin parametrelerinden yararlanılırken, ezgiyi ezberlemek için de şiirin parametrelerinin kullanılması bir paradoks yaratır. Sözcüklerin vurgusu, uzun-kısa ya da açık-kapalı heceler, şiirin ölçüsü, sözdizimi, seslerin (perdelerin) alçak ya da yüksek olması, ezginin ölçüsü (*usul*, *'ika*), temposu (hızlı ya da yavaş olması),³⁸ sesdizimi (İng. *musical syntax*), şiirin ezginin nağmelerine dağıtılması (*güfte taksimi*) gibi birbiri içine geçmiş bir dizi parametre yeni yapıtın öğrenilmesinde, kavranmasında ve belleğe yerleştirilmesinde, her zaman kullanılan yinelemenin dayandığı dil-şiir-müzik ekseninde özel bir alan oluşturur.³⁹ Belki de Yahya Kemal’i anmalıyız: “Şiir, *rythme* yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir. Demek ki onun nasıl okunulacağı zâten kendisinde mevcuttur.” (Yahya Kemal, 1971, s. 7). Müzisyenin belleğindeki yapıtlar toplamı meclislerde kümeleşen belli bir Osmanlı seçkininin belleğine aktarıldığında ortak bir kültürel bellek ortaya çıkar.⁴⁰

Herhangi bir güftenin bu özel alanın bir uygulaması olarak belli bir makam ve usulde bir ezgiye yerleştirilmesiyle müzik yapıtı tamamlanmış, özel adıyla *bestelenmiş* olmayacaktır. İcracı (hanende ya da sazende), bestecinin kendisine terk ettiği yapıtı kendi müzik bilgisi, icra becerisi ve duygusal dürtülerinin yönlendirmesiyle, deyim yerindeyse, yeniden yaratacaktır –bir başka icrasında yeniden ve yeniden... Bunu yapabilen icracıya “yaratıcı icracı” demekte sakınca görmüyorum. Farklı zaman kesitlerinde ve farklı meclis mekânlarında yapıtı bu icralarından öğrenenlerse eski icra biçimini unutacaklar, yapıtın kaynağını yitireceklerdir.⁴¹ İster istemez Eco’nun *açık yapıt* kavramı akla geliyor.⁴² Eco’nun önerdiği birçok açıklık kategorisi içinde

37 Bu konuda yapılmış ciddi ve nitelikli bir çalışma için bkz. Behar (2012).

38 Müzikle bellek arasında nörolojik ilişki bağlamında bir inceleme için bkz. Snyder (2000).

39 Dil-şiir-müzik üçlüsüyle ses-söz-ölçü üçlüsü arasındaki ilişki ve –gazel üzerinden– şiirin ve müziğin icrasında drama (*performance*) öğesinin gerekliliği konusunda bkz. Pekin (2016, s. 246-265, özellikle 260 ve devamı).

40 Kültürel bellek kavramı için Jan Assmann’ın *Kültürel Bellek* çalışmasına bakılmalı: Assmann 2001.

41 Birkaç yıl önce müzik tarihi yazımı bağlamında bu durumu inceleyen bir yazı yazmış ve bu değişim kategorisinin sonucu olarak “kül” kavramı önermişim. Bkz. Pekin (2013, s. 68); Pekin (2015, s. 62).

42 Umberto Eco açık yapıt fikrini, klasik müzik sürecinden geçen bir müzik tarihinin yakın zamanlarında bestelenen kimi yapıtları üzerinden oluşturmuştu: Karlheinz Stockhausen’ın *Klavierstück XI*, Luciano Berio’nun *Solo Flüt İçin Sekans*, Henri Pousseur’un *Değişimler* ve Pierre Boulez’in *Piyano İçin Üçüncü Sonat*’ı. Bkz. Eco (2000, s. 62-63 ve kitabın tamamı).

birkaç görüngenü var ki bizim de ondan ödünç alarak bu alanda kullanmamıza olanak sağlayabilir. Bunların ilki nota: eski Avrupa klasik notalarının tersine, besteci yapıtın sınırlarını kesin olarak belirlemediş olduğundan sesleri simgeleyen yeni dizge de bu isteği yerine getirmek üzere oluştu.⁴³ Bu “yeni nota” icracıya sonsuz bir yorumlama olanağı sağlamıştır. Ama Osmanlı bestecisi notaya hiç gereksinim duymadı; müziğin kendini temsil eden, ardında bir müzik olduğunu gizleyen simgeler dizgesine hiçbir zaman sahip olmadı.⁴⁴ İcracının eline hiçbir zaman yazılı bir metin verilmedi. Osmanlı müzik kültürü, göstergenin –Pierce terminolojisiyle söyleyelim– yorumlayan (İng. *interpretant*) bölümü için zihindeki/bellekteki seslerin yerine konulabilecek yazılı bir nesneyi öngörmemiştir. “Perde” (İng. pitch), Osmanlı müziğinde bir frekanstan başka bir şeydir; iki ses arasındaki bir takım orantılardır bunlar ve peşpeşe dizilmeleriyle oluşturulmuş ya da o anda oluşturulabilecek yeni bir bütün fikri vardır icracının zihninde. Bunun için de icracı bir yazıyı yorumlamak gibi bir zorunlulukla karşı karşıya değildir Osmanlı müzik kültüründe. Belleğindeki bir ezgiyi ifade etmek için bildiği tüm araçları⁴⁵ kullanarak müziği bir kez daha icra eder. İcracının özgürlüğünü kısıtlayan, kaçınamayacağı iki koşul vardır: müzisyenin, güçlü bir liyakat ilkesine dayalı meşke ve hocasına sadakati ile *ehl-i meclisin* zevk ölçütlerini doğrudan yansıtan denetimi.

Eco'nun görüngülerinden ikincisiyse yapıtın her icrada yenilenmesi, asla tamamlanmamasıdır. Osmanlı kültür paradigmasının toplumsal ve kültürel ilişkileri kendi doğallığı içinde canlı tuttuğu zamanlarda yapıtın tamamlanmaması, kendi özgün koşullarında oluşmuş varoluşsal bir dinamikti ve belli bir bestecisi olan yapıtın sürekli yenilenme ve değişme görüngüsünü yaratmıştı.⁴⁶ Osmanlı meclisinde somutlaşan yapıtın yenilenme süreci, sürekli bir “değişim” kategorisi ortaya koyan zamandışı bir yinelenmenin sonucudur. Osmanlı müzik ideali, yenilenmenin bu zamandışılığıyla beslendi diyebilirim.

Değişimle yapıtın bestecisi ortadan kalkmadı, ama bestecinin yapıtı tamamlamak ve tabii ki *asla tamamlamak* üzere bilerek icracıya teslim etmiş olması, değişim sürecine dayanabilen yapıtların⁴⁷ her zaman taze ve canlı kalmasını da sağladı öte

43 Kimi çağdaş besteciler, porte üzerine yazılan bildiğimiz nota yazısını kendi müziklerinin temsili için yeterli görmemiş olmaları ki çok çeşitli yazı türleri geliştirdiler. Böylece neredeyse her yapıt için özgün olan, bundan dolayı da icracıya öğretilmeyi zorunlu kılan (!) birçok yazı biçimi ortaya çıktı.

44 Ali Ufki'nin porte yazısı, Kantemiroğlu ve Nayi Osman Dede'nin harf yazıları, Hamparsum Limonciyan'ın Ermeni harflerine dayalı müzik yazısı, yapıtı saklama amacını taşımıştır. Müziğin icrasıyla ilgili işlevleri hiç olmadı.

45 Bu araçları müziğin zaten var olan perde ve usul gibi değişmezleri dışındaki, sözelimi appoggiatura, çarpma, legato, portamento, glissando, daha sessiz ya da daha gürültülü çalma, tempoyu değiştirme (hızlanma-yavaşlama, rubato) vb. öğeler olarak alıyorum.

46 19. yüzyıldan bu yana çokça kullanılmış olan Hamparsum notası en azından repertuarın yazılı olarak saklanmasını bir ölçüde sağlamıştır. Ama bununla elde edilen birikimi verimli bir biçimde herhangi bir kimsenin kullandığını söylemek mümkün değil –ne besteleme, ne de repertuar alanlarında.

47 Sözelimi Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l-âsâr*'ında Osmanlı'da müziğin kurucu babası sayılan İtri'nin (1640?-1712) bini aşkın parça bestelediğini yazıyor, ama bugün 42 yapıtı biliniyor yalnızca (Öztuna, 1990, s. I/375). Geriye kalan 960'ın üzerinde yapıt 18. yüzyılın başlarından bu yana unutuldu gitti. Ben *Atrabü'l-âsâr*'ın Cem Behar yayınına kullandım: bkz. Behar (2010, s. 230-231): “Şemme-i 'itr-i ma'arif-tab'ı olan murabba'ât ve nakş ve kâr[ı] 'aded-i hezârdan bisyâr ...”. Keza Kantemiroğlu 355 peşrev ve semainin kendi harfleriyle “nota”sını yazdı, bunlardan on altısını kendi bestesi olarak gösterdi. Gelin görün ki Kantemiroğlu'nun bugün sayısı 25 ile 65 arasında değişen miktarda yapıtından söz ediyor;

yandan. Makam ezginin ilk örneğidir (prototipidir). Ezgiyi, meclis-söyleyen-dinleyen bağlamında bir önerme olarak ele alırsak icranın da bu önermeyi gerçekleştirecek bir ifade ortaya koyan özne olduğu görülecektir. Her zaman aynı kalmakla "bestecinin ezgisi" anonimleşmekten kurtulur, ama icrada anlatımın (ifade, İng. *expression*) sürekli başkalaşması özgünlük ve otantiklik kavramlarını ortadan kaldırır. Beste "ne", icra "nasıl" sorusunu yanıtlıyandır. Anlamsal düzlemi tek başına ezgiyle değil, icranın parametreleri olan türlü araçlar uygulanarak elde edilen anlatımın içindeki "öz"le ortaya çıkacaktır. Yahya Kemal bu özü şiirin içindeki müzikte, şiirin özüne zorunlu olarak bağlı gördüğü –kendi sözcükleriyle söyleyeyim– "derûnî âhenk"te buluyor: "Şiir bir nağmedir. Lâkin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nâdir ve hâlis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir." (Yahya Kemal, 1971, s. 48)⁴⁸

Şiir kendi özünü müzikte buluyorsa, müziğin özü nerede çıkacaktır karşımıza? Dionysosçu icracının yaratacağı anlatımın *katharsis*'inde...⁴⁹

"Antoloji"

Anlatımın somutlaşması sırasında aldığı biçime müzik terminolojisinde *tavır* deniyor. Osmanlı müziğinin varlığını yapıt birikiminde ve bu birikimin kategorileşmesinde değil de bu *tavırda* aramak gerekir. İcra tavrının korunması müziğin korunması anlamına gelir; bunun gelenek içinde değişmesinden bir kaygı duyulmaz da tamamen kaybolmasından dehşetle korkulur. Geleneğin yitirildiğini hisseden Rauf Yekta Bey gibi son dönem birçok Osmanlı müzik aydını yapıtların farklı icralarından hoşnut değildi, bundan yakınmışlardır. Rauf Yekta Bey, Nayi Osman Dede'nin (1652-1726) bestesi *Miraciye*'nin bozuk tavrı ile okunmasından ve onlardan çok farklı icra eden İsmail Dede Efendi'nin soylu tavrının kaybolmasından derin üzüntü duymuştur.⁵⁰

Osmanlı müziğinin son temsilcilerinden meşk etmiş olan Münir Nureddin Selçuk, hocalarından bunun bir "hanende müziği" olduğunu öğrendiğini anlatmıştı; müziği

sazkâr makamında bir peşrev ve saz semaisi de çalınıyor. Bu yapıtlar Kantemiroğlu'nun yazdıklarının hiçbirinin tarzına benzememekle kalmıyor, o dönemde bilinen bütün makam ve terkipleri tek tek açıklamasına karşın sazkar makamının –tanımını bırakın– adına dahi rastlanmıyor kitabında. Bkz. Kantemiroğlu ve Tura 2001.

48 Türkçe'nin büyük şairinin bu yolda Tanrı'dan dileği var, *Ses* başlıklı rubaisinde dile getirdiği:

*Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Heş neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver*

49 "Dionysosçu" ve "Apolloncu" karşıtlığı ya da belki uzlaşmacılığı için Nietzsche'nin zihin açıcı kitabı *Tragedyanın Doğuşu*'na, tüm sanat kategorileri için açıklayıcı anlamlarla yüklü "katharsis" için Aristoteles'in *Poetica*'sına bakılmalı.

50 Yekta (1925, s. 166): "Hac yolunda Dede'ye güzide şâkirdlerinden Dellâlzâde İsmâ'il Efendi ile Mutâfzâde Ahmed Efendi refâkat ediyorlardı. Yolda Dede Efendi şâkirdlerine Nâyî 'Osmân Dede merhûmun meşhûr *Mi'râciye*'sinin bestesini meşk etmiş idi. Bahârîye Mevlevîhânesi şeyhi merhûm Hüseyin Fahreddin Efendi bu besteyi Mutâfzâde'den temeşşuk etmiş ve tamamiyle kimseye öğretmeğe muvaffak olmadan irtihâl etmiştir. *Mi'râciye*'nin zamanımızda Hazret-i Sünbül Sinân dergâhında ve sâ'ir mahallerde okunan ve birçok cihetlerinin küllî tahrîfât ve ilâvâta uğradığı şüphesiz bulunan tavrı ile Dede'den intikal eden tavr-ı mahsûs arasında çok esaslı farklar vardı. Maa't-teesûf o tavrı bugün unutulmuştur."

bir “fem-i muhsin”den, yani iyi, güzel söyleyen bir ağızdan öğrenmek gerektiğini ekliyor yazısına. Bu *fem-i muhsin*, yukarıda söz ettiğim yaratıcı icracıdan başkası değil; yarattığıysa her zaman taze olan anlatım biçimi, *tavır*dır. Münir Nureddin’e kulak verelim:

Pek küçük yaşlarda musiki öğrenmeğe başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: Türk musikisi hanende musikisidir. Bunu da ehlinden ve bir “fem-i muhsin”den öğrenmek gerekir; sözü olmuştur.

Dinisinde ve gayri dinisinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan musikimizi hakıyla öğrenmek ve lâyıkıyla terennüm edebilmek için, fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahib-i salâhiyet bir ağızdan *tavır ve edası* ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lâzımdır. Eski zamanlarda mebzulen yetişen iyi tavu[ı]rlu okuyucuların nerelerden ve ne suretle yetiştikleri tetkik olunursa, bunların, o devirlerde Türk musikisinin konservatuvarlığını yapan endero[u]nlarda, muzikalarda, muhtelif tekkelerde ve İstanbul’un muhtelif semtlerinde mevcut *vukufu ve tavu[ı]rlu üstadlarından* uzun zamanlar önlerinde diz çöküp âdâb ve erkânıyla, bütün usul ve incelikleri ile meşkederek öğrendikleri ve bu şekilde yetiştikleri anlaşılır. Bu hal takriben, bundan 20-30 sene evveline kadar devam etmekte ve şehrimizin her tarafında mevcut bu üstadlar, muhitlerindeki müstaid ve evsafi hâiz okuyucuları, kulaklarına fena nağmeler, yabancı tavu[ı]rlar girmeksizin iyi bir şekilde yetiştirirler ve musikimizin iyi ağızlardan dinlenmesine vesile olurlardı. Bu meyanda ben de, küçük yaşımdan itibaren zamanımızın büyük üstad okuyucuları olan hoca Ziya bey, hafız Ahmet efendi, Hüsameddin bey ve emsali zevattan senelerce meşk ve istifaza[de] ederek bir şeyler öğrenebildim (Selçuk, 1947, s. 3).⁵¹

Osmanlı’nın son dönemine yetişmiş hocalardan meşk etmiş olan Alaeddin Yavaşça, hocası Münir Nurettin’in “kendinden öncekilerin seçkin vasıflarını şahsında topladığı” ve onlardan edindiği “malzeme üzerinde temiz ve bugüne hitap eden bir üslup binası inşa ettiği”ni ileri sürmüştü. Yavaşça’ya göre *tavır* “ustadan kabiliyetli çırağa intikal edebilecek önemli bir meziyettir” ve “başka yol mûsiki değil, vasıflı veya vasıfsız işçiliktir.” Yavaşça, değişen ifade yollarına karşı çıkmıyor; “ustadan çırağa tevdi edilecek” kriterlerin “mûsiki heyecanı, aşkı, hevesi ve üstün duyguları” ile “*makbul bir tavır*” olduğunu ileri sürüyor (Yavaşça, s. 1981a, 9). Buradaki anahtar sözcük “makbul”dür. *Ehl-i meclis* ile *erbâb-ı mûsikînin* kabul edeceği bir *tavır* tüm geleneği temsil edebilme niteliğine sahip olacaktır. Burada değişimi engelleyen bir şey olmadığı gibi, aksine *fem-i muhsinin* yeni bir anlatım biçimi ortaya koyması beklenir.

İcranın yinelenmesiyle elde edilen “değişim”in kendisi süreklilik kazanmıştır. Böylece deyiş deyiş gelen, her zaman kesitinde yenilenen, çoğu unutulmuş eksilen, bu sırada yenileri bestelenen, üstünden zaman geçip icra edilmediği için yine unutulmuş bir toplamdaki söz ediyoruz bugün. Geleneğin sonuna doğru bu yitimi hissedenler, kalanları kağıt üzerine kaydetmeye giriştiler. Böylece yeni bir *orijinal* kavramı ortaya çıktı. Osmanlı modernleşmesinin kurumlarından olan Darülelhan’da oluşturulan

51 Dergide yayımlanan yazım biçimini olduğu gibi korudum, ancak bağlama ilişkin olarak kimi yerlerde italikle vurgu yaptım.

Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti'nce⁵² seçilip incelenerek 180 parçalık toplam yayımlandı. "Türk musikisinin klasik repertuarı"nı bu *Darülelhan Külliyyatı* simgeler.

Yahya Kemal 1935 yılında *Yedigün Mecmuası*'nda yayımlanan bir söyleşide bakın neler söylüyor: "Eski şiirimizin en müteber dîvanlarını ele almaya gelmez. Yeknesaklıktan Fuzûli ve Nedîm gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük rûhların berceste mısralarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır."⁵³ Yahya Kemal'in özlediği bu seçkiyi Osmanlı müzik kültürü, beğenmediklerini eleyip sevdiklerini saklayarak kendiliğinden yapmış görünüyor: Osmanlı seçkininin ve müzisyeninin ortak belleğinde korunan bir "antoloji".

52 Önceleri Rauf Yektâ Bey, Ahmet Irsoy, Ali Rifat Çağatay'dan oluşan bu kurula sonradan Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey de katılmıştı.

53 Şurada yeniden yayımlandı (Yahya Kemal, 1971, s. 259). Müzik birikiminin bir antolojiyle açıklanması konusunda ayrıca bkz. Pekin (2013, s. 68).

Received: February 28, 2017

Revision received: April 19, 2017

Accepted: June 3, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0005 • December 2017 • 37(2) • 315–342

Extended Summary

“Fem-i muhsin” or the Creative Performer

Ersu Pekin¹

Abstract

Music, due to its nature, uses sounds instead of words; this natural structure of music, in turn, makes music unique in playing a mediating role between cultures and societies. The meanings that music has gained during its formation in Istanbul, has been constituted by Istanbulite musicians, Istanbulite gentlefolk, Istanbulite elites and Istanbulite people who have been living and producing within the extraordinary experience of acculturation in a multi-religious and multi-lingual demographic structure that can rarely be found anywhere else. Music was formulated mostly within the social gatherings of the Istanbulite elites and gentlefolk. Joint performances of musicians from differing traditions and with different musical styles and who have practiced with different people in the same gatherings resulted in an exchange of styles, attitudes and expressions. Although each era has a general understanding of music, differing performance styles have always prevailed. These differences are not limited to style; it is also known that from time to time different maqam conceptions have emerged. Performance of music involves two groups: performers and listeners. The performers need to fulfill the requests of the listeners and to satisfy them. The performer's music was accepted or rejected by this reaction of the listeners. This was the most significant function of the social gatherings in the formation, the preservation, and the maintenance of the tradition of music. The subject of all these processes was the musician who was, before everything, a professional, and also a music enthusiast. The musicians understood and constantly matched their talents against one another. One of the characteristics of the Ottoman musician was his not using any musical notes. The Ottoman composer never had a system of symbols representing music, while hiding the music itself. A written text was never given to the performer. The Ottoman music culture had not employed a written text that could be substituted for the voices in the mind/memory for the part of the sign that executes interpretation –to put it in Peirce's terminology. Hence, in Ottoman music culture the performer was not confronted with the necessity of interpreting a written text. He just had been performing his music by using all the tools he had known to express a melody in his memory one more time. There were two inescapable circumstances that restricted the freedom of the performer: based on a strong merit principle, musician's loyalty to the *mashq* and his master and the supervision of the gathering that directly reflected its taste. Ottoman music was taught by a master to his student. The way to learn is to practice called “*mashq*,” which also refers to a way of organizing the teaching of applied arts. The teacher was transmitting “the new thing” to the student by referring to some “constants” and “variables”. The constants were the maqam and style while the variables were the lyrics. “The new thing” was the melody, which is the musical work itself, would be loaded directly to the memory. The performer will re-create the work of the composer, with his own musical knowledge, playing skills and emotional motives –and can repeat this process again and again in his repeated performances. It is not wrong to name such a performer as a “creative performer”.

Keywords

Ottoman Musical Culture • Mashq (Situated Music Learning) • Musical Gathering • Creative Interpretation • Music Enthusiast

¹ Correspondence to: Ersu Pekin. Email: ersupekin@ersupekin.com

To cite this article: Pekin, E. (2017). “Fem-i muhsin” or the creative performer. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 315–342. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0005>



Music, due to its nature, uses sounds instead of words; this natural structure of music, in turn, makes music unique in playing a mediating role between cultures and societies. The meanings that music has gained during its formation in Istanbul, has been constituted by Istanbulite musicians, Istanbulite gentlefolk, Istanbulite elites and Istanbulite people who have been living and producing within the extraordinary experience of acculturation in a multi-religious and multi-lingual demographic structure that can rarely be found anywhere else. And at the top of this structure was the sultan himself. In the Ottoman Empire, which was rather a long-lasting example of the patrimonial entities of the Middle Ages, the ultimate patron of the arts, including poetry and music was always the sultan, whose taste invariably determined that of the society as a whole. As a result of this, the conditions of the formation and development of music, which was a product of the Ottoman high culture, was necessarily established by the court.

Music was formulated mostly within the social gatherings of the Istanbulite elites and gentlefolk, who were either civil servants obliged to fulfill the duties assigned by the palace, or the *ulema* educated in madrasas. Joint performances of musicians from differing traditions and with different musical styles and who have practiced with different people in the same gatherings resulted in an exchange of styles, attitudes and expressions. Although each era has a general understanding of music, differing performance styles have always prevailed. These differences are not limited to style; it is also known that from time to time different maqam conceptions have emerged. There was not a consensus on maqams in the second half of the 17th century in which the Ottoman music culture had just begun to be established. The old books about theory of music are not alike, musicians definitions of maqam or composition were not the same, and they argued as well as approached one another with doubt.

Performance of music involves two groups: performers and listeners. The performers need to fulfill the requests of the listeners and to satisfy them. In a gathering listeners were a group of people who were in close contact with the performers in a relatively small place and they were actively reacting to the music with their body language, mimics and even light murmurings at times. They had developed a sophisticated taste by internalizing the minor tones exclusive to Istanbul music and their relations with each other that were suggested by the musician. Depending on the performance of the musician, and with the contribution of alcohol, the ecstasy of the audience was the intended outcome of the gatherings. On the other hand, the performer's music was accepted or rejected by this reaction of the listeners. By this way, the performer-listener relationship was providing a surveillance for the musical tradition. This was the most significant function of the social gatherings in the formation, the preservation, and the maintenance of the tradition of music. The subject of all these processes was the musician who was, before everything, a professional, and also a music enthusiast. The musicians understood and constantly matched their talents against one another.

One of the characteristics of the Ottoman musician was his not using any musical notes. Ottoman music was taught by a master to his student. The way to learn is to practice called “mashq,” which also refers to a way of organizing the teaching of applied arts. The teacher was transmitting “the new thing” to the student by referring to some “constants” and “variables”. The constants were the maqam and style while the variables were the lyrics. “The new thing” was the melody, which is the musical work itself, would be loaded directly to the memory. The procedure of loading it to the memory seemed to be based on repetition at first glance. All musicians already knew the variables, i.e. lyrics; these were taught at the very beginning to the one who was eager to learn music as a profession. The lyrics were to be memorized, just like the melody. Using the parameters of the poems while memorizing music and using the parameters of music while memorizing the poems creates a paradox. A set of interlocked parameters like accents of words, long-short or open-closed syllables, poetic measure, syntax, low or high voices, melodic measure, tempo, musical syntax and distribution of the poem into the melody create a special field on the axis of language-poetry-music for learning, comprehending and memorizing the new work. As a result, a common cultural memory emerges as all the works in the memory of the musician are transferred to the memory of a certain Ottoman elite who forms the gatherings.

By placing some lyrics into a melody with a certain maqam and style as an application of this particular field, the musical work cannot be assumed to have been completed, in other words not composed. The performer will re-create the work of the composer, with his own musical knowledge, playing skills and emotional motives – and can repeat this process again and again in his repeated performances. It is not wrong to name such a performer as a “creative performer”. Those who would have learned the musical work from such performers in different times and gatherings would forget the old form of the performance losing the original source of the work. Here, Eco’s concept of “open work” comes to mind inevitably. There are few phenomena among the many categories of openness that Eco has suggested, so we can borrow the concept to use in this field. Firstly, the musical note: In contrast to the old usage of musical notes, the new system which symbolizes the sounds was formed by composers, without precisely defining the boundaries of the work. This “new note” provided the performer an endless possibility of interpretation. On the other hand, the Ottoman composer never needed musical notes; he never had a system of symbols representing music, while hiding the music itself. A written text was never given to the performer. The Ottoman music culture had not employed a written text that could be substituted for the voices in the mind/memory for the part of the sign that executes interpretation—to put it in Peirce’s terminology. Hence, in Ottoman music culture the performer was not confronted with the necessity of interpreting a written text. He just had been performing his music by using all the tools he had known to express a melody in his memory one more time. There were two inescapable circumstances that restricted the freedom of the performer:

based on a strong merit principle, musician's loyalty to the *marshq* and his master and the supervision of the gathering that directly reflected its taste.

Eco's second phenomenon is that the work would be renewed in every performance and would never be completed. When the Ottoman cultural paradigm kept social and cultural relations alive in its own authenticity, the fact that the work was not completed, had created an existential dynamic in its authentic conditions and had created an appearance of continual renewal and change in the work of a certain composer. The process of renewing a work that has been embodied in the Ottoman assembly was the result of a timeless repetition, which presented a constant "change" category. It can be said that the Ottoman music ideal was fed by the renewal of this timelessness.

The composer did not disappear with the change, but he also ensured that the works that could withstand the change process were always kept fresh and alive by delivering the work to the performer in order the work to be complete and of course to never be completed. Maqam is the prototype of a melody. If we treat the melody as a proposition in the context of assembly (gathering)-performer-listener, it will be seen that the performance is the agent that presents an expression that will fulfill this proposition. Always staying the same, the "composer's melody" survives the anonymization, but the constant transformation of the expression in the performance removes the concept of authenticity. The performance answers the question of "how" while the composition answers the question of "what". The semantic plane will emerge not with melody alone, but with "the essence" inside the expression obtained by applying various tools of performance parameters. Yahya Kemal finds this essence in the music inside poetry; in his words, in "the deep harmony" which is necessarily connected to the essence of poetry. If poetry finds its own essence in music, where will the essence of music come from? In the catharsis of the expression created by a Dionysian performer...

The form, which the expression took during its embodiment, is called *tavir* (style, manner, air) in Turkish music terminology. It is necessary to look for the existence of Ottoman music in this manner rather than in the accumulation of works and the categorization of this accumulation. Protecting the style of the performance means protecting the music.

Munir Nureddin Selcuk, who was one of the last representatives of Ottoman music, had explained that he had learned this music as the 'music of singers.' He also sang it well, in other words from a "*fem-i muhsin*" (literally a "beneficent mouth"). This beneficent mouth is no other than the creative performer, who is mentioned above and his creation is his expression style, or manner that is always fresh. The "change" itself that results in the repetition of the performance, becomes continuous. Today we are talking about a sum that comes with constant change, renewed all the time, losing some sections that are forgotten to disappear over time, while new ones are composed

and others completely forgotten due to not being performed for a long time. Towards the end of the tradition, those who felt the loss tried to record the remaining music on paper. Thus a new concept of *original* was born.

A total of 180 music pieces were selected, examined and published by The Historical Council of Classification and Evaluation of the Works of Turkish Music (*Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti*) that was established by *Darulelhan*², which was one of the institutions of Ottoman modernization. This body of work that can be referred to as “the *complete works of Darulelhan*” represents “the repertoire of Classical Turkish Music”.

Yahya Kemal says, “It is not a good idea to analyze the most prestigious divans of our old poetry, since even great poets such as Fuzuli and Nedim fall from grace because of uniformity. The best way is to read these great souls’ elegant verses and couplets from an anthology.” This selection that Yahya Kemal yearned for seems to have been created by the Ottoman music culture, which naturally eliminated the disliked and keeping the liked ones, thus creating an “anthology”.

Kaynakça/References

- ‘Âlî, G. M. (1956). *Mevâ‘idü’-n-nefâis fî Kavâ‘idi’l-mecâlis (Yay. C Baysun). İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi.*
- Anonim. (t.y). Edvâr-ı ‘İlm-i Mûsikî (İÜK T5636). *Kevseri Mecmuası’nın anonim bir istinsahı. İstanbul: y.y.*
- Arısoy, M. (1988). Seydî’nin el-Matla‘ adlı eseri üzerine bir çalışma (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Aristoteles. (2007). *Poetika. Şiir sanatı üstüne* (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek. Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atâ, T. (2010). *Osmanlı saray tarihi –Târîh-i Enderûn– I-V (Haz. M. Arslan). İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.*
- Atayan, R. (1999). *The Armenian neume system of notation* (Trans. V. N. Nervessian). Richmond: Curzon Press.
- Atlı, L. (1947). Hatıraları. Abdülkadir Hayber (Haz.) Canlı Tarihler. Cilt V içinde (s. 91-145). İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Efendi, Ş. E. (H. 1297). *Atrâbü’lâsâr fî Tezkiretü ‘Urefâ’il-edvâr. İstanbul: Topkapı Saray Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi.*
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm’ın müziği. 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin Atrabü’l-Âsâr’ı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Behar, C. (2012). *Aşk olmayınca meşk olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Beyatlı, Y. K. (1971). *Edebiyâta dâir. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü ve İstanbul Fetih Cemiyeti.*

² Meaning “house of music”, school of music i.e. conservatoire in the late 20th century Ottoman İstanbul.

- Çelebi, Â. (2010). *Meşî'irü'ş-şu'arâ* (Haz. F. Kılıç). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Çelebi, E. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi I/1* (Haz. S. A. Kahraman, Y. Dağlı, R. Dankoff, Z. Kurşun & İ. Sezgin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dede, N. O. (t.y.). *Rabî-tî Tâbirât-ı Mûsikî*. İstanbul: Milli Kütüphane.
- Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt* (Çev. N. U. Dalay). İstanbul: Can Yayınları
- Farmer, H. G. (1965). *The sources of Arabian music*. Leiden: E. J. Brill.
- Gezgin, H. S. (1947). Musiki dâvâmız. *Türk Musikisi Dergisi*, 2(1).
- Gutas, D. (2003). *Yunanca düşünce Arapça kültür* (Çev. L. Şimşek). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Haşim Bey. (H. 1280). *Mecmua*. İstanbul: [taşbaskı].
- Hızır bin Abdullah. (1728a). *Kitâbü'l-edvâr*. Konya Mevlana Müzesi Yazmalar Kütüphanesi, 5762.
- Huizinga, J. (2013). *Homo ludens. Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnalcık, H. (2003). *Şâir ve patron. Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2011). *Has-bağçede 'Ays u Tarab. Nedîmler, şâirler, mutribler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, H. (2016). *Devlet-i 'Aliyye. Osmanlı İmparatorluğu üzerine araştırmalar-IV: Âyânlar, tanzimat, meşrutiyet*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İsen, M. (1994). *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Jacob, H. (1734). *sister arts; an essay*. London: W. Lewis.
- Kalpıklı, M. (2010). Bir Osmanlı Padişahının şair olarak portresi: Selimî (II. Selim). *Journal of Turkish Studies Festschrift in Honor of Walter G. Andrews*, 2, 149-156.
- Kantemiroğlu, D. (t.y.) *Kitâbu 'İlmi'l-mûsikî 'alâ Vechi'l-hurûfât*. İstanbul: İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Armağanı.
- Kantemiroğlu, D. (1734). *The history of the growth and decay of the Othman Empire* (Trans. N. Tindal). London: Knapton.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-mûsikî 'alâ vechi'l-hurûfât. Mûsikiyi Harflerle Tesbüt ve İcrâ İlminin Kitabı*. I-II (Haz. Y. Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kevseri, M. (t.y.) *Kitâb-ı Musikâr*. İstanbul: Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi A-4941, [Özgün nüsha Rauf Yekta Bey'in varislerinin elinde saklanmaktadır].
- Keykavus. (1966). *Kabusname* (Çev. M. Ahmet; Haz. O. Ş. Gökyay). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Kınalızâde, H. Ç. (1989). *Tezkiretü'ş-Şuarâ* (Ed. İ. Kutluk) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kırşehirli, Y. N. (t.y.). *Risâle-i Mûsikî*. Ankara: Milli Kütüphane, 131/1.
- Latîfî, R. C. (2000). *Latîfî. Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Mecdî, M. E. (1989). *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Hadikatü'ş-Şakaik*. Cilt I (Ed. A. Özcan). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. London: Harwood Academic Publishers.
- Mümtaz, S. (1946). Bir sarayda; biraz da Boğaziçi'nde bir saz alemi. A. Hayber (Haz.), *Canlı Tarihler*. Cilt IV içinde (ss. 65-68). İstanbul: Türkiye Yayınevi.

- Nietzsche, F. (1993). *The birth of tragedy. Out of the spirit of music* (Trans. S. Whiteside). London: Penguin Books.
- Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın doğuşu* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özçimi, M. S. (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-edvâr (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Özergin, M. K. (1964). XV. yüzyıla ait bir edvar kitabı Seydî'nin el-Matla'ı. *Musiki Mecmuası*, 197, 196-218.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peçuyî, İ. (1866). *Târîh-i Peçuyî*. İstanbul: yy.
- Pekin, E. (2012a). Evliya Çelebi'nin müzik kaynakları. H. Karateke & H. Aynur (Haz.), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları* içinde (s. 286-341). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Pekin, E. (2012b). Âşık Çelebi'nin musannifleri, hanendeleri, sazandeleri. E. Eldem, A. Tibet, E. Pekin ve Ç. Anadol (Haz.), *Bir Allame-i Cihan: Stefanos Yerasimos (1942-2005) II* içinde (s. 505-579). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Pekin, E. (2013). İki İtrî için üç yazı. E. Ayvaz & İ. Baliç (Haz.), *İtrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar* içinde (s. 49-86). İstanbul: İKSV-OMAR.
- Pekin, E. (2015). Neither dates nor sources: A methodological problem in writing the history of Ottoman music. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of "Ottoman Music"* (pp. 57-74). Würzburg: Orient Institute.
- Popescu-Judet, E. (1996). *Türk musiki kültürünün anlamları* (Çev. B. Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2004). *Seydî's book on music. A 15th century Turkish discours*. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science.
- Raşid. (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli. Râşid Mehmed Efendi, Çelebizâde İsmâil Âsım Efendi I-III* (Haz. A. Özcan, Y. Uğur, B. Çakır, A. Z. İzgöer). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Sâlim. (2005). *Tezkiretü 'ş-su'arâ* (Haz. A. İnce). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Sehî. (1978). Heşt Bihîşt. The Tezkire by Sehî Beg. In Günay Kut (ed.), *Sources of Oriental Languages and Literatures* 5. Cambridge: Harvard University Press.
- Selçuk, M. N. (1947). Ses Musikimiz. *Türk Musikisi Dergisi*, 1(2), 3-17.
- Seydî. (t.y.). *Hazâ el-matla ' fî Beyânü 'l-edvâr ve 'l-makâmât ve fî 'ilmü 'l-esrâr ve 'r-riyâzât*. TSMK A3459.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory. An introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- Stravinsky, İ. (2000). *Altı derste müziğin poetikası* (Çev. C. Taylan). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O. (1998). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Şükrullah. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah: Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı* (Haz. M. Bardakçı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Tezcan, N. (2016). *Divan edebiyatına yeniden bakış*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tulum, M. (2008). *Vehbî: Sürnâme. Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1945). *Osmanlı Devletinin saray teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1965). *Osmanlı Devletinin ilmiye teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Bellekten*, 16(161), 79-114.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir, The collection of notations* (Volume 2: Commentary). Aldershot: Ashgate.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk musikisinde Hâşim Bey Mecmuası. Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yavaşca, A. (1981a). İcranın Dili: Türk Mûsikisinde Tavır. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(1), 9.
- Yavaşca, A. (1981b). İcranın Dili: Evlerdeki Mûsikî Toplantıları-I. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(3), 13.
- Yavaşca, A. (1981c). İcranın Dili: Evlerdeki Mûsikî Toplantıları-II. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(4), 10.
- Yavaşca, A. (1981d). İcranın Dili: Zeki Arif Ataergin. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(7), 9.
- Yekta, R. (1925). *Esâtîz-i Elhân. Üçüncü Cüz: Dede Efendi*. İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası.

Ek 1

III. Selim ve II. Mahmud Döneminde Saraydaki Fasillara Katılan Müzisyenler³

III. Selim	II. Mahmud	Görev	görev yeri
‘Abdî Beg (Küpeli Çavuş)	‘Abdî Beg (Küpeli Çavuş)	musâhib	
‘Ali Aga	‘Ali Aga	kemânî	saray
‘Ali Efendi	‘Ali Efendi	kemânî	saray
Avatya			birun
	‘Azîz Beg	çavuş	
Basmacı ‘Abdî Efendi			birun
Cennet Filizi ‘Abdû’l-kerîm Efendi		imâm-ı şehriyârî	saray
Çalılı Dervîş Mehmed Dede		nây-zen başı	Yenikapı Mevlevi-hanesi
Çilingiroğlı Ahmed Aga	Çilingirzade Ahmed Ağa		
Dede Dervîş İsmâ’îl Efendi	Dede Dervîş İsmâ’îl Efendi	Mevlevi dervîşi, müezzinbaş	Yenikapı Mevlevi-hanesi, saray
Dellâl-zâde İsmâ’îl Aga	Dellâl-zâde İsmâ’îl Aga		
Denizoğlı Emîn			birun
	Edhem Aga (Küçük)	sâzende	
	Edhem Beg	kemânî	
	Emîn Efendi	çavuş	
Eyyübî Hâfız Ahmed Efendi			
Fâzıl Efendi	Fâzıl Efendi	mü’ezzin-baş	saray
	Fısdık Sa’îd Aga		
	Halîl Efendi	çavuş	
	Hasan Aga	ser-mahfil	
Hâşim Beg (Seyyid Mehmed Aga’nın oğlu)	Hâşim Beg (Seyyid Mehmed Ağa’nın oğlu)		
	Hâtif Efendi	musâhib	saray
Hızır Aga-zâde Sa’îd Begefendi		şâ’ir	saray
	Hüseyin Efendi	Dervîş	birun
	Hüseyin Paşa	çavuş, ferik	
Hüsnî Aga,	Hüsnî Aga	mü’ezzin	saray
İbrâhîm			birun
	İbrâhîm Efendi	ser-mahfil	
‘İzzet Aga	‘İzzet Aga	başçavuş	saray
‘İzzet Efendi	‘İzzet Efendi	Tobhane hatibi, sultan imamı, şair	birun
Kasîdeci-zâde Nûri Efendi		imâm-ı evvel	birun
Kömürçi-zâde Hâfız Efendi			
Mârkar			birun
	Mes’ûd Paşa	mîr-livâ	
Mîrûn			birun
Muhyî’ d-dîn Aga	Muhyî’ d-dîn Aga		
Mustafâ Aga (mü’ezzin-baş Şâkir Efendi’nin kardeşi)		kemânî	saray
	Mustafâ ‘İzzet Efendi	nakîbü’l-eşrâf	
	Necîb Aga (Keçi ‘Ârif Aga’nın ‘acemisi)	tanbûrî	

3 Atâ, III/253.

III. Selim	II. Mahmud	Görev	görev yeri
Nikogos			birun
Numân Aga	Numân Aga	tanbüri	saray
	‘Osmân Aga	kemânî, kilâr kethudâsı	
	‘Osmân Beg (Zekî Mehmed Aga’nın oğlu)		
	‘Osmân Efendi	çavuş	
Ovanis (Hasköylü)			birun
Râsîh İbrâhîm Aga		çukadâr	saray
Rif’at Beg (Şeh-levendim Hâfîz ‘Abdullâh Aga’nın oğlu)	Rif’at Beg (Şehlevendim Hâfîz ‘Abdullâh Aga’nın oğlu)		
Rızâ Efendi		kemânî	birun
	Sa’dullâh Efendi (Vâsîf Bey’in kardeşi)		
	Sa’îd Beg (Hızır Aga’nın oğlu)		
Sa’îd Efendi	Sa’îd Efendi	nây-zen, musâhib	saray
Sa’îd Dede Efendi			birun
Sâlih Dede			birun
Sâlih Efendi	Sâlih Efendi	musâhib	saray
Sâmî ‘İzzet Efendi (Râsîh İbrâhîm Aga’nın kardeşi)		şâ’ir, çavuş	saray
Suyolcî-zâde Sâlih Efendi	Suyolcî-zâde Sâlih		
Şâkir Efendi		mü’ezzîn-başî	saray
Şehlevendim Hâfîz ‘Abdullah Aga			
	Şemsî Aga	sâzende, çukadâr	
Şevkî Efendi	Şevkî Efendi	imâm-ı evvel, Ana- dolu kazaskeri,	saray
Tatar es-seyyid el-hâc Hâfîz Ahmed Kâmil Efendi		imâm-ı evvel, ka- zasker	saray
	Tiryâkî Sa’îd Aga (Üsküdârî)		
Todoraki			birun
Zekî Mehmed Aga	Zekî Mehmed Aga		

Ek 2

Semih Mümtaz S., Evvel Zaman İçinde: Canlı Tarihler (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946, s. 65-66).

(Semih Bey’in özgün dilini ve yazımını, dizgi yanlışları dışında, olduğu gibi korudum, gerekli gördüğüm bir iki yere [] imi arasında kimi açıklamalar ekledim.)

Ortaköy’deki Çifte Saraylar’dan biri olan Zekiye Sultan’ın sarayına ve kocası Nurettin Paşa’nın dairesine girdiğimiz zaman bir hayli kalabalıkla karşılaşmıştık. Misafirler birinci kattaki büyük sofada saz hey’etinin sağında ve solunda oturmuşlardı. Ortada mükemmel bir büfe vardı. Doktor Besim Ömer Paşa (sultan bu paşayı çok sevdiği ve kendisinin ebesi olduğu için her ziyafette bulunması muhakkaktı.)

Kaptan Paşa’nın –yâni Bahriye Nazırı Hasan Paşa’nın– oğlu Hilmi Bey ve emsali belki sarayda buldukları için arak nuşetmezlerden [rakı içmeyenlerden] olduklarından bir köşede oturmuşlar etrafi

seyrediyorlardı. Saz hey’eti de (aklımda kaldığı kadarını söyleyeyim) şunlardan mürekkepti. Tanburî Cemil, Udî İbrahim, Kemeñçeci Tatyos [kemanî olmalı], Kemanî Memduh, Kanunî Arif [Kanuni Hacı Arif Bey], Santurî –ismini unuttuğum ihtiyar bir zat [Edhem olabilir]– Hanende Karakaş, Osman, Hafız Âşir Efendi vesaire. Amedî hûlefasından [yazı işlerinin yapıldığı Babialî’nin en seçkin kalem odası kâtiplerinden] Tevfik Paşazade Refik ve refiki Müfit beyler de bizden sonra geldiler.

Bu sofadan yukarıya çıkan merdivenin kapıları açıldı. Karanlıkta da! Anlaşılıyordu ki üst kattaki sofada Zekiye Sultan’la misafirleri bulunacaklardı. Bunun derhal ifham eden keyfiyet de harem ağalarının bu merdivenler üzerinde ve ayakta olarak elpençe divan durmaları oluyordu. Sarayın bu akşamki misafir-i hassı Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa’nın anası Emine Hanımefendi idi [“Valide Paşa” diye tanıyordu]. Bu hanımefendi sık sık Zekiye Sultan’a gelirdi ve fevkalâde olarak iade-i ziyaretine gidilirdi.

Bu gece temmuz ayının on altıncı gecesiydi. Bu sazın serâhengi, yâni şef orkestrası [*chef d’orchestre*] Tatyos’du. Bu adama musiki san’atkârlarının hemen hepsi hürmet ederlerdi. Ve fasılların bir çoğuna onun peşrevleriyle başlanırdı. Tanburî Cemil Bey ise her sazın üstünde, tanburu ile veya kemeñçesi ile her nağmenin başında tasavvurun yetişmeyeceği bir kuvvetle hükümran olduğu için her hangi bir faslı veya makamı tercih etmez, hangi yolda olursa olsun en başta yürürdü. Bu gibi saz âlemlerinde bir kaide daha vardı. Misafirlere içecekleri içkiyi uşaklar verirlerdi; kimse yerinden kalkmaz; bahusus konuşmazdı. Çerezler bile ufak tepsiler içinde verilirdi. Huşu ve hürmetle saz dinlemek bir kaide olup kalmıştı. Herkes buna bağlı idi. Ve ortalığı rahatsız edeceği his olunan kimse, kim olursa olsun bir tarafa çektilirdi.⁴

Zekiye Sultan, babasının en sevgili ve en büyük kızı olduğu için kocasına toz kondurmaz; onu daima müdafaa eder; bu gibi eğlencelerine mümanaat ettirmezdi. Padişah da rakı âlemlerini günahı kadar sevmemekle beraber bu gibi eğlenenlere pek de karışmazdı.

Yalnız bu gûna gecelerde harem kapıları kapandıktan sonra ortaya serbestlik gelirdi. Bu akşam da öyle oldu. Zekiye Sultan, arkadaşlarıyla beraber aralarında taksim olunması için Tatyos Efendi’ye yüz elli altın kadar bir hediye gönderip harem dairesine gittikten sonra sazın; bizim anladığımız mânada keyfi çıkmıştı. Nurettin Paşa piyanosuna geçerek sez hey’etine iltihak etmişti. Biraderi Cemal Bey de tanburunu ele almıştı. ...”

4 İçkiyi kaçırıp da çevresini rahatsız etme olasılığı bulunan kimselerin meclis dışına alınması kuralı, eski Dionysos *symposion*’larına dek geri gider. Osmanlı meclislerinde bu görevi başından beri saki yerine getirirdi –olası taşkınlıklarla meclisin huzurunun bozulmasına karşı etkili bir önlem.

Başvuru: 25 Şubat 2017

Revizyon gönderimi: 1 Nisan 2017

Kabul: 30 Mayıs 2017

Online First: 30 Kasım 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0006 • Aralık 2017 • 37(2) • 343–378

Araştırma Makalesi

Osmanlı Mûsikîsinde “Havas Beğenisine Mahsusiyet”in Tezahürü Olarak Klasik Üslûp

Okan Murat Öztürk¹

Öz

Saray âdâbına uygun tarzda yetiştirilme ve kültürlenme bir ölçüt olarak alındığında, Osmanlı toplumunu, bu terbiyeye sahip olanlar (havas) ve olmayanlar (avam) şeklinde iki katmanlı bir sosyal tabakalaşmaya tabi tutmak mümkündür. Buna karşılık, havas ve avam beğenisine mahsus mûsikilerin her ikisi de, mûsikiyi şekillendiren dört temel unsur (perde, nağme, makam ve usûl) açısından ortak özellikler sunar. Bu özellikler zemininde, iki tabakaya özgü mûsikiler arasındaki temel farklılıkların, bilgi ve üslûp alanlarında ortaya çıktığı görülür. Bu noktada özellikle havas beğenisi için üretilen ve icra edilen mûziklerin üslûp bakımından nasıl farklılaştığı sorusu önem kazanır. Başta padişah ve hanedan olmak üzere havas tabakasına mensup muhtelif kişi, grup ve muhitler, Osmanlı dünyasındaki tüm sanat ve ilimlerin başlıca hamileri olmuşlardır. Bu makalede havas beğenisi için bestelenen mûsikî eserlerinin üslûp farklılığı üzerinden özel ve ayrıcalıklı hale geldiği üzerinde durulmaktadır. Bu olgu, burada, özel bir mûzik repertuarı ve üslûbunun gelişimi bakımından kanonlaşma ve klasikleşme sürecini analiz etmek amacıyla, temel bir etken olarak ele alınmaktadır. Osmanlı elitinin mûsikî sanatını himaye etmelerindeki temel beklentilerinden biri de, kendi mûsikî beğenilerini yansıtan incelikli bir klasik üslûp gelişimini sağlamak olmuştur. Bu durum, meselenin; statü, kimlik, beğeni kültürü ve aidiyet gibi sosyolojik konularla olan bağlantısını açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Havas Mûsikîsi • Kanonlaşma • Klasikleşme • Statü • Sosyal Kimlik • Beğeni Kültürü

¹ Okan Murat Öztürk (Doç. Dr.), Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Bağlıca Kampüsü Fatih Sultan Mahallesi Eskişehir Yolu 18.km 06790, Etimesgut, Ankara. Eposta: mozturk@baskent.edu.tr

Atıf: Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı mûsikîsinde “havas beğenisine mahsusiyet”in tezahürü olarak klasik üslûp. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 343–378. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0006>



Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yüzyıl sonlarına dek, salt iktidar ve hükümlanlık açısından değil, fakat saray âdâbına uygun bir görgü ve terbiyeyle yetişme (*etiquette*) ve kültürlenme bakımından; bu görgü ve terbiyeye sahip olanlar (havas) ve olmayanlar (avam) şeklinde, esnek bir sosyal tabakalaşma mevcuttur (Göçek, 1999; Kafadar, 2009; Quataert, 2004). Kabaca yönetenler ve yönetilenler ayrımına denk düşen bu tabakalaşmada, statü, rol, aidiyet, sosyal kimlik, beğeni kültürü ve hayat tarzı gibi sosyolojik unsurların önemli belirleyicilikleri vardır. Bu ayrımda havas; ekonomik, kültürel, toplumsal ve simgesel açılardan ayrıcalıklı bir sosyal tabaka teşkil eder ki burada özellikle hanedan, saltanat ve saray kültürü merkezî bir rol oynar. Saray âdâb ve eğitimi yoluyla nitelik kazanan havas mensupları, imparatorluğun tüm yönetim kademelerinde göreve getirilme konusunda imtiyazlı bir topluluk oluşturdıklarının bilincindedir. Bu bilinç, hanedan ve havas mensuplarının, kendilik algılarında ve bu algının inşasında, onların ilim ve sanatlarla, hamiliğe dayalı bir ilişki kurmalarının asıl belirleyeni olmuş görünür. Osmanlı toplumunda, başta hanedan olmak üzere havas tabakasında yer alan *kalemîyye*, *seyfiyye* ve *ulema* mensupları, sanat ve ilimlerin başlıca hamileri durumundaydılar (Belge, 2005; Değirmenci, 2012; İnalçık, 2003). Özellikle Osmanlı padişahı, sahip olduğu tüm imtiyazlarla, bu himaye sisteminin en tepesinde yer almaktaydı. Kökleri çok eskilere dayanan bu himaye geleneği, hükümlanlık ve hanedanlık imtiyazları temelinde, saray kültürü ve âdâbının geliştirilmesi, öğrenilmesi, aktarılması ve tatbikinin de belirleyicisi olmuştur. Sultana sadık devlet erkânının yetiştirilmesi, bu eğitim ve âdâbın esas gayesiydi. Göçek'e göre:

Sultan ile onun kapı halkı mensupları arasındaki hamilik bağı, bunların saraya alınması, eğitilmesi ve görevlendirilmesi esnasında oluşuyordu. [...] Bu yeni üyeler, sembolik olarak, münhasıran sultanla ilintili olan yeni bir toplumsal kimlik ve yeni bir nesep ediniyorlardı. [...] Hamilik ağı, sultan kendi kişisel hamilik rolünü devam ettirdiği müddetçe, kendisini yeniden üretmekteydi (1999, s. 63).

Osmanlı'da havas ve avama mahsus mûsikîler, mûsikîyi oluşturan dört temel unsur (perde, nağme, makam ve usûl)² açısından ortak bir yapıya sahiptir.³ Esasen bu ortak yapı, Doğu ve İslam medeniyeti içinde yer alan muhtelif ülke, devlet, halk ve kültürler açısından –dün olduğu gibi bugün de– geçerlilik taşır. Bu nedenle havas ve avama mahsus mûsikîler arasında görülen muhtelif farkların –*Jeune* söylemde iddia edildiği gibi– yapısal veya kökensel bir ayrım olarak değerlendirilmesinin, ideoloji

2 *Perde*: Mûsikînin temel ses gereci (Rast, Dügâh, Segâh gibi isimlerle belirtilen mûsikî sesi; 14. yüzyıl öncesinde aynı zamanda makam anlamında da kullanılmıştır). *Nağme*: Belirli perdeler üzerinde “kendine özgü” bir hareket, eda, tarz veya yürüyüş sergileyen ve makam nazariyesine temel oluşturan, tipik figür veya motif gelişimleriyle tanınan melodi bütünü veya kesitleri (Uşşâk nağmesi, Hüseyinî edası, Saba yürüyüşü ...). *Makam*: Perde ve nağme ilişkisini, ezginin “hareket etme tarzı” üzerinden tarif ve tasnif etmek maksadıyla geliştirilmiş “nazari” kavram; tanınabilir nitelikteki tüm ezgi hareket tarzları ile nağmeleri adlandırma amacıyla geliştirilmiştir. Rast makamı, İsfahan makamı, Irak makamı gibi ...). *Usûl*: Mûsikî eserlerinin bestelenmesine zemin oluşturan, belli bir vezin, hız ve ritme sahip darp/vuruş kalıpları (18. yüzyıl öncesinde “ten tene”, sonrasında ise “düm tek” gibi lafızlar aracılığıyla, zamanın uzun-kısa ve kuvvetli-zayıf niteliklerini sözel olarak notalamak/işaretleme suretiyle ve Berefşan, Devr-i kebir gibi özel isimlerle farklılıkları belirtilen ritim döngüleri). Daha geniş bilgi için bkz. Öztürk (2014b).

3 Abartılarak söylenirse, yönetici elit polifonik [çok-sesli; eş-zamanlı yatay ve dikey dokulara sahip “çok-partitli” (*multi-parted*)] mûzik dinlerken, sıradan halk monofonik [tek-sesli; yatay dokuda, tek bir melodi çizgisinden oluşan (*single-parted*) mûzik dinlememektedir. Her iki tabaka da, mûsikîyi, melodi, beste ve özellikle şarkı olarak anlamakta ve beğenmektedir.

dışında geçerli bir temeli yoktur.⁴ Ancak havas beğenisi için üretilen mûsikîde, belirtilen unsurlardaki özgüleşme (“hassa” haline gelme) noktaları üzerinde titizlikle düşünülmesi gerekir. Mesela avam mûsikîsinde neden Darb-ı Fetih veya Darbeyn usullerinde örneklere rastlanmadığı sorusu, aynı zamanda, havas mûsikîsinde neden Güney Ege kıyılarının Ağır Zeybeklerine mahsus hususiyetlerin yer almadığı sorusuyla beraber düşünülmelidir. Bu tipik örnekler, iki mûsikî arasında usûl kullanımının “mûsikî yapma” bakımından temel ve ortak olduğunu, buna karşılık, çeşitli gelenek, görenek, beğeni ve alışkanlıklar bakımından, bariz bilgi ve üslûp farklılıkları bulunduğunu açıkça gösterir. Aynı durum, kronolojik açıdan zaman (önceki mûsikî üslûpları) ve coğrafi açıdan da mekân (farklı mûsikî kültürlerine özgü üslûplar) boyutlarında da geçerlilik taşır.

Padişah ile havasa mensubiyet taşıyan yönetici elit, ilim ve sanatları, sadece bir gelenek olduğu için mi desteklemekteydiler? Yoksa bu himaye sisteminden, başta havas kimliği, kültürü ve beğenisi olmak üzere, farklılık, farkındalık, aidiyet, dayanışma, rekabet, saygınlık/seçkinlik sağlama gibi başka beklentileri de var mıydı? Eğer varsa, “havas beğenisi” için üretilmesi ve icra edilmesi beklenen mûsikî eserlerinin farklılaşması, özgüleşmesi, incelmesi, kanonlaşması ve giderek klasikleşmesinde rol oynayan başlıca sebep ve süreçler nelerdi? Bu temel sorular üzerinde etraflıca düşünülmesi gerektiği görülür ki meselenin bu yönü üzerinde bugüne dek –özellikle de mûsikî açısından– kapsamlı araştırmalar yapılmış olduğunu söylemek pek mümkün değildir.

Bu makalede, Osmanlı havas mensuplarından sanat himayesine önem verenlerin, sosyolojik anlamda kimlik, aidiyet, statü ve beğeni kültürlerine hitap etme ve giderek de kendilik bilinçlerine mahsus olmak bakımından himaye ettikleri mûsikînin hassalaşmak suretiyle klasik vasfını kazanması ve yeniden-üretimi sürecinde rol oynayan etkenler üzerinde durulmaktadır. Böylece sanat hâmisi Osmanlı havasının, sosyal kimlik ve beğeni kültürü geliştirmek yoluyla kendiliğini idrak ve inşa etme yanında, ekonomik, sosyal ve siyasal bakımlardan sahip olduğu ayrıcalıkları, eğitim ve himaye yoluyla sanat ve mûsikî alanlarında da gerçekleştirme arzu ve beklentisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Başka bir ifadeyle Osmanlı havas kimliğinin, mûsikî sanatı alanında bulduğu klasik üslûpla ilgili ayrışma ve özgülüğün nasıl bir sosyolojik ihtiyaçla şekillenmiş olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

Havas, Terbiye, Âdâb ve Sosyal Kimlik

Has (*hâss*) ve çoğulu olan havas (*havâss*) kelimesi, “mahsus, özel; saf, halis; en iyi, en güzel, özgü; muhterem, saygın; mütehayyiz, mümtaz” gibi anlamlara gelir (Devellioğlu, 2004, s. 336, 344; Pakalın, 2004, s. 770). Toplumsal açıdan yaklaşıldığında kelimenin; “sıradan halktan farklılaşmış” ve özellikle de hükmetme,

⁴ Konuya dair kapsamlı bazı değerlendirmeler için bkz. Öztürk (2015a; 2015b; 2016a).

yönetme, zenginliklere sahip olma “erk ve imtiyaz”ını elinde bulunduran kişi veya grupları belirtmek için kullanıldığı görülür.⁵ Bu yönüyle mutlak surette toplumsal tabakalaşmada “yukarı ve üst”ü; kültürel ve eğitsel nitelikler bakımından “yüksek” olanı; güç, sermaye ve iktidar bakımlarından da “üstün” ve “imtiyazlı” olmayı ifade eder. Osmanlı toplumu açısından has, havas ve hassa; sınıf, statü ve imtiyazlar bağlamındaki tüm özellik, özerklik ve özgürlük unsurlarını belirtmiş olur. Toprak, arazi, vergi, şahsa mahsus hizmetler, alanlar, kullar ve mekânlar, bu imtiyazlar sisteminin kapsamına dâhildir. *Has bağçe, has oda, has ahır, hazine-i hassa, mehterân-ı hassa, ehl-i href-i hassa* gibi ifadeler, tamamen padişaha özgü ve özel nitelikteki eşya, mekân, vazife veya hizmetler için kullanılmaktadır. Bir “nitelik” ve “zümre” olarak “havas” ise, padişahın takdir, karar ve emri üzere, yönetim bakımından belirtilen ayrıcalıklar sistemine dâhil olmuş saray görevlileri, “kapı halkı”, seyfiye, kalemiye ve ulemaya mahsus görevli, hizmetli ve üyelerden oluşur. En yukarıda, kesin surette padişah vardır ve derece derece, havas, kendi içinde de değişik mertebelere sahip olacak tarzda tanzim edilmiştir (İnalçık, 2011). Padişah dışında havasa dâhil olan diğer tüm grup, kesim ve görevliler, padişah nezdinde “kul” statüsündedir.

Havasa mensubiyetin baş gerekliliği; dil, davranış, âdâb, kültür ve en önemlisi terbiye bakımlarından “yetiştirilmiş” olmaktır. Bu temel “vasıf”, havas zümresine mensup herkes açısından “elzem” ve ayırt edicidir. Terbiye görmemişlik, kültürden yoksunluk, nezaket ve zarafetten nasibini almamışlık, ilim ve sanatlardan anlamamak ve bunlara dönük hamilik, banilik gibi vasıflardan yoksunluk, havasa mensubiyetin zaruretlerine sahip olmamak anlamına gelir.⁶ Bu yüzden de hükmetmeye dair otoriteye, güç ve kudrete sahip olunması, havasa mahsus ayrıcalıklardan ancak bir kısmına (ve hatta “kaba” kısmına)⁷ sahip olmak demektir. Havas fertlerinden, eğitim ve yetiştirilme itibariyle incelmeleri beklenir. Bu anlamda saray hayatı, temel aldığı tüm güç ilişkilerine rağmen, kültür bakımından medenîlik, âdâb-ı muâşeret, nezaket, zarafet, hürmet, iltifat ve letafetle şekillenme geleneğine sahip olmuştur. Bu hayatın içinde muhtelif ilim ve sanatlar da hemen her zaman (bazı tutucu padişahlar ve onların akıl hocaları dışında) yer bulmuştur. Sanatların en başında ise mutlak surette şiir ve mûsikî gelmiştir.

Havas mensupları, eğitim ve yetiştirmelerinin gereği olarak, şiir ve mûsikî gibi sanatlarda, şair ve bestekârların verdikleri eserlerde bulunması gereken teknik, fen

5 Pakalın’ın (2004, s. 112) “avam” için verdiği; “ilim ve marifetten nasipsiz ve içtimali mevkileri aşağı olanlar [...] Ayak takımı [...] Mukabili ‘havas’tır” şeklindeki açıklama, bu makalede konu edilen statü odaklı ayırım açısından önemlidir.

6 Osmanlı havasının tümünün sanat hamisi veya banisi olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Ama gerek “iyi bir isimle yâd edilme”yi isteme, gerekse kişisel entellektüeliteden önce çıkan isimlerin, aynı zamanda sanat himayesine, şehrin mamur hale getirilmesi anlamında mimariye özel bir önem veren ve destek olan havasa mensup kimseler oldukları da bir gerçektir.

7 Osmanlı mûsikisinde çalgılar, çalgı toplulukları ve icra üslupları arasında yapılan “kaba saz-ince saz” ayrımı, burada dile getirilen iktidar-güç ve âdâb-kültürlülük/incelmelişlik ayrımı bakımından, dikkat çekici bir temsil problemi üzerinde durulması gerektiğini göstermektedir. Buna göre, iktidar, güç ve otoritenin temsili “kaba saz”la ve meydanda gerçekleştirilirken, nezaket, görgülülük, adaba uygun tarzda hareket etme ve kültürlülük de “ince saz”la ve çoğunlukla kapalı “meclis/fasıl” ortamlarında gerçekleştirilmektedir. Konunun bu yönünün, aynı bir araştırmaya malzeme teşkil edecek mahiyette olduğu bir gerçekte de, burada özellikle havas açısından sahip olunan iki temel niteliğin “kaba” ve “ince” şeklinde yapılan ayrımına dikkat çekilmektedir.

ve hususiyetlerin neler olduğunu “anlayabilecek” donanımına sahiplerdi (Durmuş, 2006; İnalçık, 2003; Uzunçarşılı, 1988). Yetişmelerini sağlayan uzun, disiplinli ve ayrıntılı terbiye süreci, antropolojik anlamda kültürlenmelerini sağladığı gibi, sosyolojik anlamda da toplumsallaşmalarına, sosyal kimliklerinin gelişimine hizmet etmekteydi. Bu yetişmede ilim ve sanatlar, bu tabakaya mensubiyetin gerektirdiği tüm sosyolojik unsurların şekillenmesinde, başlı başına bir “imtiyaz” olarak ellerinde bulunuyordu. Nitekim II. Murad, II. Mehmet, II. Bayezid gibi bazı padişahlarla birlikte, hanedan ve havas mensuplarından bir kısmının da muhtelif sanatlar arasında hususiyetle şiir ve müsikîyle doğrudan ilgili oldukları; beste yaptıkları, ney ve tanbur gibi çalgıları çaldıkları, nazarı çalışmalar yanında müsikî notasyonuna dönük çabaları teşvik ettikleri bilinmektedir (Behar, 2015; Feldman, 1996). Bu bağlamda, örneğin iyi bir şairin, kaside veya gazel türündeki bir eserinde, hangi vezinleri, mazmunları, muhtelif “edebî sanat/teknik”leri nasıl kullandığını gayet iyi bildikleri ve anladıkları, çeşitli araştırmacılarca ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2008, 2017). Bu vasıfları gereği şairin sanatını, kendine mahsus tarz ve edasını takdir edebiliyor; buna göre de çeşitli lütuf ve ihsanlarda bulunuyorlardı. Benzer durum, bestekâr ve icrakârlar açısından, perde, makam, usûl, eser türü gibi unsurları nasıl kullandıkları; bestekârın eserindeki yeniliklerin neler olduğu veya ne gibi hususiyetler taşıdığı; ses ve saz icrakârlarının teknik yeterlik bakımından nasıl bir seviyeye ve aynı zamanda “tarz-ı mahsus”a sahip olduklarını takdir etmeleriyle gerçekleşmekteydi.⁸ Nihayet, havas mensupları, talep, teşvik ve himaye ettikleri sanatlarda, bunların sahip olması gereken vasıflara dair yüksek bir “kültür seviyesi”ni temsil etmekteydiler. Osmanlı havas mensuplarının, önemli bir çoğunluğuyla, sosyolojik anlamda, kendilerine özgü bir “beğeni kültürü” (Rumina, 2009) oluşturdukları gayet açıktır. Bu anlamda “ilim ve sanatlardan anlamak” konusu, havasa mensubiyetin temel ayırt edici vasıflarından birini oluşturmaktadır.⁹

Osmanlı havas mensuplarının ilim ve sanatlardan anlama vasıfları, onlar için icra-yı sanat eyleyen sanatkârı sadece üretken olmaya değil, aynı zamanda bir “tarz-ı mahsus” veya “tarz-ı has” geliştirmeye de teşvik etmekteydi. Bu teşvik, özendirici ve rekabet doğurucu bir etken olarak sanatkârın, sanatını takdir edecek hamilerin dikkat ve ilgilerini çekmek ve onların ihsan ve lütuflarına mazhar olmak bakımından, yüksek bir motivasyon içinde olmasını sağlamaktaydı. Bu yoldan, havas mensuplarının sadece müsikîde değil, hemen tüm sanatlarda tarz-ı mahsus geliştirilmesine dönük çabayı, kendiliklerinin ve aidiyetlerinin gerek idraki, gerekse

8 Takdir etmeyle ilgili bu tipik tutumun, Osmanlı müsikîsi tarihi içinde, hemen her dönemde, burada ayrıca belirtmeye gerek bırakmayacak kadar çok sayıda örneği mevcuttur. Buna ilaveten, muhtelif savaşlar sonrasında fethedilen yerlerin şöhretli sanatkâr ve özellikle de müsikîşinaslarının saraya getirilmesiyle ilgili örneklerle de bu tarih içinde çokça rastlanması, takdir sisteminin belirleyiciliği açısından tipik bir göstere teşkil eder. Kantemir (1998) de padişah IV. Murad’ın Bağdat Seferi’yle ilgili çok çarpıcı bir anlatı 14. Bölüm’e ait 11 no.lu dipnotta yer alır (bkz. s. 545–546). Bu dipnotta ismen verilen Şahkulu’yla ilgili biyografik bilgi ise, aynı eserin 8. Bölüm’üne ait 119 no.lu dipnotta verilmiştir (s. 521).

9 Bu çerçevede yine ayrı bir inceleme konusu oluşturmakla birlikte, Osmanlı havasının beğeni kültürüne hitap edecek müsikî eserinde bulunması gereken vasıflar, bir “sembol ve anlam üretme” süreci olarak değerlendirildiğinde, meselenin bu yönünün, sembolik etkileşimci yaklaşım bakımından kayda değer bir ilgi odağı oluşturacağı da açıklıkla ifade edilebilir.

inşası açısından bir zaruret ve ölçüt olarak ortaya koydukları anlaşılıyor. Bu ihtiyacı, kendi sosyal kimlik ve kültürlerinin gerek sürekliliği ve gerekse de terbiye yoluyla yeniden-üretimi için adeta bir önkoşul ve hatta standart olarak gördüklerini açıkça ifade etmek gerekir. Signell'a (1980, s. 169) göre: "Sultan ve molla, şeyh ve hâkim için klasik mûsikî, iktidarlarının bir sembolüydü. Tıpkı son derece ayrıntılı kıyafetleri, karmaşık ve anlaşılması zor Osmanlıca gibi klasik mûsikî de statülerinin ayırt edici bir nişanesiydi". Öyle anlaşılıyor ki bestekâr ve icrakârlar, sadece taklitle¹⁰; eskiyi tekrarlar; Acemâne veya Hindî özenti ve öykünmelerle; mahdut sayıda eser meşkiyle; sanatlarını ortaya koymaları ve farklılıklarını sergilemelerini gerektiren bezm, fasıl ve meclislerde, uzun süreli bir yer sahibi olamayacaklarının bilincine açıkça varmış durumdaydılar. Süreklilik arz eden bir himaye görebilmeleri için, her şeyden önce havas tarafından takdir edilmeyi gerektiren teknik ve fenlere, "musanna eserler" vermek adına, üstadlık mertebesinde sahip olmak zorundaydılar. Neticede her hal ve şartta, havas için yapılacak veya üretilecek mûsikîde, mutlaka temel bazı standartlar, ölçek ve ölçütler, teknik ve fenler bulunması gerektiği ve sanatı yapan ile alan, talep ve teşvik eden arasındaki ilişkinin, bu temel "gereklilikler" zemini üzerinde şekillendiği açıktır.¹¹

Şiir ile mûsikî arasındaki bağlantıda özellikle gazel, murabba ve şarkının önceliği dikkat çeker. Bestekârlar ve hanendeler (gazel tarzı içinde), çoğu kez, tanınmış şairlerin şiirlerini bestelemek veya doğaçlamak suretiyle eser verdiklerinden, hemen her durumda "güfte" için, şairlere ve şiirlere ihtiyaç duymuşlardır.¹² Özellikle bezm ve işret meclisleri, şairler ve mûsikîşinasların bir araya gelmelerinin de en muteber zemini olmaktadır (İnalçık, 2011). Çoğu şairin divanları mevcut bulunduğundan,

10 Osmanlı şiir ve mûsikî sanatlarında "nazire" konusu, şair ve bestekârların, kişisel üstadlık seviyelerini geliştirmelerinde işlevsel bir yöntem olarak kullanılmış görünmektedir. Başlı başına bir araştırmayı hak etmekle birlikte, nazire konusunun, aşağıda ele alınan "kanonik eser" ve "klasik üslup" gelişimi gibi konular bakımından da dikkate alınması gereken boyutlara sahip olduğu anlaşılıyor. Nazire basitçe "taklit" değil, üstadlığı saygı gören şair veya bestekârlara ait muhtelif eserlerin bir model olarak alınıp, o eserdeki makam, üslûb gibi oluşturuca temel unsurlardan hareketle, "yeni" bir eser meydana getirmeyle ilgili bir "kompozisyon yöntemi" olarak gelişme göstermiştir. Nazire konusunda edebiyat alanında dikkat çekici analitik çalışmalar yapılmış ve konunun yeni eser meydana getirmeyle ilgili işlevleri, önemli ölçüde ortaya konulmuştur. Bu türden önemli bir çalışma için bkz. Kalpaklı (2017). Meselenin Osmanlı mûsikîsi açısından öncü bir değerlendirmesi için bkz. Feldman (1996).

11 Hamilik/patronaj konusundaki önemli bazı çalışmalar için bkz. Durmuş (2006), İnalçık (2003; 2011), Uzunçarşılı (1977), Tezcan (2004). Konuyu "mûsikîşinas divan şairleri" açısından ele alan bir çalışma için ayrıca bkz. Erdemir (1999).

12 Şiir ile mûsikînin tarihsel beraberliği konusuna değindiği ve 1910'da kaleme aldığı bir makalesinde Rauf Yekta Bey, konuyla ilgili olarak şu bilgilere yer verir: "Akvâm-ı kadîmeden [eski kavimlerden] hangisinin târîh-i mûsikîsi gözden geçirilse *şiiirle mûsikî tev'endîr* [ikizdir] sözünün aynı hakikat olduğunu teslim etmemek kâbil olmaz. Filvâkî' ezmine-i kadîmede [eski zamanlarda] şâirlik ile mûsikîşinâslık yek diğêrinden ayrı gayrı bir meslek olarak telakkî edilmemekte idi. [...] Şâirlerin aynı zamanda mûsikîden dahi nasîbedâr olmaları yalnız akvâm-ı kadîme nezdinde görülmemiş, bu hal bilahere Avrupa'ya dahi sirâyet etmiştir. 13. asırda Fransa'da (Truvar) ve (Troubadour) namlarıyla bir takım *seyyar muganniler zuhûr etmiş idi* ki bunlar *hem mûsikîşinas, hem de şâir* olduklarından söyledikleri şiirleri şatodan şatoya dolaşarak terennüm ederler ve *o asır şevâlyelerinin in'âm ve ihsânlarına nâil olurlar* idi. [...] Avrupa (Troubadour)larının nâzırı olarak *bizde dahi 'saz şairleri'* bulunduğu görürüz. Bunların *gerek şiir ve gerek mûsikî itibarıyla kendilerine mahsus latif ve milli bir üslupları* var idi. [...] saz şairlerinin şiir ve mûsikîce olan liyâkât ve mahâretleri herhalde bunların *mehâfil-i avâmdan* başka yerlerde ahz-ı mevki' istemesine müsaîd görülmediğinden *kibâr u ricâl mehâfiline mahsûs olan mûsikînin güfte ve bestece daha edibâne ve daha san' atkârâne bir tarzda olması iltizam edilmiştir*. [...] Şurası bilhassa şâyânı dikkattir ki *şâirlerimiz gazel, murabba', muhammes, müstezâd, rubâ'î, na't, mersîye... namları verilen vâdilerin hangisinde eser yazmışlar ise mûsikîşinâslarımız da aynı vâdîyi takipten, şâirlerimizin bu muhtelif vâdilerle ifade etmek istedikleri fikirleri –yine öyle muhtelif şekiller altında– tasvir ve ifadeye çalışmaktan geri kalmamışlardır"* (akt., Öncel, 2010, s. 46-47; makale boyunca bu ve diğer vurgulamalar bana ait).

bestekâr, hanende ve gazelhanlar için bu kaynaklar, her durumda ulaşılabilir nitelikteydi. Bu bağlamda özellikle hatırlanmalıdır ki “güfte mecmuaları”, Osmanlı dünyasında beste ile güfte, dolayısıyla müsikîşinas ile şair arasındaki temel irtibatın, en somut belgelerini oluşturmaktaydı (Erdemir, 1999; Wright, 1992).

Osmanlı kimliğinin, hanedan ve saray halkına mahsus bir kimlik olduğu konusunda araştırmacılar görüş birliği içindedir. Bu kimlik, “farklılaşma” temelinde bir kültür (Osmanlılık) ve bu kültürü paylaşan bir tabaka ve zümre (havas) oluşturmuştur. Bu oluşumda yönetme erkine ve mülk anlamında ekonomik kaynaklara sahip olunması yanında, kuşkusuz ki terbiye/kültür de başat bir rol oynamaktaydı. Bu eğitim sayesinde, hanedan ve havas mensupları, kendilerini, kimlik ve statü bakımlarından ayırmış ve özgü kılmış olmaktadır.

padişahlar; [...] şahıslarına mahsus merkez ordusuyla devlet idaresi için [...] Müslüman ve Türk terbiye ve kültürüyle yuğrulmuş kendilerine sadık bir bende sınıfı yetiştirerek, bunların bir kısmını kendi sarayında ve bir kısmını ordusunda terbiye ettirdikten sonra Osmanlı devletinin idare ve inzibatını bunların ellerine vermişlerdir. [...] ulema sınıfıyla devletin bir kısım divan ve mali işleri ile kalem ricali kısmen istisna edilecek olursa hemen bütün büyük devlet makamları ile Kapıkulu ocaklarının dörtte üçü bu zümreden bulunmuşlardır. [...] Osmanlı sarayı [...] tahsil ve terbiye ile devlet işlerine gönderilecek olanları yetiştiren bir müessese demektir (Uzunçarşılı, 1988, s. 298).

Aynı konuda, Emine Fetvacı da şu değerlendirmeye yer vermektedir:

Osmanlılar ele geçirilmiş topraklarda yaşayan gayrimüslim ailelerin çocuklarını toplar, padişaha ya da seçkin kişilere ait saraylarda eğitir ve yeteneklerine göre asker ya da bürokrat olarak yetiştirirdi. Bu sistem padişaha şahsen minnettar ve dolayısıyla tam sadık bir yönetici elit yaratmanın aracıydı. Ayrıca, Osmanlı elitinin müstakbel mensupları [...] gördükleri eğitimden dolayı ortak bir saray kültürünü paylaşırdı (2011, s. 52–53).

Fatma Göçek, Osmanlı toplumsal yapısını ele aldığı kapsamlı çalışmasında, incelemesine temel aldığı “kapı halkı”nın sahip olduğu niteliklerin, feodal veya patrimonyal gibi kavramlar üzerinden açıklanmasındaki yetersizliğe dikkat çeker (1999, s. 68).¹³ Benzer değerlendirmeler Faroqhi (2007) ve Kafadar’da (2009) da yer alır. Bu çerçeveden bakıldığında Osmanlı dünyasında, havas zümresinin merkezinde yer alan padişahın, saraylı olmak yanında, hükmetmenin ve iktidar sahibi olmanın; sermaye anlamında toprak, arazi gelirleri ile gazalardan elde edilen ganimete hem sahip olmanın, hem de bunları dağıtmanın imtiyazını elinde tuttuğu bir hakikat olsa da özellikle müsikî sanatındaki üslûp arayışları bakımından padişahın “tek belirleyen” olmadığı açıktır. Padişahla birlikte havas mensuplarının da sanatlardaki incelmış üslûp arayışlarında; çeşitli eğilimlerin rekabet hâlinde olduğu “zurafa” (zarifler)

¹³ Halil İnalcık ve Şerif Mardin gibi üstadlar, Osmanlı’da seçkin kültürünün oluşumunu ele aldıkları kimi çalışmalarında Robert Redfield’e ait “büyük gelenek - küçük gelenek” ayrımı yanında, özellikle Osmanlı dünyasındaki kültürel ve sanatsal gelişmeleri temellendirmek için Max Weber’in “patrimonyal devlet” yaklaşımını, açıklayıcı bir model olarak kullanmışlardır. Bu makalede, Osmanlı müsikî sanatında klasik üslûbun gelişimi ve “havas beğenisi”ne mensubiyetin buradaki rolünün değerlendirilmesi konusunda, Göçek’te (1998) ortaya konulan yaklaşım benimsenmiştir.

ve “kübera”ya (kibarlar) mahsus “beğeni kültürü”nün geliştirilmesinde, hamilik ve banilik vasıflarıyla etken oldukları anlaşılıyor. Bu süreçlerde, sadece saray içinde değil, şehirde şöhret bulmuş çeşitli müsikîşinasların padişaha ve saray çevrelerine tanıtılmasında, yine havas mensupları ve muhitlerinin etkili olduklarına dair muhtelif anlatılar mevcuttur. Temel olarak yönetme vasfına sahip olan ve Osmanlı toplumunun “üst/yukarı” tabakasını teşkil eden havas mensuplarının, sanatçılar açısından, onların beğenilerine hitap eden eserler verme ve bu eserlerde belli bir tarz-ı mahsus arayışına yönelmeleri sürecinin, özellikle müsikî sanatı açısından araştırılmasında, henüz aydınlatılmamış yönler bulunduğu bir gerçektir. Ama sonuçta, başta yönetim kademelerinde yer alma ve bu yoldan belirli zenginliklere sahip olmaları nedeniyle havas mensuplarına mahsus bazı imtiyaz ve vasıfların, ilim ve sanatlara gerek ilgi gösterilmesinde ve gerekse de itibar ve şan elde edilmesinde, havas mensuplarının öncü, belirleyici ve talepkâr bir rol üstlendiklerini gösteriyor.¹⁴ Böylece ilim ve sanatların desteklenmesi; sanatkârların ve âlimlerin takdir ve himaye edilmeleri sürecinin, havasa mensubiyetin önde gelen gerekliliklerinden biri haline geldiği anlaşılıyor. Bu manada güç ve iktidar sahibi olmanın, havasa mensubiyetin sadece bir yönünü teşkil ettiğini; tabakalaşmada “farkındalık” ve “aidiyet” bakımından asıl ayrışmanın, ilim ve sanatlara yönelik ilgi ve patronajla ortaya konulduğu; böylece de özgün bir kültür, kimlik ve dil geliştirildiği görülüyor.¹⁵

Müsikî Hamisi Olarak Osmanlı Padişahı ve Rol Modeli

Osmanlı havas müsikîsinde özellikle müsikî sanatının hamisi olmak bakımından padişahın rol modellerinin, Sasanî hükümdarı Hüsrev Perviz (590-628) ile Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara (1438-1506) olduğu konusunda, muhtelif kaynaklar görüş birliği içindedir (Feldman, 1996; Kantemir, 1998; Lucas, 2010). Bunlardan Hüsrev Perviz, Sasanî İmparatorluğu’na, müsikî sanatındaki patronajıyla adeta bir “altın çağ” yaşatmış; Barbed gibi efsanevî müsikîşinasların gelişiminde, bu hükümdarın sağladığı kültürel gelişme zemininin büyük rolü olmuştur (Daryae, 2013). Ancak Hüsrev Perviz ve oğlu Şîrûye’nin müsikî alanına asıl önemli katkıları, Osmanlı dünyasında 17. yüzyıla dek hâkim olan “on iki makam” anlayışının gelişimine sağladıkları kültürel zemindir (Lucas, 2010, s. 146–148). Müsikî nazariyatı ile astroloji arasındaki irtibatın somut ifadelerinden birini oluşturan on iki makam sistemi, İran, Türk-Moğol ve Osmanlı saray kültürlerine ait müsikî birikiminin, başlıca kaynağı olmuştur. Evliya Çelebi’nin her fırsatta dile getirdiği “Hüseyin

¹⁴ Türkiye’de “müzikte batılılaşma/çağdaşlaşma” konusunun “tarih”ine dikkatle bakıldığında, “havas” ile Tanzimat sonrası “münevver” çevrelerin, “Garp medeniyeti ve müsikîsi”ni benimseme anlamında ortaya koydukları çabanın, tam da bu “öncü ve talepkâr” nitelikte birlikte değerlendirilmesi gerektiği görülür. Konuya ilişkin kayda değer bazı tartışmalar için bkz. Aksoy (1985; 2008), Ayas (2014), Öztürk (2016b).

¹⁵ Osmanlı kültüründe özellikle havas mensuplarının başta mimari alanda banilik yanında, şiir, müsikî ve genel anlamda *sanayi-i nefiseye* dönük ilgi, himaye, destek, teşvik ve takdirleri, çeşitli sanatlar açısından kapsamlı araştırmalara konu edilmiştir. Havasa özgü bu vasıfların gerek kronolojik, gerekse de Osmanlı siyasi tarihinde ortaya çıkan değişme ve dönüşme süreçleriyle irtibatlarını ele alan bu tür çalışmalardan bazı örnekler için bkz. And (2004), İnalçık (2011), İnalçık ve Renda (2004).

Baykara fasılları” ise, Osmanlı fasıl ve meclis âdâbı için, “rekabet” edilmesi gereken somut bir model oluşturur. Baykara, Timurlu İmparatorluğu’nun en çalkantılı dönemlerinde hükümdarlık yapmış olmasına rağmen, ilim ve sanatlarda büyük gelişmeler sağlanmasına hamilik etmiş; tertip ettiği mûsikî meclislerinin görkemiyle de efsaneleşmiştir (Feldman, 1996, s. 39-40; Kantemir, 1998, s. 461).¹⁶

Özellikle padişah ve musahipleri açısından işret ve bezm meclisleri, mûsikî sanatı adına, mûsikîşinasların gerek icra-yı sanat eylemek, gerekse hamilerce beklenen tarz-ı mahsus veya nev-eda eser ve icra üslûplarını ortaya koymak; gerektiğinde mûsikî sanatındaki üstadlıklarını sergilemek üzere meclisteki diğer mûsikîşinaslarla rekabete girmek bakımından son derece önemli zeminlerdi: “[...] işret meclisleri; şâir, mutrib, hânende, gûyende, rakkâs gibi sanatçıların hükümdar önünde kendilerini göstermek fırsatını elde ettikleri bir yarışma meydanı oluştururdu [...] Osmanlı kaynakları, şâirlerin çoğu kez bu gibi işret meclislerinde hükümdarın takdir ve lûtuflarına eriştiklerini belirtirler” (İnalçık, 2011, s. 196). Şiir konusunda daha iyi çalışılmış olmakla birlikte, bu meclislerdeki himaye eden ile edilen ilişkisinin, mûsikîdeki özgün üslup arayışlarının gelişimine de temel teşkil ettiğini kabul etmek gerekir. Bu yönüyle mûsikîşinası üretken kılan; sadece eser vermeye değil, kendine mahsus bir tavır, eda, üslup ve yorum aracılığıyla bunu gerçekleştirmesini bekleyen bir takdir zemininin söz konusu olduğu açıktır. Takdir, taltif ve ihsan meselesi, şâir açısından olduğu gibi bestekâr, hânende ve sâzende açısından da her anlamda rekabet doğurmakta; göze girme uğruna sanatını özgün tarzda ortaya koyma ve icra etmesini gerektirmekte; sadece tekrarlarla yetinmeyip yeni eserler verme ve yenilik yapmayı teşvik etmekte; özendiriciliği yanında, başarısızlık durumunda gözden düşmeye dönük temel bir kaygı ve riske de yol açabilmekteydi.¹⁷

16 Osmanlı saraylıları ve havas mensuplarının, gerek saray kültürünün gelişiminde kendilerine model aldıkları diğer saray ve hükümdarlar ve gerekse de bunlarla rekabet bakımından kendi yeterliliklerini (özellikle ilim ve sanatlardan anlama ve sanatkarın kalitesini takdir etme anlamında) geliştirme anlamında dikkat çekici bir anlatıyı, Uzunçarşılı (1977, 82-83) şöyle aktarır: “Üstad Zeyn’el-abidin’in Anadolu’ya gelerek biraderi Sultan Ahmed’e intisap ettiği haber alan Manisa Valisi Sultan Korkud, şöhretini duyduğu Zeyn’el-abidin’i muvakkat bir zaman için göndermesini Sultan Ahmed’den rica ettiğinden gönderilmiştir. Korkud, Zeyn’el-abidin’e hüsn-ü kabul göstermiş, kendisiyle görüşmüş, musiki sohbeti yapmış ve bir fasıl yapmasını rica etmiş. Zeyn’el-abidin Anadolu’da ince musikiden anlayan pek yoktur diyerek ehemmiyetsiz bir fasıl yapmıştır. Bu basit fasıl dinleyen Sultan Korkud beğenmemiş kendisine mahsus tevezâmı kaldırmak Zeyn’el-abidin’e: ‘Yaptığınız fasıl ve çaldığınız makam sizin şöhretinize nazaran iktidarınızla mütenasip değildir. Bunu bizi anlamaz diye ihmal ettiniz; bizim de cüz’i bilgimiz ve saz çalmakta istidadımız vardır’ diyerek kendisinin icad ettiği ‘gıda-yı ruh’ veya ‘ruhefza’ adını verdiği sazını alarak bir fasıl yapmak suretiyle Zeyn’el-abidin’i hayrette bırakmıştır. Bu halden mahcup olan Zeyn’el-abidin tekrar bir fasıl yaparak bu defa Korkud’un takdirini kazanmıştır.”

17 Havas mensupları, elbette, sadece saray çevrelerine mahsus mûsikîşinas ve bestekârların sanatlarıyla ilgilenmiyorlardı. Şehir halkı içinde yetenek ve marifetle şöhret bulan sanatkarlar ve hatta halk şâirleri olduğunda, bunları dinleme ve takdir etme konusunda da temel tutumlarını sergilemeye devam ettikleriyle ilgili çok sayıda anlatı vardır (Aksoy, 2003; Toker, 2014; Uzunçarşılı, 1977). Burada tarz-ı mahsus meselesinin, havas ilgisi ve takdiri açısından ayırt edici yönüne dikkat edilmelidir. Sıradan bir sanat, zanaat veya icranın, havas nezdinde kıymet ve hususiyeti olmadığı açıktır. Saray ve çevresi söz konusu olduğunda, bu çevrenin mûsikî alanında da sanatkârdan beklentisinin yüksek bir seviye ile özgün bir hususiyet taşıması gerekmektedir. Böyle bir çerçevenin, genelde kabul görmesine rağmen, mûsikîde “amatörlük-profesyonellik” bağlamı içinde kalarak tartışılmasının, çeşitli yönlerden kısıtlılıklar taşıyacağı ve daha önemlisi polarize olmuş bir kavrayışa yol açacağı açıktır. Saray müzisyenleri vardır ve var olmuştur. Bunların bir kısmı mehteran olduğu gibi, bir kısmı da ince saz mûsikîşinasıdır. Bunlar dışında hayatlarını tamamen mûsikîyle kazanan “şehirli” mûsikîşinaslar da vardır ve bunlardan bir kısmı, sarayla olduğu kadar, havasa mensup farklı muhitlerde de yoğun irtibat halinde olmuştur. Bu hususta Evliya Çelebi’nin sadece İstanbul’la ilgili olarak değil, İmparatorluğun değişik eyalet ve sancaklarındaki mûsikîye dair, *Seyahatname*’nin türlü ciltlerinde yer verdiği bilgilerin, ufuk açıcı ve düşündürücü olduğunu özellikle belirtmek gerekir (Evliya Çelebi, 2008; Uzun-

Osmanlı'da gerçek anlamda sanat, bilim ve kültür alanlarına yönelik patronajın, padişah II. Murad ve oğlu Fatih Sultan Mehmed zamanlarında başlayıp yaygınlaştığı, muhtelif yazarlarca ifade edilmiştir (İnalçık, 2003; Uzunçarşılı, 1977, 1988). Bu durum, bir Anadolu Beyliği olmaktan çıkıp, imparatorluk yolunda ilerleyen bir devletin yönetici elitinin, savaşçılık yanında, eğitim yoluyla incelenmiş bir kültüre sahip olmayı da amaçladıklarını; bu maksatla da temelde Şark, Türk ve İslam saraylarına mahsus köklü himaye anlayış ve uygulamalarını benimsemiş olduklarını göstermektedir (İnalçık, 2011). Osmanlı sarayının 15. yüzyıldan itibaren bu yöndeki gelişiminde, mûsikînin de belirgin şekilde öne çıktığı görülüyor.¹⁸ Saltanatı süresince, çeşitli edebiyat ve bilim eserleri yanında mûsikîye dair ilk tercümelemlerin de II. Murad tarafından talep ve teşvik edilmiş olması, Osmanlı mûsikîsinin klasik üslûbunun gelişimi açısından öncü bir rol oynamıştır. Ancak Fatih devrinde bu ilginin, özellikle şiirde, destekleme anlamında, Arap ve Acem kökenli sanatkârlara yöneldiği ve bu tutumun, kimi dönem şairlerince yerildiği görülüyor (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2003). Bu yüzden Osmanlı havasına mahsus mûsikînin asıl şekillenme sürecinin, bu kesime özgü beğeni kültürünü temsil eden ve sanatkârın gözdeleşmesinde önemli bir etken haline geldiği anlaşılan tarz-ı mahsus gelişimi açısından ancak sonraki devirlerde gerçekleşebildiğini, eldeki belge ve bilgiler de doğrular mahiyettedir (Belge, 2005; Fetvacı, 2013; İnalçık, 2003). Bu süreçte Osmanlı saray mûsikîşinaslarının, Osmanlı havasının kendisine model aldığı Arap, Acem, Hint-Moğol saray mûsikîleriyle açık bir prestij rekabeti içerisine girip, bu rekabetten üstünlük ve farklılaşmayla çıkmak

çarşılı, 1977, 1988). Havas zümresi göz önüne alındığında, sultanların ve şehzadelerin yanı sıra muhtelif saray görevlilerinden de mûsikîyle profesyonel anlamda ilgilenen kimseler olduğu biliniyor (burada tipik bir örnek olarak Sultan Avcı Mehmed döneminde Kaptan-ı Deryalık ve Erzurum valiliği yapmış bulunan Zurnazen Mustafa Paşa'yı hatırlamakta özellikle fayda vardır). Profesyonellik meselesinde ücretli çalışma bir ölçüt ise de, bundan daha önemli ölçütler olarak bilgi birikimi, tecrübe ve meslek/sanat ahlakının da göz önünde tutulması gerekir. Sonuçta sosyolojik bakımdan bir değerlendirme yapılırken, meselenin aynı zamanda toplumda mûsikîye biçilen rol, işlev ve daha önemlisi, statü üzerinden de trafıca tartışılması gerekmektedir. Özellikle dinî açıdan mûsikînin eğlence yönünün haram sayılması hususunun, yine önemli bir etken olarak göz önünde bulundurulması gerekiyor. Bu maksatla burada, amatörlük-profesyonellik, saray müzisyeni-şehirli müzisyen gibi unsurlardan ziyade, statü, itibar, tarz-ı mahsus, rekabet, takdir, himaye, teşvik, ödül, özendirme, gözde tutulma, gözden düşme gibi konu ve süreçler üzerinde daha fazla düşünülmesi gerektiğine işaret edilmektedir. Bütün bunlara, Osmanlı'da siyaset, toplum ve şehir hayatının önemli ölçüde değişmeye başladığı 18. yüzyıl koşulları ve Avrupa medeniyetine ilgi ve giderek hayranlık beslemeye dönük tutum da eklendiğinde, "klasik üslûp gelişimi" sürecinin, çok bilinmeyenli bir denklem haline geldiği hususu daha da iyi anlaşılacaktır. Özellikle Lale Devri toplumu yaşamı ile havas beğenisinde meydana gelen değişim, Osmanlı mûsikîsinin klasik üslûp gelişimi bakımından yeni bir sosyolojik boyut kazandığını açıkça göstermektedir. Bu dönemde "mahallileşme" olarak adlandırılan şiir anlayışının, mûsikîde Tanbûrî Mustafa Çavuş'da bulunduğu karşılık, her bakımdan dikkat çekicidir (Klaser, 2001). Bu dönemin İstanbul'unda toplumsal hayatta meydana gelen değişim, havas zümresi arasına yeni veya türedi zenginlerin girmesiyle beraber, her bakımdan önemli değişikliklere sahne olmuştur. Sürecin bu yönüyle ilgili olarak kayda değer iki çalışma için bkz. Develi (1998), Salgırlı (2003). Bu yüzden burada, Osmanlı mûsikîsinde havas beğenisine mahsusiyeti tanımlayan bir unsur olarak klasik üslûp gelişiminin başlıca göstergeleri üzerinde odaklanılması gerekliliğinin altı ısrarla çizilmektedir.

18 Kantemir, ünlü, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı eserinde yer alan bir dipnotta, Osmanlı'nın mûsikî sanatını benimsemiş ve bu sanatta ilerleme kaydetme sürecini, "barbar-medeni" karşıtlığına dayalı dikkat çekici söylemlerinden şöyle dile getirir: "Burada, tüm Hıristiyan dünyasında barbar bilinen bir ulusun bu kadar soylu bir sanattaki becerisini övdüğüm için Avrupalı okurlarıma belki acayip gelecektir. Bununla beraber bu ulusun başlangıcı [...] Osmanlı devletinin kuruluşunda [...] barbar olduğunu kabul etmekteyim. Fakat zamanla savaşların ve fetihlerin durmasıyla birlikte Türk ulusuna da, barış eseri olan sanattaki uğraşmasına olanak verilince, önce ilkel ve yabancı hallerini terk ederek, o kadar incelmeye ve uygarlaşmıştır ki, bugün o eski barbarlık izleri güçleyle fark edilebilir" (1998, s. 461-462). Bu "uygarlaşma" sürecinde Osmanlılar açısından saray kültürü ve gelenekleri, yönetici elit, havas, banilik, hamilik, sanatlar ve özellikle de mûsikî açısından etkili olan unsur ve etkileşim olanakları üzerinde yapılmış daha ayrıntılı çalışmalara ihtiyaç olduğu açıktır. Ayrıca meselenin daha duyarlı değerlendirmelere konu edilebilmesi için, saray kültürü, seçkinler, elit eğitimi ve sanatlara odaklanılan mukayeseli ve analitik araştırmalara da büyük ihtiyaç olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

zorunda kaldıklarını iddia etmek mümkün görünmektedir. Bu farklılaşma ve giderek de üstünlüğün, şiirde, 15. yüzyıl sonları itibariyle gerçekleştiğini, edebiyat tarihine dönük çeşitli araştırmalar açıkça ortaya koymaktadır (Andrews, 2001; Kalpaklı, 2003; Tekin, 2004). Müsîkîde ise bunun erken örneklerine çeşitli divan şairlerinin ismen zikrettikleri ve ayrıca Ali Ufki, Hafız Post güfte mecmuası ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde rastlanan makam, perde, usûl ve eser türü gibi örnek ve ifadeler yardımıyla, 17. yüzyıl başlarından önce ve olasılıkla 16. yüzyıl ilk çeyreği içinde, üslûplaşmanın göstergelerini oluşturma bakımından gerçekleştiği anlaşılıyor.¹⁹

Hami için sanata verdiği desteğin temel sebeplerinden biri, adının iyi ve saygınlık uyandıracak tarzda kalıcı olmasını temin etmek olduğu bir gerçektir. Hamiler müsikîyi salt bir eğlence unsuru olarak görmüyorlar; aynı zamanda, geniş bir kültür ve temsil alanının merkezine yerleştiriyorlardı. Hamilerin müsikîyi desteklemelerinde öne çıkan unsurlardan biri, hiç kuşkusuz, “derin duyma hassası”nı temsil eden, “hakîmce, bilgece, sôfice duyuş”un sembolü, “âlemlerin/kürelerin ahengi/mûsikîsi” (*the harmony/music of the spheres*) anlayışıdır (Öztürk, 2014a; Shehadi, 1995). Müsikîyi kâinattaki nizamın en mükemmel temsili olarak gören bu anlayış, aynı zamanda, işitme ve müsikî dinlemenin, sadece “soylular”a, “şerifler”e, “seçkinler”e mahsus, ayrıcalıklı bir hususiyet olduğu inancını, kültürel bir kod olarak, bünyesinde taşımaktaydı. Bu yüzden hamilerce düzenlenen meclislerin tasarımında kozmolojinin belirgin bir yeri olduğu ve müsikîye mutlaka yer verildiği görülüyor. Açıktır ki bu meclislere temel teşkil eden sanatlardan şiir, [ilâhî] “kelam”ı; müsikî ise [ilâhî] “ahenk” ve “nizam”ı temsil ediyordu. İnalçık’ın (2003, s. 15) büyük bir açıklıkla ifade ettiği üzere, “haminin kalitesi, sanatkârın kalitesini takdir etmek” bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Haminin müsikîye olan ilgisi, müsikîden anlaması, gelişmiş ve incelikli bir beğeniye sahip bulunması gibi niteliklerinin, müsikî sanatkârlarının eser ve icra anlamındaki muhtelif eğilim ve yönelimleri üzerinde etkili olduğu son derece açıktır.²⁰ Yeni makamlar bulunması, terkipler yapılması, yeni usûller geliştirilmesi ve hatta önceden fazlaca itibar gösterilmeyen muhtelif nim/yarım (veya girift) perdelere dayalı yeni perde düzenleri ve nağme uygulamaları gerçekleştirilmesi, müsikînin işaretle tespit edilip kayıt altına alınması (notalama) gibi çalışmalar, hep bu tür yönlendirmelerin ürünü olarak ortaya çıkmış görünmektedir. Müsikî sanatında bu türden arayışların takdire şayan olma niteliğini, 15. yüzyıl başlarında, Kırşehirli Yusuf (2015, s. 44), “ustadlar katında makbûl olmak” sözleriyle ifade eder. Bu “kat”ın, sanatın takdiri açısından yüksek bir seviyeyi temsil ettiği bir gerçektir. Bu arayışlarda

¹⁹ Bu yaklaşık tarihlendirmede; *kâr, beste, peşrev, semaî* gibi eser türleri; *nim devir, darbeyn, evfer, evsat* gibi usûller; *acem-aşırani, arazbar, besteniğâr, buselik-aşırani, yegâh* gibi (ayrıca ismen, önceki Arap-Acem müsikî nazariyatında bulunup da, Osmanlı dünyasında tarif ettiği nağme içeriğinden bütünüyle farklılaşarak özgülüşmüş durumdaki birçok) makam ve ve terkipler ile *acem, hicaz, saba, geveşt, şehnaz, sünbüle* gibi tümüyle Osmanlı klasik müsikîsine özgü olduğu görülen perde adlandırmaları, bir veri olarak göz önünde tutulmaktadır. Ayrıntılar için bkz. Öztürk (2014a; 2014b; 2016a).

²⁰ Osmanlı saraylarında dönem dönem, padişahların ilgileri derecesinde musiki sanatının rağbet görme, gözde olma veya gözden düşme durumuna ilişkin öncü ve değerli bir çalışma için bkz. Uzunçarşılı (1977). Ayrıca padişahlar ve müsikî yaşamına gösterdikleri ilgiye dair çeşitli araştırmalar için bkz. Beşiroğlu (1993), Ekinci (2010), Yıldız (2007).

mûsikîde üslûbu gerek şahsen, gerekse mahsusiyyet yönüyle temsil eden “entonasyon” (bir perdenin seslendirilişi) konusunun da, incelikli bir ayırım haline geldiği, üstadlık silsilelerinin gelişiminden takip edilebilmektedir. Nazarî kaynaklarda “bir” perdeyle ifade edilme eğiliminde olunan seslendirmelerin, icrada, oldukça farklı şekillerde ve her durumda üslûp, yorum, tarz, tavır, alışkanlık veya yenilik gibi performansa dönük ölçütler üzerinden farklılaşabildiğini burada özellikle belirtmek gerekir.

Meclisler, Fasıllar ve Meclis Âdâbının Klasik Üslûp Gelişimindeki Rolü

Meclisler, hamî ve sanatkâr açısından, çift yönlü işlevlere sahiptir. Bir mecliste hamî, sanatkârın, kendi statüsüne seviyesine ve kültürüne uygun nitelikteki ayrıcalığı ortaya koyan “yüksek sanat” yanında, “nev-eda” ve “tavır-ı mahsus” sahibi “taze” eserler vermesini de beklemektedir. Benzer olarak sanatkâr da hamînin gözüne girmek, takdir ve itibar kazanmak; diğer mûsikîşinaslarla rekabeti göze almak ve girmek; dolayısıyla farklılık yaratmakla ilgili yüksek bir motivasyona sahip olmaktadır (İnalçık, 2011, s. 196–200).²¹ İşte bu dinamik ortam, mûsikî sanatının gelişiminde de sanatkârı sadece eser vermek veya mûsikî icra etmek anlamında değil, daha önemli olarak farklı ve asliyeti olan, üslûp geliştirmede daha incelikli bir arayış içinde olmak yönünde motive ettiği bir gerçektir. Bu tutumun, sanat ve üretim bakımından kışkırtıcı, özendirici, rekabet yaratan bir işleyiş doğurduğu anlaşılıyor. Teşvik, takdir, lütuf, ihsan ve in’amlar, bu rekabetin ödülleri olarak her hal ve şartta etkili ve etkin durumdadır.²²

İnalçık, padişahın, bezm ve işret meclislerine, daha çok kendi yakın çevresini teşkil eden nedimleri ve müsahipleriyle birlikte katıldığını; bu meclislerde devlet ricaline yer verilmediğini belirtir: “İşret meclisinde daima hazır olanlar, şâirler, musâhib-nedimler, sâkîler [...], şarap sunan *sâde-rûyân* (sakalı çıkmamış oğlanlar), *mutribândır* (çalgıcı ve gazel okuyanlar)” (2011, s. 200).²³ Bu çerçevede düşünüldüğünde, padişah dışındaki ve özellikle yüksek makamlardaki sadrazam, vezirler ve diğer yönetici elitin, hamîlik konusunda, benzer tarzda meclisler tertip

21 Osmanlı havas çevreleri açısından bir hususun özellikle göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Havas mensupları, mûsikîşinaslardan “sadece” eski eserleri meşk ve icra etmelerini beklememekteydiler. Somut olarak ifade edilirse, mesela temel beklentileri, “kanonik eser” ve “klasik repertuar” gelişimi bakımından başta gelen bir rol model olmasına rağmen yalnızca Maragalı Abdülkadir’in eserlerini dinlemek değildi. Aksine havas mensupları, özellikle bestekârlardan, “yeni” eserler ortaya koymalarını; bunu yaparken de üslûpça hem bir asliyet, hem de bir yenilik getirmelerini beklemekteydiler. Bu yüzden havas için üretilen mûsikînin donuk, sabit ve değişime kapalı bir repertuara sahip olduğunu düşünmek hiç de gerçekçi görünmemektedir. Mûsikî çevrelerinde perde, nağme, makam, terkiib, usûl, eser türü, çalgı ve entonasyon konularında yapılmış sayısız yenilikle ilgili bilgilere, dağıntık durumdaki muhtelif kaynaklardan ulaşılması mümkündür.

22 Sultan II. Bayezid’in daha şehzadeliği döneminden başlayarak şiir ve hat sanatlarında M. Kalpaklı’nın (2017) ifadesiyle “bir özgünlük ideali peşinde olduğu” görülüyor. Buradaki özgünlük ideali arayışının, Osmanlı havas beğenisine uygun bir “tarz-ı mahsus” gelişimini arzu ve temin etmek olduğu gayet açıktır. Kalpaklı’ya (2017, s. 263) göre: “Sultan II. Bayezid özgün anlamlar peşindeydi. Onun, Osmanlı şiirinin gelişimine belki de yön veren bir girişimi, Basiri’nin Anadolu’ya getirdiği Nevayî şiirlerinden otuzüç tanesini devrin şâirler sultanı Bursalı Ahmed Paşa’ya göndererek ondan nazireler istemesidir.”

23 Osmanlı’da meclis âdâbı ve bu âdâba göre avamın kimi davranışlarının görgüsüz addedilmesine dönük çarpıcı ifadeler, Gelibolulu Mustafa Âli’nin *Meva’idi’l-nefais fi kava’idi’l-mecalis* [1599] adlı eserinde yer alır. Gelibolulu, aynı eserde, meclislerde yer bulan çalgılar ile mûsikîşinaslar hakkında da önemli bilgilere yer verir. Ayrıntılar için bkz. Şeker (1997).

ettikleri ve onların da kendilerine mahsus birer “muhit” teşkil ettikleri bilinmektedir.²⁴ Temel işlevleri açısından işret meclislerinin, müsîkîde klasik olarak nitelendirilecek eser repertuarı ile icra üslûbunun gelişiminde anahtar bir rol üstlenmiş olduğunu dikkate almak gerekmektedir. Bu olgu, müsîkîde tarz-ı hassa geliştirme anlamındaki müsîkî arayışlarının, “sadece” sarayda, meşk odalarında, haremde veya fasıllarda yer verilen icralarla gerçekleşmediğini ve özellikle işret meclislerinin, her bakımdan çok daha özelleşmiş ortamlar olduklarını göstermektedir.

Sosyoloji ekseninden bakıldığında, işret meclislerine katılanların, özel bir grup teşkil ettiği görülür. Sosyolog Marwin Shaw’a göre grup: “her birinin etkileyeceği ve etkileneceği şekilde birbirleriyle etkileşim içine girdikleri kişiler”dir (akt., Rumina, 2009, s. 72). Bu bağlamda, meclislerde hem belirli bir grubun (mesela, padişah ve nedimleri) yer alması, hem de bu grup içinde gelişen özel iletişimin (mesela, sanatlar üzerine sohbetler yanında şiir söyleme ve müsîkî dinleme), klasik müsîkî üslûbunun icra ve gelişimine zemin oluşturması bakımından büyük önem taşıdığı anlaşılıyor. Shaw’ın sosyolojik anlamda “grup” için belirlediği şu ölçütler de dikkate alındığında, işret meclislerinin ve bu meclislere katılanların ne tür bir etkileşim ortamı içinde buldukları, daha iyi anlaşılabilir olmaktadır: “Grup ne kadar büyük olursa, kişiler-arası karşılıklı samimiyet imkânı o oranda daha az olur. Bu sebeple dolaysızlık ve samimiyet derecesi; (i.) Grubun boyutuna, (ii.) Toplanılan yere, (iii.) Üyelerin birbirleriyle olan ilişkilerine ve (iv.) Grup liderine bağlıdır. Bu sebeple grup iletişimi, kişiler-arası iletişimden daha önemlidir” (akt., Rumina, 2009, s. 73). Shaw, grup üyeleri arasındaki karşılıklı iletişim ve etkileşimin, grup kimliğinin gelişimi, pekişmesi ve yeniden-üretimi açısından; işbirliği (*cooperation*), rekabet (*competition*), çatışma (*conflict*), uyum/uzlaşma (*accommodation*) ve özümseme (*assimilation*) doğurduğunu da belirtmektedir. Bu açıardan değerlendirildiğinde, işret meclislerinin, havas arasında, gerek farklı grupların/muhitlerin gelişme göstermesinde (dolayısıyla, çeşitlenmiş bir hamilik ağının oluşumunda) ve gerekse de klasik üslûbun geliştirilmesindeki talepkâr, teşvik edici ve rekabet sağlayıcı rolüyle, merkezî bir rol kazandığını göstermektedir. Bu anlamda bu tür meclislere davet edilmeye değer bulunan bir müsîkîşinas için meclis ortamı ve orada yer alan grubun anlamı, olağan bir dinleyici topluluğundan farklı olmalıdır. Çünkü meclis ortamı, havas grupları ve muhitleri açısından “eğlence”den öte, tam anlamıyla “yüksek sanat” talebinin en üst düzeyde cereyan ettiği, bu yüzden rekabetin de kıyasıya gerçekleştirildiği, son derece özelleşmiş ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁵ Bu meclislerde yürütülen her tip etkinlik, kendi içinde bir “mükemmelleşme” ve “üstünlük” ihtiyaç ve talebini, bir beklenti olarak barındırmaktadır. Meclisin gerçekleştirileceği mekânın tanziminden başlayarak, mecliste yer alan her bir grup üyesinin, şiir ve müsîkî sanatlarını icra edenlerin, bu mükemmellik beklentisine eksiksiz şekilde cevap

24 Sadrazam Pargalı İbrahim ve etrafındaki edebî muhiti ele alan bu tür bir araştırma için bkz. Tezcan (2004); Damat İbrahim Paşa’yla ilgili olarak bkz. Özalp (2000); Sultan II. Bayezid’le ilgili olarak bkz. Kalpaklı (2017, s. 261–270).

25 Bunun çok bilinen bir örneğini İsmail Dede Efendi ile İzzet Şakir Ağa arasındaki rekabet oluşturur ki ayrıntıları için bkz. Özalp (2000, s. 537).

vermesi gerekir. İşte bu meclis koşullarının, bestekâr, hanende, gazelhan ve sazandeler açısından, birikimlerini ve sanatlarını, kendi tarz-ı mahsusları içinde, yaratıcı ve özgün yanlarıyla ortaya koymalarında başat bir rol oynadığı açıktır. Dolayısıyla klasik olarak nitelendirilecek ve bu tür meclis ortamlarında karşılıklı grup etkileşimleri içinde gelişme gösteren mûsikî üslûplarının, eserler, icracılar, bestekârlar, hamiler ve dinleyenler açısından kanonlaşma doğuracak şekilde varlık bulduğunu ileri sürmek mümkündür.

Bu makalede, esas olarak, “yüksek sanat talebine mahsusiyyet” olgusu, “klasikleşme” kavramı açısından anahtar kabul edilmektedir. Bu mahsusiyyetin muhtelif sanatlarda doğurduğu “yeni eser” ve “üslûp” arayışları, “havas beğenisine mahsus olma” anlamında, özgün bir klasik mûsikî gelişimindeki başlıca etken olmaktadır. Bu şekillenme sürecinde sanatkâr ve hami için asıl geçerli ölçütün, sanat eserinde “ayrıntılara” ve “işçiliğe” verilen önem ile bu ayrıntıların, yüksek sanatı talep ve teşvik eden hamice fark edilmesi/anlaşılması olduğu gerçeğine özellikle dikkat edilmelidir. Sanatkâr tarafından ayrıntılara gizlenmiş incelik ve yenilikleri fark etme, anlama ve takdir etme, bir yönüyle, hami için hem bir keşif, hem bir merak ve ama daha önemlisi kendisinin veya sanatkârın seviyesini test etmesine imkân veren bir tür sınama ve hatta kültürel anlamda da bir “oyun”dur.²⁶ Sanatkâr, eser veya icrasında yer verdiği yenilikleri, ince buluşları ve geliştirdiği tarz-ı mahsus, ayrıntılarda gizlemekte ve buradaki “hüner”ini, kendine mahsus ustalık ve işçiliğiyle ortaya koymuş olmaktadır. Bir mûsikîşinas için bu hususiyetler; eser türü, makam, usûl veya perdelerde yenilik yapmak suretiyle, kendi tarz-ı mahsusunu yansıtabilecek, incelikli nağme üretiminden geçer.

Mûsikîde Havasa Mahsusiyyetin Temsili Bakımından Kanonlaşma ve Klasikleşme

Jan Assman’ın (2001, s. 105–129) “kültürel bellek” bağlamında kanon kavramı üzerine yaptığı son derece kapsamlı incelemesinden hareket etmek, burada ele alınan ve sonuçta hafıza kültürü içinde üretilip aktarılan Osmanlı mûsikî geleneğindeki klasikleşme sürecinin analizi açısından da yol gösterici olacaktır. Burada öncelikle, “kanon” kavramının sahip olduğu dört temel anlama odaklanmak gerekir: (i.) ölçek, cetvel, ölçüt, (ii.) örnek, model, paradigma, (iii.) kural, norm, (iv.) tablo, liste. Osmanlı havas beğenisi için üretilen mûsikîde “kanonlaşma” süreci ile “kanonik eser” kabulünün, kelimenin “ölçüt, örnek, model, kural, norm” gibi anlamlarıyla ilişkili olduğu açıktır. Osmanlı havas tabakasının, (a.) saray adetleri ve âdâbı, (b.) bilinen şöhretli hanedanlıklar ve saraylar arasındaki rekabet ve üstünlük yarışı gibi iki temel husus göz önüne alındığında, kanonlaşmaya neden ihtiyaç duyduğu ve “ne”leri kendisine “ölçüt, örnek, model” aldığı meselesi belli bir berraklaşma kazanmaktadır.²⁷ Öncelikle takdir ve himaye sistemi,

²⁶ Ayrı bir araştırma konusu oluşturmakla beraber, konunun “oyun” kavramı açısından kapsamlı şekilde incelendiği Huizinga’nın başyapıtı durumundaki *Homo Ludens* adlı eserinin; *Playing and knowing* (s. 105-118), *Play and poetry* (s. 119-135) ve *Play-forms in art* (s. 158-172) başlıklı bölümlerine özellikle bakılmasında fayda vardır. Bkz. Huizinga (1980; Türkçesi 1995). Oyun kavramının Türk kültüründeki yerini ele alan temel nitelikte çalışma için bkz. And (1974).

²⁷ Henüz yayımlanmamış bir çalışmada, buna tipik bir örnek olarak, Rast makamında, Hâce Abdülkadir Meragî’nin sözlü eserlerinden bazıları ile Kantemiroğlu Edvarî’nda yer alan kimi peşrevlerin karşılaştırılmasında, “örnek alınan kanonik eser”

kanonlaşmayı sağlayan eğitim ve eğilimlerde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Havasın eğitsel ve kültürel vasıfları için hem bir “seviye” tayin etmek, hem de bu seviyeyi aşmak arzusu, süreç gelişiminde etkili olmuş görünmektedir. Bu ihtiyaç, genelde tüm sanatlarda ve özeld müzik sanatında, havas tarafından “saygı gösterilen” ve “rağbet edilen” belli sanatkâr ve eserlerin, daha ayrıcalıklı bir himaye görmelerine imkân tanımaktadır. Böylece rağbet ve itibar etkenlerinin, kanonlaşmada giderek önemli bir ölçüt haline geldiğini; bunun, beraberinde kabul, seviye, benimseme ve yaygınlaşma getirdiğini belirtmek gerekir. İşte kanonlaşma ve bununla beraber klasikleşme hadisesinde de, tüm bu etkenlerin rolü olduğunu hesaba katmak gerekmektedir.

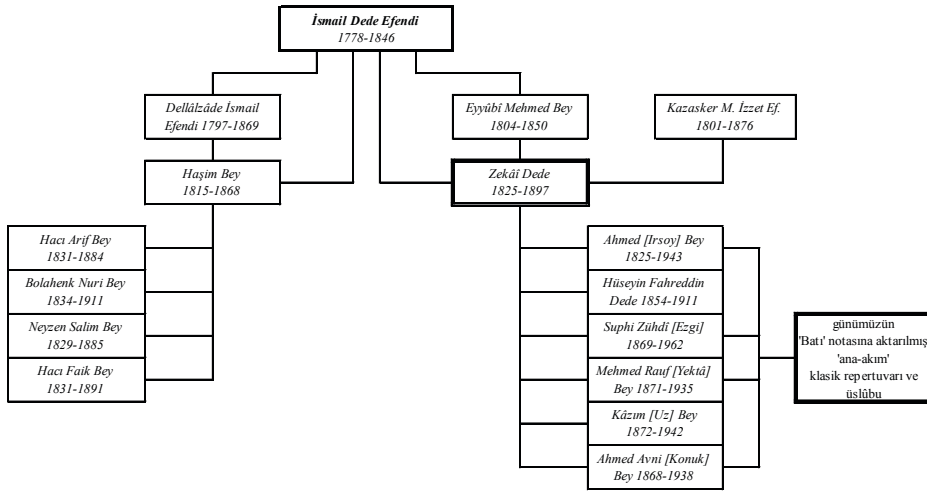
Kanonlaşmanın ve Osmanlı klasik üslubunun gelişiminde temel unsurlarından birini, hiç kuşkusuz “hafıza” ve “meşk” silsileleri oluşturur.²⁸ Bu süreçte yazılı kaynakların “başat” bir etkiye sahip olduklarının söylenmesi güç olsa da, bunun önemli bir istisnasının –özellikle de hafızaya yardımcı işlevi göz önünde tutularak– “güfte mecmuaları” olduğunu kabul etmek gerekir (Wright, 1992). Sözlü hafıza kültürü, “hatırlanmaya değer bulmadığı eseri”, saklamaya da ihtiyaç duymaz. Bu nedenle bu tür eserler, rağbet ve saygı görmemeleri nedeniyle, müzikî geleneğini yaşatan hafıza ve meşk silsilelerinden doğal bir eğilim dâhilinde kaybolmuşlardır. Buna karşılık hatırlanmaya ve saygı gösterilmeye değer bulunan eserlerin, gelenek hafızasında, önde gelen üstad belleklerinde ve eser meşklerinin yaşatıldığı ve kuşaklar-arasında aktarıldığı görülür. Bu aktarımın “yaşayan/canlı” hafızalar üzerinden gerçekleştirilmesi, kanonik eser repertuvarlarının “diri” tutulmasında ve bir süreç olarak kanonlaşmada, asıl belirleyici etken gibi görünmektedir. Bu sayede, üstadlık zincirleri ve meşk silsileleri boyunca, “hafıza ve meşke dayalı” bir kanon gelişiminin sağlanması mümkün olabilmektedir. Yazı veya notaya fazlaca itibar etmeyen bu tür bir kanon oluşumunun, aslında Osmanlı havas beğenisine, üstad bestekârlar eliyle sunulan müzikîlerin, temel ve ayırt edici yönlerinden birini oluşturduğu ileri sürülebilir.²⁹ Bu yüzden Osmanlı hamilik geleneğinin desteklediği müzikî eserlerinin klasikleşmesi sürecinde, sosyolojik

mantığının, hem nazari, hem de bestecilik/kompozisyon boyutlarıyla nasıl gelişme göstermiş olduğunu, analiz ve mukayese yoluyla somutlaştırmak mümkün olmuştur. Yukarıda değinilen *nazire* konusu da dâhil olmak üzere, meselenin bu boyutunun, “kavramsal” açıdan, Avrupa müzik tarihinde kompozisyon bilgi ve uygulamalarına temel teşkil eden “*cantus firmus*” [“sabit/değişmeyen şarkı/ezgi (kalıbı)"] konusuyla birlikte, kapsamlı şekilde ele alınması, bestecilik konusunun “görenek” boyutu ve geliştirdiği yöntemler konusunda çarpıcı bazı bilgilerin ortaya çıkarılmasına imkân verecektir. Böyle bir araştırmada etnomüzikolojik açıdan göz önünde bulundurulması gereken bir diğer “süreç” ve “yöntem” ise “*centonization*” olarak adlandırılan ve önceden var olan ezgi figür veya motiflerinden, “yamama” suretiyle, yeni ezgiler üretme meselesi olacaktır. Tüm bu süreçler üzerinde analitik ve mukayeseli araştırmalar yapılmadan, Osmanlı müzikîsinde bestecilik açısından kanonik eser sürecinin nasıl şekillendiğinin tam manasıyla anlaşılmasının mümkün olmayacağını, burada hususiyetle belirtmek gerekmektedir.

28 Müsîkide meşk konusu ve “silsile” ilişkisini ele alan çalışmalar için bkz. Behar (1998), Dural (2011).

29 Türk müzikîsi çevrelerinde “notasızlık” üzerinden yürütülen muhtelif tartışmaların, burada belirtilen hususu genelde dikkate almamış olması, aslında düşündürücü bir tek-boyutluluğa işaret eder. Osmanlı müzikîsi söz konusu olduğunda, adeta bir tür “cehalet” olarak değerlendirildiği görülen “nota bilmeme”nin temel sebeplerinden birini, “meşk” ve “hafıza” konusuna verilen büyük önemin oluşturduğunu hususiyetle göz önünde bulundurmak gerekir. Burada mesele “nota bilmemek”ten ziyade, “nota kullanmayı tercih etmemek” olmuştur ki bu tutumun, Osmanlı müzikî geleneğinde, müzikînin her şeyden önce bir “bellek sanatı” olarak kabul görmüş olmasından kaynaklandığı çok açıktır. Bellekte saklanan müzikî, aslında tpkı yoğunlaşmaya hazır bir hamur gibi, her yeni icrasında yeniden şekillendirilebilmekte ve dolayısıyla da yeniden-üretilebilmektedir. Aynı bir makale konusu oluşturacak bu meselenin tarihsel seyrine dair dikkat çekici bazı çalışmalar için bkz. Ayangil (2008), Behar (1987, s. 19–63). Notalama konusunun müzik sosyolojisi bakımından önemli bir değerlendirmesi için bkz. Turley (2001).

bakımdan pek çok bileşenin devrede olduğunu kabul etmek gerekir. Saygınlık, seviye ve nitelikçe yükseklik, beğeni muhiti, statü, üstünlük, temsil, talep, beklenti gibi konuların, klasikleşmede oynadığı rol üzerinde daha fazla araştırmaya ihtiyaç olduğu bir gerçektir. Ancak burada tespit edilen iki temel hususun, hafıza ve meşk silsilelerinin, öncelikle kanon oluşumunda, ardından da üslûpça klasikleşmenin sağlanmasında, öncelikli ve önemli bir belirleyiciliğe sahip oldukları son derece açıktır. Assman'a göre: "Klasik eserler her zaman geçerli normların en saf biçimidir. Bu yüzden estetik kararlar ve sanatsal üretim için ölçek ve ölçüt olurlar" (2001, s. 111). Bu tespitin derinlemesine bir araştırmasında; (i.) hafıza ve repertuar aktarımı bakımından, takip edilebilen üstadlık silsileleri, (ii.) yazılı kaynaklarda yer bulan ve biyografik bilgilerle de desteklenebilen eser kayıtları, birbirini tamamlayıcı alanlar olarak araştırmacının önünde durur. Konuyu tartışmada kanonlaşma, klasikleşme ve klasik üslûp gelişimi ve aktarımının en takip edilebilir örneği olması nedeniyle İsmail Dede Efendi meşk silsilesini ele almak, oldukça açıklayıcı olacaktır (Şekil 1).



Şekil 1. Kanonlaşmanın analizi bakımından İsmail Dede Efendi kaynaklı meşk silsilesi. Süreç bir yandan kanonik eser repertuarının aktarımı bakımından önem arz ederken, diğer yandan da "bir" klasik üslûbun silsile içinde nasıl şekillendiğini anlamaya da yardım etmektedir.

Şekil 1'deki silsile dikkatle takip edildiğinde, "icra edilen repertuar" açısından, Dede Efendi'den itibaren gelişen aktarım zincirinin "meşk" esaslı olarak geldiği hususu öncelikle dikkat çekmektedir. İkinci sırada, Dede Efendi'nin, öğrencilerine hangi eserleri meşk ettiği ve bunlar arasında hangilerinin kanonik olduklarının tespiti gelir. Burada özellikle eski, örnek ve model alınan repertuarın aktarımı, hiç kuşkusuz, kanonik eser repertuarının da hem kabulü, hem de aktarımı anlamına gelmektedir. Burada bir noktaya dikkat çekmekte fayda vardır. Bilindiği gibi, Ali Ufkî ve Kantemiroğlu repertuarlarında "notaya aktarılmış" olduğu halde, meşk silsilelerine dâhil edilmemiş pek çok bestekâr ve

eser mevcuttur. Bu durum, Osmanlı havas müsikisinde kanon oluşumunun araştırılması için, aslında son derece çarpıcı bir hususa dikkatlerin yoğunlaşmasını sağlar. Bu da, kanonik eser repertuarlarının, yazılı kaynaklara dayanmaktan ziyade, meşk ve hafıza aktarımına dayalı olarak geliştiğini gösterir. Müsikî geleneğine asıl hayatîyet vasfını kazandıran da zaten bu “yeniden-üretme”, “yeniden-şekillendirme” ve “yeniden-yorumlama” sürecidir. Bu süreç, Osmanlı müsikisinde klasik kavramı açısından özgün ve ayırt edici bir vasıf olarak öne çıkar.

Klasik üslûp açısından kanonlaşmada temel alınan bazı bestekârlar ve eserleri üzerinde düşünüldüğünde, Osmanlı öncesi için Abdülkadir Meragî'nin başta geldiği söylenmelidir.³⁰ Osmanlı dönemi için ise, Hafız Post ve İtrî'yle doruk noktasına ulaşan 17. yüzyıl bestecilerini beklemek gerekecektir. Bu, aynı zamanda, Osmanlı müsikisinde, havasa mahsus klasik üslûbun da kesin surette vücut bulması demektir. İtrî'nin bir bestekâr ve hanende olarak yakınlarında bulunduğu, takdir ve himayelerini gördüğü isimler arasında padişahlar IV. (Avcı) Mehmed, III. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa, III. Ahmed yanında, Kırım Hanı Selim Giray da yer almaktadır. Sadece bu isimlerin mevcudiyeti bile, İtrî'nin şöhretli bir bestekâr olmasında, en yüksek makam nezdinde gördüğü himayenin, açık bir belirleyiciliği olduğunu göstermeye yetmektedir.³¹ Çünkü gerek Nâyî Osman Dede, gerekse Şeyhülislam Esad Efendi, aslında İtrî'yi eleştiren isimler olarak öne çıkarlar. Ama onların bu tutumlarına rağmen İtrî eserlerinin hemen bütünü, Osmanlı havas müsikisinin kanonik eser repertuarında saygın bir yer bulmuştur. Ünlü Neva Kâr'ı ve Segâh Yürük Semaî'si dışında, özellikle dinî eser repertuarına kazandırdığı Segâh Sâlat-ı Ümmiye ve Tekbir, halen İslâm ülkelerinin pek çoğunda okunmaktadır.

Kanon ve klasik kavramları arasındaki ilişkide, Assman'ın şu tespiti, bu makalede savunulan düşünce açısından önemli görülüyor:

Kanon, güzel, büyük ve anlamlı olarak kabul edilebilecek ölçüleri tanımlar. Ve bunu, bu tür değerleri örnek olacak düzeyde taşıyan eserlere işaret ederek yapar. *Klasik kavramı, sadece geriye yönelik olarak seçilmiş belli öğelerin kabulü anlamına gelmez, aynı zamanda ileriye yönelik olarak, buradan kalkarak meşru yeni bağlantılar kurma olanağını göz önünde bulundurur* (2001, s. 120).³²

30 Bu hususta somut bir tarihsel kayıt, torunu Mahmud'un, *Makasidü'l-edvâr* adlı eserinde yer alır: “Hâce [Abdülkadir-i Meragî] merhum bu devirlerde [usullerde] birçok tasnif [beste] yaptı. Öyle ki onun yaptığı tasnifler bizler için örnek alınacak birer prensip oldu” (Kanıık, 2011, s. 112).Günümüzde klasik Türk müsikisi repertuarında Farâbî ve Abdülkâdir Meragî'ye ait olduğu düşünülen eserlerin mevcudiyeti, burada konu edilen kanonlaşma hadisesi açısından değerlendirildiğinde, kuşkusuz ki “ölçüt, model, örnek” alınma yönüyle önem taşır. Yazıdan ziyade söz ve bellek yoluyla aktarılan ve onlara ait olduğuna inanılan eserlerin, aslında somut olarak “hafızaya dayalı” bir kanonik eser repertuarı meydana getirdiği aşîkârdır. Dolayısıyla burada tartışmanın odağında, belirtilen eserlerin onlara ait olup olmaması değil, geliştirilecek klasik üslûp açısından bu isim ve eserlerin, bir ölçü veya örnek olarak “kabul edilmesi” yer alır.

31 Yahya Kemal Beyatlı'nın, İtrî üzerine yazdığı şiirde onu ‘öz müsikimizin pîri’ olarak nitelemesi, bu tür bir efsaneleşmenin tipik örneği olarak yorumlanmalıdır (1974, s. 17).

32 Avrupa müziği açısından “klasik” ifadesinin kullanımı, sanat-tarihi, arkeoloji, edebiyat ve lingüistik alanlarında kullanıldığı anlamdan açıkça farklıdır. Kelimeye yüklenen; zamani ve çağları aşan “kusursuz model” ve “temel eserler” anlamı, konu müzik olunca farklılık arz eder. Klasik ifadesi, Avrupa müziğinde, hem bir dönem (genel kabulle 1775-1825 arasındaki “müzik tarzı ve beğenisi”), hem de bu dönemde Avrupa müziğinin “mükemmel örnekleri”ni veren besteciler ile eserleri

Havas açısından düşünüldüğünde klasik ifadesinin, bu “sınıf” veya “tabaka”ya mensup olanların beğeni, takdir ve himayeleri için üretilen ve icra edilen müzik türü ve tarzı olarak anlaşılması gerektiğine yukarıda değinilmişti. Harold Powers, Osmanlı saray müzikisinin klasik olarak nitelendirilmesinde, sanatı himaye eden yönetici elite mensup kişi ve grupların varlığının önemli bir ölçüt teşkil ettiğini belirtir (1980, s. 11–12). Benzer olarak Signell (1980, s. 166) da; “[b]u müzikinin himaye tarzı hep seçkinlere bağlı olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar klasik Türk müzikisinin neredeyse tüm bestecileri ve icracıları dinî ya da din-dışı güç/iktidar merkezlerine hizmet etmişlerdir” demektedir. Bu anlamda klasik kelimesini –Williams (2007)³³ ve Signell’dan (1980) esinlenerek– havasla olan bağlantısı üzerinden, aynı zamanda “hasa” (havasa özgü/özel) şeklinde anlamak mümkündür. Bu ise, klasik kelimesine kaynaklık eden Latince *classis* ile hasa ve havas arasında var olduğu görülen kavramsal akrabalığa daha da dikkat çeken bir atıf sağlar. Buradaki “klasiklik”, tarihsel bir dönemden ziyade, bu tabakanın yüksek beğeni kültürüne aidiyeti ifade eder. Havas beğenisine sunulmuş ve onlar tarafından takdir edilmeyi bekleyen, havasa mahsus, özel bir müzik türü ve tarzını/üslûbunu niteler. Böyle ele alındığında, Osmanlı müzik tarihine dönük çalışmalar açısından, bu “klasik” tür ve tarzın, kimi belirgin dönemlere ayrılması mümkündür.³⁴

Kendilik ve aidiyet bilinci veya farkındalığın bir neticesi olarak havas tabakasının, kendine özgü bir müzik zevki, beğenisi ve bir anlamda da üslûp ve standardı geliştirilmesine zemin sağladığı son derece açıktır. Mesela nazarı kitaplara bakıldığında, 16. yüzyıl sonlarına dek temelde Arap ve Fars müziklerine özgü müzik türleri ve çalgılarına dayalı, “önceki kaynaklar veya üstadlardan öğrenilmiş” bir bilgi aktarımıyla karşılaşırlarken, somut olarak Kantemiroğlu’nun eseriyle birlikte, Osmanlı sarayında,

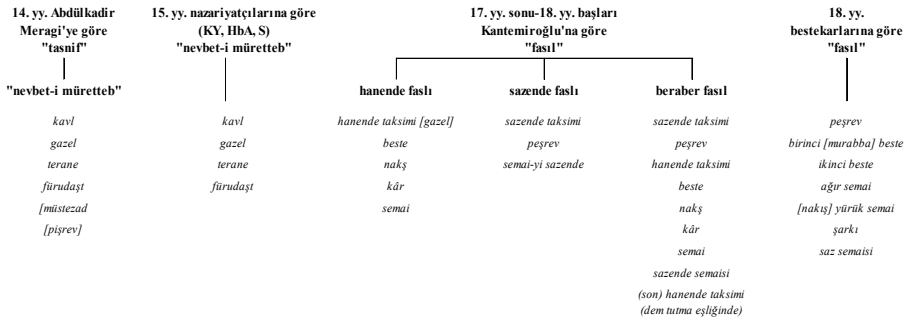
anlamında kullanılır (Pauly, 2000, s. 1–3). Avrupa müziği açısından bakıldığında, sanat tarihçilerinin “klasik” olarak nitelendikleri Antik Yunan ve Roma dönemlerine, *ancient* (kadim/eski); Hıristiyanlığa ait ilk dönemlere ise *early* (erken) sıfatlarının verilmesi dikkat çekicidir. Bu kullanımlarda, aslında, Avrupa-merkezci düşünce açısından tipik bir “çifte-standart” olduğu açıktır. Bu kullanım ve bağlamların yaygınlaşması, kesin olarak, 19. yüzyıl Avrupa’sında geliştirilen “tarih” anlayışının bir ürünü olmuştur. Parakilas’a (1984, s. 4) göre: (i.) bir inşaa olarak, “arkeolojik”, (ii.) sadece Avrupa medeniyetine mahsus sürekli bir değişim süreci olarak, “evrimci” ve (iii.) şimdinin oluşumu olarak, “ilerlemeci” tarih anlayışı, bu yüzyılda üretilen “medeniyet üstünlüğü” fikrine de temel oluşturmuştur. Böylece aslında klasik nitelmesi, giderek, Avrupa müziğinin sadece belirli bir dönemini ifade etmekle kalmaz, bestecilik tekniği açısından içerdiği armoni, kontrpuan, orkestrasyon gibi unsurlarıyla birlikte, dünya ölçeğinde, klasik niteliğe sahip “yegâne” müzik statüsüne de getirilmiş olur. Evrim, ilerleme ve üstünlük fikirlerinin şekillendiği bir müzik olarak, “diğer” müzikler için mutlaka erişmeleri gereken “yüksek” bir seviyeyi ve “kusursuz örnek” olmayı temsil eder. Müzikolojik ve etnomüzikolojik açılardan meseleye dönük dikkat çekici bazı tartışmalar için bkz. Becker (1986, s. 341–359), Tenzer ve Roeder (2011, s. 357–387).

33 Williams (2007), Latince mülk sahipliği anlamında imtiyazlı kesimleri bildiren *classis*’den Avrupa dillerine geçen *class* ve *classical* kelimelerinin, bu dillerde “terbiye” ve “ders görme” bağlamında kazandığı “sınıf” ve giderek de “okunması gereken temel eserler” anlamıyla olan ilişkisine dikkat çekerken, Signell (1980) da, “Klasik Türk Müzikisi”ni, bir “sınıf sembolü” olarak nitelendirir. Kelimenin Latince kökündeki anlam da dâhil olmak üzere belirtilen bağlamların tümünde aidiyet ve mahsusiyet söz konusu olduğundan, “klasik” kelimesinin, bu makalede ele alınan “havasa mahsus” veya “hasa” ile olan bağlantısına özellikle dikkat edilmesi gerekir. Unutulmamalıdır ki klasik nitelmesi, burada konu edilen müzik tarzı açısından, “geçmişte”, sanat himayesine özel bir önem veren Osmanlı havas mensuplarının “himaye” ettikleri müziğe atfen kullanılmaktadır. Bu nitelirmede bulunanlar, Türkiye’nin modernleşme sürecinde, medeniyet tartışmalarına yön veren Jeune politikacı ve ideologlar olmuştur. Bu boyutlar bir kenara bırakılıp, meseleye müzikoloji ve müzik sosyolojisi açısından yaklaşıldığında, “klasik müzik” ifadesinin bütünüyle sınıfsal, beğeni kültürüyle alakalı ve aynı zamanda bir kimlik ve aidiyet meselesi olarak şekillendiği açıkça görülmektedir.

34 Osmanlı müzikisinin dönemlendirilmesi konusundaki bazı tartışma ve örnekleri ele alan çalışmalar için bkz. Feldman (1996, s. 36), İşboğa (2008), Karadeniz (2007).

aslında bütün bütüne “değişmiş” bir müsikî anlayışının hâkim duruma geldiği anlaşılıyor (Feldman, 1996; Wright, 2000). Kaldı ki Kantemiroğlu’dan yaklaşık elli yıl önce, Ali Ufkî’nin Mecmua’sından (Behar, 2008; Cevher, 1995) da görülebildiği üzere, Osmanlı havasına mahsus müsikînin klasik üslûbunun repertuarca belirginleşmeye başladığı da aşikârdır. Bunun en tipik göstergelerinden biri, bu kesime mahsus müsikîde, bu müsikîye özgü, belirgin bir “fasıl” tarzının ve bunun unsurlarını teşkil eden belli başlı eser türlerinin ortaya çıkışıdır. Bu değişimin makam kullanımına ilişkin kapsamlı bir kronolojisi, Oransay’da (1990, s. 23–55) yer alır.³⁵ Bir başka önemli gösterge ise peşrev türünde bestecilik ve form bakımından meydana gelen değişimlerdir ki bunun ayrıntılı bir incelemesi de Feldman (1996, s. 417–459) tarafından yapılmıştır.

Kantemiroğlu, eserini kaleme aldığı sırada, Osmanlı sarayında icra edilegelen fasıl düzeninin, sırf hanendeler veya sazandeler tarafından, müstakil veya müşterek tarzda yapılabildiğine dikkat çeker. Üstelik fasıllar içinde icra edilecek eser sırasını ve bu eserlerin form bakımından ne gibi hususiyetler taşıyabileceklerini de dikkatli bir gözle aktarır. Verdiği bilgiler arasında, hanende ve sazandelerin fasıl meclisindeki oturma düzenlerinin de yer alması, “klasik” üslûbun gelişimindeki önemli ölçütlerden biri olarak görülmelidir. Oysa 1441’de yazdığı *Kitabü'l-Edvar*’ında, Sultan II. Murad’ın Edirne Sarayı’ndaki müsikîşinaslardan Hızır bin Abdullah, o zamanlardaki fasıl tertibini, 15. yüzyılın diğer edvarlarında da yer aldığı şekliyle, “nevbet-i müretteb” olarak açıklarken, Kantemiroğlu’nun verdiği fasıl düzeninden bütünüyle farklı ve Osmanlı havasına ait olmayan, evvelki saray geleneklerinden aktarılan bilgiye yer verir. Bu bilginin kaynağını Arap geleneğine dayandırdığı gibi, Farabî, İbn-i Sina ve Safiyüddin Urmevî’ye ait, üç farklı açıklamanın mevcut olduğuna da işaret eder (Şekil 2). Sonuçta 17. yüzyıl ortalarına kadar, belirtilen bu eser türlerinin artık hiçbirisinin, Osmanlı dünyasında kullanılmadığı görülür (Behar, 2015, s. 14).



Şekil 2. Osmanlı klasik müsikî üslûbunun temel göstergelerinden biri olarak “fasıl” anlayışının gelişim ve değişimi. KY: Kırşehirli Yusuf, HbA: Hızır bin Abdullah, S: Seydi.

³⁵ Değişim sürecinin analizi açısından kayda değer bazı araştırmalar hakkında bkz. Durmaz (1991), Öztürk (2008; 2010; 2014b), Yılmaz (2002).

Bundan daha önemli bir başka hususiyet ise, hiç kuşkusuz, Osmanlı mûsikisinde tanbur sazının, mûsikî icrasında üstlendiği başat roldür. Önceki dönemlerde çeng, ud ve santur sazlarının sahip olduğu ayrıcalıklı statü, Osmanlı klasik mûsikî üslûbunun şekillendiği süreçte, tanbur ve ney sazlarıyla temsil edilir. Arap ve Fars nazarı geleneklerinde ud sazının sahip olduğu “üstün” nitelikler –Kantemiroğlu’nun tipik ifadelerinde görüleceği gibi– Osmanlı dünyasında tanbura atfedilmiştir: “Bizim bildiğimiz yahud gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamam tanbur didikleri sazdır, öyle ki Beni-Âdem’in nefesinden zuhur iden sada ve nagmeyi bi’t-temam ve bila-kusur icra eder” (Kantemiroğlu, 2001, s. 3). Tanburu, Osmanlı klasik mûsikîsinin merkezine yerleştiren anlayış, 18. yüzyılda kaleme alınan Rumca ve Ermenice eserlerde de aynen görülür (Popescu-Judet, 2002; Popescu-Judet & Sirlı, 2000). Bu noktada, Osmanlı mûsikîsindeki değişimin tipik bir göstergesi olması bakımından, 15. yüzyıl ile 16. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen “klasik” üslûba özgü çalgı topluluklarını karşılaştırmak faydalı olacaktır (Tablo 1).

Tablo 1
Çalgı Topluluklarındaki Değişim

15. yüzyıl	16. yüzyıl ortalarından sonra
çeng	tanbur
ud	ney
kanun	kanun
muğni	kemeçe
miskal	miskal
şeştar	daire
rud	nakkare
nüzhe	def
mizmar	
gjelek	

Şurası açıktır ki Osmanlı klasik mûsikî üslûbunun gelişiminde, beğeni kültürü ve statü bakımlarından ayrışma ve hususiyet kazanma, asıl belirleyici etken olmuştur. Bu mûsikî üslûbu, başta böyle bir üslûp gelişimini talep eden ve sanatkârı bu anlamda destekleyen havas mensupları olmak üzere, onların bu beklenti ve taleplerine karşılık veren sanatkârların çabalarıyla gelişme göstermiş ve şekillenmiştir. Ayrışmada kuşkusuz zarıflara mahsus “ince” ve “yüksek” kültür, belirleyici bir unsurdur. Sanatkâr mûsikîşinas, hâminin talep ve beklentilerine uygun tarzda sanat icra etmek ve üretmek ihtiyacıdır. Mûsikîşinas, sanatını takdir eden ve kendisine sanatıyla yaşama imkânını sunan hâminlerinin sanattan beklentilerine cevap verme çabası içindedir. Bir yandan önceki üstad kuşaklarından meşk suretiyle öğrendikleri, diğer yandan, tarz-ı mahsus veya taze üslûplar geliştirme hususunda diğer sanatkârlarla etkileşimleri ve farklı saray geleneklerinden gelen mûsikîşinaslarla karşılaşma, sohbet, meşk, fasıl ve hatta rekabetleri, Osmanlı havasına mahsus klasik üslûbun şekillenmesinde önemli roller oynamıştır. Özellikle üretkenliği ve yeniliği ödüllendiren rekabete ve gözde olmaya dayalı bezm ve işret meclisleri yanında küme fasıllarının da Osmanlı havasına mahsus mûsikî üslûbunun gelişiminde başat bir etkiye sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Walter Feldman’ın, Osmanlı havasının beğeni kültürüne mahsus bir klasik repertuar ve üslubun şekillenmesi adına takip etmeye çalıştığı kronoloji dikkat çekicidir:

Hem çalgısal örnekler dışındaki eserleri aktaran sözlü gelenek hem de çalgısal repertuarın nota kaynakları, 17. yüzyılı belirgin bir başlangıç noktası olarak kabul etmektedir. Bobowski [Ali Ufkî], Kantemir ve Hamparsum’un nota kaynaklarında mevcut olan bestelerden çok azı 1600’lü yıllardan önce eser veren mûsikîşinaslara atfedilmiştir. [...] İsmi bilinen bir mûsikî üstadı tarafından üretilmiş kayda değer en eski repertuar ise Bobowski, Kantemir ve Kevserî tarafından kaydedilmiş olan Miskalî Solakzade’ye (ö. 1658) ait 29 eserdir (1996, s. 46).

18. yüzyılda, Osmanlı sarayı ve muhitlerinde fasıl mûsikîşinaslığı ve özellikle de hanendelik etmiş sanatkârlar hakkında biyografik bilgi içeren en önemli kaynak, hiç kuşkusuz *Atrabü’l-âsâr*’dır (Behar, 2010; Feldman, 1996; Yüceşik, 1993). Ama daha ilginç, hiç kuşkusuz, bu eserin, dönemin “Şeyhü’l-islam”ı, Esad Efendi tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Bu durum, Osmanlı yönetici elitinin, sadece mûsikîşinasları desteklemek ve himaye etmekle yetinmeyip, onlara dair kimi önemli çalışmaları da ortaya koyduklarını göstermesi bakımından büyük önem taşır. Bu çerçevede mutlaka zikredilmesi gereken bir diğer isim de, özellikle 17. yüzyıl için, elbette, Evliyâ Çelebi’dir. Ünlü seyahatnamesinde, Osmanlı yönetici elitine mensup bir padişah musahibi olarak, döneminin mûsikîsi, mûsikîşinasları, çalgıları, çalgı yapımcıları ve hatta fasılları hakkında, benzersiz bilgi ve gözlemler aktarır. Bu yönüyle de havasın, mûsikîyle olan ilişkisinin yine çok temel bir yönüne işaret eder.

Osmanlı’da sarayın, mûsikî eğitimi ve icrası bakımından Enderûn’da özel bir meşkhaneyi içeriyor olması, himaye anlayışını benimsemiş saraylar arasında çok önemli bir istisna teşkil eder (Feldman, 1996). Bu durum, Osmanlı havasının en üstünde yer alan hanedanın, mûsikî sanatını, kendi kültürünün ayrılmaz bir unsuru olarak gördüğüne dair somut örneklerden birini oluşturur. Bu “hassalaşma” hadisesine sarayda şehzadelere, haremde cariyelere mûsikî dersleri verilmesi, himaye edilen mûsikîşinaslar, mehteran ve saray müzisyenleri gibi unsurların da kuşkusuz ilave edilmesi gerekir. Osmanlı işret meclislerinin, İslam saray gelenekleri bakımından oldukça eskilere giden kökleri olduğu bir gerçektir. Sawa (1989), bu meclislerin, mûsikî ve diğer sanatlar bakımından taşıdığı önemi, Abbasi Sarayı’ndaki uygulamaları üzerinden ele alır. Sawa’ya göre mûsikî meclisleri, meclise iştirak edenlerin mûsikî icrası ve mûsikîşinaslar arasındaki zaman zaman sertleşebilen rekabetleri ve ayrıca mûsikî tarihi ve teorisi, eleştiri veya estetik üzerine tartışmaları dinlemek üzere bir araya geldikleri toplantılardır (1989, s. 111). Bu meclisler, bir gelenek olarak Abbasîler tarafından icad edilmemişlerdir ve aslında Sasanîlerden beri mevcudiyetleri tarihsel olarak bilinmektedir. Meclisleri tertip edenler kesin olarak hanedan mensupları, devlet büyükleri, bazı zenginler ve mûsikîşinaslar ile şairlerdir. Bu köklü geleneğin Selçuklu, Memluk ve Timurlu saraylarında da benzer şekilde yer aldığı görülüyor. İnalçık (2011), bezm, işret veya ıyş u işret adı verilen bu meclislerin, padişahın

nedim ve musahibleriyle ve hükümet ricali olmaksızın katıldığı, özel toplantılar olduğunu belirtir. Ona göre padişahın nedimleri ve musahipleriyle katıldığı bu özel meclisler, fizikî mekân tanzimleriyle, adeta bir yeryüzü cenneti halindedir. İnalçık, bu meclislerde, tüm duyulara hitap eden güzellik ve inceliklerin tamamının yer aldığına dikkat çeker: “İşret meclisinde yeme içme yanında şairlerin şiirlerini okuması, yüksek sanat mûsikîsi, raks, Karagöz, ortaoyunu temaşası, mutayebat (karşılıklı latife, fıkra anlatma), satranç başlıca oyun ve eğlenceler arasındadır” (2011, s. 202).

Osmanlı havası tarafından himaye gösterilen mûsikînin tipik icra mekânları arasında saraylar, has bahçe, harem, kasırlar, köşkler, konaklar, yalılar, meydanlar ve mesire yerleri bulunmaktaydı. Düğünler, şenlikler, bayramlar, törenler ve kutlamalar dışında, mûsikînin asıl varlık bulduğu zemin, havas mensupları tarafından düzenlenen meclislerdi. Bu bağlamda Osmanlı havas mûsikîsinin, bir meclis mûsikîsi olduğu; “ince saz”la icra edilen ve fasıl düzeninde gerçekleştirilen bir icra anlayışına sahip bulunduğu görülür. Bununla birlikte haremde valide sultan tarafından tertip edilen toplantılarda da mûsikînin önemli bir yeri bulunmaktaydı. Bu toplantı ve meclis geleneğinin, şehzadeler tarafından da gittikleri sancak merkezlerinde sürdürüldüğü biliniyor. Nitekim Anadolu’da bu türden “âdâb” meclislerinin halk yaşamına yansımış örneklerine, tipik olarak bazı şehzade sancak ve valilik merkezlerinde (Manisa, Konya, Kütahya, Amasya, Karaman, Kastamonu, Çankırı, vb.) rastlanması, bu anlamda şaşırtıcı olmamaktadır.³⁶ Burada dikkat çeken bir husus, bu sayılan merkezlerin mûsikî repertuarlarında görülen üslûpların, temel bir etken olarak işret meclislerinde gelişme gösteren klasik üslûptan önemli ölçüde etkilenmişliğidir. Bu hususiyet, perde, düzen, nağme, makam, usûl ve fasıl gibi boyutlarda, yerel repertuarlar içinde, açık bir şekilde görülür. Klasik üslûp gelişimi açısından hatırdâ tutulması gereken bir diğer unsurun da Mevlevî dergâhları olduğunu, burada belirtmek gerekir.

Osmanlı devletinde sarayın, kültür ve sanat açısından gelişme kaydetmeye başladığı dönem, muhtelif alanlarda araştırmalar yapan araştırmacılar ve uzmanlara göre, 16. yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılı, Osmanlı sarayının kültür-kimlik-aidiyet bakımlarından kendine mahsuseti geliştirmeye başladığı; diğer saraylarla somut bir patronaj rekabeti içine girdiği; muhtelif sanatlara mensup sanatkarlar aracılığıyla, müstakil ve has bir Osmanlı üslûbunun şekillendirildiği bir yüzyıl olarak anlamak gerektiği görülür. Mûsikî açısından bakıldığında, nazarî kaynaklarda Osmanlı mûsikîsinde meydana gelen değişime ve evvelki kaynaklardan farklılaşmaya dair açık ifadelerle karşılaşmaktadır. Lâdikli Mehmed Çelebi, 15. yüzyıl sonları itibarıyla bu türden bir değişime tipik olarak tanıklık eder. Bir başka tanıklık, aslında dede-oğul-torun silsilesi içinde izleyebileceğimiz Merağî ailesinden gelir. Ünlü mûsikîşinas, bestekâr

³⁶Anadolu’nun muhtelif şehirlerinde yaren, gezek, sohbet, oturak, cümbüş, sıra, gezme, barana, kürsü başı, erfene/arifane, kef/keyf gibi isimler altında düzenlenen toplantıların meclis, bezm, işret ve fasıl gelenekleriyle olan bağlantıları konusunun, kapsamlı bir araştırmaya konu edilmesi, şimdiki bilgilerimize önemli katkılar sağlayabilecektir.

ve nazariyatçı Abdülkadir Meragî'nin oğlu Abdülaziz Çelebi ile torunu Mahmud Çelebi, Osmanlı saray müsîkîşinasları arasında yer almışlardır. Gerek oğlu ve gerekse torunu, yaşadıkları dönemde kaleme aldıkları müsîkî nazariyatı eserlerinde, aslında bir bakıma Abdülkadir'in metinlerini yeniden-üretmişlerdir; ancak, önemli bir farkla: her ikisi de, Osmanlı sarayında bizzat tanık oldukları muhtelif değişme veya yeniliklere, bağlı kaldıkları metnin olanaklarını kısmen zorlayarak, atıfta bulunmuşlardır. Bu yüzyılı, Osmanlı havas kültür ve kimliğini müsîkî sanatındaki asli üslûbun inşası bakımından, bir tür hazırlık veya gelişme dönemi olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Kantemiroğlu nota koleksiyonundan açıkça görülebildiği üzere, Osmanlı klasik üslûbunda bestekârlar ve genel anlamda müsîkîşinaslar, çeşitli makamlarda, kullandıkları perdeler açısından da önemli değişikliklere gitmişlerdir (Kantemir, 2001; Wright, 1992). Bunun tipik örneğini Rehavî perdesi üzerinden vermek mümkündür. Rast makamı, temelde İslam ve doğu dünyasının en temel makamları arasında yer alırken, daima “tam/kusursuz” veya “ana” perdeler düzeni içinde şekillenir ki bu düzene “doğru/düzgün” anlamıyla “rast” düzeni denilmesi son derece önemlidir. Oysa Osmanlı müsîkîşinasları, 17. yüzyıl sonlarından başlayarak, özellikle Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede'nin tanıklıklarına göre artık, Rast makamının nağme şekillenmesinde sistemin ana perdelerinden olan Irak'ı değil, onunla Rast perdesi arasında yer alan ve Rehavî olarak adlandırdıkları nim/yarım perdeyi kullanır olmuşlardır. Bu değişimlerde Osmanlı müsîkîşinaslarının, perdeler ve seslendirilişleri bakımından daha incelikli bir duyuş ve giderek bir beğeni geliştirdiklerine dair önemli ipuçları ortaya çıkmaktadır. Benzer gelişmeler, form, usûl, perde, makam, terkiib, çalgı kullanımı ve yapımı gibi alanlarda da kendini göstermektedir. Özellikle saraya mahsus *ehl-i hiref-i hassa* teşkilatı içinde “saz-tıraşân” olarak adlandırılan çalgı yapımcılarının mevcudiyeti, konuya verilen önem bakımından başlı başına bir gösterge teşkil etmektedir.

Osmanlı Klasik Müsîkî Üslûbundaki Şekillenmenin Başat Göstergeleri

Slobin ve Titon (1992), müzikte ‘üslûp/tarz’ konusunun, müziğin “kendisi” olarak anlaşılan eser repertuarlarının ilk ve temel unsuru olduğuna dikkat çekerler. “Tarz ve estetik, birlikte, bir grup insanın kendisiyle özdeşleştiği, tanınabilir bir ses (*sound*) yaratır” (Slobin & Titon, 1992, s. 10). Müziğin sosyal organizasyonu, bir insan grubunun kendini diğerlerinden nasıl ayırdığı veya bir araya getirdiği ve sınıfladığına işaret eder. Bu boyut, müzik kültürlerinde, müzik beğenisi, müziğe dair düşünce, değer ve inanışlar ile kanaatler üzerinde temellenirler.

Osmanlı havas müsîkîsinde klasik üslûbu şekillendiren müsîkîşinasların temel bazı eğilimlerini belirlemek mümkündür. Özellikle Ali Ufkî ve Kantemiroğlu nota koleksiyonları üzerinde yapılan ve yapılabilecek mukayeseli çalışmalar, bu eğilimler konusunda bazı somut tespitler yapılmasına imkân vermektedir. Bunlardan ilki usûl

repertuarıdır. Osmanlı mûsikisinde klasik üslûbu şekillendiren mûsikîşinaslar, eski, benzer veya ortak usûl çeşitleri yanında, tümüyle kendi buluş veya düzenlemelerinden oluşan yeni usûller de icat etmişlerdir (örn. Kemanî Hızır Ağa: 26 zamanlı *Müsebbâ* usûlü; Abdülbaki Nasır Dede: 22 zamanlı *Şirin* usûlü). Temel farklılaşmalardan biri, İslam nazarî geleneğinin “ika” kavramı çerçevesinde “ten-tene” ile ifade edilen uzun-kısa, kuvvetli-zayıf karşıtlıklarına dayalı *mnemonic* (ezber ve hatırlamaya yardımcı) sözel-notalama (*oral notation*) hecelerinin terk edilip, vurmali çalgılardaki gelişkin Hint pratiğinin bir uyarlaması mahiyetindeki “düm-teke” uygulamalarına geçilmesidir. Bunun yanı sıra gerek tümüyle yeni buluş veya terkipler yoluyla, gerekse de kimi eski uygulamaları güncellemek suretiyle icra ettikleri ve besteler yoluyla üretimini yaptıkları mûsikînin, diğer saray geleneklerinden farklılaşmasını ve kendi özgün yolunu açmasını da sağlamışlardır. Mesela 15. yüzyıl başlarında Kırşehirli Yusuf’un verdiği usûller ile 17. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen ve Kantemiroğlu, Tanburî Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede gibi mûsikîşinas ve nazariyeciler tarafından yazıya aktarılan usûller arasındaki fark, Osmanlı klasik üslûbunun geliştirilmesinde “kendine mahsusiyet”in inşası bakımından ulaşılan noktayı, somut olarak ortaya koyar (Tablo 2). Bu anlamda havas mûsikîsine mahsus Darb-ı Fetih, Zincir, Evsat, Çenber gibi usûllerin, Osmanlı dünyası dışında örnek ve uygulamaları olmaması da çok önemli bir husus olarak görülmelidir. Bu olgu, “kendine

Tablo 2

Klasik Üslûp Gelişimi Açısından Usûl Alanında Meydana Gelen Değişim

Kırşehirli Yusuf’a göre (15. yüzyıl başları)	Kantemiroğlu’na göre (17. yüzyıl sonları)
<i>Sakil</i>	<i>Darb-ı Fetih</i>
<i>Hafif</i>	<i>Zincir</i>
<i>Remel-i tavil</i>	<i>Havi</i>
<i>Remel-i kasir</i>	<i>Sakil</i>
<i>Çar Darb</i>	<i>Hafif</i>
<i>Muhammes-i tavil</i>	<i>Darbeyn</i>
<i>Vereşan</i>	<i>Remel</i>
<i>Türki darb</i>	<i>Evsat</i>
<i>Fahte</i>	<i>Hezec</i>
<i>Hezec (rub-ı sakil)</i>	<i>Bereşan</i>
<i>Remel (nısf-ı sakil)</i>	<i>Nim Hafif</i>
<i>Muhammes-i kasir (nısf-ı hafif)</i>	<i>Fer-i Muhammes</i>
<i>Hezec-i kasir (rub-ı hafif)</i>	<i>Devr-i Kebir</i>
	<i>Devr-i Revan (-ı Hindi)</i>
	<i>Harizm</i>
	<i>Frenkçin</i>
	<i>Çenber</i>
	<i>Türki Darb</i>
	<i>Fahte</i>
	<i>Nim Devir</i>
	<i>Eyfer</i>
	<i>Aksak Fahte</i>
	<i>Çifte Düyek</i>
	<i>Düyek</i>
	<i>Semai</i>
	<i>Sofyan</i>

mahsusiyet” ve “farkındalık” meselelerinin, Osmanlı havas kimliği ve bunun müsikî sanatını üretenlerce klasik üslûbun temel bir bileşeni olarak gelişiminde, merkezî bir rol oynadığını açıkça göstermektedir.

İkinci olgu, perdelerin adlandırılması sürecinde karşımıza çıkar. Osmanlı havası için icra-yı sanat eyleyen müsikîşinasların, tamamen perdesel konum, nağme, mütakabiliyet ve makam/terkib bağlamı gibi unsur ve ihtiyaçlar üzerinden geliştirdikleri, olağanüstü bir dikkat ürünü, gelişkin bir adlandırma kullandıkları görülüyor (Öztürk, 2014b, 2016a). Bu anlamda Osmanlı klasik üslûbunu şekillendiren müsikîşinasların, perde sistemi içinde kullandıkları tam, nim veya girift nitelikteki tüm perdeleri, istisnasız şekilde adlandırma yoluna gittikleri ve bu adlandırmalardan hiçbirinin de, gelişigüzel bir şekilde yapılmadığı anlaşılıyor. Bu süreç, evvelki modelde tam perdeler üzerine kurulu hiyerarşinin, Osmanlı havasına yönelik müsikîyi geliştirenlerce ortadan kaldırıldığını göstermektedir. Ancak müsikî üstadları arasında muhitler, tabiiyetler ve mensubiyetler bakımından var olan çeşitliliğin, bu adlandırmalarda, dikkat çekici bir isim çeşitliliğine yol açtığı da görülüyor. Bunun en güzel ifadesi, Tanburî Küçük Artin’de bulunur (Popescu-Judetz, 2002). Artin, açıkça, farklı makam veya terkib nağmelerinde kullanılan “bir” perdenin, bağlamsal olarak “birden fazla” isimle anılabildiğini söyler. Böylece anlaşılabilir olur ki bir perde düzeni ve makam nağmesinde Rehavî olarak anılan bir perde, diğer bir düzen ve nağmede Geveşt olarak anılabilmektedir (Öztürk, 2014b).³⁷

Yukarıda değinildiği üzere, Osmanlı müsikîsinde klasik üslûp, özellikle iki çalgı üzerine inşa edilmiş görür. Bunlar tanbur ve neydir. Mevlevî çevrelerce aynı zamanda mistik bir sembol olarak da kullanıldığı görülen ney, Nâyî Osman Dede ve Abdülbakî Nasır Dede gibi müsikîşinas şeyhlerin çalışmalarında, müsikî nazariyatına temel alınmıştır. Ancak Osmanlı klasik üslûbunun tartışmasız olarak temel çalgısının tanbur olduğu, hem nazarî kaynaklardan, hem de havasa mahsus klasik üslûbun şekillendiği sürece tanıklık eden minyatür veya gravürlerden açıkça görülebilmektedir (Aksoy, 1994; Pekin, 2003, 2008). Osmanlı klasik üslûbunu şekillendirmiş pek çok müsikîşinasın hanende ya da tanburî oluşu, bu bakımdan tesadüf değildir.

Tanburun bu merkezî konumuyla birlikte değerlendirilmesi gereken bir başka ayırım, Arap ve Fars geleneklerinin Rast’tan başlayan ve aynı zamanda perde düzenine de başlangıç teşkil eden dizilişin, Osmanlı dünyasında Dügâh ile yer değiştirmesidir. Kantemiroğlu ve Hızır Ağa’nın tanıklıkları, Dügâh’ın perde sistemine “ser-âgâz” (baş-perde) oluşunu açıkça ortaya koyar. Buna bağlı olarak “ümmü’l-makâmât” (makamların anası) olma vasfının Rast makamından Hüseyinî makamına geçmesini, yine Osmanlı havas müsikîsinin klasik tarzı açısından önemli bir ayırıcı unsur

³⁷ Bu isimlerden bazıları, özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren giderek standart hale gelecek; Cumhuriyet’te yapılan “çeki-düzen verme”lerle de, günümüzdeki taşlaşmış çerçevesini kazanacaktır. Ancak aynı perdenin farklı isimlerle adlandırılması olgusunun temelde tarihsel müzikoloji araştırmaları için benzersiz bir önem taşıdığı ve bilgi üretimi bakımından benzersiz bir veri oluşturduğu açıktır. Konuya ilişkin analitik ve eleştirel bir değerlendirme için bkz. Öztürk (2014a).

olarak görmek gerekir. Tüm bu değişimlerde kimi nazariyeciler, “yazılı ve kitabî” kaynaklara sadakat anlamında eskiye bağlı kalmayı sürdürürlerken, kimileri de Osmanlı havas mûsikîsini değişik etki, eğilim ve yönelimler doğrultusunda “taze” bir anlayışla şekillendiren mûsikîşinasların pratiklerini temel alarak, klasik üslûpta meydana gelen değişimleri nazariyelerine temel almayı tercih etmişlerdir.

Bu çerçevede dile getirilebilecek bir başka husus, makam sınıflamalarıdır. 15. yüzyılda iki farklı Pisagorculuğa dayalı olarak gelişen “on iki devir-altı âvâz-yirmi dört şûbe” ile “on iki makam-yedi âvâz -dört şûbe-sınırsız terkiib” sınıflamalarının, 18. yüzyıl nazariyecilerinin önemli bir çoğunluğu tarafından terk edildiği görülür (Öztürk, 2014a, 2014b). Bu yüzyıl nazariyecileri, Osmanlı havas mûsikîsinin klasik üslûbunu şekillendiren mûsikîşinasların mûsikî pratiklerinde kullandıkları bilgi ve açıklamaları, geliştirdikleri nazariyelerde somut olarak yansıtmışlardır. Kantemiroğlu tümüyle kendi gözlem ve akıl yürütmelerinin bir ürünü olan “teknik” bir sınıflamaya yönelirken, Nâyî Osman Dede ve Kemânî Hızır Ağa, bir yönüyle “ezoterik” sembolizme bağlı kalmaya devam eden sınıflamaları zikretmeyi sürdürmüşlerdir. Bununla birlikte Kemânî Hızır Ağa, “perdeden doğan makamlar” anlayışıyla, dönem pratiğiyle örtüşen bir sınıflamaya yer verirken, Tanburî Küçük Artin de, benzer bir mantıkla, altı farklı perdenin “hükümünde olan” makam ve terkiiblere dayalı bir sınıflama kullanmıştır.

Tüm bu çabalar, Osmanlı havas kimliğinin, bu kimliğe özgü klasik üslûbun temsil ve inşa edildiği mûsikî alanındaki değişimlerin anahtarları ve göstergeleri durumundadır. Şurası açıktır ki mevcut pratiği temel alan yaklaşımı nedeniyle “öncü” bir nazariyeci olarak değerlendirilmesi gereken Kantemiroğlu, sonuçta “şekillenmekte olan” değil, kendisinin tanıklık ettiği ve bizzat eğitimini aldığı süreçte, “şekillenmesini tamamlamış” ve artık klasikleşmiş bir mûsikî üslûbunun nazarî temellerini yazıya dökmeye; kendi görüş ve kavrayışı doğrultusunda konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Bu süreçte havas kimliğinin mûsikîdeki inşasına çalışan mûsikîşinasların, nazariyeden ziyade uygulamayla haşır-neşir oldukları aşikârdır. Bu durumu, açıkça havasın, kendilerinden beklentilerine hızlı bir cevap olarak anlamak gerektiğini düşünüyorum. Bu çerçevede Kantemiroğlu’nun (2001) “ilminin ihmal, amelinin ise bayağı” olduğuna dönük eleştirisinin, durum ve süreci kavramak adına yeterince objektif bir değerlendirmeyi yansıtmadığı anlaşılıyor. Kantemiroğlu, bizzat kendi kitabında yer verdiği “eskilere göre” mûsikî nazariyesine dair bilgiler yanında döneminde kullanılan eser türleri, fasıl uygulaması, tanbur ve perdelere dair aktardığı bilgilerle aslında uygulamadaki değişimin nasıl gerçekleştiğini somut olarak ortaya koyarken, bir yandan da adeta bu ifadesini tekzip etmektedir. Üstelik bu süreçte tanık olunan, “kullanılan makamlar - artık kullanılmayan makamlar” şeklindeki ayrımın, hem Osmanlı mûsikîsinde meydana gelen klasikleşmede, hem de bu süreçle beraber ortaya çıkan eski-yeni ayrımı ile mûsikî üslûbunda meydana gelen muhtelif değişimlerin belirginleşmesinde, önemli bir veri oluşturduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Osmanlı havas mûsikîsinin klasik üslûbu açısından değerlendirilmesi gereken bir diğer husus da, kesin olarak perde entonasyonu meselesidir. Bu konu, Osmanlı klasik üslûbunun diğer üslûplardan ayrışmasında, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin tanıklığında, daha 15. Yüzyıl sonlarında, bestekâr ve icracılar tarafından uygulandığını; ancak kimi “muhafazakâr” nazariyecilerin, uygulamadaki bu yenilikleri ifade etmede yetersiz kaldıklarını açıkça gösterir.³⁸ Somut olarak Kantemiroğlu notasyonlarının gösterdiği kadarıyla, en önemli unsurlardan biri durumundadır. 17. yüzyıl sonları itibariyle anlaşılmaktadır ki bazı perdeler, Osmanlı havas mûsikîsinin klasiklerinde, alışıldık konumlarından daha “dik” olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun tipik örneklerini, yukarıda değinilen Rahevî-yi Cedid (Yeni Rehavî) yanında, özellikle Geveşt ve Mahur gibi perdelerde de görmek mümkündür. Kantemir (2001), Irak yerine yeni Rehavî perdesini yazmak suretiyle, döneminde Rast makam nağmesi uygulamalarında meydana gelen entonasyon değişimine açıkça işaret etmiştir. Bu öylesine bir değişim sürecidir ki sadece Rehâvî (perde, karar ediş tarzı ve makam olarak) üzerinden yapılacak bir araştırma aracılığıyla, klasik mûsikî hakkında şimdiki bilgilerimize, tarihsel ve analitik bakımlardan ezber bozan katkılar sağlanabileceği, somut olarak ortaya konulmuştur.³⁹ Nitekim bu eğilim, süreç içinde ve özellikle de Avrupa müziğiyle etkileşimler neticesinde, Segâh ve Irak makamlarının karar edişlerine de kesin surette yansımıştır. Bu anlamda 17. yüzyıl sonları referans alındığında, günümüze gelen Segâh makamı anlayışı ile öncesi arasında kesin olarak önemli farklılıkların mevcut olduğu görülüyor. Böylece, kategorik olarak değerlendirildiğinde, Osmanlı havas kesimi için mûsikî üreten ve icra eden mûsikîşinasların, makam, nağme ve perde kullanımlarında, pek çok makam ve terkinin karar kesitlerinde, eskiden riayet edilen tam perdeli kararlar yerine, dikleşmiş durumdaki nim perdeli kararları tercih eder hale geldikleri somut olarak tespit edilebilir hale gelmektedir. Bu tip karar edişin, havas mensuplarınca daha fazla beğenildiği ve bu yüzden, mûsikîşinasların bu tür karar edişe eserlerinde daha fazla yer verir oldukları, somut olarak görülebilir (Öztürk, 2014b). Irak, Rast ve Segâh perdelerinde karar eden pek çok makam veya terkin açısından “nim perdeli karar ediş”in, 17. yüzyıl sonlarından itibaren uygulamada daha yaygın bir hal aldığı ve bunun, kimlik ve estetik temsiliyet bakımından daha fazla mahsusiyet gösterdiği, bir “tarz-ı mahsus” olarak algılanıp beğeni topladığını burada hususiyetle belirtmek gerekir.

Osmanlı havas mensupları, yine başta bizzat padişahlar olmak üzere, mûsikî notasyonuna ilişkin çalışmalar yapılmasında da öncü bir rol üstlenmişlerdir. Bu bağlamda özellikle III. Selim'in teşvikleri sonucu gerek Abdülbâki Nasır Dede ve

38 Lâdikli Mehmed Çelebi, 1487'de kaleme aldığı ve başyapıtı durumundaki *Fethiyye*'de, dönemindeki “iş erbabı” (bestekâr, hanende, sazende) mûsikîşinasların, “nağme yapımında kullanılan” ezgi aralıklarını, evvelki üstadların (Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragî, vb.) söyledikleri gibi üç değil (tanini-mücenneb-bakiye), beş çeşit kullandıklarına değinir ve iki yeni aralığın, tipik olarak, Hicaz ve Maye makam nağmelerinde kullanıldıklarını belirtir. Ancak bu son derece önemli tarihsel tanıklığına bir de “serzeniş” eklemekten duramaz. Lâdikli'ye göre makam nağmelerinde kullanılan bu aralıkları nazari kaynaklarında dile getirmeyen nazariyecilerin bu yanlış tutumları, onların sadece “bilgisizlik”lerinin değil, aynı zamanda “inat”larının da bir neticesidir (Tekin, 1999, s. 85).

39 Bkz. Öztürk (2014b).

gerekse de Hamparsum tarafından çalışmalar yapıldığı görülür. Kantemiroğlu, kendi saraylı kimliğiyle ve havas mensubiyetinin doğal bir gereği olarak, notasyon konusunda bizzat çalışmalar yapmış ve geliştirdiği notasyonla, üç yüzden fazla klasik mûsikî üslûbuna ait eseri, kayıt altına almıştır. Tüm bu çalışmaların, yine havas zümresi içinde gelişme göstermiş olması, gerek farklılık, gerekse de kimlik açısından, klasik üslûbun “kâhıcılığı”nı teminle ilgili somut çabalar olarak görülmelidir.

Sonuç

Osmanlı havas tabakasına mensup görgüyle yetişmiş kişi, grup ve muhitler, terbiye ve âdâb yoluyla edindikleri kimlik ve kültürdeki kendine mahsusiyyetin, himaye ettikleri tüm sanatlarda tecessüs etmesini istemiştir. Bu yüzden de farklılık, aidiyet, statü, sermaye ve iktidar bakımlarından sahip oldukları imtiyazların, mûsikî sanatında da ortaya konulmasını sağlamada istikrarlı bir teşvik içinde olmuştur. Onların bu talepkârlıkları, mûsikîşinasları, kendilerinden önceki mûsikî üslûplarından ayırmaya özendirilmiş; bu arayışlar, olasılıkla 16. yüzyıl ilk çeyreğinden itibaren, Osmanlı havas kimliği ve beğeni kültürüne “mahsus” bir klasik mûsikînin özgün estetik unsurları ve araçlarıyla gelişimine zemin hazırlamıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı havas beğenisi için üretilen ve icra edilen mûsikîde üslûp bakımından klasikleşmenin, gözde tutulan bestekâr ve icracılar tarafından artık sağlanmış olduğu, tümüyle bu beğeni kültürüne hitap etmenin getirdiği uzmanlaşmış bir perde, makam, usûl, eser türü, beste ve icra anlayışı yanında çalgı yapımı ve kullanımından da açıkça takip edilebilmektedir. Sonuç olarak Osmanlı havas mensuplarının, kendi beğeni kültürlerini yansıtan klasik bir mûsikînin gelişimini sağlayacak mûsikîşinasları sadece himaye etmekle yetinmedikleri; kendilerine örnek alıp rekabet içine girdikleri farklı dönem ve topraklara ait saray üslûpları arasında, kendi üstünlüklerini yansıtan bir mûsikîye yer sağlamayı amaçladıkları ve bunu da başarmış oldukları açıkça görülmektedir.

Received: February 25, 2017

Revision received: April 1, 2017

Accepted: May 30, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0006 • December 2017 • 37(2) • 343–378

Extended Summary

Classical Style as the Manifestation of Being Exclusive to the Elite Taste in the Ottoman Music

Okan Murat Öztürk¹

Abstract

When cultivation and enculturation according to the palace etiquette is taken as a criterion, it is possible to subject the Ottoman society to a two-layered social stratification in the form of those who have this decency (elites) and those who do not (commons). Whereas both musics specific for the elite and public tastes, they present a common structure in terms of four basic elements [tone/fret, tune/melodic motive, *makam* (melodic mode) and *usûl* (rhythmic mode)] that shape music. Within this common structure, it can be seen that the distinctions between the music of the two strata are based on the style. At this point, the question of how the music produced and performed especially for the elite taste differs in terms of style gains importance. Various people, groups and circles belonging to the elite stratum, particularly the sultan and the dynasty, have become the main patrons of all the arts and sciences in the Ottoman world. In this article, it is emphasized that the musical works composed for the elite taste become special and privileged through the stylistic difference. This fact is considered here as a fundamental factor with the aim of analyzing the processes of canonization and classicization in terms of the development of a peculiar musical repertoire and style. One of the basic expectations of the Ottoman elite's patronage of the art of music has been to provide for the development of a subtle classical style that reflects their own musical taste. This situation clearly reveals its connection with sociological issues such as status, elite identity and taste culture.

Keywords

Ottoman Elite Music • Canonization • Classicization • Status • Social Identity • Taste Culture

¹ **Correspondence to:** Okan Murat Öztürk (Assoc. Prof.), Department of Music, State Conservatory, Başkent University, Bağlıca Kampüsü Fatih Sultan Mahallesi Eskişehir Yolu 18. km Etimesgut, Ankara 06790 Turkey. Email: mozturk@baskent.edu.tr

To cite this article: Öztürk, O. M. (2017). Classical style as the manifestation of being exclusive to the elite taste in the Ottoman music. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 343–378. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0006>



This article focuses on music, which is patronized by the Ottoman elites in the past and, which is considered as “classical” (Classical Turkish Music) today by various political or cultural circles, is examined in relation to sociological issues such as status, taste culture, identity and belonging. I try to present a new perspective from conceptual, historical and also sociological aspects how this quality should be handled in terms of Ottoman music, taking into account the broad meaning of the term ‘classical’. The arts of poetry and music, as a conventional attitude, have received special attention by the elites, who attach importance to artistic patronage in the Ottoman world. There are remarkable similarities between the patronage of the artists performing these arts in unique and distinct styles. These similarities that complement each other have been seen as a convenient starting point in the shaping of this article on the basis of musicology. Thus, I aim to show how the Ottoman elites strived to realize the representation of the privileges they possess from economic, social and political aspects in various arts as well as poetry, but especially in music, through education and patronization. In this way, I consider that it is also possible to determine why elites attached a big importance to the matter of developing a unique classical style in music and what kind of sociological requirements have been effective in this.

When cultivation and enculturation according to the palace etiquette is taken as a criterion, it is possible to subject the Ottoman society to a two-layered social stratification in the form of those who have this decency (elites) and those who do not (commons). Whereas both musics specific for the elite and public tastes, present common characteristics in terms of four basic elements [*perde* (tone/sound/fret), *nağme* (tune/melodic motive), *makam* (melodic mode) and *usûl* (rhythmic mode)] that shape them. On the ground of these properties, it is seen that the basic distinctions between the musics of these two taste cultures appeared in the fields of knowledge and style. At this point, the question, how the music produced and performed especially for the elite taste differs in terms of style gains importance. One of the prime requirements of being a member of the Ottoman elites is to be cultivated in terms of language, behavior, manners, politeness, culture and, most importantly, education. The elites have been trained in the arts of poetry and music in order to understand what special techniques, sciences and characteristics are required to be found in the works of poets and composers. In the education of the elites, a variety of sciences and arts were in their hands as a privilege, with all the sociological elements required to be member of this class.

The elite taste expects a high level of representation and creativity in all the arts. Any art activity that is ordinary, nondiscriminatory or unprivileged cannot appeal to it. Therefore, high artistic expectation of the elite taste is an important key to understand the course of the development of the classicization phenomenon in music. In this shaping process, the main criterion for the artist and the patron seems to be the importance given

to the niceties and mastery of the work of art. The grade of fineness and craftsmanship of the work enabled the development of a special communication between the artist and the patron in terms of “appreciation and patronage scheme”. Especially in poetry and music, to recognize, understand and appreciate the techniques and innovations that are skillfully hidden in details of the work by the artist were both a discovery and a curiosity for the patron, but more importantly, was a kind of test that allows him or her to test his or her own level beside the level of the artist or even a game in the cultural sense.

One of the main reasons for music patronage is, undoubtedly, the profound respect and admiration that they feed into the legendary “music/harmony of the spheres”, a symbol of “wisdom” and therefore a “privileged” feeling, representing the deepest hearing sensitivity. This understanding, which regarded music as the most perfect representative of the order in the universe, also carried the belief that hearing and listening to music was an exceptional characteristic only for nobility and elites within its context as a cultural code. The high level and quality of the patron that protects the arts in terms of his or her own sophistication was a fundamental factor in determining the quality of the artist and his work.

The acceptance of canonical work and the process of the canonization in the music produced for the Ottoman elite taste are related directly to the meanings of the word, “criterion, example, model, rule, and norm”. Examining the acceptance of canonical work in the music patronized by the Ottoman elites show that this repertoire is realized through the use of *meşk* as traditional training method and memory rather than written sources. The main feature that has given vitality to the music tradition is this process based on oral tradition and in creative activities such as, “re-production”, “re-shaping” and “re-interpretation” are influential. This process is simply not only based on repetition or copying but also allows for creative learning, discovery and innovation. In the sense of making new compositions, it is a production process in which learning by doing is essential. This aspect of process stands out as an original and distinguishing feature in the Ottoman elite music in terms of the concept of classical.

In the Ottoman written sources on music, until the middle of the 16th century, there is a transfer of knowledge learned from earlier sources or masters, based mainly on Arabic and Persian musical genres and instruments. On the other hand, with the work of Kantemiroğlu (1673-1723), it is clearly seen that in the Ottoman court, a musical understanding that has changed in its entirety came to dominate the situation. The classical music repertoire of elite taste can be followed tangibly from various collections of notation, beginning with the middle of 17th century, especially the famous notational compilation of Ali Ufki Bey (1610-1675).

In the differentiation of the Ottoman classical style, some technical details of the music seem to have remarkable features. The first of these is the diversity and

elaboration in the nomenclature of sounds (*perdelər*) and melodic modes (*makamlar*) used in music. It is seen that musicians who shaped Ottoman classical music went to the way of naming all the sounds and modes they used in their compositions without exception, and none of these names were made at haphazard way. The long-necked and plucked *tanbur* and blown *ney* come forward in the development and spreading of this elaborate practice.

The classification of melodic modes also takes place as an important element among the topics that illuminate the existence and development of an original classical style in the Ottomans. On the basis of the Pythagorean tradition, the modal classifications that are widely used in the 15th century in the Ottoman world, based on symbolic relations between musical and cosmological elements, seems to have begun to be abandoned from the 17th century. In particular, the 18th century theorists clearly reflected the practical information and explanations of the musicians who shape the classical music, in their theoretical works. It is evident that the musicians who enter for the race of making new compositions in the classical style for the taste of their patrons, have given much importance to the notion of composing based on realizing new practices, rather than depending on the previous theories.

Among the Ottoman elites, those who attach importance to art patronage desired that the unique identity and culture they possess in terms of palace etiquette as properly represented in all the arts they patronized, in such a way of emphasizing their own privileged status. Their demand for music has encouraged musicians to differentiate themselves from their previous musical styles and these quests, perhaps from the first quarter of the 16th century, paved the way for the development of a classical music specific to the Ottoman elite identity and taste culture, with its own unique aesthetic elements and means. When it comes to the 17th century, it is clearly seen that styling in the classical music produced for the Ottoman elite has been provided by the favorite composers and performers.

In this process, the Ottoman elites did not only endorse the musicians who would provide the development of a classical musical style that reflected their own taste cultures. On the contrary, they aimed with a greater expectation to include a style that reflects their own superiority among distinguished classical music traditions of different periods or lands that they have inspired or competed, and they have achieved this purpose with conscious incentives. As a result of their endeavors, today an original musical style called Ottoman classical music has been shaped and shaped within centuries, and it has managed to exist as a unique genre among the world classical musical cultures.

Kaynakça/References

- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mûsikîde batılılaşma. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c. 5, s. 1212–1236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- And, M. (1974). *Oyun ve büğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Andrews, W. G. (2001). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı* (Çev. T. Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assman, J. (2001). *Kültürel bellek* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447.
- Becker, J. (1986). Is Western art music superior? *The Musical Quarterly*, 72(3), 341–359.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca, meşk olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2008). *Saklı mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M. (2005). *Osmanlı'da kurumlar ve kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1993). *III. Selim devrinin müzik ve müzisyenler açısından incelenmesi* (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.
- Cevher, M. H. (2003). *Ali Ufki Bey ve hâzâ mecmuâ-i sâz ü söz (transkripsiyon, inceleme)* (Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Daryae, T. (2013). *Sasanian Persia: The rise and fall of an Empire (1)*. London, UK: I. B. Tauris.
- Develi, H. (1998). *18. Yüzyıl İstanbul hayatına dair Risale-i Garibe*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Dural, S. (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra, Hafız Sami* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Durmaz, S. (1991). *1750'den Günümüze geleneksel Türk sanat mûsikîsinin makam dağarındaki değişmeler* (Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Durmuş, T. I. (2006). *II. Selim dönemi sonuna kadar Osmanlı edebi hâmilik geleneği* (Doktora tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Ekinci, T. P. (2010). *Dönemlerine göre mûsikîşinas Osmanlı Padişahları, dönemlerinde mûsikî adına yaşanmış önemli gelişmeler ve bu dönemlerin genel değerlendirmesi* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

- Erdemir, A. (1999). *Anadolu sahası musikişinas divan şairleri*. Ankara: Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı Yayınları.
- Faroqhi, S. (2007). *Osmanlı İmparatorluğu ve etrafındaki dünya* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Feldman, W. Z. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Fetvacı, E. (2011). *Sarayın imgeleri: Osmanlı Sarayının gözüyle resimli tarih* (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, İmparatorluğun çöküşü* (Çev. İ. Yıldız). İstanbul: Ayraç Yayınları.
- Huizinga, J. (1980). *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul. [Türkçesi: (1995). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]
- İnalçık, H. & Renda, G. (Eds). (2004). *Osmanlı uygarlığı 1-2*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnalçık, H. (2003). *Şair ve patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnalçık, H. (2011). *Has Bağçede Aş u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İşboğa, O. (2008). *Türk Müsikişinde tarih sınıflandırmaları* (Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Jenkins, R. (2016). *Bir kavramın anatomisi: Sosyal kimlik* (Çev. G. Bostancı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kafadar, C. (2009). *Kim var imiş biz burada yoğ iken*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalpıklı, M. (2003). Osmanlı şiirine genel bir bakış denemesi. *Doğu Batı*, 22, 39–52.
- Kalpıklı, M. (2017). Sultan II. Bayezid ve Osmanlı şiirinde özgünlük ideali: Nevayi Gazellerine nazireler. N. A. Günay (Ed.), *Sultan II. Bayezid dönemi ve Bursa* içinde (s. 261–270). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud bin Abdülaziz'in 'Makasidü'l-Edvar' adlı eseri* (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kantemir, D. (1998). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve çöküş tarihi* (Çev. Ö. Çobanoğlu). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kantemir, D. (2001). *Kitâbu ilmi'l-mûsiki alâ vechi'l-hurûfât* (Ed. Y. Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2007). *Türk müziğinde dönem anlayışı* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kırşehirli Yusuf. (2015). *Risâle-i Müsiki* (Ed. O. M. Öztürk, Çev. U. Sezikli). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Klaser, R. (2001). *From an imagined paradise to an imagined nation: Interpreting şarki as a cultural play*. (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley, California). ProQuest Dissertations & Theses Global. <http://160.75.22.2/docview/304684613> adresinden edinilmiştir.
- Lucas, A. (2010). *Music of a thousand years: A new history of Persian musical traditions* (Doctoral Dissertation, University of California, Los Angeles). ProQuest Dissertations & Theses Global. <http://160.75.22.2/docview/858229235> adresinden edinilmiştir.

- Oransay, G. (1990). Kırşehirli Nizamoglu Yusuf'dan günümüze dek Türk makam adları yıldızını için bir deneme. S. Durmaz & Y. Daloğlu (Ed.), *Gültekin Oransay derlemesi 1* içinde (s. 23–55). İzmir: Güven Ofset Basımevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi C. 1*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2008). Buzürg Makamı: Geleneksel Türk Müsiki'sinde bütüncül kuram ihtiyacı için analitik bir model. G. Ay (Ed.), *Türk Müsiki'sinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı* içinde (s. 89–137). İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). İsfahan cinsi bağlamında geleneksel teoriye analitik ve bütüncül bakış. P. Susanni & U. Bora (Ed.), *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde, (s. 279–294). http://konservatuvar.ege.edu.tr/files/ulusal_muzik_sem_1.pdf adresinden edinilmiştir.
- Öztürk, O. M. (2014a). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı müsiki nazariyatında Pisagorcun "Kürelerin Uyumu/Müsiki'si" anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1–49.
- Öztürk, O. M. (2014b). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Öztürk, O. M. (2015a). The conception of contemporizing music in the founding ideology of early Republican Turkey: A critical approach. In F. Kutluk & U. Türkmen (Eds.), *In which direction is music heading: Cultural and cognitive studies in Turkey* (pp. 75–108). New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M. (2015b). An effective means for representing the unity of opposites: the development of ideology concerning folk music in Turkey in the context of nationalism and ethnic identity. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of 'Ottoman music'* (pp. 177–194). Würzburg: Ergon-Verlag.
- Öztürk, O. M. (2016a). Two key subjects for maqam theory: The fret system and tunings. In J. Elsner, G. Jahnichen, & C. Güray (Eds.), *Maqam traditions between theory and contemporary music making* (pp. 213–238). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2016b). Halk ruhunu garp fenniyle terki edmek. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon* içinde (s. 1–78). İstanbul: H2O Yayınları.
- Parakilas, J. (1984). Classical music as popular music. *The Journal of Musicology*, 3(1), 1–18.
- Pauly, R. G. (2000). *Music in the classic period*. New Jersey, NJ: Prentice Hall.
- Pekin, E. (2003). Surnâme'nin müziği: 16. yüzyılda İstanbul'da çalgılar. *Dipnot*, 1, 52–90.
- Pekin, E. (2008). Evliyâ Çelebi müzik değişiminin neresinde? N. Tezcan (Ed.), *Çağının sıra dışı yazarı Evliyâ Çelebi* içinde (s. 307–345). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Popescu-Judet, E., & Sirl, A. A. (2000). *Sources of 18th century music: Panayiotes Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Powers, H. S. (1980). Classical music, cultural roots, and colonial rule: An indic musicologist looks at the Muslim world. *Asian Music*, 12(1), 5–39.
- Quataert, D. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rumina, R. (2009). *Introduction to sociology*. Mumbai: Himalaya Publishing House.

- Salgırlı, S. (2003). *Manners and identity in late seventeenth century Istanbul* (Yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <http://research.sabanciuniv.edu/8154/> adresinden edinilmiştir.
- Sawa, G. (1989). *Music performance practice in the early Abbasid Era, 132-320 AH/750-932 AD*. Toronto, CA: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Shehadi, F. (1995). *Philosophies of music in medieval Islam*. Leiden: E. J. Brill.
- Signell, K. (1980). Turkey's classical music: A class symbol. *Asian Music*, 12(1), 164–169.
- Slobin, M., & Titon, J. T. (1992). *Worlds of music*. New York, NY: Schirmer Books.
- Şeker, M. (1997). *Gelibolulu Mustafa Ali ve Meva'idü'n-nefais fi-kava'idi'l-Mecalis*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tekin, G. (2004). Türk edebiyatı: 13. ve 15. yüzyıllar. H. İnalçık & G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı 2* içinde (s. 497–525). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l Fethiyye'si* (Doktora tezi, Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Tenzer, M., & J. Roeder (2011). *Analytical and cross-cultural studies in world music*. Oxford: Oxford University Press.
- Tezcan, E. (2004). *Pargalı İbrahim Paşa çevresindeki edebî muhit* (Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16(4), 633–653.
- Uslu, R. (2009). *Saraydaki kemancı: Hızır Ağa ve müzik teorisi*. İstanbul: Yazar.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 41(161), 79–114.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devletinin saray teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Williams, R. (2007). *Anahtar sözcükler* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, O. (1988). Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire. *Musica Asiatica*, 5, 1–108.
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. London, UK: School of Oriental and African Studies, University of London.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir; The collection of notations. Part II: Commentary*. Aldershot: Ashgate.
- Yıldız, K. T. (2007). *Bestekâr Osmanlı Padişahları ve dönemlerinin musiki anlayışı* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yıldız, O. (2011). *XV. Yüzyıla ait anonim güfte mecmuasının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yılmaz, O. L. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri* (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Yüceışık, Z. S. (1990). *Şeyhülislâm Esat Efendi Atrâbü'l-âsâr fi Tezkîreti Urefâi'l-edvâr (Giriş-Metin-Tercüme- Terimler-Dil Notları)* (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

Osmanlı Musikisinde Geleniğin Kendini Yenileme Gücü

Fikret Karakaya¹

Öz

Osmanlı musikisi, 13. - 15. yüzyıllarda özellikle Tebriz ve Herat'ta yoğrulan İrani musiki birikimi üzerinde şekillendi. İran etkisi 18. yüzyıl ortalarına kadar –zayıflayarak– sürse de daha 15. yüzyılda Osmanlı musikicileri yeni bir yol tutmaya başlamıştı: Geçkiye dayalı pek çok yeni makam icat edildi, geçkinin önemi gittikçe artmaya başladı. Önceleri doğaçlamalar, hazır cümleler solist tarafından çeşitli biçimlerde bir araya getirilerek yapılırdı. 17. yüzyıldan itibaren hazır cümlelerin yerini soliste ait yeni, kişisel cümleler almaya başladı. Bu, Osmanlıların özgürlüğe ve yaratıcılığa daha fazla önem verdiği anlamına geliyordu. Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede, aralıkların sayısal değerlerinden çok perdelerin makamlar içinde kullanılışı üzerinde durmaya başladılar ve perdeleri ilk defa udun sapı üzerinde değil, tanburun sapı veya ney üzerinde gösterdiler. Bu, nazariyatın da Osmanlılaşmaya başladığının işaretidir. Musiki eserlerini, bir notasyon sistemiyle kâğıda geçirmeye yanaşmayan Osmanlılar, birikimin ustadan çırağa meşk yöntemiyle aktarılmasından kaynaklanan bütün olumsuzlukları (eserlerin kısmen veya tamamen unutulması, eski eserlerin değiştirilerek aktarılması, eserlerin az veya çok farklı versiyonlarının ortaya çıkması vb) birer zenginlik ve yaratıcılık tezahürü olarak gördüler. Beste ve icra üslubundaki değişim ve gelişmelere de bağlı olarak saz heyeti durmadan değişti, komşu ülkelerden veya halk geleneğinden alınan çalgılar, bazı eski çalgıların kullanımdan düşmesine yol açtı. *Kısmi doğaçlama* (eserlerin icra sırasında kısmen değiştirilmesi), adı açıkça konmasa da *icrada yaratıcılık* olarak görüldü; bundan kaynaklanan heterofoni, birlikte sık sık müzik yapan icracılarda özel bir ahenge dönüştü.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Müziği • Gelenek • Meşk Usulü • Icrada Yaratıcılık • Heterofoni

¹ Eposta: fikretkarakaya@yahoo.com

Atıf: Karakaya, F. (2017). Osmanlı musikisinde geleneğin kendini yenileme gücü. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 379–391. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0007>



Osmanlı musikisi, siyasî ve kültürel merkezi Herat olan Timurlu İmparatorluğu'ndan devralınan bir birikim üzerinde yükseldi. Bu, etkileri, Hindistan'a ve Çin üzerinden Japonya'ya kadar uzanan İrani musikiydi. Osmanlı musikisi üzerindeki İran etkisi, Osmanlılar ve Safevîler arasındaki siyasî ilişkiler ne olursa olsun, 18. yüzyıl ortalarına kadar sürdü.² Gerçekte Osmanlı musikisi, daha 15. yüzyılda Fatih'in babası II. Murad döneminde İrani musikiden farklılaşmaya başlamıştı: II. Murad'a sunulan veya ithaf edilen –genellikle Türkçe yazılmış– musiki risaleleri, Safiyüddin Urmevî'nin (öl. 1293) ve onu izleyenlerin koyu teorik tutumundan uzaklaşıp pratiğin betimlenmesine ağırlık veren eserlerdi. Bu risalelerden anlaşılıyor ki, II. Murad döneminde, bizzat Padişah'ın teşvikiyle pek çok yeni bileşik makam icat edilmiştir. Bu yeni makamların çoğu, mevcut makamlardan en az ikisinin birleştirilmesine dayalı geçki (modülasyon) makamlarıydı. Oysa İrani musikide geçkiye pek önem verilmezdi. İran musikisi, 17. yüzyılda çok önemli bir dönüşüm geçirerek, makam musikisi olmaktan çıkıp *destgâh* musikisi olmuştu. Ama geçki yine eskisi gibi önemsizdi. Santur gibi diyatonik (makama göre akortlanan) bir çalgının merkezî bir konumda olduğu günümüz İran musikisi, geçkiye gösterilen rağbet bakımından 17. yüzyıldakinden farklı değildir. Buna karşılık, Osmanlı musikisinde geçkinin önemi, özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında artmaya başlamış, çeng, kanun, santur gibi diyatonik (makam geçkisine elverişli olmayan) çalgılar gözden düşüp terk edilmiştir.³

17. yüzyıl sonunda Nâyî Osman Dede'nin, perdeleri ney üzerinde; Kantemiroğlu'nun ise tanburun sapı üzerinde göstermeleri, udu referans çalgısı kabul eden önceki bütün müelliflerden ayrıldıklarına, aslında nazariyatın da Osmanlılaşmaya başladığına bir işarettir.

Taksim terimi, en geç 17. yüzyıldan beri *doğaçlama* anlamını taşır. *Hanende taksimi* teriminin, 18. yüzyılda yerini *gazel* terimine bırakmasından sonra taksim, sadece “çalgi ile doğaçlama” anlamında kullanılmıştır. Sözlü geleneğin aktardığına göre, 17. yüzyıla kadar taksimler, ezberlenmiş/hazır musiki cümlelerini, solistin istediği gibi düzenlemesiyle/sıralamasıyla oluşurdu. (Bugün de İran musikisinde doğaçlama, büyük ölçüde böyledir.) 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı musikiciler hazır cümleler yerine kendi cümlelerini tercih etmeye başladılar. Bu, Osmanlı musikisinin, daha fazla özgürlüğe ve daha fazla yaratıcılığa yöneldiği anlamına geliyordu. Ama geleneği yenileyen asıl yaratıcılık, bu satırların yazarının “yaratıcı icra” adını verdiği eğitim, aktarım ve icra anlayışı idi.

2 Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu gibi sözlü geleneğin de *Acemler* adını verdiği anonim İrani bestekârlar zümresine ait eserlerin, 18. yüzyıl ortalarında da rağbette olduğunu, KEVSERİ MECMÛASI'nın ikinci bölümünde de karşımıza çıkmalarından anlıyoruz. KEVSERİ MECMÛASI'nın birinci bölümü, Kantemiroğlu'nun eserinin –kimliği bilinmeyen bir musikici tarafından çıkarılmış olan– kopyesidir. İkinci bölüm ise Kevserî Mustafa Efendi tarafından, 18. yüzyıl ortalarında yine Kantemiroğlu'nun notasyon sistemiyle eklenmiş 180 kadar saz eserini kapsar. Bu ikinci bölümde, *Acemler*'e atfedilen –daha önce Ali Ufkî Bey'in ve Kantemiroğlu'nun yazmadığı– çok sayıda peşrev vardır. Bu peşrevlerin üslubunun, Ali Ufkî Bey'in yazdıklarınıninkine benzemesi, İstanbul'da en geç 17. yüzyıldan beri çalındıklarına işarettir.

3 Gerek Ali Ufkî Bey'in, gerekse Kantemiroğlu'nun notaya aldığı eserlerin büyük bölümü, içinde hiç makam geçkisi olmayan eserlerdir. Geçkili eserlerde ise, genellikle bir veya iki perde değişmiştir.

“Yaratıcı icra”, esas olarak, gerek meşk (eğitim ve aktarım) sırasında, gerek meclislerdeki konserler veya resitaller sırasında, musikicilerin kendilerine veya başkalarına ait bir eseri icra ederken, motiflerin varyantlarını kullanmalarına ve elverişli pasajlarda süslemeler veya doldurmalar (geniş aralıklar arasında merdivenler/portamentolar veya uzunca bir sessizlikte önceki ve sonraki cümle/cık/ler arasında bağlantı) yapmalarına dayalıydı. Birden fazla musikicinin eşzamanlı yaratıcı icrası, bir tür heterofoniyle sonuçlanıyordu elbette. Uzun zaman birlikte musiki yapanların heterofonisinde onlara özgü bir ahenk oluşuyordu. Bu ahenk, hem icracılar, hem de dinleyiciler için musikinin vazgeçilmez bir öğesiydi. Yaratıcı icra, bazı sade eserlerin oldukça süslü versiyonlarının oluşmasına da yol açıyordu. Sade versiyona oranla ileri derecede süslü sayılan versiyonlar “çiçeklenmiş” olarak nitelenmiştir. Bu nitelme, eserleri süslemenin ne derecede makbul tutulduğuna yeterince sağlam bir kanıttır. Tanburî Büyük Osman Bey’in ünlü Hüzzam ve Nihavend Peşrevleri ile, Neyzen Salim Bey’in çok ünlü Hicaz Peşrev’inin günümüze yalnız aşırı çiçeklenmiş versiyonlarının gelebilmiş, sade versiyonlarının bütünüyle unutulmuş olması da öyle.

Eskiden meşk verenler (belli bir repertuarı usta-çırak ilişkisiyle aktararak musiki eğitimi verenler) arasında seçkin bir zümre vardı. Bu zümredeki üstatlar, hem eserleri bütün incelikleriyle icra ederler, hem de küçük ilavelerle eski eserleri, yeni zevke uygun hale getirirlerdi. 19. yüzyılda musikinin çok büyük ölçüde insan sesine dayalı hale gelmesi, bu seçkin üstatların her birine “fem-i muhsin [ihsan eden ağız] sahibi” veya kısaca “fem-i muhsin” denmesine yol açtı. Çünkü fem-i muhsin sahibi bir hoca, “sözlü eserleri güzel sesi ve kişisel üslubu ile icra eden üstat” demektir. Her dönemde İstanbul’un çeşitli semtlerinde –bazıları aynı zamanda güçlü birer bestekâr olan– fem-i muhsin sahibi hocalar yaşamıştır. Eyyubî (Eyüplü) Zekâî Dede (1825–1897), Üsküdarlı Bestenigâr Ziya Bey (1877–1923), Kadıköylü Ali Bey (1830–1899) gibi. Bu üstatların hafızalarında, geçmiş üstatlara ait eserlerin farklı birer versiyonu bulunurdu. Sözelimi Ziya ve Ali Beyler, İsmail Dede’nin bir eserini aynı hocadan meşk etmiş (öğrenmiş) olsalar dahi, bir süre sonra, bu eseri icra ede ede kısmen değiştirirlerdi. Her ikisini de tanıyanlar, daha doğrusu o eseri her ikisinden de dinleyenler, aradaki farktan ayrı bir tat alırlardı.

Hattatların, her harfi, daima, –bir kalıpla basılmışçasına– birbirinden ayırt edilemez biçimde yazmaya büyük önem verdiğini bilenler, musikicilerin aynı sadakati ve titizliği neden göstermediğini merak ederler. Gerçekte musikiciler de, hattatlar gibi, her eseri, her defasında –bütün ayrıntıları ile olmasa da– aynı şekilde icra etmeye dikkat ederlerdi. Ama, bir yandan icrada yaratıcılığa verilen önem, bir yandan insan hafızasının türlü oyunları, eserlerin zamanla –kaçınılmaz olarak– az veya çok değişmesine yol açardı. Çünkü Osmanlı musikisi *yazılı* bir musiki değildi. Musikinin yazılması için daha 9. yüzyılda bir harf notası (ebced notası) geliştirilmişti.⁴ Ama Müslüman musikiciler, hiçbir notasyon sisteminin, icradaki bütün incelikleri kâğıt

4 El-Kindî (801–866), repertuarın aktarılması için olmasa bile, teorik açıklamalar için, Arap harflerinin kullanıldığı bir notasyon sistemi icat etmişti.

üzerinde göstermeye yetmeyeceğini düşündüklerinden, musikiyi yazarak değil, icra ederek öğretmeye devam ettiler. Osmanlılar da aynı tutumu benimsediler. Oysa onlar, yeryüzünün, her işlemi yazı ile kaydetmeye (bürokrasiye) en fazla önem veren devletlerinden birini kurmuşlardı. Onlar için musikiyi yazmak, sözlü eserlerin güfteleri için, binbir özenle güfte antolojileri yazmaktan ibaretti.⁵

Dinleyiciler ve icracılar tarafından, başlangıçta muhtemelen –hattatlarınkine eş– katı bir sadakat tercih edilirken, eserlerin kaçınılmaz olarak az veya çok farklı versiyonları doğunca, versiyonlar arası farkın bir zenginlik olduğu keşfedilmiş, böylece icrada yaratıcılık değer kazanmış olsa gerek.

Musiki, esas olarak meclislerde icra edilirdi. En önemli meclis padişahınkiydi elbette. Ama dönemin önde gelen musikicileri, yüksek rütbeli bütün devlet görevlilerinin saraylarındaki/konaklarındaki meclislere de davet edilirdi. Meclisler sohbet içindi. Her şey sohbetin konusu olabilirdi. Sohbete ancak şiir okumak, musiki icra etmek için ara verilirdi. Hep aynı şiirlerin okunması veya şiirlerin hep aynı tarzda olması, dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlı meclislerinde de bıkkınlık yaratırdı. Nitekim şairler, yeni ve orijinal olmanın önemine vurgu yapmışlardır. Daha –“yenilikçi” anlamındaki– mahlası ile dikkat çeken Nev’î,

Nev’iyâ nazm içre îcâd eyledin bir tarz-ı hâs
Rûm’u kurtardın Acem eş’ârına taklîdden⁶

beytinde; Şeyh Galib de,

Tarz-ı selefte tekaddüm ettim
Bir başka lisan tekellüm ettim⁷

beytinde bunu dile getirmiştir.

Meclislerin en aranan şahsiyetleri şüphesiz şairler ve musikicilerdi. Çoğu zaman şiir ve musiki aynı kişide birleşirdi. Şairlerin yeni benzetmeler, mazmunlar ve imgeler yaratmaya verdiği önemle, musikicilerin yeni ve orijinal nağmeler yaratmaya, yeni makamlar ve usuller icat etmeye verdikleri önem birbirine denkti.

Bazen, bir zamanlar kullanılmış, sonra gözden düşüp unutulmuş olan bir makam, 40-50 yıl sonra bir “mucit” tarafından yeniden adlandırılıyordu. Abdülhalim Ağa’nın (1710 ?–1802), Tanburî Küçük Artin⁸ (18. yüzyıl) tarafından *suzinak* adı ile tarif edilen

5 Hanendelerin, yanlarında daima bir güfte antolojisi taşıdıkları, güfteye bakarak, bazen bestenin, –unuttukları– bir pasajını hatırladıkları anlatılır.

6 «Ey Nev’î, şiir sanatında yeni bir tarz icat ettin
Anadolu’yu Acem şairlerini taklitten kurtardın»

7 «Öncekilerin tarzından ayrıldım, öne geçtim
Bir başka dille söyledim sözümü.»

8 Edvâr-ı Musiki adlı önemli eserini 18. yüzyıl ortalarında yazdığı kabul edilir.

bir makama *suzidil* adını vererek parlak örneklerini bestelemesi ve yeniden rağbet görmesini sağlaması bunun en ilginç örneklerindedir. Aynı şekilde, özü bakımından aynı fikre (buselik makamını, bir perde aşağıda bitirme fikrine) dayalı nigâr, büzürg ve suzidilârâ makamları, yeniliğe düşkünlük yüzünden unutilan makamların yeni adlarla dolaşımına yeniden sokulmalarına çarpıcı bir örnek oluşturur.

Güçlü bir bestekârın belli bir makamda iki murabba⁹ ve iki semâiden¹⁰ oluşan bir takım bestelemesi, o makamın birdenbire rağbet kazanmasına yol açar, bir süre sonra bu rüzgâr diner, başka bir makamın saltanatı başlardı. Abdülhalim Ağa 18. yüzyıl sonunda suzidil makamını “yeniden” icat edince Sadullah Ağa ve Vardakosta Ahmed Ağa ile birlikte ortaklaşa bir Suzidil Takım bestelemişlerdi.¹¹ Daha sonra bu makamda yeni murabbalar ve semâilerin yanı sıra ilahiler ve tevşihler de bestelendi. Suzidil makamındaki dinî/tasavvufî eserlerin en önemlileri İsmail Dede’nin durağı ve Zekâî Dede’nin Mevlevî-âyinidir. Ama dindışı suzidil fasıllarında okunan murabbalar ve semâiler, yukarıda anılanlardı. Tanburî Ali Efendi (1836–1890), peşrev, iki murabba, iki semâî, şarkılar ve saz-semâisinden oluşan Suzidil Takım’ını besteleyinceye kadar. Ali Efendi’nin eserleri, Sultan III. Selim’le belirmeye başlayan, Hacı Ârif Bey’in şarkıları ile musikiyi bütünüyle ele geçiren romantizmi, eski biçim ve yapılarla birleştirmişti ve önceki bütün suzidil eserleri gölgede bırakmıştı. Oysa, özellikle Abdülhalim ve Sadullah Ağaların eserleri de 18. yüzyıl sonu üslubunun çok parlak örnekleriydi. Zaman zaman bunlar da icra ediliyordu elbette, ama suzidil denince akla önce Ali Efendi’nin eserleri geliyordu artık.

Yukarıda Hicaz Peşrev’i ile andığımız Neyzen Salim Bey’in (1829–1884) muhayyer makamındaki peşrev ve saz-semâîsi, kendinden önceki muhayyer peşrev ve semâîlerin önüne geçmişti. Ama Tanburî Cemil Bey’in (1873–1916) aynı makamdaki peşrev ve saz-semâîsi, Salim Bey’inkilerin nerdeyse unutulmasına yol açtı.

Cemil Bey’in, İstanbul’da 1908’den sonra başlayan halka açık konserlerden birinde çalınmak üzere bestelediği Şedd-i araban Peşrev, Tanburî İzak (1745–1814) ve Sadullah Ağa’nın (1760 ?–1808) eserlerinden önce çalınacağı için onların üslubuna yakındı. Bu olağanüstü peşrevden sonra kimsenin aynı makamda bir peşrev daha yapmaya cesaret edemeyeceği düşünülürken, öğrencisi Refik Fersan’ın (1893–1965) Şedd-i araban Peşrev’i, Cemil Bey’inkini unutturmasa bile, daha romantik ve daha Avrupaî havası ile kendine sağlam bir yer bulabildi.

9 Birinci murabba, genellikle zencir, darb-ı fetih gibi çok büyük usullerle ve daha ağırlı, daha çetrefil musiki cümleleriyle bestelenir, ikinci murabba ise hafif, devr-i kebir veya muhammes gibi usullerle, nispeten sade ve şuh cümlelerle bestelenirdi. Bazen ikinci murabbain yerini, çoğunlukla leng fahte usulüyle ölçülen nakış beste alırdı.

10 İkinci murabbadan veya nakış besteden sonra okunan semâîye ağır-semâî, faslın son sözlü eseri olarak saz-semâisinden önce okunana ise yürük-semâî adı verilmiştir. Ağır-semâîler aksak-semâî veya sengin-semâî usulleriyle, yürük-semâîler ise daima yürük-semâî usulüyle ölçülmüştür.

11 Takımın birinci murabba ve yürük-semâîsi Abdülhalim Ağa’ya, ikinci murabba Vardakosta Ahmed Ağa’ya, ağır-semâîsi ise Sadullah Ağa’ya aittir.

Ama Refik Fersan, Cemil Bey'inkinden sonra yeni bir Şedd-i araban Saz-semâîsi besteleme ihtiyacı hissetmedi. Çünkü Cemil Bey'inki yeterince moderndi.

16. yüzyılın saz takımı kemânçe (Mevlevîlerin verdiği adla *rebab*), bronz telli kanun, santur, ud, kopuz, şeşhane, şehrud, miskal, ney ve daireden oluşuyordu. Tanbur, çöğür gibi Türkmen çalgıları, Saray'da henüz diğerleri kadar rağbette değildi. 17. yüzyılın ortalarında ud, kopuz, şehrud gibi sapları kısa ve orta uzunlukta olan –İran kökenli– lavtalar gözden düşerken, uzun saplı tanburun yıldızı parlamaya başladı. 18. yüzyılın ilk yarısında saz takımı ney, tanbur, santur, bağırsak telli kanun, kemânçe ve daireyi kapsıyordu. 19. yüzyıla doğru, Sultan III. Selim döneminde daha az çalgı kullanılır oldu (ney, tanbur, keman¹² veya sine kemanı¹³, santur ve daire). Çünkü çalgıların birincil işlevi, artık insan sesine eşlik etmektir. Oysa Kantemiroğlu'ndan öğrendiğimize göre, en azından 17. yüzyılın son çeyreğinde, hanende fasıllarının yanı sıra, sadece saz eserlerinin icra edildiği sazende fasılları da yapıyordu. Ali Ufkî Bey'in notaya aldığı peşrev ve sazende semâîlerinin de, Kantemiroğlu'nun notaya aldıkları kadar uzun ve sözlü eserlerin görece çok daha kısa olmalarına bakılarak, sazende fasıllarının en az 17. yüzyılın ilk yarısında da yapıldığı sonucu çıkarılabilir.

Kemanın (*violin*) itibarı, 19. yüzyıl boyunca gittikçe arttı. 19. yüzyılın ortalarında, İstanbul'da çalgılı kahveler artmaya başlayınca bir yandan Balkanlar'dan, diğer yandan Mısır ve Suriye'den çok sayıda profesyonel musikici geldi. Bu, profesyonel şehir musikisinde büyük canlanmaya yol açtı. Güneyden gelen profesyoneller, artık ses tablasının iki yanında ardıc yanakları olmayan ve altı telli hale gelen udun Osmanlı musikisinde yeniden –hem de büyük rağbetle– kullanılmaya başlamasını sağladı. Aynı profesyoneller, bir zamandır sadece cariyelerin kullandığı kanunun itibarını da yeniden yükselttiler. 19. yüzyıl sonlarında, art arda açılan gazinolardaki ve çalgılı kahvelerdeki fasılların başlıca çalgıları keman, ud, kanun ve daireydi. Ney ve tanbur, daha çok, saray ve konaklardaki meclislerde çalınıyordu. Keman, ud ve kanunun yanında, öteden beri Pera'da açık havada ve tavernalarda dans musikisi icra eden lira ve lavta, profesyoneller arasında Rum veya Yunan kökenli musikicilerin artması üzerine fasıl musikisinde de kullanılmaya başladı. Lira ve lavta, 19. yüzyıl başlarında cariyeler arasında da yayılmaya başlamıştı. Bir fasıl çalgısı haline gelince liranın adı, *kemençe* olarak değiştirildi. Müşterilerine zengin bir saz takımını dinletmek isteyen kahve veya gazino sahipleri, keman, ud ve kanunun yanı sıra takıma kemençe ve lavtayı da katmaya önem verir oldu.

12 Avrupa'da *violin*, *violon* gibi adlarla kullanılan yaylı çalgı, 18. yüzyılın son çeyreğinde, *viola d'amore*'den sonra *keman* adı ile Osmanlı musikisinde de kullanılmaya başladı.

13 Avrupa'da barok dönemin en gözde çalgılarından olan *viola d'amore*, 18. yüzyılın son çeyreğinde, *violin*'den 10 yıl kadar önce Osmanlı musikisine girmişti. Daha önce –Osmanlı musikisinin tek yaylı çalgısı olarak– *keman* veya *kemânçe* adı ile kullanılan çalgı, çello gibi düşey olarak tutuluyordu. Bu saz, *viola d'amore*'nin birdenbire büyük revaç bulması karşısında dindışı musikide artık kullanılmaz hale gelince, *keman* adı bu “yeni” çalgıya verildi, ama *viola d'amore* göğse dayanarak çalındığı için adının başına *sine* kelimesi eklendi. Böylece, *amore* (aşk) kelimesi de, kalbin (aşkın) mahfazası olan *sine* ile karşılanmış oldu. Doğru kemanı sahnedan çekildiği için münhal hale gelen adı da Avrupa *violin*'ine verildi.

Vasilaki (1845–1907), kemençenin fasıl içindeki yerini sağlamlaştırıp itibarını yükseltince konak meclislerine davet edilmeye başladı. Bir mecliste Vasilaki'yle tanışan Cemil Bey, ondan kemençe dersleri aldı ve kısa zamanda ilk Müslüman kemençeci olarak kendini kabul ettirdi. Lavtacı Lambo'dan etkilenen Cemil Bey, çaldığı sazlar arasına lavtayı da ekledi. Onun, tanburda gösterdiği virtüoziteyi kemençe ve lavtada tekrarlaması ve bu iki saza aristokrat bir üslup kazandırması, konak meclislerindeki çalgı takımının zenginleşmesini sağladı. Artık kemençesiz bir meclis düşünülemezdi.

Diğer yandan, Klarnet İbrahim Efendi (öl. 1925), klarinetin fasıl musikisine girmesini sağladı. 1827'de kurulan Muzika-yı Hümayun'un ilk mensuplarından olan Hilmi Bey, Macar *cymbalom*'unun fasıl musikisinde kullanılmaya başlamasına ön ayak oldu. Hilmi Bey, bu kromatik santuru İstanbul'a getirmeseydi Santurî Edhem Efendi gibi bir virtüöz yetişmezdi.

1905'te İstanbul'da kovan (silindir) kayıtları başladığında, geleneksel musiki çevrelerinde keman, ud, kanun, kemençe, ney, tanbur, lavta, klarinet ve def/daire revaçtaydı. Cemil Bey, Ali Rifat Bey'den (Çağatay) dinlediği çelloya da büyük ilgi duymuş, lavta akordu ile bu sazda da yüksek müzikaliteye ulaşmıştır.

Saz takımının yenilenmesiyle sadece tını değil, eklenen çalgıların vatanlarına veya geldikleri kültür çevrelerine özgü bazı üslup öğelerinin de girmesiyle icra üslubu da değişmeye başlamıştır.

İcra üslubunda değişiklik saz eserleriyle sınırlı değildi. Ses kayıt teknolojisinin gelişmesi ve İstanbul'a Avrupa'dan opera ve operet topluluklarının gelip gösteriler vermesi üzerine, Batılı şarkıcılara özgü icra teknik ve üslupları, yerli şarkıcıları etkiler olmuştu.

Kısacası, gelenek, tarih boyunca, kendi iç dinamikleriyle veya dış etkilerle, saz takımı, repertuarı, sesleri/aralıkları ve icra üslubu ile durmadan değişmiştir. Osmanlı yönetimi, fethedilen veya temasta bulunan ülkelerin bazı kültür öğelerinin eklenmesiyle varolan kültürün zenginleşmesinden rahatsız olmadığı gibi, zaman zaman bunu özendirmiştir. Sonuç gerçekten bir zenginleşme olmuş, hiç de katı olmayan muhafazakârlık, geçmişe ait birikimin erozyona uğramasını, bu yenilemeci tutum sayesinde önlemiştir. Yani geçmişin birikimi, kısmen değiştirilerek veya dönüştürülerek muhafaza edilmiştir.

Received: March 21, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: June 14, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0007 • December 2017 • 37(2) • 379–391

Invited Review

The Self Renewal Power of the Tradition in Ottoman Music

Fikret Karakaya¹

Abstract

Ottoman music rises upon an accumulation taken over from Timurid Empire whose political and cultural center is Herat. The Iranian influence on the Ottoman music has lasted until the mid-18th century. Actually, Ottoman music begins to differ from Iranian music already as of 15th century, in which plenty of new combined maqams are invented. Most of those new maqams were maqams of modulation (*geçki makamı*), which were based on combination of at least two existing maqams. However, modulation (*geçki*) was not seen such important in the Iranian music. At the end of 17th century, Nayi Osman Dede showed pitches on ney, and Kantemiroğlu on the neck of tambour. So, they differentiated themselves from all earlier authors who adopted ud as the reference instrument. This was actually a sign that the theory began to become Ottomanized. “Creative performance” was mainly based on that musicians use variants of motives, and add adornments and fillings (*doldurma*, portamentos between wide intervals or the link between sentences before and after a long silence) in proper passages, when performing a work of their own or of another musician, during both education and transmission (*mashq*), during concerts and recitals in gatherings. Of course, the simultaneous creative performance of more than one musician has been resulted in a kind of heterophony. In the heterophony of musicians who perform music for long time together, a harmony peculiar to them came into being.

Keywords

Ottoman Music • Tradition • Mashq • Creative Performance • Heterophony

¹ Email: fikretkarakaya@yahoo.com

To cite this article: Karakaya, F. (2017). The self renewal power of the tradition in Ottoman music. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 379–391. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0007>



Ottoman music rises upon an accumulation taken over from Timurid Empire whose political and cultural center is Herat. This was the Iranian music whose effects reach from India to Japan through China. The Iranian influence on the Ottoman music has lasted until the mid-18th century. Actually, Ottoman music begins to differ from Iranian music already as of 15th century, in the era of Murad II. Musical booklets presented and dedicated to Murad II –generally written in Turkish language– were works which gave priority to adoption of practice, moving away from fanatic theoretical attitude of Safi al-Din al-Urmawi (d. 1293) and his followers. What is understood from those booklets is that plenty of new combined maqams are invented with encouragement of the Sultan himself. Most of those new maqams were maqams of modulation (*geçki makamı*), which were based on combination of at least two existing maqams. However, modulation (*geçki*) was not seen such important in the Iranian music. Iranian music experienced a highly significant transformation in the 17th century and had become a music of *destgâh*, moving away from being maqam music. However the modulation was again unimportant as in the past. Today’s music of Iran with a diatonic (accorded according to maqam) instrument such as santoor at a central position, was not different from 17th century Iranian music in terms of popularity of modulation. On the other hand, the importance of modulation began to increase especially in the second half of 17th century, and diatonic instruments such as chang, qanun and santoor lost popularity and were left.

At the end of 17th century, Nayi Osman Dede showed pitches on ney, and Kantemiroglu on the neck of tambour. So, they differentiated themselves from all earlier authors who adopted ud as the reference instrument. This was actually a sign that the theory began to become Ottomanized.

The term *taksim* means improvisation at the latest since from 17th century on. The term *hanende taksimi* left its place to the term *gazel* in the 18th century. After that the concept *taksim* has been only used meaning “improvisation with an instrument”. According to the oral tradition, *taksims* were formed until 17th century as a result of arrangement of ready musical sentences by the soloist on his own free will. (Also today is the improvisation mostly likewise in the Iranian music.) By the end of 17th century, Ottoman musicians began to prefer their own sentences rather than ready sentences. The meaning of this was that Ottoman music tended much more toward freedom and creativity. However the main creativity, which renewed the tradition, was a specific understanding of education, transmission and rendition, which is called “creative performance” by the author of these lines.

“Creative performance” was mainly based on that musicians use variants of motives, and add adornments and fillings (*doldurma*, portamentos between wide intervals or the link between sentences before and after a long silence) in proper

passages, when performing a work of their own or of another musician, during both education and transmission (*mashq*), during concerts and recitals in gatherings. Of course, the simultaneous creative performance of more than one musician has been resulted in a kind of heterophony. In the heterophony of musicians who perform music for long time together, a harmony peculiar to them came into being. This harmony was an indispensable element of music for both performers and audience. Creative performance sometimes created too ornamented versions of some plain works. The highly ornamented versions in contrast to plain ones were called “flowered/ blossomed”. This characterization was a sufficiently strong proof to what extent ornamentation was desirable.

In the past, there was an elite group within music educators (who give *mashq*) who transmit music in a mentor system. The masters in that elite group both performed works in full delicacy, and also adapted old works to new taste with small additions. In the 19th century, music becomes highly based on human voice. So, every those elite masters were called “owner of granting mouth” (*fem-i muhsin sahibi*) or in short “granting mouth” (*fem-i muhsin*). Because a teacher who has a “granting mouth” meant “a master who performs oral works with his beautiful voice and with his personal style”. Always, in various neighborhoods of Istanbul, there lived teachers who have “granting mouth”. And some of them were strong composers at the same time. In their memories, those masters had each a different version of works of previous masters. Even if two masters learned a work from the same teacher, after a while, while performing it again again, they changed the original interpretation to their own original one. A listener who listens that work from both of them was getting different pleasures out of the difference between those two interpretations.

People who know that calligraphists give big importance to write every single letter always indistinguishable, likely as printed with the help of template, wonder why musicians don't show the same loyalty and accurateness. Indeed, also musicians, likewise the calligraphists, gave attention to perform every single work at every time in the same form, even if not in every detail. However, on the one hand, the significance given to creativity in musical performance, and various tricks of human memory on the other hand resulted that, more or less, works change inevitably in time. Because Ottoman music was not a *written* one. Ottomans had built one of states, which gave the most attention in the earth to record every single process in written form in bureaucracy, but for them, to write music consisted of very attentive and careful lyric anthologies for works with lyrics.

Probably, at the beginning, both the audience and performers preferred a strict loyalty similar to calligraphists to original versions of musical works. However, after the inevitable emergence of somehow different versions of those works, it was

discovered that the difference between was richness. It can be guessed that, as a result, creativity in musical performance gained value.

Music mainly was performed in gatherings. The most important gathering was one of the Sultan of course. However, the leading musicians of that age have been invited to gatherings in palaces of high-ranking state officials. The aim of those gatherings was conversation. Everything could be the topic of this conversation. Conversations were only interrupted to read poetry or to perform music. Reading always same poetry or poetry of same style, as in elsewhere in the world, was something boring also in Ottoman gatherings. Therefore, poets always underlined the importance of being new and original.

The most popular characters in those gatherings were no doubt poets and musicians. Mostly poetry and music merged in one single person. The importance given by poets to create new similes, imageries and images was equal to the significance given by musicians to create new and original melodies, new maqams and tempos.

Sometimes, an “inventor” has discovered a maqam, which was used once upon a time, but forgot later on, after a period of 40-50 years.

That a strong composer composes brilliant works in a certain maqam increases the popularity of that maqam suddenly. After a while, this trend ceases and the reign of another maqams begins.

The orchestra, the set of instruments in 16th century consisted of *kemânçe* (or rebab as called by Mevlevis), *kanun* with bronze wires, santoor, oud, *kopuz*, *şeşhane*, *şehrud*, *miskal*, *ney* and *daire*. Turkoman instruments such as *tanbur* and *çöğür* were not such popular like the others in the Palace. By the mid of 17th century, instruments with short and middle neck such as oud, *kopuz*, *şehrud*, and Iran-origin *lavtas* fall from grace, *tanbur* which has a long neck gained popularity. In the first half of 18th century, the orchestra, the set of instruments consisted of *ney*, *tanbur*, santoor, *kanun* with intestinal wires, *kemânçe* and *daire*. Toward the 19th century, in the period of Sultan Selim III, less instrument (*ney*, *tanbur*, *keman*² or *sine keman*³, santoor and *daire*) were used because the primary function of instruments was to accompany human voice, beginning from that period. However, according to Kantemiroglu, at least in the last quarter of 17th century, in addition to “singer performance”s

2 The stringed instrument, which is known in Europe with names such as violin and violon, began to be used also in the Ottoman music in the last quarter of 18th century, first with the name *viola d'amore*, and later on as *keman*.

3 *Viola d'amore*, which was one of the most popular instruments in Baroque period in Europe, entered into the Ottoman music about 10 years before than violin, in the last quarter of 18th century. Previously, the sole stringed instrument of the Ottoman music, i.e. *keman* or *kemânçe* was held vertical such as cello. As a result of sudden increase of *viola d'amore*'s popularity, this instrument stopped to be used in profane music. So, the name *keman* has been given to this “new” instrument. However, because *viola d'amore* is played by putting it on the chest, the word *sine* (chest) has been added to its beginning. So, the word *amore* (love) was met with chest (*sine*), which is the case of the heart (love). Because the eastern violin faded from the scene, his name become vacant and its name has been given to European violin.

(*hanende faslı*), there were also “instrumental performance”s (*sazende faslı*) where only instrumental works were performed. Moving from the fact that overtures (*peşrev*) and instrumental *semâîs* (*sazende semâîsi*) written by Ali Ufki Bey are long as ones written by Kantemiroglu, and that verbal works are relatively too short, the conclusion can be drawn that instrumental performances were realized at least in the first half of 17th century.

Prestige of the violin increased gradually thorough 19th century. By the half of 19th century, the number of coffeehouses with instruments grew, and plenty of professional musicians came to Istanbul from Balkans, Egypt and Syria. This created a big revival in professional urban music. Professionals coming from South provided that oud with 6 wires and without juniper sides in sound table (*ses tablası*) began to be used again, and this time even with a bigger popularity. The same professionals also increased prestige of *kanun* again, which has been used once by female slaves (*cariye*). By the end of 19th century, too many casinos and coffeehouses have been opened in Istanbul. Main instruments in performances there were *keman*, oud, *kanun* and *daire* (literally “circle”). *Ney* and *tanbur* were played mostly in gatherings in palaces and mansions. In addition to *keman*, oud and *kanun*, also *lira* and *lavta* begin to be used in Ottoman music, which were originally used only in Pera, in open air and in taverns (night clubs), as instruments of dance music, as a result of increase in numbers of musicians from Greek origin among professionals. *Lira* and *lavta* also begin to spread among female slaves by the beginning of the 19th century. When “lira” became an Ottoman music instrument, its name has been changed to *kemençe* (literally, small “violin”). Owners of coffeehouses and casinos who want to provide that their customers listen to a rich orchestra, began to give importance to including *kemençe* and *lavta*, in addition to *keman*, oud and *kanun* in the orchestra.

Vasilaki (1845–1907) strengthened the place of *kemençe* within the Ottoman music and increased its prestige. As a result, he began to be invited to gatherings in mansions and palaces. Cemil Bey, who met Vasilaki in such a gathering, took *kemençe* lectures from him and after a short while, he got adopted as the first Muslim “kemençe” player. Cemil Bey, who has been inspired from Lambo the *Lavta* Player (*Lavtacı* Lambo), added also *lavta*, to the instruments, which he plays. That he repeats the virtuosity, which he showed when playing “tambur”, also when playing both *kemençe* and *lavta*, and that he gained an aristocratic style to these two instruments provided the enrichment of orchestra in mansion gatherings. So, any gathering without *kemençe* became unimaginable.

On the other hand, Ibrahim Efendi the Clarinet Player (d. 1925) contributed to the inclusion of clarinet into the Ottoman music. Hilmi Bey, who was one of the first members of the “Ottoman Royal Band” (Muzika-yı Hümayun) founded in

1827, introduced Hungarian instrument *cimbalom* into Ottoman music. Bringing this chromatic santoor to Istanbul, Hilmi Bey helped to that a virtuose such as Edhem Efendi the Santoor Player (Santurî) was grown up.

In 1905, cyclender records began in Istanbul. In this period, in traditional music environments, *keman*, oud, *kanun*, *kemençe*, *ney*, *tanbur*, *lavta*, *clarinet* and *def/daire* were popular. Cemil Bey developed a big interest in cello, which he first heard from Ali Rifat Bey (Çağatay), and reached a high-level musical quality in this instrument using the lavta accord.

As a result of renovation of the orchestra, not only timbre, but also performance style begin to change. The added instruments brought some style elements peculiar to their homeland and cultural origins.

The change of performance style was not limited to instrumental works. The development of voice recording technology and shows of European opera and operetta groups in Istanbul, also performance techniques and styles peculiar to Western singers begin to influence Turkish singers.

In short, tradition throughout history changed continuously as result of its own inner dynamics or external effects in terms of orchestra, set of instruments, repertoire, voices/intervals, and style of performance. Ottoman administration was not disturbed by the cultural enrichment as result of contact with some cultural elements from countries conquered. On the contrary, it encouraged this sometimes. The result was indeed enrichment. A moderate conservatism, which was no way hard or rigid, prevented any probable erosion of the accumulation coming from the past, with the help of the mentioned renewing attitude. In other words the accumulation of the past was conserved by being partly changed or transformed.

Received: February 22, 2017

Revision received: May 8, 2017

Accept: June 24, 2017

OnlineFirst: November 30, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.26650/TJS.2017.2.0008 • December 2017 • 37(2) • 393–416

Research Article

A Typological Perspective of Artistic Tendencies in the Field of Persian Classical Music in the 21st Century

Arash Mohafez¹

Abstract

The present article tries to make a study on the panorama of Persian classical music in contemporary Iranian society, proposing an original anthropological-ethnomusicological typology of its varied artistic tendencies. For this purpose, it reminds, first of all, some of the most important phenomenon or facts in the history of Persian classical music in the twentieth century. Then, it identifies and categorizes the characteristics of seven big contemporary tendencies among the most active and influential ones in the domain of Persian classical music, in the form of a continuum. The essential criterion of distinction of these tendencies in this article is the position of each of them with respect to the heritage of the Qājār musical tradition. The article shows that none of these seven big tendencies is occupied with the questions like revivification of Persian pre-Qājār music or enrichment of the today's classical practice by referring to historical sources or the musical traditions of neighboring cultures, such as Turkish-Ottoman and Arabic traditions. However, from 2005, a new and growing "neoclassical movement" is born in the Persian classical panorama, which corresponds to an eclectic opening towards neighboring musical cultures and to an intention of reviving the lost elements of ancient Persian music in the contemporary practice.

Keywords

Persian/Iranian Classical Music • Radif • Tradition • Musical Tendency • Continuum • Improvisation • Metric / Non-Metric Composition and Interpretation

¹ Correspondence to: Arash Mohafez (PhD), Université Paris-Nanterre, 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001 France. Email: arashsantour@yahoo.com

To cite this article: Mohafez, A. (2017). A typological perspective of artistic tendencies in the field of Persian classical music in the 21st century. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 393–416. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0008>



Same as Turkish culture and many others, Persian culture also owns a so-called “classical” music which is generally distinguished by some evident characteristics from other old musical genres of the country, called folkloric or “regional” (in Iran: *musiqi-e navâhi* or *mahalli*). The role and status of Persian or Iranian classical music (*musiqi-e kelâsik-e irâni*) –which was rather known, not long ago, under other titles as “Iranian traditional music” (*musiqi-e sonnati-e irâni*) or “Iranian authentic music” (*musiqi-e asil-e irâni*)– in today Iranian society is quite comparable with those of *türk sanat mûsikîsi* in Turkish society; which is very logical because these two traditions, Persian and Turkish-Ottoman, had very strong historical ties at least from the 13th century till the 18th century, and they shared (and still share although less) almost a same musical system.² But today, perhaps a little unlike the case of *Türk sanat mûsikîsi*, the title of “Persian classical music” can no longer specify unique and particular repertoire, aesthetic, style, and way of musical thought. In fact, today, unlike 30 years ago, what is presented in Iran and all around the world under the title of Persian “classical” or “traditional music”, in a way belongs to a very broad set of artistic tastes and tendencies which certainly share a number of traditional elements, but which are sometimes contrasted considerably by their other determinant elements.

The present article tries to make a new study on the panorama of Persian classical music in contemporary Iranian society, proposing an original anthropological-ethnomusicological typology of its varied artistic tendencies. But before entering into such typology, it is essential to remind rapidly some of the most important phenomenon or facts in the history of Persian classical music in the twentieth century, because, of course, certain tendencies of our days are directly or indirectly the results or the continuities of these phenomenon and facts.

Some Historical Key Points

Regarding history of Persian classical music in the twentieth century, let’s remember that it is marked by at least five critical phenomena. Here, we cite only these five phenomena in chronological order and we propose also some reading-key examples: (i) The Occidentalism movement embodied by ‘Alinaqi Vaziri (1887-1979) starting from 1919: Vaziri was seeing the way of progress of Persian musical system in its adaptation with “European scientific music” (cf. Khâleqi, 2002, Vol. II; Sepantâ, 2003, pp. 175-212; Vaziri, 2004; etc.). (ii) The appearance of a “radio style” after 1940, known today rather under the title of *Golhâ*³: This appellation comes from the title of a series of musical programs created by and for the radio, spreading a certain “romanticism” distinctly far away from the traditional aesthetic of *Qâjâr* epoch (1789-1925). This style was largely influenced by the movement of Vaziri, especially with regard to the use of orchestra and

² For a study devoted to the historical and technical links between Persian and Turkish-Ottoman musical traditions, cf. Mohafez, 2016.

³ Literally “flowers”.

harmonization in the western way (cf. During, 2010, p. 76; Fatemi, 2013, pp. 68-73, 131-133; Nettl, 2009, pp. 254-258; Zonis, 1998, pp. 197-201; etc.).⁴ (iii) The movement of *The Center for Preservation and Propagation of the Iranian Traditional Music (Markaz-e Hefz va Eshâ'e-ye Musiqi-e Sonnati-e Irâni)* in the 1970s: Initiated by Dariouche Safvate, it was mainly a return to *radif*⁵ and to the Qâjâr classical style. Creation of this center has made it possible to train a good number of young musicians (considered today as the masters) by the last representatives of the Qâjâr tradition (cf. During, 2010, pp. 76-78; Miller, 2005, pp. 65-92; Mosayyebzâde, 2014; etc.). (iv) Radical change in the country's cultural politics with a set of constraints imposed by the Islamic regime on the musical life in Iran after the 1979's revolution (cf. Adelhka, 1991, pp. 23-40; During, 1984, pp. 11-31; 1992, pp. 135-164; 1995, pp. 115-144; 2010, pp. 94-105; Youssefzadeh, 2002, chap. VI; etc.): It should be recalled that some of these constraints are still in place in 2017 even under the actual government called "moderate". Here are few ones: The prohibition of female solo singing in public (concert, CD, etc.); The mechanism of censorship concerning the textual contents of music (for concert or CD); The organization for control and selection of musical activities (according to which any concert, CD, or musical publication must first be "evaluated" by *The Ministry of Culture and Islamic Guidance* in order to obtain an official authorization); The occasional cancellation of concerts already holding official authorizations by individuals who are called "autonomous elements" (*'anâsor-e khodjush*) and who can take action on the implicit request of an extremist authority; The requirement to hide (by means of decorations, flowers, edited images, etc.) the musical instruments in programs on national television; The systematic absence of material and official support of musicians (with the exception of few governmental orchestras such as the Tehran Symphony Orchestra, which was however suspended during the last presidential years of Mahmoud Ahmadinejad); The absence of governmental organizations susceptible to systematically create jobs for a large number of musicians and music graduates of universities; etc. These 37 years of constraints have influenced different aspects of the musical professions in Iran, which in itself requires a specific and deep study. But this problematic is ultimately linked to the general context of the functioning of Iranian society since the Islamic revolution: By limiting certain individual and social freedoms, the political system always tries to impose a lifestyle imagined as "Islamic" which cannot be fully accepted by a large number of people. Thus, by contrast, people in question continue to live in a kind of "permanent cultural resistance" against the decisions of the political system. (v) The huge wave of young people passionate on Persian classical music after the revolution: A phenomenon which comes, to some extent, from the suspension or even the prohibition of almost any other type of music, in particular Pop music, in the early

4 In the recent years, the entirety of the musical programs of Golhâ is put on line by Jane Lewisohn on the following site: www.golha.co.uk

5 Persian classical music of Qâjâr epoch was essentially based on the different instrumental and vocal versions of a model repertoire called *radif* which contains predominantly a great number (hundreds) of non-metric sections (*gushe*-s). Among these *gushe*-s and also on the margin of these versions of *radif*, the Qâjâr tradition contained a number of metric pieces (*qata'ât-e zarbi*) of different types; *châhârmezrab*, *reng*, *pishdarâmad*, *tasnif*, and *zarbi*.

years of the revolution. Two examples to show the magnitude of this phenomenon, which can also be considered as one of the consequences of the “cultural resistance” mentioned previously: Relying on the number of copies of a *setâr* playing method published in 2001, Jean During estimated the number of *setâr* apprentices/players at 20,000; it means “at least fifty times more than in the past” (During, 2010, p. 44). Another estimation, according to the number of sold copies of another method, in 1996, evaluates the number of pupils/players of *setâr* as 40,000 (*cf.* Bâbâyi & Khâniki, 2015, pp. 179-180).

The consequences and the evolutions of these five phenomena have mainly had the effect that, today—in a complex socio-political context where the clash of nationalism, traditionalism, Sufism, Islamism, atheism, anarchism, postmodernism, and globalism creates an unpredictable amalgam even by sophisticated expertise—we are faced to a very impressive diversity of tendencies and tastes in the field of Persian classical music. Obviously, these tendencies effect different changes and transformations in the aesthetic, style, repertoire, pedagogy, and ultimately the very function of music today in relation to the classical tradition of the nineteenth century.

Continuum of Persian Classical Music in Contemporary Artistic Tendencies

From our point of view, it is possible to identify at least seven big current tendencies among the most active and influential ones in the domain of Persian classical music, in the form of a continuum. Here, the essential criterion of distinction is that of the position of each of them with respect to the heritage of the Qâjâr tradition. Of course, concretely, there is no fixed border that would clearly separate certain currents from the others. It is possible that a concert or a musical production, which can be categorized under one of these seven currents, also shares a certain number of characteristics with one or more other currents; more importantly, the existence of artists whose lines of thought and practical approaches cannot be defined within the exclusive framework of one of these tendencies. The case of these artists could be theorized at midway between two currents, or as a particular combination of certain characteristics of two or more tendencies. Here is our continuum of seven most important currents or tendencies:

I. Radifo-centrism. At the extreme right⁶ of the continuum, there is the most conservative tendency in the matter of *radif* and the Qâjâr repertoire. Here, *radif* is nearly considered as the sacred Word of Persian music, and Qâjâr master’s recordings are almost the only secondary sources recommended to be listened and imitated in addition to *radif*. This position, which could be called “*radifo-centrism*”, is a radicalization of the movement of *The Center for Preservation and Propagation of the Iranian Traditional Music* (Markaz). It is, to a great extent, thanks to the efforts of this tendency that the practical survival of the heritage of *radif* is now assured, despite the transformations of the socio-political context.

⁶ Our concept of “right” and “left” has nothing to do with its equivalent in the Iranian or any other political context. It is merely a schematization to facilitate understanding.

The masters of the *radifo*-centrism, among them the *santur* player Majid Kiâni (b. 1941)⁷ seems today to be one of the most famous representatives, have often made their own recording of the integral of a version of *radif*, and this recording constitutes the main object of their teaching as a pedagogical reference repertoire. This teaching method is mainly realized orally, whereas here the use of Western notation is rare and fills rather the optional function of memory aid. In the pedagogy in question, as well as in the artistic creations of this tendency, the metric pieces, even those of the Qâjâr tradition such as *tasnif*-s, *reng*-s, *pishdarâmad*-s, etc. occupy only a marginal place.

Solo improvisation based on *radif* (*bedâhe-navâzi bar asâs-e radif*), which translates into practice as a sort of re-execution of *radif* with limited spontaneous variations, constitutes here the most artistic form of Persian classical music. This is what Jean During identifies as a first type of improvisation:

Literal performance of *radif* as taught or recorded by a transmitter, with a possible degree of variation (During, 2010, p. 254).

In *radifo*-centrism, musical creations that use an instrumental ensemble, even an ensemble of purely traditional instruments⁸, are not strongly encouraged. Here, instrumental music is as important as vocal music, but in *radifo*-centrism tendency, it is rare to give an important place to the composition of new works, or even to any personal innovation, for example, the introduction of new *gushe*-s⁹ in the re-executions of *radif*.

The authorities of *radifo*-centrism often rely on a persuasive rhetoric to teach and propagate their ideas, one of the foundations of which is as following: the aesthetics and singular norms of Persian classical music, which are effectively condensed in *radif*, have not undergone radical changes from the previous centuries to the present day. Thus, *radifo*-centrists usually oppose all kinds of historical studies, which affirm any discontinuity in the transmission of the “great musical tradition” inherited from the Persians.¹⁰ To defend their ideas against other currents, for example the more modernist currents, the *radifo*-centrists resort to writings, like four works of Majid Kiâni (*cf.* Kiâni, 1989, 1998, 2004, 2014).

II. Improviso-centrism. More towards the center of our continuum, there is another tendency, again derived from the movement of the CENTER (Markaz). Protagonists of this tendency have, to some extent, some opinions in common with

7 *Cf.* Jean During’s remarks on the role of Majid Kiâni in During (2010, pp. 89-90). On how this musician thinks the tradition, *cf.* During (1994, p. 319).

8 Today’s Persian instruments of the classical domain are: *târ*; *setâr*; *santur*; *‘ud*, *kamânche*, *ney*, *qânun*, *robâb*, *tombak*, *dâyere*, *daf*, etc. For more information, *cf.* During (2010, pp. 107-155).

9 As we mentioned before, the *gushe*-s are the little melodic sections that form *radif*.

10 During the courses of Majid Kiâni, we heard some criticisms addressed to Jean During and Sasan Fatemi who had begun to emphasize historical ruptures of Persian music. Kiâni also wrote an article explicitly attacking J. During on this subject (*cf.* Kiâni, 2003, pp. 72-75). However, some students of Kiâni detached themselves from his ideas after defending them (*cf.* For example, Tavakkoli, 2003). For a new detailed study analyzing this historical discontinuity, *cf.* Mohafez (2016, chapter I).

radifo-centrists, including their pedagogical principles. But the difference here is that they consider that the apogee of the art of Persian classical music is found in improvisations enriched by spontaneous inspirations and personal expressions, and not only in variable reproductions of the *gushe*-s of *radif*. According to the artists and the contextual situation, the improvisations they appreciate correspond to the second type or the third type of improvisations categorized by Jean During: “Performance based on *radif*, in which the sequences are always identifiable or nameable. Whether it is a *radif* master or an ordinary musician, the performer puts there his personal touch” (During, 2010, pp. 254-255). Or: “Performance in which only some elements are recognizable, identifiable and nameable. This level of improvisation is that of the artists having forgotten some *gushe*-s and many details of *radif*, but having memorized some technical features, brief motifs, structures of development, and a certain number of melodies in a more or less precise form” (During, 2010, p. 255). But even at this last level, almost in the same way as *radifo*-centrists, we are not looking for flexibilities in melodic progressions, non-stereotyped modulations, complex rhythms, substantially original melodies, etc.

The acknowledged and influential contemporary authority of the tendency in question, which we will call “*improviso*-centrism”, was the *târ* and *setâr* player Mohammad-Reza Lotfi (1947-2014). Insist on “the improvised and spontaneous character of Persian music” led Lotfi and his disciples to a new approach to the concept of the classical concert. Not only Lotfi sometimes entered on the stage without even having firstly decided the modes in which he would improvise, but he carried with him a book of poetry, Hafez, Sa’di, etc., in order to choose, by chance (*tof’âl*), by flipping the book in front of the public, a text appropriate to his spiritual condition of the moment (*hâl*)¹¹ to sing it. This approach, that is to say the accompaniment of instrumental playing by an amateur vocal of an instrumentalist and not of a singer during an improvisation, recalls somehow the way of some religious bards (for example in the *zeker*-s of Ahl-e Haqq), but does not belong at all to the classical Qâjâr style.

Unlike the *radifo*-centrists, *improviso*-centrists are generally more open to listening to the post- Qâjâr sources, such as recordings of the Golhâ radio style. This is probably why, on one hand, they appreciate much more the metric pieces of Qâjâr and post-Qâjâr repertoires, and on the other hand, they reserve long parts of their concerts or CDs for metric improvisations based on the usual rhythms, 6 beats, 4 beats, 2 beats, and rarely fast 5 beats or 7 beats. This practice, which in this form did not exist in the classical Qâjâr style, was invented and widely developed in the Golhâ radio style.¹²

In *improviso*-centrism, musicians do not usually oppose the use of traditional ensembles as well as the composition of new pieces. Lotfi himself, for example,

11 To know more about the concept of *hâl*, cf. During (2010, pp. 289-296).

12 However, the artists of Golhâ did not use the 5 and 7 beats rhythms, even in fast tempos.

composed and recorded with his ensemble Sheydâ, several “revolutionary songs” in the years of 1979 on cassettes of Kânun-e Châvosh (Châvosh association).¹³ But, as the program of all the albums and the concerts of this current shows, these means, that is to say the composition and the orchestral expression, are used only to create introductions, interludes and/or conclusions around one or more principal improvisations.

In the same way that *radifo*-centrists, *improviso*-centrists also rely on writings to defend and propagate their ideas: About fifteen issues of the yearbook *Ketâb-e Sâl-e Sheydâ*, published in Iran since the 1990s under the supervision of Lotfi, constitute a main written source to better know the ideas of this tendency.

III. *Vocalo-centrism.* More towards the center of the continuum, there is the greatest tendency of present-day Persian classical music which can be designated as the “*vocalo-centrist*” tendency. Many researchers have emphasized Iranians’ indefectible attachment to the poetry and dominance of non-metric singing on any instrumental interpretation (cf. During, 2010, pp. 277-289; Miller, 2005, pp. 157-222). Even today, the main motive of interest or attraction for Persian classical music, with regard to the general public, lies in the poetic aspect of this music. In a concert or CD, the general public seems to listen first to the meaning of poems (although the pronunciation of certain singers like M. Shajarian is not always very clear) and seems to evaluate first the voice and the singing style, which automatically puts the singer at the center of all attentions by giving him the greatest importance. In today’s *vocalo-centrism*, poetry is considered as an endless source of musical inspirations, and the climax of Persian music is to sing the poetic masterpieces in non-metric style, with beautiful voice and by raising a challenge: Combining the text with the melody, which is overloaded with sophisticated vocal ornaments (*tahrir-s*)¹⁴, in a most appropriate *dastgâh*¹⁵ or *âvâz*¹⁶, but so that pronunciation and poetic sense are perfectly rendered.¹⁷

It is today Mohammad-Reza Shajarian (b. 1940) who reigns in the domain of classical singing, without really any close rival. In *vocalo-centrism* today, we are not very attached to a particular vocal *radif*, like that of ‘Abdollah Davâmi or that of his pupil Mahmud Karimi. In fact, although this kind of old sources, as well as the recorded performances of

¹³ To know more about the social effect of this association, cf. Bâbâyi & Khâniki, 2015.

¹⁴ To know more about the technical and aesthetic characteristics of Persian *tahrir-s*, cf. During (2010, pp. 233-235).

¹⁵ A *dastgâh* is a multimodal complex, which starts with a particular mode and ends with the same mode. The name of each *dastgâh* is taken from the name of this basic introductive-conclusive mode. A *dastgâh* can contain until six-seven internal modes who intervenes according to a predetermined and fix order. The *radif*, in its most complete versions, has seven *dastgâh-s*.

¹⁶ An *âvâz* also is a multimodal complex who works exactly like a *dastgâh* except that the internal modes of an *âvâz* are less numerous than any *dastgâh* (two or three internal modes maximum). The *radif*, in its most complete versions, has six *âvâz-s*. In the Iranian theory, most of the *âvâz-s* are considered as “derivatives” of *dastgâh-e Shur* (the relative equivalent of Turkish *makam usşak*).

¹⁷ Since at least the twentieth century, the adequacy of the text and of the ethos of the musical mode is considered by some sources as an important science of Persian music, especially in the *Bohur ol-Alhân* of Forsat ol-Dowle Shirâzi (1996), which is probably the most quoted. Today’s singers often claim to seek and respect this adequacy, but without being able to explain it by technical criteria.

Qâjâr masters, are taught orally as the bases of learning, the ultimate pedagogical model in many cases is curiously the recorded songs of Shajarian himself; songs which are thus amply copied and imitated, in terms of content as well as technique, by the majority of the singers of different generations. Although he is also trained with the masters like Nur ‘Ali Borumand and ‘Abdollâh Davâmi, Shajarian is not a direct emulator of the Markaz’s movement. As Shajarian’s autobiographical information confirms (*cf.* Shajarian, 2004), his style of singing is, on one hand, structured in the atmosphere of *radif* and the aesthetics of the great Qâjâr singers like Tâherzâde and Eqbâl Âzar, and, on the other hand, influenced by the Golhâ’s radio aesthetics, because Shajarian began his career in Tehran on the radio, alongside the great figures of this current such as Ahmad ‘Ebâdi. This is why Shajarian himself, as well as all the *vocalo*-centrists who follow his path, are often open to styles more or less distant from the tradition of the nineteenth century. At the same time, and unlike the earlier mentioned currents, today’s *vocalo*-centrism is much less concerned with theoretical and historical issues, such as the question of the continuity of style and elements of Persian classical music during the past centuries.

The content of Shajarian’s vocal improvisations, especially from 1980 to 2000, is based on a personal approach of the same type as *improviso*-centrists, which is not the case for most of today’s young singers whose case is rather in the framework of the first type of improvisation proposed by During (2010, p. 254) but by applying a decisive change for the model: Literal performance of Shajarian songs as recorded or taught by himself or by a transmitter of his style, with a certain degree of variability. Note that some of these variations are automatically generated by the adaptation of new poems on the modeled songs of Shajarian. However, some young singers, like Mehdi Emâmi, avoid consciously the imitation of certain norms of “*Shajarianism*” in order to achieve an aesthetically more personal style. But these are exceptional cases.

In today’s *vocalo*-centrism, including the case of Shajarian himself, it is even permissible to sing, without even asking questions, with a symphonic orchestra playing old or contemporary Iranian compositions arranged by a type of the 18th century’s European-style harmonization. Moreover, most of the current young singers, such as Homayoun Shajarian (Mohammad-Reza’s son), Mohammad Mo’tamedi, Alirezâ Qorbâni, Sâlâr ‘Aqili, Mehdi Emâmi, etc., also participate in non-traditional but mediated musical occasions to make themselves better known to the general public. Here are two examples for these occasions: Singing in almost pop arrangements of the credits of television series, or singing in Western-type operas commissioned on religious or national themes such as *The Opera of ‘Ashurâ*¹⁸ and *The Opera of Mowlavi* (Both composed by Behzad ‘Abdi).

18 This kind of order is one of the rare cases where the political system supports a musical project.

Shajarian has recently shown some interest in popular idioms. Long after his period of collaboration with H. Alizadeh and K. Kalhor in the early 2000s –musicians who represent a certain modernity in their artistic approach– he has organized big concerts out of Iran with the participation of some young musicians who produce only a sort of Iranian “World Music”; a fusion music interpreted, in this case, by instruments invented by Shajarian himself.

In this regard, it should be noted that Shajarian is one of the very rare contemporary authority of Persian classical music to have constructed new instruments and to have made them play in his concerts and albums; an initiative which could have opened up a field of research and questioning about the timbres and sounds of lost ancient Persian instruments (like Fikret Karakaya’s projects in the case of Turkey), but these essays do not aim at reconstructing the old instruments such as *chang*, *shâhrud*, *shesh-târ*, *robâb*, *musiqâr*, etc.: Shajarian’s lutes reproduce, to great extents, forms, timbres, and models of the present *târ* and *setâr*, while his viols are new adaptations of *kamânche*, violin, viola, cello and double bass. These experiments, initiated by the current leader of the *vocalo*-centrist tendency, show once again that in the aesthetic and artistic problematic of today, the main concern of some is to introduce alto and bass timbres rather than interest in research and historical issues.¹⁹

IV. Golhâ tendency. With the disappearance of the last representatives of the style known as “sweet-playing (*shirin-navâzi*)” (cf. During 2010, p. 76), “radiophonic (*râdiyoi*)”, “the age of the violin (*asr-e violon*)” (cf. Fatemi, 2013, p. 71) or Golhâ, especially after the death of the *ney* master Hasan Kasâ’i (d. 2012) and the *târ* master Jalil Shahnâz (d. 2013), this style which had emerged in the 1940s and had marked instrumental performance, vocal aesthetic and orchestral metrical composition by its so-called “romantic” character, disappeared more than ever under the emergence of other currents.

In fact, the tendency of Golhâ type that we place it at the center of our continuum incorporates two aspects: One traditional, the other orchestral western way. In its more traditional aspect, instrumental improvisations in solo, duo, trio, and even quartet are as important as instrumental-vocal improvisations (*sâz o âvâz*). All these improvisations, presented under a softened and characteristic aesthetic, are less based on a particular *radif*, than on a repertory of the hyper-known melody-types of the Qâjâr inheritance. What Jean During categorizes as the fourth type of improvisation is to some extent observable in the Golhâ style:

At the last stage, the traces of *radif* are practically reduced to modal patterns, scales, and an ornamental style. Often, we cannot specify this or that passage is connected to which *gushe*. The typically Iranian character of these improvisations appears only in intervals, scales, ambitus and ornamentations, some symmetry, and some typical rhythmic formulas principally in 6/8. (During, 2010, p. 255)

¹⁹ To know more about the instruments of Shajarian and his demonstration of instruments in Paris cf. During (2013).

However, even at this fourth and last stage, the general melodic-modal style of *radif* is totally present: There is still a big absence of flexibility in melodic progressions (*seyr-s*), unexpected modulations, complex rhythms, substantially original melodies, and so on.

As already mentioned, the non-metric singing in the Golhâ style, of which Gholâm-Hoseyn Banân (d. 1986) was the symbol,²⁰ is continued, to a certain extent, by the “*Shajariânists*”, while the instrumental improvisations in the Golhâ style, notably the idea of long improvisations on 2, 4, and especially 6 beats rhythms, is now more or less taken up and appreciated by *improviso*-centrists, especially the “*Lotfistes*”.

As for its more western aspect, the Golhâ genre also contains compositions on the usual Iranian rhythms of the nineteenth century, but often interpreted on slow tempos with classical or contemporary poems (and very rarely with modern poems called *she'r-e now*) and with polyphonic arrangements (based on European harmony of the eighteenth century). These compositions are written for a symphonic orchestra, which also incorporates a number of classical Iranian instruments. Here, in the continuity of the Vaziri movement, the elements of the European orchestra and polyphony impose themselves as legitimate, even inevitable.

At present, this compositional and orchestral aspect of Golhâ music is considered as a kind of “light music” by most of other tendencies, especially by *radifo*-centrists and *improviso*-centrists, but also by certain “modernists” like “*Alizadists*” (of which we shall speak right after the Golhâ tendency). However, the Golhâ tendency continues to survive, mainly in the context of the activities of a “symphonico-traditional” orchestra called *melli* (national) directed for many years by Farhâd Fakhreddini (b. 1937), a specialist in the interpretation of emblematic and nostalgic compositions of the Golhâ style, whose apogee was reached by the works of Ruhollâh Khâleqi (d. 1965).

Finally, it should be remembered that after the theoretical essays of Vaziri (*cf.* 2004), then Khaleqi (*cf.* 2006), there are few modern theoretical works dealing with the ideas of the Golhâ period. The book by Hoseyn Dehlavi, *Peyvand-e She'r va Musiqi (Combination of Poetry and Music)* (Dehlavi, 2000), and the recent treatise of Farhâd Fakhreddini, *Hârmoni-e Musiqi-e Irâni (Harmony of Iranian Music)* (Fakhreddini, 2015) are the only notable examples that can be cited.

V. ‘Alizadism. For a long period after the revolution, the tendency led by the *târ* and *setâr* player Hossein Alizadeh (b. 1951 and trained in the Markaz) could be considered, by his so-called “innovator and modernist” characteristics as the extreme left of the continuum of Persian classical music. However, Alizadeh posits himself, on one hand, as a holder of the tradition (with his own recording of the integral of *radif* and the publication of a written method for *târ* and *setâr* in four volumes) and, on

²⁰ For a documentation of the repertoire sung by Banân, *cf.* Âqâyipur (2015).

the other hand, he went so far as to compose fusion film music and even symphonic atonal pieces. This is what Jean During notes in his pages about the phenomenon of “*Alizadism*” (During, 2010, pp. 91-93).

What essentially distinguishes ‘*Alizadism*’ from *radifo*-centrism, *improviso*-centrism and *vocalo*-centrism is its preoccupation for innovation in the Qâjâr tradition. Throughout his career, Alizadeh made attempts to innovation on several axes, which were immediately modeled and widely imitated by his disciples and sympathizers. Here are some of these axes: (i) Taking deliberately distance from the reproduction of the *gushe*-s of *radif* and also from the known melody-types of the Qâjâr tradition, either in his improvisations or in his compositions. (ii) Taking relatively distance from the support on improvised and spontaneous character of Persian music, to go towards creations more programmed and previously elaborated. (iii) Give more importance to instrumental music. (iv) Integrate new sound colors into the playing of *târ* and *setâr*, for example, by using intensity contrasts in phrasing and also a sort of “narrative-expressive-impressive tendency”. (v) Give much more importance to the composition of new metric pieces on the usual rhythms, also on the 5 and 7 beats *aksak* rhythms. (vi) Give more importance to the traditional orchestra and arrangement of instrumental lines. (vii) Exploiting melodic-rhythmic ideas of regional music of Iran, especially from Khorâsân, Azerbaijan, and Kurdistan. (viii) Develop a kind of polyphony with four voices, more compatible with Persian music, based on counterpoints and canons rather in fourths and fifths, the best example of which seems his album *Râz-e Now* (Alizadeh, 1998).

To these points, it must be added that Alizadeh is the only authority of Iranian post-Qâjâr classical music who invented and proposed (first in the same album *Râz-e Now*, then in the album *Zemestân Ast* (Alizadeh, 2001), with the participation of Shajarian, a new mode or *maqâm*, called *maqâm-e Dâd o Bidâd*. As this name reveals, it is a combined mode mixing in a particular way the mode *Dâd* of the *dastgâh* *Mâhur* with the mode *Bidâd* of the *dastgâh* *Homâyun*, which recalls the way in which Turkish-Ottoman musicians proceeded to invent new *murekkeb makamlar*.²¹ Curiously, this is the Alizadeh’s only innovation attempt, which has not been modeled and imitated, until now, by his sympathizers.

A little like Shajarian, Alizadeh also has shown in recent years, a certain attraction for the “*publico*-centrist” tendency, by organizing spectacular concerts intended for the grand public and proposing repertoires whose contents are much less appreciable even by a good number of ‘*Alizadists*. Let’s evoke here one of his last “great concerts” (*concert-e bozorg*) in Tehran in 2014, where half of the program was devoted to the interpretation of Azerbaijani folk songs and melodies, arranged for mixed voices and

²¹ It does not seem that Alizadeh adopted this idea on the basis of the Turkish-Ottoman tradition.

a set of Persian classical instruments to which must be added *nâqârâ*, *daf*, and also Azerbaijani *târ*, the latter played by Alizadeh himself.²²

Alizadeh, like protagonists of *vocalo*-centrism and Golhâ, was not very productive at the theoretical level. However, he has expressed his ideas in numerous interviews. Here, we will cite only the one produced by Mohsen Shahrnâzdâr, published in the format of a book (Alizadeh & Shahrnâzdâr, 2004).

VI. Folklorism. As Jean During (2010, pp. 81-83) observed, Hossein Alizadeh is not the only classical Iranian musician to turn occasionally to regional music of Iran to renew his inspiration. But today, there are many musicians who seek to integrate regional musical elements into the classical genre or who attempt to merge some classical elements with folk styles. Thus, obviously, there is a desire to mix classical and folklore: Either through a folklorisation of classical music or through a classicization of folklore. Of course, in both cases, these creations depend less on *radif* and on the Qâjâr classical inheritance than all the mentioned tendencies. So we can talk about this current as a kind of “folklorism”.

A first example is the “half Persian, half Kurdish” concerts of famous Kâmkâr family in which the musicians usually sing Kurdish folk songs while accompanying their voices with classical instruments (apart from *daf*) played in more or less classical styles.

Another edifying example is found in the albums of Shahram Nazeri (b. 1950), such as *Mahtâb-ru* (Nazeri, 1992), *Heyrâni* (Nazeri, 1996), et *Âvâz-e Asâtir* (Nazeri, 2000). This famous singer, identified initially as a classical singer, regularly uses his technique, his style and sometimes his classical phrasing to sing metric compositions and non-metric pieces inspired by Kurdish folk and/or rituals music but also by Persian classical tradition; a repertoire mainly accompanied by Kurdish *tanbur* in solo or in ensemble.

In the case of the *kamânche* and *setâr* player Keyhan Kalhor (b. 1963), the accents and the expression are strongly influenced by certain regional music. It is a desire to use these regional influences in a classic playing, to realize the fusion between classical and folk idioms. His album *Night, Silence, Desert (Shab Sokut, Kavir)* (Kalhor, 1998) was a great success and made Keyhan Kalhor known to the general public: Shajarian sings there the classical Dashti mode by imitating a Khorâsâni accent and style, with the accompaniment of Persian classical instruments. But there is also the famous *dotâr* master Haj Qorbân Soleymâni (d. 2008), interpreting a Khorâsâni mode in the middle of a series of metric pieces and non-metric songs, arranged almost in the form of a classical suite. In other projects, Kalhor lets dialogue his *kamânche*, as a representative of the Persian classical style (because he plays with a classical technique and sound aesthetic),

²² It should also be noted that Alizadeh invented, before Shajarian, two new lutes which are called Sallâne and Shurangiz, and which have not been able to spread considerably in society, as the case of instruments of Shajarian.

with some non-Iranian instruments: with Anatolian *baghlama* of Erdal Erzincan, and with Indian *sitar* of Shujaat Husain Khan. Thus, in the first two cases, Kalhor merged the Persian classical style with a folkloric music (Khorâsân and Anatolia), while in the third he dialogues with a classical musician from India.

Another more popular form of folk-classical fusion, appears in the video clips of the Rastâk band: Here some young instrumentalists and singers play well known folk songs from the four corners of Iran, from Gilan to Bushehr and from Baluchistan to Lorestan, but by arranging them mainly for the Persian classical instruments. In the case of each song, they add a number of regional instruments, such as *sornâ*, *dohol*, *qopuz*, etc., which adds to the classical texture a certain typical sonorous color of the concerned region.

The fundamental point is that the concerts and albums of all these artists are mainly given and distributed in the capital and some major cities. Indeed, the productions of Kalhor, Rastâk, Shahram Nazeri and Kâmkâr-s are aimed more at listeners of Persian classical music than at listeners of regional music. Remember that the musicians such as Kamakars, Nazeri and Kalhor are originally known, in many artistic circles, as representatives of Persian classical style. Consequently, these types of fusion of classical-folk, print their influences on taste, aesthetics, and repertoires of young musicians and listeners of the classical domain much more than those of regional music.

VII. Publico-centrism. Finally, at the extreme left of our continuum, we must talk about a new tendency, which fluctuates, at the border of classic and modern urban pop.²³ Here, *radif* and the Qâjâr repertoire, in their original form, have no place: We remain within the general modal framework of the traditional *dastgâh*-s and *âvâz*-s (even the western major and minor) and we are inspired only by the very well-known materials of the Qâjâr tradition, in order to adapt continually the contents of musical creations to demands of the general public. This is why we call this tendency as “*publico-centrism*”.

Here, we are in the industrial manufacture of cultural products. The artists of this current are hyperactive: They record several albums by year and perform very regularly in concert. In their creations, they try to be very “modernist”, even “deconstructivist”. From gestural to repertoire and from instrumentation to advertising, they constantly seek to surpass others by introducing more “unexpected” and “spectacular” initiatives each time.

Here, the demonstration of technicality is translated rather at the level of excessive instrumental speed and singing of melodies and *tahrir*-s, which rise in the highest possible registers. This is one of the prerequisites of this style. As these creations are aimed to the Iranian general public, vocal music often dominates instrumental

²³ To know about different aspects of Iranian urban light music from the Safâvids until today, cf. Fatemi (2013; 2015).

playing. The improvisation, here, is almost marginal and the repertory of each creation consists rather of metric pieces, previously composed, than of non-metric parts. The rhythm and the metrical ostinatos, on which are superimposed from time to time non-metric lines, are here an essential recipe. But curiously, we do not seek to exploit more complex rhythms than the current *aksak* rhythms (that is to say fast 5 and 7 beats). The questions of non-typical modal diversification and new compositional forms do not attract these artists either. The most important point is that here fusion and hybridization are not only legitimized, but they are the indispensable means of globalizing of Persian music (*jahâni kardan-e musiqi-e irâni*); which is apparently the manifesto of this tendency. Obviously, this kind of fusion has more economic success compared to any other classic tendency in Iran.

According to the quoted manifesto, as can be heard in the discourse of the artists of this tendency, Persian music did not make itself known on the international scenes like Indian, Arabic, African music, etc. It is therefore necessary to bring it out of Iran to dialogue with the “cosmopolitan musical idioms”. So here we even hope to win a prize in the Grammy awards and it is with a certain pride that we envisage a participation of the famous international fusion musicians in the Iranian projects.

The fusion and hybridization within this current seem to know no limit: We can color a non-metric *sâz o âvâz* by using a kind of occidental polyphony but subjectively “iranized”; a polyphony played by a Western string quartet, a Spanish guitar, a Turkish *sâz* and of course a series of percussions ranging from *tombak* to few African drums, as was the case in a concert by ‘Ali Qamsari and Homayoun Shajarian. We can make a “dialogue” between Persian classical singing and flamenco singing, where the first one imitates substantially the vocal techniques of the latter, supported by a totally multicultural instrumental ensemble, as was the case in a concert of Mohammad Mo’tamedi and Rosario La Tremendita. We can invite to sing a poem of Mowlânâ according to the traditional vocal technique in a composition arranged in hard rock style and executed with electric guitars and drums, as is a video clip of Homayoun Shajarian and Sohrâb Pournâzeri (one of the sons of a well-known folklorist musician, Keykhosrow Pournâzeri). We can bring together foreign instrumentalists with their violins, percussions, etc., to accompany some light Persian songs containing a certain number of classical elements, as is the case with all Hafez Nazeri’s projects with his father Shahram Nazeri. And, as a final example, we can compose a resolutely pop Persian song, sung by a classical voice and arranged for piano and Western strings on which a *setâr* gives from time to time a traditional color, as in the famous piece, *cherâ rafti*, of Tahmures Pournâzeri (other son of Keykhosrow Pournâzeri) and Homayoun Shajarian, that amaze the “modern youth” of the country, at least in the concerned video clip.

The problem with this last tendency is that the involved artists often do not consider their music as pop but claim what they are doing are only innovations in the pure tradition of Persian classical music. Reading a few words from Hafez Nazeri (about whom we discussed earlier) in an interview on an Iranian website, illustrates sufficiently our purpose:

[...] When my CD [titled *Nâgofte/Untold*] came out, we spoke of it as the work number one of classical music of the world; the work in which were present 42 winners of the Grammy awards; the work for which we spent 5,000 hours. [...] 70,000 copies of this CD have sold, and maybe only ten people among them have understood this music. [...] Some have already said that this CD belongs to the New Age genre, while this CD is published by Sony Classical Records. The bosses of world music have said that this work should be published in the classical category. [...] Wait two years to see what changes I will make in the Iranian space. [...] Everyone thinks that my works are modern, but I know by heart all the songs of the ancients. I assure you that I am the only person who can perform word by word of the songs of Tâherzâde, Amirqâsemi, Nakisâ, Eqbâl Âzar, and so on. [...] Many musicians believe that innovation in Persian music is the equivalent of acrobatics on stage. But you cannot discover new things in the tradition unless you know its depths.²⁴

For the Iranian general public, these “classical” musicians play, to a certain extent, the role of pop superstars like Jennifer Lopez, Shakira, etc., and Iranian “*losânjelesi*”²⁵ stars like Googoosh and Ebi. These latter cannot perform in concert, under any circumstances, in Iran under the Islamic Republic. However, it must be remembered that from the second decade of the installation of the Islamic regime, a kind of pop music “made in Iran” came into being (*cf.* During, 2010, pp. 36-37; Tonekâboni, 2014). Stylistically, this music is very similar to *losânjelesi* music, but more or less manipulated at the level of texts, in order to be authorized, or even supported by the regime and under the pretext of facing what the regime calls “cultural invasion” (*tahâjom-e farhangi*). Although “the Iranian power and its supporters have no interest in integrating music into their definition of identity” (During, 2010, p. 302), this regime is not unaware of the impact that music, in the general sense, can have in propaganda of its ideologies. Curiously, although it may seem contradictory to the anti-Occidentalism of the Islamic regime, in the last 37 years after the revolution, it was rather this music, “pop made in Iran” but also Western classical music, which were chosen for political and religious propaganda. The textual manipulation in question has made that since the 1990s, a whole new repertory of pop music and classic Western music styles, of which the examples are abundant, emerged in Iran. The themes as well as the texts, objects of public commissions are for example: “Praise to the Saints of Shi’ism”, “Glorification of the Islamic Revolution”, “Support to the Palestinian People”, etc. It is also interesting to note that in recent years, a

24 The interview done by Soheylâ Sadiqi and ‘Alirezâ Bahrâmi, available on: <http://musiceiranian.ir/85126-nazeri-119.html>

25 It is a rather dancing pop music style, developed mainly in Los Angeles by the Iranian pop stars exiled following the Islamic revolution.

whole new style of *maddâhi* (religious praise) has emerged whose ethos and melodic-rhythmic aesthetics are strongly influenced by these pop music made in Iran and *losânjelesi* music, obviously in order to further attract the youth of the country.

For this reason of propaganda among others, pop music made in Iran, has never been able to reach the phenomenal popularity that *losânjelesi* music has in the Iranian society. Therefore, the need for true superstars of light music, which is understandable by everyone and accessible within the country, is still strongly felt despite the media omnipresence of the new pop singers in Iran. Here, it is important to emphasize that Persian classical music, in an attitude of indifference and resistance to the preferences of political power, has remained for the entire population in general as a trans-political and trans-religious national reference. It is one of the rare cultural phenomena that could be remained, to a large extent, intact from manipulations by the authorities. This is why, as Jean During rightly says: “By choosing to practice this art, we rank immediately ourselves on the side of the population who does not play the game of the regime, although there are evidently exceptions or people who manage to play a double game” (During, 2010, p. 302). Thus, the social need to hear superstars of entertainment music within the country on one hand, and, on the other hand, the beloved national status of classical musicians, which we have just described, contributed to the emergence of the *publico*-centrist tendency in the register of Persian classical music.

The fact that some pioneers of *publico*-centrism, as we have mentioned, are the descendants of some masters of Persian classic genre, is also interesting to note. As Mohammad Musavi says, being the child of a classical authority can help to make known a new music in the general public. The paradox is that this new music (of the sons of this or that *ostâd*) has no longer any affinity with the classical music of their famous fathers. But the popularity acquired thanks to the advantages and notoriety of the fathers, facilitates for these young musicians the negation of the “popular” aspect, and legitimizes them to present their music as “avant-garde” and “innovating”. Their strategy is to attract a whole new audience, but allows the latter, who until now followed the classical music of their fathers, to go towards a sort of light music while making them believe that they are still part of the elite music lovers; In other words, that the public does not realize that this new music is no longer an elite music (*cf.* Musavi, 2014, pp. 233-235).

In the case of the *publico*-centrist tendency, much more than in the others, there is a confusion of musical genres. The main cause is to be sought above all in the dogmatic cultural policies and the systematic censorship of the current regime. Jean During pointed out in the conclusion of his panorama of *Musiques d’Iran*:

The most moderate judgment on official music policy cannot ignore the responsibility of censorship in the confusion that currently affects musical practices. To remove the traditional

music from the imbroglia where it fell, it is useless to multiply the distinction, to distribute genres on a scale of aesthetic and technical values, to enlighten the public or to proscribe mixtures and amalgams. No, from a pragmatic perspective, the chances of its survival relates to a cultural policy free from all religious and moralist dogmatisms. That we open the gates of the most unrestrained pop, techno, hard rock, and other trash metal, as well as *losânjelesi*, oriental cabaret, rap, let the young and old dance on the air which they like, that all expressions are allowed, and very quickly the selection will be made of itself and everything will be put in place. Everyone will find what they are looking for where it should be, and musicians of neo-traditional obedience will no longer be forced to respond to all the confused demands of the public. (During, 2010, pp. 103-104).

Conclusion

In this article, we have sketched a picture of the various contemporary tendencies of Persian classical music, in the framework of a continuum extended between the Qâjâr heritage and Iranian world music. The considerable aesthetic, stylistic, theoretical, ideological and practical contrasts which are clearly observable between these tendencies, lead us to conclude that: Today, we can no longer speak of a single particular music under the general title of “Persian classical music” without specifying immediately its certain basic characteristics which are essential to distinguish its identity from other music presented under exactly the same general title. This is a very important point not only for scholars in the academic world, but also for organizers of concerts and festivals, for audio/video publishers, etc., all over the world who are interested somehow in the “Persian classical music”: It is very much possible that what they are programming in their festival or publishing on CD/DVD under the title of “Persian classical music”, be a pure World music, folklorized music, modernized music, Westernised music, or improvised music, and therefore not necessarily an old traditional music in the proper sense of the term.

But finally, it is essential to draw attention to the fact that none of these seven tendencies of Persian classical music, which have been discussed in this article, does not preoccupy the questions like revivification of Persian pre-Qâjâr music or enrichment of the today’s classical practice by referring to historical sources or the musical traditions of neighboring cultures, such as Turkish-Ottoman and Arabic traditions. However, from 2005, two ethnomusicologists, Jean During and Sasan Fatemi, through their writings and musical activities, attracted progressively the attention of a growing number of young Iranian musicians and musicologists on these issues; thus, recently, a very new “neoclassical movement” is born in the Persian classical panorama. This Iranian movement corresponds to an eclectic opening towards neighboring musical cultures –especially Turkish-Ottoman and Arabic musical cultures– and to an intention of reviving the lost elements of ancient Persian music –such as compositional forms and long rhythmic cycles– in the contemporary practice. For example, the author’s *‘Ajamlar* double CDs project (Mohafez, 2013),

which is in the continuity of this neoclassical movement, is an attempt to revive the “*acemler*” repertoire, notated and conserved in some old Ottoman manuscripts, through the prism of contemporary Persian aesthetics.²⁶

As this neoclassical movement is very young, it is a bit early to be able to formulate its definitive corpus of identity characteristics. However, in a previous study (Mohafez, 2016, pp. 373-388) we have already presented the current identity elements of this movement, as they are observable in the writings and creations of not many involved researchers and artists. It should be noted that, until now, the projects of the neoclassical movement are sometimes completely ignored, sometimes harshly criticized by a great majority of Iranian musicians, whether traditionalists or other obedience (*cf.* Mohafez, 2016, pp. 410-433). Thus, it is difficult to foresee the role that the neoclassical movement will play in the future of the Persian classical panorama, a panorama which evolves at a considerable speed, especially since the taste of many musicians is marked by the *publico*-centrism tendency.

But regardless of its future, the Persian neoclassical movement, even in its present state, can be considered as a relevant model for musicians of the cultures neighboring Iran: To learn more about certain aspects of their classical music, Turks, Azerbaijanis, Arabs, Tajiks, Uzbeks, and others, also have an interest in turning to Iran and listening sometimes to, at least, some more traditionalist tendencies of Persian classical music.

²⁶ Among other musical projects of this neoclassical movement, which contain new compositions in old style, we should mention the double CDs *Sarkhâne* (Fatemi, 2010), and the double CDs *Darâmad-e Dovvom* (During, 2012).

21. Yüzyıl Klasik Fars Müziğindeki Sanatsal Eğilimlerin Bir Tipolojisi

Arash Mohafez¹

Öz

Bu makale, çağdaş İran toplumunda Fars klasik müziğinin genel görünümü üzerine çeşitli sanatsal eğilimlerin özgün bir antropolojik-etnomüzikolojik tipolojisini sunmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak, Fars klasik müziği tarihinin 20. yüzyıldaki en önemli görüngü ya da gerçeklerinden bazılarını değinilmiştir. Ardından Fars klasik müziği alanında en etkin yedi büyük çağdaş eğilim, bir süreklilik (İng. continuum) olarak tanımlanıp, sınıflandırılmıştır. Bu eğilimler arasındaki ayrımın en temel kriteri, her birinin Kaçar öncesi Fars müziğinin yeniden canlandırılması yahut Türk-Osmanlı ve Arap gelenekleri gibi komşu kültürlerin müzik geleneklerine ya da tarihsel kaynaklara referans göstererek günümüz klasik müziğinin zenginleştirilmesi gibi meselelerle ilgilenmediğini ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Fars klasik müziği panoramasına 2005 yılından itibaren, yeni ve büyüyen bir “neoklasik akım” eklenmiştir. Bu akım, komşu müzik kültürleriyle ilişkili eklettik bir açılım yapmak ve çağdaş uygulamada eski Fars müziğinin kaybolmuş unsurlarını yeniden canlandırmak niyetindedir.

Anahtar Kelimeler

Pers/İran Klasik Müziği • Radif • Müzik Gelenekleri • Müzikal Eğilimler • Süreklilik • Doğaçlama • Metrik / Metrik Olmayan Kompozisyon ve İcra

¹ Arash Mohafez (Dr.), Université Paris-Nanterre, 200 Avenue de la République, Nanterre, 92001 France. Eposta: arashsantour@yahoo.com

Atf: Mohafez, A. (2017). 21. yüzyıl klasik Fars müziğindeki sanatsal eğilimlerin bir tipolojisi. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 393–416. <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.2.0008>



Bu makale, çağdaş İran toplumunda Fars klasik müziğinin genel görüntümü üzerine çeşitli sanatsal eğilimlerin özgün bir antropolojik-etnomüzikolojik tipolojisini sunmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak, Fars klasik müziği tarihinin 20. yüzyıldaki en önemli görüngü ya da gerçeklerinden bazıları: 1919’da başlayarak ‘*Alinaqi Vaziri*’ tarafından somutlaştırılan Oksidentalist hareket; 1940 sonrası “radyo tarzı”nın ortaya çıkışı; 1970’lerde İran Geleneksel Müziği’nin Korunması ve Yaygınlaştırılması Merkezi (*Markaz-e Hefz va Eshâ’e-Ye Musiqi-e Sonnati-e Irâni*) Hareketi; 1979 devriminden sonra İslami rejimin İran’ın müzik hayatına dayattığı bir takım kısıtlamalarla ülkenin kültür politikasındaki radikal değişim; devrim sonrası Fars klasik müziğine karşı özellikle gençlerin tutku dalgası aktarılmaktadır.

Çalışmamız ayrıca, Fars klasik müziği alanında en etkin yedi büyük çağdaş eğilimi, bir süreklilik (İng. continuum) olarak tanımlayıp, sınıflandırmaktadır. Bu eğilimler arasındaki ayrımın en temel kriteri, her birinin Kaçar müzik geleneği mirasına göre konumudur:

- I. En uçta, *radif*² ve Kaçar repertuarındaki en muhafazakâr eğilim vardır. “*Radif-merkezcilik*” olarak adlandırılabilen bu tavır, İran Geleneksel Müziği’nin Korunması ve Yaygınlaştırılması Merkezi hareketinin radikalleşmesidir.
- II. Sürekliliğimizin merkezine doğru ilerlediğimizde, yine Merkez hareketinden türeyen bir diğer eğilim vardır. Fakat “doğaçlama-merkezcilik” olarak adlandıracağımız bu ikinci eğilimi savunanların farkı, Fars klasik müzik sanatının zirvesinin yalnızca *radif gushelerinin*³ çeşitli reproduksiyonlarında değil ayrıca kendiliğinden gelişen esinlenmeler ve kişisel ifadelerle zenginleştirilmiş doğaçlamalarda bulunduğunu ileri sürmesindedir.
- III. Yedi eğilimden üçüncüsü, “vokal-merkezci” eğilim olarak adlandırılabilen günümüz Fars klasik müziğinin en büyük eğilimidir. Günümüz vokal merkezciliğinde şiir, müzikal ilhamların sonsuz bir kaynağı olarak görülür ve Fars müziğinin doruk noktası, şiirsel yapıtları metrik olmayan bir tarzda söylemektir.
- IV. Yedi eğilimin merkezinde, 1940’larda ortaya çıkan ve sözde romantik karakteriyle enstrümantal performansı, ses estetiğini ve orkestral metrik kompozisyonu öne çıkaran “*Golhâ*” eğilimi bulunmaktadır. Aslında *Golhâ* eğiliminin iki cephesi bulunur: bir yanda solo, düet, trio ve hatta kuartet biçimindeki enstrümantal doğaçlamalar ile enstrümantal-vokal doğaçlamalarını (sâz u âvâz) aynı derecede önemli sayan geleneksel görüş; diğer yanda ise on dokuzuncu yüzyılın bildik İran ritimleri üzerine kompozisyonlarla, ancak sık sık klasik/çağdaş şiirlerle yavaş tempolar üzerine ve çok sesli düzenlemelerle yorumlanan Batı tarzı orkestral görüş.

2 Kaçar dönemi klasik Fars müziği büyük ölçüde, *radif* denilen örnek repertuarın farklı enstrümantal ve vokal versiyonlarından oluşmaktaydı.

3 *Radif* içinde çok sayıda bulunan ve metrik olmayan küçük melodik bölümlere *gushe* denir.

- V. *Târ* ve *setâr* icracısı Hüseyin Alizadeh önderliğindeki bir diğer eğilim, “*radif*-merkezcilik”, “doğaçlama-merkezcilik” ve “vokal-merkezcilik” eğilimlerinden, Kaçar geleneğinde yenilikçilik ısrarı bakımından ayrılmaktadır. Alizadeh, kariyeri boyunca –örneğin ifadedeki keskin karıştıkları ve bir tür “öyküleyici-açıklayıcı-etkileyici eğilimi” kullanmakla *târ* ve *setâr* icrasına yeni ses renklerini entegre etmek gibi– öğrencileri ve sempatanları tarafından hemen benimsenip yaygın biçimde taklit edilen çeşitli eksenlerde yeniliklere girişmiştir.
- VI. Altıncı eğilim, bölgesel müzik unsurlarını klasik türle bütünleştirmeyi veya bazı klasik unsurları halk tarzları ile birleştirmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla, açıkça görüldüğü üzere, ya klasik müziğin folklorize edilmesi ya da folklorun klasikleştirilmesi yoluyla klasik ve folklorun bir araya getirilmesi arzulanmaktadır. Şüphesiz her iki durumda da, bu yaratımlar *radif* ve Kaçar klasik mirasına tüm o öteki eğilimlerden daha az bağımlıdır. Dolayısıyla, bu akımı bir tür “folklorizm” olarak tanımlayabiliriz.
- VII. Son olarak, klasik ve modern kent popunun sınırında dalgalanan yeni bir eğilimden bahsedilebilir. Burada, *radif* ve Kaçar repertuarının orijinal biçimlerine yer yoktur. Bu eğilimde, geleneksel destgâh’lar ve âvâz’ların (hatta Batılı majör ve minörün) genel makam çerçevesindeyizdir. Öyle ki müzikal eserlerin içeriğini halkın taleplerine her daim uyarlamak için Kaçar geleneğinin sadece çok iyi bilinen malzemelerinden esinlenilir. Bu yüzden bu eğilimi “halk merkezcilik” olarak adlandırabiliriz.

Dolayısıyla bu makale, Kaçar mirası ile İran dünya müziği arasında uzanan bir süreklilik çerçevesinde, Fars klasik müziğinin çeşitli çağdaş eğilimlerini aktarmaktadır. Bu eğilimler arasında açıkça görülebilen önemli estetik, biçimsel, teorik, ideolojik ve pratik zıtlıklar bizi, bugün, “Fars klasik müziği” başlığı altında, bu müziği aynı genel başlık altında sunulan diğer müziklerden ayırt etmek için gerekli olan bazı temel özelliklerini saymazsak, belirli bir müzik türünden bahsedemeyeceğimiz sonucuna götürür. Bu, yalnızca akademidekiler için değil, “Fars Klasik Müziği” ile bir şekilde ilgilenen, dünyanın her yerindeki ses/video yayıncıları, konser ve festival organizatörleri gibiler için de çok önemli bir husustur. Bu son saydığımız gruptaki kimselerin, “Fars klasik müziği” başlığı altında festivallerde sundukları yahut CD/DVD olarak yayınladıkları müziklerin saf bir Dünya müziği, folklorik müzik, modernize edilmiş müzik, Batılı müzik veya doğaçlamalı müzik olması çok muhtemeldir ve bu nedenle de bunlar tam manasıyla “geleneksel müzik” değildir.

Son olarak, Fars klasik müziğinin ele alınan yedi eğiliminden hiçbirinin, Kaçar öncesi Fars müziğinin yeniden canlandırılması yahut Türk-Osmanlı ve Arap gelenekleri gibi komşu kültürlerin müzik geleneklerini ya da tarihsel kaynakları referans göstererek günümüz klasik müziğinin zenginleştirilmesi gibi konuları içermediğine de dikkat

çekmek gerekmektedir. Ne var ki, 2005'ten bu yana, Jean Ettresi ve Sasan Fatemi adlı iki etnomüzikolog, yazıları ve müzik etkinlikleri aracılığıyla giderek artan sayıda genç İranlı müzisyenin ve müzikoloğun dikkatini bu konulara çekmiştir. Bu sayede, son zamanlarda Fars klasik müziğinde bir “neoklasik akım”ın doğduğunu gözlemleyebiliriz. Bu akım komşu müzik kültürleriyle, özellikle de Türk-Osmanlı ve Arap müzik kültürleriyle ilişkili eklektik bir açılım yapmak ve çağdaş uygulamada (kompozisyon formları ve uzun ritmik döngüler gibi) eski Fars müziğinin kaybolmuş unsurlarını yeniden canlandırmak niyetindedir. Örneğin, bu satırların yazarının bahsi geçen neoklasik akım içerisinde yer alan iki CD’li *Acemler* projesi, eski Osmanlı el yazmalarında rastlanan “acemler” repertuarını çağdaş Fars estetiği yorumuyla canlandırmaya yönelik bir girişimdir.

Bu neoklasik akım, daha emekleme aşamasında olduğundan, karakteristik özelliklerini kesin bir biçimde tanımlayabilmek için henüz erkendir. Şimdiye kadar, neoklasik akım içerisindeki projeler bazen tamamen görmezden gelinmiş, bazense gelenekselciler ya da diğer konformist müzisyenlerin büyük çoğunluğu tarafından sertçe eleştirilmiştir. Bu nedenle neoklasik akımın, özellikle müzisyenlerden çoğunun beğenisinin “halk merkezci” eğilimle belirlenmeye başlamasına bağlı olarak hissedilir bir hızla gelişen Fars klasik müziğinin geleceğinde nasıl bir rol oynayacağını öngörmek hayli güçtür.

Ancak gelecekte bağımsız olarak, Fars neoklasik akımı bugünkü hâliyle bile, İran’a komşu kültürlerin müzisyenleri için de yararlı bir model olarak düşünülebilir: Türklerin, Azerilerin, Arapların, Taciklerin, Özbeklerin ve başkalarının, kendi klasik müziklerinin belirli yönleri hakkında daha fazla bilgi edinmek adına İran’a yönelme ve kimi zamansa Fars klasik müziğinin daha gelenekselci eğilimlerine, en azından, kulak vermeleri gerekmektedir.

References/Kaynakça

- Adelkha, F. (1991). Michael Jackson ne peut absolument rien faire. Les pratiques musicales en République Islamique d’Iran. *C.E.M.O.T. I. 11*, 23-40.
- Alizadeh, H. (1998). *Râz-e Now*. [CD]. Tehran, Iran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Alizadeh, H. (2001) *Zemestân Ast*. [CD]. Tehran, Iran: Delâvâz.
- Alizadeh, H., & Shahrnâzdâr, M. (2004). *Conversation with Hossein Alizadeh about music of Iran* [Persian text]. Tehran: Neshr-e Ney.
- Âqâyipur, S. (2015). *Juybâr-e Naghme; The collection of works by Gholâm Hoseyn Banân* [Persian text]. Tehran: Mahoor institute of Culture and Arts.
- Bâbâyi, S., & Khâniki, R. (2015). Round table with Mohammad Beheshti, Kâmbiz Nowruzi, Jawâd Kowsari and Mohsen Shahrnâzdâr about the political role of Châvosh and anti-authoritarian trends of its Membres [Persian text]. *Mâhnâme-ye Mehrnâme*, 36, 174-188.
- Dehlavi, H. (2000). *Combination of poem and vocal music* [Persian text]. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts.

- During, J. (1984). *La musique iranienne. Tradition et evolution*. Paris: Recherches sur les Civilisations.
- During, J. (1992). L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran, 1980-1990. *Asian Music*, 23(2), 135-164.
- During, J. (1994). *Quelque chose se passé*. Paris: Editions Verdier.
- During, J. (1995). Carnets de voyage au Moyen-Orient. *La musique et le monde, Internationales de l'Imaginaire*, 4, 115-144.
- During, J. (2010). *Musiques D'Iran; La tradition en question*. Paris: Geuthner.
- During, J. (2012). *Darâmad-e Dovvom; Metric pieces by Jean During*. [CD]. Tehran, Iran: Mahoor Institute of Culture and Art.
- During, J. (2013). La saga des instruments orientaux. Dans Michelle Castellengo & Hugues Genevois (Éds.), *La musique et ses instruments* (pp. 517-522). Paris: Delatour.
- Fakhreddini, F. (2015). *Harmony of Persian music* [Persian text]. Tehran: Enteshârât-e Mo'in.
- Fatemi, S. (2010). *Sarkhâne; Composition in the style of old Persian music*. [CD]. Tehran, Iran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Fatemi, S. (2013). *The appearance of popular music in Iran* [Persian text]. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Fatemi, S. (2015). *Feast and music in Iranian urban cultures* [Persian text]. Tehran: Mahoor Institut of Culture and Arts.
- Kalhor, K. (1998). *Shab, Sokut, Kavir*. [CD]. Tehran, Iran: Delâvâz.
- Khâleqi, R. (2002). *The history of Persian music. Vol. I-III* [Persian text]. Tehran: Mahoor institute of culture & arts.
- Kiâni, M. (1989). *Seven Dastgâh-s of music of Iran* [Persian text]. Tehran: Sarvsetâh.
- Kiâni, M. (1998). *The theoretical principles of music in Iran* [Persian text]. Tehran: Sarvsetâh.
- Kiâni, M. (2003). How to conduct research on Persian music [Persian text]. *Mahoor Music Quarterly*, 18, 69-76.
- Kiâni, M. (2004). *How to conduct research on Persian music* [Persian text]. Tehran: Sarvsetâh.
- Kiâni, M. (2014). The particularities of the Iranian music education from the past to the present [Persian text]. *Mahoor Music Quarterly*, 64, 213-224.
- Miller, L. (2005). *Music and song in Persia* (Trans. M. Elhâmîân). Tehran: Nashr-e Sâles.
- Mohafez, A. (2013). *Ajamlar; An anthology of pieces by Persian composers and their contemporaries at the Ottoman court from the 16th and 17th centuries*. [CD]. Tehran, Iran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Mohafez, A. (2016). *Approche comparative des systèmes musicaux classiques persan et turc. origines, devenirs et enjeux* (Doctoral thesis, l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris, France).
- Mosayyebzâde, 'E. (2014). *Reviving traditions with a new approach; The history of Markaz-e Hefz va Eshâ'e-ye Musiqi-e Irâni* [Persian text]. Tehran: Enteshârât-e Sure-ye Mehr.
- Musavi, M. (2014). Till another season [Persian text]. *Mahoor Music Quarterly*, 64, 233-235.
- Nazeri, Sh. (1992). *Mahtâbru*. [CD]. Tehran, Iran: Sherkat-e Farhangi Honari-e Bisotun.
- Nezari, Sh. (1996). *Heyrâni*. [CD]. Tehran, Iran: Hamâvâz Âhang.

- Nazeri, Sh. (2000). *Âvâz-e Asâtir*. [CD]. Tehran, Iran: Sherkat-e Farhangi Honari-e Bisotun.
- Nettl, B. (2009). *The Radif of Persian music* (Translated to Persian by A. Shadkam). Tehran: Markaz-e Musiqi-e Hoze-ye Honari.
- Sepantâ, S. (2003). *The perspective of music in Iran* [Persian text]. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Shajarian, M. (2004). *Latife-ye Nahâni: An anthology of interviews with Ostâd Mohammad-Reza Shajarian, and reviews about him and his works* [Persian text]. Compiler: Zabihollâh Habibi-nejâd. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Shirâzi, F. (1996). *Bohur ol-Alhân* [Persian text]. Tehran: Enteshârât-e Forughi.
- Tavakkoli, F. (2003). A critique on Mahoor's postscript to "How to Conduct Research on Persian Music" [texte persan]. *Mahoor Music Quarterly*, 19, 149-162.
- Tonekâboni, B. (2014). In the name of people, for the benefits of the officials [Persian text]. *Mâhnâme-ye Shabake-ye Âftâb*. Retrieved from <http://www.magazine.aftabnetdaily.com/15/>
- Vaziri, 'A. (2004). *The theory of music* [Persian text]. Tehran: Enteshârât-e Safi'ali-Shâh.
- Youssefzadeh, A. (2002). *Les bardes du Khorassan iranien. Le Bakhshi et son répertoire*. Paris: Institut d'Etudes Iraniennes.
- Zonis, E. (1998). *Classical Persian music; An introduction* (Trans. M. Pourmohammad). Tehran: Pârt.

Sosyoloji Dergisi

Yazarlara Notlar

Sosyoloji Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve Sosyoloji Bölümü geleneklerinden beslenmekte ve bu kurumlarda oluşan birikimin yeni bakışla ve ürünlerle sürdürülmesini önemsemektedir. İlk sayısı 1917 yılında basılan ve Türkçedeki ilk sosyoloji dergisi olan *Sosyoloji Dergisi*, hâlihazırda yılda iki kez (Haziran ve Aralık) yayımlanan hakemli akademik bir dergidir.

Sosyoloji Dergisi, sosyoloji alanında çalışan akademisyenlerin yanı sıra, antropoloji, istatistik, ekonomi, eğitim, tarih, siyaset bilimi, din bilimleri gibi diğer sosyal bilim alanlarında çalışan bilim adamlarının sosyolojik perspektiften hazırlanmış katkılarına da açıktır. Dergi ayrıca değerlendirme yazıları, konferans, sempozyum ve atölye raporlarına da yer vermekte; belli konulara ayrılmış özel sayılar da yayımlanmaktadır.

Sosyoloji Dergisi'nde makaleler Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde İngilizce geniş özetleriyle birlikte yayımlanmaktadır.

Sosyoloji Dergisi'nde yayına kabul edilmiş makaleler açık erişim olarak yayımlanmaktadır. Değerlendirilmek üzere sunulan başvurular 2015 yılından itibaren "iThenticate" intihal engelleme/analiz programında incelenerek akademik dürüstlük ve etik sağlanmaya çalışılmaktadır.

Sosyoloji Dergisi'nde;

- Sosyoloji alanı ile ilgili nicel, nitel araştırmalara, en son literatürü kapsamlı biçimde değerlendiren derlemelere, meta-analiz çalışmalarına, model önerilerine ve benzeri özgün yazılara yer verilir.
- Çalışmaların yöntembilim açısından yetkinlikleri kadar alana orijinal ve yeni katkı sunmaları da temel yayımlanma kriteridir.
- Yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Yayımlanan yazılar, düşünsel planda *Sosyoloji Dergisi*'ni bağlamaz.
- Yayımlanmış yazıların yayım hakları *Sosyoloji Dergisi*'ne aittir.
- *Sosyoloji Dergisi* ve yazar/ların ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilecek yazılar;

- Derginin web sayfasında belirtilen (http://tjs.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2015/04/yazim_kurallari.pdf) yazın kurallarına uygun şekilde hazırlanmalıdır.
- Yüklenen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışında taşmaması ve daha kolay kullanılmaları amacıyla 10 x 17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bundan dolayı tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir.
- İngilizce uzun özet de dâhil olmak üzere çalışmalar 35 sayfayı aşmamalıdır.
- Başvuruların Online Başvuru Yönergesi'ne (<http://tjs.istanbul.edu.tr/online-basvuru-yonergesi/>) uygun şekilde yazılması gerekir.

Gönderilen çalışmaların aşağıda kopya yazılan bölümleri içermesi gerekmektedir;

- *Türkçe Başlık Sayfası* (makale başlığını, yazar/lar/ın tam adlarını ve unvanlarını, çalıştıkları kurumlarını, adres, telefon, faks ve elektronik posta bilgilerini içermelidir)
- *Türkçe Öz* (150-200 kelime arası)
- *Anahtar Kelimeler* (5-8 kelime arası)
- *Ana Metin* (Nicel ve nitel çalışmalar giriş, yöntem, bulgular, tartışma bölümlerini içermelidir)

Yöntem kısmında ise eğer yeni bir model kullanılmışsa model alt bölümü ile mutlaka örneklem/çalışma grubu, veri toplama araçları ve işlem alt bölümleri bulunmalıdır. Derleme türü çalışmalar ise problemi ortaya koymalı, ilgili literatürü yetkin bir biçimde analiz etmeli, literatürdeki eksiklikler, boşluklar ve çelişkilerin üzerinde durmalı ve çözüm için atılması gereken adımlardan bahsetmelidir. Diğer çalışmalarda ise konunun türüne göre değişiklik yapılabilir, fakat bunun okuyucuyu sıkacak ya da metinden faydalanmasını güçleştirecek detayda alt bölümler şeklinde olmamasına özen gösterilmelidir.

- Tablo, şekil, resim, grafik vb. metin içerisinde yer almalıdır.
- *Kaynakça* (Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği (APA) tarafından yayınlanan *Publication Manual of American Psychological Association* adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır).

Yayım Süreci Üzerine Notlar

- Yayınlanan yazıların içeriğinde ya da alıntılarında olabilecek çarpıtma, yanlış, telif hakkı ihlali, intihal vb. hususlardan yazar/yazarlar sorumludur.
- Yayınlanan yazıların içeriğinden yazarları sorumludur. İlgili çalışmada, eğer etik onay alınması gereken durumlar söz konusu ise yazarların etik kurullardan ve kurumlardan onay aldığı var sayılmaktadır.
- Hem metin içinde hem de kaynakçada *TDK Yazım Kılavuzu* (*Yazım Kılavuzu*, 2009, Türk Dil Kurumu, Ankara) veya www.tdk.gov.tr adresindeki online hali) yazım kuralları, akademik atıf ve gelenekler bağlamında ise *Publication Manual of American Psychological Association* [6. Baskı] esas alınır.

Sociology Journal

Notes for Contributors

Contributors submitting their work to *Sociology Journal* should be informed that articles should include the following:

- Quantitative, qualitative, or mixed research methods,
- Comprehensive literature reviews, meta-analysis, or meta-synthesis,
- Model proposals, clinical experimental research model, or original writings of similar quality.

Sociology Journal gives priority to current studies using advanced research and statistical methods and techniques. The Journal's main criteria for publication are original contribution to the field and competency in methodology.

Manuscripts are first assessed by the Editorial Board for purpose, topic, content, presentation style, and mechanics of writing. During this preliminary assessment, the Editorial Board guidelines are as follows:

✓ For Quantitative Research

- Quantitative research based on a single variable or that mainly analyses frequency, percentage, difference, and correlational statistics is usually assessed in a preliminary assessment according to its contents. Quantitative research including multiple regressions, path and cluster analysis, or other advanced research and statistical methods is given priority.

✓ For Studies Developing a Measurement Tool

- The authenticity, scope, quality of the group worked on, and efficiency of the reliability and validity of studies are taken into consideration to decide whether the measurement tool can be published independently.
- The Editorial Board encourages contributors to send their manuscripts if the developed measurement tool is used in a study in which the findings are reported.

✓ For Experimental Research

- Findings must be supported, detailed, and further elaborated on with qualitative data.

✓ For Qualitative Research

- The reliability and validity studies and in-depth analysis of the data is of utmost importance.

✓ For Descriptive Studies

- The journal aims to publish analytical studies identifying and proposing solutions to the key issues related to sociological issues. However, such studies should not resemble a book chapter based only on a literature review.

✓ Mixed Research Designs

- Such studies have a higher likelihood of being published. Mixed research design studies should justify why and how the author adopted the research design used. Qualitative and quantitative sections are analyzed separately and are expected to meet the criterion described above.

✓ Please Note

- The editors emphasize that Sociology Journal articles should not include studies based on very frequently used measurement tools or on research topics that have been overly examined, unless they propose an innovative approach to the topic in question.
- Manuscripts based on thesis-related research should include all data used in the thesis. *Sociology Journal* does not publish any article including unethical practices such as sliding.
- Sociology Journal believes that the data collection process for original research should have been done in the last 5 years.

Authors of manuscripts that do not meet the general publication criteria or the criteria specified above will be notified of the decision along with the reasons for it and will not proceed to the referee review process.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

- Authors are assumed to have conformed to an ethical code of conduct during research. Ethical problems that may arise after publication are binding for authors only.
- Sociology Journal is not responsible for the content and opinions expressed in the published articles and these do not necessarily reflect the opinions of the Istanbul University Department of Sociology, being the author entirely responsible for the scientific content in the paper. The publisher/editor of Sociology Journal is not responsible for errors in the contents or any consequences arising from the use of information contained in it. The opinions expressed in the research papers/articles in this journal do not necessarily represent the views of the publisher/editor of the journal.
- Publishing rights of the manuscripts belong to the Istanbul University Department of Sociology.
- Articles may not be quoted without citing Sociology Journal and the author(s).